

Zwischen den Bildern und zwischen den Zeilen:

Intermedialität in Claude Simons *Triptyque* und *Die Sackgasse*

Irene Albers

„C'est un livre qu'on ne peut pas lire – si lire est commencer à la première page et finir à la dernière. Ici on ne *finir* pas. On peut faire usage du livre une vie entière. On peut le lire aussi en remontant de la fin au commencement. Il n'a pas un sens; il en a autant qu'on en veut. C'est un livre à utiliser comme un tapis de Perse. Ou encore comme un talisman, une boule de cristal. Il est d'un usage permanent.“

(Dubuffet 1981, S. 1149)

Ein Film von Claude Simon? Im Gegensatz zu Alain Robbe-Grillet und Marguerite Duras kennt man Simon nicht als Filmregisseur. Seine Vorliebe scheint im Bereich der technischen Bildmedien eher der Photographie zu gelten als dem Film: Simon veröffentlichte zwei Bände mit eigenen Photographien (*Album d'un amateur* von 1988 und *Photographies* von 1992) und auch seine Romane machen insgesamt weniger den Film zum Thema als die Photographie [1]: Nicht nur enthalten Simons Romane immer wieder lange Beschreibungen fiktiver (oder realer) Photographien und Postkarten (in *L'Herbe*, *Histoire*, *La Bataille de Pharsale*, *L'Acacia*), auch modelliert er Bewußtsein und Gedächtnis seiner Protagonisten häufig als ein photographisches. Erinnerungen – das läßt sich vor allem an *Le Vent* (1957) zeigen – können jederzeit die Qualitäten einer photographischen Aufnahme annehmen, werden charakterisiert und beschrieben, als wären es sich nicht mentale Bilder, sondern tatsächliche Photographien. [2] Die Mediatisierung der visuellen Wahrnehmung stellt für Simon dabei keine Entfremdung von einer nicht-medial unterstützten Wahrnehmung dar; vielmehr erlaubt sie es allererst, die subjektive und körperliche Gebundenheit einer je partikularen Perspektive zu denken. Daher sind seine Äußerungen gerade nicht im Sinn der zumeist auf Robbe-Grillet's *Les Gommés* (1953), *Le Voyeur* (1955) und *La Jalousie* (1957) bezogenen Begrifflichkeit einer gleichsam objektiven „camera eye“-Perspektive (Spiegel 1976) oder „littérature objective“ (Barthes [1954] 1964) zu verstehen. Wenn Simon wie in *Le Vent* Wahrnehmung und Erinnerung des Photographen Montès beschreibt, als seien sie so limitiert wie die seines „troisième œil“ (*Le Vent*, S. 23 und S. 208), der Photokamera, dann, um auf diese Weise genau die Eigenschaften technischer Bildmedien (Zerstörung der Totalität der Wahrnehmung, Desorientierung, Fragmentierung und Mosaikartigkeit, Diskontinuität der Zeit, Schockhaftigkeit etc.) zu unhintergehbaren Charakteristika moderner Erfahrung zu machen, welche seit der Erfindung der Photographie Gegenstand kultur- und technikkritischer Diskurse waren. Simons Medienreflexion ist weniger phänomenologisch als anthropologisch zu verstehen, da die Form der Wahrnehmung und ihr mediales Analogon (die Photographie) auf traumatische Erfahrungsstrukturen verweisen (vgl. Albers 1998). Die Ansichten von den kollektiven und privaten Desastern, Kriegen und familiären Katastrophen, die der Gegenstand von Simons Romanen sind, lassen sich nicht anders als eine fragmentarische Bildfolge denken, als „série d'images fixes, figées, immobiles“ (*Histoire*, S. 54). Aus diesem Grund fehlt bei Simon die Auflösung der diskontinuierlichen „instantanés“ in eine kontinuierliche Bewegung: Erinnerung ist gerade kein vollständiger Erinnerungsfilm, ohne „trous“. Zenon soll Recht behalten gegen seine Widerlegung durch den Film.

Zwar spielt auch der Film als Metapher für Erinnerungsprozesse eine Rolle, zum Beispiel in Simons Roman über den spanischen Bürgerkrieg, *Le Palace*, allerdings handelt es sich meistens um einen alten oder defizienten, zerstörten oder gerissenen „film incohérent“ (*Le Vent*, S. 159), bei dem die Diskontinuität sichtbar bleibt. Dabei bezieht sich Simon häufig auf die Frühphase des Films und Montageverfahren, die etwa an Méliès' „Stop-Trick“ erinnern, wenn Personen erscheinen und verschwinden, Einstellungen ohne Übergänge aufeinander folgen „comme dans ces films truqués et fantasmagoriques où dans un décor désert apparaît soudain un personnage matérialisé à partir de rien“ (*Le Vent*, 48). Oder er vergleicht die Erinnerung mit alten, mehrfach reparierten Filmen. So heißt es in *Histoire*:

„comme dans ces vieux films usés, coupés et raccordés au petit bonheur et dont des tronçons entiers ont été perdus, de sorte que d'une image à l'autre et sans qu'on sache comment le bandit qui triomphait l'instant d'avant gît sur le sol, mort ou captif, ou encore l'intraitable, l'altière héroïne se trouve soumise et pâmée dans les bras du séducteur – usure ciseaux et colle se substituant à la fastidieuse narration du metteur en scène pour restituer à l'action sa foudroyante discontinuité.“ (S. 41)

Die mangelnde ästhetische Qualität der Westernfilme und Liebesschnulzen wird hier kompensiert durch eine neue und ungewollt avantgardistische „Montage“, die gerade aus der Verstümmelung und unsachgemäßen Reparatur des Films resultiert. Schroffe und alogische Szenenwechsel treten an die Stelle der „fastidieuse narration du metteur en scène“. Der „foissonnant et

rigoureux désordre de la mémoire“ (*Histoire*, S. 273) mit seiner „foudroyante discontinuité“ ist auf diese Art wiederhergestellt. Das ist auch dort der Fall, wo der Übergang vom unbewegten Einzelbild der Photographie zum bewegten Bild im Film gar nicht erst stattfindet und die Bilderfolge auf Vorstufen des Films wie der Laterna Magica (z.B. *La Bataille de Pharsale*, S. 68; *L'Acacia*, S. 315) oder der Bewegungsphotographie verharrt. [3] Dabei geht es Simon um die medialen Formen einer Zeiterfahrung, die geprägt ist vom paradoxen Ineinander von Stillstand und Bewegung, von Zeitenthobenheit und Zeitlichkeit, von „temps immobile“ und „destructeur travail du temps“ (*La Route des Flandres*, S. 296). Den Film als kontinuierliches Bewegtbild sucht man daher in Simons Romanen vergeblich. [4] Dennoch hat sich auch Simon für die Möglichkeiten des Mediums Films interessiert. Aber wenn Simon Verfahren des nouveau roman in die Nähe filmischer Techniken bringt, dann in Bezug auf Aufnahme und Schnitt, also zwei Momente im Prozeß der Produktion und nicht der Rezeption eines Films. In einem Interview von 1961 mit einer Filmzeitschrift, ein Jahr nach der Veröffentlichung von *La Route des Flandres*, berichtet Simon, er denke sich beim Schreiben seiner Romane Erzählerpositionen als Kamerapositionen und montiere anschließend die verschiedenen Einstellungen zu einer „suite d'images“, als würde er einen Film schneiden. Deshalb sei es ihm auch nicht schmerzlich, ein Drehbuch zu *La Route des Flandres* zu schreiben. Simon scheint zu dieser Zeit – es ist das Jahr von *L'Année dernière à Marienbad* – mit dem Gedanken gespielt zu haben, sich am Projekt des „nouveau cinéma“ zu beteiligen und den Schritt von einer als „filmisch“ verstandenen Schreibweise zu einem Film tatsächlich zu vollziehen:

"[...] je ne peux écrire mes romans qu'en précisant constamment les diverses position qu'occupent dans l'espace le ou les narrateurs (champ de vision, distance, mobilité par rapport à la scène décrite – où, si l'on préfère, dans un autre langage: angle de prises de vues, gros plan, plan moyen, panoramique, plan fixe, travelling, etc...). Même lorsque mon ou mes narrateurs rapportent autre chose que des scènes immédiatement vécues (par exemple, des situations, des épisodes remémorés ou imaginés), ils se trouvent toujours dans une position d'observateur aux connaissances et aux vues bornées, voyant les faits, les gestes, sous un éclairage particulier et limitatif. C'est probablement cette conception du roman, totalement subjective, qui m'a conduit à un mode de travail assez proche des méthodes employées dans le cinéma. Par exemple, j'ai écrit *La Route des Flandres* par petits morceaux, fragments sans suite que j'ai ensuite ‚montés‘, articulés les uns aux autres au moyen de charnières (associations – où, à l'opposé, contrastes – de sensations, d'émotions, ou parfois même simplement de mots, d'assonances) comme on procède, je crois, pour un film. [...] A partir d'un roman comme *La Route des Flandres* essentiellement composé d'une suite d'images, il m'a été très facile d'écrire le découpage d'un film où tout (place et mouvement des acteurs, de la caméra, cadrages, décors) est indiqué d'une façon très détaillée, et j'aimerais réaliser un tel film moi-même." (Simon 1961, zit. nach Prédal 1978/79, S. 331)

Bereits 1961 verfaßte Simon also ein Drehbuch zu *La Route des Flandres* von 90 Seiten. [5] Konkrete Formen nahm dieses Projekt allerdings erst Mitte der 70er Jahre an. 1976 beantragte Simon Fördergelder beim Office de la Création cinématographique und bekam die Zusage für einen Vorschuß von immerhin 700.000 FF, einem Drittel des anvisierten Budgets. Hinter dem Projekt steht jetzt der explizite Wunsch Simons, vor dem Hintergrund seiner Romansprache eine eigene Filmsprache zu entwickeln. In *Le Figaro* vom 12./13. Februar 1977 wurde er mit folgender Aussage zitiert:

"À l'instar du Buñuel de *L'Age d'or* ou de Godard à ses débuts, j'ai l'intention, comme ce fut le cas dans le domaine du roman, de creuser mon propre sillon et de découvrir une technique personnelle sur le plan de l'expression cinématographique. Seules la matière et la manière de la traiter comptent. J'ai tenu faire moi-même l'adaptation de mon roman; je vous promets qu'elle évitera toute emphase et qu'elle sera assez fidèle au récit initial." (zit. nach Dubuffet/Simon 1994, S. 22)

Letztes Endes scheiterte Simon daran, daß er keinen Produzenten für seinen Film fand. Daß er sich überhaupt, nachdem sein erstes Drehbuch bereits 15 Jahre in der Schublade lag, erneut für das Projekt einer Verfilmung interessierte, resultiert offenbar auch daraus, daß er inzwischen einen Kurzfilm realisieren und somit eine erste Erfahrung als Filmregisseur machen konnte. Daß es dieses eine Experiment mit dem Medium Film bei Simon gibt, war allerdings der Simonforschung bislang kaum bekannt. *Die Sackgasse* heißt der vom Saarländischen Rundfunk 1975 im Rahmen eines Features über den Autor produzierte Kurzfilm. [6] Die einzigen Hinweise auf die Existenz dieses Films enthält das Claude Simon gewidmete „Du“-Heft (Heft 691, 1999), in dem vier Stills abgebildet sind (S. 54f.) sowie der 1994 publizierte Briefwechsel mit Jean Dubuffet. [7] Das von Claude Simon eigens verfaßte Drehbuch des Kurzfilms adaptiert neben den Motiven und Verfahren aus seinem 1973 erschienenen Roman *Triptyque* auch dessen komplexe intermediale Struktur. [8]

Triptyque gehört zusammen mit *Les Corps conducteurs* (1971) und *Leçon de choses* (1975) zu der Phase im Werk des Nobelpreisträgers von 1985, in der die formalen Experimente im Rahmen des von Tel Quel und vor allem von Jean Ricardou vorgegebenen Theorierahmens am weitesten gehen: „*Triptychon* gilt als eines der radikalsten Experimente einer autoreferentiellen Literatur, die ihre eigene Medialität reflektiert und eine sprachvergessene referentielle Lektüre systematisch

ins Leere laufen läßt: Der Leser des *Triptychon* kann nie mit Sicherheit sagen, ob er es gerade mit einer Fiktion ersten oder zweiten Grades zu tun hat, ob er sich vor einem ‚lebenden‘ oder einem bloß gedruckten, plakatierten, filmischen Bild befindet.“ (Nitsch 1990, S. 589). Anders als in den vorangehenden zyklischen Romanen der 60er Jahre und den darauffolgenden Texten (bis zu seinem bislang letzten: *Tramway*, Paris 2001) läßt sich das Erzählte nicht mehr auf Erinnerungs- und Bewußtseinsprozesse eines Erzählers oder einer Romanfigur zurückführen. Das, was Simon von Robbe-Grillet unterscheidet, das dekonstruktive Fortschreiben von Prousts „poétique de la mémoire“, wird hier (vorläufig) beendet. Phänomenologische Simon-Lektüren, die nach der „aventure de la perception“ in seinen Romanen fragen (wie Deguy 1962), werden auf die „aventure de l'écriture“ (Ricardou) verwiesen. Einzige Erzählzeit ist (neben dem allgegenwärtigen Partizip Präsens) das Präsens: dem Nullsubjekt entspricht ein Nulltempus (vgl. Stierle 1980, S. 169). Simon bringt einen „formal subjektlosen Diskurs“ hervor, „der sich aus sich selbst zu bewegen scheint“ (Ibd., S. 168). Denn im Vordergrund steht der Versuch einer Umsetzung dessen, was Ricardou die „productivité de l'écriture“ genannt hat. „Considérer Claude Simon textuellement“ (Ricardou 1974b, S. 13), war die Maxime, auf die Ricardou die Simon-Interpreten (und Simon selbst) in den 60er und 70er Jahren verpflichten wollte. Das aus der Sicht des zeitweiligen Maoisten Ricardou mit bürgerlicher Ideologie behaftete „dogme de l'Expression-Représentation“ hatte abzudanken: Thema von Simons „autoreferentiellen“ Romanfiktionen sei einzig und allein die „aventure du récit“, die referenzlose Inszenierung sprachlicher Produktivität (Ricardou 1971, S. 143). In der Tradition der Sprachexperimente von Raymond Roussel versteht Ricardou Sprache als eigenmächtiges und autonomes Medium. Diese Experimente sollen eine „Produktivität der Sprache“ freisetzen, die nur noch kontrolliert wird von den Mechanismen der *Generation* (Entwicklung des Textes aus einem einzigen Ursprungselement, dem „générateur“), der *Selektion* (aus den unendlichen Möglichkeiten, die die Textgeneratoren eröffnen, sollen jeweils nur diejenigen ausgewählt werden, die „überdeterminiert“ sind, d.h. noch andere Bezugspunkte zum Text haben) und der *Kombination* (rein sprachlich motivierte Übergänge zwischen Einzelsequenzen). Dahinter steht eine dem Anspruch nach amimetische Poetik, deren größter Feind die „illusion référentielle“ des „traditionellen Romans“ darstellt. Vor allem *Triptyque* wurde zur Allegorie dieser Verfahren stilisiert, nicht ohne im Rückblick streckenweise schon fast wie eine Parodie auf Ricardou (und auch auf Robbe-Grillet) zu wirken. Die zum Teil virtuos interpretierten des Romans, die 1974 auf dem Simons Werk gewidmeten Cerisy-Kolloquium vorgetragen wurden (Ricardou, Lotringer, Rossum-Guyon, Dällenbach), stehen daher ganz im Zeichen der Frage nach der „mise en cause de la représentation“ (Ricardou 1974, S. 116 [Diskussionsbeitrag Dällenbach]), nach der „sortie de la représentation“ (ibid., S. 340) und der „contestation de l'illusion réaliste“ (Ricardou 1974, S. 109). In Simons eigenen Worten: „la fiction se dénonce perpétuellement comme une fiction.“ [9] Die Vielzahl an medialen Formen (Postkarte, Filmplakate, Zirkusplakate, Puzzle, Stiche, Filmvorführungen, Zirkusvorführungen, Buch und Coverillustration, Photographien), die Simon in *Triptyque* ins Spiel bringt, wird einzig im Rahmen dieser Begrifflichkeit der am Paradigma der Sprache und der écriture orientierten Repräsentationskritik zum Thema. Françoise van Rossum-Guyon etwa kommt zu dem Ergebnis, daß Simon die Grenze zwischen der „représentation directe“, die sie als „Mimesis I“ bezeichnet, und der „représentation médiatisée“ („Mimesis II“) aufhebt, da man bei der Lektüre immer damit rechnen müsse, daß eine eben noch als „real“ beschriebene Szene sich plötzlich als eine Filmszene oder eine andere bildliche Darstellung herausstelle bzw. umgekehrt eine eben noch als Filmplakat beschriebene Szene in die Darstellung von Bewegung und Handlung umschlage, um gewissermaßen ‚ins Leben‘ zu treten. [10] Damit, so die Schlußfolgerung, demaskiere der Text jede Form der Darstellung, auch die sprachliche, als „figuration fausse“ (Rossum-Guyon 1974, S. 103), als reine Projektion des Lesers. Zugunsten einer auf die Repräsentationsproblematik reduzierten Medialität werden die spezifischen Eigenschaften einzelner Medien (Sprache vs. Bild) und einzelner Bildmedien (Film vs. Photographie) genausowenig Gegenstand der Analyse wie die Ebene des Dargestellten und des Erzählten. [11] Intermedialität im Sinne der „Wiedereinführung des (verdrängten) Mediums in die medial bedingte Form“ (Paech 1999, S. 129) wird einerseits dekontextualisiert, andererseits auf ihre textuelle Form reduziert. Dabei lassen sich auch und gerade am Beispiel von *Triptyque* Simons noch kaum angemessen beschriebene intermediale Poetik und ihre anthropologische Fundierung jenseits formalistischer (Selbst-)Mißverständnisse seiner Schreibpraxis beobachten.

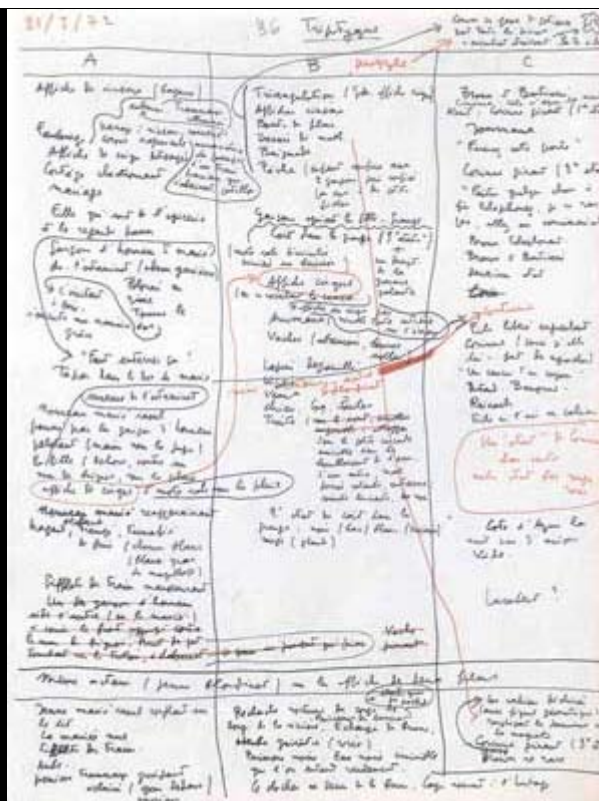
In Simons Romanen der 70er Jahre wandelt sich die Funktion des Verweises auf andere ästhetische und technische Medien. Zwar beziehen sich auch die früheren Texte immer wieder auf die „monde du spectacle“ (vgl. Rossum-Guyon 1974, S. 88), auf Theater, antike Tragödie, Vaudeville, Oper, Music Hall, Karneval und Zirkus, indem Szenen beschrieben werden, als wären sie Teil einer Aufführung. Diese Bezüge werden jeweils eingeleitet durch „comme si“, bleiben also auf der Ebene eines Vergleiches. Der Effekt läßt sich als Theatralisierung und Derealisierung beschreiben und trägt zu dem für Simons Texte charakteristischen Oszillieren zwischen Erinnerungsbildern und Trugbildern bei. Gleichwohl ist dieser Effekt begrenzt. Das gilt auch für die Beschreibung von Szenen, die zugleich bildliche Darstellungen sind (Photographien, Gemälde und Stiche, Bilder auf Keksdosen und Zigarettenpackungen etc.). Sie sind gerahmt als visuelle Wahrnehmungen oder Erinnerungen und überschreiten diesen Rahmen nicht, oder nur punktuell. [12] Dagegen motivieren solche Grenzverletzungen zwischen Ebenen und Medien der Darstellung die Schreibweise der Romane der 70er Jahre. Am deutlichsten läßt sich das an der neuen Rolle

photographischer Aufnahmen ablesen: Photographien sind anders als in den Romanen der 60er Jahre nicht mehr Spuren von Vergangenheit, deren Rätsel ein Erzähler bearbeitet, oder Metaphern für Wahrnehmungen und Erinnerungen, sondern (Robbe-Grillet vergleichbar) Bestandteile einer anonymen „mythologie moderne“: „Avec *Les Corps conducteurs* le statut de la photo a définitivement changé [...]. Affiches publicitaires, bandes dessinées, pellicules de film, magazines ‚porno‘, ces images n’ont pas d’attachement ‚personnel‘ par rapport au narrateur; elle font partie de cette ‚mythologie moderne‘ dont parle Robbe-Grillet [...]“ (Holter 1974, S. 372) Der Leser wird nicht mehr mit der Erforschung eines „Familienarchivs“ (Dällenbach 1988b) konfrontiert, sondern mit einer entgrenzten „société du spectacle“ (Debord [1967] 1992). Das Leitmedium dieser „Gesellschaft des Spektakels“ ist in *Triptyque* der Film. In keinem anderen Roman von Simon – ausgenommen die Kinoszenen in *Les Géorgiques* (Simon 1981, S. 204ff.; vgl. Nitsch 2002) – spielt der Film als Referenzmedium eine so zentrale Rolle wie hier. *Triptyque* thematisiert alle Formen, in denen sich das Medium Film äußert, sowohl Momente des Produktionsprozesses als auch solche der Rezeption, sowohl den Aufnahmeapparat als auch den Vorführapparat. Dabei kommen jeweils sowohl die „Inhalte“ (die figurale Ebene) des Mediums Films zur Sprache als auch seine materialen Voraussetzungen, so daß die intertextuelle Relation immer wieder zu einer intermedialen Relation überschritten wird: *Triptyque* handelt genauso vom Film als narrativem Medium einer „Traumfabrik“, das von stereotypen Dreieckskonstellationen und kriminellen Verwicklungen erzählt und den Voyeurismus und Schaulust der Zuschauer bedient, wie von den Dreharbeiten im Studio, den Kameraperspektiven und der Kamera als Metapher ‚objektiver‘ Wahrnehmung, den Filmplakaten, der (nicht ganz perfekten) Leinwand im Kino, der Situation im Vorort- und Dorfkino während der (mehrfach gestörten) Projektion und schließlich vom zerstörten Film, von dem nur einzelne Bildstreifen übrig sind. [13] Und es läßt sich zeigen, daß dabei im Sinne einer Poetik der Intermedialität jeweils auch die medialen Bedingungen des Romans (des Mediums Sprache) „formuliert“ werden.

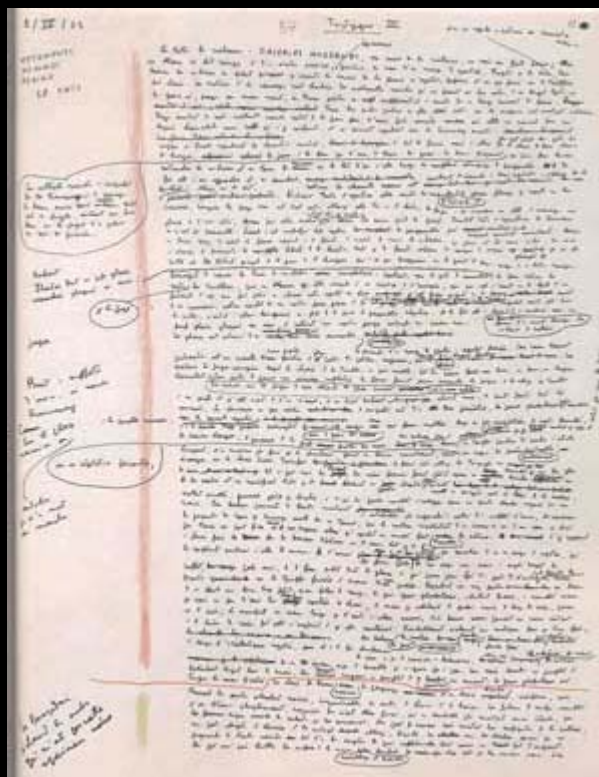
Die Rätsel zwischen den Bildern: *Triptyque*

Triptyque beginnt mit der Beschreibung einer Postkarte. Objekt der Darstellung ist also eine bereits mediatisierte Realität. [14] Der Verweis auf die grellen Farben der Postkarte konnotiert die Künstlichkeit der Abbildung, die deutlich sichtbare Differenz zwischen Vorbild und Abbild: „La carte postale représente une esplanade plantée de palmiers qui s’alignent sous un ciel trop bleu au bord d’une mer trop bleue.“ (S. 7) Gegenstand der Beschreibung ist weniger, das, was zu sehen ist, als die medialen Spezifika der Farbpostkarte. Gleichwohl verfälscht und verzerrt nicht erst die mediale Repräsentation, bereits der anonyme Blick, dessen Wahrnehmungen anschließend beschrieben werden, ist defizient, produziert nur partielle Ansichten. Erst nachträglich, in einer späteren Textpassage, wird dieser Blick zum Blick einer explizit genannten „caméra“ (z.B. S. 164, 176) und eines „long travelling“ (S. 148). Im Gras liegend, am Wasserfall oberhalb des Dorfes, kann dieser Blick immer nur eines von beiden scharf sehen, entweder die Dolden unmittelbar vor ihm oder den Kirchturm in der Ferne: „En fait on ne peut pas regarder à la fois les ombelles et celui-ci [le clocher].“ (S. 9) Die visuelle Wahrnehmung produziert kein vollständiges oder kontinuierliches Bild, sondern fragmentarische Ansichten und Ausschnitte. [15] Der Leser wird gleichsam trainiert, für jede Beschreibung den sie konstituierenden Rahmen (die Wahrnehmungssituation, das mediale Dispositiv) zu suchen, immer das Medium und seine spezifischen materialen Bedingungen zwischen Darstellung und Dargestelltem bewußt zu halten. Wie alle Romane von Simon zeichnet sich *Triptyque* dabei zugleich durch die phänomenologische Genauigkeit der Beschreibung aus [16], durch ein „Sichtbarmachen des Sehens“, auch wenn er sich vielleicht in keinem Roman so sehr Robbe-Grilletts Vorliebe für geometrische Probleme und subjektloses Erzählen angenähert hat.

Nach dem Modell der dreiteiligen Struktur von Altarbildern und der dreiteiligen Kompositionen von Francis Bacon entwirft Simon drei disparate Erzählstränge, die nicht über die Ebene der Handlung miteinander verknüpft sind. Der Einfachheit halber ist im folgenden, in Anlehnung an die filmische Sprache des Romans, von „Motiven“ die Rede (vgl. Dummer 1988): das Dorfmotiv, das Stadtmotiv und das Rivieramotiv. Die drei Motive werden ergänzt durch das Zirkusmotiv. Für jede der Serien hat sich Simon von „Vorbildern“ inspirieren lassen – Bilder von Dubuffet, Delvaux und Bacon – jeweils sowohl motivisch-figural als auch formal. [17] Eine Manuskriptseite von Simon zeigt eine Art Montageplan, in dem der Autor die drei Sequenzen (A: Stadtmotiv, B: Dorfmotiv, C: Rivieramotiv) zunächst nebeneinander anordnet und den jeweiligen Sequenzen nicht nur Personen, Handlungsmomente und räumliche Parameter zuordnet, sondern auch Farben, Objekte und bildliche Darstellungen.



Indem es Farben, Objekte und Bilder gibt, die gleichzeitig in zwei Sequenzen auftauchen (siehe die von Simon eingezeichneten Pfeile), verbindet er die ansonsten disparaten Orte und Geschichten. Darauf folgt die Montage eines Syntagmas, wobei die farbliche Markierungen am Rand die Zugehörigkeit zu A, B oder C anzeigen.



Die syntagmatische Anordnung folgt paradigmatischen Prinzipien der Analogie und Rekurrenz von Formen, Farben, Attributen der Figuren und kleinteiligen Motiven. [18] Die drei voneinander abgesetzten Teile des Romans (S. 7-71, S. 73-164 und S. 165-225) entsprechen daher nicht den drei Erzählsträngen. Innerhalb der drei Sektionen des Romans sind die Erzählstränge stark fragmentiert und zerfallen in kurze Sequenzen. Im Roman selbst heißt es über die Abbildung auf einem Buchcover, in der wie auf einem dreiteiligen Altar drei Momente einer Geschichte in einem Bild präsent sind: „Il n'existe pas de continuité entre les divers éléments du dessin“ (217) [19] Die Kontinuität der homogenen und absatzlosen Textoberfläche verbirgt eine Diskontinuität auf der Ebene der dargestellten Handlung und der Referenten. Wie schon in seinen vorangehenden Romanen

arbeitet Simon mit einem Prinzip der Montage. Die Übergänge zwischen den Sequenzen sind dabei einerseits sprachlich motiviert, häufig indem ein Lexem oder Attribut gleichzeitig als „mot carrefour“ oder „corps conducteur“ Teil zweier Serien ist. [20] So lässt sich „son ventre clair“ (S. 15) sowohl auf die Forelle im Bach beziehen wie auf die nackte Frau in der Scheune. Andererseits, und das ist in dieser Form neu, sind die Übergänge zusätzlich motiviert durch bildliche Darstellungen und damit durch die permanente Transposition von einem Medium ins andere. Diese Transpositionen lassen sich nicht im Sinn eines „Medienwechsels“ verstehen, da immer auch die jeweils charakteristischen materialen Voraussetzungen einzelner Medien ins Spiel gebracht werden. Stellte Simon in seinem vorangehenden Romanen metaphorische Beziehungen her zwischen einer Szene und einer bildlichen oder theatralischen Darstellung, so arbeitet er jetzt mit metonymischen Verkettungen. Ein Beispiel (zur besseren Lesbarkeit sind die „Schnitte“ durch zwei senkrechte Striche markiert):

Deutsche Übersetzung [hier](#)

"Le garçon répète Puisque je te dis qu'elle est morte! Il reprend brusquement la pile des mains de l'autre et entreprend d'en arracher l'enveloppe cartonneuse. La tête du lion s'ouvre en deux et par la déchirure apparaît un cylindre de métal gris, à demi recouvert d'une couche de tartre blanchâtre et grumeleuse où adhèrent par endroits des traînées de goudron. Il y a aussi du goudron sous les ongles qui s'escriment maintenant pour élargir la déchirure. Le garçon aspire soudain l'air qui siffle entre ses lèvres serrées, dit Mince putain!, et secoue vivement sa main droite. Il dit Merde ouille je me suis pété un ongle. Il cesse de secouer sa main, la ramène à hauteur de ses yeux, l'examine, dit encore Ouille Mince!, la secoue de nouveau deux ou trois fois en grimaçant puis enfouit le doigt blessé dans sa bouche, le suce un moment, le sort, le regarde, secoue encore deux ou trois fois la main et refourre le doigt dans sa bouche, les joues creusées par la succion. Sans le retirer il dit T'as pas un couteau? L'autre garçon fouille dans sa poche, en sort un couteau dont il ouvre la lame et le lui tend. Le manche est plat, fait d'une matière rougeâtre, un petit écusson métallique sur lequel est dessiné une croix guillochée orne l'un de ses côtés. Le premier saisit le couteau qu'il tient maladroitement, écartant avec soin le doigt qu'il suçait, mouillé de salive et au bout duquel on peut voir l'ongle cassé, bordé de noir et taché de goudron sur l'un de ses côtés. La lame du couteau mal aiguisée branle sur son axe. Le garçon contemple un instant le couteau dit Mince, c'est tout ce que t'as?, puis enfonce la lame dans la déchirure du carton et achève de mettre à nu les trois cylindres parallèles qui constituent la pile. Comme le cylindre central les deux autres sont presque entièrement recouverts par une couche de tartre. Il jette alors le couteau qui tombe dans l'herbe, puis, avec des gestes brusques, il disjoints les trois cylindres et élève triomphalement dans sa main un bout de pellicule cinématographique qui isolait l'élément central des deux autres en disant Tiens t'as vu? Le morceau de pellicule garde la forme d'un U aux branches allongées. Au bord de l'ongle cassé du majeur perle maintenant une petite goutte de sang, rouge foncé contre la bordure noire. Tenant écarté le doigt blessé, le garçon étire le U et l'élève pour regarder en transparence sur le ciel la courte bande qui ne comprend que cinq images et la moitié d'une sixième. Au bout d'un moment il dit Mince, regarde ça! Et les deux têtes se rapprochent. || Sans doute s'agit-t-il d'une scène surtout parlée car d'une image à l'autre aucune modification, aucun changement de place, même minime, d'un membre, aucun mouvement de la tête de l'actrice n'est perceptible. Sur les draps blancs d'un lit en désordre est étendue le corps entièrement nu d'une femme dont la partie supérieure repose à même la toile du matelas que découvre le drap froissé en plis serrés à hauteur des reins. La toile bise du matelas est rayée de bandes longitudinales bleu lavande. La vue légèrement plongeante est prise d'un point situé à un mètre environ en arrière de la tête du lit, ce qui donne à penser soit que le lit a été tiré au milieu de la pièce, soit, comme il est plus probable, que le lit se trouve au centre de l'espace vide du plateau du studio fermé à l'extrémité opposée par un décor composé de panneaux, également nus, au centre desquels s'ouvre le rectangle d'une fenêtre où ne

s'encadre rien d'autre qu'un ciel sans nuages, d'une teinte uniforme comme passée par un peintre en bâtiment sur une toile située à quelques mètres en arrière de la fenêtre. La jambe droite de la femme est repliée, la plante du pied à plat sur le drap, la jambe gauche, repliée aussi, repose, elle, tout entière, cuisse, genou et tibia, sur le lit. Entre les cuisses écartées on distingue une touffe de poils clairs, couleur paille. Au-dessous de la cage thoracique s'étend le ventre plat. Les seins un peu affaissés ont de pointes pâles. Dans le visage renversé en arrière les yeux sont ouverts, regardant fixement le plafond de la chambre ou plutôt les cintres du studio de prises de vues avec leurs câbles, leurs treuils, leurs passerelles garnies de projecteurs. || Selon une technique classique, l'artiste, à l'aide d'un rouge de Venise qui s'éclaircit jusqu'au rose sur les reliefs, a d'abord modelé le corps en camaïeu, en détaillant avec soin l'anatomie comme sur ces planches des anciens traités de peinture, modelant chacun des muscles en forme de fuseaux ou de lanières qui s'entrelacent, se croisent et s'imbriquent les uns dans les autres. C'est seulement ensuite (de même que certains peintres ne drapaient les vêtements sur leurs personnages qu'après en avoir dessiné auparavant les corps nus) que sur cette préparation minutieuse il a posé les glacis des demi-teintes, d'un vert transparent et les lumières empâtées, couleur chair ou nacrées. Distribués avec fougue, les larges coups de brosse laissent apparaître par endroits la préparation sanglante qu'ils ne recouvrent pas entièrement. Ajoutés d'un pinceau nerveux, des touches de vermillon pur ou éclairci cernent les contours des orteils, les talons abricot, arrivent la peau des coudes. Soit que l'esprit du peintre ait surtout été accaparé par le corps, soit qu'il ait soudain abandonné sa toile, il a négligé de recouvrir le visage qui apparaît comme une masse sanguinolente où se dessinent la structure osseuse, les maxillaires, et où brillent les dents découvertes. || Invisible, mais présent, on devine le demi-cercle formé par les techniciens (opérateurs, maquilleurs, machinistes, secrétaires) groupés un peu en arrière de l'appareil de prises de vues, immobiles dans l'ombre, leurs regards convergeant vers le corps de l'actrice. Obéissant à des ordres brefs, les électriciens procèdent tour à tour des rampes de projecteurs, tout s'éteignant ensuite brusquement, la toile peinte qui figure le ciel à quelques mètres derrière la fenêtre ouverte soudain plongée dans l'obscurité, le plateau du studio, pendant les quelques instants où le metteur en scène explique sans doute ses nouveaux ordres, n'étant plus éclairé que par une unique ampoule qui, probablement heurtée par quelque échelle ou quelque portant, se balance au-dessus du lit et dessine dans les creux et sur les reliefs du ventre, des seins et des cuisses des ombres mouvantes allant et venant de droite à gauche, s'étendant, se rétractant, s'allongeant en sens inverse, dessinant alternativement sur le lit d'un côté puis de l'autre les contours du corps étendu, aux aspérités montueuses et aux courbes tantôt douces, tantôt se gonflant, s'étirant, abruptes, profilées en noir, avant de s'affaisser de nouveau. || Le garçon confie le petit bout de pellicule à son compagnon, puis, fouillant de sa main valide dans l'une de ses poches, en extrait une autre qui ne conserve de la courbure en U qu'une légère inflexion et l'élève à son tour vers le ciel. Les cinq images qu'il comporte semblent sans rapport avec celles de la bande sortie un peu plus tôt de la pile (il est possible qu'il s'agisse d'un autre film), sauf peut-être l'égale immobilité du personnage, un homme cette fois, assez sorpulent et vêtu d'un costume sombre, debout sur la moquette rouge d'une pièce éclairée d'une lumière crue. Les pieds joints, il tourne la tête sur le côté, son visage faisant ainsi face au spectateur, comme s'il cherchait à entendre quelque bruit ou quelque voix provenant de l'autre côté de la porte dont l'une de ses mains tient la poignée. Contrastant avec le mur clair, le complet sombre absorbe la lumière, tout (les plis de l'étoffe, les limites du veston et du gilet disparaissant) se fondant dans un bloc noir aux contours mous et sinueux comme ceux d'une tache d'encre ou d'une de ces silhouettes d'oiseaux immobiles sur une jambe, engoncés dans leur plumage,

et que surmonte une tête rosâtre, violacée par la couperose, à la peau molle pendant en bourrelets sous son propre poids, soulignant, malgré l'empâtement, les arêtes osseuses des pommettes. Le buste est légèrement incliné, projetant vers la porte le visage aux yeux mi-clos dont les paupières ne laissent passer le regard qu'à travers une mince fente, avec son nez peu saillant, ses lèvres épaisses, et son expression perplexe, tendue et pathétique. L'avant-bars au bout duquel la main serre la poignée de la porte jaillit horizontalement de la tache noire à hauteur du ventre, comme celui d'une potence. || Les couleurs criardes de la carte postale (le ciel et la mer trop bleus, les façades trop blanches, les fleurs trop rouges et orangées) contrastent avec celles de la toile cirée qui recouvre la table de la cuisine sur l'angle de laquelle la carte est restée posée. Le corps vidé et nettoyé du lapin est toujours sur son plat d'épaisse faïence blanche. Trop long pour celui-ci, le lapin dépasse aux deux extrémités, les pattes arrière d'un côté, avec leurs bottillons de fourrure intacte, de l'autre le haut du corps, les épaules et la tête sanguinolente qui entraînée par son poids repose, pendante, sur la toile cirée à carreaux jaunes, rouges et roses. Au-dessus de la cage thoracique, au bord dentelé, le ventre se creuse, vide de ses viscères. Sur les membres et les différentes parties du corps dépouillé on peut voir comme sur une planche d'anatomie les muscles allongés, renflés en forme de fuseaux, qui s'entrecroisent, se tressent, s'étirent parallèlement ou s'imbriquent les uns dans les autres. Ils s'attachent sur les os par leurs extrémités tendineuses et blanchâtres. L'ensemble de l'animal semble peint dans un camaïeu rose, d'un rouge brique dans les ombres. Des reflets nacrés brillent sur les parties bombées, du côté où, par la porte ouverte, la lumière du jour pénètre dans la cuisine. Dans la tête ensanglantée, l'œil unique, rond et vitreux, fixe le vide. [...] Sans doute la femme qui a déposé le lapin a-t-elle heurté avant de sortir le ruban de papier tue-mouches car celui-ci, l'abat-jour et l'ampoule se balancent légèrement." (S. 79-85)

Glaubt der Leser eben noch die Beschreibung eines Filmstreifens zu lesen, den zwei Dorfjungen sich ansehen, nachdem sie ihn aus einer leeren Batterie herausgepult haben, so fährt der Text fort mit der Evokation eines Filmstudios, um schließlich ein Gemälde darzustellen, bevor die Klammern sich schließen und wir wieder von einem Filmstudio lesen und von zwei Jungen, die Filmstreifen betrachten. Das gleiche Objekt, eine nackte Frau auf einem Bett, ist erst ein Photogramm auf einem Zelluloidstreifen, dann eine Schauspielerin in einem Filmstudio, dann Gemälde im Stil Francis Bacons (vgl. S. 80-82). Auch die Erzählperspektive verändert sich: Die Frau wird erst von zwei Jungen betrachtet, dann von dem „appareil de prises de vues“ (S. 82) im Filmstudio, dann von einem nicht näher benannten Maler (l'artiste, le peintre), dann wieder von den Jungen. Wenn schließlich ein gehäuteter Hase auf dem Küchentisch in den gleichen Worten beschrieben wird wie kurz vorher die Frau (S. 84), dann überlagern sich beide Bilder, ohne daß es einen narrativen Zusammenhang zwischen den beiden zeitlich und räumlich disparaten Episoden gibt. Dennoch kann der Leser eruieren, „wo“ er sich gerade befindet. Denn die dem Leser Wiedererkennbarkeit garantierende Identität der Episoden ist zunächst eine rein räumlich-topographische: ein Dorf in Zentralfrankreich (mit: cuisine, grange, rivière, cascade, église, clocher, troupeau de vaches), eine Stadt in Nordfrankreich (mur de briques, estaminet, cinéma, impasse, pluie, gare, locomotive, usines, eau noire), und ein Seebad an der Riviera in Südfrankreich (façades blanches, plage, palmiers, mer bleu, studio). In allen drei Sequenzen geht es um genauso stereotype wie archaische Situationen der Assoziation von Sexualität, Gewalt und Opfer, „sex and crime“ (vgl. Nitsch 2002). Die Personenkonstellationen entsprechen dabei jeweils einer Dreieckskonstellation, zu der eine vierte Person hinzutritt, so wie zu den drei narrativen Sequenzen eine vierte, nicht lokalisierbare Episode, die Zirkusepisode, hinzukommt. [21] Wenn man angesichts dieser Struktur überhaupt noch von konzeptuellen Grundoppositionen des Romans sprechen kann, dann nur von Oppositionen wie Leben und Tod, Bewegung und Stillstand, Verausgabung und Erschöpfung, Erscheinen und Verschwinden. Dabei geht es, wie in anderen Romanen Simons auch, jeweils um das, was „dazwischen“ ist, was den Übergang von einem Term zum anderen herstellt. Da diese (mit Gewalt assoziierten) „Ereignisse“ unsichtbar sind, werden sie nicht narrativ realisiert, bleiben als „Leerstellen“ bestehen. Zentral für Simons Romane ist die explosive Spannung bestimmter Augenblicke bei gleichzeitiger Unsichtbarkeit von Übergängen, Entwicklungen und geschichtlichen Veränderungen. Bereits das Motto von *L'Herbe* (1958), ein Satz von Pasternak, deutet in diese Richtung: „Personne ne fait l'histoire, on le la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser“. [22] Auch für *Triptyque* gilt diese Unsichtbarkeit der Ereignisse. In jeder der drei Serien passiert etwas (Ertrinken eines Kindes, Ehebruch und Schlägerei, Drogenhandel und Korruption), aber eben nur „zwischen den Bildern“ und

„zwischen den Zeilen“. Die Rekonstruktion der erzählten Handlung beruht auf Extrapolationen, die aufgrund der Anlage des Romans notwendig prekär bleiben, aber zugleich von den Leerstellen provoziert werden.

Im Dorfmotiv, dem Mittelteil des Triptychons, werden zwei Jungen beschrieben, die zum Fischen gehen. Sie werden zu Voyeuren einer Liebesszene, die sich in einer Scheune des Dorfes abspielt. Die Scheune wird auch als Kino genutzt. Die Filmplakate zeigen sowohl das Riviera- wie das Stadtmotiv. Durch einen Sehschlitz in einer Schicht übereinandergelagerter Film- und Zirkusplakate können sie wie in einer Peepshow das Innere der Scheune sehen. [23]



Die Frau, „la jeune domestique“, die sich dort mit ihrem Liebhaber vergnügt, sollte eigentlich ein kleines Mädchen beaufsichtigen. Sie läßt es bei den beiden Jungen zurück, die es ihrerseits alleine lassen. Szenen einer nächtlichen Suche nach dem Mädchen und semantische Isotopien suggerieren, daß es in dem Fluß des Dorfes ertrunken ist. In das Dorfmotiv gehört außerdem die unheimliche Figur einer alten Frau, die Kaninchen schlachtet, eines Jungen, der am Küchentisch sitzt und eine Geometrieaufgabe, bei der es um das Verhältnis zwischen einem Dreieck, einem Kreis und einer Tangente geht, zu lösen versucht, sich aber lieber mit der Betrachtung pornographischer Bilder einerseits, eines Filmstreifens andererseits ablenkt. Auf dem Küchentisch liegt ein gehäutetes Kaninchen neben einer Postkarte von der Côte d'Azur. Das Dorfmotiv ist ‚eigentlich‘ ein Film, den die Plakate des Stadtkinos ankündigen (S. 64f.) und es ist innerhalb des Rivieramotivs präsent in Form einer „gravure galante“ (S. 42) und in Form eines Puzzles. Pikturales „Vorbild“ dieser Serie ist ein Bild von Jean Dubuffet, *Les riches fruits de l'erreur* (1963). Simon hat sich hier von der Analyse des Bildes bei Max Loreau inspirieren lassen (Loreau 1971, S. 427-438; vgl. auch Simon 1977, Duffy 1994): Glaubt man zunächst in diesem Bild allein eine uniforme und abstrakte Oberfläche zu erkennen, so zeigen sich schließlich konkrete Formen und Elemente einer Landschaft (eine Kuh, ein Baum, ein Hund, Vögel etc.).



1. Vache
- 1A. Arbre queue
2. Pièce d'eau
3. Arbre
4. Oiseaux
5. Pièce d'eau
- 6A. Grande figure rouge
- 6B. Figure dorsale
7. Figure rouge
- 7A. Profil interne
8. Chien
9. Oiseau
10. Oiseau

Es findet also ein ähnliches Spiel zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit statt wie in Simons Text, der sich zudem (s.u.) das Modell des Puzzles im Sinne einer poetologischen Metapher zu eigen macht.

Das Stadtmotiv hat eine Hochzeit in einer nordfranzösischen Industriestadt zum Gegenstand. Der Bräutigam verläßt die Hochzeit, geht mit seinen „garçons d'honneur“ (S. 154) in eine Bar, um sein Junggesellenleben zu „beerdigen“ (daher der leitmotivisch wiederholte Satz „Faut enterrer ça“, S. 134 etc.). In dieser Bar kommt es zu einer Annäherung mit der Kellnerin, welche von einem Mann „en veste de cuir“ eifersüchtig bewacht wird. Bräutigam und Kellnerin gelingt es, die Bar zu verlassen; sie treffen sich draußen wieder, kopulieren bei Regen an der Backsteinmauer einer Sackgasse zwischen der Bar und einem Kino. Die Liebesszenen in den verschiedenen Einstellungen, von der Nahaufnahme zur Totalen, überlagern sich mit den Liebesszenen aus der Dorfscheune. Zugleich sind die Szenen in der Sackgasse Bilder eines Films, der in der zu einem Kino umfunktionierten Dorfscheune zu sehen ist. Der Titel dieses fiktiven Films lautet: „*Le Commissaire Bastianini*“ (S. 138). Nachts kehrt der betrunkene „jeune marié“ in das Hotelzimmer zu seiner Braut zurück. Er hat Blut im Gesicht, als habe ihn der Mann in der Lederjacke verprügelt (vgl. S. 216) und Erbrochenes auf seiner Kleidung (S. 185). Im Hotel legt er sich ins Bett, während seine Braut verzweifelt aus dem Fenster auf einen Bahnhof starrt und sich vor einem Spiegel entkleidet. Die ‚Vorbilder‘ dieser Serie stammen aus dem Werk des belgischen Malers Paul Delvaux.

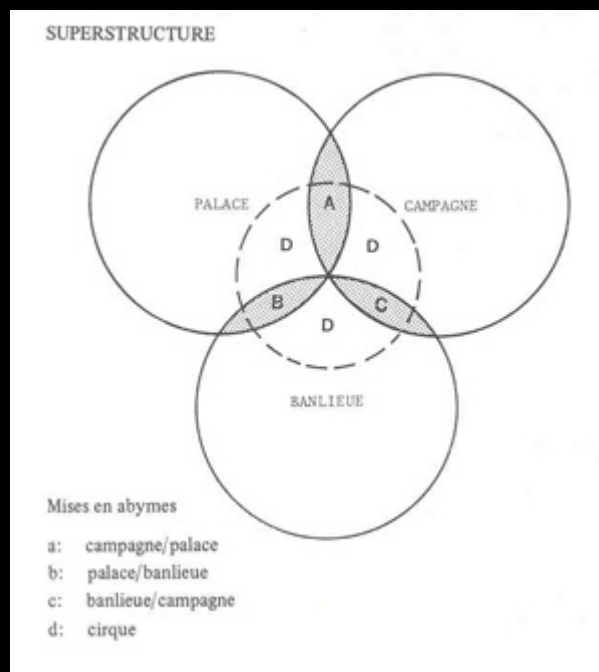
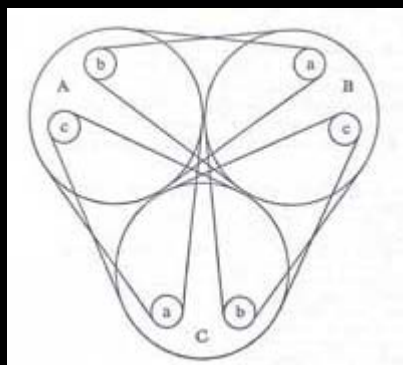


Das Rivieramotiv zeigt eine nackte Frau in einem Hotelzimmer, die auf einem zerwühlten Bett liegt, arrangiert wie auf einem Gemälde. Es handelt sich um Corinne de Reixach (S. 57), die man als Simonleser aus seinen anderen Romanen kennt. [24] ‚Vorbild‘ dieser Serie sind u.a. *Lying Figure* und ein Triptychon von Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion*, aus dem Simon auch die Figur des Mannes im Anzug übernimmt und das Kippen zwischen dem Bild der nackten Frau – „comme le corps d'un animal écorché“ (S. 51) – und dem gehäuteten Hasen. [25]



Corinne hat sich mit einem einflußreichen Abgeordneten namens Lambert in dem Hotel getroffen (S. 102), der ihr als Gegenleistung offenbar helfen soll, ihren Sohn, der wegen Drogenhandels verhaftet wurde, freizubekommen, was dann auch gelingt (vgl. S. 151). Es gibt einen weiteren Liebhaber, ein reicher Engländer namens Brown (S. 50). Das Rivieramotiv ist seinerseits ein Film, der in dem Kino des Stadtmotivs läuft. Die Schauspielerin des Films liest einen Roman, in dem es um den abtrünnigen Bräutigam und sein Rendezvous mit der Kellnerin in der Sackgasse neben dem Kino geht (S. 126). Die männliche Hauptfigur des Rivieramotivs wiederum legt ein Puzzle, auf dem das Dorfmotiv zu sehen ist, um es am Ende zu zerstören. So haben die drei Erzählstränge die jeweils anderen zum Inhalt und dementieren gegenseitig ihren Anspruch auf Realität.

Indem die bildlichen Darstellungen als metonymische Reihe funktionieren (vgl. Jost 1975), lassen sie sich nicht mehr im Sinn einer einfachen „mise en abyme“-Struktur auflösen, da der feste Bezugspunkt fehlt. So kommt Lucien Dällenbach in seiner Interpretation von 1974 zu dem Schluß: „L'illusion référentielle est battue en brèche jusqu'au bout, la mise en cause de l'identité maintenue: aucune des représentations ne peut être assignée comme original, aucune comme copie, leur lieu, comme leur être, reste contradictoire, le paradoxe subsiste.“ (Dällenbach 1974, S. 168) Das Verhältnis von „Original“ (Realität) und „Kopie“ (Repräsentationen) wird dadurch zu einer paradoxen Schleife.



So wird das Rivieramotiv eingeführt als Postkartenmotiv. Es ist damit präsent innerhalb des Dorfmotivs, denn dort liegt die Postkarte auf einem Küchentisch neben einem abgehäuteten Hasen. Am Ende des Romans ist dann das Dorfmotiv Gegenstand eines Puzzles, das die männliche Figur aus dem Rivieramotiv erst beendet und dann mit einer wütenden Geste zerstört (vgl. 224). Diese Szene ist aber nur die Schlußszene des Films, der im Stadtkino läuft: der Roman endet damit, daß die Zuschauer das Kino verlassen. Auf der dem Kino gegenüberliegenden Straßenseite steht das für die Hochzeit dekorierte Auto. Statt in der „Realität“ anzukommen, weiß der Leser, daß auch dieses Motiv lediglich das eines Films ist, desjenigen nämlich, der im Stadtkino zu sehen ist. Wenn jeder der drei Erzählstränge in den anderen beiden enthalten ist und die anderen

beiden zum Inhalt hat, dann läßt sich keine Hierarchie mehr herstellen. [26] Der Leser sieht sich mit einem geschlossenen System konfrontiert. Der Roman selbst bietet formale Modelle für diese Situation an: das Labyrinth (S. 103), das Puzzle (S. 220ff.), die Sackgasse und das Geometrieproblem, das der Junge aus dem Dorfmotiv nie löst (S. 23ff.).

Auf dieser Ebene ist am ehesten auch das Zirkusmotiv zu verorten, dem eine Sonderstellung zukommt. Hier werden die verschiedenen Techniken, eine „illusion réaliste“ zu erzeugen und wieder zu dementieren im Spiel und in den Sketchen des Clowns gespiegelt. Die Nummernstruktur der Zirkusvorführung entspricht der Diskontinuität zwischen den Sequenzen in Simons Roman. Anders als in den Filmen des Romans ist diese Mimesis im Zirkus nicht realistisch, sie ist eine reine „mise en spectacle“, macht die Performanz des Mediums zum Thema. Lucien Dällenbach sieht daher im Clown eine Metapher für den Textproduzenten (zit. Dummer 1988, S. 186). Aber man kann in den Zirkusszenen auch die Rückkopplung der medialen Dispositive (Film, Roman, bildliche Darstellungen) an archaische mimetische und spielerische Praktiken sehen [27], und natürlich die Rückführung des Films auf seine Anfänge in der populären Kultur (vgl. Paech 1988, 1-24). Um Übergänge zwischen Kino- und Zirkusszenen herzustellen, verwendet Simon „projecteurs“ (z.B. S. 23, 33, 77, 108, 159, 180 etc.) in seiner doppelten Bedeutung als „Filmprojektor“ und „Scheinwerfer“. Außerdem läßt sich zeigen, daß die Zirkusszenen jeweils Handlungsmotive aus allen drei Episoden (also auch: Filmen) aufnehmen. [28] Hinter den stereotypen Handlungen der Filme stehen archaische Situationen von Gewalt, Schmerz, Angst, Verrat und Scheitern, welche die vordergründige Komik der Sketche nur dämpft. Mit Deleuze könnte man von „images-pulsion“ sprechen (Deleuze 1983, S. 173ff.). Simons Clown mit seiner „démarche grotesque“ (S. 33), seinen animalischen „cris inarticulés et sauvages“, seinem durch die verschwitzte Schminke entstellten „visage monstrueux“ (S. 50) verweist auf den Zirkus als Ort einer kollektiven Regression, wo das Publikum affektiv und ambivalent reagiert mit „rire“ und „vague effroi“ (S. 33), „entre l'effroi et la dérision“ (S. 50). Simon inszeniert den Zirkus als einen Ort, an dem sich eine kulturell ausgeschlossene ambivalente Gewalt zeigen darf. [29] Im Sinne von Paul Bouissacs kultursemiotischer Analyse des Zirkus (Bouissac 1976) repräsentiert Simons Clown „anti-culture“. Mehrfach wird der „cri barbare“ (S. 108, vgl. auch S. 33) des Clowns erwähnt. Er ist zugleich animalisch und ‚automatenhaft‘ (S. 158), repräsentiert zwei dem Menschlichen entgegengesetzte Pole (das Tier und die Maschine), steht dabei für eine „Inversion“ von Kultur im Form von „verbal violence“, „visual violence (gestures)“ und „physical violence“ (S. 168). [30] Vor allem die Beschreibungen des Clownsgesichtes konnotieren Gewalt: es ist von „maquillage violent“ (S. 49) die Rede, das Gesicht scheint von ‚blutigen Verbänden‘ umgeben (vgl. ibd.), durch die Maske aus Schminke bricht das rohe Fleisch durch, wie in den Bildern von Bacon: „le visage dont la chair semble à vif, sanguinolente, les traits grossièrement modelés dans une pâte molle comme une tragique ébauche abandonnée, à mi-chemin entre la bête et l'homme, bouffi de vagues excroissances.“ (S. 190) Das Interferieren der materialen Bedingungen des Mediums wird hier – in ähnlich verstörender Weise wie auf Bacons Bildern – auf den Menschen selbst übertragen, auf das Verhältnis von Körper und Fleisch.

Die Zirkusszenen verhalten sich zu den anderen Episoden wie eine „Störung“ oder „Unterbrechung“. Eine solche figurieren auch die ruckartigen Bewegungen des Clowns, der immer wieder zu Posen erstarrt. Dafür steht die Formel „il s'immobilise“ (S. 159): „le clown est maintenant parvenu au milieu de la piste où il s'immobilise, muet tout à coup, dans ses vêtements grotesques et pendants“ (S. 49). [31] Dieser Figuration von disruptiver Gewalt auf der Ebene des Dargestellten, entsprechen die Störungen auf der Ebene der medialen Repräsentationen, vor allem die Störungen der Filmprojektion. [32] Und es ist genau diese Form der Störung, die nicht alleine im Sinn einer Repräsentationskritik zu verstehen ist. Denn, wenn man in *Triptyque* nie weiß, ob man die Beschreibung einer Szene liest oder die Beschreibung eines Bildes/eines Films, dann kippen die Beschreibungen, was meistens übersehen wird, in *beide* Richtungen: Was man für Realität hielt, erweist sich als Film, als Projektion, und, was man als Leser für Film hielt, erweist sich (bis zum nächsten „Kippen“) als ‚real‘, so daß etwas ‚Reales‘ in die Darstellung einbricht, die homogene Oberfläche des ästhetischen Scheins und der medialen Form durchbricht. Auch wenn Simon diese Begrifflichkeit selbst nicht verwendet, erinnern solche Szenen an die Phänomene, die innerhalb des „Collège de sociologie“ der Dimension des „sacré“ zugeordnet werden. So beschreibt Michel Leiris in „Le sacré dans la vie quotidienne“ ambivalente Erfahrungen des Kreatürlichen und der Sprache (vgl. Nitsch 1995), welche zugleich Anziehung und Abstoßung auszulösen imstande sind, „cette mixture de respect, de désir et de terreur“ (Leiris [1938] 1995, S. 103). Es sind kurze Momente der Wahrnehmung eines „Risses“ oder einer „brèche“ (ibd., S. 115), „la vague perception de cette espèce de déviation ou décalage qui caractérise encore pour moi le passage de l'état commun à un état plus privilégié, plus cristallin, plus singulier, le glissement d'un état profane à un état sacré.“ (ibd.) [33] Bei Simon nun konvergieren diese disruptive Struktur des „sacré“ und das Phänomen des Rahmenbruches bzw. der Störung und Unterbrechung. Die Intermedialität des Romans (und auch des Films) ist in diesem Kontext zu sehen, als Figuration von Brüchen und Störungen, oder, wie Paech schreibt: „Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert.“ (Paech 1998, S. 25) Diese Brüche spielen – und hier geht es um die Eigenschaften spezieller Medien – bei Simon vor allem dort eine Rolle, wo die Grenzen zwischen Film und Photographie, bewegtem und

bewegungslosem Bild thematisiert werden.

Filmschnipsel und Bildstörungen

„C'est dans ce découverte de l'inutilisable que soudain l'outil s'impose à l'attention.“ (*La Bataille de Pharsale*, S. 187) [\[34\]](#)

Simon betont immer wieder das photographische Moment des Films. In *Triptyque* beschreibt er einen Junge, der – statt seine Geometrieaufgabe zu lösen – Schnipsel eines Films betrachtet, einen Streifen mit 6 Bildern und einen anderen mit 4 Bildern (S. 27). Er betrachtet sie gegen das Licht und kann zwei Personen erkennen, die an einem Tisch sitzen. Es ist dunkel. Durch das Bild hindurch kann der Junge den Garten des Hauses sehen und die alte Frau, die sich dort auf und ab bewegt und Kaninchen schlachtet (S. 28). Es findet wie in Simons Konzeption vom Wort als „mot carrefour“, das disparate Referenten enthält, eine Überlagerung von zwei Realitäten statt. Der Junge nimmt nun eine Lupe aus der Schublade und betrachtet die Filmstreifen erneut (S. 29). Jetzt kann er die Gesichter erkennen, zwei Männer, einer in einem hellen, der andere in einem dunklen Anzug. Auf einem der Bilder ist nun eine Bewegung des Arms zu erkennen, die so heftig war, daß sie nur unscharf abgebildet ist, nur eine „trace fuligineuse sur la pellicule“ (S. 29) hinterlassen hat. Hier äußert sich Simons Vorliebe für die „photo bougée“ (*Histoire*, S. 124). Auch in den langen Beschreibungen der Photographie in *Histoire* endet die Fahndung nach den Spuren der Vergangenheit damit, daß der Betrachter „trace fuligineuse“ (S. 269) entdeckt, so daß die Photographie zum Bild einer (nach dem Modell von Antonionis *Blow-Up* allerdings zunehmend unlesbaren) Bewegung und Geschichte wird. [\[35\]](#)

Auch in *Triptyque* schließt der Junge aus den Bewegungsspuren, die das heftige Kopfschütteln des eines Mannes hinterlassen hat, daß es ein „événement“ (S. 31) gegeben haben muß. Was in der „trace fuligineuse“ sichtbar wird und zugleich unsichtbar bleibt, ist das Ereignis im Zentrum des Rivieramotivs. Das verschwommene Bild figuriert eine ‚konvulsivische‘ Geste, eine im Medium der Photographie nur indirekt darstellbare Gewalt von „actions incontrôlées et violentes“ (S. 175). Was hier beobachtbar wird, ist nicht nur das Medium Photographie und seine Differenz zwischen der bewegten vorphotographischen Realität und dem photographischen Bild, sondern auch die Differenz zwischen photographischen Einzelbildern und dem kontinuierlichen Bewegungsbild des Films. In der Terminologie von Joachim Paech: Simon thematisiert die Medien Photographie und Film als beobachtbare Form, indem er die „Zeit-Differenz“ der Photographie und die Intervalle zwischen den Bildern beschreibt, das also, was das transparente Funktionieren dieser Medien stört oder unterbricht: „[...] on sait que dans les romans de Simons les photographies s'animent, alors qu'au contraire la plupart des images filmiques se figent. La frontière entre film et photographie s'abolit d'ailleurs de manière exemplaire dans *Triptyque*.“ (Rossum-Guyon 1974, S. 93) Simon interessiert sich für die photographische Seite des Films, gerade nicht für das bewegte Bild, sondern für das stillstehende, von einem Vorher und Nachher isolierte Einzelbild. Es handelt sich hier aber nicht nur um ein formales Problem. Denn in den Zwischenräumen, den „interstices“ (Deleuze) zwischen den (Film)bildern, oder zwischen unbewegter Photographie und vergangener Bewegung, liegen die Rätsel und Geheimnisse, welche nach einer narrativen Auflösung verlangen, die Simon ihnen aber nicht gewährt. Sein Verfahren einer „description dynamique“ (vgl. Simon 1982) suggeriert mögliche Handlungsverläufe, ohne sie in die kausalen und logischen Verknüpfungen einer Narration zu überführen. So ist der Leser in der gleichen Position wie die beiden Jungen (und Erzähler anderer Romane Simons). Auch er hält immer nur Serien von Einzelbildern in den Händen, kann nur Hypothesen über die Reihenfolge, über den Verlauf, über die „Geschichte“ anstellen.

[\[36\]](#) Mögliche Ereignisse – wie der Tod des Mädchens im Dorfmotiv – werden suggeriert (etwas durch die Rekurrenz des Lexems „noyer“), aber nicht narrativ realisiert. [\[37\]](#) Dadurch entsteht eine für Simons Romane insgesamt charakteristisches Oszillieren zwischen Beschreibung und Erzählung, Stillstand und Bewegung. Nicht von ungefähr zitiert er immer wieder die Zenonschen Paradoxien, macht sie zum Emblem sowohl seiner Zeiterfahrung als auch seiner impliziten Medientheorie und Poetik. [\[38\]](#) Auch in *Triptyque* gibt es Bilder ‚stehender Bewegung‘, hier in dem Bild der Forelle, die im Wasser gegen den Strom schwimmt, sich zugleich bewegt und nicht bewegt, ohne Übergang („sans transition“) durch eine rasche Bewegung verschwindet. [\[39\]](#)

Auch die erstarrten Momentaufnahmen auf den Filmstreifen verlangen nach einer solchen „libération“. Was die Jungen auf den Filmstreifen suchen, ist immer eine Geschichte. Der Streifen mit dem Bild der nackten Frau im Hotelzimmer (des Rivieramotivs), auf dem keine Bewegung zu erkennen ist (S. 80), ist unbefriedigend. Erst als mit Hilfe einer Lupe eine Zeitung auf dem Boden sichtbar (S. 100) und sogar eine Schlagzeile entzifferbar wird, sind die Bilder wieder interessant. Diese Schlagzeile lautet „(l)YCEENS, (in)CULP(és), TRAF(ic) et (d)ROGU(e)“ (S. 100) und liefert das Motiv für das Verhalten der Frau im Rivieramotiv: sie will ihren Sohn aus der Haft und vor der Anklage wegen Drogenhandels bewahren. An dieser Stelle findet eine „libération“ statt. Es beginnt eine Beschreibung des Films und seiner Handlung. Adverbien (puis, alors, à la fin) und die Folge von Verben im Präsens erzeugen hier ausnahmsweise die ‚realistische Illusion‘ einer Bewegung in Form einer (kurzen) narrativen Sequenz. Filmisch ist hier außerdem der Dialog zwischen der Frau auf dem Bett (Corinne) und dem Mann mit dem englischen Akzent

(Brown). Mitten im Satz, wird dieser Dialog unterbrochen, und zwar durch eine Störung des Vorführapparates: „A ce moment la voix s'éraïlle, glisse dans un descrescendo de sons inarticulés tandis que se bousculent et alternent sur l'écran des taches noires et blanches, comme des fragments de vitre brisée [...]“ (S. 102) Es beginnt eine Klammer, die erst mehr als 20 Seiten später mit der Fortsetzung der Vorführung geschlossen wird (vgl. S. 129: „la projection reprenant normalement“), allerdings um schon eine Seite später einen erneuten Rahmenbruch zu erleben. Dieses Mal springt Simon von der Beschreibung des Films zu der Beschreibung der Dreharbeiten: „la voix du metteur en scène criant alors Coupez“ (S. 130). Während sich hier die „Gemachtheit“ des Films zeigt, im Sinne der Zerstörung der „illusion réaliste“, lassen sich die „Unfälle“ im Kino gerade nicht in diesem Sinn interpretieren:

"Je parie que vous n'auriez jamais cru qu'un jour vous viendriez me supplier pour. A ce moment l'image tressaute plusieurs fois sur l'écran soudain haché d'un désordre rapide de noirs et de blancs et qui reste finalement vide, d'un gris terne maintenant, tandis qu'une bordée de sifflets et de cris d'animaux s'élève des rangs des spectateurs." (S. 52f.) [\[40\]](#)

Dort wo im Text der Punkt steht, der eigentlich einen Satz abschließt, findet die Unterbrechung des Filmdialoges statt (es handelt sich um den Film mit dem Rivieramotiv, der im Dorfkino gezeigt wird). Das Stolpern des Bildes auf der Leinwand kündigt an, daß sich der Film verhakt hat. Anstelle der geregelten Abfolge bewegter Bilder ist nur noch ein „désordre“ sichtbar, das „Erscheinen des Verschwindens“ (Paech 1999), „das Ende der Bilder im Filmriß“ (ibid., S. 123): „Im Bild der (Zer-)störung wird der Film als materiales Medium sichtbar und wird in einer Form beobachtbar, die sich als Form des Mediums an die Stelle derjenigen Formulierungen setzt, zu denen auf ihrer anderen Seite ausschließlich die Transparenz, also die Unsichtbarkeit des Mediums zugunsten der dargestellten Form beigetragen hat.“ (ibid., S. 125f.) So wird die „illusion réaliste“ einerseits als Produkt medialer Dispositive demontiert, die medialen Dispositive andererseits systematisch gestört, um auf diese Weise das aus der vermeintlich heilen Welt der perfekten medialen Inszenierungen Ausgeschlossene und dort nicht Repräsentierte – Gewalt, Trauma, die Auflösung des menschlichen Körpers, das „sacré“ – sichtbar zu machen. Das zeigt sich besonders deutlich dort, wo die Störung des Projektors mit dem Tod des Mädchens und der Sexszene in der Scheune assoziiert ist, die Interruption des Films also mehrfach semantisch aufgeladen wird. Die Passage im Zusammenhang (die „Schnitte“ sind wieder durch zwei senkrechte Striche markiert und die Personen unterstrichen):

Deutsche Übersetzung [hier](#)

"La petite fille reste seule, sa robe faisant une tache claire sur le vert soutenu du pré. Avec des gestes maladroits elle arrange son bouquet, regarde tout d'elle, se penche sur le côté pour cueillir une fleur, la joint aux premières, regarde de nouveau autour d'elle, se lève, puis, avisant une touffe de fleurs mauves à longues tiges qui poussent sur la berge, s'approche de la rivière. L'eau glisse rapidement avec un bruit soyeux, presque imperceptible, agitée de faibles remous le long des bords ou de tourbillons qui s'enroulent à sa surface et fuient, emportés par le courant. On distingue avec netteté le tuf jaunâtre et les cailloux qui tapissent le fond, les plus larges couverts par endroits d'une mousse noire. Une truite, noire aussi, traverse en oblique le courant, et disparaît sous le surplomb de la berge. Entre les feuillages sombres reflétés jouent des fragments de ciel, comme des flaques d'argent, ondulant à peine. || En même temps qu'il précipite ses appels de langue et ses encouragements, le clown blanc imprime au manche de la chambrière de brèves secousses qui se transmettent comme une onde tout le long de la corde et la mèche claque avec un bruit sec, comme une faible détonation. Le petit singe accélère, imité par son concurrent humain qui jette derrière lui des regards inquiets, roulant des yeux d'une façon comique. Le rythme du morceau qu'exécute l'orchestre s'accélère aussi. Le niveau des rires monte d'un degré. || La fille est affalée en avant, la tête tournée sur le côté dans ses bras, la joue frottant contre le drap rouge et sale de la capote, les genoux repliés sous elle, les fesses comme collées à la boule frisée que forme la chevelure de l'homme couché sous elle en sens inverse et cramponné des deux mains aux hanches claires. La boule noire est animée de légers mouvements. La respiration de la fille se fait plus rapide. Descendant le long de sa croupe les deux mains sombres gagnent peu à peu les fesses qu'elles écartent, découvrant leur sillon où la peau laiteuse se teinte progressivement de bistre en même temps qu'elle se plisse en étoile autour de

l'anus que tout à coup la langue rouge et musclée de l'homme, presque noire dans la pénombre, vient lécher de sa pointe, || le film se coinçant à ce moment précis dans l'appareil de projection et les deux protagonistes restant soudain figés dans cette posture, comme si tout à coup la vie se retirait d'eux, le temps cessant de s'écouler, l'image qui ne constituait qu'une phase passagère, un simple relais, accédant tout à coup à une dimension solennelle, définitive, comme si les personnages avaient été tout à coup plaqués contre quelque muraille invisible et transparente, pris au piège dans l'air brutalement solidifié, passant d'un instant à l'autre à l'état d'objets inertes, choses parmi les choses qui les entourent sur la surface de l'écran et dont l'œil, jusque-là accaparé par les formes mouvantes, prend alors peu à peu conscience (les plis froissés de la vieille capote, les reliefs en chevrons de l'énorme roue du tracteur au-dessus du couple, un reflet brillant sur l'acier poli des socs) jusqu'à ce que comme pour confirmer l'impression de catastrophe, apparaisse une tache blanche, aveuglante, dont le pourtour roussi s'agrandit avec rapidité, dévorant sans faire de distinction les deux corps enlacés, les outils et les murs de la grange, les lumières se rallumant alors, l'écran vide maintenant, terne et uniment grisâtre. || [...] || Avec la même soudaineté qui les avait figés un peu plus tôt, les deux corps remuent de nouveau sur l'écran qui scintille au fond de la salle replongée dans l'obscurité. Encore éblouis par les lumières, les yeux des spectateurs n'identifient qu'après quelques secondes les formes mouvantes, faiblement lumineuses dans la pénombre de plus en plus épaisse de la grange. Par suite du raccordement de la pellicule brûlée, un certain nombre d'images ont été sautées [...]" (S. 193-197)

Das stehengebliebene Bild, das aus der Bewegung herausgerissen wurde, hat einen anderen Status, erlaubt dem Zuschauer einerseits, wie bei einer Photographie ‚sich bewußt zu werden‘, was alles im Bild zu sehen ist. Das Sehen wird erweitert. Andererseits mortifiziert der Unfall der Projektors; der medialen Katastrophe der Unterbrechung des Bilderflusses („impression de catastrophe“) greift auf die Dargestellten über; der Film verkohlt und ‚verschlingt‘ die Körper des Paares in dem Film mit der tendenziell pornographischen Szene. [\[41\]](#) Die Plötzlichkeit („tout à coup“) figuriert einen sich der Sichtbarkeit und Darstellbarkeit entziehenden Übergang zwischen Leben und Tod, das „Erscheinen eines Verschwindens“, nicht nur im medialen Sinn, sondern auch als ‚Verschwinden“ der „petite fille“, die eben noch am Wasser spielte und dann schon – als würde sich das Verb „précipite“ sich nicht auf den Clown sondern auf sie beziehen – vermißt und nachts gesucht wird. Die Reparatur des Films, heißt es, führt dazu, daß ein paar (entscheidende) Bilder übersprungen werden, eine Lücke entsteht. Der Text spart den ‚realen‘ Unfall aus, um den Unfall des Vorführapparates zu beschreiben. Die Leerstelle der Narration wird auf eine mediale Störung zurückgeführt. Die Relationen zwischen dem Roman und den Medien (Film, Photographie, Malerei) sind daher durchaus „intermedial“.

Indem Simon über andere Medien reflektiert, thematisiert er die Medialität seines eigenen Mediums. Denn es kann nicht darum gehen, *Triptyque* als „filmischen“ oder „photographischen“ Roman zu charakterisieren. Ein Text bleibt ein Text, und die Möglichkeiten des Mediums Sprache unterscheiden sich (wie sich an der Konfrontation mit dem Film zeigt) grundsätzlich von denen des Films. Aber wie äußert sich die „Ästhetik der Störung und der Unterbrechung“ (Paech 1999, S. 126) auf der Ebene desjenigen Mediums, dessen Simon sich hier bedient, der Sprache? Wie – um es in den Begriffen von Joachim Paech auszudrücken – „formuliert“ sich das Medium Sprache bei Simon? Wie symbolisiert er die materialen Bedingungen der Sprache? Wer so fragt, fragt nach dem Spezifischen der literarischen und poetischen Sprache. Und kann man nicht Romans Jakobsons Theorie der „poetischen Funktion“ als „Einstellung auf die Botschaft als solche“ und „Fokussierung der Botschaft um ihrer selbst willen“ so verstehen, daß hier das Medium als Form beobachtbar wird? Wenn jedes Medium (noch vor dem Kontakt zu anderen Medien) bereits eine „Differenz-Form“ darstellt und einen Zwischenraum erzeugt (der Film zum Beispiel zwischen den 24 photographischen Einzelbildern und dem Bewegtbild), dann könnte man auch das Medium Sprache so beschreiben. Aber was wäre die „Differenz-Form“ des Mediums Sprache? Nur die Differenz zwischen Text und Trägermedium (Papier, Buch, Seite, Schrift, stimmliche Realisierung etc.), die in konkreter Poesie, Bildgedichten, Lautgedichten aber auch im Kontext des nouveau roman zur Geltung kommt? Oder ließe sich auch die für Jakobson konstitutive Differenz zwischen referentieller und poetischer Funktion als ‚intermediale‘ Differenz beschreiben? Dann wäre die „Formseite“ der Sprache die „illusion référentielle“, oder, wenn man es nicht negativ formuliert, die „Erfahrung“, die in Sprache unabdingbar (historisch und individuell) sedimentiert ist (vgl. Stierle 1980). Das Ins-Spiel-Bringen selbstreferentieller Momente stört die „realistische Illusion“, ohne sie je ganz zerstören zu können. Claude Simon hat, nicht nur in *Triptyque*, die verschiedensten Verfahren entwickelt,

Brüche, Unterbrechungen und „Störungen“ in die Sprache einzuführen, wobei diese immer im Zusammenhang mit seinen katastrophischen und traumatischen Narrativen zu sehen sind. Das kann hier nur angedeutet werden. Die offensichtlichste Störung betrifft die Ebene der Narration. Sie wird immer wieder unterbrochen, figuriert eine radikale Diskontinuität der Referenten. Indem hier einzelne Signifikanten Verbindungen herstellen, verweisen sie den Leser auf eine Motivation, welche statt auf der Ebene des Dargestellten auf der Ebene der Materialität der Signifikanten liegt. Darum geht es Ricardou, dessen „aventure de l'écriture“ die „écriture d'une aventure“ konterkarieren soll. Zugleich ist *Triptyque* ein Beispiel für ein „Spiel selbstreferentieller Spiegelungen“ (Paech 1999, S. 127), daß mit seinen Schleifen den Roman mit der „Selbsterstörung der Form durch das Medium ihrer Hervorbringung“ (ibid., S. 128) bedroht. Es gibt sicher viele Leser, die vor der nicht ohne weiteres noch als ästhetische Struktur erkennbaren Gestalt von *Triptyque* kapituliert haben und noch mehr, welche sich den Roman nur über nicht-lineare Lektüren (wie sie auch Jean Dubuffet in seinem Brief an Simon vorschlägt) erschließen konnten. Der Roman stellt damit die durch die Materialität des Buches gegebene Linearität der Lektüre infrage, fordert dem Leser alternative Lektüretechniken ab. Andere Verfahren Simons funktionieren ebenfalls als „Unterbrechung“: das gilt für seine Syntax und ihre charakteristischen syntaktischen Brüche, für das Erzählen im Participe présent, also in der Form des Verbs, die gerade nicht Handlung, Bewegung oder Veränderung, sondern Statik und Bewegungslosigkeit (wie in einem Bild) suggeriert. Bei Simon irritieren sich Beschreibung und Erzählung, indem immer wieder der eine Modus zum anderen überschritten wird. Simon spricht von der „description dynamique“, welche allein aus der sprachlichen Bewegung einer Beschreibung virtuelle narrative Zusammenhänge produziert, welche ihren Ort zwischen den Zeilen (und zwischen den „Bildern“) haben. Als „intermedial“ könnte man schließlich Simons Umgang mit der Wiederholung begreifen. Das zeigt sich insbesondere an seinen Beschreibungen von Photographien: Im Vordergrund steht bei Simon nicht die reine Bildbeschreibung, die Repräsentation oder Vergegenwärtigung der figuralen Dimension eines Bildes durch den Text. Vielmehr geht es bei der Transformation der Photographien in Texte auch immer um ein Problem von Medien der Erinnerung, um das Verhältnis der unterschiedlichen Medien – Photographie und Sprache – zum Vergessenen, Verschwiegenen, Verdrängten, Traumatischen, Ungesagten und Unerzählbaren der (Familien)-Geschichte. Dabei markiert die Photographie ein Anderes der Sprache, an dem die Grenzen der Sprache deutlich werden, so daß sich die Photographie-Beschreibungen als implizite poetologische Reflexionen interpretieren lassen. Text und Photographie werden dabei zwei unterschiedlichen Modalitäten der Erinnerung und des Schreibens zugeordnet. Der textuelle Modus kann im Anschluß an die Begrifflichkeit von Valéry als „description“ bezeichnet werden, der photographische Modus als „inscription“ (Valéry 1939). Während Texte und Zeichen immer nur auf andere Texte und Zeichen verweisen, aber nicht auf Referenten, wird gleichzeitig auch bei dem nouveau romancier die Photographie als ein Medium konzeptualisiert, das Wirklichkeit weniger bezeichnet als spurhaft fixiert. Auf diese Weise kommt eine spezifische Form von Intermedialität zustande: Der Bewegung der Aneignung und Entwicklung des Bildes durch den Text, der Integration in die sprachliche Semiose durch die „dynamische Beschreibung“, ist (vor allem in *Histoire*) der Versuch gegenläufig, durch Wiederholung den Modus des Photographischen, die „inscription“ zu einem Verfahren des Textes zu machen, die Grenze zwischen Sprache und Photographie im Text selbst zu reproduzieren, als innere Differenz des Mediums Sprache. So erscheint das Disruptive der traumatischen Erfahrungen, über die Simon schreibt, als doppeltes, zugleich figuratives und mediales Verfahren.

Die Sackgasse



Simons bislang unbekannter Kurzfilm ist, wie die Filme von Robbe-Grillet, keine Literaturverfilmung, kein Versuch, nach einem bloßen „Medienwechsel“ noch einmal die gleiche Geschichte zu erzählen. *Die Sackgasse* ist das Gegenteil von den sex and crime-Filmen, die in den Kinosälen des Romans laufen. Vielmehr scheint es Simon vor allem darum gegangen zu sein, im Anschluß an Motive aus dem Roman filmische Entsprechungen zu seinen textuellen Verfahren zu finden. In einem Brief an Peter Brugger vom 28. Februar 1974, der dokumentiert, wie intensiv Simon das Projekt beschäftigte, schreibt er:

„L'autre possibilité [de réaliser un film d'après *Triptyque*] correspondrait peut-être mieux à ce que vous souhaitez: rendre

sensible par l'image ma conception du roman particulièrement illustée par *Triptyque*, c'est à dire:

D'une part, la production et la structuration du texte non pas, comme dans le roman traditionnel, suivant la chronologie d'une histoire présentée comme plus ou moins réelle et exemplaire, mais, au contraire, par un jeu et une combinatoire de générateurs.

D'autre part, le souci d'une fiction qui se dénonce à tout moment comme pure fiction (puisque chacun des trois volets (ou séries) dont se compose *Triptyque* n'existe qu'en tant que texte (images, films, écrits) perçu par les personnages des deux autres volets).

Pour cela il faudrait évidemment que j'écrive le scénario d'un petit film (d'une vingtième de minutes par exemple) en combinant certains passages du roman. Cela me serait d'autant plus facile que, comme vous avez pu le voir, de nombreuses pages et plusieurs transferts (ou 'dérapages') d'une série à l'autre se réfèrent à des techniques de cinéma." (S. 2/3)

Dem Brief liegt das Typoskript eines „Projet de petit scénario *Triptyque*“, Simons erster Entwurf zu einem Scénario bei, das weitgehend beibehalten wurde. Zum weiteren Verlauf des Projektes und der Dreharbeiten schreibt Peter Brugger:

"Claude Simon präzisierte im Verlauf des Winters 1974/75 die Angaben des ersten Szenarios bis in Details. U.a. legte er Wert darauf, die Szenen mit den Jungen am Bach in dem Juradorf Les Planches bei Arbois zu drehen. Dort hatte er im gleichen Alter bei Verwandten die Schulferien verbracht. Alles andere wurde in und bei Saarbrücken gedreht, teilweise außen, teilweise in einem Studio des Saarländischen Rundfunks. Claude Simon war an den Dreharbeiten, die im Juni 1975 durchgeführt wurden, sehr engagiert und durchgängig beteiligt. Seine Anweisungen an den Kameramann/Korealisator und an die Akteure ergingen ebenso liebenswürdig wie unausweichlich. Ich erinnere mich an die wunderbare Arbeitsatmosphäre." (Brugger 2002, S. 1).

Der Titel des Films, der den Titel des Romans bewußt vermeidet, bezieht sich auf das Stadtmotiv, wo das Rendezvous zwischen dem Bräutigam und der Kellnerin in einer „impasse“ stattfindet. „Die Sackgasse“ ist im Film der Titel eines Buches, den die Protagonistin des Rivieramotivs liest sowie eines Films, der im Dorfkino läuft und dort auf einem Plakat zu sehen ist. Der Film verknüpft die drei disparaten Serien (Dorf, Stadt, Hotel) über die Verfahren der „capture“ (eine Szene erstarrt zu einem Bild, wird zu einer Repräsentation) und der „libération“ (eine bildliche Darstellung tritt ins Leben), wobei die gleiche rekursive Struktur entsteht wie im Roman: auch der Film erlaubt es nicht, einer der drei dargestellten Realitäten einen Sonderstatus zuzuweisen, jede wird irgendwann zu einer medialen Darstellung. Darüberhinaus realisiert der Film die Unterbrechungen, etwa wenn der Film schmilzt, weil der Projektor stehenbleibt, wenn die Dreharbeiten abgebrochen werden oder wenn das Puzzle zerstört wird. Die pikturalen ‚Vorbilder‘ sollten, dem „Projet de petit scénario“ zufolge, [42] den „Générique“ bilden und am Anfang stehen, was dann aber nicht zustande kam, so daß die „Interferenz“ der Bilder von Bacon, Delvaux und Dubuffet im Film nicht stattfindet. Für fast alle Einstellungen des Films lassen sich die entsprechenden Passagen des Romans finden, wobei sich die Zahl der Motive, der Personen und der Verknüpfungen aufgrund der Kürze des Films stark reduziert. [43] So fehlen die Zirkusepisoden ganz, allenfalls in dem lauten Gelächter auf der Tonspur könnte man einen Verweis auf den Zirkus erkennen (aber es handelt sich nicht um ein typisches Zirkusgelächter, eher ein Männer- oder Kneipengelächter). Es irritiert, da es sich keiner Episode zuordnen läßt. Gleichzeitig verweist es auf eine „Heftigkeit“ oder auf ein ambivalentes „Weglachen“ und Bannen der zumindest einigen Bildern inhärenten Dimension von Gewalt (der gehäutete Hase, die heftige Geste des Mannes, der das Puzzle zerstört). In einem Brief an Peter Brugger vom 7. Mai 1975 spricht Simon in Bezug auf die Auswahl der Musik davon, er stelle sich für das Stadt- und das Rivieramotiv „quelque chose d'assez violent“ vor. Da der Film kaum Dialog hat, wird die Tonspur zu einem wichtigen strukturellen Mittel. So wie im Roman einzelne deskriptive Attribute mehreren Sequenzen gleichzeitig angehören und „transferts“ ermöglichen, so überschreiten die Musikstücke und Geräusche die drei Serien. Simon setzt die wenigen Grundelemente (Beethoven-Streichquartett, Ticken eines Metronoms, Naturgeräusche, lautes Gelächter, „Instant Karma“ von John Lennon) so ein, daß die Schnitte „überspielt“ und kommentiert werden. Neben den harten Schnitten zwischen den Serien gibt es auch eine Reihe von aufeinanderfolgenden sehr schnellen Schnitten. Diese ultrakurzen Einstellungen (33ff.) figurieren Wahrnehmungsschocks, setzen den Filmzuschauer einer Folge von (photographischen) Bildern aus, die er (wie Simons Erzähler und Leser) nicht mehr synthetisieren kann. So bewahrt der Kurzfilm das Ineinandergreifen von Medienreflexion und Anthropologie, zumindest im Ansatz. Allerdings verzichtet der Film, aus verständlichen Gründen, auf die pornographischen Passagen des Romans. Lediglich der (Liebes-)Kampf des Paares in der „Sackgasse“ figuriert diese Dimension.

Anders als im Roman *Triptyque*, wo die Leerstellen zwischen den Bildern Rätsel konstituieren, welche virtuelle Narrationen darstellen, erlaubt der Film eine solche Lektüre und Rezeption nur vor dem Hintergrund der Kenntnis des Textes und auch dann nur bedingt. Die Präsenz des für eine Hochzeit dekorierten Wagens vor dem Stadtkino etwa kann sich kaum erschließen,

womit die Szene des kämpfenden Paares kontextlos bleibt. Sieht man den Film ohne Kenntnis des Textes, wird man zwar das formale Prinzip der Verschachtelung und der paradoxen Schleifen, das auch den Roman kennzeichnet, erkennen können, nicht aber die narrativen Momente, die sich im Text aus den Beschreibungen und ihrer spezifischen sprachlichen Medialität ergeben. Zwischen den Zeilen des Romans passiert mehr als zwischen den Bildern des Films. Ist das, so könnte man fragen, darauf zurückzuführen, daß Simons Umgang mit der Sprache Spezifika hat, die sich gerade im Medium Film nicht repräsentieren lassen, oder darauf, daß die Rahmenbedingungen des Kurzfilms nicht geeignet waren, Simons „écriture“ im filmischen Medium zu realisieren? Angesichts der vorhandenen Auszüge des Drehbuchs für *La Route des Flandres* (vgl. Prédal 1978/79), von dem man nur bedauern kann, daß es nie verfilmt wurde, liegt letzteres nahe. *Die Sackgasse* ist deshalb vor allem als ein Experiment und „recherche“ zu verstehen, nicht als eine adäquate Umsetzung von *Triptyque* in die Möglichkeiten des filmischen Mediums, welche ganz andere materielle Voraussetzungen erfordert hätte. In dem bereits zitierten Brief an Dubuffet weist Simon darauf hin, „de stupides contraintes d'argent m'ont empêché de faire [ce film] exactement à mon idée“ (Dubuffet/Simon 1994, S. 23). [44] Und Peter Brugger spricht von einer „filmischen Etüde, die aus technischen Gründen hinter der Perfektion seiner Texte zurückbleib[t]“ (Brugger 2002, S. 2). Aber auch, wenn *Die Sackgasse* nicht exakt seine Vorstellung von einem Film realisiert, ist er es wert, als Teil von Simons Werk betrachtet zu werden. In diesem Sinn schreibt Simon in einem Brief vom 16. Juni 1998 an Jean Kaempfer: „Je crois vous avoir dit les imperfections dues à quelques défaillances techniques qui gâchent un peu ce film, mais enfin je ne renie rien.“ (meine Hervorhebung) Denn der Kurzfilm kann zumindest eine Idee davon geben, was unter anderen (sicher nicht nur materiellen) Voraussetzungen ein „nouveau cinéma“ Claude Simons hätte sein können, ein „nouveau cinéma“, das sich von demjenigen Robbe-Grilletts genauso unterscheiden würde wie Simons Romane sich von dessen „nouveau roman“ fundamental unterscheiden. [45] Die Einstellungen im einzelnen:

0. Titel, Ton: Streichquartett [46] (bis: 12.), Blatt [N/G].

1. Blätter im Vordergrund, fließendes Wasser unscharf im Hintergrund [N].

2. Forelle im Wasser, (HN) in der Mitte des Bildes, schwimmt nach ‚unten‘, während das Wasser nach ‚oben‘ fließt (was man an den weißen Blättern auf dem Wasser sieht, die sich nach oben bewegen); flaches und transparentes Wasser, man sieht die Steine auf dem Grund des Baches.



Die Forelle dient als Bild für die „immobilité en mouvement“, die unbewegte Bewegung, wie Zenons Pfeil, den sie im Text konnotiert. Im Film wird die Einstellung mit der Forelle, die im fließenden Wasser auf der Stelle schwimmt, mehrmals wiederholt (2., 8., 13., 27., 37., 43.) und fungiert als Metapher für das Filmbild, das auch eine „immobilité en mouvement“ ist. Auf diese Weise lenkt Simon die Aufmerksamkeit auf die medialen Voraussetzungen des Films, wiederholt die konstitutive Differenz zwischen photographischen Einzelbildern und Bewegtbild „auf der Formseite des Mediums“. Die Transparenz des Wassers figuriert dabei die vermeintliche Transparenz des filmisch-photographischen Mediums. Die fehlende Tiefenschärfe bei den Nahaufnahmen der Pflanzen (die ebenfalls als strukturierendes Element mehrfach wiederholt werden) verweist auf den partiellen Charakter der mediatisierten Ansichten, die jeweils nur eines, Vorder- oder Hintergrund, wiedergeben. Sie konnotieren darüberhinaus eine durch die Naturgeräusche intensivierte Idylle, welcher die Bilder toter Tiere (die gefangene Forelle, der gehäutete Hase) gegenübergestellt werden. [47]

3. Es fällt etwas ein Angelhaken ins Wasser [HN], im Vordergrund, kaum zu erkennen, die Brüstung der Brücke, das Bein des Jungens und der Ast, an dem die Angel hängt (Schnitt ist synchronisiert mit der Musik).

4. Gräser mit Insekten [N/G], andere Blätter, mehrere Nahaufnahmen nacheinander, ohne Tiefenschärfe: 5. Blätter, 6. Blätter, 7. Blätter (aus verschiedenen Perspektiven, immer näher [N/G]. Die Schnitte werden schneller.

8. Forelle (gleiche Einstellung wie 2.).

9. Wieder Gras und Dolden [N/G], ohne Tiefenschärfe.

10. Gleiche Einstellung wie 1. (die Pflanzen am Rand des Wassers), dann Kamerafahrt vom Objekt weg zur Halbtotale: zwei Jungen auf einer Brücke sitzend, Junge hebt und senkt die Angel.



11. Forelle im Fluss (wie 2.), Musik wird leiser, Naturgeräusche werden lauter.

12. Jungen von hinten mit den Angeln, Ende der Musik, stattdessen Naturgeräusche (Vogelzwitschern).

13. Forelle im Wasser, zappelt an der Angel [N], Kamerafahrt zur Halbtotale, die Musik wird lauter, die zappelnde Forelle wird herausgezogen, dabei Zoom auf die Forelle [N]. Ende der Musik.

In der Aufnahme von der Forelle, die im Wasser zappelt, wird die Wasseroberfläche zu einer flirrenden, aufgewühlten Materie. Statt durch das Wasser auf etwas anderes hindurchzusehen, wird der Blick auf das Wasser, das Medium, selbst gelenkt.

14. Die Jungen verlassen pfeifend die Brücke, mit einem Eimer in der Hand.

15. Eine Küche von innen [HT], am Fenster gehen die beiden Jungen vorbei, auf dem Küchentisch liegt ein gehäuteter Hase, der Junge mit dem weißen T-Shirt kommt in die Küche, stellt seine Angel ab, versetzt dabei die Glühbirne in eine Schwingbewegung über dem Tisch (Ton: regelmäßig klackenden Geräusch ungefähr im Sekundentakt, wie ein Metronom, bis 21.); der Junge nimmt eine Postkarte in die Hand, Zoom: der Junge, der die Bildseite der Postkarte betrachtet [A].

16. [N/G] Die Postkarte (Scénario von Simon: „Une carte postale représentant la Promenade des Anglais, à Nice“) in den Händen des Jungen, unscharf im Hintergrund das Muster der Wachstuchdecke des Küchentischs und der Hase, die Glühlampe bewegt sich immer noch, der Junge legt die Karte aus der Hand, Schwenk auf den gehäuteten Hasen, Kamera umkreist den Hasen, Lichtkegel der Glühbirne bewegt sich über dem Hasen.



17. Postkarte, kleiner Ausschnitt [N/G], die Gebäude an der Promenade.

18. Hase auf dem Küchentisch (wie 16.).

19. Detail Postkarte (wie 17.). Einstellungen 17. bis 19. dauern eine knappe Sekunde.

20. Eine nackte Frau liegt im Halbdunklen auf einem Bett [HN], sie raucht, beleuchtet von einem Licht, das sich über ihr bewegt, das Metronomgeräusch wird langsam leiser, helles Licht geht an, leise Einspielung des John Lennon-Songs „Instant Karma“.



Der harte Schnitt von dem gehäuteten Hase auf die nackte Frau wird einerseits durch die kontinuierliche Tonspur (das die Dimension der Zeit materialisierende Metronomgeräusch), andererseits durch in beiden Einstellungen existierende schwingende Glühbirne überspielt: „Une femme nue couchée sur un lit aux draps en désordre (même angle de prise de vue que pour le corps du lapin, même effet d’ombres mouvantes).“ („Projet de petit scénario *Triptyque*“, S. 1) Der Schnitt stellt dadurch eine visuelle Ähnlichkeit her zwischen dem offenen Fleisch des gehäuteten Hasen auf dem Küchentisch und der makellosen (geschminkten) weißen Haut der nackten Frau, suggeriert (wie die Bilder von Bacon) eine Relation von Oberfläche und „unter der Oberfläche“, von Körper und Fleisch, geformter und amorpher Materie. Simon erläutert den Schnitt mit dem Verweis auf eine französische Redewendung: „Von einer gereizten, ängstlichen und angespannten Person sagt man im Französischen, sie habe die Empfindlichkeit eines am lebendigen Leibe Enthäuteten.“ (zit. nach „Du“ 1999, S. 54) Hier wird das Bild mit einem Affekt (Angst, Anspannung) aufgeladen, den es nur indirekt konnotiert, indem es die Metapher literalisiert. Im Sinn eines „image-pulsion“, das auf ein „monde originaire“ verweist (Deleuze 1983, S. 173) steht die Einstellung in Simons Augen für „angoisse“. In einem Interview kommentiert er: „Par exemple, ces nus dont je me suis inspiré pour la femme étendue sur le lit dans *Triptyque* (et aussi dans le petit film que j’en ai tiré): c’est picturalement parlant, l’angoisse, la détresse, même.“ (Entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel, 1979, zit. nach Duffy 1998, S. 137) Hinzukommt die schnelle Montage in den Einstellungen 17-19, welche einer Beschleunigung der Wahrnehmung im Sinne von „images-perception“ (Deleuze) entspricht. Da die Einstellungen keine Bewegung enthalten, wirken sie wie aneinandergereihte Photogramme. In seinem Scénario für *La Route des Flandres* verwendet Simon eine solche kurze Einstellung, gerade mal über der Schwelle der Wahrnehmbarkeit, für die Darstellung des traumatischen Bildes vom Tod seines Generals (1940 in Flandern): „plan très bref, juste le temps de l’impression rétinienne“ (zit. nach Prédal 1978/79, S. 399).

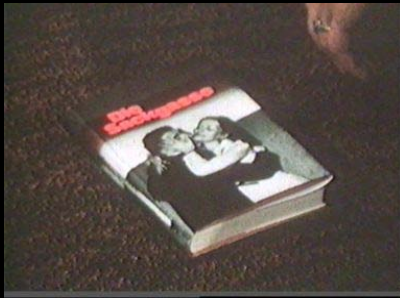
21. Ein Mann in einem schwarzen Anzug kommt zur Tür hinein, geht zum Bett und betrachtet die nackte Frau [HN und Zoom zurück]. Dann hört man den Ruf „Schnitt“ (Simons eigene Stimme), rechts im Bild ist eine Filmkamera zu sehen und die Personen, die hinter der Kamera saßen, stehen auf; von hinten ist auch Claude Simon selbst zu erkennen. Weitere Personen kommen hinein, arbeiten an der Dekoration (Realgeräusche aus der Szene, z.B. Hammergeräusche), richten das Bett, links steht eine Leiter, dahinter setzt sich der männliche Schauspieler hin und wird geschminkt. Während die (filmende) Kamera zurückfährt, hört man Anweisungen auf deutsch: „weiter links“, „die 5 mehr nach links“, „ja tiefer“, etc.).



22. Der Schauspieler [N] wird nachgeschminkt.

23. Das Gesicht der Frau auf dem Bett [N], wie sie nachgeschminkt wird; Kamera folgt dem Arm, auf dem Boden liegt ein

Buch: „Die Sackgasse“, Titel in Rot, auf dem Cover die Photographie eines Paares, das sich umarmt. Die Tonspur nimmt den Schnitt vorweg.



24. „Libération“: Man sieht ein im Stehen kopulierendes Paar [N], sie in einem weißen Mantel, rosa Rock, er will sich befreien, sie kämpfen fast, vor einer grün-weißen Wand, er geht weg, betrunken, durch eine Strasse, sucht den Autoschlüssel in seinen Taschen, hinten sieht man einen für eine Hochzeit geschmückten schwarzen Citroën. Die Frau geht ihm hinterher, verliert ihren Mantel, sie kämpfen neben dem Auto; sie sagt: „Bleib doch, Du kannst doch nicht mehr fahren“, „Du bist doch betrunken“. Er wirft sie zu Boden, steigt ein. Man hört lautes schallendes Gelächter mehrerer Personen, während der Kampf weitergeht und die Frau versucht, den Mann am Einsteigen zu hindern. Das Bild bleibt stehen, verkohlender Film, bis das Bild weiss ist.



Das Durchschmelzen des Films figuriert ein paradoxes „Erscheinen eines Verschwindens“; allenfalls, wenn man der Film (statt im Fernsehen) im Kino lief, könnte man als Zuschauer einen Moment lang glauben, der Projektor sei tatsächlich stehengeblieben. So ist von vorneherein klar, daß es sich nur um das Bild einer Störung handelt: „Wenn ein Film zeigt, wie ein Film reißt, kann er es nur, wenn er nicht reißt und kontinuierlich weiterläuft, und dann wird auch sichtbar, daß man den Riß im Film gar nicht sehen kann, sondern statt dessen das Durchschmelzen der Filmschicht als Wirkung davon, daß der Film im Projektor stehengeblieben ist und das heiße Licht sich nicht sofort abgeschaltet hat.“ (Paech 1999, S. 123) Bei Simon ist der Abbruch der Projektion zugleich der Abbruch der kurzen, gerade erst begonnenen narrativen Sequenz. Erst in der letzten Einstellung des Films wird man das Paar wieder sehen, aus einer anderen Perspektive, wie sie engumschlungen zusammen vor dem Kino stehen.

25. Gelächter ist verstummt, stattdessen Realgeräusche. Man sieht eine Szene im Kino: Die Zuschauer stehen auf und gestikulieren mit den Armen „Schiebung! Schiebung!“ Sie pfeifen, ihre Schatten zeichnen sich auf der weißen Leinwand ab, Kinder, Szene im Dorfkino, das Licht geht an, ein Mann versucht die Jungen zu beruhigen, aber die Vorstellung wird offenbar abgebrochen. Die Zuschauer, deren Kleidung das „Dorf“ konnotiert, verlassen das Kino, das sich in einer Dorfscheune befindet. Unter ihnen befinden sich die beiden Jungen aus den ersten Einstellungen.

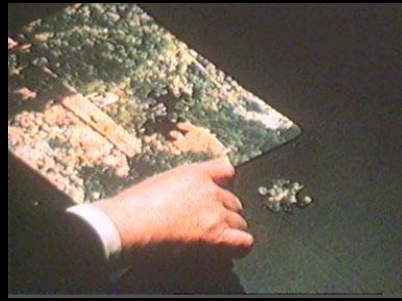


26. das Kino von außen [HT], über dem Eingang ein Schild „Cinema“, rechts ein Plakat „Die Sackgasse“ mit dem gleichen Bild wie auf dem Cover (etwas andere Distanz) und einem Aufkleber „Heute“, aus dem Kino kommen auch die beiden Jungen, die vorher gefischt haben, gehen zum dem Plakat, zeigen auf das Plakat, schubsen sich, gehen über die Brücke, die Kamera folgt

ihnen, die Streichquartettmusik setzt wieder ein (bis 28.), sie schauen in das Wasser, zeigen nach unten.

27. Forelle im Wasser (wie 2.).

28. Die Jungen aus der Gegenschußperspektive, von vorne, wie sie auf der Brücke stehen, Zoom zurück bis zur Totalen, aber nicht als kontinuierliche Bewegung.



29. „Capture“: Einstellung 28. als Puzzle [N], das ein Mann im schwarzen Anzug gerade beendet, es fehlen nur noch zwei Teile, man sieht erst seine rechte Hand dann seine linke, auf dem Puzzle kann man die Brücke mit den beiden Jungen erkennen; man hört dasselbe Metronomgeräusch wie schon vorher, ohne daß es in der Einstellung eine Quelle dafür gibt. Der Mann legt das letzte Teil, Kamera fährt zurück und um ihn herum, auf dem Tisch liegen neben dem fertigen Puzzle zwei Zeitschriften *Capital* und *Handelsblatt*, am Ende der Mann von vorne an dem niedrigen Tisch mit dem Puzzle (der Mann aus 21.); betrachtet erst das fertige Puzzle, wendet sich dann nach rechts zur Seite und blickt auf etwas, das außerhalb des Bildes liegt [HN].



30. Der Hase auf dem Küchentisch (wie 16.) mit dem Metronomgeräusch und dem Licht der schwingenden Glühbirne.

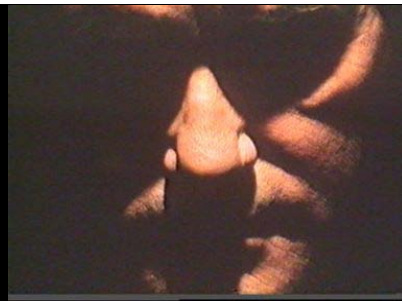
31. Der Mann (wie 29.), wendet sich wieder dem Puzzle zu, steht langsam auf, knöpft sein Jackett zu, geht zur Tür, wie um jemandem zu öffnen und als würde er auf jemanden warten, erstarrt zur Pose. Es handelt sich um die „porte de communication avec la chambre où se trouve la femme“ (Simon, Brief an Peter Brugger vom 27. Mai 1975). Der Mann macht die Tür nicht auf, geht dann langsam zurück, setzt sich wieder an den Tisch, man hört wieder das schallende Gelächter wie vorhin, er wird lauter und überlagert das Metronomgeräusch.



32. Puzzle mit fehlenden Teilen (weißer Hintergrund nicht braun wie der Tisch), mit nachträglich eingezeichneten Randstrukturen, aber als bewegtes Bild (die Jungen auf der Brücke bewegen sich) in weißen Konturen; Gelächter.

33. In schneller Schnitffolge: Blätter [N/G], wie 4.

34. Gesicht des Mannes im Dunkeln [N/G].



35. Blätter [N/G], wie 4.

36. Gesicht; 37. Forelle; 38. Gesicht; 39. Blätter; 40. Gesicht; 41. Angel; 42. Gesicht; 43. Forelle; 44. Gesicht; 45. Blätter; 46. Gesicht; 47. Blatt; 48. Gesicht, Gelächter wird lauter. Die Einstellungen dauern jeweils weniger als 1 s.

49. Der Mann sitzt am Tisch (HN), zerstört das Puzzle mit einer heftigen (zornigen oder verzweifelten) Bewegung.

Wenn hier der Mann das Puzzle zerstört, dann richtet sich diese Geste gegen das Landmotiv, das auch das „Bild einer ländlichen Kindheit“ darstellt. Als Metapher verweist das Puzzle auch auf die Rekonstruktionsarbeit dessen, der sich erinnert, wobei die abschließende Zerstörung des Puzzles den für mehrere Simon-Romane charakteristischen Schlußfiguren der Auflösung, des Zusammenbrechens und des Scheiterns dieser Erinnerungs- und Textarbeit entspricht. Jeder Text beginnt von neuem auf den Trümmern der vorhergehenden, denn die größtenteils traumatischen Erinnerungen an den Krieg, eine dramatische Familiengeschichte, die Erfahrung von Tod und Zerstörung lassen sich nicht mehr in ein stabiles Erinnerungsgebäude bannen: „Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux: Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux“, lautet das Motto aus Rilkes 8. Duineser Elegie, das Simon *Histoire* voranstellt.

[48] Als Versuch, filmische Formen für diese Arbeit der ästhetischen Organisation zu finden, hat *Die Sackgasse* teil an Simons zwischen Form und Formlosigkeit, Rekonstruktion und Dekonstruktion oszillierendem Werk.

50. Puzzleteile auf dem braunen Fußboden; „Instant Karma“, Zoom auf die Puzzleteile.

51. Blätter [N/G], wie 4.

52. Puzzleteile auf dem Boden, Kamera fährt wieder zurück.



53. „ENDE“ auf dem letzten Bild des Films, man sieht Schatten von Zuschauern, die aufstehen, dann Licht im Kino (Stadtkino), Frauen ziehen sich ihre Jacken an und gehen zum Ausgang. Ausklingen der Musik.

54. Kinoausgang von außen, man sieht ein Paar (das Paar aus 23.ff.), das sich umarmt. Die Musik („Instant Karma“) wird wieder lauter, vor dem Kino steht das Auto von der Hochzeit, am Türgriff hängt ein „nœud de tulle“ (Scénario) (Zoom).

[Ende des Films]

„Well we all shine on / Like the moon and the stars and the sun / Well we all shine on / Come on and on and on on“ (John Lennon, „Instant Karma“)

Literatur

Texte von Claude Simon

- Simon, Claude. 1957. *Le Vent – Tentative de restitution d'un rétable baroque*. Paris: Minuit.
- 1958. *L'Herbe*. Paris: Minuit.
- 1960. *La Route des Flandres*. Paris: Minuit.
- 1962. *Le Palace*. Paris: Minuit.
- 1967. *Histoire*. Paris: Minuit.
- 1969. *La Bataille de Pharsale*. Paris: Minuit.
- 1971. *Les Corps conducteurs*. Paris: Minuit.
- 1973. *Triptyque*. Paris: Minuit. [1986. *Triptychon*, dt. von Eva Moldenhauer, Reinbek].
- 1975. *Leçon de choses*. Paris: Minuit.
- 1981. *Les Géorgiques*. Paris: Minuit.
- 1988. *Album d'un amateur*. Remagen-Rolandseck: Editions Rommerskirchen, coll. „Signatur“ Nr. 8, in 990 signierten Exemplaren.
- 1989. *L'Acacia*. Paris: Minuit.
- 1992. *Photographies*. avec une préface de Denis Roche et un texte de Claude Simon, Paris: Maeght Editeur.
- 1997. *Le Jardin des Plantes*. Paris: Minuit.
- 2001. *Le Tramway*. Paris: Minuit.
- Simon, Claude. 1972. „La fiction mot à mot“, in: Jean Ricardou, Hrsg., *Nouveau Roman: hier et aujourd'hui. Colloque de Cerisy*, 2 Bde., Paris, Bd. 2, S. 73-97.
- Simon, Claude. 1982. „Roman, description et action“, in: *Studi di letteratura francese*, VIII, *Il romanzo in discussione*. Firenze, S. 12-27.
- Dubuffet, Jean/Simon, Claude. 1994. *Correspondance 1970-1984*. Paris: L'Échoppe.
- Simon, Claude. 1977. „Interview: Claude Simon. The Crossing of the Image“, in: *Diacritics*, S. 47-58.

Forschungsliteratur

- Albers, Irene. 1998. „The Shock of the Photographs, the Weight of the Words“: Photographic War Memories in Claude Simon's *La Route des Flandres*“, in: Thomas Wägenbaur, Hrsg., *The Poetics of Memory*. Tübingen. S. 231-248.
- Albers, Irene. 2001. „Prousts photographisches Gedächtnis“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 111, S. 19-56.
- Albers, Irene. 2002a. *Photographische Momente im Romanswerk Claude Simons*. Würzburg (in Vorbereitung).
- Albers, Irene. 2002b. „Die ‚Entwicklung‘ des Bildes durch den Text: Beschreibungen von Photographien in Claude Simons *Histoire* (1967)“, in: Hans Grote/Peter Tischer, Hrsg., *Schrift-Bild-Text* (im Druck).
- Barthes, Roland [1954] 1964. „Littérature objective“, in: *Essais critiques*. Paris, S. 29-40.
- Bouissac, Paul. 1976. *Circus and Culture. A Semiotic Approach*. Bloomington & London.
- Britton, Celia. 1987. *Claude Simon. Writing the Visible*. Cambridge.
- Brugger, Peter. 2002. „Notiz zur Produktion von *Die Sackgasse* innerhalb *Triptychon mit Claude Simon*“ (Manuskript vom 31.1.2002).
- Dällenbach, Lucien. 1974. „Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon“, in: Ricardou 1974a, S. 151-171.

- Dällenbach, Lucien. 1977. „La fin des illusions totalisantes (*Triptyque*)“, in: L.D., *Le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*. Paris, S. 193-200.
- Dällenbach, Lucien. 1988a. *Claude Simon*. Paris.
- Dällenbach, Lucien. 1988b. „L'Archive simonienne“, in: *Modern Language Notes (French Issue)*, 103, S. 736-750.
- *Du - Die Zeitschrift der Kultur*. 1999. Heft 691: *Claude Simon. Bilder des Erzählens*.
- Debord, Guy. [1967] 1992. *La Société du Spectacle*. Paris.
- Deguy, Michel. 1962. „Claude Simon et la représentation“, in: *Critique*, 18, S. 1009-1032.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris.
- Delvaux, Paul. 1987. Ausstellungskatalog, hg. von der Fondation Pierre Gianadda, Martigny.
- Dieterle, Bernard. 1988. *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg.
- Dubuffet, Jean. 1981. „À propos de *Triptyque* (Une lettre de Jean Dubuffet)“, in: *Critique*, 415, S. 1149-50.
- Duchamp, Marcel. 1977. *Catalogue raisonné*, hg. von Jean Clair. Paris.
- Duffy, Jean H. 1994. „Claude Simon and Jean Dubuffet: ‚Voyageurs égarés‘“, in: *French Forum*, 19, S. 95-116.
- Duffy, Jean H. 1998. *Reading between the Lines. Claude Simon and the Visual Arts*. Liverpool.
- Dummer, Beeke. 1988. *Von der Narration zur Deskription. Generative Textkonstitution bei Jean Ricardou, Claude Simon und Philippe Sollers*. Amsterdam.
- Duverlie, Claud. 1974. „Amor interruptus: The Question of Eroticism, or Eroticism in Question in the Works of Claude Simon“, in: *Sub-Stance*, 8, S. 21-33.
- Holter, K. 1974. „La constance difficile“, in: Ricardou 1974a, S. 368-375.
- Jost, François. 1975. „Claude Simon: topographies de la description et du texte“, in: *Critique*, 330, S. 1031-40.
- Klippel, Heide. 1997. *Gedächtnis und Kino*. Frankfurt am Main.
- Leiris, Michel [1938] 1995. „Le sacré dans la vie quotidienne“, in: Denis Hollier, Hrsg., *Le Collège de sociologie (1937-1939)*. Paris.
- Leiris, Michel [1929] 1992. „Civilisation“, in: M.L., *Brisées*. Paris, S. 31-37.
- Leiris, Michel, 1987. *Francis Bacon. Full Face and in Profile*. New York and London.
- Loreau, Max. 1971. *Jean Dubuffet: délits, déportements, lieux de haut jeu*. Lausanne.
- Lotringer, Sylvère. 1974. „Cryptique“, in: Ricardou 1974a, S. 313-333.
- Loubère, J.A.E. 1975. *The Novels of Claude Simon*. Ithaca/London.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994. [1961] „Notes de cours *Sur Claude Simon*“ (Présentation et transcription par Stéphanie Menase et Jacques Neefs), in: *Genesis*, 6, S. 133-165.
- Neumann, Guy A. 1983. *Echos et correspondances dans Triptyque et Leçon de choses de Claude Simon*. Lausanne.
- Nitsch, Wolfram. 1992. *Sprache und Gewalt bei Claude Simon. Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*. Tübingen.
- Nitsch, Wolfram. 1995. „Besudelte Körper. Transgressive Kreatürlichkeit in Claude Simons *Histoire*“, in: Rudolf Behrens/Roland Galle, Hrsg., *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg 1995, S. 137-50.
- Nitsch, Wolfram. 2002. „Supplementary Organs. Media and Machinery in the Late Novels of Claude Simon“, in: Alastair Duncan/Jean Duffy, Hrsg., *Claude Simon. A Retrospective*. Liverpool (im Druck; hier zitiert nach der Manuskriptfassung).

- Paech, Joachim. 1988. *Literatur und Film*. Stuttgart.
- Paech, Joachim. 1998. „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration“, in: Jörg Helbig, Hrsg., *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin, S. 14-30.
- Paech, Joachim. 1999. „Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film“, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen, Hrsg., *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München, S. 122-136.
- Paech, Anne/Paech Joachim. 2000. *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart/Weimar.
- Prédal, René. 1978/79. „Des mots et des images sur *La Route des Flandres*“, in: *Annales de la Faculté des Lettres de Nice*, S. 331-342.
- Rossum-Guyon, Françoise van. 1974. „La mise en spectacle chez Claude Simon“, in: Ricardou 1974a, S. 88-106.
- Ricardou, Jean. 1971. „Esquisse d'une théorie des générateurs“, in: Michel Mansuy, Hg., *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Paris, S. 143-62.
- Ricardou, Jean. 1973. *Le Nouveau roman*. Paris.
- Ricardou, Jean, 1974a. Hrsg., *Claude Simon: analyse, théorie*, Colloque de Cerisy. Paris. Nachdruck 1986.
- Ricardou, Jean. 1974b. „Claude Simon, textuellement“, in: Ricardou 1974a, S. 7-19.
- Robbe-Grillet, Alain. 1959. *Dans le labyrinthe*. Paris.
- Sarkonak, Ralph. 1990. *Understanding Claude Simon*. Columbia.
- Sims, Robert. 1975. „L'influence du cinéma sur quelques romans de Claude Simon“, in: *Les Bonnes feuilles*, V/1, S. 33-46.
- Spiegel, Alan. 1976. *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville.
- Stierle, Karlheinz. 1980. „Histoire und Discours in Claude Simons Roman *Les Corps conducteurs*“, in: Windfried Wehle, Hrsg., *Nouveau roman*. Darmstadt, S. 168-199.
- Sykes, Stuart. 1979. *Les Romans de Claude Simon*. Paris.
- Valéry, Paul. 1939. „Discours“, in: *Bulletin de la Société française de photographie*, 3, S. 71-78.
- Vinken, Barbara. 1989. „Makulatur. Oder: Von der Schwierigkeit zu lesen“, in: *Poetica*, 21, S. 415-422.
- Zupancic, Metka. 1996. „Érotisme et mythisation dans *Triptyque* et *Les Géorgiques*“, in: *La Revue des lettres modernes*, 1335-1341, S. 35-54.

Abbildungsverzeichnis

- 1) Claude Simon, Montageplan von *Triptyque* (DU, Heft 691, S. 54)
- 2) Claude Simon, Manuskriptseite von *Triptyque* (DU, Heft 691, S. 55)
- 3) Marcel Duchamp, „Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage“, in: Duchamp 1977, Planches 31 und 32.
- 4) Dubuffet, *Les riches fruits de l'erreur* (Loreau 1971, S. 429)
- 5) Loreau 1971, S. 431
- 6) Paul Delvaux, „Petite place de gare“ [1963] (Nr. 19, S. 41)
- 7) Paul Delvaux, „Toutes les lumières“ [1962] (Nr. 17, S. 39)
- 8) Francis Bacon, „Lying Figure“ [1969] (Leiris 1987, Nr. 49)
- 9) Francis Bacon, „Three Studies for a Crucifixion“ [1962] (Leiris 1987, Nr. 20)
- 10) Dällenbach 1977, S. 194 und Neumann 1983, S. 38.
- 11ff.) Videoprints aus *Die Sackgasse* (SR 1976)

- [1] Mit den „photographischen Momenten“ im Romanwerk Claude Simons beschäftige ich mich ausführlicher in Albers 2002a. Die Arbeit geht auf ein von Joachim Paech zusammen mit Martina Wagner-Egelhaaf geleitetes Seminar über „Photographie in Literatur und Film“ im WS 1991/92 zurück.
- [2] Das versuche ich am Beispiel von *La Route des Flandres* zu zeigen (Albers 1998).
- [3] Um Marey und die Chronophotographie geht es z.B. in *Histoire* (S. 286 und 295) und in *Le Jardin des Plantes* (S. 39 und 36). Das Bild vom zerstörten Film auch in *La Route des Flandres* (S. 65).
- [4] Zur für Simon zentralen Erfahrung des *Kinos* als regressiver „célébration de quelque culte barbare“ (*Géorgiques*, S. 205) im Kontext medienanthropologischer Reflexionen über Medien und Maschinen „as dangerous inorganic exteriority, as indispensable quasi-organic extension, and as possible aesthetic stimulus“ (S. 2) siehe jetzt Nitsch 2002. Zum Film und filmischen Metaphern bei Simon existierte bislang nur ein unbefriedigender Aufsatz von Robert Sims (Sims 1975). Hinweise auch aus phänomenologischer Perspektive bei Deguy 1962.
- [5] Am Ende von *Le Jardin des Plantes* (1997) zitiert und kommentiert Simon diesen Drehbuchentwurf noch einmal, als würde er sich immer noch für die Idee einer Verfilmung interessieren (vgl. S. 365-78). Das bis heute unveröffentlichte Drehbuch analysiert René Prédal (Prédal 1978/79). Dort finden sich auch die Informationen zu der gescheiterten Finanzierung des Filmprojektes.
- [6] *Triptychon mit Claude Simon. Ein Film von Georg Bense, Peter Brugger und Claude Simon*, Ton: Winfried Götzinger, Schnitt: Dorothee Arend, Kamera: Georg Bense, Uwe Bodo Fürst, Redaktion: Peter Brugger, eine Koproduktion des Saarländischen Rundfunks mit dem Westdeutschen Rundfunk unter Mitarbeit der Telefilm Saar GmbH, 1975 (43'02, Sendetermine: Dezember 1975 WDR III; Januar 1976 Südwest 3 und andere 3. Programme). Der eigentliche Film von Simon *Die Sackgasse* ist eingerahmt von Interviews, in den Simon sich ausführlich zu seiner Poetik, seinen Verfahren und zu seinem Roman *Triptyque* äußert. Die Interviews wurden im September 1974 in Salses aufgenommen. Ich danke dem Saarländischen Rundfunk und Dr. Peter Brugger, Freiburg, für die Überlassung einer Videokopie des Films. Peter Brugger danke ich außerdem für seine „Notiz zur Produktion von *Die Sackgasse* innerhalb des *Triptychon mit Claude Simon*“ (Brugger 2002), in der er die Entstehung des Films und seine Zusammenarbeit mit Claude Simon schildert, sowie für die Überlassung des „Projet de petit scénario *Triptyque*“, des ersten Drehbuchentwurfes von Simon und einiger Briefe im Zusammenhang mit dem Filmprojekt.
- [7] Dort erwähnt Simon den Kurzfilm in seiner Antwort auf Dubuffets Frage, warum er denn so viel Geld für seine Verfilmung von *La Route des Flandres* benötige. Simon schreibt: „Je suis touché de l'intérêt que vous montrez pour mon projet de film. Hélas si! Cela coûte incroyablement cher...En grande partie par la faute de L'inimaginable gaspillage que semble de règle dans la profession. Je m'en suis rendu compte en tournant, il y a deux ans, un petit film pour la T.V. allemande que de stupides contraintes d'argent m'ont empêché de faire exactement à mon idée. Lorsqu'on écrit dans un scénario, 'il pleut', ce qui paraît tout simple, il faut ensuite mobiliser les pompiers et au moins vingt personnes pour quelques minutes de tournage...“ (Dubuffet/Simon 1994, S. 23). Eine weitere unkommentierte Erwähnung des Films in Duffy 1998, S. 137.
- [8] Die deutsche Übersetzung von Eva Moldenhauer erschien 1986 bei Rowohlt unter dem Titel *Triptychon*.
- [9] So Simon in dem Interview mit Peter Brugger: „Jedes Mal, wenn man sagt, ich glaube, das stimmt, handelt es sich um einen Text, sei es ein Film, ein Buch, ein Plakat, ein Bild, das von der Figur der anderen Serien betrachtet wird, wodurch die Serien aufeinander verweisen, und man kann sagen, daß im Gegensatz zum realistischen Roman, in dem der Text sich als eine realistische und exakte Darstellung der Welt präsentiert, daß hier dagegen in dem Maß seiner Herstellung, seiner Herstellung entsprechend den Wörtern (*sa production selon les mots*) [...], wie ich es beschrieben habe, sich die Fiktion ständig als Fiktion zu erkennen gibt.“ (*la fiction se dénonce perpétuellement comme une fiction*)
- [10] Das unaufhörliche Kippen von Realitätsbeschreibung in Bildbeschreibung und umgekehrt, für das sich vor allem bei Robbe-Grillet (von *Dans le labyrinthe* [1959] an) unzählige Beispiele finden lassen, hat Jean Ricardou als Verfahren der „capture“ (eine bewegte Szene erstarrt zur bildlichen Darstellung) und „libération“ (aus einer bildlichen Darstellung wird eine bewegte Szene) definiert (vgl. Ricardou 1973, S. 112-121).
- [11] Das gilt auch für die von Simon in dem Interview des SR-Film selbst vorgeschlagenen Interpretationen, welche zugunsten der Idee von der Produktivität der Sprache andere Grundlagen seiner Werke wie die Wahrnehmungsphänomenologie, den Medienbezug und die obsessiven Themen außer acht lassen. Simon selbst hat sich in den 80er Jahren von seinem Mentor Ricardou und dessen „lecture rouscellienne“ seiner Werke distanziert: „Je ne suis pas rouscellien.“ (vgl. Simon, in: Dällenbach 1988, S. 172 und 179) und die Diskussionen der 70er Jahre in *Le Jardin des Plantes* rückblickend ironisiert (vgl. z.B. S. 354ff.). – Auch die Simonforschung hat sich inzwischen von Ricardous ultraformalistischen und dogmatischen Lektüren verabschiedet. Als besonders produktiv haben sich seitdem Analysen erwiesen, welche nach dem Verhältnis von Visualität und Obsession (Dällenbach 1988a, Britton 1987) einerseits, Sprache und Gewalt (Nitsch 1992) andererseits fragen. Vor allem die wegweisende Arbeit von Wolfram Nitsch hat den Zusammenhang zwischen Simons Poetik und anthropologischen Entwürfen im Umfeld des „Collège de sociologie“, insbesondere die Theorien des Opfers, der Transgression und der Verausgabung bei Georges Bataille und Michel Leiris zeigen können und damit auch Perspektiven auf

die anthropologischen Dimensionen von Simons Medienreflexion eröffnet (vgl. Nitsch 2002).

[12] Etwa, wenn es in der langen Beschreibung der „photo de l'atelier“ in *Histoire* (1967) am Ende einen unvermittelten Wechsel zwischen der Perspektive des „Je“ (der Neffe und Erzähler, der die Aufnahme betrachtet) und des „il“ (der Onkel, der auf dem Bild zu sehen ist) gibt, so daß die photographierte Szene zu einer ‚realen‘ wird. Mit diesem Austausch der Personalpronomen und Subjektpositionen experimentiert Simon dann vor allem in dem folgenden Roman, *La Bataille de Pharsale* (1969).

[13] Dazu Wolfram Nitsch: „On the literal level, cinema does not appear before *Triptyque*, where various sex-and-crime films are shown in rather marginal and archaic projection contexts, which are closer to a circus or a peep-show than to a modern picture theatre.“ (Nitsch 2002, S. 10)

[14] Der Anfang ist außerdem intertextuell: Simon scheint sich an Raymond Roussels *La Vue* (1903) erinnert zu haben, das ebenfalls mit der Beschreibung der Photographie eines mediterranen Seebades beginnt, um aus der so entstehenden Textbewegung den ganzen Text von 2000 Versen zu generieren (zu *La Vue* vgl. Dieterle 1988, S. 136-41).

[15] Auch wenn sich hier nur das akkomodierende Auge bewegt und nicht der Beobachter, so erinnert das Problem der Fokussierung des Kirchturms doch an Prousts *Clochers de Martinville*, so daß intertextuell gesehen der Anfang von *Triptyque* zwischen Roussel und Proust steht.

[16] Zur Rezeptionsgeschichte der Werke Claude Simons gehört die Beschäftigung von Maurice Merleau-Ponty mit *La Route des Flandres* (Merleau-Ponty 1994).

[17] „*Triptyque* est sorti tout entier des tableaux de trois peintres: Francis Bacon, Jean Dubuffet et Paul Delvaux, chacun engendrant une des trois ‚séries‘ (ou ‚ensembles‘) qui composent le roman.“ („Un homme traversé par le travail“, zit. Sykes 1979, S. 169) Eine ausführliche Analyse der (vielen) „Vorbilder“ von *Triptyque* bei Duffy 1998, S. 113-141. Duffy zeigt, wie die Bilder im Text vielfach (auch untereinander) „interferieren“, so daß sich nicht ein Bild einer Szene zuordnen läßt.

[18] „Je propose un mode de lecture en évoquant ces peintures composées de trois volets qui représentent quelquefois des scènes totalement différentes et parfois un ensemble homogène (la vie d'un même saint). Mais ce qui fait l'unité de ce genre d'œuvres, c'est une unité de nature picturale, c'est, disons, que tel rouge en haut du volet de gauche peut renvoyer à tel autre rouge ou encore à tel vert en bas de celui de droite, si bien que les trois tableaux sont composés de manière à n'enformer qu'un seul. Cette harmonie des couleurs et ces renvois de l'un à l'autre, voilà ce qu'indique le titre *Triptyque*, du moins dans mon esprit.“ (Simon 1974, zit. nach Duffy 1998, S. 129f.)

[19] Der fast identische Satz über das Filmplakat: „Il n'existe pas de continuité entre les divers éléments de l'affiche.“ (S. 96)

[20] Das ist oft beschrieben worden, nicht zuletzt von Simon selbst in seinem Beitrag zum Cerisy-Kolloquium über den *Nouveau Roman* von 1971 „La fiction mot à mot“ (Simon 1972). Vgl. u.a. Stierle 1980, Nitsch 1992 und, zu *Triptyque*, Neumann 1983, S. 30-137.

[21] Im Dorfmotiv: la jeune domestique, un homme, la petite fille, une femme (die Mutter des Mädchens), les deux garçons; im Rivieramotiv: Corinne, Lambert, Brown, der Sohn von Corinne; im Stadtmotiv: le jeune marié, la serveuse („Lily“, vgl. S. 135), l'homme au cuir, la jeune mariée.

[22] Celia Britton hat in ihrem Buch über Simon *Writing the visible* ein ganzes Kapitel dem Motiv der „Unsichtbarkeit der Geschichte“ bei Simon gewidmet (S. 142ff.), ihrer These zufolge ist „Geschichte“ immer Konstruktion, immer imaginär, da sich die Übergänge zwischen den Augenblicken und damit die kausalen Verknüpfungen Simons Wahrnehmungstheorie zufolge nicht registrieren lassen: „That History should be so totally invisible is hardly surprising when one remembers that in Simon's writing the central figure of 'Achille immobile à grands pas' serves to define all perceptual reality as essentially discontinuous: if even simple physical movement escapes perception, there is surely no chance at all that the large-scale events and the causal connections between them will be perceptible.“ (Britton 1987, S. 147)

[23] Wolfram Nitsch vergleicht diese Situation nicht nur mit einer Peepshow, sondern auch mit der individuellen Rezeption des Filmstreifens bei Edisons Kinetoskop (vgl. Nitsch 2002, S. 10). Die voyeuristische Betrachtung der Filmstreifen scheint mir allerdings (zumal die Streifen sich ja nicht wie im Kinetoskop bewegen) mindestens genauso auf das Problem der Differenz zwischen Photographie und Film, Bewegung und Stillstand, Deskription und Narration bei Simon zu verweisen (s.u.). – Das Arrangement des Blicks erinnert an Marcel Duchamps „*Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*“ (1966), das aus einer alten Scheunentür besteht, durch deren Löcher und Ritzen man eine nackte Frau sehen kann. Aber offenbar ist Simon erst nach der Publikation von *Triptyque* auf das Werk von Duchamp hingewiesen worden (vgl. Simon 1977, S. 53).

[24] So ist letztlich auch *Triptyque* mit Simons Zyklus von Erinnerungsromanen verbunden. Über die Dorfszenen hat Simon gesagt, er habe in ihnen Kindheitserinnerungen verarbeitet (vgl. Duffy 1998, S. 114), weshalb es ihm bei der Verfilmung wichtig war, die Außenszenen der Dorfepisode (mit den Jungen am Bach) in dem Juradorf Les Planches zu drehen, wo er als Junge seine Schulferien verbracht hatte (vgl. Brugger 2002, S. 1). Dennoch läßt sich weder innerhalb des Romans noch innerhalb des Films eine Perspektive der Erinnerung konstituieren, etwa, indem man den Mann aus dem Rivieramotiv, der das Puzzle vom Dorf legt, als jemanden versteht, der sich an das Dorf erinnert und der dann zum Beispiel einer der beiden Jungen aus

dem Dorfmotiv wäre.

[25] In Bacon sieht Simon auch ein Modell für ein Gleichgewicht zwischen figuraler und abstrakter Darstellung, zwischen narrativem Potential und anti-narrativen Strategien: „Sans répudier la figuration et tout en ne cessant pas de faire de la peinture, il parvient à dire ‚la Marquise sortit à cinq heures‘ [...]. Bacon réussit cet équilibre: faire justement en sorte que l'histoire ne déborde pas la peinture et que la peinture ne déborde pas l'histoire.“ (zit. nach Duffy 1998, S. 136)

[26] „Regressive *emboîtement* renders impossible the establishment of a stable point of reference from which any of the motifs could be viewed [...]“ (Duffy 1998, S. 140) – Es hat Versuche gegeben, einer der drei Episoden eine Sonderstellung zuzuweisen. So sieht Lotringer 1974 in dem Stadtbereich den Mittelteil des „Triptychons“ (vgl. Lotringer 1974, S. 321). Beeke Dummer dagegen argumentiert, daß dem Rivieramotiv diese Position zukomme, da es „in seiner Authentizität als Film nicht in Frage gestellt [werde], im Gegensatz zu den beiden anderen Bereichen, die einerseits zu Filmen werden, andererseits einen Film enthalten [...]“ (Dummer 1988, S. 185) Andererseits kann auch das Dorfmotiv im Zentrum stehen, da es als einziges alle anderen Motive, auch das Zirkusmotiv, enthält. Dieses wiederum bietet sich ebenfalls als das eigentliche Zentrum an (vgl. *ibd.*, S. 186).

[27] In diesem Sinn interpretiert Wolfram Nitsch die Kinoszene aus *Les Géorgiques* (S. 204ff.). Die Situation im Kino, eine Kindheitserinnerung des Erzählers, wird hier verglichen mit der „célébration de quelque culte barbare“, als „primitive ceremonial“, „sacred place“ und „modern initiation rite“ (Nitsch 2002, S. 13f.) gesehen, eine moderne Institution der Transgression, welche den Zuschauer in einen Zustand des Schreckens und Schwindels („terrifiante et vertigineuse“) versetzt (vgl. S. 10). – Diese Passagen sowie die Kinoszene aus *Triptyque* ließen sich auch als Teil der Literaturgeschichte des Kinos verstehen, wie sie *Menschen im Kino* entfaltet (Paech/Paech 2000).

[28] „[T]he activities of the clown serve as an ironic, distancing commentary on the activities and traumas of the characters in the other series, that is, the clown act reflecting and magnifying grotesquely the incidents of the other series.“ (Duffy 1998, S. 335f.)

[29] Für Michel Leiris ist deshalb der Zirkus (neben dem Stierkampf, der Oper, der Malerei von Bacon, der „poésie“) eines der Gegenmodelle zu einer von allen Ritualen entleerten, auf das Ästhetische reduzierten Kunst: „car il s'y passe quelque chose de réel, et l'on y respire autant que sur le lieu d'un meurtre ou à proximité d'un abattoir, l'odeur écoeurante de la mort, qui suspend au-dessus de nos têtes de spectateurs pourtant passifs, la menace d'un péril.“ (Leiris [1929] 1992, S. 36). Mit der Affinität zwischen Simon und Leiris hat sich vor allem Wolfram Nitsch beschäftigt (Nitsch 1992 und 1995). Angesichts der Rolle, welche die Bilder von Francis Bacon in *Triptyque* spielen, wäre es sicher auch lohnend, die Baconrezeption von Leiris (und Deleuze) heranzuziehen.

[30] Bouissac versteht den Zirkus nicht als Unterhaltungsmedium oder als primär ästhetisches Ereignis, sondern als metakulturellen Diskurs: „Circus tradition [...] is not an invariable repetition of the same tricks but a set of rules for cultural transformations, displayed in a ritualistic manner that tempers this transgressive aspect.“ (S. 8) Zum Clown siehe vor allem das Kapitel IX „Clown Performances as Metacultural Texts“ (S. 151-175).

[31] Vgl. auch S. 158: „celui [le visage] du clown sous son maquillage violent reste figé une fois pour toutes, quels que soient ses gestes ou ses paroles, dans une mimique à la fois outragée et ahurie.“

[32] So schreibt Nitsch: „film is associated constantly with rupture, destruction and violence.“ (Nitsch 2002, S. 11)

[33] Wolfram Nitsch, der den Bezug zwischen Simon und Leiris überzeugend herstellt, argumentiert weniger mit Begriff und Struktur des „sacré“ als mit Simons Affinität zur Theorie des Opfers, der Gewalt und der unproduktiven Verausgabung (vgl. Nitsch 1992, S. 13ff.).

[34] Motto des dritten Teils von *La Bataille de Pharsale*, aus einem Heidegger-Zitat (*Sein und Zeit*, § 16: „In solchem Entdecken der Unverwendbarkeit fällt das Zeug auf.“). Vgl. Nitsch 2002, S. 2.

[35] Das Adjektiv „fuligineux“ [„rußig“] verwendet Simon in der seinem Werk eigenen Konsistenz auch in anderen Romanen jeweils im Kontext der Beschreibung einer verwackelten Photographie: „comme les contours d'un personnage sur une photo bougée forme fuligineuse d'un corps ou plutôt d'un mouvement.“ (*Histoire*, S. 124); „la trace fuligineuse laissée par le visage au cours de ses divers changements de positions restituant à l'événement son épaisseur [...]“ (*ibd.*, S. 269) Vgl. auch *Les Géorgiques*, S. 212. – Mit der Beschreibung der Photographie in *Histoire* beschäftige ich mich eingehend in Albers 2002a und 2002b.

[36] Diese diskontinuierlichen, sich der Totalisierung verweigernden „séries d'instantanés“ sind schon das Problem der Erzählers von Prousts *A la recherche du temps perdu*. Vgl. dazu meine Ausführungen in Albers 2001.

[37] Daß es eine virtuelle histoire gibt, übersieht die minutiöse Analyse von Neumann, der sich zu sehr auf die paradigmatischen Felder konzentriert, um noch den Blick für narrative Verläufe zu behalten.

[38] Simons gleichzeitiger Bezug auf die Zenonschen Bewegungsparadoxien und die Photographie als Metapher für Wahrnehmung und Erinnerung hat ein Pendant nicht allein in vielen phototheoretischen Formulierungen, sondern auch schon in

Bergsons Bemerkungen zum Kinematographen. Bergson entwickelt bekanntlich seine Konzeption von Zeit als „durée“ aus einer Kritik an den Voraussetzungen und Grundannahmen der Zenonschen Argumente. Photographie und Film (letzterer vor allem in *L'Évolution créatrice* (1907) werden in dieser Kritik zu den technischen Realisierungen der eleatischen Denkweise. Damit beschäftige ich mich ausführlich in Albers 2002a. Die Rolle des Kinematographen als mediale Metapher in den Gedächtnistheorien der Jahrhundertwende verfolgt Klippel 1997, S. 67-105.

[39] „Se déplaçant rapidement en oblique dans le lit de la rivière une seconde truite sort de sous le pont, hésite, revient sur la gauche, se laisse paresseusement déporter en arrière par le courant, repart d'un mouvement vif et s'immobilise finalement, à peu près au milieu du lit de la rivière, où elle se maintient par de légères ondulations de la queue“ (17); „Passant sans transition de sa nonchalante immobilité au mouvement, la truite file comme une flèche et disparaît en amont dans la zone qu'occulte le reflet aveuglant du ciel, laissant persister sur la rétine la trace de sa forme allongée, rigide, simplement propulsée par les frétillements rapides de sa queue“ (18); „[...] et parfois file comme une flèche la forme noire d'une truite qui disparaît sous l'entablement de la rive.“ (67f.)

[40] Vgl. auch S. 129: „L'appareil de projection vétuste fait soudain entendre un cliquetis anormal tandis que, sur l'écran, le visage collé au combiné passe par saccades d'une position à l'autre, comme une série de plans fixes [...]“ Hier bewirkt die Störung des alten Vorführapparates, daß die Bewegung ruckartig wird, als wäre nur eine Serie von „plan fixes“ zu sehen. Das filmische Bild wird damit, wie so oft bei Simon, auf eine Folge unbewegter photographischer Aufnahmen zurückgeführt.

[41] Mit dieser Dimension von Simons Text (bzw. Werk) befassen sich nur wenige Autoren (Zupancic 1996, DuVerlie 1974). Zu den Parallelen zwischen transgressiver Sexualität und Schreiben (am Beispiel von *Leçon de choses*) vgl. Vinken 1989 und Nitsch 1995.

[42] „Générique: Une série de plans (fixes, zooms) sur quelques peintures de Francis Bacon, Jean Dubuffet et Paul Delvaux.“ („Projet de petit scénario *Triptyque*“, S. 1)

[43] In seinem Scénario notiert Simon am Rand der jeweiligen Einstellung die entsprechende(n) Seitenzahl(en) des Romans. So heißt es zum Beispiel: „Plan fixe: le corps du lapin. Ombres mouvantes sur celui-ci et la serviette par une ampoule électrique qui se balance.“ (S. 1) Am Rand die Seitenzahlen (84, 85, 86).

[44] Da Claude Simon damals kaum bekannt war, zumal in Deutschland (woran selbst sein Nobelpreis von 1985 wenig geändert hat), war es offenbar schwierig das nötige Budget für das Filmprojekt zu bekommen, so daß die technische Qualität des Films am Ende nicht ganz Simons Vorstellungen entsprach. Dazu Peter Brugger: „Gelegentlich gab es Differenzen über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der technischen Ausführung von Einzeleinstellungen. Kompromisse waren nicht immer zu vermeiden. Sie betrafen in erster Linie die Ausführung des Puzzle. Dazu muß man in Betracht ziehen, dass die damals im Fernsehen eingesetzte 16 mm-Umkehrfilmtechnik an die heute gängigen Produktionsverfahren (Negativfilm oder/und digitale Elektronik) qualitätsmäßig bei weitem nicht heranreichte. Auf Umkehrfilm waren der Optimierung der Aufnahmen technische Grenzen gesetzt. Simon, der sich von der Gestaltung jeder Einzelheit eine genaue und begründete Vorstellung gemacht hatte, fiel es hin und wieder schwer, das zu akzeptieren. So war er enttäuscht, als er zuerst eine Arbeitskopie des geschnittenen, aber noch nicht endgefertigten Films sah. [...]. Ein paar Monate oder vielleicht nur Wochen später sah Claude Simon den Film dann wieder in freundlicherem Licht.“ (Brugger 2002, S. 1/2)

[45] Der Film sollte deshalb der Simonforschung zugänglich gemacht und – Simons Einverständnis vorausgesetzt – in Paris archiviert werden. Einzig die UB Freiburg scheint zur Zeit eine Videokopie der Sendung zu besitzen (Information von Peter Brugger). – Es gab außerhalb der Fernsehsendungen nur eine einzige öffentliche Vorführung im Rahmen eines Kolloquiums zum Thema „Literatur und Medien“, das 1976 in Berlin unter der Leitung von Pierre Emmanuel (damals Präsident des INA) und Walter Höllerer stattfand: „Aus dem hochrangig besetzten Kreis (von Michel Tournier bis Nicolas Born) gab es viele aufgeschlossene und konstruktive Kommentare. Claude Simon war dort so etwas wie der Protagonist einer neuen schöpferischen Teilhabe des Schriftstellers am Medium Fernsehen. Für die anderen existierten zu diesem Zeitpunkt noch viele doppelseitig aufgebaute Barrieren.“ (Brugger 2002, S. 2)

[46] Beethoven, op. 59/1 („Rasumowsky-Quartett“), F-Dur, 1. Satz.

[47] Die Sequenz aus dem Drehbuch von *La Route des Flandres*, die Simon am Ende von *Le Jardin des Plantes* wiedergibt, beginnt ebenfalls mit der Nahaufnahme einer Pflanze, um dann in einem „zoom arrière“ die Spuren der Verwüstung und des Krieges auf der idyllischen Wiese zu zeigen (ein ausgebrannter Lastwagen, ein Pferdekadaver): „1) Gros plan immobile sur une fleur des champs (ombelle?).“ (S. 366)

[48] „Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt. Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.“