

Till R. Kuhnle

Die archäologischen Spuren einer ‚epiphany‘: La „Bataille de Pharsale“ von Claude Simon

Achille immobile à grands pas (BdPh 9-98)

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!
Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grand pas! (Paul Valéry)

Lexique (BdPh 99-186)

Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. (Marcel Proust)

Chronologie des événements (BdPh 187-271)

Un outil apparaît endommagé, des matériaux apparaissent inadéquats... C'est dans ce découvrément de l'inutilisable que soudain l'outil s'impose à l'attention... Le système de renvois où s'insèrent les outils ne s'éclaire pas comme un quelque chose qui n'aurait jamais été vu, mais comme un tout qui, d'avance et toujours, s'offrait au regard. Or, avec ce tout, c'est le monde qui s'annonce. (Martin Heidegger)

Die Überschriften mit den Epigraphen gehören zu den drei Teilen von Claude Simons Roman *La Bataille de Pharsale* aus dem Jahr 1969,¹ ein Roman der als ein Paradebeispiel für die literarische Adaptation post- bzw. neo-strukturalistischer Theorieansätze im Umfeld von *Tel Quel* gilt.² Den Auftakt bildet die Beschreibung einer auffliegenden Taube im Gegenlicht der Sonne. Aus der Beschreibung heraus hat Claude Simon ein Geflecht assoziativ miteinander verknüpfter Bilder entwickelt, die den *univers simonien* fortschreiben. Anders als in den dem *nouveau roman* zugeordneten Werken Simons erlaubt es *Bataille de Pharsale* jedoch nicht mehr, Handlungsstränge oder ein enges Geflecht der Beziehungen unter den Protagonisten herauszuarbeiten. Ein erster Blick in den Roman erweckt den Eindruck eines Kaleidoskops: Der

¹ Aus *La Bataille de Pharsale* wird im Text mit der Sigle BdPh zitiert.

² Vgl. hierzu z.B. Hempfers Kapitel zu *La Bataille de Pharsale* (in Klaus W. Hempfer: *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis*. München 1976).

Wechsel der Sequenzen scheint willkürlich; alles Sprechen kommt gleichsam aus dem *off*. Findet hier der gegen Ende der 60er Jahre vielfach proklamierte Tod des Subjekts, ja das heraufbeschworene Ende des Menschen seine literarische Umsetzung? Simon hat hier zwar den mit seinen bisherigen Romanen eingeschlagenen Weg hin zu einem fragmentierenden Multiperspektivismus fortgesetzt, ohne aber – wie noch zu sehen sein wird – sich von jener Instanz völlig zu verabschieden, die der traditionelle Subjektbegriff markiert. Was einst „Subjekt“ hieß, tritt hinter den Bildern zwar mehrfach gebrochen hervor, um sich indes unverdrossen auch durch die Negation hindurch zu behaupten. Und was dem Leser erst als Kaleidoskop entgegentritt, erweist sich im Verlauf der Lektüre schließlich als ein durchkomponierter Text, dessen Elemente sich wie die eines Mobiles bewegen.

Die Szenen, die den Roman konstituieren, schildern Episoden aus Kriegen, amouröse Abenteuer, Kindheitserinnerungen und eine Autoreise – zum mutmaßlichen Schlachtfeld von Pharsalos. Bildbeschreibungen mischen sich mit Zitaten und Szenen, von denen einige wiederum auf frühere Romane Simons zurück- oder auf spätere vorausweisen. Zitate anderer Autoren sind mitunter in Kursivschrift hervorgehoben, an anderer Stelle gehen sie bruchlos in den übrigen Text über oder werden verfremdet. Am Ende des Romans kehrt der Text wieder an den Ausgang zurück, d.h. der letzte Satz markiert zugleich den Anfang – eine Reminiszenz an *Finnegan's Wake* von James Joyce?

Der zirkuläre Aufbau unterstreicht die Geschlossenheit von *La Bataille de Pharsale* – trotz des manifesten, zur Fragmentierung drängenden Multiperspektivismus. Simon selbst charakterisiert den sich von seinen früheren Werken absetzenden Aufbau von *La Bataille de Pharsale* als eine „musikalische Komposition“, wobei er in seiner Darstellung auf die von Jean Ricardou in dem Essay *La Bataille de la Phrase* vorgenommene – programmatische – Lektüre des Romans rekurriert:

Pour *Pharsale*, c'est encore un autre genre de composition, que l'on pourrait peut-être appeler musical: c'est-à-dire qu'après un court prélude où les différents thèmes (ou générateurs, comme les a très bien appelés Ricardou) sont brièvement exposés, se développe une première partie ‚installant‘ ces différents thèmes repris ensuite, approfondis avec des variations l'un après l'autre, séparément, dans la seconde partie: Batailles, Guerrier, Machine, César, Voyage, O enfin qui, comme l'a très bien vu Ricardou, donne une clef du livre très expressément défini comme un ‚système mobile se déformant sans cesse autour de rares points fixes‘ ou intersections. Quant à la troisième et dernière partie du roman, elle rassemble une nouvelle fois les principaux thèmes et leurs dérivés, les brasse et les combine dans une polyphonie dont le tempo se fait plus rapide et haché.³

³ Simon: „La fiction mot à mot“. In: Jean Ricardou / Françoise van Rossum-Guyon (Hg): *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui II. Pratiques*. Paris 1972, S. 73-97, hier: S. 94 f. Vgl. das Kapitel „La bataille de la phrase“. In: Jean Ricardou: *Pour une Théorie du nouveau roman*. Paris 1971, S. 118-158.

Der erste Teil, *Achille immobile à grands pas*, schildert nach dem Erscheinen der Taube das morgendliche Leben einer Stadt (Paris?). Die Schilderungen der folgenden Sequenzen sind oft auf einen Ich-Erzähler hin ausgerichtet. Die Erlebnisse der Griechenlandreise sowie Erinnerungen an Jugend und Krieg dominieren diesen Teil. Die Erinnerungen werden in Zitaten und Beschreibungen von Alltagsgegenständen und Kunstwerken gebrochen und führen in die Dimension der Geschichte, ohne eine Geschichte zu schreiben. Hier werden die Themen und Motive des Romans in langen Sätzen entwickelt – häufig ohne Satzzeichen, so dass über den augenscheinlichen Prozess der Fragmentierung hinweg der Eindruck eines Kontinuums entsteht.

Der zweite Teil, *Lexique*, gruppiert die im Roman entworfenen Bilder und Szenen in Passagen, die alphabetisch nach Titelwörtern gegliedert sind. Unter dem Lemma „Bataille“ finden sich Schilderungen von Schlachtgetümmel (Schlacht von Pharsalos, ein Fußballspiel auf dem mutmaßlichen Schlachtfeld) und Koitusszenen; die evozierten Gemälde (u.a. von Poussin) brechen die Schilderungen. Der Eintrag „César“ befasst sich mit dem Kausalnexus von Krieg und Geld sowie mit lateinischen Texten zum Krieg. Mit „Conversation“ ist ein Gespräch zwischen einer Frau und einem Besucher überschrieben, der ihren Mann erwartet. Die Passage enthält nur wenige Satzzeichen; die Dialogpartner sind lediglich durch die in Majuskeln geschriebenen Personalpronomina kenntlich gemacht. „Guerrier“ führt an einen nicht genau zu verortenden Kriegsschauplatz. „Machine“ leitet die minutiöse Beschreibung eines verschrotteten Mähdreschers ein. „Voyage“ gestaltet das Motiv des *Orion aveugle* aus;⁴ eine Kunstreise nach Italien und eine Griechenlandreise werden geschildert. Der letzte Eintrag fällt aus der alphabetischen Ordnung heraus: „O“ kann den Beobachterstandpunkt im Sinne der Geometrie oder den Beobachter selbst (O für „observateur“) bezeichnen, aber auch ein Objekt, das mit ihm in eine Beziehung tritt.

Im dritten Teil, *Chronologie des événements*, tendiert der Roman zunächst zu einem mehr Tempo suggerierenden parataktischen Stil, um dann wieder in eine komplexe Syntax überzugehen. „O“ wird zum ambivalenten Fokus von Bildern, die auch Szenen aus früheren Romanen Simons evozieren. Am Ende von *La Bataille de Pharsale*, wenn sich der Kreis zu schließen beginnt, erfährt der Leser, dass offensichtlich ein / der Autor (O) an seinem Tisch sitzt und den Augenblick, mit dem der Roman einsetzt, niederschreibt.

Simon selbst unterstreicht, dass *La Bataille de Pharsale* eine dezidierte Wende in seinem Schaffen bedeute – einem Schaffen, das die numinose Macht der Zeit zu seinem herausragenden Thema gemacht hat: „Quant à la dernière partie de *Pharsale* [...] elle résulte de ce que j’avais enfin compris que l’on n’écrit – ou ne dit – jamais que ce qui se passe *au présent* de l’écriture

⁴ *Orion aveugle* (1970) ist der Titel der reich illustrierten und mit einer poetologischen *Préface* versehenen Version von Simon *Les Corps conducteurs* (1971), die in der Reihe *Les sentiers de la création* (Skira) erschien.

[...].⁵ Das Ringen mit „l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps“,⁶ dem unerbittlichen Wirken der Zeit, das dem Roman als Raum der Erinnerung eine neue Form gab, findet nunmehr auf der Ebene des Schreibvorgangs sowie des Geschriebenen (beides meint der Terminus *écriture*) statt. *La Bataille de Pharsale* eröffnet ein Feld assoziativer Verknüpfungen, das über eine andere Kohärenz verfügt als etwa die Erinnerungstableaus in *L'Herbe* (1958) und *La Route des Flandres* (1962), der mit der aktuellen Wahrnehmung konfrontierte „Palast der Erinnerung“ in *Le Palace* (1962) oder die über Postkarten sich erschließende (Familien-)Geschichte in *Histoire* (1967). Ließen sich in diesen Gedächtnis- und Erinnerungsromanen noch die Bilder weitgehend einer Instanz – einem Protagonisten, einem individuellen Erinnern – zuweisen, wird nun mit dem 1969 erschienenen Roman eine solche bis zur schieren Unkenntlichkeit zurückgedrängt. Der Roman wendet sich dem unbegreiflichen Augenblick zu, einer Momentaufnahme von der Dauer eines Augenaufschlags. Dieser *instant* verweigert sich der Transposition in eine veröffentlichte und damit verräumlichte Zeit, die über ein Gefüge von Kausalitäten den Schein einer zielgerichteten Bewegung – mithin einer Lebensbahn – erwecken würde. Doch Sein scheint – ganz im Sinne des mit dem Mallarmé-Zitat evozierten Paradoxons des Zeno von Elea – nur dem *instant* geschenkt, von dem eine ganz eigene Zeitlichkeit ausgeht, eine Zeitlichkeit, die von suggestiven, ins Obsessionelle drängenden Bildern bestimmt wird. Diese Bilder sind das Produkt von Assoziationen, die doch nur einen Ausschnitt aus der Fülle dessen konkretisieren, was ein Augenblick in sich trägt. Der Augenblick selbst aber bleibt reine Hypothese – wie jeder dieser unendlich vielen Punkte, mit denen Zeno von Elea einst die Bewegung zu rekonstruieren suchte und zu dem Paradox gelangte, dass die an einen festen Ort im Raum geknüpfte Vorstellung von Identität zu einer Negation von Bewegung führen muss, wenn man gleichzeitig von der Annahme einer unverrückbaren Identität des bewegten Objekts ausgeht.

Doch wie verhalten sich Erinnerung und Assoziation zueinander? Auf diese Frage suchte Sigmund Freud mit einem inzwischen berühmt gewordenen – topischen – Modell eine Antwort. Um den psychischen Apparat vor „Überlastung“ zu schützen, findet nach Freud das Wahrgenommene nicht in seiner Totalität Eingang in den psychischen Apparat, sondern hinterlässt in diesem eine Spur, die „Erinnerungsspur“: „Die Funktion, die sich auf diese Erinnerungsspur bezieht, heißen wir ja Gedächtnis.“⁷ Innerhalb des Gedächtnisses nun komme es auf der Ebene der Inhalte zu einer Verknüpfung von Wahrnehmungen, „und zwar vor allem nach ihrem einstigen Zusammentreffen in der Gleichzeitigkeit“. Die Tatsache dieses Zusammentreffens heiße

⁵ Simon: „Réponses de Claude Simon a quelques questions“. In: *Entretiens* 31, 1972, S. 15-29; hier: S. 16 f.

⁶ Simon: *La Route des Flandres*. Paris 1960, S. 314.

⁷ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Frankfurt/M. 1999, S. 523.

„Assoziation“.⁸ Jeder assoziativen Verknüpfung eilt somit eine Spur voraus. Auf diese Überlegungen Freuds verweist eine Passage in *La Bataille de Pharsale*, in der der Tisch eines Cafés beschrieben wird: „Des éraflures couleur rouille rayaient le plateau de la table, certaines légères, simplement jaunâtres, d’autres plus larges, ou plus anciennes, laissant voir la tôle rouillée“ (BdPh 24). Die Kratzer auf der Tischplatte bilden ein verzweigtes Gefüge willkürlicher Linien: Spuren, die Bedeutung „tragen“.

Freud hat das Gedächtnis auch mit dem so genannten „Wunderblock“ verglichen: eine mit einer durchsichtigen Folie überzogene Wachstafel, bei der die Folie die eigentliche Schreibfläche bildet. Will man das Geschriebene löschen, so muss man nur die Wachstafel einmal herausziehen. Das Geschriebene ist dann nicht mehr zu erkennen. Dennoch ist es nicht definitiv gelöscht: Auf der Wachstafel verbleibt eine Spur. Nach mehrfachem Gebrauch überlagern sich unzählige Spuren, mit denen sich theoretisch das einmal Geschriebene reproduzieren ließe. Nach diesem Prinzip funktioniere, so Freud, auch das Gedächtnis, wobei die Wahrnehmung dem Schreibvorgang entspreche. Allerdings könne während des Schreibens die Folie kurzzeitig von der Wachsschicht getrennt werden. Dies erkläre, warum nicht jede Wahrnehmung eine Spur im Gedächtnis hinterlasse.⁹

Die *écriture* von *La Bataille de Pharsale* verknüpft unterschiedliche Ebenen der Wahrnehmung und Erinnerungen auf assoziative Weise, doch sie geht in einem entscheidenden Moment auch über Freud hinaus und erweitert das Feld virtueller Bilder und Bedeutungen, indem sie an diesen offensichtlich einen weiteren semiologischen Prozess in Gang setzt.

Der Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty hat in seinen *Cinq Notes sur Claude Simon*, Anmerkungen zu *La Route des Flandres*, von „Claude Simon et l’imagination ‚verticale‘“ gesprochen. Der Romancier entfalte eine mit Latenzen aufgeladene Landschaft (*paysage*): „Il y a là une *Vorhabe* – une sédimentation qui est à décrire dans l’imaginaire non moins que dans la perception.“ Die Rede von einer im Imaginären wie in der Wahrnehmung fortwährend über Bilder aktualisierten Latenz erinnert zunächst an Freuds Modell zur Genese der Assoziationen, zumal Merleau-Ponty diesen Begriff ebenfalls verwendet.¹⁰

Allerdings schiebt sich hier eine Bedeutungsverlagerung ein: Zum einen behauptet bei Merleau-Ponty das Imaginäre dasselbe Recht wie die Wahrnehmung, zum anderen birgt die Latenz mehr als nur zu aktualisierende Spuren: Hinter der Landschaft (*paysage*) steht eine vorgegebene Weltlichkeit, in die sich der Leib einschreibt. Das weltbildende Potential geht für Merleau-Ponty nicht mehr, wie noch bei Sartre, allein von einem sich entwerfenden

⁸ Freud: *Traumdeutung*, S. 544.

⁹ Sigmund Freud: „Notiz über den Wunderblock“. In: Ders.: *Gesammelte Werke XIV*. Frankfurt/M. 1999, S. 3-8. Vgl. Jacques Derrida: „Freud e la scène de l’écriture“. In: Ders.: *L’Écriture et la différence*. Paris o.J. [!1967], S. 293-340.

¹⁰ Merleau-Ponty spricht in diesem Zusammenhang übrigens auch von „faire écran“, womit er auf die „Deckerinnerungen“ bei Freud anspielt.

Dasein (bzw. *Pour-soi*) aus: Die definitive Überwindung des Dualismus von Subjekt und Objekt ist nunmehr angesagt. Vor diesem Hintergrund sind auch die folgenden Stichworte zu Simons Werk zu verstehen: „*les strates. Archéologie de la pensée (et de l'avenir aussi)*.“¹¹ In den Schriften des späten Merleau-Ponty beginnt *le vertical* den Begriff der „Existenz“ zu ersetzen – um die dem jeweiligen Dasein in seiner Leiblichkeit vorausseilende Welt (mit) zu erfassen.

Es gilt nunmehr die Schichten der Latenzen zu durchmessen – einem *Archäologen* gleich. Doch diese *Archäologie* hat es keinesfalls mit einem statischen Gefüge zu tun: Denken und Wahrnehmung treten mit ihrem Gegenstand immerzu in einen semiologischen Prozess, der seinerseits die – vorgegebene und vorausseilende – Welt ausmacht. Von daher schiebt sich für den späten Merleau-Ponty zwischen Subjekt und Objekt immer eine weitere Größe¹² – womit er den Freudschen Gedanken einer topischen Subjekt-konstituierung hinter sich lässt. Diese Größe ergibt sich daraus, dass jedes Erleben in einen semiologischen Prozess eintritt, von diesem bestimmt wird: „*Parce que notre expérience n'est pas un champ plat de qualités, mais toujours sous l'invocation de tel out el fétiche, abordée par l'intercession de tel out el fétiche.*“¹³

Mit dem Denken des späten Merleau-Ponty wird der *linguistic turn* in der Philosophie vorbereitet. Wahrnehmung und Vorstellung werden jetzt innerhalb einer – wie Jacques Lacan schreiben wird – sinnkonstituierenden „Signifikantenkette“ gedacht: Die Sprache und die Schrift (*écriture*) beherrschen von nun an die Bühne, auf der zuvor der Existentialismus das Spiel des Seins inszenierte. In den 70er Jahren beruft sich auch der von Merleau-Ponty beeinflusste Claude Simon auf Lacan, den er in seinem poetologischen Essay *La Fiction mot à mot* zitiert: „*Le mot n'est pas seulement signe mais nœud de significations.*“¹⁴ Sein Roman *La Bataille de Pharsale* gilt als ein Experiment, in dem den Wörtern und „fetischisierten“ Bildern eine den Text generierende Funktion zufällt.¹⁵ Sie sind daher mehr als nur Leitmotive: Sie verweisen auf Latenzen, die sie über den seinerseits Bedeutung generierenden Prozess der Sprache hervortreten lassen. Sowohl Romanlektüre als auch der Akt der *écriture* selbst gehen in einer *archäologischen* Unternehmung auf.

Das Erscheinen von *La Bataille de Pharsale* koinzidiert mit dem zweier für die Neubegründung der Humanwissenschaften fundamentalen Schriften Michel Foucaults: *Les Mots et les choses* (1966) und *L'Archéologie du savoir*

¹¹ Maurice Merleau-Ponty: „Cinq Notes sur Claude Simon“. In: *Méditations* 4, 1961/1962, S. 5-10, Notiz vom November 1960. Vgl. Till Kuhnle: *Chronos und Thanatos*. Tübingen 1995, S. 467-478.

¹² Vgl. Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt/M. 1987. S. 192-204.

¹³ Merleau-Ponty: „Cinq Notes sur Claude Simon“, Notiz vom März 1961.

¹⁴ Simon: „La Fiction mot à mot“, S. 73.

¹⁵ Nur ein Jahr später veröffentlicht Simon *Orion aveugle*. Der Titel der zweiten Fassung, *Les Corps conducteurs* (wörtlich: ‚Leitkörper‘) demonstriert augenscheinlich, wie der Leib (*corps*) im Sinne Merleau-Pontys zu einem ‚Sprachleib‘ wird.

(1969). In *Les Mots et les choses* entwickelt Foucault sein Verfahren der *Archäologie* weiter, mit dem er einem hermeneutischen wie auch einem fortschreitend szientistischen Selbstverständnis der Geschichtswissenschaften – und der *sciences humaines* im Allgemeinen – entgegentritt:

Il ne sera donc pas question de connaissances décrites dans leur progrès vers une objectivité dans laquelle notre science aujourd’hui pourrait enfin se reconnaître; ce qu’on voudrait mettre au jour, c’est le champ épistémologique, l’*épistémè* où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n’est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité; en ce récit, ce qui doit apparaître, ce sont, dans l’espace du savoir, les configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique. Plutôt que d’une histoire au sens traditionnel du mot, il s’agit d’une ‚archéologie‘.¹⁶

Die *Archäologie* der *sciences humaines* und schließlich des Wissens (*savoir*) überhaupt bedeutet die Abkehr von der Vorstellung eines transzendentalen Subjekts in der Geschichtswissenschaft: Von nun an soll die Geschichte nicht mehr als die von *einem* durch Zeit und Raum fortwirkenden Prinzip bestimmte (teleologische oder eschatologische) Bewegung begriffen werden, auch nicht als starre Struktur, sondern als das Zusammenwirken von Diskursen innerhalb eines *discours*. Geschichte ist die Geschichte der Aneignung der in Geschichte enthaltenen Zeichensysteme, sie ist Diskursgeschichte!

Aufgabe der Geschichtswissenschaft – und damit letztlich aller *sciences humaines* – sei das Freilegen jener Diskursschichten, deren Zusammenwirken dem Bewusstsein als Ereignisse (*événements*) oder epochale Konstanten (in letzter Konsequenz: *épistèmes*) erscheinen. *Archäologie* ist somit „eine Disziplin, die sich in den Boden des Wissens eingräbt“ (Waldenfels).¹⁷ Die traditionelle Geschichtswissenschaft sieht Foucault als eine Gefangene des Repräsentationsmodells – mithin des Anspruchs also, das Gewesene und Werdende als eine Positivität beschreiben zu müssen, die in ein festes Gefüge von Kausalitäten eingebettet ist. Doch der Primat des *discours* in der Geschichte bedeutet Foucault nicht etwa die Hinwendung zu einer Ideengeschichte (*histoire des idées*), sondern – wie es in *L’Archéologie du savoir* heißt – die Annahme einer *Archäologie* als einzig gültige Positivität (und nicht nur Methode!) historischer Betrachtung. Gemeint ist der Versuch, die Geschichte dessen zu erfassen, was die Menschen gesprochen haben – „tentative pour faire une tout autre histoire de ce que les hommes ont dit“.¹⁸ Was Foucault unter einer *Archäologie* des *savoir* bzw. des *discours* versteht, weist über die Restituierung von (ideologischen) Diskursen (*discours idéologiques / discursivités*) hinaus und meint das Erfassen einer Meta-Rede, auf deren Ebene die

¹⁶ Michel Foucault: *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1992 [1966], S. 13.

¹⁷ Waldenfels: *Phänomenologie in Frankreich*, S. 522.

¹⁸ Michel Foucault: *L’Archéologie du savoir*. Paris 1969, S. 181.

unterschiedlichen Diskurse (*discours* im Plural / *discursivités*) zusammenwirken und *le discours* konstituieren.

Foucaults *discours* bezeichnet – vereinfacht gesprochen – „eine kulturelle Ordnung, die allen unter ihrer Geltung sozialisierten Subjekten das Miteinander-Sprechen und Miteinander-Handeln erlaubt“.¹⁹ Allerdings darf *discours* nicht – wozu diese vorläufige Definition Franks verführt – als eine Ordnung von festen Strukturen verstanden werden; vielmehr meint sie etwas sich fortwährend Generierendes, auch dann, wenn erst *post festum* der Zugriff darauf erfolgt, der wiederum Teil einer diskursiven Praxis ist.

Hier kommt Foucault nicht umhin, in die Aporien der von ihm beargwöhnten Romantik zu verfallen: Sein Diskursbegriff enthält einen Index, an dem die genuin romantische Vorstellung von Totalität aufscheint. Es ist hier jedoch nicht der Ort, die wissenschaftstheoretische Bedeutung der von Foucault vindizierten radikalen Neubestimmung von Epistemologie und Humanwissenschaft kritisch zu würdigen. Vielmehr gilt die Aufmerksamkeit dem eminent ästhetischen Zug in Foucaults Denken. Indem er nämlich seine *Archäologie* gegen den Zugriff empirisch-positivistischer bzw. genuin szientifischer und hermeneutischer Methoden abschottet, entzieht er dem im *discours* aufgehenden Dokument den Status eines Dokuments. Für seine *Archäologie* habe zu gelten, dass „[...] elle [l’archéologie] s’adresse au discours dans son volume propre, à titre de monument. Ce n’est pas une discipline interprétative: elle ne cherche pas un ‚autre discours‘ mieux caché. Elle se refuse à être ‚allégorique‘“.²⁰ Die Archäologie wendet sich also einem *monument* zu. Mit anderen Worten: Sie erfasst eine in sich geschlossene Totalität (sic!), die Totalität des *discours*. Gegenstand und Verfahrensweise dieser *Archäologie* können daher nur noch mit dem Attribut „ästhetisch“ adäquat erfasst werden, weil sie sich einem instrumentellen Wissen verweigern; sie ist, genau genommen, eine poetologische Prämisse, denn Ausgang und Ende werden immerzu vom *discours* bestimmt. Die *Archäologie* Foucaults ist eine Form der *réécriture*:

En d’autres termes elle [l’archéologie] n’essaie pas de répéter ce qui a été dit en le rejoignant dans son identité même. [...] Elle n’est rien de plus et rien d’autre qu’une réécriture: c’est-à-dire dans la forme maintenue de l’extériorité, une transformation réglée de ce qui a été déjà écrit. Ce n’est pas le retour au secret même de l’origine; c’est la description systématique d’un discours-objet.²¹

Foucault befindet sich damit in Einklang mit der von Roland Barthes in *S/Z* als Methode der *lecture* von Literatur formulierten Theorie der *réécriture*: eine „Methode“, die zugleich poetologisches Programm ist. Übertragen in die Terminologie Barthes’ kann der Gegenstandsbereich der *Archäologie* auch als *le scriptible* – „ce qui peut être aujourd’hui écrit (ré-écrit)“ – bezeichnet werden, und ihre Verfahrensweise wäre demnach die Konkretisierung eines *texte*

¹⁹ Manfred Frank: *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt/M. 1983, S. 138.

²⁰ Foucault: *L’Archéologie du savoir*, S. 182.

²¹ Foucault: *L’Archéologie du savoir*, S. 183.

scriptible – „c’est nous en train d’écrire“. Dem historischen Dokument fiele nach dieser Terminologie die Funktion eines *texte lisible* – „ce qui peut être lu, mais non écrit“²² – zu.

Das Unternehmen der *réécriture* und damit der *Archäologie* hat es mit grundverschiedenen Zeichensystemen zu tun, die ineinander aufgehen. Der *discours* bei Foucault meint nun *mutatis mutandis* jenes Zusammenwirken von Texten, für das Julia Kristeva 1967 den Begriff *intertextualité* geprägt hat – und den sie später um den der *transposition* erweitern sollte: „Le terme d’inter-textualité désigne cette transposition d’un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre [...]“²³ Mit diesen Ansätzen wird der tradierte Subjektbegriff zwar erschüttert, aber er verliert – anders als vielfach behauptet – als Bezugsgröße nicht gänzlich seine Bedeutung.

Das Subjekt bezieht keine transzendente Position mehr, sondern es ist – wie Manfred Frank an Jacques Lacan ausmacht – „das was, was sich im Verweisspiel von mindestens zwei Signifikanten einstellt“,²⁴ denn „un signifiant, c’est ce qui représente le sujet pour un autre sujet“ (Lacan).²⁵ Das Subjekt ist somit nicht der autarke (und damit auktoriale) ‚Souverän‘, der die Welt deutet, sondern es (ent-)steht innerhalb einer Tradition. Manfred Frank ist zuzustimmen, wenn er schreibt:

Ob ich (wie Gadamer) ‚Tradition‘ sage oder (wie Foucault) ‚Diskurs‘ oder (wie Althusser) ‚struktureles Feld‘ spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle: es genügt, sich klarzumachen, dass auch Traditionen, insofern in ihnen Kommunikationsprozesse gespeichert sind, genau wie das, was Foucault ‚Archiv‘ nennt, Regeln gehorchen, denn jede symbolische Interaktion ist regelgesteuert.²⁶

In diesen ‚Traditionszusammenhang‘ fügt sich auch Heideggers Weltbegriff ein, wie er in den Paragraphen 17 und 18 von *Sein und Zeit* dargelegt wird, nämlich als eine Idee, die auf der „Verweisung von Zeichen“ beruhe, aus der die „Bewandtnis und Bedeutsamkeit“, mithin die „Weltlichkeit der Welt“ hervorgehe.²⁷

Auf der Ebene des literarischen Textes entfaltet sich das Spannungsverhältnis von psychologischer und linguistischer Person. Letztere ist der Kristallisationspunkt der im literarischen Text eröffneten Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Imaginationsprozesse, die – ungeachtet der verwendeten Pronomina – auf kein auktoriales Subjekt verweisen. Nichtsdestoweniger gilt, wie Manfred Frank ausführt, dass die Lektüre oft eine Beziehung zwischen (auktorialer) Subjektivität und einer Figur annehmen kann, ohne dass

²² Roland Barthes: *S/Z*. Paris 1976 [Erstv. 1970], S. 10 f.

²³ Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*. Paris 1974, S. 59; vgl. Kuhnle: *Chronos und Thanatos*, S. 47 f., und die kritischen Anmerkungen in Manfred Frank: *Das individuelle Allgemeine*. Frankfurt/M. 1985, S. 287 ff.

²⁴ Frank: *Was ist Neostrukturalismus?*, S. 129.

²⁵ Jacques Lacan: *Écrits*. Paris 1969, S. 819.

²⁶ Frank: *Was ist Neostrukturalismus?*, S. 130.

²⁷ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen ¹⁶1986, S. 76 ff. u. S. 83 ff.; vgl. Frank: *Was ist Neostrukturalismus?*, S. 131.

diese sich gleich in die Ich-Form umschreiben lässt. Er nennt hierzu die in der deutschen Romantik geläufige Konstruktion mit „es war, als ob“.²⁸

Die zweiteilige Konjunktion „comme si“ gehört übrigens zu den herausragenden Stilmitteln der früheren Romane Simons: Sie trägt fortwährend einen Index der Subjektivität an sich und führt zu einer Hierarchisierung der Bilder – *als ob* ein fortwährender Prozess der Realitätsprüfung am Wirken wäre. In *La Bataille de Pharsale* indes weicht diese zweiteilige Konjunktion ganz der Vergleichspartikel „comme“, was nunmehr als eine Aufhebung der Hierarchie unter den im Roman generierten Bildern gesehen werden kann. Die selbst in einem Roman wie *La Bataille de Pharsale* noch immer gegebene implizite Subjektivität tritt dort allerdings weiter zurück. Das Ringen mit der Zeit, das ein Subjekt unerbittlich – phänomenologisch gesprochen – auf den Status der *quasi-observation*²⁹ verweist und damit, da der Gegenstand empirisch nicht vorhanden, jede Identitätskonstituierung über eine Subjekt-Objekt-Relation verweigert, weicht der Hinwendung zum Augenblick. Es gelte, so Simon, dass „[...] le monde n'apparaît à aucun instant identique à ce qu'il était dans l'instant qui a immédiatement précédé“ (BdPh 186). Indes eröffnen die Hinwendung zum Augenblick sowie das Loslösen von einer gerichteten Bewegung und der Illusion einer linearen Zeit die Möglichkeit eines produktiven Verknüpfens von vorgestellten und wahrgenommenen Bildern.

Mit der numinosen Erscheinung der Taube zu Beginn von *La Bataille de Pharsale* knüpft Claude Simon an das Vorbild von James Joyce an:

Obscure colombe auréolée de safran.

Sur le vitrail au contraire blanche les ailes déployées suspendue au centre d'un triangle entourée de rayons d'or divergents. Ame du Juste s'envolant. D'autres fois un oeil au milieu. Dans un triangle équilatéral les hauteurs, les bissectrices et les médianes se coupent en un même point. Trinité, et elle fécondée par le Saint-Esprit, Vase d'ivoire, Tour de silence, Rose de Canaan, Machin de Salomon. Ou peint au fond comme dans la vitrine de ce marchand de faïences, écarquillé. Qui peut bien acheter des trucs pareils? Vase nocturne pour recueillir. Devinette: qu'est-ce qui est fendu, ovale, humide et entouré de poils? Alors œil pour œil comme on dit, dent pour dent, ou face à face. L'un regardant l'autre. Jaillissant dru dans un chuintement liquide, comme un cheval. Ou plutôt jument.

Disparu au-dessus des toits. Façon de parler: pas vu disparaître et pas vu réellement les toits. Simplement haut par opposition à bas. C'est-à-dire en bas d'un

²⁸ Frank: *Das individuelle Allgemeine*, S. 285. Hierzu eine ergänzende Beschreibung dessen, was Foucault unter *Archäologie* versteht: „La mise au jour, jamais achevée, jamais intégralement acquise de l'archive, forme l'horizon général auquel appartiennent la description des formations discursives, l'analyse des positivités, le repérage du champ énonciatif. Le droit des mots – qui ne coïncide pas avec celui des philologues – autorise donc à donner à toutes ces recherches le titre d'*archéologie*. Ce terme n'incite à la quête d'aucun commencement; il n'apparente l'analyse à aucune fouille ou sondage géologique. Il désigne le thème général d'une description qui interroge le déjà-dit au niveau de son existence [...]. L'archéologie décrit les discours comme des pratiques spécifiées dans l'élément de l'archive“ (*L'Archéologie du savoir*, S. 173).

²⁹ Jean-Paul Sartre: *L'Imaginaire*. Paris 1982 [Erstv. 1940], S. 20 ff.

néant originel (pas la place, l’asphalte où deux autres piètent toujours, gris à pattes roses), en haut un autre néant, entre lesquels il s’est soudain matérialisé, un instant, ailes déployées, comme l’immobile figuration du concept même d’ascension, un instant, puis plus rien. (BdPh 10)

Die von einer safranfarbenen Aureole umgebene Taube evoziert biblische Bilder und deren Transposition in Kitsch. Zugleich aber steigen Bilder eines kruden, entsublimierten Sexus auf: Das Erhabene findet mit seinem Negat zusammen; synekdochisch verweisen diese Bilder aber immerfort auf weitere *strates* und ihr Potential an virtuellen Bildern.³⁰

Simons *La Bataille de Pharsale* muss als eine *Archäologie* jenes Augenblicks und seiner numinosen Erscheinungsform gelesen werden, an dem er seinen Ausgang nimmt: „Jaune et puis noir temps d’un battement de paupière [...]“ lautet der erste und letzte Satz des Romans. Die Erscheinung trägt die Züge einer *epiphany*, jenes erhabenen Moments, in dem eine belanglose Erscheinung des Alltags die Aura des Göttlichen annimmt.

In Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* leitet der Romanprotagonist Stephen Hero aus der thomistischen Vorstellung von Schönheit – „Ad pulchritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas“ – eine Ästhetik ab, die sich ganz der Erfahrung des Schönen am Objekt zuwendet, eine Ästhetik der *epiphany*. Die Termini *integritas*, *consonantia* und *claritas* von Thomas von Aquin werden bei Joyce mit *wholeness*, *harmony* und *radiance* wiedergegeben.³¹ In der Scholastik bezeichneten die Begriffe noch die Eigenschaften des Schönen in seinem ganzen Wesen, Joyce dagegen erkennt in ihnen die Stufen der Wahrnehmung des Schönen. Es findet also, wie Erzgräber betont, ein Verlagern der Betrachtungsweise vom Ontologischen ins Psychologische statt.³² Als das eigentliche Moment der *epiphany* sieht Joyce offensichtlich die *claritas* an.³³ Im Augenblick der *epiphany* wird das Objekt nicht von außen wie von einem Strahl getroffen, sondern es strahlt gleichsam

³⁰ Mit „superposition de strates“ übersetzt Jacques Derrida übrigens die „Aufeinanderschichtung“, die nach Freud den psychischen Mechanismus charakterisieren (Derrida: *L’Écriture et la différence*, S. 306).

³¹ James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Hrsg. von Hans Walter Gabler. New York 1993, S. 239; vgl. Theodore Ziolkowski: „James Joyce und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa“. In: *DVJS* 35, 1961, S. 594-616, hier: S. 601. Maurice Beebe: „Joyce und Thomas von Aquin. Die ästhetische Theorie“. In: Klaus Reichert / Fritz Senn (Hg): *Materialien zu Joyces „Ein Portrait des Künstlers als junger Mann“*. Frankfurt/M. 1978, S. 258-278. Umberto Eco: „Joyce und d’Annunzio. Die Quellen des Begriffs der Epiphanie“. In: Reichert/Senn (Hg): *Materialien zu Joyces „Ein Portrait des Künstlers“*, S. 279-289, hier: S. 279 ff.

³² Willi Erzgräber: „‘The Moment of Vision’ im modernen englischen Roman“. In: Christian W. Thomsen / Hans Holländer (Hg): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt 1984, S. 361-387, hier: S. 281.

³³ Ziolkowski: „James Joyce und die Überwindung der empirischen Welt“, S. 602. Erzgräber: „The moment of vision“, S. 281. Den Wandel von dem alten Begriff der *claritas* zur Epiphanie untersucht Eco ausführlicher: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1977, S. 329 ff.

aus; die *epiphany* weist also auch nicht über die *quidditas* („Washeit“) des Objekts hinaus; der „Strahl“ jedoch setzt eine psychologische Disposition voraus, die *hic et nunc* die epiphaniehafte Wahrnehmung ermöglicht: „Irresistibly real and attractive for us – for that moment only“ (Walter Pater).³⁴

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Feststellung Ziolkowskis, dass bei der *epiphany* keine visionäre Ekstase vorliege, mithin keine Überwindung der Trennung von Subjekt und Objekt, sondern die Selbstständigkeit des Objekts gegenüber dem Subjekt *erlebt* werde.³⁵ Peter Bürgers Charakterisierung der *epiphany* bei Joyce fasst diese als die Quintessenz einer an der literarischen Transformation von Wahrnehmung ausgerichteten Ästhetik. Eine intensiv wahrgenommene Belanglosigkeit erhalte eine Ausstrahlung, die über ihre „Tatsächlichkeit“ (im Sinne eines empirisch Gegebenen) hinausweise und zum „Kristallisationspunkt literarischer Arbeit“ werde.³⁶ Auf die produktionsästhetischen Implikationen der *epiphany* hat auch Eco abgehoben: „Die Epiphanie ist ein Modus, das Reale zu entdecken, und zugleich ein Modus, es durch Sprache zu bestimmen.“³⁷

La Bataille de Pharsale setzt eine *epiphany* regelrecht in Gang und nimmt ihr damit den Charakter des Überfallartigen. Die *wholeness* evoziert Simon zu Beginn des Romans (siehe oben zitierte Passage) über die Trinität, die *harmony* über das gleichseitige Dreieck und die *radiance* über die safrangelbe Aureole. Wie Stephen Hero begegnet *einem*, oft nicht durch ein Personalpronomen präzisierten *Ich* (das auch den Leser meinen kann) die Erscheinung in einem banalen Augenblick. Entscheidend für Simons *La Bataille de Pharsale* ist – wie in *A Portrait of the Artist as a Young Man* – die *radiance*, jene höchste Stufe, in der eine Konstellation auf die göttliche Kraft, also ins Transzendente verweist. Dieses Licht erzeugt bei Simon das Aufeinandertreffen von Wahrnehmung und Erinnerungsspuren. Das bedeutungslose Ereignis der vorbeifliegenden Taube wird dadurch wie das alltägliche Objekt bei Joyce zu einem „Kristallisationspunkt literarischer Arbeit“ erhoben, die bei Simon jedoch als ein Prozess der *écriture* im Roman selbst – also als *mise en abime* – thematisiert wird: „O. écrit: Jaune et puis noir temps d’un battement de paupières et puis jaune de nouveau“ (BdPh 271).

In der *epiphany* bei Joyce erkennt Eco die phänomenologische Vorstellung wieder, wonach Welt von einem in seiner Leiblichkeit begriffenen Dasein (durchaus *auch* noch als Subjekt) abhängig ist:³⁸ Der „Leib“ ist das Zentrum raum-zeitlicher Beziehungen. Die linguistische Wende, von Merleau-Ponty angekündigt, verlagert den phänomenologischen Weltbegriff auf die Ebene der Sprache (und der Leib wird Teil eines von semiologischen Prozessen ge-

³⁴ Walter Pater, zitiert nach Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 330.

³⁵ Ziolkowski: „James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt“, S. 603.

³⁶ Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Frankfurt/M. 1988, S. 325.

³⁷ Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 331.

³⁸ Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 348.

bildeten *paysage*). Folgerichtig erfasst Simon die literarische *epiphany* durch den eigentlichen Ort ihrer Genese hindurch: die geschriebene Sprache, die *écriture*. Da die Erfahrung einer *epiphany* in der Einmaligkeit eines vergangenen *hic et nunc* nicht reproduziert werden kann, ordnet Simon das sprachliche Material dergestalt an, dass das Spiel der Korrespondenzen zu dem am Anfang des Romans evozierten Bild zurückführt.

Der (einstmals überraschte) Betrachter kann in der Erinnerung eine *epiphany* mehrmals durchlaufen, ohne aber noch einmal zu dieser tatsächlich vorzustößen. Die Reproduktion einer *epiphany* ist, wie Bohrer feststellt, „nicht der ersten gleich, sondern eher eine jene reflexiv erinnernde und deren Flüchtigkeit im Begriff definitiv machende, ohne daß dabei Transzendenz aufkäme“.³⁹ In der Reflexion gelangt das epiphaniehafte Ereignis mit seinem ganzen latenten Gehalt auf die Ebene der veröffentlichten Zeit: „l’après-coup du devenir conscient d’un ‚contenu inconscient‘.“⁴⁰ Für die nachträgliche Bearbeitung – und damit Reproduktion – der *epiphany* setzt somit zunächst derselbe Prozess ein wie für die Bewältigung eines traumatischen Schocks, jener nachträglichen Bearbeitung also, die – wie Benjamin hervorgehoben hat – dem Ereignis eine feste Zeitstelle im Bewusstsein zuweisen soll. Auf diese Weise tritt ein solches Ereignis als in sich geschlossene narrative Einheit, als „Abenteuer“ in den jeweiligen Lebenszusammenhang, der gemeinhin Biographie genannt wird.⁴¹ Die *epiphany*, die sich von einem „emotiven Moment, das durch das Wort des Dichters höchstens erinnert werden kann, zu einem operativen Moment der Kunst“ (Eco) aufschwingt, verweigert sich dagegen einer abschließenden (narrativen) Bearbeitung: Nur unter dieser Voraussetzung ermöglicht sie ästhetische Kreativität.⁴² Jede Reproduktion des epiphaniehaften Augenblicks würde diesen letztlich seiner numinosen Kraft berauben. Auf dieses Dilemma hat Simon eine eigene Antwort gefunden: Es ist nunmehr der Roman selbst, der an die Stelle des gesetzten Objekts einer einmaligen Wahrheit tritt.

An der *epiphany* scheitert zum einen das Modell der Repräsentation, zum anderen behauptet es sich aber an ihr als Herausforderung. Mit anderen Worten: Es gilt, eine *Archäologie* vorzunehmen, einen Prozess der *réécriture* in Gang zu setzen, der die *epiphany* in einem *discours* zu etwas Einzigartigem verhilft. Der Roman Simons unternimmt die *Archäologie* einer solchen *epiphany*, indem er den Spuren folgt, deren *conjunctio* das Erinnernte hervorbringt und ihm seine eigentliche Wirkungsmacht verleiht. Simons *Archäologie* be-

³⁹ Karl-Heinz Bohrer: „Utopie des Augenblicks und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur“. In: Ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/M. 1981, S. 180-218, hier: S. 199 f.

⁴⁰ Jacques Derrida: *La Voix et le phénomène*. Paris 1993 [Erstv. 1967], S. 71. In dieser Schrift unternimmt Derrida u.a. eine phänomenologische Untersuchung des „Augenblicks“.

⁴¹ Vgl. dazu Till Kuhnle: „Die permanente Revolution der Tradition oder die Wiederauferstehung der Kunst aus dem Geist der Avantgarde?“ In: Hans Vilmar Geppert / Hubert Zapf: *Theorien der Literatur II*. Tübingen 2005, S. 95-133, hier: S. 106-110.

⁴² Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 334.

deutet weder die Repräsentation einer *epiphany* noch die Reproduktion ihrer Wirkung, sondern einzig die Konstituierung derselben als *monument* im Sinne Foucaults. Simon transponiert nicht eine Erfahrung in die Narration; vielmehr wird der Text selbst zu jener Ebene auf der die für eine *epiphany* konstitutiven *strates* wirken: in dem generativen Ineinandergreifen des *lexique*.

Gilles Deleuze sieht in der Hinwendung Joyces zur *epiphany* eine Gemeinsamkeit mit Marcel Prousts *recherche*, auf die Simon in *La Bataille de Pharsale* wiederholt rekurriert. Und die nachstehende Passage könnte wie ein Programm für die Lektüre von *La Bataille de Pharsale* gelesen werden.

Tout l'intérêt se déplace donc des instants naturels privilégiés à la machine artistique capable de les produire ou reproduire, de les multiplier: le Livre. A cet égard, nous ne voyons de comparaison possible qu'avec Joyce et sa machine à *épiphanies*. Car Joyce aussi commence par chercher le secret des *épiphanies* du côté de l'objet, dans ses continus signifiants ou des significations idéales, puis dans l'expérience subjective d'un esthète. C'est seulement lorsque les contenus signifiants et les significations idéales se sont effondrés au profit d'une multiplicité de fragments et de chaos, mais aussi les formes subjectives au profit d'un impersonnel chaotique et multiple, que l'oeuvre d'art prend tout son sens [...]⁴³

Die Konkretisierung der im Objekt ihren Ausgang nehmenden *epiphany* aber verlangt das Zusammenwirken der verschiedenen Ebenen jenes Apparates, der für Freud das Gedächtnis ausmacht – und der bei Simon zur *scène de l'écriture* wird, um eine Wendung Derridas frei zu gebrauchen.

La Bataille de Pharsale bildet ein geschlossenes System von Assoziationen, von Wahrnehmungen „nach ihrem einstigen Zusammentreffen in der Gleichzeitigkeit“ (Freud). Die Funktionsweise dieses Zusammenwirkens demonstriert eine weitere, zur poetologischen Metapher potenzierte Ekphrasis: der verrostete Mähdrescher in Teil II des Romans.⁴⁴ Die *machine* steht für einen vergangenen funktionalen Zusammenhang. Viele ihrer Teile wurden jedoch entfernt und fanden offensichtlich in einem neuen Zusammenhang Verwendung:

Telle qu'elle se présente, il est évident que la machine est incomplète et que plusieurs des ses pièces manquent, soit qu'elle ait été endommagée dans un accident, soit que, plus probablement, la machine était hors d'usage, ces pièces aient été enlevées pour remplacer celles, correspondantes, d'une autre machine ou, tout simplement, pour être utilisées telles quelles, c'est-à-dire en tant que barres de fer, planches ou triangles pour des clôtures ou tout autre usage. [...] Toutefois, quoique son état actuel interdise de se faire une idée précise de son fonctionnement, il semble qu'en ordre de marche l'énergie transmise à partir de l'essieu des roues au diverses pièces était alors transformé en mouvements [...]. (BdPh 149 f.)

⁴³ Deleuze: *Proust et les signes*. Paris 1976, S. 187.

⁴⁴ In Prousts *Le Temps retrouvé* wird übrigens die Metapher von der kaputten Maschine zur Charakterisierung der verlorenen gesellschaftlichen Totalität gebraucht: „Détendus ou brisés, les ressorts de la machine refoulante ne fonctionnaient plus, mille corps étrangers y pénétraient, lui ôtaient toute homogénéité, toute tenue, toute couleur“ (Proust: *Le Temps retrouvé*. Paris 1988, S. 956 f.).

Die verschrottete Maschine ist der Verweis auf eine vergangene Welt, die hier noch als Potentialität aufscheint, die einer neuen Weltkonstituierung harret. Durch das *archäologische* Vorgehen der *écriture simonienne* mit ihren Ekphrasen (die Bedeutung der Bildlichkeit für diese *écriture* unterstreichen auch die im Roman eingefügten Piktogramme⁴⁵) erlangt der verschrottete Mähdrescher eine spezifische, den Regeln des Romans unterworfenen semiologische Funktion, auf die Raillard hinweist: „La machine agricole de *La bataille de Pharsale* aurait deux aspects. Machine réelle, photographié [...]. Machine textuelle à laquelle on a fait un sort.“⁴⁶ Der Mähdrescher wird also zu einer semiologischen Größe – zu einer Hieroglyphe⁴⁷ oder (im Zusammenwirken mit anderen Textelementen) einem Emblem von Zeit und Vergänglichkeit:⁴⁸

Elles laissent peu à peu entrevoir leurs anatomies incompréhensibles, délicates, féminines, aux connexions elles aussi délicates et compliquées. Leurs articulations autrefois huilées, aux frottements doux, sont maintenant grippées, raidies. Elles dressent vers le ciel, dans une emphatique et interminable protestation, vaguement ridicules, comme des vieilles divas, de vieilles cocottes déchues, des membres décharnés: quelques tringles, quelque brancard pourri, un siège où aucun conducteur ne s’assiera jamais [...]. (BdPh 152 f.)

Für sich genommen steht zunächst die Beschreibung des Mähdreschers ebenso isoliert im Romantext wie jener in der Landschaft. Im dritten Teil von *La Bataille de Pharsale* bildet die Maschine den beiläufigen Hintergrund für eine homoerotische Begegnung zwischen zwei Heranwachsenden (BdPh 208) und Arbeiter bauen später die noch brauchbaren Teile aus (BdPh 231 f.). Die Funktion des Mähdreschers im Roman, die eine vorrangig poetologische ist, erhellt der dritte Teil von *La Bataille de Pharsale*, der durch eine Zitatenmontage aus Heideggers *Sein und Zeit* eingeleitet wird.⁴⁹ Die Zitate seien an dieser Stelle im deutschen Original wiedergeben:

Werkzeug stellt sich als beschädigt heraus, das Material als ungeeignet... In solchem Entdecken der Unverwendbarkeit fällt das Zeug auf... Der Zeugzusammenhang leuchtet auf nicht als ein noch nie gesehenes, sondern in der Umsicht ständig

⁴⁵ Vgl. Jean Ricardou: *Une Maladie chronique*. Paris 1989, S. 37 f.

⁴⁶ Georges Raillard: „Les trois étranges Cylindres“. In: Lucien Dällenbach u.a.: *Sur Claude Simon*. Paris 1987, S. 55.

⁴⁷ Vgl. das Proust-Zitat auf der ersten Seite des vorliegenden Beitrags (S. 269).

⁴⁸ Die Auseinandersetzung mit der besonderen Form allegorischer Darstellung, welche die (barocke) Emblematik charakterisiert, gehört zu den Konstanten in Simons Werk. Viele seiner Romane haben einen dezidiert emblematischen Aufbau: *inscriptio* (Titel), *subscriptio* (Epigraph) und *pictura* (der eigentliche Romantext). In *La Bataille de Pharsale* greifen gleichsam drei Embleme ineinander. Vgl. dazu das Kapitel „Der nouveau roman als Emblem“ in Kuhnle: *Chronos und Thanatos*, S. 287-292, sowie die in Druck befindliche Studie von ders.: „Un emblème de l’écriture: *Orion aveugle* de Claude Simon“. In: Jean-Christophe Delmeule (Hg): *Regard et cécité*. Lille : P.U.L. 2006.

⁴⁹ Vgl. das Heidegger-Zitat auf der ersten Seite des vorliegenden Beitrags (S. 269).

im vorhinein schon gesichtetes Ganzes. Mit diesem Ganzen aber meldet sich die Welt.⁵⁰

Das beschädigte Werkzeug lenkt den Blick auf sich, hebt es aus dem „Zeugzusammenhang“ heraus. Die Verweisung bestimmt die „Struktur des Seins von Vorhandenem als Zeug“. Heideggers Ausführungen über das „Sein von Zuhandenem“ bestimmen einen in sich geschlossenen Verweisungszusammenhang als ein Ganzes, in dem das Nichts keinen Platz hat. Es handelt sich um einen „bloc indivisible“ – der für Claude Simon den gelungenen Roman ausmacht.⁵¹ Gerade die Unverwendbarkeit des beschädigten Werkzeugs unterstreicht die Geschlossenheit solch eines semiologischen Zusammenhangs: „In einer *Störung der Verweisung* – in der Unverwendbarkeit für... wird aber die Verweisung ausdrücklich.“ Über das unbrauchbare Werkzeug rückt also – um im Bild zu bleiben – eine ganze Werkstatt ins Blickfeld.⁵² „[...] *c'est le monde qui s'annonce*“, lautet die Übersetzung in Simons Roman, in dem die „Welt“ Heideggers zu der Merleau-Pontys wird.

Für Simons Romankonzeption ergibt sich daraus: Material und Werkzeug des Schreibenden ist die Sprache, sind die Wörter (*lexique*). Der Autor bearbeitet die Sprache, seine „Werkstatt“ ist das weiße Papier auf dem Tisch am Fenster – aber auch der Roman selbst. Wie das Beispiel von der Maschine zeigt, beschränkt sich der Verweisungszusammenhang nicht nur auf sprachliche Zeichen, sondern auf die gesamte Bilderwelt, die hinter diesen Zeichen steht. Die Maschine, bei der der Markenname zum Inbegriff des Ganzen geworden ist, zeigt den Weg von der inhaltlichen Besetzung zum Wort bzw. den Weg vom Eigennamen, dem Patronym, zur möglichen Aufnahme ins *lexique*. Die Wörter zeichnen die Spuren, in denen der Gegenstand – semiologisch – fortlebt und als Teil einer *écriture* fortwirkt, die immer auch *réécriture* ist:

Le nom du constructeur (MAC CORMICK) écrit en lettres au pochoir [...], nom que sa répétition, sa fréquence sur ce genre de machines, a vidé de toute résonance écossaise [...] et devenu (de même que ceux des concurrents: ALIS CHALMERS, SINGER, MASSEY FERGUSON), avec sa consonance sèche, son cliquetis métallique, comme le patronyme générique de tout ce qui, à la surface du monde, rampe dans un grincement de chaînes et de fer entrechoqués, cahoté lentement dans les sillons, patient, acharné et vorace, perdu dans les immensités des terres labourées et des collines, et destiné à finir quelque jour, abandonné au soleil, à la pluie, au vent, se rouillant, tombant peu à peu en morceaux [...]. (BdPh 151)

Jedes Objekt kündigt von einer möglichen – virtuellen – Welt, die der *Archäologie* (und damit der *réécriture*) bedarf, um als Welt hervorzutreten. Die Dinge sind also nicht bloß *da* im Sinne von Alain Robbe-Grillet's Ausruf „les choses

⁵⁰ Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 73 u. S. 75.

⁵¹ Simon: „Un bloc indivisible“. Die Entsprechung bei Joyce wäre: „You apprehend it as one thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is *integritas*“ (*Portrait of the Artist*, S. 239).

⁵² Die Heideggerzitate stammen aus *Sein und Zeit*, S. 74 f.

sont là“. Dennoch war es gerade Robbe-Grillet, der die angesprochenen Passagen aus *Sein und Zeit* 1958 in die poetologische Diskussion um einen *nouveau roman* getragen hat:

L’homme saisit son marteau (ou une pierre qu’il a choisie) et il frappe sur un pieu qu’il veut enfoncer. Pendant qu’il utilise ainsi le marteau (ou le caillou) n’est que forme et matière: son poids, sa surface de frappe, son autre extrémité qui permet de le saisir. L’homme, ensuite, repose l’outil devant soi; s’il n’en a plus besoin, le marteau n’est plus qu’une chose parmi les choses: hors de son usage, il n’a pas de signification. Et cette absence de signification, l’homme d’aujourd’hui (ou de demain...) ne l’éprouve plus comme un manque, ni comme un déchirement.⁵³

Zwischen dem Erscheinen des Essays von Robbe-Grillet und dem von *La Bataille de Pharsale* ist ein Wandel in der Bewertung von Heideggers Ausführungen zum „Zeug“ zu verzeichnen. Robbe-Grillet geht von der traditionellen Trennung von Subjekt und Objekt aus. Indem er den Objekten die Bedeutung austreibt, reagiert er auf die Entfremdung, die zum Konstituens der bürgerlichen Gesellschaft geworden ist. Tatsächlich aber erklärt Robbe-Grillet ungewollt die Objekte zu Fetische, wenn er sich gegen jede Form des *anthropocentrisme* verwahrt: Er gesteht ihnen ein geradezu magisches Eigenleben zu.

Simon dagegen verschafft der *signification* wieder Geltung, allerdings – deutlich beeinflusst durch das neostrukturalistische Denken – auf einer anderen Ebene: Seine „Welt“ ist nicht die einer verfremdeten / entfremdeten Empirie, sondern die Ebene der Sprache in Gestalt der *écriture*: Die *signification* ist ein Prozess, der sich im Spiel der Signifikanten immer neu konstituiert. Zwar ist die Zahl der sprachlichen Signifikanten im Roman – dem *bloc indivisible* – immer beschränkt, nicht dagegen die der *strates*, die der *Archäologe* zu durchmessen hat.

Was „Subjekt“ heißen mag, verweist auf den Schreibenden als Schreibenden, der zugleich das implizite – und sich doch im Spiel der Signifikanten fortwährend „verschiebende“ – Zentrum der im Roman evozierten Bilderwelt ist: Der Kristallisationspunkt O wird in seiner Eigenschaft als Focus unablässig hinterfragt!

Repartir, reprendre à zéro. Soit alors O la position occupée par l’oeil de l’observateur (O.) et d’où part une droite invisible OO’ rejoignant l’oeil à l’objet sur lequel est fixé le regard, une infinité d’autres droites partant du même point entourant OO’, leur ensemble engendrant un cône qui constitue le champ de vision de O. [...]. (BdPh 181)

O grenzt das vom Roman erfasste Feld ab: die Wahrnehmung eines Augenblicks. Mit dem Buchstaben O beginnen sowohl „observateur“ als auch „œil“; er markiert sowohl Subjekt als auch Objekt – „le regard de O. se dirige vers tel ou tel objet (O’, O’’, O’’’)“ (BdPh 182). Und O bezeichnet den Autor, der die *Archäologie* jener *epiphany* unternimmt, die *La Bataille de Pharsale* zu

⁵³ Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963, S. 53.

einem in sich geschlossenen *monument* macht: „O. écrit: jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau“ (BdPh 271).

Um O, O', O''... usw. bewegen sich die Elemente des Romans, und diese halten wiederum jene in Bewegung – wie in einem Mobile:

[...] on doit se figurer l'ensemble du système comme un mobile se déformant sans cesse autour de quelques rares points fixes, par exemple l'intersection de la droite OO' et du trajet suivi par le pigeon dans son vol, ou encore celle des itinéraires de deux voyages, ou encore le nom PHARSALE figurant également dans un recueil scolaire de textes latins et sur un panneau indicateur au bord d'une route de Thessalie. (BdPh 186)

Bibliographie

- Barthes, Roland: *S/Z*. Paris 1976 [Erstv. 1970].
- Beebe, Maurice: „Joyce und Thomas von Aquin. Die ästhetische Theorie“ In: Reichert, Klaus / Senn, Fritz (Hg): *Materialien zu Joyces „Ein Portrait des Künstlers als junger Mann“*. Frankfurt/M. 1978, S. 258-278.
- Bohrer, Karl-Heinz: „Utopie des Augenblicks und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur“. In: Ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/M. 1981, S. 180-218.
- Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*. Frankfurt/M. 1988.
- Deleuze, Gilles: *Proust et les signes*. Paris 1976.
- Derrida, Jacques: *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil (points) o.J. [Erstv. 1967].
- Derrida, Jacques: *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris 1993 [Erstv. 1967].
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1977.
- Eco, Umberto: „Joyce und d'Annunzio. Die Quellen des Begriffs der Epiphanie“. In: Reichert, Klaus / Senn, Fritz (Hg): *Materialien zu Joyces „Ein Portrait des Künstlers als junger Mann“*. Frankfurt/M. 1978, S. 279-289.
- Erzgräber, Willi, „The Moment of Vision' im modernen englischen Roman“. In: Thomsen, Christian W. / Holländer, Hans (Hg): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt 1984, S. 361-387.
- Foucault, Michel: *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1992 [Erstv. 1966].
- Foucault, Michel: *L'Archéologie du savoir*. Paris 1969.
- Frank, Manfred: *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt/M. 1983.
- Frank, Manfred: *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher*. Frankfurt/M. 1985.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* (= *Gesammelte Werke II/III*). Frankfurt/M. 1999.
- Freud, Sigmund: „Notiz über den Wunderblock“. In: Ders.: *Gesammelte Werke XIV. Werke aus den Jahren 1925-1933*. Frankfurt/M. 1999, S. 3-8.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 1969.
- Hempfer, Klaus W.: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. Tel Quel und die Konstitution eines nouveau roman*. München 1976.

- Joyce, James: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Hrsg. von Hans Walter Gabler. New York 1993 [Erstv. 1916].
- Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*. Paris 1974.
- Kuhnle, Till R.: *Chronos und Thanatos. Zum Existentialismus des „nouveau romancier“ Claude Simon*. Tübingen 1995.
- Kuhnle, Till R.: „Utopie, Kitsch und Katastrophe. Perspektiven einer daseinsanalytischen Literaturwissenschaft“. In: Geppert, Hans Vilmar / Zapf, Hubert (Hg.): *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven I*. Tübingen 2003, S. 105-140.
- Kuhnle, Till: „Die permanente Revolution der Tradition oder die Wiederauferstehung der Kunst aus dem Geist der Avantgarde?“ In: Geppert, Hans Vilmar / Zapf, Hubert (Hg.): *Theorien der Literatur II. Grundlagen und Perspektiven*. Tübingen 2005, S. 95-133.
- Kuhnle, Till: „Un emblème de l'écriture: *Orion aveugle* de Claude Simon“. In: Jean-Christophe Delmeule (Hg): *Regard et cécité*, Lille: P.U.L. 2006 [im Druck].
- Lacan, Jacques: *Écrits*. Paris 1969.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1987 [Erstv. 1945].
- Merleau-Ponty, Maurice: „Cinq Notes sur Claude Simon“. In: *Méditations* 4, 1961/1962, S. 5-10.
- Proust, Marcel: *Le Temps retrouvé*. In: Ders.: *À la Recherche du temps perdu IV*. Paris 1988.
- Raillard, Georges: „Les trois étranges Cylindres“. In: Dällenbach, Lucien u.a.: *Sur Claude Simon*. Paris 1987.
- Ricardou, Jean: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971.
- Ricardou, Jean: *Une Maladie chronique*. Paris 1989.
- Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963.
- Sartre, Jean-Paul: *L'Imaginaire*. Paris 1982 [Erstv. 1940].
- Simon, Claude: „Un bloc indivisible“. In: *Les Lettres françaises* 740, 4.-10.12.1958.
- Simon, Claude: *La Route des Flandres*. Paris 1960.
- Simon, Claude: „Rendre la Perception confuse, multiple et simultanée du monde“. In: *Le Monde*, 26.4.1967.
- Simon, Claude: *La Bataille de Pharsale*. Paris 1969.
- Simon, Claude: „Réponses de Claude Simon a quelques questions écrites de Ludovic Janvier“, in: *Entretiens* 31, 1972, S. 15-29.
- Simon, Claude: „La fiction mot à mot“. In: Ricardou, Jean / Rossum-Guyon, Françoise van (Hg): *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui II. Pratiques*. Paris 1972, S. 73-97.
- Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt/M. 1987.
- Ziolkowski, Theodore: „James Joyce und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa“. In: *DVJS* 35, 1961, S. 594-616.

