

Le Point de non-retour - Rekonstruktionsversuche der zerfallenden Identität in den Werken Georges Perecs

Vesna Stirnadel



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

Vesna Stirnadel

**Le Point de non-retour -
Rekonstruktionsversuche der zerfallenden
Identität in den Werken Georges Perecs**



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

D 291

© 2014 *universaar*
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes
Tag der letzten Prüfungsleistung: 07.11.2012
Erstberichterstatlerin: Prof. Dr. Patricia Oster-Sierle
Zweitberichterstatter: Prof. Dr. Valérie Deshoulières
Dekan: Prof. Dr. Dr. h.c. Roland Marti

ISBN 978-3-86223-138-6 gedruckte Ausgabe
ISBN 978-3-86223-139-3 Online-Ausgabe
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1198

Projektbetreuung *universaar*: Matthias Müller, Susanne Alt

Umschlagsgestaltung: Julian Wichert
Satz: Vesna Stirnadel

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Monsenstein & Vannerdat

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Dank

Meine akademische Lehrerin Frau Prof. Dr. Patricia Oster-Stierle hat mich durch ihren wertvollen fachlichen Rat und ihr Engagement in meinem Vorhaben stets unterstützt und gefördert. Ihr gilt mein besonderer Dank.

Frau Prof. Dr. Valérie Deshoulières danke ich nicht nur dafür, dass sie ohne Zögern bereit war, am Promotionsverfahren mitzuwirken, sondern auch für ihre wertvollen Hinweise für die Überarbeitung. Der großzügigen Gesprächsbereitschaft von Herrn Prof. Dr. Karlheinz Stierle, der sich immer wieder Zeit nahm, verdanke ich wichtige Anregungen, die die Arbeit an Profil gewinnen ließen.

Verena Rube danke ich für aufmerksame Lektüre und konstruktive Kritik, Daniela Maier für die akribische Korrektur der eingereichten Fassung. Marion Endt und Barbara Egner waren immer für mich da – auch aus der Ferne. Großer Dank gebührt meiner Mutter Katica, ihr Zuspruch und ihre fortwährende Unterstützung haben mich während des ganzen Studiums getragen.

Ralph Stirnadel, meinem Mann, danke ich für sein Vertrauen, seinen Optimismus und seine Geduld, die mir stets neuen Mut gaben, auch und gerade dann, wenn das Vorankommen schwierig schien. Ihm ist diese Arbeit gewidmet.

« Peut-être le bonheur
n'est-il que dans les gares ? »

Georges Perec,
*Quel petit vélo à guidon chromé
au fond de la cour ?*

Inhalt

| | |
|---|-----|
| 0 Einleitung | 11 |
| 0.1 Positionen der Forschung | 15 |
| 0.2 Identität und Leerstelle | 23 |
| 0.3 Die Identität im Spannungsfeld von Zerfall und potentieller Rekonstruktion | 27 |
| 1 Die problematisierte soziale Identität | 33 |
| 1.1 <i>Les Choses</i> – Identitätsbildung im Zeichen der Entfremdung | 36 |
| 1.1.1 Identität zwischen Selbstbestimmung und sozialer Determiniertheit | 39 |
| 1.1.1.1 Erosion der Selbstbestimmtheit | 42 |
| 1.1.1.2 Anerkennung der sozialen Determiniertheit als Konstituens der Identität | 48 |
| 1.1.2 Der Chronotopos zwischen Illusion und Desillusion | 53 |
| 1.1.2.1 Räume der Illusion | 56 |
| 1.1.2.2 Räume der Desillusion | 63 |
| 1.1.2.3 Zeitlichkeit ohne Gegenwart | 74 |
| 1.1.3 Die Erzählinstanz im Dienste der Desillusion | 78 |
| 1.1.4 „L’œil d’abord ...“ – Poetik des Visuellen | 87 |
| 1.2 <i>Un homme qui dort</i> – Roman der zerfallenden Identität | 97 |
| 1.2.1 Identität im Raum: der labyrinthische Chronotopos | 102 |
| 1.2.1.1 Das namenlose Dorf als Fluchtpunkt der Lebensgeschichte | 103 |
| 1.2.1.2 <i>Paris, terrain vague</i> | 110 |
| 1.2.1.3 Die Mansarde – Refugium und Repräsentationsraum des Selbst | 123 |
| 1.2.3 Identität in der permanenten Gegenwart | 136 |
| 1.2.4 Die filmische Transposition als „mise en espace“ des Romans | 143 |
| 2 Raumarbeit und Rekonstruktionsversuche der Identität | 153 |
| 2.1 „La géographie perecquienne“ – der Raum als Text | 156 |
| 2.1.1 Schwellen, Nullpunkte und leere Räume – Raumkonzepte in <i>Espèces d’espaces</i> | 165 |
| 2.1.1.1 Schwellen und Nullpunkte | 167 |
| 2.1.1.2 Leere Räume | 173 |
| 2.1.2 Der persönliche Raum des Individuums | 182 |
| 2.1.3 Der Raum Prousts als Transposition im Raum Perecs: vom Gegensatz zum Gegenstück | 188 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 2.1.3.1 | <i>La chambre à coucher</i> | 189 |
| 2.1.3.2 | Der Rezeptionsraum als Repräsentationsraum..... | 197 |
| 2.1.4 | Rückeroberung der Lesbarkeit der Stadt in <i>Lieux</i> und <i>Tentative d'épuisement d'un lieu parisien</i> | 202 |
| 2.1.4.1 | Die persönliche Identität im kollektiven Raum..... | 208 |
| 2.1.4.2 | „Le flâneur immobile“ | 218 |
| 2.2 | <i>La Vie mode d'emploi</i> : der Text als Raum | 227 |
| 2.2.1 | Die ganze Welt unter einem Dach – das Haus in Paris | 238 |
| 2.2.1.1 | Der Erzählraum | 244 |
| 2.2.1.2 | Erzählter Raum | 247 |
| 2.2.2 | „C'est le 23 juin 1975, presque huit heures du soir“ – die Ewigkeit des Augenblicks | 259 |
| 2.2.2.1 | Erzählte Zeit..... | 260 |
| 2.2.2.2 | Erzählzeit | 266 |
| 2.2.3 | Zwischen Spiel und Obsession | 275 |
| 2.2.3.2 | Glücksspiel oder Strategie? Die Identität zwischen Kontingenz und Vorsehung..... | 279 |
| 2.2.3.3 | Das Spiel mit der Identität | 284 |
| 2.2.3.4 | Die versehrte Identität..... | 291 |
| 2.2.4 | <i>Le livre potentiel</i> – die Leerstelle als Generator der Sinnstiftung.. | 295 |
| 2.2.4.1 | Spiel zwischen Leser und Autor | 298 |
| 2.2.4.2 | Leerstelle und Lücke im Text | 305 |
| 2.2.4.3 | Das <i>livre potentiel</i> als potentielle Biographie | 308 |
| 3 | Potentielle Biographie als Identitätskonstruktion | 313 |
| 3.1 | <i>W ou le souvenir d'enfance</i> : Rekonstruktionsversuch einer Identität ... | 318 |
| 3.1.1 | Die Leerstelle als Ort der Identität | 327 |
| 3.1.2 | Erinnerung als Konstruktion zeitlicher Kontinuität | 329 |
| 3.1.3 | <i>W</i> – geographisches Phantasma | 337 |
| 3.1.4 | Vilin und Villard – das <i>double V</i> als räumliche Struktur der Autobiographie | 346 |
| 3.1.5 | Gelobtes Land Amerika | 357 |
| 3.2 | <i>Récits d'Ellis Island</i> – Entwurf einer potentiellen Identität | 360 |
| 3.2.1 | Paradigmen der <i>biographie probable</i> | 363 |
| 3.2.2 | Spuren der Geschichte sichern: der Film als <i>Lieu de mémoire</i> | 366 |
| 3.2.1 | Ellis Island: Topographie der Ortlosigkeit..... | 372 |
| 4 | Schlussbetrachtung | 381 |
| 5 | Literaturverzeichnis | 389 |

0 Einleitung

Georges Perec gilt als einer der wenigen Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, denen es gelungen ist, den Begriff literarischen Schreibens innovativ zu prägen.¹ Bereits in seinen theoretischen Schriften zu Beginn der Sechzigerjahre plädierte er für einen „dritten Weg“ zwischen Sartres Konzept der *littérature engagée*, welche seiner Meinung zufolge die *écriture* vernachlässigte, und der damaligen Avantgarde um die Nouveaux Romanciers, der er exzessiven Formalismus und tiefen Nihilismus vorwarf.² Als Antwort darauf entwarf er ein „projet réaliste“³, das sich in die Literaturkonzeption Georg

¹ Yvonne Goga, „Georges Perec et l'esthétique du puzzle“, in: *La Revue Française* 4/1 (Avril 1998), S. 51-80, hier S. 51.

² Manet van Montfrans, *Georges Perec: La contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta 1999, S. 40, „Perec est d'avis qu'à l'exception du roman engagé, la littérature française contemporaine – du Nouveau Roman à Tel Quel en passant par la littérature du silence de Beckett et de Blanchot – marie un nihilisme profond à un formalisme excessif et peut être renvoyée par conséquent au purgatoire de la littérature dite décadente.“ Georges Perec selbst empfand diesen Richtungsstreit als wenig fruchtbar, wie er 1967 in seiner Poetikvorlesung von Warwick formulierte: „[...] il me semble que la littérature française [...] a été prise dans une fausse contradiction, entre ce qu'on appelle la forme et le contenu“, „Pouvoirs et limites du romancier français contemporain“, in: *Parcours Perec. Colloque de Londres – Mars 1988, Lyon 1990*, S. 37. Perec wirft dem Nouveau Roman auch mangelnden Willen zur realistischen Darstellung vor und stellt zu den Werken Robbe-Grilletts fest: „[S]a « lucidité » est une mise entre parenthèses du monde et la réalité qu'il nous donne à voir est une réalité gratuite, coupée de tout lien social, hors de l'histoire, hors du temps même. Nulle évolution : le monde est statique.“ Nathalie Sarraute gesteht er den richtigen Ansatz zu, wirft ihr jedoch vor, die falschen Konsequenzen zu ziehen: „L'honnêteté, la soumission au réel exige que l'on démystifie la psychologie et, au-delà d'elle, le langage. Là encore, le point de départ est acceptable. Mais la théorie qui en découle l'est fort peu : les rapports humains se réduisent à l'état de « tropismes » soit d'imperceptibles mouvements non exprimables, un monde d'attractions et de contractions instinctives, une vie organique et corpusculaire des profondeurs. [...] En bref, une négation totale, définitive de la conscience de la volonté, de la liberté. Voici l'homme rabaissé au rang de végétal. [...] la maîtrise du monde, la maîtrise de soi, impensable.“ Beide Zitate aus „Le Nouveau Roman et le refus du Réel“, in: Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante* (1959-1963), Paris 1992, S. 35f. (Erstveröffentlichung in *Partisans* n°3 (Février 1962), S. 108-118). Zudem attestiert Perec dem Nouveau Roman mangelnde Innovationskraft: „[...] depuis cinq ans, sinon plus) l'idéologie du « Nouveau Roman » domine la production romanesque et nulle perspective nouvelle ne nous a été offerte. Au contraire, le masochisme de l'angoisse et le formalisme sont devenus un système cohérent, exhaustivement justifié, à peu près unanimement accepté.“, *ibid.*, S. 40.

³ Georges Perec, *Romans et Récits*, éd. p. B. Magné, Paris 2002, „Georges Perec romancier“, S. 10-34, hier S. 11. Seinen Entwurf dazu erläutert Perec in „Pour une littérature réaliste“,

Lukács', an den Realismus des 19. Jahrhunderts anknüpfend, einordnete und sich zugleich gegen die Aufgabe historischer Bezüge in seinen Romanen wehrte. Vielmehr forderte Perec für sie die Totalität der Darstellung der Welt in ihrer Komplexität, so dass dabei vor allem die Dialektik von Besonderem und Allgemeinem reflektiert und das Individuum vor dem Hintergrund seines sozialen Umfeldes dargestellt werden sollte.⁴

Die Verbindung des realistischen Anspruchs seiner Romane mit dem *ludique*, der spielerischen Form, kommt nach dem Beitritt Percs zum Oulipo, dem Ouvroir de Littérature Potentielle, 1967, besonders stark zur Geltung.⁵ Doch schlug Perec auch hier einen eigenen Weg ein: Seine Texte suggerieren, dass die formale Regel, welche die Oulipisten sich auferlegten, die *contrainte*⁶, einen funktionalen Aspekt hat, und verstoßen somit gegen ein von Jacques Roubaud formuliertes Axiom, demzufolge die *contrainte* kein Mittel zum Zweck sei.⁷ Bei Perec wird die oulipistische Ästhetik über ihren

in: *L.G.*, S. 47-66, S. 121-130). Dort heißt es auf S. 53: „Le réalisme est d'abord, la volonté de maîtriser le réel, de le comprendre, de l'expliquer.“ Für diese Art des Realismus formuliert Perec ein gesellschaftlich aufklärerisches Anliegen: „Le réalisme, en fait, n'est que ce qu'est toute littérature lorsqu'elle parvient à nous rendre sensibles la nécessité et la certitude d'une transformation de notre société. Ce que nous attendons d'une telle littérature est clair : c'est la compréhension de notre temps, l'élucidation de nos contradictions, le dépassement de nos limites.“, *ibid.* S. 62f..

⁴ Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, S. 43. In einem Seminar 1981 variierte Georges Perec Stendhals Satz: „[U]n roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin“, den er zuvor auf eine Art algebraische Formel reduziert hatte, die das Spiel mit der Definition erlaubte: „Un R c'est un M qui se P le L de la R.“ wie folgt: „Un romancier est un maniaque qui se propose le lemme de la réalité.“

⁵ *Ibid.*, S. 383. Perec wird zum Text-„Bastler“. Er kopiert, variiert und fälscht Zitate. Das intertextuelle Arbeiten mit nicht kenntlich gemachten Zitaten wird eines seiner Kennzeichen. Perec spielt mit der Literatur, in der Hoffnung, der Leser möge sich auf dieses Spiel einlassen: „Écrire est un jeu qui se joue à deux entre l'écrivain et le lecteur“, vgl. 'La vie: règle du jeu', in: *Georges Perec : Entretiens et conférences*, vol. II, Édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Paris 2003, S. 267-279, hier S. 275.

⁶ Boehncke, H./Kuhne, B. (Hrsg.), *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen 1993, S. 23, definieren die *contrainte* als Zwangsregel, der sich der Autor durch die Vorgabe eine formalen Struktur unterwirft, und die auf „alphabetische, konsonantische, vokalische, syllabische, phonetische, graphische, prosodische, rimische, rhythmische und numerische Programme und Strukturen“ zurückgreift.

⁷ Jacques Roubaud „La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau“, in: *Atlas de littérature potentielle*, S. 55: „Axiome: La contrainte est un principe non un moyen.“ Abweichend zur Orthodoxie der Gruppe setzt Perec die *contrainte* als Mittel zum Zweck ein und kann so die entstehende Potentialität über die autopoeitische Funktion literarischer Texte

ludistisch-strukturellen Aspekt hinaus zugleich „psychoanalytisch ausge- deutet und mit existentiellen Gesichtspunkten versehen“.⁸

Perec selbst nennt vier Gruppen seiner Werke, die sich nach ihrer Sicht- weise unterscheiden: „sociologique, autobiographique, ludique et roma- nesque.“⁹ Über alle vier Felder hinweg ist die Identität im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlichem Kollektiv und Individuum das dominante Thema. Die Praktiken des Kollektivs sind für die individuelle Identität stets bedrohlich¹⁰ und erschüttern sie. Dieser Aspekt der prekären Identität findet sich gleichsam phänomenologisch ausdifferenziert und hinterlässt Spuren in allen Texten Perecs. Vor diesem Hintergrund zielt diese Untersuchung darauf ab, die Inszenierungen der zerfallenden Identität im Werk Georges Perecs darzustellen und die spezifische Stellung seines Werks in der Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen Nouveau Roman und Oulipo anhand seines Entwurfs von Identität zu belegen. Wodurch ist Perecs Entwurf von Identität gekennzeichnet? Mit welchen Strategien und Verfahren reali- siert sich dieser Identitätsentwurf in seiner *écriture*? Wie entfaltet sich die

hinausführen und zu Reflexionen über die Identität nutzen, beispielsweise die „encryptage“ biographischer Daten in seine Texte, um eine eigene „écriture biographique“ zu entwickeln. Vgl. hierzu: „La fiction et son faire“ („The Doing of Fiction“, *Propos recueillis par Kaye Mortley le 24 août 1981, à Paris, transcription et traduction par Mireille Ribière*), in: *Entretiens et conférences*, vol. II, 1978-1982, S. 255: „Parfois nous étions étonnés de voir comment, à travers ce processus apparemment conscient, l'inconscient était plus susceptible de se manifester [...] C'est la même chose que lorsqu'on essaie de déchiffrer son propre inconscient et de mettre cela par écrit [...] Par exemple, quand je travaillais sans la lettre « e », le fait d'omettre la lettre « e » fonctionnait pour moi comme une pompe. Tout ce que j'avais à inventer m'ouvrait de nombreuses portes. Ça levait des barrières.“ Vgl. hierzu auch Christelle Reggiani, „Perec avant l'oulipe“ in : *Europe* 993/994 (Janvier- Février 2012), S. 30: „L'idée de travail formel de contraintes de production relativement arbitraires, entre en contradiction avec l'idéologie spontanéiste et référentielle propre au genre: la forme du texte.“

⁸ Anita Miller, *Georges Perec. Zwischen Anamnese und Struktur*, Bonn 1996, S. 30.

⁹ zitiert bei Goga, *Georges Perec et l'esthétique du puzzle*, S. 51.

¹⁰ Diese Bedrohung stellt Jean-Paul Sartre bereits im Blick des Anderen fest, der dem Einzelnen die Eigenschaft, Subjekt zu sein, nimmt und ihn zum Objekt macht. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris 1949, S. 314, „[S]i autrui-objet se définit en liaison avec le monde comme objet qui voit ce que je vois, ma liaison fondamentale avec autrui-sujet doit pouvoir se ramener à ma possibilité permanente d'être vu par autrui. C'est dans et par la révélation de mon être-objet pour autrui que je dois saisir la présence de son être-sujet. Car, de même qu'autrui est pour moi-sujet un objet probable que pour un sujet certain. Cette révélation ne saurait découler du fait que mon univers est objet pour l'objet autrui, comme si le regard, après avoir erré sur la pelouse et sur les objets environnants, venait, en suivant un chemin défini, se poser sur moi.“

Inszenierung von Identität im Spannungsfeld von drohendem Zerfall und möglicher Rekonstruktion? Mithilfe dieser Fragen soll die Inszenierung der Identität in Perecs Werk analysiert werden.

Eine Herangehensweise, die das Konzept der Identität auf die sozialpsychologischen Begriffe von Kontinuität, Kohärenz und dem Bewusstsein über das Verschiedensein von anderen bringt, befreit dabei die literarische Analyse von den Implikationen philosophisch orientierter Identitätsbegriffe.¹¹ Aus sozialpsychologischer Sicht treten die Abgrenzung des Ich gegen das Nicht-Ich, sowie das Erleben von Kontinuität und Kohärenz als konstituierende Momente der persönlichen Identität in den Vordergrund. Die Abgrenzung des Ich lässt auf die Inszenierung von Bewusstsein des Selbst, Subjektivität und Alterität in den Texten blicken. Kontinuität und Kohärenz sind für die Betrachtung im Text auf ihre grundlegenden Entitäten zurückzuführen: Raum und Zeit. In diesen Dimensionen wird die Identität literarisch inszeniert.

Die Erfahrung grundlegender Instabilität der Identität im Gefüge von Kollektiv und Individuum scheint irreversibel – sie markiert einen *Point de non-retour*. Dieser Begriff scheint deshalb angebracht, weil er weitere Perspektiven in Bezug auf die Identitätskonstitution zu vereinen erlaubt. Inspiriert ist er von der Zuschreibung, die Pécoc dem vor New York City gelegenen Ellis Island verleiht, das als Auffanglager für Emigranten aus aller Welt diene. Es transformierte sie in einem technokratischen Verfahren zu Immigranten und erzeugte so ihren Bruch mit dem Alten und den Aufbruch ins Neue, in das Amerika, das zum „symbole de la vie nouvelle“¹² wird: „Ce que je suis allé chercher sur Ellis Island, c’est l’image même de ce point de non-retour, la conscience de cette rupture radicale.“¹³

Kennzeichnet der Begriff des *Point de non-retour* die vom Trauma verursachte irreversible Diskontinuität, die sprichwörtliche Abtrennung der Wurzeln, gibt er zunächst keinen Aufschluss über die Beschaffenheit dieser Diskontinuität: Das ursächliche Trauma selbst bleibt unzugänglich. Sichtbar wird die Tatsache, dass an dieser Stelle etwas fehlt. Durch das Enträtseln der

¹¹ Dieter Henrich, „Identität – Begriffe, Probleme, Grenzen“, in: Stierle, K./Marquard, O. (Hrsg.), *Identität*, Poetik und Hermeneutik 8, München 1979, S. 184, empfiehlt, für die Interpretation literarischer Texte sozialpsychologische Kategorien zu nutzen. Stierle und Marquard unterstreichen im Vorwort, S.15, dass gerade von der Soziologie Begrifflichkeiten des Theaters wie „Rolle“, „Maske“ oder „Person“ als Kategorien zur Analyse von Identität herangezogen werden.

¹² Georges Pécoc, *Récits d’Ellis Island*. Histoires d’errance et d’espoir, Paris 1994, S. 9.

¹³ Ders., „Ellis Island, Description d’un projet“, in : *Je suis né*, Paris 1990, S. 102.

Konstruktion rücken aber auch die Möglichkeiten der Rekonstruktion und Rekonstitution von Identität in den Blick. Der Bruch wird bearbeitet und die Fragmente in einen Kontext eingebunden. So ist es möglich, in der Formulierung *Point de non-retour* das Trauma und gleichzeitig die Versuche, es zu überwinden, auf einen Begriff zu bringen.

0.1 Positionen der Forschung

Die früheste Forschung stellt weniger das Thema der Identität in den Vordergrund als vielmehr die Frage nach den Generierungssystemen, die dem Text zugrunde liegen, und hat meist das Anliegen, diese transparent zu machen. Perec war Mitglied des *Ouvroir de Littérature Potentielle*, zu dessen Prinzipien das Ersinnen der *contraintes* gehörte, meist mathematisch basierter, selbst gewählter Regeln und Mechanismen, denen die Textproduktion zu folgen hatte. Diese Erläuterungen zu den zugrunde liegenden formalen Zwängen, Einschränkungen und Auflagen, die den Text strukturieren, schließen an die Hinweise an, die Perec selbst in Artikeln und Interviews seiner Leserschaft gibt.¹⁴ Dieser Zweig der Forschung unterstützt das Verstehen seiner komplexen Texte und leistet einen Beitrag zur Entfaltung der im Werk angelegten rezeptionsästhetischen Orientierung.¹⁵ Zahlreiche Auflistungen und Inventare der Strukturen und auferlegten Zwänge bilden einen konkreten Zugang zur ludistischen Dimension von Percs Werk.¹⁶ Die Bedeutung der Leerstelle wird bereits in diesen

¹⁴ So etwa die Poetikvorlesung in Warwick und die zahlreichen Interviews in Tageszeitungen, sowie auch, 1979 in *L'Arc* (76), S. 50-53, erschienen, die „Quatre figures pour La Vie mode d'emploi.“ Als früheste vorgelegte Studien sind zu nennen: Warren Motte, *Poetics of Experiment, A study of the work of Georges Perec*, Lexington 1984, John Pedersen, *Perec ou les textes croisés*, København 1985 und Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, St. Genouph, 1998. In jüngerer Zeit richtet Alison James, *Constraining Chance, Georges Perec and the Oulipo*, Evanston 2009, besonderes Augenmerk auf das Spannungsfeld von Kontingenz und Programmierbarkeit.

¹⁵ Der Text selbst macht durch seine starke formale Prägung die Leser darauf aufmerksam, dass eine Einsicht in die Konstruktionsmechanismen fehlt. So verweist der Text selbst auf seine Konstruiertheit, ohne die Mechanismen jedoch offen zu legen, und stößt einen Prozess des Ergründens und Enträtselns an.

¹⁶ Die beiden Periodika der Association Perec, die *Cahiers Georges Perec* und *Le cabinet d'amateur* bieten zahlreiche Einzelstudien zum Umgang, mit mikrotextuellen Strukturen, die als Auswirkung solcher *contraintes* entstanden sind. Des weiteren gehören dazu auch die Untersuchung von Sylvie Rosienski-Pellerin, *Perecgrinations ludiques. Étude de quelques mécanismes de jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Paris 1995.

Betrachtungen aufgezeigt. Jürgen Ritte stellt in seiner Untersuchung *Das Sprachspiel der Moderne*¹⁷, die Lücke, das *blanc*, in seiner sprachspielerischen Formen-Phänomenologie in Perecs oulipistisch geprägten Werken vor und identifiziert sie als Triebkraft.¹⁸ Zudem präsentiert er diverse Mechanismen des Sprachspiels als „Destruktion des Sinns“¹⁹, die letztlich auch das Subjekt selbst ereile. Das Spiel mit der Sprache verhülle den Sinn und fordere den Leser auf, ihn zu enträtseln, was als „Äußerung des Wunsches, allen Dingen ihre letztgültige Identität zurückzugeben und dort zu verharren“²⁰ zu verstehen sei.

Die Untersuchung des ludistischen Elements in den narrativen Strukturen der Romanwerke haben Sylvie Rosiensi-Pellerin mit *Peregrinations ludiques*²¹ und David Gascoigne in *The Games of Fiction*²² unternommen. Gascoigne setzt diese Techniken in Perecs Texten vor allen Dingen in Bezug zu anderen Autoren der Epoche.²³ Insbesondere in der Betrachtung der Romanwerke wird die Bedeutung der Identität immer stärker und ausdrücklicher aufgegriffen, dort in erster Linie als Verschlüsselung seiner

¹⁷ Ritte, Jürgen, *Das Sprachspiel der Moderne*. Eine Studie zur Literarästhetik Georges Perecs, Köln 1992.

¹⁸ Weitere Werke, die das ludistische Element zum Mittelpunkt ihrer strukturellen Analysen machen, bieten Daphné Schnitzer, „A drop in numbers: Deciphering Georges Perec's Postanalytic Narratives“, in: Motte, W./Poucel, J. (Hrsg.), *Pereconings*. Reading Georges Perec, Yale French Studies (105), New Haven 2004, Auch Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris 1999. Jean-François Chassay, *Le jeu de coïncidences dans La Vie mode d'emploi*, Pantin 1992, setzen sich mit dieser Frage auseinander. Ein Alleinstellungsmerkmal besitzt die Studie von Isabelle Dangy-Scaillierez, *L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, die in ihrer Mikroanalyse zu *La Vie mode d'emploi* die Aktualisierung der Gattung Kriminalromans präsentiert, einer Gattung, die einem Mord gedenkt – vor dem Hintergrund der Bedeutung des Massenmordes der Nationalsozialisten an den Juden eine zeichenhafte Wahl. Der Fokus auf eine tiefgehende Einzelinterpretation zahlreicher Stellen aus *La Vie mode d'emploi* allein erfasst allerdings die Verbindungen zum Autobiographischen jedoch nicht ausreichend.

¹⁹ Ritte, *Sprachspiel der Moderne*, S. 62.

²⁰ Ibid..

²¹ Rosiensi-Pellerin bietet auch eine umfangreiche Inventarisierung der an den Gemälden von *Un Cabinet d'amateur* verankerten intertextuellen Verweise, vgl. Rosiensi-Pellerin, *Peregrinations ludiques*, S. 119-149.

²² Manet van Montfrans, *Georges Perec: La Contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta 1999, und David Gascoigne, *The Games of Fiction*. Georges Perec and modern French ludic narrative, Oxford/Berlin 2006, betrachten die Entwicklung einer eigenen Poetik von Perecs *projet réaliste*.

²³ Wie etwa Raymond Queneau oder Jean Ricardou.

Autobiographie in seinen Romanen aber auch in den *contraintes*, die er entwirft.

Stella Béhar bringt mit ihrem Buch *Écrire pour ne pas dire* die programmierte *écriture* Perecs in Verbindung mit der Identitätskonstitution, die sich im Spannungsfeld zweier Tendenzen ausmachen lässt: „La volonté de « tout dire » dans l'écriture et le désir de ne « rien dire ».“²⁴ Sie identifiziert in den Texten Perecs den Versuch, im Zeichen einer „parole absente à elle-même“ eine „anthropologie de l'homme moderne“²⁵ zu entwerfen und zugleich eine individuelle „autographie“ zu erzeugen. Damit stellt sie die Unzulänglichkeit einer verstummenden Sprache als identitätskonstitutives Moment in den Mittelpunkt. Eine weitere Zahl von Analysen bedient sich einer intuitiv hermeneutischen Herangehensweise. Claude Burgelin bietet neben seinem Überblick der wichtigsten narrativen Werke²⁶ mit *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre* auch eine Untersuchung zu psychoanalytisch deutbaren Motiven und Mechanismen.²⁷

Der Großteil der Sekundärliteratur bezieht sich in der Betrachtung von Identitätskonstitution auf Perecs Textstrategien im Umgang mit Erinnerung und Gedächtnis, respektive deren Defizienz. Philippe Lejeunes *La mémoire et l'oblique*²⁸ macht unveröffentlichte Manuskriptfassungen und Konzepte autobiographischer Werke zugänglich und zeigt die Verfahren in den Texten selbst sowie die Strategien in ihrer Konzeption auf, mit denen Perec das Trauma manifest macht. Lejeune greift dabei auf den von Georges Perec verwendeten Begriff *oblique* als eine der Möglichkeiten zurück, das *blanc* indirekt, gleichsam durch den „regard oblique“²⁹, den Seitenblick, zu

²⁴ Stella Béhar, *Georges Perec : Ecrire pour ne pas dire*, Paris 1995, S. 11.

²⁵ Ibid..

²⁶ Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris 1988, reiht Untersuchungen des *close reading* zu den einzelnen Werken aneinander und bietet manchen Einblick in die Ausarbeitung des Themas Identität, bezieht sich häufig jedoch auf biographische Verweise. Die Studie bietet wertvolle Belege der Gestaltung des semiotischen Netzes um die Isotopien Absenz, Leere und *blanc*. Auch Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris 1999, leistet ein *close reading*, stellt aber seine detaillierte Strukturanalyse unter den Aspekt der *contraintes*.

²⁷ Claude Burgelin, *Les parties de Dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris 1996.

²⁸ Lejeune, Philippe, *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris 1991.

²⁹ Perec hat Teile der im Projekt *Lieux* entstandenen Beschreibungen von Orten in Paris unter dem Titel *Douze regards obliques* veröffentlicht, in: *Penser/Classer*, S. 43-57. Dort, S. 57, formuliert er diese Art des Ausweichmanövers ins Konkrete als bevorzugte Handlungsmöglichkeit im Falle, dass das eigentliche Thema nicht greifbar sei: „Au lieu de tenter de

thematizieren und so das Unsagbare zur Sprache zu bringen.³⁰ In Anlehnung daran verbindet Anita Miller in ihrer Studie *Georges Perec. Zwischen Anamnese und Struktur*³¹ hermeneutische Interpretation mit strukturalistischer Vorgehensweise und zeigt die Strategien Percs angesichts der Aporie seines Projekts der Anamnese, die zur Leerstelle, der „Urverdrängung“³² nie vordringen kann und gegen das Verstummen oder die Destruktion des Sinns sprachliche Mechanismen einsetzt, um eine „Suspendierung des unmittelbaren Sinns“³³ zu erreichen und so der Leerstelle eine Struktur entgegenzusetzen. Die Leerstelle lässt sich auf allen Ebenen, von der sprachlichen Mikroebene und der makrostrukturellen Gestaltung des *discours* bis hin zur Konzeption seiner Werke, als Motor ausmachen.

Seit den 1990er Jahren untersucht die Forschung die Identitätsproblematik in Percs Werk verstärkt. Dabei stellt sie meist die kulturelle Identität, Percs jüdische Herkunft, in den Mittelpunkt ihres Interesses und widmet sich dem autobiographischen Teil seines Werks, der im Zeichen der Traumatisierung durch die Shoah steht. Die Ereignisse der kollektiven Geschichte greifen auf tragische Weise in die persönliche Geschichte Georges Percs ein und machen ihn zum Waisen. Der Tod des Vaters an der Kriegsfrente und die Deportation der Mutter ins Vernichtungslager Auschwitz sind Hintergrund und Gegenstand der Suche nach Erinnerungen aus der Kindheit in seiner fiktionalen Autobiographie *W ou le souvenir d'enfance*. Die Forschung untersucht meist den Umgang mit dem Fehlen der entsprechenden Erinnerung und den Versuch, dieses Defizit für eine identitätsstiftende Rekonstruktion zu kompensieren.

Catherine Dana³⁴ unterstreicht die Möglichkeiten von Fiktion, anstelle des Schweigens eine fehlende Erinnerung zu ersetzen. In Anlehnung an Percs Sicht der Fiktion als „acte commémoratif“, als Beitrag zu größerer

cerner cet objet improbable, j'aurais préféré commencer à raconter, [...] l'histoire des quelques-uns des objets qui se trouvent sur ma table de travail.“

³⁰ „L'oblique, l'indirect, le dévié. L'à côté (...) Perec noue ainsi les choses, les resserre l'étau sur l'indicible“, Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 44. Das „oblique“ beschreibt Lejeune für einen Großteil der Werke als „déplacement à perte de vue, que rien n'arrête.“

³¹ Miller, *Georges Perec* vgl. Fußnote 8.

³² *Ibid.*, S. 85f..

³³ *Ibid.*, S. 33, erläuternd dazu S. 40-46, insbes. S. 40: „(...) anstelle des quid, das suspendiert wird, [rücken] das quod und das quomodo an die oberste Stelle.“ Dieser Mechanismus lässt die Konstruiertheit des Textes und seine autopoetische Funktion in den Vordergrund treten.

³⁴ Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah, Paris 1998.

Wahrhaftigkeit eines erinnernden Gedenkens, unterstreicht sie die Möglichkeit des „rendre présent ce qui disparaît dans le moment où le mal s'accomplit“³⁵ durch fiktionales Erzählen. Danas Analyse der in *W ou le souvenir d'enfance* in dieser Hinsicht zum Zuge kommenden Strukturen zeigt, dass durch die Konstruiertheit des Textes im Zeichen einer spielerischen *contrainte* Potential zur Umkehr von Kausalitäten freigesetzt werden kann: Nur das fiktionale Erzählen ermöglicht eine Annäherung an das Unüberlebbar. Die Fiktion kann der Identität einen *récit* geben und steht in ihrer Dualität gleichzeitig für die Absenz der Erinnerung und für die Präsenz eines wahrhaftigen Gedenkens.

Judith Kasper zeigt, dass diese Dialektik zwischen Erinnern und Vergessen unauflöslich bleibt, gerade hinsichtlich eines Eingedenkens, das als „Bewegung des Gedächtnisses auf ein Anderes hin“³⁶ wirkt. Denn „behauptetes Vergessen birgt oft ein permanentes Insistieren des Unerinnerbaren“³⁷ in sich. Oder es wird „etwas nie Erlebtes [...] als Erinnerung ausgegeben, etwas nie Gewusstes als Vergessen getarnt“³⁸. Der Text dient dabei als „mnemotechnische Prothese“.³⁹ Sie findet bei Perec eine „Poetik des Schocks“⁴⁰, die die Erinnerung als gestische Wiederholung des Traumas inszeniert, und die gerade in diesem Insistieren auf dem Trauma seine Überwindung zeitigen kann. Die Überwindung des Traumas lässt sich weiterführen in ein gelingendes individuelles Gedenken, das sich aus den kommensorativen Konventionen des gesellschaftlichen Kollektivs löst und für die zweite Generation der Holocaustüberlebenden gleichermaßen eine Suche nach ihrer Identität wie auch eine Suche nach der angemessenen Sprache ist, die der Anforderung des respektvollen Gedenkens der Opfer gerecht wird.

Die Frage nach dem Verhältnis zu einem Kollektiv, in dem der Holocaust geschehen konnte, wird zum konstitutiven Moment für eine Identität, die erkennen muss, dass sie im doppelten Sinne an einem anderen Ort verwurzelt ist: dem *Non-lieu*, an dem der traumatische Bruch vollzogen wurde (die Vernichtungslager) und zugleich an dem Ort ihrer jüdischen Herkunft.

³⁵ Ibid., S. 178.

³⁶ Judith Kasper, *Sprachen des Vergessens*. Erinnerung zwischen Verlust und Eingedenken, München 2003, S. 15.

³⁷ Ibid., S. 14.

³⁸ Ibid..

³⁹ Ibid., S. 159ff..

⁴⁰ Ibid., S. 48.

Timo Obergöker⁴¹ definiert das *Non-lieu* vor diesem Hintergrund als „lieu d’un passé qu’on ne peut s’approprier où eut lieu l’éradication de toute racine, lieu constamment repensé, transposé“⁴².

Dabei entsteht eine eigene Topographie der unmöglichen Erinnerung, die der Konzeption einer dynamischen Identität gerecht wird, die sich situativ immer wieder neu konstituiert und sich im Raum als „mémoire nomade“ neu erfindet.⁴³ Sie fügt der Topographie der „mémoire absente“ neue Orte hinzu, belebt das Jüdischsein als rituelle Praxis des Gedenkens neu und schafft Möglichkeiten, Schock und Trauma im Gedenken zu überwinden und der dynamischen Identität als Anker zu dienen, die als „immer wieder zu bewerkstellende[r], am Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie stattfindende[r] Prozeß der Konstruktion und Revision von Selbstbildern“ wirksam wird.⁴⁴ Als ein Aspekt seiner Identität wurde Perecs Jüdischsein, aber auch seine Existenz als Schriftsteller, ausführlich erörtert, vor allem im Lichte der Konzeption einer Literatur, die die Zeugenschaft unter den Bedingungen der Absenz betrachtet.⁴⁵

Einige Untersuchungen öffnen das Feld für einen stärker soziologisch orientierten Ansatz, der für Perecs Werk und seine Gestaltung von Raumkonzepten den Anspruch einer Position eigener Gültigkeit und Bedeutung im Entwicklungsfeld der zeitgenössischen sozialtheoretischen Diskussion und gesellschaftlich orientierten Konzeptkunst formuliert, wie

⁴¹ Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu*. Topographies d'une impossible quête identitaire: Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec, Frankfurt a. M. 2004.

⁴² Ibid., S. 19.

⁴³ Ibid., S. 397.

⁴⁴ Ibid., S. 387, vgl. hierzu auch Glomb, Stefan, „Identität, persönliche“, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ansätze – Personen - Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar³2004.

⁴⁵ Danielle Reif, *Die Ästhetik der Leerstelle*. Raymond Federmans Roman „La fourrure de ma tante Rachel“ vor dem Hintergrund des Gesamtwerks, Würzburg 2005, wie auch bei Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow* : la génération d'après et la mémoire de la Shoah, Amsterdam/New York 2008, Marcel Bénabou, „From Jewishness to the Aesthetics of lack, in: *Yale French Studies* 104 (2004), S. 20-35, und ders., „Perec et la judéité“, in: *Cahiers Georges Perec* 1 (1984), S. 15-30, analysiert das Jüdischsein Perecs hinsichtlich der für seine Texte spezifischen Mechanismen der Absenz. Den Aspekt der Prozesshaftigkeit der Identitätsbildung untersucht Obergöker, der die Beziehung der zweiten Generation Holocaustüberlebender in Beziehung zur kulturellen Identität des *modèle français* betrachtet. Ariane Steiner, *Georges Perec und Deutschland*. Das Puzzle um die Leere, Würzburg 2001, nimmt Perecs jüdische Identitätskonstitution in Bezug zur deutschen Kultur in den Blick.

dies Michael Sheringham und Derek Schilling unternehmen.⁴⁶ Schilling sieht den Versuch, die fehlende Erinnerung über ein *déchiffrement* der Alltagswelt zu finden. Er überführt das Konzept der *Non-lieux*, das Obergöcker als Begriff für Orte der Negation und Vernichtung nutzt, zum von Marc Augé geprägten Begriff des *Non-lieu* als Ort einer *surmodernité*⁴⁷. Dies ermöglicht, Perecs Konzept des *infra-ordinaire*⁴⁸, der banalen Alltäglichkeit, in das für die Identität konstitutive *déchiffrement* des Raumes einzubeziehen. Doch widmet sich Schilling der soziologischen Fragerichtung: den frühen Romanen und den Raumstudien. Einziges Werk mit autobiographischer Ausrichtung, das er untersucht, ist *Lieux*. Der Blick auf die narrative Gestaltung der Dimensionen Raum und Zeit im Hinblick auf die Identität wäre diesbezüglich noch zu ergänzen.

Nach ihrer kulturell-historischen und soziologischen Einordnung erfährt Identität als anthropologische Kategorie erst in der jüngsten Forschung Aufmerksamkeit. Einen umfassenden Beitrag dazu leistet Maryline Hecks psychoanalytisch orientierte Studie *Le corps à la lettre*⁴⁹. Sie untersucht die *écriture* des Körpers als erster räumlicher Einheit des Selbst und betrachtet den Raum als Dimension, in der sich das Ich noch vor seiner kulturellen oder sozialen Einordnung konstituiert.⁵⁰ Heck zeigt auf, dass in Perecs Werk der Körper auf den ersten Blick zwar nur verhalten thematisiert wird, er aber als Gegenstand einer Suche, einer Infragestellung, präsent ist.⁵¹ Die Manifestation der Leerstelle interpretiert Heck vor allem mithilfe von

⁴⁶ Michael Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford 2006, sowie Derek Schilling, *Mémoires du quotidien. Les Lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq 2006.

⁴⁷ Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 10, vgl. hierzu Marc Augé, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992, S. 100, der diesen Begriff geprägt hat: „Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui en peut se définir ni comme identitaire ni comme relationnel ni comme historique définira un non-lieu.“

⁴⁸ Zur Entstehung des Terminus bei Perec im Umfeld der 1972 von Jean Duvignaud und Paul Virilio gegründeten Zeitschrift *Cause Commune*, dazu auch Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 52-64. Perec selbst legt sein Verständnis im 1973 erstmals veröffentlichten Essay *L'infra-ordinaire* dar, Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris 1989.

⁴⁹ Maryline Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris 2012.

⁵⁰ Vgl. hierzu auch, Katja Rech-Pietschke, *Die Semiologie des transparenten Gebäudes. Raum-Zeit-Tod bei Lesage, Zola, Butor und Perec*, Frankfurt a. M./New York 1995.

⁵¹ Heck, *Georges Perec*, S. 15: „[...] l'apparent retrait du corps chez Perec ne signifie pas que celui-ci soit forcément désinvesti, mais qu'il est bien plutôt, l'objet d'une quête, ou d'un questionnement – plus parfois que de représentations avérées.“

Georges Perecs Konzept des *blanc* als Zeichen der Negation und Vernichtung, im Sinne eines „signe d’un anéantissement une fois pour toutes“⁵², und zeigt das Spannungsfeld zwischen melancholischer Immobilität und deren Überwindung durch seine „écriture du corps“⁵³ auf. Um die Identität als anthropologische Kategorie im Werk Perecs umfassend zu beschreiben, muss aber über die psychoanalytische Betrachtung des Körpers hinausgehend auch eine sozialpsychologische Annäherung vorgenommen werden. Damit könnte die psychoanalytische Perspektive um entscheidende Erkenntnisse ergänzt und eine Brücke zwischen den bisherigen historisch-kulturellen und soziologisch ausgerichteten Untersuchungen geschlagen werden.

Im Überblick lässt sich feststellen, dass die Identität als Thema im Werk Perecs vor allen Dingen als jüdische Identität im 20. Jahrhundert untersucht wurde, und die Forschung sich meist auf die Werke autobiographischer Fragerichtung konzentrierte. Gerade vor dem Hintergrund der durch das Trauma der Shoah beschädigten Identität ist die *écriture* als Zeugnis und Überwindung dieser Leerstelle mit der notwendigen Konstruktion einer Identität als Schriftsteller in Verbindung gebracht worden – auch von Perec selbst.⁵⁴

Eine Untersuchung, welche die Darstellung von Identität und ihren Konstituenten über die autobiographischen Werke hinaus übergreifend in den Blick nimmt, liegt noch nicht vor. Eine solche Analyse ist an eine Betrachtung der Identität in ihrer kulturellen, soziologischen und psychologischen Dimension anzuknüpfen, und kann entscheidende Erkenntnisse hervorbringen. Die folgende Untersuchung, die der Frage nach dem Verhältnis der Inszenierungen zerfallender Identität und ihren Rekonstruktionsversuchen nachgeht, kann diese umfassende Perspektive einnehmen. Fiktionale, essayistische und dokumentarische Texte und Filme sollen in Bezug zueinander gesetzt werden, um wichtige Aspekte hinsichtlich der Identitätsinszenierung zu ergänzen.

⁵² Ibid., S. 250.

⁵³ Ibid., S. 250ff.

⁵⁴ „Le projet d’écrire mon histoire s’est formé presque en même temps que mon projet d’écrire“, hält Perec in Kapitel VII von *W ou le souvenir d’enfance*, Paris 1975, S. 62 fest.

0.2 Identität und Leerstelle

Aus der Vielfalt der Untersuchungen geht hervor, dass eine rigide Definition des Konzeptes der Leerstelle bei Perec einem reduktionistischen Akt gleichkäme. Die Strukturen und Funktionen der Leerstelle in seinen Werken sind bereits an verschiedenen Stellen typologisiert und katalogisiert worden,⁵⁵ so dass die Ergebnisse der betreffenden Studien für eine ergänzende Perspektive fruchtbar gemacht werden können. Dem Begriff der Leerstelle kann man dafür nur durch Operationalisierung und Abstraktion gerecht werden. Perec präsentiert eine regelrechte Phänomenologie der Einsatzmöglichkeiten von Leerstellen und belegt sie selbst mit verschiedensten Begriffen, wie etwa: *vide*, *blanc*, *coupure*, *l'oblique*. Wolfgang Iser hat verdeutlicht, dass Leerstellen für das Funktionieren aller Texte unabdingbar sind:

„Jeder Augenblick der Lektüre ist eine Dialektik von Protention und Retention, indem sich ein noch leerer, aber zu füllender Zukunftshorizont mit einem gesättigten, aber kontinuierlich ausbleichenden Vergangenheitshorizont so vermittelt, daß durch den wandernden Blickpunkt des Lesers ständig die beiden Innenhorizonte des Textes eröffnet werden, um miteinander verschmelzen zu können.“⁵⁶

Perec indes treibt den Einsatz von Leerstellen in seinen Texten immer wieder bis an die Grenzen und stellt das Verschmelzen der Innenhorizonte des Textes zur Disposition. Er macht die Leerstelle zum Generator für *lecture* und *écriture* gleichermaßen und bringt sie ästhetisch überformt als Strukturmerkmal in seine Texte ein.

⁵⁵ Reif, *Die Ästhetik der Leerstelle*, S. 139-159, unternimmt dies und führt in einer Gegenüberstellung Federmans *La Furrure de ma tante Rachel* und Perecs *W ou le souvenir d'enfance* tabellarisch zusammen. Die Studie Jean-François Jeandillous „Échos d'une voix de fin silence dans l'écriture lipogrammatique“ (in: *Poétique* 168, Novembre 2011, S. 387-398), zeigt für *La Disparition* auf der Ebene der linguistischen Verfahren wie rhetorischer Tropen und Figuren auf, wie die Inszenierung der zerfallenden Identität als Spannung zwischen der Achse der Selektion und der Achse der Kombination zutage tritt und auf Makroebene des Textes ebenso zum Einsatz kommt wie auf Mikroebene. Auch die Aufstellungen in den Untersuchungen Stella Béhars und Sylvie Rosienski-Pellerins sind in diesem Zusammenhang zu nennen.

⁵⁶ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1984, S. 182.

Gerade in Bezug auf die Konstitution seiner narrativen Identität⁵⁷ kippt das frenetische Suchen nach immer neuen Inhalten und Mechanismen, welche die Leere füllen oder überbrücken, aus dem Spielerischen in die Obsession, was der Leerstelle als Generator syntagmatischer Zusammenhänge ihre existentielle Dimension verleiht. Dadurch findet Perec seine eigene Prägung der verstummenden, beschädigten Sprache, die beinahe schon zum Topos des Schreibens nach der Shoah geworden ist.⁵⁸ Insbesondere sein lipogrammatischer Roman *La Disparition* (1969)⁵⁹ ist das vielleicht bekannteste Beispiel dieser beschädigten, lückenhaften Sprache:

⁵⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *Le Temps raconté*, Paris 1985, S. 355f. : „À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées.“

⁵⁸ Aleida Assmann, „Auschwitz. Das Geheimnis der Geheimnisse“, in: Assmann, A./ Assmann J. (Hrsg.), *Schleier und Schwelle*, Bd. 1, *Geheimnis und Öffentlichkeit*, München 1997, S. 17-22, beleuchtet die Unzugänglichkeit einer angemessenen Sprache, die für die Opfer von Auschwitz zu einem tabuisierenden und für die Täter zu einem tarnenden Verschweigen werden lässt, und zugleich, von Anfang an, in der Kommunikation der Opfer in den Lagern das Ausweichen auf einen kryptischen Code gebietet, um sich zu schützen. Diverse Untersuchungen befassen sich mit der Beschädigung, die in der Sprache der literarischen Auseinandersetzung entsteht: Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis 1993, zeigt in ihrer Einleitung, *La langue perdue*, S. 7-50, die „fêlure de la parole“ als Zeichen jüdischen Schreibens schlechthin auf, das nach der Shoah seine für das 20. Jahrhundert spezifische Ausprägung findet, etwa in den Werken Paul Celans, Edmond, Jabès, Elias Canettis und Georges Perecs. Vgl. hierzu auch Jeanne Bem, „La Mémoire, l'écriture et l'impossible à dire: Robert Antelme, Patrick Modiano, Georges Perec“, in: *Colloquium Helveticum* 27 (1998), S. 85-41, Danielle Reif, S. 26-31, Obergöker, *Écritures du non-lieu*, S. 29-32, der vor allen Dingen die Beschädigungen, mit denen das Vokabular des Deutschen nach der Shoah behaftet ist, aufzeigt. Auch Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, thematisiert die Schwierigkeit angemessenen sprachlichen Ausdrucks nach der Shoah, insbesondere in Kapitel III: *Ni victime ni témoin. Henri Raczymow et la difficulté d'écrire la Shoah*, 3. *Un cri sans voix*, S. 141-143.

⁵⁹ Georges Perec, *La Disparition*, Paris 2008. Von einer detaillierten Untersuchung dieses Werks im Rahmen dieser Arbeit muss aufgrund von Abwägungen, die Ökonomie und Umfang betreffen, abgesehen werden. Eine Reihe von Studien widmet sich *La Disparition* und erschließt dabei auch für das Themenfeld der Identität relevante Gesichtspunkte. Darunter sind vor allen Dingen zu nennen: Claude Burgelin, *Georges Perec*, S. 93-118, Béhar, S. 77-91, sowie Gascoigne, *Mémoires du quotidien*, S. 149-184. Die vorliegende Studie soll sich den Fragen zur zerfallenden Identität in den Kategorien *ludique* und *romanesque* vor allen Dingen mithilfe einer tiefer gehenden Betrachtung von *La Vie mode d'emploi* widmen.

La Disparition est un roman de 320 pages, d'environ 78 000 mots et d'approximativement 297 000 signes où n'apparaît jamais (sauf dans les noms de l'auteur et de l'éditeur) la voyelle e.⁶⁰

Das –e– verweist durch seine Homophonie zum Personalpronomen der dritten Person Plural *eux* auf die abwesenden Eltern.⁶¹ Zugleich ist das –e– im Französischen häufig stumm und somit ein „Buchstabe[n] des Schweigens“.⁶² Diese Art der Leerstelle besitzt über ihre Bedeutung als Generator einer *contrainte*, die dem Autor eine herausragende Virtuosität abfordert, eine existentielle Zeichenhaftigkeit: Gerade durch die Zwänge, die durch den Verzicht auf das –e– entstehen, dominiert das absente Element den Text geradezu.⁶³ Die Leerstelle ist zugleich Denkmal.

Stets wird hier die Leerstelle zum Spannungsfeld, das die paradigmatische Achse als Ebene der Selektion und die syntagmatische Achse der Kombination für die Poiesis des Textes eröffnen, und schreibt sich als widerstrebende Dominanz des Paradigmas über die Kontinuitätsbildung des Syntagmas in den Text ein. Sie stört, unterläuft und durchbricht die syntagmatische Kohärenz, die für die Narration und Identität gleichermaßen tragendes Element ist. Diese durchbrochene Kohärenz ist Ursprung der von Miller konstatierten „Suspendierung des unmittelbaren Sinns“⁶⁴ und der von Ritte diagnostizierten „Destruktion von Sinn“⁶⁵, die den Frageprozess anstößt. So lässt sich die Inszenierung der zerfallenden Identität als Spannung zwischen der Achse der Selektion und der Achse der Kombination beobachten, die auf Makroebene des Textes ebenso zum Einsatz kommt wie auf Mikroebene.

Um unter diesen Bedingungen das Fortführen des Syntagmas und somit eine Sinnkonstitution zu gewährleisten, werden im Text Mechanismen von

⁶⁰ Burgelin, *Georges Perec*, S. 93.

⁶¹ Gascoigne, *Mémoires du quotidien*, S. 150: „He was ‚un parmi eux‘, but is now ‚sans eux‘. *W ou le souvenir d'enfance* carries the dedication ‚Pour E‘ confirming the link between pronoun and letter. From this it becomes apparent, that the real tour de force of *La Disparition* is not just the technical achievement of an extended lipogram, remarkable though that is. It is the link it forges between the formal constraint and the irreparable personal absence of which it is the unrelenting marker.“

⁶² Ritte, *Sprachspiel der Moderne*, S. 55. Vgl. hierzu auch Burgelin, *Georges Perec*, S. 93, Béhar, S. 81, und Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots*. Biographie, Paris 1994, S. 424.

⁶³ Schwartz, *Georges Perec*, S. 34.

⁶⁴ Miller, *Georges Perec*, S. 136f.

⁶⁵ Ritte, *Sprachspiel der Moderne*, S. 19.

Verschiebung, Variation und Repetition implementiert, die auf die Struktur des Textes wirken⁶⁶, indem sie Listen und unverbundene Reihungen erzeugen, die geradezu zum Inbild perecscher Poetizität geworden sind.

Alle diese Effekte entstehen aus dem Versuch, die Leerstelle zu füllen oder zu überbrücken und eröffnen die Möglichkeit, das Syntagma fortzusetzen und Kohärenz sowie Kontinuität zu erzeugen. Auch die komplexen Mechanismen oulipistischer *contraintes* unterstehen dieser Funktion. Als algorithmische Eingriffe erzeugen sie auf metatextueller Ebene eine neue Kohärenz, die sich als Syntagma wiedergeben lässt: Der Text hat durch die Konstruiertheit eine Entstehungsgeschichte, die seine Identität und seine Intention beleuchten kann.

Um die Texte Perecs hinsichtlich ihrer diegetischen Inszenierung von Raum und Zeit als den konstitutiven Momenten von Identität zu befragen, sollen die Wirkungsweisen zwischen Paradigma und Syntagma betrachtet werden. Durch die Analyse dieser beiden Dimensionen lässt sich die Gestaltung der Identität in Romanen, ebenso wie in autobiographischen und essayistisch orientierten Werken Perecs untersuchen und die verschiedenen Verfahren zueinander in Bezug setzen. Die autobiographische Fragestellung bleibt auch dafür unabdingbar, aber sie ist nicht die einzige Perspektive. Darüber hinaus ist der dynamische Zug zu berücksichtigen, den Psychologie und Soziologie der Identität zuschreiben: Identität ist als situative Realisierung zu verstehen, die sich immer wieder neu formiert.⁶⁷ Als grundlegende Interpretationshilfe hierfür kann Bachtins Konzept des Chronotopos als grundlegende Struktur des literarischen Textes, die Zeit und Raum in einem untrennbaren Zusammenhang verknüpft, herangezogen werden:

„Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfassten Zeit-Raum-Beziehung wollen wir als Chronotopos [...] bezeichnen. [...] Für uns ist wichtig, daß sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt. Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen.“⁶⁸

⁶⁶ Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München ⁴1993, S. 133: „Indem wir die Begriffe Anfang und Ende des Textes als obligatorisch vorhandene Strukturen einführen, schaffen wir die Möglichkeit, den ganzen Text als Satz anzusehen.“

⁶⁷ Straub, *Personale und kollektive Identität*, S. 93: „Identität ist immer ein nur vorläufiges Resultat kreativer, konstruktiver Akte, man könnte fast sagen: Sie ist geschaffen für den Augenblick.“

⁶⁸ Michail Bachtin, *Chronotopos* (1975), Frankfurt a. M. 2008, S. 7.

Bachtin dient der Begriff des Chronotopos in erster Linie dazu, eine gattungsgeschichtliche Typologie für das Genre des Romans aufzustellen. Doch kann der Begriff des Chronotopos in seiner Funktion als „Form-Inhalt-Kategorie“⁶⁹ auch darüber hinaus zur Interpretation literarischer Texte herangezogen werden.⁷⁰ Dies erlaubt, die Ausprägungen der Leerstelle als Strukturmerkmal der perecschen Chronotopoi über die ausgewählten Werke hinweg zu betrachten und zu vergleichen.

0.3 Die Identität im Spannungsfeld von Zerfall und potentieller Rekonstruktion

Die Identität gestaltet sich in den Werken Perecs als permanent prekär und dynamisch. Sie ist bedroht durch Entfremdung und Desintegration. Doch gerade die Fragmentarisierung der Identität kehrt unter bestimmten Bedingungen die Kausalität des Zerfallsprozesses um und bringt neue Möglichkeiten von Rekonstitution und Rekonstruktion hervor. In einem analytischen Dreischritt soll anhand ausgewählter Werke exemplarisch aufgezeigt werden, welche Verfahren bei der Inszenierung des Zerfalls von Identität eingesetzt werden, welche Mechanismen die Kausalverkettung umkehrbar machen und mit welchen Strategien versucht wird, die Identität zu rekonstruieren.

Zunächst steht die Ablösung aus dem Zusammenhang des gesellschaftlichen Kollektivs im Zentrum der Betrachtung. Frühe fiktionale Werke befassen sich mit der Identität ihrer Protagonisten und deren Fähigkeit, mit ihr umzugehen. Dabei wird die Identität stets im Rahmen eines Prozesses geschildert, der für die Protagonisten durch Erkenntnis oder bewusste Entscheidung irreversible Veränderungen in ihrer Konstitution bringt.

Da der Identitätszerfall als Ablösung vom gesellschaftlichen Kollektiv inszeniert wird, bilden für den ersten Teil zwei Werke, die der „sociologie romanesque“⁷¹ zuzuordnen sind, den Untersuchungsgegenstand: *Les Choses*

⁶⁹ Bachtin, *Chronotopos*, S. 8.

⁷⁰ Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, „Nachwort“, in: Bachtin, *Chronotopos*, S. 201-242, v. a. S. 204ff., fassen die neben der gattungstheoretischen Kategorie weiteren Verwendungweisen des Begriffs Chronotopos bei Bachtin zusammen: als kulturtheoretische Kategorie, als erzähltheoretische Kategorie, in seiner gestalterischen Funktion, als Mittel zur literarischen Darstellung des Menschenbildes, als produktions- und rezeptionsästhetische Kategorie.

⁷¹ Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 71.

und *Un homme qui dort*.⁷² *Les Choses* stellt die Identität als gesellschaftliche Kategorie in den Vordergrund und entlarvt als *Une histoire des années soixante* einerseits den illusionären Charakter der Werte der kapitalistischen Konsumgesellschaft. Andererseits schildert es die Unterordnung unter diese Werte. Sylvie und Jérôme, die Protagonisten, beschließen, sich in diese Gesellschaft zu integrieren. Der Roman *Un homme qui dort* ist als Gegenstück zu dieser Geschichte der Integration in die Gesellschaft konzipiert. Der Protagonist erlebt die Bodenlosigkeit einer Entfremdung, die er zunächst als Ablösung aus den falschen Maßstäben der Gesellschaft intendiert und selbst auslöst. Seine Intention wendet sich jedoch gegen ihn und treibt das Selbst dem Zerfall entgegen. Indifferenz erschüttert die strukturierende Kraft von Zeit und Raum und damit auch die Mechanismen der Sinnkonstitution des Ich. Anhand der Verfilmung⁷³ des Romans lässt sich zudem die mediale Transposition der eingesetzten Verfahren aufzeigen.

Die grundlegende Destabilisierung der Identität ist nicht ohne Weiteres reversibel, und doch scheint ihre Rekonstruktion durch Bearbeiten der Traumatisierung potentiell möglich. Die Bedeutung von Raum- und Topologiekonstitution bei der Identitätswahrnehmung und -erschaffung ist dabei zentral. Die Gestaltung der räumlichen Dimension und ihrer Funktion soll im zweiten Teil der Untersuchung in den Blick genommen werden und sich auf Werke fokussieren, in denen die Dimension des Raumes zum dominanten Strukturmerkmal wird: *Espèces d'espaces*, *Lieux*, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* und *La Vie mode d'emploi*.

Im Mittelpunkt steht die Frage, unter welchen Bedingungen eine Potentialität von Rekonstitution und Rekonstruktion der Fragmente zu einem Ganzen entsteht. Der Essay *Espèces d'espaces* sowie das Projekt *Lieux* aber auch *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* befassen sich im Rahmen der oulipistischen Werksorganisation mit einer systematischen Auseinandersetzung mit dem Raum – in erster Linie dem urbanen Raum von Paris. Als wichtigstes Verfahren dabei ist die *écriture* in den Blick zu nehmen, die

⁷² Eine Analyse des zu den frühen Werken zählenden *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour* (1966) muss an dieser Stelle ebenfalls in den Hintergrund treten. Dieser Text hat zwar ebenfalls die französische Gesellschaft der 1960er Jahre zum Thema, ist allerdings von einem stark satirischen Impetus geprägt. Eine weitere Besonderheit ist der Index des Buches, der in seiner autoreflexiven Funktion Bezüge zum umfassenden peritextuellen Apparat von *La Vie mode d'emploi* aufweist, das im zweiten Teil dieser Studie besprochen wird.

⁷³ *Un homme qui dort* (1973), Nach dem gleichnamigen Roman von Georges Perec, Drehbuch, Georges Perec, Regie: Bernard Queysanne, Produktion: Dovidis (Paris), SATPEC (Tunis).

Identitätskonstitution und Raumkonstitution poetisch zusammenführt und schreibend ihre Potentialität auslotet.

Die Fokussierung auf den Raum ermöglicht, Rekonstruktionspotentiale zu erkennen, die strukturierende Kraft des Raumes wiederherzustellen und sie zum Ausgangspunkt neuer Bedeutung werden zu lassen. Dabei wird das *infra-ordinaire* in den Blick genommen, das als Banales im Alltag einer „anesthésie“⁷⁴ der Wahrnehmung unterliegt. Wie die Bearbeitung des *infra-ordinaire* gestaltet wird, kann wichtige Aufschlüsse über die Sicherungsmechanismen liefern, die den Umgang mit der Zeit wieder steuerbar machen. Indem der Raum zu Text transkribiert wird, gerät die vom Text erzeugte räumliche Materialität immer stärker in den Vordergrund. Denn auch der Raum des Textes ist von Regeln und Gesetzmäßigkeiten strukturiert. Wie sich diese von Oulipo geprägten Regeln des Text-/Raumes im Vergleich zu den im gesellschaftlichen Raum wirksamen Mechanismen gestalten, rückt hier in den Blick. Das Ausloten des Raumes durch seine Überführung in Text bietet dem Autorsubjekt die Möglichkeit, sich als Schöpfer eines Universums aus Text zu verwirklichen und die Potentialität der literarischen Gattung des Romans, und damit des literarischen Werkes schlechthin, im Zeichen oulipistischer Mechanismen der *contrainte* auszuloten. Das 1978 publizierte *La Vie mode d'emploi*⁷⁵ holt als Weltfabel das Universum ins Interieur des *immeuble*, aber auch ins Innere des Buches.

Es soll gezeigt werden, wie der Raum zum dominanten Strukturmerkmal der Narration wird: als erzählter Raum des Gebäudes, dessen Räume Rahmen und Ausgangspunkt für die Kapitel des Buchs bilden, aber auch als „Erzählraum“⁷⁶, als Raum des Buches, das seine eigene Materialität gestalterisch einsetzt. Perec modelliert die Welt im Buch ebenso wie er „die Welt als Buch“⁷⁷, aber eben auch das Buch als Welt modelliert. *La Vie mode d'emploi* ist ein Raumroman⁷⁸, der die Entgrenzung seiner chronotopischen Strukturen produziert. Der Text bringt das ganze Universum an einem Ort

⁷⁴ Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, S. 11.

⁷⁵ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris 1978.

⁷⁶ Ursula Reidel-Schrewe, *Die Raumstruktur des narrativen Textes: Thomas Mann, der Zauberberg*, Würzburg 1992, S. 11f.

⁷⁷ Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 300ff., zeigt im Kapitel „Das leere Weltbuch“, die Ambivalenz des Anspruchs des absoluten Buches zwischen Sinnstiftung und Sinnverlust.

⁷⁸ Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York 1971, S. 2, bezeichnet als „architectonic novel“ die Romane, in denen die Zeit als strukturierendes Element der Narration hinter den Raum als dominantes Strukturmerkmal zurücktritt.

und die Ewigkeit in einem Augenblick unter. Dass in *La Vie mode d'emploi* die Literatur an ihre konzeptionellen Grenzen gerät, lässt eine gebündelte Analyse diverser Aspekte zu, die sonst in der Betrachtung mehrerer Werke zu versammeln wären. Denn ähnlich wie in *La Vie mode d'emploi* steigert sich das von der Absenz generierte Schreiben in den oulipistisch geprägten Werken wie des lipogramatischen Romans *La Disparition* (1969), der vom Monovokalismus geprägten *Revenentes* (1972), der heterogramatischen Lyrik der *Alphabets* (1976) oder des Bandes *Clôture* (1980) zur beinahe obsessiv anmutenden Virtuosität.⁷⁹ So sehr die Arbeit mit dem Sprachmaterial auch im Vordergrund steht, so lassen sich diese Werke ebensowenig darauf reduzieren. Das Experimentieren mit einer durch strenge Vorgaben geprägten Sprache unterwirft auch den Schreibprozess besonderen Bedingungen und hat weitreichende Wirkung auf das literarische Kunstwerk als Beispiel seiner Gattung – etwa den Roman.⁸⁰ *La Vie mode d'emploi* macht zugleich zusätzlich den Raum zum grundlegenden Strukturmerkmal des Erzählens. In der Analyse von *La Vie mode d'emploi* lassen sich diese Aspekte auf besondere Weise mit der Identitätsthematik verknüpfen, so dass für die Zusammenstellung des Textkorpus für diese Arbeit die Wahl zugunsten von Perecs *opus magnum* ausfällt.

Somit hat die Analyse von *La Vie mode d'emploi* in verschiedener Hinsicht exemplarischen Charakter: Zunächst gilt dies in erster Linie für die von den Oulipo-Prinzipien geprägten Texte, aber auch für Werke, die Rückschlüsse auf Perecs Literaturkonzeption zulassen.⁸¹ In der Analyse von *La Vie mode d'emploi* lassen sich diese Aspekte auf besondere Weise mit der Identitätsthematik verknüpfen, so dass die Auswahl der Werke zugunsten von Perecs *opus magnum* zu treffen ist.

⁷⁹ Georges Perec, *La Disparition*, Paris 1969 ; ders., *Les Revenentes*, Paris 1972 ; ders., *Alphabets*. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques, Paris 1976; ders. *La clôture et autres poèmes*, Paris 1980.

⁸⁰ „L'influence oulipienne est devenue très nette dans *La Disparition*, où j'ai pris une contrainte évidente: ne pas employer la lettre « e ». Qu'arrive-t-il au roman que va raconter la langue française lorsque la lettre « e » a disparu: elle va raconter l'histoire de la disparition de la lettre « e », une histoire entièrement centrée autour de cette lettre. Au bout de quelques semaines d'exercice, on s'aperçoit qu'écrire sans « e » procure une vraie joie, en ce sens que la contrainte lève tout un système de censure d'approche, de censure de récit. *C'est un accès au romanesque.*“ [Hervorhebung V. S], „La maison des romans“, in : *Georges Perec, Entretiens et Conférences*, vol. II, S. 236-244, hier S. 243.

⁸¹ Der 1960 verfasste Roman *Le Condottière* (posthum erschienen 2012), *Un Cabinet d'amateur* (1979) und *Le voyage d'hiver* (verfasst 1979, posthum erschienen 1993) setzen sich ebenfalls mit Kunstkonzeption und Werkbegriff poetisch auseinander und stellen insbesondere die Frage nach Täuschung, Autorschaft und Innovation in den Vordergrund.

Mit dem Einsatz oulipistischer Regeln wird die programmatische Potentialität auch für den Umgang mit existentiellen Themen wirksam: Das Schreiben seiner individuellen Geschichte ist bei Perec eng mit seiner Existenz als Schriftsteller überhaupt verwoben. Diese autobiographische Intention zu untersuchen, ist die Aufgabe des dritten Teils der vorliegenden Arbeit. So kann ergründet werden, wie das Potential einer rekonstituierbaren Identität sich für eine autobiographische Intention einsetzen lässt. *W ou le souvenir d'enfance* (1975) und *Récits d'Ellis Island* (1981) entwerfen Autobiographie, respektive Biographie, im Zeichen der Potentialität.

Beide Werke dokumentieren den existentiellen Bruch in den Lebensgeschichten, die sie thematisieren. *W ou le souvenir d'enfance* ist Perecs Autobiographie und Autofiktion zugleich und von einer Leere geprägt, die irreversibel bestehen bleibt: der Verfolgung seiner Familie unter den Nationalsozialisten und der Ermordung seiner Mutter 1943 in Auschwitz. Diesem vom Thema Unwiederbringlichkeit gezeichneten Text fügt *Récits d'Ellis Island* den Aspekt der „autobiographie probable“⁸² hinzu. Die *Récits d'Ellis Island* portraituren europäische Einwanderer, die auf ihrem Weg in die USA auf der Insel der Tränen haltmachten und sich an diesen Aufenthalt erinnern. In beiden Texten wie auch im Film *Récits d'Ellis Island*⁸³ wird deutlich, wie Erinnerung und Gedenken eine eigene Topographie im literarischen Werk Perecs konstituieren und sie zum Fundament potentieller Identitätskonstitution machen. Mit dieser dreiteiligen Gliederung und der gewichteten Auswahl an Werken lassen sich die Identitätsinszenierungen, an denen Zerfallsprozess, Umkehrung der Kausalitäten und Rekonstruktionsversuche der Identität deutlich werden, im Werk Perecs in ihrer besonderen Wirkungsweise aufzeigen. Dadurch lässt sich Perecs Entwurf von Identität, der in der Literatur seiner Zeit eine neue Herangehensweise an dieses Thema erschließt, in seiner spezifischen Prägung aufzeigen.

⁸² Georges Perec, „*Ellis Island*. Description d'un projet“ in: ders., *Je suis né*, Paris 1990, S. 98.

⁸³ *Récits d'Ellis Island*. Histoires d'errance et d'espoir (1979), Dokumentarfilm. Drehbuch: Georges Perec, Robert Bober, Regie: Robert Bober, Produktion: INA.

1 Die problematisierte soziale Identität

Die beiden frühen Romane *Les Choses* (1965) und *Un homme qui dort* (1967) setzen sich mit der Identitätskonstitution des Individuums als Integration in ein gesellschaftliches Kollektiv, das von Kapitalismus und Konsumausrichtung geprägt ist, auseinander. Die beiden Romane bieten dabei eine komplementäre Perspektivierung der Identitätskonstitution, die mit literarischen Mitteln dieses Thema auslotet: „Les Choses sont les lieux rhétoriques de la fascination, c’est tout ce que l’on peut dire à propos de la fascination qu’exercent sur nous les objets.“¹ Als Gegengift, „antidote“², zur Perspektive der Faszination entwirft *Un homme qui dort* das Szenario eines Versuchs, die konsumorientierten Werte durch eine indifferente Haltung zu überwinden: „Un homme qui dort c’est les lieux rhétoriques de l’indifférence, c’est tout ce qu’on peut dire à propos de l’indifférence.“³

In beiden Fällen zeigt sich, dass die Werte des Kollektivs für die persönliche Identitätskonstitution prägend sind. Die Protagonisten von *Les Choses*, Sylvie und Jérôme, richten ihr Selbstverständnis an den materiellen Idealen der Konsumgesellschaft aus und erfahren, dass die von den Konsumobjekten ausgehende Faszination Illusionen produziert und unweigerlich in die Desillusion mündet. Der namenlose Protagonist aus *Un homme qui dort* intendiert zunächst die Überwindung dieser gesellschaftlichen Werte und verweigert sich ihren Mechanismen, indem er seinen Rückzug aus dem gesellschaftlichen Leben in die Isolation antritt, um sich in Indifferenz zu üben. Beide Szenarien schildern eine fundamental angegriffene persönliche Identität und weisen die der Romantheorie Lukács’ zufolge „innere Form“ des Desillusionsromans auf.⁴ Perec modelliert seine Protagonisten als Kinder

¹ Georges Perec, „Pouvoirs et limites du romancier Français contemporain. Conférence prononcée le 5 mai 1967, à l’invitation de la section d’études françaises de l’université de Warwick (Coventry, Grande Bretagne)“, Transcription par Leslie Hill. Traduction par Mireille Ribière, in: *Parcours Perec*. Colloque de Londres – Mars 1988, Lyon 1990, S. 37.

² Georges Perec, *Romans et Récits*. Édition établie et présentée par Bernard Magné, Paris 2002, *Notice* zu: *Un homme qui dort*, S. 212. Nachfolgend werden Zitate aus dieser Ausgabe mit den entsprechenden Seitenangaben im fortlaufenden Text belegt.

³ Zitiert bei Chris Andrews, „Puzzles and Lists: Georges Perec’s *Un homme qui dort*“, in: *Modern Language Notes* 111/4 (1996), S. 775-796, hier S. 778.

⁴ Lukács, *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (1920), München 1994, S. 47: „Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällige gegeben ist, für das die

ihrer Zeit, als von „transzendente[r] Heimatlosigkeit“⁵ geprägte Individuen, die Biographien im Werterahmen ihrer Epoche gestalten.⁶

Die Identität wird in diesen beiden Romanen als transformierbare Entität und zugleich als prozessuale Realisierung der Interaktion von Individuum und Kollektiv einerseits und Reflexion dieses Verhältnisses andererseits inszeniert. Dabei folgt der Text in seiner Identitätskonzeption den grundlegenden Vorstellungen von Identität wie Anthropologie und Sozialpsychologie sie entwickelt haben. Die personale Identität wird hier als „Bewusstsein eines Menschen von seiner eigenen Kontinuität *über die Zeit hinweg* verstanden, die eine Kohärenz der Person“ voraussetzt. Die kollektive Identität als „Vorstellung von Gleichheit oder Gleichartigkeit *mit anderen*“⁷ konzipiert. In den Formulierungen „*Bewusstsein* der eigenen Kontinuität“ und „*Vorstellung* der eigenen Kohärenz und der Gleichheit mit anderen“, schlagen sich Selbst-Bewusstsein und Selbst-Reflexion, wie sie im kartesischen *cogito* historisch wurzeln, als grundlegende Merkmale individueller Autonomie nieder.⁸

Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.“

⁵ Ibid., S. 52.

⁶ Was Lukács, Ibid., S. 57, ebenfalls als Konstitutiv bereits des epischen Romans sieht: „Der Held der Epopöe ist strenggenommen niemals ein Individuum. Es ist von alters her als Wesenszeichen des Epos betrachtet worden, daß sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist.“

⁷ Peter Wagner, „Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität“, in: A. Assmann u. H. Friese (Hrsg.), *Identitäten*, Frankfurt a. M. 1999, S 44-72., hier S. 45 [Hervorhebung dort].

⁸ Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2007, S. 132: „Identität ist eine Sache des Bewußtseins, d. h. des Reflexivwerdens eines unbewußten Selbstbildes. Dies gilt im individuellen wie im kollektiven Leben.“ Diese Überlegung findet sich ähnlich auch in zahlreichen auf Erik H. Erikson gründenden sozialpsychologischen Identitätstheorien im Konzept der „Ich-Identität“, die „das subjektive Empfinden der Person von ihrer eigenen Situation und ihrer Eigenart“ und die „mit einer nach innen auf die eigene Person und einer nach außen auf die soziale Umwelt ausgerichteten Wahrnehmung und Reflexivität ausgestattet ist“, Michael von Engelhardt, „Erving Goffman: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität“, in: Jörissen, B./Zirfass, J. (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, Wiesbaden 2010, S 123-140, hier S. 126. Eriksons Konzeption von Identität schließt an Freuds Theorie der „Identifizierung“ an und seine Identitätstheorie macht als erste den Ausdruck „Identität“ zu einem Terminus der Psychoanalyse. Vgl. hierzu Jürgen Straub, „Identität und Sinnbildung. Ein Beitrag aus der Sicht einer handlungs- und erzähltheoretisch orientierten Sozialpsychologie“, in: *Jahresbericht ZiF (Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld)* 1994-95, S. 42-90, online verfügbar: <http://www.uni->

Um die Inszenierung von Identität auf der Ebene des Textes untersuchen zu können, sind die konstitutiven Merkmale von Kontinuität, Kohärenz und autonomem Selbstbewusstsein auf die Ebene ihrer Wahrnehmbarkeit zurückzuführen. Die Kontinuität des Ichs manifestiert sich vor allen Dingen über die Zeit und macht sie zur grundlegenden Dimension der Identität.⁹ Wahrnehmung und Reflexion der eigenen Person und der äußeren Umwelt gleichermaßen führen auf den Raum als ebenfalls grundlegende Dimension zurück.¹⁰

Durch eine Analyse der Dimensionen von Zeit und Raum lassen sich die Mechanismen aufzeigen, die zur Darstellung der problematischen Identität in *Les Choses* und *Un homme qui dort* führen. Die Kluft zwischen Individuum und Gesellschaft schlägt sich in der Gestaltung eines disparaten Raumes nieder, dessen zersetzende Wirkung bis an die erste Einheit der individuellen Identität heranreicht: den Körper. Die krisenhafte Situation der geschilderten Personen schlägt sich in einer von gesellschaftlichen Kriterien losgelösten Zeitlichkeit nieder, deren Verstreichen keine harmonische Kontinuität herstellt, sondern sich entweder in sprunghafter Plötzlichkeit vollzieht, wie sie für Kontingenzerfahrung charakteristisch ist, oder im Stillstand repetitiver Ereignislosigkeit blockiert wird.

Auf der Ebene des *discours*¹¹ scheint die Narration die Ereignisselemente iterativ anzuordnen, so dass einerseits der Mechanismus von Illusion und Desillusion in *Les Choses* und andererseits die Indifferenz in *Un homme qui dort* gleichsam paradigmatisch ausdifferenziert werden. Dies beeinflusst die Entwicklung eines syntagmatischen Zusammenhangs.

bielefeld.de/ZIF/Publikationen/94-95-Straub-Aufsatz.pdf, S. 2. [mit abweichenden Seitenzahlen, zuletzt aufgerufen am 04.03.2012].

⁹ Vgl. hierzu Straub, *Identität und Sinnbildung*, S. 25: „Biographisches Bewußtsein und Geschichtsbewußtsein sind damit nicht nur irgendeine Quelle von Identität, sondern die reichste und tiefste.“

¹⁰ Vgl. Engelhardt, *Erving Goffman*, S. 126.

¹¹ Die Bezeichnung dieser Kategorie geht auf den russischen Formalismus zurück und wurde von Tzvetan Todorov geprägt. Todorov, Tzvetan: „Les catégories du récit littéraire“, in: *Communications* 8 (1966): S. 125-151. An dieser Stelle ist die Unterscheidung zwischen dem Geschehen und seiner narrativen Wiedergabe entscheidend. Die hier vorliegende Arbeit stützt sich im Weiteren auf die Begrifflichkeiten Stierles aus „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in: *Text als Handlung*. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft, München 1975, S. 49-55, sowie auf die Terminologie von Gérard Genette, wie er sie in *Figures III*, Paris 1972, einsetzt. Beide haben das formalistische Modell weiterentwickelt und mit Kategorien angereichert, die der textuellen Detailanalyse zugute kommen.

Obwohl aus Perspektive der Gesellschaft nur wenig zu geschehen scheint, durchlaufen die Protagonisten beider Romane einen Transformationsprozess. Doch ist diese Transformation von Ambivalenz gekennzeichnet. Weder wird die Bewusstwerdung explizit präzisiert noch wird sie in eine definitive Handlungsgewissheit überführt: Das Ende ist jeweils offen inszeniert. Bewusstwerdung und der Handlungsvollzug selbst bleiben in der Darstellung elliptisch. Wenn der Protagonist in *Un homme qui dort* der Selbstauflösung nahe kommt oder sich die zentralen Figuren in *Les Choses* in einem Kreislauf von Illusion und Desillusion zwischen Apotheose und Depression bewegen, schlägt sich dies auch auf die Gestaltung des Raum-Zeit-Gefüges in diesen Texten nieder und bringt so das spannungsreiche Verhältnis zwischen der modernen Konsumgesellschaft und den in ihr Sinn suchenden Individuen zur Anschauung.

1.1 *Les Choses* – Identitätsbildung im Zeichen der Entfremdung

Bei seinem Erscheinen 1965 wurde der Roman *Les Choses* vor allen Dingen als sozialkritisches Werk wahrgenommen. Die Literaturkritik griff diesen Aspekt von *Les Choses* derart stark auf, dass mitunter beinahe in den Hintergrund geriet, dass es sich bei Perecs Buch um einen Roman handelt und nicht um ein Sachbuch oder gar einen Ratgeber.¹² Georges Perec selbst stellt einen weiteren Aspekt als ebenbürtig in den Vordergrund: die Faszination der Warenwelt.

Als Bezugspunkt für Inszenierung und Reflexion dienten ihm die Theorien Roland Barthes'.¹³ Damit schreibt sich *Les Choses* deutlich in eine an Intertextualität orientierte Poetik ein. Als weitere Intertexte nennt Perec Paul Nizans *La Conspiration* (1938), Robert Antelmes *L'Espèce humaine* (1949)¹⁴ und Gustave Flauberts Werke, allem voran *L'Éducation sentimentale*

¹² Vgl. hierzu Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 69.

¹³ Andrew Leak, „Phago-Citations: Barthes, Perec, and the Transformation of Literature“ in: *Review of Contemporary Fiction*, Spring 29/1 (2009), S. 124-147, hier S. 125, macht deutlich, dass sich vor allen Dingen Bezüge zu den *Mythologies* Roland Barthes' (1957) – als „mythischem Korpus der Konsumgesellschaft“ herstellen lassen.

¹⁴ Robert Antelme wurde 1944 als Résistance-Kämpfer von den Nationalsozialisten gefangen genommen, verschleppt und in verschiedenen Konzentrationslagern interniert. Sein autobiographischer Bericht über diese Zeit erschien 1947. Dass Perec sich auf dieses Werk als Referenz stützt, stellt schon in *Les Choses*, diesem frühen Werk, sein autobiographisches Interesse dar. Als Kind einer jüdischen Familie war er durch den Zweiten Weltkrieg und die Judenvernichtung der Nationalsozialisten zum Vollwaisen geworden. In späteren Werken rückt die autobiographische Fragestellung immer stärker und auch explizit in den

(1869). *Les Choses* habe er geschrieben, um den freien Platz im Geflecht dieser Texte einzunehmen.¹⁵ Perec entwirft sein Konzept von Literatur und Autorschaft von Beginn an im Zeichen von Intertext und rezeptions-ästhetischer Ausrichtung und markiert seine *écriture* als *lecture créatrice*¹⁶. Zudem zeigt bereits eine kursorische Betrachtung dieser Poetik zwischen Rezeption und Produktion das Gewicht der Inszenierungen von Visualität und der Bezüge zu anderen literarischen Werken und zu Techniken des Mediums Film.

Die Identität ist in *Les Choses* zentrales Thema. Sie wird in einer Geschichte der Identitätsbildung doppelt in Angriff genommen: einerseits als zentrale Themenstellung des Romans, andererseits als pragmatische Zielsetzung des Textes, die Gesellschaft einer Epoche zu dokumentieren und so zu verankern, dass in der *lecture créatrice* der idealen Leser die Biographie einer gesamten Generation daraus ableitbar bleibt. Der Roman erscheint als Darstellung der *lieux communs*¹⁷ jener Epoche und lässt sich so als Dokument, als *Lieux de mémoire* einer ganzen Generation, als deren kollektive Autobiographie lesen.¹⁸

Mittelpunkt von Perecs *écriture*. Vgl. hierzu Georges Perec „Robert Antelme ou la vérité de la littérature“ in : *L.G.*, S. 87-114.

¹⁵ „[...] il y a vraiment une relation nécessaire entre Flaubert, Barthes, Nizan et Antelme. Au centre de ce groupement, il y avait ce livre qui s'appelle *Les Choses*, qui n'existait pas encore, mais qui s'est mis à exister à partir du moment où il a été décrit par les quatre autres“, Perec, *Pouvoirs et Limites*, S. 36.

¹⁶ Leak, *Phago-Citations*, S. 125f., übernimmt den von Perec selbst geprägten den Begriff für verarbeitendes Zitieren: „Perec once used a highly suggestive term to describe the way in which he appropriated the work of other writers: phagocyte („to phagocyte“). This verb properly describes the action of white blood cells in absorbing and destroying pathogenic elements; the French verb is particularly apt, due to the pun it makes available [...]. And it is hard to deny that there is a degree of *ambivalence* implied in Perecs attitude. When he phagocites a passage of Flaubert or Kafka, the original is „destroyed“ by being wrenched bodily from its organic context and absorbed into a new one but is also acknowledged and resurrected inasmuch as it provides the point of departure for something new“, [Hervorhebung dort].

¹⁷ So stützt sich Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 99, auf eine Dreigliedrigkeit klischerter Darstellung: das *lieu commun*, das eine „stéréotypie de la pensée“ auf Ebene der *inventio* aufweise, sei zu unterscheiden vom *cliché*, dessen Stereotypie auf diskursiver Ebene der *elocutio* zum Tragen kommt. Oftmals finde sich ein Zusammenwirken der beiden in einer „rhetorique des topoï“. Schilling stellt die Wirkung dieser Rhetorik im Denken der Protagonisten dar. (Er bezieht sich dabei, S. 97, maßgeblich auf die Arbeit von Elisheva Rosen und Ruth Amossy, *Le discours du cliché*, Paris 1982).

¹⁸ Ibid. S. 99, verwendet Schilling den Begriff *lieu de mémoire* in Anlehnung an das Konzept von Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, I. La République, Paris 1984, S. XXXIV.

Les Choses erzählt gleichsam als Bildungsroman¹⁹ von der Identitätskonstitution zweier Protagonisten zwischen sozialer Determiniertheit und der Möglichkeit, beziehungsweise der Aufgabe, ihre Identität im vom Konsumkapitalismus geprägten 20. Jahrhundert selbst zu entwerfen.²⁰ Hierbei bewegt sich die Identität der Protagonisten im Spannungsfeld zwischen Selbstbestimmung und Festgelegtsein. Perec arbeitet mit dem Mythos der modernen Konsumgesellschaft, um seine Konzeption von Identitätsbildung zu modellieren. Erst vor diesem Hintergrund unternehmen die Protagonisten die Gestaltung ihrer Identität. Vor diesem Hintergrund erfahren sie aber auch, dass die Integration in diese Gesellschaft zugleich auch Entfremdung bedeutet.

Die auf die Faszination stets folgende Desillusionierung lässt die Protagonisten in der Erfahrung einer *anti-aventure* reifen, denn die Protagonisten durchleben keine einschneidenden Ereignisse oder revoltieren auch nicht, anders als etwa die Figuren Nizans *La Conspiration*²¹, die revolutionäre Akte planen, und deren Revolte am Selbstmord des zentralen Protagonisten scheitert. Es sind die Versprechen der Konsumgesellschaft selbst, befeuert von der Imagination der Protagonisten, die zur Identitätskrise führen, statt ihre Identität zu konsolidieren. Doch suchen sie nicht außerhalb dieses Systems nach einer Lösung, sondern fügen sich in das System ein – und damit in eine entfremdete Identität. Allerdings hat Perec weniger die psychologische Entwicklung der beiden Figuren im Blick, sondern lenkt seine Aufmerksamkeit vor allen Dingen unter dem Gesichtspunkt ihrer gesellschaftlichen Identität auf ihre Rolle in der Konsumgesellschaft. Die Identität der Protagonisten wird geprägt von der Dialektik von Illusion und

¹⁹ Paul Schwartz, *Georges Perec. Traces of his Passage*, Birmingham 1988, S. 5f. Leroy Day, „Narration and Story in Georges Perec's *Les Choses*“, in *Symposium*, 43/504/51 (Winter 1989), S. 255, spricht von „transformation“ der Protagonisten.

²⁰ Wagner, *Fest-Stellungen*, S. 63, „Identitätserhalt bedeutet ständige Arbeit an der Aufrechterhaltung von Kontinuität und Kohärenz bzw. an der Interpretation des eigenen Lebens oder jenes der Gruppe als eines kontinuierlich geführten.“

²¹ Perec, *Pouvoirs et limites*, S. 35: „Dans mon livre les personnages ne font pas la révolution, mais l'espèce d'esprit critique que Nizan a vis-à-vis de ses personnages, m'a été un très grand secours.“ Vgl. dazu auch Georges Perec, „A propos des choses [bis]“, Conférence prononcée à l'université de Melbourne le 5 octobre 1981 (transcription de Miereille Ribière et Dominique Bertelli), in: *Entretiens et conférences*, vol. II, S. 280: „Ils sont au départ dans une situation qui existe, qui est celle de l'étudiant qui a achevé ses études ... qui a envie de continuer un peu à faire semblant, à ne pas vraiment s'intégrer dans la vie sociale. Et donc, pendant un certain temps, ils font un apprentissage de cet entre-deux, et puis à la fin, ils rentrent dans la vie sociale pour devenir tout à fait ... qu'ils regrettent, je veux dire ...“

Desillusion und durch die entstehende Frustration, der sie, ganz entgegen ihrem ersten Wunsch nach Selbstbestimmtheit, ohnmächtig ausgeliefert sind, denn: „Qui ne travaille pas ne mange pas, mais qui travaille ne vit plus“ (84). Diese unerbittliche Gesetzmäßigkeit ist die Grundlage des modernen *spleen* der Konsumgesellschaft der *Trente Glorieuses*.²²

1.1.1 Identität zwischen Selbstbestimmung und sozialer Determiniertheit

Das markanteste Charakteristikum der florierenden Konsumgesellschaft ist das Versprechen, sich selbst über den Konsum als frei gewählte Identität konstituieren zu können. Dies geschieht, wie der Titel *Les Choses* deutlich macht, durch die Anhäufung von Dingen. Die Arbeit am Titel illustriert die gesamtgesellschaftliche Akzentuierung dieser Perspektive. Er sollte anfangs lauten: *La Grande Aventure. L'Histoire d'un couple* – und den Bezug zum individuellen Bildungsroman noch stärker in sich tragen, ebenso wie den Verweis auf Flauberts *Education sentimentale*, deren Untertitel, *Histoire d'un jeune homme*, sich darin spiegelt.²³

Die Tatsache, dass Flaubert in seinem Roman stets Kultur und bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit reflektierte und diese Reflexion auf höchst ambivalente Weise inszenierte, findet in der Narration Perecs durchaus Parallelen, die neben einer gewissen Motivwahl und der Imitation von Flauberts sprachlichem Duktus nicht zuletzt die Gestaltung der Erzählinstanz betreffen. Deren detaillierte Analyse vermag nachzuzeichnen, wie Perec seinen „dritten Weg“ zwischen dem von ihm verurteilten Nihilismus des auf den Prozess der *écriture* fixierten Nouveau Romans und der engagierten existentialistisch ausgerichteten Literatur entwirft.²⁴

Der Text rückt die psychologische Beziehungsentwicklung in den Hintergrund und fokussiert sich auf die Rolle des Paares als gesellschaftliche Einheit in einem bestimmten Milieu, in einer bestimmten Epoche:

Histoire d'un couple est devenu *Une histoire des années soixante*. Ça ne veut pas dire que c'est l'histoire des années soixante. Ça veut dire que c'est une histoire qui n'a de sens, pour moi, que pendant les

²² Jean Roumette, „La Circulation des images mélancoliques“, in: *Europe*, 393/394 (Janvier-Février) 2012, S.166-182, hier S. 167.

²³ Georges Perec, „À propos des Choses“, Conférence prononcée à l'université d'Adelaïde le 1^{er} octobre 1981 (transcription de Mireille Ribière et Dominique Bertelli), *Entretiens et Conférences*, vol. II, S. 266-272, hier : S. 269.

²⁴ Burgelin, *Perec lecteur de Flaubert*, S. 138.

années soixante [...] que dans cette période précise où commence cette incitation à la consommation, à cette société de consommation.²⁵

Ohne historiographischen Anspruch zu erheben, wird diese gesellschaftliche Identität in ihrer Bandbreite als sich sozial, politisch und kulturell zu verortende Identität durchgespielt – und zwar in ihren Topoi und Klischees. Stets entwickelt sie sich im Spannungsfeld einer Faszination, die die Imagination befruchtet und sich zur Illusion, zum *délire* steigert, um dann durch den Abgleich mit der Wirklichkeit kontrastiert zu werden und ihren täuschenden Charakter zu zeigen. Diese für ihre Epoche symptomatische Erfahrung erfasst alle Lebensbereiche der Protagonisten. Die Narration geht hier paradigmatisch vor und reiht die Schilderungen des Mechanismus von Illusion und Desillusion, der sich in verschiedenen Bereichen wiederholt, aneinander. Als *lieux communs*, die im Text ausgearbeitet werden, nennt Schilling²⁶ den Kapiteln des ersten Teils folgend: *bonheur, maturation, travail, milieu, impatience, argent, politique, trahison, fortune, abondance*. Statt einer syntagmatischen²⁷ Weiterführung der Narration, im Sinne einer Entwicklung der Protagonisten, steht das paradigmatische Ausdifferenzieren der Desillusionserfahrung im Vordergrund. Die Protagonisten müssen ihre Vorstellung von einer frei wählbaren Identität verabschieden. Sie erkennen, dass sie tatsächlich nur eine soziale Determiniertheit, die des „vererbten“ Kleinbürgertums, gegen eine andere, die der Unterwerfung des Kleinbürgertums unter die Werte der Konsumgesellschaft, tauschen.

Zunächst suggeriert die kapitalistische Warenwelt durch ihre Versprechen von Ästhetik und Komfort ihre freie Verfügbarkeit für alle Menschen. Das Buch beginnt mit der Beschreibung der Wohnung wie die Protagonisten Jérôme und Sylvie sie sich erträumen und in der sich das gewünschte Leben materialisiert. Umgeben von Annehmlichkeiten führen sie als perfekte Menschen das perfekte Leben. Beschrieben wird dieses Dasein nicht als Ergebnis zielgerichteter Entwicklung und Arbeit, sondern als ein a priori gegebener Zustand.

²⁵ Georges Perec, „À propos des Choses [bis]“, Conférence prononcée à l’université de Melbourne le 5 octobre 1981 (transcription de Mireille Ribière et Dominique Bertelli), *Entretiens et Conférences*, vol. II, S. 273-280, hier : S. 280.

²⁶ Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 93, „Tout se passe comme si chaque chapitre était régi par un thème ou sujet distinct qui lui conférerait sa cohérence.“

²⁷ „Syntagmatisch“ bezieht sich hier nicht nur auf den Einzelsatz, sondern auch auf die Kombination von Elementen über ihn hinaus.

Le confort ambiant leur semblerait un fait acquis, une donnée initiale, un état de leur nature. [...] Ils ne connaîtraient pas la rancœur, ni l'amertume, ni l'envie. Car leurs moyens et leurs désirs s'accorderaient en tous points, en tout temps. Ils appelleraient cet équilibre bonheur et sauraient, par leur liberté, leur sagesse, par leur culture, le préserver, le découvrir à chaque instant de leur vie commune.²⁸

Diese *rêverie* nimmt das gesamte erste Kapitel ein und bietet dem Leser eine Initiation in das erträumte Ideal. Die unpersönliche, subjektlose Schilderung bedient sich des *conditionnel* und verortet sich so jenseits der lebensweltlichen Realität der Protagonisten. Im anschließenden zweiten Kapitel zeigt sich, dass dieser Reichtum nur in der Imagination existiert:

Ils auraient aimé être riches. Ils croyaient qu'ils auraient su l'être. Ils auraient su s'habiller, regarder, sourire comme des gens riches. [...] Leurs plaisirs auraient été intenses. Ils auraient aimé marcher, flâner, choisir, apprécier. Ils auraient aimé vivre. Leur vie aurait été un art de vivre. (55)

Die beiden Protagonisten, Jérôme und Sylvie, besitzen diesen Reichtum zwar nicht, doch scheint sein Erwerb für sie rein ästhetisch und ethisch determiniert: In ihrer Vorstellung sind sie in der Lage, mit dem Reichtum angemessen umzugehen und ihn zu würdigen. Das genügt ihnen, um sich als prädestiniert für diese Lebensgestaltung zu empfinden. Die freie Verfügbarkeit dieses in den Waren materialisierten Glücks scheint den Erwerb dieser Lebensart greifbar zu machen.

Jérôme und Sylvie sehen sich als „hommes nouveaux“ (74) auf der Höhe des Zeitalters des Konsumkapitalismus, für die es, ganz der modernen Auffassung von Identität und ihrer Konstitution folgend, charakteristisch ist, ihre Identität selbst zu entwerfen.²⁹ Sie streifen die Determinismen ihrer kleinbürgerlichen Herkunft ab und wünschen sich, über den Erwerb der begehrten Dinge symbolisch auch ihre Vergangenheit gemäß ihrer selbst gewählten Bestimmung neu zu erschaffen, indem sie sich mit den Dingen ausstatten, die Tradition und Herkunft dieser reichen Identität symbolisieren.³⁰

²⁸ Georges Perec, *Romans et Récits*, Édition établie et présentée par Bernard Magné, Paris 2002, S. 54. Nachfolgend werden Zitate aus dieser Ausgabe mit den entsprechenden Seitenangaben im fortlaufenden Text belegt.

²⁹ Wagner, *Fest-Stellungen*, S. 50ff..

³⁰ So versuchen sie, Dinge zu erwerben, die bereits ein gewisses Alter und eine gewisse Geschichte haben, um zu suggerieren, sie hätten all dies schon geraume Zeit besessen.

[L]à reposaient leurs ambitions, leurs espoirs, Là était la vraie vie, la vie qu'ils voulaient connaître, qu'ils voulaient mener : c'était pour ces saumons, pour ces tapis, pour ces cristaux que, vingt-cinq ans plus tôt, une employée et une coiffeuse les avaient mis au monde. (99)

Dadurch entsprechen die Dinge „Materie, die etwas anderes eingekörpert hat: Bedeutungen, Symbole, Kräfte, Energien, Macht“³¹ und sind der Fetisch, der für Sylvie und Jérôme als Warenfetisch³² zur Antriebskraft wird und gesellschaftliche Teilhabe symbolisiert.

Erosion der Selbstbestimmtheit

Dieser als natürlich empfundene Zustand ist Andrew Leak zufolge, die in den *Mythologies*³³ von Roland Barthes formulierte erste Stufe der Mythisierung des Kapitalismus, die darin besteht, dass der Produktionsprozess derart deutlich vom Konsumtionsprozess getrennt wird, dass in den zum Konsum bereiten Produkten alle Spuren ihrer Produktion verwischt sein müssen.³⁴ So sind auch die Güter beschaffen, die sich die Protagonisten für ihr Appartement in der Rue Quatrefages wünschen.

Ils seraient partis en croisière et auraient trouvé, à leur retour, un appartement transformé, aménagé, remis à neuf, un appartement modèle, merveilleusement agrandi, plein de détails à sa mesure, des cloisons amovibles, des portes coulissantes, un moyen de chauffage efficace et discret, une installation électrique invisible, un mobilier de bon aloi. (58)

³¹ Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur*. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 35. Vgl. dazu auch *ibid.*, S. 287: „Lust, Glück, Partizipation, Schön, Sinn, Sein: Dies sind jene Qualitäten, welche die Ware, insofern sie Fetisch ist, als Suggestionen inkorporiert, obwohl sie jenseits der Ware sind. Dies macht den seltsamen Doppelstatus der Ware aus, Ding und Symbol, Immanenz und Transzendenz *uno loco* zu vereinen“, [Hervorhebung dort].

³² *Ibid.*.

³³ Roland Barthes, *Mythologies* (1957), Paris 2005.

³⁴ Leak, *Phago-Citations*, S. 129, nennt hier Barthes Artikel über den Citroën DS, an dem keinerlei Verbindungs- und Verschraubungsstücke mehr zu sehen sind (vgl. Barthes, *Mythologies*, S. 140-142), und setzt dies in Verbindung mit der tatsächlichen Wohnung der Protagonisten in der Rue Quatrefages.

Hingerissen von der Faszination verdrängen sie die noch diffuse Ahnung, dass ihre Wünsche übersteigert sein könnten und legen so den Grundstein zu einer nur unzureichend aufrecht zu erhaltenden *mauvaise foi*³⁵ im Sinne Jean-Paul Sartres. In Form diffuser Angst erzeugt diese Spannung zwischen aufbrandender Erkenntnis und ihrer Verdrängung immer neues Leid. In Augenblicken der Desillusion scheinen die beiden mit diesem aufkeimenden Bewusstsein zu ringen. Damit agieren sie innerhalb der „typische[n] Kompromiss-Struktur des Warenfetischs“³⁶.

„Der aufgeklärte Kunde von heute steht auf beiden Seiten: Er ist desillusioniert und illusioniert zugleich von den Waren, er hat die Illusion schon enthüllt, und dennoch verleugnet er die Desillusion.“³⁷

Sie scheinen zu erkennen, dass ihre Freiheit zu bewahren bedeutet, ihre Bedürfnisse zu zügeln. Doch bleiben sie nicht bei dieser Erkenntnis und fallen immer wieder der Illusion anheim:

Il leur semblait qu'ils maîtrisaient de plus en plus leurs désirs : ils savaient ce qu'ils voulaient ; ils avaient les idées claires. Ils savaient ce que seraient leur bonheur, leur liberté.

Et pourtant ils se trompaient ; ils étaient en train de se perdre. Déjà ils commençaient à se sentir entraînés le long d'un chemin dont ils ne connaissaient ni les détours ni l'aboutissement. Il leur arrivait d'avoir peur. Mais, le plus souvent, ils n'étaient qu'impatients : ils se sentaient prêts. Ils étaient disponibles : ils attendaient de vivre, ils attendaient l'argent. (61)

Die *focalisation transposée*³⁸, die Einblick in das Bewusstsein der Figuren bietet, findet sich sorgsam in den Kommentar eines heterodiegetischen Erzählers eingebettet. Nur zeitweise geht sie von seiner übergreifenden Position in eine Fokalisation über und schränkt das dem Leser präsentierte Wissen ein, um dann im Anschluss umso stärker markiert („Et pourtant“) erneut das Wissen des Erzählers als Kontrastierung zu bieten. Darin ist der

³⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Première partie, chapitre II, „La mauvaise foi“, Paris 1949, S. 85-117.

³⁶ Böhme, *Fetischismus*, S. 334 [Hervorhebung dort].

³⁷ Ibid..

³⁸ Die Verwendung dieses von Mieke Bal, *Narratologie*. Les instances du récit, Paris 1977, S. 41, geprägten Begriffes für die eingesetzte Art erlebter Rede erscheint für die Interpretation an dieser Stelle durchaus gewinnbringend.

Erzähler selbst als soziologischer Analytiker erkennbar.³⁹ Die Bedrohung, die mit der Unterwerfung unter die konsumkapitalistischen Ideale einhergeht, wird kenntlich gemacht und verleiht der Faszination der Warenwelt als Konstituens für die Identität eine ambivalente Bedeutung. Doch immer wieder geben sich Jérôme und Sylvie der Illusion hin, für sie könne plötzlicher Reichtum eintreten.

Diese Sicht blendet das Entstehen der Waren, die Produktion, aus und ist auf eine immerwährende Gegenwart fokussiert. So nährt sich der Mythos der modernen Konsumgesellschaft mit immer neuen Gegenständen. Die Welt von Werbung und Medien löst diese Unersättlichkeit aus und erklärt immer neue Varianten des Konsums zum Gebot der Stunde. Doch das Gleichgewicht zwischen Wünschen und Möglichkeiten, zwischen *moyens* und *désirs* lässt sich nicht herstellen. Die Protagonisten setzen nur eine Spirale der Illusion und Desillusion in Gang, die ihr Begehren immer weiter steigert und es permanent in bodenlose Frustration münden lässt. Jérôme und Sylvie schätzen immer weniger das Glück des guten Lebens allein, sondern immer mehr das Geld, das dahinter steht. Ihr Hedonismus ist ein anderer, ein kapitalistisch geprägter geworden, während sie sich dem Hedonismus entfremdet haben. Das hat die Entfremdung vom körperlichen Genuss, den sie wie eine Tradition abgelegt haben, bewirkt:

La Tradition – au sens le plus méprisable du terme, peut-être – leur manquait, l'évidence, la jouissance vraie, implicite et immanente, celle qui s'accompagne du bonheur du corps, alors que leur plaisir était cérébral. Trop souvent, ils n'aimaient dans ce qu'ils appelaient le luxe, que les signes de la richesse ; ils aimaient la richesse avant d'aimer la vie. (60)

Die Konkretheit des körperlichen Genusses haben die Protagonisten abgelegt, ihr „plaisir cérébral“ ist vor allen Dingen ein imaginiertes Vergnügen. Durch das „trop souvent“ gibt sich die Erzählinstanz in ihrem Kommentar zu erkennen. Der Fokus auf das „plaisir cérébral“ beraubt Luxus und Genuss ihrer Substanz und hinterlässt nur noch die leere Hülle der *signes*, unabhängig von der physischen Dimension ihrer Referentialität. Damit erfüllen sie den Bestand des Mythos, wie Roland Barthes ihn definiert, als „parole“⁴⁰, als „message“⁴¹ oder „système sémiologique second“.⁴² In einem Zeichensystem,

³⁹ Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 82, weist auf die Qualität der Erzählinstanz als einer soziologisch analysierenden hin.

⁴⁰ Barthes, *Mythologies*, S. 182f..

⁴¹ Ibid..

dessen sich der Mythos bemächtigt hat, wird das Zeichen seiner Denotation entfremdet und als ausgehöhlte *forme* zum *signifiant* eines vom Mythos erneut geprägten Konzeptes – das ursprünglich meist seine Konnotation war.⁴³

Die Faszination angesichts der Konsumwelt droht nicht nur das Realitätsbewusstsein der Protagonisten aufzulösen, sondern erodiert auch die Wirkweise von Sinnkonstitution schlechthin. Jérôme und Sylvie setzen den Mythos, der sich in den Konnotationen der Dinge als einzigem transportierten Zeichen zeigt, als absolut. Die Funktion der Dinge liegt fortan darin, als Zeichen des Wohlstands die Identität ihres Besitzers zu verorten und zu bilden. Der Kleidung kommt in besonderem Maße die Aufgabe zu, Symbol und Ausdruck des sozialen Status ihrer Träger zu sein. Ohne die gewünschten Kleider scheinen sie zunächst gar keine Identität zu besitzen:

Ils avaient longtemps été parfaitement anonymes. Ils étaient vêtus comme des étudiants, c'est-à-dire mal. [...] Ils se plongèrent avec ravissement dans la mode anglaise. Ils découvrirent les lainages, les chemisiers de soie, les chemises de Doucet, les cravates en voile, les carrés de soie, le tweed, le lambs-wool, le cashmere, le vicuna, le cuir et le jersey, le lin, la magistrale hiérarchie des chaussures, enfin, qui mène des Churchs aux Weston, des Weston aux Bunting, et des Bunting aux Lobb. (65-66)

Sie begehren Mobiliar, Kleidung und Accessoires, die das Leben im ländlichen England symbolisieren und deren Patina es ihnen erlaubt, die symbolisierte Tradition und Geschichte der Dinge zu übernehmen und sich zugleich als hochmodisch zu zeigen. Einmal implementiert, öffnet sich dieses Ausdrucksregister zu einer eskalierenden Spirale, denn es gibt immer Kleidungsstücke, die einen noch höheren Status anzeigen, wie die Hierarchie der Schuhmarken deutlich macht.⁴⁴ Das Bedürfnis nach dieser Zeichenhaftigkeit wird für die Protagonisten unstillbar.

Der fortgesetzte Glaube Sylvies und Jérômes an den Mythos der Konsumgesellschaft stellt auch ihre soziale Interaktion in seinen alleinigen Dienst und raubt ihren Praktiken die Bedeutung. Diese Entwicklung korrumpiert etwa auch ihr politisches Selbstverständnis, wie das Kapitel VII

⁴² Ibid., S. 187.

⁴³ Ibid., S. 195.

⁴⁴ Vgl. hierzu Mariolina Bongiovanni-Bertini, „Il mediatore invisibile: Les choses come romanzo del desiderio“, in: *Nuova Corrente* 38 (July-Dec 1991), S. 237-247, hier S. 238, sowie Leak, *Phago-Citations*, S. 127.

anhand des von 1954 bis 1962 dauernden Algerienkriegs aufzeigt. Die vermeintliche Identitätsbildung führt zu einer geradezu apolitischen Haltung und greift die Identität an. Der Krieg markiert den Prozess ihres Erwachsenwerdens, der Herausbildung ihrer vermeintlichen Identität als einer entfremdeten Identität. Sie sehnen sich nach turbulenteren Zeiten, dem Spanischen Bürgerkrieg etwa, oder dem Zweiten Weltkrieg, um ihr Dasein nicht als bedeutungslos empfinden zu müssen, und vermuten, dass vorhergehende Generationen dadurch zu einem klareren Bewusstsein „une conscience plus claire à la fois d’elles-mêmes, et du monde qu’elles habitaient“ (90) hätten finden können. In ihrer „nostalgie un peu hypocrite“ (ibid.) lassen sie den Algerienkrieg, der eigentlich ihre Generation prägt, außer Acht. Dabei illustriert ihr Umgang mit diesem Thema ihre Identitätsbildung als Mitglieder der Konsumgesellschaft, die sich des politischen Engagements und der Solidarität entledigt haben.

Als Studenten waren sie spontan und enthusiastisch engagiert – gegen den Krieg, gegen den Gaullismus – und waren vom Sinn ihres Tuns überzeugt. Doch scheint die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen, sich mit ihrer neuen, am Konsum orientierten Ausrichtung zu verbinden: „La guerre continua, le gaullisme s’installa, Jérôme et Sylvie abandonnèrent leurs études“ (91). Ihre Arbeit in der Werbebranche prägt sie schließlich auch hinsichtlich ihrer politischen Einstellung und lässt ihr Engagement selbst schon im Denken und im Diskurs erlahmen. Da man in der Werbung „de manière quasi mythologique“ (ibid.) links ist, sich aber letztlich doch apolitisch zu geben hat, ist Interesse an der Tagespolitik nicht geboten: „[I]l était de bon ton de mépriser toute politique à la petite semaine et de n’embrasser l’Histoire que par siècles“ (ibid.). Eine Generation, von der es heißt „ils ne pensaient qu’en millions“, setzt ihre politische Einstellung ebenfalls nur noch in ihrer mythischen Dimension ein.

Als sich in einer zweiten Phase des Krieges einige ihrer Freunde immer vehementer engagieren, gar dem *Front de Libération Nationale* beitreten, reagieren die beiden mit Unverständnis. Politisches Engagement ist ihnen inzwischen fremd.⁴⁵ Jérôme lässt sich, wie drei seiner Freunde, durch ein aus Gefälligkeit ausgestelltes medizinisches Attest vom Kriegsdienst befreien. Er hat die Prägung der Werbebranche, die durch „technocratie, culte de l’efficience, de la modernité“ (91) gekennzeichnet ist, bereits so weit übernommen, dass er statt zu verweigern seine Beziehungen nutzt und gesellschaftliche Regeln missbraucht, um eine gefällige Legitimation für sein

⁴⁵ „[...] ne parvenant pas à prendre au sérieux ni une explication romantique, qui les amusait plutôt, ni une explication politique, qui leur échappait presque complètement“ (91).

Tun zu erhalten. Sein Verhalten wird so zum Gegenteil einer politischen Überzeugung.

Je mehr sich Jérôme und Sylvie der politischen Realität entziehen, desto stärker phantasieren sie zugleich ihr politisches Heldentum:

Parce que à l'arrière de leurs voitures traînaient souvent quelques vieux numéros de journaux dont il y avait tout lieux de croire que certains esprits chatouilleux les trouveraient démoralisateurs, subversifs ou simplement libéraux – *le Monde* [sic], *Libération*, *France-Observateur* – il arrivait même à Jérôme, à Sylvie ou à leurs amis d'éprouver des craintes furtives et d'avoir phantasmes inquiétants : on les suivait, on relevait leur numéro de leur véhicule, on les épiait, on leur tendait un piège : cinq légionnaires avinés leur tombaient sur le poil et les laissaient pour morts sur le pavé humide, au tournant d'une rue noire dans un quartier mal famé ...

Cette irruption du martyr dans leur vie quotidienne, qui tournait parfois à l'obsession et qui, leur semblait-il, était caractéristique d'une certaine attitude collective, donnait aux jours, aux événements, aux pensées, une coloration particulière. Des images de sang, d'explosion, de violence, de terreur, les accompagnaient tout le temps. Il pouvait sembler, certains jours, qu'ils étaient prêts à tout ; mais le lendemain la vie était fragile, l'avenir sombre. Ils rêvaient d'exil, de campagnes, de lentes croisières. Ils auraient aimé vivre en Angleterre, où la police a la réputation d'être respectueuse de la personne humaine. (92)

Ihr Engagement können sie weder wie früher als Studenten in direkte Verbindung mit ihren Zielen bringen, noch glauben sie an die Wirksamkeit oder die Aufrichtigkeit dessen, was sie tun. Aus den couragierten Studenten sind passive Konsumenten geworden: „La pression des événements les amena à prendre position“ (93).⁴⁶ Nicht mehr ihre spontane Motivation entscheidet über ihr politisches Engagement, sondern sie empfinden sich dazu gedrängt. Ihren Märtyrerphantasien steht ihr angsterfülltes Verhalten entgegen, wie die Schilderung einer Demonstration spiegelt: „Ils piétinaient, se tenant la main,

⁴⁶ „Certes, leur engagement ne fut qu'épidermique ; à aucun moment ils ne se sentirent fondamentalement concernés ; leur conscience politique, pour autant qu'elle existât en tant que telle, comme forme organisée et réflexive, non comme magma d'opinions plus ou moins orientées, se situaient, pensaient-ils, en deçà ou en delà du problème algérien, aux niveaux de choix plus utopiques que réels, au niveaux de débats généraux qui n'avaient guère de chances, ils le reconnaissaient tout en le regrettant, de déboucher sur une pratique concertée.“ (93)

moites de sueur, osaient à peine crier, se dispersaient courant au premier signal.“ (ibid.).

Die Neuausrichtung ihrer Identität hat auch ihre Einstellung zu politischem Verhalten geändert. Es scheint ihnen von jeder direkten Wirkbarkeit entkoppelt, die sie sich zugleich aber eigentlich wünschen, denn sie haben das Gefühl, die Ausrichtung der Identität auf Konsumwerte, die ihnen in ihrer Überdimensionierung noch verwehrt bleiben, habe auch den Sinn ihres Daseins suspendiert. Ohne den Besitz dessen, was sie sich wünschen, scheint ihnen ein entscheidender Teil der Identität abhanden gekommen. So erlangt ein Teil ihres Bewusstseins Klarheit darüber, dass die Vorstellung von Selbstbestimmtheit, sich selbst zu erschaffen und zur privilegierten Schicht zu gehören, bloße Illusion ist.

1.1.1.2 Anerkennung der sozialen Determiniertheit als Konstituens der Identität

Zwischen Faszination und Desillusion schwankend, verharrt ihr Bewusstsein in Unklarheit. An der *mauvaise foi* zerbrechen auch die Freundschaften des Protagonistenpaares. Sie machen die soziale und finanzielle Kluft zwischen sich und ihren Freunden für das Scheitern ihrer zwischenmenschlichen Beziehungen verantwortlich:

Petit à petit, sans y prendre vraiment garde, Jérôme et Sylvie se retrouvaient presque seuls. L'amitié n'était possible, leur semblait-il, que quand ils se tenaient les coudes, quand ils menaient la même vie. [...] Jérôme et Sylvie furent sévères, furent injustes. Ils parlèrent de trahison, d'abdication. Ils se plurent à assister aux ravage foudroyants que l'argent, disaient-ils, creusait chez ceux qui lui avaient tout sacrifié, et auxquels, pensaient-ils, ils échappaient encore. (97-98)

Paul Schwartz macht deutlich, worin sich die beiden von ihren Freunden unterscheiden: „they suffer more“.⁴⁷ Gerade ihre Erkenntnis, dass sie doch keine wirkliche Wahl haben und sich der Gesetzmäßigkeit der *société de consommation* zu deren Bedingungen unterwerfen müssen, greift den Kern ihres Selbstverständnisses und ihrer Beziehung an, sie ist zur Falle geworden:

L'ennemi était invisible. Ou, plutôt, il était en eux, il les avait pourris, gangrenés, ravagés. Ils étaient les dindons de la farce. De petits êtres

⁴⁷ Schwartz, *Georges Perec*, S. 11.

dociles, les fidèles reflets d'un monde qui narguait. Ils étaient enfoncés jusqu'au cou dans un gâteau, dont ils n'auraient jamais que les miettes. (96)

Je deutlicher die Unerreichbarkeit der Wünsche zu Tage tritt, desto kühner werden auch die Phantasien der Protagonisten bezüglich der Art und Weise, auf die ihnen der Reichtum zufallen könnte. Das unterschwellige Wissen um die Unerreichbarkeit paralyisiert sie und befeuert zugleich ihre Phantasien über das Eintreten des Reichtums. Dieser erscheint nun nicht mehr durch eine selbst gewählte Tätigkeit erreichbar und somit als Resultat einer autonomen Handlungsfähigkeit, sondern als etwas plötzlich Eintretendes, als Schicksalsschlag oder Zufall, der von außen über sie hereinbricht.

Ainsi rêvaient-ils, les imbéciles heureux : d'héritages, de gros lot, de tiercé. La banque de Monte-Carlo sautait ; dans un wagon désert, une sacoche oubliée dans un filet : des liasses de gros billets ; dans une douzaine des huîtres, un collier de perles. Ou bien, une paire de fauteuils Boulle chez un paysan illettré du Poitou [...] La fortune devenait leur opium. Ils s'en grisaient. Ils se livraient sans retenue aux délires de l'imaginaire. Partout où ils allaient, ils n'étaient plus attentifs qu'à l'argent. (101)

Georges Perec selbst schreibt der Formulierung „imbéciles heureux“⁴⁸ eine sich mit den Figuren solidarisierende Funktion zu. Zugleich signalisiert die Bezeichnung als Oxymoron eine Ironie mit doppeltem Ziel: Es entlarvt sowohl die Irrealität der Phantasien der beiden Protagonisten, als auch die Gesellschaft, die diese Werte als Glücksideal ausgibt und das Geld zur Ersatzreligion werden lässt. Die „délires de l'imaginaire“ tragen Jérôme und Sylvie sogar so weit, dass sie ein Leben in der Art simulieren, ihr eigentliches Sein verleugnen und, das Dasein der Reichen imitierend, ihre Illusion zu leben versuchen. Sie suchen das Auktionshaus auf, tarnen sich als Kunstsammler, die gekommen sind, um mitzubieten, und folgen den Käufern an die vergitterten Tore ihrer prächtigen Anwesen (101). Vor den Trümmern ihrer Traumwelten⁴⁹ stehend erkennen sie die Begrenztheit ihrer Handlungsautonomie.

⁴⁸ Perec, „À propos des choses [bis]“, *Entretiens et Conférences*, vol. II, S. 280.

⁴⁹ Day, *Narration and Story in Georges Perecs Les Choses*, S. 256, spricht von „partial collapse of their dreams“.

Um den Enttäuschungen und der Angst zu entkommen, versuchen sie die Flucht. Sie markiert den zweiten Teil des Buches. Doch wird ihre Vergeblichkeit bereits mit dem ersten Satz angezeigt.⁵⁰

Ils tentèrent de fuir.

[...] On ne peut vivre longtemps dans la frénésie. La tension était trop forte en ce monde qui promettait tant, qui ne donnait rien. Leur impatience était à bout. Ils crurent comprendre, un jour, qu'il leur fallait un refuge. (113)

Ils rêvaient d'abandonner leur travail, de tout lâcher, de partir à l'aventure. Ils rêvaient de repartir à zéro, de tout recommencer sur de nouvelles bases. Ils rêvaient de rupture et d'adieu. (114)

Sie verbringen acht Monate in Tunesien und erleben, dass sie dort, wo die Kultur des Massenkonsums als Referenzsystem keine Gültigkeit hat, ihrer Entfremdung ebensowenig entkommen. „Leur solitude était totale“ (122). Dieser Satz, mit dem das zweite Kapitel des zweiten Teils beginnt, signalisiert die ultimative Desillusion. Der Prozess ihrer Entfremdung scheint auch außerhalb der französischen Gesellschaft unaufhaltsam. Selbst der Rückzug aus der Konsumgesellschaft vermag den Entfremdungsprozess nicht aufzuhalten. Zu sehr sind Jérôme und Sylvie in ihrer materialistischen Orientierung gefangen.

Il leur semblait maintenant que, jadis – et ce jadis chaque jour reculait davantage dans le temps, comme si leur histoire antérieure basculait dans la légende, dans l'irréel ou dans l'informe, jadis ils avaient eu au moins la frénésie d'avoir. Cette exigence, souvent leur avait tenu lieu d'existence. Ils s'étaient sentis tendus en avant, impatient, dévoré de désirs.

Et puis ? Qu'avaient-ils fait ? Que s'était-il passé ?

Quelque chose qui ressemblait à une tragédie tranquille, très douce, s'installait au cœur de leur vie ralentie. Ils étaient perdus dans les débris d'un très vieux rêve, dans les débris sans forme.

Il ne restait rien. Ils étaient à bout de course, au terme de cette trajectoire ambiguë qui avait été leur vie pendant six ans, au terme de

⁵⁰ Auch Schwartz, *Georges Perec*, S. 13, unterstreicht, dass die Träume und Vorstellungen, andere zu sein als sie sind, bereits als eine Reihe von „false departures“ gewertet werden können.

cette quête indécise qui ne les avait menés nulle part, qui ne leur avait rien appris. (129)

Am kulminierenden Punkt hat die Desillusion die „frénésie d’avoir“ ausgehöhlt und ihre Eigenschaft als Triebfeder ihres Tuns untergraben. Das Handeln erscheint in seiner Sinnlosigkeit und Leere. Die Protagonisten stehen ohne das manische Verfolgen ihrer Konsumziele vor dem Nichts. In Tunesien gibt es für sie keine Teilhabe an der Gesellschaft mehr. Ohne Begierde nach Dingen, nach einer Gegenwart, die auch die Vergangenheit umzudeuten vermag, wie sie es sich für das Erschaffen einer eigenen Identität vorgesehen hatten, greift die Leere in der Gegenwart auch ihre Vergangenheit an.⁵¹ So wird ihre Episode in Sfax zum Endpunkt ihrer Selbsttäuschung und initiiert die Bewusstwerdung und den unsausweichlichen Entschluss ihrer Anpassung an die Konsumgesellschaft.

Le voyage sera longtemps agréable. Vers midi ils se dirigeront, d’un pas nonchalant, vers le wagon-restaurant. Ils s’installeront près d’une vitre, en tête à tête. Ils commanderont deux whiskies. Ils se regarderont, une dernière fois, avec un sourire complice. Le linge glacé, les couverts massifs, marqués aux armes de Wagon-Lit, les assiettes épaisses écussonnées sembleront le prélude d’un festin somptueux. Mais le repas qu’on leur servira sera franchement insipide. (138)

Das imaginierte Inventar setzt nach den Maßstäben der Protagonisten durchaus den Rahmen für ein sehr schmackhaftes Mahl, das zeigt ein Blick in die glücklichen Augenblicke ihrer Vergangenheit, in der die „nappe blanche de grosse toile, les assiettes en faïence, les couverts un peu lourds“ (82) als Rahmenbedingungen eine Genusserfahrung garantiert hätten („composaient un cadre toujours neuf d’un plaisir presque viscéral“, *ibid.*). Doch diesmal ist ihrer Zukunftsvorstellung bereits die geschmackliche Enttäuschung eines nur oberflächlich würdig angerichteten Essens inbegriffen. Der Schock einer Desillusion über das Zurückbleiben der Realität hinter den Traumvisionen, so oft im *conditionnel* formuliert, ist dem Futur einer sicheren Erwartung gewichen.

Die Protagonisten folgen der modernistischen Identitätsauffassung, die die Autonomie des Individuums bezüglich seiner Identitätskonstruktion

⁵¹ Day, *Narration and Story in Georges Perecs Les Choses*, S. 253, betont, dass sich in Sfax auch der Zeitfluss aus seinem Gefüge hebt.

postuliert, die auf einer asymmetrischen Differenz⁵² fußt und damit auch einen Teil der Menschen von der Teilhabe an der Gesellschaft ausschließt. Sie fügen sich in den letzten Rest möglicher Wahlfreiheit zwischen reduzierter Teilhabe und Unterordnung unter die geltenden Regeln. Perecs Text setzt sich mit dieser Konzeption der Identitätskonstitution insofern kritisch auseinander, als hier die Konsumgesellschaft als Herrschaftsverhältnis dargestellt wird. Bereits im Lowry-Zitat, das als Epigraph eingesetzt wird, ist die Zweiteilung der Gesellschaft in die ihrer Mitglieder, die am Konsum teilhaben und die davon Ausgeschlossenen aufgezeigt. Das Zitat macht die ungerechte Teilung der kapitalistischen Gesellschaft zwar deutlich, aber es gibt keine Auskunft über Beschaffenheit und Zustandekommen des Unterschiedes zwischen glückseligen Nutznießern und unglückseligen Knechten:

Incalculable are the benefits civilization has brought us, incommensurable the productive power of all classes of riches originated by the inventions and discoveries of science. Inconceivable the marvellous creations of the human sex in order to make men more happy, more free and more perfect. Without parallel the crystalline and fecund fountains of the new life which still remains closed to the thirsty lips of the people who follow in their griping and bestial tasks. (47)

Das Marx-Zitat, mit dem das Buch schließt, scheint möglicherweise den Weg zur Antwort auf den offenen Punkt zu weisen, kommentiert und begründet das Scheitern der Protagonisten, die authentisches Glück suchen, dabei aber die falschen Mittel wählen.⁵³

Le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie, c'est la vérité employée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat. (138)

Sylvie und Jérôme hielten an der Illusion fest, sich selbst bestimmen zu können und nicht zu jenen gehören zu müssen, deren Bedürfnisse ungestillt

⁵² Vgl. hierzu Wagner, *Fest-Stellungen*, S. 62. „Der „moderne“ Mensch suchte sich von einer Reihe von Formen von Alterität zu distanzieren – von Natur, Wildheit, Tradition außerhalb der eigenen Gesellschaft und von den niederen Klassen, den Frauen, dem Verrückten in deren Innerem. In diesem kritischen Blick auf die Herausbildung des Identitätsbegriffs der Moderne, der deutlich macht, dass die reklamierte Gewinnung von Autonomie nur durch die Markierung von (asymmetrischer) Differenz und damit durch die Ausschließung und Ausgrenzung des Anderen möglich ist, werden Herrschaftsverhältnisse deutlich gemacht.“

⁵³ Day, *Narration and Story in Georges Perecs Les Choses*, S. 256f., zufolge kann darin auch ein Kommentar der Erzählinstanz gesehen werden, der eine mögliche Alternative zur entfremdeten Gesellschaft andeutet.

bleiben, die zurückgeworfen sind auf „bestial tasks“. Durch die Wunder der Konsumgesellschaft hoffen sie zu den Vorteilen der Zivilisation und zum eigentlichen Menschsein, zum Genuss all dieser Güter, gelangen können. Sie müssen anerkennen, dass sie ihre Identität weniger frei wählen können als gedacht, und dass die arbeitende Schicht, deren Bedürfnisse stets ungestillt bleiben, ebenso zur Realität des Konsums gehört. Sie entschließen sich nun bewusst zur Teilhabe an dieser Gesellschaft mit all ihren vorgeprägten Mechanismen. Sie erkennen die Wahrheit an: Sie werden ihr Glück in den „miettes“ suchen müssen. Sie tun dies nicht aus freien Stücken, sondern weil die Bedingungen der kapitalistischen Gesellschaft es erfordern, dass ohne Unterlass neue, unmögliche Bedürfnisse bei den Menschen geweckt werden, die ihnen zur Qual werden und für die sie sich schließlich ausbeuten lassen.⁵⁴ Ihnen wird bewusst, dass ihre Selbstbestimmtheit nicht so weit reicht, dass sie aus dem gegebenen Kontext heraustreten können.⁵⁵

Sind Sylvie und Jérôme zu Beginn der Geschichte noch dazu in der Lage und sehen diese Selbstbestimmtheit gar als Heilsversprechen der modernen kapitalistischen Gesellschaft, sind sie am Ende jedoch völlig in ihr aufgegangen und erkennen die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse an. Die individuelle Identitätskonstruktion lässt sich nicht aus den Zwängen des kollektiven Herrschaftssystems herauslösen. Sie lässt sich nur im Einklang mit ihm, nicht gegen es, konstituieren.

1.1.2 Der Chronotopos zwischen Illusion und Desillusion

„*Les Choses* is the story of Jérôme and Sylvie’s failure to respond creatively to the time and space which are theirs.”⁵⁶ Diese Feststellung von Paul Schwartz bringt den Mangel an Handlungsautonomie und Selbstbestimmung der Protagonisten mit den Dimensionen Zeit und Raum in Verbindung, die für die Konstruktion einer Identität von Bedeutung sind. Die beiden Protagonisten können ihre erträumte Identität nicht in eine Handlungssouveränität umsetzen, da für sie das Werden keine Kategorie ist. Ihr bürgerliches Ideal von Akkumulation und gleichzeitiger Verfügbarkeit der Zeit⁵⁷ ist nur in einer endlos aufgehaltene Gegenwart denkbar.

⁵⁴ Ibid., S. 257.

⁵⁵ Damit schließen sie zur Erkenntnis der Soziologie auf, Identität sei nicht zuletzt die Auffassung von der Handlungsfähigkeit des Menschen und seiner Möglichkeiten, sich aus seinem Kontext zu lösen. Vgl. hierzu Wagner, *Fest-Stellungen*, S. 60-63.

⁵⁶ Schwartz, *Georges Perec*, S. 16.

⁵⁷ Day, *Narration and Story in Georges Perecs Les Choses*, S. 256.

Wie sie den Produktionsprozess ausgeblendet haben,⁵⁸ so negieren sie auch die allmähliche Konstitution einer Identität, wie es die Gesellschaft im Aufbau einer Karriere vorsieht. Sie wünschen sich, diesen Zustand durch einen plötzlichen Erwerb zu erreichen – durch ein märchenhaftes Wunder. Das Anhäufen von Dingen kann etwas schaffen, das die eigene hilflose Existenz überdauert und den Tod zu überwinden vermag. „Témoins muets du passé, compagnons du présent, ils [les objets, V.S.] peuvent être interrogés et porter éventuellement, aléatoirement, témoignage de nous dans l’avenir.“⁵⁹ Dadurch enthalten die Dinge aber auch einen Verweis auf den Tod und bezeichnen eine doppelte Zeitenthabenheit zwischen Ewigkeit und Vergänglichkeit. Von der Spannung zwischen Allmählichkeit und Plötzlichkeit ist auch das Raum-Zeit-Gefüge von *Les Choses* geprägt. So lässt sich die Erkenntnisbildung der Protagonisten als Transformation des Chronotops⁶⁰ ablesen.

Der Chronotopos ist geprägt von Unerreichbarkeit und Bodenlosigkeit. Das ideale Leben ist für Jérôme und Sylvie entweder der realen Zeitlichkeit entzogen oder räumlich unerreichbar. Das räumlich und zeitlich Greifbare hingegen scheint ihnen alles andere als ideal. So bleiben die Räume, der ideale wie auch der reale, stets Räume der Anschauung und der Gestimmtheit. Die Kategorien von Gerhard Hoffmann von Anschauungs-, Aktions-, und gestimmtem Raum dienen als Grundlage für diese Analyse.⁶¹ Sylvie und

⁵⁸ Leak, *Phago-Citations*, S. 129.

⁵⁹ Burgelin, *Perec lecteur de Flaubert*, in: *Revue des lettres modernes*: Gustave Flaubert, 1984, S. 135-171, hier S. 151f.. Dieser Aspekt wird vor allen Dingen bei der autobiographischen Orientierung späterer Werke von großer Bedeutung auch in der literarischen Umsetzung des *infra-ordinaire*, des Betrachtens des scheinbar Alltäglichen und Banalen sein, stellt doch jedes Ding potentiell eine solche Überwindung des Todes dar.

⁶⁰ Michail Bachtin, *Chronotopos*, S. 7-8, sieht im Chronotopos den „untrennbare[n] Zusammenhang von Zeit und Raum“. Im künstlerischen Zusammenhang verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen.“

⁶¹ Vgl. hierzu Gerhard Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman, Stuttgart 1978, S. 55f.: „Im gestimmten Raum sind die Dinge Ausdrucksträger, die eine geschlossene Ausdruckseinheit bilden. Auch Form, Farbe, Größe und andere ‚objektive‘ Eigenschaften haben im gestimmten Raum allein expressiven Charakter: Sie lassen Dinge traurig oder heiter, sanft oder streng erscheinen, rufen das Erlebnis des Gewaltigen und Erhabenen oder des Zarten und Anmutigen hervor. In ihrer Gesamtheit und in ihrer einmaligen, nicht beliebig auswechselbaren Komposition bilden sie die Atmosphäre des Raums. Hinzu kommen als atmosphäre-schaffenden Phänomene Töne und Klänge, Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkelheit, die jeweils den Raum zusammenziehen bzw. ausweiten. Aber nicht die Dinge, Töne, Licht und Schatten etc. allein schaffen die Atmosphäre. Von ähnlicher Bedeutung für

Jérôme scheitern darin, sich den Raum als Aktionsraum anzueignen. Stets ist es der Aktionsraum von anderen.

Der Wandel, der sich hinsichtlich des Chronotopos zwischen Faszination und Desillusion vollzieht, ist ein Schwanken zwischen diesen Arten der Bodenlosigkeit: Der imaginierte Chronotopos der Faszination scheint sich in seiner Enthobenheit auszudehnen und durch die Anhäufung aller Dinge auch die Verfügbarkeit einer immerwährenden Gegenwart zu enthalten.⁶² Der Chronotopos der Desillusion ist durch ein Übermaß an Greifbarkeit der Misere gekennzeichnet, durch nicht enden wollende Wiederholung des Immergleichen. Durch das Ausbrechen aus dem Gefüge durch das einzige Abenteuer – ihres Aufenthalts in Tunesien – gelingt es den beiden zwar, den Kreislauf der sich immer steigenden Faszination zu durchbrechen. Doch dies kann nur durch die endgültige Desillusion geschehen. Diese Betrachtung soll die Ausgestaltung des Chronotopos von Illusion und Desillusion analysieren und die bodenlosen Räume und die Zeitlichkeit, die doch der Zeit stets enthoben ist, genauer beleuchten, um mit ihrer Hilfe die Dynamik von Faszination, Illusion und Desillusion anschaulich zu machen.

Dabei sind die Berührungspunkte zu Chronotopoi, die für die Gattung des Romans von zentraler Bedeutung sind, ebenso aufzuzeigen wie die spezifische Ausprägung und Relevanz der Chronotopoi im Binnengefüge von *Les Choses*. Es lässt sich zeigen, dass der Chronotopos des Romans weder Schwellen, die Bachtin als Chronotopos der Krise und Erneuerung bewertet,⁶³ noch Übergangsräume aufweist, und so die Negation prozesshaften Werdens auf struktureller Ebene spiegelt. Durch die Negation jedes allmählichen

die Gestimmtheit des Raumes ist die Anwesenheit von Lebewesen.“; S. 92: „Der Anschauungsraum ist ein Fernraum, die Dinge sind sowohl aus dem funktionellen wie dem stimmungsmäßigen Bezug zum Subjekt gelöst und sind ihm reines, isoliertes Gegenüber. Das ‚Anschauungsding‘ ist nicht auf den bloßen Nützlichkeits- oder Stimmungswert reduziert, es ist vielmehr das Ding mit all seinen Eigenschaften, und zwar den erkennbaren, wie den zeitweilig verborgenen bzw. noch nicht erkannten. Die Situation des Anschauens ist statisch, denn beim Modell des Anschauungsraums liegt der Akzent nicht so sehr auf der Bewegung des Anschauenden Subjektes als vielmehr auf dem Angeschauten selbst.“ Der Aktionsraum ist auf das handelnde Subjekt bezogen, S. 82: „Dem Wesen des Aktionsraumes entspricht es, daß Innenraum und Einrichtung des Hauses nicht eigentlich als bloße Sinnesdaten vor dem Leser entstehen, sondern als Voraussetzung für häusliches Wirken bzw. als Resultat einer Tätigkeit erscheinen [...]“

⁶² Day, *Narration and Story in Georges Perecs Les Choses*, S. 254: „The myth created here is, of course, that of the ‘everlasting present’, a myth that renders change over time impossible.“

⁶³ Bachtin, *Chronotopos*, S. 186.

Fortschritts folgt die räumliche Darstellung der fixierten Gegenüberstellung der Gegensätze zwischen Imagination und Realität, zwischen Faszination und Frustration, zwischen Illusion und Desillusion. Die Räume sind einerseits durch Abgeschlossenheit und Weite, andererseits durch Diskontinuität, Auflösung und Leere gekennzeichnet.

1.1.2.1 Räume der Illusion

Die räumliche Chiffre für ein ideales Leben ist für Sylvie und Jérôme, als imaginäre Antipode zu ihrer Realität in der französischen Hauptstadt, das ländliche England. Sie vermuten, dass die englische Polizei freundlicher mit ihren Bürgern umgeht als die französische (92). Sie mühen sich um englische oder englisch anmutende Kleidung (66, 72f.). In ihrem imaginierten idealen Schlafzimmer findet sich ein „grand lit anglais“ (52) als Bestandteil der perfekten Wohnung, die eine üppige Einrichtung präsentiert und im Reichtum der angehäuften Schätze schwelgt:

Ce serait une salle de séjour, longue de sept mètres environ, large de trois. À gauche, dans une sorte d'alcôve, un gros divan de cuir noir fatigué serait flanqué de deux bibliothèques en merisier pâle où des livres s'entasseraient pêle-mêle. Au-dessus du divan, un portulan occuperait toute la longueur du panneau. Au delà d'une petite table basse, sous un tapis de prière en soie, accroché au mur par trois clous à grosses têtes, et qui ferait pendant à la tenture de cuir, un autre divan, perpendiculaire au premier, recouvert de velours brun clair, conduirait à un petit meuble haut sur pieds, laqué de rouge sombre garni de trois étagères qui supporteraient des bibelots : des agates et des œufs de pierre, des boîtes à priser, des bonbonnières, des cendriers de jade, une coquille de nacre, une montre de gousset en argent, un verre taillé, une pyramide de cristal, une miniature dans un cadre ovale. (51)

Die üppige Ausstattung, die edlen und schweren Naturmaterialien, die Seekarte, die die gesamte freie Fläche der Wand einnimmt und auch der seidene Gebetsteppich signalisieren Dämpfung und Schutz vor der Nacktheit der Wände und Böden. So finden sich Bücherregale, gerahmte Kunstdrucke, üppige Vorhänge und Gardinen, eine gepolsterte Tür („une porte capitonnée“, 51). Dieser geschützte Rahmen macht das Zimmer zum perfekt inszenierten Rückzugsraum, zu „havre de paix, terre de bonheur“ (52). In der Schwere der Materialien und der Gedecktheit der Farben („Tout serait brun, ocre, fauve, jaune: un univers de couleurs un peu passées“) sieht Burgelin die Sehnsucht

nach einem „lieux maternel“⁶⁴. Der Blick nach draußen zeigt die gezähmte, gefällige Natur: „[...] on découvrirait quelques arbres, un parc minuscule, un bout de rue“ (ibid).

Neben dem Vermeiden der nackten Wände tragen auch die zahlreichen Rahmen-, Schachtel- und Befestigungsmechanismen zum Eindruck von Stabilität und Sicherheit bei.⁶⁵

La seconde porte découvrirait un bureau. Les murs, de haut en bas, seraient tapissés des livres et de revues, avec ça et là pour rompre la succession des reliures et des brochages, quelques gravures, de dessins, des photographies – le *Saint Jérôme* d’Antonello de Messine, un détail du *Triomphe de saint Georges*, une prison de Piranèse, un portrait d’Ingres, un petit paysage à la plume de Klee, une photographie bistrée de Renan dans son cabinet de travail au Collège de France, un grand magasin de Steinberg, le Melanchthon de Cranach, fixés sur des panneaux de bois encastrés dans les étagères. (53, Hervorhebung dort)

Auch die ausgewählten Kunstdrucke bilden einen Rahmen: den ihrer kulturellen Kanonisierung dieses „ordre du monde“⁶⁶, den die Bewohner eines solch perfekten Raumes fraglos beherrschen.⁶⁷ Die Räume sind durchdrungen von der perfekten Stimmung mondäner Lebensart, von Sicherheit, Harmonie und Leichtigkeit. Die Beschreibung wechselt zwischen der Darstellung eines Anschauungsraumes, der die Dinge sichtbar macht und dem gestimmten Raum, der in der Räumlichkeit den seelisch-geistigen Zustand der Figuren modelliert.⁶⁸ Doch deutlich wird sofort, dass dieser Raum für die beiden Protagonisten kein Handlungsraum ist, kein Raum, in dem sie selbst tätig sind. Lange Zeit kommt diese Raumbeschreibung ohne Personen aus. Die einzige Handlung, die die Protagonisten als Subjekte hier vornehmen können, ist das Konsumieren: Zigaretten stehen bereit, Bücher werden unermüdlich wieder und wieder ergriffen, es wird darin gelesen – die Dinge sind die

⁶⁴ Burgelin, *Perec lecteur de Flaubert*, S. 147.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., S 154.

⁶⁷ Während die Bilder hier vor allen Dingen einen *effet de réel* erzeugen sollen, bringen sie zugleich auch Kunstwerke auf den Plan, die in späteren Werken Perecs immer mehr an Bedeutung gewinnen. Sie zeigen bereits hier auf, dass sich die intertextuelle Orientierung Perecs nicht in der Literatur erschöpft, sondern sich auch maßgeblich auf intermediale Bezüge zu anderen künstlerischen Disziplinen stützt.

⁶⁸ Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*, S. 55ff.

Subjekte all dieser Sätze. Die Handelnden bleiben anonym auf ihre dienstbaren Tätigkeiten reduziert:

La vie, là, serait facile, serait simple. Toutes les obligations tous les problèmes qu'implique la vie matérielle trouveraient une solution naturelle. Une femme de ménage serait là chaque matin. On viendrait livrer, chaque quinzaine, le vin, l'huile, le sucre. Il y aurait une cuisine vaste et claire, avec des carreaux bleus armoriés, trois assiettes de faïence décorées d'arabesques jaunes, à reflets métalliques, des placards partout, un belle table de bois blanc au centre, des tabourets, des bancs. Il serait agréable de venir s'y asseoir, chaque matin, après une douche à peine habillé. Il y aurait sur la table un gros beurrer de grès, des pots de marmelade, du miel, des toasts, des pamplemousses coupés en deux. Il serait tôt. Ce serait le début d'une longue journée de mai. (54)

Zum Zeitpunkt der Beschreibung ist alle Arbeit bereits getan, das Frühstück angerichtet, zum Konsum bereit. Der Vorgang der Arbeit wohnt diesen Räumen nicht inne. Es sei denn, sie ist intellektuell, angenehm und leicht zu tun. Im Laufe ihrer Erfahrungen wird die Landschaft des ländlichen Raumes äußeres Gegenstück dieses perfekten Interieurs. Immer stärker entwerfen sich die beiden Protagonisten die Provinz als einen Gegenraum, der eine besondere Zeitenthabenheit fassbar macht: die Ewigkeit. So erleben sie in ihren Tagträumen während einer Marktstudie, die sie in die ländlichen Regionen Frankreichs führt, eine Art „Apotheose“. Zunächst ist das, was sie an der *campagne* fasziniert, ihre Ähnlichkeit zu einem von ihnen imaginierten England. Erneut ist der Raum ein Aktionsraum nur für die anderen, die Spediteure, Industriellen, die „gentlemen-farmers“ (103). Für die Protagonisten ist der Chronotopos gekennzeichnet durch seine Unbegrenztheit. Er ist Anschauungsraum, in dem sich die Zeichen des Wohlstands materialisieren und zugleich gestimmter Raum des Glücks und euphorischen Schwelgens. Ausgangspunkt der zur Apotheose führenden Abschweifungen ist ihre Arbeit als Marktforscher: „ils s'enquêteraient gravement de l'insertion d'agriculture dans la vie moderne“ (104). Doch dann scheinen sich die Fragen alle in ihren Tagträumen selbst zu beantworten und sie durchstreifen ein unbegrenztes Universum.

Ils se voyaient aller et venir dans la maison désertée, ils montaient des escaliers cirés, pénétraient dans des chambres aux volets clos qui sentaient le remugle. Sous des housses de toile bise reposaient des

meubles vénérables. Ils ouvraient des placards hauts de trois mètres, pleins de draps parfumés à la lavande, de bocaux, d'argenterie.

Dans la pénombre des greniers, ils découvraient d'insoupçonnables trésors. Dans les caves interminables les attendaient les foudres et les barriques, les jarres pleines d'huile et de miel, les tonneaux de salaisons, les jambons fumés au genièvre, les tonnelets de marc. (104)

Die sinnliche Qualität dieser Visionen ist noch weitaus umfassender. Nicht nur, dass das Interieur hier als Haus auch über die mythischen Räume von Speicher und Keller⁶⁹ verfügt. Die Tagträumereien werden zum Ausgangspunkt für weiteres Phantasieren. Es führt aus dem Schutzraum des Inneren auch ins Exterieur, wo ihr Blick das herrschaftliche Panorama der Ländereien überblickt und ins Unendliche schweift:

[I]ls voyaient la ferme toute entière, enserrant sur ses quatre côtés la grande cour pavée, avec ses deux portails en ogive, la basse-cour, la porcherie, le potager, le verger, la route bordée de platanes qui menait à la Nationale, et tout autour, à l'infini, les grandes stries jaunes des champs de blé, les futaies, les taillis, les pacages, les traces noires, rectilignes, des routes sur lesquelles, parfois, filait le scintillement d'une voiture, et la ligne sinueuse des peupliers longeant une rivière encaissée, presque invisible, se perdant à l'horizon vers des collines brumeuses. (105)

Mit der räumlichen Ausdehnung gehen die Vision von Erhabenheit und die Faszination in die Illusion über und zeichnen eine märchenhafte Welt, eine überbordende Fülle von Produkten, deren Exotik die Weite des Erdenkreises aufruft:

Alors, par bouffées, survenaient d'autres mirages. C'étaient des marchés immenses, d'interminables galeries marchandes, des restaurants inouïs. Tout ce qui se mange, et tout ce qui se boit. C'étaient des caisses, des cageots, des couffins des paniers, débordant de grosses pommes jaunes et rouges, de poires oblongues, de raisins violets. C'étaient des étalages de mangues et de figues, de melons et de pastèques, de citrons et de grenades, des sacs d'amandes, de noix, de pistaches, des caissettes de raisins de Smyrne et de Corinthe, de

⁶⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1983, S. 35, sieht die vertikale Polarität zwischen Speicher und Keller, der „rationalité du toit“ und der „irrationalité de la cave“ als eine der Grundlagen für die Vollwertigkeit eines Hauses.

bananes séchées, de fruits confits, de dattes sèches jaunes et translucides. (105)

Die Auflistung macht die Lebensmittel in rauschhafter Reihung zu Trägern des Mythos von Reichtum und Konsum, indem sie die natürlichen Produkte in Form und Farbe ästhetisiert zur Darstellung bringt wie die Einrichtungsgegenstände in der Wohnung ihrer Träume. Es entstehen Landschaften aus Lebensmitteln, die Anschauungsraum und gestimmter Raum zugleich sind. Dabei erfahren die Nahrungsmittel in ihrer Abstraktion eine Verwandlung, die an ihrem Höhepunkt dem *merveilleux* von Märchen zu gleichen scheint.⁷⁰ Es entstehen „temples aux mille colonnes aux plafonds surchargées de jambons et de saucisses“ (105) und „montagnes de rillettes“ (106). Trugbilder rauschhafter Entfremdung tauchen auf, die ihnen buchstäblich den Boden unter den Füßen zu entziehen scheinen:

Ils semblaient dans l'abondance. Ils laissaient se dresser des Halles colossales. Devant eux surgissaient des paradis de jambons, de fromages, d'alcools. [...] Puis, plus loin encore – et ils fermaient à demi les yeux – [...] ils voyaient se dresser de cités de cent étages. (106)

Der Raum wird in der Verfremdung überdimensioniert und unendlich. In diesen Träumereien finden die Protagonisten schließlich zur Apotheose. Im Allmachtswahn erfüllen sich ihre kühnsten Phantasien:

Ils se laissaient aller de merveille en merveille, de surprise en surprise. Il leur suffisait de vivre, d'être là, pour que s'offre le monde entier. Leurs navires, leurs trains, leurs fusées sillonnaient la planète entière. Le monde leur appartenait. (107)

Diese Vision gibt ihnen das Gefühl, ihr Traum vom neuen Menschen sei wahr und sie selbst zu Vertreter dieser Gattung geworden: „Leurs corps, leurs gestes étaient infiniment beaux, leurs regards sereins, leurs cœurs transparents, leurs sourires limpides“ (109). In diesem Zustand scheint die Welt trotz ihrer Ausmaße eine überschaubare Einheit zu sein. Der Chronotopos scheint Zeit und Raum des gesamten Universums zu erfassen und ihnen zugänglich zu machen. Die Welt zu beherrschen, bedeutet vor allen Dingen, sie zu verstehen und Zugang zu ihrer Bedeutung zu haben. Auf dem Höhepunkt der Illusion erfahren die Protagonisten eine Art Bewusstseins-erweiterung, die sie mit dem Raum verschmelzen lässt:

⁷⁰ Mariolina Bongiovanni-Bertini, *Il mediatore invisibile*, S. 244.

Il leur semblait d'abord que leurs sensations se découplaient, que s'amplifiaient à l'infini leur facultés de voir et de sentir, qu'un bonheur merveilleux accompagnait le moindre de leurs gestes, rythmait leurs pas, imprégnait leur vie : le monde allait à eux, ils allaient au-devant du monde, ils n'en finissaient pas de le découvrir. Leur vie était amour et ivresse. Leur passion ne connaissait pas de limites; leur liberté était sans contrainte. (108)

Nicht nur die Grenzen des Raumes verlieren ihre Bedeutung, auch die Protagonisten unterliegen der Selbstaflösung und scheinen vollständig im entgrenzten Raum aufzugehen. Das Raumempfinden wird nur noch durch eine ins Übermenschliche gesteigerte Sinnlichkeit gesteuert, das Zeitempfinden vom Glück rhythmisiert. Die über vier Seiten lange Schilderung der opulenten Warenwelten weist Parallelen zu Emile Zolas *Le Ventre de Paris* auf und zeigt in ihrer Rauschhaftigkeit auch Bezüge zu den *Paradis artificiels* Baudelaires, deren Hauptfigur sich zum Zentrum des Universums macht.⁷¹ Darüber hinaus wird in der Passage der „brève apothéose“ (108) deutlich, wie tief die visuelle Modellierung dieser Welten im Werk verankert ist und neben der Intertextualität stets auch die intermediale Perspektive einbindet.

Doch schließlich führt die imaginierte Apotheose in die Enttäuschung, nicht nur weil die Flucht in die Phantasiewelt sie unausweichlich zur Konfrontation mit der Realität führt, sobald die Protagonisten die Augen öffnen. Bereits die euphorische Vorstellung überwältigt ihr Bewusstsein und die Überfülle kippt in eine Dysphorie der Unzugänglichkeit und Fragmentarisierung, die sich nicht mehr erschließen oder entziffern lässt: „Mais ils étouffaient sous l'amoncellement des détails. Les images s'estompaient, se brouillaient; ils n'en pouvaient retenir que quelques bribes, floues et confuses, fragiles, obsédantes et bêtes, appauvries“ (108). Ihre Imagination entzieht sich ihnen ebenso wie die begehrten Gegenstände in den Schaufenstern. Die Desillusion macht schließlich auch nicht vor dem Reich des Imaginären Halt, das sie zu beherrschen glaubten, in dem sie sich frei von Zwängen wähnten:

⁷¹ Bongiovanni-Bertini, *Il mediatore invisibile*, S. 244f., sieht in den Darstellungen der Märkte mit all ihren Lebensmitteln den Verweis auf *Le Ventre de Paris* Emile Zolas und in den technischen Gerätschaften eine Anspielung auf die Werke Jules Vernes, zumal das Erlebnis der Protagonisten ausdrücklich als „voyage extraordinaire“ (109) bezeichnet wird und somit auf die Reihe *Voyages Extraordinaires*, in der zahlreiche Werke Vernes veröffentlicht wurden, verweist.

Et de cette espèce de quête éperdue du bonheur, de ce sentiment merveilleux d'avoir presque, un instant su l'entrevoir, su le deviner de ce voyage extraordinaire, de cette immense conquête immobile, de ces horizons découverts, de ces plaisirs pressentis, de tout ce qu'il y avait, peut-être, de possible sous ce rêve imparfait, de cet élan, encore gauche, empêtré, et pourtant déjà chargé, peut-être, à la limite de l'indicible, d'émotions nouvelles, d'exigences neuves, il ne restait rien. (109)

Die ahistorische, ewig währende Gegenwart, die euphorische räumliche Weite und Überzeitlichkeit⁷² sind Produkte der Illusion. Konfrontiert mit der Wirklichkeit sind sie stets Auflösungserscheinungen ausgesetzt. Auch der Topos Englands als der idealen Welt unterliegt dieser Wirkung. Als sie in Tunesien Engländern begegnen, leben diese zwar in Hammamet auf einem Anwesen, das für Jérôme und Sylvie das „paradis sur terre“ (127) ist, aber alle Gespräche dort sind oberflächlich und das englische Paar ist von seiner Beziehung zutiefst gelangweilt. Zum perfekten Traumhaus, das die Engländer bewohnen, finden die beiden Protagonisten keinen Bezug mehr:

Mais la maison était un paradis sur terre. Au centre d'un grand parc qui descendait en pente douce vers une plage de sable fin, une construction à l'ancienne, de style local, assez petite, sans étages, s'était développée d'année en année, était devenu le soleil d'une constellation de pavillons de toutes grandeurs et de tous styles, gloriottes, marabouts, bungalows, entourés de vérandas, disséminés à travers le parc et reliés entre eux par des galeries à clair-voie. Il y avait une salle octogonale, sans autres ouvertures qu'une petite porte et deux étroites meurtrières, aux murs épais entièrement couverts de livres, sombre et fraîche comme un tombeau ; il y avait de pièces minuscules, blanchies à la chaux comme les cellules de moines, avec pour seuls meubles, deux fauteuils sahariens, une table basse : d'autres longues, basses et étroites, tapissés de nattes épaisses, d'autres encore meublées à l'anglaise, avec des banquettes d'embrasure et de cheminées monumentales flanquées de deux divans se faisant face. Dans les jardins, entre les citronniers, les orangers, les amandiers, serpentaient des allées de marbre blanc que bordaient des fragments de colonnes, des antiques. Il y avait des ruisseaux, de cascades, de grottes de rocaïlle, de bassins couverts de grands nénuphars blancs entre lesquels

⁷² Wie Day, *Narration and Story in Georges Perecs Les Choses*, S. 254, sie verzeichnet.

filiaient parfois les stries argentées des poissons. Des paons se promenaient en liberté comme dans leurs rêves. Des arcades envahies de roses menaient dans de nids de verdure. (128)

Obwohl das Anwesen, ihrer Apotheose nicht unähnlich, das ganze Universum zu enthalten scheint („devenu le soleil d’une constellation“), trägt die „salle octogonale“ trotz ihrer schützenden Abgeschlossenheit und der Bücher, die ihre Wände bedecken, Zeichen des Todes in die Mitte ihrer Vision. Die erfrischende Kühle gleicht der eines Grabes und die Schießscharten sind im Wortsinn „meurtrières“ – todbringend. So ist die Isotopie des Todes in dieses „paradis sur terre“, in die Realisierung der Glücksvision der beiden bereits eingedrungen und macht die Illusion fortan unmöglich. Die hier erfolgte definitive Desillusion hat bereits von Anfang an ihren Platz im Leben von Sylvie und Jérôme. Ihre Strukturierung und Funktion näher zu beleuchten, macht die Betrachtung der Inszenierungen des Chronotopos von *Les Choses* erst vollständig.

1.1.2.2 Räume der Desillusion

Es sind vor allen Dingen die den Protagonisten real zugänglichen Räume, die von der Desillusion gekennzeichnet sind. Dies gilt für den persönlichen Raum ihrer Wohnung ebenso wie für den öffentlichen Raum der Stadt, für Paris wie für Sfax. Und doch zeigen Paris und Sfax eine jeweils unterschiedliche Ausprägung dieser Ambivalenz. Im urbanen Raum von Paris prallen Faszination und Desillusion aufeinander. Zu Beginn überwiegt die Wahrnehmung der verheißungsvollen Seite, „Paris entier était une perpétuelle tentation“ (56), doch zeigt sich von Beginn an, die enttäuschende Seite:

Ils firent dans Paris, ces années-là, d’interminables promenades. Ils s’arrêtèrent devant chaque antiquaire. Ils visitèrent les grands magasins, des heures entières, émerveillés et déjà effrayés, mais sans oser encore se le dire, sans encore oser regarder en face de cet acharnement minable qui allait devenir leur destin, leur raison d’être, leur mot d’ordre, émerveillés et presque submergés déjà par l’ampleur de leurs besoins, par la richesse étalée, par l’abondance offerte. (68)

Das Bestaunen des Wunderbaren kippt bereits in ein Entsetzen und markiert den Punkt der Initiation der Protagonisten in die Konsumgesellschaft, der sie sich bis zur Verbitterung ausliefern. Die Ambivalenz von Paris hat aber einen weiteren Zug, denn stets sind in der Stadt auch die Orte präsent, die nicht der

„tentation perpétuelle“ entsprechen. Es gibt auch in Paris Orte – etwa „la sinistre rue Cuvier“ (98), „aux abords plus sinistres encore de la gare d’Austerlitz“ (ibid.), die sie lieber meiden⁷³. Sie begeben sich an die Orte, die die von ihnen begehrten Waren anbieten.

Ils se promenaient souvent le soir, humaient le vent, léchaient les vitrines. Ils laissaient derrière eux le Treizième tout proche, [...] et empruntaient presque invariablement la rue Monge, puis la rue des Écoles, gagnaient Saint-Michel, Saint-Germain, et de là selon les jours ou les saisons, le Palais-Royal, l’Opéra, ou la gare Montparnasse, Vavin, la rue d’Assas, Saint-Sulpice, le Luxembourg. Ils marchaient lentement. Ils s’arrêtaient devant chaque antiquaire, collaient leurs yeux aux devantures obscures, distinguaient, à travers les grilles, les reflets rougeâtres d’un canapé cuir, le décor de feuillage d’une assiette ou d’un plat en faïence, la luisance d’un verre taillé ou d’un bougeoir de cuivre, la finesse galbée d’une chaise cannée. (98-99)

Die Gegenstände sind sie hier nicht Illusion, sondern real vorhanden. Aber sie sind dem Zugriff der Protagonisten durch das Glas der Schaufenster ebenso entzogen wie dem Erwerb durch ihre hohen Preise.

In Paris gibt es aber auch Orte, die ihnen den Zugriff auf Dinge ermöglichen, die zur Vorstellung dieses Universums gehören, wie etwa der Flohmarkt auf dem *Marché Malik*. Allerdings befindet dieser sich in der Peripherie der Stadt – an der *Porte de Clignancourt*. Von dem illusionären Universum, das in der *Savile Row* Londons seine Einkaufsmeile als Zentrum hat und in den Läden der *Rive Gauche* sein scheinbar zum Greifen nahes, faszinierendes Pendant findet, sind sie auf dem Flohmarkt im Pariser Norden am Rande des 18. Arrondissement, in dem sich ihre Realität verortet, am weitesten entfernt. Zudem signalisieren die abgelegten Kleider und gebrauchten Gegenstände auf dem Flohmarkt eine Zeitlichkeit des Vergangenen und Überkommenen, die keine Berührungspunkte mit dem „everlasting present“⁷⁴ des imaginären Raumes hat. So ist der urbane Raum der großen Stadt durch seinen öffentlichen Charakter stets der Realität des objektivierenden Blicks der Öffentlichkeit ausgesetzt. Er bietet nur den Dingen Schutz, die für Sylvie und Jérôme hier ebenso wenig real zugänglich sind wie in ihren Phantasien. Zudem führt sie ihr Imitieren der wohlhabenden Schicht bei Auktionen in ein Paris, das ihnen immer verschlossen bleibt. Sie

⁷³ Schwartz, *Georges Perec*, S. 7.

⁷⁴ Day, *Narration and Story in Georges Perecs Les Choses*, S. 254.

gehen zu Versteigerungen und folgen denjenigen, die die ersehnten Gegenstände erworben haben. Dabei müssen sie entdecken, dass diese scheinbar „heureux mortels“ (102) meist ohnehin nur Subalterne oder Strohmänner der wirklichen Besitzer sind, zu deren Häusern sie ihnen ins Paris der Reichen folgen:

[A]u seuil de maisons austères voie Oswaldo-Cruz, Boulevard Beau-Séjour, rue Maspéro, Villa Saïd, avenue du Roule. Au delà des grilles, des buissons de buis, des allées de gravier, des rideaux parfois imparfaitement tirés laissaient entrevoir des grandes pièces à peine claires : il distinguaient de vagues contours des divans et des fauteuils, les taches imprécises d'une toile impressionniste. Et ils rebroussaient chemin, pensifs, irrités. (102)

Der Zugang zu diesen glückseligen Universen bleibt ihnen verschlossen. Die Dinge, obwohl nur wenige Meter entfernt, können nur durch vage, verbotene Blicke erahnt werden. Diese Erlebnisse lassen die Protagonisten verstört zurück. Anders als in ihren Visionen sehen sie die Interieurs nicht klar vor sich und können sie nur als Fragmente erahnen. Fragmentarisierung und Leere höhnen die Identitätskonzeption der beiden aus und werden zur Fremdheitserfahrung. Diese Interieurs sind ihnen in ihrer realen Lebenswelt nicht zugänglich. Der urbane Raum der Stadt Paris hält sie von den gewünschten Orten fern und bleibt nur noch als „enfer des métros bondés“ (115) erfahrbar, das sie schnell zu verlassen wünschen.

Den unzugänglichen und den imaginären Innenräumen stehen die ihnen zugänglichen Interieurs ihres persönlichen Raumes als Chronotopos der Desillusion und Dysphorie zur Seite. In ihnen wandeln sich die Eigenschaften des idealen Raumes in ihr bedrohliches Gegenteil. Ihre kleine Zweizimmerwohnung unter einer realen Adresse in Paris, der Rue Quatrefages, und der Einsatz des Indikativs in der Narration trennen diese Situation deutlich von der Vision der Luxuswohnung. Zu Beginn ist der Umzug in die 35-Quadratmeter-Wohnung („minuscule et charmant“, 56) in der guten Lage ein Zeichen des beginnenden sozialen Aufstiegs von Sylvie und Jérôme. Sie ist der Raum ihrer Initiation in die Konsumwelt, aus der es kein Zurück gibt: „Ils eurent envie de moquettes, de tables, de fauteuils, de divans“ (68).

Der renovierungsbedürftige Zustand des Gebäudes mutet ihnen noch reizvoll an, der Blick aus dem Fenster scheint den Fensterblick der idealen Wohnung vorwegzunehmen. Die Verklärung des ländlichen Ideals lässt sie Baufälligkeit und Stickigkeit des Gebäudes ausblenden:

Ils y vécurent d'abord dans une sorte d'ivresse, renouvelée chaque matin par le pépiement des oiseaux. Ils ouvraient les fenêtres, et, pendant de longues minutes, parfaitement heureux, ils regardaient leur cour. La maison était vieille, non point croulante encore, *mais* vétuste, lézardée. Les couloirs et les escaliers étaient étroits et sales, suintants d'humidité, imprégnés de fumées grasses. *Mais* entre deux grands arbres et cinq jardinets minuscules, de formes irrégulières, pour la plupart à l'abandon, *mais* riches de gazon rare, de fleurs en pots, de buissons, de statues naïves même, circulait une allée de gros pavés irréguliers, qui donnait au tout un air de campagne. C'était l'un de ces rares endroits à Paris où il pouvait arriver, certains jours d'automne, après la pluie, que montât du sol une odeur, presque puissante, de forêt, d'humus, de feuilles pourrissantes.

Jamais ces charmes ne les lassèrent et ils y demeurèrent toujours aussi spontanément sensibles qu'aux premiers jours, *mais* il devint évident, après quelques mois d'une trop insouciant allégresse, qu'ils ne sauraient suffire à leur faire oublier les défauts de leur demeure. (56, Hervorhebungen V. S.)

Die Konjunktion „mais“ kommt in *Les Choses* außerordentlich häufig zum Einsatz und stellt meist die unvereinbaren Gegensätze der lebensweltlichen Wirklichkeit und der Begehrlichkeiten der Protagonisten gegenüber.⁷⁵ Dadurch überträgt es zum einen diese Kluft, zum anderen die Mittelstellung⁷⁶ Sylvies und Jérômes in der Gesellschaftshierarchie auf die syntaktische Ebene. Die adversative Funktion des „mais“ fixiert die Gegensätzlichkeit der präsentierten Syntagmen, die unvereinbar erscheinen. Dadurch schlägt sich

⁷⁵ Schilling, *Mémoires du quotidien* S. 83, „Sur le plan de la phrase, le parler sociologique dont Perec investit son texte trouve son pivot dans le mot « mais », conjonction à valeur restrictive et additive qui apparaît avec une telle fréquence qu'elle pourrait passer pour un tic stylistique. Le « mais » sert tantôt à souligner l'affluence relative des protagonistes, tantôt à rappeler l'exiguïté de leur situation [...] Plus souvent encore elle traduira un déséquilibre entre les mille façons dont « ils auraient aimé » vivre d'une part et, de l'autre, le triste lot qui est le leur [...]“

⁷⁶ Ihre Mittelstellung zeigt sich in ihrer ganzen Ambivalenz: „Ils étaient au cœur de la situation la plus banale, la plus bête du monde. Mais ils avaient beau savoir qu'elle était banale et bête, ils y étaient cependant ; l'opposition entre le travail et la liberté ne constituait plus un concept rigoureux ; mais c'est pourtant ce qui les déterminait d'abord.“ (85) ; „Mais de nos jours et sous nos climats, de plus en plus de gens ne sont ni riches ni pauvres ; ils rêvent de richesse et pourraient s'enrichir : c'est ici que leurs malheurs commencent (ibid.). N'étaient-ils pas riches, modérément ?“ (72) ; „Ils étaient les « hommes nouveaux » [...] des technocrates à mi-chemin de la réussite.“ (74)

auch die Erstarrung der beiden Protagonisten in ihrer passiven Erwartungshaltung auf syntaktischer Ebene nieder. Die schützende, gedämpfte Abgeschlossenheit des idealen Wohnzimmers in der Wohnung in der Rue Quatrefages verändert sich in ihrer Wahrnehmung. Ihre Initiation ruft neue Bedürfnisse auf den Plan, die sich im persönlichen Raum ihrer Wohnung manifestieren und die nicht gestillt werden können. Je stärker sich die Protagonisten den Werten der Gesellschaft unterordnen, desto weniger sind sie in der Lage, ihre Wohnung wie einst als Gewinn an Raum zu empfinden. Die Enge wird erdrückend: „Certains jours, l’absence de l’espace devenait tyrannique. Ils étouffaient“ (56).

Diese Gestimmtheit überträgt sich auch in den Beschreibungen der Räume. Ein Beispiel der Beschreibung der Gegenstände in der Rue Quatrefages illustriert dies:

Sans doute, alors, pour peu qu’elle fût repeinte, décapée, arrangée avec quelque amour, leur demeure eût-elle été incontestablement charmante, avec sa fenêtre au rideaux rouges et sa fenêtre au rideaux verts, avec sa longue table de chêne, un peu branlante achetée aux puces, qui occupait toute la longueur d’un panneau au-dessous de la très belle reproduction d’un portulan et qu’une petite écritoire à rideau Second Empire, en acajou incrusté de baguettes de cuivre, dont plusieurs manquaient, séparait en deux plans de travail [...] avec ses deux fauteuils hétéroclites, ses chaises paillées, son tabouret de vacher. Et il se serait dégagé de l’ensemble, propre et net, ingénieux, une chaleur amicale, une ambiance sympathique de travail de vie commune. (58)

Die Beschreibung definiert Jérôme und Sylvie in ihrer gesellschaftlichen Mittelstellung. Die Gegenstände haben Charme, sind aber von der Perfektion, die sie sich vorstellen, weit entfernt. Wie der Raum, so sind auch die Möbel unvollkommen und unvollständig. Nachdem sie ihre Naivität gegenüber der Konsumwelt abgelegt haben, sind die Protagonisten nicht mehr fähig, die einfache Schönheit des Gartens wahrzunehmen. Eine Veränderung des Raumes aus eigener Kraft scheint ihnen unmöglich und spiegelt ihre fehlende Handlungssouveränität auf ihren Umgang mit dem Raum. Die zeitlose Gegenwart dieses Raumes spiegelt das „everlasting present“ ihrer imaginierten Traumwohnung in Stillstand und Degradation. Jede schrittweise Veränderung scheint in diesem Raum ausgeschlossen:

Mais la seule perspective des travaux les effrayait. Il leur aurait fallu emprunter, économiser, investir. Ils ne s’y résignaient pas. Le cœur n’y était pas : ils ne pensaient qu’en termes de tout où rien.

La bibliothèque serait de chêne ou elle ne serait pas. Elle n'était pas. Les livres s'empilaient sur deux étagères de bois sale et, sur deux rangs, dans des placards qui n'auraient jamais dû leur être réservés. Pendant trois ans une prise de courant demeura défectueuse, sans qu'ils se décidèrent à faire venir un électricien, cependant que couraient, sur presque tous les murs, des fils aux épissures grossières et des rallonges disgracieuses. Il leur fallut six mois pour remplacer un cordon de rideaux. Et la plus petite défaillance dans l'entretien quotidien se traduisait en vingt-quatre heures par un désordre que la bienfaisante présence des arbres et des jardins si proches rendait plus insupportable encore.

Le provisoire, le statu quo régnaient en maîtres absolus. Ils n'attendaient plus qu'un miracle. (58)

Das Verharren in einer sie lähmenden Begierde löst sogar einen Verfall aus, und die Zeitenthobenheit führt zur permanenten Gegenwart des Defizitären. Diese Degradation im Raum wird zum Sinnbild der Degradation ihres Identitätsbildungsprozesses. Ihre Handlungsunfähigkeit führt sie in die Entfremdung. Erst am Ende des zweiten Teils, nach ihrer Rückkehr aus Sfax, wird die Wohnung auch zum Aktionsraum. Dieser veränderte Umgang mit dem Raum signalisiert ihre Bewusstseinsveränderung:

Ils arrangeront leur appartement, le feront repeindre, le débarrasseront des amas de livres, des ballots de linge, des masses de vaisselle qui l'avaient toujours encombré, sous lesquels, bien souvent, ils avaient pensé, étouffer. Et ils erreront, presque sans y reconnaître, dans ce deux-pièces dont ils avaient dit si souvent que tout y était impossible, et d'abord d'y errer. Ils le verront pour la première fois, tel qu'ils l'auraient voulu le voir toujours, enfin repeint, étincelant de blancheur, de propreté sans un seul grain de poussière, sans tâches, sans lézardes, sans déchirures, avec son plafond bas, sa cour campagnarde, son arbre admirable devant lequel bientôt, comme jadis eux-mêmes, de futurs acquéreurs viendront s'extasier. (136)

Ist die Rue Quatrefages der Ort der Initiation der Protagonisten in die Konsumgesellschaft, die nicht mehr umkehrbar ist, so ist auch der Aufenthalt in Sfax als *Point de non-retour* zu sehen. Sfax ist aber der Ort ihrer zweiten Bewusstseinsänderung, an der sich ihre Initiation in die Konsumgesellschaft vervollständigt: Sie sind bereit, sich den Bedingungen der Arbeitswelt zu fügen, um ihre Konsum- und Aufstiegswünsche zu erfüllen. Zunächst sehen die Protagonisten in Tunesien eher einen Rückzugsort, an dem sie nicht

ständig dem Konsumwettbewerb ausgesetzt sind. Sie suchen einen Ort „à l’abri de toute tentation“ (115). Sie wünschen sich den Bruch: „Ils rêvaient de rupture et d’adieu“ (114). Doch auch dies ist schon Bestandteil einer erneuten Illusion, aus der sie sofort enttäuscht hervorgehen, noch bevor ihr „Abenteuer“ beginnt: Schon die Annonce in der Zeitung, die um Lehrkräfte in Tunesien wirbt, ist als „offre médiocre“ (114) zu sehen, stellen sie sich in ihren Träumen doch stets Mexiko, Indien oder die Vereinigten Staaten als Fluchtpunkte vor. Zudem ist ihr Einsatzort nicht Tunis, die Hauptstadt, sondern das provinzielle Sfax.

Der Raum dort ist von einer radikalen Zweiteilung geprägt. Er wandelt die Enge in Isolation: Sie schaffen sich eine kleine Insel des Wohlbefindens in ihrer Wohnung. Alles außerhalb dieses engen Zirkels ist bedrohliche Leere und Niemandsland. Überhaupt scheint Sfax die bisherige Raumwahrnehmung in ihr Gegenteil zu verkehren. Die nun größere Wohnung wird nicht als gewünschte Geräumigkeit wahrgenommen, sondern als überdimensionierte „trois chambres, cuisine immense“ (117):

C’était une demeure triste et froide. Les murs trop hauts, recouverts d’une sorte de chaux ocre-jaune qui s’en allait par des grandes plaques, les sols uniformément dallés de grands carreaux sans couleur, l’espace inutile, tout était trop grand, trop nu, pour qu’ils puissent l’habiter. (117)

Farblosigkeit, Funktionslosigkeit und Auflösung sind charakteristisch für diesen Raum. Der Bedrohlichkeit lassen sich nur kleine zirkuläre Strukturen als Schutzzonen entgegensetzen, die Nacktheit und Leere der Wände und des Bodens bedecken:

[C]omme si, dans un étroit périmètre – la surface de la natte, les deux séries de rayonnages, l’électrophone, le cercle de lumière découpé par l’abat-jour cylindrique – parvenait à s’implanter, et à survivre, une zone protégée qui ni le temps ni la distance ne pouvaient entamer. Mais tout autour, c’était l’exil, l’inconnu : le long corridor où les pas résonnaient trop fort, la chambre immense et glaciale, hostile, avec pour seul meuble un lit large trop dur qui sentait la paille (...); la troisième pièce inutilisée, où ils n’entraient jamais. Puis l’escalier de pierre, la grande entrée perpétuellement menacée par les sables : la rue : trois immeubles de deux étages. Un hangar où séchaient des éponges, un terrain vague ; la ville alentour. (118)

Die Entgrenzung findet dabei nicht wie in ihren Träumen von einem glückseligen Zentrum her statt, sondern es ist der leere, trockene Raum der

Außenwelt, der seine Grenzen ständig zu verschieben scheint und sogar das Interieur bedroht: Der Flugsand der Wüste dringt sogar über die Schwelle zu ihrem Wohnhaus („la grande entrée perpétuellement menacée de sables“). Das schützende Zentrum, das ihnen in ihrer Wohnung bleibt, ist gekennzeichnet von der nostalgischen Sehnsucht nach Paris – und somit nicht in ihrer Lebenswelt in Sfax verankert. Ihre Isolation kulminiert in unüberwindlicher Einsamkeit: „Leur solitude était totale“ (122).

Der öffentliche Raum von Sfax teilt sich in die europäische und die arabische Stadt. Während die europäische Stadt durch ihre Kleinheit und ihre Einteilung in ein rechtwinklig angeordnetes Netz von Straßen eine sterile Gleichförmigkeit signalisiert, ist die arabische Stadt für die Protagonisten fremd und unlesbar („Sfax était une ville opaque“ (ibid.). Als semiotisches System des Fremden weist der Raum der Stadt eine labyrinthische Undurchdringlichkeit und Unlesbarkeit auf und scheint bedeutungsleer – er ist ein *terrain vague*.

La ville arabe, fortifiée, vieille et belle, offrait des murailles bises et de portes que, à juste titre on disait admirables. Ils y pénétraient souvent, et en faisaient le but presque exclusif de toutes leurs promenades, mais parce qu'ils n'étaient justement que des promeneurs, ils y restèrent toujours étrangers. Ils n'en comprenaient pas le mécanisme les plus simples, ils n'y voyaient qu'un dédale de rues ; [...] leur promenades n'avaient pas de but : ils tournaient en rond, craignaient à tout instant de se perdre, se lassaient vite. Rien, finalement ne les attirait dans cette succession d'échoppes misérables, de magasins presque identiques, de souks confinés, dans cette incompréhensible alternance de rues grouillantes et de rues vides, dans cette foule qu'ils ne voyaient aller nulle part.

Cette sensation d'étrangeté s'accroissait, devenait presque oppressante, lorsque, ayant devant eux des longs après-midi vides, des dimanches désespérants, ils traversaient la ville arabe de part en part, et au-delà de Bab-Djebli, gagnaient les interminables faubourgs de Sfax. [...] ils traînaient des heures entières ; ils passaient devant des casernes, traversaient des terrains vagues, des zones bourbeuses. (119)

Sfax ist in seiner Außerzeitlichkeit erst auf dem Weg in das Stadium der kapitalistischen Industriegesellschaft und eignet sich nicht als Referenzsystem des Mythos des Massenkonsums.⁷⁷ Ohne dieses Bezugssystem, das macht die

⁷⁷ Leak, *Phago-Citations*, S. 132.

aufgebaute Isotopie von Unterdrückung, Fremdheit und Verzweiflung deutlich, scheinen Entfremdung und Heimatlosigkeit noch stärker ausgeprägt als in einem Paris, das ihnen die Realisierung dieses Mythos entzieht.

Sfax ist der Ort des Rückzugs aus der Semiotik des Massenkonsums.⁷⁸ Die Fremdheit verleiht diesem Raum eine Gestimmtheit von Melancholie und Entfremdung. Das europäische Viertel ist Sylvie und Jérôme zwar vertrauter, doch erzeugt es ebenfalls eine melancholische Stimmung:

Et lorsqu'ils entraînent de nouveau à la ville européenne, lorsqu'ils passaient devant le cinéma Hillal ou devant le cinéma Nour, lorsqu'ils s'attablaient à *la Régence*, frappaient dans leurs mains pour appeler le garçon, demandaient un Coca-Cola ou une canette de bière, achetaient le dernier *Monde*, [...] ils éprouvaient le sentiment mélancolique d'être chez eux. (120, Hervorhebungen dort)

Um der Monotonie zu entkommen, unternehmen sie einige Reisen ins Umland. Doch dort finden sie, wie in Sfax selbst, meist eine ähnlich triste Umgebung („les mêmes rues mornes, les mêmes souks grouillants et incompréhensibles, les mêmes lagunes, les mêmes palmiers laids, la même aridité“, 125) vor. Während der Raum der Stadt eine Opazität aufweist, ist der Raum der umgebenden Landschaft durch Leere und Trockenheit markiert.

C'était sur des kilomètres, une terre pierreuse et grise, inhabitable. Rien ne poussait, sinon de maigres touffes d'herbes presque jaunes, aux tiges acérés. Il leur semblait rouler pendant des heures, au milieu d'un nuage de poussière ; le long d'une route que seules les anciennes ornières, ou des traces à demi effacées de pneus, leur permettaient de distinguer, sans autre horizon, que de milles collines grisâtres, sans rien ne rencontrer, sinon, parfois une carcasse d'âne, un vieux bidon rouillé, un entassement de pierres à demi éboulé qui avait peut-être été une maison. (125f.)

Je mehr sie sich aus dem geschützten Bereich ihrer Wohnung entfernen, desto stärker nehmen sie Tunesien als Raum der sichtbaren Spuren von Tod und Vergänglichkeit wahr. Als sie in Hammamet schließlich auf das Anwesen der Engländer stoßen, das in seiner Grenzenlosigkeit als „paradis sur terre“ (128) fungieren könnte, hat die Entfremdung bereits ihre irreversible Wirkung entfaltet. Ihre Begierden sind vergangen und als Vergangenheit spiegeln sie

⁷⁸ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 332, sieht im Wechsel zwischen verschiedenen semantischen Feldern das Kriterium für das Fortschreiten der Handlung: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenzen eines semantischen Feldes.“

sich auch in der Darstellung des Anwesens.⁷⁹ Die luxuriösen Dinge, die sich früher verzweifelt erträumten, sprechen Sylvie und Jérôme nicht mehr an. Sie stehen ihnen gegenüber wie fernen Erinnerungen. In der Welt von Sfax mit ihrer dysphorischen Außerzeitlichkeit und ihrer bedrohlichen Isolation laufen Jérôme und Sylvie Gefahr, in Gleichgültigkeit und Bedeutungsleere zu versinken: „Monde sans souvenir, sans mémoire. Du temps passa encore, des jours et des semaines désertiques, qui ne comptaient pas. Ils ne se connaissaient plus d’envie. Monde indifférent“ (129).

Als sie beschließen, wieder nach Frankreich zurückzukehren, ahnen sie bereits, dass ihnen dort nur eine erneute Entfremdungserfahrung bevorsteht. Paris kann nur eine Durchgangsstation sein, da es seine Bedeutung als dysphorischer Raum behält. Die Überwindung der einmaligen Illusionen zeigt sich in ihrer Vorstellung von der Zukunft, die immer noch kraft der Imagination erzeugt wird, aber nicht allein durch die Verwendung des Futurs realistischere Züge trägt als die Eingangspassagen des Buches, die im *conditionnel* formuliert sind. Ihre zukünftige Wohnung wird einen konkreten Ort haben: Bordeaux wird bereits genannt (136). Die Beschreibung des Innenraumes weist die euphorische Gestimmtheit der Anfangsbeschreibung nicht auf und kann auch als Anschauungsraum ihrer Begierden nur begrenzt dienen.

Ils auront leur divan Chesterfield, leurs fauteuils de cuir naturel souples et racés comme des sièges d’automobile italienne, leur tables rustiques, leurs lutrins, leurs moquettes, leur tapis de soie, leurs bibliothèques de chêne clair.

Ils auront les pièces immenses et vides, lumineuses, les dégagements spacieux, les murs de verre, les vues imprenables. Ils auront les faïences, les couverts d’argent, les nappes de dentelle, les riches reliures de cuir rouge.

Ils n’auront pas trente ans. Ils auront la vie devant eux. (137)

Die Nüchternheit der Aufzählung, an welche die ebenso nüchterne Feststellung ihres Alters anknüpft, überträgt ihr Fehlen an Gestimmtheit auch auf den letzten Satz. Die Konsumorientierung lässt dieser Satz hinter sich und teilt das Leben der Protagonisten in Vergangenheit und Zukunft. Trotz seiner Zukunftsausrichtung, die die Zeitlichkeit mit einem Neuanfang wieder in Gang setzt, vermag er keine positive Stimmung zu vermitteln. Der Neuanfang

⁷⁹ Leak, *Phago-Citations*, S. 132.

ist von Ernüchterung gekennzeichnet. Der Epilog ist auf ambivalente Weise aus der Zeit und aus der Welt gehoben, hat er doch den fahrenden Zug zum Ort der Handlung und ist seine Zeit doch ein Futur des Imaginierens der beiden Protagonisten. Diese Szene überführt das Interieur des Anfangs auf eine realistische Variante und vom *conditionnel* der Unmöglichkeit in ein Futur der Unausweichlichkeit. Auch die Possessivpronomina, „leur divan Chesterfield, leurs tables rustiques, leurs lutrins“, sowie der Einsatz des bestimmten Artikels markiert eine weitere Differenz zum Eingangskapitel und unterstreicht die Unausweichlichkeit des Kommenden. Der Raum der Zukunft präsentiert sich durch den Blick aus dem Fenster des fahrenden Zuges und fokussiert sich damit auf die Phase des Transits. Dadurch unterscheidet sich diese Reise von den vorhergehenden. Die Reise nach Sfax und die Rückreise werden elliptisch geschildert: Auf der Hinfahrt nehmen die Protagonisten Schlaftabletten und unterbrechen so die Wahrnehmung von Kontinuität. Die Rückfahrt ist gar eine „traversée [...] sans histoire“ (135). Auf ihrer Reise nach Bordeaux hingegen wird der Transit zum Gegenstand der Narration:

Ils se sentiront à l'aise dans leurs vêtements légers. Ils se prélasseront dans le compartiment désert. La campagne française défilera. Ils regarderont en silence les grands champs de blé mur, les armatures écorchées de pylônes de haute tension. Ils verront des minoteries, des usines presque pimpantes, de grands camps de vacances, des barrages, des petites maisons au milieu de clairières. Des enfants courent sur une route blanche. (137)

Nach der vagen Zeitlichkeit des ersten Teils, die immerwährende euphorische Gegenwart und dysphorische Außerzeitlichkeit als unauflöbliche Gegensätze kontrastierte, und der mechanischen Monotonie des Chronotopos der Isolation in Sfax steht der Neuanfang im Vordergrund. Er wird von einer ambivalenten Desillusion begleitet: Einerseits ist sie Enttäuschung, andererseits ist sie die Vernichtung der Illusion und Erkenntnisgewinn. Sie ermöglicht zwar einen Gewinn an Handlungsautonomie, dieser aber hält sich im begrenzten Rahmen einer grundlegenden sozialen Determiniertheit. Doch ist diese ambivalente Desillusion auch Zeichen ihrer sozialen Reintegration.⁸⁰

⁸⁰ „[...] d'une certaine manière ce que je condamne, c'est l'illusion qu'ils avaient [...] De toute façon, il était évident qu'ils allaient terminer en se colletant avec la réalité. [...] Ils sont au départ dans une situation qui existe, qui est celle de l'étudiant qui a achevé ses études ... qui a envie de continuer un peu à faire semblant, à ne pas vraiment s'intégrer dans la vie sociale. Et donc, pendant un certain temps, ils font une espèce d'apprentissage de cet entre-

1.1.2.3 Zeitlichkeit ohne Gegenwart

Sowohl für die Räume der Illusion, als auch für die Räume der Desillusion lässt sich eine Außerzeitlichkeit konstatieren: die ahistorische und suspendierte ewig währende Gegenwart.⁸¹ Zwar führt die Narration die Ereignisse, welche die entscheidenden Änderungen im Bewusstsein der Protagonisten zeitigen, nicht auf. Allerdings markiert sie deutlich die Differenz, die von der Initiation in die Konsumgesellschaft ausgelöst wird, und lässt auch das veränderte Bewusstsein der Protagonisten im Epilog sichtbar werden. Der Wandel wird so nur in der Rückschau greifbar, nicht in der Gegenwart. Die Narration inszeniert die Bewusstwerdung stets als Ellipse, weder der Zeitpunkt des Wandels noch seine Ursachen werden benannt:

[...] il leur fallut longtemps pour s'apercevoir que les fonctions les plus banales de la vie de tous les jours – dormir, manger, bavarder, se laver – exigeaient chacune un espace spécifique, dont l'absence notoire commença dès lors à se faire sentir. (56-57)

Den Protagonisten ist selbst nicht bewusst, wodurch diese neuen Bedürfnisse ausgelöst werden, was sie nicht davor schützt, deren ausbleibende Erfüllung als Stillstand und großen Leidensdruck zu empfinden. Die andauernde Ungestilltheit ihrer immer neuen Bedürfnisse wird zur unglücklichen Gegenwart, die sie lähmt. Ihre Persönlichkeitsentwicklung kann nicht voranschreiten, da sie permanent darin gebunden sind, sich mit immer neuen und zugleich immergleichen Bedürfnissen auseinander zu setzen.

Peut-être rien, n'avait-il changé. Il leur arrivait encore de se mettre à leur fenêtre, de regarder la cour, les petits jardins, le marronnier, d'écouter chanter les oiseaux. D'autres livres, d'autres disques étaient venus s'empiler sur les étagères branlantes. Le diamant de l'électrophone commençait à être usé. (95)

Das Vergehen der Zeit kommt den Protagonisten schlagartig als Abnutzung und Zerfall der Dinge zu Bewusstsein, die letztlich auch sie selbst angreift:

Ce qu'il y avait de nouveau c'était tellement insidieux, tellement flou, tellement lié à leur unique histoire, à leurs rêves. Ils étaient las. Ils

deux, et puis, à la fin, ils rentrent dans la vie sociale [...]“, Georges Perec, „À propos des Choses, [bis]“, in : *Entretiens et conférences*, vol. II, S. 280.

⁸¹ Day, *Narration and Story in Georges Perecs Les Choses*, S. 254.

avaient vieilli, oui. Ils avaient l'impression, certains jours, qu'ils n'avaient pas encore commencé à vivre. Mais, de plus en plus, la vie qu'ils menaient leur semblait fragile, éphémère, et ils se sentaient sans force, comme si l'attente, la gêne, l'étroitesse les avaient usés, comme si tout avait été naturel : les désirs inassouvis, les joies imparfaites, le temps perdu. (95)

Die Zeitlichkeit ihres Lebens in Paris, das zwischen den übermäßigen Begierden und der Enttäuschung fixiert scheint, ist geprägt von einer Außerzeitlichkeit ihrer Entwicklung, einem Stillstand in ihrer Identitätsbildung, während gleichzeitig die Zeit voranschreitet und eine Degradation markiert. Ihnen scheint, als habe ihr Leben noch nicht begonnen. In der Narration steigert sich der Einsatz adverbialer Bestimmungen auf Ebene der Syntax, die diese Iterationen markieren, wie „rarement“, „parfois“, „souvent“.⁸² Wiederholt verdeutlichen sie die Vielzahl dieser Iterationen wie das anaphorische „certains“ der folgenden Passage⁸³:

Certains soirs, après avoir dîné, ils hésitaient à se lever de table ; ils finissaient une bouteille de vin, grignotaient des noix, allumaient des cigarettes. *Certaines* nuits, ils parvenaient pas à s'endormir, et à moitié assis, calés contre les oreillers, un cendrier entre eux, ils parlaient jusqu'au matin. *Certains* jours, ils se promenaient en bavardant pendant des heures entières. (81, Hervorhebungen V. S.)

Die Iterationen werden im ersten Teil des Buches so häufig eingesetzt, dass sie sogar die Wirkung des *passé simple* als Ereignis-Tempus in seiner Funktion aufzuheben scheinen: „Même le passé simple, qui d'ordinaire ponctue le temps de la durée et signale une rupture, remplit une fonction cumulative ou capitulative: Et pendant quatre ans, peut-être plus, ils explorèrent, interviewèrent, analysèrent.“⁸⁴ Schließlich wird auch das *passé simple* zum Tempus, das die Dauer signalisiert. In ihrem Leben in Paris gibt es für die Protagonisten keine Möglichkeit, an eine Zeitlichkeit des Fortschritts und der Entwicklung anzuknüpfen.

Auch der zweite Teil des Romans, der mit der Episode in Sfax zusammenfällt, ist von einer Außerzeitlichkeit geprägt, doch gestaltet sie sich auf eigene Weise. Objektive Zeitbezüge werden eingeführt, und es ist zu erfahren, dass die Protagonisten ihren Entschluss „À la mi-septembre 1962,

⁸² vgl. Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 80.

⁸³ Ibid..

⁸⁴ Ibid., S. 81.

au retour de vacances médiocres“ (114) fassen und sich am 23. Oktober von Marseille in Richtung Tunis einschiffen (115). Man erfährt auch, dass die Dauer ihres Aufenthalts in Tunesien insgesamt acht Monate beträgt (118), und dass sie ab April zahlreiche Ausflüge ins Landesinnere unternehmen (125). Diese Zeitangaben sind wesentlich präziser als diejenigen, die im ersten Teil zur Verfügung stehen. Doch tragen auch sie nicht mehr zur Dynamik bei als die vage Zeitlichkeit der Iterationen in Paris. Sfax scheint nicht nur außerhalb des gesellschaftlichen Referenzsystems zu liegen, das für die beiden maßgeblich ist, sondern auch außerhalb der entsprechenden Zeitkonzeption.

Ils arrivèrent à Sfax le surlendemain, vers deux heures dans l'après-midi, après un voyage de sept heures en chemin de fer. En face de la gare, minuscule bâtiment blanc et rose, s'allongeait une avenue interminable, grise de poussière, plantée de palmiers laids, bordée d'immeubles neufs. (116)

Sofort bei ihrer Ankunft wird deutlich, dass Tunis nicht den Regeln ihrer gewohnten Pariser Zeitlichkeit folgt: Die Stadt befindet sich bei ihrer Ankunft um zwei Uhr am Nachmittag im „silence total“ (116) der Siesta. Aus ihrem Mittagschlaf erwacht, zeigt sich die Gesellschaft eines Landes, dem die Wandlung zum Konsumkapitalismus noch bevorsteht. „Des crieurs de journaux vendaient le Figaro de l'avant-veille. Ils étaient arrivés“ (ibid.).

Zugleich wird auch die Zeitmessung der Protagonisten in einer fixierten Monotonie organisiert. Sylvie bekommt als Lehrerin einen geregelten Stundenplan, der die Tage in glückliche („jours fastes“, 121), weil sie einen Großteil der Zeit zur freien Verfügung haben, oder weil es ein neues Kinoprogramm gibt, und in „les jours néfastes : les autres“ (ibid.) einteilt.

Ainsi passaient les semaines. Elles se succédaient avec une régularité mécanique : quatre semaines faisaient un mois, ou à peu près ; les mois se ressemblaient tous. Les jours, après avoir été de plus en plus courts, devinrent de plus en plus longs. L'hiver était humide, presque froid. Leur vie s'écoulait. (121)

Die Wiederholung des Immergleichen ist Zeichen eines lähmenden Stillstands, der die Protagonisten in der Ereignisarmut ihres Lebens in Sfax erfasst. So lässt sich in Sfax einerseits das Abgelöstsein aus den Zeitläufen der Konsumgesellschaft Frankreichs ablesen, andererseits verursacht gerade die Einordnung in eine Gesellschaft, in der geregelte Arbeit einen wichtigen Wert darstellt, eine zweite Art von Stillstand, der aus der Monotonie dieser Regelmäßigkeit entsteht.

Perecs Text inszeniert in Sfax einen Chronotopos, der in seiner Ereignislosigkeit die zyklische Alltäglichkeit des Yonville von Flauberts *Madame Bovary* noch übertrifft.⁸⁵ Bachtin sieht diesen Chronotopos oft als Zweitchronotopos einer Nebenzeit inszeniert, dessen Sphäre von einem Chronotopos der Ereignisse und Begegnungen durchbrochen wird.⁸⁶ Das Sfax in *Les Choses* jedoch kennt keine Durchbrechung dieser Art, was Isolation und Immobilität noch verstärkt.

Il pût sembler bientôt que toute vie s'arrêtait en eux. Du temps passait immobile. Plus rien ne les reliait au monde, sinon des journaux toujours trop vieux dont ils n'étaient même pas sûrs qu'ils ne fussent pas que de pieux mensonges, les souvenirs d'une vie antérieure, les reflets d'un autre monde. Ils avaient toujours vécu à Sfax et ils y vivraient toujours. Ils n'y avaient plus de projets, plus d'impatience ; ils n'attendaient rien, pas même des vacances toujours trop lointaines, pas même un retour en France. (124)

Erneut scheint Entwicklung durch das Insistieren auf der permanenten Wiederholung der Paradigmen von „jours fastes“ und „jour néfastes“ im Keim erstickt zu werden. Der permanente Kreislauf löst den Bezug zur Vergangenheit auf und scheint alle alternativen Handlungsmöglichkeiten auch für die Zukunft auszuhöhlen. In der Zeitlichkeit von Sfax scheinen sich Vergangenheit und Zukunft zu gleichen, so dass die Zukunft ebenso festgelegt und abgeschlossen scheint, wie die Vergangenheit. Während die Protagonisten in Paris den Eindruck haben, ihr Leben habe noch nicht begonnen, scheint es in Sfax bereits vorbei: „Leur vie était comme une trop longue habitude, comme un ennui presque serein : une vie sans rien“ (125).

In der Desillusion scheint die Zeit ihrem Fluss enthoben zu sein, weil die Protagonisten sich dem Ablauf des sozialen Aufstiegs verwehren. Sie stehen damit nicht nur außerhalb der verpflichtenden Zeiteinteilung, sondern sind auch von dem Fortschritt und dem Aufstieg ausgeschlossen, die eine solche Anstellung mit sich bringen würde.

So kann die Identität nicht zu einer Kontinuität finden, die sie braucht, damit Sylvie und Jérôme sich zu dem entwickeln könnten, was sie zu sein wünschen. Mit der ultimativen Desillusion finden sie den Wiedereinstieg in diese Zeitläufe. Der Preis, den sie zahlen, ist die Desillusion. Diese Desillusion, die die Protagonisten erleben, wurde bei Erscheinen des Buches

⁸⁵ vgl. Bachtin, *Chronotopos*, S. 185f., nennt Yonville den Prototyp des „idyllischen Chronotopos“.

⁸⁶ Ibid., S. 198.

von der zeitgenössischen Literaturkritik als Impuls zur kritischen Auseinandersetzung mit der Gesellschaft aufgefasst. Nimmt man die Gestaltung der Erzählinstanz näher in Augenschein, wird deutlich, auf welche Weise der Text Solidarisierung und Distanzierung mit den Protagonisten, aber auch mit den „lieux communs du discours social“⁸⁷ des Massenkonsums, einsetzt, um für die Rezeption Akzente für die Reflexion zu setzen.

1.1.3 Die Erzählinstanz im Dienste der Desillusion

Die Erzählinstanz unter pragmatischen Aspekten zu betrachten und ihre Vermittlerrolle zwischen Text und Leser herauszuarbeiten, bietet Aufschluss über Distanzierung und Solidarisierung zu den Figuren sowie über Kritik und Affirmation der Werte der Konsumgesellschaft. Darüber hinaus kann die Gestaltung der Erzählinstanz in *Les Choses*, betrachtet man Anleihen an Charakteristika der Erzählinstanz bei Gustave Flaubert⁸⁸, wichtige Orientierung bieten: Hier zeigt sich, dass die Erzählinstanz die im Spannungsfeld von Illusion und Desillusion entstehende Dynamik maßgeblich beeinflusst. Zudem helfen die gewonnenen Erkenntnisse auch, ein Verständnis für Perecs Realismuskonzeption zu entwickeln.

Flaubert hat, etwa für *Madame Bovary*, durch die Gestaltung seiner Erzählinstanz eine utopische Leserrolle impliziert, der die realen Leser seiner Epoche nicht gewachsen waren.⁸⁹ Sie waren nicht in der Lage, das Spiel der ironischen Distanzierung des Erzählers zu durchschauen und rezipierten die von den Figuren im Text verkörperte Moral als ungebrochene Stellungnahme ersten Grades. Diese Reaktion der Rezeptionsinstanz ist Bestandteil des

⁸⁷ Ibid., S. 24.

⁸⁸ Georges Perec, „Emprunts à Flaubert“, in: *L'Arc* 79 (1980), S. 49-50, bietet selbst Einblick in die Bezüge zu Flaubert. Wichtige Studien zu Flaubertrezeption Perecs in *Les Choses* liefern auch Leak, *Phago-Citations* und Burgelin, *Perec lecteur de Flaubert*.

⁸⁹ Patricia Oster, „Lesen als kulturelle reflexive Praxis“, in: Jünke, C./Zaiser, R./Geyer, P. (Hrsg.), *Romanistische Kulturwissenschaft?*, Würzburg 2004, S. 212: „Die Besonderheit der impliziten Leserrolle bei Flaubert besteht darin, daß er eine utopische Leserrolle in seinen Text eingeschrieben hat, die von den realen Lesern seiner Zeit nicht eingelöst werden konnte – Baudelaire ausgenommen – und die nicht zuletzt an dem Prozeß, den man Flaubert auf Grund seines Romans gemacht hat, deutlich wird. Die späteren Leser eignen sich die Rolle des impliziten Lesers somit nicht modernistisch an, sondern ihre ‚situation‘ erlaubt ihnen eine neue Einsicht in die mögliche Position des impliziten Lesers, dessen Rolle sich in seiner Zukünftigkeit nicht erschöpfen kann, weil sie immer wieder neu eine Herausforderung für den realen Leser darstellt.“

Lesens in seiner Funktion als kulturreflexive Praxis bei Flaubert.⁹⁰ Percé beansprucht für seinen Roman *Les Choses* eine ähnlich ambivalente Position zwischen Kritik und Affirmation der in der Konsumgesellschaft gültigen moralischen und ästhetischen Diskurse. Das Oszillieren zwischen Faszination und Desillusion soll dem Leser auch ästhetisch vermittelt werden. Zugleich gilt es, seine Reflexion der Diskurse anzustoßen. Der *discours* inszeniert ein Spiel mit Distanz und Nähe zu den Figuren. Percé orientiert sich diesbezüglich ausdrücklich an Flaubert: „Tout Flaubert est fait de cette tension entre un lyrisme presque épileptique et une discipline rigoureuse. C'est cette froideur passionnée que j'ai voulu adopter [...]“.⁹¹ Doch übernimmt Percé die Gestaltung der Erzählinstanz in *Les Choses* nicht unadaptiert. Er akzentuiert seine Erzählinstanz auf eigene Art und nuanciert sie in Struktur und Funktion durchaus unterschiedlich zum genannten Vorbild.

Im Zusammenhang mit der Gestaltungsmacht der Erzählinstanz bei Flaubert hat Patricia Oster den Begriff der „Widerspenstigkeit der Realität“⁹² gefunden. Er scheint auch geeignet, für Percés Text wichtige Aspekte hinsichtlich der Erzählinstanz zu erhellen, findet sich doch das Verfahren wieder, das in den Romanen Flauberts zu Ausdruck kommt: die ironische Distanzierung zum Relevanzgefüge⁹³ der Protagonisten. Denn der Erzähler in *Les Choses* konterkariert, ähnlich der in *Madame Bovary* eingesetzten Erzählinstanz, die Lebenswelt der Figuren. Allerdings lässt die Erzählinstanz von *Les Choses*, im Unterschied zu Flaubert, sich mitunter zunächst auf das Relevanzgefüge der Figuren ein und gibt ihm ebenso viel Raum wie der Ausgestaltung des konträr zu ihm wirkenden Relevanzgefüges der versachlichten Wirklichkeit. Dieses Vorgehen liefert die Rezeptionsinstanz dem spannungsreichen Wirkmechanismus von faszinierender Illusion und Desillusion aus. Flauberts Text tarnt die erlebte Rede der Figuren zunächst als „einverständige Erzählerrede“ und sein ironischer Konterdiskurs wird dem

⁹⁰ Oster, *Lesen als kulturreflexive Praxis*, S. 213, „Die kulturreflexive Praxis des Lesens besteht darin, die utopische Position des impliziten Lesers, der im Text Flauberts seinen unabschließbaren Ort zwischen Partizipation und Kritik hat, immer wieder einzuholen, und auf diese Weise das kulturelle Projekt zu affirmieren.“

⁹¹ „Le bonheur est un processus ... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux“, in : *Entretiens et Conférences*, vol. I, S. 45-51, hier S. 48.

⁹² Oster, *Lesen als kulturreflexive Praxis*, S. 212f., hat diesen Begriff für Flauberts Distanzierung der Erzählinstanz zu den Figuren geprägt.

⁹³ Zum Konzept der Relevanz als Ergänzung zum Verständnis der Fokalisation vgl. Patricia Oster, „Focalisation et Herméneutique“, in: *Versants* 44-45 (2003), S. 293-315.

Leser erst in einem Rückkoppelungseffekt ersichtlich.⁹⁴ Nicht immer ist der Erzähler Perecs transparent und setzt seine Ironie wirklich in der Manier von Flaubert ein. Der ironische Kommentar des Erzählers von *Les Choses* trägt dazu bei, dass der Leser nicht der Unklarheit des Bewusstseins der Figuren selbst erliegt, sondern kontrastiert ihr Wertesystem mit der Bewertung durch den Erzähler.

Der Traum Jérômes und Sylvies vom Kurzbesuch in Londons Savile Row wird ausführlich geschildert. Ihm zur Seite gestellt wird eine ebenso umfangreiche Passage über den Flohmarkt, die einen Blick auf ihre Wirklichkeit in Paris bietet. Die Unstillbarkeit ihrer Bedürfnisse verstärkt die Widerständigkeit der Realität noch und setzt dem Kreislauf wachsender Bedürfnisse permanent Desillusionserfahrungen entgegen. So kann die Imagination der Protagonisten, sich in London in der Savile Row einzukleiden, dem Abgleich mit der Realität nicht standhalten – die Wirklichkeit gebietet ihnen einen Gang zum Flohmarkt, um die entsprechenden Kleider als Zeichen ihrer sozialen Zugehörigkeit zu erwerben.

Puis, ce fut presque une des grandes dates de leur vie, ils découvrirent le marché aux Puces. Des chemises Arrow ou Van Heusen, admirables à long col boutonnant, alors introuvables à Paris, mais que les comédies américaines commençaient à populariser (du moins parmi cette frange restreinte qui trouve son bonheur dans les comédies américaines), s'y étalaient en pagaille, à côté de trench-coats réputés indestructibles, de jupes, de chemisiers, de robes de soie, de vestes de peau, de mocassins de cuir souple. Ils y allèrent chaque quinzaine [...] fouiller dans les caisses, dans les étals, dans les amas, dans les parapluies renversés, au milieu d'une cohue de teen-agers à rouflaquettes, d'Algériens vendeurs de montres, de touristes américains, qui, sortis des yeux de verre, des huit-reflets et des chevaux de bois du marché Vernaison, erraient, un peu effarés, dans le marché Malik contemplant, à côté des vieux clous, des matelas, des carcasses de machines, des pièces détachées, l'étrange destin des surplus fatigués de leurs plus prestigieux shirtmakers. (66-67)

Doch nehmen Sylvie und Jérôme diese Kluft zwischen der edlen Londoner Einkaufsstraße und dem Marché Malik nicht wahr. Die erworbenen Kleider scheinen diese Traumwelt zu materialisieren. Sie sind das Symbol für die weiten Reisen geworden, die sie sich nicht finanzieren können. Zudem ist es

⁹⁴ Zu diesem Mechanismus bei Flaubert vgl. Rainer Warning, *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 166.

der Kapitalismus mit seiner Überproduktion, der für Ausschussware einen zweiten Markt schafft. Für Jérôme und Sylvie wird dadurch scheinbar die Teilhabe an ihrem Ideal der Gesellschaft ihrer Epoche möglich. Dem Leser gibt die Erzählinstanz Hinweise, die den Klischee-Charakter deutlich machen und damit die Unzulänglichkeit dieser Teilhabe offen legen.

In die *focalisation transposée*⁹⁵ mischt sich der Blick des *non-focalisé*⁹⁶ der heterodiegetischen Erzählinstanz und verbindet sich mit ihr zu einer ironisierenden Wendung. Dem „une des grandes dates de leur vie“ wird ein „presque“ vorangestellt. Zur Aussage, Hemden eines gewissen Stils seien gerade populär, gesellt sich der relativierende Einschub („du moins parmi cette frange restreinte qui trouve son bonheur dans les comédies américaines“). Neben das *non-focalisé* des Erzählers kann auch die interne Fokalisierung anderer Figuren treten. So entfaltet sich im Wort „shirtmakers“ vom Ende des Satzes her die *focalisation interne* der amerikanischen Touristen, die nicht fixiert sind auf das enge Spektrum begehrter Objekte, sondern die mit ihrem schweifenden Blick der Besucher in der Fremde und dem sicheren Urteil der Bewohner des Landes, aus dem die Waren kommen, die begehrte Kleidung unter Trödelwaren verorten. Dieser Dreiklang der Fokalisierungen entlarvt die Weltsicht Sylvies und Jérômes als illusionär, ohne jedoch eine Desolidarisierung des Erzählers mit ihnen einzuschließen.

Während sie sich selbst dank des Flohmarkterwerbs aus der Anonymität in den sicheren Hafen der Elite entflohen wähnen, deckt gerade der Blick der Touristen aus dem Land, aus dem auch die Hemden kommen, auf, wie unangemessen der Ort ist, an dem die Ware verkauft wird. Da Sylvie und Jérôme nicht die Mittel haben, die Kleidung in angemessener und würdiger Umgebung zu erstehen, werden sie aus Sicht der Elite, zu der sie aufsteigen wollen, stets als deplaziert erscheinen. Als äußeres Zeichen ihrer Zugehörigkeit zur gewünschten gesellschaftlichen Gruppe eignen sich Jérôme und Sylvie deren Ausdrucksweise an. Das scheint sein Ziel nicht zu verfehlen: In der Marketingagentur, für die sie tätig sind, bekommen sie verantwortungsvollere Aufgaben und steigen dadurch scheinbar in der Hierarchie auf:

⁹⁵ Mieke Bal, *Narratologie*. Les instances du récit, Paris 1977, S. 41, „Dans le discours transposé le narrateur assume la parole du personnage, auquel il adhère le plus étroitement possible sans effectuer un changement de niveau ; dans la focalisation transposée le focalisateur emprunte la vue du personnage, sans pour autant lui céder la focalisation.“ Mit dieser Präzisierung der Typologie der Fokalisierungen von Genette bietet Mieke Bal einen Begriff, der den analytischen Umgang mit dem *discours indirect libre* vereindeutigt.

⁹⁶ Vgl. dazu *ibid.*, S. 23, „Le récit où le narrateur „en dit plus que n'en sait aucun des personnages“ [...] est le récit non-focalisé.“

[...] on leur confia la lourde responsabilité d'une « analyse de contenu » : c'était immédiatement au-dessous de la direction générale d'une étude, obligatoirement réservée à un cadre sédentaire, le poste le plus élevé, donc le plus cher et partant le plus noble, de toute la hiérarchie. Au cours des années qui suivirent, ils ne descendirent plus guère de ces hauteurs. (64)

Die Ironie der Erzählinstanz durchzieht diese Passage, wie insbesondere der Einsatz der adverbialen Bestimmungen und der Attribute zeigt. Die durch sie entstehende informationelle Redundanz der Wendungen „*immédiatement* au-dessous“, „*obligatoirement* réservées“ oder auch von „*toute* la hiérarchie“, wie auch die logische Verkettung des „poste le plus élevé“, als „le plus cher et partant le plus noble“ überzeichnen den Fortschritt zu einem mächtigen Schritt nach oben auf der sozialen Leiter. Die Position, die sie mit „*hauteurs*“ beschreiben, entspricht diesem nicht. Das relativierende „ils ne descendirent guère“ signalisiert durch die Ironie des „guère“ nicht nur, dass es sehr wohl von diesen „*hauteurs*“ noch einen Abstieg gibt, sondern auch, dass kein weiterer Aufstieg stattfindet – also Stillstand herrscht und sogar Rückschritte erfolgen. Hier funktioniert die Ironie sehr ähnlich wie in Flauberts ironischem Konterdiskurs⁹⁷, der die Fokalisationsinstanz erst am Ende zu erkennen gibt und so nachträglich auch den Beginn des Satzes umwertet.⁹⁸

Perec nutzt die Ironie seines Erzählers im Zeichen der „*froideur passionnée*“, wie er sie bei Flaubert verzeichnet. Doch ist seine Erzählinstanz weniger von Desolidarisierungstendenzen gegenüber den Figuren geprägt, sondern setzt diese gelegentlich ein, um die mythischen Diskurse der Konsumgesellschaft ironisch zu brechen. Dadurch setzt Perec die Rezeptionsinstanz der Dynamik einer sich aufbauenden Faszination und ihrer desillusionierenden Auflösung aus. Die Entwertung durch die Ironie erfolgt erst,

⁹⁷ Warning, *Die Phantasie der Realisten*, S. 151ff., setzt den Begriff des Konterdiskurses in Anlehnung an Foucault ein, der ihn im Rahmen seiner Theorie der Ordnung der Diskurse für fiktionale Texte wählt. Der ironische Konterdiskurs ist Warning zufolge als „*subjektive Erschütterung der Ordnung eines umfassenden kulturellen Diskurses*“ (S. 152), zu deuten. Der ironische Konterdiskurs, wie er in der Literatur des Realismus zum Einsatz kommt, besteht aus dem Zitat der Referenzdiskurse, die sich „in Ambivalenz von Distanzierung und Wiederholung, von Kritik und Rettung, von illusionärem Trug und autonomem Schein“, (ibid.) vollziehen.

⁹⁸ Die Mechanismen des ironischen Konterdiskurses bei Flaubert legt Warning, *Die Phantasie der Realisten*, im Kapitel „Der ironische Schein. Flaubert und die Ordnung der Diskurse“ dar, insbesondere in „Flaubert – das zitierende Subjekt“, S. 165ff. Auch Claudia Jünke, *Polyphonie der Diskurse*, Kapitel 3.1. „Narrative Diskurskritik“, S. 34ff., geht in ihrer Analyse auf diverse Mechanismen auf syntaktischer Ebene ein.

nachdem die Faszination sich entfaltet hat. Dieser Mechanismus setzt das Erleben der Figuren um, auch dann, wenn ihnen selbst die Erkenntnis versagt bleibt.

Die Forschung hat gezeigt, dass die Programmatik Flauberts von *impartialité*, *impassibilité* und *impersonnalité* weniger als „monolithische Neutralität“⁹⁹ zu sehen ist, sondern vielmehr durch eine Dynamik subtiler Indikatoren entsteht, die ein Zurücktreten des Erzählers bewirken.¹⁰⁰ Perecs Erzählinstanz behauptet sich hingegen. Sie kommentiert durchaus. Gemäß seines „dritten Weges“ eines *projet réaliste*, das eine kritische Auseinandersetzung mit Kultur- und Gesellschaftsstrukturen mit dem künstlerischen Anspruch einer ästhetisch ausgestalteten *écriture* verbindet, entwirft Perc eine Erzählerfiktion, die ihre auktoriale Funktion wahrnimmt. Dass diese auch den gesellschaftlichen und künstlerischen Diskurs reflektiert, verdeutlicht ein Beispiel, das Derek Schilling ins Feld führt, um Perecs Verfahrensweise mit Flauberts Text zu illustrieren.¹⁰¹ So ist die Benachrichtigung über eine Erbschaft, eine der Visionen von Jérôme und Sylvie, ein beinahe wörtliches Zitat der Passage, in der Frédéric Moreau in *L'Éducation sentimentale* über seine Erbschaft informiert wird.

« M. Moreau, votre oncle, étant mort ab intestat [...] [Frédéric] se passa la main sur le visage, doutant de ses yeux, croyant qu'il rêvait encore, et, pour se raffermir dans la réalité, il ouvrit sa fenêtre toute grande. »¹⁰²

M. Podevin, votre oncle, étant mort ab intestat [...]. [...] et ils se passaient la main sur le visage, doutant de leurs yeux, croyant rêver encore ; ils ouvriraient la fenêtre toute grande. (101)

Die Auslassungen und Modifikationen, die in Perecs Werk am zitierten Text vorgenommen werden, können als Stellungnahme zur Tradition des realistischen Erzählens gewertet werden: „Détourner le texte de Flaubert en le ponctuant d'ellipses et de coupures, c'est montrer la déchéance d'un héritage

⁹⁹ Vgl. hierzu Jünke, *Polyphonie der Diskurse*, S. 11, sowie Warning, *Die Phantasie der Realisten*, S. 182: „'Impersonnalité' meint nicht Subjektivität, sondern Negativität des ironisch freien Subjekts.“

¹⁰⁰ Warning, *Die Phantasie der Realisten*, S. 165, verwendet dafür den Begriff „Abbau der Erzählerfiktion“.

¹⁰¹ Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 87, bietet die vielleicht detaillierteste Studie über die in *Les Choses* eingesetzten Bezüge zu Flauberts *L'Éducation sentimentale*.

¹⁰² *Ibid.*, S. 87, zitiert *L'Éducation sentimentale*, Paris, 1969, S. 129.

romanesque que déjà Flaubert parodiait.“¹⁰³ Doch weist bereits Flauberts Text die Widersprüchlichkeit einer Ironisierung des literarischen Erbes auf – in seinem Falle des romantischen Kulturmodells ebenso wie des bürgerlichen Gesellschaftsideals –, die der Rezeptionsinstanz als unauflösbar präsentiert wird.¹⁰⁴ Die Narration Perecs gibt ihre ähnlich unauflösbare Ambivalenz, gleichzeitig Kritik und Affirmation der Konsumgesellschaft zu sein, ebenfalls an den Leser weiter. Doch gewährt sie ihm diesbezüglich Transparenz. Damit kann er der Rolle, die für den impliziten Leser im Werk vorgesehen ist, gerecht werden.

Neben seinem Eingreifen in die zeitliche Struktur des *discours* auf Makroebene, etwa dem Erzeugen von Achronien in der Narration¹⁰⁵, wird Perecs Erzählinstanz auch auf der Mikroebene der Narration durch Kommentare und Einordnungen kenntlich. Dadurch unterscheidet sie sich deutlich von Flauberts programmatischem Begriff der *impersonnalité*, derzufolge der Erzähler keinerlei explizite Äußerungen macht.¹⁰⁶ Als Beispiel hierfür kann die Einschätzung der Situation im zweiten Kapitel „Ces choses-là ne sont pas faciles“ (55) dienen, etwa durch den wertenden Vorgriff, mit dem der Erzähler, dem Empfinden der Protagonisten, ihre Lage verbessere sich, widerspricht: „Et pourtant ils se trompaient ; ils étaient en train de se perdre“ (61). Die Erzählinstanz bedient sich einer großen Bandbreite an Registern, die von einem soziologisch anmutenden Jargon mit analytischen Qualitäten bis zum Sarkasmus reicht.¹⁰⁷ So nennt der Erzähler das Ergebnis von Jérômes Versuch, sich wie ein englischer Gentleman zu kleiden, eine „très continentale caricature qu’en offre un émigré de fraîche date aux appointements modestes“ (60):

La disproportion, partout décelable, entre la qualité de leur goûts vestimentaires (rien n’était trop beaux pour eux) et la quantité d’argent dont ils disposaient en temps ordinaire était un signe évident, mais en fin de compte secondaire, de leur situation concrète. (82)

Auch für das Spiel mit Kritik und Affirmation der Konventionen der Konsumgesellschaft nutzt Perec die Erzählinstanz, wie dies anhand der

¹⁰³ Ibid..

¹⁰⁴ Oster, *Lesen als kulturelle Praxis*, S. 212.

¹⁰⁵ Dazu gehören die zahlreichen Rückblenden über ihre Entwicklung in Kapitel II und Kapitel III und die vollständige Inszenierung des Epilogs als Prolepse.

¹⁰⁶ Jünke, *Polyphonie der Diskurse*, S. 51.

¹⁰⁷ vgl. hierzu Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 80-84.

Schilderung der Zeitschrift *L'Express* belegbar ist. Doch nicht nur zur Entwicklung und den Ansichten der Protagonisten wird die Haltung des Erzählers deutlich. Das Magazin bietet einen unerschöpflichen Fundus mythischer Sinnproduktion, die Barthes für alle Presseerzeugnisse als charakteristisch ansieht,¹⁰⁸ und ermöglicht dadurch ein vielseitiges Ausdifferenzieren der Faszination. *L'Express* kanonisiert die Objekte und Accessoires, die als entsprechende *signifiants* des wirtschaftlichen Erfolgs fungieren können. Doch funktionieren diese scheinbar allgemeingültigen gesellschaftlichen Konventionen in der lebensweltlichen Realität der Protagonisten nicht. Das Wissen um diesen „Kanon“ vergrößert nur noch die Kluft zwischen dem gewünschten *art de vivre* und ihrer persönlichen Wirklichkeit. Die Preise in den Läden, die die vorgegebene Mode anbieten, bleiben für Sylvie und Jérôme unerschwinglich. Anderen Zeitgenossen hingegen scheint die Transformation zu gelingen.

Ces transformations, qui se multipliaient à Paris, affectant indifféremment librairies, galeries de tableaux, merceries, magasins de frivolités et d'ameublement, épicerie même (il n'était pas rare de voir un ancien petit détaillant crève-la-faim devenir Maître-Fromager, avec un tablier bleu qui faisait très connaisseur et une boutique de poutres et de pailles...), ces transformations, donc, entraînaient, plus ou moins légitimement, une hausse des prix telle que l'acquisition d'une robe de laine sauvage imprimée à la main, d'un twin-set de cachemire tissé par une vieille aveugle des îles Orcades (*exclusive, genuine, vegetabledyed, hand-spun, hand-woven*) ou d'une somptueuse veste mi-jersey, mi-peau (pour le week-end, pour la chasse, pour la voiture) s'y révélait constamment impossible. (73, Hervorhebung dort)

Augenfällig wird an dieser Passage die Kombination verschiedener Fokalisationen: Der Kommentar des Erzählers lässt die nüchtern entlarvende Analyse zu, dass für manche allein die oberflächlichen Signale („tablier bleu“, „poutres et pailles“) zählen, und dass der Anschein des sozialen Aufstiegs unberechtigter Weise die Entwicklung der Realität genau in diese Richtung anstößt. So kann dem Anschein nach aus einem „petit détaillant

¹⁰⁸ Barthes, *Mythologies*, S. 200: „[L]a presse se charge de démontrer tous les jours que la réserve des signifiants mythiques est inépuisable.“ Entsprechend liefert *L'Express* „tous les signes du confort : les gros peignoirs de bain, les démystifications brillantes, les plages à la mode, la cuisine exotique, les trucs utiles, les analyses intelligentes, le secret des dieux, les petits trous pas chers, les différents sons de cloche, les idées neuves, les petites robes, les plats surgelés, les détails élégants, les scandales bon ton, les conseils dernière minute.“ (72)

crève-la-faim“ ein „Maître Fromager“ werden. Die Preiserhöhungen sind womöglich nur bedingt („plus ou moins“) berechtigt: Die Erzählinstanz ironisiert die scheinbare Gültigkeit und Semiotik des durch äußere Signale induzierten sozialen Aufstiegs durch eine fast ins Groteske übersteigerte Darstellung. Die eingeschobene Litotes „il n'était pas rare“ treibt die Ironie auf die Spitze – die Verneinung steigert die Bedeutung ihres Gegenteils in besonderer Weise und negiert scheinbare Allgemeingültigkeit der Aufstiegsmöglichkeiten. Diese Ironie lässt den Kommentar des Erzählers wie eine Kritik an den gesellschaftlichen Gegebenheiten wirken. Im nächsten Satz gibt die Erzählinstanz in ironischer Weise den Wortlaut aus *L'Express* im Text wieder („exclusive, genuine, vegetabledyed, hand-spun, hand-woven“) und bringt auch dadurch die vermeintliche Kausalität zwischen äußerem Anschein und wirtschaftlichem Erfolg zur Darstellung. Den Protagonisten bleibt der Erwerb der Accessoires für den äußeren Anschein „constamment impossible“ und die Partizipation an der „Gesetzmäßigkeit“ des äußerlich induzierten sozialen Aufstiegs versagt. Dieses Beispiel illustriert, dass der Erzähler die Ironie eher zur Distanzierung von diesem gesellschaftlichen Mechanismus einsetzt, als zu einer Desolidarisierung mit seinen Figuren.

Solidarisierung hingegen findet insbesondere mit dem Leser statt: Ihm bietet der Erzähler Einblick in seine Einschätzung des Bewusstseinszustands der Protagonisten und der Konventionen, welche die Gesellschaft bestimmen. Perec zielt in seiner Gestaltung der Erzählinstanz von *Les Choses* auf Flauberts „froideur passionnée“. Doch modifiziert er die für diese Wirkung von Flaubert eingesetzten Techniken, die ironische Distanzierung und die reflexive Auseinandersetzung mit dem vorherrschenden kulturellen Diskurs. Er macht die Verfahren für die Rezeptionsinstanz transparenter als dies bei Flaubert der Fall ist und erreicht dadurch eine Solidarisierung mit den Rezipienten. Ihre Kooperation benötigt er einerseits, um die gesellschaftliche Reflexion anzustoßen und so die gesellschaftskritische Dimension seines Textes auszuagieren. Andererseits ist die ästhetische Wirkung von *Les Choses* nur vollständig zu entfalten, wenn der Leser seiner Rolle gerecht werden kann. Dies trifft insbesondere auf die intermediale Konzeption des Textes zu, die vor allem in visueller Darstellung wurzelt.

1.1.4 „L'œil d'abord ...“ – Poetik des Visuellen

Les Choses hatte seinen Ausgangspunkt in der Idee für ein Drehbuch¹⁰⁹ und sollte auch verfilmt werden.¹¹⁰ Perec verortet damit sein literarisches Kunstwerk als pragmatischen Akt einer gattungsübergreifenden *lecture créatrice* anderer Werke – gleichermaßen „à la grande littérature et au kiosque“.¹¹¹

Die starke Visualität des Textes, die durch Techniken des filmischen Mediums und Beschreibungen erzeugt wird, kommt vor allen Dingen zum Einsatz, um die mythischen Topoi der Gesellschaft darzustellen. Statt Ereignisse zu berichten, führt der Text durch Beschreibung und Aufzählung dem Leser meist die begehrten Konsumgüter, das heißt Dinge, vor Augen. Der Roman wird eröffnet mit dem Satz „L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit.“ Das Auge ist das erste Subjekt und zugleich Brücke zur Rezeptionsinstanz, die diesen an eine Kamerafahrt erinnernden Blick imaginativ nachvollzieht. So wird der gelenkte Blick zur anonymen „Ich-Origo“ der Fokalisierung und vollzieht eine damit genuin filmische Mediatisierungspraktik: die *ocularisation*.¹¹²

Die Identitätskonstitution der Protagonisten ist im Wesentlichen geprägt vom Anblick, den sie bieten. Sartres Diktum vom Blick des Anderen als Grundlage für dessen Subjektkonstitution¹¹³ zeigt sich bei Sylvie und Jérôme in seiner defizienten Ausprägung. Beide haben den Blick der Anderen auf sich selbst als Objekte verinnerlicht. Diese Haltung macht sie vor sich selbst dauerhaft zum Objekt. Sie sind nicht in der Lage, ihren Blick der sie anblickenden Gesellschaft entgegenzusetzen und sich so als Subjekte zu konstituieren.

¹⁰⁹ vgl. Perec, „À propos des Choses“, *Entretiens et conférences*, vol. II, S. 268.

¹¹⁰ 1966 adaptierte Perec zusammen mit Raymond Bellour den Roman zu einem Drehbuch. Der Produzent Jean Mailland konnte jedoch keine Financiers für die Dreharbeiten gewinnen. Vgl. hierzu David Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots*, S. 353 und S. 376.

¹¹¹ Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 92.

¹¹² Zum Konzept der *ocularisation* als Mediatisierungstechnik des Films: Oster, Patricia, *Focalisation et Herméneutique*, in: *Versants* 44-45 (2003), S. 297ff.

¹¹³ Sartre, *L'Être et le néant*, S. 314.

Kleidung und Mahlzeiten werden immer mehr zum Zeichen der Identität der Figuren. Denn die semiotische Aufladung behält ihre Wirksamkeit nur an der Oberfläche. Sobald das mythische Nahrungsmittel anderen Sinnen als dem Gesichtssinn zugeführt wird, verliert es seine mythischen Eigenschaften und ist auf seine enttäuschende Materialität zurückgeworfen¹¹⁴, wie das Beispiel der „Œufs en gelée“ zeigt:

[...] ils y succombèrent trop souvent, et le regrettaient, une fois leurs yeux satisfaits, à peine avaient-ils enfoncé leur fourchette dans la gelée rehaussée d'une tranche de tomate et de deux brins de persil: car ce n'était, après tout, un œuf dur. (78-79)

Die gewünschte Identität ist nicht nur nicht konsumierbar, allein schon der Versuch, sie sich durch Konsum anzueignen, untergräbt die Wirkung des Mythos, entlarvt ihn und höhlt auch die Bedeutung des Begehrens aus. Dies belegt die zentrale Rolle der Visualität als Träger des Mythos der Gesellschaft und damit als Thema von Perecs Roman. Zudem steht Visualisierung nicht nur thematisch im Mittelpunkt, sondern sie ist auch eines der grundlegenden Verfahren, die Perec zur Narration einsetzt. Der Ausgangspunkt für eine Untersuchung der im Dienste der Visualität stehenden Verfahren ist ein Begriff der „literarischen Visualität“¹¹⁵, der eine umfassende Herangehensweise ermöglicht.

„Unter dem Phänomen der literarischen Visualität werden [...] visuelle Darstellungsweisen im Text verstanden, denen eine semantische und/oder strukturbildende Funktion zugewiesen werden kann. [...] Das hier erläuterte Phänomen konstituiert sich demnach aus zwei Komponenten: *Die erste ist die schriftsprachliche Darstellung visueller Wahrnehmung*, die aus der Beschreibung von Räumen, Figuren und Objekten, der Einbindung literarischer Tropen wie Metapher oder bildlicher Vergleich, der Schilderung von Wahrnehmungsvorgängen und -bedingungen sowie die Einbindung optischer Geräte oder Medien in die Handlung besteht.“¹¹⁶ [Hervorhebung V.S.]

Daneben beinhaltet die literarische Visualität sowohl die Bildlichkeit, die „Nähe der Literatur zum Bild oder zur bildenden Kunst“ meint, als auch die

¹¹⁴ Leak, *Phago-Citations*, S. 130.

¹¹⁵ Die Bestandsaufnahme hierzu erfolgt im Wesentlichen durch Sandra Poppe, *Visualität in Literatur und Film*. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen, Göttingen 2007, S. 31-68.

¹¹⁶ *Ibid.*, S. 31.

Anschaulichkeit, die als Rekurrenz auf außerfiktionale Referenzobjekte dient, mit ihrem „mimetischen Charakter der Darstellung einer fiktionalen Welt“.¹¹⁷ Zugleich weisen Phänomene literarischer Visualität über diese beiden Funktionen hinaus, indem sie von einer „semantischen Funktion der visuellen Darstellung in der Literatur ausgeh[en]“.¹¹⁸

Die Bezüge zur bildenden Kunst wie auch zum Film dienen einer besonderen Mimesis. Beide werden als Konsumobjekte dargestellt. Wie die Kunstdrucke in der idealen Wohnung von Jérôme und Sylvie als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer gewissen Bildungsschicht dienen, so weist ihre Vorliebe für die Kunst des Kinos die Protagonisten als Zeitgenossen auf der Höhe des aktuellen Geschehens ihrer Epoche aus, können sie doch die Geschmacksbildung im Sinne einer Identitätskonstitution vollziehen und diese als Vignette ihrer kulturellen Bildung präsentieren. Da es in diesem Bereich keinen Kanon zu geben scheint, sehen sie in dieser Beschäftigung die Möglichkeit, sich ihre cinephile Identität selbst frei zu entwerfen: „Ils ne manquaient pas de goût“ (80). Zudem verbindet das Medium des Films wie kein zweites das Imaginäre mit einer sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeitsillusion in „images somptueuses, de beautés fulgurantes et presque inexplicables“ (79). Was das Kino für Sylvie und Jérôme so anziehend macht, ist die Oberflächlichkeit seiner opulenten Visualität:

Ils aimaient les images, pour peu qu'elles soient belles, qu'elles les entraînent, les ravissent, les fascinent. Ils aimaient la conquête de l'espace, du temps, du mouvement, ils aimaient le tourbillon des rues de New York, la torpeur des tropiques, la violence des saloons. (79)

Diese Vorliebe scheint verwandt mit der filmisch anmutenden Inszenierung ihrer Visionen, etwa bei der Begehung der Wohnung oder der phantastischen Landschaften ihrer Apotheose, die Kamerabewegungen ähnlich sind. Doch wie die Imagination führt auch die Bildlichkeit des Kinos in die Enttäuschung:

Hélas, bien souvent, il est vrai, ils étaient atrocement déçus. Ces films qu'ils avaient attendu longtemps [...] dont on avait assuré un peu partout qu'ils étaient admirables, il leur arrivait parfois qu'ils fussent enfin annoncés. Ils se retrouvaient au complet dans la salle, le premier soir. L'écran s'éclairait et ils frémissaient d'aise. Mais les couleurs dataient, les images sautillaient, les femmes avaient terriblement

¹¹⁷ Ibid..

¹¹⁸ Ibid., S. 32f.

vieilli ; ils sortaient, ils étaient tristes. Ce n'était pas ce film total que chacun parmi eux portait en lui, ce film parfait qu'ils n'auraient su épuiser. Ce film qu'ils auraient voulu faire. Ou, plus secrètement sans doute, qu'ils auraient voulu vivre. (80)

Das Medium Film wird sowohl hinsichtlich seiner Bildlichkeit als auch seiner Anschaulichkeit als Motor von Illusion und Desillusion der Protagonisten inszeniert. Selbst das Kino, als das Medium der realistischsten Illusion von Wirklichkeit, reicht an ihre Illusionen des Lebens als „film total“ nicht heran. Allerdings nicht weil seine Illusion nicht der Wirklichkeit entsprechen kann, sondern weil seine Illusion nicht illusionär genug ist. Zugleich ist der Film Metapher für das Leben und die Identitätsbildung und untermauert damit erneut die Bedeutung der Visualität für die Identitätskonstitution der Protagonisten. Jean-Luc Godard rezipiert *Les Choses* im Sinne einer *lecture créatrice*¹¹⁹ und knüpft damit an Perecs gleichermaßen intermediale und intertextuelle Poetik an. In seinem Film *Masculin Féminin* (1966) greift Godard einige Aspekte aus *Les Choses* auf. Die genannte Passage bringt er beinahe wörtlich als Monolog des Protagonisten Paul ein:

On allait souvent au cinéma. L'écran s'éclairait et l'on frémissait. Mais encore plus souvent aussi Madeleine et moi on était déçus. Les images dataient et sautaient, et Marilyn Monroe avait terriblement vieilli. On était tristes. Ce n'était pas le film dont nous avions rêvé. Ce n'était pas le film total que chacun parmi nous portait en soi, ce film qu'on aurait voulu faire. Ou, plus secrètement sans doute, le film qu'on aurait voulu vivre.¹²⁰

Nicht nur in der visuellen Inszenierung, sondern auch in der Reflexion des Mediums Film, welche dessen Unzulänglichkeit konstatiert, scheint sich die Rezeptionsästhetische Ausrichtung zu erfüllen. Perec setzt die Schriftsprache gleichsam als vollkommeneres Medium ein, da seine Realisation der Imagination der Rezipienten überlassen wird und die Illusion somit stets perfekt individualisiert werden kann.

Wie Perec seinen Text als filmisches Medium inszeniert, zeigt sich bei der Betrachtung der in *Les Choses* eingesetzten Anschaulichkeit, der Mimesis

¹¹⁹ Vgl. Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 90f.

¹²⁰ Ibid., S. 90. Jean-Luc Godard, *Masculin féminin : 15 faits précis* (1966), Regie: Jean-Luc Godard, Drehbuch: Jean-Luc Godard, frei nach den Novellen von Guy de Maupassant *La femme de Paul* und *Le signe*, Produktion: Anatole Dauman, DVD 130 min., Argos Films/France: Arte boutique.

einer fiktionalen Welt. Hier scheinen die Dinge die Figuren zu verkörpern – es finden sich nur wenige visuelle Beschreibungen Jérômes und Sylvies, ebenso wie direkte Hinweise auf ihre individuellen psychischen Regungen äußerst rar sind. Die meisten Informationen, die über sie verfügbar sind, beziehen sich auf soziologisch anmutende Bestandsaufnahmen.¹²¹ Die Darstellung von Visualität konzentriert sich meist auf Gegenstände, die sie besitzen, die sie sich wünschen, und zeichnet ihre Persönlichkeit als die typischer Vertreter ihrer Generation aus.¹²² Den Mythos der Dinge durch ihr Begehren und ihr Träumen zu kultivieren, scheint der Kern von Jérômes und Sylvies Persönlichkeit zu sein.

Die Beschreibung von Räumen unterstützt diese Darstellung insofern als sie viele Objekte erfasst. Die Objektbeschreibungen weisen laut Burgelin eine besondere Struktur auf: „L’objet perequien ne peut „parler“ – comme le fait l’objet balzacien – est c’est là le coup de génie de Perec – sa révolution copernicienne et scripturale – qu’à condition qu’on ne décrive point. [...] Perec inventorie, il ne décrit pas.“¹²³ Perecs Deskriptionen sind anders strukturiert als die Objektbeschreibungen der Realisten des 19. Jahrhunderts, aber auch anders als die der Nouveau Romanciers.¹²⁴ Seine Beschreibungen bleiben an der Oberfläche der Dinge und dringen nicht in sie ein. Sie sind Enumerationen und lenken in ihrer Neutralität den Leser nicht zu einer Interpretation. Während Flaubert in die beschriebenen Gegenstände eindringt, um sie mit einer semiotischen Aufladung auszustatten, und Robbe-Grillet den Gegenstand in noch kleinere Einzelheiten zerlegt, um beim Leser ein

¹²¹ Kapitel III nennt ihr Alter und ihren Werdegang, Kapitel IV geht auf ihre Herkunft und ihre sozialen Kontakte ein.

¹²² Burgelin, *Perec lecteur de Flaubert*, S. 137, sieht dies im Rahmen einer Gesamtentwicklung der Gattung des Romans, dessen Narration mehr und mehr zu einem „discours des objets“ werde. „Mieux on délabrythe et démystifie pièges, leurres et enchantements de la fiction, plus la chose – retour d’un ne veut trop savoir quel refoulé – se fait là, présente, consistante, têtue, dévorant la narration dont elle entend être de plus en plus non l’auxiliaire, l’adjuvante, mais le moteur. [...] Si on a feint de croire un point limite atteint en ce domaine par le Nouveau Roman, Perec vient déplacer cette imaginaire butée.“

¹²³ *Ibid.*, S. 139.

¹²⁴ *Ibid.*, S. 140f., „De ce précieux-là, de ce vibrato, rien dans l’écriture mate de Perec : nulle verve, nulle virtuosité phrastique, nul esthétisme pour dire les objets. [...] Décrire un objet en le détaillant, c’est l’ouvrir à des jeux infinis de résonances et de vibrations idéologiques ou fantasmatiques. La métonymisation tourne à la métaphorisation. Tout un imaginaire de la matière, de l’élémentaire vient souvent recroiser cette effervescence connotative que suscite la description. Décrire un objet est le mettre en scène déjà parasité par un imaginaire. Ainsi chez Robbe-Grillet, l’objet n’est apparemment mis à nu et dépeillé de ses adjectifs que pour mieux enfermer le lecteur dans un climat d’inquiétante étrangeté, [...].“

Entfremdungsgefühl zu erzeugen, bevorzugt Georges Perec „la copie à la transposition“.¹²⁵

Doch das Medium des Textes ist aufgrund seiner Beschaffenheit immer an die medienspezifische Modellierung von Wirklichkeit gebunden. Das von Perec eingesetzte Verfahren der neutralisierten Darstellung der Intaktheit der Dinge erzeugt einen ähnlichen Blick wie den durch die Kamera und kommt einer medialen Transposition zum Filmischen gleich. Mit dieser filmisch anmutenden Beschreibungsweise unterstützt der Text die Inszenierung von Illusion und Desillusion, indem er die Beschreibung auf Aufzählungen reduziert und somit die Imagination der Rezeptionsinstanz weniger lenkt als durch eine in die Dinge eindringende Deskription.

Wenn auch die syntagmatische Gestaltung sich meist auf unverbundene Reihungen der Aufzählung stützt und die Objekte neutral präsentiert, so ist für den Roman *Les Choses* Burgelins Aussage dahingehend zu präzisieren, dass selbst Perecs „écriture mate“ doch durch die Kontextualisierung, die die Erzählinstanz vornimmt, einen gestimmten Raum evozieren kann. Tatsächlich sind die an Passagen aus Emile Zolas *Le Ventre de Paris*¹²⁶ erinnernden Beschreibungen selbst frei von Affekten, doch können sie die Protagonisten durchaus charakterisieren:

Sur la table, des verres taillés d'une finesse extrême voisinaient avec des verres à moutarde, des couteaux de cuisine avec des petites cuillers d'argent armoriées.

Ils revenaient de la rue Mouffetard, tous ensemble, les bras chargés de victuailles, avec des cageots entiers de melons et de pêches, des paniers remplis de fromages, des gigots, de volailles, des bourriches d'huitres en saison, des terrines, des œufs de poisson, des bouteilles enfin, par casiers entiers de vin, de porto, d'eau minérale, de Coca-Cola. (77)

Die disparate Ansammlung von Geschirr und die üppige Anhäufung von Lebensmitteln spiegeln aber ihre Unterwerfung unter die Konventionen der mythisierten Warenwelt.¹²⁷ Diese Dinge werden ohne funktionalisierende

¹²⁵ Ibid., S. 141.

¹²⁶ Bongiovanni-Bertini, *Il mediatore invisibile*, S. 245.

¹²⁷ Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass Sylvie und Jérôme nicht als Individuen im Vordergrund stehen, sondern diese Entwicklung die Diagnose einer ganzen Gesellschaftsgruppe ist. Das „Ils“ umfasst ebenso die Freunde der beiden, diese Art einzukaufen betrifft sie ohne Unterschied „tous ensemble“.

Ordnung, etwa einer Menüfolge, dargestellt. Sich diese Lebensmittel zu leisten, dient den Protagonisten als äußeres Zeichen der Zugehörigkeit zu der Schicht, die für den Erwerb dieser Delikatessen auch die nötige Finanzkraft aufbringt. Gerade in ihrer neutralen Art der Afunktionalität machen die Dinge das Funktionieren der Konsum-Mythen transparent. Die Nennung der Dinge steht im Zeichen einer Mimesis, die auf außerfiktionale Sachverhalte verweist: auf die Fetischisierung der Visualität in der Gesellschaft des Massenkonsums sowie auf die Fetischgläubigkeit ihrer Individuen.¹²⁸

In der fiktionalen Wirklichkeit sind die Gegenstände zu „détails concrets“ geworden, die Barthes als Funktionsträger einer „illusion référentielle“, als mit ihrem Referenten kurzgeschlossene *signifiants* ohne *signifiés*, definiert.¹²⁹ Damit sind sie Bestandteil des *effet de réel*¹³⁰, mithilfe dessen eine Wirklichkeitsillusion der Gesellschaft im Frankreich der 1960er Jahre modelliert wird. Dabei geht es Percec weniger um eine historiographische Repräsentation der 1960er Jahre, als vielmehr um eine „étude de milieu“ innerhalb des aufblühenden Massenkonsums.¹³¹ Zugleich überführt Percec den *effet de réel* aus seiner vorrangig illusionsbildenden Funktion in eine „vision critique“¹³² der Epoche und konterkariert ihn dadurch. Die Dinge und ihre Gestaltung dienen unter diesem Gesichtspunkt einer argumentierenden Funktion des Textes.

Durch die „desintégration du signe“¹³³ wird dem *signifié* nicht etwa die Denotation zurückgegeben, sondern die Konnotation. Dadurch wird das *signifiant* zum mythologischen Zeichen im Sinne Barthes.¹³⁴ Der mythische

¹²⁸ Zum Begriff des Fetischs vgl. Fußnote 31.

¹²⁹ Vgl. hierzu Barthes, „L’effet de réel“, *Œuvres complètes*, publié p. Éric Marty, Bd. II : 1966-1973, Paris, 1994, S. 484. Die Dinge können auch als „détails concrets“, wie Barthes sie definiert, betrachtet werden: „Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion directe d’un référent et d’un signifiant ; le signifié est expulsé du signe [...]“. Im Zeichen des *effet de réel* eingesetzte Dinge und Details affirmieren allein die Kontiguität zwischen Text und Konkretheit der realen Welt und erfordern in der Absolutheit ihrer Referenz keine weitere sich aus der Narration ableitende Daseinsberechtigung.

¹³⁰ Barthes, *L’effet de réel*, S. 480.

¹³¹ Percec, „À propos des choses“, *Entretiens et Conférences*, vol. II, S. 269, „Au bout d’un certain temps, un mot m’est venu pour décrire ce que je faisais [...] ça s’appelait « étude de milieu » [...] Comme si [...] j’avais fait un livre qui serait la description du monde qui m’entoure.“

¹³² Ibid., S. 270.

¹³³ Roland Barthes, *L’effet de réel*, S. 484.

¹³⁴ Georges Percec, „À propos des choses“, *Entretiens et Conférences*, vol. II, S. 270f.: „il [Roland Barthes, Anm. V.S.] m’a appris d’une manière extrêmement précise comment ... ce

Diskurs hat den Zeichen ihren Sinn entzogen und sie zu *signifiants* einer sekundären Bedeutung gemacht.¹³⁵ Somit lässt sich für *Les Choses* eine Funktionalität des *effet de réel* beobachten, wie Joachim Küpper sie als Ausgangspunkt einer aus dem Realismus entstehenden engagierten Schreibweise sieht.¹³⁶ Zentrale Bedeutung für den *effet de réel* hat die „chaotische Strukturierung der Welt“¹³⁷, die durch eine „de-hierarchisierte Sinnstruktur“¹³⁸ vermittelt wird. Auf diese Weise werden verschiedene konkurrierende Sinnschemata¹³⁹ erzeugt, vorausgesetzt, sie sind nicht

que c'était qu'une connotation, comment un mot pris dans un contexte prend un sens particulier, et dans un autre contexte prend un sens tout à fait différent.“ Perec wartet auch mit einem Beispiel aus seinem Roman auf: „Ça se passe au moment où les personnages décident d'aller vivre en Tunisie. [...] Ils rêvent d'une chose et ils ont peur d'une autre chose. [...] ils ont peur de devenir de « vieux bohèmes, cols roulés et pantalons de velours, chaque soir à la même terrasse de Saint-Germain ou de Montparnasse, vivotant d'occasions rares, mesquins jusqu'au bout de leurs ongles noirs ». [...] Ils rêvent « de vivre à la campagne, à l'abri de toute tentation. Leur vie serait frugale et limpide. Ils auraient une maison de pierres blanches, à l'entrée d'un village, de chauds pantalons de velours côtélé », etc. [...] Mais dans un sens « pantalons de velours » est devenu le signifiant de « vie Bohème de Saint-Germain », « pauvre », « dégueulasse », « sale ». Et, dans l'autre sens, il a suffi de rajouter « côtélé », et de « chauds pantalons de velours côtélé », et immédiatement on passe à la campagne, « frugale », « saine », « limpide », « blanche ».“

¹³⁵ Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 97, nennt dies in seiner Paraphrase der von Barthes gelieferten theoretischen Grundlage gar einen Raub: „[...] Barthes estime que la toute-puissance du mythe dérive du fait que n'importe quel sens peut servir à l'élaboration d'une signification seconde. Le discours mythique « vole » un sens déjà constitué, le vide de sa spécificité historique et le naturalise.“

¹³⁶ Joachim Küpper, *Balzac und der effet de réel*, Amsterdam 1986, S. 243f.: „[...] dass das erzählerische Strukturmuster, das im *Curé de village* in Abweichung von der Generallinie der Balzacschen Narrativik entwickelt wird, eine allgemeinere Relevanz hat. Es ist konstitutiv für eine bis auf den heutigen Tag nicht abgebrochene Linie des Erzählens, die durchaus einem (aktualisierten) mimetischen Ideal verpflichtet bleibt, jedoch nicht die Illusionierung, sondern die Interpretation der fiktionalen Welt in den Mittelpunkt rückt. Der *Curé de village* macht deutlich, wie ein solches, nach Bachtin 'monologisches' Erzählmodell genetisch aus dem 'realistischen' Modell erwachsen kann, und wie nachhaltig sich andererseits die beiden auf den ersten Blick relativ nah beieinander liegenden Strategien des 'realistischen' und des im weiteren Sinne 'engagierten' Erzählens strukturell und damit auch in der Wirkung unterscheiden.“

¹³⁷ Küpper, *Balzac und der effet de réel*, S. 26.

¹³⁸ *Ibid.*, S. 25f..

¹³⁹ *Ibid.*, S. 22, „Wenn man Realitäts- und Geschichtsbilder als mehr oder weniger komplexe Synthetisierungen von Sinnschemata begreift, als Verkettungen einer zunächst anarchischen Fülle von Phänomenen zu einer gerichteten sinnhaften Abfolge, kann dieser Rezeptionsbefund nichts anderes bedeuten, als daß im Lektürereakt die fiktionale Welt eines

hierarchisiert, sondern werden dem Leser ohne Gewichtung präsentiert. In dem Augenblick, in dem der Text ein Sinnschema als das hierarchisch dominierende nahe legt, überschreitet er die Grenze vom vorangig illusionierenden zum argumentierenden Werk und wird dadurch zum engagierten Text.

Perecs *Les Choses* präsentiert widersprüchliche Sinnschemata: Das historische Sinnschema der *étude de milieu* steht der *vision critique* als moralischem Sinnschema entgegen und verbindet sich mit einem psychosozialen Sinnschema, das den Prozess der Transformation bei den Protagonisten durch das große Gewicht der mythologischen Aufladung der Dinge nur in eine Richtung zu lenken vermag: der Unterwerfung unter die Ideale der Konsumgesellschaft und der Unterordnung unter die Regeln des Angestelltendaseins. Im Unterschied zur Feststellung, die Küpper für Balzac *Curé de village* trifft, lässt sich eine Hierarchisierung der Sinnschemata in *Les Choses* nicht ohne Widerstände belegen. Die Rezeption versteht in weiten Teilen das moralische Sinnschema als das dominante und nimmt die „*vision critique*“ als vorrangigen Aspekt von *Les Choses* wahr. Perecs eigener Forderung nach einem engagierten Realismus folgend ist jedoch die Offenheit einer Wirklichkeitsillusion, die die Faszination der Warenwelt zulässt und zugleich die Moral der Konsumgesellschaft zur Disposition stellt, unabschließbar. Die Unabschließbarkeit zeigt sich in der Gegenüberstellung zweier Inszenierungen des Blicks in *Les Choses*. Während der träumende Blick des Imaginären alles klar und intakt vor sich erkennt, ist der Blick auf die begehrten Dinge unter realen Bedingungen von Unklarheit und Fragmentarisierung gekennzeichnet.

Auch die Verfolgung der begehrten Waren nach der Auktion im Hotel Drouot, die sie zu den Adressen der Reichen führt, erlaubt ihnen nur umrisshaftes Erkennen der „*vagues contours de divans et de fauteuils*“ (102). Durch ihre Bewusstseinsentwicklung verändert sich ihr Blick auf die Wirklichkeit. Der veränderte Blick lässt beim Abschied in die Zukunft der Festanstellung in der Provinz selbst die Wohnung in Paris in ihrer Schönheit erstrahlen. Und auch im Abschied von Sfax wird die Schönheit der Stadt für sie erkennbar, obwohl sie zeit ihres Aufenthalts nur Reizarmut, Leere und Unlesbarkeit zu beinhalten schien.

[A]u début de l'été, Sfax sera une très belle ville. Ses immeubles immaculés scintilleront sous le soleil. Les tours et les murailles

‘realistischen’ Romans auf höchst unterschiedliche Sinnstrukturen hin geordnet werden kann.“

crénelées de la ville arabe auront fière allure. Des scouts, tout de rouge et de blanc vêtus passeront en marchant au pas cadencé. De grands drapeaux, rouges à croissant blanc de Tunisie, vert et rouge d'Algérie, flotteront au vent léger.

Il y aura un bout de mer, toute bleue, de grands chantiers en construction, les interminables faubourgs, encombrés des ânes et des enfants, de bicyclettes, puis les interminables champs d'oliviers. (134)

Die Schönheit bleibt allerdings ein Klischee. Der Blick, der sich mit dem Klischee der Schönheit verbindet, signalisiert die Versöhnung des Bewusstseins mit den mythischen Mechanismen der Konsumgesellschaft und damit der Akzeptanz ihrer Lebensbedingungen.

Schließlich ergreift die vom Klischee geprägte Wahrnehmung nach ihrem Blick auch ihren Anblick, ihr visuelles Selbst. Mit ihrer Initiation, dem Aufstieg aus der Anonymität durch den Kauf neuer Kleidung, war ihre Identität bereits auf ihre visuelle Wahrnehmbarkeit reduziert worden. Durch das veränderte Bewusstsein wandelt sich der eigene Anblick von der ins Spirituelle gesteigerten Schönheit, die sie in ihrer imaginierten Apotheose ausstrahlen („Leurs corps, leurs gestes étaient infiniment beaux, leurs regards sereins, leurs cœurs transparents, leurs sourires limpides“, 109), zum Klischee des guten Aussehens moderner Abenteurer: „[I]ls seront bronzés comme des grands voyageurs, et coiffés de grands chapeaux de paille tressé. Ils raconteront Sfax, le désert, les ruines magnifiques, la vie pas chère, la mer toute bleue“ (135). Ihrem stereotypen Aussehen entsprechend ergehen sich ihre Aussagen in Gemeinplätzen über das kostengünstige Leben im Idyll südlicher Gefilde. Durch die Integration in die Konsumgesellschaft und die Akzeptanz ihrer Bedingungen und Konventionen sind die Protagonisten schließlich selbst ein *lieu rhétorique* ihrer Epoche geworden.

Die Inszenierung der literarischen Visualität modelliert den Prozess dieser Identitätskonstitution. Darüber hinaus vermag sie, als Mimesis einer Fetischisierung des Visuellen, wie sie den Mythen der Konsumgesellschaft entspricht, die Bedingungen der Identitätskonstitution in dieser Gesellschaft im literarischen Kunstwerk zur Darstellung zu bringen. Dadurch trägt sie als strukturbildendes Element grundlegend zur Poetizität des Werkes bei. Durch die nahezu un gelenkte Visualität seiner Beschreibungen, die sich am Medium des Films orientiert, verzichtet der Roman auf wichtige Teile der transponierenden Vermittlung als Textmedium. Perec öffnet seinen Text für eine Rezeption, die sowohl Erinnerung als auch Reflexion dieser Epoche der Zeitgeschichte sein kann. Die Visualität fügt sich damit in die Inszenierungen einer Identitätskonstitution zwischen Selbstbestimmtheit und Determiniertheit

durch die gesellschaftliche Konventionen. Dass die Bewusstseinswandlung in einer klischierten Visualität mündet, unterstreicht die Ambivalenz des Romanendes und bringt eine „insondable mélancolie“¹⁴⁰ auf den Plan, die in *Un homme qui dort* die vorherrschende Gestimmtheit ist. In *Les Choses* bleibt stets die Chance auf Überwindung des Leids durch eine Entscheidung für die soziale Integration greifbar – und damit die Möglichkeit für das Individuum, sich eine Identität zu konstituieren.

1.2 *Un homme qui dort* – Roman der zerfallenden Identität

Un homme qui dort erzählt die Geschichte der Lebenskrise eines 25 Jahre alten, namenlosen Soziologiestudenten, der beschließt, sich aus der Gesellschaft zu isolieren und sich in Indifferenz gegenüber ihren Werten zu üben. Es ist die Geschichte des Rückzugs eines entfremdeten Selbst und trägt ebenfalls Züge des Bildungsromans. Die Darstellung entspricht der von Georg Lukács für den Roman der Moderne ausgemachten Heimatlosigkeit des Individuums „in der seinsollenden Ordnung des überpersönlichen Wertesystems“.¹⁴¹ Anders als die Protagonisten von *Les Choses* beschließt der Protagonist von *Un homme qui dort* den Rückzug aus der Gesellschaft, um sich so über sie zu erheben.

Un homme qui dort stellt dem soziohistorischen Sinnschema ein psychologisches Sinnschema zur Seite, das seine Illusion vor allem als alpträumhafte Darstellung der Funktionsweise des Bewusstseins gestaltet. Mit dieser Struktur geht eine höhere Selbstreferentialität des Textes einher, „eine wuchernde Poetizität, die das Ganze, die Abschließbarkeit, die Rahmung des Textes verweigert“.¹⁴² Auch ein anthropologisches Sinnschema lässt sich etablieren, das deutlich macht, dass jede Identität auf eine mit ihr in Beziehung stehende Alterität angewiesen ist.

Die Indifferenz gegenüber seiner Umwelt mündet nicht in Erhabenheit, sondern fällt letztlich auf den Protagonisten zurück. Er riskiert den Zerfall seiner Identität. Das „Erleben der Identität beinhaltet, daß das eigene Selbst als unterschiedlich von anderen Menschen wahrgenommen wird, und daß es

¹⁴⁰ Bellos, *Georges Perec: Une vie dans les mots*, S. 334.

¹⁴¹ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 52.

¹⁴² Leonhard Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns*. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800, München 2008, S. 249.

andere Dinge als dem Selbst zugehörig oder ihm fremd bewertet.¹⁴³ Genau diese Bewertung fällt dem Protagonisten mit zunehmender Nivellierung seines Lebenskontextes immer schwerer.

Als wichtigster Bestandteil der Identitätsempfindung gelten seit der Philosophie Lockes die Kontinuität und die Kohärenz der Person.¹⁴⁴ Beide Aspekte manifestieren sich in der Zeit. Persönlichkeitspsychologisch betrachtet fällt ein weiterer Faktor stark ins Gewicht: das Erleben von Integrität.¹⁴⁵ Der Protagonist des Romans besitzt allerdings nicht einmal einen persönlichen Namen, unter den diese Integrität gestellt werden könnte. Der im Roman geschilderte Persönlichkeitswandel der zentralen Gestalt hat eine Verschiebung zwischen Identität, Zeit und Sprache, wie sie auch bei Franz Kafka zu finden ist, zur Folge.¹⁴⁶

Die zahlreichen intertextuellen Bezüge im Roman haben die Forschung stark bestimmt, doch muss eine „lecture archéologique“¹⁴⁷ in dieser Arbeit zugunsten der Konzentration auf die Identitätsproblematik in den Hintergrund treten. Allerdings sollen die wichtigsten und offensichtlichsten Verweise auf andere literarische Werke nicht gänzlich unerwähnt bleiben, da sie aufschlussreiche Hilfestellungen zur Interpretation bieten. Sie führen – neben der Novelle *Die Verwandlung* (1915) – auch zu Kafkas Roman *Der Prozess* sowie zu Herman Melvilles *Bartleby the Scrivener* (1853).¹⁴⁸ All dies sind Werke, die die Entfremdung des Individuums gegenüber der Gesellschaft

¹⁴³ Philip Zimbardo, *Psychologie*, Berlin/Heidelberg 1995, S. 502. Vgl. dazu auch Heidrun Friese, „Identität: Begehren, Name, Differenz“, in: Assmann, A./Friese, H. (Hrsg.), *Identitäten*, Frankfurt a. M. 1998, S. 24-43, hier S. 41: „Was uns der Begriff 'Identität', jedoch nach wie vor aufgibt, ist die Arbeit des Denkens von Differenz und Zeitlichkeit.“

¹⁴⁴ Friese, *Identität*, S. 31.

¹⁴⁵ Zimbardo, *Psychologie*, S. 752.

¹⁴⁶ Marie-Pascale Huglo, „Du palimpseste à l'écho *Un homme qui dort* de Georges Perec“, in: *Le Cabinet d'Amateur* (Décembre 2001), <http://web.archive.org/web/20081111201725/http://www.cabinetperec.org/articles/huglo/article-huglo.html>. [ohne Seitenzahlen, zuletzt abgerufen am 24.03.2012].

¹⁴⁷ Ibid.. Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots*, S. 367, sieht dieses Vorgehen in *Un homme qui dort* auf besondere Weise umgesetzt: „La principale innovation de Perec dans ce nouvel ouvrage est d'avoir composé un roman autobiographique dont pratiquement chaque phrase avait déjà été écrite par quelqu'un d'autre.“

¹⁴⁸ Perec, *Pouvoirs et limites*, S. 36: „Pour mon dernier livre qui s'appelle *Un homme qui dort*, j'ai fait la même chose en me servant principalement de deux auteurs, l'un est Kafka, l'autre Herman Melville.“

thematizieren.¹⁴⁹ Bei Perec wird dieser Entfremdungsprozess als Zerfall inszeniert, der die Identität seines namenlosen Protagonisten bedroht, als „dissolution de l'être“.¹⁵⁰

Der Titel zitiert Marcel Prousts *Recherche*: „Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes.“¹⁵¹ Perecs Protagonist visiert zwar ebenfalls die Herrschaft über Raum und Zeit an,¹⁵² doch gleicht er eher einem Schlafwandler, als dass er Raum und Zeit in eine Ordnung oder Linearität bringen kann, wie „le fil des heures, l'ordre des années et des mondes“ es vermuten lässt. Er bewegt sich zwar mit offenen Augen durch die Welt, doch ist er so abwesend wie kein Wachter es je wäre.¹⁵³ „Tu es un oisif, un somnambule, une huître“ (227).¹⁵⁴ Mit seinem Verhalten, das an einen rastlos wandernden Eremiten erinnert, wirkt Perecs Protagonist wie das Kehr Bild des Helden bei Proust, der auf den Raum seines Zimmers beschränkt ist.¹⁵⁵ Es gibt nur eine einzige Figur im Roman, so dass die Entwicklung einer Figurenkonstellation in ihrer Dynamik wie auch die Inszenierung von Dialogen unmöglich bleibt. Ebenso scheint auf den ersten Blick der Aufbau einer Handlung zu fehlen, die eine greifbare Differenz

¹⁴⁹ In der Verbindung von Aspekten aus beiden Werken scheint Perec eine Möglichkeit zu sehen, das *impossible*, das plötzlich im Leben des Protagonisten auftaucht, zu modellieren. Vgl. hierzu John Pedersen, „Histoires per excellence ... Une lecture d'*Un homme qui dort*“, in: Jørgensen, S./Sestoft, C. (Hrsg.), *Georges Perec et l'histoire: Actes du colloque international de l'Institut de Littérature Comparée, Université de Copenhague, du 30 avril au 1er mai 1998. Études romanes 46*, København 2000, S. 129-143, insbesondere S. 149, und Steiner, S. 106. Kathrin Glosch, *Cela m'était égal: zu Inszenierung und Funktion von Gleichgültigkeit in der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2001, wählt als Vergleichshorizont die zeitgenössische französische Literatur und beurteilt die Plazität und Präzision, mit der *Un homme qui dort* die Indifferenz aus der Innensicht des Individuums entwirft, als Gegenstück zu Camus' *L'Étranger* (1942), der dies aus der Außensicht unternimmt (ibid. S. 221).

¹⁵⁰ Béhar, *Georges Perec*, S. 52.

¹⁵¹ Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Bd. I, *Du Côté de chez Swann*, hg. v. Jean Tadié, Paris 1986, S. 5.

¹⁵² Burgelin, *Georges Perec*, S. 67f.: „Le titre proustien disait déjà un rêve de maîtrise (Dans ce "cercle enchanté de la solitude"). [...] dans cette autarcie ("maintenant tu es le maître anonyme du monde"), "l'inaccessible") se révèlent de secrètes jouissances.“

¹⁵³ Ibid., S. 60.

¹⁵⁴ Georges Perec, *Romans et Récits, Un homme qui dort*, S. 211-304. Nachfolgend werden Zitate aus dieser Ausgabe mit den entsprechenden Seitenangaben im fortlaufenden Text belegt.

¹⁵⁵ Yves Reuter, „Construction/déconstruction du personnage dans *Un homme qui dort*“, in: *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^{ième} siècle* 17 (1994), S. 209-223, hier S. 215.

zwischen Anfangs- und Endpunkt der Narration erfordert.¹⁵⁶ Diesen beinahe handlungsfreien Roman für die Leinwand zu adaptieren, stellte Georges Perec und Bernard Queysanne als Regisseure vor eine große Herausforderung.¹⁵⁷

Der gravierende Unterschied zwischen dem Zeichensystem des literarischen Textes und dem des filmischen Mediums liegt in der Verwendung verschiedener Codes. Die verbale Sprache stützt sich auf strukturelle Homogenität ihrer Zeichen, während der Film, durch den Einsatz verschiedener optischer und akustischer Kanäle, auf ein heterogenes Zeichenträgersystem zurückgreifen kann.¹⁵⁸ So erscheint die Begründung Percs für eine Verfilmung schlüssig: Es sei sein visuellstes Buch,¹⁵⁹ das es aus der Schrift in die Visualität des filmischen Mediums fortzusetzen, zu verlängern gelte.¹⁶⁰ Zudem kommt erst durch die Verfilmung die starke Klanglichkeit des Textes als Merkmal seiner Poetizität zum Zuge:

Il y a là, dans le ton d'une description presque clinique, une écriture poétique masquée. Sans décoller d'un prosaïsme insistant, il ménage des effets de pauses et reprises, marque des accents toniques, fait vibrer une intensité pulsionnelle, même dans les moments de repli ou de paralysie.¹⁶¹

Daher soll bei einer Betrachtung der dargestellten Identität die Verfilmung von *Un homme qui dort* in die Analyse einbezogen werden. Im Unterschied zu *Les Choses*, wo der Text das bessere filmische Medium zu sein scheint, gelingt es der Verfilmung von *Un homme qui dort* dank ihrer vielschichtigen Gestaltungsmöglichkeiten, den Zerfall der Identität in seiner ganzen Virulenz zu inszenieren. Eine Möglichkeit, die dem strikt linear verlaufenden Text, der

¹⁵⁶ Vgl. hierzu Karlheinz Stierle, „Die Struktur narrativer Texte“, in: Brackert H./ Lämmert, E. (Hrsg.), *Funk-Kolleg Literatur I*, Frankfurt a. M. 1977, S. 210-233.

¹⁵⁷ Maurice Pons, „Images d'un homme qui dort“, in: *Magazine Littéraire* 316 (Décembre 1993), S. 28-30, hier S. 29 : „[...] la gageure la plus insensée : porter à l'écran ce roman sans histoire, sans commencement, sans fin, sans péripétie, sans personnage, sans dialogue ni répliques.“

¹⁵⁸ Michaela Mundt, *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*, Tübingen 1994, S. 17.

¹⁵⁹ Jacques Jouet, „Perec et le cinéma“, in : *Magazine Littéraire* 354 (Mai 1997), S. 57.

¹⁶⁰ Vgl. „Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 3-10, S. 9: „[...] en tant que réalisateur je suis parti de deux de mes textes : *Un homme qui dort* (coréalisé avec Bernard Queysanne) et *Les Lieux d'une fugue*; dans ces deux cas, il s'est agi pour moi de prolonger un travail d'écriture en l'enrichissant un contrepoint d'images et de sons.“

¹⁶¹ Burgelin, *Georges Perec*, S. 60.

diese verschiedenen Ebenen nicht simultan nutzen kann, verschlossen bleibt. Bei näherer Betrachtung wird ein Identitätszerfall offensichtlich, dessen Reversibilität nicht mit letzter Sicherheit belegt werden kann. Es erfolgt die Zerstörung der wichtigsten Konstituenten des Selbst: der Integrität und der Kontinuität.

Der Protagonist versucht, sich aus der Geschichte, der kollektiven wie auch seiner individuellen, zu lösen. Für die Erzählverfahren bleibt dies nicht folgenlos. Um den *discours* eingehender behandeln zu können, ist es notwendig, ein weiteres Element der Verfahrensebene heranzuziehen. Die Erzählsituation erscheint für diesen Zweck geeignet: Die Erzählinstanz, die sich mit einem „tu“ an den Protagonisten wendet, inszeniert Distanzierung und Solidarisierung mit ihm auf andere Weise als dies die Erzählinstanz in *Les Choses* bewerkstelligt. Hier führt der Text Perecs die *focalisation* in einem Sonderfall aus, da das „tu“ zugleich Subjekt, Objekt als auch Thema des Erzählens ist.¹⁶² Gerade die filmische Transposition erlaubt es, die Fokalisation als Verfahren einzusetzen, mit Hilfe dessen der Identitätszerfall inszeniert wird. Mit der Ansprache in der zweiten Person wird sowohl der Protagonist als auch der Rezipient des Textes adressiert. Dies eröffnet im Film, der die Erzählsituation auf verschiedenen Kanälen umzusetzen vermag, zusätzliche, eigene Möglichkeiten der Darstellung.

Die Grundlage der Untersuchung bildet die im Text entworfene Topographie, denn es sind die Räume, die in der Visualität des Films permanent präsent sind. Zum einen sind Räume in Perecs Werken oftmals von grundlegender Bedeutung für die Makrostruktur des Textes, wie etwa in *Espèces d'espaces* (1974) oder *La Vie mode d'emploi* (1978). Zum anderen geht ihre Bedeutung für die Konzeption der präsentierten Welt aber weit über ihre Materialität hinaus. Deshalb ist auch ihre semiotische Tragweite zu erfassen. Um die semantischen Aspekte der räumlichen Darstellung berücksichtigen zu können, ist die Untersuchung anhand der topographischen Strukturen der Erzählung zu gliedern. So finden sich in Perecs Roman Schwellen, Projektionsflächen und Labyrinth als Elemente, die den Raum strukturieren.¹⁶³ Sie gliedern den Raum, in dem sich der Protagonist bewegt und in dem sich seine Identität konstituiert.

¹⁶² Sylvie Rosiensi-Pellerin, „Identité et altérité : Énonciation et espace psychologique dans *Un homme qui dort* (Georges Perec)“, in: *French Forum* 14/1 (1989), S. 75-85, insbesondere S. 78 : „[...] ce « tu » qui représente à la fois locuteur et personne allocutée, remplit, en fait, simultanément trois fonctions : celles de celui à qui l'on parle, de celui qui parle et bien sûr de celui dont on parle puisqu'il est lui-même objet de discours.“

¹⁶³ Vgl. hierzu Andrews, *Puzzles and lists*, S. 795, sowie Burgelin, *Georges Perec*, S. 65.

1.2.1 Identität im Raum: der labyrinthische Chronotopos

Die Integrität des Selbst beginnt bei der Unversehrtheit des Körpers, denn der Körper ist der erste und existentielle Raum des Individuums. Ferner hat jeder Mensch teil am öffentlichen Raum, in dem sich das Makrosystem der Gesellschaft strukturiert, zu der das Individuum gehört. An seiner Position im öffentlichen Raum lassen sich oft Rang und Funktion des Einzelnen ablesen. Zugleich können durch die Eigendynamik des öffentlichen Raumes, den Begegnungen auf der Straße etwa, Hierarchien ins Wanken geraten. In jedem Fall aber ist der öffentliche Raum einer Stadt wie Paris der Raum sozialer Interaktion. Zwischen Individuum und öffentlichem Raum vermittelt, gleichsam als Scharnier, der familiäre Raum. Das Elternhaus schützt das Individuum während seiner Unmündigkeit und bereitet es zugleich mit seinem Rollengefüge auf die Interaktion in der Gesellschaft vor.¹⁶⁴

Die Orte der Handlung weisen über ihre räumliche Beschaffenheit hinaus verschiedene Merkmale auf. Lotman zufolge ist ein Raum vor allen Dingen die Gesamtheit homogener Objekte, die in Beziehung zueinander stehen und mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet sind, so dass ein künstlerischer Raum semantisch definiert ist.¹⁶⁵ Für *Un homme qui dort* kann, wie Lotman es einfordert, die Grenze zwischen opponierenden semantischen Feldern¹⁶⁶ als Strukturierungsmittel eingesetzt werden. Denn der Protagonist versucht, das in der Isolation seines Zimmers funktionierende Ideal der Indifferenz in den gesellschaftlichen Raum hinauszutragen. Hinzu kommt die thematisch enge Verknüpfung des Raumes mit der Dimension der Zeit, so dass die Wechselbeziehungen der beiden Elemente in der Betrachtung ihrer Einheit als Chronotopos im Blick bleiben müssen.

In der filmischen Darstellung unterliegt die Inszenierung des Raumes anderen Bedingungen als im Roman. Das Medium des Films entzieht mit dem Zeigen der Totalität eines Raumes dem Zuschauer die Herrschaft über seinen Blick.¹⁶⁷ Bei der Inszenierung von Räumen kann der literarische Text

¹⁶⁴ Vor allem die Psychoanalyse beurteilt die Phase der Entwicklung, die im Elternhaus stattfindet, als maßgeblich für die Ausprägung der Identität des späteren Erwachsenen. Vgl. hierzu Lawrence A. Pervin, *Persönlichkeitstheorien*, München/Basel 2000, S. 42.

¹⁶⁵ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 312f..

¹⁶⁶ *Ibid.*, S. 313f. sowie S. 332.

¹⁶⁷ Oster, *Focalisation et Herméneutique*, S. 300f., vgl. auch Katja Rech-Pietschke, *Die Semiologie des transparenten Gebäudes*, S. 81; Die enge Verbindung zwischen dem Text als Raum und dem Raum als Text wird deutlich, setzt man mit Rech-Pietschke die Subjekt-

zeitweise die Aufmerksamkeit auf etwas völlig Anderes richten. Der Raum dagegen ist im Film von fast permanenter Präsenz.¹⁶⁸ Der Roman *Un homme qui dort* wie auch seine Verfilmung weisen besagte dreigliedrige Struktur des Raumes auf. Es findet sich zunächst der öffentliche Raum gesellschaftlicher Interaktion: die Stadt Paris. In ihrem Geflecht von Straßen, Parks und Museen bewegt sich der Protagonist und begegnet anderen Menschen. Als dazu komplementärer Raum kann die „chambre de bonne“, der persönliche Raum des Protagonisten, gelten, der seine Individualität widerspiegelt. Auch das Körperkonzept der Figur bietet Aufschluss über das Selbstkonzept und seine Entwicklung. Bei Perec ist gerade der individuelle Raum des eigenen Zimmers und des Körpers vorrangiges Objekt der Inszenierung der Identität und ihres Zerfalls, da er als Schnittstelle zum Bewusstsein des Protagonisten fungiert.

Durchweg ist eine Ablösung vom lebensgeschichtlichen Syntagma und vom sozialen Umfeld festzustellen, welche die zerfallende Identität räumlich als Rückzug auf sich selbst umsetzt. Bereits der Epigraph aus Kafkas *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin*¹⁶⁹ stellt Immobilität, Isolation und passive Rezeptivität als Voraussetzung zur Welterkenntnis dar: „Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison : Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul“ (217). Dem Kafka-Zitat zufolge ist dies die notwendige Voraussetzung, um zur Erkenntnis der Welt zu gelangen: „Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi“ (Ibid.). Die Erkenntnis der Welt wird sich mit der Zeit dem passiven, immobilen, aller ergebnisorientierten Tätigkeit entzogenen Individuum offenbaren.

1.1.2.1 Das namenlose Dorf als Fluchtpunkt der Lebensgeschichte

Auch der zwischen öffentlichem und individuellem Raum vermittelnde familiäre Raum wird in *Un homme qui dort* inszeniert. Im vierten Kapitel besucht der Protagonist seine Eltern in einem Dorf in der Provinz. Das

Objekt-Beziehung zwischen Raum und Mensch als Kriterium an: „Der Mensch schafft die Räume, er gibt ihnen Namen, setzt ihnen Grenzen und füllt sie mit Objekten“, *ibid.* S. 83f..

¹⁶⁸ Mundt, *Transformationsanalyse*, S. 45.

¹⁶⁹ Originaltitel: *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg* (1917-18), erschienen als Franz Kafka, *Die Züräuer Aphorismen*, hg. v. Roberto Calasso, Frankfurt a. M. 2006.

Elternhaus repräsentiert die Herkunft, welche die wichtige erste Sozialisation eines Menschen prägt. Hier erfolgt seine Eingliederung in den Kontext der Gesellschaft, hier nimmt das Syntagma seiner Lebensgeschichte seinen Anfang. Der Protagonist ist bestrebt, sich aus dieser Verankerung zu lösen.

Das Dorf, in dem die pensionierten Eltern des Protagonisten leben, befindet sich nahe Auxerre. Es ist ein Ort der Vergangenheit, der seine Blüte längst hinter sich hat („un bourg un peu mort“ 245), dessen Name ebenso wenig genannt wird, wie der des Helden. Die Identität des Protagonisten kann so weder im Hier und Jetzt in einem persönlichen Namen noch in der Vergangenheit in ihrem Ursprung verankert werden. In dem Dorf leben die Eltern mit anderen Menschen, die nicht der Landflucht in die Städte gefolgt sind. Sie pflegen alte Lebensweisen, als hätte es den Fortschritt nie gegeben: Der Bauer pflügt seinen Acker noch mit dem Pferd. Züge halten nicht mehr in dem Ort, als ob die Zeit hier nicht nur stehen geblieben wäre, sondern gar zurückgedreht worden sei (236). Überall ist die Vergangenheit sichtbar. Der Baum auf dem Dorfplatz ist mehrere Jahrhunderte alt, auf der Anhöhe über dem Dorf thront die Ruine eines Schlosses, Überbleibsel einer vergangenen Herrschaftsform (235). Im besten Fall wird die Vergangenheit nostalgisch verklärend konserviert wie die restaurierten Häuser (236). Der pulsierende Rhythmus des Lebens hält nur einmal im Jahr Einzug: Wenn die arbeitende Bevölkerung sich zur Sommerfrische dorthin zurückzieht. Doch dann sind diese Menschen nicht in ihrer eigentlichen, sie in der Gesellschaft definierenden Position zugegen, sondern in ihrer Freizeit beim Verrichten banaler Tätigkeiten.

Mit seinem antizyklischen Dasein mutet das Dorf wie ein Anachronismus an. Hier gelingt es dem Protagonisten, Abstand vom Rhythmus der Städter zu nehmen und in die Zeitlosigkeit einzutauchen. Anders als für die Protagonisten von *Les Choses* ist sein Rückzug keine Flucht, sondern eine ausbleibende Rückkehr. Er kehrt nicht zum vorgegebenen Zeitpunkt mit dem Strom, der die Massen zur *rentrée* wieder nach Paris führt, zurück. Stattdessen widmet er sich seiner Vergangenheit. Das Dorf ist der Ort seiner Kindheitserinnerungen, die er abstreifen will.

Der Protagonist setzt seine in Paris begonnene Isolation fort: Er zieht sich in sein Zimmer zurück, lebt in Schlaflosigkeit und konzentriert sich auf das Lauschen, auf Geräusche außerhalb des Zimmers und des Hauses. Die Kommunikation mit den Eltern wird mehr und mehr zu deren Monolog: „Tu parles à peine à tes parents. [...] Ta mère te sert un bol de café, pousse vers toi le pain, la confiture, le beurre. Tu manges en silence. Elle te parle de ses reins, de ton père, des voisins, du village“ (235f.). Der Protagonist lässt sich nicht mehr auf seinen familiären Hintergrund ein, er löst sich aus dem

Kontext seiner Herkunft, indem er seinen Eltern gegenüber gleichgültig auftritt. Seine täglichen Spaziergänge dienen ebenfalls dem Erreichen totaler Indifferenz gegenüber der Welt. Er begibt sich auf einen Hügel, um das Dorf aus der Ferne zu betrachten. Das Haus, das seine Herkunft beherbergt, wird zum betrachteten Objekt. Es liegt ein wenig abseits der anderen Häuser, „légèrement à l'écart“ (236), wie auch der Held sich selbst nicht als in die Gesellschaft integriert erleben möchte – als sei dies schon in seiner Herkunft angelegt.

Um die gewünschte Distanz zu erreichen, konzentriert er sich auf die elementare Materialität des Vorgefundenen. Mit der sinnlichen Erfahrung der Natur geht die Vernichtung dieses emotionalen Erlebens durch die rational-dogmatische Analyse einher. Das Vorbild an Indifferenz ist der Baum, der neben seiner konkreten Beschaffenheit keine vermeintlichen Wahrheiten zu vermitteln hat, die es zu ergründen gäbe:

Il te semble que tu pourrais passer ta vie devant un arbre sans l'épuiser, sans le comprendre, parce que tu n'as rien à comprendre, seulement à regarder: tout ce que l'on peut dire de cet arbre c'est qu'il est un arbre. [...] Tu ne peux rester neutre en face d'un chien, pas plus qu'en face d'un homme. Mais tu ne dialogueras jamais avec un arbre. (237)¹⁷⁰

Der Verehrung der pflanzlichen Natur als höchster Form des indifferenten Daseins¹⁷¹ folgt gleichsam dialektisch eine Verachtung der Menschen und der Ordnungsprinzipien der Gesellschaft. Diese Verachtung wird für den Protagonisten physisch spürbar:

[...] cette chaudière, cette fournaise, ce gril qu'est la vie, ces milliards de sommations, d'incitations, de mises en garde, d'exaltations, de désespoirs, ce bain de contraintes qui n'en finissent jamais, cette

¹⁷⁰ In der Verfilmung wird dieser sprachlose Dialog in der typischen Schuss-Gegenschuss-Montage umgesetzt. Dabei wird die unüberbrückbare, für den Protagonisten wohlthuend schweigende Distanz zwischen Mensch und Pflanze gerade durch den starken Zoom-in bei jedem Schnitt akzentuiert. *Un homme qui dort* (1973), Drehbuch: Georges Perec, Regie: Bernard Queysanne, DVD 1 (77 min), Dovidis (Paris)/SATPEC (Tunis): La Vie est Belle Films Associés, [25'49'']. Im Folgenden finden sich die Zeitangaben des Films in Minuten ' und Sekunden '' des Beginns der jeweiligen Sequenz angegeben.

¹⁷¹ „[T]a vie végétale“ (245). Je weiter diese vom Menschen entfernt ist, desto mehr wird sie verehrt. Andere Figuren werden meist nur genannt und höchstens in ihrem Äußeren beschrieben. Tiere hingegen werden mit den Charakter beschreibenden Epitheta ausgestattet: „chat indifférent“ (241), „tu décapites des herbes folles“ (236).

éternelle machine à produire, à broyer, à engloûtir, à triompher des embûches, à recommencer encore sans cesse, cette douce terreur qui veut régir chaque jour, chaque heure de ta mince existence ! (238)

Die Bedrohung durch die Anderen liegt im Festgeschriebensein des eigenen Lebenslaufs durch die gesellschaftlichen Vorgaben. Die Identität definiert sich über ihr Verhältnis zur Alterität. Die mangelnde Sinnhaftigkeit des vorgezeichneten Lebensweges spiegelt sich in der Auflistung der Sitzgelegenheiten, die ein Menschenleben ausstatten. Das Leben erscheint auf seine Sitzmöbel – auf die Vorgegebenheit durch gesellschaftliche Zwänge – reduziert. (238) Sein Ende scheint schon in der Gegenwart zu lauern: „Tout est déjà prêt pour ta mort“ (239).

Das Leben stellt sich als Abfolge von Klischees dar, aus der sich eine nur vermeintlich individuelle Existenz bilden lässt. Die Zahl paradigmatischer Varianten, aus denen man sich das Syntagma seiner Lebensgeschichte zusammenstellen kann, ist begrenzt und ermöglicht keinen Ausweg aus der Sinnlosigkeit. Zieht man das soziohistorische Sinnschema zur Interpretation heran, entsteht hier die Möglichkeit einer gesellschaftskritischen Lesart. Der Protagonist weigert sich, den von der Gesellschaft für ihn vorgesehenen Platz einzunehmen und die Erwartung an seinen Lebenslauf einzulösen:

Tu pourras choisir, dans une gamme étendue et variée, la personnalité qui convient le mieux à tes désirs, elle sera soigneusement retailée à tes mesures [...] Non. Tu préfères être la pièce manquante du puzzle. (239)

Sind nicht alle Teile des Puzzles vorhanden, bleibt es immer nur die Summe seiner Einzelteile. Die Illusion eines einzigen kohärenten Gesamtbildes kann nicht entstehen. Nur wenn alle Teile zusammengefügt sind, ist die Illusion perfekt, das Ganze wird nicht mehr nur als eine Ansammlung von Fragmenten betrachtet. Das fehlende Teil lässt gerade die Bruchstellen, die Linien im Bewusstsein bleiben, die das Bild ohne Rücksicht auf den gegenständlichen Sinn zerteilen. Sie können dann nicht mehr hinter den Sinn, den alle Teile gemeinsam ergeben könnten, zurücktreten. Wie ein Teil, das sich nicht einfügen lässt, den Einzelteilcharakter aller anderen Teile betont, so entlarvt die Widerständigkeit des Einzelnen die ganze Gesellschaft als Konstrukt und macht ihre Illusion zunichte.¹⁷² Die Alternative zur Integration

¹⁷² Vgl. hierzu Catherine Lorente, „Quelles lunettes pour quel lecteur?“, in: *Le cabinet d'amateur*, *Révue d'Etudes perecquiennes* 7/8 (Décembre 1998), S. 31-39, hier S. 34: „Seules les pièces assemblées sont lisibles, prennent un sens. [...] la pièce devient visible où ses limites disparaissent.“ In *La Vie mode d'emploi* macht die Widerständigkeit des

in dieses Gesellschaftskonstrukt ist der Rückzug auf sich selbst, eine Einengung des Lebensraumes, des Blickfeldes und des Bewusstseins auf das Paradigma, auf einen Ausschnitt: das fehlende Puzzleteil, das sich nicht in die vorgegebene Passform fügt.

Bevor der Protagonist sich aus dem ihn erwartenden Lebenslauf befreien kann, muss er seine Vergangenheit, die bereits in diesen vorgegebenen Bahnen verlief, abstreifen.¹⁷³ Deshalb kehrt er an den Ort seiner Jugend zurück. Er liest seine alten Bücher, als hätte er sie in seiner Jugend nie gelesen. Er befreit sie von ihrem Sinn. Er löst sie, wie er es sich auch für sich selbst wünscht, aus dem Zwang, eine sinnvolle Geschichte zu ergeben.

Das gelingt ihm, indem er zu ihrer Konkretheit zurückkehrt. Er liest laut und fährt mit dem Finger die Zeilen entlang. So wird der Text in seiner akustischen und optischen Materialität gegenwärtig (235). Diese Konzentration auf das Material der Sprache wird so lange beibehalten, bis das Prinzip der Vermittlung von Information außer Kraft gesetzt wird und kein Verständnis mehr vorhanden ist: „Tu lis à voix haute, tout le jour, en suivant du doigt les lignes du texte, comme les enfants, comme les vieillards, jusqu'à ce que les mots perdent leur sens, que la phrase la plus simple devienne bancale, chaotique“ (240).¹⁷⁴ Mit diesem Verfahren wird das gleiche Ergebnis verfolgt wie im Falle des metaphorischen Puzzles, bei dem das Bewusstsein des konkreten Materials die Illusion des Gesamtbildes zerstört.

Das Mechanische dieser Tätigkeit findet sich in den ziellosen Spaziergängen wieder, die der Protagonist unternimmt. Alte Wege geht er erneut ab. Er sieht sich alles genau an, unabhängig davon, ob es der Konvention zufolge des Blickes würdig ist oder nicht. Die altmodische Einrichtung eines beliebigen Landgasthofs, Konservendosen, alte Zeitungen – das sind seine „Sehenswürdigkeiten“. Er selektiert nicht mehr. Die Beschreibung dieser Spaziergänge liest sich nicht wie der zusammenhängende Bericht eines Ereignisses, sondern wie eine Liste verschiedener Aktivitäten.

einzelnen Puzzleteiles nicht nur die Vollendung der Illusion unmöglich, sondern fügt dem Puzzlespieler Bartlebooth eine tödliche Niederlage zu. Vgl. hierzu Andrews, *Puzzles and lists*, S. 795.

¹⁷³ Andrews, *Puzzles and lists*, S. 738.

¹⁷⁴ Die Verwendung des *subjonctif* mit „jusqu'à ce que“ macht deutlich, dass der Protagonist zweckorientiert handelt. Er liest so lange, damit die Zeichen ihren Sinn verlieren. Er will im gegenläufigen Prozess zum Lesenlernen eines Kindes zurückkehren, zur Konkretheit der Zeichen, denen kein Sinn mehr inne wohnt. Er verlernt das Lesen und das aus Abstraktion, Kontextsensitivität und Interpretation folgende Textverständnis.

Tu te promènes encore parfois. Tu refais les mêmes chemins. Tu traverses des champs labourés qui laissent à tes semelles de glaise. Tu t'embourbes dans les fondrières des sentiers. Le ciel est gris : Des nappes de brume masquent le paysage. De la fumée monte de quelques cheminées. Tu as froid malgré ta vareuse doublée, tes chaussures, tes gants ; tu essaies maladroitement d'allumer une cigarette. (240)

Die Sätze stehen unverknüpft da, als ob es sich nicht um eine Abfolge aufeinander aufbauender Tätigkeiten handelte. Konjunktionen finden sich nicht, die meisten Sätze haben keine komplexe Struktur. Sie schildern disparate Eindrücke, deren Position wie die von Modulen beliebig verändert werden könnte, ohne dem Abschnitt dadurch einen anderen Sinn zu geben. Der Kontext, den sie herstellen können, bleibt daher im Vagen. Die Tatsache, dass weder erwähnte Personen, nicht einmal der Protagonist selbst, noch die Orte beim Namen genannt werden, trägt ebenfalls zur Dekontextualisierung des Erzählten bei. Die Einordnung des Erzählten bleibt für den Leser von *Un homme qui dort* zwangsläufig schemenhaft. Das namenlose Dorf bei Auxerre ist die Schnittstelle zwischen pulsierendem Rhythmus und Rückzug.

Die Verfilmung von *Un homme qui dort* verschiebt das vierte Kapitel, das den Besuch bei den Eltern schildert, von der Ebene des Textes auf die Bildebene. Während die Stimme aus dem Off einen Abschnitt aus dem zweiten Kapitel vorträgt, erscheint im Bild ein Auto, das eine von Bäumen gesäumte Landstraße entlangfährt [17'35'']. Die Autofahrt in ein ländlich geprägtes Umfeld wird durch Klaviermusik begleitet, die nur an dieser Stelle des Films zum Einsatz kommt. Das Auto hält vor einem Haus. Menschen sind nicht zu sehen. Auch im Inneren des Hauses herrscht gähnende Leere [17'45''].¹⁷⁵ Man kann an dieser Stelle davon ausgehen, dass die interne Fokalisation durch den Protagonisten als Darstellungsmodus gewählt wurde und die Kamera seinen Blick übernimmt. Der von der Stimme aus dem Off rezitierte Text entspricht dem siebten Abschnitt des zweiten Kapitels, in dem die Erinnerungen des Protagonisten an seine Kindheit und Jugend aufgelistet und zugleich verabschiedet werden:

Comme si, sous ton histoire tranquille et rassurante d'enfant sage, de bon élève de franc camarade, sous ces signes évidents, de la croissance, du mûrissement – les traits au crayon sur le chambranle de la porte des cabinets de toilette, les diplômes, les pantalons longs, les

¹⁷⁵ Die Kamerafahrt durch lange, menschenleere Gänge kann als Reminiszenz an die Inszenierung des Raumes in Alain Robbe-Grillet's und Alain Resnais' *L'année dernière à Marienbad* (1961) gewertet werden.

premières cigarettes, le feu du rasoir, [...] avait toujours couru un autre fil, toujours présent, toujours tenu lointain, qui tisse maintenant la toile familière de ta vie retrouvée, le décor vide de ta vie désertée [...].
(229)

Die Spaltung der Identität in zwei Leben scheint latent längst als eigentliche Bestimmung vorhanden gewesen zu sein, die nun zutage tritt. Der vorgetragene Textabschnitt aus dem zweiten Kapitel kann deshalb so stark akzentuiert werden, weil er dezidiert die Kindheitserinnerungen aufruft und sie zugleich negiert, indem er, anders als bei Proust, zeigt, dass es sich dabei nur um ein *décor vide* handelt. Diese Negation geschieht im Text immer in linearer Folge – das Objekt wird aufgerufen und dann negiert.

Im Film gelingt es, die beiden Etappen der Negation zu synchronisieren. Während die Kamera durch das leer stehende Haus wandelt, appelliert die Stimme aus dem Off an die Imagination des Rezipienten, indem sie Dinge nennt, die nicht auf der Leinwand zu sehen sind. Dies evoziert die auf der Leinwand nicht vorhandenen Bilder in der Vorstellung des Rezipienten. Im Spannungsfeld zur kontrapunktisch zum Bild geführten Tonspur kommt an dieser Stelle eine Darstellung von Abwesenheit zum Einsatz.¹⁷⁶

Das auf der Leinwand gezeigte menschenleere Haus mit den geschlossenen Läden kann als Ergebnis des Prozesses gesehen werden, dem der Protagonist im vierten Kapitel des Romans folgt: Er entbindet sein Leben aus Syntagma und Kontext, aus seiner individuellen Geschichte. Diese Filmsequenz erfüllt damit die Funktion des vierten Kapitels im Text. Der Protagonist erledigt die Annullierung seiner Vergangenheit und seiner Identität bewusst, indem er ihnen die Substanz entzieht. Das Haus der Erinnerung ist leer.

Das Dorf bei Auxerre ist der Fluchtpunkt, an dem die großen Linien von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenlaufen. Hier kann eine Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen des Lebens stattfinden. Nach deren grundsätzlicher Neubewertung hat der Protagonist die Voraussetzungen geschaffen, seine Erkenntnis nach Paris zu tragen – in den Raum sozialer Interaktion.

¹⁷⁶ Vgl. hierzu auch Kapitel 1.2.4 *Die filmische Transposition als „mise en espace“ des Romans*.

1.1.2.2 Paris, terrain vague

Georges Perec entwickelt in seinen Werken eine eigene Topographie der Stadt, innerhalb derer bestimmte Elemente immer wieder als Bezugspunkt dienen.¹⁷⁷ *Un homme qui dort* bezieht die Stadt als „actant omniprésent“¹⁷⁸ ins Geschehen ein. Sie ist neben dem namenlosen Protagonisten gleichsam die zweite handelnde Gestalt, die all das beherbergt, womit dieser in Konflikt gerät: die Strukturen der Gesellschaft, die dem Einzelnen einen bestimmten und begrenzten Raum lassen.

Die Distanznahme des Helden gegenüber der Welt spiegelt sich in der Position, die er zur Stadt und ihrer Bedeutung für Gesellschaft und Geschichte einnimmt. Im fünften Kapitel, nach seiner Rückkehr vom Land, wird zum ersten Mal ausführlicher auf das Verhältnis des Protagonisten zur Stadt Paris eingegangen. Beim Aufwachen dringen die morgendlichen Geräusche der Straße in das Zimmer des Protagonisten:

[...] les bruits de la rue Saint-Honoré, le murmure incessant de la ville. De très loin, la sirène d'une voiture de pompiers semble venir sur toi, s'éloigner, revenir. Au croisement de la rue Saint-Honoré, l'alternance réglée des coups de frein, des arrêts, de reprises, des accélérations, rythme le temps presque aussi sûrement que la goutte inlassable, que le clocher St. Roch. (244)

Diese Passage gilt als intertextueller Verweis auf Marcel Prousts *La Prisonnière*, wo das erwachende Paris fast schon musikalische Klänge produziert.¹⁷⁹ Auch in Paul Valérys Essay *Présence de Paris*¹⁸⁰ dringt die Geräuschkulisse der Stadt in den Traum des bald Erwachenden, wo sie zum Meeresrauschen wird – eine unendliche Fülle einzelner Handlungen und Personen evozierend. Bei Perec handelt es sich nicht um Musik. Die Klänge der Stadt am Morgen finden sich abgewandelt zu klanglicher Monotonie und

¹⁷⁷ Jaques Neefs, „Georges Perec: 'Ma Ville'“, in: *Magazine Littéraire* 332 (Mai 1995), S. 58-60, hier S. 58.

¹⁷⁸ Andrée Chauvin, „Perec double vu(e) : Un homme qui dort deux hommes qui filment“, in: *La littérature et les Arts* 1 (1997), S. 395-416, hier S. 410.

¹⁷⁹ Andrews, *Puzzles and lists*, S. 784.

¹⁸⁰ zitiert bei Stierle, *Der Mythos von Paris*. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München 1998, S. 12.

zermürbender Wiederholung.¹⁸¹ In *Un homme qui dort* beschreibt Perec ein düsteres, ein kaltes Paris: „[...] je voudrais décrire une sorte de Paris absolument impossible, très noir, c'est à dire le vide, le contraire de la chaleur.“¹⁸² Paris ist dort das Gegenteil jeglicher Opulenz: „[...] Paris est un désert que nul n'a jamais traversé“ (244). Begibt der Held sich hinaus in diese Wüste, so reicht seine Antriebskraft nicht aus, einen eigenen Weg zu beschreiten. Vielmehr lässt er sich treiben und folgt dem anonymen Menschenstrom: „Tu te laisses aller (248)“; „Te laisser porter par les foules, par les rues“ (244).

Auch der Protagonist bleibt anonym. Zwar wird der Name der Figur nicht genannt, doch dient er hin und wieder als Bezugspunkt. Dabei wird allerdings deutlich, dass er seine Funktion, das Individuum zu bezeichnen und in der Gesellschaft zu identifizieren,¹⁸³ nicht mehr erfüllt. Er ist zum beliebigen Zeichen geworden: „Avec la pointe de ta chaussure, tu traces dans la terre à peine sableuse, des ronds, des carrés, un œil, tes initiales“ (250). Es spielt keine Rolle mehr, ob das Zeichen zu einem Referenten führt. „Tu signes en sortant d'un grand paraphe illisible qu'accompagne une fausse adresse“ (252). Ebenso wie die Texte aus der Vergangenheit des Protagonisten und sein Name jeglicher Lesbarkeit entbehren, so tut dies nun auch die Stadt. An der von ihm genannten Adresse ist der Protagonist nicht zu finden. Er kann von der Gesellschaft nicht mehr verortet werden. Durch seine unleserliche Schrift sabotiert er die Kommunikation mit seiner Umwelt und grenzt sich selbst aus. Doch der Protagonist manipuliert auch seinen eigenen Rezeptionsprozess. Er „liest“ die Stadt nicht mehr, er nimmt die unterschiedliche Bedeutung der einzelnen Orte nicht mehr wahr. In den zahlreichen Wanderungen durch Paris lassen sich eine Nivellierung des Kontextes sowie ein Heraustreten aus syntagmatischen Verknüpfungen nachweisen. Der Protagonist hat keinen Sinn mehr für die Schönheiten der französischen Hauptstadt, sein gesenkter Blick ist eingeeengt: „Suivre les caniveaux, les grilles, l'eau le long des berges. Longer les quais, raser les murs“ (245). Erst mit sicherer werdender Indifferenz gelingt es ihm, sich auch den Sehenswürdigkeiten zuzuwenden und ihre Besonderheit zunichte zu machen, indem er sie mit den austauschbaren *Non-lieux* auf eine Ebene stellt:

¹⁸¹ Andrews, *Puzzles and lists*, S. 784.

¹⁸² Schwartz, *Georges Perec*, S. 19, zitiert aus einem Interview Jaques Duvignauds mit Perec.

¹⁸³ Dietz Bering, *Der Name als Stigma*. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933, Stuttgart 1988, S. 284.

Tu vas voir les monuments. Tu dénombre les églises, les statues équestres, les pissotières, les restaurants russes. Tu vas voir les grands travaux le long des berges, près des portes, les rues éventrées pareilles à des champs labourés, les canalisations, les immeubles que l'on met à terre. (257)

Aus der Rückschau, vom Höhepunkt der Gleichgültigkeit aus, erscheinen diese Spaziergänge wie kühne Reisen, trotz aller Umständlichkeit und Abwegigkeit unfreiwillig zielgerichtet und von eigenwilliger Ökonomie.¹⁸⁴

Au début tu choisissais tes itinéraires, tu te fixais de buts, tu imaginais des périple compliqués qui prenaient malgré toi des allures de voyages d'Ulysse. Tu as fait après tant d'autres un pèlerinage à St. Julien le Pauvre, tu as tourné en rond près de l'entrée des catacombes, tu t'es planté sous la Tour Eiffel, [...] Mais qu'un but soit touristique, culturel ou bien déceptif ou même provocateur (la rue de la Pompe,¹⁸⁵ la rue des Saussaies, la place Beauveau, le Quai des Orfèvres) ne l'empêchait pas d'être un but, c'est à dire une volonté, une tension. Ton tourisme même désabusé et dérisoire, malgré le souvenir lointain des Surréalistes¹⁸⁶ restait source de vigilance, emploi du temps, mesure d'espace. (267f.)

Erst als der Protagonist sein Bewusstsein bis aufs Äußerste zügelt, gelingt es ihm, die Grenzen der Stadt auszuloten: „Marche d'aveugle, de somnambule, tu avances d'un pas mécanique, interminablement, jusqu'à ce que tu oublies que tu marches“ (271). Zuletzt bleibt nur noch eine Liste von Binäroppositionen übrig, die aber vom Protagonisten als äquivalent wahrgenommen werden:

¹⁸⁴ Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 13, unterstreicht die am menschlichen Bewusstsein und Denken orientierte Struktur der Stadt sowie deren Wechselwirkung mit dem Bewusstsein.

¹⁸⁵ In der Rue de la Pompe befand sich unter deutscher Besatzung ein Foltergefängnis der Gestapo, vgl. hierzu Burgelin, *Georges Perec*, S. 72. An dieser Stelle findet sich ebenso wie in der Formulierung „porteurs d'invisibles étoiles“ (284) eine Anspielung auf die Judenverfolgung unter dem Nationalsozialismus als Bestandteil der Geschichte, der sich der Protagonist entziehen möchte.

¹⁸⁶ Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 25, unterstreicht die besondere Intention der Surrealisten, die Lesbarkeit der Stadt zu ergründen: „Befreit die Wahrnehmung sich von der Macht des kategorialen Stereotyps, so stößt sie auf die begriffslose Wirklichkeit dessen, was jenseits der konkreten Dinge den Wirklichkeitssog der großen Stadt bewirkt.“ Während aber die Stadt für die Surrealisten noch die Schwelle zu einer anderen, dahinter liegenden Welt ist, zielt der Protagonist von *Un homme qui dort* darauf ab, sich auch vom Interesse an diesen Gesetzmäßigkeiten, auf die auch er immer wieder seine Aufmerksamkeit richtet, zu lösen.

Seule existe ta marche, et ton regard, qui se pose et glisse, *ignorant* le beau le laid, le familier, le surprenant, [...] Places, avenues, squares et boulevards, arbres et grilles, hommes et femmes, enfants et chiens, attentes, cohues, véhicules et vitrines, bâtiments, façades, colonnes, chapiteaux, trottoirs [...]. (272, Hervorhebung V.S.)

Im Zuge seiner wachsenden Entfremdung überträgt der Protagonist seinen Bewusstseinszustand auf die Stadt und lässt deren semiotische Ladung ins Leere laufen. Paris droht für ihn zum *terrain vague*, zum Brachland zu werden. Die Verfilmung setzt diese Entfremdung gegenüber der lesbaren Stadt bildlich durch Verfremdungseffekte um. Der Eiffelturm, das Wahrzeichen der Hauptstadt, verschwindet buchstäblich [42'35''] und ist zugleich aber als Spiegelung auf der Scheibe eines Linienbusses noch zu sehen [42'44'']. Das macht deutlich, dass hier der entfremdete Blick des Protagonisten eingenommen wird. Die *ocularisation* durch die Kamera steht im Dienste der internen und zugleich transponierten Fokalisation, wenn man aus dem Off folgenden Text hört:

Tu vis dans une bienheureuse parenthèse, dans un vide plein de promesses et dont tu n'attends rien. Tu es invisible, limpide, transparent. Tu n'existes plus : suite des heures, suite des jours, le passage des saisons, l'écoulement du temps, tu survis, sans gaieté et sans tristesse, sans avenir et sans passé, comme ça simplement, évidemment [...]. (262)

Die Auslöschung der Lesbarkeit der Stadt macht auch vor ihrem Urheber nicht halt – der Protagonist fällt ebenfalls diesem Verschwinden zum Opfer [66'39''].¹⁸⁷ Längst ist sein Handeln frei von jeglicher Zweckrationalität. Am Ende seiner Wege steht kein Ziel, sondern nur die Rückkehr zum Ausgangspunkt: seiner Mansarde. Da Ausgangs- und Zielort seiner Wege immer gleich bleiben, eröffnet sich ein Paradigma zur Gestaltung: das Paradigma eines zyklischen Weges, das unendlich viele Möglichkeiten zur Variation bietet und doch in seiner Indifferenz nie an ein Ziel führt, sondern immer am Ausgangspunkt mündet.

Aus dem Paradigma wird nicht mehr im Hinblick auf ein bestimmtes Ziel selektiert, was wiederum zur Indifferenz gegenüber der selektierten Variante führt. Ein Kreislauf der Gleichgültigkeit entsteht. Dies entspricht seiner Lebensgeschichte, die auf der paradigmatischen Ebene fixiert wird und aufgrund der Indifferenz gegenüber den Entwicklungsmöglichkeiten einer

¹⁸⁷ Vgl. im Buch S. 130.

Variation jeglicher Zielsetzung entbehrt. Hier findet das Motiv des Labyrinths Eingang in die räumliche Strukturierung des Romans. Als der Protagonist das Scheitern seines Projekts erkennt und vom Unglück ergriffen wird, nimmt das Umherstreifen dysphorische Züge an. Die Stadt wird Irrweg und Gefängnis:

Comme un prisonnier, comme un fou dans sa cellule. Comme un rat dans le dédale cherchant l'issue. Tu parcours Paris en tout sens. Comme un affamé, comme un messenger, porteur d'une lettre sans adresse. (286)¹⁸⁸

Nun hat der Protagonist keinen Anhaltspunkt mehr dafür, wo er mit jemandem in Kontakt treten könnte, kein Zeichen, dem ein Referent in der Welt der Stadt entspräche. Der Andere, aus dessen Existenz er seine eigene Identität ableiten könnte, ist nicht mehr lokalisierbar.

In der Verfilmung wird diese labyrinthische Verwirrung auf den Rezipienten übertragen. Für den Zuschauer lässt sich kein Weg von einem etwaigen Ausgangspunkt zu einem Ziel rekonstruieren. Der Protagonist wird an verschiedenen Orten gezeigt, ohne dass der Zuschauer erfährt, wie er dorthin gelangt ist. Auch ist der zeitliche Zusammenhang meist nicht evident, finden sich doch Bilder verschiedener Jahreszeiten unmittelbar hintereinander geschnitten.¹⁸⁹ Besonders im vielfach inszenierten Motiv der Treppen, die der Protagonist bald hinauf-, bald hinabsteigt, verdichtet sich die Ausweglosigkeit seiner Lage zur labyrinthischen Form.

Seine sozialen Bindungen kappt der Protagonist ebenfalls. Ein Prozess bewussten Vergessens und Verlernens – ausgedrückt in einer Vielzahl von Negationen – setzt ein, an dessen Ende die Konfrontation mit der Einsamkeit steht: „[...] tu n'entres plus dans les cafés, tu n'en fais plus le tour d'un air soucieux, allant jusque dans les arrière-salles à la recherche de tu ne sais plus qui. [...] Tu es seul“ (248). Dies äußert sich im Film durch die häufige Darstellung öffentlicher Verkehrsmittel wie etwa von Bussen [23'39'', 41'28''] und vor allem der Metro [16'25'', 45'03'', 51'44''], die prototypisch moderne *Non-lieux* darstellen.¹⁹⁰ Doch für Perecs Protagonisten öffnet sich

¹⁸⁸ Dies ist als Verweis auf Herman Melvilles Novelle *Bartleby* zu betrachten. Deren Protagonist hat, bevor er an die Wall Street kam, im „Bureau des lettres au Rebut“ gearbeitet. „Messages de vie, ces lettres courent vers la mort“, interpretiert Georges Perec diese Briefe, vgl. hierzu Georges Perec, „Lettre inédite“, in: *Littératures* 7 (1983), S. 61-67, hier S. 66.

¹⁸⁹ Vgl. [23'39'', 43'].

¹⁹⁰ Augé, *Non-Lieux*, S. 101: „Les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions

die Potentialität der Begegnungen nicht. Seine Geschichte ist vor allen Dingen die des entfremdeten Blicks, wie Jean-Jacques Rousseau ihn erstmals in *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1772-1775) oder den *Rêveries d'un promeneur solitaire* (1776-1778) in seinem Parisdiskurs entwickelte. Für das dissoziierte Ich wird der einsame Gang durch die Stadt zum Gang durch das eigene entfremdete Bewusstsein.¹⁹¹

Die Tatsache, dass die Handlungen, wie das Essen, das Gehen in der Stadt, das Patiencenlegen, meist nicht im Kontext eines Weges zu einem bestimmten Ziel gezeigt werden, sondern losgelöst und in losen Schnittfolgen und verschiedenen Einstellungen, bringt die Monotonie und den austauschbaren Charakter der wiederholten Handlungen zum Vorschein.

Die Isolation bietet dem Protagonisten den nötigen Freiraum für die Neuordnung seines Wissens über die Welt. Dieser Prozess schlägt sich in einer neuen, gleichgültigen Attitüde nieder, die an eine Nicht-Attitüde grenzt: „Tu apprends à marcher comme un homme seul, à flâner, à traîner, à voir sans regarder, à regarder sans voir“ (248). Der seiner erkenntnisbildenden Funktion beraubte Blick bleibt die einzige Verbindung des Protagonisten zu den anderen Menschen, die im öffentlichen Raum den Kontext seiner Identität konstituieren. Allerdings findet kein echter Blickkontakt statt. Es handelt sich vielmehr um ein stilles Beobachten, das die Menschen zu Objekten degradiert, zu einem abstrakten Strom anonymer Passanten, dessen Bewegungsdynamik eine höhere Gesetzmäßigkeit zugrunde zu liegen scheint.¹⁹²

Sur les trottoirs coulent les doubles flots continus, mais beaucoup plus fluides, des passants. [...] une mère et sa fille, des enfants, des femmes âgées chargées de filets, un militaire, un homme aux bras lestés de deux lourdes valises, et d'autres encore, avec des paquets, avec des journaux, avec des pipes, des parapluies, des chiens, des ventres, des chapeaux, des voitures d'enfant, [...] se saluant, se séparant, se dépassant, se croisant, vieux et jeunes, hommes et femmes, heureux et malheureux. Des groupes sans cesse dissous et reformés s'entassent auprès des stations d'arrêt des autobus. (249)

entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, les ferroviaires, autoroutières, et les habitacles mobiles dits 'moyens de transport'.“

¹⁹¹ Vgl. Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 94-99.

¹⁹² In Perecs *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) wird diese Wahrnehmungsweise zum Strukturprinzip.

Der Protagonist nimmt seine Mitmenschen nicht mehr als einzigartige Wesen wahr, sondern als Elemente einer grauen Masse, die sich nur noch durch ihr Äußeres unterscheiden. In die Reihe der Beobachtung von Gegenständen fügt sich ein Körperteil: „ventres“. Sein Blick wird zum Übergriff auf die Integrität der Anderen und fragmentiert ihren Körper. Auch in der syntaktischen Struktur der zitierten Passage, die im Augenblick vervollkommener Indifferenz zur reinen Aufzählung von Objekten wird, schlägt sich dieser Prozess nieder. Direkt im Anschluss an diesen Abschnitt erfolgt die Beobachtung einzelner Personen wieder im Rahmen einer zusammenhängenden, zielgerichteten Handlung, wenn sie auch weiterhin auf Äußeres beschränkt bleibt. Jede Person wird durch einen grammatikalisch vollwertigen Satz, bestehend aus Subjekt, Objekt und Prädikat, beschrieben.

Der Protagonist hat seine Gleichgültigkeit noch nicht perfektioniert, daher „unterlaufen“ ihm vereinzelt Rückschlüsse auf den Seelenzustand der Personen: „heureux et malheureux“. Ist die Indifferenz erst vervollkommenet, stellt sich die Wahrnehmung der Menschen stärker auf die Dehumanisierung ein: „[...] il suffit que la foule monte ou descende les Champs-Élysées, il suffit d'un dos gris qui te précède de quelque mètres et oblique dans une rue grise“ (268). Es ist ein veränderter Blick, der durch Paris wandelt: „tu apprends la transparence, l'immobilité, l'inexistence. Tu apprends à être une ombre et à regarder les hommes comme s'ils étaient des pierres“ (248).¹⁹³ Diesem „regard mort“ (281) ist der Protagonist schließlich selbst ausgeliefert: „Tu ne cesseras jamais de te voir. Tu ne peux rien faire, tu ne peux pas t'échapper“ (Ibid.). So degradiert sein Blick auch ihn selbst zum „regardé regardant“ (278). Das Motiv des „regardé regardant“ wird im Film schon zu Beginn der Selbstentfremdung in Szene gesetzt. Es erscheint eine endlose Reihe von Spiegelungen des Protagonisten [15'23'’].

In der Vielzahl der Reflexionen dissoziiert sich das Ich des Protagonisten und ist sich selbst ebenso fremd wie die Anderen. Es ist nicht zu erkennen, welches sein reales Antlitz ist und welches nur eine Spiegelung. Ohne Abgrenzung zur Alterität ist die Identität auf bloßes Vegetieren zurückgeschnitten.¹⁹⁴ Der Blick eines solchen Individuums ist weder zu Abstraktion noch zu Aisthesis in der Lage:

¹⁹³ In der Verfilmung findet dieser Blick im Objekt der Überwachungskamera seinen Ausdruck, vgl. [23'39'’]. Zum Motiv des Steins in der Indifferenzliteratur vgl. Glosch, *Cela m'était égal*, S. 215ff.

¹⁹⁴ „Minute après minute, heure après heure, jour après jour, saison après saison, quelque chose va commencer qui n'aura jamais fin : ta vie végétale, ta vie annulée.“ (245)

[...] il semble que plus ta précision de ta perception augmente, plus la certitude de tes interprétations diminue. (291)

Tu apprends à regarder les tableaux exposés dans les galeries de peinture comme s'ils étaient des bouts de murs, de plafonds, et les murs, les plafonds comme s'ils étaient des toiles dont tu suis sans fatigue les dizaines, les milliers de chemins toujours recommencés, labyrinthes inexorables. (248)

Der Blick des Protagonisten nivelliert alles. Er konsumiert die Filme im Kino mit einer Beliebbarkeit, die zum Einsatz des Sehens als bloßem, funktionslosen Selbstzweck führt. Offensichtlich ist er nicht darauf bedacht, die Handlung des Films zu verfolgen.

De même que tu ne choisis plus tes films, entrant indifféremment dans la première salle que tu rencontres aux alentours de huit, neuf ou de dix heures du soir, n'étant plus dans la salle obscure qu'un ombre d'un spectateur, l'ombre d'une ombre regardant sur un rectangle oblong diverses combinaisons d'ombres et de lumières ébauchant sans cesse la même aventure : musique, enchantement, attente. (280)

Das Kino ist Kunstform und Kommunikation der Absenz.¹⁹⁵ Im Gegensatz zur Bühne des Theaters sind nicht die Schauspieler im Raum anwesend, sondern nur ihre Repräsentation. Der Rezeptionsprozess eines Films selbst kann daher mit seiner Projektion verglichen werden. Für Christian Metz bildet auch der Rezeptionsvorgang durch den Zuschauer eine Entsprechung zu den Gerätschaften der Filmprojektion – über Linsen und Spiegel wird der Lichtstrahl gebrochen, so dass ein Bild entsteht.¹⁹⁶ Wer sich darauf nicht einlässt, nimmt das Repräsentierte nur in der Konkretheit der Repräsentation wahr. Der Protagonist, für den die Kinovorstellung zu einer bloßen Abfolge von Licht und Schatten wird, versteht deren Botschaft nicht mehr. Der Blick als Bestandteil der Wahrnehmung lässt auch Rückschlüsse auf „unsere Wahrnehmung von uns selbst als Bestandteil der phänomenologischen und subjektiven Erfahrung“¹⁹⁷ zu, die aus psychologischer Sicht entscheidend für die Bildung eines Selbstkonzeptes ist.

Ähnliches lässt sich anhand der Lektüregewohnheiten des Protagonisten feststellen. Auch hier entfernt sich der Protagonist vom eigentlichen Vorgang

¹⁹⁵ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*. Psychanalyse et cinéma, Paris, 1983, S. 63.

¹⁹⁶ Ibid., S. 72.

¹⁹⁷ Pervin, *Persönlichkeitstheorien*, S. 38.

des Lesens, der zum Verstehen führt. Das Buch, in dem nicht mehr gelesen wird, ist eines der Leitmotive sowohl im Text als auch im Film.¹⁹⁸ Es illustriert den Augenblick der Bewusstwerdung des Selbstverlustes, der mit dem Verlust der Fähigkeit zur Rezeption von Kunst einhergeht: „C'est à travers les textes qu'on se connaît, qu'on se montre aux autres, qu'on se découvre et qu'on se fait découvrir. Le texte rend visible l'introspection.“¹⁹⁹

Dass die Welt aber grundsätzlich als eine semiotisch aufgeladene und somit lesbare Welt zu begreifen ist, zeigt ein besonderer Fall der *Mise en abyme*. Der Protagonist liest *Le Monde*. Die Lektüre dieser Tageszeitung ist als das letzte Bindeglied zum aktuellen Zeitgeschehen und damit zum gesellschaftlichen Kollektiv und dessen Geschichte zu betrachten. Die textuelle Repräsentation der Welt ist ebenso von der Indifferenz betroffen wie die Welt selbst. Der Protagonist macht keinen Unterschied mehr zwischen einzelnen Rubriken, Anzeigen, Todesanzeigen oder Bekanntmachungen:

[...] tu lis *Le Monde* ligne à ligne, systématiquement. C'est un excellent exercice [...] cinq cents mille informations sont passées sous tes yeux si scrupuleux, si attentifs que tu as même pris connaissance du tirage de numéro, [...]. Mais ta mémoire a pris soin de n'en retenir aucune : [...] lire *Le Monde* c'est seulement perdre ou gagner une heure, deux heures; c'est mesurer à quel point tout t'est égal. Il faut que les hiérarchies, les préférences s'effondrent. Tu peux encore t'étonner que la combinaison, selon des règles finalement très simples, d'une trentaine de signes typographiques soit capable de créer, chaque jour ces milliers de messages. (234f.)²⁰⁰

Anders als in *Les Choses* wird das Zeichen zuerst von seinen Konnotationen befreit²⁰¹ und schließlich auch seiner Denotation entkleidet: Die Auflösung des Zeichens als Verbund von *signifiant* und *signifié* rückt den Referenten in den Mittelpunkt. Er fällt mit dem *signifiant* in eins. „Die Welt (als Text) besteht aus beliebig miteinander kombinierten Zeichen, die keiner wie auch

¹⁹⁸ „Tu poses le livre ouvert à côté de toi, sur la banquette“ (223), „[...] assis à la petite table près de la fenêtre, le livre entre les mains, ne lisant plus“ (240). Im Film: [6'31"; 24'52 ; 53"].

¹⁹⁹ Pedersen, *Perec ou les textes croisés*, S. 51.

²⁰⁰ Burgelin, *Georges Perec*, S. 63, weist auf das Versagen der Sprache angesichts der Erfahrung von Grauen und Leid hin: „Le langage est l'insupportable: les mots ne peuvent être que trahison d'un irréprésentable.“ Auch Huglo, *Du palimpseste à l'écho*, verweist auf die Klischeehaftigkeit der Sprichworte, die durch deren Verfremdung entlarvt wird.

²⁰¹ Leak, *Phago-Citations*, S. 138.

immer strukturierten prätextuellen Hierarchie unterworfen sind. Alle sind gleich gültig.²⁰² Die Reduktion auf das konkrete Material schwarzer Schrift auf weißem Grund rückt in den Mittelpunkt. Der aus dem Text zu abstrahierende Sinn gerät außer Acht.

Die Distanz des Protagonisten zur Welt ist inzwischen so groß, dass die Effektivität der Sprache gehemmt ist. Die Verbindung des *signifiants* zum *signifié* einerseits und zum Referenten andererseits wird suspendiert.²⁰³ Die Botschaft, die gleichgültig geworden ist, kommt nicht mehr an, da der Protagonist bei der Rezeption seinen Beitrag zum Verständnis nicht leistet.

Die Verfilmung kann an dieser Stelle erneut die Tonspur nutzen, um die Zerstörung des Sinns akustisch umzusetzen. Durch das Vervielfachen der Stimme aus dem Off, die den *discours indirect libre*, das Lesen der Zeitung, übernimmt, kann die zersetzende Wirkung der Lektüre inszeniert werden. Die einzelnen Tonspuren werden asynchron abgemischt. Die so entstehende Polyphonie erschwert in ihrer Unverständlichkeit den Zugang zum Inhalt der vorgelesenen Zeitungartikel [31'46"].

Schließlich interessiert sich der Protagonist nur noch für die Kreuzworträtsel (269). Im Gegensatz zu den Berichten und Artikeln, die durch ihre Struktur von Anfangs-, Endpunkt und sinnstiftendem Syntagma noch dem Bereich des Narrativen zugerechnet werden können, reduzieren die Kreuzworträtsel die Sprache auf die Wortebene. Das verengte Bewusstsein fokussiert sich schließlich auf die Gegenständlichkeit der Buchstaben und ihre Anordnung. Zunächst gelingt dem Protagonisten die völlige Gleichgültigkeit in Bezug auf die Repräsentation der Welt, doch fühlt er sich auf dem Höhepunkt auch über die wirkliche Welt erhaben: „Maintenant tu es le maître anonyme du monde“ (273), ganz wie es der im Titel zitierte Satz aus der *Recherche* Prousts vermuten ließ.

Die Verengung des Bewusstseins ist auch bei einer weiteren typisch geselligen Tätigkeit, dem Spielen, zu beobachten. Für den Protagonisten geht es nicht um lustvolles Spiel, sondern allein darum, Zeit hinter sich zu bringen. Meist legt er Patienzen oder steht am Flipperautomaten, beides Spiele, die eine starke räumliche Komponente besitzen.

Doch anders als der Eindruck es vermuten lässt, dominiert hier der Raum den Helden, nicht umgekehrt. Es gelingt ihm nicht, alle Patience-Karten in der geforderten Ordnung abzulegen. In einem solchen Moment wird ihm klar, dass er mit seiner Idee der Gleichgültigkeit unwiderruflich gescheitert ist. Die

²⁰² Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns*, S. 250.

²⁰³ *Ibid.*, S. 248.

Indifferenz wird in der Verzweiflung zur Misanthropie, zuletzt gar zum Selbsthass.

Die Anderen werden zu Ausgestoßenen, zu Unberührbaren: „Les monstres sont entrés dans ta vie, les rats, tes semblables, tes frères. [...] Bannis, parias, exclus, porteurs d’invisibles étoiles“ (283f.).²⁰⁴ Diese Synonymliste verleiht ihrem letzten Glied durch den Rhythmus, der in diesem grammatikalisch nicht vollwertigen Satz wichtigstes Strukturmerkmal ist, mehr Gewicht als den anderen, die durch ihre je zwei Silben einen gleichmäßigen Takt vorgeben. „Porteurs d’invisibles étoiles“ aber hat acht Silben, ein Drittel mehr als die anderen zusammen, was dieser Wendung das größte Gewicht im Satz verleiht. Dieser Verweis auf die Judenverfolgung unter den Nationalsozialisten ruft erneut das Thema auf, dem sich vor allen Dingen *Wou le souvenir d’enfance* und *Récits d’Ellis Island* widmen. Doch bereits hier wird die kollektive Geschichte in Verbindung mit der traumatischen Erfahrung des Individuums gebracht.

Von Anfang an setzt sich die zentrale Figur zur Identität der Ausgestoßenen in Bezug: „Tu les côtoies, tu les accompagnes, tu te frayes un chemin parmi eux : les somnambules [...] les veuves, les ancêtres, les fouineurs“ (284). Der Tonfall der im Film eingesetzten Stimme aus dem Off zeigt das Ausmaß des durch diese Einsicht ausgelösten ohnmächtigen Zornes [61’-66’57’]. Die Indifferenz hat sich in nackte Angst gewandelt. Das Trauma ist Hintergrund und Ursache der Entfremdung des Individuums gegenüber der Gesellschaft, in der die traumatisierende kollektive Geschichte wurzelt.

Die selbst gewählte Isolation ist Ausdruck des Fehlens einer Handhabe im Umgang mit dieser „Post-Holocaust era“²⁰⁵, in der bestimmte Worte nicht mehr assoziationsfrei verwendet werden können, wie etwa „tas“ oder „fumée“.²⁰⁶ In *Un homme qui dort* findet die Metapher des lebenden Toten Eingang, die einerseits in Zusammenhang mit dem Aussehen der Überlebenden von Konzentrationslagern eingesetzt wird, als Zeichen für den Tod, der Eingang in ihr Leben findet. Andererseits wird diese Metaphorik für die Beschreibung derjenigen eingesetzt, die, wie Primo Levi in *Se questo è un uomo* berichtet, den Beinamen „Muselmänner“ tragen:

²⁰⁴ Burgelin, *Georges Perec*, S. 68: „Saississante est cette image des rats qui rappelle la littérature antisémite la plus odieuse.“

²⁰⁵ Diesen Begriff prägte Raymond Federman in der Ablehnung des Begriffs der Postmoderne für die von der Shoah geprägte Zeit, in der das Erzählen unmöglich ist. Vgl. hierzu Reif, S. 8f.

²⁰⁶ *Ibid.*, S. 99.

[...] sono loro, i Muselmänner, i sommersi, il nerbo del campo ; loro la masse anonima, continuamente rinnovata e sempre identica, dei non-uomini che marciano e faticano in silenzio, spenta in loro la scintilla divina, già troppo vuoti per soffrire veramente. Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla.²⁰⁷

Die Metaphorik eines Zustands jenseits von Leben und Tod findet sich in *Un homme qui dort* aufgerufen, um den Zustand des Protagonisten und des in seinem Blick gespiegelten Bewusstseins zu beschreiben:

Tu ne dors pas, mais le sommeil ne viendra plus. Tu n'es pas éveillé et tu ne te réveilleras jamais. Tu n'es pas mort, et la mort ne saurait te délivrer [...] . (278)

Mais tu n'es, regard mort, qu'un fantôme transparent, lépreux couleur de muraille, silhouette déjà rendue à sa poussière, place occupée dont nul ne s'approche. (281)

Das Bewusstsein steht unter der Wirkung eines Mangels, der einerseits mit dem Trauma der Deportation und andererseits mit autistisch geprägter Wahrnehmung zu korrelieren scheint:

« Ce qui pour le prisonnier était réalité extérieure est pour l'enfant autistique sa réalité intérieure ». Autrement dit, le déporté et l'enfant autistique ont, selon Bettelheim, une expérience analogue du monde. L'un comme l'autre sont incapables de prêter attention aux relations réelles de cause à effet ni d'exprimer la moindre volonté.²⁰⁸

Der Protagonist selbst schreibt sich Eigenschaften zu, die zur Isotopie des verengten Bewusstseins gehören: Sein Kopf scheint ihm „une lande que la brume envahit“ (297), er empfindet ein „détachement total“ (277) und nennt sich „imbécile“ (292). Mit seinem leeren Blick scheint er mit offenen Augen zu schlafen, „comme les idiots“ (257), seinen Anblick im Spiegel empfindet er als „reflêt plutôt bovin“ (298).

Eine Identität, die vom Zerfall geprägt ist, da der Tod in ihr Leben eingedrungen ist, kann zur Post-Holocaust-Gesellschaft, die vom Trauma anscheinend ungerührt ihr Dasein fortsetzt, keinen Kontakt halten. Jede Verständigung ist unmöglich geworden: „L'indifférence dissout le langage,

²⁰⁷ Primo Levi, *Se questo è un uomo* (1947), Torino 1993, S. 82f.

²⁰⁸ Valérie-Angélique Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris 2003, S. 170.

brouille les signes“ (270). Der Verlust der Lesbarkeit der Stadt als dem gesellschaftlichen Raum par excellence kulminiert in diesem entfremdeten Gemütszustand: Die Anderen erscheinen ihm monströs, die Stadt bedrohlich, und, wie er selbst, voller Hass und Gewalt:

Ville putride, ville ignoble, hideuse. [...] Ville bruyante ou déserte, livide ou hystérique, ville éventrée, ville saccagée, maculée, ville hérissée d’interdits, de barreaux, de grillages, de serrures. La ville-charnier : les halles pourries, les bidonvilles, déguisés en grands ensembles, la zone au cœur de Paris, l’insupportable horreur des boulevards à flics, Haussmann, Magenta ; Charonne. (286)

Hier zeigt sich die Stadt als Moloch, in dessen Beschreibung sich Angst und Unbehagen des Individuums mit den Grauen der kollektiven Geschichte verbinden: Die „insupportable horreur des boulevards à flics, Haussmann, Magenta ; Charonne“ bezeichnet die gewaltsame Niederschlagung der Demonstrationen gegen den Algerienkrieg durch die Polizei. Die „Affaire de la station de Métro Charonne“ am 8. Februar 1962 kostete acht Menschen das Leben, denen es nicht gelang, sich vor der Gewalt in Sicherheit zu bringen. Im Namen Haussmanns ist die Geschichte der Umgestaltung der Stadt durch die Autoritäten zur Sicherung ihrer Macht: Barrikadenkämpfe wie während der Revolution von 1848 sollten für die Zukunft unmöglich gemacht werden.²⁰⁹ So steht Paris für die ewige Grausamkeit der Geschichte, die das

²⁰⁹ Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt a. M. 1983, S. 56f., greift dies auf: „Der wahre Zweck der Hausmannschen Arbeiten war die Sicherung der Stadt gegen den Bürgerkrieg.“ Jean Starobinski, *Melancholie im Spiegel*, Baudelaire-Lektüren, München/Wien 1992, S. 65f., macht in seiner Interpretation von Charles Baudelaires *Le Cygne* diese Eigenschaft der baulichen Veränderungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts als einen der Gründe für die Melancholie der Sprecherinstanz aus: „Sind die Zerstörungen und Neubauten des 19. Jahrhunderts mit ihrer Mischung von Monumentalität und repressiver Funktion eine der Ursachen des Spleen und des Verbannungsgefühls? Oder werden sie genannt, weil die melancholische Empfindung nur aufhört, wenn sie einen Gegenstand findet, an dem sie sich abarbeiten kann, indem sie die Bedeutung des Verlustes auf jedes Bild fixiert, das ihm die Rechtfertigung seiner eignen Trauer zurückzuwerfen bereit ist? Beide Hypothesen gelten gleicherweise [...]“. „Wenn auch Parallelen zu diesem politisch-sozialen Aspekt von Baudelaires Werk ausgemacht werden können, so findet doch der Spleen in Baudelaires Gedicht seine Entladung in der poetischen Auseinandersetzung. In *Un Homme qui dort* allerdings findet keine solche poetische Entlastung der Melancholie statt. Gerade wenn man den Bezug zur Gesellschaft als Hintergrund nimmt, wird deutlich, dass das Leiden in der Post-Holocaust-Gesellschaft, im Gegensatz zu den Ereignissen des 19. Jahrhunderts, aktualisiert wird, und es keine Linderung der Entfremdung gibt – auch nicht durch die poetische Auseinandersetzung. Der urbane Raum bleibt ein „Paris impossible“, die Entfremdung ist nicht produktiver Bestandteil des dichterischen Prozesses.

Individuum in der Vergangenheit wie in der Gegenwart traumatisiert. Der Film zeigt die Stadt in Ruinen und einen im Laufschrift flüchtenden Protagonisten [67'35'']. Er muss erkennen, dass er sich nicht aus dem Dasein der anonymen Masse lösen kann. Die Erlangung von Erhabenheit durch Indifferenz ist gescheitert: „tu as perdu tes pouvoirs“ (282). Er unterscheidet sich nicht von den Anderen, sie und sein eigenes Ich sind ihm gleich fremd geworden. Dies bewegt ihn zu dem Entschluss, sich aus Gleichgültigkeit und Abschottung wieder in den Kontext der Gesellschaft zu begeben – „L'indifférence est inutile“ (303).²¹⁰

Die Faszination, die der Raum von Paris in *Les Choses* ausübte, kommt in *Un homme qui dort* nicht zum Tragen. Das „Paris impossible“, das Perec hier inszeniert, ist Raum einer Illusion, die der Identität bedrohlich wird: die Illusion einer Rettung durch Indifferenz. Die Identität des Protagonisten aber ist irreversibel verändert. Die Rückkehr in die Gesellschaft wird vom irreparablen Bruch und dem Verlust der Lesbarkeit der Welt überschattet. Es gibt im gesellschaftlichen Raum keine Zeichen mehr, die dem Protagonisten diesen Weg weisen könnten.

1.2.2.3 Die Mansarde – Refugium und Repräsentationsraum des Selbst

Der Verlust des Weltbewusstseins korreliert mit dem Zerfall seines Ichbewusstseins, das im individuellen Raum seine Entsprechung hat.²¹¹ Als persönlicher Raum der Figur wird eine enge Mansarde in der Rue St. Honoré im ersten Arrondissement vorgeführt. Diese *chambre de bonne* wird als persönlicher, intimer Raum der zerfallenden Identität inszeniert. In diesem Zimmer nehmen die Dinge ihren Lauf: An einem heißen Frühsommertag kommt eine folgenschwere Erkenntnis über den Protagonisten. Zunächst ist es nur ein kurzes Innehalten, aus dem der immer stärker werdende Wunsch nach Gleichgültigkeit und dessen rigorose Umsetzung erwachsen:

Sie bleibt existentiell. Zieht man die von Starobinski angesprochene erste Strophe des zweiten Teils von *Le Cygne* hinzu, wird der Unterschied klar: „Paris change, mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,/vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie./Et mes chers souvenirs sont plus lourds que les rocs.“ Die Entfremdung des Protagonisten von *Un Homme qui dort* hat nichts Allegorienhaftes und es gibt eben keine „chers souvenirs“ als poetischen Anknüpfungspunkt. Der Protagonist hat sich aus Raum und Zeit gelöst – seine Entfremdung bleibt existentiell.

²¹⁰ Pedersen, *Perec ou les textes croisés*, S. 48ff..

²¹¹ Claudia Becker, *Zimmer-Kopf-Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert.*, München 1990, S. 20.

C'est d'abord seulement une espèce de lassitude, de fatigue comme si tu t'apercevais soudain que depuis très longtemps, depuis plusieurs heures, tu es la proie d'un malaise insidieux, engourdissant, à peine douloureux et pourtant insupportable, l'impression douceuse et étouffante d'être sans muscles et sans os, d'être un sac de plâtre au milieu des sacs de plâtre. (223)

Der Protagonist erkennt, ähnlich der Figur des Roquentin in Sartres *La Nausée* sein *être en soi*²¹², den trügerischen Charakter seiner Selbstbestimmtheit, und versucht diese Erkenntnis umzusetzen. Er verschließt sich der Welt und lässt sich auf das sachliche Sein beschränken, ohne sich hinsichtlich seiner Vergangenheit oder seiner Zukunft zu entwerfen. Zum persönlichen Raum des Zimmers kommt der erste Raum des Individuums, der Körper: In seiner Darstellung zeigen sich Entfremdung und Dissoziation zuerst. Am Morgen seiner Prüfung an der Universität beginnt eine Entzweiung zwischen einem immobilen, passiven, sich verweigernden Ich der Negation und seinem Doppelgänger²¹³, der noch immer funktioniert:

Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas. Un autre, un sosie, un double fantomatique méticuleusement fait, peut-être à ta place, un à un, les gestes que tu ne fais plus : il se lève, se lave, se rase, se vêt, s'en va. (224)

In einer dissoziativen Bewegung begibt sich der Körper nach draußen, während der bewusste Teil der Identität reglos im Zimmer verharret. Wie groß die Distanz zwischen den beiden Teilen ist, zeigt einerseits die Verwendung des „peut-être“, die den geringen Bezug des eigentlichen Ich zu dem Ort abbildet, an den sich der Doppelgänger begibt. Die Entfremdung wird andererseits durch das Bestehen auf der Objektposition des anderen Ich, das sich nach draußen in die Welt begibt („tu le laisses bondir dans les escaliers“ Ibid.), unterstrichen. Das sich in die Welt begebende Ich kann keine wirkliche Identität haben, es ist nur die Hülle, über die das im persönlichen Raum verharrende Ich noch die Macht besitzt.

²¹² Als vom Bewußtsein unabhängige, dingliche Existenz, vgl. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris 1949, S. 30-35, sowie S. 123: „En un mot, tout effort pour concevoir l'idée d'un être qui serait fondement de son être aboutit, en dépit de lui-même, à former celle d'un être qui, contingent en tant qu'être-en-soi, serait fondement de son propre néant.“

²¹³ Mit dem Doppelgänger wird das bekannteste Motiv der „psychischen Folgen der zunehmenden Autonomisierung der Innenwelt wie Dekomposition des Selbst, Spaltungs- und Entpersonalisierungstendenzen“ aktualisiert, Becker, *Zimmer-Kopf-Welten*, S. 19.

Zunächst beginnen Negationen, die den passiven Widerstand der Immobilität markieren („Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas.“), das Denken zu bestimmen. Das bisherige Leben mit seinen Zielsetzungen und den sie verfolgenden Tätigkeiten wird verabschiedet. Der Protagonist versucht, der Wirklichkeit, die er nicht mehr rational erfassen kann, zunächst durch die genaue Auflistung aller Gegenstände des Interieurs näher zu kommen. Auch hier werden die Gegenstände als *détails absolus*, wie sie für das Erzeugen eines *effet de réel* charakteristisch sind, eingesetzt und die Verbindung des Zeichens zu einer übergeordneten Funktionalität wird aufgelöst.²¹⁴ Gerade das banale Detail birgt den Zugang zu den geheimen Gesetzmäßigkeiten der Welt und des Lebens:²¹⁵

Et, s'il faut un décor de ta vie, ce n'est pas la majestueuse esplanade (généralement, une spectaculaire illusion de perspective) où s'ébattent et s'envolent les enfants aux joues rebondies de l'humanité conquérante, mais, quelque effort que tu fasses, quelque illusion que tu berces encore, c'est ce boyau en soupente qui te sert de chambre. (226)

Der Verzicht auf die „spectaculaire illusion de perspective“ begrenzt allegorisch die Lebenszukunft des Protagonisten und veranlasst ihn zum Rückzug in den beengten Raum seiner Mansarde, in dem er unbeweglich verharrt. Die Beschränkung vollzieht sich auch im Bewusstsein. Der Raum zieht seine Kreise um die Identität des Protagonisten immer enger und grenzt das Bewusstsein auf das konkrete Hier und Jetzt ein. Der Protagonist muss sein Ich an der Wahrnehmung der Gegenstände festmachen. Das cartesianische *cogito* ist einem minimalistischen *percipio* gewichen:²¹⁶ „Ceci est ta vie. Ceci est à toi. Tu peux faire l'exact inventaire de ta maigre fortune, le bilan précis de ton premier quart de siècle“ (227). Anders als Sylvie und

²¹⁴ Roland Barthes, *L'effet de réel*, S. 479-485, hier S. 484: „[...] car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre sans le dire que le signifier.“

²¹⁵ Georges Perec, „Approches de quoi?“ in: ders., *L'infra-ordinaire*, Paris 1989, S. 13: „Questionnez vos petites cuillers. Qu'y a-t-il sous votre papier peint ? Combien de gestes faut-il pour composer un numéro de téléphone ? Pourquoi ? Il m'importe peu que ces questions soient ici, fragmentaires à peine indicatives d'une méthode, tout au plus d'un projet. Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité.“ Die Studien von Michael Sheringham und Derek Schilling widmen sich ausführlich dem *infra-ordinaire* als Verständnisgrundlage der Wirklichkeit.

²¹⁶ Montfrans, *Georges Perec : La contrainte du réel*, S. 84.

Jérôme, die vor ihrem inneren Auge den idealen Wohnraum erstehen lassen, schließt der namenlose Protagonist jegliche Illusion aus.

Er wendet sich vom Kontext seines Lebens ab, der durch einen Blick in seine Vergangenheit, seine Zukunft oder sein soziales Umfeld wichtige Anhaltspunkte für die Herstellung einer Kausalität der Entwicklung liefern könnte. „Tu as vingt-cinq ans et vingt-neuf dents, trois chemises et huit chaussettes, quelques livres que tu ne lis plus, quelques disques que tu n’écoutes plus“ (227). Dieses Wahrnehmungserlebnis begrenzt den Raum zunächst auf seine Funktion als Anschauungsraum, der wie ein ferner Raum im Panorama als statischer Raum wahrgenommen wird.²¹⁷ Das Zimmer ist das erste Refugium des Protagonisten, sein persönlicher, von ihm durchdrungener Raum:

Ta chambre est le centre du monde. Cet antre, ce galetas en soupente qui garde à jamais ton odeur, ce lit où tu te glisses seul, cette étagère, ce linoléum, ce plafond [...] : ainsi commence et finit ton royaume, qu’entourent les cercles concentriques, amis ou ennemis, les bruits toujours présents qui te relient seuls au monde [...]. (243)

Doch bleibt die Raumwahrnehmung nicht neutral, sie geht in eine Darstellung des Zimmers als einem gestimmten Raum über. Die Mansarde bietet Geborgenheit und Schutz. Sie ist ein „lieu presque magique“ (282) oder paradisische Insel: „Ta chambre est la plus belle des îles désertes, et Paris est un désert que nul n’a jamais traversé“ (244).²¹⁸ Die beiden in Opposition gesetzten Räume von schützendem Zimmer und bedrohlicher Stadt verbindet das „désert“. Beide sind Zeichen der Verlassenheit und Einsamkeit des Protagonisten. Im Zimmer bleibt die Zeit, bleibt die Welt stehen. Der Wecker klingelt nicht mehr. Hier thront der Protagonist hoch über der Stadt und ist über Raum und Zeit erhaben. „Ici tu apprends à durer. Parfois, maître du temps, maître du monde, petite araignée attentive au centre de ta toile, tu règues sur Paris“ (247). Doch kann das Interieur im Rahmen der Dialektik von schützendem Innenraum und bedrohlicher Außenwelt seine Funktion als „espace heureux“²¹⁹ nicht entfalten. In der Herrschaft über die Weiten des

²¹⁷ Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*, S. 92.

²¹⁸ „Désert“ bringt hier zwei Konnotationen ein: Als Attribut zur Insel verweist es auf eine Abgeschiedenheit, die durchaus einen positiven Aspekt hat. Die Einsamkeit ist das verbindende Merkmal zwischen Wüste und Insel. Während die Insel einen überschaubaren Raum darstellt, ruft die Wüste durch ihre scheinbare Grenzenlosigkeit beängstigende Assoziationen auf.

²¹⁹ Becker, *Zimmer-Kopf-Welten*, S. 26.

Häusermeeres von Paris bleibt ein Rest an Ambivalenz: Die labyrinthische Struktur der Stadt findet sich ins Interieur übertragen. Labyrinth einerseits und Wüste und Wasser andererseits fallen sowohl in der Innenwelt als auch in der Außenwelt zusammen und entwerfen einen widersprüchlichen Raum: Wo Meer und Wüste in Oasen und Inseln ihren harmonischen Ausgleich finden können, steht das Labyrinth für die Kappung jeglicher metaphysischer Verbindungen und für das Auslöschen erwartbarer Sicherheiten.²²⁰

Die Mansarde ist winzig und gefährdet die körperliche Integrität. In der Mitte stehend kann der Protagonist jeden beliebigen Punkt des Zimmers mit den Händen berühren (289). Die Enge des Rückzugsraumes entspricht der Abschottung nach außen.²²¹

[...] ce galetas long de deux mètres quatre-vingt douze, large d'un mètre soixante-treize, soit un tout petit peu de cinq mètres carrés, cette mansarde ou tu n'as plus bougé depuis plusieurs heures, depuis plusieurs jours : tu es assis sur une banquette trop courte pour que tu puisses t'y étendre de tout ton long, trop étroite pour que tu puisses t'y retourner sans précaution. (227)

Ce lavabo si petit qu'il ressemble à un meuble de poupée [...]. (243)

Der Körper kann sich selbst für die elementaren Bewegungen nicht in seiner ganzen Spanne entfalten. Auch ist das Dachzimmer alles andere als angenehm temperiert: Die unerträgliche Hitze ist eines der auslösenden Momente für die fatale Erkenntnis, die am Beginn des Studiums der Indifferenz stand. Die Integrität des Körpers ist selbst in diesem persönlichen Raum nicht gesichert. Im Gegenteil: Es findet sich eine ganze Reihe von Hinweisen auf das gestörte Körperempfinden des Protagonisten. Hierzu gehört eine Überempfindlichkeit der Sinne, die das Sehen und Hören bis an die Grenze zur Halluzination treibt.²²²

Vier der sechzehn Kapitel von *Un homme qui dort* stellen die Schwelle zwischen Wachen und Schlafen dar. Wenn auch der konkrete Raum der Mansarde in den Hintergrund tritt, so ist doch die räumliche Empfindung des Körpers, seine Wahrnehmung im Raum die Dominante. Auch dies erinnert an

²²⁰ Norbert Reichel, *Der erzählte Raum: Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur*, Darmstadt 1987, S. 179f.

²²¹ Becker, *Zimmer-Kopf-Welten*, S. 29: „Je enger die an Verinnerlichungs- und Rückzugstendenzen geknüpfte Raumvorstellung ist, umso deutlicher wird die Isolation des Dichters und seine Abgrenzung gegen die Außenwelt.“

²²² Vgl. hierzu Glosch, *Cela m'était égal*, S. 211, sowie Heck, *Georges Perec*, S. 61f.

Prousts *Recherche*. Während aber dort auf der Schwelle zum Schlaf die *mémoire involontaire* als angenehm dargestellt wird, erschweren bei Perec die Wachträume das Finden der nächtlichen Ruhe. Dieser besondere Bewusstseinszustand bringt seine eigene Art der Wahrnehmung hervor. Auch in der Syntax manifestieren diese Passagen einen kohärenteren Aufbau als der übrige Text, der eher aus immer wiederkehrenden Fragmenten zu bestehen scheint.²²³ Bei allen diesen Wachträumen beherrscht der Raum den Protagonisten, nicht umgekehrt. Die Wahrnehmung des Selbst macht deutlich, dass die Integrität des räumlichen Empfindens angegriffen ist.

Die Vertrautheit mit dem, was sich in seinem Zimmer befindet, wird im Eingangskapitel von einer ungewöhnlichen Raumwahrnehmung durchbrochen: Das Nasenbein bildet ein Scharnier, auf dem die Wirklichkeit wie ein zweidimensionaler Raum aufsitzt und das entsprechend den Bewegungen des Protagonisten manövriert werden kann.

Dès que tu fermes les yeux, l'aventure du sommeil commence. À la pénombre connue de la chambre, volume obscure coupé par des détails, où ta mémoire identifie, sans peine les chemins que tu as mille fois parcourus, les retraçant à partir du carré opaque de la fenêtre, ressuscitant le lavabo à partir d'un reflet, l'étagère à partir de l'ombre un peu plus claire d'un livre, précisant la masse plus noire des vêtements suspendus, succède, au bout d'un certain temps, un espace à deux dimensions, comme un tableau sans limites sûres qui ferait un très petit angle avec le plan de tes yeux, comme s'il reposait, pas tout à fait perpendiculairement, sur l'arête de ton nez, tableau qui, d'abord, peut te sembler uniformément gris, ou plutôt neutre, sans couleurs ni formes [...]. (219)

Die Realität erscheint dabei wie eine amorphe, zweifelhaft verfremdete Repräsentation ihrer selbst „[...] comme un tableau sans limites sûres“. Auch macht er die Position des Schlafs, der sich mal in Form eines Bretts (220), mal einer Kugel (232) oder als Landschaft (233) materialisiert, bald vor, bald hinter, bald unter sich aus. Der Protagonist verspürt Unsicherheit hinsichtlich seiner Lage im Raum. Obwohl er im Bett liegt, sich also in der Horizontalen befindet, hat er das Gefühl, unsicher kopfüber aufgehängt zu sein, wie eine Fledermaus oder wie eine reife Birne (276).²²⁴ Er verliert sein Körpergefühl:

²²³ Pedersen, *Perec ou les textes croisés*, S. 53.

²²⁴ Die Metamorphose des Körpers lehnt sich deutlich an die Schilderungen in Kafkas *Verwandlung* an. Franz Kafka: „Die Verwandlung“ (1915), in: *Die Erzählungen*, Frankfurt a. M. 2007. S. 96-161.

Il se produit alors un phénomène tout-à-fait étonnant : il y a d'abord trois espaces que rien ne te permettrait de confondre, ton corps-lit qui est mou, horizontal et blanc, puis la barre de tes sourcils qui commande un espace gris, médiocre, en biais, et la planche, enfin, qui est immobile et très dure au dessous, parallèle à toi et peut être accessible. (221)

Der eigene Körper wird nicht als kohärente Einheit und ohne Bezug zur tatsächlichen Körperlichkeit des Selbst empfunden. Innen und Außen sind nicht mehr unterscheidbar, der Körper wird zur surrealen Landschaft, zum Terrain und zum Vehikel zugleich: „S'il y a un lac au milieu de ta tête ce qui est non seulement vraisemblable, mais normal, [...] il te faudra un certain temps pour l'atteindre“ (232), „tu es tout à la fois l'étrave et le navire et toi sur le navire“ (264).

Der Körper ist dem Zugriff des Willens entzogen. Dies macht es dem Protagonisten so schwer, sich selbst zu orten. Er findet sich objektiviert und erreicht mit einem Hineinspüren in sein Inneres nichts mehr. Er betrachtet sich vielmehr distanziert und empfindet die Teile seines Körpers nicht als seinem Ich zugehörig, sondern als eigenständige Objekte.²²⁵ Das kann als Ausdruck des Mangels an Integrität bewertet werden. Solange der Körper nicht als Einheit gespürt werden kann, ist der Schlaf unerreichbar. Dieses mühevollen Spiel setzt sich so lange fort, bis auch die Übersicht über den Raum verloren geht, weil die Leiste der Augenbrauen auseinanderbricht, oder weil sich Körperteile in anderen Körperteilen verschachteln oder der Zersetzung anheim fallen.

Les trois quarts de ton corps se sont réfugiés dans ta tête ; ton cœur s'est installé dans ton sourcil [...] Il faut que tu fasses appel de ton corps, que tu vérifies l'intégrité de tes membres, de tes organes, [...]. Tu voudrais bien chasser de ta tête tous ces morceaux qui l'encombrent et l'alourdissent, et en même temps, tu te félicites d'avoir sauvé le maximum, car tout le reste est perdu, tu n'as plus de pieds, plus de mains, ton mollet est complètement liquéfié. (277)

Zugleich unterstützt die Zersetzung die Objektivierung des Ich. Die mangelnde Kontrolle über den Körper äußert sich zunächst nur in einem

²²⁵ „Là où ta chair rencontre ta chair, là où le pied gauche passe sur le pied droit, là où les genoux se rencontrent, là où ton coude affronte ton estomac [...]. Evidemment, on peut, presque sans prendre des risques, inverser toute l'opération et affirmer que c'est le contraire, le pied gauche sous le pied droit, la cuisse droite sous la cuisse gauche.“ (276)

leichten Unwohlsein: „survient une douleur précise, indubitablement consciente [...] le plus banal des maux de tête“ (221). Doch der Schmerz, der von nun an immer öfter zwischen dem Protagonisten und der wohlthuenden Nachtruhe steht, wird immer stärker, bis er folterähnliche Qualen leidet:

Et bien sûr, c'est toujours dans ce moment là que les bourreaux choisissent pour intervenir. L'un te fourre une éponge pleine de la craie dans la bouche, l'autre te bourre les oreilles de coton ; quelques scieurs de long se sont installés dans tes sinus, un pyromane incendie ton estomac, des tailleurs sadiques compriment tes pieds, t'enfoncent un chapeau trop étroit, t'engoncent dans un manteau trop petit, t'étranglent avec une cravate; un ramoneur et son comparse ont introduit une corde à nœuds dans ta trachée, et malgré de louables efforts, ne parviennent pas à la retirer. (277)

Sein Körper ist dabei Objekt, dem andere Subjekte Qualen zufügen. Im Traum erlebt der Protagonist gar die physische Vernichtung: „le froid monte le long de tes jambes, le long de tes bras, monte lentement, t'engourdit, t'annihile. Tu grandis immensément, tu explodes, tu meurs, fendillé, pétrifié“ (295).²²⁶ Als erste räumliche Einheit des Selbst ist die Körperwahrnehmung auch als erste an den toten Punkt gelangt, den „point mort“ der Identität, zu dem der Versuch, Indifferenz zu erlangen, geführt hat:

De quoi s'agit-il „au fond“ de cet *Homme qui dort* qui a ce caractère original d'être une recherche de la banalité du dérisoire ?

D'un être au point mort de sa vie qui fait des gestes, se meut dans un décor anonyme où son mouvement s'inscrit non dans un rythme mais dans une durée.²²⁷

Erneut verändert sich die Beziehung zum eigenen Körper: Er ist nun nicht mehr nur nicht beherrschbar. Dem Ich ist der Kontakt zu sich selbst unerträglich geworden. Im zwanghaften Nägelkauen findet dieses Grauen seine Entsprechung:

²²⁶ Die Träume des Protagonisten sind nur in Grau, Weiß und Schwarz beziehungsweise mit Helldunkel-Effekten ausgestaltet. Durch die graue Farbe des Traumbildes drückt sich die vom Protagonisten angestrebte Indifferenz aus. Die Verfilmung ist gänzlich in Schwarzweiß gehalten, was die Verbindung zum besonderen Bewusstseinszustand herstellt. Vgl. hierzu Fußnote 259.

²²⁷ Georges Franju, « Au point mort de sa vie », *Positif* n° 159 (mai 1974), in : *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 153-157, hier S. 154, Fußnote 2.

Tu arraches la corne jusqu'au milieu de l'ongle, meurtrissant les endroits où elle s'attache à la chair ; tu déchires les peaux mortes sur presque toute la longueur de la phalange jusqu'à ce que le sang se mette à perler, jusqu'à ce que tes doigts fassent si mal que pendant des heures, le moindre contact te soit à ce point insupportable que tu ne puisses plus rien saisir et doives tremper tes mains dans l'eau bouillie. (288)

Die neurotische Selbstverstümmelung erzeugt den Schmerz als Gegenmittel zu Unbehagen und Leere. Der Schmerz macht den Körper einerseits spürbar, andererseits besteht aber die Gefahr, die Identität durch Selbstfolter zu vernichten. Nicht nur in Bezug auf die Integrität des Körpers finden Unbehagen und Angst des Protagonisten einen Ausdruck, sondern auch bezüglich des empfundenen Mangels an Kontinuität des Selbst. Dieser Mangel lässt sich in der Selbsterfahrung des Bewusstseins, für das die Mansarde Repräsentationsraum ist, aufzeigen.

Abgrund und Schwelle werden hier zur räumlichen Metapher für einen Zeitpunkt im Leben, an dem die Kontinuität des Daseins gefährdet ist. Die Träume scheinen Vorzeichen dafür zu sein, „*signe avant-coureur* (232), *le commencement de la fin* [...] *un signe prémonitoire* [...] *un indice dont le sens n'était même pas sûr*“ (264), für einen Punkt in der Entwicklung, auf den der Protagonist zusteuert, und von dem es keine Rückkehr mehr gibt.

Der Bruch im Selbstbild des Protagonisten zeigt sich bei jedem Blick in seinen Spiegel. Dieser hat einen Sprung. Das Gesicht des Protagonisten kann nicht unversehrt repräsentiert werden. Das Spiegelbild als Zeichen seines Ich ist wie alle *signifiants* von der Auflösung erfasst:

[...] *cette glace fêlée qui n'a jamais réfléchi que ton visage morcelé en trois portions de surfaces inégales, légèrement superposables, que l'habitude te permet presque d'ignorer, oubliant l'ébauche frontal, le nez fendu, la bouche perpétuellement tordue, pour ne plus retenir d'une zébrure en forme de Y comme la marque presque oubliée, presque effacée, d'une blessure ancienne, coup de sabre ou coup de fouet* [...]. (243)

Das Gesicht ist nur noch entstellt und verletzt wahrnehmbar. Der Protagonist erkennt sein Gesicht nicht mehr. Es ist, wie auch die Texte, die ihren Sinn verloren haben, nur noch in seiner Materialität erfahrbar. Im Gesicht lässt sich der Hinweis auf ein vergangenes, nicht näher bestimmtes Trauma lesen

(„coup de sabre ou coup du fouet“).²²⁸ Nachdem der Protagonist zum Analphabeten in Bezug auf die Lesbarkeit der Stadt wie auch zum Verweigerer der Lektüre von Büchern geworden ist, ereilt ihn dieses Phänomen gegenüber seinem eigenen Spiegelbild. Denn auch sein Körper trägt Zeichen²²⁹, doch vermag die Figur sie nicht mehr zu lesen. Der Spiegel selbst scheint eine Narbe in Y-Form zu tragen.²³⁰

Das Y antizipiert hier die *géométrie fantasmatique*, wie sie in *W ou le souvenir d'enfance* zum Einsatz kommt.²³¹ Sowohl das für letzteres Werk wichtige X als auch das hier genannte Y, sowie das in *La boutique obscure* auftauchende Z, das den Riss markiert,²³² weisen die Diagonale als Element auf. Im Louvre sieht der Protagonist sich lange das Portrait des Condottiere von Antonello da Messina an, der über dem Mund eine Narbe trägt.²³³ Die Diagonale vollzieht sich hier in den Gedanken des Betrachters, der sich

²²⁸ Zur Darstellung des Gesichts in *Un homme qui dort*, vgl. Heck, *Georges Perec*, S. 82-85.

²²⁹ Burgelin, *Georges Perec*, S. 65 : „Le miroir renvoie le corps à l'énigme de ses marques.“

²³⁰ Die Verfilmung zeigt eine Kamerafahrt durch das Zimmer, die über den Spiegel aufgenommen wird. Der Y-förmige Sprung wird dadurch auch auf das Zimmer selbst übertragen [19'41''].

²³¹ Vgl. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris 1975, S. 109. Das X bildet dort die Grundform, aus der sich anhand geometrischer Operationen wie Drehungen und Spiegelungen ein eigenes Zeichensystem ergibt. Auf das X lassen sich sowohl Hakenkreuz als auch Davidstern zurückführen.

²³² Georges Perec, *La boutique obscure: 124 rêves*, Paris 1973. Dazu David Gascoigne, „Georges Perecs Dream Narratives“, in: Gifford, P./Gratton, J. (Hrsg.), *Subject matters* Amsterdam/Atlanta 2000, S. 128-144. hier S. 141: „In this dream the letter focused in is not the 'e' but 'z' glossed at the slash, the cut, the scar“.

²³³ In seinem Roman *Le Condottière* (1957-60, Erstveröffentlichung 2012), hat Georges Perec die Ekphrasis dieses Gemäldes unternommen, das der Protagonist Gaspard Winckler erfolglos zu fälschen versucht und schließlich über diesen Misserfolg seinen Auftraggeber ermordet. Das Portrait wird dort als Inbild der Erhabenheit vorgeführt: „Figé dans l'éternité dédaigneuse, le Condottière regarde le monde. La bouche s'incurve légèrement : ni un sourire, ni une moue ; l'expression peut-être, d'une férocité qui s'ignore ou qui s'assume. Dans la note. Le Condottière ne bouge pas : on ne peut rien pressentir, on ne peut rien imaginer, on ne peut rien ajouter à sa présence. [...] il traite d'égal avec les princes, les roitelets, les évêques, les ministres. Il va de ville en ville, à la tête de ses soudards. Il ne risque jamais rien : ni amis, ni ennemis, il est la force. Mais la force c'est n'importe quoi. La sérénité, ce n'est pas assez. La certitude, tous la partagent. N'importe quelle œuvre, n'importe quel homme c'est toujours une certitude qui s'atteint. Le Condottière est encore au-delà : il n'a plus besoin d'atteindre quoi que ce soit ; il ne cherche pas à comprendre le monde ; il n'a pas besoin de le comprendre. Il ne cherche pas à dominer le monde. Il le domine déjà. Il le domine avant. Il est le Condottière.“, Georges Perec, *Le Condottière*, Paris 2012, S. 178f..

vergegenwärtigt, dass ein gemaltes Portrait auch spiegelsymmetrisch zu betrachten ist – die Seiten also vertauscht sind.

[...] un portrait incroyablement énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au dessus de la lèvre supérieure, à gauche, c'est à dire à gauche pour lui à droite pour toi. (271)²³⁴

Auch das Gesicht des Protagonisten trägt diese winzige Narbe: „cette minuscule cicatrice au dessus de la lèvre“ (297)²³⁵, die aber keinen Aufschluss über ihren Ursprung mehr liefern kann, da die Geschichte dieser Narbe im Hin und Her der Spiegelungen und Projektionen ausgeblendet wird: „visage en suspens où tu cherches sans les voir, les oreilles, les yeux, [...] l'ombre d'une narine que peut-être prolonge la trace – infamante ou glorieuse qui sait? – d'une cicatrice“ (258). Während der Protagonist die Narbe auf dem Gemälde noch in Bezug zu sich selbst setzen kann, funktioniert die Narbe als Zeichen der Erinnerung an eine Wunde nicht mehr. Deutlich wird, dass sich der Sinn eines Zeichens immer nur im Hinblick auf ein Gegenüber entfalten kann, mit dem es ein gemeinsames Zeichensystem teilt, das Zeichen die Verbindung zwischen der Identität und der Alterität herstellen. Roland Barthes' Bemerkung, „[L]e signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe“²³⁶ scheint in besonderer Weise auf diese Entwicklung der Narbe zum Zeichen zuzutreffen. Bei Perec öffnet sich das Zeichen nicht, da kein Gegenüber mehr – nicht einmal die Erinnerung des Subjekts an sich selbst – vorhanden ist.

In der Verfilmung wurde am Kopfende des Bettes ein Druck von René Magrittes *Verbotene[r] Reproduktion*²³⁷ angebracht, die selbst das Motiv des Spiegels aufgreift [7'35'']. Der Spiegel zeigt dem Mann, der vor ihm steht, statt des eigenen Gesichts seinen Rücken – das, was alle anderen auch von

²³⁴ Im Film ist ein Druck des Gemäldes im Zimmer des Protagonisten zu sehen [13'37'']. Die Sorgfält, die der Erzähler hier walten lässt, um ein Verwechseln von rechts und links zu verhindern, ist ebenfalls ein Motiv, das seine Ausarbeitung in *W ou le souvenir d'enfance*, S. 185, findet: die *gacherie contrariée* – das Verwechseln solcher Oppositionen.

²³⁵ Diese Narbe wird in *W ou le souvenir d'enfance* ebenfalls thematisiert: „Pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue marque personnelle, un signe distinctif“, S. 145.

²³⁶ Roland Barthes, „L'empire des signes“, in : *Œuvres complètes*, vol. II., 1966-1973, hg. v. Éric Marty, Paris 1994, S. 743-834, hier S. 781.

²³⁷ René Magritte, *La reproduction interdite* (1937), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

ihm sehen, während das auf dem Spiegelsims liegende Buch (Edgar Allen Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*) erwartungsgemäß gespiegelt wird. Der Mensch hat auf sich selbst die Perspektive eines Fremden. Der Blick ins eigene Gesicht, das ihn zum Individuum macht, bleibt ihm verwehrt.²³⁸ Dies entspricht dem Blick des Protagonisten, der sich selbst zunehmend als Objekt sieht und sein Bewusstsein als Subjekt verliert. Der Blick, der die beiden im Bild gezeigten Personen als identisch wahrnimmt, gehört vielmehr der Perspektive des Bildbetrachters an.²³⁹ Dieser ist also längst Bestandteil des Bildes. Der Protagonist wird so in Szene gesetzt, dass er die Fortsetzung dieser Spiegelung sein könnte. Des Weiteren findet sich im Film ein Druck von M. C. Eschers *Relativität*²⁴⁰ [1'50'']. Zum einen stellt dieses Bild die Verbindung zwischen dem Motiv des Labyrinths und dessen Pendant im Film, den Treppen, her. In seiner Eigenschaft als Trompe-l'œil, das einen gegen die Naturgesetze verstoßenden Sachverhalt zeigt, ist dieses Bild auf den Charakter der bloßen Repräsentation beschränkt und kann keine reale Referenz finden. Darin spiegelt sich die Unverträglichkeit der Existenz des *homme qui dort* mit den Gesetzmäßigkeiten der Gesellschaft.

Die Risse an der Decke werden ebenfalls zum Spiegel des Protagonisten. Die Objektwelt innerhalb des Zimmers nimmt metaphorische Formen an, in denen er mehr als die bloße Materialität erkennt. Es ist die Durchdringung von konkreter Materialität des Raumes und der Identität des Protagonisten.²⁴¹ Die Projektion wird ebenso wie die Spiegelung vom räumlichen Leitmotiv des Labyrinths beherrscht²⁴² („Les fissures du plafond dessinent un improbable labyrinthe“ 230; „Une petite bestiole noire vraisemblablement irréaliste ouvre une brèche insoupçonnée dans le labyrinthe des fissures du plafond“ 261). Stattdessen schafft sich der Protagonist in seiner Imagination eine eigene Welt, die in seinem Zimmer lesbar wird. Die Risse in der Zimmerdecke können jedes beliebige Objekt der Welt darstellen – auch ihn selbst:

²³⁸ Vgl. Konersmann, *René Magritte: Die verbotene Reproduktion*, S. 53: „Der Bespiegelte ist verwechselbar, und das gibt in seinem Fall die Gültigkeit der Parabel. Allein das charakteristisch gewellte Haar scheint ihm für Momente Einzigartigkeit zu schenken. Aber auch diese virtuos gezeichnete Frisur [...] ist kein Zeichen von Identität.“

²³⁹ *Ibid.*, S. 47.

²⁴⁰ M.C. Escher, *Relativity* (1953), National Gallery of Art, Washington, D.C..

²⁴¹ Pedersen, *Perec ou les textes croisés*, S. 56.

²⁴² Burgelin, *Georges Perec*, S. 65.

[...] des dizaines de formes naissantes, organisations fragiles que tu ne peux saisir qu'un instant [...] l'apparition d'un geste, d'un mouvement, d'une silhouette, ébauche d'un signe vide que tu laisses grandir, hasard qui se précise: un œil qui te fixe, un homme qui dort, [...]. (257)

Die Spiegelung seiner selbst findet der Protagonist nicht nur visuell, sondern auch akustisch. Er imaginiert den Alltag seines Nachbarn, den er nur durch die Geräusche kennt, die durch die Wand dringen. Er versucht, aus den Geräuschen Informationen über einen Tagesrhythmus zu gewinnen und den Nachbarn so zu einem echten Gegenüber zu machen. Die Wahrnehmung des Protagonisten hat sich verändert. Aus den Fragmenten der Existenz des Anderen, die er zuvor mit seinem *regard mort* zerstückelte, versucht er nun, eine Geschichte, einen Lebenslauf, zusammzusetzen. Die Vorstellung vom Lebenswandel des Nachbarn könnte für den Protagonisten als Projektion einer Alterität zum Ausgangspunkt für die Konstruktion einer eigenen Identität werden. Doch verhindert die Indifferenz eine ausreichende Annäherung:

Tu ne cherches pas à le voir d'ailleurs tu n'entrebâilles ta porte lorsque tu l'entends sortir sur le palier pour remplir sa bouilloire au robinet du poste d'eau, tu préfères l'écouter et te le façonner à ta guise. (289)

Im Film wird dieses Kapitel ausgelassen. Stattdessen wird die berührunglose Nähe der beiden Hausbewohner visuell umgesetzt – sie begegnen sich auf dem Gang und gehen grußlos aneinander vorüber. [35'56''; 36'13''] Allerdings kann das konkrete Bild den Verlust des Vorstellungsprozesses beim namenlosen Protagonisten nicht aufwiegen. Die Figur des Nachbarn verliert ihre Bedeutung für die Konstruktion eigener Identität, daher muss diese scheitern.²⁴³ Räumliche Strukturen büßen für den Mann, der schläft, ihre Eigenschaft als Bedeutungsträger ein. Während die Vielfalt der Zeichen im öffentlichen Raum der Stadt durch seinen *regard mort* nivelliert wird, findet in der Dachstube eine Überfrachtung des Raumes mit Repräsentationen des Selbst statt. Im Verweis von einer Repräsentation auf die andere verliert die Referenz des Ich ihren letzten Halt. Letztlich wird der Protagonist selbst Opfer seines alles objektivierenden, alles aus dem Kontext reißenden Blickes und schädigt die eigene Integrität fundamental, so dass er damit auch seiner Identität die Grundlage entzieht.

²⁴³ Chauvin, *Perec double v(u)e*, S. 399 : „[...] assimilé à un élément mobile du décor de vie, il [le voisin, V.S.] perd son dérisoire mystère et évite la dérive anecdotique ou fantasmatique.“

1.2.3 Identität in der permanenten Gegenwart

Neben der Integrität ist auch das Kontinuitätsempfinden der Zentralgestalt gefährdet. Der Protagonist macht es sich durch seine Isolation zunehmend schwer, sein Ich in der zeitlichen Kontinuität wahrzunehmen. Dies drückt sich bereits in der Wahl des Titels aus und der darin liegenden Anspielung auf Prousts *À la Recherche du temps perdu*, die hier in Erinnerung gerufen sei:

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes.²⁴⁴

Perecs Protagonist wünscht sich, auf diese Weise über die Zeit zu verfügen und sich in einer arretierten Gegenwart über die Vergänglichkeit zu stellen.²⁴⁵ Er erreicht diese Dominanz über die Zeit in der Umkehrung des zitierten Proust-Satzes.²⁴⁶ Den Schlaf zu finden, fällt ihm schwer, doch versucht er, ihn zugleich auf den wachen Teil des Lebens auszuweiten. Mitten im Leben will er einschlafen und sich, einem Schlafwandler gleich, selbstvergessen durch den Raum bewegen:

Tu es un oisif, un somnambule, une huître. (227) Marche d'aveugle, de somnambule, tu avances d'un pas mécanique, interminablement, jusqu'à oublier que tu marches. (270)

Der Protagonist versucht, die Dimension der Zeit aus den Angeln zu heben. Er ignoriert den Tag-Nacht-Rhythmus und versucht, einen gleichförmigen Bewusstseinszustand zu erreichen, der ihn vom Vergehen der Zeit erlöst. Ein zeitweiliger Erfolg stellt sich ein. In seinem Zimmer scheint die Zeit stehen geblieben zu sein. Die Isolation von der Gesellschaft, der Rückzug aus den von ihr vorgegebenen Funktionen, macht einen Bezug auf das objektive Vergehen der Zeit überflüssig.

Bei der Lektüre von Texten, der Lektüre des Raumes aber auch der Nahrungsaufnahme versucht der Protagonist, sich auf das konkret Wahrnehmbare zu beschränken und enthält sich der Abstraktion. Er versucht, die Zeichen der Zeit aus ihrem Kontext zu lösen. Das Tropfen des Wasserhahns und das Läuten der Glocken von St. Roch haben ebenso wenig eine Bedeutung für ihn wie das kryptisch gewordene Schwarz auf Weiß der

²⁴⁴ Vgl. Fußnote 151.

²⁴⁵ Vgl. Burgelin, *Georges Perec*, S. 67.

²⁴⁶ Andrews, *Puzzles and lists*, S. 782, bemerkt diese Spiegelung: Bei Proust ist es der Träumer, der Dank seiner *mémoire involontaire* durch Zeit und Raum reisen kann, wohingegen Perecs Protagonist an Schlaflosigkeit leidet.

Zeitung. Die Vergangenheit wird mit den Erinnerungen ausgelöscht, die Zukunft wird verdrängt, indem der Protagonist seinen Handlungen Ziel und Zweck nimmt. Er bricht sein Studium ab. Er hört auf, seinen Wegen eine Zielrichtung zu geben:

L'oubli s'infiltré dans ta mémoire. (230)

Tu laisses le temps qui passe effacer la mémoire des visages, des numéros de téléphone, des adresses, des sourires, des voix. (248)

Tu n'as pas envie de te souvenir d'autre chose, ni de ta famille, ni de tes études, ni de tes amours, ni de tes amis, ni de tes vacances, ni de tes projets. (227)

Die Erinnerungen werden aufgerufen und bewusst negiert. Dieser Prozess iteriert sich in allen Lebensbereichen. Ein verdichtetes Hier und Jetzt beherrscht das Leben in der Mansarde: „Ton passé, ton présent, ton avenir se confondent“ (226). „Tu as cessé d'avancer, mais c'est que tu n'avancais pas, tu ne repars pas, tu es arrivé, tu ne vois pas ce que tu irais faire plus loin“ (228). Der Moment der Bewusstwerdung, auf den immer wieder rekurriert wird („ce jour suffocant où tout a commencé, où tout s'est arrêté“ 282), wird zum Zeitpunkt, der am weitesten in die Vergangenheit hineinragt, ohne jedoch eine Verbindung zu ihr zu bieten: Er ist der *Point de non-retour*. Zu diesem Zeitpunkt nahm die Gleichgültigkeit, die dem Protagonisten Festung und Falle zugleich wird, ihren Ausgang: „Le piège: cette illusion dangereuse d'être infranchissable, de n'offrir aucune prise au monde extérieur“ (282). Mit dem Rückzug in eine permanente Gegenwart verweigert sich der Protagonist dem weiteren Verlauf seiner Lebensgeschichte und belässt sie in einem Hier und Jetzt, das nur in der Negation, im Nicht-Handeln existiert. Die aus der Negation entstehenden Listen stellen ein paradigmatisches Vorgehen in den Vordergrund und markieren sowohl den lebensgeschichtlichen Stillstand als auch die Blockade des narrativen Syntagmas. In dieser Art des Erzählens sieht Manfred Schmeling den Transfer des Labyrinthmotivs von der Ebene der *histoire* auf die Ebene des *discours* – als Entstehung eines Textlabyrinths:

„Erzählabyrinth sind Texte, in denen die Labyrinth-Qualität von der paradigmatischen Achse, das heißt auf der Inhaltsebene, auf die syntagmatische Achse, das heißt die Ebene des Ausdrucks oder der Organisation des narrativen Diskurses verlagert.“²⁴⁷

²⁴⁷ Manfred Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*. Vom Mythos zum Erzählmodell, Frankfurt a. M. 1987, S. 252.

Im Erzählabyrinth fügen sich Zeit und Raum unauflöslich zum labyrinthischen Chronotopos zusammen, der das syntagmatische Voranschreiten der Narration unterläuft. Mit der Verbannung der Zeit aus seinem Leben gibt der Protagonist nicht nur seine Individualität, sondern auch die Existenz überhaupt auf. Ohne Erinnerung und ohne Zielsetzung im Leben, auf die in einem täglichen Rhythmus hingearbeitet wird, unterscheidet er sich kaum mehr vom unbelebten, seelenlosen Inventar seiner Behausung. Das Nicht-Handeln kulminiert in der Nicht-Existenz:

Tu n'existes plus: suite des heures, suite de jours, le passage des saisons, l'écoulement du temps, tu survis sans gaieté et sans tristesse, sans avenir et sans passé, comme ça, simplement, évidemment, comme une goutte d'eau qui perle au robinet d'un poste d'eau sur un palier, comme six chaussettes trempées dans une bassine de matière plastique rose. (262)

Auf dem Höhepunkt der Indifferenz fühlt sich der Protagonist über die zeitliche Dimension erhaben: „Maintenant tu es le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'a plus de prise, celui qui ne sent plus la pluie tomber, qui ne voit plus la nuit venir“ (272).

Die Protagonisten von *Les Choses* versuchen ihrem Herausgefallen sein aus der Zeit zu entkommen und wünschen sich, an der Gesellschaft und ihrer Geschichte teilzuhaben. Für den Mann, der schläft, fällt der Widerstand gegen die Vereinnahmung seines individuellen Lebens durch die Weltgeschichte mit dem Rückzug aus der Gesellschaft zusammen. Sein Ziel ist es, über Gesellschaft und Zeitläufte erhaben zu sein, um sich vor beidem zu schützen. In dieser Zielsetzung greift *Un homme qui dort* das Verhältnis des Individuums zur kollektiven Geschichte auf. Aus der Aussage des zweiten und dritten Nebensatzes „ne sent plus“ und „ne voit plus“ geht hervor, dass sich nur die Wahrnehmung des Protagonisten, der hier Subjekt dieser Phänomene ist, verändert hat. Der Regen, den er nicht mehr spürt, und die Nacht, die er nicht mehr kommen sieht, sind aber dennoch objektiv vorhanden. Der Protagonist zieht sich auf sein subjektives Zeitempfinden zurück, er bleibt auf den engen Zirkel seines Zimmers reduziert, das eine Art Zeitvakuum zu bilden scheint. Bereits durch einen kleinen Riss in der Hülle droht die Zerstörung.

[...] le temps ne s'arrête jamais totalement, même s'il n'est plus qu'imperceptible : minuscule brèche dans le mur du silence, murmure ralenti, oublié du goutte à goutte, presque confondu avec les battements de ton cœur. (244)

Letztlich muss auch er sich der Vergänglichkeit fügen. Selbst das Gefühl, aus der Zeit herausgefallen zu sein, ist nicht von Dauer. Die permanente Gegenwart erweist sich als Illusion, die nur durch Manipulationen aufrecht zu erhalten ist:

Il aurait fallu que le temps s'arrête tout à fait, mais nul n'est assez fort pour lutter contre le temps. Tu as pu tricher, gagner des miettes, de secondes : [...]. Tu as pu faire semblant de l'oublier, tu as pu marcher la nuit, dormir le jour. (303)

Diesen manipulativen Mechanismen ist über den Text auch der Leser ausgesetzt. Zunächst geht die Exaktheit der Zeitmessung verloren, die Zeitangaben sind nur vage formuliert: „plus tard“ (z. B. 231, 232, 236, 263), „un peu plus tôt“, „maintenant“ (z. B. 232, 270, 272, 280, 283), „longtemps“ (z. B. 244, 264), „bientôt“ (263), „parfois“ (z. B. 263, 269), „souvent“ (258).

Das Empfinden einer verdichteten Gegenwart entsteht durch die Verwendung des Präsens als Erzähltempus unter untypischen Bedingungen. Das Präsens ist weniger charakteristisch für Texte der erzählten Welt als vielmehr der besprochenen Welt.²⁴⁸ In Texten, die der Narration von Sachverhalten dienen, finden prototypischer Weise Tempora der Vergangenheit Verwendung. Durch das Präsens hingegen wird dem Leser referentielle Nähe zum Erzählten suggeriert. Die Sprechsituation mit der Erzählinstanz, die in der zweiten Person spricht, dient ebenfalls dieser Funktion. Erzählzeit und erzählte Zeit scheinen zusammenzufallen. Durch das Präsens entsteht ein mimetischer Effekt, der die Regungen des Bewusstseins des Protagonisten modelliert. Da objektive zeitliche Koordinaten fehlen, trägt das atypisch verwendete Präsens umso mehr zur Desorientierung des Lesers bei. Die exakte Verortung in der Zeit wird so unmöglich. Das Geschehen ist präsent, wann immer der Leser das Buch aufschlägt. Überdies weist der Text keinen linear fortschreitenden Handlungsstrang auf. Das Geschehen bleibt in einer zyklisch-fragmentarischen Struktur. Auch wenn der Leser das Buch aus der Hand legt, könnte sich die Narration fortsetzen: der Protagonist durch die Stadt flanieren, am Flipperautomaten spielen oder die Decke seines Zimmers anstarren. Einen Einfluss auf die Handlung hätte eine solche Fortsetzung nicht. Die Vergänglichkeit kann sich in der Wiederholung der immer gleichen

²⁴⁸ Vgl. hierzu Harald Weinrich, *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, München ⁶2001, S. 41-72. Verschiedene theoretische Überlegungen zur Zeit in der Narration bei Perec finden sich bei Rech-Pietschke, *Die Semiologie des transparenten Gebäudes*, S. 129-144, zusammengestellt. Dabei werden als Bezug vor allem die Ansätze von Weinrich, Genette, Liedtke und Pierce herangezogen.

Aktivitäten nur plötzlich bemerkbar machen. Die syntaktische Struktur der unverbunden aneinandergereihten Sätze spiegelt diese unvermittelte Wahrnehmung des Vergehens der Zeit. Ohne Zeitangaben zu machen, umreißt der Erzähler in wenigen Sätzen einen längeren Zeitraum:

Tu ne revois pas tes amis. Tu n'ouvres pas ta porte. Tu ne descends pas chercher ton courrier. Tu ne rends pas les livres que tu as empruntés à la Bibliothèque de l'institut pédagogique. Tu n'écris pas à tes parents. [...] Parfois tu marches toute la nuit, parfois tu dors tout le jour. (227)

Diesen Raffungen stehen Abschnitte gegenüber, in denen Isochronie zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit herrscht, da sie den *discours indirect libre* mit den Gedanken des Protagonisten in Echtzeit wiedergeben.

Ce n'est pas que tu détestes les hommes, pourquoi-les détesterais-tu ? Si seulement cette appartenance à l'espèce humaine ne s'accompagnait pas de cet insupportable vacarme, si seulement ces quelques pas dérisoires franchis dans le règne animal ne devaient pas se payer de cette perpétuelle indigestion des mots, des projets, des grands départs ! (238)

Die Fragen und Ausrufe weisen eine Expressivität auf, wie sie gesprochener Sprache eigen ist. Auch der Inhalt macht deutlich, dass hier die Bewusstseinsregungen des Protagonisten direkt wiedergegeben werden. Diese Wechsel in der *durée*²⁴⁹ zwischen Raffung und Echtzeit gestalten die permanente Gegenwart, der sich die zerfallende Identität ausgeliefert sieht.

Die *fréquence* der Ereignisse ist ebenso wenig auszumachen, da sie sich immer zu wiederholen scheinen. Durch jede Wiederaufnahme einer Tätigkeit scheinen all die vorausgegangenen Male aufgerufen zu werden. Ein Auseinanderhalten der jeweiligen Ereignisse ist nicht möglich. Auf der paradigmatischen Ebene werden Situationen selektiert, doch führt ihre Kombination nicht zu einer distinkten Sinneinheit mit Anfang und Ende. Im Gegenteil: Die Elemente, die diese Situationen konstituieren, werden ihrerseits variiert, also einer Selektion unterworfen. Die selben, unablässig wiederkehrenden Ereignisse werden so in ihren Varianten aneinandergereiht, dass der Rezipient beginnt, sich auf die minimale Variation zu konzentrieren. So wird der Vorgang des Essens zum rein physiologischen Prozess der Absorption biochemischer Stoffe ohne sinnliches Erleben:

²⁴⁹ Für die Begriffe *durée* und *fréquence* nutzt diese Arbeit die Terminologie von Gérard Genette, wie er sie in *Figures III*, Paris 1972, verwendet.

C'est un peu ce que les psychophysiologistes appellent une „prise de nourriture“ : tu absorbes une ou deux fois par jour, rarement plus, un composé assez strictement calculable de protides et de glucides, sous forme d'un morceau de viande de bœuf grillé de lamelles de pomme de terre saisies dans de l'huile bouillante, d'un verre de vin rouge. [...] Mais ton estomac ne fait plus, s'il l'a jamais faite, la différence, et ton palais non plus. (254)

Im Unterschied zu Sylvie und Jérôme steht für den Protagonisten nicht die semiotische Aufladung des Essens zum mythischem Fetisch im Vordergrund. Im Gegenteil: Er versucht, sich des *signifiants* zu entledigen und zur elementaren Ebene des Referenten vorzudringen. Zunächst werden verschiedene Elemente aus der Isotopie des Essens selektiert und variiert: der Ort, an dem konsumiert wird („La Petite Source“, „la Bière“, „Roger la Frite“ 254), das Gericht („il s'agit d'un steak parfois appelé beefsteak, ou même bistèque“ Ibid.), oder auch das zugehörige Getränk – bis die Willkür das Treffen einer echten Wahl überflüssig macht. Es wird deutlich, dass es sich um verschiedene paradigmatische Realisierungen handelt, die aber ihre Besonderheit verloren haben. Dies geschieht zum einen durch die Ausblendung der Wahrnehmung des Geschmacks und die Reduktion der Mahlzeit auf ihre auswertbaren Nährstoffe, ihr Material, zum anderen durch die stumpfe Repetition. Denn der wichtigste Bestandteil, das Gericht selbst, wird nicht variiert. Es entsteht eine Spannung zwischen echter Variation und monotoner Wiederholung, denn das Erzählte kann weder ersterer noch der letzterer definitiv zugeordnet werden.

Diese Erzählweise findet sich auch in der Rekurrenz bestimmter Gegenstände wie Spiegel und Zimmerdecke oder der rosafarbenen Plastikwanne, die in beinahe jedem Kapitel erwähnt werden.²⁵⁰ Die einzelnen Erwähnungen unterscheiden sich dabei nur minimal. Die Narration kann deshalb zugleich als *récit itératif* und als *récit répétitif* bezeichnet werden.²⁵¹ Eine so gestaltete Erzählzeit erzeugt beim Leser den Eindruck von Atemporalität: Die objektive Zeiteinteilung weicht einer „durée subjective, celle du flux de la conscience ‘vide’ qui vit le passé sur le mode de l'oubli et l'attente vaine.“²⁵²

Der Film inszeniert diese Serie analoger Situationen etwa von Spaziergängen durch Paris oder in der Mansarde verbrachter Stunden durch

²⁵⁰ Montfrans, *Georges Perec* : La contrainte du réel, S. 100.

²⁵¹ Ibid..

²⁵² Ibid., S. 101.

das Zeigen der immer gleichen Schauplätze. Die minimale Variation wird durch das Austauschen einzelner Objekte erreicht, etwa wenn der Protagonist an der Wand auf dem Bett sitzt und ein Buch auf seinem Schoß liegen hat und gleich im Anschluss dieselbe Einstellung wiederholt wird, doch der Protagonist diesmal die Arme verschränkt hält [6'41''-8']. Erfolgt die Wiederholung nicht unmittelbar, wird es für den Rezipienten noch schwieriger, eine Modifikation zu entdecken. Als Beispiel kann hier ein Segment herangezogen werden, das den Protagonisten in einem Café zeigt, wie er, mit dem Rücken am Tresen stehend, sein Glas leert [55'53'']. Drei Minuten später wird diese Einstellung wiederholt, doch hält der Protagonist nun neben dem leeren Glas eine Zigarette in Händen [58'47''].

Die Verfilmung kann diese minimalen Variationen von Situation zu Situation auch durch Verwenden einer anderen Kameraperspektive, einer anderen Einstellungsgröße oder einer anderen Kamerabewegung erzeugen.²⁵³ Das Medium des Films verfügt für die Darstellung des labyrinthischen Chronotopos über ein breiteres Spektrum an Möglichkeiten als der Text.²⁵⁴

Die Zeit findet sich in *Un homme qui dort* fragmentarisiert und durch Repetition zyklisch zu einer Gegenwart verdichtet, in der das einzige Fortschreiten das des *discours* ist. Eine Entwicklung der Handlung ist allein im Bewusstsein des Protagonisten zu erkennen, das die Narration modelliert. Der Rezipient wird von der Dichte von erzählter Zeit, Erzählzeit und „Rezeptionszeit“ einerseits und der Unbestimmtheit der Zeitangaben andererseits desorientiert und dazu gedrängt, sich auf das subjektive Zeitempfinden des Protagonisten einzulassen. Mit der Einsicht, dass die Zeit nicht aufzuhalten ist, dass ein Warten immer das Warten auf etwas ist, schließt Perecs Text: „Tu as peur et tu attends. Tu attends, place Clichy que la pluie cesse de tomber“ (304). Durch das Zulassen der Erwartung, dass die Zukunft eine Änderung bringt, lässt der Protagonist einen ersten Schritt zur

²⁵³ [17'15'', 57'-58'] (Nägelkaufen). In der Darstellung der Zeitungslektüre [31'46-33'] ist die fast unveränderte Wiederholung auf besondere Weise verdichtet: Innerhalb von 90 Sekunden wird die Szene eines Autos, aus dem jemand aussteigt, in sechs Variationen gezeigt. Die Inszenierung dieser Sequenz als Vorstellung der Hauptfigur, als *image mentale* verdeutlicht, dass es das subjektive Zeitempfinden des Protagonisten ist, das die Erzählzeit prägt.

²⁵⁴ „[...] « ce » film parallèle, où l'image, le texte et la bande sonore s'organisent pour tisser la plus belle lecture que jamais écrivain n'a pu rêver pour un de ces livres“, Georges Perec, „Un homme qui dort. Lecture cinématographique“, in: *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 151f.

Kontinuität einer *histoire*²⁵⁵ zu, sei sie zunächst auch noch so banal. Letztlich bedeutet die Rückkehr in die Gesellschaft auch die Rückkehr zur Teilhabe an der kollektiven Geschichte.

Im Film wird dieses Ende verbunden mit einem Panoramablick über die Stadt. Der Held verlässt das Bild, steigt die Treppe zur Stadt hinab und wird in das Straßengewirr eintauchen [75']. Doch der markanteste Riss in der Darstellung wird nicht aufgehoben, denn die Stimme des Bewusstseins verharrt beim Blick über die Stadt und öffnet weiterhin die Kluft zwischen Bild und Text durch seinen *double récit*, die Kombination von Bild- und Tonspur: Das Bild zeigt etwas Anderes als die Stimme aus dem Off erzählt. Es regnet nicht und der Protagonist wartet nicht, sondern er steigt eine Treppe hinab. Zudem handelt es sich bei dem gezeigten Ort nicht um die Place Clichy; sondern um das Anfangsbild des Films, die Rue Vilin.²⁵⁶

Die zyklische Kohärenz bringt eine Rhythmusänderung in die von schnellen Schnittfolgen geprägte Montage. Die beiden kreisenden Kamerafahrten entschleunigen die paradigmatisch strukturiert anmutende, bisweilen stakkatoartige Schnittfolge und schaffen so die Möglichkeit, sie in die Kohärenz eines kommenden Syntagmas zu überführen. Ob dies dem Protagonisten mit seinem Leben letztlich gelingt, lassen beide, Text wie Film, offen.

1.2.4 Die filmische Transposition als „mise en espace“²⁵⁷ des Romans

Eng verbunden mit dem Aspekt der erzählten Zeit ist die Erzählsituation, deren Inszenierung durch die Kombination von Bild und Ton im Film besondere Virulenz entfaltet:

J'ai toujours eu envie de voir un film fait d'après ce récit, parce que je pensais, qu'il serait fascinant au niveau de l'image et que la possibilité

²⁵⁵ Pedersen, *Perec ou les textes croisés*, S. 133: „Toute histoire exige une transformation, sans laquelle l'histoire ne se constitue pas.“

²⁵⁶ Chauvin, *Perec double vu(e)*, S. 490. Es handelt sich um die unter anderem in *W ou le souvenir d'enfance* genannte Rue Vilin, die dort als Verankerung des Erinnerns dient und deren Besonderheit es ist, einen Blick über die Stadt zu bieten, ohne sich auf einen der Hügel begeben zu müssen, vgl. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris 1975, S. 71.

²⁵⁷ Chauvin, *Perec double vu(e)*, S. 397, verwendet diesen Begriff für die Verfilmung.

d'un double récit, l'un au niveau du texte et l'autre au niveau de l'image, lui apporterait quelque chose de très nouveau.²⁵⁸

Das fragmentierte Erzähllabyrinth gewinnt im Film durch die Simultaneität von drei Ebenen, dem Bild und zweier Tonspuren (für Musik und Geräusche zum einen und Text zum anderen), zusätzliche Dimensionen, die den Identitätszerfall auf besondere Weise inszenieren. Die asynchrone Verwendung der verschiedenen Kanäle, des visuellen und der beiden Audiokanäle, ersetzt die naturalistische Illusion durch disparate Eindrücke, die sich nicht in ein kohärentes Ganzes fügen lassen. Der Rezipient muss immer neu entscheiden, welcher Kontext als der maßgebliche zu bewerten ist. Etwa geht der Protagonist noch die Straße entlang, doch ist schon die Musik des Kinofilms zu hören, der in der folgenden Sequenz gezeigt wird [15'36'']. Die asynchrone Art der Darstellung macht den illusionären Charakter der Mimesis im Medium Film sinnfällig. Auch die Wahl einer Darstellung in Schwarzweiß statt in Farbe wendet sich gegen das Erzeugen einer vollkommenen Realitätsillusion durch den Film.²⁵⁹

Weil die Rezeption filmischer Zeichen stärker der Realitätswahrnehmung angenähert ist als die Rezeption literarischer Texte,²⁶⁰ hat ein Verlassen der simultan-syntaktischen Strukturierung von Bild und Ton im Film eine befremdlichere Wirkung auf den Rezipienten.

Der Film bietet die Möglichkeit, neben der sprachlichen Benennung das Gemeinte im Bild zu zeigen. Dies kommt der destruktiven Sprachverwendung der narrativen Instanz entgegen, die die Bedeutungslosigkeit sprachlicher Wendungen angesichts der Identitätskrise entlarvt:²⁶¹ „Le langage est l'insupportable: les mots ne peuvent être que la trahison d'un irréprésentable. Les façons d'énoncer la vie et ses modes d'emploi s'engluent

²⁵⁸ „Entretien : Georges Perec et Bernard Queysanne“, propos recueillis par Gilles Durieux, *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 153.

²⁵⁹ Diesen onirischen Effekt bezeichnen Georges Perec und Bernard Queysanne als intendiert: „Dans l'image il y a un autre parti pris qui est très important, c'est le parti pris du noir et blanc. On a décidé, en faisant ce film, que le cinéma c'était l'onirisme“, „« Vivre au point mort. L'homme qui dort », Entretien avec Bernard Queysanne et Georges Perec“ in: *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 175.

²⁶⁰ Mundt, *Transformationsanalyse*, S. 21.

²⁶¹ Etwa in der Persiflage idiomatischer Wendungen, die durch derartigen Gebrauch zerstört werden: „Tu retires du jeu tes billes et tes épingles. Tu ne mets aucune chance de ton côté, aucun œuf dans nul panier. Tu mets la charrue devant les bœufs, tu jettes le manche après la cognée, tu vends la peau de l'ours, tu manges ton blé en herbe tu bois ton fonds, tu mets la clé sous la porte, tu t'en vas sans te retourner.“ (239)

dans de dérisoires clichés, des mensonges collants.²⁶² Um die Selbstwahrnehmung des Protagonisten zu inszenieren, greifen Perec und Queysanne im Film auf den Blick in den Spiegel zurück. So sieht sich der Protagonist einer Vielzahl von Spiegelungen gegenüber, die sich nur schwerlich auf ein und denselben Referenten, ihn selbst, zurückführen lassen [15'23'']. Ein anderes Segment zeigt das fragmentarische Bild des Protagonisten im gesprungenen Spiegel [19'41'']. Der Zerfall der Identität gipfelt im buchstäblichen Verschwinden des Protagonisten von der Bildfläche. Filmisch umgesetzt wird dies durch die fortschreitende Überbelichtung [66'39''].

Einen entscheidenden Beitrag zur Inszenierung der zerfallenden Identität leistet auch die Erzählinstanz. Der Film vermag es, durch die Kombination aus Kameraführung und Erzählerstimme aus dem Off eine mehrdeutige Fokalisation einzusetzen. So kann der Identitätszerfall in einer Weise mimetisch modelliert werden, die dem Text als Medium nicht gegeben ist.

Bereits die Konzeption der Erzählinstanz leistet Widerstand gegen eine einfache Kategorisierung. Die Erzählerstimme wendet sich in der zweiten Person an den Protagonisten, sie spricht mit ihm über ihn.²⁶³ Wer das implizite *je* ist, bleibt im Dunkeln. Die Einschätzungen der Forschung reichen von einem Zwiegespräch des Protagonisten mit sich selbst bis hin zur Zuweisung des impliziten *je* an eine übergeordnete moralische Instanz wie das Gewissen.²⁶⁴

Perecs Notizen lassen den Schluss zu, dass er die Intention hatte, eine Erzählinstanz zu schaffen, die all diese Funktionen abdeckt.²⁶⁵ Dabei entsteht ein Spannungsfeld zwischen *moi narrant* und *tu narré*, das vom Wechsel zwischen Nähe und Distanz geprägt ist:

[C]es infractions au parti modal choisi, la focalisation interne, me semblent bien traduites par la définition que donne Perec de l'emploi du *tu*: le regard d'un je devenant tu, d'un je en principe muni d'un

²⁶² Burgelin, *Georges Perec*, S. 63. Vgl. hierzu auch Huglo, *Du palimpseste à l'écho*: „La voix narrative se coupe de la parole collective tout comme le personnage se coupe des valeurs sociales et des liens affectifs.“

²⁶³ Pedersen, *Perec ou les textes croisés*, S. 49, sowie Montfrans, *Georges Perec*. La contrainte du réel, S. 90: „Le tu est à la fois le héros, celui dont on parle, et le narrataire à qui sont racontées les expériences qu'il vit pendant son sommeil et qu'il ne peut donc pas raconter lui-même.“

²⁶⁴ Reuter, *Construction/déconstruction du personnage*, S. 213.

²⁶⁵ Montfrans, *Georges Perec*. La contrainte du réel, S. 92f..

certain savoir sur ce qui se passe dans sa conscience, qui est en voie de devenir un *tu* partiellement inaccessible.²⁶⁶ [Hervorhebung dort]

Einerseits ist die Nähe der beiden so groß, dass keine Notwendigkeit besteht, den Namen des Protagonisten zu nennen oder auf seine Herkunft näher einzugehen. Die *focalisation interne* ist hier mit einer größtmöglichen Übereinstimmung des Wissens zwischen Erzählstimme und dem Blick des Protagonisten gewählt. Andererseits wird der potentielle Dialog, der zwischen *moi narrant* und *tu narré* stattfinden könnte, auf den Plan gerufen²⁶⁷: Das *moi narrant* befragt *tu*, um den Ursachen für die Entfremdung auf die Spur zu kommen: „Pendant vingt-cinq ans, n’as-tu rien su de ce qui aujourd’hui est déjà l’inexorable? Dans ce qui te tient lieu d’histoire n’as-tu jamais vu de failles?“ (229). Oder das *moi narrant* inszeniert diesen Dialog selbst, und bettet das Zwiegespräch mit sich selbst in ein Zwiegespräch ein: „Comme si à tout instant, tu avais besoin de te dire: c’est ainsi parce que je l’ai voulu ainsi, ou sinon je suis mort“ (288). Durch Eingliederung dieses „inneren Dialoges“²⁶⁸ potenziert sich das gespannte Verhältnis des Protagonisten zu seiner Identität, die sich ihm teilweise entzieht.²⁶⁹ Der Film vermag es nicht, dieser Erzählerinstanz ein Gesicht zu verleihen, doch akzentuiert er die Distanz zur handelnden Figur, indem er einen männlichen Protagonisten zeigt, aber eine weibliche Stimme als Erzählinstanz aus dem Off einsetzt.²⁷⁰

Durch die kontrapunktische Inszenierung der Ebenen von Ton und Bild entsteht für den Rezipienten die Schwierigkeit der Einordnung der so zergliederten Erzählsituation. Die Sequenz, in welcher der Bruch zwischen Bild und Ton zum ersten Mal auftritt [6’25’’], gibt Aufschluss über den Charakter dieser Darstellung. Bis dahin ist die Erzählerstimme aus dem Off nicht zu hören, alle präsentierten Geräusche fügen sich synchron den gezeigten Bildern. Der Schnitt kommt dabei so zum Einsatz, dass die gezeigten Szenen in ein logisches Gefüge gebracht werden können. Sie dienen als Exposition und stellen den Protagonisten als Studenten vor, der in seiner Mansarde bis in die frühen Morgenstunden liest und sich eines Morgens auf den Weg zur Universität macht, um eine Klausur zu schreiben. Während der Prüfung wird ein Zoom-in bis zur Nahaufnahme auf die Augen des Protagonisten drei Mal wiederholt, dann setzt die Erzählerstimme ein:

²⁶⁶ Ibid., S. 93.

²⁶⁷ Rosiensi-Pellerin, *Identité et altérité*, S. 76.

²⁶⁸ Ibid., S. 78.

²⁶⁹ Pedersen, *Perec ou les textes croisés*, S. 48.

²⁷⁰ Jacques Spiesser (Darsteller) und Ludmila Mikaël (Sprecherin).

„Ton réveil sonne (...)“ [6'25'']. Das folgende Bild zeigt, gleichsam chiastisch zur vorherigen Szene, die dreimalige Wiederholung einer Nahaufnahme des Blicks des Protagonisten mit anschließendem Zoom-out. Der Protagonist sitzt in seinem Zimmer auf seinem Bett. Die Konzentration auf den Blick des Protagonisten ist notwendig, um den imaginären Charakter des Bildes „Soziologieklausur“ als solchen eindeutig werden zu lassen und die Quelle der Imagination zu zeigen.

Im Verlauf des Films wird dieser Darstellung der *images mentales*²⁷¹ auf der Leinwand sukzessive diese Verankerung entzogen: Die imaginären Bilder werden nicht mehr in jeder konkreten Situation durch die bildliche Darstellung des sie projizierenden Blicks gekennzeichnet.

Dies ist der Fall, wenn etwa der Protagonist in einem Café am Tresen sitzt und zugleich von der Frauenstimme zu hören ist: „Tu ne vas pas au café“ [9'43'']. Möglicherweise ist es das Bild, das aus dem Rahmen fällt – denn in der folgenden Einstellung ergibt sich eine durchaus passende Situation der äußeren Fokalisierung des Protagonisten, der in seinem Zimmer abgebildet wird, während die Stimme die Ereignisse beschreibt. Doch hier beginnt der vorgetragene Text abzuweichen, denn er präsentiert seine Inhalte, die durch das Bild illustriert werden, im Futur. Die Einordnung des Gesehenen durch den Rezipienten wird unmöglich gemacht. Handelt es sich bei der Szene am Tresen um die Illustration interner Fokalisation und stellt sich der Protagonist seine Anwesenheit im Café vor, um sie sofort zu negieren? Womöglich aber ist seine Anwesenheit im Café tatsächlich und er malt sich innerlich seine Abwesenheit aus, ebenso wie die Versuche seiner Freunde, Kontakt mit ihm aufzunehmen.

Gerade diese von Bild und Ton erzeugte, unauflösbare Spannung schafft den Raum für die Interaktion des Rezipienten, dem dadurch ein Teil der künstlerischen Produktion übertragen wird. Im Laufe des Films wird dieses Verfahren ausgedehnt, denn gegen Ende fällt dann auch die Stimme aus dem Off als Quelle der Imagination aus. Der Protagonist wandelt durch die Ruinen einer Straße mitten in der Stadt. Der Ton ist nun auch dem Bereich des Imaginären zugeordnet: Maschinengewehrsalven und das Marschieren von Soldatenstiefeln gestalten die Angstphantasie des Protagonisten [61'-67'].

²⁷¹ Vgl. hierzu André Gaudreault/François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris 1990, S. 136, aber auch Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement*, Paris 1983, S. 268: „Quand nous parlons d'image mentale, nous voulons dire autre chose: c'est une image qui prend pour objets de pensée des objets qui ont une existence propre hors de la pensée, comme les objets de perception. C'est une image qui prend pour objet des relations, des actes symboliques, des sentiments intellectuels.“

Die Nutzung des Mediums des Films zur Darstellung der *images mentales* stattet das Werk mit einem starken Anteil an Selbstreferentialität aus – der illusionäre Charakter des Films, der immer nur Abwesendes inszenieren kann, tritt in den Vordergrund. Dies wird durch zwei weitere Verfahren unterstützt: durch die Verlagerung der Ebene der *histoire* in den *discours* und durch die sich in allen Werken Perecs als Strukturphänomen findende Wiederholung.

Im Medium des Films ist es nicht notwendig, die Erzählebene als eine „dem isotopischen Gefüge der Geschichte insgesamt übergeordnete(n) Isotopieebene“²⁷² explizit zu kennzeichnen. Die Erzählerinstanz kann auch eine filmische Übersetzung im Sinne Kracauers²⁷³ finden (etwa durch den Schnitt oder die Kameraführung), sie muss nicht als sprachliche Äußerung im Film enthalten sein.

Dass Perec für die Umsetzung im Film die Erzählebene einführt, verleiht der sprachlichen Äußerung und damit dem Text auch im Film ein großes Gewicht. Dass der Erzählvorgang, der Verlauf des *discours*, eine größere Bedeutung hat als die eigentliche Handlung der Geschichte vom Mann, der schläft, unterstreicht dies. Für die Einordnung von Perecs Film greift die binäre Unterscheidung Kracauers zwischen „unfilmischen Filmen“²⁷⁴, welche die sprachliche Äußerung als tragende Säule benötigen und filmischen Filmen, auf die das nicht zutrifft, zu kurz. *Un homme qui dort* akzentuiert sowohl den Transfer des Darzustellenden ins Bild, als auch die Wechselwirkung zwischen Bild und gesprochenem Off-Text.

Die Differenz zwischen Anfangs- und Endpunkt als Kluft, über die hinweg sich der narrative Bogen spannt, ist nicht näher zu bestimmen: Es bleibt ein Student, der sein Studium – vielleicht für eine begrenzte Zeit, vielleicht dauerhaft – unterbricht. Im Unterschied zu den im letzten Kapitel erwähnten Helden anderer Romane, die eine Entfremdungserfahrung

²⁷² Mundt, *Transformationsanalyse*, S. 133.

²⁷³ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1964, S. 313f.: „Das von der Kamera eingefangene Leben ist überwiegend ein materielles Kontinuum. [...] Die Welt des Romans ist in erster Linie ein geistiges Kontinuum. Nun enthält dieses Kontinuum oft Bestandteile, die sich dem Zugriff des Kinos entziehen, weil sie keine physische Entsprechung haben, die des Zeigens wert wären.[...] es gibt nichts in der Kamera-Realität, das sich auf sie bezieht. (Der Einwand, sie seien vom Dialog erfassbar und aus diesem Grunde ohne Weiteres zugänglich, steht auf schwachen Füßen, weil er einer Befürwortung unfilmischer Film gleichkommt, in denen die sprachlichen Beiträge eine Rolle spielen).“

²⁷⁴ *Ibid.*, S. 319ff.

schildern, findet Perecs Protagonist weder den Tod,²⁷⁵ noch empfindet er die Berufung, das Erlebte niederzuschreiben.²⁷⁶

Combien d'histoires modèles exaltent ta grandeur, ta souffrance !
Combien de Robinson, de Roquentin, de Meursault, de Leverkühn !
Les bons points, les belles images, les mensonges : ce n'est pas vrai.
Tu n'as rien appris, tu ne saurais témoigner. Ce n'est pas vrai, ne les
crois pas les martyrs, les héros, les aventuriers ! (301)

Auf mikrostruktureller Ebene ist die Wiederholung ein Gestaltungselement von grundlegender Bedeutung. Neben der filmischen Umsetzung eines an das Repetitive angenäherten *récit itératif* betrifft dies auch die akustische Inszenierung.

Die zweite Tonspur, durch die Ton und Geräusche hinzukommen, wird beherrscht von der Wiederkehr einer begrenzten Zahl klanglicher Motive: dem Fließen des Verkehrs, dem tropfenden Wasserhahn, dem Glockenschlag von St. Roch, oder dem Geräusch der rollenden Flipperkugel.²⁷⁷ Überhaupt bringt erst die klangliche Umsetzung des Romans dem Rezipienten die Poetizität des Textes zu Bewusstsein, indem sie den Klangraum füllt.²⁷⁸ Es finden sich in der Prosa versteckte Alexandriner:²⁷⁹ „Ta chambre est la plus belle des îles désertes“ (244), „Maintenant tu es le maître anonyme du monde“ (273), „Tu es un oisif, un somnambule, une huître“ (227). Das Vortragen des Textes erscheint auch für die Umsetzung der zahlreichen Alliterationen unerlässlich:²⁸⁰ „il se lève, se lave, se vêt, s'en va“ (224), „vigne, virus, ville, village, visage“ (257), „t'arrêter, t'asseoir, t'attabler, t'accouder, t'étendre“ (270).

Die aufgezeigten Phänomene legen nahe, dass der Film als dichterische Äußerung im Sinne Jakobsons zu betrachten ist, da „die Äquivalenz [...] zum

²⁷⁵ Wie etwa die Protagonisten in Camus' *L'Étranger* (1942) oder Melvilles *Bartleby the Scrivener*.

²⁷⁶ Wie der Protagonist Roquentin in Sartres *La nausée*, vgl. hierzu Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, S. 108.

²⁷⁷ Chauvin, *Perec double vu(e)*, S. 409.

²⁷⁸ Die Dominanz der lautlichen Äußerung in *Un homme qui dort* brachte die *bande son* unabhängig vom Bildmaterial bereits als Hörspiel ins Radio, vgl. hierzu Martin Winckler, „Qu'a dit la voix off?“, in: *Magazine Littéraire* 316 (Décembre 1993), S. 31-39.

²⁷⁹ Andrews, *Puzzles and lists*, S. 793.

²⁸⁰ Ibid..

konstitutiven Verfahren der Sequenz erhoben“ wird.²⁸¹ Burgelin vergleicht die Wirkung des Textes mit der von Musik: „Ce livre noir est – paradoxalement – musical. Par des effets de saturation, de répétition, il nous fait pénétrer dans l'intimité des états entre desespoir et folie, entre dépression et rage froide. [...] Il y a là, dans le ton d'une description presque clinique une écriture poétique masquée.“²⁸²

Aus den akustischen und den visuellen Darstellungen muss das Bild der erzählten, kontinuierlichen Geschichte erst vom Rezipienten zusammengesetzt werden – wie ein Puzzle. Doch lenkt gerade die starke Autoreferentialität des Textes die Aufmerksamkeit auf die Einzelteile und erschwert die Lesbarkeit des Ganzen.

Die Reflexion der eigenen Konstruiertheit findet auch in der Gliederung des Films ihren Niederschlag. David Bellos schlägt in seiner Biographie eine Einteilung des Films in einen Prolog und sechs große Einheiten vor, für die Perec und Queysanne folgende Arbeitstitel verwendet haben sollen: *Rupture*, *Apprentissage*, *Bonheur*, *Angoisse*²⁸³, *Monstres*, *Retour*.²⁸⁴ Ihnen liegt eine mathematische Konstruktion zugrunde, die sie modular austauschbar werden lässt, da dort immer dieselben Dinge, Orte und Bewegungen auftauchen, nur aus verschiedenen Einstellungen aufgenommen. Das grundlegende Prinzip sei dabei die Struktur der Sestine, einer antiken dichterischen Form, die von Mitgliedern des Ouvroir de Littérature Potentielle häufig aktualisiert worden ist.²⁸⁵ In der Tat lassen sich die sechs Teile sowie ein Prolog ausmachen. Auch der modulare Aufbau ist deutlich zu erkennen, da immer wieder dieselben Orte (Treppen, Kino, Zimmer, Passagen), dieselben Objekte (Uhren, Bol, Streichhölzer, Spielkarten) und Kamerabewegungen eingesetzt werden. Aus diesen Bausteinen setzen sich alle Teile zusammen, die jeweilige Reihenfolge ist verschieden. Es ist anzunehmen, dass die Regeln, denen die

²⁸¹ Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“ in: *Poetik*. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Holenstein, E./Schelbert, T. (Hrsg.), Frankfurt a. M. 1979, S. 83-121, hier S. 94. Jakobson zufolge lässt sich dies als „unabdingbare Eigenschaft eines Dichtwerks“ benennen.

²⁸² Burgelin, *Georges Perec*, S. 60.

²⁸³ Georges Perec gibt auch sieben Teile an, gibt aber statt „Angoisse“ „l'inquiétude“, als Titel für diesen Teil an, vgl.: „Entretien avec Georges Perec et Bernard Queysanne“ propos recueillis par Luce Vigo, *La Revue du cinéma. Image et son*, n° 284, mai 1974., in: *Entretiens et Conférences*, vol. I, S. 158-167, hier S 164f.

²⁸⁴ David Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots*, S. 558.

²⁸⁵ Andrée Chauvin: „Perec double vu(e). Un homme qui dort, deux hommes qui filment“, in: *La littérature et les arts*, 1(1997), S. 395-415. Zur Sestine und ihrer Aktualisierung durch das Oulipo vgl. Pierre Lartigue, *L'Hélice d'écrire. La Sextine*, Paris 1994, S. 240-255.

Anordnung gehorcht, auch bewusst von den Autoren unterlaufen werden. Gerade der Einsatz solcher *clinamen*²⁸⁶ – willentlich eingebauter Fehler – erschwert aber den Zugang zu diesem ausgeklügelten Mechanismus,²⁸⁷ versucht man sie vom Werk ausgehend zu rekonstruieren. Offensichtlich aber ist die wiederholte Darstellung gewisser Objekte wie Spiegel, Eiffelturm oder der Zeitung *Le Monde*. Auch sei auf die Rhythmisierung durch gewisse wiederkehrende *mouvements* in Kameraführung und Montage aufmerksam gemacht: dreifache Wiederholung eines Zooms [6'20''; 26'51''], der Einsatz von Listen, die synchron zum vorgetragenen Text geschnitten sind [13'25''; 31', 36'30''], oder die kreisende Kamerafahrt [16'30'', 21'59'', 29' 34'', 47'30'']. Letztere kann als dominantes Strukturphänomen ausgemacht werden, da am Anfang und am Ende des Films die gleiche Totale steht, die das Panorama von Paris zeigt.

Die Verfilmung adaptiert den Roman Perecs nicht nur für ein anderes Medium, sondern kann als dessen „mise en espace“²⁸⁸ betrachtet werden: Sie weist dem Text einen visuellen, einen zeitlichen und nicht zuletzt einen klanglichen Raum zu.²⁸⁹ Gerade die Oralisierung des Textes durch die Stimme aus dem Off trägt dem lyrischen Charakter von Perecs Text Rechnung, denn es handelt sich dabei um einen „récit presque récitatif – une sorte de long poème rythmé, en tout cas un texte se prêtant à l'oralisation.“²⁹⁰ Von seinem Vorbild Bartleby unterscheidet sich der namenlose Protagonist in Sachen Indifferenz. Bartleby geht an seinem Rückzug zugrunde.

²⁸⁶ Der Begriff *clinamen* geht auf eine Formulierung bei Epikur zurück (die auch Lukrez in *De rerum natura* wieder aufgreift), der das *clinamen* als eine von drei Bewegungsursachen für die Atome sieht (Zitat von Marcel Conche in *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 236-244, hier S. 241, Fußnote 18): „[...] lorsque le mouvement de l'atome est déterminé par les collisions avec d'autres atomes, il relève d'une nécessité externe, lorsqu'il est déterminé par la pesanteur qui entraîne l'atome vers le bas, il relève d'une nécessité intérieure, mais lorsque l'atome dévie spontanément de la direction qu'il suivait, sans que cette déviation soit déterminée par quelque influence extérieure ou par l'état antérieur de l'atome, on a un *mouvement libre* [...]. [Hervorhebungen V.S.]; Definition bei Montfrans, *Georges Perec* : La contrainte du réel, S. 128: „[...] mot emprunté au premier pataphysicien, Alfred Jarry, et à travers lui à l'atomisme grec, à savoir la déviance légère, l'écart à la contrainte, le dysfonctionnement volontaire [...].“

²⁸⁷ Perec bedient sich schwieriger mathematischer Konstruktionen als Grundgerüst für einen Teil seiner Werke. Bei *La Vie Mode d'emploi* wird diesbezüglich der höchste Schwierigkeitsgrad erreicht – diesem Buch liegt ein magisches Quadrat zehnter Ordnung zugrunde.

²⁸⁸ Chauvin, *Perec double vu(e)*, S. 397.

²⁸⁹ Ibid..

²⁹⁰ Burgelin, *Georges Perec*, S. 74.

Unter diesem Aspekt wird das Experiment der Indifferenz des *homme qui dort* als gescheitert betrachtet²⁹¹: „Tu n’es pas mort. Tu n’es pas devenu fou“ (303).

Die *indifférence* und die Selbstentfremdung hinterlassen jedoch eine chronisch instabile Identität mit einer Vielzahl irreversibler Veränderungen. Doch die entstehende Entfremdungserfahrung scheint nicht unüberwindbar: Sie kann auch Ausgangspunkt für ein Arbeiten mit dieser Instabilität und zugleich für ein Arbeiten gegen sie sein. So entstehen Versuche, die Identität zu rekonstruieren oder gar neu zu konstituieren.

²⁹¹ Vgl. Hierzu Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns*, S. 252. Fuest zeigt die Bezüge zu Melvilles Protagonisten auf, an dessen Vorbild Perecs namenloser Student gewissermaßen „scheitert“, da er nicht an seinem Rückzug zugrunde geht. Zur Interpretation Bartlebys und seiner spezifischen Art der Entfremdung vgl. auch Valérie-Angélique Deshoulières, „Avant-propos“, in: dies. (Hrsg.), *Poétiques de l’indéterminé. Le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand 1998, S. 9-18.

2 Raumarbeit und Rekonstruktionsversuche der Identität

Der Raum ist die Dimension, in der sich die Instabilität der Identität unmittelbar manifestiert. Zugleich kann der Raum Möglichkeiten für eine Arbeit an der Identität eröffnen. Mit der Untersuchung von Georges Perecs essayistischem Werk *Espèces d'espaces* (1974) wird zunächst der Boden des Romans verlassen. Die Form des Essays vermittelt zwischen Kunst und Philosophie und ermöglicht es, durch den Aufbau einer assoziativen Logik heterogene Aspekte im Verbund zu reflektieren. Spatiales Erleben ist maßgeblich durch Diskontinuität geprägt, deshalb ist die essayistische Herangehensweise zur Reflexion von Räumlichkeit besonders geeignet.¹ *Espèces d'espaces* ist hinsichtlich der Konzeption von Räumlichkeit für die weiteren untersuchten Werke von grundlegender Bedeutung.

Die erste Veröffentlichung von *Espèces d'espaces* 1974 trifft auf eine soziologische Diskussion über den städtischen Raum, wie er sich durch die Raumpraxis des dominanten gesellschaftlichen Kollektivs definiert. Der Raum wird durch die Nutzung, durch das Handeln der Menschen in ihm zu dem, was er ist. Im Raum bilden sich gesellschaftliche Strukturen politischer wie auch ästhetischer Dominanz aber auch der Subversion.

Perecs *Espèces d'espaces* ist als eigenständige Stimme im zeitgenössischen raumtheoretischen Diskurs vernehmbar. Mit seiner poetischen Raumpraxis bereichert Perec das Verständnis von Raum als Resultat gesellschaftlicher Handlungen, wie etwa Henri Lefebvres *La production de l'espace* (1976), Algirdas Julien Greimas' *Sémiotique et sciences sociales* (1976) und Michel de Certeaus *Arts de faire* (1980) es formulierten. Zudem stellt er Gilles Deleuzes und Felix Guattaris in *Rhizom* (1974) geäußerter Auffassung, der Raum der Postmoderne bilde sich ohne Rückführbarkeit auf ein Zentrum, sein poetisches Konzept das *vide* als Sinn-Generator entgegen, das die Lücke zum Zentrum macht.²

In *Espèces d'espaces* wird Räumlichkeit als Grundlage der Identität eng mit dem Prozess des Schreibens verknüpft. Die Wahrnehmung des Raumes

¹ Sheringham, *Everyday life*, S. 53. Christelle Reggiani, *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam/New York 2010, S. 46ff., setzt sich mit dem Gebrauch von Parenthesen in *Espèces d'espaces* als Charakteristikum des essayistischen Schreibens auseinander.

² Sheringham, *Everyday life*, und Schilling, *Mémoires du quotidien*, leisten die Einordnung von Perecs Werken in den raumtheoretischen Diskurs seit den 1960er Jahren.

unterliegt historisch und gesellschaftlich wandelbaren Konzeptionen, die den Menschen, die sich in ihm bewegen, nur selten bewusst sind.

Nous vivons dans l'espace, dans ces espaces, dans ces villes, dans ces campagnes, dans ces couloirs, dans ces jardins. Cela nous semble évident. Mais cela n'est pas évident, cela ne va pas de soi.³

Der Prozess der *écriture* kann einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis leisten und die konventionalisierten Raumkonzepte transparent machen. Dadurch gelangt die entfremdete Identität in Auseinandersetzung mit der Gesellschaft. Um das Nichts und die Leere einzugrenzen, lotet der Text von *Espèces d'espaces* im ersten Schritt die gültigen Raumkategorien bis an die Grenzen des Denkbaren hin aus und versucht in seiner Reflexion, den unmöglichen Raum erfahrbar zu machen. Dadurch wird ein Ausgangspunkt für die Arbeit mit dem Raum geschaffen.

Der Umgang mit den elementaren persönlichen Räumen des Ich aber auch mit dem kollektiven Raum der Stadt lässt fundamentale Praktiken der Identitätsbildung erschließen. Sich in diesen Räumen bewusst zu bewegen, bedeutet, das Territorium zu transkribieren.⁴ *Espèces d'espaces* bringt die konzeptionelle Basis für die Überführung des Raums in literarische Kunstwerke zur Anschauung. Zum einen steht dabei die Beziehung zwischen Autor- und Rezeptionsinstanz im Vordergrund. So haben etwa die im Infinitiv formulierten Ausführungen des „journal d'un usager d'espace“⁵ den Charakter einer Gebrauchsanweisung, die den Leser in seiner Raumpraxis anleiten soll. Zum anderen kann *Espèces d'espaces* als *écriture de soi*⁶ für das eigene künstlerische Schaffen des Selbst und der damit eng verknüpften Identität des Ich betrachtet werden – und konstituiert das Subjekt als ein schreibendes. Das Sammeln von Zeichen und Zeichenfragmenten im Raum, aber auch Aufzeichnungen der Rezeption anderer Werke und Diskurse werden als Erinnerungen fixiert und sind Rohmaterial für weitere literarische Verarbeitung, die eine Beziehung zum eigenen Selbst herstellt.⁷ Dadurch

³ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris 2000, S. 14. Im Folgenden werden die Zitate mit den entsprechenden Seitenangaben fortlaufend im Text belegt.

⁴ Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 23.

⁵ Aus dem Klappentext von *Espèces d'espaces*.

⁶ Michel Foucault, *L'écriture de soi* (1983), in: ders. *Dits et écrits* IV, 1980-1988, Paris 1994, S. 415-430.

⁷ Ibid., S. 419f.: „[...] faire de la recollection du logos fragmentaire et transmis par l'enseignement, l'écoute ou la lecture, un moyen pour l'établissement d'un rapport de soi à soi, aussi adéquat et achevé possible.“

entsteht eine Sammlung von Hypomnemata. Michel Foucault zählt dazu vor allen Dingen alle das Gedächtnis stützenden Aufschriebe, etwa persönliche Notizbücher, welche die „*mémoire matérielle des choses lues, entendues et pensées*“, die sie als „*trésor accumulé*“ für Relektüre und weiterführende Meditationen festhalten.⁸ Öffnet die Sammlung der Hypomnemata vor allen Dingen einen Weg zur Meditation und zur geistig-intellektuellen und philosophisch orientierten *constitution de soi*, so führt Percec die *écriture de soi* auf zwei Arten über sich hinaus: Er nutzt sie für die Herstellung einer prospektiven Kontinuität seiner Existenz. Zugleich zielt er darauf ab, über das Gesagte hinaus doch noch zum Unsagbaren, zu den nicht-festgehaltenen, unbewussten Erinnerungen vorzudringen.⁹ In Bezug auf die prospektive Kontinuität legt Percec durch das Zusammentragen der „*logoï dispersés*“¹⁰ den Grundstein zu neuen Erinnerungen, die er in eine ästhetische Verarbeitung münden lässt. So konstituieren sie sein Selbst einerseits biographisch, andererseits ästhetisch-programmatisch als Künstler.

In Percecs Vorgehensweise lassen sich Parallelen zu Sartres Entwurf der Schriftstellerexistenz als Projekt der Selbstsorge entdecken. Dieses erwächst aus der Frage, „wie sich unter den Bedingungen radikaler Kontingenz die Freiheit gewinnen lässt, zum Urheber seiner selbst zu werden.“¹¹ Auch Percecs Poetik wendet sich gegen die radikale Kontingenzerfahrung. Doch gestaltet sich die Selbstkonstitution im Schreiben bei Percec in einer eigenen Ausprägung der paradoxen Formel „*Qui perd gagne*“¹², denn das Trauma des Verlustes ist bei Percec unenthebbar. Das Schreiben ist nicht allein Gewinn der Selbstbehauptung in einer kontingenten Welt, sondern auch immer ein Verweis auf den Verlust. So formuliert *Espèces d'espaces* poetische Grundlagen für weitere Werke Percecs, darunter *Lieux* (1969-1975)¹³ und

⁸ Ibid.. Dadurch bilden die Hypomnemata eine Grundlage für eine *constitution de soi*, die das bisher Erfahrene und Verstandene versammelt, selbst aber noch keinen zusammenhängenden *récit de soi* zur Verfügung stellt.

⁹ Ibid., S. 419, Während für Foucault die *écriture de soi* vor allen Dingen bezogen ist auf ein „*déjà-dit*“, auf ein „*constituant une sorte du « passé » vers lequel il est toujours possible de faire retour et retraite.*“

¹⁰ Ibid., S. 420.

¹¹ Patricia Oster, „'Qui perd gagne'. Schreiben als Projekt der Selbstsorge bei Jean-Paul Sartre“, in: Moog-Grünwald, M. (Hrsg.), *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Heidelberg 2004, S. 225.

¹² Vgl. hierzu Oster, *Qui perd gagne*, S. 225 und S. 233f..

¹³ Das Werk existiert nur in seinem „*avant-texte*“ (Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 144). Der erste Teil umfasste eine Sammlung von Stadttetexten, die sich in einem programmierten

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien (1976). Struktur und Funktion auch dieser Werke soll im Folgenden untersucht werden. Die Überführung des Raumes in Text schafft zudem die Möglichkeit, einen neuen Raum aus Text erstehen zu lassen. Dieser Raum ist allumfassend. In ihm ist alles vorhanden und zugleich alles möglich. Mit *La Vie mode d'emploi* wird das Kunstwerk selbst zum Raum und greift auf die lineare Struktur, wie sie für literarische Werke grundlegend erscheint, als nur eine von vielen Möglichkeiten zurück.

Die auf den Raum fokussierten Werke der 1970er Jahre markieren im Gesamtwerk Perecs die Überschreitung der postmodernen Selbstentfremdung, indem sie die Auseinandersetzung mit Raum, Text und Selbst zusammenführen. Die zur Entstehung dieser genuin eigenen Geographie beitragenden Verfahren offenbaren bei näherer Betrachtung, dass sich die Identität selbst im Zeichen des drohenden Zerfalls durch Arbeit im poetisch-ästhetischen Raum des Textes zu zentrieren versucht.

2.1 „La géographie perecquienne“¹⁴ – der Raum als Text

Der erste Schritt zu einer eigenen Geographie erfolgt durch Anknüpfung der individuellen Raumarbeit an die gesellschaftlich anerkannte Vorstellung von Räumen. In der sichtbar werdenden Differenz lässt sich die eigene Identität zur Anschauung bringen. An den Raum, der das Subjekt umgibt, nähert sich *Espèces d'espaces* mit einer systematischen Herangehensweise der kollektiven Identität an, die in den gesellschaftlich konventionalisierten Raumkonzepten erkennbar wird. Dieser erste Schritt ist die „interrogation systématique“ der gesellschaftlich legitimierten Basis von Raumkonzepten. Sie ebnet den Weg, um in einem zweiten Schritt das Potential für eine Rekonstruktion der individuellen Identität aufzuspüren. Das gestaltende Handeln beginnt mit dem Dialog zwischen dem befragten Raum und dem ihn befragenden Autorsubjekt. Dieses dialogische Vorgehen rückt den Autor des Textes zunächst in die Perspektive des Rezipienten des Raumes der Stadt. Da die Befragung sich widerständig gestaltet, kann sie kaum auf evidente Sachverhalte zurückgreifen und erfolgt auf autoreflexive Weise, wie Perek im *Prière d'insérer*, dem Klappentext, zu *Espèces d'espaces* formuliert:

Rhythmus gestaltet. Diese Phase der Sammlung sollte bis 1980 dauern, doch bricht Perek das Projekt 1975 ab.

¹⁴ Schilling, Derek, „Tentative de description: villes perecquiennes“, in: Freeman, H. G. (Hrsg.), *GEO/GRAPHIES – mapping the imagination in French and Francophone literature and films*, Amsterdam/New York 2003, S. 138.

Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer (trop de gens bien-intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement ...), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie. (14)

Den blinden Fleck der Alltagserfahrung zu überwinden und das unwillkürliche Zeichensystem des Raums lesbar zu machen, ist nur durch eine Annäherung mit ungesichertem Blick¹⁵ zu leisten. Das *infra-ordinaire*, das Alltägliche, das meist unter der Wahrnehmungsschwelle liegt, soll genau notiert und fixiert werden. Durch die radikale Infragestellung seiner Selbstverständlichkeit wird das Erlebte neu perspektiviert und kann als sinnvoll, beseelt und bedeutend aufscheinen.

Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il nous n'interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ? [...] Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres.¹⁶

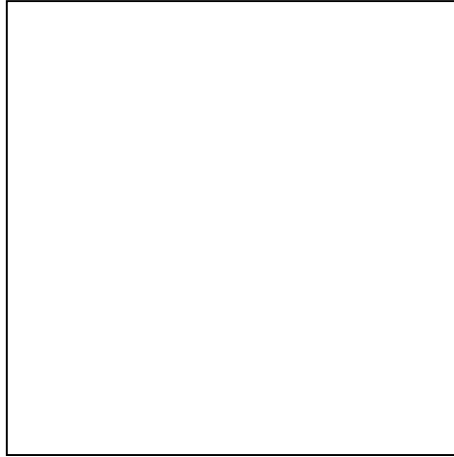
Der Blick auf das Banale ermöglicht es, das Zeichen und seinen Begriff kurzzuschließen,¹⁷ was Auswirkungen auf die Konzeption von Identität hat, fallen doch konkrete Materialität des Zeichens und seine Bedeutung in eins. Entsprechend wird das *vide* als Materialisierung des Identitätsverlustes Ausgangspunkt, Thema und Leitmotiv von *Espèces d'espaces*.

¹⁵ Stierle prägte diesen für die literarische Flaneur-Tradition maßgeblichen Begriff und präsentiert eine Typologie, Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 88: „Die Stadt wird nun zum Gegenstand eines fremden oder marginalen Blicks, der die Sicherungen der offiziellen Relevanzwelt und ihrer Ausgrenzungen durchbricht. [...] Indem die Stadtwahrnehmung alle Sicherungen und Konventionen durchschlägt [...], erscheint die Stadt im Horizont ihrer prinzipiellen Unvertrautheit und Unerschließbarkeit.“

¹⁶ Perec, *L'infra-ordinaire*, S. 11.

¹⁷ Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 26 und S. 28.

Auf Seite 10 findet sich als Peritext die Karte des Ozeans aus Lewis Carrolls *Hunting of the Snark*:¹⁸



Die Umrandung begrenzt das Nichts. Durch den Rahmen wird das *blanc* verändert, es teilt sich in ein abgegrenztes und ein abgrenzendes, in ein Innen und ein Außen.¹⁹ Das so entstehende *carré* ist als oulipistische Grundfigur für *Espèces d'espaces* Generator und Sicherungsmechanismus zugleich.²⁰ Der Rahmen eröffnet als rudimentäre *écriture* eine Räumlichkeit, die das Nichts zu bändigen vermag, indem es seine Grenzen verortet, seine Position bestimmt und so die Absenz lokalisiert.²¹ Durch Befüllen und Ausgestalten

¹⁸ Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark: An Agony in Eight Fits* (1876), London, 1931.

¹⁹ Dies hält vor allem Burgelin, *Georges Perec*, S. 121, fest: „Mais il suffit de tracer en noir un périmètre d'un carré blanc se détachant sur fond blanc [...] pour que le vide ne soit plus le même. Le fil d'un tracé désigne aussitôt un « dedans » et un « autour ».“

²⁰ Bernard Magné, „Georges Perec: Mise en cadre, mise en carée“, in : Mansau, A. (Hrsg.), *Mises en cadre dans la littérature et les Arts*. Toulouse, 1999, S. 170-188. Magné zeigt vor allem auf, wie entscheidend der Mechanismus des „carré magique“ für Georges Percs oulipistische Werke ist, S. 175.

²¹ Bemerkenswert ist, dass Georges Perec das *carré*, den ausgeklügelten Algorithmus, als Generator für einige seiner oulipistisch geprägten Werke ausarbeitet und es als „lieu d'une surdétermination maximale“ kulminieren lässt. Diese magischen Quadrate dienen als grundlegende *contrainte* für *Alphabets* und auch für *La Vie mode d'emploi*. In den späteren

des eingegrenzten Nichts können neue Sicherheiten und ein neuer Sinn entstehen.

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour ou dedans. Mais enfin, au départ il n'y a pas grande chose : du rien de l'impalpable du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour. (13)

Die Umrandung des Nichts durch eine schwarze Linie ist die erste Handlung im Raum und zugleich erste Handlung der *écriture*. Sie ermöglicht eine künftige Raumpraxis, die durch das Abtragen eines Kurses, sei es vorwegnehmend in der Planung, in Echtzeit oder nachträglich, ein zugleich kartographisches und narratives Dokument erzeugt.²² Der Innenraum des Potentiellen wird durch einen „espace alentour“ umfassen, der selbst auch kein unbegrenztes Kontinuum darstellt, sondern ebenfalls aus Fragmenten besteht:

Il n'y a pas un espace, un bel espace autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espace [...] Bref, les espaces sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes pour tous les usages et pour toutes les fonctions. (ibid.)

Für einen strukturierten Umgang mit dem fragmentierten Raum erscheint die paradigmatische Herangehensweise entscheidend. In *Espèces d'espaces* wird das Paradigma – eine Typologie der Räume – als gliedernde Struktur genutzt. Diese Vorgehensweise knüpft narrative und semiotische Stränge, sucht eine Kontinuität und kann so die sinnfällig gewordene Unzulänglichkeit des narrativen Syntagmas als Träger temporaler Linearität überwinden.²³ Die paradigmatische Vorgehensweise spiegelt sich als Strukturprinzip auf der Ebene der Materialität des Textes und seiner Produktion. So wird der lineare Textfluss zerfasert, ja regelrecht gesprengt: Mit dem *Prière d'insérer*, der Widmung an Pierre Getzler, dem Zitat von Carrolls Karte des Ozeans, über

Werken scheint das *carrée* gar ein „Lieu d'un double refus: refus du hasard, refus de l'inutile“, Magné, *Georges Perec: Mise au cadre*, S. 175.

²² Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 223, illustriert dies am Beispiel des Volksstammes der Totomihuacas, die ihre Geschichte im Rahmen der Darstellung der Wegstrecke ihres Abenteuers auf einer Art Landkarte festhalten.

²³ Dies gilt ebenso für *Espèces d'espaces* und für *Lieux*, deren Linearität nicht mehr strikt einem syntagmatischen Ablauf folgt. Das Paradigma dominiert. Das Syntagma ist instabil geworden und entspricht darin dem narrativen Syntagma der eigenen Biographie.

die Liste der Raumtypen und dem Vorwort, ist der Leser mit fünf Peritexten konfrontiert – ihm wird ein ganzes Paradigma der Anfänge und Einstiege präsentiert. Dieses Sprengen der linearen Kohärenz des Textes ist symptomatisch für die Unübersichtlichkeit des Raumes, der das Subjekt umgibt. Auch der semantische Nexus des zu betrachtenden Begriffs *ESPACE* bleibt von der Sprengkraft der paradigmatischen Vorgehensweise nicht unberührt, wie der vierte Paratext, die Liste²⁴ mit einer Typologie verschiedener Räume, aufzeigt:

ESPACE
 ESPACE LIBRE
 ESPACE CLOS
 ESPACE FORCLOS
 MANQUE D'ESPACE
 ESPACE COMPTÉ
 ESPACE VERT
 ESPACE VITAL
 ESPACE CRITIQUE
 POSITION DANS L'ESPACE
 ESPACE DÉCOUVERT
 DÉCOUVERTE DE L'ESPACE
 ESPACE OBLIQUE
 ESPACE VIERGE
 ESPACE EUCLIDIEN
 ESPACE AÉRIEN
 ESPACE GRIS
 ESPACE TORDU
 ESPACE DU RÊVE
 BARRE D'ESPACE
 PROMENADES DANS L'ESPACE
 GÉOMÉTRIE DANS L'ESPACE
 REGARD BALAYANT L'ESPACE
 ESPACE TEMPS
 ESPACE MÉSURÉ
 LA CONQUETE DE L'ESPACE
 ESPACE MORT
 ESPACE D'UN INSTANT
 ESPACE CÉLESTE

²⁴ Zur Funktion der Liste vgl. Miller, *Georges Perec*, S. 127, Andrews, *Puzzles and lists*, S. 792, sowie James, *Constraining chance*, S. 210-216.

ESPACE IMAGINAIRE
 ESPACE NUISIBLE
 ESPACE BLANC
 ESPACE DU DEDANS
 LE PIÉTON DE L'ESPACE
 ESPACE BRISÉ
 ESPACE ORDONNÉ
 ESPACE VÉCU
 ESPACE MOU
 ESPACE DISPONIBLE
 ESPACE PARCOURU
 ESPACE PLAN
 ESPACE TYPE
 ESPACE ALENTOUR
 TOUR DE L' ESPACE
 AUX BORDS DE L' ESPACE
 ESPACE D'UN MATIN
 REGARD PERDU DANS L'ESPACE
 LES GRANDS ESPACES
 L'ÉVOLUTION DES ESPACES
 ESPACE SONORE
 ESPACE LITTÉRAIRE
 L'ODYSÉE DE L'ESPACE (11)

Hier wird das Paradigma des Begriffs ESPACE ausgelotet, verschiedenste Bedeutungen und ihre Konnotationen werden aufgerufen. Durch die Zusammenstellung disparater Elemente wird das der paradigmatischen Umsetzung inhärente Potential aufgedeckt: Jeder Listeneintrag kann zum Ausgangspunkt für ein argumentatives oder auch narratives Syntagma werden. Die eine Differenz erzeugende, paradigmatische Vorgehensweise legt die Mechanismen frei, mithilfe derer die Sprache Bedeutung erzeugt. Durch Assoziation wird dieser Bedeutungsgenerator in Gang gesetzt und vorangetrieben. Morphologische und semantische Veränderung erzeugt den jeweils folgenden Listenpunkt, wie bereits der Einstieg zeigt: ESPACE LIBRE und ESPACE CLOS verbindet ein antonymisches Verhältnis. Daraus lässt sich durch eine syntagmatische Erweiterung das dritte Element – ESPACE FORCLOS – entwickeln. Die Elemente ESPACE VERT und ESPACE VITAL verbindet ein metonymisches Verhältnis auf semantischer aber auch auf phonischer Ebene, als Alliteration. Somit verwendet dieser Paratext Verfahren der Texterzeugung, die von der eigendynamischen

Mechanik der Sprache zeugen. Auch Nennungen, die über das Konzept ESPACE hinausweisen, werden generiert. Sie stehen hier aufgrund einer phonologischen Minimalopposition: L'ÉVOLUTION DES ESPACES – ironisiert den stehenden Begriff der *évolution des espèces*. Durch dieses Verfahren wird die gängige Bedeutung von *évolution des espèces* aufgelöst und die mit diesem Begriff verbundenen Bedeutungen werden auf den Raum übertragen. Im Zuge der Evolution scheinen als Konsequenz anthropologischer Entwicklung auch die Räume eine Art „natürliche Auslese“ durchlaufen zu haben. Dies überdeckt die erste Bedeutung des Begriffs: „Raumentwicklung“.

Ähnlich verhält es sich mit ESPACE NUISIBLE – hier wird der Begriff *espèce nuisible* phonetisch verfremdet, semantisch aber bleibt er aufgerufen. In diesem Minimalpaar wird die existentielle Dimension im Text verankert, bahnt es doch den Weg zu einem autobiographischen Aspekt in Perecs Werk, der hier zunächst unterschwellig auf den Plan tritt: die Evokation der jüdischen Herkunft Perecs, der Verfolgung und Entwurzelung seiner Familie über Generationen und ihrer Ermordung in der Shoah. Denn der Begriff „*espèce nuisible*“ gehört zum Repertoire antisemitischer Metaphorik, die die nationalsozialistische Blut-und-Boden-Ideologie begrifflich auskleidete.²⁵ Der Austausch des Vokals –e– gegen das –a– tilgt die rassistische Tonalität und perspektiviert die Vernichtungsmaschinerie aus Sicht ihrer Opfer: Es gab und gibt keine „*espèce nuisible*“, vielmehr waren das nationalsozialistische Deutschland und die Vernichtungslager der „*espace nuisible*“.

So tritt bereits in dieser sprachspielerischen Liste des Paratextes durch den indirekten Verweis auf die Mutter Perecs, die im Konzentrationslager Auschwitz von den Nationalsozialisten ermordet wurde, der existentielle Aspekt auf den Plan.²⁶ Mit der Erinnerung an sie werden zugleich Möglichkeiten des Umgangs und der Verarbeitung aufgerufen – unterstützt von den Mechanismen, die der Sprache inhärent sind. Das autobiographische Vorhaben wird in *Espèces d'espaces* ausdrücklich thematisiert, ebenso wie die totalitäre Herrschaft der Nationalsozialisten und die Shoah. Ihre Verknüpfung jedoch geschieht in einem implizit erscheinenden Strang. Dies

²⁵ Alexander Bein, „Der jüdische Parasit. Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage“, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 13/2 (April 1965), S. 121-150, schildert die Entwicklung der Semantik des deutschen Antisemitismus von der Epoche der Romantik ausgehend bis in den Nationalsozialismus. Online verfügbar unter http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1965_2_1_bein.pdf; [Zuletzt abgerufen am 09.04.2012].

²⁶ Dies ist auch für den dritten Paratext gültig: der Widmung an Pierre Getzler – einem seiner Freunde, dessen Familie ebenfalls Opfer des Holocausts wurde.

macht zwei grundlegende Strukturprinzipien des Werks deutlich: Die Präsenz des Abwesenden ist Bestandteil der Schilderung räumlicher Kategorien und der Raum wird von Anfang an in seiner anthropologischen Dimension betrachtet. Neben dem assoziativen Vorgehen auf verschiedenen sprachlich-konzeptuellen Ebenen setzt die Liste auch das intertextuelle Verweisen ein. Das Zitat L'ESPACE D'UN MATIN aus François Malherbes *Consolation à Cléophon* (1592: „Et rose, ella a vécu ce que vivent les roses / l'espace d'un matin“) findet sich neben L'ODYSSÉE DE L'ESPACE als Verweis auf Stanley Kubricks Film *2001: A Space Odyssey*²⁷ (1968). Somit ist bereits in den Paratexten das intertextuelle Verweisen als literarisches Verfahren implementiert.

Die Verbindung zu Marcel Prousts *À la Recherche du temps perdu* soll in dieser Untersuchung eingehender betrachtet werden, da sie von besonderer Bedeutung für die Konstitution von Identität im Raum ist. Darüber hinaus finden sich Verweise auf verschiedene andere Werke anderer Künste, wie Film, Musik und Malerei. Perecs *Espèces d'espaces* wird zum Kristallisationspunkt für Kunstwerke verschiedener Disziplinen, Gattungen und Epochen. Die häufigen intertextuellen und intermedialen Rückbindungen an andere Werke können auch als Hypomnemata im Sinne von Foucaults *écriture de soi* gewertet werden, als die Memoria des Ich stützende Dokumente. So dient die Studie neben der Ermittlung einer allgemein gültigen Anthropologie einer *écriture de soi*, die den identitätsbildenden

²⁷ Der selbst wiederum auf Homers *Odyssee* verweist. Auf S. 168 wird der Film auch ausdrücklich zitiert, Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots*, S. 401, berichtet, dass Perec den Film nicht 1968 bei seinem ersten Kinostart sah, sondern erst 1974: „[...] et Perec retourna à ses vieilles amours, en allant voir 2001 de Kubrick, qu'il adora.“ Auch in Perecs bis heute nur in deutscher Sprache erschienenem Hörspiel *Die Maschine* (1968) ist die Hauptfigur ein Computer, der mit dem Computer HAL 9000 aus Kubricks Film eine entscheidende Ähnlichkeit aufweist: „HAL arrive en fait à la même conclusion que la machine de Perec : sachant qu'il existe, il revêt le principal attribut de l'humanité : à savoir le droit à l'erreur, avec des conséquences fatales pour l'équipage du vaisseau spatial, à l'exception du héros de l'histoire“, (Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots*, *ibid.*) Das Recht, Fehler zu machen, gilt als Attribut des Menschseins schlechthin. Das Unterlaufen der unerbittlichen Exekution perfekt ausgeklügelter Programme verweist stets auf das System, das die Nationalsozialisten zur Judenvernichtung aufgesetzt hatten: Seine hundertprozentige Effektivität zu unterlaufen, wurde, setzt man die unerbittliche Exekution dieses Programms als Referenz, zur Sabotage des Systems – bedeutete aber für einige Menschen die Möglichkeit des Überlebens. Auch für Perec selbst ist es die Bewegung im Raum, die Flucht in die *zone libre*, die gemeinsam mit der Idee, ihn als katholisch getauftes bretonisches Kind auszugeben, das System aushebelt und seine Tarnung sichert. Die willentlich herbeigeführte Fehlfunktion, das Wahrnehmen des Rechts, Fehler zu produzieren, wird zur Keimzelle von Kreativität und zur Grundlage der Existenzsicherung.

Dialog des Selbst mit seinem Bewusstsein ermöglicht. Dadurch macht sie die reflektierende Rezeption zum identitätsstiftenden Verfahren, sei es im Rahmen eines bewussten hermeneutischen Prozesses im Sinne der Weiterentwicklung des Subjekts, sei es als Appell an eine Instanz der Alterität, den Rezeptionsvorgang als produktiven Prozess wahrzunehmen.

Von Beginn an sind die entscheidenden Strukturprinzipien von *Espèces d'espaces* im Text implementiert: Intertextualität, Vorgehen im Spannungsfeld von Paradigma und Syntagma, Raumpraxis als Bedeutungsgenerator, sowie starke Einbindung der Rezeptionsinstanz.

Damit zeigt sich der Text als Werk, das in einer Vielzahl von Spannungsfeldern verortet ist, beziehungsweise an der Schwelle zwischen konventionalisierten Kategorien steht und diese auflöst: Es steht zwischen den Gattungen Essay und Narration, Autobiographie und Fiktion, zwischen literarischer Produktion und Rezeption, zwischen zersprengender Kraft einer unendlich vielfältigen Typologie und bindender Kraft syntagmatischer Zusammenhänge, zwischen kontrollierter Systematik und freier Assoziation, zwischen Raum und *écriture*, zwischen Präsenz und Absenz.

Unter den Werken Perecs kann *Espèces d'espaces* als Scharnier-Text zwischen dem Zerfall der Identität und den Versuchen der Identitätsstiftung betrachtet werden. Der Raum ist das Relais für eine potentielle Konstitution der Identität durch die *écriture*. Perecs Text setzt die räumliche Kontiguität als verknüpfende Kraft ein. Die Verbindung im Raum des Textes scheint einfacher herstellbar als Kontinuität über die Zeit, denn die Kontiguität im Jetzt macht aus Trennungen Übergänge und aus Oppositionen Verbindungen. Damit setzt die *géographie perezquienne* dem vernichtenden „espace nuisible“ den Raum des Textes als Schutzraum entgegen.

2.1.1 Schwellen, Nullpunkte und leere Räume – Raumkonzepte in *Espèces d'espaces*

Die Kapitelfolge des Essays ordnet die Typologie der Räume der Größe nach, beginnend mit dem kleinsten Raum: *La page / Le Lit / La Chambre / L'appartement / L'immeuble / La Rue / Le quartier / La ville / La campagne / Le pays / L'Europe / Le monde / L'espace*.

Die Gliederung des Textes setzt der Paradigmatik, die das Konzept ESPACE aufzulösen droht, eine syntagmatische Verknüpfungen fördernde Kontiguität entgegen. Das *carré* des Rahmens um die weiße Fläche wird immer weiter ausgedehnt, denn jeder Raum ist als Element im folgenden Raumtypus enthalten. Mit dieser an der *Mise en abyme* orientierten Vorgehensweise²⁸ bündigt der syntagmatische Kontext des Buches das zentrifugale Streben des Paradigmas, das vom Zentrum der Seite in den Weltraum führt. Die Kapiteleinteilung zeigt übergeordnete Bereiche im Raum auf, deren Grenzen allerdings unscharf verlaufen.

Zunächst ist der Blick auf den persönlichen Raum des Individuums gerichtet, der deutlich das Imaginäre der *écriture* und auch den Traum in sich fasst: *La page / Le lit / La chambre / L'appartement. L'immeuble* markiert zwar ein Interieur, ist aber die Schwelle zum kollektiven Raum der Stadt. Dieser wird insbesondere durch den Abschnitt *La rue* dominiert, der mit 20 Seiten rund ein Drittel der Behandlung des kollektiven Raums insgesamt einnimmt. Abschließend führt die Opposition *La ville / La campagne* ebenfalls als Schwellenkapitel einen Abschnitt kategorialer Reflexionen zur Dimension des Raumes ein.

Den Ausgangspunkt, um den sich das weitere Vorgehen konzentrisch aufbaut, bildet *La page*. Die Seite ist Projektionsfläche für das absente Ich, das zum Gravitationszentrum einer Räumlichkeit wird, die in aufsteigender Reihung vom intimen Raum des Ichbewusstseins zum Weltbewusstsein geführt wird. Diese Bewegung ist der Isolation des Protagonisten von *Un homme qui dort* gegenläufig, der sich in seine Mansarde zurückzieht, um der Auflösung der Welt und dem Zerfall seiner Identität zu entgehen. Mit *La page* geben die *Espèces d'espaces* ihrem Postulat, ein „journal d'un usager de l'espace“ zu sein, eine Grundlage für die Überführung des Paradigmas ESPACE in das zeitliche Syntagma des Tagebuchs und bilden so die Kontinuität der Lebensgeschichte schlechthin: „Vivre, c'est bouger d'un

²⁸ Miller, *Georges Perec*, S. 231.

espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner“ (16).²⁹ Den Raum zum existentiellen Spielraum zu machen, bedeutet, die in ihm manifesten Herrschaftsmechanismen zu unterlaufen und ihn zu beherrschen. Die verhaltene Formulierung: „en essayant le plus possible“ lässt ein „se cogner“ fast unausweichlich erscheinen. Der Raum ist grundsätzlich ein „espace nuisible“, der potentiell vor allem schmerzliche Erfahrung für das Individuum bereithält.

Der Text von *Espèces d'espaces* wird noch zur Überwindung dieser schmerzhaften Konstellation von Individuum und Raum führen – vom „essayant le plus possible de ne pas se cogner“ zum „usager“ und schließlich zur „conquête de l'espace“. Zur spielerischen Eroberung des Raumes im letzten Kapitel ist es bei diesem Satz aus dem Vorwort noch weit. Erst die Auseinandersetzung des „usager de l'espace“ mit seiner Raumpraxis wird diese Eroberung ermöglichen.

Die Befragung nimmt zu Beginn die verschiedenen „petits bouts de l'espace“ (14) in den Blick, um schließlich daraus Rückschlüsse auf die gesellschaftlich konventionalisierte Raumkonzeption zu ziehen. Durch die Infragestellung konventionalisierter Raumkonzepte eröffnen sich neue Wege für den kreativen Umgang mit dem Raum, der eine „différence“ sichtbar macht und die in ihm vorhandene Möglichkeit echter Sinnkonstitution – und mit ihr den Rückschluss auf den Urheber – verwandelt.

Le monde, non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas comme le seul prétexte d'une accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme une retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une géographie dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs. (156)

Der Urheber ist zunächst Leser und widmet sich der Lektüre einer Zeichenhaftigkeit, die dem Raum zwar inhärent aber nicht ohne Weiteres zugänglich ist. Dieses Herausarbeiten der Zeichenhaftigkeit ähnelt der Erinnerungsarbeit, denn es ist das Individuum, das sich als Urheber dieser Sinnhaftigkeit selbst schuf. Hier bahnt sich einerseits der Weg zum anthropologischen Interesse von Perecs Raumbefragung. Andererseits kann diese Aussage auch auf das autobiographische Interesse bezogen werden – im Raum, der durch die Zeit alteriert wird, muss auch die Erinnerung verankert sein. Um Identität zu konstituieren, muss die Erinnerung abgerufen werden.

²⁹ Vgl. Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 169.

Dieses Abrufen durch einen alles in Frage stellenden Rezeptionsvorgang ist nicht gesichert. Dies verdeutlicht die Wahl des Wortes „re-trouvaille“, das der Systematik des Lektüre- und Frageprozesses die Kontingenz des Findens entgegenstellt.³⁰ Die suchende Lektüre bedient sich verschiedener Verfahren, die disparate Aspekte zusammenbringen und als öffnende und verbindende Prozeduren fungieren: Abstrakte Kategorien werden auf konkrete Räumlichkeit angewandt, gesellschaftlich konventionalisierte, raumstrukturierende Kriterien werden spielerisch unterlaufen.

2.1.1.1 Schwellen und Nullpunkte

Die Semiotik einer Topologie ist zu einem großen Teil das Produkt von Konvention. Um die Kluft zwischen semiotischer Aufladung und materieller Faktizität einer konventionalisierten Topologie auszuloten, werden Abgrenzungen und räumliche Oppositionen untersucht. Der Text isoliert verschiedene *carrés* und begibt sich auf den Nullpunkt zwischen ihnen, um ihre Differenz oder ihre Nicht-Differenz erfahrbar zu machen.

Die auf äußerste Sachlichkeit reduzierte Betrachtung des Abschnitts *Frontières* im Kapitel *Le Pays* stellt dies unter Beweis. Entkleidet man die Staatsgrenzen und deren Übertritte ihrer Emotionalität, trennt sich die imaginäre Fracht der Grenze von ihrer materiellen Substanz. Übrig bleibt allein die Linie. Dieser Definition folgend lassen sich die Konsequenzen der semiotischen Aufladung feststellen. „Des frontières sont des lignes. Des millions d’hommes sont morts à cause de ces lignes“ (147).

Der Kontrast zwischen willkürlicher Setzung einer imaginären Linie als Staatsgrenze und der realen Vernichtung menschlichen Lebens lässt Gewicht und Absurdität der emotionalen Aufladung gesellschaftlich konventiona-

³⁰ Dies wird mit dem Einsatz des Zitats aus Italo Calvinos *Cosmicomiche*, das dem Abschnitt *L’Espace* als Epigraph dient, unterstrichen: In einer als Zeichenraum beinahe völlig erschlossenen Welt ist nicht mehr mit Sicherheit ermittelbar, welches Zeichen Bedeutung trägt und welches allein eine Spiegelung ist, vgl. *Espèces d’espaces*, S. 158: „[...] le monde et l’espace semblaient être le miroir l’un de l’autre, l’un et l’autre minutieusement historiés de hiéroglyphes et idéogrammes et chacun d’eux pouvait être ou bien ne pas être un signe [...] (la série de signes se multipliait dans la série des signes de signes, de signes répétés un nombre innombrable des fois, toujours égaux et toujours de quelque façon différents, parce que au signe fait exprès s’ajoutait le signe tombé par hasard).“ Zum Universum als Zeichenraum in den *Cosmicomiche* vgl. Patricia Oster, „Qfwfq oder die Unaussprechlichkeit des Anfangs. Italo Calvinos *Cosmicomiche*“, in: Hölter, W. (Hrsg.), *Wortgeburten*. Zu Ehren von Karl Maurer, Heidelberg 2009, S. 97-112.

lisierter Räumlichkeit sinnfällig werden. Zugleich wird Grenzen die Gültigkeit abgesprochen und damit ihre Berechtigung, auf Menschenleben so vernichtend einzuwirken. Die Differenz der Gebiete, die eine Grenze trennt, wird als potentiell tödliche Illusion entlarvt: „La Grande Illusion : on ne tirait pas sur des prisonniers évadés dès l’instant où ils avaient franchi la frontière [...]“ (147). Die Grenze besitzt keine Trennschärfe mehr, es existiert vielmehr eine Sphäre des Niemandlandes und der Transition, die von der Reichweite des tödlichen Geschosses bestimmt wird.

Ähnlich auf ihre Sachlichkeit reduziert erscheinen die Ausführungen im Abschnitt *Mon pays*: Weckt der Einsatz des Possessivpronomens in der Überschrift die Erwartung einer subjektiven Darstellung, zählt der Text vor allen Dingen Fakten auf. Er handelt die Kategorie des Nationalstaates ab und vereint die kulturanthropologische Fragestellung mit dem autobiographischen Anliegen, das Frankreich als Heimatland der Sprecherinstanz in den Blick nimmt. Die persönliche Beziehung zum Land wird ausgespart und dieses Aussparen signalisiert: „Je ne pense pas avoir quelque chose de spécial, ou de spatial, à ajouter en ce qui concerne mon pays“ (148).

Die Absenz wird inszeniert: Der Hinweis des Subjekts bezieht sich vor allem auf seine eigene Bewertung der ihm verfügbaren Fakten als nicht relevant. Diese Absage an die Bedeutung der Grenzen lässt sich auch in der Beschreibung weiterer Trennlinien und Oppositionen beobachten. Stattdessen entsteht eine von Kristallisationspunkten und Transitionsräumen zwischen ihnen geprägte Topographie. Trennende räumliche Strukturen werden überdeckt und versteckt. Die Ambivalenz ihrer Funktion wird dadurch betont.

Wände werden neben ihrer Funktion als tragende und trennende Struktur vor allem in Bezug auf ihre Funktion als Halterung von Bildern und Gemälden gesehen. Die Praxis, Bilder anzubringen, kann von der trennenden Funktion der Mauern ablenken, obwohl die Wände stets präsent sind. Das Bild lenkt vom bedrohlichen Weiß der Wände ab.³¹ Doch ist das *blanc* der Wände stets eine existentielle Bedrohung auch für das Bild: „Les tableaux effacent les murs, mais les murs tuent les tableaux“ (77). Das Bild vermag als Fenster zur Imagination der Mauer etwas entgegenzusetzen, doch bedarf dieses Entgegensetzens der permanenten Erneuerung:

³¹ Burgelin, *Les parties de Dominos chez Monsieur Lefèvre*. Percé avec Freud, Percé contre Freud, Paris 1996, S. 174 : „Triomphe de l’amnésie. L’image qui sert à « oublier » se fait elle-même oublier.“

Ou alors il faudrait changer continuellement soit de mur, soit de tableau, mettre sans cesse d'autres tableaux sur les murs, ou tout le temps changer le tableau de mur. (77)

Die Frenesie der Substitution kann allerdings auch abgelöst werden durch die akribische Suche nach einer Überwindung des Paradigmas, die eine Integration des einzelnen Fragments in einen neuen syntagmatischen Zusammenhang erlaubt. Die imaginäre Welt der Bilder kann Wände überwinden – anders als in *Un homme qui dort*, wo der Mechanismus, die Mauern mental einzureißen, noch nicht gefunden scheint: „[...] des murs qui t'entourent et dont tu cherches l'issue secrète, le bouton caché qui fera basculer les parois, s'envoler le plafond.“³²

Dem wird in *Espèces d'espaces* die alles vorantreibende Frage an den Raum entgegen gestellt: „Étant donné un mur, que se passe-t-il derrière?“ (77). Diese Frage lässt die Wand bereits als Projektionsfläche erscheinen, die über den Weg der Imagination eine Fortsetzung in einen Raum jenseits der Wand ermöglicht.³³

Während der *homme qui dort* die Tür als Mittel zur Isolation nutzt und ihre Durchlässigkeit für Nachrichten von außen stark einschränkt³⁴, markiert *Espèces d'espaces* die Abkehr von dieser Art der Immobilität und unternimmt durch die Auseinandersetzung mit Raumgestaltungsprinzipien den Versuch eines Dialogs zwischen Interieur und Außenwelt. So gerät Frank Lloyd Wrights Haus ohne Türen in den Blick, das seinem Besucher die exakte Bestimmung des Ein- oder Austretens unmöglich macht: „Mais en fait il était déjà trop tard pour savoir s'il en était dehors ou dedans“ (74). Die totale Öffnung macht den Zeitpunkt des Überschreitens der Schwelle unfassbar. Im Niemandsland zwischen *extérieur* und *intérieur* kann dieser Moment nur als Absenz der noch zu überschreitenden oder bereits überschrittenen Schwelle wahrgenommen werden.

³² *Un homme qui dort*, S. 231.

³³ Burgelin, *Les parties de domino*, S. 175, sieht das frenetische Tauschen der Bilder, das in *La Vie mode d'emploi* seinen kulminierenden Punkt findet, als Analogie dazu.

³⁴ „Tu ne revois pas tes amis. Tu n'ouvres pas ta porte.“, *Un Homme qui dort*, S. 227, sowie S. 225: „L'un d'eux le lendemain matin, va gravir les six étages qui mènent à ta chambre. Tu reconnaitras son pas dans l'escalier, tu le laisseras frapper à ta porte, attendre, frapper encore, un peu plus fort, chercher au-dessus de la chambranle la clé que tu souvent laissais lorsque tu t'absentais quelques minutes [...] attendre encore, frapper faiblement, t'appeler à voix basse, hésiter, et redescendre, lourdement. Il est revenu plus tard, et a glissé un mot sous la porte. Puis d'autres sont venus le lendemain, le surlendemain, ont frappé, ont cherché la clé, ont appelé, ont glissé des messages.“

Innenwelt und Außenwelt können darüber hinaus auch in einer Reduktion verschmelzen, etwa durch eine extreme Einschränkung der persönlichen Mobilität. Das Kapitel *L'appartement* illustriert, dass der Raum der Wohnung mitunter zum Schwellenort zwischen Privatem und Öffentlichem wird. Eine alte Dame, die in den letzten Lebensjahren nicht weiter ging als bis zum Treppenabsatz ihrer Etage, schränkt den Radius ihrer Welt darauf ein. Ihre Nachbarn können als „Passanten“ im Treppenhaus ihre Nachrichten aus der Außenwelt übermitteln. Resultat ihres eingeschränkten Radius ist ein Verlust des Zeitgefühls, so dass sie sich den Wochentag bei ihren Nachbarn erfragt, wenn diese auf dem Treppenabsatz vorbei kommen (55). So werden die *escaliers* zugleich als öffentlicher Raum im Interieur inszeniert.

Auch die schwindende Lebendigkeit der Treppenhäuser als eines gemeinschaftlich genutzten Raumes ließe sich aufhalten und gar umkehren. Während die Treppenhäuser in alten Häusern die schönste Räumlichkeit des Gebäudes sind, zeigen sie sich in den neuen, modernen Wohnhäusern als ein feindseliger Übergang von der Außenwelt zur Innenwelt. Es folgt der Appell, die Treppenhäuser von Neuem zu beleben, „On ne pense pas assez aux escaliers. [...] On devrait apprendre à vivre davantage dans les escaliers. Mais comment?“ (76). Die Frage findet sich in *La Vie mode d'emploi*, wo das Treppenhaus zum Ausgangspunkt der Narration wird, aufgegriffen. Sie wird jedoch dort nicht eindeutig beantwortet, sondern in all ihren Facetten ausdifferenziert. Auch dort ist das Treppenhaus ein ambivalenter Raum zwischen Privatem und Öffentlichkeit.

Die nivellierende Betrachtungsweise von Trennungen und Markierungen im Raum stellt deren Ambiguität in den Vordergrund. Im Rahmen der vorrangig an der autobiographischen Dimension interessierten Betrachtung zeigen sich zwei weitere Ausprägungsformen der Inszenierung der Räume als Übergänge: das unzugängliche *blanc* und der imaginäre Palimpsest. Das Umziehen markiert einen existentiellen Übergang, der nur schwer zu fixieren ist. Die Listen unter den Überschriften *Déménager* und *Emménager* (70-72) illustrieren dies. Unter *Emménager* findet sich nicht nur eine längere, vielseitigere Liste als unter *Déménager*, diese beinhaltet auch mehr Emotionen in der Aufzählung. Endet *Déménager* mit „partir“, so findet die Tätigkeitsliste von *Emménager*, die als unverbundene Reihung hektisch beginnt, ihre endliche Entschleunigung durch die jeweils in einer eigenen Zeile stehenden Worte „habiter“ und „vivre“.

Déménager gerät dadurch zur Opposition, *Emménager* wird zum Äquivalent von „vivre“. Die beiden Tätigkeiten ließen sich auch in eine zyklische Verbindung setzen und beliebig oft wiederholen, doch zwischen *Déménager* und seiner letzten Aktivität „partir“ und dem Beginn von

Emménager befindet sich ein „blanc“, eine Lücke. Der Übergang wird nicht geschildert und kann nicht fixiert werden. Der Nullpunkt, an dem man ohne Behausung ist, wird nicht genannt.

Diese Lücke inszeniert das Grauen, das potentiell zwischen den beiden Episoden liegt. Der Abschnitt *Du mouvement*, der das sich Niederlassen als gefährliches Zivilisationsphänomen in den Blick nimmt, macht dies deutlich: „Il y a longtemps qu'on aurait dû prendre l'habitude de se déplacer, de se déplacer librement, sans que cela nous coûte. Mais on ne l'a pas fait: on est resté là où l'on était. [...] Ensuite, évidemment, il a été trop tard, les plis étaient pris“ (141).

Das neutrale „on“ verbindet anthropologische Überlegungen zur sesshaften Lebensweise der menschlichen Spezies mit der Geschichte des jüdischen Volkes, die von Verfolgung und Vertreibung geprägt ist und für die das Sesshaftwerden das Verdrängen einer Gefahr darstellt und sich rächt. Die verhängnisvolle Irreversibilität schreibt sich metaphorisch als *Point de non-retour* auch in Raum und Zeit ein: Der „pli“ ist vollzogen, der Wendepunkt ist auf irreversible Weise überschritten. Nur für die Minderheit, die rechtzeitig und nicht zu spät ihr Heil in Flucht und Exil sucht, stellt sich der „pli“ als überwindbare Grenze zwischen „déménager“ und „emménager“ dar.

Auch geographische Nullpunkte sind Gegenstand dieser Reflexion. Sie können nicht nur aufgrund ihrer Unschärfe oder einer Lücke schwer greifbar sein, sondern auch durch Überlagerung verschiedener topographischer Bezugssysteme. Der Text betont die Eignung dieser Nullpunkte als Verankerung für ein Referenzsystem und erweitert die Topologie auf imaginäre Ortsbestimmungen:

De temps en temps, pourtant, on devrait se demander où on (en) est : faire le point : pas seulement sur l'état d'âme, sa petite santé, ses ambitions, ses croyances et ses raisons d'être, mais sur sa seule position topographique, et non pas tellement par rapport aux axes cités plus haut [l'équateur, le Méridien de Greenwich, le niveau de la mer, Anm. V. S.], mais plutôt par rapport à un lieu ou un être auquel on pense, ou auquel ainsi on se mettra à penser. Par exemple, lorsqu'on monte, aux Invalides, dans le car qui va vous conduire à Orly, se représenter la personne que l'on va attendre en train de passer à la verticale de Grenoble, essayer tandis que le car se fraye un chemin difficile au milieu des embouteillages de l'avenue du Maine de se figurer sa lente avancée sur une carte de France, la traversée de l'Ain, de la Saône-et-Loire, de la Nièvre et du Loiret [...]. (164f.)

Das Subjekt kann seine Identität insofern stabilisieren, als es sein Referenzsystem auf selbst gesetzte Bezugspunkte gründet, die vom Kollektiv der Gesellschaft nicht als Nullpunkte konventionalisiert sind. So kann etwa der Flughafen Orly der Nullpunkt für die Begegnung zweier Menschen werden, deren Wegstrecke sich in Echtzeit auf einer imaginären Karte abtragen lässt. Während sich der eine aus der Mitte von Paris an den Flughafen bewegt, kann die erwartete Person die Luftlinie von Grenoble nach Paris zurücklegen. Grenoble als gedanklicher Ausgangspunkt für die erwartete Person ist als Verweis auf die autobiographische Dimension zu sehen, überquert doch der Passagier in der Luft die Demarkationslinie zwischen *zone occupée* und *zone libre* im Frankreich des Zweiten Weltkrieges. Damit vollzieht er auf dem Luftweg die Rückkehr des sechs Jahre alten Georges Perec, der von seiner Mutter von Paris nach Villard-de-Lans ins Vercors geschickt worden war, bevor sie 1943 von Paris aus nach Drancy und später nach Auschwitz deportiert und dort ermordet wurde. So wird aus einem gegenwärtigen Anlass kraft der Imagination ein Palimpsest der Geschichte gebildet, der als Gedenken an das Schicksal der verstorbenen Mutter betrachtet werden kann. Dank der Verlagerung auf einen subjektiven Nullpunkt und der Konstruktion eines imaginären Parcours kann eine Topographie der Erinnerung generiert werden, die sich wie ein Palimpsest über das Gebiet Frankreichs legt und eine eigene Geographie erzeugt.³⁵

³⁵ Darin lässt sich ein Bezug zu einer *géographie magique*, wie Gerard de Nerval sie als Impression beim Anblick der Stadt Konstanz auf seinen Weg in den Orient erinnert, herstellen: „[...] tout ce bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par des tableaux et des rêves. Le monde qui se compose ainsi, dans la tête des enfants est si riche et si beau, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est un ressouvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue“, Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*. In : Gérard de Nerval. *Œuvres complètes*, éd. p. Jean Guillaume/Claude Pichois, Bd 2. Paris 1984, S. 189. Nerval entwirft einen Palimpsest aus Erinnerung und Imagination, der seinen Reisebericht aus den Zeitläuften zu heben scheint. Seine Materialisierung findet dieser Palimpsest im Schleiermotiv, wie Patricia Oster, *Schleier im Text*, Kapitel VI: „Voiles du dernier souvenir“ und „trame mise à nu“: *Die Poetik des Diaphanen bei Nerval, Proust und ihre Aufhebung bei Claude Simon*“, insbes. S. 291-306 deutlich macht.

2.1.1.2 Leere Räume

Durch eine gedankliche Verbindung in der Gegenwart zur Positionierung Anderer im Raum, kann auch die urbane Topographie von Paris eine neue Bedeutung erlangen:

Ou bien, d'une manière plus systématique s'interroger, en un moment précis de la journée, sur les positions qu'occupent, les uns par rapport aux autres et par rapport à vous, quelques-uns de vos amis : recenser les différences de niveaux (ceux qui, comme vous, vivent au cinquième, au onzième, etc.), les orientations, imaginer leur déplacement dans l'espace. (165)

Die Aufstellung der Höhenposition und das Erfassen der Bewegungen codieren diese Konstellationen und erfassen ihre Dynamik in einer Formel. Die Kartierung der Stadt wird um ein Koordinatensystem ergänzt, das den Raum mit einer zusätzlichen Codierung versieht, gemäß Barthes' Feststellung: „La cité est un discours, et ce discours est véritablement une langue : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant.“³⁶ Bereits der rezipierende Blick auf die Stadt gehört zu ihrem *énoncé*, zu ihrer *écriture*. Dem Blick fügt das Vorgehen von Perce den imaginären Entwurf eines *discours* der *cité* hinzu. Damit reiht sich Perce in die Riege der Theoretiker ein, die Barthes' Skizzierung folgend, ganze Rhetoriken und Semiotiken des Urbanen entworfen haben.³⁷

Die in *Espèces d'espaces* vorgestellte Auseinandersetzung mit der Konzeption eines *appartement* illustriert das Schaffen neuer räumlicher Mechanismen durch die Imagination. Die konventionalisierte Vorstellung von einer Wohnung beruht auf einem „emploi de temps modèle“, den die Gesellschaft vom Individuum erwartet.³⁸ Da die Grundlage stets die

³⁶ Barthes, Roland, „Sémiologie et urbanisme“ (1967), in: *Œuvres complètes*, éd. p. Éric Marty, Paris, 1993, vol. II, S. 144.

³⁷ Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 107.

³⁸ *Espèces d'espaces*, S. 58-63. Die grundlegende Definition von *appartement* umfasst die Feststellung, dass jedem Raum eine Funktion zugewiesen wird. Ab S. 60 folgt dann die Aufstellung der Verweildauer der Bewohner in den jeweiligen Räumen nach Tageszeit („emploi de temps modèle“). Diese zeigt auf, dass dann die Bedeutung der jeweiligen Räume anhand der Aufenthaltsdauer in ihnen von Neuem zu bewerten ist. Schilling,

Funktionalisierung eines Raumes hinsichtlich einer gesellschaftlich konventionalisierten Handlung ist, muss zur Überwindung dieses erstarrten Prinzips ein Raum gefunden werden, der keine Funktion hat. Möglich scheint diese Art des Raumes nur in der Sphäre des Privaten. Eine Passage des Kapitels *L'appartement* widmet sich der Suche nach einem Raum, der frei von jeder Zuordnung zu Funktionen ist, in der Hoffnung, so zum Nichts vorzustoßen: „Un espace sans fonction. Non pas « sans fonction précise », mais précisément sans fonction ; non pas pluri-fonctionnel (cela, tout le monde le sait faire), mais a-fonctionnel“ (67).

Bei diesem Gedankenexperiment³⁹ kommt die Kunst zu Hilfe. Sie ist am ehesten in der Lage, einen solchen Raum zu entwerfen: Denn einer der ersten Räume, die Bedeutung generieren, ist der Raum, der durch die Rezeption von Kunst entsteht, wie Derek Schilling unterstreicht:

Aussi notre conception de l'espace et de ses multiples divisions se confond-elle à nos souvenirs de lecture. Usager en premier lieu de sa propre bibliothèque, Perec range sous les diverses rubriques de son livre des citations sur Roussel amateur d'automobilisme, Verne et Butor voyageurs, Queneau poète de Paris, Calvino cosmographe, Pierre Dac humoriste, Borges bibliothécaire et Proust insomniaque. Mais ce compendium personnel porte en même temps un avertissement contre la réduction de l'univers à l'espace littéraire.⁴⁰

Perec bezieht in sein Gedankenexperiment stets auch andere Künste und Disziplinen ein und ist so in der Lage, im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption von Kunst einen eigenen Raum zu konzipieren:

J'ai pensé à des gravures d'Escher, et à des tableaux de Magritte ; j'ai pensé à une boîte de Skinner : une chambre entièrement tendue de noir, un unique bouton sur un des murs : en appuyant sur le bouton, on fait apparaître, pendant un bref instant, quelque chose comme une croix de Malte grise sur fond blanc [...] j'ai pensé à des grandes Pyramides et aux intérieurs d'églises de Saenredam, j'ai pensé à quelque chose de japonais ; j'ai pensé au vague souvenir que j'avais d'un texte d'Heissenbüttel dans lequel le narrateur découvre une pièce sans portes ni fenêtres ; j'ai pensé à des rêves que j'avais faits sur ce

Mémoires du quotidien, S. 112, liefert eine Analyse der in diesem Kapitel angewandten Verfahren.

³⁹ Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 114.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 110.

même thème, découvrant dans mon propre appartement une pièce que je ne connaissais pas [...]. (69)

Bei diesem Vorgehen ist entscheidend, dass sich das Autorsubjekt aus der Wirklichkeit zu lösen vermag, um einen neuen Raum zu entwerfen. Genau genommen sind es Erinnerungen an Rezeptionssituationen, die in ihrer Aktualisierung einen neuen produktiven Zweck verfolgen. Nach der exakten Lektüre des Raumes ist die Lektüre der eigenen Erinnerung und des eigenen Imaginären (denn Träume sind hier ebenso einbezogen wie der Gedanke „à un vague souvenir“) der wichtigste Ausgangspunkt für das Überwinden konventionalisierter Raumkonzepte.

Die Schwierigkeit bleibt, das funktionale Nichts greifbar zu machen, es in eine Stabilität zu überführen: „Comment penser le rien? Comment penser le rien sans automatiquement mettre quelque chose autour de ce rien, ce qui en fait un trou, une pratique, une fonction, un destin, un regard, un besoin, un manque, un surplus ... ?“ (67). Die Möglichkeit, das Nichts ins Zentrum des Universums zu setzen – und mit ihm zugleich sowohl das Subjekt als auch das Göttliche – wird an zahlreichen Stellen als räumliche *Mise en abyme* inszeniert. Eine Adresse etwa lässt sich auch wie folgt notieren:

Georges Perec
 18, rue de l'Assomption
 Escalier A
 3° étage
 Porte droite
 Paris 16°
 Seine
 France
 Europe
 Monde
 Univers (166)

Das Subjekt vermag jeden Raum zu durchdringen und selbst zum Zentrum des Universums zu werden. Zugleich ist diese Schreibung ein Verweis auf James Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man*⁴¹:

He turned the flyleaf of geography and read what he had written there:
 himself, his name and where he was:

⁴¹ James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], New York 1964, S. 15-16. Untersucht hat diese Leihnahme Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 110.

Stephen Dedalus
 Class of Elements
 Clongowes Wood College
 Sallins Country Kildare
 Ireland
 Europe
 The World
 The Universe

Schilling, der auf diese Anleihe bei Joyce aufmerksam macht, zeigt auf, wie dadurch eine Verbindung zum Göttlichen und zum Nichts gleichermaßen geschlagen wird:

Poussant sa réflexion au-delà des confins de l'univers Stephen aboutira au Néant (« Nothing », « The Nothing Place ») et se prendra dans sa contemplation de noms de Dieu [...] qui seuls peuvent mettre un terme à sa dérive.⁴²

Auch bei Joyce scheint erst die Kontemplation als Vorgang im Spannungsfeld einer reflektierenden Rezeption das Subjekt zu stabilisieren und es vor dem Abgrund des Nichts retten zu können. Deshalb muss es das Ziel sein, das Nichts einzugrenzen und zu überdecken.⁴³ Obwohl Perecs Versuch, einen „espace inutile“ als Verankerung seiner Identität zu entwerfen, scheitert⁴⁴, lässt er doch in den Ursachen seines Scheiterns wichtige Grundsätze erkennbar werden.⁴⁵ Ein völlig afunktionaler Raum würde den maximalen Rückzug aus den bis zur Entmenschlichung funktionalisierten Räumen der Gesellschaft bieten. Auch wenn ein solcher Raum nicht zu finden ist, verweist er jedoch auf seine Antipode: das bedrohliche, gesellschaftlich maximal optimierte Funktionieren gewisser Räume – die als „L'inhabitable“ gelten.

⁴² Ibid..

⁴³ Vgl. Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 10. Der Bruch kann gerade durch das permanente Verweisen auf ihn in eine Kontinuität überführt werden.

⁴⁴ „Il m'a été impossible, en dépit de mes efforts, de suivre cette pensée, cette image, jusqu'au bout. Le langage lui-même, me semble-t-il, s'est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide, comme si l'on ne pouvait parler de ce qui est plein, utile, et fonctionnel.“ (67)

⁴⁵ „Je ne suis jamais arrivé à quelque chose de vraiment satisfaisant. Mais je ne pense pas avoir complètement perdu mon temps en essayant de franchir cette limite improbable : à travers cet effort, il me semble qu'il transparait quelque chose qui pourrait être un statut de l'habitable.“ (69f.)

Dazu gehören Räumlichkeiten, die aufgrund der dort herrschenden inhumanen Umstände schlechterdings unbewohnbar erscheinen. Die Aufzählung alterniert dabei Inszenierungen der Herrschaftsarchitektur der kapitalistischen Massengesellschaft mit denen totalitärer Systeme. So geraten Mülldeponie, Elendsviertel und Wolkenkratzer sowie die *Non-lieux* der modernen Gesellschaft in eine Betrachtungsreihe. In der phantasmatischen Beschreibung einer Mülldeponie werden die menschenverachtende Semiotik und die Topographie des Vernichtungslagers aufgerufen:

L'inhabitable: la mer dépotoir, les côtes hérissés de fils de fer barbelé, la terre pelée, la terre charnier, les monceaux de carcasses, les fleuves bourbiers, les villes nauséabondes [...] L'inhabitable : le parquet, l'interdit, l'encagé, le verrouillé, les murs hérissés de tessons de bouteilles, les judas, les blindages. (176)

Der herrschaftsverherrlichende Ausdruck der Architektur hat als Kehrseite stets das Verachtende in sich. Glanz und Ästhetik sind verlogen:

L'inhabitable: l'architecture du mépris et de la frime, la gloriole médiocre des tours et des buildings, les milliers de cagibis entassés les uns au-dessus des autres, esbroufe chiche des sièges sociaux. (ibid.)

Die selbst verliehene Würde der Herrschaftsarchitektur wird durch die Wahl informeller Formulierungen bei der Beschreibung der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Herrschaft des Wolkenkratzers ist nur eine „gloriole médiocre“, in ihm finden sich keine Wohnräume, nur würdelose Verschlüge („cagibis“).

In der Konsequenz ist auch den gesellschaftlichen Einrichtungen, die zur Förderung des Gemeinwohls eingerichtet wurden, nicht zu trauen. Sie stehen in einer Reihe mit den entmenschlichten technokratischen *Non-Lieux*, die die kapitalistische Massengesellschaft zum Funktionieren benötigt.⁴⁶ Pflegeheime, Schulen und Gerichtsgebäude scheinen sich in ihrer menschenverachtenden Art ebenso wenig von Gefängnissen zu unterscheiden wie Fabriken

⁴⁶ „Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce « à la muette », un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions.“, Augé, *Non-lieux*, S. 100f..

oder Kasernen. Sie alle gehören zur bedrohlichen Annäherung der Gesellschaft und der Herrschaft an das Subjekt, das zum Objekt einer zweckoptimierten Logistik reduziert wird.⁴⁷

L'hostile, le gris, l'anonyme, le laid, les couloirs du métro, les bains-douches, les hangars, les parkings, les centres de tri, les guichets, les chambres d'hôtel,

[L]es fabriques, les casernes, les prisons, les asiles, les hospices, les lycées, les cours d'assises, les cours d'école. (177)

Erneut scheint das Bild der Vernichtungslager in der Beschreibung auf: Sie sind in der Konnotation von „bain-douches“ enthalten, das einerseits als die effizienzoptimierte Erfindung eines Bades der modernen Gesellschaft präsentiert wird, andererseits aber immer die als Duschen getarnten Gaskammern der Vernichtungslager aufruft. Auch „centres de tri“ gehört zu diesem Feld. Es verweist auf den für das Funktionieren der Lager unabdingbaren Prozess der Selektion.

Der phantasmatische Bezug moderner Architektur zur räumlichen Gestaltung der Vernichtungslager lässt sich um eine historische Referenz ergänzen, die als Konnotat die autobiographische Dimension auf den Plan bringt und zugleich die Ambivalenz einer durchrationalisierten Architektur verdeutlicht. Eines der ersten modernen *grands ensembles* Frankreichs war das Viertel *La Muette* in Drancy. In den 1930er Jahren als Stadt moderner Segnungen für die Einwohner gebaut, diente es ab 1940 als Gefangenenlager, später als Internierungs- und Durchgangslager für über achtzig Prozent der

⁴⁷ Tzevtan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris 1994, S. 320f., macht deutlich, wie die Assoziation zu den Vernichtungslagern zustande kommt und wo die Grenzen dieser Assoziation liegen: „Ce qui a rendu possible ce mal immense, ce sont ces traits tout à fait communs et quotidiens de notre vie : la fragmentation du monde, la dépersonnalisation des relations humaines. Ces traits eux-mêmes, cependant, sont l'effet d'une transformation progressive, non exactement de l'homme, mais de ses sociétés : la fragmentation intérieure est l'effet de la spécialisation croissante qui règne dans le monde du travail, donc sa compartimentation inévitable ; la dépersonnalisation provient d'un transfert de la pensée instrumentale au domaine des relations humaines. Autrement dit, ce qui est approprié aux activités téléologiques (spécialisation, efficacité) s'empare aussi des activités intersubjectives, et c'est cela qui multiplie par mille un potentiel de mal probablement pas très différent de celui des siècles passés. C'est en ce sens qu'on peut rendre responsable des camps notre civilisation industrielle et technologique : non parce que des moyens industriels particuliers sont nécessaires pour accomplir les tueries de masse et provoquer d'innombrables souffrances [...] mais parce qu'une mentalité « technologique » envahit aussi le monde humain.“ [Hervorhebung dort].

aus Frankreich deportierten Juden. Die baulichen Strukturen des Gebäudekomplexes erleichterten Repression und Überwachung der dort gefangenen Menschen in besonderer Weise.⁴⁸

Die Engführung der modernen Architektur und ihrer Raumgewohnheiten mit der Semiotik der Vernichtung kulminiert in den beiden letzten Passagen des Kapitels *L'inhabitable*. Ausgangspunkt ist das Verb „aménager“, das zunächst im Zusammenhang einer Beschreibung eines Oberschichtendomizils zum Einsatz kommt:

L'espace parcimonieux de la propriété privée, les greniers aménagés, les superbes garçonnières, les coquets studios dans leur nid de verdure, les élégants pied-à-terre, les triples réceptions, les vastes séjours en plein ciel, vue imprenable, double exposition, arbres, poutres caractère, luxueusement aménagé par décorateur, balcon, loggia, évier à deux bacs (inox) calme, jardinet privatif, affaire exceptionnelle. [...]

On est prié de dire son nom après dix heures du soir. (177)

Das „aménagement“ leitet als Überschrift auch den darauf folgenden Abschnitt ein und knüpft insbesondere an den Einsatz von Begrünung, aus David Roussets *Le pitre ne rit pas*⁴⁹ an.

⁴⁸ Vgl. hierzu Anne Bourgon, „La Cité de la Muette à Drancy: ambiguïtés, difficultés et perspectives de l'héritage“ in: *Icomos Bulletin* 50-51 (Décembre 2002), S. 46-52, online verfügbar unter: <http://www.icomos.org/victoriafalls2003/papers/C2-2%20-%20Bourgon%20%2B%20photos.pdf> [ohne Seitenzahlen, zuletzt abgerufen am 15.04.2012]. Sie zeigt die Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg auf. Seit dieser Zeit diene der Wohnkomplex seiner ursprünglich geplanten Bestimmung als Sozialwohnungsbau. Abgerissen wurden in den 1970er Jahren nur die zur Überwachung genutzten Hochhaustürme. Bis heute dient der Komplex als Habitation au Loyer Modéré (HLM). Hierzu auch Christoph de Chenay in: *Le Monde*, 1. August 2005, „L'ancien camp de Drancy devient monument historique“, online verfügbar unter: http://www.lemonde.fr/shoah-les-derniers-temoins-racontent/article/2005/08/01/l-ancien-camp-de-drancy-devient-monument-historique_676088_641295.html [zuletzt abgerufen am 15.04.2012], sowie: David Dufresne, in: *Libération*, 30.09.1997, „Drancy – une cité HLM remplie de phantômes. Les bâtiments qui ont servi de camp n'ont guère changé“, online verfügbar unter: http://www.liberation.fr/france/1997/09/30/drancy-une-cite-hlm-remplie-de-fantomesles-batiments-qui-ont-servi-de-camp-n-ont-guere-change_215369 [zuletzt abgerufen am 15.04.2012.]

⁴⁹ David Rousset, *Le pitre ne rit pas*, Paris 1948.

L'aménagement :

39533/43/Kam/J

6 novembre 1943

Objet : collecte de plantes destinées à garnir les fours crématoires I et II du camp de concentration d'une bande de verdure.

Réf. : Conversation entre le SS-Obersturmbannführer Höss, Cdt. du camp et le Sturmbannführer Bishoff [*sic*].⁵⁰

Au SS-Sturmbannführer Caesar, chef d'entreprises agricoles du camp de concentration d'Auschwitz (Haute-Silésie)

Conformément à une ordonnance du SS-Obersturmbannführer Höss, commandant du camp, les fours crématoires I et II du camp de concentration seront pourvus d'une bande verte servant de limite naturelle du camp. (177f.)

Durch das Nebeneinanderstellen der beiden Passagen über das „aménager“ scheinen auch die beiden Räume, der des wohlhabenden Domizils und der des Konzentrationslagers, verbunden. Die „bande verte“ der Lagerdepesche ist die zynische Tarnung für den Massenmord und soll direkte Einblicke wie auch die Aussicht verhindern. Die Scheinheiligkeit der dekorativen Grünanlage findet sich dann in der Beschreibung der Luxusimmobilie wieder. Mit ihrem „jardinet privatif“ könnte sie direkt neben dem Konzentrationslager stehen wie die Villen mit Ziergarten der Lagerkommandanten und ihrer Familien, die neben den Krematorien in Unbeschwertheit lebten.⁵¹ Gerade die

⁵⁰ Rousset (*ibid.*, S. 202-203) wird exakt zitiert, so dass davon auszugehen ist, dass Perec den fehlenden Buchstaben –c– nicht selbst tilgte. Und doch bietet allein die explizite Zitation des von Rousset dokumentierten Protokolles die Möglichkeit, diesen Fehler zu transportieren und so die Abwesenheit des Anfangsbuchstabens des Namens von Perecs Mutter Cyrla an den Leser weiterzugeben. Das Originaldokument befindet sich in der Akte des Höss-Prozesses *PMO file BW 30/34, page 14 and Volume 11 of the Hoess Trial, annex 7* und ist als *Document 70* durch die Mazal-Holocaust-Library (Santo Antonio, Texas, USA) publiziert worden, deren Ziel es ist, die wichtige Dokumente zum Völkermord an den Juden im Dritten Reich, insbesondere die gesamten Unterlagen der Nürnberger Prozesse im Internet zur Einsicht zur Verfügung zu stellen; online verfügbar unter: <http://www.mazal.org/Pressac/Pressac0250.htm> [zuletzt abgerufen am 15.04. 2012].

⁵¹ Vgl. hierzu Hartmut Ziesing, „Der Ziergarten des Kommandanten von Auschwitz.“, 24.01.2005, *Textarchiv des Netzwerks für Osteuropa-Berichterstattung*, verfügbar unter: http://www.n--st.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=233&Itemid=605 [ohne Seitenzahlen, zuletzt abgerufen am 23.03.2012]; Zitat Höss' „Ja, meine Familie hatte es in Auschwitz gut. Jeder Wunsch, den meine Frau, den meine Kinder hatten, wurde erfüllt. Die Kinder konnten frei und ungezwungen leben. Meine Frau hatte ihr

zynisch anmutende Juxtaposition solcher Räume, materialisiert im Grün des Gartens und der als „limite naturelle“ geplanten „bande verte“, macht deutlich, dass Idyll und Völkermord in derselben Landschaft stattfinden.

Die „vraie cheminée“ des Luxushauses ist neben den Krematorien nicht mehr unschuldig. Das „aménagé par décorateur“ greift den für die Präsentation der SS-Depesche gewählten Titel „l'aménagement“ als euphemistische Formulierung der Tarnungsabsicht auf. Ebenso wie die „limite naturelle“ bekommt der „espace parcimonieux“ der Immobilie vor dem Bezugsrahmen des Lagers in der Beschneidung des persönlichen Raumes der Häftlinge eine zynische Ausprägung. Im Licht der Lektüre der Lagerdepesche reflektieren die vorhergehenden Passagen des Kapitels den Generalverdacht, unter dem die Räume der modernen Massengesellschaft ebenso wie ihre mit Stolz gestalteten Landschaften des Fortschritts stehen. Sie sind grundsätzlich zweifelhaft, da sie potentiell die Vernichtung konnotieren.

Das *blanc* der Leere wie auch der vieldeutige Palimpsest werden bis zum Äußersten getrieben, stoßen zur existentiellen Dimension vor. Erneut erkennt sich die Identität als potentiell durch Zerfall bedroht, wie die Bedeutsamkeit eines jeden Raumes von ihrem Verdacht, die vernichtende Absenz in sich zu bergen, bedroht ist. Diese Anschauung scheint elementar mit dem Jüdischsein verknüpft, Perec selbst zieht die Parallele zu einer Schilderung Kafkas:

[...] que je n'ai pas une seconde de paix, que rien ne m'est donné, qu'il me faut tout acquérir, non seulement le présent et l'avenir, mais encore le passé, cette chose que toute homme reçoit gratuitement en partage, cela aussi je dois l'acquérir, c'est peut-être la plus dure besogne.⁵²

Perec sah selbst in seiner Auffassung Parallelen zu diesem Satz. Die „plus dure besogne“ macht die Stabilisierung der Identität im Raum zum existentiellen Auftrag.⁵³ Im Zeichen des Jüdischseins nach Auschwitz gedenkt die *écriture* dem Genozid insofern, als sie die Leere anschaulich macht und

Blumenparadies.“, Vgl. hierzu auch Höss, Rudolf, *Kommandant in Auschwitz*, München 1965, S. 129.

⁵² Zitat aus *Lettres À Milena* zitiert in Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots*, S. 698.

⁵³ „Ewa Pawlikowska, entretien avec Georges Perec“, *Littératures*, 7 (1983), S. 76, „Je crois que cela correspond exactement à ce que je pourrais reprendre pour moi. Dans le livre que je vais écrire sur l'histoire de ma famille que je projette depuis longtemps, je peux exactement mettre ça comme épigraphe. Quand je dis que rien n'est me donné, qu'il me faut tout acquérir, c'est ce que j'écris à la fin d'Espèces d'espaces. Je n'ai pas de maison, de famille, de grenier, comme on dit, je n'ai pas de racines je ne les connais pas.“, zitiert bei Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots*, S. 698.

durch das Gedenken in die zukünftige Kontinuität der eigenen Existenz überführt.⁵⁴ Den Konstrukten der Identität bleibt die Leere inhärent, sie bleiben potentiell instabil.

Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts ...

De tels lieux n'existent pas, et c'est après qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. (179)

Um nicht auf das „essayer le plus possible de ne pas se cogner“ zurückgeworfen zu sein, kann nur der Versuch einer „conquête“ helfen, der das Subjekt niemals ruhen lässt. Das selbstentfremdete Ich macht sich auf, den Raum für neue Möglichkeiten von Kontiguität und Kontinuität zu öffnen und sich die Kohärenz für die Identität zu erarbeiten. Es gilt, dem *inhabitable* schreibend ein *habitable* entgegenzusetzen. Die Mimesis der Indifferenz, wie sie in *Un homme qui dort* im Vordergrund stand, wird in *Espèces d'espaces* zugunsten einer reflektierenden Auseinandersetzung aufgegeben.

Bevor die Identität in eine neue zeitliche Kontinuität überführt werden kann, wird sie durch das Aufbrechen der *Lieux rhétoriques* zunächst in eine Kontiguität der Räume und Raumkategorien übersetzt. Sie sieht sich als Bestandteil beider aneinandergrenzender Räume. Die zwei grundlegenden Raumkategorien, an denen diese konzeptuelle Öffnung zu untersuchen ist, sind der kollektive Raum der Stadt sowie der persönliche Raum des Individuums.

2.1.2 Der persönliche Raum des Individuums

Das Individuum wird bei Perec von der prekären Instanz zum Ziel- und Mittelpunkt der Arbeit am Raum. Hier beginnt *La conquête de l'espace* (169) mit der *écriture* als sicherndem Verfahren. Zunächst werden die Spuren im Raum gesichert, eine Topologie entsteht :

Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui

⁵⁴ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 10ff..

se creuse, laisser quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. (178-179)

Der Raum des schriftlichen Ausdrucks stellt das Schreiben in Verbindung zum Raum, zu dessen kleinster Einheit – der Seite. „La page“ ist das erste Kapitel in Perecs Typologie des Raumes. So markiert bereits der Einsatz unterschiedlicher Satz- und Leerzeichen Bedeutungsunterschiede und erzeugt eine Phänomenologie der Bezüge, die ein schreibendes Subjekt zu sich selbst etablieren kann:

J'écris: j'écris...
 J'écris: « J'écris... »
 J'écris que j'écris...
 etc. (21)

Im Rahmen von Jean-Paul Sartres Konzept der Selbstsorge des Schriftstellers erscheint „Schreiben [...] als reflexiver Akt äußerster Intimität. Nur das Stück Papier, auf dem geschrieben wird, trennt das schreibende Ich von dem in der Schrift sich reflektierenden Ich.“⁵⁵ Die Existenz des Autors geht ganz in den geschriebenen Worten auf. Auch für die zerfallende Identität bei Perec ist das Schreiben die „ästhetische Erfindung seiner selbst.“⁵⁶ Mehr denn als Befreiungsschlag benötigt die zerfallende Identität die *écriture* als Sicherung ihrer Autorschaft und somit den Beweis ihrer Identität als Aussage. Erster Adressat der *écriture* ist das eigene Ich.

Damit wird die Konzeption des Selbst, wie sie in *Un homme qui dort* präsentiert wurde, um einen Aspekt angereichert. Der dort veranschaulichte leere Blick des Protagonisten, der nur in der Lage ist, in den eigenen Abgrund zu blicken, wird nun übertragen auf die Fähigkeit zur *écriture*. In der schriftlichen Äußerung ist das Subjekt höchst selbstbezüglich, doch ist das sich selbst fremde „tu“ aus *Un homme qui dort* dem nun formulierbaren „je“ gewichen.

Das in der *écriture* verdoppelte Selbst hat die Selbstreferentialität zwar noch nicht zugunsten einer syntagmatischen Einbindung aufgegeben. Dank der *écriture* kann es aber den Unterschied zwischen *blanc* und dem Schwarz der Schrift als grundlegende Differenz erzeugen. Dadurch weist es autoreflexiv dem Raum des Textes Bedeutung zu, gestaltet dessen Topologie und kann sich, als potentieller Produzent seiner selbst, darin verorten:

⁵⁵ Oster, *Qui perd gagne*, S. 232.

⁵⁶ *Ibid.*, S. 233.

J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours.

Je suscite des blancs, des espaces (sauts dans le sens : discontiuités, passages, transitions).

J'écris
dans la
marge...

Je vais
à la ligne : Je renvoie à une note en bas de la page¹.
Je change de feuille

1. J'aime beaucoup les renvois en bas de page, même si je n'ai rien de particulier à y préciser.

(23, Hervorhebungen dort)

Den Raum der Seite zu gestalten, bedeutet, sich eine Identität zu stiften: „J'écris pour me parcourir.“ Dieser Aphorismus von Michaux ist dem Kapitel vorangestellt und signalisiert, dass auch die Exploration des „lointain intérieur“ durch das Schreiben bewerkstelligt werden kann.⁵⁷ Die Mechanismen des Schreibens bringen die Bedeutung und ihren Kontext aus sich hervor.⁵⁸

Allein dadurch wird der Zugang zur Identität allerdings nicht gewährleistet. „In der Sprache spricht sich nicht die Psyche aus, sondern die Sprache stellt sich als Schutzschild zwischen Ich und Unbewusstem.“⁵⁹ Dass sich diese Panzerung auch gegen das Subjekt wenden kann, hat Perec durchaus vor Augen:

L'écriture me protège. J'avance sous le rempart des mots, de mes phrases, de mes paragraphes, habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité. Ai-je encore besoin d'être protégé ? Et si le bouclier devient un carcan ? Il

⁵⁷ Ulrike Schneider, *Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char*. Zu Grundfragen einer Poetik, Stuttgart 1998, S. 185.

⁵⁸ Steiner, *Georges Perec und Deutschland*, S. 42, weist auf die Homophonie zwischen „encrage“ und „ancrage“ hin, die ein Analogieverhältnis zwischen den beiden Worten etabliert. Sie dienen für Perecs Werk als Halt und Schutzwall gegen die Leere.

⁵⁹ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 191.

faudra bien, un jour, que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel. Pour démasquer ma réalité.⁶⁰

Erst durch das fortgesetzte Schreiben fällt die Maske, als die sich die Sprache panzerartig über „ma réalité“ gelegt hat.⁶¹ Auch dies geschieht mit Mitteln des Schreibens, oder vielmehr mit einer produktiven Rezeption, einer *lecture créatrice* der verschütteten Topographie, die das Ich als Autor angelegt hat.

Die leere Seite ist Heimstatt der schreibenden Identität. Die Kontinuität von Bewohnen, zu Eigen machen und Reisen zur Eroberung des Raumes der Seite inszeniert das Subjekt als Handelndes: „[J]’habite ma feuille de papier, je l’investis, je la parcours.“ Mehr noch: Das Alphabet enthält potentiell die ganze Welt, denn es vermag alle Orte zu beschreiben.

Simulacre d’espace, simple prétexte de nomenclature: mais il n’est même pas nécessaire de fermer les yeux pour que cet espace suscite par les mots, ce seul espace de dictionnaire, ce seul espace de papier s’anime, se peuple, se remplitse [...]. (27)

Das Alphabet kann helfen, die Welt zu benennen, zu beschreiben und sie beschreibend zu erobern – immer die Imagination der Rezeptionsinstanz im Blick. So wie das Papier, die Schrift aufnehmend, eine Räumlichkeit gewinnt, kann die Imagination des Lesers durch den beschreibenden Text einen Raum erschaffen. Im Zentrum steht der Text. In ihm lassen sich Räume erzeugen und gestalten, Grenzen zwischen Räumen überwinden. Wie sehr diese Raumkonstruktion im Prozess zwischen Schreiben und Lesen, im Spannungsfeld zwischen Autor und Leser entsteht, macht auch Perecs Beschreibung von Antonello da Messinas *Der heilige Hieronymus im Gehäus*⁶² in *Espèces d’espaces* deutlich.

L’espace tout entier s’organise autour de ce meuble (et le meuble tout entier s’organise autour de ce livre) : l’architecture glaciale de l’église (la nudité des carrelages, l’hostilité de ses piliers) s’annule : ses perspectives et ses verticales cessent de délimiter le seul lieu d’une foi ineffable ; elles ne sont plus là que pour donner au meuble son échelle, lui permettre de s’inscrire : au centre de l’inhabitable, le meuble définit un espace domestiqué que les chats, les livres et les hommes habitent avec sérénité. (26)

⁶⁰ Georges Perec, „Les gnochchis d’automne“, in : *Je suis né*, S. 73.

⁶¹ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 192f.

⁶² Antonello da Messina, *Saint Jerome in his study* (um 1475), National Gallery, London.

Dem Betrachter bietet sich der Anblick eines Innenraumes, der seine Mauern überwindet und die Welt nach innen holt. Im Zentrum des „cabinet de travail“ ist Hieronymus in die Lektüre versunken, hat sich der Insignien seines Amtes, des Kardinalshuts wie auch seiner Schuhe, entledigt und widmet sich ganz dem Text.⁶³ Der Vorgang des Lesens ist Mittelpunkt eines sich in die Unendlichkeit öffnenden Raumes.

Über die Analogie zur weißen, rechteckigen Grundfläche und der vertikalen Nutzungsrichtung folgt auf *La page* das Kapitel *Le lit*. Wie die Seite ist das Bett Schwelle und Kristallisationspunkt. Wo die Seite die *écriture* bettet, ist das Bett zunächst erste und letzte Zuflucht des Körpers des Individuums.

Le lit est donc l'espace individuel par excellence, l'espace élémentaire du corps (le lit-monade), celui que même l'homme le plus criblé de dettes a le droit de conserver : les huissiers n'ont pas le pouvoir de saisir votre lit : cela veut dire aussi – et on le vérifie aisément dans la pratique – que nous n'avons qu'un lit, qui est notre lit ; quand il y a d'autres lits dans la maison ou dans l'appartement, on dit que ce sont des lits d'amis ou des lits d'appoint. On ne dort bien, paraît-il que dans son lit. (34)

Als Verwahrungsort der substantiellen Aura des Menschlichen vermag sich das Bett als Raum in andere Zeiten hinein zu öffnen. Es löst die Menschen aus der kollektiven Gesellschaft der Gegenwart und ermöglicht den Zugriff auf das Imaginäre durch Lesen und Träumen, aber auch eine Verbindung zu den Ahnen und damit zu den Wurzeln der eigenen Identität.

Le lit : lieux de la menace informulée, lieu des contraires, espace du corps solitaire encombré de ses harems éphémères, espace forclos du désir, lieu improbable de l'enracinement, espace du rêve et de la nostalgie œdipienne :

Heureux qui peut dormir sans peur et sans remords

Dans le lit paternel, massif et vénérable

Où tous les siens sont nés aussi bien qu'ils sont morts.

José Maria de Heredia,
Trophées. (35)

⁶³ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: *Écrire l'espace*, Saint-Denis 2002, S. 24.

Das Bett überträgt als mythischer Speicher des Familiengedächtnisses seine Fracht auf das in ihm schlafende Subjekt. Das Subjekt wird so Projektionsfläche und Projektor zugleich, denn es fügt auch seine imaginäre Welt dem mythischen Speicher des Bettes hinzu. Durch die horizontale Lage verstärkt sich die imaginäre Bewegung des Geistes in dem Maße, wie sie die Bewegung des Körpers durch den Raum unterbindet:

C'est couché à plat ventre sur mon lit que j'ai lu Vingt ans après, L'Île mystérieuse et Jerry dans l'Île. Le lit devenait cabane de trappeurs, ou canot de sauvetage sur l'Océan en furie, ou baobab menacé par l'incendie, tente dressée dans le désert [...] La peur – la terreur, même – était toujours présente, malgré la protection des couvertures et de l'oreiller. (34)

Doch ist das Bedrohliche nicht völlig verschwunden. Die „menace informulée“ kann in der konkreten Angst eines imaginierten Abenteurers Gestalt annehmen und ihre Entladung finden. Durch die Erfahrung des Lesens kann der Raum des Bettes andere Identitäten erlangen. So wird das Bett auch zum räumlichen Speicher aller Räume und aller Identitäten, die sein Subjekt aufgenommen hat.

Das Lesen ist als subjektive Totalerfahrung der Proustschen *mémoire involontaire* nicht unähnlich. Die Verbindung von mythischem Gehalt des Unterbewussten und imaginären Lektürewelten ermöglicht in Prousts Text, „daß der Rückzug in die Bücherwelt zugleich die Möglichkeit erschließt, all das wiederzugewinnen, was die innere Versenkung verworfen hatte, nämlich die Wärme der Sonne, die Aktivität der Außenwelt.“⁶⁴ Diesem Gedanken liegt eine Auffassung vom Gedächtnis zugrunde, die im Wesentlichen Freuds Konzeption vom Gedächtnis als Speicher folgt, der alle Erfahrungen verwahrt, jedoch ohne die Gewissheit des Zugriffs auf sie.⁶⁵

⁶⁴ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 36.

⁶⁵ *Ibid.*, S. 182-89. Kasper erläutert Freuds Gedächtnismetapher vom Wunderblock mit Bewusstem (Folie) und Unbewusstem (das in Wachs Geschriebene), das zwar gespeichert ist, was aber nicht bedeutet, dass es in gleichem Maße auch abrufbar ist: Unbewusstes und Bewusstes stehen in einem Übersetzungsverhältnis bzw. in einem Ersetzungsverhältnis. Macht man die Erinnerung (wie auch den Traum) bewusst, droht das Unbewusste ausgelöscht zu werden.

2.1.3 Der Raum Prousts als Transposition im Raum Perecs: vom Gegensatz zum Gegenstück

Bewusst nutzt Georges Perec die Anlehnung an Prousts *Recherche*, um die Lektüre des Raumes als Totalerfahrung zu inszenieren. Gerade der Zustand zwischen Wachen und Schlafen scheint dabei das Potential für neue Lesarten bereitzustellen. Meist werden Perecs Bezüge zu Prousts Werk als gegenläufige Realisierungen wahrgenommen,⁶⁶ Perec gar als „anti-Proust“⁶⁷ bezeichnet. Zwar sind Inversion und Vertauschung in vielerlei Hinsicht die Verfahren, die mit dem Bezug auf Prousts Werk einhergehen, doch markieren sie nicht schlicht eine diametrale Opposition, sondern können auch als komplementäre Teile eines Ganzen betrachtet werden. Perec unternimmt seine Proust-Rezeption mitunter als invertierte Reflexion. Eine eingehendere Betrachtung der persönlichen Räume in *Espèces d'espaces* verdeutlicht dies.

Dem Kapitel *Le lit* ist eine Abwandlung des Proust-Zitats „Longtemps je me suis couché de bonne heure [...]“ aus der *Recherche* vorangestellt: „Longtemps je me suis couché par écrit. Parcel Mroust“ (32). Durch seine Variation markiert Perec Epigraph das Autorsubjekt als unsicher und platziert es zudem im Spannungsfeld zwischen literarischer Produktion und Rezeption. Da die mythische Aura des Bettes als Identitäts-Verankerung nicht zur Verfügung steht, benötigt das Subjekt die *écriture* als Absicherung und Speicher. Zudem ist die an dieser Stelle entstandene *écriture* bereits eine *lecture créatrice* von Prousts Text. Die spielerische Anpassung von Prousts Namen folgt dem Prinzip des Vertauschens: Die Initialen von Vor- und Nachnamen tauschen ihre Position, verfremden jedoch den Namen bei Weitem nicht genug – der Zugriff auf den ursprünglichen Text und seinen Autor bleibt transparent.

⁶⁶ Manet van Montfrans, „Perec, Roussel et Proust. Trois Voyages extraordinaires à Venise“, in: Houppermans, S./De Hullu-Van Doeselaar, N./Van Montfrans, M. (Hrsg.), *Marcel Proust Aujourd'hui* 7 (2009), S. 140-159. Dort heißt es einleitend, S. 140: „Mais loin de se précipiter sans réserves dans les bras de son grand prédécesseur, Perec fait preuve d'une ambiguïté constante à son égard.“

⁶⁷ Burgelin, *Les parties de domino*, S. 73: „Décidément Perec est bien l'anti-Proust. Il y a comme une extraordinaire défiance à l'égard de la mémoire chez cet hypermnésiaque.“ Vgl. hierzu auch Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow: la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, 2008, S. 62ff. sowie S. 201ff. und Samira Murad „Georges Perec: o anti-Proust?“, in: *Revista de letras* 48/1 (2008), S. 53-64.

2.1.3.1 La chambre à coucher

Eine weitere Passage ist von Prousts *Recherche* inspiriert. Sie trägt den Titel *Fragments d'un travail en cours* (43ff.) und beschreibt das Projekt *Lieux où j'ai dormi*. Das Programm beinhaltet die Auflistung und Beschreibung aller „chambres à coucher“ Perecs, um durch ihre Überführung in Text und den Schreibprozess selbst an bisher unzugängliche Erinnerungen zu gelangen: „C'est sans doute parce que l'espace de la chambre fonctionne chez moi comme une madeleine proustienne“ (47). Pécet spielt hier auf das Phänomen der *mémoire involontaire* an, die dem Protagonisten in der *Recherche* unerwartet Erinnerungen zu Bewusstsein bringt. Explizit verweist Pécet auf die Lektüre des sechsten und siebten Abschnittes des ersten Kapitels (*Combray*) des ersten Bandes (*Du Côté de chez Swann*) der *Recherche* als Inspiration. Prousts Protagonist Marcel erwacht und beginnt den Ort, an dem er sich befindet, wahrzunehmen:

Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi, dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changent de place selon la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres.

Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. [...] et mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait jamais dû oublier me rappelaient la flamme de la veilleuse de verre de Bohême [...] dans ma chambre à coucher de Combray, chez mes grands-parents, en des jours lointains, qu'en ce moment je me figurais actuels, sans me les représenter exactement et que je reverrais mieux tout à l'heure, quand je serais tout à fait éveillé.

Puis renaissait un souvenir d'une nouvelle attitude : le mur filait dans une autre direction : j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-

Loup, à la campagne ; mon Dieu ! Il est au moins dix heures, on doit avoir fini de dîner !⁶⁸

An der Schwelle zwischen Wachen und Schlafen verschwimmt für Marcel die Welt und ist nur verfremdet wahrnehmbar. Im Augenblick des Erwachens ruft der Körper eine Erinnerung an einen anderen, vergangenen Raum auf. Das Durchschreiten des Nullpunktes des „tiefen Erschreckens“, des „Schocks des leeren Augenblicks“ im „ersten nackten Augenblick des Erwachens“⁶⁹ ist für das Subjekt bei Proust konstitutiv: „Indem in einem Nu die Zeitbezüge des Ich zurückströmen, wird es erst wieder zum Subjekt seiner kulturellen Komplexität und Geschichtetheit.“⁷⁰

Über die Körperwahrnehmung und das in den Gliedern eingeschriebene Gedächtnis wird der Inhalt anderer Bewusstseinsschichten zutage gefördert. Er erscheint als Lesefehler im Raum und findet auch in der *écriture* seinen Platz. Georges Perec versucht, diesen Zustand für alle Räume, in denen er übernachtet hat, zu erzeugen. In *Un homme qui dort*, wo die stetige Wiederholung derselben Wahrnehmungen das Zeitgefühl verschwimmen lässt, ohne die Entfremdungssituation zu einer Erinnerung umwandeln zu können, aktualisiert die Anlehnung an die *Recherche* diesbezüglich ein anderes Funktionieren der Zeitunschärfe: „Die Konfusion von Wahrnehmungen, unter deren Ägide Dinge ineinander verschmelzen und sich ineinander verwandeln ist ‚condition même de l'expérience la mémoire involontaire‘.“⁷¹

⁶⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I, Du côté de chez Swann, S. 7.

⁶⁹ Karlheinz Stierle, *Zeit und Werk*. Prousts *À la Recherche du Temps Perdu* und Dantes *Commedia*, München 2008, S. 22-23.

⁷⁰ *Ibid.*, S. 22. Vgl. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I, *Du côté de chez Swann*, S. 7: „Mais il suffisait, que dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais, j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais mais des quelques-uns de ceux que j'avais habités où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue des lampes à pétrole, puis des chemises à col rabattu recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi.“ Es ist der Körper, dessen eigenständige Erinnerung den Weg zur wachen Erkenntnis des Selbst ebnet. Körper und Bewusstsein sind dieser Phase zwischen Wachen und Schlafen auseinandergefallen.

⁷¹ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 77.

Im Text Prousts folgt Marcells Rückkehr ins Hier und Jetzt der Erkenntnis, nicht bei den Großeltern in Combray zu sein, sondern bei Madame de Saint-Loup in Tansonville. Dies löst eine Reflexion über seine Schlafräume und die *rêveries* zwischen Wachen und Schlafen aus.⁷² Der Bewusstseinsstrom durchdringt den Palimpsest der Erinnerung. Zum einen können vergangene Räume erinnert und mit weiteren Erinnerungen des damaligen Geschehens zu den narrativen Zusammenhängen einer Autobiographie verknüpft werden. Zum anderen führt das quasi-physische Rückversetzen in den Raum der Vergangenheit an die Schwelle zwischen damaligem Wachen und Schlafen und macht so Inhalte aus der *mémoire corporelle* zugänglich. Darüber hinaus kann die Transkription des Raumes eine weitere Dimension der Erinnerung hervorbringen: eine in den Mechanismen der Sprache wirkende *mémoire automatique*.

Perecs Text lehnt sich mit seiner „typologie des chambres à coucher“ (48) an eine entsprechende *phrase-mémoire* Marcells an, deren Lektüre sich ausnimmt wie ein *Défiler* der verschiedenen Räume vor dem inneren Auge des Lesers⁷³ – und die den längsten Satz aus *Du côté de chez Swann* bildet.⁷⁴

⁷² Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I, *Du côté de chez Swann*, S. 7f.: „Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes [...]. Mais j’avais revu tantôt l’une, tantôt l’autre des chambres que j’avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil [...].“

⁷³ Ibid., „[...] chambres d’hiver où quand on est couché, on se blottit la tête dans un nid qu’on tresse avec les choses les plus disparates, un coin d’oreiller, le haut des couvertures, un bout de châle, le bord du lit, et un numéro des Débats roses, qu’on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s’y appuyant indéfiniment ; où, par un temps glacial, le plaisir qu’on goûte est de se sentir séparé du dehors (comme l’hirondelle de mer qui a son nid au fond d’un souterrain dans la chaleur de la terre) et où le feu étant entretenu toute la nuit dans la cheminée, on dort dans un grand manteau d’air chaud et fumeux, traversé des lueurs des tisons qui se rallument, sorte d’impalpable alcôve, de chaude caverne creusée au sein de la chambre même, zone ardente et mobile en ses contours thermiques, aérée de souffles qui nous rafraîchissent la figure et viennent des angles, des parties voisines de la fenêtre ou éloignées du foyer, et qui sont refroidies ; – chambres d’été où l’on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets entr’ouverts jette jusqu’au pied du lit son échelle enchantée, où on dort presque en plein air, comme la mésange balancée par la brise à la pointe d’un rayon ; – parfois la chambre Louis XVI, si gaie que même le premier soir je n’y avais pas été trop malheureux, et où les colonnettes qui soutenaient légèrement le plafond s’écartaient avec tant de grâce pour montrer et réserver la place du lit ; – parfois au contraire celle, petite et si élevée de plafond, creusée en forme de pyramide dans la hauteur de deux étages et partiellement revêtue d’acajou, où, dès la première seconde, j’avais été intoxiqué moralement par l’odeur inconnue du vétivier, convaincu de l’hostilité des rideaux violets et de l’insolente indifférence de la pendule qui jacassait tout haut comme si je n’eusse pas été là ; où une étrange et impitoyable glace quadrangulaire, barrant obliquement un des angles de la pièce, se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champ visuel

Perecs nummerierte Liste enthält neun Posten und steht in dieser paradigmatischen Formation der träumerischen Anamnese bei Proust spannungsgeladen gegenüber. Da *Lieux où j'ai dormi* als noch zu vollendendes Projekt deklariert wird, wird dieser paradigmatischen Liste eine syntagmatische Potentialität unterstellt, so dass es in den Dialog mit einem der längsten Satzgefüge der *Recherche* treten kann.

Während in *Un homme qui dort* das Auseinanderfallen von Körperwahrnehmung und Raumwahrnehmung die Integrität des Ich angreift, erfährt die Körperwahrnehmung in *Espèces d'espaces* eine Zentrierung und ermöglicht den ersten Schritt zur „certitude cœnesthétique de mon corps“ (47). Gerade dadurch, dass Wahrnehmung und Raum nicht zur Deckung gelangen, vermag der Körper verschiedene Bewusstseinsinhalte aus *imagination* und *mémoire* aufzurufen und sie als Auswege aus der Melancholie der „vie végétale“ aufzuzeigen. Die Formen der Erinnerung, die bei Proust zum Einsatz kommen, lassen sich auch im Werk Prousts finden. Verknüpft man sie und die Verweise Perecs auf die *Recherche*, lässt sich der implizite autobiographische Strang von *Espèces d'espaces*, der auf die Absenz der Mutter verweist, fortführen.

Gerade das unwillkürlich aus dem Körpergedächtnis ins Bewusstsein beförderte Zimmer in Combray macht Marceles Drama des Zubettgehens und damit die Verbindung zur Mutter gegenwärtig. Fällt das mit seiner Mutter gepflegte Ritual des Gutenachtkusses abweichend aus, oder bleibt es gar aus, wird dies für Marcel zum Auslöser einer Katastrophe. Das einsame Kind inszeniert sich in seinen Gedanken als ein zum Tode Verurteilter. „Une fois dans ma chambre il fallait boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit.“⁷⁵ Schließlich tröstet die Mutter ihr aufgeregtes Kind:

accoutumé un emplacement qui n'était pas prévu; où ma pensée, s'efforçant pendant des heures de se disloquer, de s'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir, avait souffert bien de dures nuits, tandis que j'étais étendu dans mon lit, les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant, jusqu'à ce que l'habitude eût changé la couleur des rideaux, fait taire la pendule, enseigné la pitié à la glace oblique et cruelle, dissimulé, sinon chassé complètement, l'odeur du vétivier, et notablement diminué la hauteur apparente du plafond.“

⁷⁴ Vgl. hierzu Danielle Constantin, „Sur Lieux où j'ai dormi de Georges Perec“, *Item* [En ligne], Mis en ligne le: 30 mars 2007. Online verfügbar: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=76107> [Ohne Seitenzahlen, zuletzt abgerufen am 12.04.2012].

⁷⁵ Proust, *Du côté de chez Swann*, S. 27.

„Zwar gelingt es Marcel, dies eine Mal die Mutter zu nötigen, daß sie spät, nach Swanns Verabschiedung, noch zu ihm ins Zimmer kommt und mit der Zustimmung des Vaters sogar die Nacht bei ihm verbringt und ihm, der nicht einschlafen kann, vorliest, aber mit dieser unerwarteten Nachgiebigkeit endet eine Welt der Kindheit und zugleich ihre Erinnerung.“⁷⁶

Das Trauma wiegt zu schwer, als dass seine Wirkungen reversibel sein könnten. Georges Perecs „drame de coucher“ gestaltet sich in der Tat anders – es ist unerinnerbar geworden, ganz entgegen der anderen Erinnerungen von Schlafräumen:

Je garde une mémoire exceptionnelle, je la crois même assez prodigieuse, de tous les lieux où j'ai dormi, à l'exception de ceux de ma première enfance – jusque vers la fin de la guerre qui se confondent tous dans la grisaille indifférenciée d'un dortoir de collège. Pour les autres, il me suffit simplement, lorsque je suis couché, de fermer les yeux et de penser avec un minimum d'application à un lieu donné pour que presque instantanément tous les détails de la chambre l'emplacement des portes et des fenêtres, la disposition des meubles me reviennent en mémoire, pour que, plus précisément encore, je ressente la sensation presque physique d'être à nouveau couché dans cette chambre. (43)

Das Ritual des Gutenachtkusses als Ausdruck mütterlicher Fürsorge bleibt im Gedächtnis des Waisenkindes Georges in seinem katastrophalen Fehlen in der „grisaille indifférenciée“ verhaftet. Die Gegenüberstellung des Dramas des Zubettgehens bei Proust bietet ein mögliches Projektionsszenario, um den ansonsten einzigen Verweis aus den „chambres à coucher“ auf Perecs Mutter aufzufangen: die „chambre à gaz“.⁷⁷ Bei der Umkreisung der „grisaille indifférenciée“ kann der Verweis auf das Trauma Marcells zur vorübergehenden Substitution und Annäherung auf das Unausprechliche dienen, das sich in der *grisaille* verbirgt. Verlust der Mutter und Trauma können durch den Verweis das Trauma eines Anderen implizit thematisiert werden. Als Hinweis darauf, „wie es nicht war“ wird die Erwähnung zum Gegenstück, das hilft, die Lücke des Unausprechlichen zu umranden und sie zu begrenzen, aber auch präsent zu halten. Die scheinbare Leichtigkeit der anderen Raumerinnerungen inszeniert der Text am Beispiel des Zimmers in Rock in

⁷⁶ Stierle, *Zeit und Werk*, S. 26.

⁷⁷ Constantin, *Sur Lieux où j'ai dormi de Georges Perec*.

Cornwall, wo Perec als Jugendlicher Ferien machte. Der Beschreibung des Interieurs folgt die biographische Verankerung in der Zeit, dank eines ausgelösten Stromes von Erinnerungen.

L'espace ressuscité de la chambre suffit à ranimer, à ramener, à raviver les souvenirs les plus fugaces. Les plus anodins que les plus essentiels. La seule certitude cœnesthésique de mon corps dans le lit, la seule certitude topographique du lit dans la chambre active ma mémoire, lui donne une acuité, une précision qu'elle n'a presque jamais autrement. (46)

Und doch täuscht die „certitude topographique“. Trotz der demonstrativen Sicherheit („mémoire exceptionnelle“) und Leichtigkeit („minimum d'application“)⁷⁸ unterlaufen Perec in der Beschreibung für den Leser nachvollziehbare Fehler.⁷⁹ Perec beschreibt das Zimmer von der Tür aus betrachtet: Links von der Tür befindet sich das Bett: „Lorsque l'on ouvre la porte, le lit est presque toute de suite à gauche“ (43). Dann wechselt er die Perspektive und befindet sich in diesem Bett links von der Tür – die Tür muss also zu seiner Rechten sein. Allerdings behauptet er, die Tür auf seiner linken Seite zu haben:

Comme un mot ramené d'un rêve restitué, à peine écrit, tout un souvenir de ce rêve, ici le seul fait de savoir (sans presque même avoir eu besoin de le chercher, simplement en s'étant étendu quelques instants et en ayant fermé les yeux) que le mur était à ma droite, la porte à côté de moi à gauche (en levant le bras, je pouvais toucher la poignée) la fenêtre en face, fait surgir, instantanément et pêle-mêle, un flot de détails dont la vivacité me laisse pantois. (46)

Die Dysfunktionalität des Gedächtnisses spiegelt sich in der Fehlerhaftigkeit räumlicher Perspektivierung. Diese Art des Lesefehlers des Gedächtnisses wird in Perecs Text zum Schreibfehler und dadurch sichtbar. Er weist über die Eigendiagnose Perecs einer *gaucherie contrariée*⁸⁰, der chronischen Unfähigkeit links und rechts zu unterscheiden, hinaus. Diese *gaucherie contrariée* kann einerseits zur autobiographischen, genetischen Spur werden,

⁷⁸ Hinzu kommen die zahlreichen Relativierungen wie „Je suis *presque* sûr [...]. Il n'y avait ni table ni fauteuil, mais *peut-être* une chaise [...] *je ne pense pas* de m'y être assis.“ (44) [Hervorhebungen V.S].

⁷⁹ Constantin, *Sur Lieux où j'ai dormi*.

⁸⁰ Formuliert in *W ou le souvenir d'enfance*, S. 184-185.

zum „encryptage autobiographique de la judaïté de l'écrivain“⁸¹. Zugleich illustriert sie die Perspektive einer unsicheren Autorinstanz, in der erinnerndes Subjekt, das den Raum von der Tür aus perspektiviert und erinnertes Subjekt, das im Bett liegt und die Türklinke greifen kann, nicht scharf voneinander zu trennen sind. Claude Burgelin interpretiert diese Fehlerhaftigkeit als Versagen der *mémoire* bei Perec, das seine Texte deutlich gegen Konzept und Poetik der Erinnerung bei Proust stellt: „Si la mémoire est la mère du moi, elle est ici [dans les textes de Perec, Anm. V. S.] mauvaise mère, incapable d'assurer sa fonction protectrice et rassurante [...] La mémoire est pour lui maîtresse d'erreur et de fausseté.“⁸²

Allerdings ist das durch Lesefehler und Vergessen geprägte Erinnern durchaus Bestandteil der Poetik der *Recherche* Prousts. Die Fehler entstehen durch den Prozess der *mémoire automatique*, beziehungsweise der *mémoire aphasique*⁸³, der zur Opposition zwischen *mémoire volontaire* und *mémoire involontaire* hinzutritt.

„Damit ist ein Gedächtnis gemeint, das sich weder vom Willen des Subjekts ableitet noch durch dieses als Geschenk des Zufalls angenommen werden kann. Als verdrängte Seite der *mémoire involontaire* ist es durch die mnemotechnische Eigenwilligkeit der Sprache fremdgesteuert.“⁸⁴

Auch funktioniert die *mémoire involontaire* Prousts keineswegs so voraussetzungsfrei, wie es ihre mutmaßliche Unwillkürlichkeit nahe legt: „Es bedarf wie bei einer Geburt des Zusammenspiels von geahnter, zum Bewusstsein drängender Erinnerung und der aktiven willentlichen Anstrengung, sie ins Bewußtsein zu heben.“⁸⁵ Perec inszeniert diese willentliche Anstrengung zur *mémoire* als phantasmatisches Kreisen um Erinnerungen, die keine sind und so das Unerinnerbare präsent halten.⁸⁶ Doch das Unerinnerbare zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es nicht zum Bewusstsein, sondern das Bewusstsein und mit ihm die Sprache, zum Unerinnerbaren drängen, ohne es fassen zu können. So soll bei Perec der vor Augen geführte Raum der *chambre* erst die

⁸¹ Constantin, *Sur Lieux où j'ai dormi*.

⁸² Burgelin, *Les parties de domino*, S. 74. Vgl. hierzu auch Constantin, *Sur Lieux où j'ai dormi de Georges Perec*, die ebenfalls diese Argumentationslinie aufgreift.

⁸³ Vgl. hierzu Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 70.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Stierle, *Zeit und Werk*, S. 26.

⁸⁶ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 17.

mémoire involontaire hervorbringen und Ereignisse jener Zeit zugänglich machen. Dies bedeutet vor allem, die Lücke erneut wachzurufen.

Doch schon in Prousts Werk erweist sich die konzeptuelle Opposition von *mémoire volontaire* und *mémoire involontaire*, entgegen des Postulats der von Proust vorgebrachten Poetik keineswegs als durchweg konsistent. Das Erinnern ist nicht stets als ein sicherndes Speichern zu sehen, sondern macht mitunter eher das Vergessen sichtbar:

„Die Momente [...], in denen eine Wahrheit aufscheint, die nicht entschlüsselt werden kann, häufen sich, und stehen, der Poetik einer *mémoire involontaire*, die eine vollständige Offenbarung durch das Gedächtnis selbst meint, diametral entgegen. An die Stelle eines kohärenten Erinnerungsdiskurses tritt ein sich in unendlichen Wiederholungsschleifen vollziehender Substitutionsprozeß, demzufolge eine Erinnerung stets durch eine alternative ebenfalls mögliche Erinnerung abgelöst wird.“⁸⁷

Ist die *mémoire* bereits bei Proust nicht unwillkürlich und voraussetzungslos, so ist Perecs Vorhaben des systematischen Auflistens und Beschreibens aller *chambres* eine regelrecht obsessive Substitutionsspirale für die eine *chambre*, die niemals beschrieben werden kann – die „*chambre à gaz*“.⁸⁸ In dieser Umkreisung sind die Verweise auf Erinnern und Vergessen bei Proust Voraussetzung dafür, dass im Bereich, in dem *mémoire automatique*, die in den Mechanismen der Sprache manifest wird, die von der Imagination generierte Erinnerung und *mémoire corporelle* zusammenfinden, ein Gewebe potentieller Erinnerung entstehen kann. Durch das träumerische Element, eine Art *erreur mnémotechnique*, könnte das nicht Erinnerbare, dem Vergessenen gleich, potentiell wieder ins Bewusstsein gelangen. Imagination und Erinnerung werden dadurch gleichgesetzt.⁸⁹

⁸⁷ Ibid., S. 16.

⁸⁸ Constantin, *Sur Lieux où j'ai dormi*, sowie Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 201: „In der Konfrontation mit der Vielfalt der Erinnerungsvarianten kommt es weniger darauf an, die eine wirkliche Erinnerung herauszufiltern, sondern vielmehr ihre Alteration zu beobachten und schließlich die dominante Isotopie herauszuarbeiten. Im wesentlichen geht es, und das macht erst die Proliferation deutlich, um einen Bruch, der erinnernd eingeholt werden will, aber nicht eingeholt werden kann. An die Stelle der fehlenden Abschiedserinnerung treten die verschiedenen Phantasien von Brüchen und Verbänden. Die traumhafte oder traumatische Wahrnehmungsweise, in der die Oppositionen, die das Bewusstsein zwischen Realität und Fiktion setzt, zusammenbrechen, prägt das Ich gleichermaßen. Sie setzt sich fort als allgemeine Unterscheidungsunfähigkeit [...]“

⁸⁹ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 34ff..

Dass Perec insbesondere auf den Mechanismus einer *mémoire corporelle* setzt, belegt die Bedeutung, die den kurzzeitigen Nachtlagern beigemessen wird: „Mais c’est évidemment des souvenirs resurgis de ces chambres éphémères que j’attends les plus grandes révélations“ (49).

2.1.3.2 Der Rezeptionsraum als Repräsentationsraum

Zur *lecture créatrice* der Texte Prousts, die das Nichts stabilisieren, der Lücke eine Kontur geben, gehört ein weiterer Aspekt. Perec nutzt den Verweis auf Prousts Text nicht als Zeichen des Antagonismus, sondern als Komplement, um den Kreis um die Lücke im Imaginären zu schließen. Im Anschluss an die *Fragments d’un travail en cours*, befasst sich der Text mit der allgemeinen Frage nach der Bedeutung des Bewohnens eines Raumes.

Habiter une chambre, qu’est-ce que c’est ? Habiter un lieu, est-ce l’approprier ? Qu’est-ce que s’approprier un lieu ? À partir de quand un lieu devient-il vraiment vôtre ? (50)

Die Definition bleibt eine Frage, auf die keine Antwort gegeben wird. Manche der Fragen zeigen Möglichkeiten der Beantwortung auf, die in der Nutzung des Raumes, der Raumpraxis, liegen. Dazu gehört auch das Ausloten des Raumes durch literarische Arbeiten, wie die intertextuellen Verweise aufzeigen. Sie führen zum einen zu *Un homme qui dort* : „Est-ce quand on a mis à tremper ses trois paires de chaussettes dans une bassine de matière plastique rose ?“ (50), zum anderen erneut zu *À la Recherche du Temps perdu*: „Est-ce quand on a punaisé au mur une vieille carte postale représentant le Songe de saint Ursule de Carpaccio ?“ (Ibid.).

Dem Rechteck der Seite als Raum literarischer Äußerung und dem Rechteck des Bettes als Raum imaginärer Repräsentation wird das Rechteck der bildnerischen Darstellung von Vittore Carpaccios *Traum der heiligen Ursula*⁹⁰ im Gemälde zur Seite gestellt, indem sich die beiden ersteren spiegeln. Das Anbringen einer Postkarte mit dem Carpaccio-Gemälde ist zunächst der Versuch, den Bann der Tod und Vernichtung symbolisierenden Wand zu brechen. Der Bezug zur Legende der heiligen Ursula durchzieht als Netzwerk der Verweise und Anspielungen – als *réseau Ursule*⁹¹ – das Werk

⁹⁰ Vittore Carpaccio, *Sogno di Sant’Orsola* (1495), Gallerie dell’Accademia, Venezia.

⁹¹ Montfrans, *Perec, Roussel et Proust*, S. 154, Fußnote 18, prägt diesen Begriff und zeigt vor allen Dingen die Korrespondenzen zu *La Vie mode d’emploi* auf. Vgl. hierzu auch Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, S. 352, Fußnote 130.

Perecs. Carpaccios Gemälde hält den Prophezeiungstraum des Märtyrertodes Ursulas fest. Durch das Anbringen der Repräsentation am *blanc* der Wand wird deren Todesbedrohung in die doppelte Repräsentation von Gemälde und Traum verschoben. Der Brückenschlag zu Proust ermöglicht eine weitere doppelte Verschiebung.⁹² Prousts *La Fugitive* bringt ein anderes Gemälde aus dem neunteiligen Zyklus Carpaccios in engste Verbindung mit der Figur der Mutter Marcells. Es ist *Le Martyre des pèlerins et les funérailles d'Ursule*.⁹³ Während das von Perec genannte Gemälde den Tod präfiguriert, zeigt das bei Proust zitierte Bild die Einlösung der Prophezeiung: den Tod Ursulas und der Pilger.⁹⁴ Marcel betrachtet das Bild gemeinsam mit seiner Mutter anlässlich ihrer beider Venedigreise. Dabei findet Marcel im Abbild der betenden Frau zu Füßen Ursulas so viel Ähnlichkeit mit seiner Mutter, dass dieses Kunstwerk die Erinnerung an die Mutter überlagert und so in der Kunst gegen ein Vergessen sichert.⁹⁵

[...] il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la Sainte Ursule de Carpaccio, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noires, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère.⁹⁶

Die als Spiegelung beschreibbare Korrespondenz der beiden Gemälde Carpaccios etabliert ein *lieu de mémoire* als sicheren Erinnerungsort zwischen dem Werk Perecs und dem Werk Prousts. Die Erinnerung ist Zeit und Raum enthoben und bildet Inseln der Erinnerung, die sich im Vorgang der Rezeption realisieren: in der Lektüre der literarischen Werke einerseits, andererseits im Schauen von Kunst und Architektur.

⁹² Zur Verschiebung im Werk Georges Perecs und der Suspendierung des unmittelbaren Sinns, Miller, *Georges Perec*, S. 126-199.

⁹³ Vittore Carpaccio, *Martirio dei pellegrini e funerals die Sant'Orsola* [Martyrium der Pilger und Begräbnis der heiligen Ursula] (1493), Gallerie dell'Accademia, Venezia.

⁹⁴ Zur Korrespondenz der einzelnen Elemente auf den beiden Bildern vgl. Michel Serres, *Carpaccio: aesthetische Zugänge*, Reinbek bei Hamburg 1981, sowie: Patricia Fortini Brown, *Venetian narrative Painting in in the age of Carpaccio*, New Haven/London 1988.

⁹⁵ Vgl. Stierle, *Zeit und Werk*, S. 90: „Wiederum ist es ein Bild Carpaccios, mit dem sich gegen alles Vergessen eine Erinnerung meldet.“

⁹⁶ Proust, *À la recherche due temps perdu*, t. IV, *Albertine disparue* III, Paris 1989, S. 225.

„Die Erinnerung dieses Augenblicks mit der Mutter, deren Trauer zugleich die Großmutter gegenwärtig hält, ist zweifach eingeschlossen und der Zeit enthoben: durch den lieu de mémoire im Baptisterium und durch den Satz, der diesem Akt des Eingedenkens seine Unvergesslichkeit gibt. Erneut ist es hier die Kunst, die sich der Erinnerung verbindet. Die Gestalt der Mutter könnte nicht so gegenwärtig im Gedächtnis bleiben, wäre sie nicht überlagert durch die Gestalt einer alten Frau in Carpaccios Legende der heiligen Ursula, die Marcel in der Accademia, der venezianischen Gemäldegalerie gesehen hat.“⁹⁷

Durch diese Transposition ist das Andenken an die abwesende Mutter Perecs gleich in drei Kunstwerken deponiert: Prousts literarischem Werk, dem steinernen Baptisterium von San Marco und dem Gemäldezyklus Carpaccios. Somit durchbricht die Postkarte mit dem Traum der heiligen Ursula die Begrenzung der *chambre* mit dem Verweis auf die fortführenden Syntagmen, in denen das Bild der Mutter eingewoben werden kann.

Zudem ordnet sich dieser Verweis auf die *Recherche* in *Espèces d'espaces* nicht nur in Perecs *réseau Ursule* ein, sondern integriert sich als zentraler Knotenpunkt in ein Geflecht von Venedig-Bezügen – ein *réseau Venise*⁹⁸ – das ebenfalls in mehreren seiner Werke Knotenpunkte findet. Dadurch öffnet sich der Text für diverse andere Text- und Erzählräume. Diese aktualisieren zunächst Tod und Vernichtung als Konnotate, doch dienen sie auch der Sicherung von Erinnerungsfragmenten. Die Fragmentierung bewirkt, dass mit der Vielzahl der Verweise ihre Auslöschung erschwert wird. Somit erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, dass zumindest einer der Verweise überdauert, rezipiert wird und als Element in ein neues Syntagma, einen neuen künstlerischen oder narrativen Zusammenhang integriert wird. Die fehlende Erinnerung bei Perec kann dank der intertextuellen Verweise der *lecture créatrice* eingegrenzt werden. In der Transposition in die Sphäre zwischen zwei Werken wird die Lücke, so schwer greifbar sie auch ist, von Text umschlossen. So kann über die Beschreibung des Schlafzimmers von

⁹⁷ Stierle, *Zeit und Werk*, S. 90.

⁹⁸ Der Begriff kann analog zu dem von Manet van Montfrans, *Perec, Roussel et Proust*, S. 154, ausgemachten *réseau Ursule* verwendet werden, das sich als Motiv in den Venedig-Verweisen rekurrent findet. Dazu gehören in *La Vie mode d'emploi* das Kapitel XVI, das Celia Crespis Traum in Bezug zu Carpaccios Gemälde setzt, ebenso Kapitel XCIX, das auf Prousts nächtliche Wanderung durch die Stadt (die ihrerseits auf die *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht* verweist) anspielt. In *W ou le souvenir d'enfance* ist Venedig der Ort, an dem Gaspard Winckler den Auftrag erhält, sich auf die Suche nach seinem verschollenen Namensgeber und damit nach der Insel W zu machen.

Rock jener Sommer zugänglich werden. Zusätzlich soll diese Erinnerung durch die zahlreichen Erinnerungen der Leser abgesichert werden, indem der Text Perecs Auslöser und Anhaltspunkte bietet, um bei der Rezeptionseinstantz Erinnerungsströme zu aktivieren. Er nennt in seiner Erinnerung an den Sommer 1954 auch die Ereignisse des Weltgeschehens jenes Jahres⁹⁹ und bietet so der Leserschaft über die Verortung in der kollektiven Geschichte eine „petite madeleine pour tous.“¹⁰⁰

Dass Perecs Text erst in der Spiegelung in Prousts Werk das Umkreisen der Lücke gelingt, zeigt das weitere Verfolgen des *réseau Venise* in den Texten beider Autoren. Für Perec wird Venedig zum Ausgangspunkt für *W ou le souvenir d'enfance*, da er sich bei einem Aufenthalt dort der von ihm angefertigten Zeichnungen erinnert, die den Grundstein zu diesem Werk legten.¹⁰¹ Die Projektion auf den Venedigaufenthalt Marcells ist das Gegenstück dazu. Als Marcel erwägt, die Mutter ohne ihn mit dem Zug nach Paris zurückreisen zu lassen, verliert Venedig seine Aura und wird allein auf seine seelenlose Materialität zurückgeworfen.¹⁰² Im leeren Blick des namenlosen Protagonisten von *Un homme qui dort* verliert Paris auf ähnliche Weise seine Lesbarkeit. Bringt Marcel dieser Auraverlust Venedigs dazu, doch gemeinsam mit der Mutter abzureisen, ist für Perec die Stadt der Raum, in dem permanente Erinnerung an die Mutter als Gefühl des existentiellen Verlusts eingeschrieben bleiben. Das Venedig Prousts ist als „Mitte der Zeit“¹⁰³

⁹⁹ „On se souvient sans doute que c'est cet été-là que, à la suite des accords de Genève et des négociations avec la Tunisie et le Maroc, la planète entière, pour la première fois depuis plusieurs décennies, connut la paix : cette situation ne se prolongea pas plus de quelques jours et je ne crois pas qu'elle soit retrouvée depuis.“ (45)

¹⁰⁰ Constantin, *Sur lieux où j'ai dormi*: „Je rajouterais tout de même pour terminer que cette recherche d'une identité personnelle s'ouvre – et c'est là toute son originalité – sur quelque chose de convivial, c'est-à-dire de partagé, de partageable. En effet, force est d'admettre que le travail d'inventaire des chambres et l'établissement des petits plans constitue, dans leur simplicité même, un projet mémoriel qui demeure de l'ordre du faisable. En suivant la méthode de Perec, tout le monde pourrait tenter l'inventaire géographique et cartographique des chambres de son passé. Dans cette optique, *Lieux où j'ai dormi* serait, pour reprendre l'expression que Philippe Lejeune a utilisé pour *Je me souviens*, comme une « petite madeleine pour tous ».“

¹⁰¹ Dazu auch Montfrans, *Georges Perec*, S. 149, sowie Burgelin, *Georges Perec*, S. 154ff.

¹⁰² „Venedigs Aura, die sich im Namen verdichtet hat, bricht bei dem Gedanken, ohne die Mutter noch länger zu bleiben, dramatisch zusammen. Während die Sonne langsam sinkt und die Stunde des Zugs [...] sich unerbittlich nähert, entkleidet sich die Stadt ihrer Aura, ihres Namens, ja ihrer Geschichte [...]“, Stierle, *Zeit und Werk*, S. 100.

¹⁰³ *Ibid.*, S. 85.

Spiegel für Perecs Paris, dessen Entfremdungsdarstellung einerseits in Opposition zu den Darstellungen Prousts steht, andererseits aber im intertextuellen Bezug zu ihnen eine Entlastung finden kann.

Die Klammer, die der Verweis auf Prousts Werk bildet, reicht vom blinden Flaneur in *Un homme qui dort* bis *W ou le souvenir d'enfance* und spiegelt die zerfallende Identität. Das zentrale Moment ist Marcells Zugreise mit seiner Mutter. Bei Perec spiegelt sich diese Reise in der Schilderung *Le départ* im Kapitel X von *W ou le souvenir d'enfance*, die ihn für immer von seiner Mutter trennen wird. Die Reise, die das Kind Georges unternimmt, führt ihn von Paris ebenfalls in eine Region mit einer Stadt, deren Name mit V beginnt: nach Villard-de-Lans im Vercors. Da er sich nicht bewusst ist, dass es sich um eine Abschiedssituation handelt, kann er auch nicht für einen Abschied angemessen emotional reagieren. Im Bezug zu Marcells Venedigreise findet sich die Darstellung einer angemessenen Reaktion:

[...] je pris mes jambes à mon cou et j'arrivai, les portières déjà fermées, mais à temps pour retrouver ma mère rouge d'émotion, se retenant pour ne pas pleurer, car elle croyait que je n'en viendrais plus.¹⁰⁴

Das Bewusstsein, dass seine Mutter ihn verlassen könnte, löst bei Marcel Gefühle aus, die Georges hätte haben müssen und auch erst hätte haben können, wäre ihm die Tragweite des Abschieds an der Gare de Lyon bewusst gewesen. Marcells Reaktion verhindert, dass seine Mutter alleine abreist. Für Georges macht das fehlende Bewusstsein es unmöglich, die Trennung von der Mutter zu verhindern. Das Bild der Mutter Marcells bietet eine imaginäre Anschauung des Gesichtes seiner eigenen Mutter im Augenblick nach dem Schließen der Züge. Der Bezug zu Proust bietet so eine Anschaulichkeit der Emotionen, hält aber zugleich deren Ausbleiben in der Wirklichkeit präsent. Da Georges zudem aufgrund fehlender Kindheitserinnerungen kein Ereignis verzeichnen kann, das analog zu Marcells Erlebnis der fürsorglichen Geste seiner Mutter im Baptisterium von San Marco stehen könnte, muss er das Andenken an seine Mutter in der produktiven Kraft des Imaginären, in den intertextuellen Brücken zu anderen Kunstwerken oder einem Ort der Stadt bewahren. Die Öffnung des Innenraums der *chambre* in den Raum des Imaginären lässt die Frenesie des paradigmatischen Sammelns auf der Suche nach einer Begegnung, einem Zeichen oder einem beseelten Gegenstand, die eine Verankerung für einen neuen syntagmatischen Zusammenhang bieten

¹⁰⁴ Ibid., S. 100; Proust, *Albertine disparue*, S. 234.

könnten, zur Obsession werden. Der obsessiv suchende Blick richtet sich neben dem Interieur auch auf die unlesbar gewordene Stadt. In der Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum in *Espèces d'espaces* kann es gelingen, eine neue Lesbarkeit der Stadt herzustellen.

2.1.4 Rückeroberung der Lesbarkeit der Stadt in *Lieux* und

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien

Auf die Suche nach einem Nullpunkt, der wie Prousts Venedig als „magischer Ort der Kopräsenz der Zeiten und Räume, in dem Legenden der Zeit und Legenden des Ich zu einer Aura von Zeit und Zeitenthobenheit verschmelzen,“ dient,¹⁰⁵ kann Perec sich nur in den städtischen Raum von Paris begeben. Nach dem Verwischen der Grenzen zwischen scheinbar gegensätzlichen Räumen, ist der Raum der Großstadt als „abrégé de l'univers“ zu begreifen, der alle Räume enthält.¹⁰⁶ Dieser umfassenden Semiotisierung bewusst, verweigert sich der Text zunächst sogar einer Definition der Stadt, um nicht den vorgefassten Urteilen zu erliegen:

Ne pas essayer trop vite de trouver une définition de la ville ; c'est beaucoup trop gros, on a toutes les chances de se tromper.

D'abord faire l'inventaire de ce que l'on voit. Recenser dont l'on est sûr. Établir des distinctions élémentaires : par exemple entre ce qui est la ville de ce qui n'est pas la ville. (119)

Die Erfahrung des Individuums stellt die kollektiv gültige Raumkategorisierung radikal in Frage. Die Opposition zwischen urbanem und ländlichem Raum wird als trügerisch entlarvt. Einer „utopie villageoise“ (138) wird in *Espèces d'espaces* eine Absage erteilt: „Je n'ai pas grand-chose à dire à propos de la campagne : la campagne n'existe pas, c'est une illusion.“ (135), ist doch im Wort und im Ort *campagne* der Schrecken der

¹⁰⁵ Stierle, *Zeit und Werk*, S. 85.

¹⁰⁶ „Die große Stadt ist jener semiotische Raum, wo keine Materialität unsemiotisiert bleibt. Paris ist aber der Ort, wo die umfassendste Semiotisierung dem intensivsten Bewusstsein der Stadt von sich selbst entspricht. Paris ist Welt und Buch zugleich. Die Stadt, die sich selbst als „abrégé de l'univers“ begriff, faßt als erste auch das Projekt, die Welt in lesbarem Maßstab symbolisch zusammenzufassen“, Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 14.

Vernichtungslager stets präsent: „N’importe quel petit chemin de campagne peut déboucher sur un camp. N’importe quelle jolie clairière peut être un lieu de torture.“¹⁰⁷ Auch das *quartier* als Kategorie urbanen Raums erweist sich als ambivalent, da es stets den Verweis auf das Ghetto in sich trägt:

Au lieu de vivre dans un lieu unique, en cherchant vainement à s’y rassembler, pourquoi n’aurait-on pas, éparpillé dans Paris, cinq ou six chambres? J’irais dormir à Denfert, j’écrirais place Voltaire, j’écouterais de la musique place Clichy, je ferais l’amour à la Poterne des peupliers, [...]. Est-ce plus stupide en fin de compte, que de mettre tous les marchands de meubles de faubourg Saint-Antoine, tous les marchands de verrerie rue du Paradis, tous les tailleurs rue du Sentier, tous les Juifs rue des Rosiers, tous les étudiants au Quartier Latin, tous les éditeurs à Saint-Sulpice, tous les médecins dans Harley Street, tous les Noirs à Haarlem [*sic*] ? (115)

Der Schreibfehler „Haarlem“ statt „Harlem“ schreibt den Initial des Vornamen von Perecs Vater André in den Text von *Espèces d’espaces* ein. Zudem zeigt sich der Fehler als Effekt der *gaucherie contrariée*, verwechselt er doch eine Stadt Westeuropas mit dem New Yorker Stadtteil Harlem.¹⁰⁸

Mit den Nennungen der Harley Street in London und dem New Yorker Stadtteil Harlem findet sich zudem die Opposition zwischen Paris und anderen Städten nivelliert. Alle Städte scheinen aus *Non-Lieux* zu bestehen, keine individuellen Erinnerungen zuzulassen,¹⁰⁹ wie das Kapitel *Villes étrangères* zeigt. Die schwer zu erkennende Spur, die ein Aufenthalt in einer unbekanntem Stadt hinterlässt, wird zum Emblem des Umgangs auch mit dem wohlvertrauten Paris. Der „charme indéfinissable“ (126) des Gehens in einer unbekanntem Stadt entfaltet sich erst in räumlicher und zeitlicher Distanz – als Erinnerung nach der Rückkehr. Dieser undefinierbare Reiz speist sich aus dem „souvenir même de notre indécision, de nos pas hésitants, de notre

¹⁰⁷ Diesen Satz Perecs aus der Rezension zu Stanley Kubricks Film *A Clockwork Orange*, erschienen in *Cause Commune* n° 3, 1972, S. 1-2, zitiert Schilling, *Mémoires du quotidien*, S. 116.

¹⁰⁸ Darüber hinaus erweist sich der Fehler als Bestandteil eines intermedialen Verweisgeflechts. Perec selbst nennt als wichtige Inspiration den im niederländischen Haarlem geborenen und wirkenden Maler Pieter Saenredam und dessen sich ins Unendliche öffnende Kirchenräume. Vgl. *Espèces d’espaces*, S. 69.

¹⁰⁹ Auch für diese Städte ist der verfremdete Blick die Lösung. So schlägt Perec vor, London anhand eines Baedekers von 1907 zu bereisen und auf ähnliche Art auch das Funktionieren des zeitgenössischen Paris zu entdecken, *Espèces d’espaces*, S. 10.

regard qui ne savait vers quoi se tourner et que presque rien suffisait à émouvoir“ (126). Das *voir autrement*, der verfremdete Blick, erschließt den anderen, unbekanntem Text der Stadt und macht die Rezeptionsinstanz sensibler: „une fois la solution trouvée, on se rend compte, qu'elle était très précisément énoncé dans le texte même de la définition mais que l'on ne savait pas la voir, tout le problème étant de voir autrement.“¹¹⁰ Durch die Verfremdung wird dieser Blick auf die eigene Stadt übertragen und macht sie neu und anders lesbar.

Déchiffrer un morceau de ville [...] Continuer. Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère ou mieux encore jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui se ne passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs [...]. (105)

In Anlehnung an Certeaus Konzept des „Gehen[s] in der Stadt“, das „für das urbane System, das was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist“¹¹¹, fordert Percec zunächst ein Lösen der bestehenden Sinnverbindungen, indem er das Gehen so weit treibt, dass seine Mechanik in den Vordergrund tritt und sich ein Entfremdungsgefühl einstellt.

Der bewusst verfremdete Blick sieht nicht mehr das „Paris absolument impossible“ des *homme qui dort*. Dieser Blick überführt die Selbstentfremdung in eine neue Selbsterfahrung. Im Spannungsfeld zwischen *écriture* des Raumes und seiner *lecture créatrice* lässt die Raumpraxis eine *géographie imaginaire* entstehen, die sowohl *écriture* als auch *lecture* in ihren Grundfesten erschüttert. Denn das Vergessen des Selbst geschieht auch im Zeichen des Umsturzes von Autoritäten :

Il faudrait, ou bien renoncer à parler de la ville, ou bien s'obliger à en parler le plus simplement du monde, en parler évidemment, familièrement. Chasser toute idée préconçue. Cesser de penser en termes tout préparés, oublier ce qu'ont dit les urbanistes et les sociologues. (122)

Die Mikrolektüre des vegetativen Textes der Stadt lenkt den Blick auf das *infra-ordinaire* – diese Lesart ist gleichsam die Bedingung für eine neue Sinnstiftung:

¹¹⁰ Georges Percec, *Les Mots croisés II*, Paris 1979, „Avant-Propos“, S. 9.

¹¹¹ Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 189.

Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne.

La rue: essayer de décrire la rue, de quoi c'est fait, à quoi ça sert [...]

S'obliger à voir plus platement. (101)

Der Blick auf das Banale ermöglicht es, das Zeichen und seinen Begriff kurzzuschließen¹¹² und somit stets auf seine verborgene Wirklichkeit zu verweisen – eine Perspektive, die die Surrealisten prägten, um das Wunderbare im Wirklichen zugänglich zu machen.¹¹³ Perec wiederum akzentuiert das existentielle Potential dieses Unterfangens und zielt mit der minutiösen Betrachtung darauf ab, Risse und Bruchstellen sichtbar zu machen, indem sich die Wahrnehmung ihnen von der Seite der intakten Substanz nähert:

[...] ne pas voir les seules déchirures, mais le tissu (mais comment voir le tissu si ce sont seulement les déchirures qui le font apparaître) ?
(46)

Dabei regelt das Selbst die eigene Rezeption des Stadttexes fast autoritär, ebenso wie es auch der eigenen Produktion einen Rahmen gibt: den des *carré* als Fundament für einen oulipistischen Algorithmus. Der Blick befreit den Raum von Stereotypen, die *écriture* ermöglicht eine Erneuerung der semiotischen Fracht. Eine eigene Zeichenhaftigkeit des Banalen und das Aufschließen des *infra-ordinaire* können die Identität konstituieren:

Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elle restent engluées, comment leur donner un sens, une langue, qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.¹¹⁴

¹¹² Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 26ff.

¹¹³ Zum Umgang der Surrealisten mit dem *quotidien* der Stadt, Sheringham, *Everyday life*, S. 95-130.

¹¹⁴ Perec, *L'infra-ordinaire*, S. 11.

Dadurch kann das Subjekt im Palimpsest der Orte¹¹⁵ seine persönliche Äußerung einschreiben und so seinen eigenen Raum innerhalb des öffentlichen Raumes schaffen:

J'aime marcher dans Paris. Parfois pendant tout un après-midi sans but précis, pas vraiment au hasard, ni à l'aventure, mais en essayant de me laisser porter. [...] Ou bien préparant soigneusement, systématiquement, un itinéraire. Si j'en avais le temps, j'aimerais concevoir et résoudre des problèmes analogues à celui des ponts de Königsberg, ou par exemple, trouver un trajet qui, traversant Paris de part en part, n'emprunterait qu des rues commençant par la lettre C. (124)

Zum Sichttreibenlassen, das die räumliche Entsprechung zur *rêverie*, dem „Schwebezustand zwischen Reflexion und Empfindung, Abstraktion und Sinnlichkeit“¹¹⁶, darstellt, gesellt sich ein Parcours, generiert aus Verfahren des Oulipo. Die beschriebenen Beispiele, das historische geometrische Problem der sieben Brücken von Königsberg,¹¹⁷ aber auch der Gedanke einen Weg durch Paris zu finden, der nur durch Straßen mit C führt – dem Initial des Vornamens von Perecs Mutter –, lassen sich in der Wirklichkeit des Raumes nicht realisieren und bleiben reine Projektion. Angesichts dieser Aporie kann die herrschaftsgemäße Codierung des Raumes nur durch die sprachliche Äußerung, den Text, subvertiert werden. Die gedenkende *énonciation*¹¹⁸, die praktische Umsetzung dieses Parcours als Bestandteil des

¹¹⁵ Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 354: „Die Revolutionen der Geschichte, die ökonomischen Mutationen und die demographischen Vermischungen bleiben dort, übereinandergeschichtet erhalten – eingewoben in die Bräuche, Riten und Praktiken im Raum. Die lesbaren Diskurse, die sie einst artikulierte, sind verschwunden oder haben in der Sprache nur Bruchstücke hinterlassen. Dieser Ort gleicht an seiner Oberfläche einer Collage. Er ist tatsächlich verdichtete Ubiquität. Eine Aufschichtung von heterogenen Lagern. Jedes dieser Vorkommen ist so etwas wie eine unleserlich gewordene Buchseite.“

¹¹⁶ Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 96f., beschreibt den von Rousseau für die *Rêveries du promeneur solitaire* und Rousseau *Juge de Jean-Jacques* geprägten Begriff wie folgt: „Die vagierende Aufmerksamkeit zeigt im freien, unvorgreiflichen Rhythmus der Bilder Aspekte der Stadt, die von jeglichem Relevanzzusammenhang entbunden sind.“

¹¹⁷ Dabei handelt es sich um die geometrisch-mathematische Aufgabe, einen Weg durch die Stadt Königsberg mit ihren zwei Pregel-Inseln zu finden, auf dem man jede der sieben Brücken über den Fluss genau einmal überquert. Leonhard Euler bewies im 18. Jahrhundert, dass ein solcher Parcours unmöglich ist. Vgl. hierzu: Wladimir Velminski, *Form – Zahl – Symbol*. Leonhard Eulers Strategien der Anschaulichkeit, Berlin 2009, S. 131-135.

¹¹⁸ Sowohl Raymond Queneau mit *Courir les Rues* (1967) als auch Jacques Roubaud, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur humain* (2000) haben auf spielerische Art einen neuen Umgang mit den Straßennamen von Paris geschaffen. So listet Roubaud,

kollektiven Raumes findet nur im Imaginären statt. Ähnlich der Verschiebung der Erinnerung in den imaginären Raum, in dem sich die Rezeption von Prousts Venedig-Episode und von Carpaccios Ursula-Zyklus überlagern, entsteht ein Palimpsest des Imaginären im Raum der Stadt, der die Wurzeln der Identität in der Absenz sichert.

Suspension und Verschiebung sind jedoch nicht nur als defensive Praktiken zu sehen. Das subversive Moment dieses Vorgehens kann zudem eine kollektive Gegen-Identität schaffen. Im Abschnitt *La Ville / Exercices* ruft Perec zur humorvollen Demontage und imaginären Anreicherung dieser stereotypen Räume auf:

L'obélisque: l'arrondir et faire poser à son sommet une plume d'acier à sa mesure / La Tour Saint-Jacques: la courber légèrement / Le Lion de Belfort: lui faire ronger un os et le tourner vers l'ouest / Le Panthéon: le trancher verticalement et éloigner les deux moitiés de 50 centimètres. (130)

Auch die Zweckentfremdung der nützlichen Infrastruktur der Stadt, öffentlicher Verkehrsmittel etwa, zu poetischen Zwecken untergräbt die symbolischen Strukturen der Macht.

Essayer de calculer, en s'aidant de cartes et de plans adéquats, un itinéraire qui permettrait de prendre successivement tous les autobus de la capitale. (130)

Espèces d'espaces präsentiert abermals *Notes sur un travail en cours* (108), die auf Grundlage solcher Projektionen einen literarischen Text entwerfen: *Lieux*. Der Projektentwurf ist oulipistischer Prägung. 1969 wählte Georges Perec zwölf Orte in Paris aus und machte sich zur Aufgabe, jeden Monat zwei von ihnen zu beschreiben. Einer der Orte kann direkt dort beschrieben werden, die so entstandenen Texte nennt Perec *réels*, der andere wird aus der Erinnerung transkribiert und unter *souvenirs* kategorisiert („décrire le lieu de mémoire“ 109). *Réels* wie auch *souvenirs* werden in Umschlägen deponiert und versiegelt. Ein Algorithmus regelt die Permutation der Ortspaare und der Beschreibungsmodalitäten und lässt niemals eine identische Kombination zu. 1980, nach zwölf Jahren, ist das Programm abgeschlossen, alle kombinatorischen Möglichkeiten ausgeschöpft. Das dann vorliegende Korpus aus 288 versiegelten Umschlägen ist das Rohmaterial für weitere literarische

als Hommage an Perecs *Les Revenentes*, einem monovokalischen Roman auf –e–, alle Straßen von Paris auf, deren Namen nur den Vokal –e–enthalten. Vgl. hierzu Sheringham, *Everyday life*, S. 375-385.

Verarbeitung. Dieses Material wird zum Generator literarischer Produktion, der die alterierende Wirkung der Zeit im Raum, in der Erinnerung wie auch in der *écriture* sichtbar werden lässt. Dieses Verfahren erzeugt eine eigene Topographie, deren Praktiken und deren Texte sich als bedeutungstragende Schicht zum Raum der Stadt Paris addieren:

Je saurai alors si elle [l'expérience, Anm. V. S.] en valait la peine: ce que j'en attends, en effet n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement: celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture. (110)

Die Konzeption dieses Werks, das das *infra-ordinare* mit einem oulipistischen Mechanismus verbindet, überwindet die Indifferenz des Subjekts und versucht durch die Handlungspraxis im Raum der Stadt Veränderungen hervorzurufen. Es ist damit der erste Schritt zu Verfahren, die einen Text als Raum entstehen lassen. Durch das Projekt *Lieux* verfügt das Subjekt über Mechanismen, die Entfremdung zu überwinden und zum Autor seiner Geographie zu werden.

Indem das Signifikat der Stadt von seinem Stereotyp gelöst wird, werden die Mechanismen der Semiosis des urbanen Raums transparent. Diese Mechanismen stehen dem Subjekt zur Verfügung, um dem Relevanzzusammenhang der eigenen Biographie folgend bestimmte Orte als Markierungen im urbanen Raum zu setzen, zwischen ihnen eine Kontiguität herzustellen und diese auch durch Raumpraxis und *écriture* in eine zeitliche Kontinuität zu überführen. Damit bietet sich dem Subjekt nun ein grundlegendes Repertoire zur potentiellen Identitätsbildung. Ungesichert bleibt jedoch, ob dieses Potential urbar gemacht werden kann.

2.1.4.1 Die persönliche Identität im kollektiven Raum

Ein Blick auf Konzeption und Funktionsmechanismen der Texte von *Lieux* und *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* belegt, dass die Identität sich noch immer im Gravitationsfeld des Zerfalls bewegt. Vor allem drei Aspekte erscheinen dabei relevant: Die Funktionsweise des verfremdeten Blicks ist zu analysieren wie auch die Auswahl der Orte. Drittens sind die entstandenen Texte hinsichtlich ihrer pragmatischen und rezeptionsästhetischen Funktion zu beurteilen. Der Wunsch nach festen Ankerpunkten für die Identität findet sich im Schlusskapitel von *Espèces d'espaces* formuliert:

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables enracinés ; des lieux qui seraient des points de départ, des sources.

Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts ...

De tels lieux n'existent pas, et c'est après qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. (179)

Da die kollektiven Denkmäler als autoritär besetzte *Lieux communs* nicht zur Verankerung dienen können und der Erinnerungsraum des Interieur stets ein intersubjektiv nachvollziehbares Gegenstück braucht, wählt Perec seine individuellen Marksteine aus dem Niemandsland der Stadt, denen eine persönliche Bedeutung als Fracht zugeordnet werden kann. Philippe Lejeunes Untersuchungen sind bis heute die vielleicht wichtigste Grundlage für die Analyse von *Lieux*, dessen Manuskripte noch unveröffentlicht sind.¹¹⁹ Lejeune nennt auch die zwölf ausgewählten Orte und ordnet ihnen das autobiographische Potential zu:

Ce sont :

Rue Vilin (1936-1942, de sa naissance au départ pour Villard-de-Lans¹²⁰) ;

Rue de l'Assomption (où habite sa tante Esther, où il vit de 1945 à 1960) ;

Franklin Roosevelt (lieu de la fugue qu'il fait en 1947) ;

Avenue Junot (où habitaient sa tante Berthe et son cousin Henri) ;

Rue de la Gaité (liée à son ami Jacques Lederer) ;

Place d'Italie (à cause de la chambre de son ami Michel, où, au cours de l'hiver 1955-1956, il dactylographia son premier roman, *Les Errants*) ;

¹¹⁹ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*. Georges Perec autobiographe, Paris 1991.

¹²⁰ Hierhin flüchtete die Familie Perecs vor der nationalsozialistischen Besatzung.

Place de la Contrescarpe (proche de la rue Blainville et de ses amis du foyer des étudiants tunisiens, elle fut, dans les années 1956-1957, « qqc. comme une mère patrie ») ;

Rue Saint-Honoré (deux chambres qu'il occupe, au premier semestre 1957 et au premier semestre 1959) ;

Carrefour Mabillon (lié à Paulette, avec laquelle il s'est marié en 1960) ;

Place Jussieu (proche de la rue Quatrefages, où il habite avec Paulette de 1960 à 1966) ;

Passage Choiseul (« Pourquoi le passage Choiseul ? il ne m'y est rien arrivé. J'aime les passages ») ;

Île Saint-Louis (S.¹²¹).¹²²

Dadurch entwirft Perec eine eigene Kartographie der Stadt Paris, die heterogene Orte auf derselben Ebene vereint.¹²³ Die Überlagerung der persönlichen Bedeutung für Perec und der Einordnung in den kollektiven Stadtplan von Paris, in dem diese Orte eine eher randständige Position haben, bilden die Grundlage – den Schauplatz seiner *écriture*.¹²⁴

¹²¹ Das „S.“ steht für den Namen der Frau, mit der Perec eine unglückliche Liebesbeziehung verbindet, vgl. Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 159.

¹²² Ibid., S. 164. Die chronologische Reihenfolge stammt aus der Auflistung Lejeunes. Bei Perec ist es die *contrainte*, die die Reihenfolge der Orte festlegt.

¹²³ Vgl. hierzu Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 224: „Die Karte bringt auf derselben Ebene heterogene Orte zusammen, die einmal von der Tradition *übernommen* und ein andermal von der Beobachtung *erzeugt* werden.“ [Hervorhebung dort]

¹²⁴ Percs eigene Geographie des Imaginären, die im subversiven Spiel mit den herrschenden Raumstrukturen einen individuell geprägten Raum entstehen lässt, nimmt als künstlerische Praxis vorweg, was Deleuze und Guattari 1980 in *Mille Plateaux* als ihr theoretisches Konzept von „glattem“ und „gekerbtem Raum“ formulierten. Auch sie sehen die Praxis als konstituierendes Moment des Raumes. Dabei ist die allgemein und übergeordnet gültige Vermessung und Einteilung, etwa durch den modernen Nationalstaat als prototypischer „gekerbter Raum“ vom „glatten Raum“, der durch die Heterogenität individueller, direktonaler Raumpraktiken gekennzeichnet ist, zu unterscheiden: „Im gekerbten Raum werden Linien oder Bahnen tendenziell Punkten untergeordnet: man geht von einem Punkt zum Nächsten. Im glatten Raum ist es umgekehrt: die Punkte sind der Bahn untergeordnet.“ Gilles Deleuze/Félix Guattari, „Das Glatte und das Gekerbte“, in: Dünne, J./Günzel, S. (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt, a. M., S. 434-446, hier S. 436. Als eines der Modelle, um dieses Konzept zu illustrieren, dient ihnen das Meer, wo diese Gegensätze aufeinandertreffen, S. 438f.: „[V]or

Georges Perec selbst attestiert dieser Liste nur bedingte Vollständigkeit. So finden sich für Perec wichtige Orte außerhalb von Paris nicht auf dieser Liste, wie auch bewusst einige Orte in Paris ausgelassen werden.¹²⁵ Perec begründet das Auslassen relevanter Orte und das Aufnehmen von Orten ohne autobiographische Verknüpfung mit einem strategischen Argument: „Il n'est pas mauvais, qu'il y ait des lieux cachés, noyaux manquants, et d'autres qui ont l'air d'être inoffensifs.“¹²⁶

Erneut gründet sich das Erschaffen der Identität auf Lückenhaftigkeit. Das Autorsubjekt inszeniert Lücke, List und Täuschung als grundlegende Strukturen seiner Poetik. Als List kann auch die Begründung der Integration der Passage Choiseul gewertet werden. Die Passage konkretisiert in ihrer Räumlichkeit die Ambiguität zwischen Öffentlichem und Privatem, Peripherie und Zentrum, zwischen Text und Welt, zwischen dem Sinn und seiner abseitigen Reflexion. Dieser Verweis auf die Tradition des Flanierens und der aus ihr entstandenen literarischen Werke¹²⁷ bringt Perecs eigene programmatische Einordnung auf den Plan und ist ein wichtiger Hinweis für die Analyse der auf der Mikroebene des Textes eingesetzten literarischen Verfahren.

der recht späten Bestimmung der Längengrade hat es bereits eine empirische und komplexe nomadische Navigation gegeben, die die Winde, die Geräusche, die Farben und Klänge des Meeres miteinbezog; dann gab es eine direktionale, vor-astronomische und bereits astronomische Navigation, die eine operative Geometrie benutzte, nur mit dem Breitengrad operierte, keine punktgenaue Standortbestimmung machen konnte, nur über Portulane und nicht über Karten verfügte, so daß keine »übertragbare Verallgemeinerung« vorgenommen werden konnte; [...] Es sieht so aus, als ob das Meer nicht nur der Archetypus aller glatten Räume gewesen wäre, sondern der erste dieser Räume, der eine Einkerbung erdulden mußte, die ihn in zunehmendem Maße unterwarf und ihn hier oder da, erst von der einen dann von der anderen Seite mit Rastern überzog. [...] Es hat sich immer mehr etwas *Dimensionales* herausgebildet, das sich das *Direktionale* unterordnete und überlagerte.“ [Hervorhebung dort], und S. 443: „Die Konfrontation von Glattem und Gekerbtem, die Übergänge, die Wechsel und Überlagerungen finden heute und in den unterschiedlichsten Richtungen statt.“

¹²⁵ Perec nennt selbst die Rue du Bac, in der er mit seiner ersten Frau lebte, und die Metrostation Alésia, wo sich die Praxis seines Psychoanalytikers befand, zitiert bei Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 165.

¹²⁶ Ibid..

¹²⁷ „Passage ist gleichsam Benjamins Name für die Essenz der Lesbarkeit der Stadt. Als Ort der Passagen, der Durchbrüche des Textes auf die Stadt, der Stadt auf den Text, als Ort flüchtiger Erfahrung im Zwielficht von Öffentlichkeit und Privatheit, werden beide in gleicher Weise zum Medium der Reflexion. Aber Passage meint auch, das aus dem Text herausgesprengte Bruchstück, das aus dem Vertrauten zu den abgelegenen Seiten seines Sinns führt.“, Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 19.

Die Straßennamen sind bereits Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses: Sie verweisen auf Personen, Ereignisse oder Orte. Von diesen Referenten ihres primären Signifikats sind sie längst entkoppelt,¹²⁸ die Raumpraxis der Massen hat sie bereits um ihre erste semiotische Ladung erleichtert. Somit ist Raum geschaffen für eine subjektive Neuaneignung dieser Zeichenträger.¹²⁹

Durch den Parcours entsteht das „*autour de ce rien*“, das sich in die Biographie einschreiben soll und eine „*géographie sacrée*“¹³⁰ zu errichten vermag. Denn nicht nur die konstruierte Kontiguität der Räume zueinander spielt eine Rolle, sondern auch ihre Überführung in die Kontinuität der Zeit. Dies meint zum einen das Einschreiben des Gedenkens an die Familie und an die Kindheit in den Raum der Stadt und in den Raum des Textes, zum anderen aber auch das Festhalten der Zeit, die beim Schreiben vergeht. Immer wird dabei die Lücke weitergetragen und so ihr Andenken gesichert.

Je ne veux pas oublier. Peut-être est-ce le noyau de tout ce livre : garder intact, répéter chaque année les mêmes souvenirs, évoquer les mêmes visages, les mêmes minuscules événements, rassembler tout dans une mémoire souveraine, démentielle.¹³¹

¹²⁸ Diese Dynamik der Überlagerung verschiedener Schichten historischer Bedeutung potenziert sich im Netz der Metrostationen, wie bereits Walter Benjamin, *Passagenwerk*, S. 647 formuliert: „Wie aber werden Namen in der Stadt erst mächtig, wenn sie im Hallenlabyrinth der Metro auftauchen. Troglodytische Reichslande – so tun sich Solférino, Italie und Rome, Concorde und Nation auf. Man will nicht glauben, daß dies alles oben ineinander sich verläuft, sich unterm hellen Himmel zusammenzieht.“ Marc Augé, *Un Ethnologue dans le métro*, Paris 1986, untersuchte aus ethnologischer Perspektive, wie das Metronetz diese semiotische Ladung einerseits einbüßt, aber dabei andererseits neue Bedeutungsmöglichkeiten erfährt. Den literarischen Umgang mit diesem Phänomen hat Patricia Oster am Beispiel der Romane Cécile Wajsbrots beleuchtet. Insbesondere die Inszenierung von Geschichtslosigkeit im Rahmen der Selbstfindung und des Selbstverlusts, vgl. Patricia Oster, „Transfuges entre Paris et Berlin. Stadterfahrung und Stadtdiskurs im Werk Cécile Wajsbrots“, in: Böhm, R./Bung, S./Grewe, A. (Hrsg.), *Observatoire de l'extrême contemporain*. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur, Tübingen 2009, S. 237-256.

¹²⁹ Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 200, „Ihre [die der Eigennamen der Orte, Anm. V. S.] weitestgehende Unbestimmtheit, die zu einer semantischen Verknappung führt, gibt ihnen die Möglichkeit, über der Geographie der verbotenen oder erlaubten buchstäblichen Bedeutung eine zweite, poetische Geographie zu formulieren.“

¹³⁰ Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 163 : „[...] un espace bien circonscrit sur lequel projeter, rabattre le temps de la vie. Microcosme spatial pour piéger le macrocosme temporel. Une circulation constante crée une sorte d'espace sacré. Ce sont des lieux de liturgie, encadrant un rituel de prières, ou d'exercices spirituels.“

¹³¹ Aus einem *souvenir* zur Île Saint-Louis, zitiert bei Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 159.

Das Verbinden der Erinnerungen mit den jeweiligen Orten und die zwölfjährige Zirkulation in diesem Parcours, die den Besuch der Orte für die Biographie des Autors zum verpflichtenden Ritual von Wiederholung und Aktualisierung zugleich werden lässt – all dies legt den Rhythmus des Lebens fest, denn einmal jeden Monat muss Perec sich laut Programm in Paris aufhalten.¹³² Wiederholung und Aktualisierung sind maßgeblich für die Ausgestaltung der semiotischen Fracht, die auf den Raum übertragen wird. Der entstehende *espace sacré* ist das Gegenstück zum sinnentleerten „Paris noir“, wie es in *Un homme qui dort* inszeniert wird. Der Prozess von *lecture* und *écriture* des Raumes macht die Stadt auf anthropologischer und kulturphilosophischer ebenso wie auf ethnographischer Ebene lesbar. Im Vordergrund soll hier allerdings die autobiographische Sicht stehen.

Anders als die Tradition der Flaneure, die die Lesbarkeit der Stadt meist in ihrer Augenblicklichkeit wahrnahmen,¹³³ wendet sich Perecs Vorhaben gegen den Moment. Es überträgt die Geschichte des jeweiligen Ortes in ihren diachronischen Infinitesimalveränderungen in die *écriture*. Diese allmähliche Bewegung weist über das ethnologisch-soziologische Interesse hinaus und untermauert die anthropologisch orientierte Dimension. Zugleich ist sie Signal einer transzendenten Instanz, die sich erst in der Dauer der Beobachtung manifestiert.

Durch die wiederholte Datensammlung entsteht ein Speicher mit einer möglicherweise irrationalen Eigendynamik („*mémoire souveraine, démentielle*“) und entlastet zunächst das Subjekt von seiner Unzulänglichkeit, nicht alles memorieren zu können. Einen eigenständigen Speicher vom Subjekt losgelöst zu etablieren und lesbar zu machen, ist eine weitere Sicherungsmaßnahme für den Erhalt der Erinnerungen.

Die *mémoire* als Speicher bereitet den Schritt zur Einrichtung einer Kontinuität vor. Jeder Leser kann potentiell aus den *mémoire*-Fragmenten eine Narration bilden, auch wenn a priori kein übergreifendes Syntagma gegeben ist. Die Aufzeichnungen selbst sind von der Unverbundenheit der einzelnen paradigmatischen Notizen geprägt, die einander überlagern. Am Ende des Programms, nach zwölf Jahren, öffnet der Autor die Umschläge, in denen die Texte, dem Raum entzogen und der Wirkung der Zeit anheim gestellt sind. Erst in diesem zweiten Schritt der *re-lecture* und *re-écriture* und der potentiellen Integration der Schriftstücke in ein literarisches Werk, können sie endlich im Kontext eines Syntagmas aufgehen. Zu Beginn des

¹³² Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 148.

¹³³ Vgl. hierzu Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 115.

Projekts im Juli 1969 skizziert Perec in einem Brief an seinen Verleger Maurice Nadeau, welchen möglichen Abschluss er für *Lieux* sieht:

J'ai commencé en janvier 1969 : j'aurai fini en décembre 1980 : j'ouvrirai alors les 288 enveloppes cachetés, je les relirai soigneusement, le recopierai, établirai les index nécessaires. Je n'ai pas une idée très claire du résultat final, mais je pense qu'on y verra tout à la fois le vieillissement des lieux, le vieillissement de mon écriture, le vieillissement de mes souvenirs: le temps retrouvé se confond avec le temps perdu.¹³⁴

Das Verstreichen der Zeit und das erneute Lesen und Schreiben sind fester Bestandteil von *Lieux*. Mit einem Index, der Zusammenhänge zwischen Fragmenten herzustellen hilft, ermöglicht das Konvolut der Texte auch dem zukünftigen Leser ein Flanieren in diesem spirituellen Raum. Doch brach Perec das Projekt ab, der letzte Text ist auf den 27. September 1975 datiert.¹³⁵ Aus dem Korpus der entstandenen 133 Texte wurden die *réels* – die Texte, die vor Ort an den ausgewählten *Lieux* verfasst wurden – veröffentlicht. Die *souvenirs* sind bis heute unediert.¹³⁶ Die Publikationsorte und -anlässe, von Tageszeitungen über psychologische oder literaturwissenschaftliche Fachpublikationen, lassen das Werk deutlich als fragmentarisches Vorhaben stehen und wenden sich an verschiedenste Publikumsgruppen.¹³⁷ Zudem erfahren manche Texte eine *lecture-réécriture* und dadurch eine gattungsüberschreitende oder mediale Transposition: Die Aufzeichnungen zur Rue Vilin finden sich im Gedicht *Clôture* verarbeitet, während die Avenue

¹³⁴ Georges Perec „Lettre à Maurice Nadeau“ in: ders., *Je suis né*, Paris : 1990, S. 59f..

¹³⁵ Während Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 202, einen Hinweis darauf sieht, dass das Aufgeben des Projekts *Lieux* vor allen Dingen in Zusammenhang mit einer verstärkten Arbeit an *La Vie mode d'emploi* steht, wo in der Figur Bartlebooths ein Echo des Projektes *Lieux* zu vernehmen ist, führt Miller, *Georges Perec*, S. 142, einen Tagebucheintrag ins Feld, der den Zusammenhang mit dem Abschluss von *La Vie mode d'emploi* und dem Beginn einer neuen Liebesbeziehung Perecs sieht.

¹³⁶ Sheringham, *Everyday life*, S. 271f., bietet eine Aufstellung der veröffentlichten Texte: „The first batch, relating to the Rue de la Gaité were published as ‘Guettés’ (...) in the February-March 1977 issue of a literary Magazine, Les Lettres nouvelles. A few months later the texts on the Place d'Italie appeared as ‘Vues d'Italie’ in Pontalis’s Nouvelle Revue de psychanalyse (autumn 1977), while ‘La Rue Vilin’, observations made on the Street where Perec was born, came out in the communist newspaper L’Humanité (11 November 1977. Subsequently, ‘Allées et Venues rue de l’Assomption (where Perec was brought up after the war) was published in L’Arc in 1979 and ‘Stations Mabillon’ in action poétique.”

¹³⁷ Vgl. hierzu Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 202, sowie Sheringham, *Everyday life*, S. 272.

Franklin-Roosevelt zum Drehort des Films *Les Lieux d'une fugue* wird, *Mabillon* findet Verarbeitung in einem Hörspiel.¹³⁸

Zu einem geschlossenen narrativen Syntagma finden die Texte nicht zusammen, doch bilden sie durch den Kontext ihrer Entstehung unter gemeinsamen Prämissen ein Netzwerk aus Intertexten im gesamten Werk Perecs über die Grenzen von Gattungen und Textsorten hinweg.

Ein Mathematiker arbeitete für Perec den Algorithmus aus, der die Reihenfolge der Beschreibungen regelt und so für die Makrostruktur durch einen Automatismus eine gewisse Neutralität in der Anordnung sichert.¹³⁹ Dasselbe Verfahren machte Perec auch für sein 1978 veröffentlichtes Werk *La Vie mode d'emploi* zu einer der Grundlagen. Lejeune bietet eine Veranschaulichung des „bi-carré latin orthogonal“¹⁴⁰, das Perecs *Parcours* für

¹³⁸ Ibid.; *Les Lieux d'une fugue* (1978) Drehbuch: Georges Perec, Regie: Georges Perec, Bernard Zitzermann, Produktion: INA; *Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon le 19 mai 1978* (1978), France Culture/Atelier de création radiophonique, n°381, Produktion : René Farabet, Erstaussstrahlung: 25.02.1979.

¹³⁹ Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 206, zitiert den Brief Perecs an den Mathematiker, „[...] la répétition d'un même couple et la trop grande régularité des séries auraient fini par apparaître comme importantes, signifiantes et la liaison d'un lieu à l'autre aurait eu l'air déterminée, non seulement pour le lecteur, mais même pour moi. Entre un ordre trop déterminé (permutation circulaire) et un ordre aléatoire (impossible à obtenir), la permutation du carré latin m'est apparue comme l'expression la plus adéquate d'un aléatoire déterminé.“

¹⁴⁰ Das Prinzip des *bi-carré latin orthogonal* erklärt Perec in den „Quatre figures pour La Vie mode d'emploi“, in: *L'Arc* 76 (1979) S. 51f.: „Le plus simple, pour faire comprendre ce qu'est un bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 et quelles peuvent en être ses applications romanesques, est de partir d'un bi-carré latin orthogonal d'ordre 3. Supposons donc une histoire en trois chapitres dans laquelle s'agitent trois personnages respectivement nommés Dupont, Durand et Schustenberger. Dotons ces trois individus des deux séries d'attributs : d'une part, des coiffures, soit un képi (K), un melon (M) et un béret (B) ; d'autre part des choses que l'on peut tenir à la main : un chien (C), une valise (V) et un bouquet des roses (R). Le problème est alors de raconter une histoire dans laquelle les trois personnages auront tour à tour ces six éléments mais n'auront jamais les deux mêmes. La formule suivante :

| | Dupont | Durand | Schustenberger |
|---|--------|--------|----------------|
| 1 | KV | BR | MC |
| 2 | BC | MV | KR |
| 3 | MR | KC | BV |

qui n'est rien d'autre qu'un bi-carré latin orthogonal d'ordre 3 (trivial) donne la solution du problème : dans le premier chapitre Dupont aura un képi et une valise, Durand un béret et des roses, Schustenberger un melon et un chien ; dans le second, Dupont aura un béret et un chien, Durand un melon et une valise, Schustenberger un képi et un bouquet des roses ; dans

das Projekt *Lieux* vorgibt.¹⁴¹ Die Visualisierung des Programms illustriert die imaginäre Wegstrecke eines Parcours als Basis einer „raumbildende[n] Handlung“¹⁴² und löst das Postulat der unbeschriebenen Seekarte Lewis Carrolls ein, eine Geschichte bilden zu können. Durch diesen exakten Plan gibt Perec seiner Aufgabe als Beobachter im städtischen Raum einen strengen Rhythmus, der durchaus Spielerisches in sich trägt. Zugleich findet sich darin eine Anlehnung an die paradox anmutende Inszenierung des Müßiggangs als „travail acharné“, wie sie in der Flaneurstradition zu finden ist.¹⁴³ Perec ist ein Flaneur am Rande zur Obsession.

Auch in Bezug auf die temporale Organisation von *Lieux* lässt sich ein obsessives Moment ausmachen, der engmaschige Rhythmus ist von Polaritäten geprägt: Die konkrete Jetzt-Zeit der *réels* steht der übergeordneten Zeit der *souvenirs* entgegen, die durch die Abwesenheit des Ortes eine Entfernung aus der Jetzt-Zeit leichter machen. Es ist Tagebuch und Anti-Tagebuch zugleich.¹⁴⁴ Es schreibt die Lücke im Vergangenen in die Zukunft fort und verhindert ihr Vergessen. Das Fortschreiten der Zeit wird monatlich durch diese Reverenz an die Vergangenheit unterbrochen und an die Gedenkort der Vergangenheit zurückgeführt.

Die darauf folgende Unterbrechung ist somit auch Bestandteil der *écriture* selbst. Der Zeit des „travail de l'écriture“ folgt eine Zeit der „écriture sans travail“¹⁴⁵, – des Alterierens der Texte allein durch das Vergehen der Zeit. So wird in der Biographie die Polarität von Verankerung in der Vergangenheit einerseits und programmiertem Fortschreiten in die Zukunft andererseits aufgehoben.

Auch der Entstehungsmechanismus der Texte ist in einer Dichotomie angelegt. Im Rhythmus der Permutationen bildet sich das Schreiben als regelmäßiger zweigeteilter Prozess aus: Die *réels* entstehen vor Ort, die *souvenirs* beinhalten das zu dem jeweiligen Ort Erinnerte und Reflektierte.

le troisième, Dupont portera un melon et des roses, Durand en képi promènera son chien et Schustenberger en béret coltinera une valise. Il ne restera plus dès lors qu'à inventer les histoires justifiant ces successives transformations. Dans La Vie mode d'emploi ce ne sont pas 2 séries de 3 éléments, mais 21 fois 2 séries de 10 éléments qui sont ainsi permutés et qui déterminent les éléments constitutifs de chaque chapitre.“

¹⁴¹ Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 156.

¹⁴² Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 348.

¹⁴³ Annelise Schulte Nordholt, „Georges Perec: topographies parisiennes du flâneur“, in : *Relief* 2/1 (mars 2008), S. 66-86, hier S. 70f..

¹⁴⁴ Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 169.

¹⁴⁵ *Ibid.*, S. 145.

Diese Zweiteilung sieht Lejeune als Möglichkeit, den Schmerz einer sich mit der Autobiographie auseinandersetzenen Trauerarbeit nicht in voller Stärke aufkommen zu lassen, da das zwischen diesen Texten Liegende, das Eigentliche, in einem permanenten „parler à côté“¹⁴⁶ metonymisch aufgerufen wird, ohne explizit mit Blick auf einen Adressaten ausgesprochen zu werden. Die Lücke wird buchstäblich zur Neben-Sache, die in ihrer dazwischen liegenden Absenz nicht greifbar und doch stets präsent ist.

Darin ist die Dichotomie der *souvenirs* / *réels* der *Lieux* in der Stadt ein Echo auf das Verfahren, das für *Lieux où j'ai dormi* in *Espèces d'espaces* beschrieben wird. Der Versuch, im Interieur der *chambre* Erinnerungen zu generieren, wird hier in den öffentlichen Raum verlegt. Während *Lieux où j'ai dormi* im Interieur und in der Vergangenheit verortet ist, beziehen sich die *réels* der *Lieux* auf das Exterieur und lassen die Zeit des Schreibens und die Zeit der Anwesenheit im Raum in eins fallen. Die *souvenirs* verhalten sich dazu wie die *rêveries* zwischen Wachen und Schlafen. Zugleich etablieren sie eine eigene imaginäre Geographie der Reflexion und verlegen durch diese Art der *promenade* und der *rêverie* die reflektierende Introspektion des Subjekts in einen imaginierten Raum.¹⁴⁷ Man kann die mit Rousseaus biographisch orientierten Stadttextrn verknüpften *rêveries* als Bezugspunkt ins Feld führen, die das Subjekt in einen „geistigen Schwebezustand zwischen Reflexion und Empfindung, Abstraktion und Sinnlichkeit führen“.¹⁴⁸

Hatte Percec in seiner ersten Konzeption von *Lieux* daran gedacht, alle Aufzeichnungen stets als *réels* zu realisieren und die Erweiterung zu einem Entwurf mit *souvenirs* erst in einem zweiten Schritt vollzogen, so bringen die beim Schreiben der *souvenirs* entstehenden Texte eine dritte Art von Texten hervor, die das Vorhaben selbst reflektieren: die *métatopiques*, die das Projekt und seinen Prozess durch Reflexion begleiten. Percec wird sich dieser dritten Textsorte plötzlich bewusst und reagiert überrascht.¹⁴⁹

So erfährt das Ich eine dreifache Teilung. Das perzipierende und beschreibende *je* der *réels*, das erinnernde Subjekt der *souvenirs* und das reflektierende Autorsubjekt. Die Fragmentierung des Subjekts wird nie durch die geplante editorische Integration aller Texte aufgehoben. Sie bleibt unüberwunden und wird durch die disparate Publikationspraxis der entstandenen

¹⁴⁶ Ibid., S. 167.

¹⁴⁷ Ibid., S. 95ff..

¹⁴⁸ Ibid., S. 94.

¹⁴⁹ „[...] je ne suis pas tellement attentif au passé, mais surtout à l'entreprise elle-même.“, zitiert bei Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 168.

Texte noch fixiert. Kennlich wird der programmatische Zusammenhang der publizierten Texte allein in der Rubrizierung als *Tentatives de description de quelques lieux parisiens*, die auf die bekannteste Ortsbeschreibung verweist: Die drei Tage an der Place Saint-Sulpice – geschildert in *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Dieser Text wird als Fragment dem Projekt *Lieux* zugeordnet, allerdings als Abweichung vom selbstauferlegten Programm: Weder gehört sie zum Repertoire der für *Lieux* gewählten Orte, noch hält sich Perec beim Schreiben dieses Textes an den geplanten Rhythmus: Er begibt sich nur in einem Jahr zur Place Saint-Sulpice, dies aber an drei aufeinander folgenden Tagen, und fertigt auch keinen *souvenir*-Text an.¹⁵⁰ Und doch setzt dieses Werk, der *contrainte* gehorchend, das *voir autrement*, das Wahrnehmen der kleinsten vegetativen Regungen des Ortes in Text um. Anhand der Analyse des entstandenen Textes lässt sich aufzeigen, wie dieses Verfahren dazu beiträgt, den Ort lesbar zu machen und ihn zu einem Erinnerungsort, einem *lieu de mémoire*, und einem *lieu sacré* werden zu lassen.

2.1.4.2 „Le flâneur immobile“¹⁵¹

Der verfremdete Blick ist nur über eine gewisse Zeit durchzuhalten. Meist fällt die Perzeption doch in ein vom Bewusstsein und den Idiosynkrasien des Subjekts gelenktes Vorgehen zurück. Der Prozess der *écriture* hält dann die Zeichenhaftigkeit der Stadt fest, wie das Subjekt sie wahrnimmt.¹⁵² Die Detailnotizen über die Place Saint-Sulpice erlauben einen ethnographischen Blick auf diesen Teil der Stadt. So scheint etwa die Zahl der Menschen mit Kuchen und süßem Gebäck, die Perec im Lauf der drei Tage in den Cafés rund um den Platz beobachtet, Rückschlüsse auf die Qualität der Konditoreien des Viertels zuzulassen.¹⁵³ Auch die an Passanten, Gegenständen, Bewegungsarten und Interaktionsmöglichkeiten im Raum unternommenen Klassifizierungsversuche lassen sich dem anthropologischen oder

¹⁵⁰ Ibid., S. 165.

¹⁵¹ Annelise Schulte Nordholt, „Georges Perec: topographies parisiennes du flâneur“, in: *Relief 2/1* (Mars 2008), S. 66–86, prägte diesen Begriff, da Perec das entscheidende Prinzip der Bewegung durch den urbanen Raum in der *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* in eine Art stationäres Flanieren verwandelt.

¹⁵² Sheringham, *Everyday life*, S. 269.

¹⁵³ „Passe un homme qui mange un gâteau (la renommé des pâtisseries du quartier n'est plus à faire)“, Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), Paris 2003, S. 50.

auch dem ethnographischen Register zuordnen. Dieser Blick auf das Alltägliche, aus dem das Subjekt immer wieder ausbricht, erlaubt es, mit einer im kollektiven Bewusstsein als Lücke bewerteten Situation literarisch umzugehen und in ihr auch die lückenhafte Autobiographie des Subjekts zur Anschauung zu bringen. Gerade die Dokumente aus *Lieux* illustrieren, wie die Lücke den Schmerz sinnfällig macht. Eine Passage aus dem *réel* der Île Saint-Louis (*Lieux* N° 8) belegt dies:

| | |
|-----------------|------------------|
| Île Saint-Louis | 30 avril 1969 |
| Réel | 10h |
| Un | (recopié à 13 h) |

Un homme en polo jaunâtre balaie devant la porte de la Galerie
Lambert
Les enfants de la communale jouent dans la cour
Le soleil brille
Il n'y avait plus de croissants dans la petite pâtisserie

(J'ajoute maintenant :)

J'ai pris des brioches

Il y avait des échafaudages à côté de la pâtisserie et
d'autres en train de se monter sur un des murs du petit hôtel Lambert
il y avait à côté de cet hôtel, près d'une grande cour
blanche ouverte et en travaux, un camion Roux-Combaluzier
d'où 2 ouvriers déchargeaient des rails.

Je n'ai fait que passer.¹⁵⁴

Die Ellipse ist diesem Text eingeschrieben: Der Schreibprozess vor Ort wird abgebrochen und endet mit dem Fehlen der Croissants in der „petite pâtisserie“. Die Anfügungen des Autorsubjekts erfolgen nach einer erneuten Lektüre und einer *réécriture* des Textes, die zeitlich genau verortet ist: „J'ajoute maintenant“ bezieht sich auf das Abschreiben um 13 Uhr und übersetzt die entstandene Ellipse im Schreiben in einen äquivalenten Zeitwert. Der „ajout“ findet offensichtlich nicht auf der Île Saint-Louis selbst statt, sondern am Ort des Schreibens. Das Tempus wechselt vom Präsens in die Vergangenheit. Erst aus zeitlicher und räumlicher Distanz scheint das

¹⁵⁴ Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 163, präsentiert die Passage in voller Länge und weist auf seine Tendenz zum „poème elliptique“ hin.

Anknüpfen, das Überbrücken der entstandenen Lücke, möglich. Der letzte Satz markiert durch das reduzierende „ne que“ die Potentialität der nicht geschehenen Begegnung. Der erschütternde Blickkontakt, der aus dem Nichts in der Masse der Stadt zustande kommt und dem einsamen Flaneur einen kurzen Augenblick der Entlastung, des Erkennens einer höheren Zugehörigkeit schenkt, wie etwa in Baudelaires berühmtem Sonett *À une passante*, bleibt aus.¹⁵⁵

Nicht immer scheint so deutlich, ob die Perzeption des Subjekts in seiner Melancholie a priori auf den Text wirkt ist, oder ob es die rezitative Monotonie der *lecture / écriture* ist, die eine dysphorische Wirkung zeitigt:

Vendredi 31 décembre 1971, vers 13 heures

C'est jour de marché rue La Fontaine. Queue devant la charcuterie.

Panonceau de la façade du 4 bis :

Prochaine Réalisation

Studios 2 3 4 pièces

Sur mesure

Duplex

Entre le 4 et le 6, Affiches, Bardot, les Pétroleuses

Et

La Vie de 200 000 enfants pakistanais est entre vos mains (j'ai noté : 200 000 enfants ... je pense que j'ai oublié un zéro et qu'il s'agit de 2 000 000 enfants)

N° 7 : une petite maison partiellement en réfection. Les grilles sont rouillées. Dans le parc les arbres sont sans feuilles.

Il y a des moellons, de sacs à plâtre, etc. Devant le 18. à une fenêtre du 3° étage, il y a de la lumière (une de fenêtres correspondant au grand salon de mon oncle et ma tante)

N° 22 : un immeuble neuf, hideux, riche. Appartement à vendre.

Il y a peu de gens dans les rues.

Rien à signaler.

Les magasins ferment.

Au n° 50, une agence immobilière.

¹⁵⁵ Vgl. hierzu Stierle, *Der Mythos von Paris*, Kapitel III „Ein Leser in der Stadt: Charles Baudelaire“, S. 697-908, insbesondere S. 789-820.

En face au n° 33, un magasin qui s'appelle EsthetiChien (toilettagé,
etc.)

Impression générale ?

(La rue d'Assomption m'emmerde)

Passe une belle fille au volant d'une Morris.

Die Einschätzung, die karge Beschreibung resultiere aus der dysphorischen Stimmung des Autorsubjekts, wie Miller sie trifft,¹⁵⁶ ist dahingehend zu korrigieren, dass die Wertung des Autorsubjekts über die Rue de l'Assomption als „impression générale“ aus der Situation des „Rien à signaler“ hervorgeht. Der Autor, dessen Aufgabe es per definitionem ist, Bedeutung zu verleihen, und der es sich eigentlich zum Ziel gesetzt hat, auch dieses „rien“ mit bedeutungstragenden Signalen zu versehen, ist in seiner Identität angegriffen.

Wie in Baudelaires Sonett findet hier eine potentielle Begegnung mit einer „fugitive beauté“¹⁵⁷, die den Flaneur für einen Augenblick aus seiner Melancholie reißen könnte, doch ihr lebensspendender Blick (v. 10: „Dont le regard me fait soudainement renaître“), kann aufgrund der Motorisierung der Passante nicht aufgenommen werden. Sie bleibt für den Flaneur Perecs unerreichbar.

In den Raum der Rue Vilin schreibt sich auch das Jüdischsein Perecs ein – es findet sich ein ganzes Netz an Verweisen auf Israel oder den jüdischen Glauben.¹⁵⁸ Im Zusammenhang mit anderen Orten von *Lieux* spielt dieser Aspekt eine nur untergeordnete Rolle. In der Rue Vilin, der Straße, in der Perec vor der Deportation seiner Mutter seine Kindheit verbracht hatte, zeigt sich ebenfalls wie sehr die Deskription eigentlich der Mimesis des Bewusstseins- und Perzeptionsstromes des Autorsubjekts dient.

Au 24 (c'est la maison où je vécus) :

D'abord un bâtiment à un étage, avec, au rez-de-chaussée, une porte
(condamnée)

¹⁵⁶ Miller, *Georges Perec*, S. 147, „Es erstaunt daher recht wenig, dass an dem Tag, an dem Georges Perec bereits als Einleitung notiert „La Rue de L'Assomption m'emmerde“, die Beschreibung extrem kurz ausfällt, und es zudem heißt „Rien à signaler“.

¹⁵⁷ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. p. C. Pichois, Paris 1975, S. 92, XCIII, « À une passante », v. 9-11 „Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître / Ne te verrai je plus que dans l'éternité ?“

¹⁵⁸ Vgl. hierzu Miller, *Georges Perec*, S. 153.

Tout autour, encore des traces de peinture et au dessus, pas encore tout-à-fait effacée, l'inscription :

COIFFURE DAMES

Puis un bâtiment bas avec une porte qui donne sur une longue cour pavée avec quelques décrochements (escaliers de deux ou trois marches). À droite un long bâtiment à un étage (donnant jadis sur la rue par la porte condamnée du salon de coiffure) avec un double perron de béton (c'est dans ce bâtiment-là que nous vivions ; le salon de coiffure était celui de ma mère)

Au fond, un bâtiment informe. À gauche des espèces de clapiers.

Je ne suis pas rentré.

Un vieil homme, venant du fond, a descendu les trois marches à « notre » logement. Un autre vieil homme est entré avec un lourd ballot (de linge?). Puis à la fin, une petite fille.¹⁵⁹

Das perzipierende Subjekt fügt einen Kommentar und Erinnerung ein und tritt in den Dialog, einerseits mit dem Ort, andererseits mit der imaginierten Leserinstanz des Textes. Die Abfolge der Beschreibung wird wie eine Kamerafahrt mit Schnitten und Schwenken gestaltet. Die Kommentare in Klammern vermitteln den Eindruck einer Sprecherstimme aus dem Off. Die Sequenz folgt einem Rhythmus: „D'abord“, „Puis“, „à droite“. „Au fond“, „À gauche“, „Puis à la fin“. Insgesamt ist die Beschreibung zu ungenau, um dem Leser wirklich die gesamte Übersicht zu geben. Auch hier wird die beobachtende Passivität der Sprecherinstanz unterstrichen und in der Negation „Je ne suis pas rentré“, die Potentialität möglichen Handelns aufgerufen, das zu einer Begegnung mit einer Alterität hätte führen können. Mit „Puis à la fin“ ist das Erscheinen eines kleinen Mädchens, das das Paradigma der Passante und der verpassten Begegnung anreichert, dramaturgisch als Höhepunkt dieses Ausschnitts inszeniert.

Doch selbst die stattfindenden Begegnungen vermögen die Identität des schreibenden Flaneurs nicht zu festigen. Er wagt sich aus der Anonymität heraus, offenbart sich durch seine schriftstellerische Tätigkeit auf der Straße im öffentlichen Raum und inszeniert sich als *écrivain*. Aber nicht immer wird er als solcher erkannt. Einige der Passanten und Bewohner deuten seine Inszenierung mit Feindseligkeit und Furcht.

¹⁵⁹ La Rue Vilin, in : Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, S. 5-32, hier S. 19.

Die Concierge der Passage Choiseul etwa will sein dokumentierendes Unterfangen gar verhindern:

À peine ai-je commencé à dénombrer les magasins que qqn [sic] comme la concierge ou gardienne du passage est venue me demander ce que j'écrivais, pourquoi je notais les n^os [sic], tout en essayant de lire ce que j'avais écrit et ne cessant de répéter : c'est interdit, c'est interdit, c'est privé ici.¹⁶⁰

Sein schreibendes Verweilen an Orten, an denen die rationalisierte Bewegung der Menschen- und Warenströme als gesellschaftliche Konvention herrscht, wie in der Passage Choiseul, lassen den „flâneur immobile“ suspekt erscheinen. Ausgerechnet in der Rue Vilin wird er für einen Staatsdiener gehalten, der die Ausweisung der ausländischen Anwohner veranlassen kann: „La marchande du magasin de couleurs me prend pour un officiel: – Alors vous venez nous détruire?“¹⁶¹

Perec inszeniert seinen Status des außenstehenden Beobachters im Raum der Stadt. Auch wenn dieser Raum ihm in seiner Kontingenz keine entlastende Begegnung erlaubt, zeigen doch die Missverständnisse, dass die Gesellschaft ihn in seiner Differenz zwar wahrnimmt, doch zugleich aus ihrer Mitte ausschließt.

Die Wahrnehmung einer Differenz vermag die Lücke zu markieren. Im Vortasten an die Lücke, beim Versuch, ihr doch noch ein paar Fetzen Bedeutung zu entreißen, setzen Perecs Raumtexte der *indifférence* der Namenlosigkeit einen differenzierenden Blick entgegen, der die Schwelle der Sinnkonstitution auslötet: „Passe une petite fille avec un long bonnet rouge à pompon (je l'ai déjà vue hier, mais hier elles étaient deux).“¹⁶² Dieses Zitat lässt den Leser zurückblättern: „Une dame menant trois enfants à l'école (deux d'entre eux ont de longs bonnets rouges à pompons).“¹⁶³ Die zeitliche Differenz zwischen den Momenten lässt sich aufgrund des Perecschen Protokolls genau eruieren. Die Differenz wird manifest, das sie verursachende

¹⁶⁰ zitiert bei Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 182.

¹⁶¹ Georges Perec „La Rue Vilin“, in : *L'infra-ordinaire*, S. 24. Die eigene Erläuterung Perecs dazu: „À plusieurs reprises j'ai remarqué la méfiance des riverains, particulièrement ds ce passage [Passage Choiseul Anm. V.S.] on ne me demande jms [sic] de compte lorsque je suis ds un café, mais svt [sic] lorsque je longe une rue ; parfois on me p[ren]d pour un officiel chargé d'organiser les expulsions (rue Vilin). Ici sans doute pour un espion“, zitiert bei Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 183.

¹⁶² Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, S. 42.

¹⁶³ *Ibid.*, S. 23.

Geschehen aber entzieht sich der Rezeptionsinstanz, so dass die entstehende Lücke unmittelbar die Frage nach der dahinter stehenden Geschichte aufwirft. Perec „scannt“ den Raum der Place Saint-Sulpice regelrecht nach jeder auch mikroskopisch kleinen Änderung:

À la recherche d'une différence :

Le Café de la Mairie est fermé (je ne le vois pas ; je le sais parce que je l'ai vue en descendant de l'autobus)

Je bois un Vittel alors que hier je buvais un café (en quoi cela transforme-t-il la Place ?)

Le plat du jour de la Fontaine St-Sulpice a-t-il changé ? (hier c'était du cabillaud) Sans doute, mais je suis trop loin pour déchiffrer ce qu'il y a écrit sur l'ardoise où on l'annonce.

[...]

Hier, il y avait sur le trottoir, juste devant ma table, un ticket de métro ; aujourd'hui il y a, pas tout à fait au même endroit, une enveloppe de bonbon (cellophane) et un bout de papier difficilement identifiable (à peu près grand comme un emballage de « Parisiennes » mais d'un bleu beaucoup clair.¹⁶⁴

Das Übereinanderblenden der Gegenwart und der Vergangenheit macht den Fluss der Zeit sichtbar und stellt sogleich die Frage nach der Geschichte, die diese beiden Augenblicke verbindet. Entscheidend ist das Forschen nach der Bedeutsamkeit der Veränderungen: Hat eine dieser Mikrodifferenzen Auswirkungen auf die konzeptuelle Beschaffenheit der Place Saint-Sulpice?

Mitunter zeigt sich das Potential der hermeneutischen Relation, nämlich das auf der Mikroebene vorgefundene Geschehen als konzeptuelle Differenz aufzufassen und durch eine Narration zu interpretieren: Die Suche nach Differenz ist der Ausgangspunkt, um ein Geschehen zu ermitteln, damit den Grundstein für jeden narrativen Text zu legen¹⁶⁵ und es im Rahmen eines

¹⁶⁴ Ibid., S. 41f.

¹⁶⁵ Karlheinz Stierle, „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in: *Text als Handlung*. S. 51-52., sowie ders., „Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels *Kalendergeschichte 'Unverhofftes Wiedersehen'*.“ In: Brackert, H./Lämmert, E. (Hrsg.), *Funk-Kolleg Literatur 1*, Frankfurt a. M. 1977, S. 210-233, S. 217: „Im Hinblick auf die Geschichte ordnen sich die Geschehensmomente auf einer Achse der Narration an. Diese Achse der Narration, auf der die Geschehensmomente der Geschichte situiert sind, ergibt sich durch Differenz von Anfangspunkt und Endpunkt der Geschichte. Um jedoch

narrativen Syntagmas literarisch zu realisieren. Perec versucht, die Sinnschwelle¹⁶⁶, die das Geschehen nach „oben“ zur Geschichte abgrenzt, auszumachen und auszuloten.

Auf der Ebene des *infra-ordinaire* dokumentiert Perec mit seiner eigenen Geschichte auch ein Stück Pariser Stadt-Geschichte: Während der Aufzeichnungen in der Rue Vilin dokumentiert er Verfall und Abriss zahlreicher Gebäude dort und das Errichten neuer Sozialwohnungsbauten. Die Straße verändert ihr Gesicht. In der Rue Vilin werden die Geschichte Perecs und der Stadt Paris mit- und ineinander verwoben. Der letzte Eintrag zur Rue Vilin hält im Blick auf die Zukunft auch die Vergangenheit fest: Auf der seinem einstigen Haus gegenüberliegenden Straßenseite prangt ein Graffiti an einer Mauer: „TRAVAIL=TORTURE“. Im Kontext des mit Zeichenhaftigkeit imprägnierten Raumes verankert dieser Anblick eine weitere Codierung des Todes der Mutter. Die Mauer entzieht das, was auf ihrer anderen Seite geschieht, dem Blick und präsentiert ihm nur Text. Die Lücke wird erneut als Lücke übertragen. Wie sehr diese kleinen Veränderungen die Schwelle zur Sinnhaftigkeit markieren, wird in den Aufzeichnungen zur Rue Vilin deutlich – in dem von Perec beschriebenen Zustand existiert die Straße nicht mehr, so dass Perecs Text als Andenken rekonstruieren kann, was die Zeit zerstört hat.¹⁶⁷

Der Blick auf Paris in Perecs in den 1970er Jahren entstandenen Texten verdeutlicht Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit seines Vorhabens. Dieser Untersuchung ist daran gelegen, neben der auf diese Texte bereits vielfach applizierten Vignette der soziologisch-ethnographischen Raumstudie auch den Aspekt der sich ins Implizite flüchtenden autobiographischen Zielrichtung von *Espèces d'espaces*, *Lieux* und der *Tentative d'épuisement*

überhaupt von Anfangs- und Endpunkt einer Geschichte reden zu können, bedarf es einer konzeptuellen Opposition auf der Zeitachse. Nur wenn sich etwas relevant verändert hat, verlohnt es sich, davon zu erzählen. Je eindeutiger und klarer diese konzeptuelle Opposition ist, umso prägnanter ist der Rahmen, innerhalb dessen sich die Geschichte entfalten kann. Die Geschichte selbst als Bewegung zwischen zwei Zeitpunkten, die bestimmt sind durch eine konzeptuelle Differenz. Die Geschichte erzählt, was die Differenz von Anfangs- und Endpunkt bewirkt hat, und erklärt damit ihr Zustandekommen. Die Differenz von Anfangspunkt und Endpunkt der Geschichte konstituiert somit ihre narrative Achse.“

¹⁶⁶ Stierle, *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*, S. 51: „Sind Handlungen die obersten Komprehensionseinheiten des Geschehens, denen als solchen schon Sinn zukommt, so liegt die Grenze des Geschehens zur Geschichte darin, daß diese obersten Momente nicht selbst nach den Prinzipien eines Sinns verknüpft sind, sondern lediglich und in unabsehbarer Vielfalt Verknüpfungsmöglichkeiten bereit stellen.“

¹⁶⁷ Miller, *Georges Perec*, S. 152f..

d'un lieu parisien herauszuarbeiten, ohne den literarischen Anspruch der Texte aus dem Blick zu verlieren. Alle drei Aspekte sind für die Inszenierung der Identität, die das Autorsubjekt in den Mittelpunkt rückt, gleichermaßen von Bedeutung. Perec nutzt insbesondere den peripheren Raum der Stadt als Anker für sein autobiographisches Vorhaben, für das die Befreiung vom stereotypen Blick der Gesellschaft mehr ist als nur eine subversive Praktik des Alltags im Sinne Certeaus. Das Entkleiden der *Lieux communs* bringt die elementare Beschaffenheit des Raumes ins Bewusstsein, das Terrain der Stadt, in dem sich der Code einer Anthropologie lesen lässt, das aber ebenso einer Identität, die sich in ihm konstituiert, als Träger für ihre semiotische Fracht zur Verfügung steht.¹⁶⁸ Perec inszeniert sich im Raum als *écrivain* und hat dadurch auch den Raum von Paris verändert.¹⁶⁹

Die Raum-Texte, die einerseits Argumentarien, Reflexionen und Dokumentationen enthalten, sind auch in ihrem literarischen Anspruch anzuerkennen und zu untersuchen. Umso mehr, als die Polarität zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen Interieur und Exterieur, für die Identitätsinszenierung ganzer literarischer Gattungen und Traditionen steht. Er entwirft sich als Flaneur, der sich an zahlreichen Aspekten des literarischen Parisdiskurses orientiert und doch jede bloß wiederholende Aktualisierung unterläuft. Dieses frenetische Ausloten von Paradigmen durch ihre permanente, beinahe obsessive Substitution, Variation und Modifikation verhindert durch ihre Vielfalt die endliche Konsolidierung jeglicher Identität. Doch macht gerade das Abheben auf die Differenz erste Schritte in Richtung des Zentrierens einer von der *indifférence* bedrohten Identität möglich.

Um dem noch immer von der Destabilisierung bedrohten Subjekt als Stabilisierungsmaßnahme für seine prekäre Identität immer Neues zum Füllen der Leere zu bieten, verfügt das Ich für die Eroberung des Raumes über die *écriture*. Die Stadt als „abrégé de l'univers“¹⁷⁰ enthält einen unerschöpflichen

¹⁶⁸ Robin, *Le deuil de l'origine*, S. 220, diagnostiziert eine regelrechte „fétichisation des lieux“ bei Perec, die zurückzuführen sei auf: „la chambre impensable, infigurable, chambre de mort, vouée à la mort, celle précisément dans laquelle sa mère a disparu.“

¹⁶⁹ In einer *géocritique* von Paris im Sinne Bertrand Westphals wären Perecs Texte Bestandteil des literarischen Korpus, anhand dessen Paris kartographiert würde und somit die Prägestärke der Stadt für die kulturelle Identität neu definiert werden könnte. Westphal erläutert die Kriterien für eine solche dynamisch zu applizierende „vision réticulaire“, die sich stets aus einer ganzen Reihe literarischer Werke speist. Bertrand Westphal, *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges 2000, S. 34.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 14.

Zeichenvorrat¹⁷¹, aus dem sich die *écriture* speist. Doch beginnt das Erzählen, seinen Radius auch über den urbanen Raum hinweg auszuweiten. Die Frage, wieviel der Einzelne von dieser Welt persönlich zu erfahren in der Lage ist, stellt sich in *Espèces d'espaces*:

Que peut on connaître du monde ? De notre naissance à notre mort,
quelle quantité d'espace notre regard peut-il espérer de balayer ?
Combien de centimètres carrés de la planète Terre nos semelles
auront-elles touchées ?¹⁷²

Da die Identität nur in ihrer Potentialität aufgerufen werden kann, erscheint ein möglicher folgender Schritt, den Radius dieser potentiellen Identitätskonstitution für das schreibende Subjekt auszuweiten. Widersprüchlicherweise verbindet sich damit bei Perec der Wunsch, stabile, sichere Orte des intimen Raumes zu finden, um die Identität zu beherbergen. Als eines der entscheidenden Beispiele für einen solchen paradoxen Raum wird die *Maison Roulante* von Raymond Roussel ins Feld geführt. Sie ermöglicht es, reisend die Welt zu erobern und doch stets in den intimen individuellen Raum zurückgezogen zu sein.

Perec, der sich als Schreiber im öffentlichen Raum der Stadt inszeniert hat, steht als ein solcher Raum, der Rückzug und Eroberung gleichermaßen ermöglicht, vor allen Dingen die *écriture* zur Verfügung. Antonello da Messinas Gemälde *Hieronymus im Gehäus* veranschaulicht Perecs Vision vom entgrenzten Raum des Textes. Es macht den Text selbst zu einer ganzen Welt und rückt sie in Reichweite des lesenden und schreibenden Subjekts. *La Vie mode d'emploi*, das im Untertitel als „romans“, Romane im Plural, ausgewiesen wird, setzt dieses Vorhaben literarisch um.

2.2 *La Vie mode d'emploi*: der Text als Raum

Während in *Un homme qui dort* die Suche nach Spuren der eigenen Identität auf Plätzen und Straßen im öffentlichen Raum stattfindet, eröffnet in *La Vie mode d'emploi* der Innenraum eines Hauses den Horizont auf das menschliche Leben in seiner vollkommenen Vielfalt. Das Mietshaus wird zum Kristallisationspunkt aller Orte und Räume der Welt: Hier laufen die Geschichten unterschiedlichster Menschen, wie sie nur in einer Metropole

¹⁷¹ „Die große Stadt ist jener semiotische Raum, wo keine Materialität unsemiotisiert bleibt“, *ibid.*.

¹⁷² Perec, *Espèces d'espaces*, S. 155.

wie Paris aufeinandertreffen können, zusammen. Hier erreichen diese Geschichten in ihrer Verdichtung die Qualität einer universellen, enzyklopädisch anmutenden Erfassung des Lebens:

Le roman total. Celui qui dirait tout, tel une boîte contiendrait une multitude de romans, rêve de l'enfance mené à bien. Perec n'a cessé d'imaginer ce que pourrait être cette transmutation moderne des « sommes » littéraires de jadis une sorte de polylogue où s'entremêlerait tous les genres narratifs d'aujourd'hui.¹⁷³

Diese Pluralität schlägt sich im Untertitel „romans“ nieder, dessen Wahl anhand des Vergleichs zu Kunstkammergemälden aus dem 17. Jahrhundert begründet wird:

Mon livre débute par des scènes figées, puisqu'il est censé être la description d'un tableau. Un peu comme ces tableaux du XCVII^e siècle, que j'aime beaucoup, qui représentent des galeries de tableaux, où l'on voit cent ou deux cents petits tableaux peints très soigneusement, et qui racontent une espèce d'histoire de la peinture. C'est pourquoi j'ai mis sur la couverture de *La Vie mode d'emploi* « romans » au pluriel.¹⁷⁴

Das literarische Werk hat keine eindeutige Identität nur einer Geschichte. Stattdessen wartet es mit einer Menge realisierter und potentiell realisierbarer Narrationen auf, die es erlauben, zahlreiche mögliche Identitäten dieses literarischen Werks zu schaffen. Im Spannungsfeld zwischen einer Mimesis des Augenblicks und einer Diegese der Ewigkeit wird die Potentialität in realisierte Narration überführt.

Die Sammlung von Raumfragmenten – die Narration bewegt sich von Zimmer zu Zimmer – erzeugt eine Fülle von Erzählfragmenten. Der Erzählvorgang gleicht einer erzählten Kunstkammer¹⁷⁵ und konstituiert sich

¹⁷³ Burgelin, *Georges Perec*, S. 173.

¹⁷⁴ „La maison des romans“, Propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, in: *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 236-244, hier S. 240.

¹⁷⁵ Percen Roman *Un cabinet d'amateur* (1979) thematisiert die Kunstkammer: Der Sammler Hermann Raffke lässt sich alle seine Gemälde in einem Kunstkammergemälde verewigen. Dadurch kann *Un cabinet d'amateur* als *Mise en abyme* und zugleich 100. Kapitel von *La Vie mode d'emploi* betrachtet werden. Vgl. hierzu Georges Perec, *Romans et récits*, S. 1367: „J'avais envie de ne pas dire complètement adieu à *La Vie mode d'emploi*. C'était un livre que j'ai travaillé pendant si longtemps, que je n'arrivais pas à m'en défaire complètement. Pour m'en défaire, j'ai pensé que le plus simple était d'écrire un récit court qui n'aurait aucune relation directe avec VME [*La Vie mode d'emploi*, Anm. V.S.] mais qui pour moi

aus dem kaleidoskopartigen Bild einzelner Einblicke in verschiedene Wohnungen. Diese stets fragmentarischen Einblicke schlagen die Brücke zu Lebenslauf und Persönlichkeit der Figuren.¹⁷⁶ Nicht der zeitliche Verlauf eines Geschehens ist maßgeblich für die aus ihm entstehende Geschichte, vielmehr dominieren die räumliche Aufteilung des Wohnhauses und ein Programm, das dem Autor die Abfolge der Kapitel vorgibt. Die Narration bewegt sich Raum für Raum durch das Haus und macht die Räumlichkeit zum konstituierenden Prinzip.

Das eingesetzte Narrationsverfahren entwirft eine eigene Darstellung menschlicher Identität: Sie kann nur fragmentarisch – nicht geradlinig, nur gebrochen – nicht zusammenhängend, nur räumlich – nicht aber chronologisch, präsentiert und erfasst werden. Zugleich bedeutet ein solches Erzählen, den literarischen Text aus seiner gleichmäßig fortlaufenden Darstellung zu heben und ihn – noch vor der Dimension der Zeit – im Raum zu entfalten. Der Raum ist für *La Vie mode d'emploi* konstituierendes Strukturprinzip und erster Interpretationsschlüssel, so dass dieses Werk als Raumroman zu bezeichnen ist.¹⁷⁷ Es steht an der Schwelle der Kategorie moderner Romane, die als „architectonic novels“ bezeichnet werden können.¹⁷⁸ Narrative Elemente wie etwa die charakterliche Gestaltung der Protagonisten, eine klar identifizierbare Erzählinstanz und ein dem Kausalitätsprinzip Rechnung tragender Handlungsstrang werden zugunsten

fonctionnerait comme encryptage [...]. Le premier travail a consisté à reprendre *La Vie mode d'emploi* et, pour chaque chapitre, à trouver un élément qui allait devenir l'élément principal [d'un] tableau.“ Vgl. hierzu auch Montfrans, *Georges Perec*. La contrainte du réel, S. 291. Auch in „Entretien Georges Perec/Bernard Pous“, in : *Entretiens et conférences*, vol. II, S. 184, äußert Perec sich dazu: „Le Cabinet d'amateur c'est un livre, disons, pratiquement à programme. En huit jours j'ai énuméré les cent tableaux qui seraient décrits, auxquels il serait fait allusion dans le livre, chacun correspondant à un chapitre de *La Vie mode d'emploi*.“

¹⁷⁶ Während Perec sich in der Darstellung an die gemalten Kunstkammern flämischer Maler des 17. Jahrhunderts anlehnt, die die Auseinandersetzung mit Kunst reflektierten, weist die umfassende Zielsetzung von *La Vie mode d'emploi* Verbindungen zum *Bureau de recherches surréalistes* auf, das im 20. Jahrhundert die Tradition von Kunst- und Wunderkammer aktualisierte. Den Surrealisten sollten ihre Kollektionen zu einem „reclassement de la vie“ dienen. Marion Endt, *Reopening the cabinet of curiosities: nature and the marvellous in Surrealism and contemporary art*, Manchester (Diss.), 2008, S. 43f., analysiert dieses Unterfangen der Surrealisten.

¹⁷⁷ Reidel-Schrewe, *Die Raumstruktur des narrativen Textes*, S. 6.

¹⁷⁸ Spencer, *Space, time and structure in the modern novel*, S. xix.

der Akzentuierung des Erzählprozesses selbst abgeschafft.¹⁷⁹ Das Erzählen zeichnet sich in erster Linie durch Juxtaposition disparater narrativer Einheiten aus.¹⁸⁰

Die Dreidimensionalität des Raumes erscheint als Sinnbild für den Verlust einer eindeutigen Perspektive. Zugleich kann der Prozess der Konstruktion persönlicher Identitäten, aber auch der Identität eines Kunstwerkes, zum Spiel zwischen dem Autor und dem Rezipienten werden. In diesem Kräftefeld vermag der Text nicht nur auf verschiedene Art Sinn zu stiften, sondern auch Sinn zu verweigern. Durch die eingesetzten Erzählverfahren wird herkömmlichen Interpretationsstrategien der Boden entzogen. Aufgrund des hohen Grades an Fragmentierung der Narration wird der Text für seinen Rezipienten im herkömmlichen Sinne unlesbar. Perec möchte vielmehr, dass der Leser seine *romans* durchschreitet – wie einen Raum.

Mon rêve, [...] serait que les lecteurs jouent avec le livre, qu'ils se servent de l'index, qu'ils reconstruisent *en se promenant* dans les chapitres les histoires dispersées, qu'ils voient comment tous les personnages s'accrochent les uns aux autres et se rapportent tous d'une manière ou d'une autre à Bartlebooth, comment tout cela circule, comment se construit le puzzle.¹⁸¹ [Hervorhebung V.S.]

Ausgangspunkt für dieses Puzzle ist ein Längsschnitt durch das Haus, der, wie ein Blick hinter die Fassade, einen Plan der einzelnen Wohnungen zu zeichnen ermöglicht. Er wird im Anhang dargestellt. Man kann in die Räume hineinsehen. Dieser Längsschnitt als Repräsentation des Gebäudes erlaubt dem Autor, eines der Prinzipien seiner Vorgehensweise transparent zu machen. Der Plan des Hauses, mit einer Art Schachfeldmatrix aus zehn mal zehn Feldern unterlegt, wird von einer virtuellen Springerfigur abgeschrieben.¹⁸² So wird die Kapitelfolge bestimmt. Jedem betretenen Feld entspricht

¹⁷⁹ „La Vie mode d'emploi fait apparaître de centaines de noms, mais peu de corps et très peu de visages. Ces noms – casés, classés, cadrés – les remplacent. [...] Le seul corps insistant, énorme, omniprésent, reste ce corps d'habitation. Le seul visage offert est cette figure de l'immeuble“, Burgelin, *Georges Perec*, S. 216.

¹⁸⁰ Vgl. Spencer, *Space, time and structure in the modern novel*, S. xx-xxi.

¹⁸¹ Perec, Georges, *Romans et récits*, éd. p. Bernard Magné, Paris 2002, S. 645. Im Folgenden werden alle Textstellen aus *La Vie mode d'emploi* aus dieser Ausgabe zitiert. Die Seitenangaben werden im fortlaufenden Text in Klammern angegeben.

¹⁸² Vgl. hierzu: „Quatre figures pour La Vie mode d'emploi“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 50. Perec beschreibt darin seine Konzeptarbeit für das Werk. Darin vereint sich drei zunächst voneinander unabhängige kompositorische Ideen: „La première, intitulée « Carrés Latins »

ein Kapitel, das ausgehend von dem betreffenden Raum, die Geschichte von den Bewohnern der jeweiligen Wohnung schildert. Jedes Kapitel wird beginnend von der Beschreibung der jeweiligen Räumlichkeiten bestritten, um sich dann, meist ein Detail aufgreifend, der Geschichte der Figuren zuzuwenden.¹⁸³ Kapitelfolge und Beschreibung sind Ergebnis der von Perec selbst gewählten Regeln. Zusammengetragen sind diese komplizierten Regeln im *Cahier des Charges*¹⁸⁴. Es schreibt zum einen die Reihenfolge der Kapitel vor, die durch die „polygraphie du cavalier“ gesteuert wird, und regelt zum anderen mit Hilfe eines „bi-carré latin orthogonal“ der zehnten Ordnung den Inhalt der einzelnen Kapitel durch Vorgaben.¹⁸⁵ Einem Algorithmus folgend werden auf einer Matrix 21 Mal zwei Listen mit jeweils zehn Elementen stets neu kombiniert. Durch diese Verteilung wird geregelt, welche der Elemente in das jeweilige Kapitel Eingang finden müssen. Zu den Listen gehören Kategorien wie Vorgaben zu Geschlecht oder Alter der erwähnten Personen, Möbelstücke, Farben aber auch literarische Zitate, ebenso wie Gemälde und Spiele, die zu erwähnen sind. Diesen Vorgaben folgend ordnen sich Gegenstände und Themen des *univers diégétique*¹⁸⁶ der Kapitel. Der Raum wird Text. Auch in Bezug auf die Zeit herrscht geradezu dokumentarische Exaktheit:

Ce roman [...] coordonne dans le temps d'un instant (vers vingt heures, le 23 juin 1975) et dans l'espace parfaitement circonscrit d'un

dатаit de 1967: il s'agissait d'appliquer à un roman (ou à un ensemble de nouvelles) une structure mathématique connue sous le nom de « bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 ». [...] La seconde ébauche encore plus imprécise, sans titre et pratiquement sans texte, envisageait vaguement la description d'un immeuble parisien dont la façade aurait été enlevée. La troisième enfin, [...], pendant la reconstitution d'un gigantesque puzzle représentant le port de La Rochelle, racontait ce qui allait devenir l'histoire de Bartlebooth. [...] La réunion de ces trois points de départ se fit brusquement le jour où je m'aperçus que le plan de mon immeuble en coupe et le schéma du bi-carré pouvaient fort bien coïncider ; chaque pièce de l'immeuble serait une des cases du bi-carré et un des chapitres du livre.“

¹⁸³ Zur Beschreibung bei Perec, vgl. Burgelin, *Perec lecteur de Flaubert*, S. 138f.

¹⁸⁴ Perec, Georges, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, hg. v. Hans Hartje, Paris 1993, vgl. hierzu auch Perec, „Quatre figures pour la Vie mode d'emploi“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 53.

¹⁸⁵ Ibid.: S. 51: „Dans le cas particulier de La Vie mode d'emploi, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10x10. J'y suis parvenu à tâtonnements, d'une manière plutôt miraculeuse. La division du livre en six parties provient du même principe : chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré commence une nouvelle partie. [...] on remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99.“

¹⁸⁶ *Cahier des Charges*, S. 19.

immeuble parisien (à l'adresse du 11, rue Simon-Crubellier) une pluralité fabuleuse d'histoires, de personnages, d'époques et de mondes.¹⁸⁷

Dem eingegrenzten Raum entspricht eine eingegrenzte Zeit, in der die Narration stattfindet: „C'est le 23 juin 1975. Il est presque huit heures du soir“ (1279). In diesem einen Haus in Paris verdichten sich in diesem einen Augenblick alle Geschichten und alle Orte, die die Welt bereithält, zu einem Chronotopos der Entgrenzung.¹⁸⁸ So wie das Haus die ganze Welt enthält, umfasst der eine Augenblick die Ewigkeit. Der als Erzählzeit¹⁸⁹ gewählte Augenblick erlaubt die poetische Verdichtung nicht zuletzt deshalb, weil es die Todesstunde eines der zentralen Protagonisten ist. Raum und Zeit lassen so ein „univers des récits“¹⁹⁰ entstehen, das den Anspruch erhebt, das Leben umfassend zu schildern.

Dieser Anspruch findet sich im ersten Teil des Titels „*La Vie*“ formuliert. Die dargestellten Lebensläufe können als umfassende Sammlung betrachtet werden, die in ihrer Vielfalt und in ihrem Detailreichtum auf das unendliche Spektrum menschlicher Existenz verweist. Die Bewohner haben verschiedenste nationale und kulturelle Hintergründe, sind verschiedenen gesellschaftlichen Schichten und Gruppierungen zugehörig und haben unterschiedliche Berufe und Lebensentwürfe.

Der berühmte franko-amerikanische Maler Franz Hutting gehört ebenso zu den Bewohnern des Hauses wie Elzbieta Orłowska, die Polin ist und ihr Geld als Reinemachefrau verdient. Daneben finden sich aber auch alteingesessene Franzosen wie die Altamonts, die Danglars oder Madame Moreau. All diese unterschiedlichen Figuren erlauben es, die Welt, das Leben, *en*

¹⁸⁷ Ibid., S. 7.

¹⁸⁸ An dieser Stelle sei Bachtins Definition des Chronotopos in Erinnerung gerufen: „Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfassten Zeit-Raum-Beziehung wollen wir als Chronotopos [...] bezeichnen. [...] Für uns ist wichtig, daß sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt. Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ Bachtin, *Chronotopos*, S. 7.

¹⁸⁹ Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1994, S. 22.

¹⁹⁰ *Cahier des Charges*, S. 8.

miniature im literarischen Text zu repräsentieren.¹⁹¹ Den ersten Teil des Titels „*La Vie*“ löst eben dieser Aspekt des Allumfassenden also durchaus ein.¹⁹² Dazu tragen nicht zuletzt auch der Detailreichtum und das hohe Maß an Präzision bei, von dem die zahlreichen Beschreibungen geprägt sind. All die in den Schilderungen enthaltenen banalen Einzelheiten sind mehr als ein *effet de réel*, sie haben mehr als nur Realitätsfunktion. Perec bezieht aus diesen geradezu hyperrealistisch¹⁹³ anmutenden Schilderungen von Einzelheiten, weitere Möglichkeiten, die außersprachliche Wirklichkeit in der Narration einzufangen. Auch sie sind Bestandteil des *infra-ordinaire*, dessen Nichtigkeiten scheinen gerade das menschliche Leben auszumachen.¹⁹⁴ So erschöpfend sich die Erzählung am Detail abzarbeiten vermag, so umfassend nimmt sie auch die Welt in den Blick. Die Schauplätze der erzählten Geschichten sind flächendeckend auf der Erde verteilt – selbst wenn sie nur Kulisse kurzer Episoden sein mögen.

Der zweite Teil des Titels „*mode d'emploi*“ scheint eine Antithese zu diesem umfassenden Anspruch zu bilden.¹⁹⁵ Durch den Verweis auf die Textsorte der Gebrauchsanweisungen verspricht er implizit einen praktischen Nutzen. Gebrauchsanweisungen als Textsorte stellen ihrem Leserkreis üblicherweise die normierende Anleitung für den richtigen, auf einen Zweck hinarbeitenden Gebrauch zur Verfügung. Perec hatte für den Titel seines Werkes zunächst den bloßen Wortlaut festgelegt, dem er nachträglich erst

¹⁹¹ Franz Penzenstadler, „Das Leben als Kunst in Bild und Text. Georges Perecs *La Vie mode d'emploi* als Alternative zum Nouveau Roman“, in: *Lendemains* 35 (2010), S. 60, weist auf die Arbeit mit der „Unerschöpflichkeit der Welt, die sich einer erschöpfenden Mimesis entzieht“, in *La Vie mode d'emploi* hin.

¹⁹² Clemens Arts, *Oulipo et Tel Quel. Jeux formels et contraintes génératrices*, Amsterdam 1999, S. 189: „[...] le rêve de la contrainte parfaite et de la beauté absolue; formalisation parfaite de la littérature qui se construisent de façon tout à fait transparente selon la discipline de fer de la méthode axiomatique.“

¹⁹³ „Un livre pour jouer avec“, *Propos recueillis par Jacqueline Piatier, Entretiens et conférences*, vol. I, S. 217-220, hier S. 219.

¹⁹⁴ Perec unterstreicht dies: „Ce qui m'intéresse, c'est l'infra-ordinaire, le contraire de l'événement“, XXXVIII „Entretien avec Gérard Dupuy“, *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 232-235, hier S. 232.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu auch Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*. « ... une trace, une marque ou quelque signes », Saint-Genouph, 1998, S. 146: „Le texte repose donc sur ce paradoxe fructueux : être un roman – c'est-à-dire un système d'organisation et de fixation du sens –, qui tente de rendre compte de la Vie – c'est-à-dire du non-ordre, du non-organisé, sorte de nébuleuse protéiforme où toute clôture sémiotique pose problème. C'est le choc de ces deux exigences contradictoires que révèle le titre : d'une part la Vie (le non-ordre) ; d'autre part le mode d'emploi (la mise en ordre).“

einen Sinn gab: „Ce titre, je l’ai trouvé il y a longtemps et je ne savais pas ce qu’il voulait dire. Aujourd’hui, je dirais c’est une « apposition-opposition »: exubérance et mise en ordre.“¹⁹⁶ Ein normativer Anspruch stand demnach nicht auf seinem Plan – ganz im Gegenteil:

La vie a toutes les significations possibles, mais on n’en sait pas qu’une petite part, et je voulais tout mettre dans un seul livre. Comme Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, tout savoir, tout dire. Mais de tout ça, il ne reste que des traces, un livre d’une ambition démesurée. Pour moi c’est un roman au pluriel, et rien d’autre.¹⁹⁷

Der auf eine fiktionale Gattung Bezug nehmende Untertitel „romans“¹⁹⁸ widerspricht dem impliziten Postulat vom praktischen Nutzen zusätzlich. Bei eingehender Betrachtung zeigt sich, dass *La Vie mode d’emploi* auch die ganze Literatur – alle Gattungen, aber auch zahlreiche nicht als literarisch geltenden Textsorten – enthält, und somit auch die ganze Welt des Textes beziehungsweise die ganze Welt als Text. Mit einem besonderen Anspruch, denn es gibt eine besondere Analogie zur Gebrauchsanweisung: Es ist die Materialität des Buches selbst, die dem Leser einen Umgang wie mit einer Gebrauchsanweisung erlaubt. So besteht nicht grundsätzlich die Notwendigkeit, es von einem bestimmten erzählerischen Anfang zu einem bestimmten Ende hin zu lesen. Es lässt sich dank Index und Anhang themenspezifisch konsultieren, so wie Gebrauchsanweisungen und Enzyklopädien problembezogen zu Rate gezogen werden. *La Vie mode d’emploi* spielt mit der konventionellen Gattungseinteilung – wie auch *Espèces d’espaces* oder *Wou le souvenir d’enfance* mit den für Essays beziehungsweise für Autobiographien geltenden Gattungskonventionen spielen.

Die Parallelen zwischen räumlichem Spiel und einem Spiel mit Literatur als Sammlung von Fragmenten werden in der *Préambule* thematisiert und anhand eines Vergleichs zum Puzzlespiel veranschaulicht:

[...] seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens [...] considérée isolément une pièce d’un puzzle ne

¹⁹⁶ „Une minutieuse fascination“ Propos recueillis par Jean-Pierre Vélis, in: *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 232-235, hier S. 234.

¹⁹⁷ „Sono un’ archivistica, ... ma della invenzione che crea la realtà quotidiana ...“, Propos recueillis par Raffaella d’Ambra, *Entretiens et conférences*, vol. II, S. 84-87, hier S. 85.

¹⁹⁸ „Come ha fatto a costruire quel « puzzle » infernale ?“, Propos recueillis par Elena Guicciardi, in: *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 260-261, hier S. 261 : „J’avais imaginé ce jeu du puzzle comme une machine pour détruire le roman. Je me suis aperçu au contraire que c’est une machine pour le faire proliférer à l’infini.“

veut rien dire ; elle est seulement question impossible, [...] mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi seconde prodigieusement inspirée à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce [...] les deux pièces réunies n'en font plus qu'une à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi, d'attente. [...] L'art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre lorsque au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion : d'une façon préméditée, tous les éléments [...] serviront de départ à une information trompeuse : l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information, mais en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausses [...]. (653ff.)

Das Puzzle ist ein Spiel, das sich in ganz besonderer Weise an den Gesichtssinn und an die Kombinationsgabe des Spielers richtet.¹⁹⁹ Dass *La Vie mode d'emploi* ebenfalls diese beiden Fähigkeiten fordert, wird bereits in den beiden Epigraphen deutlich. So ruft das der *Préambule* vorangestellte Paul Klee-Zitat „L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre“ (653) die Vorstellung des künstlerischen Werks als Wegeraums, auf dem sich die Rezeption Bahn bricht, auf.²⁰⁰ Zugleich postuliert die Wahl eines Zitats eines bildenden Künstlers, ebenso wie die Ernennung des „œil“ zum Subjekt, das sich im Raum des Kunstwerks bewegt, das Primat der Visualität. Das dem Text insgesamt vorangestellte „Regarde de tous tes yeux, regarde“, (651) aus Jules Vernes' *Michel Strogoff*²⁰¹ stützt diese Perspektivierung. Damit ist bereits ein weiteres Verfahren angesprochen, das es im folgenden Kapitel in seinen Ausprägungen genauer zu beleuchten gilt: intermediales Erzählen. Dabei spielt vor allen Dingen die visuelle Materialität des Textes eine Rolle.

Im Rezeptionsvorgang setzt der Leser die erzählerischen Fragmente zu einem Ganzen zusammen. Die Identität als narrative Situationsleistung konstituiert sich ähnlich: Neue Ereignisse und Erlebnisse bilden Elemente,

¹⁹⁹ Auf die Etymologie des englischen „puzzle“ geht in diesem Zusammenhang Tiphaine Samoyault, „Les mots et les choses de Georges Perec: une aventure des années soixante“ ein, in: *Cahiers Georges Perec* 8 (2004), S. 68.

²⁰⁰ Stephan, Günzel „Phänomenologie der Räumlichkeit“, in: Dünne, J./Günzel, S. (Hrsg.), *Raumtheorie*, S. 105-128, hier 125.

²⁰¹ Jules Verne, *Michel Strogoff*: Moscou-Irkutsk (1876), Paris 1974.

die in einen Gesamtzusammenhang gebracht werden müssen. Das Puzzle ist das Spiel, um das sich der wichtigste Erzählstrang aufbaut. Die Beziehung der beiden Bewohner Gaspard Winckler und Percival Bartlebooth gründet in erster Linie auf dem Spannungsverhältnis des Puzzlespiels, das letztlich in die Vernichtung führt. Das künstlerische Vorhaben Bartlebooths ist es, seine über 20 Jahre hinweg entstandenen Aquarelle von Häfen aus aller Welt, 500 an der Zahl, zunächst von Gaspard Winckler zu Puzzles sägen zu lassen. Bartlebooth setzt diese 500 Puzzles dann in den darauf folgenden 20 Jahren erneut zusammen. Zusammengefügt, wird dann jedes Gemälde wieder von der hölzernen Trägerschicht des Puzzles abgelöst, in den jeweiligen Hafen, den Ort seiner Entstehung gebracht und dort dem Meer übergeben, wo sich im Wasser die Farbe löst. Von den Aquarellen bleibt nur ein weißes Blatt Papier. Doch nicht nur das künstlerische Schaffen mündet ins Nichts, Bartlebooth und Winckler sterben, bevor alle 500 Aquarell-Puzzles ihre Bestimmung gefunden haben, so dass das Projekt selbst nicht abgeschlossen werden kann. Bartlebooth stirbt beim Zusammensetzen eines Puzzles. Es ist die geschickte Technik des bereits verstorbenen Puzzlesägers Gaspard Winckler, die Bartlebooth zum Verhängnis wird. Das Spiel, das als künstlerisch-schöpferisches Projekt seinen Anfang nahm, bekommt schließlich eine grausame Wendung und wird zum Kampf zwischen Puzzlesäger und Puzzleleger. Darüber hinaus überwindet diese besondere Art der Rache des Gaspard Winckler auch die Gesetzmäßigkeiten der Zeit und macht es möglich, dass Winckler noch nach seinem Tod Bartlebooth zur Strecke zu bringen vermag.²⁰²

Der Geschichte von Bartlebooth und Winckler aber kommt aus verschiedenen Gründen besonderes Gewicht zu. Die Erzählzeit des Buches umfasst nur einen Augenblick: 23. Juni 1975 kurz vor 20 Uhr. Das ist der Moment, in dem Bartlebooth stirbt. Auch lässt sich die Geschichte der beiden rivalisierenden Nachbarn emblematisch auf Produktion und Rezeption des Buchs *La Vie mode d'emploi* übertragen: Der Autor erscheint als Puzzlesäger, der die Linearität der Narration aus den Angeln hebt, der Rezipient als Puzzleleger, der das Gefüge aus Fragmenten (wieder)herstellt.

Welche Tragweite hat dieses Puzzlespiel zwischen Leser und Autor? Gilt auch hier: „Une fois qu'on a reconstitué l'image, on a fini le jeu – il n'y reste plus rien.“²⁰³ Gibt es Parallelen zwischen Puzzle, Erzählen und Identitätskonstitution? Diesen Fragen darf sich eine Analyse nicht verschließen.

²⁰² „Winckler, le petit artisan des fines découpes, réussit post mortem à tuer Bartlebooth“, Burgelin, *Georges Perec*, S. 191.

²⁰³ *La Vie: règle du jeu*, in: *Entretiens et conférences*, S. 265.

In *La Vie mode d'emploi* bleibt das schöpferische Element des Spiels gleichberechtigt neben dem zerstörerischen im Vordergrund – durch seine Kreativität vermag es identitätsstiftend zu wirken. Es gilt festzustellen, welche Mechanismen das Spiel vom ludistischen und schöpferischen Vergnügen ins Zwanghafte kippen und den Spieleinsatz existentiell werden lassen, so dass das Spiel seiner Wirklichkeit nicht mehr enthoben werden kann. Auch hier erscheint die Räumlichkeit als prägendes Prinzip und führt die Analyse zurück zur Konzeption des Textes. Das fragmentarische Erzählen kann durch den Leser zu einer sinnvollen Geschichte gefügt werden – so erhält der Text eine Identität. Jedoch kann sich diese Identität des literarischen Textes in jedem individuellen Lesevorgang anders darstellen, da es keine verbindliche Abfolge gibt, in der die Erzählsplitter zusammenzufügen wären. Es entsteht eine Fülle verschiedener Möglichkeiten, eine Identität zu entwerfen. Die Vielfalt der Möglichkeiten, die dem Rezipienten eröffnet werden (die Abfolge des Erzählten beliebig zu variieren, womöglich die Weiterentwicklung angedeuteter Handlungsstränge zu entwerfen oder auch nur bestimmte erzählerische Versatzstücke auszuwählen), macht eine eindeutige, allgemein gültige Aussage über das Buch unmöglich. Die Identität des Kunstwerkes erscheint selbst vieldeutig und durch den individuellen Leseprozess geprägt. Ist das starre Prinzip der Kombination einzelner narrativer Versatzstücke zu einer eindeutigen erzählerischen Abfolge einmal aufgebrochen, eröffnen sich die Möglichkeiten des immer neuen Arrangements der narrativen Elemente.

Was bedeutet es für Selbstverständnis und Begriff des literarischen Kunstwerks, für die etablierte Rollenverteilung zwischen Autor und Leser, wenn die Narration nicht mehr nur von einer Produktionsinstanz zu führen ist? Wenn das Buch selbst zum *livre potentiel*²⁰⁴ wird? Auch diese Fragen gilt es aufzuwerfen. Stets wird dabei die große Bedeutung des Raumes für *La Vie mode d'emploi* deutlich. Ohne die eingehende Analyse der Raumstrukturen kann sich die Untersuchung nicht den aufgezeigten Sachverhalten widmen. Zunächst soll die Struktur des Hauses selbst in den Mittelpunkt der Analyse gestellt werden.

²⁰⁴ „Georges Perec, le grand jeu“, Propos recueillis par Francine Ghysen, in : *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 255-257, hier S. 255.

2.2.1 Die ganze Welt unter einem Dach – das Haus in Paris

Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain. Avant d'être « jeté au monde » comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison.²⁰⁵

Diese Aussage Gaston Bachelards hat für *La Vie mode d'emploi* in besonderer Weise Gültigkeit. Bereits in *Un homme qui dort* ist ein Pariser Mietshaus ein Handlungsort. Im Unterschied zur Ausgestaltung dort, ist das Haus in *La Vie mode d'emploi* weniger Ausgangs- und Zielpunkt für die Streifzüge eines in der Identität angegriffenen Ich, sondern gleicht einem Inselraum. Zugleich lässt sich, wie in *Espèces d'espaces*, das Verwischen von Grenzen und Trennungen zwischen den Räumen feststellen.

Es handelt sich um einen isolierten Raum, der den Blick nach innen lenkt, auf seinen internen Mikrokosmos, der ein geschlossenes gesellschaftliches System darstellt. Das Haus umfasst all die Räume, die für die menschliche Identität konstitutiv sind, vor allem persönliche private Räume, die den Einzelnen als Rückzugsraum dienen. Auch in *La Vie mode d'emploi* gibt es beengte Dachmansarden, die der in *Un homme qui dort* beschriebenen gleichen. Zugleich spielen auch Gemeinschaftsräume, die Familien oder andere Lebensgemeinschaften nutzen, eine Rolle. Selbst der öffentliche Raum findet sich innerhalb des Hauses reproduziert – es ist vor allem das Treppenhaus, das in seiner Durchlässigkeit Öffentliches ins Private und Privates in die Öffentlichkeit übergehen lässt. So lässt sich behaupten, das geschilderte Haus beherberge die ganze Welt in einer literarisch ausgearbeiteten räumlichen Miniatur. Das Haus holt die Welt nach innen.

Um die Ergebnisse einer Untersuchung des dargestellten Raumes als Interpretationsschlüssel einsetzen zu können, ist es hilfreich, analog zur Dichotomie von erzählter Zeit und Erzählzeit eine Polarität zwischen „Erzählraum“ und „erzählten Raum“ zu etablieren.²⁰⁶ Nicht immer stehen diese beiden Aspekte in proportionaler Korrelation: Mitunter stellt der Text für die Beschreibung eines erzählten Raumes mit größerer Ausdehnung weniger Erzählraum bereit, als für die Beschreibung eines kleinen Raumes.

²⁰⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, 1958, S. 26.

²⁰⁶ Reidel-Schrewe, *Die Raumstruktur des narrativen Textes*, S. 10-13.

Der erzählte Raum versucht, einem enzyklopädischen Anspruch²⁰⁷ gerecht zu werden, und die Dimension des Raumes aus dem Blickwinkel menschlicher Existenz erschöpfend einzubinden. So wird auch das Potential für narrative Kombinationsmöglichkeiten erhöht. Der erzählte Raum nimmt die ganze Welt, das Leben in seiner ganzen Vielfalt in den Blick und projiziert es auf räumliche Strukturen. Stellen die erzählten Geschichten das Leben schlechthin mit einem realistischen Anspruch dar, so ist der Raum, in dem sie sich entfalten, ein virtueller. Die Erzählsituation wird genau verortet:

Oui, ça commencera ici: entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier. [...] Sur la feuille ont été esquissés non pas un, mais trois plans: le premier en haut à droite, permet de localiser l'immeuble à peu près au milieu de la rue Simon-Crubellier qui partage obliquement le quadrilatère que forment entre elles, dans le quartier de la Plaine Monceau, XVII^e arrondissement, les rues Médéric, Jadin, de Chazelles et Léon Jost; (658)

Trotz der Möglichkeit, es genau zu lokalisieren, ist das Haus real nicht existent. Somit eröffnet das Werk einen virtuellen Raum an einem realen Ort. Die genaue Adressangabe gibt dem Projekt einen Ankerpunkt in der Wirklichkeit. Die Schwelle zwischen realem und virtuellem Raum jedoch bleibt unauffindbar.²⁰⁸

Aus dem Inneren des Hauses betrachtet, ist die Schwelle zwischen realem und virtuellem Raum ebenso wenig auszumachen: Die Außenwelt des städtischen Raumes entzieht sich der Beschreibung; immerzu allerdings ist der Ort Paris durch Repräsentationen und Abbildungen im Inneren präsent. So scheint das *immeuble* eine literarische Umsetzung von Frank Lloyd

²⁰⁷ Einen der zentralen Bezüge, nämlich zur Enzyklopädie bei Jorge Borges, zeichnet Samoyault, *Les mots et les choses de Perec*, S. 66, nach. Auch kann Perecs Umsetzung des enzyklopädischen Anspruchs als Verweis auf Giulio Camillos *Teatro della memoria* betrachtet werden, das Astrid Erll und Ansgar Nünning zu den „magisch-hermetischen Gedächtnissystemen in der Literatur zählen. Vgl. dies., „Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick“, in: Erll, A./Neumann, B. (Hrsg.), *Literatur – Erinnerung – Identität*. Theoriekonzeptionen und Fallstudien, Trier 2003, S. 5. Marcel Sagnol, „Des Passages Parisiens à la Rue Simon Crubellier. À propos de quelques motifs benjaminien chez Perec“, in *Littératures* 7 (1983), S. 92, weist darauf hin, dass jedes Element aus Perecs enzyklopädischer Sammlung im Sinne Walter Benjamins sinnbildlich stets die gesamte Kollektion in sich trägt.

²⁰⁸ Norie Neumark und Miranda Maria machten 2004 die Suche nach der Rue Simon-Crubellier zum Bestandteil eines Kunstprojekts für die *Cité Internationale des Arts*: *Searching for rue Simon-Crubellier*, <http://www.out-of-sync.com/searching/index.htm>. [zuletzt aufgerufen am 19.04.2012].

Wrights Haus ohne Türen, von dem in *Espèces d'espaces* die Rede ist.²⁰⁹ Gerade aus dieser Spannung von Wirklichkeit und Virtualität bezieht *La Vie mode d'emploi* seine spezifische Ästhetik. So sind etwa die berühmten Sehenswürdigkeiten und Wahrzeichen genannt, doch werden sie nicht als Schauplätze des Geschehens inszeniert, sondern finden sich als klischierte oder stilisierte Repräsentation wieder. Die Metro, die in gewisser Weise zu einem der Wahrzeichen der Stadt geworden ist²¹⁰, kommt als Streckenplan an der Tür der von den Breidel-Schwestern genutzten Dachkammer²¹¹ vor. Der Eiffelturm und die Kathedrale Sacré-Coeur sind in der für touristische Souvenirs typischen Art vorzufinden – als massenhaft vervielfältigte Kopie:

[...] les Réol, grâce à leur voisin Berger qui les recommanda à un de ses confrères, furent engagés pour un mois, lui comme plongeur, elle comme marchande de cigarettes et d'articles de Paris (cendriers, foulards avec la tour Eiffel et le Moulin-Rouge, petites-poupées french cancan, briquets lampadaires marqués « Rue de la Paix », Sacré-Cœur enneigés [...]). (591)

Diese Darstellung der berühmten Monumente stellt deren Räumlichkeit in Frage: Die Metro, deren Tiefe unter der Erde deren herausragendes Zeichen ist, wird gerade dieser Dimension beraubt. Eiffelturm und Sacré-Cœur werden von erhabener Größe zu Bedeutungslosigkeit massenhaft reproduzierter Miniaturen degradiert. Statt wie gewohnt eindrucklich die *silhouette urbaine* mitzubestimmen, wird der Wahrzeichencharakter solcher Bauwerke überspitzt, zum Selbstzweck erklärt und dadurch ins Lächerliche gezogen:

Grégoire Simpson²¹² finit l'année scolaire en trouvant divers travaux temporaires : il fit visiter des appartements à vendre invitant les

²⁰⁹ Vgl. *Espèces d'espaces*, S. 74.

²¹⁰ Marc Augé: *Le métro revisité*, Paris 2008, S. 7, setzt „prendre le métro“ mit „être parisien“ gleich. In ders., *Un ethnologue dans le métro*, Paris 1986, S. 13, unterstreicht er, dass die Metro – gerade durch die Bezeichnungen der Haltestellen, die oft an wichtige Ereignisse der nationalen Geschichte und der Kultur erinnern – auch in der Lage ist, kollektive Identität zu stiften. Dadurch hat die Metro unter den *Non-Lieux* einen besonderen Status, denn sie besitzt durchaus Eigenschaften des *lieu anthropologique*. (Vgl. hierzu, Augé, *Non-Lieux*, S. 68.

²¹¹ Vgl. 676f.): „Une de ses camarades, vêtue d'un long manteau de lin, se tient debout contre la porte et semble examiner attentivement un plan d métro parisien.“

²¹² Die Ähnlichkeit des Namens zu Kafkas Figur Gregor Samsa und der intertextuelle Verweis auf den Protagonisten von *Un homme qui dort*, der sich, ebenso wie Grégoire Simpson in seine Dachkammer zurückzieht, hält Steiner, *Georges Perec und Deutschland*, S. 101, fest.

éventuels acheteurs à monter sur des tabourets de cuisine pour qu'ils puissent se rendre compte par eux-mêmes qu'en penchant un peu la tête ils avaient vue sur le Sacré-Cœur [...]. (956)

Immer ist Repräsentation mittelbar und bleibt ein Echo des Echten. Auch andere berühmte Orte werden nur genannt, meist innerhalb einer Aufzählung oder einer Liste. Nie aber werden sie als Ort des Geschehens inszeniert, so dass der Leser der bloßen Namensaufzählung ausgeliefert ist.²¹³ *La Vie mode d'emploi* schildert das Leben von einem Interieur aus, das „Erzähl-Ort“, Ankerpunkt der Erzählinstanz wird.²¹⁴ In den Wohnungen steht Mobiliar, an den Wänden hängen Bilder und Gemälde, die als Ausgangspunkt für ausführliche Beschreibungen oder für Geschichten aus dem Leben der jetzigen oder ehemaligen Bewohner der jeweiligen Wohnung dienen. Die räumliche Repräsentation des Gebäudeinneren ist der einzig ausgestaltete Raum, sei es deskriptiv in der Narration, sei es konkret in der visuellen Ausgestaltung des Textes.

Und doch ist sein Innenraum ein entgrenztes Inneres: Erst über den Umweg der Innerlichkeit gelingt der umfassende, geweitete Blick. So sind Orte aller Kontinente in *La Vie mode d'emploi* enthalten.²¹⁵ Im Haus in der

²¹³ Eine Reihe weiterer Beispiele: „Ils étaient allés à Montmartre voir le feu d'artifice et étaient revenus à pied par Pigalle, Clichy et les Batignolles en s'arrêtant dans la plupart des bistrotts pour boire des petits blancs secs et des rosés bien frais.“ (870) ; „Il allait se promener au parc Monceau, ou descendait la rue de Courcelles et l'avenue Franklin Roosevelt jusqu'au jardins Marigny, en bas des Champs-Élysées“ (691) ; „il [...] s'appretait, quand il fut arrêté, à aller dépenser sur les Champs-Élysées les cinq cents Francs qu'il venait de gagner“ (893). Mit den Sehenswürdigkeiten und Wahrzeichen anderer Orte wird ähnlich verfahren. Stets erscheinen sie als Klischees und Gemeinplätze: „[...] une compilation fastidieuse et minutieuse, énumérant sur d'interminables colonnes d'une écriture serrée et devenue presque indéchiffrable l'emplacement et le détail de Reliques de la Passion : le fragments de la Sainte Croix à Saint-Pierre à Rome, Sainte Sophie à Worms, [...]“ (763) ; „Olivia devint alors l'étoile d'une série touristique, dans laquelle elle était la jeune Américaine de bonne famille, pleine de bonne volonté, allant faire du ski nautique aux Everglades, se bronzant aux Bahamas, aux Caraïbes ou aux Canaries, se déchaînant au Carnaval de Rio, acclamant les toreros à Barcelone, se cultivant à l'Escorial, se recueillant au Vatican [...]“ (1153)

²¹⁴ Das Gebäude ist als etwas Abgeschlossenes dargestellt; Blick nach draußen findet keiner statt. Allein in den Repräsentationen ist die äußere Welt im Interieur anwesend. So bietet das Haus für den Leser gleichzeitig Opazität und Transparenz: Ähnlich den großen Novellensammlungen wie dem *Decameron* oder dem *Heptaméron*, die durch ihre zehn mal zehn Kapitel und den enzyklopädischen Anspruch als Vergleichsmaßstab auf den Plan gerufen sind, bildet ein abgeschotteter Ort den Rahmen für eine die Welt reflektierende Narration.

²¹⁵ Das zeigt bereits ein Auszug aus dem Index, unter dem Buchstaben „A“ – (S. 1288-1290): „Aix La Chappelle (Aachen), Aarhus, Abbeville, Abidjan, Acapulco, Aden (Arabie),

Rue Simon-Crubellier wird die ganze Welt zu erzähltem Raum. Haus und Buch werden so gleichermaßen zum Symbol für die Welt. Das *immeuble* wird von Angehörigen der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten bewohnt, vom *bel étage* bis zu den Dienstbotenmansarden unter seinem Dach, und erreicht so eine soziale Repräsentativität.

In einer Momentaufnahme kann der Leser verfolgen, was jeder der Bewohner in diesem einen Augenblick tut. Es werden auch tiefe Einblicke in die jeweilige Lebensgeschichte gewährt. Im Anhang gibt ein Längsschnitt durch die Räume, die im Text abgehandelt werden, Orientierung (1283). Diese paradoxe Inszenierung eines Innenraums als entgrenztem Chronotopos, der zu einer eigenen Welt wird, zugleich aber gerade den Schutz der Privatheit verweigert, charakterisiert die Interieur-Darstellung der Literatur der Moderne des 20. Jahrhunderts.²¹⁶ Auch finden sich Parallelen zur Darstellung in *Un homme qui dort*, wo die Wohnung dem Protagonisten weder Schutz, noch Zuflucht, noch Geborgenheit bietet. Jedoch umfängt den Protagonisten dort die abgründige Subjektivität in ihrer Entgrenzung – aus seiner Innenwelt speist sich der Blick, der ihm ein Heraustreten aus Isolation und Introspektion unmöglich macht. Wird in *Un homme qui dort* die Wirklichkeit vom subjektiven Blick des Protagonisten bis zur Auflösung dominiert, so wird in *La Vie mode d'emploi* die Objektivierung der Realität auf die Spitze getrieben.

Die Darstellung des Raumes von Paris und seiner einzigartigen Sehenswürdigkeiten ist dem Subjekt nur durch Repräsentation zugänglich, etwa durch Abbildungen, Pläne oder Postkarten. Der so verflachte Raum der Stadt, mit seiner monumentalen Höhe der *Tour Eiffel* und der abgründigen Tiefe der Metroschächte verliert in seiner Darstellung als Miniatur und auf Postkarten einen Großteil seiner räumlichen Ausdehnung.

Darin entspricht die Darstellungsweise dem Verfahren, das auf den erzählten Raum des Hauses angewandt wird. Die Projektion eines Hauses in

Adriatique, Aerie (Danmark), Afghanistan, Afrique, Afrique du Nord, Afrique Noire, Agadir, Aix-en-Provence, Ajaccio, Albi, Alger, Algérie, Allemagne, Alnwick (Grande Bretagne), Alritam, fleuve de Sumatra, Amara (Iraq), Amérique, Amérique centrale, Amérique du Nord, Amérique du Sud, Amiens, Amsterdam, Anafi (Cyclades), Ancón, Andalousie, Andaman (îles du golfe du Bengale), Andes, Angkor Vat, Angleterre, Angola, Ankara, Annecy, Apopka (Iac), Appalaches, Arabie, Arches (Vosges), Ardennes, Argentine, Argonne, Arizona, Arkhangelsk, Arles, Arlon (Belgique), Arpajon, Arras, Artesia (New Mexico, États Unis), Artigas (Uruguay), Ascona, Asie, Asnières, Asturies, Aubervilliers, Australasie, Australie, Autriche, Autriche-Hongrie, Auvergne, Avalon (Californie, U. S. A.), Avignon, Azincourt.“

²¹⁶ Becker, *Zimmer-Kopf-Welten*, S. 29.

seiner Dreidimensionalität auf die Fläche einer Schachbrettmatrix nimmt ihm die dritte räumliche Dimension. Im Gegenzug ist es der Erzählraum, der Text in seiner Materialität selbst, der mit einer zweidimensionalen Raumillusion bearbeitet wird. Gerade das Schaffen einer Raumillusion durch deren künstlerische Repräsentation ist vorrangiges Ziel des Textes: Es findet sich ein Geflecht von Raumbeziehungen, das vom Leser – bei jedem Lesen, jeder Aktualisierung von Neuem – gestaltet und ausgelotet werden kann und damit allein seiner Subjektivität überlassen bleibt. Im Dreieck zwischen Welt, Haus und Buch eröffnet sich das Spannungsfeld der schöpferischen Repräsentation. Die Arbeit am Raum ermöglicht wie in *Espèces d'espaces* das Schaffen eigener Maße und Kategorien als Grundlage für die Gestaltung einer Vielzahl narrativer Fragmente.

Wie bedeutend dabei die optisch erfassbare Darstellung und bildnerische Verfahren sind, zeigt sich daran, dass etliche der Figuren sich mit einer schöpferischen Praxis, die räumliche Beziehungen zu ihrem Objekt hat, beschäftigen: So arbeitet der Maler Serge Valène, der als eine der Erzählinstanzen dient, ausgerechnet an einem Gemälde des geschilderten Hauses. Den Leser lässt er wiederum an der in Worte gefassten Schilderung seines gedanklichen Entwurfs teilhaben. Die über vier Stufen gebrochene Vermittlung, Welt – Haus – Gemälde – Text, wird für den Leser auf mikro-textueller Ebene sichtbar. Wenn die interne Fokalisation Valènes die Narration aufnimmt, wird oft das *conditionnel* verwendet:

Il serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance qui se réservaient toujours une place minuscule au milieu de la foule des vassaux, des soldats, des évêques ou des marchands. (945)²¹⁷

Die bildnerische Umsetzung aber kann die in der Erzählung erzielte Konkretheit und detailreiche Ausgestaltung nicht nachvollziehen. Ist die räumlich gelenkte Narration der makrostrukturellen Ebene des Textes zuzurechnen und schlägt sich die deskriptive Ausgestaltung des *immeuble* sowohl auf makro- als auch mikrostruktureller Ebene nieder, so finden weitere erzählerische Verfahren Einsatz, die ihre Wirkung auf der Mikroebene des Textes entfalten. Charakteristisch für die Virtualität des Wohnhauses ist die Hypertrophie des

²¹⁷ Den Bezug zur Tradition der Maler des 17. Jahrhunderts, sich selbst im Gemälde zu verewigen, erörtert Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, S. 295f. Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 277, und Burgelin, *Les parties de domino*, S. 247, sehen Valène als Figur, in die Perec sich als Autor projiziert und so auch *La Vie mode d'emploi* autobiographisch gestaltet.

effet de réel. Sein Einsatz wird regelrecht auf die Spitze getrieben.²¹⁸ Der Text spielt bewusst mit der Illusion der Wirklichkeit und dem Zitieren fiktiver Welten und spiegelt deren räumliche Verfasstheit in der Narration. Die Vielzahl von Elementen in jedem Kapitel, die visuell auszugestalten sind, bringt den Leser dazu, sich kraft seiner Vorstellung das Beschriebene vor Augen zu führen und damit den Raum mitzudenken.

2.2.1.1 Der Erzählraum

Die Verbindung von geographischer Entgrenzung und räumlicher Abgeschlossenheit des Wohnhauses erlegt sich mit dem Primat des Visuellen eine zusätzliche Beschränkung auf: Es gibt zahlreiche Bilder, Gegenstände, Möbel und Personen, die mit größter Sorgfalt aufgelistet und mitunter minutiös beschrieben werden – jedoch wird nichts davon konkret mithilfe einer Zeichnung oder eines Bildes veranschaulicht.

Hier tut sich, wie bereits die Polaritäten von Isolation und Entgrenzung, Welt und Interieur und von Zweidimensionalität und Dreidimensionalität als weiterer paradoxer Mechanismus das Verhältnis von Bildlichkeit und Schriftlichkeit auf. Während sich die Bildlichkeit – in Narration codiert – verschriftlicht findet, wird in paradoxer Umkehr zugleich die gegenständliche Bildlichkeit von Text, der Kombination abstrakter Zeichen, ausgelotet. In dieser Auseinandersetzung mit der Materialität des Textes betätigt sich Perec als Autor auch an der Gestaltung der typotopographischen Apparate²¹⁹, wie sie mit den Anfängen des Buchdrucks aufkam. Die Typotopographie zielt vor allem darauf ab, den Text in verschiedener Hinsicht zu sequenzieren und so die Informationsaufnahme bei der Lektüre zu stützen. Dazu gehören die Gestaltung von Registern und Marginalien, die einerseits die Rückbindung an andere Texte sowie an die Welt ermöglichen, aber auch technische Anweisungen für den Drucker.²²⁰ Damit betätigt Perec sich auch als Editor. Ganze Textpassagen sind in abweichender Typographie zum Haupttext gesetzt.²²¹ Des Weiteren gibt es Texte, die wiederum gänzlich anders gestaltet

²¹⁸ Vgl. Hierzu Kapitel 1.1.4 „L'œil d'abord ...“ – Poetik des Visuellen, Fußnote 129.

²¹⁹ Vgl. hierzu Franz M. Eybl, „Typotopographie. Stelle und Stellvertretung in Buch, Bibliothek und Gelehrtenrepublik“, in: Böhme, H. (Hrsg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart 2005, S. 224-243.

²²⁰ *Ibid.*, S. 227ff.

²²¹ Etwa in Kapitel III das Kochrezept für die „mousseline aux fraises“ (668) oder der Bristolkarton, auf dem ein Rätsel steht („Quelle est la menthe qui est devenue tilleul?“)

sind, etwa so, dass ihr Trägermedium, das Papier, auf dem sie gedruckt sind, beziehungsweise das Metall, in das sie eingraviert sind, sichtbar gemacht wird. Dies geschieht meist mithilfe eines Rahmens um den abweichend gestalteten Text, etwa um das Schild aus dem Hausflur des immeuble, das die Bewohner über den defekten Fahrstuhl informiert (759), darzustellen :



Somit wird eine Grenze zwischen dem erzählerischen Text und dem „Dokument“ gezogen. Die hier ins Feld geführte Visualisierung dient in erster Linie dazu, die Doppelung des narrativen Fragments ‘defekter Fahrstuhl’ zu variieren.²²² Durch sie wird aber auch die Distanz zwischen Text und Leser verkürzt. Die Repräsentation durch Zeigen einer Abbildung dient der Mimesis von Simultaneität. Dem Leser soll der Eindruck vermittelt werden, er befindet sich selbst in besagtem Augenblick in dem Gebäude. Perec nutzt die grundlegende Materialität des Textes, den schwarzen Zeichen auf weißem Grund, um mit dem Raum des Buches als Objekt spielen zu können.

Der Text selbst wird zum Raum, in dem sich, durch räumliche Gestaltung und entsprechendes räumliches Lesen weitere Räume öffnen können. Der Text wird begehbar. Zudem untermauern diese Beispiele den enzyklopädischen Anspruch des von *La Vie mode d'emploi*, alle Textsorten in sich zu vereinen. So wird der Text zu einer Miniatur nicht nur der ganzen Welt, sondern auch der gesamten Weltliteratur und mehr noch Ausdruck eines vom Text geforderten Primats, denn, es sind nicht nur literarische Gattungen vertreten, sondern auch unzählige nichtliterarische Textsorten wie Kochrezepte und Werbebroschüren.²²³

(ibid.) geschrieben steht, der Warenkatalog von Madame Moreau in Kapitel XX (746-750) und der Brief von Élisabeth de Beaumont in Kapitel XXXI, dessen Typographie abweichend gestaltet ist (834ff.).







²²² Auf S. 870 und S. 759 finden sich weitere Erwähnungen.

²²³ Dazu gehören Kochrezepte: *Mousseline aux fraises*, (668), *Salade de Dinteville* (920) *Repas Rouge* (1229); mathematische Formeln (662), sowie (728); Lexikoneinträge *Sigismond*

Dieser totale Text ist nicht mehr linear zu lesen, sondern kann auf verschiedenen leserischen Pfaden durchschritten werden. Es gibt keinen Anlass, beim ersten Kapitel zu beginnen und beim 99. Kapitel zu enden. Das Register, die Annexe und die Zeitleiste ermöglichen andere, vom Leser individuell bestimmbare Lesarten. Das macht den Text zu einem Raum und schafft somit diverse Möglichkeiten eine Kontinuität herzustellen. Ein Vorgang, der auch der gebrochenen Identität in ihrer narrativen Konstitution eine Kontinuität ermöglichen kann. Die Gesamtheit kann sich in verschiedenen Varianten konstituieren.

Nicht nur auf Makroebene wird dieser räumliche Charakter umgesetzt. Auch innerhalb eines Kapitels könnte man einzelne Abschnitte herausgreifen und lesen. Gerade die Verzierungen, die als Trenner zwischen den einzelnen nebeneinander gestellten Geschichten und Anekdoten dienen,²²⁴ können dabei helfen. Verfolgt man diesen Weg und untersucht die Mikroebene, so findet sich auch hier die Möglichkeit für den Leser abzuweichen. „Durchschreitet“ man etwa das Gedicht im 51. Kapitel nicht linear von Zeile zu Zeile, sondern diagonal, findet man in endloser Reihung die drei Buchstaben A M und E – *âme*.²²⁵ Die „Seele“ des Textes liegt im spielerisch-abweichenden Lesen.²²⁶

Kusser, (661, 1020), Literaturlisten (689, 717), Produktkataloge (747), ausgerissene Zeitungsartikel (751, 866f.); Faksimile der Titelseite einer Symphonie von Joseph Haydn (782) oder auch des Deckblatts einer Landkarte von Frankreich (909), Briefe (796, 807, 834, 1213-1219), eine Traueranzeige (799), ein Ausgabenheft (882, 975), eine arabische Inschrift (886, 891) Werbeanzeigen (894, 1038, 1118), Visitenkarten (958), Ägyptenglossar (971), eine Liste mit Gemäldetiteln (1010), ein Liedtext (1029), ein Schachfeld und ein Spielprotokoll (1072), eine Landkarte (1142-1145), Instruktionen für die Hausangestellte während der Abwesenheit der Hausherren (1153), Fußnote (1154), Buchrückentitel (1172), ein Firmenschild (1175), Rätsel und *cryptogrammes* (1178-1181), Faksimile der *Paléographie médiévale* (1207), ein Kinoprogramm (1241) und Go-Steine (1242).

224  (950)  (669)  (752)  (851)  (863)  (901).

225 Vgl. u.a. Burgelin, *Les parties de domino*, S. 55ff.

226 In der deutschen Übersetzung griff Eugen Helmlé auf „*JCH*“ zurück, um die Zahl der Buchstaben zu erhalten, David Bellos orientierte sich für seine englische Übersetzung daran und setzte „*EGO*“ ein. Dies macht zum einen deutlich, dass die *contrainte* zu übertragen, Perec wesentlich wichtiger schien, als eine wortgenaue Übersetzung. Zum anderen unterstreicht es die Bedeutung der Identität. Als Identität des literarischen Werks sind *AME*, *ICH* und *EGO* doch dem Compendium der Geschichten eingeschrieben. Bellos und Helmlé schildern dies in *Lire et Traduire Georges Perec, Un homme qui dort*, DVD 2: „Les suppléments“, 17'20“.

2.2.1.2. Erzählter Raum

Auch die Verortung des gemeinschaftlichen Raumes im Haus spielt eine Rolle. Neben den privaten Wohnungen werden auch die von allen Bewohnern genutzten Räume beschrieben wie etwa Treppenhaus und Keller. An diesen Räumlichkeiten lässt sich die Schnittstelle zwischen kollektiver und individueller Identität untersuchen. Das Treppenhaus ist ein widersprüchlicher Raum, der das Leben der Bewohner miteinander verbindet. Es führt von unten nach oben und ist allen zugänglich. Über das Treppenhaus finden alle Informationen, alle Personen und alles Geschehen Eingang und Ausgang in das *immeuble*. Im Treppenhaus des Gebäudes in der Rue Simon-Crubellier nimmt das Erzählen am 23. Juni 1975 kurz vor 20 Uhr seinen Anfang:

Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière. (657)

Das anonyme, identitätslose Treppenhaus dient als Transitraum des Hauses, als eine Art Membran unwillkürlicher Kommunikation innerhalb der kollektiven Existenz der Bewohner.²²⁷

Car tout ce qui se passe passe par l'escalier, les lettres, les faire-part, les meubles que les déménageurs apportent ou emportent, le médecin appelé en urgence. Le voyageur qui revient d'un long voyage. C'est à cause de cela que l'escalier reste un lieu anonyme, froid, presque hostile. (657f.)

Meist sind es einzelne Informationen, die sich zusammenhanglos als versprengter Widerhall, als „échos éclatés, bribes, débris, esquisses, amorces“, gar als „embryons de vie communautaire“ (ibid.) den Weg aus den Privatwohnungen in diese erste Schicht der Öffentlichkeit bahnen. Durch das Fehlen von Identität, Relationen und einer eigenen Geschichtlichkeit weist das Treppenhaus Merkmale eines *Non-lieu*²²⁸ auf. Dass das Treppenhaus der

²²⁷ Darin setzt es die Reflexion, die in *Espèces d'espaces*, S. 55, dazu begonnen wurde, fort.

²²⁸ Augé, *Non-lieux*, S. 101, charakterisiert *Non-Lieux* als Orte eines „monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère“, die zur Vereinsamung und Entfremdung des Individuums innerhalb des gesellschaftlichen Kollektivs beitragen. Damit stehen sie im Gegensatz zu den für die kulturelle Identität eines Kollektivs konstitutiven *Lieux anthropologiques*, die eine Bindung der Individuen an ein Kollektiv sicherstellen. Vgl. hierzu ibid., S. 68: „Nous réservons le terme de « lieu anthropologique » à cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre

erste Ort ist, der dem Blick des Lesers von *La Vie mode d'emploi* gewährt wird, verleiht diesem Raum besondere Bedeutung. Hinzu kommt, dass keiner anderen Einheit des erzählten Raumes ein so großer Anteil des Erzählraumes zur Verfügung gestellt wird.²²⁹ Ist das Treppenhaus einerseits Durchgangsraum des Privaten in das Öffentliche, so diffundiert andererseits zugleich das Öffentliche über das Treppenhaus in die privaten Räume und somit in das Leben der Einzelnen.²³⁰ Doch erfährt der anonyme Raum des Treppenhauses persönliche Umdeutungen und neue semiotische Aufladung. Dies beginnt mit jeweils einer „Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans“, in den Kapiteln LXVIII und XCIV. Es sind Listen von Fundstücken, Gegenständen, die möglicherweise Bewohner oder Besucher im Treppenhaus hinterließen.²³¹ Diese lakonisch aufgelisteten Inventare bieten den Ausgangspunkt für die Imagination des Rezipienten, da die Narration selbst keine weiteren Hinweise gewährt.

Die semiotische Aufladung des Raumes speist sich aus der persönlichen, subjektiven Erfahrungswelt der Individuen und reichert die Topographie des Treppenhauses konnotativ an. So sind die Kapitel XVII, XXVIII und XLIV von der internen Fokalisierung des Malers Valène geprägt, er ist „le plus ancien habitant de l'immeuble“ (732).²³² Das Treppenhaus wird zur

compte des vicissitudes et de contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si modeste soit-elle.“

²²⁹ Zwölf Kapitel mit insgesamt 45 Seiten (zählt man Kapitel XC *Le hall d'entrée* hinzu, sind es 50) widmen sich den *escaliers*.

²³⁰ Zur Öffentlichkeit gehört auch der Patient, der in die Sprechstunde des Dr. Dinteville kommt (Kapitel LVI). Er ist zwar kein Bewohner des Hauses, gehört aber zeitweise dorthin. Dies trifft auch auf Hermann Fugger (Kapitel XXXIV) zu, der zu den Gästen des für den Abend geplanten Empfangs bei den Altamonts gehört, aber bewusst früher gekommen ist, da er als leidenschaftlicher Hobbykoch seine berühmte Wildschweinhaxe in Biersauce für das anstehende Fest zubereiten möchte. Anders als der Patient ist er unerwünscht. Die Altamonts reagieren verärgert und weisen ihn ab.

²³¹ Neben der Aufzählung in unverbundener Reihung spielt als Darstellungsverfahren auch die Visualisierung eine Rolle, etwa bei den Go-Steinen, die in einer bestimmten Spielposition dargestellt werden (1242).

²³² „Dans les escaliers passent les ombres furtives de tous ceux qui furent là un jour. Il se souvenait de Marguerite, de Paul Hébert et de Laetizia et d'Emilio et du bourrelier et de Marcel Appenzell (avec deux « z », contrairement au canton et au fromage) ; il se souvenait de Grégoire Simpson, et de la mystérieuse Américaine et de la peu aimable Madame Araña ; il se souvenait du monsieur au chaussures jaunes avec son œillet à la boutonnière et sa canne à pommeau de malachite [...]“ (731)

Topologie der Geschichte²³³ seiner Bewohner, die im Raum festhält, was die Zeit vergehen lässt. Ähnlich den Versuchen, die Georges Perec in *Espèces d'espaces* unternimmt, sich über die Schlafzimmer und deren Einrichtung bestimmte Ereignisse in Erinnerung zu rufen, ruft Valène sich die Gegenstände im Treppenhaus ins Gedächtnis. In ihnen ist auch das Andenken an die Menschen gespeichert.²³⁴ Der Raum des Treppenhauses scheint mit all den verblässenden Erinnerungen Valènes geradezu imprägniert.

Les escaliers pour lui, c'était, à chaque étage un souvenir, une émotion, quelque chose de suranné et d'impalpable, quelque chose qui palpait quelque part, à la flamme vacillante de la mémoire : un geste, un parfum, un bruit, un miroitement, [...] une clameur, un cri, un brouhaha. (734)

Diese von der persönlichen Erinnerung gefärbte Berichterstattung wird in Kapitel XXVIII noch zugespitzt. Es behandelt die denkwürdige letzte Begegnung mit Bartlebooth, an die Valène sich erinnert:

C'est là dans l'escalier, il devait bien y avoir trois ans, qu'il l'avait rencontré pour la dernière fois ; dans l'escalier, sur le palier du cinquième, en face de la porte de cet appartement où avait vécu le malheureux Hébert. L'ascenseur, une fois de plus était en panne, et Valène, péniblement remontant chez lui, avait croisé Bartlebooth qui était peut être allé voir Winckler. [...] Il l'avait salué au passage d'une très brève inclinaison de la tête. Il n'avait pas beaucoup changé ; il était voûté. Mais marchait sans canne ; son visage était légèrement creusé, ses yeux étaient devenus presque blancs : c'est cela qui avait le plus frappé Valène : ce regard qui n'était pas arrivé à rencontrer le sien, comme si Bartlebooth avait cherché à regarder derrière sa tête, avait voulu traverser sa tête, pour atteindre au-delà, le refuge neutre de la cage de l'escalier [...] il y avait dans ce regard qui l'évitait quelque chose de beaucoup plus violent que le vide, quelque chose qui n'était pas seulement de l'orgueil ou de la haine, mais presque de la panique,

²³³ Vgl. hierzu Aleida Assmann, *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 311.

²³⁴ „Il essayait de ressusciter ces détails imperceptibles qui tout au long de ces cinquante-cinq ans avaient tissé la vie de cette maison et que les années avaient effacés un à un : les linoléums impeccablement cirés sur lesquels il fallait ne se déplacer qu'avec des patins de feutre, les nappes de toile cirée à rayures rouges et vertes sur lesquelles la mère et la fille écossaient de petits pois ?“ (733f.)

quelque chose comme un espoir insensé. Comme un appel au secours, comme un signal de détresse. (811)

Es ist eher eine Nicht-Begegnung als eine Begegnung, die die beiden Männer dort erleben. Die leeren Augen Bartlebooths wollen den Blick Valènes nicht treffen und scheinen durch ihn hindurch in die ersehnte Anonymität des Treppenhauses, dem „refuge neutre de la cage de l'escalier“ zu blicken. Dieser eine Absatz des Treppenhauses verliert an dieser Stelle seinen Charakter als *Non-lieu* und wird, da Bartlebooth inzwischen nicht mehr lebt, zu Valènes persönlichem Denkmal für Bartlebooth. So stark ist die emotionale Verknüpfung mit diesem Ort. Das anonyme Treppenhaus wird in *La Vie mode d'emploi* bewusst und den Merkmalen des typischen *Non-lieu* zum Trotz zum Träger einer subjektiv geprägten Topologie.

Als gemeinschaftlich genutzter Raum macht es das Treppenhaus zudem möglich, das *immeuble* bis unter das Dach zu durchschreiten. Auch Fahrstuhlschacht, Keller und Heizungskeller dienen diesem Zweck. Gerade die vertikalen Verbindungsräume bilden das Rückgrat des Hauses und legen seine Betrachtung als Ganzes nahe. Es bleibt gerade nicht bei der rein horizontal erfahrbaren Räumlichkeit. Dadurch gewinnt die Anonymität des Treppenhauses eine Dimension hinzu: Das Treppenhaus wird zum Ort eines Palimpsests von Erinnerung und Imagination. Manifest wird dies in seiner inneren Vertikalität, die Bachelard zufolge maßgeblich für die tatsächliche, auch psychologische Vollkommenheit eines Hauses ist. Für ihn sind die Stadtwohnungen, die nur eine Ebene haben – sich also allein in der Horizontalen erstrecken – nicht mit „echten“ Häusern zu vergleichen:

À Paris, il n'y a pas de maisons. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grand'ville : « Notre chambre parisienne, dit Paul Claudel, entre ses quatre murs, est une espèce de lieu géométrique, un trou conventionnel que nous meublons d'images de bibelots et d'armoires dans une armoire » [...] mais notre demeure n'a ni espace autour d'elle ni verticalité autour d'elle [...] Les édifices n'ont à la ville qu'une hauteur *extérieure*. [...] Et le *chez-soi* n'est qu'une simple horizontalité.²³⁵

In Bezug auf diese Aussage transportiert das *immeuble* ambivalente Signale. Es besteht keineswegs nur aus „boîtes superposées“²³⁶ als Setzkasten

²³⁵ Bachelard, *La poétique de l'espace*, S. 42, Hervorhebung dort.

²³⁶ Ibid.. Die Bedeutung einer zumindest auf konzeptioneller Ebene vertikalen Verwurzelung an Orten der Erinnerung unterstreicht auch Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 300: „Räume

narrativer Miniaturen einzelner Kapitel. Ebenso sehr ist es auch eine Einheit. Es ermöglicht den Informationsfluss über die Treppen innerhalb des Hauses und den Austausch mit der äußeren Welt. Dadurch erhält das Haus eine echte innere Vertikalität. Auch die Tatsache, dass im Anhang von *La Vie mode d'emploi* der Längsschnitt des Hauses – und nicht der typischer Weise gelieferte Grundriss – aufgenommen ist, verleiht der rein äußerlichen *verticalité* städtischer Mietshäuser die „valeur intime“. ²³⁷ Gaston Bachelard spricht Stadthäusern diese Qualitäten eigentlich ab: „Les édifices n'ont à la ville qu'une hauteur extérieure. Les ascenseurs détruisent les héroïsmes de l'escalier.“ ²³⁸ Im *immeuble* der Rue Simon-Crubellier ist der Fahrstuhl stets außer Betrieb. So bleibt das Treppenhaus Verwahrungsort für Geheimnisse. ²³⁹

Mit der Makrostruktur von *La Vie mode d'emploi* setzt Perec der stereotyp konventionalisierten Raumaufteilung einen literarischen Text entgegen, der Ansätze einer subversiven Raumpraxis mit einer subversiven Textpraxis verbindet. Das Treppenhaus in seiner ambivalenten Inszenierung zwischen *lieu anonyme* und *lieu de mémoire* gehört dazu. Entlang dieser Vertikalen, die das Haus zentriert, schafft sich die Narration weitere gemeinschaftlich genutzte Räume.

Olivier Gratiolet richtet sich im Heizungskeller ein, den er im Zweiten Weltkrieg für seine Aktivitäten für die *Résistance* nutzt und wo er im sprichwörtlichen Untergrund bleibt.

C'est dans ce réduit que pendant la guerre Olivier Gratiolet installa son poste de radio et la machine à alcool sur laquelle il tirait son bulletin quotidien de liaison. (1039)

[...] Lors de la Libération de Paris, Olivier se serait volontiers battu sur les barricades, mais on ne lui donna pas l'occasion. La mitrailleuse

im Sinne von „bekannten Ländern und Gegenden“ sind erforscht durchmessen, kolonisiert, annektiert, vernetzt; *Orte* dagegen, wo man „auf jedem Platz, in jedem Moment“ in die Tiefe gehen kann, bewahren noch ein Geheimnis.“ [Hervorhebung dort].

²³⁷ Bachelard, *La poétique de l'espace*, S. 42.

²³⁸ Ibid..

²³⁹ Für Perec scheint nichts Unabänderliches in der horizontalen Stereotypie der Wohnungen solcher Mehrfamilienhäuser zu liegen, ganz im Gegenteil: In *Espèces d'espaces* ruft er dazu auf, als Bewohner eines solchen „trou conventionnel“ die Mauern zu überwinden und sich für seinen Nachbarn zu interessieren, und so Gemeinsamkeit als Grundlage einer möglichen kollektiven Identität herzustellen: „[...] aller voir ses voisins ; regarder ce qu'il y a, par exemple, sur le mur qui nous est commun ; vérifier où démentir, l'homotopie des logements. Voir comment on en tire parti ; [...] essayer d'imaginer dans le cadre même de l'immeuble, les bases d'une existence collective“, *Espèces d'espaces*, S. 88.

qu'il avait gardée sous son lit fut installée aux premières heures de l'insurrection de la Capitale sur le toit de l'immeuble de la place Clichy et confiée à une batterie de tireurs expérimentés. Quant à lui il fut ordonné de rester dans sa cave pour recevoir les instructions qui affluaient de Londres et un peu partout. (1041)

[...] Quand il émergea le lendemain dans la soirée, s'ébranlaient le bourdon de Notre-Dame et toutes les autres cloches pour fêter l'arrivée des troupes de la Libération. (1042)

Das Kellerversteck Olivier Gratiolets scheint das Gegenstück zur Dachmansarde des Protagonisten aus *Un homme qui dort*. Gratiolet wünscht sich, anders als der weltfremde *homme qui dort*, der sich der Gesellschaft zu entziehen versucht, sich als Individuum in die kollektive Geschichte einzubringen. Doch bleibt Gratiolets Einfluss nur mittelbar: Sein Maschinengewehr, seine Funkstation und seine Druckerpresse finden ihren Einsatz und dienen so der Befreiung (1041f.): Gratiolet selbst aber bleibt von der kollektiven Geschichte genauso entfernt wie der Protagonist aus *Un homme qui dort*. Olivier Gratiolet ist in seiner Isolation ein Zeitzeuge, der weder etwas beigetragen noch etwas gesehen hat.

Der bedeutungsvollste der Räume im Untergrund allerdings ist die *machinerie de l'ascenseur*, der Antrieb des Fahrstuhls. Am unteren Ende der vertikalen Polarität, unter dem Treppenhaus, das den Keller beherbergt, gelegen, weist der Fahrstuhlantrieb alle Charakteristika der von Gaston Bachelard beschriebenen „*rêveries d'ultra cave*“ auf:

En effet, on peut opposer la rationalité du toit à l'irrationalité de la cave. [...] La cave on lui trouvera sans doute des utilités. [...] Mais elle est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. [...] la cave, l'habitant passionné la creuse, la creuse encore, il en rend active la profondeur. Le fait ne suffit pas. La rêverie travaille. Du côté de la terre creusée, les songes n'ont pas de limite.²⁴⁰

Neben dem Treppenhaus als Schnittstelle zwischen Innen und Außen, zwischen öffentlichem und privatem Raum, stellt die *machinerie de l'ascenseur*, eine weitere Schwelle dar und bildet einen weiteren räumlichen Knotenpunkt, einen Transitraum, zwischen Bewusstem und Unbewusstem. Sie beherbergt die irrationale Seite der Imagination. In der Tat beruht die

²⁴⁰ Bachelard, *La poétique de l'espace*, S. 35.

Schilderung dieses Kellers auf der Vorstellungskraft der Erzählinstanz, wie der Maler Serge Valène sie ausfüllt, ihre Beschreibung wird eingeleitet mit: „Parfois il imaginait [...]“ (1107).

Ebenso wenig wie das *immeuble* einen klaren Zugang zur horizontalen Raumausdehnung, der realen Fläche der Stadt Paris, bereitstellt, findet sich in der Vertikalen ein Zugang zum Unterirdischen. Im Querschnitt des Hauses ist die *machinerie de l'ascenseur* zwar verzeichnet, allerdings nur als ein Raum. Über dem Untergeschoss befinden sich neun Stockwerke. Durch die *machinerie* öffnet das Haus sich nach unten und spiegelt sich im Abgrund. Dieses unterirdische, abseitige Gebäude erstreckt sich über ebenfalls neun stockwerkartige Sphären.²⁴¹

Parfois il imaginait que l'immeuble était comme un iceberg dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible. Au-delà du premier niveau auraient commencé les masses immergées. (1107)

Die narrative Darstellung der *machinerie de l'ascenseur* in ihrer Ausdehnung entspricht keineswegs dem Maßstab des zeichnerischen Längsschnitts im Anhang. Dort ist nur der über der Erde befindliche Teil zu sehen – also der Schacht des Fahrstuhls, der ständig außer Betrieb ist. Im Text hingegen wird auf einen unterirdischen Raum Bezug genommen, dessen Dimensionen weitaus größer sind.

Es ist die Rede von „salles immenses, des halls souterrains hauts comme des cathédrales“ (1107), von „échafaudages gigantesques, gares de triage des quais couverts des marchandises entassées“, „des docks grouillant de passerelles de ponts roulants et de grues“ wie auch „des systèmes d'écluses et de bassins.“ (1108). Die neun unterirdischen Sphären reihen sich in unverbundener Juxtaposition aneinander. Anaphorisches Scharnier dieser Reihung ist stets die Wendung „plus bas“, „et plus bas encore“ oder „tout en bas“, deren Unschärfe der genauen Definition der überirdischen Räumlichkeiten durch Etage, Gebäudeseite und Bewohner entgegenstehen. So unwirklich die Schilderung anmutet, so deutlich macht sie zugleich, dass diese Kellerwelt mit ihren Ausmaßen das oberirdische *immeuble* bei Weitem übertrifft. Sie ist ihrerseits ein ins Negativ verkehrter entgrenzter Chronotopos. Seine labyrinthische Geographie birgt gar „toute une organisation urbaine verticale et souterraine avec ses quartiers, districts et zones“ (1109). In der Irrationalität einer labyrinthischen *ultra cave*, in grenzenloser Imagination, erfährt der Chronotopos seinerseits die ultimative

²⁴¹ Diese erinnern an die Vorhölle und die neun Höllenkreise von Dantes *Inferno*.

Entgrenzung. Die in der Schilderung der unterirdischen Sphären auf den Plan gerufene Ästhetik fügt disparate Versatzstücke historisierender Retrospektive und Utopie in Beschreibungen, in denen die Zeitebenen verschwimmen, zu einer Gesamtheit zusammen. Bauten und Anlagen, die anmuten als stammten sie aus der Zeit der Industrialisierung, reihen sich ein neben albraumhaft surrealen und zugleich absurd wie auch archaisch anmutenden Welten.

Plus bas il y aurait comme des halètements de machines et des fonds éclairés par instants de lueurs rougeoyantes. Des conduits étroits, s'ouvriraient sur des salles immenses, des halls souterrains hauts comme des cathédrales, aux voûtes surchargées des chaînes, de poulies, de câbles, de tuyaux, de canalisations, de poutrelles [...] Plus bas encore il y aurait des hangars, de chambres froides, des mûrisseries, des centres de tri postaux et des gares de triage avec des postes d'aiguillage et des locomotives à vapeur tirant des trucks et des plate-formes, des wagons plombés [...] Et, plus loin encore, des montagnes de sable, de gravier, de coke, de scories, de ballast, de bétonneuses, des crassiers, et des puits de mine éclairés par des projecteurs à la lumière orange, des réservoirs, des usines à gaz, [...]. (1107f.)

Der Einsatz des *conditionnel* signalisiert, dass die Beschreibung von der internen Fokalisation des Malers Valène gesteuert wird, der sein Gemälde gedanklich entwirft. Die überbordende Fülle erinnert an die ekstatischen Konsumphantasien Sylvies und Jérômes in *Les Choses*, doch wirkt sie hier ins Absurde, ins Degenerierte verfremdet.

Die eingesetzte Ästhetik erlaubt Assoziation zu den Radierungen Giovanni Battista Piranesis mit dem Titel *Carceri d'immaginazione* (1745-1750). Die enge Anbindung zu einem Werk aus der bildenden Kunst wird durch die aus den Beschreibungen des Textes gespeiste visuelle Imagination des Lesers erzeugt:

Au-delà du premier niveau des caves auraient commencé les masses immergés : des escaliers aux marches sonores qui descendraient en tournant sur eux-mêmes, de longs corridors carrelés avec des globes lumineux protégés par des treillis métalliques. (1107)

Die Darstellung der *ultra cave* weist entscheidende Analogien zu den in Piranesis *Carceri* angelegten Raumvisionen und den Funktionsprinzipien der

dort eingesetzten Ästhetik.²⁴² Besonders augenfällig ist die Analogie zur motivischen Ausgestaltung. Mit einer Ansammlung von Raumfragmenten, zahllosen Tauen, Ketten, im Nichts endenden Brücken, Treppen ohne Ausgang, dunklen Gewölben und Eisengittern erzeugt der Text eine von ähnlicher Wirkung geprägte Räumlichkeit.²⁴³ Piranesi schuf mit seinen *Carceri* dunkle Verliesdarstellungen, die als architektonische Entwürfe zur Metapher für das menschliche Bewusstsein gedeutet werden. Auch über seine Epoche hinaus sind sie immer wieder als Inspirationsquelle aufgegriffen worden.²⁴⁴

Die *Carceri* Piranesis sind architektonisch nicht realisierbar. Es sind Räume die nur in der Virtualität ihrer zweidimensionalen Repräsentation funktionieren. Der Rückgriff auf sie in *La Vie mode d'emploi* ist als *Mise en abyme* zu werten. Die Schilderung von Räumen bei Perec besitzt ebenso wie die architektonische Ausgestaltung in den *Carceri* Piranesis stets etwas, das den Rezipienten in die Irre führt. Der Leser von *La Vie mode d'emploi* scheint ein „Ensemble von Perspektiven, die durch ihre alogische Verknüpfung nur auf dem Papier möglich sind“²⁴⁵, vor sich zu haben.

Der Verweis auf Piranesis *Carceri* ruft die existentielle Panik einer Identität auf den Plan, die den Gesamtzusammenhang verloren hat, ein Mechanismus wie er durch das in *Un homme qui dort* ebenfalls eingesetzte Treppennmotiv ausgelöst wird.

Die erzählerische Gestaltung eines begrenzten Raums, in dem Übergänge und Schwellen zu weiteren sich öffnenden Räumen verlaufen, kann zudem als Analogie zum barocken Verfahren der *scena per angolo*²⁴⁶ betrachtet werden. In seinen Bühnenbildern stellt Piranesi auf diese Weise auseinanderdriftende Räume dar, fängt so die Entgrenzung raumbildnerisch ein und suggeriert

²⁴² Burgelin, *Georges Perec*, S. 184: „[...] une infernale machinerie qui serait en elle-même une cité piranésienne et souterraine, vivante illustration de ce qu'est tout en bas.“

²⁴³ Nimmt man Perecs regelrechte Manie für sinnhafte Zahlen- und Zeichencodierungen hinzu, würde auch zu Buche schlagen, dass die Initialen Perecs und Piranesis dieselben sind.

²⁴⁴ Alexander Kupfer, *Piranesis „Carceri“*. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie, Stuttgart [u.a.] 1992. S. 25f.. Dort finden sich auch zahlreiche Abbildungen der Stiche.

²⁴⁵ *Ibid.*, S. 26.

²⁴⁶ Dabei handelt es sich um eine von Ferdinando Galli-Bibiena geprägte spätbarocke Szenographie-Technik, welche die Frontalperspektive ablöst, vgl. hierzu Jung-Rak Kim, *Eine Untersuchung zu Giovanni Battista Piranesis Carceri*: die im Architekturcapriccio verborgene Kunstkritik, Freiburg (Diss.) 2003, S. 62. [Online unter: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1278/> Zuletzt aufgerufen am 17.04.2012].

Weitläufigkeit. Der Blick des Betrachters wird von der Übereckperspektive an auseinanderstrebenden Wänden oder Säulenreihen entlanggeführt. Eigentlich ist die Sicht versperrt, doch Durchbrüche wie Fenster, Säulenzwischenräume oder Torbögen, lassen das Dahinterliegende erkennen. Die schräge Anlage des Blickwinkels ermöglicht eine unendliche Raumillusion,²⁴⁷ obwohl dem Leser in jedem Kapitel eigentlich nur der Einblick in ein Zimmer geboten wird.

Wie sich Piranesi in seinen *Carceri* auf ironische Weise von der barocken Tradition distanziert, in der architektonischen Darstellung immer auch die göttliche Weltordnung zu reflektieren, und seine Betrachter in ein Labyrinth lockt, so lockt Perceps seine Leser in sein Buch: ein Labyrinth aus Text, aus dem sie, sich einmal arglos darauf eingelassen, nicht ohne Weiteres wieder hinausfinden. Piranesis wie auch Perceps Werk konstituiert sich nicht zuletzt gerade durch die Mitarbeit des Rezipienten. Und doch wird dem Betrachter im Werk der Spiegel seiner eigenen Unzulänglichkeit vorgehalten:

„Der Betrachter läßt sich ahnungslos in die architektonische Vielfalt hineinlocken und beginnt erst inmitten des steinernen Labyrinths einen Argwohn gegen die ihn umgebende Scheinordnung zu fassen, bis er zuletzt bemerkt, daß er in ein Chaos zusammenhangloser Einzelperspektiven geraten ist, die keineswegs aufeinander beziehbar sind. Er verliert zwangsläufig die Orientierung, da die Gesetze, an die sein räumliches Vorstellungsvermögen gebunden ist, keine Gültigkeit mehr besitzen. Auf diese Weise wird der ganze Apparat seiner sinnlichen Wahrnehmung in die Irre geführt und das sich darauf gründende Erkenntnisvermögen als unzureichend entlarvt. Somit werden die in den imaginären Gefängnissen umherirrenden Gestalten gewissermaßen zu Spiegelbildern des hilflosen Betrachters.“²⁴⁸

Der Eindruck verschiedener aber immer fragmentarisch bleibender Einblicke in vorhandene, weiterführende Räume und Wohnungen entsteht in *La Vie mode d'emploi* durch die unverbundene Reihung der Schilderungen. Zudem lässt sich die Beschreibung der unmöglichen Topologie der Kellerräume als Allegorie auf die Geschlossenheit totalitärer Systeme lesen. Dies verdeutlicht der letzte Absatz, der den letzten Höllenkreis am Abgrund beschreibt:

[...] et, tout en bas un monde de cloaques et de boursiers, un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant des carcasses des

²⁴⁷ Kupfer, *Piranesis „Carceri“*, S. 24.

²⁴⁸ *Ibid.*, S. 27.

animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseaux, de porc ou de poisson, et des cadavres séchés, squelettes revêtus d'une peau jaunâtre, figés dans une pose de vivants, et des forges peuplées de Cyclopes hébétés, vêtus de tabliers de cuir noir, leur œil unique protégé par un verre bleu serti dans du métal, martelant de leurs masses d'airain des boucliers étincelants. (1111)

Die Menschen sind der Geschlossenheit der dicken Mauern, der Unerreichbarkeit und der Unmöglichkeit der *ultra cave* rettungslos ausgeliefert. Die Spezies erscheint auf mythische Weise degeneriert. Dies kann als sinnbildlicher Bezug zur Geschichte des 20. Jahrhunderts gedeutet werden – insbesondere des Nationalsozialismus mit seinen Vernichtungslagern.²⁴⁹ Im Grauen der Shoah manifestiert sich die archaische Grausamkeit der Spezies, auf der sich die moderne bürgerliche Gesellschaft gründet. Das unaussprechliche Geschehen ist das Fundament des Scheins, den die Bürgerlichkeit an der Oberfläche wahrt. Das Phantasiegebilde Valènes löst sich schließlich in ein *terrain vague* auf:

Un jour surtout la maison disparaîtra, c'est la rue et le quartier entier qui mourront. Cela prendra du temps. Au début cela aura l'air d'une légende, d'une rumeur à peine plausible : on aura entendu parler d'une extension possible du Parc Monceau, ou d'un projet de grand hôtel ou d'une liaison directe entre l'Élysée et Roissy empruntant pour rejoindre le périphérique le trajet de l'avenue de Courcelles. Puis les bruits se préciseront, [...]. (816)

Mais avant que ne surgissent du sol ces cubes de verre d'acier et de béton, il y aura la longue palabre des ventes et des reprises, des indemnisations, des échanges, des relogements, des expulsions. Un à un les magasins fermeront et ne seront pas remplacés, une à une les fenêtres des appartements devenus vacants seront murées et les planchers défoncés pour décourager les squatteurs et les clochards. La rue ne sera plus qu'une suite de façades aveugles – fenêtres semblables à des yeux sans pensées – alternant avec des palissades maculées d'affiches et des graffitis nostalgiques. (817f.)

Die Häuser werden gleichsam zu lebenden Organismen, die Anthropomorphisierung reicht sogar soweit, dass die Fassaden zu Gesichtern, die Fenster zu Augen mit leerem Blick werden.

²⁴⁹ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 166ff.

Manches Mal werden diese Vergänglichkeitsphantasien zu apokalyptischen Schreckensvisionen:

Valène, parfois rêvait des cataclysmes et de tempêtes, de tourbillons qui emporteraient la maison toute entière comme un fêtu de paille et feraient découvrir à ses habitants naufragés les merveilles infinies du système solaire ; ou bien une fissure invisible la parcourait de haut en bas, comme un frisson, et avec un craquement prolongé et profond, elle s'ouvrirait en deux, s'engloutirait lentement dans une béance innommable ; alors des hordes l'envahiraient des monstres aux yeux glauques, des insectes géants avec des mandibules d'acier, des termites aveugles des gros vers blancs à la bouche insatiable. (934)

Diese Zukunftsvision Valènes von Auflösung und Zerfall illustriert die ultimative Entgrenzung des Chronotopos des Hauses in der Rue Simon-Crubellier. Es ist ein für den Augenblick angelegtes Konstrukt – von dem angesichts der Ewigkeit, wie auch vom Gemälde Valènes kaum ein paar Spuren übrig bleiben werden. Bevor das Haus der Vernichtung anheimfällt, soll es jedoch – als Ort und als Augenblick – in einem Gemälde festgehalten werden. Seine Idee materialisiert sich im entgrenzten Chronotopos der Rue Simon-Crubellier am Abend des 23. Juni 1975 kurz vor 20 Uhr.

Das Gegenstück zu dieser zerfallenden Welt mit ihren unkenntlichen Repräsentationen ist der Blick des Subjekts, der die Zeichenhaftigkeit gar nicht zu erfassen vermag. Bartlebooth erblindet beim Legen der Puzzles. Bei der letzten Begegnung mit ihm im Treppenhaus trifft Valène Bartlebooths blinder Blick: „ses yeux étaient devenus presque blancs : c'est cela qui avait le plus frappé Valène : ce regard qui n'était pas arrivé à rencontrer le sien“. Am Grund der *machinerie de l'ascenseur* befindet sich – wie eine Spiegelung – das rudimentäre Urwesen: ein blinder Zyklop. Auch Valène ist von einer „Blindheit“ betroffen. Als er versucht, sich zu erinnern, will es ihm nicht gelingen. Das ist ursächlich für das Fehlschlagen der künstlerischen Reproduktion und dafür, dass es allenfalls die Zukunftsvisionen von Zerfall und Zerstörung induzieren kann.

Ebenso ist Olivier Gratiolet ein gleichsam blinder Zeuge des Geschehens, der das Eigentliche nicht gesehen hat und versucht, sich dieser Lücke mithilfe von Spuren der Erinnerung mittelbar anzunähern. Im Verzicht auf die Visualisierung der mithin sichtbaren Welt und im Rückzug in einen bis zur Auflösung entgrenzten Text bleibt nur die riskante Möglichkeit, im *enchevêtrement* der fließend gestalteten Grenzbereiche nach Sinn und Bedeutung zu suchen. Auch für die künstlerische Ausgestaltung der Dimension der Zeit kann festgehalten werden, dass der Text seine Identität in

der spielerischen Auseinandersetzung zwischen Autor und Rezipient findet und auch für die Spielerparteien Identität stiften kann.

2.2.2 „C'est le 23 juin 1975, presque huit heures du soir [...]“ – die Ewigkeit des Augenblicks

In einem als „architectonic novel“²⁵⁰ definierten Werk wird die narrative Struktur von der Dimension des Raumes dominiert. Was aber geschieht unter diesen Umständen mit der Dimension der Zeit? Während das *hic* bereits im ersten Kapitel präzise bestimmt wird,²⁵¹ kommt das *nunc* erst im letzten Kapitel zur Sprache²⁵² und definiert so den zeitlichen Aspekt des Chronotopos des Werkes: „C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir“ (1277).

Durch das Vorenthalten der Erzählzeit wird das Primat der räumlichen Dimension als Strukturmerkmal weiter untermauert. Die Zeitlichkeit der Erzählsituation ist, ebenso wie der Raum, virtuell: Wie die Rue Simon-Crubellier auf dem Stadtplan zu verorten ist, ohne da zu sein, so ist auch der Zeitraum, in dem die Narration sich entwickelt, nur näherungsweise zu definieren. Bezüglich beider Aspekte bietet *La Vie mode d'emploi* Exaktheit und Unschärfe zugleich. Werden einerseits Datum und Uhrzeit präzise eingegrenzt – sechs Mal ruft die Narration die Zeitangabe auf – bleibt andererseits ein letzter Rest der Unbestimmtheit:

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante quinze et *il n'est pas loin de huit heures du soir*. [...] C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante quinze et *il sera bientôt huit heures du soir*. [...] C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante quinze et *il est près de huit heures du soir*. [...] C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante quinze et *il est presque huit heures du soir*. [...] C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante quinze et *il sera dans un instant huit*

²⁵⁰ Spencer, *Space, time and structure in the modern Novel*, S. 2.

²⁵¹ Für die beiden 1978 und 1997 bei Hachette sowie der 2000 bei Librairie Générale Française erschienenen Ausgaben von *La Vie mode d'emploi* ist das Haus auf dem Einband des Buches abgebildet.

²⁵² Genannt wird die ungefähre Erzählzeit in gewisser Weise zwar bereits im achten Kapitel, jedoch erschließt sich der Erzählzeitpunkt dem Leser nur mittelbar durch eine Rechenoperation: „Il y a vingt ans, en mille neuf cent cinquante-cinq, Winckler acheva, comme prévu, le dernier de puzzles que Bartlebooth lui avait commandés“ (689).

heures du soir. [...] C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante quinze et *il va être* huit heures du soir. (1279, Hervorhebungen V.S.)

Die Dauer des doch so präzise genannten Augenblicks wird ins Unbestimmte ausgedehnt. In diesem einen Moment ist alle Zeit der Welt untergebracht: „Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère“ (1274). „Erzählzeit“ und „erzählte Zeit“²⁵³ sind in paradoxer Dualität verbunden. Die Eingrenzung des Augenblicks greift nicht mehr: Die Kürze ist ihm genommen.

2.2.2.1 Erzählte Zeit

Die These vom entgrenzten Chronotopos untermauernd wird die Ewigkeit der erzählten Zeit in einem Augenblick der Erzählzeit verdichtet. Im Haus in der Rue Simon-Crubellier findet die ganze Welt zusammen; Der Augenblick um kurz vor acht Uhr am Abend des 23. Juni 1975 umfasst die unendliche Ewigkeit der Zeiten. Nicht nur die Geschichten der derzeitigen Bewohner werden geschildert, sondern auch das Leben der früheren Bewohner wird thematisiert. Der Längsschnitt des Hauses am Ende des Textes verweist auch auf letztere. Als auf die Zeit bezogenes Pendant zum Längsschnitt können die *Répères chronologiques* im Anhang gelten. Sie bilden als Überblicksbetrachtung das chronologische Rückgrat für die erzählten Sachverhalte. Sie enthalten die wichtigsten Aspekte und bilden so den primären zeitlichen Rahmen des Erzählten.

Vollständig ist auch diese Chronologie allerdings nicht. Sie beginnt mit dem Eintrag „1833: naissance de James Sherwood“ (1346). James Sherwood ist der im 22. Kapitel erwähnte amerikanische Pharmazeut, der über seinen Neffen Bartlebooth mit dem Erzählort in Verbindung steht. Über die Autorin Ursula Sobieski, die gekommen ist, um von Bartlebooth für ihr neues Werk weitere Informationen zu erhalten, steht Sherwood in Verbindung zum Erzählzeitpunkt. Ursula Sobieski steht am 23. Juni 1975 kurz vor 20 Uhr abends im Erdgeschoss und geht die Liste der Bewohner durch (760, 775, 1225). Das Portrait von Sherwood, das Ursula Sobieski in Händen hält, wird zum Ausgangspunkt für ein Eintauchen in seine Lebensgeschichte. Dieses Prinzip von einem gegenwärtigen Gegenstand ausgelöster Digression macht es für die Erzählinstanz möglich, die erzählte Zeit unendlich auszuweiten. 1833, Sherwoods Geburtsjahr, ist somit allenfalls das früheste Datum, das im

²⁵³ Eine Auseinandersetzung mit diesem Aspekt bietet Reidel-Schrewe, *Die Raumstruktur des narrativen Textes*, S. 3 und S. 8-13.

engeren Sinne mit einem der Bewohner des Hauses in Verbindung steht. Tatsächlich werden in *La Vie mode d'emploi* aber Geschichten erzählt, Sachverhalte und Personen erwähnt, deren Existenz weit vor 1833 zu datieren ist. So ist etwa von der Stadt Heliopolis (705) und von den Pyramiden in Ägypten (798, 808, 815, 971, 1194) die Rede, beide im dritten vorchristlichen Jahrtausend anzusiedeln, ebenso wie von zahlreichen antiken Herrschern von Alexander dem Großen (1121) über Nero (704, 737) und Cicero (972) bis zu Vercingetorix (910). Auch Persönlichkeiten und Ereignisse der neueren politischen Geschichte von Henri IV (910, 1145) über Louis XIV (982, 1020, 1156, 1230) bis zum Zweiten Weltkrieg und „Mai 68 à la Sorbonne“ (821) finden in den Text Eingang.

Die gesamte dokumentierte Menschheitsgeschichte findet sich als erzählte Zeit in den *romans* wieder, im Zusammenhang mit den beschriebenen Einrichtungsgegenständen, oder aber erzählt als Abschweifung aus dem besagten Augenblick der Erzählzeit – und immer wieder in ihn mündend.²⁵⁴ Häufig sind die weltgeschichtlichen Ereignisse auch von einer gewissen Tragweite für die persönliche Lebensgeschichte der Bewohner. Dies zeigt sich natürlich vor allem bei Kriegen und Umstürzen, die immer wieder Verwandte der Figuren das Leben kosten. Madame Moreau etwa, wird durch den Ersten Weltkrieg zur Witwe,²⁵⁵ Vera Orlova, die spätere Madame de Beaumont, wird durch die Russische Revolution zur Waise und ist auch Zeugin der Hinrichtung ihrer männlichen Verwandten (845).

Das zentrale historische Ereignis, das in *La Vie mode d'emploi* Auswirkungen auf die Lebenswelt der Figuren des Jahres 1975 hat, ist der Zweite Weltkrieg. Die politische Einstellung während dieser Zeit ist eine der Klüfte, die sich zwischen den Bewohnern auftun:

Il y a des clivages plus discrets encore, presque insoupçonnables: les anciens et les nouveaux par exemple [...] ou bien l'attitude des gens pendant la dernière guerre : des quatre qui vivent encore aujourd'hui dans l'immeuble et qui étaient alors en âge de prendre parti, un seul s'engagea activement dans la Résistance, Olivier Gratiolet, qui fit marcher dans sa cave une imprimerie clandestine et qui garda pendant presque un an sous son lit, démontée, une mitrailleuse américaine qu'il

²⁵⁴ Nicht alle Daten der Geschichte haben das gleiche Gewicht. Eine ausgeprägte Rolle spielt sicherlich der Zweite Weltkrieg, der als Einschnitt in die persönliche Geschichte vieler der Bewohner geschildert ist. Einblick darin gewährt die Untersuchung von Chassay, *Le jeu de coïncidences*, S. 91-95.

²⁵⁵ „[...] son mari, officier de reserve, mourut le six juin pendant la bataille de la Somme“ (746).

avait transportée, en pièces détachées, dans un cabas des provisions. Véra de Beaumont, par contre, afficha volontiers des opinions pro-allemandes et se montra à plusieurs occasions en compagnie de Prussiens impeccables et haut gradés ; les deux autres, Mademoiselle Crespi et Valène, furent plutôt indifférents. (933)

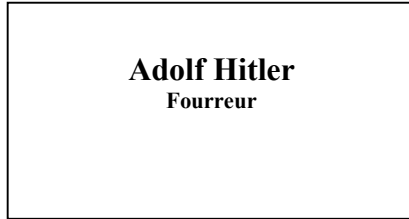
Bartlebooth war mit Smautf zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in Afrika unterwegs, um die Aquarelle zu malen. Auch die Aktivitäten Rémi Rorschachs im Zweiten Weltkrieg werden verschwiegen – stattdessen bekommt der Leser hier widersprüchliche Mutmaßungen präsentiert:

Certains racontent qu'il fit la guerre dans les Forces Françaises Libres et que plusieurs missions de caractère diplomatique lui furent confiées. D'autres affirment au contraire qu'il collabora avec les forces de l'Axe et qu'il dut se réfugier après la guerre en Espagne. C'est qui est sûr, c'est qu'il revint en France, riche et prospère, et même marié, au début des années soixante. (716)

In Bezug auf den Zweiten Weltkrieg scheint keiner der Bewohner relevante Handlungsfähigkeit an den Tag zu legen. Selbst der *Résistant* Olivier Gratiolet kann nicht handelnd in die Geschichte eingreifen, er stellt nur anderen die Mittel zur Verfügung. Auf der Schwelle zwischen Ironie und Tragik ist auch das Schicksal Paul Héberts: Er wird verdächtigt ein Attentat auf einen Nazifunktionär verübt zu haben. Er wird verhaftet, gefoltert und nach Buchenwald deportiert (894-897). All dies widerfährt Paul Hébert zu unrecht: Er war nur am Ort des Geschehens, weil er die Vorlesungen geschwänzt hatte, um ins Kino zu gehen. Seine Scham darüber lässt ihn sich bei seiner Aussage in Widersprüche verstricken, was ihn für die Polizei erst recht verdächtig wirken lässt. Zufällig war er zur falschen Zeit am falschen Ort, das wird ihm zum Verhängnis. Anhand der drei genannten Beispiele von Véra de Beaumont, Paul Hébert und Olivier Gratiolet zeigt sich, wie sehr gerade die Zeugenschaft mit Ohnmacht und dem Risiko eines Verlusts der Deutungshoheit behaftet ist. Zugespitzt wird dies in den Darstellungen Adolf Hitlers in *La Vie mode d'emploi*, die ebenfalls nicht als eine kontinuierliche Geschichte erzählt werden, sondern sich als Fragmente an verschiedenen Stellen präsentieren.²⁵⁶

²⁵⁶ Neben den Opfern der Geschichte kommt auch die Geschichte der Täter zur Sprache. In Bezug auf die Nationalsozialisten sind dies neben Hitler selbst noch die Figur des Chemikers Wehsal, der, den Spuren Wernher von Brauns folgend, im Rahmen des „Operation Paperclip“ genannten US-Rekrutierungsprogramms für NS-Wissenschaftler, als

Im Register findet sich der Eintrag : „Hitler (Adolf), homme d'État allemand, 1889-1945“ (1312), während das zweiundfünfzigste Kapitel unter dem Scherz dienenden Visitenkarten auch folgende visualisiert (958):



Der übertriebenen Neutralität, die darin liegt, Adolf Hitler schlicht als deutschen Staatsmann zu beschreiben, wird die Verballhornung der Visitenkarte gegenübergestellt. „Fourreur“ entfaltet dabei eine abgründige Ambivalenz: Während es die lautliche Verformung des Wortes *Führer* durch den französischen Akzent schriftlich zu imitieren sucht, gibt es den Habitus des *Homme d'État* der Lächerlichkeit preis. Jenseits der komischen Enthebbarkeit ruft „Fourreur“ (Kürschner) auf semantischer Ebene jedoch den Sachverhalt auf, dass die Nationalsozialisten Hautstücke von Leichen der ermordeten KZ-Häftlinge ablösten und gerbten.²⁵⁷ Eine weitere Interpretation im Feld der Deutungsmöglichkeiten bietet die Geschichte von Marcelin Échard, der überzeugt davon ist, dass Adolf Hitler nicht Selbstmord beging. Er hat eine umfangreiche Sammlung internationaler Quellen zusammengetragen und daraus einen ersten Band publiziert.

L'auteur y examine avec sévérité toutes les annonces de presse, déclarations, communiqués, ouvrages, etc. de langue française faisant état du suicide d'Hitler et démontre qu'elles se réfèrent toutes à une croyance implicite fondée sur des dépêches d'origine incertaine. [...] Après avoir ainsi prouvé qu'il n'était pas prouvé qu'Adolf Hitler (et Eva Braun) fussent morts dans leur bunker le trente avril 1945, l'auteur aurait entrepris une seconde bibliographie [...] consacrée aux documents tendant à démontrer la survie d'Hitler. Puis dans un ouvrage ultime intitulé *Le Châtiment d'Hitler. Analyse philosophique*,

Forscher nach Amerika und auch etwa die Figur des im Attentat getöteten Funktionärs (S. 1033), dessen Fall Paul Hébert ins Lager bringt.

²⁵⁷ Wolfgang Benz, *Legenden, Lügen, Vorurteile*. Ein Wörterbuch zur Zeitgeschichte, München¹⁰1999, S. 137f..

politique et idéologique, l'auteur, abandonnant la stricte objectivité du bibliographe pour la vue cavalière de l'Histoire, aurait entrepris d'étudier les influences décisives de cette survie de 1945 à nos jours, et aurait démontré comment l'infiltration dans les hautes sphères étatiques nationales et supranationales d'individus acquis aux idéaux nazis et manipulés par Hitler. (1231f.)

Échards Hitlerforschungen ziehen zunächst die als historisch gesichert geltenden Fakten in Zweifel, um dann die Geschichte um eine potentielle Dimension zu erweitern. So entwirft Échard eine potentielle Fortsetzung zu Adolf Hitlers Biographie. Zugleich bereichert er die politische Geschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts um diese Potentialität. Indem er Indizien der Einflussnahme eines weiterlebenden Hitler auf das Zeitgeschehen sucht, entlarvt er die Faktizität als einen auf Konvention beruhenden Sachverhalt und erschließt neue Deutungsmöglichkeiten. Nicht nur fiktionale Geschichten sind in ihrer „Identität“ vom Mitwirken des Rezipienten geprägt, sondern auch die kollektive Geschichtsschreibung.

Neben der Vergangenheit ist auch die Zukunft Gegenstand der Narration von *La Vie mode d'emploi*. Es wird Einblick geboten in die unmittelbaren Vorhaben und zukünftigen Pläne der Protagonisten. Hinzu kommt die interne Fokalisation durch den Maler Valène, dessen mit Imagination befrachteter Blick viel weiter reicht, selbst das Ende des Hauses greifbar macht und damit das Geschehen aus dem Rahmen der Zeitläufte hebt:

Valène, parfois avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour il ne savait quelle attente. L'idée même de ce tableau qu'il projetait de faire et dont les images étalées, éclatées s'étaient mises à hanter le moindre de ses instants, meublant ses rêves, forçant ses souvenirs, l'idée même de cet immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiées dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité, comme s'il avait voulu à la fois prévenir et retarder ces morts lentes ou vives d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison tout entière : Monsieur Marcia, Madame Moreau, Madame de Beaumont, Bartlebooth, Rorschach, Mademoiselle Crespi, Madame Albin, Smautf. Et lui, bien sûr, Valène, le plus ancien locataire de l'immeuble. (814)

Das Arretieren der Zeit im Augenblick macht die Gedanken über das Gemälde zum grotesken Mausoleum, das all der Toten gedenkt, zugleich aber umfassendes Zeugnis vom Leben in seiner „solennité“ wie auch in seiner „banalité“ ablegt. Der gedankliche Entwurf des Bildes dringt in jeden Daseinsaugenblick des Malers, bricht seine Erinnerung auf, nistet sich in seine Träume und Visionen ein – all dies ist Grundlage seines Gemäldes. Er lässt Vergangenes und Kommendes im besagten Augenblick zu einer Sammlung ausgebreiteter, versprengter Bildfragmente, „images étalées, éclatées“, zu einem „entassement sans suite d’histoires grandioses ou dérisoires, frivoles et pitoyables“ gerinnen. Valène erahnt dabei auch Ereignisse, die in der Zukunft liegen, als ob sie dem Haus selbst bereits innewohnten. Sie reichen vom *infra-ordinaire* bis zur tiefgreifenden Zäsur:

[...] tous ces gestes infimes en quoi se résumera toujours la manière la plus fidèle la vie d’un appartement et que viendront bouleverser, de temps à autre, imprévisibles et inéluctables, tragiques ou bénignes, éphémères ou définitives, les brusques cassures d’un quotidien sans histoire : un jour la petite Marquiseaux enfuira avec le jeune Réol, un jour Madame Orłowska décidera de repartir, sans raisons apparentes, sans raisons véritables, un jour Madame Altamont tirera et le sang se mettra à gicler sur les tomettes vernissées de leur salle à manger octogonale ; un jour la police viendra arrêter Joseph Nieto et trouvera dans sa chambre, dissimulé dans des boules de cuivre du grand lit Empire, le célèbre diamant dérobé jadis au prince Luigi Voudzoi. (815f.)

So wird die erzählte Zeit auch in die Zukunft blickend ins Unbestimmte entgrenzt. Die Festlegung auf den Augenblick wird nicht nur als besonderer Vorgang in der Diegese, sondern auch in der Mimesis umgesetzt. Mehr der Beschreibung von Standbildern²⁵⁸ vergleichbar, sind die „scènes figées“ gar nicht in der Lage, den Augenblick in die Dynamik seines kurzfristigen Geschehens zu überführen.²⁵⁹ Durch das Innehalten wird deutlich, wie

²⁵⁸ Zur *Poétique de l’image fixe* Perecs vgl. Reggiani, *L’Éternel et l’éphémère*, Kapitel 3 : „Le temps des images“, S. 157-180.

²⁵⁹ So wird die Erstarrung in der Pose etwa auch bei der Geschichte von Huttings Chauffeur Joseph Nieto, deutlich: „Nieto, vêtu d’une chemise blanche brodée et d’un pantalon noir à large ceinture, est étendu sur le lit, il tient dans sa main gauche levée à la hauteur de ses yeux une lettre dont le timbre en forme de losange représente l’effigie de Simon Bolivar, et dans sa main droite, dont le médius s’orne d’une grande chevalière, un briquet allumé, comme s’il s’apprêtait à brûler cette lettre qu’il vient de recevoir“ (679). Ob Nieto den Brief wirklich verbrennt, bleibt offen. Nirgends wird ausdrücklich gemacht, dass er den Brief

einerseits die Narration dem Augenblick verhaftet bleibt, das Sichtbare beschreibend modelliert und vor dem imaginativen Auge des Lesers erstehen lässt, und andererseits die Verantwortung für die Vollendung der Geschichte in die Rezeptionsinstanz legt. Die Dynamik wird in mehrfacher Hinsicht auf die Ebene der Narration verschoben: auf die Mikroebene, durch das Einfrieren der Situationen im Augenblick,²⁶⁰ auf die Makroebene in der zweiten Lektüre, bei der der Leser selbst aktiv wird. Durch die Simultaneität wird eine Polyperspektive²⁶¹ eingenommen, so dass es keine eindeutige, keine lineare Sicht auf die Dinge geben kann, sondern diese sich eventuell überlappen, sich nicht ineinander fügen; dass Dinge sich widersprechen und dass eventuell wichtige Aspekte ausgespart bleiben.

2.2.2.2 Erzählzeit

Im Kontrast zur umfassenden Entgrenzung der erzählten Zeit schafft die Erzählzeit ein Präsens der Narration, das aber auf seine Weise ebenfalls entgrenzt ist: In dieses Präsens der literarischen Produktion wird die literarische Rezeption einbezogen. Somit wird der Leser zur Instanz, die die Identität des Textes zur Hälfte konstituiert. Der ideale Leser unternimmt die Strukturierung des Textes selbst im Vorgang des wiederholten Lesens und realisiert dadurch eine Vielfalt möglicher Texte. Dass dies in der Poetik von *La Vie mode d'emploi* verankert ist, lässt sich anhand einer Untersuchung der Erzählzeit aufzeigen. Der narrative Rahmen der Erzählzeit lässt sich anhand der Peritexte, der *Préambule*, dem Epilog und den *Pièces annexes*, ausmachen. Die *Préambule* stimmt durch den Einsatz eines atemporalen, generellen Präsens den Leser auf den richtigen Umgang mit dem narrativen Puzzle ein. Im ersten Kapitel wird durch den Einsatz der Erzählzeit dem Leser vermittelt, er sei im Moment der Entscheidung des Erzählers, die Geschichte hier und jetzt zu beginnen, anwesend. Das *conditionnel* suggeriert ihm, in diesem Moment dem Produktionsprozess beizuwohnen.

tatsächlich anzündet – auch wenn die augenblickliche Beschreibung dies durchaus nahe legt.

²⁶⁰ Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 219.

²⁶¹ Der Begriff der Polyperspektive ist hier bewusst in Anlehnung an das für kubistische Malerei charakteristische Perspektivierungsverfahren gewählt. Zu Parallelen von kubistischer Malerei und postmoderner literarischer Beschreibung vgl. Monika Mayr, *Ut pictura descriptio?: Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi und Simon*, Tübingen 2001, S. 236ff.

Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre [...]. (657)

Der Leser ist durch die Offenheit, die das *conditionnel* beinhaltet, in Gleichzeitigkeit mit dem Erzähler und dem Entstehen des Textes verbunden, bevor aus dem Potentiellen das Definitive des Indikativs wird.

Oui, ça commencera ici : entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier. Une femme d'une quarantaine d'années est en train de monter l'escalier [...]. (658)

Der Leser wird in eine Erzählsituation einbezogen, die mit dem Tempus-system der besprochenen Welt²⁶² ausgestattet ist, und damit in den Moment der narrativen Entschlussfassung. Dies macht den Augenblick am 23. Juni 1975 kurz vor acht Uhr abends zur Gegenwart der Narration, noch bevor er benannt wird. Das Präsens der Textproduktion ist stets auch das Präsens der Rezeption. Dadurch wird unterstrichen, dass die Rezeption elementarer Bestandteil der Textproduktion ist.

Erzählt wird das Geschehen im Haus zum besagten Zeitpunkt, genauer gesagt: Es wird beschrieben. Meist beginnen die Kapitel mit eben jenem präsentischen, im Raum umherschweifenden Blick, um dann anhand eines Details, das als Raumfragment herausgehoben wird, den Absprung von der Beschreibung in das Erzählen von Vergangenem (im *passé simple*) zu finden. Mitunter jedoch verhält es sich genau umgekehrt: Der Text begibt sich in die Vergangenheit, um dann abschließend ins Hier und Jetzt des Erzählzeitpunktes zu münden. Der Einsatz der Vergangenheitstempora wird immer wieder durch das Präsens unterbrochen, um die Rezeptionsinstanz in den Augenblick des Erzählens einzubinden.

Dies lässt sich mit Weinrichs Begrifflichkeiten als permanentes Aufhalten im Vordergrund deuten. Die räumliche Situierung bildet den Hintergrund für die erzählten Ereignisse, die oft im besonders dynamisch wirkenden *passé simple* umgesetzt werden,²⁶³ so dass *La Vie mode d'emploi* den Rahmen im Präsens erstellt, statt im *imparfait*. Der Einsatz des *passé simple* holt gleichsam die Ereignisse stets an den Ort zurück. Dieses syntaktische Verfahren legt den Rahmen fest, in den die erzählten Geschichten, novellistischen

²⁶² Vgl. hierzu Weinrich, *Tempus*, S. 41-72.

²⁶³ Vgl. hierzu *ibid.*, S. 93: „Und da in der französischen Sprache *Imparfait* und *Passé simple* erzählende Tempora sind, wird gefragt, was sie in Erzählungen leisten. Sie geben nämlich einer Erzählung Relief und gliedern sie rekurrent nach Vordergrund und Hintergrund. Das *Imparfait* ist in der Erzählung das Tempus des Hintergrunds, das *Passé simple* ist das Tempus des Vordergrunds.“, sowie Kapitel IV *Reliefgebung*, S. 115-134.

Kasus gleich, immer wieder münden. Dieser Rahmen besteht aus Raum und Augenblick. Der Rahmen ist durch den Einsatz des Präsens näher am Leser, als es ein in die Vergangenheit gesetzter, im *imparfait* gehaltener Rahmen je sein könnte.

Durch den Bezug auf den Augenblick als Erzählzeit und die präsentische Vermittlung des Erzählten durch die Erzählinstanz, wird zugleich das Zeitsystem des Erzählens durch das Tempussystem der Rede ersetzt: Wo vom Einsatz des *imparfait* dominiertes Erzählen in den Hintergrund einführt, setzt *La Vie mode d'emploi* die Beschreibung im Präsens ein.

In den Räumen und Möbeln materialisieren und vergegenwärtigen sich Vergangenheit und Zukunft, „la petite histoire“²⁶⁴, der Bewohner. So erfährt man in Kapitel X durch die bloße Beschreibung ihrer Person, was Jane Sutton just im Augenblick tut: „La jeune fille est debout près de la fenêtre. Le visage illuminé de joie, elle lit – ou peut-être elle relit pour la vingtième fois – une lettre tout en grignotant un quignon de pain“ (700). Mehr über das alltägliche Leben der jungen Frau und über ihre Vergangenheit verraten die sie umgebenden Dinge, die minutiös beschrieben werden:

Le lit est très étroit ; c'est en fait un matelas de mousse posé sur trois cubes de bois faisant office de tiroirs, recouvert d'un édredon patchwork. Fixée au mur au-dessus du lit, une plaque de liège, d'environ soixante centimètres sur un mètre, sur laquelle sont épinglées plusieurs papiers – le mode d'emploi d'un grille pain électrique, un ticket de laverie, un calendrier, les horaires des cours à l'Alliance française et trois photos montrant la jeune fille – de deux ou trois ans plus jeune – dans des pièces de théâtre données par son école en Angleterre, à Greenhill, tout près de Harrow où quelque soixante-cinq ans auparavant, Bartlebooth [...] était allé au collège. (700)

Die Beschreibung kann diese Geschichten evozieren, jedoch werden nicht alle vom Text selbst erzählt. Das Erzählen der Geschichten ihres Alltags wie auch ihrer Verbindung zu Bartlebooth wird ins Potentielle verschoben. Durch dieses Supplement wird das erzählerische Gefüge von Rahmen und Relief auf eigentümliche Weise geprägt: Es entsteht ein „enunziativer Palimpsest“²⁶⁵,

²⁶⁴ Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 220: „The very act of description thus tends to place object and posture in an ongoing dynamic of personal or interpersonal theatre, so that the freeze-frame moment is stretched out into an inferred narrative. History, or at least 'la petite histoire', thus seeps in willy-nilly, and overflows the descriptor's project as a form of excess.“

²⁶⁵ Steiner, *Georges Perec und Deutschland*, S. 210.

der Mimesis des Augenblicks und Diegesis der Ewigkeit ineinander blendet. Der Epilog wiederum setzt sich durch seine Erzählzeit deutlich vom Geschehen an besagtem Juniabend ab. Er verwendet das *passé simple* und erzählt aus der Rückschau vom Tode Valènes, Mitte August – also wenige Wochen nach dem Tode Bartlebooths und dem Erzählzeitpunkt. Am Ende des Epilogs finden sich zwei weitere Zeitangaben:

FIN

Paris, 1969-1978

(1282)

Die Kennzeichnung des Epilogs als Ende des Buchs und die Nennung des Entstehungszeitraums bietet dem Leser den Ausstieg: Er wird in die Realität seines eigenen Hier und Jetzt entlassen, während der Autor sich auf die Eckdaten – die objektiven Zeit- und Ortsangaben der literarischen Produktion – bezieht. Besonders die Zeitangabe 1969-1978 schafft Abstand zum Zeitpunkt „23 juin 1975“ des entgrenzten Augenblicks der Narration. Die Angabe „FIN“, jedoch wird im Anschluss konterkariert. Auf der darauf folgenden Seite befindet der Längsschnitt durch das Haus, im Anschluss daran ein Anhang – der Text endet nicht, er geht weiter.

Dieser Anhang enthält den Index, die *Répères chronologiques* (1346), den *Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage* (1360), sowie ein *Post Scriptum* (1364). Zudem lässt sich auch das Inhaltsverzeichnis (1435) konsultieren.²⁶⁶ All diese Paratexte können einen Wiedereinstieg in die Erzählzeit bieten, so dass die Lektüre, ganz nach dem Wunsch Perecs, von vorne beginnen kann. Sie muss keineswegs der vom Inhaltsverzeichnis nahe gelegten Linearität folgen. Anspruch auf Vollständigkeit kann keiner dieser Annexe bieten. Auch kann die erneute willkürliche Auswahl der genannten Geschichten in der Auflistung (1360-1363) und der Zitategeber im *Post Scriptum* sinnvoll erscheinen. All diese Hinweise bieten Ausgangspunkte für potentielle Pfade narrativer Syntagmen, die durch den entgrenzten Chronotopos der Narration führen.

Die Listen (Kapitel LI, XCIX und die Liste im Annex) rufen dem Leser bereits erzählte Geschichten in Erinnerung oder wecken seine Erwartung auf das noch Kommende. Durch die paradigmatische Aufzählung verankern sich

²⁶⁶ In der von Magné betreuten Ausgabe der *Romans et récits* befindet sich das Inhaltsverzeichnis am Ende des Bandes und umfasst alle darin enthaltenen Werke.

Erzählstränge einzelner Geschichten an dieser Stelle im Text und eröffnen potentielle Abzweigungen im Pfad der Rezeption. So wird im Kapitel LI eine Liste mit 179 der im Buch erzählten Geschichten präsentiert – als ganz besonderes Gedicht.

- 1 Pélage vainqueur d'Alkhamah se faisant couronner à Covadonga
 - 2 La cantatrice exilée de Russie suivant Schönberg à Amsterdam
 - 3 Le petit chat sourd aux yeux vairons vivant au dernier étage
 - 4 Le crétin chef d'îlot faisant préparer des tonneaux de sable
 - 5 La femme avare écrivant ses moindres dépenses dans un cahier
- [...] (946-947)

Dieses *Compendium*²⁶⁷, das als *Mise en abyme* fungiert, erfüllt wie die anderen Aufzählungen die Aufgabe, den Simultaneitätsanspruch des Erzählten zu untermauern. Der *Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage*, enthält den Hinweis: „Le chiffre renvoie au chapitre où cette histoire apparaît, généralement pour la première fois, mais pas forcément dans sa totalité“ (1360):

- Histoire de l'acrobate qui ne voulut plus descendre de son trapèze, 13.
 Histoire de l'acteur qui simula sa mort, 34.
 Histoire de l'actrice australienne, 79.
 Histoire de l'admirateur de Lomonossov, 60.
 Histoire de l'américaine excentrique, 55.
 [...] (1360)

Dort findet sich die Auflistung von 107 der Geschichten, jedoch werden sie nicht in den Kategorien von Räumlichkeit oder Familiennamen codiert, sondern über ihr Geschehen thesenhaft zusammenfassende Titel.²⁶⁸ Durch die Evokation der Geschichten und die Möglichkeit, sie zu wiederholen, werden weitere Einstiege in die Lektüre geboten.

Die im Anhang befindlichen Teile ermöglichen eine Lektüre nach wiederum völlig anderen Kriterien. Dank ihrer paradigmatisch geprägten,

²⁶⁷ Bernard Magné, „Le viol du bourdon“, in : *Le cabinet d'amateur* 3 (1994), S. 75-88, hier S. 77.

²⁶⁸ So ist etwa mit der „actrice australienne“ Olivia Rorschach gemeint; diese Geschichte ist aber über den Schlüssel des Nachnamens Rorschachs nur noch über die Indizierung zu finden – nicht über die Kapitelüberschriften.

meist alphabetisch sortierten Anordnung, geben sie dem Leser einen anderen als strikt linearen Zugang. Einem gesuchtem Schlagwort folgend kann er an beliebiger Stelle in den Text hineinblättern. Dank der Anhänge kann der Leser seine eigene Geschichte aus der Vielzahl an Geschichten in *La Vie mode d'emploi* formen.

Neben einer räumlichen Lektüre, die es dem Leser möglich macht, die einander zugeordneten Wohnungen und Räumlichkeiten als Strukturprinzip zu nutzen und sich daraus eine narrative Einheit zu konstruieren, der „lecture locative“²⁶⁹, gibt es weitere Möglichkeiten der Organisation der Lektüre:

Lecture thématique (en lisant le texte selon l'ordre de l'index) ·

Lecture chronologique (en lisant le texte selon la chronologie proposée)

La lecture épisodique (en lisant le texte selon les histoires racontées)

La lecture intertextuelle (en lisant le texte selon les auteurs cités ou pastichés)

La lecture actuelle (en lisant le texte comme il se donne dans la table des matières)²⁷⁰

Die Klarheit dieser Typologisierung darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass das eigentliche Ziel die freie, spielerische Kombination all dieser Vorgehensweisen, eine *lecture libre*, ist. Der Text bietet die Grundlage, die Wege im Werk zu bahnen, die das Auge des Lesers individuell abschreiten kann, um analog zum *voir autrement des infra-ordinaire* ein *lire autrement* zu entwickeln. Eine Landkarte, die als Erbstück in Bartlebooths Besitz gelangte, illustriert das *lire autrement*:

[...] le nord n'est pas en haut de la carte, mais en bas. Ce changement d'orientation, plus fréquent à l'époque que l'on ne croit généralement, fascina toujours au plus haut degré Bartlebooth : cette représentation renversée, pas toujours de cent quatre-vingts degrés, parfois de quatre-vingt-dix ou de quarante-cinq, détruisait chaque fois complètement la perception habituelle de l'espace et faisait par exemple que la

²⁶⁹ Pascal Tremblay, „Perec et le lecteur: la construction de l'œuvre par le jeu“, in: Ripoll, R. (Hrsg.), *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Actes du 1er congrès international du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (GRES), [Barcelone, 21-23 juin 2001], Perpignan, 2002, S. 313-326, zugänglich online unter: <http://webperso.mediom.qc.ca/~extrudex/articles/gfrag-tremblay.html> [ohne Seitenzahlen, zuletzt abgerufen am 19.04.2012].

²⁷⁰ Ibid..

silhouette de l'Europe, familière à tous ceux qui on fréquenté ne serait-ce que l'école primaire, se mettait à ressembler, quand on la faisait pivoter de quatre-vingt-dix degrés vers la droite, l'ouest devenant le haut, à une espèce de Danemark. (1146)

Durch das Abrücken von der „perception habituelle“ ist es möglich, potentielle Bedeutungen zu erkennen – eine für Puzzleleger grundlegende Vorgehensweise. Erst das Ausbrechen aus den Konventionen der Wahrnehmung ermöglicht dem Puzzleleger, sein Puzzle zu vollenden. Von der Betrachtung der Landkarte über das analysierende Betrachten der Puzzles kann dieses Vorgehen bis zur Ebene der Textrezeption verlängert werden: Der Leser soll das *lire autrement* lernen. Deshalb verweigert sich *La Vie mode d'emploi* so mancher Konvention literarischen Schreibens.

Der Text und seine Paratexte liefern allerdings nicht alle Teile des Puzzles, manche hingegen erscheinen doppelt, andere lassen sich nicht ohne Weiteres in die vorgegebenen Strukturen einfügen. Gleichzeitig sind dem Leser zahlreiche Ansatzpunkte für eigene Aktivitäten geboten, über die er die Abfolge des Erzählens selbst beeinflussen kann. Es obliegt dem schöpferischen Impetus des Rezipienten, die einzelnen Puzzleteile zu finden und zusammenzufügen. Dass manchmal gerade das fehlende Teil – die Leerstelle – eine Schlüsselrolle innehat, wird nicht nur in der Geschichte von Bartlebooth und Winckler sinnfällig, sondern betrifft auch die Konzeption des Werks.²⁷¹ Das Lesen als Vorgang jedoch bleibt linear – die kognitive Verarbeitung eines Buchstaben folgt der eines anderen, auf jedes Wort folgt ein weiteres, nach jedem Kapitel ein neues. Die programmierte Juxtaposition der Räume hat eine gesteuerte Sequentialisierung des Erzählens zur Folge, die dem Erzählvorgang seine Reihenfolge gibt, und nicht die Chronologie der Ereignisse als Ordnungsstifter nutzt.

Wo durch polyperspektivische Umsetzung des Geschehens Wiederholungen auftreten, vergewissern Sie den Leser eher: Sie präsentieren ihm, was er bereits einmal gelesen hat.

Die Abfolge des Erzählten folgt der räumlichen Aufteilung der Kapitel und doch erhält auch das Zeitliche hier einen Aspekt: Die *polygraphie du cavalier* markiert die Folge der Kapitel. Eine *partie* entspricht einer Umrundung der virtuell gedachten Schachmatrix mithilfe des Rösselsprungs.²⁷²

²⁷¹ Zur Bedeutung der Leere für die räumlichen Beschreibungen, vgl. Samoyault, *Les mots et les choses de Perec*, S. 59.

²⁷² Béhar, *Georges Perec*, S. 99-100, zeigt, dass sich mitnichten an diese Regel gehalten wird, sondern hier ein *clinamen*, eine bewusste, systematische Integration des Fehlers vorzuliegen scheint. Zum *clinamen* Vgl. auch Magné, *Georges Perec*, S. 43.

Diese Umrundungen sind keineswegs immer gleich „lang“ – während der zweite Teil mit 24 Kapiteln am „längsten dauert“, ist der sechste Teil mit nur sieben Kapiteln um über zwei Drittel kürzer. Die Infragestellung einer fixen Ordnung herrscht bis in die Feinstruktur des Textes, so dass dem Rezipienten auch hier eine regelmäßig angelegte Struktur verweigert wird.²⁷³ Neben dem gewählten Erzählverfahren, das durch zahlreiche Doppelungen, Auslassungen und Widersprüche, die Konstruktion einer eindeutigen, vollständigen Geschichte erschwert, wenn nicht sogar unmöglich macht, kommt somit auch die Verweigerung einer eindeutigen Abfolge im Sinne von Genettes Kategorie des *ordre* und einer proportionierten Dauer im Sinne der *durée* zum Tragen.²⁷⁴ Die von der Narration dargebotene Abfolge hat keinen Einfluss auf

²⁷³ Das Prinzip des *bi-carré latin orthogonal* erklärt Perec in den „Quatre figures pour La Vie mode d’emploi“, in: *L’Arc* 76 (1979) S. 51f.: „Le plus simple, pour faire comprendre ce qu’est un bi-carré latin orthogonal d’ordre 10 et quelles peuvent en être ses applications romanesques, est de partir d’un bi-carré latin orthogonal d’ordre 3. Supposons donc une histoire en trois chapitres dans laquelle s’agitent trois personnages respectivement nommés Dupont, Durand et Schustenberger. Dotons ces trois individus des deux séries d’attributs : d’une part, des coiffures, soit un képi (K), un melon (M) et un béret (B) ; d’autre part des choses que l’on peut tenir à la main : un chien (C), une valise (V) et un bouquet de roses (R). Le problème est alors de raconter une histoire dans laquelle les trois personnages auront tour à tour ces six éléments mais n’auront jamais les deux mêmes. La formule suivante :

| | Dupont | Durand | Schustenberger |
|---|--------|--------|----------------|
| 1 | KV | BR | MC |
| 2 | BC | MV | KR |
| 3 | MR | KC | BV |

qui n’est rien d’autre qu’un bi-carré latin orthogonal d’ordre 3 (trivial) donne la solution du problème : dans le premier chapitre Dupont aura un képi et une valise, Durand un béret et des roses, Schustenberger un melon et un chien ; dans le second, Dupont aura un béret et un chien, Durand un melon et une valise, Schustenberger un képi et un bouquet de roses ; dans le troisième, Dupont portera un melon et des roses, Durand en képi promènera son chien et Schustenberger en béret coltinera une valise. Il ne restera plus dès lors qu’à inventer les histoires justifiant ces successives transformations. Dans *La Vie mode d’emploi* ce ne sont pas 2 séries de 3 éléments, mais 21 fois 2 séries de 10 éléments qui sont ainsi permutés et qui déterminent les éléments constitutifs de chaque chapitre.“

²⁷⁴ Beide Termini folgen der Definition Genettes aus *Discours du récit*. Essai de méthode. in : ders., *Figures* III, Paris 1972. Darin, S. 78, definiert sich der *ordre* als „l’ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l’ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit, [...] ; les rapports entre la durée variable de ces événements, ou segments diégétiques.“

Geschehen und *Geschichte*.²⁷⁵ Zugleich verweigert sie den direkten Zugriff auf ein allein gültiges narratives Syntagma. Die von der Narration dargebotene Abfolge als Strukturprinzip in ihrer Wirksamkeit konterkariert und dadurch für unzulänglich erklärt.

Wie in *Un homme qui dort* findet sich in *La Vie mode d'emploi* die Zeit fragmentiert und zu einer Gegenwart verdichtet, in der das einzige Fortschreiten das der Narration ist. In dem früheren Werk ist die Entwicklung der Handlung allein im sich wiederholenden Ausdruck des subjektiven Erlebens des Protagonisten zu finden. Der Leser wird von der Dichte von erzählter Zeit, Erzählzeit und „Rezeptionszeit“ einerseits und der Unbestimmtheit der Zeitangaben andererseits, desorientiert und durch die Desorientierung dazu gedrängt, sich auf das Zeitempfinden des Protagonisten einzulassen. In *La Vie mode d'emploi* hingegen, ist nicht die Subjektivität eines Protagonisten und seines Zeitempfindens die Dominante. Das Strukturprinzip der rigorosen Unterordnung der Zeit unter das räumliche Prinzip eröffnet vielmehr der Subjektivität des Rezipienten den Spielraum, produktiver Beitrag zum literarischen Werk zu sein. Der Rezeption wird die Aufgabe des Zusammenfügens der Fragmente zugewiesen. Die Leerstelle wird zur Quelle neu entstehender Narrationen. In *La Vie mode d'emploi* bleibt das Eigentliche, der Dreh- und Angelpunkt allen Erzählens, ausgespart und bildet eine Analogie zum Zentrum des *carré blanc*, das als Ausgangspunkt für den Text von *Espèces d'espaces* diente.²⁷⁶ Erst gegen Ende erfährt der Leser, welcher Augenblick es ist, der sich zur Ewigkeit entgrenzt und auflöst: Es ist der Moment, in dem Bartlebooth stirbt. Das auslösende Moment des Erzählens ist der Augenblick seines Todes :

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. (1279)

Der Leser ist wie all die geschilderten Figuren Zeitzeuge – im besagten Moment ist er im Hause anwesend – und hat Bartlebooths Sterben begleitet. Doch das Wesentliche, den Augenblick, in dem Bartlebooth vom Leben zum Tode übertritt, haben weder der Leser noch die anderen Bewohner mitbekommen. „Bartlebooth vient de mourir“ – als das Erzählen bei ihm ankommt, ist Bartlebooth bereits tot. Im Lauf einer zweiten Lektüre könnte

²⁷⁵ Die Terminologie folgt auch hier Stierles Modell, wie es in „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in: *Der Text als Handlung*, S. 49-55, formuliert ist.

²⁷⁶ Samoyault, *Les mots et les choses de Perec*, S. 61, definiert das Spiel als „situer les frontières du vide“.

der Leser die Stelle, an der Bartlebooths Tod zur Sprache kommt, neu positionieren, etwa mit ihr beginnen, dies gäbe den *romans* eine andere literarische Identität.

So bleibt der Text von *La Vie mode d'emploi* ein Labyrinth, das der Rezipient abschreiten kann, in dem er Wege einschlägt und sie auch wieder verlässt. Seine Entfaltung als literarisches Kunstwerk kann *La Vie mode d'emploi* erst durch die Varianz, die ihm der Leser zu geben vermag, erreichen. Neben dem ersten Stimulus, den Perec dem Leser mitgeben möchte, nämlich die Schritte des Puzzleherstellers zu verfolgen,²⁷⁷ ist ein weiterer Aspekt herauszustellen: Beim Rezipienten soll eine eigene Aktivität hervorgerufen werden, er soll einen eigenen Beitrag zu einem gleichberechtigt gültigen Teil des Kunstwerks beizutragen. Gelingt dies nicht, ist der Rezipient der Erfahrung von Auflösung ausgesetzt. Das ist das Spiel, das Text und Autor mit dem Leser spielen.

Wo beginnt die Rezeption, wo endet die Produktion des literarischen Werkes? Inwiefern ist das Ringen um die Realisation des Textes mit der Konstitution einer Identität als narrativer Situationsleistung verflochten? Diese Fragen müssen den folgenden Schritt der Analyse leiten, um aufzuzeigen, auf welche Weise *La Vie mode d'emploi* diese spannungsgeladene Beziehung darstellt.

2.2.3 Zwischen Spiel und Obsession

Die Beziehung von Produzent und Rezipient kann wie beim Puzzle den Charakter spielerischen Wettfeiern annehmen und zu einem kreativen Ergebnis führen. Sie kann aber auch im Exzess münden und die Gegenspieler zu erbitterten Feinden, zu Täter und Opfer, machen, die die Identität des jeweils anderen bedrohen. Das Spiel zwischen Bartlebooth und Winckler ist ein Spiel mit tödlichem Ausgang. Winckler, so erfährt man im Eingangskapitel, ist bereits seit zwei Jahren tot und hat keine Hinterbliebenen. Eine Immobilienmaklerin ist in das Gebäude in der Rue Simon-Crubellier gekommen, um die Wohnung abzuwickeln. Der Tod Bartlebooths wird dem Leser als Wincklers Rache präsentiert. Der letzte Satz des ersten Kapitels bildet die Eröffnungsklausel zur Geschichte Bartlebooths und Wincklers, die wie ein roter Faden durch *La Vie mode d'emploi* führt:

²⁷⁷ Claude Burgelin „Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre (Perec avec Freud, Perec contre Freud)“, in: *Le cabinet d'amateur* 2 (Automne 1996), S. 9-30, hier S. 23.

Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie n'a pas encore fini de s'assouvir. (660)

Der letzte Satz des letzten Kapitels von *La Vie mode d'emploi* schließt diese Eröffnungsklausel. Die Rache Wincklers an Bartlebooth hat sich still und leise vollzogen, während das Erzählen von einem Raum des Hauses zum nächsten ging:

Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W. (1279)

Das letzte, das „tödliche“ Puzzleteil hat die Form eines W – Wincklers Initial. Es handelt sich um eine persönliche Rache, die als subtiles Täuschungsmanöver so virtuos umgesetzt ist, dass Bartlebooth erst beim letzten Teil merkt, dass er die falsche Lösung des Puzzles gewählt hat.

What is implied, but not spelt out, is that Winckler's coup de grâce is an astonishing feat of technique. This final fatal puzzle must have been so constructed as to have not only a correct solution but a further false solution, which allows pieces to be fitted together incorrectly but quite plausibly, right up to the final impasse. Further, the design of the puzzle pattern must have been such as to make the false solution appear to the puzzle-solver as the most promising and strategy to adopt.²⁷⁸

Eine Strategie, die den Erfolg zu versprechen scheint, kann sich im letzten Augenblick als falsche Wahl erweisen. Der Ausgang eines jeden Spiels ist ungewiss. Dieses Prinzip spielt für *La Vie mode d'emploi* eine besondere Rolle. Zeit seines Lebens hat Bartlebooth sich strengen Regeln unterworfen, und sich so gerade durch das Spiel eine Identität geschaffen: Er widmet seine Lebensdauer einer Aufgabe und gestaltet sein Dasein im Zeichen eines kreativen Projekts, auf das er sich fokussiert. So verleiht er seinem Leben Ziel und Struktur, Kontinuität und Kohärenz, – und zielt darauf ab, seine Identität konstituieren.²⁷⁹

²⁷⁸ Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 268.

²⁷⁹ Chassay, *Le jeu de coïncidences*, S. 101.

Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque; ce serait simplement, discrètement un projet, difficile certes, mais non irréalisable, maîtrisé d'un bout à l'autre et qui en retour, gouvernerait, dans tous ses détails, la vie de celui qui s'y consacrerait. Excluant tout recours au hasard, l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme les coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu à leur date. (803f.)

Der Plan legt fest, dass er die Jahre 1925 bis 1935 dem Erlernen der Aquarellmalerei, in der Valène ihn unterweist, verbringen wird. Danach, 1935 bis 1955, sieht sein Plan eine Reise vor, während der er Häfen in aller Welt malt. Dass ihn dieses schöpferische Projekt weit weg von den Wirren des Zweiten Weltkrieges bringt und ihn gefahrlos hält, definiert seine Identität aus dieser Abwesenheit und dem Unbeteiligtsein an diesem Geschehen: Er kann weder an den Gräueln, noch am Widerstand beteiligt, noch kann er Opfer gewesen sein.²⁸⁰ Auch die Jahre 1955 bis 1975 sollen dem Projekt gewidmet sein. In dieser Zeit will er die Puzzles, die Winckler aus jenen Aquarellen geschnitten hat, wieder zusammensetzen. Am Ende steht das Ziel, die Gemälde am Ort ihrer Entstehung ins Wasser zu tauchen, die die Farbe vom Papier löst, so dass nur ein weißes Blatt übrig bleibt. Doch sein Tod verhindert diese Art der Vollendung des Projekts.

Bartlebooths Vorhaben ist kein rein schöpferisches, denn die Zerstörung des Erschaffenen ist ihm inhärent. Sein Spiel trägt durch die strengen Vorgaben bisweilen Züge einer Obsession, die über bloßen schöpferischen Drang hinausgehen. Sein Handeln wird Selbstzweck:

« En dix ans, on arrive à tout, et vous y arriverez, mais pourquoi voulez-vous posséder à fond un art qui, spontanément, vous est complètement indifférent ? » « Ce ne sont pas les aquarelles qui m'intéressent, c'est ce que je veux en faire. » « Et que voulez-vous en faire ? » « Mais de puzzles bien-sûr », répondit sans la moindre hésitation Bartlebooth. (802f.)

Dieser Dialog zwischen Bartlebooth und Valène ist eine der wenigen szenischen Wiedergaben direkter Rede in *La Vie mode d'emploi* und kann als programmatische Aussage gewertet werden. Die Wahl der Gattung spielt in der Kunst eine untergeordnete Rolle – der künstlerische Prozess zwischen

²⁸⁰ Ähnlich wie Olivier Gratiolet gehört auch er zu den Zeugen, die nichts gesehen haben. Ibid., S. 83.

Produktion und Rezeption ist das eigentliche Anliegen des Künstlers. Ein ähnliches Vorgehen konzipierte Perec für *Lieux*. Die Weiterverarbeitung der Seestücke zu Puzzles und deren Zusammensetzen scheinen für Bartlebooth im Vordergrund zu stehen. Das Fragmentieren, Zusammensetzen und Erschaffen für die erneute Zerstörung ist Bestandteil des Plans.

Die Beziehung zwischen Bartlebooth und Winckler wird ein zwischen schöpferischem und zerstörerischem Spiel oszillierender Austausch. Schließlich ist Bartlebooth tief in einer Abhängigkeit von dem ausgeklügelten System und seiner eigenen Erwartung, dies nun auf unfehlbare strenge Art umzusetzen, verstrickt. Die Geschichte vom Kräftemessen zwischen Bartlebooth und Winckler kann als sinnbildlich für das Leser-Autor-Verhältnis betrachtet werden:

De ce point de vue, les figures de Winckler et de Bartlebooth possèdent une valeur métaphorique certaine. Elles synthétisent, dans la fiction, les deux aspects ludiques du fonctionnement du roman : le *jeu* de l'auteur, du faiseur de puzzles ; le *jeu* du lecteur, du poseur de puzzles [...]. Bartlebooth s'est imposé le jeu auquel il s'adonne, tout en ignorant le fonctionnement exact de chacun des puzzles, sorte de secret de fabrication que Winckler garde jalousement et que le milliardaire anglais doit à chaque fois percer. Une sorte de *pacte* implicite lie les deux hommes. De même le lecteur accepte de lire le texte en étant pleinement averti de sa spécificité par le préambule, qui définit un pacte de lecture. Il s'y investit pleinement, tout comme Bartlebooth, en faisant le texte comme on fait un puzzle. Il s'établit le même rapport de forces entre Bartlebooth et Winckler, dans la diégèse, qu'entre le lecteur et Perec, figures extradiégétiques.²⁸¹

Perec fungiert nicht nur als Autor des Textes, sondern auch als schreibender Leser, der in seinem schöpferischen Prozess Werke zahlreicher anderer Autoren rezipiert, aber auch Bezug auf andere seiner eigenen Werke nimmt. Wird die Textarbeit zum Spiel, kann auch die Identität als narrative Situationsleistung ein Spiel sein. Welche Art von Spiel die Identitätskonstitution sein kann, lässt sich aus der Vielzahl der Darstellungen und Wirkungen des Spiels in *La Vie mode d'emploi* ableiten.

²⁸¹ Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, S. 160, Hervorhebungen dort. Vgl. hierzu auch Lorente, *Quelles lunettes pour quel lecteur*, S. 34.

2.2.3.2 Glücksspiel oder Strategie?

Die Identität zwischen Kontingenz und Vorsehung

Das Spiel wird in *La Vie mode d'emploi* ausgesprochen häufig thematisiert. Roger Caillois' Theorie des Spielens²⁸² kann bei der Betrachtung wertvolle Dienste leisten. In Bezug auf die narrative Ausgestaltung und die Motivwahl lassen sich die von Caillois ins Feld geführten vier Grundtypen des Spiels als Interpretationshilfe heranziehen: *agón* (Spiel im Wettstreit gegeneinander), *alea* (Glücksspiel), *mimicry* (Verkleidung, Verstellung) und *ilinx* (Täuschung, Rausch).²⁸³ Diese vier Grundkategorien umfassen jeweils verschiedene Ausprägungen auf einem Kontinuum zwischen dem improvisierten, freien Spiel *paidia* und der virtuosen Beherrschung von Regeln *ludus*.²⁸⁴ Der Text von *La Vie mode d'emploi* gehorcht durchaus den Regeln, die Caillois als grundlegend für das Spiel definiert. Spielen ist frei – so sind es auch das Lesen und das Schreiben, auch unter der Maßgabe selbst auferlegter Regeln, von Literatur. Auch das Bewusstsein, dass es sich bei der Wirklichkeit des Spiels um eine sekundäre Realität beziehungsweise um eine freie Irrealität handelt,²⁸⁵ ist bei fiktionaler Literatur ebenfalls gegeben. Es besteht ein bewusstes Einlassen auf die fiktionale Realität des Spiels und auf seine Regeln.

Doch zeigt sich, dass der Text von *La Vie mode d'emploi* nicht den Vorgaben entsprechend umgesetzt ist, sondern die *contrainte*, die verpflichtende Regel, der die literarische Produktion folgen soll, mitunter nur der Form nach erfüllt, sie gar bisweilen unterläuft. Der entstandene Text weicht sichtbar von den Vorgaben durch die *contraintes* ab. Es erscheint daher geboten, die tatsächliche Ausgestaltung des Konzepts SPIEL im Text in Augenschein zu nehmen und zu deuten.

Als Prototyp des Spielens scheint vor allem das Strategiespiel zu gelten, das dem Spieler stets intellektuell etwas abverlangt und auf seine Entwicklung abzielt. Alles Spiel ist existentiell und kann die Identität sichern oder aber auch bedrohen.²⁸⁶ Strategiespiele der Kategorie *agón*, die Zeichen des Wettkämpfens zweier Gegner stehen, sind am häufigsten vertreten, Glücksspiele, die das passive Erdulden der Kontingenz versinnbildlichen,

²⁸² Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes* (le masque et le vertige), Paris ²1958.

²⁸³ Ibid., S. 27.

²⁸⁴ Ibid., S. 27f..

²⁸⁵ Ibid., S. 23f..

²⁸⁶ Chassay, *Le jeu de coïncidences*, S. 38.

finden sich dagegen unterrepräsentiert. Zum anderen wird ein bestimmter Typus des Spiels in den Listen nicht aufgeführt, ist aber im Text sehr wohl vertreten und von nicht zu vernachlässigender Bedeutung: das Spiel der Verstellung (*mimicry*).

Die Glücksspiele finden sich in der Gruppe „*dés/osselets*“ realisiert. Das Glücksspiel zeichnet sich dadurch aus, dass der Spieler einmal eine Entscheidung trifft, ohne dass er danach noch aktiv eingreifen kann. Weder Geschicklichkeit noch Strategie spielen eine Rolle. Glück und Zufall allein entscheiden über den Spielausgang. Anders als die mathematisch gleichgewichtete Verteilung im *Cahier des charges* suggeriert, erfährt das Glücksspiel eine Art Benachteiligung. Es zeigt sich in der Umsetzung des Textes, dass häufig nur die bloße Nennung die *contrainte* zu erfüllen vermag (etwa in Kapitel XXXVII), ohne notwendigerweise gleichzeitig der Narration eine entsprechende Prägung zu verleihen.

Auch im dritten Kapitel wird die *contrainte* bereits dadurch erfüllt, dass das Wort „*dés*“ genannt wird, ohne jedoch dass diese Würfel etwas mit Glücksspiel zu tun haben. Sie dienen vielmehr der Sekte *Les trois hommes libres* als Meditations-Accessoire:

Les novices en sont tout au début de leur initiation et doivent triompher d'épreuves préliminaires au cours desquelles ils doivent apprendre à s'absorber dans la contemplation d'un objet – matériel ou mental – parfaitement trivial, au point d'en oublier toute sensation, fût-elle douloureuse : à cet effet, les talons des néophytes accroupis ne reposent pas directement sur le sol, mais sur des gros *dés* de métal aux arêtes particulièrement acérées, maintenus en équilibre sur deux de leurs faces opposées l'une touchant le sol et l'autre le talon : le plus petit redressement du pied entraîne instantanément la chute du *dé*, ce qui provoque l'exclusion immédiate et définitive, non seulement de l'élève fautif, mais de ses deux compagnons : le plus petit relâchement de la position fait pénétrer la pointe du *dé* dans la chair, déclenchant une douleur rapidement intolérable. (667, Hervorhebung V.S.)

Vielmehr weisen die „*dés*“ hier das Vermögen auf, die Identität des Spielers zu prägen. Die „*chute du dé*“ ist hier nicht schicksalhaft, sondern wird durchaus von der Beherrschung von Körper und Geist, die der Novize aufbringen kann, bestimmt. Die Würfel werden an dieser Stelle narrativ im Kontrast zur fatalistischen Haltung des Glücksspielers ausgestaltet: Der Ausgang des „Spiels“ ist nicht vom Zufall abhängig, sondern vielmehr von der Beherrschung von Körper und Geist der Adepten. Auch birgt dieses „Spiel“, das eigentlich ja ein Initiationsritus ist, eine existentielle Dimension.

Fällt der Würfel, ist die potentielle Identität der Kandidaten als Angehörige der Sekte keine Möglichkeit mehr, es folgt die „*exclusion immédiate et définitive*“. Die Entwicklung einer Identität als Sektenmitglied ist dann nicht mehr möglich. In Kapitel XXI ist das Spiel mit den zwei Isotopen prekärer Identität und Täuschung verbunden. Héléne Gratiolet und ihr Mann wandern zu einem bestimmten Zweck in die Vereinigten Staaten von Amerika aus:

Ils y devinrent joueurs professionnels, organisant dans des trains de nuit et des tripots de village des parties de dés clandestines qui s'étaient parfois plus d'une semaine. (753)

Héléne und ihr Mann Antoine sind professionelle Spieler, bei Ihnen hat das Spielen existentielle Bedeutung. Dabei agieren sie in doppelter Hinsicht abseits ihrer Identität: als Entwurzelte in einem fremden Land und als des Nachts agierende Gestalten der Unterwelt. Dass auch dieses Spiel eine existentielle Bedrohung beinhaltet, bewahrheitet sich eines Morgens:

À l'aube du 11 septembre 1935, Antoine fut assassiné ; trois voyous, à qui il avait refusé l'entrée dans sa salle de jeux deux jours auparavant, l'emmenèrent dans une carrière abandonnée de Jemima Creek, à quarante kilomètres de Pensacola (Floride) et le tuèrent à coups de canne. (753)

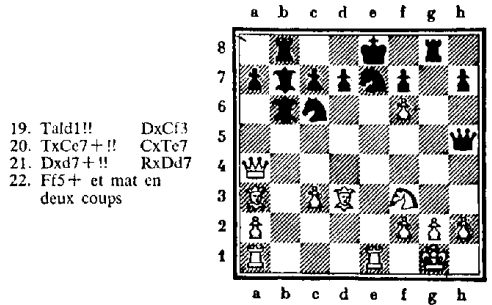
Weitere Spiele, die das *Cahier des Charges* für *La Vie mode d'emploi* vorgibt, beruhen auf dem besonders durchdachten Einsatz von Taktiken und Strategien. Dazu gehören aus der Liste all die unter „*go/échecs/dames*“²⁸⁷ aber auch die unter „*jaquet*“²⁸⁸ rubrizierten Spiele. Auch hier spielen die Spieler direkt gegeneinander. Gerade diese *agón*-Spiele, die dazu dienen, dem jeweils anderen die eigene Überlegenheit zu demonstrieren und ihn im Spiel zu besiegen, haben für *La Vie mode d'emploi* große Bedeutung. Mit ihnen weicht das Miteinander des Spieles um des Spieles Willen dem Wettkampf, der nur noch ein Ende erlaubt, in dem er einen der Spieler zum Sieger, den anderen zum Besiegten macht – ganz wie dies auch Bartlebooth und Winckler bei ihrem Puzzlespiel widerfährt.

In dieser Hinsicht kommt der Kategorie „*go/échecs/dames*“, insbesondere dem Schach- und dem Go-Spiel, eine besondere Rolle zu. Kapitel LXIX beschreibt ein Schachbrett, auf dem eine bestimmte Figurenkonstellation einer berühmten Partie herrscht:

²⁸⁷ *Cahier des charges*, auch im Netz: <http://escarville.free.fr/vme/vme.php?lmn=32>. [zuletzt aufgerufen am 23.05.2012]

²⁸⁸ Darunter fallen Brettspiele mit Würfelverwendung.

Au-dessous du tableau d'Organ Trapp se trouve une petite table à deux étagères : sur la tablette inférieure est posé un échiquier dont les pièces reproduisent la situation après le dix-huitième coup noir de la partie disputée à Berlin en 1852 entre Anderssen et Dufresne, juste avant qu'Anderssen n'entreprenne cette brillante combinaison de mat qui a fait donner à la partie le surnom de « Toujours jeune » :

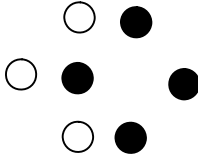


(1072)

Die zweidimensionale Visualisierung des Spiels reflektiert das Verfahren, das die Schachmatrix, die dem literarischen Text zugrunde liegt, auf das Gebäude in der Rue Simon-Crubellier projiziert. Beide Spiele, Schach wie auch Go, stehen für die hohe Kunst des ernsthaften Spielens, bei denen nicht der Stärkere oder der Grausamere gewinnt (*agón*), sondern der Klügere und Gewandtere, der das kunstvolle, raffinierte Spiel beherrscht, den Spielverlauf für sich entscheidet. Zwar imitieren beide Spiele den Krieg, doch gilt es bei beiden, dem König mit List eine tödliche Falle zu stellen. So bietet sich dieses Spiel als symbolische Katharsis für diejenigen an, deren Leben bedroht ist.²⁸⁹ Auch das Go-Spiel wird bildlich dargestellt. Kapitel XCIV, der letzten

²⁸⁹ Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 26f., nennt als Bezug Stefan Zweigs 1941 erschienene *Schachnovelle*, in der ein venezianischer Rechtsanwalt, Geheimnisträger für Kirche und Königshaus, nach dem Anschluss Österreichs von den Nazis verhaftet wird. Um ihm seine Geheimnisse zu entlocken, isolieren ihn seine Peiniger in Einzelhaft und entziehen ihm jedes Mittel mentaler Stimulation. Sein einziger Halt ist ein Buch, das große Schachpartien der Vergangenheit ausführlich beschreibt. Aus den ihm zugeteilten Brotportionen baut sich der Gefangene ein Schachspiel und spielt diese Partien nach – seine Rettung aus der Gefahr mentaler Degeneration und Vernichtung. Das Schachspiel wird stets als hohe Kunst und Wissenschaft dargestellt, als eine Art positive Variante des existentiellen Spiels. In beiden Spielen wird der Krieg auf ein Spiel übertragen und findet darin transzendente Sublimation.

„Tentative d’inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvés dans les escaliers au fil des ans (suite et fin)“, wird das Spiel genannt: „sept pastilles de marbre, quatre noires et trois blanches, disposées sur le palier du troisième étage²⁹⁰ de manière à figurer la position que l’on appelle au go le Ko ou l’éternité“.



(1242).²⁹¹

Wie die Darstellung des Schachbretts ist auch diese Spielkonstellation nur für kundige Leser zeichenhaft. Der Autor hat einen Vorsprung vor seinem Leser, den er offen legt, damit das Spiel des Lesens weitergehen kann. Das Schach- und das Go-Spiel werden aus ihrer direkten Konfrontationssituation in die asymptotische Spielsituation des Textes überführt. Beide Konstellationen stammen nicht aus der Narration einer authentischen Spielsituation, sondern aus deskriptiven Passagen, in denen beide Konstellationen statisch arrangiert, und so dem Spielverlauf enthoben sind. Sie stehen beide zeichenhaft für die Unsterblichkeit einer höheren, der Zeitlichkeit enthobenen Instanz. Darauf verweisen die Namen der Konstellationen „Toujours jeune“ und „Éternité“. Übertragen auf das Spiel mit der Identität bedeutet dies: Bei der Konstitution von Identität einen Sieg als gewandtere Instanz gegen die Kontingenzerfahrung zu erringen, kann ein erster Schritt auf dem Weg zur Überwindung der Zeitlichkeit sein.

Bleibt man bei Caillois' Typologie der Spiele, fällt auf, dass sich alle Kategorien in Perecs *Cahier des Charges* wiederfinden und für die Identität von besonderer Bedeutung sind. In der Ausgestaltung der Spielsituationen steht nicht das passive Erdulden des durch die einmalige Entscheidung herbeigeführten Schicksals (*alea*) im Vordergrund, sondern nach Möglichkeit eine aktive Partizipation und Übernahme von Verantwortung für das eigene Los (*agón*) und insbesondere die Steigerung des Vergnügens (*ilinx*). Diese Konzeption des Spiels beinhaltet einen Identitätswurf, in dem die Identität sich spielerisch konstituieren und auch absichern kann. Eine weitere

²⁹⁰ Im dritten Stockwerk hat Bartlebooth seine Wohnung.

²⁹¹ Vgl. hierzu auch Rinaldo Rinaldi, *La grande catena*. Studi su *La Vie mode d'emploi* di Georges Perec, Genova 2004, S. 156.

Kategorie von Spielen ist unter dem Gesichtspunkt der Identität relevant: das Spiel mit der Identität selbst, das Verstellungsspiel (*mimicry*).

2.2.3.3 Das Spiel mit der Identität

Im Gegensatz zu *alea*-orientierten Spielen ist es bei der *mimicry* die aktive Ausgestaltung des Spielens in seinem Verlauf, die zählt. In *La Vie mode d'emploi* spielen sowohl kindliche Travestie als auch das Verstellungsspiel Erwachsener eine entscheidende Rolle. Stets berührt das *mimicry*-Spiel die Identität. Spiel bedeutet, einen illusorischen Charakter anzunehmen, sei es auch nur zeitweise.²⁹² Diese Illusion wird von allen Beteiligten gemeinsam erzeugt. Das Wort „jeu“ kann in seiner Polysemie auch das Schauspiel meinen. Das Haus ist mit seiner abgezogenen Fassade wie eine Bühne. Der Zuschauer kann kleinen Szenen beiwohnen. Jedes Stück („pièce“) ist auf einen Raum, ein Zimmer („pièce“)²⁹³ bezogen. Dadurch ergeht ein impliziter Appell an die Leser:

In *La Vie mode d'emploi* the absence of the fourth wall, which would have been furnished by the façade, turns the building into a huge multi-level stage. Laying bare the decor of lives present and past. It thus becomes a play-space in both senses – the text combines play and theatre, and, in Gadamer's terms, the closedness of its space is completed by the openness towards the spectator: it calls for the decoding gaze of the voyeur, just as the text calls for the decoding participation of the reader, to achieve true fulfilment of its purpose.²⁹⁴

Es finden sich zudem zahlreiche Erwähnungen und Darstellungen des Bühnenspiels.²⁹⁵ Ein genauerer Blick auf die Inszenierung von Verkleidung,

²⁹² Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, S. 39, zeigt die enge Verbindung der Etymologie der Täuschung mit dem Spiel und verweist auf die wörtliche Bedeutung von *in-lusio* als „entrée en jeu“.

²⁹³ Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 39, erklärt den Zusammenhang von *La Vie mode d'emploi* mit Lesages *Diable boîteux*: „[...] where the devil can make the roofs of houses vanish so as to reveal to his young companion what is going on under each of them.“

²⁹⁴ Ibid..

²⁹⁵ Etwa Philippe Marquiseaux' antike Mandola (826: „[...] une mandore du XVII^e siècle sur la table de laquelle étaient gravées les silhouettes d'Harlequin et Colombine en dominos.“) oder auch das Gemälde, für das der Schauspieler Gormas in seiner Rolle als D'Artagnan Modell steht (856) – in einem Fortsetzungsroman, den Gilbert Berger für seine

Schauspiel und ähnlichen *mimicry*-Spielen und deren Interdependenz mit Identität und Existenz der Charaktere ist für die Analyse durchaus lohnend.²⁹⁶

Zahlreiche Figuren widmen sich der darstellenden Kunst, Theater und Film: Véra de Beaumont ist lange Jahre Opernsängerin gewesen. Henri Fresnel verlässt seine Frau, um sich seinen Traum („être acteur“, 979) zu erfüllen. David Marcia wird, nach seinem Motorradunfall, auf der Suche nach neuen Betätigungsfeldern erfolgloser Theaterproduzent und Lord Ashtray besitzt gar ein eigenes Theaterensemble, mit dem er für seine Gäste Opern bei sich zu Hause aufführt. Olivia Norvell, in fünfter Ehe mit Rémi Rorschash verheiratet, ist eine berühmte Film- und Theaterschauspielerin. Auch Rémi Rorschash selbst hatte sich in verschiedenen Rollen auf der Bühne, meist als Musiker, inszeniert. Er beginnt in „faisant des imitations de Max Linder et ses comiques américains“ (711). Je nach Mode und Zeitgeist erfindet er immer neue Bühnenidentitäten, um überleben zu können:

Une photo de l'époque nous le montre avec son orchestre, « Albert Préfleury et ses Joyeux Piouspious », assez crâne, le képi fantaisie penché sur l'oreille, la vareuse décorée de larges brandebourgs, les bandes molletières impeccablement tirées. Le succes fut incontestable mais ne dura que quelque semaines. L'invasion du paso doble, du fox-trot, de la biguine et autres danses exotiques de provenance de trois Amériques et d'ailleurs, lui ferma la porte des dancings et des musettes et ses louables efforts de reconversion (« Barry Jefferson and His Hot Pepper Seven », « Paco Domingo et les trois Caballeros », « Fedor Kowalski et ses Magyars de la steppe », « Alberto Sforzi et ses Gondoliers ») se soldèrent, l'un après l'autre par des échecs. (711)

Der Grund für das Scheitern Rorschashs auf der Bühne ist, dass die Verwandlung nicht weit genug ging, die Illusion nicht illusionär genug war:

Il est vrai [...] qu'il n'y avait que les noms et les chapeaux qui changeaient ; le répertoire restait pratiquement le même, on se contentait de modifier un peu le tempo, de remplacer une guitare par une balalaïka, un banjo ou une mandoline et d'ajouter selon les cas

Schülerzeitung verfasst. In Kapitel XLIV liest Monsieur Jérôme einen Krimi mit dem Titel *Le masque*. Erwähnungen und Anspielungen dieser Art kommen in großer Zahl vor.

²⁹⁶ Meist sind es Kinder beim Verkleidungsspiel : „Anne est déguisée en Eugénie de Montijo et Béatrice en bergère : la troisième petite fille est vêtue en squaw : la quatrième, Véronique, est adorablement habillée en petit marquis : cheveux poudrés et queue nouée d'un ruban, cravate de dentelle, petit habit vert à basque, culotte mauve, l'épée au côté des longues guêtres de peau blanche montant jusqu'au mi-cuisse.“ (1119)

quelques « Baby », « Olé ! », « Tovaritch », « mio amore » ou « corazòn » significatifs. (ibid.)

Die gespielte Identität scheint die reale Identität der Figuren nicht ausreichend zu überlagern. So werden die darstellenden Künste oft als bewusstes Rollenspiel zweiten Grades inszeniert, bei dem eine Person eine andere Person spielt, die eine Rolle spielt. Nicht selten ergibt sich für dieses Spiel zweiten Grades noch eine Rahmensituation. So etwa beim Höhepunkt der allabendlichen Show der „spectacle de travestis“ der „Villa d'Ouest“, in der Charles Berger arbeitet:

[...] la présence au sein de la troupe de deux grands stars, « Domino » et « Belle de May » : l'inégalable « Domino », qui devant des étincelants panneaux d'aluminium, faisait une éblouissante imitation de Marilyn Monroe, son image se reflétant à l'infini comme dans cet inoubliable plan de *Comment épouser un millionnaire ?* qui n'était lui-même une copie du plus célèbre plan de *La Dame de Shanghai* ; (1028-1029)

In diesen grotesken Überzeichnungen lässt sich ein ironisierendes Spiel mit der postmodernen Konzeption einer sich in ihrer Multiplizität auflösenden Identität sehen.²⁹⁷ Die beiden Stars Domino und Belle de May, sind als Mitwirkende in einer Travestieshow bereits bezüglich ihrer geschlechtlichen Identität eine Täuschung. Domino befindet sich in einem gleichsam identitätsleeren Raum, in dem die Identität der Szene nicht klar zuzuordnen ist. Domino imitiert nicht einfach nur Marilyn Monroe, sondern Marilyn Monroe, wie sie – ebenfalls eine Rolle spielend – aus einer bestimmten Filmszene bekannt ist, die ihrerseits wiederum ein Zitat aus einem anderen Film ist. Im Zweifel wird der Zuschauer nur einer von Dominos Spiegelungen „à l'infini“ gewahr. Für Leser, die Perecs Verfilmung von *Un homme qui dort* kennen, ist diese im Text beschriebene Szene ein Zitat der Szene aus dem Film, in der sich der namenlose Protagonist ebenfalls *en abyme* spiegelt. Dort allerdings steht der bedrohliche Aspekt einer entfremdeten Identität im Vordergrund, wohingegen die in *La Vie mode d'emploi* geschilderte Auflösung eine komische Wirkung hat. Auch Dominos „Kollege“, transgrediert seine Identität mehrfach: Er stellt eine Frau dar, die einen Mann darstellt: „[...] et la fabuleuse « Belle de May » qui, en trois battements de paupières, se métamorphosait en Charles Trenet“ (1029).

²⁹⁷ Straub, *Personale und kollektive Identität*, S. 80f. und 88, spricht von der „desillusionierenden Postmoderne“, in der die Identität nur noch heteronom ist.

Die Nichten von Madame Trévins, der Haushälterin und Pflegerin von Madame Moreau, zeichnen sich ebenfalls durch das Spiel mit der Identität aus. Aus ihrer Biographie wird wiedergegeben, dass sie gemeinsam als Zirkusnummer auftraten:

Adélaïde [...] fut saisie, dès douze ans par le démon du cirque et entraîna ses quatre sœurs dans un numéro de voltige qui fut bientôt fameux dans toute l'Europe : *Les Filles du Feu* passaient à travers des cerceaux enflammés, changeaient de trapèze tout en jonglant avec des torches ou faisaient du houla-hoop sur un fil tendu à quatre mètres sur le sol. (1222)

Auch danach ziehen zwei von ihnen daraus Kapital, dass sie einander täuschend ähnlich sehen :

Marie-Thérèse et Odile devinrent alors danseuses de Cabaret ; leur plastique impeccable et leur ressemblance parfaite leur assurèrent presque instantanément un succès foudroyant [...]. (ibid.)

Tatsächlich kommt später ans Licht, dass ihre Biographie eine Fälschung ist (1223),²⁹⁸ beziehungsweise, dass sie nicht die Nichten von Madame Trévins sind.

Beim Spiel mit der Identität lässt *La Vie mode d'emploi* manche Charaktere die Grenze zu Arglist und böswilliger Täuschung überschreiten. Bei der Schilderung dieser Fälle wird aus dem meist amüsanten *mimicry*-Spiel eine von betrügerischen Absichten getriebene Inszenierung. Dies ist bei den Schurken, die etwa James Sherwood hinters Licht führen, der Fall. Sherwood, Sammler von *unica* (761), sieht sich veranlasst, zu glauben, er sei dem Heiligen Gral auf der Spur. Doch alles ist nur eine raffinierte Täuschung zweier Fälscher, die auf ausgeklügelte Authentifizierungsstrategien zurückgreifen und deren tatsächliche Identität im Dunkeln bleibt. Die Personen, zu denen Sherwood über mehrere Mittelsmänner, die vorgeblich aus dem italienischen Arbeitermilieu stammen, gelangt, sind angeblich Professoren aus Boston: Shaw und Steffenson. Die beiden wollen ihm behilflich sein, den Gral einem niederländischen Studenten der Kunstgeschichte abzukaufen, der das Gefäß aus einem Utrechter Museum gestohlen haben will. Sie unternehmen zahlreiche Anstrengungen, an den Gral zu gelangen und seine Echtheit zu beweisen. Am dem Abend als Steffenson Shaw und Sherwood zu sich einlädt, um eine Echtheitsexpertise zu erstellen,

²⁹⁸ Penzenstadler, *Das Leben als Kunst in Bild und Text*, S. 46f., macht deutlich, dass es sich um gänzlich fiktive Identitäten handelt.

scheint die Angelegenheit glücklich zu enden: Steffenson bescheinigt die Echtheit und Sherwood hat auch die nötige Summe Geld dabei, um den Gral zu „erwerben“. Der Handel scheint perfekt. Man trinkt Champagner. Doch der nächste Morgen bringt die Desillusionierung: Das Haus ist leer und alle Beteiligten verschwunden.²⁹⁹

Alle Beteiligten scheinen Sherwood eine falsche Identität vorgespiegelt zu haben. Vom italienischen Gärtner bis zum „Heiligen Gral“ war alles inszeniert: die Namen, der Ablauf der Täuschung samt der Kontakte und der Reisen in die Niederlande und die Vereinigten Staaten. Ein echtes Schauspiel mit Darstellern, Dramaturgie und Requisiten.³⁰⁰ Der „Heilige Gral“ erweist sich als ordinärer Tonkrug, den man „maskiert“ hat: „Quant au vase, c'était une espèce de gargoulette achetée dans un souk de Nabeul (Tunisie) et légèrement maquillée“ (774). Die Wahl des Wortes „maquillée“ ruft erneut die Welt des Schauspiels und Theaters auf.

Doch nicht nur Betrogene finden sich unter den Bewohnern des *immeuble*, sondern auch Betrüger. Die Danglars gehören dazu. Ihr betrügerisches Spiel wird zur Obsession. Sie nutzen ihren gesellschaftlichen Rang, um bei verschiedensten Anlässen wertvolle Gegenstände zu stehlen. Geld spielt für die Danglars keine Rolle, ihre Beweggründe sind anderer Natur:

Ce n'est pas par intérêt que les Danglars volaient mais plutôt, à l'instar de tous ces cas décrits avec abondance dans la littérature psychopathologique, parce que les dangers qu'ils encouraient en commettant ces vols leur procuraient une exaltation et une excitation de nature proprement sexuelle et d'une intensité exceptionnelle. Ce couple de

²⁹⁹ „Mais lorsque Sherwood se réveilla, le lendemain matin, il trouva la maison absolument déserte. La valise était posée sur une table basse au chevet de son lit et le Vase était bien dans la valise. Le reste de la demeure qu'il avait vue la veille peuplée de domestiques, abondamment éclairée, riche d'objets d'art de toutes sortes, se révéla une suite de salles de danse et de salons vides, et le bureau du Doyen un petite pièce peu meublée, sans doute un vestiaire, totalement dépourvu des livres, de coffre-fort et de tableaux.“ (773)

³⁰⁰ „Les mammas et la marmaille de la maison de Longhi, de même que les serveurs de la demeure de Steffenson, étaient figurants payés à l'heure. Longhi et Steffenson étaient comparses ayant à jouer un rôle précis, mais ne connaissant que vaguement le dessous de l'affaire que Schallaert et Shaw, dont on continue d'ignorer les véritables identités, avaient entièrement manigancée. Schallaert, faussaire de talent avait fabriqué la lettre de Beccaria, l'article de Berzelius et les fausses coupures du Nieuwe Courant. De Rotterdam et d'Utrecht il avait envoyé les fausses lettres de Jakob Van Deeck et du Conservateur du Museum von Oudheden, avant de revenir à New Bedford pour la scène finale et le dénouement de l'affaire [...]“ (773f.)

grands bourgeois rigides qui avait toujours eu des rapports à la Gaultier Shandy (une fois par semaine après avoir remonté la pendule, Maximilien Danglars accomplissait son devoir conjugal) découvrit que le fait de dérober en public un objet de grande valeur déclenchait chez l'un et chez l'autre un sorte d'ivresse libidineuse qui devint très vite leur raison de vivre. (1160)

Gerade dass sie aus ihrer Rolle als „grands bourgeois rigides“ fallen können, versetzt sie in Erregung, die sich zur sinnlichen Raserei steigert und sie zu Kleptomaneen werden lässt (1161). Dabei spielen die Danglars ein doppeltes Spiel mit einem doppelten Publikum. „Dérober en public un objet de grande valeur“ zielt zunächst auf die Öffentlichkeit ab, das Publikum, das den Diebstahl nicht sehen soll, weil es die großbürgerliche Rolle, wie sie die Danglars den ganzen Abend bei den verschiedenen Anlässen zu spielen verstehen, eher zu glauben bereit ist. So sind Maximilien und Berthe Danglars vor Bestrafung sicher. Zugleich ist jeder der beiden der Adressat des Spiels des anderen. Das „en public“ wird dann in erster Linie zu „devant l'autre“ (1161). Die Erregung entsteht durch das Beobachten und die Mitwisserschaft. Indem sie aus ihrer eigenen bürgerlichen Identität in die Identität verruchter Krimineller flüchten, wird auch das Spiel sexueller Erregung für Maximilien und Berthe Danglars selbst glaubhaft. Zudem spielen sie untereinander noch ein weiteres Spiel und erzeugen so mehrere Ebenen des Spielens *aux deuxième degré*:

Les règles de leur jeu s'élaborent assez vite. Ce qui importait, en l'occurrence c'est que l'un des deux accomplisse devant l'autre tel ou tel vol qu'il avait été mis en demeure de commettre. Tout un système de gages, généralement érotiques, récompensait ou punissait le voleur selon qu'il avait réussi ou échoué. (1161)

Das Spiel der Danglars ist ein karnevaleskes, weil es die „verkehrte Welt“ im Blick hat und subversives Verhalten ermöglicht. Ein kriminelles Handeln der Danglars erscheint ihren Gastgeber stets unmöglich. Ihre Vorstellung von der Welt erscheint ihnen wirklicher als die Tatsachen:

[...] il semblait à ce point impossible qu'un grand magistrat et son épouse pussent être suspectés de cambriolage que les témoins préféreraient douter de ce qu'ils avaient de leurs yeux vu plutôt que d'admettre la culpabilité d'un juge. (ibid.)

„La culpabilité d'un juge“ wäre Bestandteil einer verkehrten Welt, und doch ist es genau diese verkehrte Welt, die die Danglars sich aufbauen, in der alle

Identitäten verschleiert werden, und in der die subversiven Akteure, die dieses „Schauspiel ohne Rampe und ohne die Trennung zwischen Darsteller und Zuschauer“³⁰¹ benutzen, um die weltlichen Machtgefüge aus den Angeln heben. Ausgerechnet auf einem Maskenball fliegt der Schwindel der Danglars auf. Zunächst beginnen sie ihre Rollen zu einem Spiel mit verschiedenen Identitäten zu verquicken:

Berthe Danglars déroba une tiare scythe. Le vol fut découvert au cours de la soirée. Appelée immédiatement, la police fouilla tous les invités et découvrit le bijou dans la cornemuse truquée de l'épouse du Président, qui s'était déguisée en Écossaise. Berthe Danglars avoua tranquillement qu'elle avait forcé la vitrine où était enfermée la tiare parce que son mari lui avait demandé de le faire ; tout aussi tranquillement Maximilien confirma cet aveu en produisant sur-le-champ une lettre du directeur de la Prison de la Santé qui le priait – à titre hautement confidentiel – de ne pas perdre de vue certaine couronne d'or dont il avait appris par un de ses meilleurs indicateurs qu'elle devait être dérobée au cours de cette soirée masquée [...]. (1162)

Eine großbürgerliche Ehefrau, die für Ihren Mann die Diebin spielt, spielt auch vor der Polizei eine großbürgerliche Ehefrau, die auf Wunsch ihres Mannes die Diebin spielt – nur unterscheidet sich das vorgebliche vom tatsächlichen Motiv.

Im Falle von Élizabeth, der Tochter der Beaumonts, verlieren Verstellung und Vortäuschen einer anderen Identität jeden spielerischen Charakter und haben nur noch eine existentielle Dimension: Es geht um Leben und Tod. Bereits in Kapitel VI erfährt der Leser das schreckliche Ende von Élizabeth: Sie und ihr Mann François werden ermordet. Jahrelang hatte Élizabeth ihre Identität verborgen gehalten und war untergetaucht. Bereits 1946, als sie von ihrer Mutter, die sie erst vor kurzem zu sich nach Paris geholt hatte, fortging, gab sich Élizabeth einen anderen Namen: Véronique³⁰² Lambert. Ursache

³⁰¹ Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, S. 137.

³⁰² Dieser Name verweist auf die heilige Veronika, die der Überlieferung zufolge ihren Schleier Christus auf seinem Weg nach Golgatha als Schweißstuch gab. Auf wundersame Weise zeichnete sich Christi Antlitz auf dem Schleier ab. Bereits in James Sherwoods Geschichte wird dieses Tuch in einer Liste von Passionsreliquien genannt, Kapitel XXII, S. 763-764. Beide Verweise sind den zahlreichen Spiegelungen und Reflexionen zuzuordnen, wobei *vera icon* (das wahre Bild) als Anagramm des Namens den Diskurs von Repräsentation, Imitation und Realität aufgreift. Wie Hans Belting, *Das echte Bild*. Bildfragen als Glaubens-

hierfür ist, dass unter ihrer Aufsicht als Au-pair-Mädchen, der zu beaufsichtigende Junge ums Leben kommt. Sein Vater, Sven Ericsson, will sich an Élizabeth rächen. Nach dem Vorfall verschleiert sie ihre Identität weiter, gibt sich neue Namen (Véronique Ambert, Élizabeth Ledinant), wähnt sich schließlich in Sicherheit und gründet in Chaumont-Porcien eine Familie. Die Täuschung ist perfekt, Sven Ericsson wäre ihr nicht auf die Spur gekommen. Die Identität lässt sich durch das Spiel der *mimicry* auch auf existentieller Basis absichern. Doch eines Tages beendet Élizabeth selbst ihre Täuschung und gibt Ericsson den entscheidenden Hinweis, der es ihm ermöglicht, schließlich Rache zu üben. Damit überträgt er sein eigenes Trauma auf Élizabeths Kinder, die nun Waisen sind und hinterlässt eine versehrte Familie. In der Biographie beinahe jeder Gestalt in *La Vie mode d'emploi* lässt sich eine Leerstelle finden – es sind versehrte Identitäten.

2.2.3.4 Die versehrte Identität

Fragmentierung, Versehrtheit und Lücken spielen als Zeichen des Fehlens und Scheiterns eine Rolle.³⁰³ Zugleich sind in den Fragmenten die Spuren eines Lebens, und damit des Überlebens, vorhanden. So eröffnet die Leerstelle als Lebensspur, als Hinterlassenschaft gelebten Lebens auch eine positive Dimension. Unter den in *La Vie mode d'emploi* dargestellten Familien gibt es einige, die durch den gewaltsamen Tod eines Familienmitglieds versehrt wurden. Dazu gehören etwa Isabelle Gratiolet, deren Mutter von ihrem Großvater getötet worden war und die Breidel-Schwestern, deren Mutter Sven Ericssons Rache für sein ertrunkenes Kind zum Opfer fällt. Zugleich war deren Mutter Élizabeth de Beaumont selbst Halbwaise, da sich ihr Vater, Fernand de Beaumont, 1935 das Leben nahm. Die versehrte Identität scheint geradezu vererbbar. Auch ihre Großmutter Véra kommt aus einer solch verstümmelten Familie – hier war die kollektive Geschichte die Ursache.

fragen, München 2006, S. 81, zeigt, gilt das Turiner Grabtuch mit dem Antlitz Christi zugleich als Beweis und Gesicht.

³⁰³ Neben den Projekten Bartlebooths und Valènes gibt es zahlreiche unvollendete und gescheiterte Vorhaben, die eine Leerstelle entstehen lassen. Dies betrifft Dr. Dintevilles Vorhaben, den Traktat seines Vorfahren zu publizieren (Kapitel XIV), ebenso wie Marcelin Échards Bibliographie „critique des sources relatives à la mort d'Adolf Hitler dans son bunker le 30 avril 1945“. Auch von diesem Werksprojekt existiert eine klare Konzeption, die jedoch nicht vollendet wird. Bereits für den ersten Teil braucht Marcelin Échard 15 Jahre und stirbt vor Vollendung seines Projekts, ebenso wie Valène und Bartlebooth.

[...] un matin d'avril mille neuf cent dix-huit, alors que la famille Orlov, que la Révolution avait éparpillé aux quatre coins de la Sainte Russie, avait miraculeusement réussi à se retrouver presque intacte, un détachement de gardes rouges prit d'assaut leur résidence. Véra vit son grand-père, le vieux Serge Ilarianovitch Orlov, qu'Alexandre III avait nommé ambassadeur plénipotentiaire en Perse, son père, le colon Orlov qui commandait le célèbre bataillon des Lanciers de Krasnodar, et que Trotski avait surnommé « Le boucher du Kouban », et ses cinq frères, dont le plus jeune venait juste d'avoir onze ans, fusillés sous ses yeux. (845)

Ein Hilfsmittel im Umgang mit dieser Art des Verlusts ist das Konservieren von Spuren aus der Vergangenheit – etwa in der Kunst. So ist es im Falle Emilio Grifalconis, der, nachdem seine Frau Letizia ihn für den Nachbarn Paul Hébert verlassen hat, sich zuverlässig um die Kinder kümmert. Bevor er nach Verona zurückkehrt, lässt er seine Familie von Valène portraituren – mit seiner Frau. Im Bild wird die Familie wieder vollständig:

En 1959, lorsque son contrat avec le Ministère des Affaires culturelles – dont dépendait la remise à neuf du château de la Muette³⁰⁴ – vint à expiration, Grifalconi repartit à Vérone avec ses enfants. Mais quelques semaines auparavant il alla trouver Valène et lui commanda un tableau. Il voulait que le peintre le représente, lui, avec sa femme et les deux jumeaux.

[...] Valène ne fit pas un tableau mais un dessin à la plume avec des encres en couleur. Faisant poser Emilio et les jumeaux, se servant pour Laetizia de quelques photos déjà anciennes, il figola soigneusement les détails demandés par l'ébéniste : les petites fleurs mauves et bleues du corsage de Laetizia, le casque colonial et les guêtres de l'ancêtre, les ors fastidieux de la couronne de mariée [...]. (808)

Valène, der Maler, führt mithilfe seiner Kunst die Familie als unversehrte Einheit wieder zusammen. Und doch dient auch ihm dabei eine andere Repräsentation als Hilfsmittel. So schafft er das echte Dokument einer nicht realen Wirklichkeit. Auch dieses Gemälde wird durch die *retexturisation* – die Verarbeitung seiner Geschichte im Rahmen eines Textes entlarvt. Dem Gemälde selbst würde man die Manipulation nicht ansehen. Auch das *Dictionnaire des mots oubliés* von Cinoc versucht, einen Zustand ex post

³⁰⁴ Auch hier findet sich La Muette aufgerufen, das Durchgangslager, in dem Perecs Mutter zunächst interniert worden war. Vgl. hierzu Kapitel 2.1.1.2 *Leere Räume*, Fußnote 48.

wiederherzustellen und Erinnerungen zu konservieren.³⁰⁵ Dabei steht weniger die Bilderwelt als die Sprache im Vordergrund. Die Geschichte Cinocs ist ein Beispiel dafür, wie eng die Leerstelle und der Versuch, ihr durch schöpferisches Tun entgegenzutreten, miteinander verbunden sind. All diesen Vorhaben haftet eine Ambivalenz an. Denn, gegen die Leerstelle kraft der Phantasie anzuarbeiten, ist nicht stets von Erfolg gekrönt, sondern hochgradig unsicher. Cinocs Geschichte ist ein Beispiel dafür. Er ist Redakteur bei Larousse:

Cinoc, qui avait alors une cinquantaine d'années, exerçait un curieux métier. Comme il le disait lui-même, il était « tueur de mots » : il travaillait à la mise à jour des dictionnaires Larousse. Mais alors que d'autres rédacteurs étaient à la recherche de mots, lui devait, pour leur faire de la place, éliminer tous les mots et tous les sens tombés en désuétude. (1019)

An der Geschichte Cinocs zeigt sich die existentielle Dimension der Leerstelle, die in dieser Form nur im Medium der Schriftlichkeit umgesetzt werden kann: Die korrekte Aussprache seines Namens wird als Frage aufgeworfen, aber nicht beantwortet.

Cinoc vint vivre rue Simon-Crubellier en 1947, quelques mois après la mort d'Helène Brodin-Gratiolet dont il reprit l'appartement. D'emblée il posa aux gens de la maison [...] un problème difficile : comment devait-on prononcer son nom ? Évidemment, la concierge n'osait pas l'appeler « Sinoque ». Elle interrogea Valène, qui proposa « Cinoche ». Winckler qui tenait pour « Tchinotch », Morellet, qui penchait vers « Cinots ». Mademoiselle Crespi, qui suggéra « Chinosse », François Gratiolet, qui préconisa « Tsinoc », et enfin Monsieur Échard qui, bibliothécaire versé dans les graphies forestières et dans les subséquentes façons de les émettre, montra que, sans tenir compte d'une éventuelle transformation du « n » central en « gn » ou « nj » et admettant par principe une fois pour toutes que le « i » se prononçait « i », et le « o », « o », il y avait quatre manières de prononcer le premier « c » : « s », « ts », « ch » et « tch », et cinq manières de dire le dernier : « s », « k », « tch », « ch » et « ts » et que par conséquent, compte tenu de la présence ou de l'absence de tel ou tel accent ou signe diacritique et des particularités phonétiques de telle

³⁰⁵ Vgl. hierzu Samoyault, *Les mots et les choses de Perec*, S. 72.

ou telle langue ou dialecte, il y avait lieu de choisir entre les vingt prononciations suivantes :

| | | | | |
|-----------|---------|-----------|----------|----------|
| SINOSSE | SINOK | SINOTCH | SINOCH | SINOTS |
| TSINOSSE | TSINOK | TSINOTCH | TSINOCH | TSINOTS |
| CHINOSSE | CHINOK | CHINOTCH | CHINOCH | CHINOTS |
| TCHINOSSE | TCHINOK | TCHINOTCH | TCHINOCH | TCHINOTS |

(1018)

Die Diskussion wird narrativ nachvollzogen, wobei die ins Feld geführten Argumente die jeweiligen Bewohner auf ironische Weise charakterisieren. Nicht einmal Cinoc selbst kann diese Ungewissheit auflösen, so weit ist seine Selbstentfremdung gekommen. Die Deutungshoheit über die bloße Aussprache seines eigenen Namens wurde ihm entzogen: „[I]l ne savait pas lui-même quelle était la manière la plus correcte de prononcer son nom“ (ibid.). Selbst eine ausführliche Diskussion vermag unter Umständen eine Lücke nur zu umreißen, kann sie aber nicht permanent füllen. Die Vielzahl der Varianten mag dem Bedürfnis nach frenetischer Substitution genügen, eine Sicherheit gewährt sie jedoch nicht. Die Selbstentfremdung wird von außen induziert: Es sind die Wirren der kollektiven Geschichte, durch die die jüdische Familie Cinoc die Deutungshoheit über ihren Namen verloren hat.³⁰⁶

Le patronyme d'origine de sa famille, celui que son arrière-grand-père, un bourrelier de Szcyrk, avait officiellement acheté au Bureau d'État Civil du Palatinat de Cracovie, était Kleinhof ; mais de génération en génération, de renouvellement de passeport en renouvellement de passeport, soit qu'on ne graissât pas assez la patte aux chefs de bureau allemands ou autrichiens, soit qu'on s'adressât à des employés hongrois, poldèves, moraves ou polonais, qui lisaient « v » et transcrivaient « ff » ou qui notaient « c » où ils entendaient « tz », soit qu'on eût à faire à des gens qui n'avaient jamais besoin de beaucoup se forcer pour devenir un peu illettrés et passablement durs d'oreille quand il s'agissait de donner des papiers d'identité à un juif, le nom

³⁰⁶ Diese Erfahrung des Verlustes der Hoheit über den eigenen Namen überträgt die Erfahrung der Familie Georges Perecs, wie sie in *W ou le souvenir d'enfance* geschildert wird, ins Humoristisch-Absurde. Vgl. Teil 3 dieser Arbeit: *Potentielle Biographie als Identitätskonstruktion*.

n'avait gardé rien de sa prononciation ni de son orthographe [...]. Comment Kleinhof était-il devenu Cinoc ? Cinoc ne le savait pas précisément ; la seule chose qui était sûre, c'est que le « f » final avait été un jour remplacé par ce signe particulier (ß) avec lequel les Allemands notent le double « s » ; ensuite sans doute le « l » était tombé ou bien on lui avait substitué un « h » : on était arrivé à Kinoch, Chinoc, Tsinoc, Cinoc, etc. De toute façon, il était vraiment secondaire de tenir à le prononcer de telle ou telle façon. (1019)

Durch die intermediale Überführung – auch dies in gewisser Weise wie bei den Aquarellen eine *retexturisation* – einer Aussprache in Textform, wird gerade das akustische Medium als Leerstelle offen gelassen. Die Diskussion ist erst durch das lautliche Umsetzen all der verschiedenen Aussprachevorschläge komplett. Doch müssen die Laute der Zeichenfolge „CINOC“ stumm bleiben. Dieses Schweigen ist eine Vorstufe existentieller Vernichtung. Die Nationalsozialisten machten die gesicherte Aussprache unmöglich und entrissen den Menschen die Deutungshoheit über die semiotische Basis ihrer Identität: den Namen. Die Erfahrung mit einer Geschichte, die den Namen immer wieder anders interpretierte und dem Zeichen stets die Deutung des Herrschenden aufprägt, lässt sich auch umkehren: Wer die Deutungshoheit zu wahren vermag, beherrscht den, der sich in seiner Deutung irrt. Im Ringen um die Deutungshoheit entsteht der Machtkampf zwischen Winckler und Bartlebooth, der als Kampf um das Zusammensetzen von Puzzles zum Kampf auf Leben und Tod wird. Um die Deutungshoheit geht es auch beim Spiel zwischen Autor- und Leserinstanz, der aus dem Text von *La Vie mode d'emploi* ein Buch der Potentialität macht.

2.2.4 *Le livre potentiel* – die Leerstelle als Generator der Sinnstiftung

Diskontinuität prägt den Text von *La Vie mode d'emploi*. Wo Auslassungen sind, ergeben sich stets auch Möglichkeiten des Anknüpfens. Der Leser muss selbst die Brücken schlagen, um die Kontinuität der Lebensgeschichte der Figuren herzustellen. Aus dem Erzählten kann er Hinweise und Indizien sammeln und diese Puzzleteile gleich zu einem Gesamtbild, zu einer kontinuierlichen Geschichte zusammenfügen. Die Leerstelle ist in *La Vie mode d'emploi* der Generator literarischen Handelns – für den Produktions- ebenso wie für den Rezeptionsprozess. Sie kommt in dieser Funktion in einer außerordentlichen Vielfalt zum Einsatz. Nicht immer lassen sich dabei alle

Lücken ausfüllen, alle Widersprüche glätten. So schlägt beispielsweise die Tatsache zu Buche, dass bei den Beaumonts offensichtlich ein Kapitel unterschlagen wird. Denn, in deren Wohnung verweilt die Narration in den Kapiteln II, XXI und LX. Dabei ist das Kapitel II mit *Beaumont 1* untertitelt, Kapitel XXXI aber mit *Beaumont 3*. Kapitel XL führt das Erzählen dann sozusagen regulär weiter und trägt als Untertitel: *Beaumont 4*. Ein *Beaumont 2* fehlt. Auch hier wird dem Leser das Defizitäre der Narration vor Augen geführt. Durch diese Leerstelle beginnt der Leser das, was er liest, zu überprüfen. Er wird versuchen festzustellen, ob er ein Kapitel übersehen hat, das den Untertitel *Beaumont 2* trägt. Wie wichtig die Bildung narrativer Schnittstellen durch die Lücke für das Funktionieren von Literatur ist, sei hier durch Wolfgang Iser's Blick auf das Lesen in Erinnerung gerufen:

„Jeder Augenblick der Lektüre ist eine Dialektik von Protention und Retention, indem sich ein noch leerer, aber zu füllender Zukunftshorizont mit einem gesättigten, aber kontinuierlich ausbleichenden Vergangenheitshorizont so vermittelt, daß durch den wandernden Blickpunkt des Lesers ständig die beiden Innenhorizonte des Textes eröffnet werden, um miteinander verschmelzen zu können.“³⁰⁷

Diese Spannung zwischen Protention und Retention treibt die Fragmentierungs-Strategie des Textes von *La Vie mode d'emploi* auf die Spitze. Die algorithmische Reihenfolge der Kapitel eröffnet Leerstellen zwischen den Kapiteln, die über die Art Leerstellen, wie Wolfgang Iser in seiner Analyse des Rezeptionsvorgangs beschreibt, weit hinausgehen.

„Der Text besitzt dann einen Schnitt. Die häufigste Verwendung dieser Schnitttechnik findet sich dort, wo mehrere Handlungsstränge gleichzeitig ablaufen, aber nacheinander erzählt werden müssen. Die Beziehungen, die zwischen solchen übereinander gelagerten Ansichten bestehen, werden in der Regel vom Text nicht ausformuliert, obgleich die Art, in der sie sich zueinander verhalten, für die Intention des Textes wichtig ist.“³⁰⁸

Die Einbettung aller in *La Vie mode d'emploi* erzählten Geschichten in den Zusammenhang eines einzelnen Augenblicks zwingt den Text, diese Simultaneität des Geschehens in die Linearität des Textes zu überführen. Die

³⁰⁷ Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 182.

³⁰⁸ Wolfgang Iser, „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“ (1970), in: Warning, R. (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, S. 234f.

Geschichten der Figuren werden nur selten im Ganzen wiedergegeben, vielmehr finden sich an verschiedenen Stellen Fragmente, die sich erst im Lauf der Lektüre zu einer ganzen Geschichte formen können. Die Unterbrechung ist die Regel.

Diese harten Schnitte finden in *La Vie mode d'emploi* auch innerhalb eines jeden Kapitels statt. Erzählsequenzen brechen ab, um der Digression freien Lauf zu lassen. All die Leerstellen sind Appelle, die den Leser zur intensiveren Beteiligung veranlassen sollen.³⁰⁹ Dabei besteht stets die Tendenz, die Lücke auszuloten und auszuweiten, um das Spiel zu fördern.

Perec pursues in his fiction the art of the game-player, which is to exploit every 'looseness', every dimension of possibility within the rules. [...] Having devised his complex and often seemingly oppressive systems of constraint, he sets about discovering those options 'which are neither forbidden nor prescribed' and, on occasion manoeuvring to finesse the rules to create more such options. The exploitation of „play in the system“ represents the vital exercise from freedom against the odds.³¹⁰

Der im stringenten System verbliebene Spielraum ist die letzte Bastion der Freiheit für einen schöpferischen Impuls. Der Zufall kann so zum Element von Freiheit und Befreiung werden.³¹¹ Hinzu kommt, dass das Spiel auf der Metaebene zwischen dem Autor und seinem Leser als *agón*-orientiertes Spiel betrachtet werden kann. Der Autor unterläuft die aufgestellten *contraintes* kategorisch und setzt Täuschung und Offenlegung bezüglich der Mechanismen gegenüber dem Leser im Sinne einer ambivalenten Strategie ein, die einerseits hilft, die Produktion des Textes zu sichern, indem sie sich nicht allein auf den Autor verlässt, die aber dem Leser andererseits großen Einsatz abfordert. So entwickelt sich im Rahmen von Produktion und Rezeption zwischen Autor und Leser ein Spiel.

³⁰⁹ „In dieser Struktur hält der Text ein Beteiligungsangebot an seine Leser bereit. Sinkt der Leerstellenbeitrag in einem fiktionalen Text, dann gerät er in Gefahr, seine Leser zu langweilen, da er sie mit einem steigenden Maß an Bestimmtheit – sei dieses nun ideologisch oder utopisch orientiert – konfrontiert. Erst die Leerstellen gewähren einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens“, Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, S. 236.

³¹⁰ Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 36.

³¹¹ Miller, *Georges Perec*, S. 75.

2.2.4.1 Spiel zwischen Leser und Autor

Das Spiel mit intertextuellen Verweisen ist eines der wichtigsten Elemente des Spielens zwischen Autor und Leser. Unter den Werken Perecs, aus denen *La Vie mode d'emploi* zitiert, ist *Un homme qui dort* hervorzuheben. Das Ausgabenheft von Adèle Plassaert (1975) verweist auf eine ähnliche Auflistung des namenlosen Protagonisten von *Un homme qui dort*.³¹² Dazu gehört auch die Beschreibung Gaspard Wincklers während seiner Stadtpaziergänge, in denen er stark an den Greis erinnert, den der Protagonist von *Un homme qui dort* so bewundert.³¹³ Die Geschichte von Grégoire Simpson enthält einen doppelten Verweis. Zum einen erinnert der Name des Protagonisten an die Figur Gregor Samsa aus Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*. Zum anderen erlebt auch Grégoire Simpson eine Verwandlung: „Il tomba alors dans une sorte de neurasthénie; une léthargie singulière, dont apparemment rien ne parvint à le réveiller“ (1957). Er legt ein Verhalten an den Tag, das deutliche Parallelen zum Verhalten des namenlosen Protagonisten von *Un homme qui dort* aufweist, denn auch dieser befindet sich in einem ähnlichen Zustand apathischer Metamorphose: „mangeant tous les jours dans la même friterie, debout au comptoir, le même repas: un complet, c'est à dire un steak-frites, un grand verre de vin rouge, un café, lisant tous les soirs au fond d'un café *Le Monde* ligne à ligne“ (ibid.).³¹⁴ Ebenso besitzt er eine „bassine de matière plastique rose“, in der er drei Paar Socken einweicht – ganz wie „der Mann, der schläft“.³¹⁵

Durch den doppelten Verweis auf das Werk eines anderen Autors und zugleich auf ein anderes von Perecs eigenen Werken, macht der Text von *La Vie mode d'emploi* die Geschichte von Grégoire Simpson zu einem Puzzleteil, das an zwei verschiedene Stellen im Puzzle der Literatur passt. Es

³¹² Perec, *Un homme qui dort*, S. 287.

³¹³ „Il s'asseyait sur un banc, les pieds joints, le menton appuyé sur le pommeau de sa canne qu'il agrippait à deux mains et restait là pendant une heure ou deux, sans bouger, regardant devant lui les enfants qui jouaient au sable ou bien le vieux manège à la tente orange et bleue, avec ses chevaux aux crinières stylisées et ses deux nacelles décorées d'un soleil orange, ou bien les balançoires ou le petit théâtre guignol“ (1957). Vgl. hierzu *Un homme qui dort*, S. 251 : „Sur un banc non loin de toi, un vieillard momifié, immobile, les pieds joints, le menton appuyé sur le pommeau de sa canne qu'il agrippe à deux mains, regarde devant lui dans le vide, pendant des heures. Tu l'admires.“

³¹⁴ Vgl. hierzu *Un homme qui dort*, S. 252: „Tu t'assieds au fond d'un café, tu lis le Monde ligne à ligne, systématiquement.“

³¹⁵ Ibid., S. 225: „Dans une bassine de matière plastique rose, tu mets à tremper trois paires de chaussettes.“

gibt mehr als nur eine mögliche Lösung, sondern vielmehr zwei Wege, die der Leser zur Interpretation einschlagen kann. Der Text lässt ihm diesen Spielraum. Das Rätsel muss vom Rezipienten gelöst werden, der einerseits einen konstruktiven Beitrag zum Werk leistet. Andererseits öffnet sich in der Vielzahl potentieller Realisierungen auch eine Vielzahl möglicher Identitäten des Kunstwerks, das mehr einem Spiel gleicht, dessen Verlauf und Ziel verschiedenste Ausführungen finden können.

The recognised games, whether adversarial or solitary, are normally marked by a clear outcome or endpoint – checkmate or completed crossword. Perec’s solitary private games could, however, be divergent in their outcome or solution, with no single solution identified, and no fixed criterion of success or failure. This suggests another possible distinction: that between convergent games and divergent games. [...] Adversarial games are generally formally convergent, in that an agreed situation marks the point of closure (the taking of all pieces in draughts, checkmate in chess), but strategically divergent, in that there is a near-infinite number of ways to reach this position.³¹⁶

Andererseits wurzelt in diesem Freiraum zugleich auch die Gegnerschaft von Autor und Leser. So wird der Text zum „adversarial game“ der besonderen Art: Es geht nicht mehr um das Erreichen eines bestimmten Endzustandes, sondern um das Maximieren der Zahl möglicher verschiedener Wege, ohne dass ein Zustand fixiert werden würde, der das Spiel beendet. Auch die Konstitution von Identität kann sich als „adversarial game“ gestalten. Die Kontingenzerfahrung ist Gegner der Integrität des Individuums. Dessen Resilienz wiederum äußert sich vor allem darin, dass es sich Möglichkeiten erarbeitet, mit der Kontingenzerfahrung umzugehen.

Dies gilt in gewisser Weise auch für den Leser, der bei der Rezeption von *La Vie mode d’emploi* eigene Regeln aufstellen kann und sich an dem, was der Autor ausgeklügelt hat, orientieren darf, aber keineswegs muss. Er kann die Geschichte von Grégoire Simpson in erster Linie als ein Zitat Kafkas auffassen oder ein als Eigen-Zitat Georges Perecs, oder sie in ihrer doppelten Verweiskraft wahrnehmen.

Bereits das Vorwort legt dem Leser nahe, das Buch *La Vie mode d’emploi* wie ein Puzzle zu handhaben. Dies signalisiert die Bedeutung des Spielens und von Spielregeln für *La Vie mode d’emploi*. Alain Hervé thematisierte dies als Frage in einem im Dezember 1978 geführten Gespräch:

³¹⁶ Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 30.

„À le lire, on imagine assez facilement que vous auriez pu l'appeler La Vie règle du jeu ?“³¹⁷, worauf Perecs Antwort deutlich macht, was geschieht, wenn keine Verbindung der Fragmente, kein Brückenschlag in eine Kontinuität gelingt:

La Règle du jeu est un titre qui existe déjà. C'est le titre générique de quatre livres de Leiris que j'admire énormément [...] Plusieurs jeux sous-tendent le livre. L'image centrale du livre est le puzzle. Au-delà, il y a l'image d'une œuvre (c'est difficile d'employer ce mot à quarante ans) où tout ce que je vais écrire s'organisera à son tour comme un puzzle dont chaque livre serait l'une des pièces. L'ensemble de tout cela participera au puzzle de la littérature contemporaine dont les pièces sont les écrits des autres auteurs, et moi, je vais remplir un vide de ce puzzle. [...] *une pièce isolée n'a pas de sens en soi. [...] C'est la capacité de la relier aux autres qui lui donne son sens, sa cohérence.* Une fois qu'on a reconstitué l'image, on a fini le jeu – il n'y reste plus rien.³¹⁸ [Hervorhebung V.S.]

Erst im Gesamtzusammenhang erhält auch das einzelne Teil seine Bedeutung. Für den Text gilt, analog zum Puzzle, dass die Aufgabe des Herstellers des Spiels ein konstruktiver Beitrag zum Handeln des Puzzlelegers sein kann – aber nicht sein muss. Neben dem Spiel als *franc-jeu* steht die Möglichkeit der Täuschung immer im Raum. Es gewinnt derjenige, der einerseits die Regeln virtuos beherrscht, der sich andererseits aber auch im entscheidenden Augenblick vom regelgerechten Spiel zu lösen versteht und die Grenze zwischen List und Arglist auch zu überschreiten vermag.

Das Spiel mit und gegen die Regeln ist metatextuelles Wirkprinzip dieses literarischen Werkes. Perec hat sich ein rigides Programm auferlegt, das ihm das Schreiben seines Buches vorgibt. Hier entsteht die Möglichkeit zu einem weiteren Spiel, das der Autor mit sich selbst bei der Produktion des Textes spielt. Doch nicht nur die Regeln und Vorgaben dieses Spiels werden im *Cahier des Charges* geregelt, sondern auch die Abweichungen von diesen Vorgaben können Bestandteil des Spiels werden. Im *Cahier* wird etwa geregelt, an welcher Stelle die Vorgaben zu missachten sind – diese Kategorien nennen sich „faux“ und „manque“ – und legen fest, welches Element aus den Vorgaben ausgelassen wird und welches nicht regelgerecht realisiert wird.

³¹⁷ *La Vie: règle du jeu*, in : *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 267.

³¹⁸ *Ibid.*, S. 267.

Die Bedeutung des Spiels für *La Vie mode d'emploi* äußert sich auch in der thematischen Relevanz. Eine Kategorie, die in jedes Kapitel Eingang findet ist „jeux“. Folgende Spiele gehören dazu: „cartes“; „dés“, „osselets“; „dominos“; „solitaire“; „go“, „échecs“, „dames“; „jaquet“; „mots croisés“. Sie sind gleichmäßig auf die Kapitel verteilt und sollen dort erzählerisch in Erscheinung treten. Nicht immer allerdings haben die vorgegebenen Themen das gleiche Gewicht für ein Kapitel.

In Kapitel LXXXV, wo laut Vorgabe ein Spiel aus der Kategorie „cartes“ verwendet werden soll, findet sich die *contrainte* allein im Namen einer dort dösenden Katze – „Poker Dice“ – umgesetzt. Die *contrainte* hat in der Narration kein Gewicht. Den aus erzählerischer Sicht eigentlichen Mittelpunkt bilden die Sprachrätselspiele von Abel Speiss, dem vormaligen Mieter der Wohnung. Die Erwähnung der Sprachrätsel ist nicht durch die *contrainte* vorgeschrieben. Durch diese Art der Umsetzung der *contrainte* wird die selbst aufgestellte Regel in gewisser Weise bereits unterlaufen: Sie wird nur durch einen Formalismus erfüllt.

Der lückenlosen Programmierung eines literarischen Textes wird eine Absage erteilt. Dieser Aspekt lässt sich auch an der Analyse einer weiteren Kategorie von Spielen vertiefen und differenzierend präzisieren: den „automates“. Ihr mechanisches Funktionieren als „machines imparfaites“ spiegelt das seelenlose Dasein der Figuren.³¹⁹ Doch auch diese Spiele verweisen auf die Metaebene der als Spiel konzipierten Narration, so auch ein Gegenstand, der als Nippes auf dem Kamin der Altamonts steht:

[...] une tirelire mille neuf cent : c'est un nègre, en pied au large sourire, vaguement contorsionné vêtu d'un ample ciré écossais à dominantes rouges, porte des gants blancs, des lunettes à monture d'acier et un chapeau haut-de-forme des *stars and stripes* portant en larges caractères bleus et rouges le chiffre « 75 ». Sa main gauche est tendue, la droite agrippe le pommeau d'une canne. Quand on pose une pièce de monnaie sur la paume tendue, le bras se relève et la pièce est inexorablement avalée : en guise de remerciement l'automate agite cinq ou six fois les jambes d'une manière qu'il évoque assez bien le jitterbug. (742, Hervorhebung dort)

Diese kleine Spielfigur steht sinnbildlich für den vorliegenden literarischen Text: Es ist eine „tirelire mille neuf cent“ die den Schriftzug „75“ erhält – die

³¹⁹ Chassay, *Le jeu de coïncidences*, S. 96 und S. 81-83, belegt, welche Verfahren die Darstellung der Empfindungen und der Gedanken der Figuren so reduzieren, dass das *immeuble* zu einer Topographie wird, in der das Humane virtuell abwesend ist.

Dauer des Lebens Bartlebooths (1900 bis 1975). Zugleich findet sich die ganze Gesellschaft: der „nègre“, deutet die exotische Herkunft an, die nationalen Attribute Schottlands (das Karomuster des „ciré“) und Frankreichs (die „gants blancs“, die „caractères bleus et rouges“ des Schriftzugs enthalten die Farben der Tricolore) zeigen die geographische Vielfalt an. Auch dieser „automate“ erwartet von seinem Rezipienten einen Beitrag: eine Geldmünze. Der Dank dafür ist eine unterhaltsame Aktion. So kann auch das Verfahren des Lesens von *La Vie mode d'emploi* ironisch gebrochen betrachtet werden. Der Urheber stellt dem Rezipienten einen entsprechend vorbereiteten Text mit Mechanismen des Funktionierens zusammen. Ist der Rezipient allerdings nicht bereit, auch etwas zu beizutragen, kommt der Mechanismus nicht zur Ausübung.

All diese Spiele, sind *Mises en abyme* und stehen für das Spiel zwischen Autor und Leser, das sich im Spannungsfeld zwischen List und Arglist bewegt. Dass sich dabei der Autor nicht immer an alle Regeln hält, ist in *La Vie mode d'emploi* essentieller Bestandteil – und so selbst eine Regel. Das Fehlen („manque“) und die Abweichung („faux“) werden in die *contraintes* integriert, und gehören als *meta-contrainte* somit zu den konstitutionellen Verfahren für des Textes. Durch einen Mechanismus werden sie bestimmten Kategorien zugeordnet.³²⁰ Auch bei der Kategorie „jeux“ kommen sie zum Tragen, allerdings ebenfalls nicht immer exakt der Erfüllung der Vorgabe folgend. Dies bietet dem Autor ein Potential an Spontaneität, denn das literarische Kunstwerk soll nicht nur Exerzierplatz für das Programm und seine Mechanismen sein, seien diese auch noch so grundlegend für die Konzeption. Exzessive Rigorosität obstruiert das schöpferische Tun. So ist zwar in Kapitel LXI, das ein „faux“ vorsieht, auch kein Spiel, das unter „automates“ zu rubrizieren ist, doch der Name einer Tänzerin im Nachtclub, in dem Charles Berger arbeitet ist „Domino“ (1028). Das Spiel, das eigentlich für das sechzigste Kapitel vorgesehen ist, dort seinerseits aber nicht genannt wird.

Auch sollte in Kapitel XI das Puzzle als Spiel vorkommen, in Kapitel XVII die „cartes“, und doch bleibt die Nennung beide Male aus. In Kapitel IX wird die Vorgabe „jacquet“ durch das „faux“ unterlaufen. Allerdings wird in diesem Kapitel auf überhaupt kein Spiel, sei es auch welcher Art, Bezug genommen. Es wird also eigentlich die Kategorie „manque“ umgesetzt, wo die Kategorie „faux“ Vorgabe war.

³²⁰ So ist etwa für Kapitel XXVI das Spiel „go/échech/dames“ angegeben. Allerdings wird nur das Kartenspiel genannt.

Si l'imperturbable déroulement d'un programme est stérile – il condamne à l'inaction – l'imprévisible dérèglement d'une régularité ne laisse pas d'être fécond: il conduit à l'invention.³²¹

Daher wird das durch die Vorgaben „faux“ und „manque“ in die Konzeption eingebrachte Abweichen vom Autor erst im Moment seiner schöpferischen Arbeit platziert und umgesetzt. Diese Lücke im engmaschigen Netz der Regeln ist entscheidend für das kreative Gelingen des Werkes:

Le jeu se rapproche du réel dans ce qu'il propose d'incertitude et de hasard, et de l'imaginaire dans sa propension à multiplier les formes et à exister par le paradoxe. Cette brèche qui laisse l'individu entre le sens et le non-sens, entre l'imaginaire et le principe de réalité, c'est également celle, où s'engouffre l'écriture fictionnelle. Le texte littéraire doit accepter les règles, mais des règles qui sont d'un ordre qui ne se donne pas pour la vérité ultime, celui du langage littéraire et du signifiant. [...] La qualité d'un texte pourrait tenir dans l'oscillation, cette constante tension, entre le respect des règles et leur remise en question.³²²

Das reibungslos den Regeln gehorchende Spiel, das seine Mechanismen bis zur Perfektion treibt, schließt sich hingegen unproduktiv in sich selbst und bringt jegliche Dynamik zum Erliegen.

De nombreux gadgets américains traînent un peu partout, et en particulier un jeu de jacquet électronique, le *Feedback-Gammon*, dans lequel les joueurs n'ont plus qu'à lancer les dés et à appuyer sur deux touches correspondant à leurs valeurs numériques: les pièces du jeu sont matérialisées par des cercles lumineux se déplaçant sur le damier translucide selon les stratégies optimisées: chaque joueur disposant à tour de rôle de la meilleure attaque et/ou de la meilleure défense, l'issue la plus fréquente d'une partie est un blocage réciproque des pièces équivalant à un nul. (810)

Hier ist nicht nur das System optimiert, sondern der Mensch wird auch um die Gelegenheit gebracht, Fehler zu machen. Es folgt die Blockade. Das Verhindern einer solchen reibungslosen Exekution gefährdet das System nicht, sondern bietet im Gegenteil die Chance, die Grenzen des Systems zu überschreiten, sie zu erweitern. Durch das Unterlaufen der Gesetzmäßigkeiten

³²¹ Chassay, *Le jeu de coïncidences*, S. 38.

³²² *Ibid.*, S. 41.

des Systems entsteht so erst die Möglichkeit für kontinuierliche Transformation und Erneuerung.³²³

Je m'impose des règles pour la construction de mon livre, qui sont souvent extrêmement difficiles, et quand je ne réussis pas à les suivre, je « triche » et j'appelle ça un *clinamen*. C'est une notion qui vient de l'Ouvroir de littérature potentielle, et avant cela du Collège de Pataphysique, et, encore avant, de Démocrite et de la théorie des atomes [...] Au début, il faut un petit quelque chose pour que les atomes se touchent, pour que le système devienne dynamique. Il appelait ça le *clinamen*. Ensuite on a donné ce nom à la petite distorsion dans la règle qui fait que la règle fonctionne. Klee a un très joli mot pour ça, il dit : « Le génie, c'est l'erreur dans le système ».³²⁴

Das Verfahren, das Perec anwendet, ist kein neues: Das *clinamen* ist seit der Antike bekannt.³²⁵ Die Makrostruktur von *La Vie mode d'emploi* lässt diese kleinen Fehler, das mit Makeln behaftete System, beobachten. Manches Mal geht es tatsächlich nur um Abweichungen geringeren Ausmaßes, etwa das Abweichen der vorgesehenen Zahl der Anschläge oder das fehlende 100. Kapitel. Neben diesen typischen *clinamen* ist es zudem bedeutsam, den Blick von der *contrainte* nicht nur im Fehlen („manque“) oder Ersetzen des vorgesehenen Elements durch ein anderes („faux“) zu suchen. Im Sinne einer Betrachtung des *clinamen* als Erweiterungsmöglichkeit sollten auch ergänzende Dimensionen hinsichtlich ihrer Prägung auf den Text untersucht werden. Denn das *clinamen* ist Ausdruck unabhängiger, souveräner Identität, in der ein Subjekt äußere Zwänge zu überwinden vermag.

³²³ Ibid, S. 51ff.: „Le clinamen est l'erreur dans le système qui permet à celui-ci de se renouveler. [...] Mais il s'agit moins de faire éclater les contraintes que de créer une diversion à travers celles-ci: non pas faire éclater les règles du jeu, plutôt varier les stratégies et inventer des nouvelles tactiques à l'intérieur de celles-ci. Ainsi, le système ne réussit jamais à se refermer totalement sur lui-même. L'axiomatique perrequeienne n'en est pas pour autant incomplète, elle en devient plutôt extensible.“

³²⁴ *La Vie : règle du jeu*, in: *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 281.

³²⁵ Der Begriff *clinamen* geht auf eine Formulierung bei Epikur zurück (die auch Lukrez in *De rerum natura* wieder aufgreift), der das *clinamen* als eine von drei Bewegungsursachen für die Atome nennt. (Zitat von Marcel Conche in *Entretiens et conférences*, vol. I, S. 241, Fußnote 18): „[...] lorsque le mouvement de l'atome est déterminé par les collisions avec d'autres atomes, il relève d'une nécessité externe, lorsqu'il est déterminé par la pesanteur qui entraîne l'atome vers le bas, il relève d'une nécessité intérieure, mais lorsque l'atome dévie spontanément de la direction qu'il suivait, sans que cette déviation soit déterminée par quelconque influence extérieure ou par l'état antérieur de l'atome, on a un *mouvement libre* [...]“. [Hervorhebungen V.S.]

2.2.4.2 Leerstelle und Lücke im Text

Das Produzieren der Texte scheint durchwirkt von Regeln, wie auch von deren Missachtung, als könne das Eine nicht ohne das Andere existieren.

We might guess then that the motivation we are looking for does not only come from Oulipian technique, but from properly Perecquian obsessions – and that this motivation inscribes itself in the aesthetics of lack that we are beginning to see take shape.³²⁶

Diese Brüche öffnen den Text für neue Ansätze literarischen Handelns im Umgang mit den Fragmenten seitens der Rezeptionsinstanz. Denn stets ist die Leerstelle mit dem Versuch verknüpft, sie zu füllen oder zu überbrücken. Für Bartlebooths Vorhaben, Puzzle zusammzusetzen, spielt der gezielte Umgang mit der Fragmentierung eine entscheidende Rolle. Ähnlich wie der Prozess der *écriture* bei Perec oft im *carré* seinen Ausgang findet, wird auch beim Puzzle zunächst der Rand, das *carré* eines Rahmens aufgebaut: „[U]ne fois les bords reconstitués, les détails mis en place“, kann das Erarbeiten der Lücke beginnen: „la résolution du puzzle consistera simplement à essayer à tour de rôle toutes les combinaisons plausibles“ (900). Mit einer geradezu systematisch logischen Vorgehensweise werden die verschiedenen Möglichkeiten dekliniert. Stets ist die Leerstelle ein Anlass, die Gesamtgestalt zu suchen, Lücken und Fragmentierung zu überwinden. Solange aber auch nur eine Lücke besteht, ist die Fragmentierung nicht vollständig überwindbar: Erst die letzte geschlossene Lücke schließt das Puzzle als Ganzes ab, macht es lesbar und verstehbar.

L'objet visé [...] n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments.³²⁷

Die letzte Lücke aber vermag Bartlebooth nicht zu schließen, er scheitert am 439. der vorgesehenen 500 Puzzles, durch die Inkompatibilität des letzten einzufügenden Teils mit der letzten verfügbaren Lücke. Die Fragmente bleiben als solche bestehen. Die Unüberwindlichkeit der Leerstelle verhindert die endgültige Sinnkonstitution.

³²⁶ Bénabou, *From Jewishness to the aesthetics of lack*, S. 29-33.

³²⁷ Diese Passage ist sogar zweimal identisch vorhanden: Sie eröffnet Kapitel I ebenso wie Kapitel XLIV. Vgl. hierzu Samoyault, *Les mots et les choses de Perec*, S. 68.

Auch Serge Valènes Werk bleibt unvollendet; es gelingt ihm nicht, die Leerstelle auszufüllen. Am Ende seines Lebens ist die Leinwand noch immer weiß.

Il reposait sur son lit, tout habillé, placide et boursoufflé, les mains croisés sur la poitrine. Une grande toile carrée de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant à moitié l'espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. La toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais ne viendrait habiter. (1282)

In beiden Fällen, Valènes und Bartlebooths, ist das Sterben als Prozess der Fragmentierung des menschlichen Körpers inszeniert – als ob das Leere, das sie nicht zu füllen vermögen, um sich greife. Bartlebooth wird zunächst blind. Er hat somit große Schwierigkeiten beim Zusammensetzen des Puzzles. Auch Valènes Körperfunktionen lassen Stück für Stück nach. Er isst nicht mehr, er spricht nicht mehr:

Serge Valène mourut quelques semaines plus tard, pendant les fêtes du quinze août. [...] Il ne se nourrissait plus, perdait ses mots, laissait en suspens ses phrases. (1282)

Mit seiner Sprache verliert Valène auch das letzte Mittel der Darstellung. Denn bereits ein Maler, der nicht malt, hinterlässt eine Leerstelle, die nur durch die Aktivität der Rezeptionsinstanz zu füllen ist. Allein durch einen aktiven Rezeptionsprozess kann sich das virtuelle Gemälde entfalten. Die Fragmentierung der Identität kann aber auch zu neuer Sinnkonstitution führen, Valènes Name, etwa, lässt sich als Anagramm neu zusammensetzen: zu ENLEVA³²⁸. So wird Valène zur Personifizierung der Leere.

Bartlebooths Name ist aus zwei Fragmenten zusammengesetzt: aus dem Namen der Figur A. O. Barnabooth von Valéry Larbaud, die dem Dichter 1908 auch als Pseudonym diente, und Bartleby, dem asketischen Protagonisten aus Melvilles gleichnamiger Novelle, der sich, dem Protagonisten aus *Un homme qui dort* nicht unähnlich, der Welt verweigert.³²⁹ In diesem „mot valise“ verbinden sich zwei konträre Charaktere, die sich gegenseitig neutralisieren, ja annullieren, ganz wie Bartlebooths Projekt der aquarellierten

³²⁸ Bénabou, *From Jewishness to the aesthetics of lack*, S. 29.

³²⁹ Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, S. 263.

Seestücke sich selbst annulliert.³³⁰ Die Beschäftigung Bartlebooths ist in hohem Maße von der Möglichkeit zur Zirkularität und somit zur Unendlichkeit geprägt. Die Vorgehensweise ist palindromisch:³³¹ Am Anfang und am Ende steht das *blanc*, die weiße Leere der Leinwand, der „toile pratiquement vierge“. Den chiasmatischen Wendepunkt in der Mitte bildet das zersägte Puzzle. In diesem Prozess entsteht zunächst, mit Hilfe von Wasser (das Bild ist aus Aquarellfarben gemalt) und am Wasser, das jeweilige Aquarell. Nach seiner Fragmentierung wird das Puzzle wieder zum Aquarell zusammengesetzt, zu dem Hafen gebracht, in dem es gemalt wurde, dort in einer Lösung entfärbt und im Meerwasser aufgelöst. Die Aquarelle Bartlebooths sind nach ihrer „Vollendung“ als zusammengefügte, von ihrer Trägerschicht abgelöste Puzzles völlig weiß – wie Valènes „toile vierge“.

À mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient « retexturées » de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où – vingt ans auparavant – elles avaient été peintes et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge. (804)

Bedeutungsvoll erscheint die erneute Verwendung von „retexturées“, das einerseits die Rückführung der Bilder auf die Gewebestruktur ihres Trägermaterials, des faserigen Aquarellpapiers, meint, andererseits auch auf die transmedialen Verfahren des Textes bezogen werden kann: Kein einziges Bild in *La Vie mode d'emploi* wird als solches abgedruckt, sie werden alle nur im Text beschrieben. Der Text wird zum tragenden Medium aller audiovisuellen Eindrücke.

Aus dem *Point de non-retour* der linearen Erzählweise würde, ebenso wie aus den Anfangs- und Endpunkten, ein Umkehrpunkt – doch das Projekt wird nicht zu Ende gebracht. In einem Text voller Erinnerungen und Spuren, und dies ist für das biographische Ansinnen Perecs auch konstitutionell von Bedeutung, kommt die Zerstörung kreativer Leistung, wie den Puzzles Wincklers aber auch den Aquarellen Bartlebooths, einer kriminellen Auslassung gleich: Schließt sich der Kreis und sind Artefakte und Spuren vernichtet, kann die Leere nicht überbrückt oder verdeckt werden, gibt es

³³⁰ Bénabou, *Perec et la judéité*, S. 26: „[...] un mot valise chargé de connotations contradictoires, puisque les deux personnages auquel il se réfère (Bartleby, Barnabooth) s'opposent et à la limite s'annulent.“

³³¹ Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 264.

keinen Hinweis mehr auf die Existenz der Person.³³² Ein vollständiges Ausfüllen brächte den kreativen Prozess ebenso zum Erliegen. Daher ist das Arbeiten mit der Leerstelle ein wichtiger Antrieb für das künstlerische Schaffen.

2.2.4.3 Das *livre potentiel* als potentielle Biographie

Alles Erzählte in *La Vie mode d'emploi* ist fragmentiert – aber dadurch zugleich modular. So verhält es sich auch mit den Lebensgeschichten. In *La Vie mode d'emploi* sind nicht nur alle Epochen der Menschheitsgeschichte enthalten, sondern alle Zeitalter eines Menschenlebens. Sie ergeben fragmentierte Puzzle-Biographien und werden zum Potential für die biographische Narration. Dadurch, dass sich die erzählte Zeit auf die Ewigkeit ausdehnen lässt, macht sie zwar alle Phasen eines Menschenalters verfügbar, doch scheinen Menschen am Ende ihres Lebens – Alte, Kranke, Sterbende – zu dominieren. Die Bedrohlichkeit des Todes mildert sich kaum, blickt man auf das neue, junge und kraftvolle Leben, auf die Kinder und die Menschen im besten Alter. Es gibt eine Vielzahl von Bezügen zu den biographischen Schilderungen Georges Perecs, die als eine Art biographische *Mise en abyme* gestaltet sind: all die Halbweisen, die verstümmelten Familien, die vom Lauf der Geschichte betroffenen Lebensgeschichten.

Vor allen Dingen die jüdischen Figuren spielen auf Perecs Biographie an, insbesondere wenn sie, wie im Falle Cinocs oder auch Abel Speiss³, zugleich eine starke Verbindung zur Arbeit mit Sprache aufweisen.³³³ Marguerite Wincklers Todesdatum verweist auf das von Perecs Mutter, Cyrla Szulewicz, : „Elle mourut en novembre mille neuf cent quarante-trois en mettant au monde un enfant mort-né“ (968). Hier kulminiert die unauflösliche Verstrickung von Ursache und Wirkung. Der Tod einer Mutter bei der Geburt, die statt neuem Leben wieder nur den Tod hervorbringt, steht für die doppelte Vernichtung von Identität.

Die Hauptfiguren Winckler, Bartlebooth und Valène, werden als Teile eines autobiographischen Puzzles, das sich in *La Vie mode d'emploi* verbirgt, betrachtet.³³⁴ Es verbindet sie das Lebensprojekt Bartlebooths aber auch der

³³² Ibid., S. 270.

³³³ Der sprachrätselvernarnte Abel Speiss trägt in seinem Vornamen auch den Verweis auf den biblischen Brudermörder (I. Mose 4) und damit auf eine Freveltat.

³³⁴ Burgelin, *Georges Perec*, S. 178ff..

schicksalhafte Buchstabe W – während V als lateinischer Buchstabe als Bestandteil des *double V* zu erkennen ist, weist das B diese Verbindung erst durch das Transponieren in den kyrillischen Schriftsatz auf: Dort verschriftlicht B das Lautbild des lateinischen V.

Neben dem Überführen des Erlebten in Dargestelltes, wie Bartlebooth es vor Augen hat, wird mitunter auch Nichtwirkliches als erlebte Wirklichkeit inszeniert – vor allem durch seine Überführung in dokumentarische Gattungen. Dies illustriert etwa das erwähnte Familienportrait der Grifalconis. Auch Madame Trévins erfindet sich eine Familiengeschichte und schreibt sie in Person einer ihrer – fiktiven – fünf Nichten nieder. Dieser trotz seiner Authentifizierungsstrategien als Familiengeschichte auf Fiktion zurückgreifende Text besitzt eine faktische Grundlage, der ihm als potentielle Biographie des Hauses, des *immeuble* in der Rue Simon-Crubbellier, dokumentarischen Status verleiht.

Une lecture plus attentive de ces vies imaginaires permettrait sans doute d'en détecter les clés et de voir comment quelques-uns des événements qui ont marqué l'histoire de l'immeuble, quelques-uns des légendes ou semi-légendes qui y circulent à propos de tel ou tel de ses habitants, quelques-uns des fils qui les relient entre eux, ont été immergés dans le récit et en ont fourni l'armature ; Ainsi, il est plus que vraisemblable que Marie-Thérèse, cette femme d'affaires aux réussites exceptionnelles représente Madame Moreau, dont c'est d'ailleurs le prénom ; que Werner Angst est Hermann Fugger, l'industriel allemand, ami des Altamont, client de Hutting et collègue de Madame Moreau ; et qu'au terme d'un glissement significatif, Noëlle, son bras droit, pourrait figurer Madame Trévins elle-même ; (1224)

Mithilfe des „glissement significatif“ gelingt es Madame Trévins, sich selbst als ihre eigene imaginierte Nichte in ihr Kunstwerk einzuschreiben. Die Verlagerung der Identitätskonstitution in die Fiktionalität drückt sich auch dadurch aus, dass die Figur, in die Madame Trévins womöglich ihr eigenes Leben projiziert, ihre Nichte Noëlle, einen Vornamen besitzt. Madame Trévins hingegen ist im Index von *La Vie mode d'emploi* als „Trévins (Madame)“, geschlüsselt. Erst in der literarischen Überformung des fiktionalen Entwurfs ihres Alter Ego wird die Identität dieser Figur komplett.

Die besondere Bedeutung von Biographien fördert bei der Betrachtung von Perecs Gesamtwerk entscheidende Erkenntnisse zutage. So kann auch die Figur Gaspard Winckler als „Puzzleteil“ betrachtet werden, das in mehrere Werke von Perec passt. So entsteht eine *Mise en abyme biographique* die

zugleich eine *Mise en abyme éclatée*³³⁵ ist, da ihre Teile über das Werk Perecs verteilt sind. Sie bietet Möglichkeit, die Deutungshoheit über die eigene Biographie durch Überführen des Erlebten in Erzähltes zu erlangen.

D’ailleurs ce livre en contient lui-même plusieurs autres qui sont laissés au lecteur qui peut les reconstituer, qui peut jouer avec les énigmes. Et cette idée d’un livre ouvert est très importante pour moi : qu’il soit en quelque sorte inachevé, en porte-à-faux. [...] Il faut qu’on puisse rêver sur le livre et qu’on ait envie de jouer avec, de recommencer quelque chose dans un autre ordre.³³⁶

Zwar ist *La Vie mode d’emploi* nicht das erste Werk im Zeichen der Steuerung auch des Rezeptionsprozesses durch Algorithmen und Regeln,³³⁷ das seinerzeit entsteht, allerdings ist seine Einordnung in den konzeptionellen Geist von *Oulipo* etwas Besonderes, da die Regeln, Zwänge und Spielräume für Autor und Leser gleichermaßen gegeben sind und so die Essenz des „judic narrative“ erfassen.³³⁸ Der Autor hat dabei immer die Initiative und antizipiert mögliche Bewegungen und Reaktionen des Lesers. Da das Spiel auf diese Art ein kontaktloses Aufeinandertreffen ist, bewahrt der Autor sich die Hoheit über die Preisgabe der Regeln. Nur manchmal offenbart er dem Leser, welchen Regeln der Text in seiner Entstehung unterworfen war.

Die Kenntnis über die Regeln ändert beim Leser oft die Rezeptionshaltung – das wollte Perec vermeiden, da die Leser sich nur noch auf die Wahrnehmung der formalen Regeln konzentrierten und nicht mehr auf die Sinnhaftigkeit der Geschichte, die Perec für seine Werke stets beansprucht. Die Reduktion auf die Betrachtung des virtuosen Umgangs mit Sprache und Zeichen ist für diese Texte nicht ausreichend. Stets wird auch ein narrativer

³³⁵ Mieke Bal, „Réfléchir la réflexion: Du nom propre à la mise en abyme“, in: *Annali* 26A (1984), S. 45: „[...] la soi-disante ‘mise en abyme éclatée’, qui consiste dans la fragmentation d’une mise en abyme précédemment assumée à travers le texte entier reflète à son tour l’effet général de la mise en abyme comme mode de lecture.“

³³⁶ „La Vie est un livre“, *Propos* recueillis par Jean Royer, in: *Entretiens et Conférences*, vol. II, S. 75-79; hier S. 76.

³³⁷ Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, S. 8ff., prägte dafür den Begriff „ergodic literature“. *La Vie mode d’emploi* wird bei seinem Erscheinen zu einer Reihe von Büchern gezählt, die das Prinzip der Veränderbarkeit des Textes durch den Leser bereits anwenden. Verwandte Gattungen werden in den 1990er Jahren „Cybertext“ oder auch „Interactive fiction“ bezeichnet. Als deren Vorläufer wiederum gelten in den 1960er Jahren erschienene Texte Julio Cortazars, Claude Simons, oder auch Michel Butors.

³³⁸ Gascoigne, *The Games of Fiction*, S. 250.

Gehalt transportiert. So wird die Deutungshoheit in die Verantwortung einer Rezeptionsinstanz gelegt, die als Produktionsinstanz eines *livre potentiel* oder auch einer potentiellen Biographie fungieren kann.

Diese produktive Macht und die Deutungshoheit befreien den Rezipienten aus Ohnmacht und Blindheit, mit denen die Zeitzeugen in den Texten Perecs dem Geschehen der kollektiven Geschichte und des individuellen Schicksals gleichermaßen gegenüberstehen. Den Boden dazu bereitet vor allem ein neuer Umgang mit dem Raum. Die Werke Perecs bearbeiten die Topographie von Paris oder entwerfen neue Raumkonzepte und machen so den Raum vom lesbaren zum gestaltbaren. Mit *La Vie mode d'emploi*, das die Dominanz des Räumlichen über die Dimension der Zeit mit einer algorithmischen Apparatur verbindet, wird Identität überhaupt in ihrer Stabilität und Unbeeinflussbarkeit in Frage gestellt und in eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten überführt. Wo im ziellosen Irren des *homme qui dort* die Obsession sich den Weg durch ein labyrinthisches Paris bahnte, ist in der Inselwelt des *immeuble* die Abwesenheit von Struktur der Ausgangspunkt einer spielerischen Freiheit. Der entgrenzte Chronotopos eröffnet dem Subjekt wieder den Weg zur Deutungshoheit seiner Lebenswelt. Wird er auf die eigene Identität und Biographie angewandt, gewinnt der Mechanismus zur Wiedererlangung der Deutungshoheit eine existentielle Dimension. Das Funktionieren dieser Art der identitätsstiftenden Sinnkonstitution vor dem Hintergrund einer *autobiographie potentielle* ist im folgenden Schritt aufzuzeigen.

3 Potentielle Biographie als Identitätskonstruktion

Das Zusammentragen von Fragmenten individueller und kollektiver Geschichte kommt in Perecs Werk der Möglichkeit gleich, die Identität vor dem Zerfall zu retten, sie zu rekonstruieren. In den in diesem Teil untersuchten Werken, *W ou le souvenir d'enfance* und *Récits d'Ellis Island*, dient dieses Zusammentragen der autobiographischen Arbeit, die das reine Dokumentieren in das Entwerfen potentieller Identität überführt. Daher erscheinen diese beiden Werke von besonderem Interesse für die Untersuchung des Umgangs mit der Identität. Doch lassen auch sie sich nicht ohne Weiteres einer Gattung zuordnen.

Für *Espèces d'espaces* konnte bereits gezeigt werden, dass in der essayistischen Reflexion die autobiographische Fragestellung neben soziologischen und anthropologischen Aspekten von Bedeutung ist. Für *Lieux* ist das Erzeugen eines autobiographischen Dokumenten-Korpus die wichtigste Motivation, aber nicht der einzige Aspekt der Textentstehung. Das Verfahren ist von einem mathematischen Mechanismus im Zeichen des Oulipo geprägt, der die grundlegende Makrostruktur der Textproduktion bestimmt. Die im Lauf der Jahre entstehenden und alternden Textfragmente sollen die Zeitlichkeit im Feld von *lecture* und *écriture* greifbar machen.

Einen Dokumenten-Korpus zwischen *lecture* und *écriture* erzeugt auch das Werk *Je me souviens*¹. Es vereint „des petits morceaux de quotidiens, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées“². So kann in dieser Sammlung von Fragmenten des Zeitgeschehens einer Epoche einerseits die personale Identität sich im Kollektiv seiner Generation verankern. Andererseits enthält die Liste keine Erinnerung, die auf eine Individualität in ihrer Einzigartigkeit hinweist. Darüber hinaus entsteht auch in *Je me souviens* ein zeitlich versetzter Dialog von Rezeption und Produktion als konstituierendes Element, sind doch mit dem Wandel des Zeitgeistes auch die Phänomene des damals Aktuellen dem Altern unterworfen. Angesichts ihrer Alltäglichkeit werden sie für die nachfolgenden Generationen zum unentschlüsselbaren Code eines vergangenen Zeitgeschehens. Seine Lesbarkeit ist dann nicht mehr gegeben.³ Die Einbindung der diversen

¹ Georges Perec, *Je me souviens*, Paris 1978.

² *Je me souviens*, Klappentext.

³ Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère*, S. 40, sieht in dieser Verankerung in einer Generation auch gleichzeitig die Implementierung der Vergänglichkeit der Erinnerungen.

Aspekte in ein autobiographisches Projekt erfolgt auch in den beiden hier untersuchten Werken und schafft die Grundlage für eine konstruierbare Identität im Sinne von Ricœurs Konzept einer *identité narrative*. Seine Definition sei hier in Erinnerung gerufen: „l’histoire d’une vie ne cesse d’être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu’un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d’histoires racontées.“⁴

W ou le souvenir d’enfance und auch *Récits d’Ellis Island* bilden einen Ausgangspunkt dafür, aus einer Sammlung zusammengetragener Fragmente ein „tissu“ narrativer Syntagmen zu erzeugen. Perecs Texte behalten dabei ihre starke Rezeptionsorientierung: Die eigentliche Biographie kann erst im Lichte einer verarbeitenden Lektüre entstehen und wird so zum sekundären Ergebnis beider Texte.

In der Hermeneutik wird der rückblickend dargestellte „Zusammenhang des Lebens“⁵ als „Grundlage geschichtlichen Sehens überhaupt“⁶ betrachtet. Wilhelm Dilthey stellt die enge Verbindung von Autobiographie und Geschichtsschreibung heraus: „Und hier nähern wir uns den Wurzeln allen geschichtlichen Auffassens. Die Selbstbiographie ist nur die zu schriftstellerischem Ausdruck gebrachte Selbstbesinnung des Menschen über seinen Lebensverlauf.“⁷ Perecs autobiographisches Schreiben behält auch die Bezüge zu kollektiven Identitäten bei. Das narrative Syntagma einer Biographie kann nur als „tissu“ aus persönlichem und kollektivem Gedächtnis entstehen:

„Das individuelle Gedächtnis baut sich in einer bestimmten Person kraft ihrer Teilnahme an kommunikativen Prozessen auf. Es ist eine Funktion ihrer Eingebundenheit in mannigfaltige soziale Gruppen, von

Darin bieten sich keine Sicherungsmöglichkeiten für die Identität: „Je me souviens est une œuvre à la fois amicale – « sympathique », disait Perec – et difficile, refermée, dans la mesure où elle est, en fait, fondamentalement, centripète: Je me souviens est un livre de la communauté – « tous les gens d’un même âge » [...] – où le souci de l’appartenance prime sur celui de la lisibilité : la communauté ne peut que se restreindre au fil du temps et le livre affronte ce risque sans se dérober. C’est dire que l’écriture perecquienne suppose autant l’accueil que la récusation du lecteur.“

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*. t. III, Paris 1985, S. 355f.

⁵ Dieser Begriff stammt von Wilhelm Dilthey, „Das Erleben und die Selbstbiographie (1906-1911/1927“, in: Niggel, G. (Hrsg.), *Die Autobiographie*. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt, 1989, S. 21-32, hier S. 31f.

⁶ Günter Niggel, „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *Die Autobiographie*, S. 4.

⁷ Dilthey, *Das Erleben und die Selbstbiographie*, S. 29.

der Familie bis zur Religions- und Nationsgemeinschaft. Das Gedächtnis lebt und erhält sich in der Kommunikation; bricht diese ab, bzw. verschwinden oder ändern sich die Bezugsrahmen der kommunizierten Wirklichkeit, ist Vergessen die Folge.⁸

Perecs Identität büßt aufgrund der Ereignisse der Weltgeschichte den Bezugsrahmen eines familiären, religiösen und nationalen Gedächtnisses ein – eine traumatische Erfahrung. Die Konsequenzen dieses Verlusts, Trauma und Vergessen, prägen die biographische Arbeit. Die Schwierigkeit, Kontinuität und Integrität herzustellen, wird zum Strukturmerkmal. Zugleich lässt sich aufzeigen, dass einige Verfahren es erlauben, neue Bezugsrahmen kollektiver Identität zu schaffen. Dadurch entstehen Möglichkeiten, die fehlenden Bezüge zu ersetzen, die fehlende Erinnerung zu kompensieren und gleichzeitig das Gedenken an das Trauma wachzuhalten. Dafür ist der Einsatz von Textproduktionsverfahren, die nicht zum konventionellen Repertoire der Autobiographie gehören, wie etwa fiktionales Erzählen oder starke Einbindung der Rezeptionsinstanz in die Textproduktion, von großer Bedeutung.

Die Forschung hat verschiedentlich versucht, *W ou le souvenir d'enfance* und *Récits d'Ellis Island* in die literarischen Gattungsentwicklungen des 20. Jahrhunderts einzuordnen. Wie bei *Espèces d'espaces* oder auch bei *La Vie mode d'emploi* erscheint die präzise Einordnung in den literarischen Kanon nach Gattungsgesichtspunkten durchaus umstritten. So gibt es Tendenzen in der Forschung, *W ou le souvenir d'enfance* in Bezug zu setzen mit dem Nouveau Roman, der Nouvelle Autobiographie oder der Autofiction.⁹ Die

⁸ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 37.

⁹ Roman Reisinger, *Die Autobiographie der Kindheit in der französischen Literatur. À la recherche de l'enfance perdue im Lichte der Poetik der Erinnerung*, Tübingen 2000, S. 198f., ordnet Georges Perec aufgrund der für sein autobiographisches Vorhaben eingesetzten Techniken, die Reisinger als Anleihe aus den Verfahren des Nouveau Roman betrachtet, den Nouveaux Romanciers zu. Die Distanz Perecs zum Nouveau Roman und zur Nouvelle Autobiographie bringt Doris Grüter wie folgt auf den Punkt: „In *W ou le souvenir d'enfance* wird sogar – im Sinne der konstruktiven Variante des Postmodernismus – versucht, noch einmal vom Verlorenen zu reden. Perec knüpft bei aller Desillusionierung insofern an die Ziele der Aufklärung an, als er die Notwendigkeit der Versöhnung, und sei es verlagert in eine unendliche Zukunft, postuliert, und daher unermüdliche Entwürfe macht, die sich, wenn auch immer wieder scheiternd, an diesem Ziel orientieren“, Doris Grüter, *Autobiographie und Nouveau Roman: ein Beitrag zur Diskussion der literarischen Postmoderne*, Münster/Hamburg 1994, S. 348. Grüter nimmt dabei sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in der biographischen Bearbeitung Perecs und Robbe-Grillets wahr, vgl. *ibid.* insbes. S. 250-284. Ähnlichkeiten zeigen sich in der Verbindung von Fiktion und Autobiographie, dem hyperrealistischen Beschreiben, einer großen Bedeutung

Parallelen, die Perecs Werk mit einigen Verfahren der Nouveaux Romanciers verbinden, stützen sich jedoch meist auf formale Aspekte des erzählenden Schreibens. Betrachtet man sie allein, so eint sie – Perecs *W ou le souvenir d'enfance* wie auch die Nouveaux Romanciers – das Infragestellen der Verbindung zur außersprachlichen Wirklichkeit. Dies trifft insbesondere in Bezug auf die Autobiographie zu, die nach Philippe Lejeune eine verlässliche Identität zwischen, Autor, Erzähler und Figur voraussetzt, welche in der Nouvelle Autobiographie unterlaufen wird.¹⁰

Trotz der Ähnlichkeit eingesetzter Verfahren kann Perecs Werk nicht allein im Lichte der Nouvelle Autobiographie oder der Autofiction betrachtet werden. Nicht nur weil er gegen die Konzepte, die dem Nouveau Roman zugrunde liegen, polemisierte¹¹, sondern mehr noch weil Zielsetzung und Tragweite seines autobiographischen Schreibens aufgrund der Erfahrungen, die er verarbeitet, das traumatische Erlebnis des Zweiten Weltkrieges und der Shoah, eine existentielle Dimension in sich tragen. Deutlich wird dies auch in der zweiten Tendenz, die sich in der Forschung finden lässt, und die Perecs Autobiographie als Beitrag zur „littérature de témoignage“ zuordnet.¹² Dabei erscheint in Perecs Text ein Konzept von Zeugenschaft, das anhand der Konzepte des römischen Rechts für den Zeugen erläutert werden kann.

der Leerstelle aber auch in der Begründung der Selbstaffirmation als Schriftsteller in der empfundenen Sinnleere. Sie sieht Georges Perecs Werk in gewisser Hinsicht als Gegenpol zu den Werken der Nouveaux Romanciers, die ihr Konzept der Nouvelle Autobiographie erst in den 1980er Jahren, und damit bedeutend später als Perec, zu verwirklichen begannen, vgl. *ibid.*, S. 5.

¹⁰ Philippe Lejeune. „Der Autobiographische Pakt“ (1973/1975), in: Niggel, G. (Hrsg.), *Die Autobiographie*, S. 217: „Für Autobiographie (und ganz allgemein für intime Literatur) bedarf es der nachweisbaren Identität zwischen *Autor*, *Erzähler* und *Figur*.“ [Hervorhebung dort].

¹¹ „Le Nouveau Roman et le refus du Réel“, in : Perec, *L.G.*, S. 25-45.

¹² Obergöker, *Écritures du non-lieu*, S. 389ff., sieht Perec als Autor der zweiten Generation und ordnet sein Werk durchaus einer „Jüdischheit“ zu, auch wenn, seine Poetik der Absenz und des Vergessens als Gegenbild des Erinnerungsgebotes „Zakhor“ – „erinnere Dich“ zu betrachten sei, *ibid.* S. 80. Reif, *Die Ästhetik der Leerstelle*, S. 118, hingegen, sieht die Zuordnung Perecs zur jüdischen Literatur beziehungsweise zur Literatur der Shoah relativiert, da Perecs Schreiben nur „äußerst spärlich jüdische Elemente“ aufweise, Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, S. 15, zählt Perec zur „génération liminale“, beziehungsweise zur „génération 1,5“: „Leur condition est celle de « l'entre-deux » : entre la première et la deuxième génération, entre l'enfance et l'adolescence, entre le judaïsme et le christianisme, entre la mémoire et l'histoire, entre la fiction et l'historiographie.“ Auch Judith Kasper ordnet *W ou le souvenir d'enfance* der „Literatur der Zeugenschaft“ zu, Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 138ff.

Einerseits ist das Erzählen in *W ou le souvenir d'enfance* das eines „testis“, eines unbeteiligten Zeugen, der das Geschehene neutral schildert, andererseits hat es den Anspruch des Zeugnis eines „superstes“, einer Person, die ein Ereignis als Betroffener überlebte und zur Erinnerung daran Zeugnis ablegt¹³: „quoi qu'il arrive, quoi que je fasse, j'étais le seul dépositaire la seule mémoire, le seul vestige de ce monde. Ceci avant toute autre chose m'a décidé d'écrire“ (10).

Die über sein individuelles Dasein hinausreichende Dimension als Gedächtnis seiner Familie, das ansonsten der Menschheit abhanden käme, legt in die autobiographische Arbeit Perecs eine anthropologische Dimension. So kann mit Catherine Coquios Einschätzung zum ethischen Aspekt der Zeugnis- und Gedächtnisliteratur auch für Prec behauptet werden:

Lire le témoin c'est suivre ce fragile tracé liminaire de l'humain, découvrant d'infinitésimales unités morales jusqu'à reconstruire une antithèse entre deux processus : une déshumanisation productrice de victimes innocentes par l'effectuation d'une fiction délirante – ou le témoignage impossible ; une réhumanisation par l'élaboration d'un sens trempé dans une « réalité rugueuse » chez un sujet parlant dépositaire d'une innocence active : le témoignage possible.¹⁴

Die Verflechtung von autobiographischer, soziologischer und anthropologischer Fragestellung erhält in den beiden zu untersuchenden Werken auch eine ethische Dimension. Im Kontext des Gesamtwerks Perecs ist jedoch keineswegs nur *W ou le souvenir d'enfance* als autobiographisches Werk zu sehen, sondern es sind so gut wie jedem seiner Werke autobiographische Aspekte zuzuschreiben.¹⁵ Das Autobiographische in Perecs Werk ist bereits weiter gefasst und untrennbar mit Werken verknüpft worden, die Merkmale anderer Gattungen aufweisen. Es soll im Folgenden untersucht werden, welcher Vorgehensweisen sich die genannten Werke als Versuche einer Rekonstruktion von Identität bedienen und welche Wirkung sie haben. Den bisherigen Feststellungen der Forschung kann ein Aspekt hinzugefügt werden: Sowohl die Analysen, die die Bezüge von Perecs Werken zur Gattung Autobiographie untersuchen, wie auch die Betrachtungen, die die

¹³ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 143.

¹⁴ Catherine Coquio, „Parler au camp, parler des camps. Hurbinek à Babel“, in: dies. (Hrsg.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris 1999, S. 612f..

¹⁵ Michel Sirvent, *Prec ou le dialogue des genres*. Amsterdam/New York 2007, unternimmt unter dem Aspekt der Gattungszuordnung eine umfassende Untersuchung des perecschen Werks.

Werke als historisches Zeugnis würdigen, unterstreichen die Rolle der Gedächtnisses und des Gedenkens für die Konstitution von Identität. Damit wird vor allen Dingen das Defizitäre an Perecs Möglichkeiten der Identitätskonstitution beleuchtet – die zerfallende Identität steht im Mittelpunkt. Diese Untersuchung stellt diesem Aspekt die Frage nach der Möglichkeit, Identität mithilfe anderer konstitutiver Mechanismen herzustellen, zur Seite. Dadurch erscheint das Fehlen des Gedächtnisses nicht allein als Defizit, sondern wird um die Dimension seiner Potentialität bereichert.

Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Arbeit mit der Leerstelle im Prozess zwischen *lecture* und *écriture*. Sowohl *W ou le souvenir d'enfance* als auch *Récits d'Ellis Island* binden den Leser in den Produktionsprozess ein. Visualisierung und *retexturisation* erweisen sich auch in diesen Werken als wichtige Prinzipien des literarischen Arbeitens und erfahren unter den besonderen Bedingungen des Abweichens von den Konventionen der Autobiographie eine eigene Prägung. In den bisherigen Werken konnte bereits die Bedeutung von Kontinuität und Kohärenz in Zeit und Raum für die Identität herausgearbeitet werden. Die problematische Identität erfährt, wie in *Les Choses* und *Un homme qui dort* geschildert, eine Auflösung zeitlicher und räumlicher Kontinuität und Kohärenz. In *W ou le souvenir d'enfance* und *Récits d'Ellis Island* wird der Versuch unternommen, Identität zu rekonstruieren. Das im zweiten Teil dieser Arbeit aufgezeigte Bearbeiten des Raumes, das erste Möglichkeiten zur Kohärenzbildung wahrnehmbar gemacht hat, wird zur Grundlage dieses Unterfangens.

3.1 *W ou le souvenir d'enfance* : Rekonstruktionsversuch einer Identität

Auch in *W ou le souvenir d'enfance* bedeutet das Arbeiten mit der Dimension des Raumes einen besonderen Umgang mit dem Erzählraum – der Materialität des Textes. Bereits die Makrostruktur lässt Besonderheiten erkennen: Es handelt sich um zwei alternierende Narrationen. Erkennbar sind sie durch unterschiedliche Typographie: Der fiktionale Text ist in Kursivschrift gesetzt, der autobiographische Text nicht. Das Erzählen gliedert sich auch linear in zwei Teile, wobei die Kapitel über beide Teile hinweg durchgehend nummeriert sind.

Das erste Kapitel beginnt mit der fiktionalen Geschichte eines Deserteurs der französischen Armee, der mit einer falschen Identität in Deutschland untergetaucht ist. Er ist zugleich der Erzähler. Eines Tages konfrontiert ihn

Otto Apfelstahl, der Mitarbeiter einer Gesellschaft für die Rettung Schiffbrüchiger, mit dem früheren Inhaber des Passes, den er von einer Hilfsorganisation erhalten hat, dem wahren Gaspard Winckler. Es handelt sich um einen acht Jahre alten, taubstummen Jungen, Sohn einer österreichischen Opernsängerin. Auf einer Schiffsreise, die Gaspard von seiner vermutlich durch ein Trauma ausgelösten Krankheit heilen sollte, gerät das Schiff vor Feuerland in ein Unwetter. Alle Menschen an Bord kommen ums Leben. Das Kind aber bleibt unauffindbar. Der untergetauchte Deserteur erhält den Auftrag, nach Gaspard Winckler auf der Insel W, in deren nächster Nähe das Schiffsunglück geschah, zu suchen.

Im zweiten Teil folgt ein Bericht über die Insel. Das gesellschaftliche Leben ist vom „olympischen Ideal“ geprägt, einem „Sportsgeist“, dessen Perversion und Menschenverachtung im Laufe der Erzählung immer offener zutage treten. Schließlich wird klar, dass die Fiktion doch einen historischen Referenten besitzt: die Konzentrationslager des Dritten Reiches. Durch das Aufdecken des historischen Referenten der Fiktion wird deren fiktionaler Charakter, den eigentlich gerade referentielle Unzuverlässigkeit¹⁶ kennzeichnet, gebrochen. Im zweiten Kapitel des ersten Teils nimmt zudem eine autobiographische Erzählung ihren Anfang, in der Georges Perec versucht, seine Kindheit von 1936 bis 1945 aufzuzeichnen. Der Leser muss zwischen den beiden Texten – dem fiktionalen Bericht über die Insel W und der Autobiographie – vermitteln. Im Mittelpunkt der autobiographischen Berichte stehen, obwohl nur sporadisch erwähnt, die historischen Ereignisse des Zweiten Weltkrieges, die zum Tode seiner Eltern führten. Der Vater kam 1940 als Soldat ums Leben, die Mutter wurde von den Nationalsozialisten deportiert und ermordet. In diesem durch die Geschichte verursachten Verschwinden der Familie laufen die Linien des Berichts zusammen.

Doch gleich der erste Satz: „Je n’ai pas de souvenirs d’enfance“¹⁷ bricht mit weiteren Aspekten der Konzeption von Autobiographie, wie Philippe Lejeune sie definiert: „Rückblickender Bericht in Prosa, den eine wirkliche Person über ihr eigenes Dasein erstellt, wenn sie das Hauptgewicht auf ihr individuelles Leben, besonders auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.“¹⁸

¹⁶ Vgl. hierzu Karlheinz Stierle, „Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie“, in: Kocka, J./Nipperdey, Th. (Hrsg.), *Theorie und Erzählung in der Geschichte*, München 1979, S. 85-118, hier S. 97: „Die Fiktion ist, mit Bezug auf das, was sie darstellt, immer unzuverlässig.“

¹⁷ Georges Perec, *W ou le souvenir d’enfance*, Paris 1975, S. 17. Nachfolgend werden Zitate dieser Ausgabe mit Seitenzahlen im fortlaufenden Text belegt.

¹⁸ Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, S. 215.

Das Fehlen der Erinnerung macht dieses Unterfangen aussichtslos. Es bleibt nur eine Collage aus Dokumenten, Erinnerungsfragmenten und Imaginationen. Der Satz „Je n’ai pas de souvenirs d’enfance“ steht in Kontrast zur in *Un homme qui dort* formulierten Aussage: „tu n’as pas envie de te souvenir d’autre chose, ni de ta famille, ni de tes études, ni de tes amis, ni de tes amours.“¹⁹ Während der Protagonist dort das Verweigern der Erinnerung als Weg, sich aus der eigenen Lebensgeschichte zu lösen, nutzt, sollen die Erinnerungen in *W ou le souvenir d’enfance* sich um das dokumentarische Material konstituieren und die Lebensgeschichte Perecs, des Erzählers, verankern.

Eine Gemeinsamkeit mit *Un homme qui dort* findet sich in der Überschreitung einer medialen Grenze. Zwar ist *W* nicht verfilmt worden, sondern existiert nur als gedruckter Text. Doch bilden Zeichnungen aus Kindertagen die Grundlage für den fiktionalen Teil:

À treize ans, j’inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard j’oubliai. Il y a sept ans, un soir à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s’appelait « W » et qu’elle était, d’une certaine façon, sinon l’histoire mais une histoire de mon enfance. [...] Je retrouvais plus tard quelques-uns des dessins que j’avais faits vers treize ans. Grâce à eux, je réinventais W et l’écrivis, le publiant au fur et à mesure, en feuilletton, dans *La Quinzaine Littéraire*, entre septembre 1969 et août 1970. (18)

Dass die *mémoire involontaire* an die Zeichnungen seiner Jugend Percec gerade in Venedig ereilt, kann als Bestandteil des *réseau Venise* betrachtet werden, das eine Verbindung zu Marcel Prousts Werk schlägt.²⁰ Ein erheblicher Teil der Autobiographie wird durch die genaue Beschreibung von Familienfotos bestritten, die aber selbst nicht, genauso wenig wie die Zeichnungen, im Buch reproduziert werden.²¹ Ähnlich wie bei Literaturverfilmungen entsteht *W ou le souvenir d’enfance* als Prozess einer

¹⁹ *Un homme qui dort*, S. 227.

²⁰ Vgl. hierzu Kapitel 2.1.3.2 *Der Rezeptionsraum als Repräsentationsraum*, Fußnote 98 in dieser Arbeit, sowie Kapitel 3.1.3 *W – geographisches Phantasma*.

²¹ Die Zeichnungen und die genannten Photos sind unter anderem bei David Bellos, und in der Georges Percec gewidmeten Sonderausgabe des *Magazine littéraire* 316 (Décembre 1993) veröffentlicht.

„Rezeption als Produktion“²², welche die Narration für ein anderes Medium adaptiert. Anders als bei Literaturverfilmungen verläuft aber die Bewegung hier vom rein visuellen Medium der unbewegten Bilder zum literarischen Text.²³

Im Text bringt Perec zudem eine der filmischen Techniken par excellence zum Einsatz: den Schnitt. Er ermöglicht erst die Montage der beiden sich abwechselnden Narrationen. Im Geflecht der beiden Ebenen des Erzählens bildet die Leerstelle einen wichtigen Bestandteil. Durch die Alternanz der beiden Narrationen muss der Leser die Kontinuität innerhalb des jeweiligen Erzählstranges selbst herstellen. Dreh- und Angelpunkt des Textes sind die Auslassungszeichen zwischen Kapitel XI und XII, die den Übergang vom ersten zum zweiten Teil markieren.

(...) ²⁴

Bereits in dieser makrostrukturellen Organisation baut sich eine Spannung auf: Ein neuer Teil des Buches beginnt, doch wird die Kapitelzählung beibehalten. Gerade die durchgehende Nummerierung betont die Kontinuität des Textes und signalisiert, dass er als zusammenhängende Einheit zu betrachten ist.

Durch die deutlich gekennzeichnete Ellipse gerät diese makrostrukturelle Organisation aus der Balance: Der erste Teil umfasst sechs Kapitel der Fiktion und nur fünf Kapitel der Autobiographie, wohingegen im zweiten Teil beide *récits* mit je dreizehn Kapiteln vertreten sind.²⁵ Alle makrostrukturellen Orientierungshilfen weisen auf den fehlenden Teil hin, der von der Leerstelle

²² Mundt, *Transformationsanalyse*, S. 8, Fußnote 1: „Der Prozeß der Literaturverfilmung kann in seinen Grundzügen als ein verdoppelter Kommunikationsprozeß, als ein Prozeß der *Rezeption als Produktion* [...] gedacht werden.“ [Hervorhebung dort].

²³ Eine detaillierte Analyse von Percs Umgang mit der Photographie unternimmt Reggiani, *L'éternel et l'éphémère*, im Kapitel *L'écriture photographique de Georges Perec*, S. 110-142. Sie verdeutlicht, dass für Perec die Photographien keineswegs zuverlässige Dokumente darstellen, sondern nur über unsichere Verweiskraft verfügen.

²⁴ Georges Perec *W ou le souvenir d'enfance*, Paris 1975, S. 89. Reggiani, *L'éternel et l'éphémère*, Kapitel *Parenthèses perecquienes*, S. 43-62, interpretiert die Parenthese als Strukturmerkmal in *W ou le souvenir d'enfance* und anderen Werken und belegt ihre Funktion des Grabmals im Rahmen einer „poétique du tombeau“ (S. 55). Auch Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 46, spricht von einer Krypta, einem unzugänglichen Raum, den der Text schafft, wo sich die Erfahrung in Sprache transformiert, „die an Niemandsland, an den Ort, wo niemand sprechen kann, heranführt.“

²⁵ Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, S. 161.

repräsentiert wird, und den der Leser kraft seiner Imagination ergänzen muss.²⁶ Darüber hinaus hält Perec die Leser ausdrücklich dazu an, Autobiographie und Fiktion zueinander in Bezug zu setzen. Die Metapher des Puzzles für den literarischen Text scheint auch hier angebracht. Es soll nach Schnittstellen gesucht werden, an denen sich die beiden Fragmente ineinander fügen lassen. In der Schau der Gesamtheit ergibt sich dann ein neuer, weiterer Sinn:

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés ; il pourrait sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement *dans leur fragile intersection*.²⁷

Es existierte ein dritter, erläuternder Teil, der zwischen den anderen beiden Texten vermitteln sollte.²⁸ Doch dieser Teil wurde wieder herausgenommen, Fiktion und Autobiographie stoßen unvermittelt aneinander. Durch den bewussten Einsatz der Leerstelle als zentralem Element²⁹ wird dem Leser ein Anteil an der Konstruktion des Kunstwerks im Spannungsfeld zwischen fiktionalem und autobiographischem Erzählen zugewiesen. Zu der Beziehung der beiden Textebenen sind bereits zahlreiche Untersuchungen vorhanden, die den Sachverhalt bis in die Details mikrostruktureller Verflechtungen

²⁶ Burgelin, *Georges Perec*, S. 94f., weist darauf hin, dass *La Disparition* und *W ou le souvenir d'enfance* bezüglich ihrer makrostrukturellen Organisation und im Umgang mit der Leerstelle entscheidende Parallelen aufweisen: „Il y a des ressemblances saisissantes dans la construction de *W* et de *La Disparition*. Voici, là aussi, un livre bâti autour d'une cassure, d'un blanc. L'équivalent des points de suspension – « (...) » – qui scindent *W* est ici le cinquième chapitre disparu. [...] Ainsi comme pour *W*, il s'agit d'un récit où l'intrigue s'échafaude autour deux ruptures: celle qui sépare l'avant-propos de l'histoire d'Anton Voyl (jusqu'à sa disparition, à la fin du chapitre 4), puis celle qui sépare ce chapitre 4 des chapitres 6 et suivants, où, désormais, c'est ce qu'a enclenché la disparition d'Anton Voyl qui fait avancer l'intrigue.“

²⁷ Klappentext zu *W ou le souvenir d'enfance*, verfasst von Georges Perec, [Hervorhebung V.S.].

²⁸ Dana, *Fictions pour mémoire*, S. 116. Mit der Entstehung des Textes befasst sich auch Philippe Lejeune, „La genèse de *W ou le souvenir d'enfance*“, in: *Cahiers Georges Perec 2* (1988), S. 119-156.

²⁹ Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 305: „Die erste strukturbildende Eigenschaft der Leerstelle zeigt sich darin, daß sie ein Feld als wechselseitige Projektionen gegebener Segmente von Textperspektiven angesichts ausgesparter Beziehungen zu organisieren vermag.“

behandelt haben.³⁰ Sie können hier aufgrund der spezifischen Fragestellung nicht in voller Breite zum Zuge kommen. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf gewisse Aspekte der Gestaltung des dargestellten Raumes und des Umgangs mit der Zeit. Leerstelle und Fragment werden auf Makroebene und Mikroebene gleichermaßen konsequent umgesetzt.

Dérives et fragments pourtant rassemblés, tenus par le fil de l'écriture, mais en même temps maintenus à l'état d'éclats, de parcelles, d'inachèvement. [...] Perec présente un dossier plein de trous et ruptures. Quand il noue les fils, les attaches sont lâches, les interprétations rares ou flottantes. Le sens de son histoire est laissé en suspens.³¹

So findet sich auch in *W ou le souvenir d'enfance* das charakteristische Spannungsfeld einer vom Paradigma strukturierten Erzählweise, welche die Potentialität auszuloten sucht, und der Möglichkeit, diese Potentialität in ein narratives Syntagma zu überführen. In der Überführung in einen syntagmatischen Zusammenhang liegt die Möglichkeit der Konstruktion einer *identité narrative* im Sinne Ricœurs. Die Quellen, aus denen sie sich speist, sind verschieden:

La construction du récit intérieur que constitue le roman familial, la rêverie diurne, mise en sens subjective, serait l'acte fondateur de

³⁰ Bernard Magné hat die Bezüge zwischen dem autobiographischen Text und der Fiktion in *W ou le souvenir d'enfance* analysiert und belegt zahlreiche lexikalische Rekurrenzen, die Verbindungen zwischen den beiden Teilen herstellen. Er nennt sie „réseaux“ und prägt insbesondere in Bezug auf *W ou le souvenir d'enfance* den Begriff „sutures“ für die darin dominierenden Isotopien. „Ce que je propose donc c'est de chercher l'enchevêtrement, l'intersection, le « réseaux » [...] dans les lignes mêmes du texte, de rappeler ce qui devrait être un truisme : le réseau est d'abord constitué par le retour, d'énoncés identiques et similaires“, Bernard Magné, „Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance*. *W ou le souvenir d'enfance*: une fiction“, in: *Cahiers Georges Perec* 2 (1988), S. 28. Anny Dayan-Rosenmann, „Écriture et Shoah – raconter cette histoire-là, déchiffrer la lettre“, in : *Georges Perec et l'histoire*, Études Romanes 46 (2000), S. 169-182, setzt die Gestaltung dreier Motive, der Eltern, des Wappens und des hebräischen Buchstabens in Fiktion und Autobiographie in Beziehung. Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 52-57, sieht in dieser Art der Gestaltung von Fiktion und autobiographischem Erzählen die Möglichkeit, eine Narration als Ausgleich für die fehlende Erinnerung zu erzeugen.

³¹ Burgelin, *Georges Perec*, S. 137. Für die Mikroebene von *W ou le souvenir d'enfance* fasst Robin, *Le deuil de l'origine*, S. 173, die Arbeit mit Leerstelle und Fragment wie folgt zusammen: „[...] pour G. Perec, ils [les mots] sont d'emblée, déchirés, triturés, rompus, lacérés, troués; l'œuvre est toute entière traversée par ce paradigme du cassé, déchiré, par l'engloutissement, le vide, le blanc.“

l'identité personnelle. Elle implique, selon l'expression de Ricœur, une „mise en intrigue“, acte essentiel de la construction du récit : l'identité narrative est celle d'un personnage qui se construit en liaison avec la construction de l'intrigue.³²

Dass das Herstellen eines biographischen Zusammenhangs so schwierig erscheint, liegt an der Lückenhaftigkeit der Erinnerung, die einerseits durch die Unzulänglichkeit der *mémoire individuelle* des Kindes Georges, andererseits durch die Vernichtung des kollektiven Gedächtnisses seiner Familie durch die Shoah bedingt ist. Die kollektive Geschichte jüdischer Tradition ist es auch, die seit Generationen bedroht und in der Shoah schließlich vernichtet wurde, denn die Geschichte jedes Kollektivs wird von einer Generation zur nächsten weitergegeben:

Les grands-parents et ce qu'ils ont transmis à leurs enfants, consciemment et inconsciemment, constitue surtout un lien avec le passé et avec des coutumes qu'ils ont eux-mêmes héritées de leurs propres parents et, à travers ceux-ci, de leurs propres grands-parents. Chaque enfant lors de sa naissance tient dans sa menotte une chaîne généalogique fantasmatique qui le relie à l'origine du monde, certes, mais de façon plus directe à une centaine d'années d'un passé morcelé en fragments de préceptes religieux de dictionnaires moralisateurs de plaisanteries stupides, d'habitudes alimentaires et vestimentaires, de recettes de cuisine, de bribes de chanson, de préjugés et de sagas glorieuses où se mêlent conquêtes et défaites, voir allusions à ces « secrets de famille » dont il aura peut-être un jour rassemblé en un ensemble cohérent les éclats kaléidoscopiques.³³

Angesichts der Lückenhaftigkeit scheint das Kompensieren fehlender Erinnerung durch die Fiktion die einzig angemessene Möglichkeit, einerseits das Kaleidoskop von Erinnerungsfragmenten zu ergänzen und andererseits die Leerstelle in einen syntagmatischen Zusammenhang zu überführen. Daher erscheint ein Blick auf die in *W ou le souvenir d'enfance* angelegte Problematik des angemessenen Umgangs mit dem Gedenken an die Shoah

³² Paul Denis, „Soi-même pour un autre, identité relative et identité absolue“, in: *Revue Française de Psychanalyse, Identités* 4, 1999 (LXIII), S. 1099-1108, hier S. 1101.

³³ Die Bedeutung einer *mémoire*, die über die *mémoire personnelle* hinausgeht, unterstreicht auch Alain de Mijolla, „Histoire et préhistoire psychiques. L'« intergénérationnel » et ses fragments de l'identité“, in: *Revue Française de Psychanalyse, Identités* 4, 1999 (LXIII), S. 1109-1125, hier S. 1121.

und die Frage ihrer Verarbeitung in der Fiktion notwendig.³⁴ Kann man einen Roman über den Holocaust schreiben? – eine Frage, die Élie Wiesel strikt verneinte: „Un Roman sur Auschwitz n’est pas sur Auschwitz ou n’est pas un roman.“³⁵

Perec bedient sich teilweise der Fiktion, um der Shoah zu gedenken. Obwohl es sich dabei um eine Leistung der Imagination handelt, bleibt der Bezug zur historischen Realität immer bestehen.³⁶ Dies geschieht nicht nur durch die Verbindung von Fiktion und Autobiographie, sondern vor allem durch die historische Referenz, die in der Allegorie der Fiktion W zum Vorschein kommt. Hinzu kommt, dass Perec zwar Zeitzeuge ist, der erfahren, aber nicht *gesehen* hat, wovon er Zeugnis ablegen möchte.³⁷ Doch bildet diese Erfahrung gerade als Leerstelle den Kern, um den sich sein Schreiben konstituiert: „[J]e sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d’un anéantissement une fois pour toutes“ (63). Die Fiktion bewegt den Rezipienten dazu, das im Text Figurierte in der eigenen Erfahrung zu aktualisieren.³⁸ Gerade die starke Beanspruchung des

³⁴ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesem Thema findet sich bei Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*. Camus, Perec et l’écriture de la Shoah, Paris 1998 und in den Untersuchungen von Régine Robin, Danielle Reif, Timo Obergöker, Annelise Schulte Nordholt, *Le génération d’après* und Catherine Coquio.

³⁵ Zitiert bei Dana, *Fictions pour mémoire*, S. 80.

³⁶ *Ibid.*, S. 15.

³⁷ Schulte Nordholt, *La génération d’après*, S. 60, spricht vom „témoin absent“: „[...] témoin parce qu’il a été le contemporain des événements, mais absent parce qu’il les a vécu enfant, hors d’état de les comprendre.“ Burgelin sieht auch den *homme qui dort* als „un témoin qui n’a rien vu ; comme un somnambule, il a erré les yeux ouverts aux prises avec une souffrance qu’il ne pouvait ni reconnaître ni dire ; un enfant ainsi absenté de son histoire peut devenir un homme qui dort, cherchant à échapper par ce faux sommeil aux émotions qui pourraient déferler“, Burgelin, *Georges Perec*, S. 71.

³⁸ Dana, *Fictions pour mémoire*, S. 178: „La fiction peut être un véhicule de mémoire de la Shoah à partir du moment où elle incite le lecteur à un travail de réactualisation des figures qu’elle met en œuvre dans le texte.“ Karlheinz Stierle weist auf eine wichtige Gemeinsamkeit von auf Erfahrungsvermittlung zielenden fiktionalen und der Wissensvermittlung dienenden historiographischen Texten hin: „Aber die Fiktion geht in ihrer Pseudoreferentialität ebenso wenig auf wie die Historiographie in ihrer Referentialität. Wenn die Literarität der Fiktion wesentlich in der Organisation und Durchbildung von Erfahrungsdispositionen steht, so erweist sich die Literarität der Geschichtsschreibung in ihrem Vermögen, den unendlichen Raum des Vergangenen vielfältig erfahrbar zu machen. Vgl. Karlheinz Stierle, *Erfahrung und narrative Form*, S. 107. Kasper sieht in dem Gedenken Perecs genau diese Doppelbödigkeit von Erinnern einerseits und vom Wachhalten der traumatischen Erfahrung andererseits: „Die systematische Auslöschung von Identität und Erinnerung wird im Text W als Geste nachgeholt und gleichsam fortgeführt.“

Rezipienten macht es Perec möglich, das Gedenken an die Shoah durch Fiktion zu vermitteln. Indem das Werk einen Teil seiner Produktion für die Instanz des Rezipienten bereithält, kann das Andenken an die Geschichte als „expérience vive“³⁹ in die Gegenwart weitergetragen werden. Das macht den Text Perecs zum *Lieu de mémoire* im Sinne Pierre Noras.⁴⁰

Die Erinnerung erhält durch den Text einen Rahmen, der sie zu verorten hilft. Zudem sind weder die Historiographie, noch der Augenzeugenbericht frei von narrativen Organisationsstrukturen, sondern diese nutzen, um die historische Wirklichkeit anschaulich zu machen:⁴¹

Nous vivons dans un monde de parole, de langage, de récit. [...] La littérature est, indissolublement, liée à la vie, le prolongement nécessaire de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable.⁴²

Coquio sieht die literarische Arbeit mit der Geschichte als „resubjectivation“ und damit als notwendige Vervollständigung der Historiographie.⁴³ Wenn Perec Autobiographie und Historie mit einem fiktionalen Text verknüpft, so verfälscht er das Gedenken nicht, sondern stärkt es.⁴⁴

Die in W wirksame identitätslöschende Organisationsstruktur findet sich als Textstruktur des Vergessens, des Nicht-Erinnern-Könnens wieder. Zugleich kann die grausame Logik der W-Erzählung als großangelegte mnemotechnische Struktur gelesen werden, die, einmal aktiviert, sich gleichsam von selbst erzählt, da sie der immanenten Logik folgt“, Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 138f.

³⁹ Dana, *Fictions pour mémoire*, S. 12. Dana stützt sich hierbei auf eine Wendung Paul Ricœurs.

⁴⁰ Pierre Nora, *Les lieux de la mémoire*, I. La République, Paris 1984, S. XXXIV.

⁴¹ Als Beispiel für einen Augenzeugenbericht über Auschwitz, der die geschilderten Tatsachen ästhetisch überformt, ohne dadurch ihre Glaubwürdigkeit zu beschädigen, kann Primo Levis *Se questo è un uomo* (1947) herangezogen werden.

⁴² Zitiert bei Montfrans, *Georges Perec*. La contrainte du réel, S. 45.

⁴³ Coquio, *Parler des camps, penser les génocides*, S. 616f.: „Il faut donc, en plus de faire l'histoire et la sociologie des témoignages, les rendre à leur historicité d'énoncés créateurs de formes de vie possible.“

⁴⁴ Dana, *Fictions pour mémoire*, S. 178: „La littérature a le pouvoir exceptionnel de commémoration parce qu'elle permet d'élargir l'expérience individuelle de l'auteur à toute la collectivité.“ Sie sieht in der Fiktion die Möglichkeit des „faire voir le processus même de l'anéantissement.“, *ibid.*, S. 179.

3.1.1 Die Leerstelle als Ort der Identität

Ein grundlegendes Strukturphänomen ist auf beiden Ebenen des Textes die Leerstelle, der Bruch,⁴⁵ der sich auf die konstitutiven Kriterien der Identität, Kohärenz und Kontinuität, auswirkt. In der narrativen Vermittlung der Dimensionen von Raum und Zeit lässt sich dieser Bruch verfolgen. Diese Verbindung zu Zeit und Raum wird bereits durch den Titel *W ou le souvenir d'enfance* hergestellt, der dem *W* als Äquivalent das Erinnern beistellt. Die verwendete Konjunktion „ou“ legt hier nahe, dass es sich um austauschbare Begriffe handelt. So gelingt es, dem zeitlichen Phänomen des Erinnerns das Bild eines imaginierten Raumes zuzuordnen. In der eingehenderen Betrachtung wird sich zeigen, dass die einzelnen Erinnerungen vielmehr isoliert bleiben und der Autobiographie nur mit Mühe einen festen Grund bieten können.

Um das „Inselwissen“ der Erinnerungsfragmente tun sich Leerstellen auf, deren prägnanteste – die leere Seite zwischen dem elften und dem zwölften Kapitel mit dem in Klammern gesetzten Auslassungszeichen – den Kern beider *récits* bildet. Auf sie lässt sich die eigentlich auf Ellis Island bezogene Metapher Jürgen Rittes, als das „schwarze Loch der Existenz, um das herum sich die Identität immer neu zu konstituieren hat“⁴⁶, anwenden. An die Stelle der durch die Auslassungszeichen angezeigten Ellipse gehörte, der alternierenden Ordnung von jeweils einem Kapitel Fiktion und einem Kapitel Autobiographie folgend, das autobiographische Kapitel, das die Reise des sechs Jahre alten Georges nach Villard-de-Lans in die *zone libre* im Jahr 1942 beschreibt. Der Fiktion kommt durch die Leerstelle zwar kein Kapitel abhanden, doch findet sich auch hier eine Ellipse. Der Bericht der Reise Gaspard Wincklers zur Insel *W*, wohin er sich auf die Suche nach seinem verschollenen Namensgeber begibt, wird ausgespart. Das Schweigen setzt als Leerstelle die Unmöglichkeit des Zeugnisses ins Bild. Auch Gaspards Taubheit und Stummheit konkretisieren die Situation des Zeugens, der unfähig ist, Zeugnis abzulegen.⁴⁷

⁴⁵ Ribière, *L'autobiographie comme fiction*, S. 26.

⁴⁶ Jürgen Ritte, „Das Alphabet als Schicksal. Robert Bobers und Georges Perecs "Geschichten aus Ellis Island“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.05.1998, S. 45.

⁴⁷ Dadurch machen sie Gaspard Winckler im wörtlichen Sinne zum *infans*, dem der Sprache nicht mächtigen Wesen, das außerhalb der menschlichen Gemeinschaft steht, in der das Unfassbare geschieht. Coquio, *Parler des camps, penser les génocides*, S. 620ff., erläutert

So entsteht eine Verkettung der Suche: Otto Apfelstahl spürt den Deserteur auf, damit dieser sich auf die Suche nach Gaspard Winckler mache, der reisend Heilung von seinem Trauma sucht.⁴⁸

Die Offensichtlichkeit der Auslassung, der in den Text geschlagenen Bresche, begründet Perec mit ihrer tragenden Rolle als Generator des Textes:

[...] dans cette rupture, dans cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre, ces points de suspension où sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture.⁴⁹

Georges Perec, so lässt die Autobiographie wissen, reist aus Paris ab (80), in der Annahme, es handle sich nur um eine kurze Trennung. Was ihn wirklich erwartet, ahnt niemand. Sein Leben verändert sich von Grund auf. Er und seine Mutter werden sich nicht wiedersehen. Das daraus resultierende Trauma wird zum Antrieb für die Suche nach den Spuren zum eigenen Ich, die sich in der Fiktion in der Suche Gaspard Wincklers nach seiner Identität spiegelt. Auch in der Fiktion bringt die Reise Unvorhersehbares: Gaspard Winckler findet keine Spur seines Namensgebers, doch was er vorfindet, ist auch für ihn prägend. Hinter der Utopie, die auf der Insel zu herrschen scheint, verbirgt sich das Grauen der Vernichtungslager. Diese Erfahrung weckt in ihm das ununterdrückbare Bedürfnis, Zeugnis darüber abzulegen. Er beschließt, das Erlebte niederzuschreiben:

Je m'y résous aujourd'hui, poussé par une nécessité impérieuse, persuadé que les événements dont j'ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière. (13)

In all diesen Eigenschaften ist diese Leerstelle, dieser Riss, der Narbe ähnlich, die Spur ist einer alten Verletzung. Sie wird zum Zeichen, zur Wegmarke. So wie die Narbe sich im Antlitz der Identität zeigt, so zeigt sich der Bruch im Text als Leerstelle. Um diese Leerstelle entsteht aus Dokumenten, Erinnerungsfragmenten und Projektionen ein engmaschiges Netz⁵⁰, das den Bruch eingrenzt – definiert – und so begreifbar macht.

dies am Beispiel des von Primo Levi geschilderten Schicksals des Hurbinek, des im Konzentrationslager geborenen Kindes, dem die Sprache fehlt.

⁴⁸ Miller, *Georges Perec*, S. 49.

⁴⁹ Klappentext zu *W ou le souvenir d'enfance*.

⁵⁰ Miller, *Georges Perec*, S. 42.

Aujourd'hui [...] j'entreprends de mettre un terme – je veux tout autant dire par là « tracer des limites » que « donner un nom » – à ce lent déchiffrement. W ne ressemble plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement. (18)

Die chiasmatische Wendung am Schluss des Zitats unterstreicht die wechselseitige Bedingtheit von Zeit („histoire“) und Raum („cheminement“). Die Existenz ist dem Raum untergeordnet und kann von ihm kausal beeinflusst werden. Um Aufschluss zu erhalten über die Prägung dieser Wechselwirkung, ist zum einen die geschilderte Topographie in *W ou le souvenir d'enfance* zu beleuchten, zum anderen die Inszenierung zeitlicher Strukturen.

Die Topographie weist entscheidende Gemeinsamkeiten sowohl in der Fiktion als auch in der Autobiographie auf. Der persönliche Raum wird dem Individuum entzogen. Es ist die kollektive Geschichte, die diesen Tribut fordert. Während in der Fiktion der Verlust des persönlichen Raumes, der der totalitären Ideologie gehorcht, nicht ausgeglichen, sondern nur durch das Zeugnis verewigt werden kann, ergreift die Autobiographie Maßnahmen gegen diesen Verlust.

In der Zeitstruktur der Fiktion wird Ähnliches versucht: Den Daten und Fakten des Zeitgeschehens wird verhältnismäßig wenig Beachtung geschenkt. Die individuelle Geschichte scheint in den Vordergrund zu treten. Doch kann sie nicht zu einer kohärenten Erzählung werden, in der Dinge chronologisch aufeinander folgen. Der Zerfall der Identität und der Mangel an Erinnerung machen den Rückgriff auf systematisch geordnetes Archivmaterial nötig, dessen wichtigstes Merkmal die Lückenhaftigkeit ist. So verhindert der *ordre* im *discours* den direkten Zugriff des Lesers auf eine zusammenhängende Geschichte.

3.1.2 Erinnerung als Konstruktion zeitlicher Kontinuität

Die zeitlichen Strukturen sind geprägt von der „Suspendierung des unmittelbaren Sinns“⁵¹. Der Leser hat keinen einfachen Zugang zum Sinn des Textes. Diese Mittelbarkeit wirkt in der Autobiographie wie ein zwischen die Erfahrung des Autors und den Rezipienten geschalteter Widerstand. An die

⁵¹ Ibid., S. 234.

Stelle der Unmittelbarkeit treten Verschiebung und Nachträglichkeit. So entsteht der Eindruck temporaler Vagheit.⁵² Einen entscheidenden Beitrag zu diesem Eindruck leistet bereits die makrostrukturelle Anordnung. Die Erzählung der Fiktion wird durch die autobiographischen Einschübe unterbrochen. Für die Ungreifbarkeit des Sinns, der sich zwischen den beiden Texten, „dans leur fragile intersection“, zu entfalten scheint, benutzt Misrahi die Metapher des gegenseitigen Spiegeln der Texte ineinander.⁵³ Ebenso wie sich der Erzähler durch seine Autobiographie eine Spiegelung seiner Identität erhofft, begibt sich der Protagonist der Fiktion auf die Suche nach der Person, die er zu sein vorspiegelt.⁵⁴

Auch bietet die Zweiteilung um das Scharnier der Auslassungszeichen die Möglichkeit einer weiteren Verschränkung der Chronologie im Erzählprozess: Dort steht die autobiographische Erzählung der ersten Jahre 1936 bis 1942 dem jüngsten Teil der Narration, dem in der Fiktion dargestellten Aufbruch zur Suche nach der eigenen Identität im Kind, gegenüber. Im Anschluss an die Ellipse sind die Jahre 1942 bis 1945 Inhalt der Biographie geschildert. An sie knüpft zeitlich der Bericht über W, der laut Autobiographie in den Jahren von 1946 bis 1950 entstanden ist, an.⁵⁵ Der *ordre* vermag in keiner der beiden Narrationen – weder Fiktion noch Autobiographie – eine unmittelbare chronologische Stringenz zu vermitteln. Während die Autobiographie durch die „Subversion der historischen Chronologie sowie durch die Absenz von Daten zunehmend irrealer“⁵⁶ wird, gewinnt die Fiktion zunehmend an Realitätscharakter.

⁵² Ibid..

⁵³ Robert Misrahi, „W un Roman réflexif“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 81. In Perecs Roman *Un Cabinet d'amateur*. Histoire d'un tableau (1979), bringt Lester Nowak, ein Kunsthistoriker, dies als Formel für die Konzeption des Gemäldes, das im Mittelpunkt des Romans steht, auf den Punkt: „Toute œuvre est le miroir d'une autre. [...] un nombre considérable de tableaux, sinon tous, ne prennent leur signification véritable qu'en fonction d'œuvres antérieures qui y sont, soit simplement reproduites, intégralement ou partiellement, soit, d'une manière beaucoup plus allusive, encryptées“, *Un Cabinet d'amateur* (1979), Paris 1994, S. 24. Die Formel, die die Fragmente eines Werks in Bezug zueinander bringt und als Gesamtheit erscheinen lässt, wie es auch in *La Vie mode d'emploi* geschieht, setzt in *W ou le souvenir d'enfance* auch die Lücke als Bestandteil der Fragmentensammlung ein.

⁵⁴ Hier sei an die Szene aus dem Film *Un homme qui dort* erinnert, in der sich der Protagonist in der endlosen Spiegelung zu verlieren scheint, so dass nicht gesichert ist, auf welcher Seite, das „echte“ Subjekt steht, das den Blick auf sein „Objekt-Ich“ richtet [*Un homme qui dort*, 15'39-15'49].

⁵⁵ Burgelin, *Georges Perec*, S. 170.

⁵⁶ Miller, *Georges Perec*, S. 242.

So beginnt der zweite Teil im *conditionnel*, wechselt dann während des historischen Abrisses über W ins *passé simple*, berichtet anschließend mit Hilfe eines gnomischen Präsens⁵⁷ von den Institutionen und der Gesellschaft auf W und endet mit einem Ausblick in die Zukunft, der im letzten Kapitel der Autobiographie durch das Zitieren einer anderen Narration über das *Univers concentrationnaire* von David Rousset in der Autobiographie aufgegriffen wird. Diese schafft dann das noch fehlende Bindeglied zum Hier und Jetzt der historischen Situation in der Gegenwart. Es kann sich ein neuer, die Fiktion und die Autobiographie verbindender Sinn etablieren, der den Text endgültig in der Potentialität verankert. Diese läßt als programmatisches Ziel des Oulipo den Autor zum Ausreizen ihrer selbst ein.⁵⁸

Gefördert wird dies auch innerhalb der Fiktion durch den Bruch zwischen den beiden Teilen. Der zweite Teil weist kaum noch direkte Verbindungen zum ersten Teil auf. Die Suche nach dem verschollenen Gaspard Winckler wird in keiner Weise mehr erwähnt. Auch der Erzähler tritt hinter die neutrale Schilderung zurück. Es lassen sich auch keine Protagonisten mehr ausmachen. Die Schilderung des pervertierten olympischen Ideals ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich und muss vom Leser erst vereindeutigt werden.⁵⁹

Das Mittel, das den Weg zum dialektischen Mechanismus weist, mithilfe dessen der Leser den Transfer leisten kann, ist die Leerstelle. Ihr Funktionieren als „figure in absentia“⁶⁰ basiert auf einer Konzentration auf die paradigmatische Achse, die Achse der Selektion. Sie erst ermöglicht die Interaktion des Lesers, denn: „la figure in absentia provoque la création possible d’un grand nombre d’axes syntagmatiques et par conséquent de narrations.“⁶¹ So lotet der Leser die Potentialität durch den Einsatz seiner Imagination aus und arbeitet an der Ausgestaltung einer Repräsentation des Genozids, der in der Narration selbst ausgespart bleibt, mit.⁶² Dieses Vorgehen lässt sich im Einzelnen an der Beschreibung des Leidens auf W

⁵⁷ Das, laut Muriel Philibert, *Kafka et Perec. Clôtures et lignes de fuite*, Fontenay 1994, S. 53, die vermeintliche Synchronie der Beschreibungen als „achronie pseudo-descriptive“ ausweist und somit als temporales Pendant der Ubiquität installiert.

⁵⁸ Miller, *Georges Perec*, S. 242, sowie Heck, *Georges Perec*, S. 29.

⁵⁹ Philibert, *Kafka et Perec*, S. 54.

⁶⁰ Dana, *Fictions pour mémoire*, S. 34.

⁶¹ Ibid..

⁶² Ibid.: „Le génocide, figuré in absentia, provoque une attente, un déséquilibre par rapport à l’attente ce qui contraint le lecteur à une activité créatrice, à coopérer à l’élaboration d’une représentation ou d’un énoncé.“

nachvollziehen. Hier arbeitet Perec mit der Technik der Aposiopese, die als bewusster Abbruch der Rede vor der entscheidenden Aussage gerade das Wesentliche ausspart und die pathetische Pause sichtbar macht.⁶³ Die entscheidende Aussage, die die Grausamkeit des Regimes auf W aufdecken könnte, wird vom Erzähler nicht oder nur verspätet geliefert. So wird das Verstehen bis zum letzten Glied der Narration hinausgezögert.⁶⁴

Der Passus über die Atlantiaden etwa beginnt mit der ausführlichen Beschreibung der Vorbereitungen des „Wettkampfes“, die bereits Schlimmes ahnen lässt: „Les Atlantiades ont lieu à peu près tous les mois. On amène alors sur le Stade central les femmes présumées fécondables, on les dépouille de leurs vêtements et on les lâche sur la piste“ (168). Den skandlösen Kern des Geschehens bekommt der Leser ganz zuletzt in einem Nebensatz lapidar mitgeteilt: „c’est le plus souvent en face des tribunes d’honneur, soit sur la cendrée, soit sur la pelouse, qu’elles sont violées“ (169).

Diese „technique d’après-coup“⁶⁵ kennzeichnet auch die makrostrukturelle Konstruktion des fiktionalen Berichts über die Insel W. Erst am Ende wird die historische Referenz der Narration aufgedeckt. Der Leser beobachtet nun an sich selbst die „Überwindung der Verdrängungswiderstände beim Erinnerungsvorgang“⁶⁶ und beginnt die zahlreichen Hinweise, die ihm von Anfang an gegeben wurden, zu rekapitulieren. Die Nachträglichkeit wird zu dominierender Struktur des *discours*. Doch wird die Zeit in der Fiktion auch thematisch: Der Totalitarismus spiegelt sich ebenfalls in der Organisation des Zusammenlebens auf der Insel wider. Alles unterliegt dem vom System präzise gesteuerten Mechanismus. Der starre Rhythmus von Selektionswettkämpfen, Olympiaden und Spartakiaden teilt die Zeit in immer wiederkehrende Zyklen ein. Bei jeder Wiederholung eines Wettkampfes steht für die Sportler erneut alles auf dem Spiel: ihr Titel, ihre Nahrung und auch ihr Leben. Eine andauernde Erfolgsgeschichte ist nicht erwünscht, und so wird darauf geachtet, dass niemand ein zweites Mal einen Wettkampf gewinnt. Eine Kontinuität ist nicht herstellbar. Die einzelnen Disziplinen können als verschiedene paradigmatische Schablonen betrachtet werden, in die sich die Menschen auf W zu fügen haben. Das so entstehende Bild über die Ideologie

⁶³ Philibert, *Kafka et Perec*, S. 41.

⁶⁴ Andrew Leak, „W dans le réseau des lignes entrecroisées : souvenir, souvenir-écran et construction dans *W ou le souvenir d'enfance*“, in: *Parcours Perec*, Colloque de Londres, Mars 1988, Lyon 1990, S. 75-90, hier S. 84. Bénabou, *Perec lecteur de Flaubert*, S. 28, sieht dies als Anleihe bei den Verfahren Robert Antelmes.

⁶⁵ Ribière, *L'autobiographie comme fiction*, S. 88.

⁶⁶ Miller, *Georges Perec*, S. 44.

auf W fällt umso drastischer aus, als es als unausweichliches Schicksal in einer von arbiträren Gesetzen bestimmten Welt formuliert wird: „Mais sa vie et sa mort lui semblent inéluctables, inscrites une fois pour toutes dans un destin innommable“ (218). Vor diesem Hintergrund hat der Einzelne keine Möglichkeiten zu handeln.

Der autobiographische Teil ist trotz der dokumentarisch akribischen Vorgehensweise in seinen zeitlichen Angaben verwirrend. Ist auf makrostruktureller Ebene die Chronologie gegeben, so findet der Rezipient sich beim Versuch der Rekonstruktion einer exakten Chronologie auf der Mikroebene desorientiert. Diese Verwirrung ist das Ergebnis der Ordnungsstrategie des Erzählers, der offensichtlich den *ordre* seines Erzählens nicht von der Chronologie bestimmen lässt.

In welcher zeitlichen Reihenfolge die auf der Mikroebene erzählten Ereignisse stehen, ist nur schwer zu eruieren. Denn die Erzählinstanz bringt die Ereignisse assoziativ geordnet zur Sprache, dies bildet die Spontaneität und das Prozesshafte ihrer Erinnerungsbemühungen ab.⁶⁷ Es gibt in jedem Kapitel ein Element, das die Schnittmenge liefert für das gemeinsame „Abspeichern“ der Daten im Gedächtnis. So etwa im Kapitel XXIII, das mit der Erinnerung an einen Spaziergang im Frühjahr oder Sommer 1944, der zur Versorgung der Maquisards mit Nahrungsmitteln genutzt wird, beginnt (153). Nach der Feststellung, dass dieses Ereignis nur lückenhaft erinnert werden kann, wird von einem weiteren Spaziergang berichtet, der das Defizit des ersten in Bezug auf die Vollständigkeit der Erinnerung kompensiert: „Je garde le souvenir beaucoup plus net d’une autre promenade, un après-midi quelques jours avant Noël, très certainement en 1943“ (154). Die beiden erzählten Ereignisse stehen nicht in chronologischer Abfolge. Sie werden nacheinander erzählt, da beide in der Erinnerung als jeweils verschiedene Realisierungen des Paradigmas „Spaziergang“ abgelegt wurden. Die stark assoziative Vorgehensweise des Abrufens von Erinnerungen wird auch im weiteren Verlauf des Kapitels deutlich. An die Erzählung des vorweihnachtlichen Spaziergangs und der Suche nach einer Tanne, die sich als Weihnachtsbaum eignet, schließt das Erzählen eines Streichs an, den die Kinder einem Lehrer zu Weihnachten mit dessen Geschenk spielten. Von da an wird berichtet, was an besagtem Weihnachtsabend vorfiel. Die Chronologie des Ereignisses bleibt gewahrt, doch konzentrieren sich die erzählten Ereignisse auf die wenigen Augenblicke, die mit der Erinnerung an das Geschenk verbunden sind. Auf eine nähere Beschreibung der Feierlichkeiten wird

⁶⁷ Lejeune, *La mémoire et l’oblique*, S. 76: „Du coup, l’accent se trouve mis sur l’histoire du moi passé.“

verzichtet. Der Erzähler schildert den Augenblick, in dem er vor der Zeit einen Blick auf sein Geschenk wagte. Der Eindruck des Moments hat sich durch einen sinnlichen Eindruck physisch im Gedächtnis des Erzählers verankert:

Je crois que la scène toute entière s'est fixée, s'est figée dans mon esprit : image pétrifiée, immuable dont je garde le souvenir physique, jusqu'à la sensation des mes mains agrippant les barreaux, jusqu'à l'impression du métal froid contre mon front quand il se posa sur la barre d'appui de la balustrade. (156)⁶⁸

Auch an dieser Stelle findet sich ein Einschub, der auf die Struktur des Gedächtnisses verweist. Perec berichtet von der Balustrade, die er 1970 bei einem Besuch im Heim wieder sah – ein Zeitpunkt, der nicht in der Nähe des erzählten Weihnachtsfestes liegt, sondern die Nähe zu diesem eben über den Gegenstand assoziieren lässt. Als Erwachsener kann Georges Perec noch die Empfindung vergegenwärtigen, die das Geländer in ihm als Kind auslöste, und hat so Zugriff auf diesen Augenblick.⁶⁹ Diese Vorgehensweise zeigt, dass das Gedächtnis wie ein Netzwerk funktioniert, dessen Knotenpunkte in verschiedenen Richtungen miteinander verbunden sind, so dass eine Progression entlang verschiedener Achsen unternommen werden kann. Desgleichen fügt sich das gesamte Bild – gleich einem Puzzle – erst in der Einordnung der Einzelteile in eine Kontextsituation, in der eine Identität sich konstituiert. Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich auch in Kapitel XXI, das mit der Erzählung des überraschenden „Besuchs“ der deutschen Besitzer im Kinderheim beginnt. Im Anschluss daran wird der Besuch einer Tante Perecs geschildert. Die beiden Ereignisse werden chronologisch nicht in Zusammenhang gebracht. Sie werden aber demselben Paradigma, dem des Besuchs, zugeordnet. Dies zeigen die Sätze am Beginn der jeweiligen Schilderung: „Une fois, les Allemands vinrent au collège“ (139), beziehungsweise „Une autre fois, ma tante Esther vint me voir“ (ibid.) Die deutschen Besitzer werfen einen Blick in das „registre du collège“ (ibid.), was für ein jüdisches Schulkind durchaus zur Entdeckung seiner Identität führen und so

⁶⁸ Hier findet sich als eine Art Gegenpol zur reglementierten konventionalisierten „messe de minuit“, die eigene Zeremonie eines Kindes, das Weihnachten feiert. Zeitpunkt ist „au milieu de la nuit“ (Lukas 2,8, gibt für Jesu Geburt nachts an: „In jener Gegend lagerten die Hirten und hielten Nachtwache bei ihrer Herde.“) Die „image pétrifiée“ eines Blickes, der nach dem im dunklen Saal stehenden Weihnachtsbaum sucht, wird zur Umkehrung der Schau des göttlichen Wunders auf dem Altar einer hell erleuchteten Kirche.

⁶⁹ Heck, *Georges Perec*, S. 160.

lebensbedrohlich werden könnte. Die Dominanz des Paradigmas verwischt in der Erinnerung den Gegensatz zwischen dem gefährlichen Besuch der Besatzer und dem der Verwandten, die den Erzähler später adoptiert und für ihn zu einer zweiten Mutter wird. An diese ersten beiden schließt sich eine weitere Erinnerung eines Besuchs einer Tante an, erneut ohne chronologische Einbindung: „Une autre fois, il me semble qu’avec plein d’autres enfants, nous étions en train de faire les foins que quelqu’un me vint en courant m’avertir que ma tante était là“ (141). Danach wird das Thema des Besuchs abgeschlossen, was im Druck durch einen Stern (*) zwischen den Abschnitten gekennzeichnet wird. Das Bindeglied zwischen dem zweiten Besuch einer Tante und dem darauf folgenden Ereignis ist eine Assoziation zur Heuernte. In dieser Erinnerung spielen die Elemente der Jahreszeit und das Hinabgleiten von einem Heuhaufen eine Rolle, so dass, erneut in Assoziation zur Überwindung eines steilen Abhangs, das Skifahren zur Sprache kommt. Das folgende Ereignis greift dann das Aufräumen der Skier auf und führt so zur Entstehungsgeschichte der Narbe.

Das Erzählen folgt nicht dem chronologischen Strang, sondern greift aus einer erzählten Episode ein Element auf, zu dem ein weiteres Ereignis assoziiert werden kann, aus dem wiederum ein neues Element ausgesucht wird, das als Anknüpfungspunkt für weitere Erzählungen dient. So sind die einzelnen Episoden zugleich aufeinander aufbauend und doch unverbunden.

Die zeitlichen Angaben bleiben meist vage. Der Erzählfluss wird etwa durch ein anaphorisches „plus tard“ rhythmisiert. Es zeigt sich hier die Bevorzugung des Paradigmas als Ordnungsstruktur der Narration. Die Verweigerung einer kohärenten Chronologie macht es unmöglich, die Genese der Autobiographie anders als in der Mimesis des Erinnerungsprozesses zu modellieren. Dazu trägt auch der Umgang mit den verwendeten Dokumenten bei. Die vorhandenen Erinnerungen, Photographien und Schriftstücke werden vom erzählenden Ich genauestens kommentiert. Mitunter wird auch ihre Glaubwürdigkeit in Zweifel gezogen. Dies geschieht meist in Anmerkungen, die dem jeweiligen Textabschnitt als Endnoten hinzugefügt werden. Photographie und Erinnerung zur Deckung zu bringen, scheint unmöglich.⁷⁰ In Kapitel VIII (45-64) wird gleichsam als historische Quelle ein Text herangezogen, den Perec im Alter von 15 Jahren schrieb. Er umfasst acht Seiten. Die ihm zugeordneten 26 Anmerkungen nehmen ebensoviel Platz ein wie der Text selbst. Der Leser steht vor der Frage, welches nun der eigentliche Text ist. Dadurch, dass die Anmerkungen nicht als Fußnoten

⁷⁰ Reggiani, *L'éternel et l'éphémère*, S. 116.

festgehalten werden, sondern am Ende des Textes stehen, tritt der Kommentar als Ganzes in seiner Nachträglichkeit in Erscheinung – der Prozess der Erinnerung selbst tritt vor die Chronologie der erzählten Geschichte – „Erinnern und Erzählen koordinieren sich gegenseitig“⁷¹. Die Herstellung einer Chronologie im Text wird durch das ständige Hin und Her zwischen Quelle und Kommentar bereits im Leseprozess vereitelt.

Philippe Lejeune weist Perec die Erfindung einer neuen Art der Autobiographie zu, der „autobiographie critique“:

[...] l'autobiographie, au lieu de se défendre du soupçon, le reprend sérieusement à son compte et exerce systématiquement, sous les yeux du lecteur, un travail critique sur sa propre mémoire.⁷²

Im Prozess der Rezeption hat dies eine distanzierende Wirkung: Es ist, als ob Perec ein Gitter hochziehe zwischen seinen Texten und dem Leser.⁷³ Die Erzählverfahren, die dem Rezipienten den unmittelbaren Zugriff auf das narrative Syntagma verweigern, werden nicht nur in der Erzählung der individuellen Geschichte eingesetzt. Auch der Umgang mit der kollektiven Geschichte ist Bestandteil der Verwirrungsstrategie: Es zeigt sich, dass die Bezugnahmen und Verweise im Text doppeldeutig sind, oder vom Erzähler selbst in einem weiteren Schritt hinterfragt werden. Dies geschieht dadurch, dass historische Ereignisse und Daten „systematisch subvertiert, deplaziert und dekontextualisiert werden.“⁷⁴ Derartige Manipulationen erfolgen meist im Hinblick auf bessere Kompatibilität mit der Konstruktion der eigenen Lebensgeschichte,⁷⁵ etwa bezüglich des Todeszeitpunktes des Vaters, der als Marke für die Umdatierung des Waffenstillstandes zwischen Deutschland und Frankreich dient. Dies wird vom Erzähler auch als manipulativer, nicht der historischen Wahrheit entsprechender Eingriff gekennzeichnet und lenkt die Aufmerksamkeit zusätzlich ab, weg von der Historiographie als exakter Rekonstruktion des Vergangenen hin zum Prozess der Konstruktion einer

⁷¹ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 60.

⁷² Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 74.

⁷³ Marcel Bénabou, *Perec et la judéité*, S. 28: „Ce principe d'écriture, cette idée que le véritable écrivain doit interposer entre son expérience et le lecteur, une grille, Perec n'abandonnera jamais. Par le biais de la grille, l'écriture n'est plus soumise à la dictée de l'expérience.“ Das Zitat, das Bénabou in diesem Fall auf den fiktionalen Teil des Textes bezieht, lässt sich ebenso auf den autobiographischen Teil anwenden.

⁷⁴ Miller, *Georges Perec*, S. 235.

⁷⁵ *Ibid.*, S. 240.

eigenen Geschichte.⁷⁶ Für Perec scheint eine Konstruktion nicht der Chronologie zu bedürfen, um als historische Rekonstruktion zu gelten.⁷⁷ Wie der Raum eigene Orientierungspunkte erhält, erfährt auch die Zeitrechnung eine eigene Prägung.

Perec gerät bereits hier auf die Spur eines Geschichtsbildes, das die Potentialität die Stelle der Realität einnehmen lässt und die Bedeutung der Konstruktion gegenüber der Rekonstruktion akzentuiert. Dies führt ihn auf den Weg der Zielformulierung für *Récits d'Ellis Island*, wo die Potentialität der verschiedenen Geschichten, auch der eigenen, ausgelotet wird. Statt Spielball der Geschichte zu sein wie in seiner Kindheit, inszeniert er in *W* ein Spiel mit der Historie auf drei Ebenen: der persönlichen Geschichte, der kollektiven Geschichte aber auch in der Spannung zwischen Historiographie und Fiktion.

3.1.3 W – geographisches Phantasma

Das Spiel mit der Geschichte lässt sich auf das Zeichen der Unbekannten zurückführen, das X – „ce substantif unique dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique en ce qu'il désigne“ (109). Auf ihm baut sowohl die in der Autobiographie als auch die in der Fiktion präsentierte Formenwelt auf. Ausgehend von seiner Form kann ebenso ein Hakenkreuz entstehen wie auch der Davidstern, das W oder die Dreiecke auf den Trikots der vor der Initiation in die Gesellschaft stehenden Novizen auf der Insel. Mit diesem Code ist die Welt entschlüsselbar. In ihm konvergieren Narration und Gedenken. Das *double V* findet sich auch am Ursprung des Textes wieder. Perec erzählt, seine Erinnerung an die Zeichnungen, die das Ausgangsmaterial zu *W* bildeten, sei in Venedig zurückgekommen. Auch der Erzähler des fiktionalen Teils hat in Venedig ein Schlüsselerelebnis, das zum Auslöser für seine Erzählung wird:

[...] à Venise, dans une gargote de la Giudecca⁷⁸, j'ai vu entrer un homme que j'ai cru reconnaître. Je me suis précipité sur lui, mais déjà

⁷⁶ Ibid., S. 237.

⁷⁷ Ibid..

⁷⁸ Mit der Wahl gerade dieses Teils Venedigs wird die Verbindung zur jüdischen Identität geknüpft. Vgl. Catherine Clément: „Auschwitz ou la disparition“, in: *L'Arc* 76 (1979),

balbutiant deux ou trois mots d'excuse. Il ne pouvait pas y avoir de survivant. [...] Quoi qu'il arrive, quoi que je fasse, j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde. Ceci plus que toute autre considération, m'a décidé à écrire. (14)

Die Konnotation des *réseau Venise* in Perecs Werk wird nicht nur an sein persönliches Schicksal als Jude geknüpft, sondern in der kollektiven Geschichte der Juden verankert:

En effet la ville de Venise est d'une importance majeure pour le peuple juif : la République de Venise fut le premier État du monde à confiner ses Juifs dans un quartier spécial, dénommé borghetto, ce qui dans sa forme contractée allait devenir ghetto.⁷⁹

Diese Konnotation wird auf die Insel W übertragen. Daneben und neben der „géométrie fantasmatique“ (109) präsentiert sich für die Insel W eine Topographie, die eine Lesbarkeit besitzt.

Bereits zu Beginn untergräbt eine Isotopie des Menschenfeindlichen, ähnlich wie in *Un homme qui dort*, die Beschreibung der Inselidylle. Die Insel ist ein phantasmatisches Reich, dies zeigt bereit ihre Lokalisierung: „à l'autre bout du monde, qui longe la pointe disloquée du continent sudaméricain“ (93). Klippen versperren Reisenden und Entdeckern den Weg, so dass man nur durch „chance misérable“ dorthin gelangt. Ein Beleg für die Existenz dieser Insel wird von herkömmlichen Landkarten nicht geliefert: „W n'apparaissait pas ou n'était qu'une tache vague et sans nom dont les contours imprécis divisaient à peine la mer et la terre“ (94). Dieses Defizit an Dokumentierbarkeit der Insel spielt bereits auf das Ende an, wo die Insel nur noch eine verlassene Ruine ist.⁸⁰ Die Wendung „à peine“ ist nur eines in einer Reihe von Gliedern, die auf Leiden und Tod verweisen. Die Form der Insel entspricht einem „crâne de mouton dont la mâchoire inférieure aurait été passablement disloquée“ (93). Das „disloquée“, das durch seine Assoziation mit der Lage der Insel selbst wie auch mit ihrer Form besonderes Gewicht erhält, führt neben dem Hinweis auf das Zufügen von Schmerz und Verletzung⁸¹ noch eine weitere Konnotation mit sich: das Phänomen der

S. 87: „[L]a Giudecca, la grande île solitaire qui fait face à Venise. L'île qui porte le nom de la judaïté.“

⁷⁹ Obergöker, *Écritures du non-lieu*, S. 86.

⁸⁰ Montfrans weist hier auf ein abermaliges Zitat von Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nuit et brouillard* (1955) hin, Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, S. 203, und S. 212.

⁸¹ Philibert, *Kafka et Perec*, S. 110.

„dislocation“⁸², das, ähnlich der Schilderungen in *Un homme qui dort*, die Bewegung und Situation des Fremden, des Ausgestoßenen im Raum als gewaltsamen Vorgang kennzeichnet. Dies bringt die „dislocation“ mit dem Begriff der Deportation in Verbindung. Auch werden Assoziationen zur jüdischen Identität eingebracht, wie etwa der Fluss „chalde“, der den Namen der Heimat Abrahams Chaldäa, der fruchtbaren Landschaft zwischen Euphrat und Tigris, trägt.⁸³ Dadurch wird auf die historische Referenz des Textes, die am Ende offensichtlich wird, vorgegriffen: die Konzentrationslager unter dem Nationalsozialismus.

Der andere Fluss der Insel „omègue“ deutet auf das „Alpha und Omega“ als Bezeichnung Gottes und Christi in der Offenbarung hin.⁸⁴ Auf W erzeugt der harmonische Lauf der beiden Flüsse „omègue“ und „chalde“ paradiesische Verhältnisse im sonst ariden Klima der Insel: „dont les détours presque parallèles déterminent sur un court trajet, dans la portion la plus centrale de l'île, une micromésopotamie fertile et verdoyante“ (94). Zugleich evoziert das „Alpha und Omega“ die Initialen Otto Apfelstahls, der den Erzähler des ersten Teils dazu bewegt, die Reise nach W zu unternehmen. Das unwirtliche Klima („constamment glacial et brumeux“, 94) schlägt eine Brücke zum Paratext aus Raymond Queneaus *Chêne et chien*, der den beiden Teilen vorgeschaltet ist: „Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment je pourrais l'éclaircir“ (11), beziehungsweise: „cette brume insensée où s'agitent les ombres – est-ce donc là mon avenir?“ (91).⁸⁵ Der Nebel, der die Sicht versperrt, antizipiert die Suche nach dem „Dahinter“ und zieht durch den zweiten Teil des Zitats die Möglichkeit der Erkenntnis in Zweifel.

Das Leben der Menschen auf W gehorcht der Ideologie mit einer Strenge, die dem erbarmungslos mechanischen Funktionieren einer Maschine gleicht.⁸⁶ Dies spiegelt sich in Raumgestaltung und Infrastruktur der Insel ebenfalls

⁸² Der *Petit Robert* nennt als eine Bedeutung von disloquer: „séparer violemment, sortir de leur place normale (les parties d'un ensemble)“, *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Paris 2000, S. 738, Sp. 1.

⁸³ Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, S. 215.

⁸⁴ *Offenbarung* 1,8; 21,6, beziehungsweise 22,13.

⁸⁵ Montfrans, *La contrainte du réel*, S. 150.

⁸⁶ Philibert, *Kafka et Perec*, S. 21. Hier eröffnet sich ein Anknüpfungspunkt zum mechanischen Dasein, wie es der Protagonist von *Un homme qui dort* in der Gesellschaft spürt. Die Metapher der seelenlosen industriellen Produktion setzt Perec aber auch für den Aufnahmeprozess von Immigranten in die USA ein, wie er auf Ellis Island jahrzehntelang praktiziert wurde: Perec bezeichnet die Insel als „usine à fabriquer des Américains“, vgl. *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, Paris 1994, S. 10.

wider. Die Anordnung der Städte gehorcht einer strikten Geometrie, wie sie in den Entwürfen totalitärer Architektur wiederzufinden ist.⁸⁷ Die Distanz zwischen den Dörfern ist exakt bemessen (101) und steht im Dienste des dortigen olympischen Geistes – die Straße ist die Trainingsstrecke für die morgendliche Aufwärmphase. Die Straße ist so eng, dass sie zur Einbahnstraße gemacht wurde (Ibid.). Ähnlich wie das Labyrinth, drückt sie Desorientierung und fehlenden Spielraum für eigene Entscheidungen aus. Dies stellt eine Parallele zu der Verfilmung *Un homme qui dort* dar, wo die Einbahnstraße das im Text aufgerufene Motiv des Labyrinths visuell aufgreift.⁸⁸ Es gibt kein Zurück – ein Verstoß gegen die Laufrichtung provoziert einen Wettkampf der sich so begegnenden Parteien (102). Sport ist Bestandteil der Regimeherrschaft und hat nichts Spielerisches mehr.

Die gesamte Raumplanung steht im Zeichen des Sports: Es gibt fünf Sportstadien, aber nur vier Dörfer (104). Über dem Eingangstor jedes Dorfes und jedes Stadions prangt das olympische Motto: „FORTIUS ALTIUS CITIUS“ (98), das im herrschenden System aber pervertiert wird, ähnlich der Parole „ARBEIT MACHT FREI“ über den Toren nationalsozialistischer Konzentrationslager. Die rigide gesellschaftliche Hierarchie des totalitären Systems auf W findet so ihren räumlichen Ausdruck. Die Menschen leben nicht gemäß einer individuellen Lebensgestaltung im familiären Verbund zusammen, sondern werden ihrer Funktion für das System entsprechend untergebracht.

Die an sportlichen Ereignissen teilnehmenden Personen leben im erschlossenen Gebiet der Insel. In den „olympischen Dörfern“ wohnen allein die Athleten. Trainer, Ärzte und Stadionwarte sind in der Nähe der Sportstätten selbst untergebracht. Alle anderen, die nicht direkt etwas mit den sportlichen Ereignissen zu tun haben, leben in der „forteresse“⁸⁹ (102), einem separaten Komplex im Südosten der Insel. Dort befinden sich die sozialen Einrichtungen: Krankenhaus, Alters- und Kinderheim. Die Frauen bewohnen ein „gynécée“. Ab Kapitel XVI wird die Unmenschlichkeit dieser funktionalen Einteilung des Lebensraumes der Menschen offengelegt. Das

⁸⁷ Wie etwa Projekte nationalsozialistisch geprägter Architektur in den Entwürfen zur „Stadt des KDF-Wagens“ (heute Wolfsburg) zeigen, wo es Pläne gab, die Straßen in Hakenkreuz-Form anzuordnen, oder der Stadt für die Arbeiter der Hermann-Göring-Werke (heute Salzgitter AG). Dazu Christian Schneider, *Stadtgründung im Dritten Reich*. Wolfsburg und Salzgitter: Ideologie, Ressortpolitik, Repräsentation, München 1978.

⁸⁸ *Un Homme qui dort*, [60'05'']; [71'12'']; [71'34''].

⁸⁹ Die Großschreibung findet sich in allen von der Ideologie Ws besetzten Begriffen, beispielsweise: „l' Athlète“, „l' Administration“, „les Dieux“, „les Juges“.

„gynécée“ ist eine Art „Zuchtstation“, die gesichert ist wie ein Gefängnis. Die Frauen werden den Athleten zur Vergewaltigung, die als ritualisierter Wettkampf (Atlantiade), Darwins „survival of the fittest“ absurd zuspitzend, inszeniert wird, überlassen. Eine andere Möglichkeit des Kontakts zwischen Männern und Frauen gibt es nicht. Die Zuchtwahl unter dem Darwinschen Motto ist eines der obersten Prinzipien der Insel, das nicht nur die langfristige Komponente der biologischen Elimination in sich trägt, sondern vor allen Dingen in ihrer unmittelbaren Variante zum Tragen kommt, denn der Tod droht ständig. Jeder noch so unwichtige Wettbewerb wird zum Kampf auf Leben und Tod.

Die Kinder haben keine Gelegenheit, im Familienverbund aufzuwachsen. So wird ihnen die Möglichkeit genommen, sich in einer familiären Identität zu verankern. In der „Maison des Enfants“, wo sie bis zu ihrem vierzehnten Lebensjahr wohnen, sind sie meist sich selbst überlassen. Die dort anwesenden Erwachsenen haben eher organisatorische Aufgaben, stehen aber nicht zur Betreuung der Kinder zur Verfügung. Im Laufe ihres fünfzehnten Lebensjahres werden Jungen und Mädchen getrennt. Die jungen Frauen werden in das oben beschriebene „gynécée“ gebracht. Die Männer werden den einzelnen Dörfern als Novizen zugeführt. Dort beginnt ihre Initiation in die Gesellschaft. Völlig ortlos sind die „mulets“, die Veteranen, denen es nach ihrer sportlichen Karriere nicht gelungen ist, in der hierarchischen Gesellschaft als Funktionäre Fuß zu fassen. Ziellos wandern sie umher. Sie haben, wie es sich auch in ihrer tierischen Bezeichnung niederschlägt, ihre Würde verloren: Sie sind schmutzig, hungrig und nackt (210). In direkter Nähe zum „gynécée“ und der „Maison d'enfants“ befindet sich der Sitz der Regierung: ein unzugänglicher Turm. Halb Fels, halb Festung, signalisiert er durch seine Höhe den Machtanspruch der Herrschenden, weist aber keine Verbindung nach außen zu den Untertanen auf: „une tour crénelée, presque sans fenêtres“ (103). Es ist das einzige hohe Gebäude der Insel. Die Vertikalität beansprucht die Regierung ausschließlich für sich. Der Stabhochsprung, der dank eines Hilfsmittels die Vertikale für den Sportler weitestgehend zugänglich macht und sie für einen Augenblick aus der Schwerkraft ihres Daseins löst, ist abgeschafft worden. Die Athleten sollen keinerlei Einblick in die Funktionsmechanismen des Staatsapparates erhalten. Sie sind der Willkür des Gesetzes ausgeliefert und müssen sie als Schicksal empfinden:

La loi est implacable, mais la loi est imprévisible. Nul n'est censé l'ignorer, mai nul ne peut la connaître. Entre ceux qui la subissent et ceux qui l'édicent se dresse une barrière infranchissable. (157)

Dieses Ausgeliefertsein gegenüber der Willkür der Herrschenden manifestiert sich auch auf der elementarsten Ebene der Identität: Die Macht über seinen Körper besitzt nicht der Einzelne selbst, sondern der Staatsapparat. Nicht nur werden Aufenthaltsort und Bewegungsrichtung durch die eingerichtete Infrastruktur vorgeschrieben. Auch in seiner elementarsten Funktion – der Nahrungsaufnahme – wird der Körper eingeschränkt: Eine vollwertige und ausreichende Ernährung ist niemandem sicher. Allein der Sieger des täglichen Wettkampfes darf sich satt essen, die anderen werden im Zustand ständiger Mangelerkrankung gehalten. Der einzelne Athlet kann allerdings nicht durch körperliches Training auf den Sieg hinarbeiten und so versuchen, sich eine Mahlzeit zu sichern. Sieger und Verlierer werden nicht im Wettkampf ermittelt, sondern von der Regierung ernannt:

Il peut croire, sportif, sa fonction est de gagner, car c'est la Victoire que l'on fête et c'est la défaite que l'on punit ; mais il peut arriver dernier et être proclamé Vainqueur : ce jour-là, à l'occasion de cette course là, quelqu'un quelque part aura décidé que l'on courrait à qui perd gagne. (157)

„Qui perd gagne“ greift die Formel Sartres für die Selbstbehauptung als Schriftsteller auf, als etwas, das der traumatischen Erfahrung entgegengesetzt werden kann.⁹⁰ Es wurde bereits gezeigt, dass für Perec diese Formel in das Paradox mündet, in der Selbstbehauptung stets auch das Trauma zu aktualisieren, da sein Verlust unentziehbar ist. Was in der dokumentarisch reflektierenden Arbeit mit dem Raum in *Espèces d'espaces* als Bedingung von Perecs Poetik greifbar wird, vermag die Fiktion in *W ou le souvenir d'enfance* zu veranschaulichen: Zynismus und Unerbittlichkeit der Willkür haben keine andere Wirkung mehr als die Auslöschung jeder autonomen Handlungsmöglichkeit und damit der selbstbestimmten Identität durch die totalitäre Instanz.

Wie weit Identität in ihrer physischen Existenz angegriffen wird, zeigt sich, betrachtet man die Fortpflanzung auf W. Sie gehorcht einer pervertierten Eugenik, für die bereits das Geschlecht ein Kriterium dafür ist, dem Menschen die Existenz zu verweigern.

Le nombre des femmes est assez restreint. Il excède rarement le demi-millier. La coutume veut en effet que l'on laisse vivre la totalité des enfants mâles [...], mais que l'on ne garde qu'une fille sur cinq. (168)

⁹⁰ Oster, *Qui perd gagne*, S. 225.

Die einzige Möglichkeit, der Macht zu begegnen, besteht in der Herausbildung einer eigenen Struktur: dem Netzwerk. Bereits im ersten Teil kommt es als Motiv, das mit Hilfe und Absicherung – und somit den Sicherungs- und Stützkonstruktionen – in Verbindung gebracht werden kann, zum Einsatz. So wird etwa die Organisation, die Gaspard Winckler zur einer neuen Identität verholfen hat, von Otto Apfelstahl als „réseau“ (65) bezeichnet. Seinen Angaben zufolge basiert die Koordination der Rettung Schiffbrüchiger ebenfalls auf einem „réseau de correspondants mis en place à tous les points névralgiques“ (68).

Auch auf der Insel spielt das Netzwerk als Struktur eine eminent wichtige Rolle. Die Novizen werden von „Paten“ unter die Fittiche genommen. So entsteht ein Klientelverhältnis „la base d’une organisation verticale complexe, d’un système hiérarchique qui englobe tous les sportifs d’un village dans un réseau de relations en cascade dont le jeu constitue toute la vie sociale du village“ (201). Doch selbst dieses Netzwerk ist in letzter Konsequenz in den Mechanismus der Macht eingebettet und vermag ihn nicht zu mildern. Die Reduktion der Menschen auf ihre sportlichen Leistungen gefährdet deren individuelle Integrität auch in ihrem erstem Symbol – dem Namen: „bientôt l’identité se confondit avec l’énoncé de leur performances à partir de cette idée clé – un Athlète n’est que ses victoires – s’est édifié un système onomastique aussi subtil que rigoureux“ (133).

Die Menschen haben keine Möglichkeit, eine Identität auszubilden. Ihr Name wird ihnen genommen. Ersatz lässt sich nur durch einen Sieg bei einem Wettkampf finden. Es gibt etwa für einen 400-Meter-Läufer eine Reihe von Möglichkeiten benannt zu werden:

Ainsi, un coureur de 400 mètres peut :

- être Westerman, en se classant premier au championnat de classement de Nord-W ;
- être Pfister, en se classant second au championnat local W contre Nord-W ;
- être Cummings, en se classant second au championnat local Nord-W contre Ouest-W ;
- recevoir le titre prestigieux du Gustafson, en triomphant dans les Olympiades. (136)

Aus dem Paradigma „Namen für einen 400-Meter-Läufer“, das von der Obrigkeit vorgegeben wird, wird unter Umständen die Laufbahn des einzelnen Athleten ersichtlich: „Il prononcera ainsi quand il devra se

présenter devant les officiels : le Gustafson de Grunelius de Pfister de Cummings de Westerman-Casanova“ (137). Das Namenssystem vermag nur scheinbar eine persönliche Identität zu verleihen. Doch tatsächlich ist es ein Mittel der Degradierung des Einzelnen, da der Name zum Privileg wird, das nur im Falle des Sieges gewährt wird. Wer nicht gewinnt, oder gar nicht am Wettkampf teilnimmt, erhält nur die Initialen seines Dorfes in Verbindung mit einer Ordnungsnummer als Bezeichnung (135). Zudem hält die Benennung nur bis zum nächsten Wettkampf vor. Der Versuch, auf Spitznamen auszuweichen (Ibid.), wird von der Obrigkeit verboten. Die Kontinuität des Lebenslaufes des Einzelnen, die sich sonst in der Beständigkeit ihres Namens spiegelt, kann dieses namengebende System nicht sichern. Es arbeitet vielmehr an ihrer Zersetzung.

Die vergehende Zeit seit einem errungenen Sieg bei einer Olympiade führt zu einer Verlängerung der Buchstabenfolge. Diese beruht aber allein auf einer Wiederholung, die durch ihr Echo eine lächerliche Wirkung hervorbringt:

On transforme légèrement le titre, généralement en redoublant la première syllabe. On dit ainsi le Kekekkonen, le Jojones, le MacMacmillan, le Schoschollaert, l' Andrandrews. (137)

Die Namensbildung folgt dem von Jakobson für die dichterische Äußerung definierten Prinzip: Die Achse der Selektion wird auf die Achse der Kombination projiziert. Zwar wird auch hier ein poetischer Effekt erzielt – etwa durch die lautliche Wiederholung – doch vermag das entstehende Lautgebilde nicht die Identität des Individuums in seiner Einzigartigkeit zu repräsentieren.⁹¹ Man stelle sich den Namen eines „Olympioniken“ auf W vor, dessen Sieg fünf Jahre zurück liegt: die erste Silbe wäre fünfmal (!) zu wiederholen. Die Konzentration auf die Achse des Paradigmas hat eine zerstörerische Wirkung auf die Identität.

Der Name trägt im ersten Teil der Fiktion der Identität ebenfalls nicht Rechnung. Obwohl der Erzähler – scheinbar der Konvention gehorchend – im ersten Kapitel seine Lebensgeschichte zusammenfasst, stellt er sich nicht mit Namen vor. Wie er heißt, erfährt man erst im fünften Kapitel aus dem Munde Otto Apfelstahls, wenige Augenblicke, bevor deutlich wird, dass dieser Name eigentlich zu einer anderen Person gehört. Das Geheimnis des Namens Gaspard Winckler lässt sich nicht lüften: „Gaspard Winckler était à l'époque un enfant de huit ans. Il était sourd-muet“ (40). Gaspard Winckler war nicht

⁹¹ Heck, *Georges Perec*, S. 172.

in der Lage, diesen Namen mit sich selbst in Verbindung zu bringen. Aufgrund seiner Behinderung konnte er weder hören, wenn andere ihn so nannten, noch konnte er sich selbst so benennen. Zudem ist der Junge auf hoher See verschollen. Der Erzähler macht sich auf, ihn zu suchen. Da die Suche erfolglos bleibt, kann dem Namen Gaspard Winckler keine Person und der Person des Erzählers kein Name zugeordnet werden.

Auch die Identität Otto Apfelstahls bleibt rätselhaft. In seinem Brief an den Erzähler ist dem Namen das Kürzel MD nachgestellt (19). Der Erzähler findet als einzigen Hinweis das amerikanische *Medical Doctor*, das aber in dem Zusammenhang keinen Sinn zu ergeben scheint. Begibt man sich auf die Ebene der Materialität und bedient man sich ähnlicher Operationen, wie Percé es in der Entwicklung seiner *géométrie fantasmatique* zeigt, verweist der Name Otto Apfelstahl auf eine höhere Instanz. Die Initialen können als „gespiegelte“ Realisierung des göttlichen „Alpha und Omega“ betrachtet werden, vor allen Dingen vor dem Hintergrund der „gaucherie contrariée“ des Erzählers in der Autobiographie, der die Tendenz hat, solche Oppositionspaare zu verwechseln: „une incapacité à peu près chronique et toujours aussi vive à distinguer, non seulement la droite de la gauche [...] mais aussi l’accent grave de l’accent aigu, le concave du convexe“ (185). Zudem ist der Vorname Otto chiasmatisch aufgebaut und schlägt so eine Verbindung zur Basisfigur der *géométrie fantasmatique* – dem X. Das X findet sich auch im Mittelteil der Zahl Acht wieder, die Otto – italienisch: 8 – mit Gaspard Winckler in Verbindung bringt, der zur Zeit seines Verschwindens acht Jahre alt ist. Dreht man die Zahl 8 um 90 Grad, erhält man das mathematische Symbol für Unendlichkeit: ∞ .

Die Topographie der Fiktion zeigt ihre Konstruiertheit offen. Doch auch in der erzählerischen Gestaltung des Raumes in der Autobiographie scheinen vergleichbare Mechanismen unter der Oberfläche des tatsächengetreuen Berichtes hindurch.

3.1.4 Vilin und Villard – das *double V* als räumliche Struktur der Autobiographie

Ähnlich wie in *Un homme qui dort* spielt auch in *W ou le souvenir d'enfance* die Entfremdungserfahrung des Individuums in der Gesellschaft eine Rolle. Doch wird hier die Ursache, das Trauma, als Kind seine Eltern verloren zu haben, stärker ins Visier genommen. Die Intervention der allgemeinen, kollektiven Geschichte in die persönliche, individuelle Geschichte des Erzählers zeitigt auch auf die Darstellung des Raumes Wirkung. Auch hier – eine weitere Ähnlichkeit zu *Un homme qui dort* – thematisiert Perec die der Stadt zugrunde liegende Lesbarkeit. Alles beginnt in der Rue Vilin, der ersten Adresse Georges Perecs. Das Aufgreifen der Straße als Thema soll inzwischen nicht nur das Andenken an die Toten bewahren, sondern auch an die Straße selbst, die zur Zeit der Entstehung des Buches bereits zu drei Vierteln zerstört ist (71).

Perec nimmt die Rue Vilin in sein Projekt *Lieux* auf, geht einmal jährlich dorthin, dokumentiert seine Wahrnehmung und schreibt einmal jährlich seine Erinnerungen an die Straße nieder. Beide Werke, *Lieux* wie auch *W ou le souvenir d'enfance*, übernehmen die Funktion, an die Straße zu erinnern, in der der Friseursalon seiner Mutter stand und von dem nur noch Spuren übrig sind. Längst leben dort andere Menschen, wenn es sich auch immer noch um immigrierte Arbeiter – inzwischen aus Portugal und Afrika – handelt. Die Straße, das Monument der Erinnerung an seine Eltern, fällt nach und nach der Zerstörung anheim und droht, ihre Funktion der Lesbarkeit zu verlieren. Es finden sich dort nur mehr „*façades aveugles*“ (71) und die „*porte condamnée*“ des Frisiersalons seiner Mutter, über der noch immer der Schriftzug *Coiffure Dames* prangt, wenn auch in abblättrender Farbe.

Um diese Spuren zu sichern und damit das Andenken zu bewahren, thematisiert Perec die Straße in ihrer zweifachen Funktion: zum einen als Erinnerung seiner Kindheit, als Ort der heilen Familie, zum anderen spricht er die Rückkehr in die Rue Vilin an, die das erste Mal 1970 stattfinden konnte und die auf das erste Mal des Erinnerns der „heilen Welt“ verweist. Bis dahin war er nach dem Krieg weder willens, noch in der Lage, sich dorthin zu begeben: „*J'aurais été incapable, alors, de simplement situer la rue et je l'aurais plus volontiers cherchée du côté des métros de Belleville ou*

Ménilmontant que du côté du métro Couronnes“ (72). Eine Negation der Lesbarkeit der Stadt war aufgetreten, eine Art selbstaufgelegter Analphabetismus, wie ihn auch der Protagonist von *Un homme qui dort* erfährt, ausgelöst durch ein traumatisches Erlebnis oder durch Verweigerung gegenüber einer Erinnerung. Doch dabei bleibt es nicht. Mit der Zeit droht der Ort seine Zeichenhaftigkeit als Denkmal einzubüßen.

Es gilt nun, die Spuren des Denkmals selbst vor Zerstörung und Vergessen zu schützen. Die Rue Vilin wird einerseits durch den Krieg von einem alltäglichen Ort der Vorstadt zu einem historischen Ort im Leben der zentralen Gestalt, andererseits aber unterliegt sie als Straße im Arbeiterviertel noch immer der Alltäglichkeit der Stadt.⁹² In diesem Spannungsfeld entfaltet sich ihr Charakter als „double rue Vilin“ – als *double V*. Dem entspricht die Darstellung im Text von *W ou le souvenir d'enfance*, wo im zehnten Kapitel die Rue Vilin beschrieben wird. Dies geschieht in zwei Abschnitten, wovon einer die Erinnerungen an die Zeit vor dem Krieg zu rekonstruieren versucht, während der zweite sich dem Umgang mit dem Erbe der Rue Vilin nach dem Krieg annimmt.

Auch der Ort, an den die Reise führt, trägt in seinem Namen ein V: Es verschlägt die Familie des Protagonisten nach Villard-de-Lans.⁹³ Es ist eine Reise, nach der nichts mehr ist, wie es war. Die Geographie zur Zeit der Flucht des sechsjährigen Georges wird von der Demarkationslinie dominiert, die Frankreich in die besetzte Zone und die *zone libre* teilt. Die Zeit dort verbringt er zwischen Villard-de-Lans und Lans-en-Vercors⁹⁴ – ein Raum der ebenfalls vom Raum eines *double V* geprägt wird. Zwischen Villard und Lans gibt es wiederum einen Weg zurückzulegen. Die Narration dieser Wanderung

⁹² Oster, *Focalisation et Herméneutique*, S. 311: „Au moment de la focalisation la plus intense, les images du souvenir deviennent tellement floues, qu'elles échappent dans des suppléments imaginaires du souvenir et refusent toute présupposition d'une relation pertinente avec le souvenir enseveli. W est l'espace mémorial d'une focalisation en suspens, toujours à la recherche de ce qui pourrait donner à la signification sa cause la plus profonde qui serait celle d'un souvenir soudainement retrouvé. Le traumatisme du souvenir perdu pousse vers la langue, sans jamais se pouvoir satisfaire en elle.“

⁹³ Die Wahl des Ortes und ihr Zustandekommen verdeutlichen die kontingente Vorgehensweise und deuten bereits die Linie an, die zu *Récits d'Ellis Island* mit ihrer Idee der *autobiographie probable* führt. Das Vercors wird aufgrund seiner Eigenschaft als Luftkurort gewählt, da Henri, einer der Cousins, an Asthma leidet. Als alternatives Exil kommen hier bereits die Vereinigten Staaten ins Spiel, wo sich zu dem damaligen Zeitpunkt ein Drittel der Familie aufhält (108).

⁹⁴ Der durch die Majuskel in den Ortsbezeichnungen entstehende Chiasmus VL | LV greift das Motiv der Spiegelung, wie sie in der *géométrie fantasmatique* zum Einsatz kommt, auf.

wirkt wie eine *Mise en abyme* der Autobiographie. 1943, im Todesjahr der Mutter, begibt sich der Junge zusammen mit seiner Großmutter nach Lans, wo sie beide ein neues Zuhause finden sollen (Kapitel XXVII, 173-174). Es ist ein beschwerlicher Weg, auf dem sie oft pausieren. Im Verbund Enkel-Großmutter wird besonders deutlich, welche Generation fehlt. Die große Gefahr, in der die beiden sich befinden, kommt erst in der Nachträglichkeit des Verfassens des Textes zur Sprache. Die Großmutter ist des Französischen kaum mächtig und wäre durch ihre Sprache jederzeit als polnische Jüdin erkennbar. Um zu überleben, muss die Großmutter die Verankerung in der kollektiven Identität polnischer Juden verleugnen. Mit dem Verstummen ihrer Sprache beginnt die Auslöschung ihrer Identität:

Comme elle ne parlait pratiquement pas le français, et que son accent étranger aurait pu la faire dangereusement remarquer, il fut convenu qu'elle passerait pour muette. (174)

Das Leiden des Protagonisten Gaspard Winckler wird auf die Figur der Großmutter projiziert. Beide Male handelt es sich um eine nicht organisch bedingte Stummheit, die daher die Hoffnung auf baldiges Wiedererlangen der Sprache nährt. Die Gemeinsamkeit von Enkel und stummer Großmutter im Nirgendwo zwischen dem *V* und seinem *double* verweist immer auf das zwischen ihnen vermittelnde und nun abhanden gekommene Generationsglied: die Eltern. Auch in deren Herkunft findet sich das *W* beziehungsweise dessen Grundstruktur das *V* wieder: „Varsovie“, wo die Mutter geboren wurde. Der Geburtsort des Vaters trägt diese Marke ebenfalls: Lubartow. So vermag das *W* im Titel einen Bogen über das die Familie prägende Schicksal hinweg zu spannen.⁹⁵

Der Versuch, den Raum neu zu lesen, unterscheidet *W ou le souvenir d'enfance* von *Un homme qui dort*, wo der *récit* nicht über das Unverständnis des Protagonisten hinausführt, sondern bei einer umfassenden Sprachlosigkeit bleibt. Für den namenlosen Protagonisten scheint es kein Zeichensystem zu geben, das die Referenz sichert. In *W ou le souvenir d'enfance* hingegen, wird die Bemühung unternommen, eine neue Lesbarkeit herzustellen. Das geht nur mit Hilfe einer „Umcodierung“. Die Zeichen im Raum erfahren einen Bedeutungswandel, der aus dem selbstgewählten Analphabetismus herausführt. Als Beispiel sei die Gare de Lyon angeführt, wo Perec Abschied von

⁹⁵ Die lautliche und morphologische Struktur der eingesetzten Orte konstruiert eine negative Konnotation des Exils: die Homophonie von *vilain* und *vilin* steht der positiv konnotierten Heimat *Varso-vie* gegenüber. Auch die Erweiterung um das Element *Villard*, das als Schnittmenge mit *Vilin* nur das *vil* aufweist, schafft keine Abhilfe.

seiner Mutter nahm. Als Transitort gehört der Bahnhof in die Kategorie der *Non-lieux* Augés.⁹⁶ Gerade in seiner Eigenschaft als Nicht-Ort kann der Bahnhof zum Denkmal für die Mutter werden, deren tatsächliches Grab niemals mit Sicherheit zu verorten sein wird. Auch die offizielle Todeserklärung kann als Sterbeort der Mutter nur das Durchgangslager Drancy angeben, das den modernen Transitort in seiner pervertierten Variante darstellt. Dass mit der Gare de Lyon ausgerechnet ein von der Moderne und ihren Verkehrsmöglichkeiten geprägter Ort zum persönlichsten aller Denkmäler wird, spiegelt die Deportation der Mutter in der Rettung des Sohnes – beide Male dient die Eisenbahn als Verkehrsmittel.⁹⁷ Die Gare de Lyon überschreitet die Grenze zwischen den Kategorien des öffentlichen und individuellen Raumes in dem Augenblick, als der familiäre Raum unwiederbringlich vernichtet ist, und ihn die Rue Vilin nicht mehr zu repräsentieren vermag. Perec muss sich die Rue Vilin nach dem Krieg erst wieder aneignen und als den Ort deuten lernen, an dem er aufgewachsen ist.

Der Verlust des familiären Raumes macht sich in dem Kapitel bemerkbar, das die Autobiographie nach den Auslassungszeichen wieder aufgreift, das Kapitel XIII. Der Zeitraum direkt nach der Flucht Percs in die *zone libre* ist von einer generellen Desorientierung geprägt. Auch wenn er noch immer im Kreis der Familie ist, so handelt es sich doch um Personen, die für den Erzähler austauschbar sind.⁹⁸ Durch ihre Unbestimmtheit vermag er sich als Erzähler selbst auch nicht zu ihnen in Beziehung zu setzen und weicht in seiner Darstellung auf das unpersönliche „on“ als Subjekt aus:

Les choses et les lieux n’avaient pas de noms ou en avaient plusieurs ; les gens n’avaient pas de visage. [...] On ne posait aucune question. On attendait que le hasard fasse revenir la tante ou sinon cette tante-là, l’autre tante, en fin de compte on se fichait pas mal de savoir laquelle des deux tantes c’était et même on se fichait qu’il y ait des tantes ou qu’il n’y en ait pas. (99)

Der letzte Satz impliziert durch die Gleichgültigkeit gegenüber den Tanten die Schwere des Verlustes der Mutter. Der Unterschied zwischen ihrer

⁹⁶ Augé, *Non-Lieux*, S. 136ff.

⁹⁷ Die Reise als Darstellung einer „image spéculaire inversée [...] de la déportation“ stellt Soussan auch für die *Récits d’Ellis Island* fest, Myriam Soussan, „La mémoire vivante des lieux“ in *Le Cabinet d’amateur* 2000, online verfügbar: <http://web.archive.org/web/2008111201504/http://www.cabinetpercec.org/articles/soussan/artsoussan.html> [Ohne Seitenzahlen, zuletzt abgerufen am 12.04.2012].

⁹⁸ Heck, *Georges Perec*, S. 98, verweist auf die „absence des visages“.

Anwesenheit und ihrer Abwesenheit wird vom Protagonisten sehr wohl empfunden, und zwar so stark, dass er nicht durch die Präsenz welcher Tante auch immer gemildert werden könnte. Das Subjekt in der ersten Person tritt erst in der gemeinsamen Nennung mit der Mutter wieder auf:

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table il y aurait eu une toile cirée au petits carreaux bleus ; [...] C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe. (Ibid.)

Der Gebrauch des *conditionnel* erzeugt an dieser Stelle, trotz seiner musterhaften Verwendung, die selbst aus einem Schulbuch stammen könnte, ein derartiges Unbehagen, dass weitere Ausführungen über die Deportation der Mutter hier einer Leerstelle weichen. Der Schmerz über die Unmöglichkeit selbst einer so banalen Situation kommt dennoch – oder gerade weil der Leser den Gedanken an die Ursache selbst ergänzen kann – mit seiner ganzen Wucht zu Bewusstsein.⁹⁹

Der individuelle Raum des Erzählers ist ebenso von Unbestimmtheiten, Brüchen und Leerstellen geprägt. Zur Darstellung der wichtigsten Einheiten, welche die Identität bestimmen, Körper und Name, liegen bereits umfassende Studien vor.¹⁰⁰ Das entscheidende Merkmal sei hier genannt: die Instabilität des Namens. Perec beschreibt die Wandlungen, die der Name seiner Familie durch die verschiedenen geschichtlichen Umwälzungen erlebt hat: „mon grand-père s'appelait David Peretz et vivait à Lubartow. [...] Un employé d'état civil qui entend en russe et écrit en polonais, entendra, m'a-t-on expliqué, Peretz et écrira Perec“ (56). Diese Willkür seitens des Staates destabilisiert den Namen, doch gerade für einen erkennbar jüdischen Namen kann es von Nutzen sein, die Identität an das herrschende System anzupassen, wie dies auch für die Vornamen der Mutter (ursprünglich Cyrila) und des Vaters (ursprünglich Icek Judko) gilt:

Pour ma part, je pense plutôt qu'entre 1940 et 1945, lorsque la plus élémentaire prudence exigeait que l'on s'appelle Bienfait ou Beauchamp au lieu de Bienenfeld, Chevron au lieu de Chavranski ou

⁹⁹ Anne Roche, „L'Auto(bio)graphie“, in: *Cahiers Georges Perec* 1 (1984), Colloque de Cerisy, S. 74.

¹⁰⁰ Etwa Bernard-Olivier Lancelot, „Perec ou les métamorphoses du nom“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 11-18, aber auch Dana, *Fictions pour mémoire*, S. 131-136, sowie Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, S. 186-201.

Normand au lieu de Nordmann, on a pu me dire que mon père s'appelait André, ma mère Cécile, et que nous étions bretons. (55)¹⁰¹

So entsteht mit Hilfe der Philologie eine neue Genealogie.¹⁰² Anders als in manchen Beispielen aus *La Vie mode d'emploi* hat das Spiel mit der Identität hier eine rein existentielle Dimension. Als aufschlussreich erweist sich auch die Betrachtung einer weiteren Einheit individueller Räumlichkeit: das Bett. In der Sicherheit der Horizontalen des Bettes kann die Imagination sich entfalten, die der Identität Halt bietet. Anders als der *homme qui dort*, der aufhört zu lesen, im Bett keinen Schlaf findet und von Alpträumvisionen verfolgt wird¹⁰³, macht Georges in *W ou le souvenir d'enfance* das Bett zu seiner Insel, zum Ausgangspunkt seiner Identitätskonstruktion.

Damit wird in *W ou le souvenir d'enfance* zum einen das Bett als individueller Raum schlechthin markiert. In seiner Lage im Zimmer gleicht es einer Insel: „J'avais une belle chambre, avec un lit au milieu“¹⁰⁴ (186). Die essayistischen Reflexionen von *Espèces d'espaces*¹⁰⁵ werden in die Möglichkeit überführt, dank der Lektüre eine Identitätskonstruktion zu unternehmen.

Die Lektüre ist die wichtigste Tätigkeit im Bett. Die literarischen Texte eröffnen als Pendant zur Lesbarkeit der Welt, die Begehbarkeit eines diegetischen Raumes. Anders als für den namenlosen Protagonisten in *Un homme qui dort*, vermag die Lektüre hier, eine zusammenhängende Narration zu vermitteln. Sie bietet dem Leser Georges eine Kontinuität, die Gewissheit einer Zielrichtung, die seine Lebensgeschichte nicht aufweist:

Les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires ; on pouvait suivre ; on pouvait relire, et relisant retrouver, magnifié par la

¹⁰¹ Durch ihren sprechenden Charakter werden die Ersatznamen an anderer Stelle zur Quelle komischer Wortspiele, anhand derer sich die kollektive Geschichte in der Erinnerung verankern lässt: „Du monde extérieur je ne savais rien, sinon qu'il y avait la guerre et, à cause de la guerre, des réfugiés: un de ces réfugiés s'appelait Normand et habitait une chambre chez un monsieur qui s'appelait Breton. C'est la première plaisanterie dont je me souviens.“ (122)

¹⁰² Reggiani, *L'éternel et l'éphémère*, S. 30.

¹⁰³ *Un homme qui dort*, S. 227.

¹⁰⁴ In *Espèces d'espaces* wählt Perec als Epigraphen für das Kapitel über das Bett ein Zitat Michel Leiris': *lit = île*, Vgl. *ibid.*, S. 26.

¹⁰⁵ Hier sei an den Satz aus *Espèces d'espaces*, S. 26, erinnert: „Le lit est donc l'espace individuel par excellence, l'espace élémentaire du corps. Espace forclus du désir, lieu improbable de l'enracinement, espace du rêve.“

certitude qu'on avait de les retrouver, l'impression qu'on avait d'abord éprouvée : ce plaisir ne s'est jamais tari [...]. (195)

Als Variante zur Lektüre dient das Medium des Films ebenfalls als individueller Raum, über den die Vorstellungskraft herrscht. Als sich der Protagonist eines Tages auf den Dachboden¹⁰⁶ begibt, entdeckt er dort alte Filmrollen, die er ins Licht hält, um sie sich anzusehen. Er sieht Bilder einer Wüstenoase. Der Protagonist verortet diese Bilder nach dem Abgleich mit seiner Vorstellung im Gelobten Land, in Palästina.

Er zeigt seinen Klassenkameraden Filmschnipsel als „Beweis“ dafür, dass er fast schon auf dem Weg dorthin sei. Gegen das Versprechen einer Lieferung großer Mengen Apfelsinen, die er seinen Kameraden nach seiner Ankunft in Palästina zukommen lassen will, nimmt er ihnen ihren Nachtsch ab. Doch ist der Nutzen dieser Projektion nur von kurzer Dauer. Er wird für seine Lüge, als die ihm die Leiterin des Kinderheims seine Geschichte vom Gelobten Land auslegt, bestraft (164).

Ein weiteres Mal weckt ein Film Erwartungen, die er nicht halten kann: Als der Erzähler mit seinem Cousin Henri ins Kino geht, und der Titel des Films sie etwas anderes imaginieren lässt, als sich auf dem belichteten Zelluloid befindet. *Le grand silence blanc* ruft bei Henri die Erinnerung an eine Erzählung Curwoods, die im hohen Norden Kanadas spielt, wach. Der Schauplatz der im Film gezeigten Geschichte aber ist die Sahara – die beiden Jungen sind enttäuscht. Perec berichtet allerdings nicht, welche Assoziation der Film bei ihm weckte. Er ordnet die durch die Assoziation an die Geschichte am Polarkreis ausgelöste Vorfreude eindeutig Henri zu, während die Enttäuschung auch von ihm geteilt wird: „Mais dès les premières images nous fûmes atrocement déçus“ (205). Erneut erweist sich der Film als

¹⁰⁶ Bachelard, *La poétique de l'espace*, S. 41, weist dem Dachboden als Rückzugsraum des Selbst eine Bindung an das Imaginäre zu: „Enfin, l'escalier du grenier plus raide, plus fruste, on le monte toujours. Il a le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude. Quand je retourne rêver dans les greniers d'antan, je ne redescends jamais.“ Analog dazu entwirft Bachelard die Architektur der Bedeutung der Sprache, Während der mit einem Zeichen verbundene *sens commun* eine Art „Erdgeschoss“ bilde, besitze jedes Wort auch eine Abstraktion, die ihm aufgesetzt werden könne, wie ein Dachstuhl, aber auch ein „Fundament“, einen „Keller“, der im Imaginären gründe. Die Räume von „abstraction“ und „rêve“ der Bedeutung sind nicht jedem zugänglich: „Monter trop haut, descendre trop bas est permis au poète, qui joint le terrestre à l'aérien.“ Vor diesem Hintergrund ist die erfundene Geschichte Perecs nicht als Lüge zu betrachten, sondern als erster Versuch fiktionalen Erzählens, das auch den Erzähler selbst noch in den Bann zu ziehen vermag: „L'un d'eux [des films V.S.] montrait le désert, avec des palmiers, des oasis, des chameaux; celui-là, j'en gardai un gros morceau, que je ne me lassai pas de regarder.“ (163)

Medium der Enttäuschung. Die Formulierung „atrocement déçus“ ist dieselbe, die verwendet wird, um in *Les Choses* die Enttäuschung Sylvies und Jérômes auszudrücken.¹⁰⁷ Worin die Assoziation Perecs bestand, wird verschwiegen, doch führt der Titel des Films, *Le grand silence blanc*, zur Geschichte *W*, die für Perec „du moins une histoire de mon enfance“ (18) ist. Der falsche Gaspard Winckler, Erzähler der Fiktion, möchte mit seinem Zeugnis gegen das Vergessen („le silence, le silence glacial tout à coup“, 14) angehen. Die Assoziation zu *W* verweist aber damit zugleich auf das Unvermögen der Vorstellungskraft, eine Leerstelle im Gedächtnis durch die Vorstellung auszufüllen: „[...] je ne sais pas si ce que j’aurais à dire n’est pas dit parce qu’il est indicible [...] je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d’un anéantissement une fois pour toutes“ (63).

So muss die Leerstelle, wie es die Ankündigung im ersten Satz der Autobiographie „Je n’ai pas de souvenirs d’enfance“ bereits andeutet, zur Stütze der Narration werden. Einerseits bilden die Zeichnungen selbst noch keine zusammenhängende Geschichte: „ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres, et dont, [...] je couvris des cahiers entiers“ (97). Sie können nur Momentaufnahmen wiedergeben und werden im Zeichen ihrer erneuten Lektüre zur einer erweiterten *écriture de soi* im Sinne Foucaults.¹⁰⁸ Zum anderen geht diese Verwendung der Leerstelle in den Zeichnungen bis in deren Mikrostruktur:

[...] personnages que rien ne rattachait au sol qui était censé de les supporter, navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque, machines de guerre, engins de mort, avions et véhicules aux mécanismes improbables, avec leurs tuyères déconnectées, leurs filins interrompus, leurs roues tournant dans le vide ; les ailes des avions se détachaient du fuselage, les jambes des athlètes étaient séparées des troncs, les bras séparés des torsos, les mains n’assuraient aucune prise. (Ibid.)

Die unverbundene Aufzählung der gezeichneten Gegenstände reproduziert auf syntaktischer Ebene die unverbundenen Striche der Zeichnung. Damit zieht sich der Einsatz der Leerstelle wie ein roter Faden von der Makrostruktur bis auf die Ebene der Mikrostruktur. Es ist, als ob der Erzähler das paradigmatische Material liefert, denn er selektiert die Elemente, die durch

¹⁰⁷ *Les Choses*, S. 80.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu Kapitel 2 *Raumarbeit und Rekonstruktionsversuche der Identität*, S. 154f.

Assoziation oder aufgrund eines anderen Kriteriums, etwa einer Kontiguitätsbeziehung im Gedächtnis gespeichert werden. So modelliert diese Autobiographie nicht das Leben des Erzählers, sondern dessen Gedächtnis.¹⁰⁹

Das Gedächtnis hat keine lineare Struktur, sondern bietet an jedem Punkt viele Verbindungen und Verzweigungen. Die Möglichkeit, eine *identité narrative* zu konstruieren, kann sich hier nicht auf eine lineare Kontinuität begründen. Durch das assoziative Erzählen entsteht vielmehr eine Mimesis von Perecs sich erinnerndem Bewusstsein. In den zahlreichen Beziehungen der Texte – Fiktion und Autobiographie – überlässt das Ich sich vollends der Sprache und setzt so auf die Möglichkeit, dass durch ihre *mémoire automatique* weitere Erinnerungen zutage gefördert werden.¹¹⁰ Der Text macht seine Textur sichtbar.¹¹¹ Auch thematisch wird das Weben, das nur im Zusammenspiel von Kett- und Schussfaden funktioniert, aufgegriffen – etwa als der Erzähler in der Schule Papierdeckchen bastelt und viel Freude daran hat:

[O]n disposait parallèlement des bandes étroites de carton léger coloriés et on les croisait avec des bandes identiques en passant une fois au-dessus, une fois au-dessous. Je me souviens que ce jeu m'enchanta, que j' en compris très vite le principe et j'y excellais. (80)

Das Prinzip der Herstellung einer tragenden Textur ist dem Erzähler also bekannt. Dennoch hält er sowohl in seiner gezeichneten Geschichte als auch in *Wou le souvenir d'enfance* nur das Grundgerüst bereit. Der Rezipient muss das narrative Material mit einem *ordre* versehen und die Textur des Textes

¹⁰⁹ Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 75: „Perec, comme Stendhal, est attentif à suivre d'un trait précis les linéaments de sa mémoire, à décrire sans rien ajouter, les fragments de cette fresque abîmée.“

¹¹⁰ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 167: „Wenn sich die Erinnerung eines Subjektes ganz der Sprache anvertraut, bedeutet das gewissermaßen auch die Selbstaufgabe des Ichs – im eigenmächtigen Strom der Sprache. Das allegorische Sprachgedächtnis funktioniert nach seinen ihm innewohnenden Mechanismen, gleich einer mnemotechnischen Maschine. Darin erweist es sich als dem Phantasma verwandt, das selbst aktiv und produktiv wird, unabhängig von den Steuerungsversuchen eines Bewusstseins.“

¹¹¹ Vor allem Roland Barthes und Jacques Derrida haben in verschiedenen Schriften auf die Herkunft des Terminus „Text“ von lat. *texere* (weben) hingewiesen und damit auf das Motiv des Gewebes, Netzes, Schleiers als Zeichen des Selbstreflexivität des Textes aufmerksam gemacht. Patricia Oster stellt die Affinität des Textgewebes zur Anschauungsform des Schleiers, für welche der Einsatz von Leerstellen im Text konstitutiv ist, im historischen Überblick dar. Patricia Oster, *Der Text als Schleier*. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären, München 2002.

stabilisieren. Das Motiv des Sicherns, Stabilisierens und der entsprechenden Apparaturen ist eines der Leitmotive von *Wou le souvenir d'enfance* – darauf weist Perec selbst hin, als er die Erinnerung an den letzten Abschied von der Mutter an der Gare de Lyon erzählt: „parachute, bras en écharpe, bandage herniaire: cela tient de la suspension, du soutien, presque de la prothèse. Pour être besoin d'étai“ (81).¹¹² Bei den Fallschirmjägern in der Armee lässt sich dieser Umstand vor dem Hintergrund der Erfahrung des freien Falls entschlüsseln und ebenfalls als Verlust von Halt deuten: „je pus lire, dans la minute même du saut un texte déchiffré de ce souvenir : je fus précipité dans le vide; tous les fils furent rompus; je tombai, seul et sans soutien“ (Ibid.).

Die Autobiographie ist geprägt von Geschichten des Kampfes gegen die Schwerkraft und die Bewegung des Fallens, gegen die Vertikale, die immer gefährlich zu dominieren droht. So verletzt sich etwa ein Mädchen bei der Heuernte beim Sprung von einem Heuhaufen, weil es eine darin verborgene Heugabel übersieht (142). Als eine der wenigen Erinnerungen aus der frühen Kindheit ist die der Angst vor dem Radfahren ohne Stützräder übrig geblieben (25). Die einzige Möglichkeit, der Macht der Vertikalen, dem drohenden freien Fall beizukommen, ist entweder der Einsatz von Stützkonstruktionen oder die Erlangung von Balance. Die gewinnt der Protagonist ausgerechnet in einer sportlichen Disziplin, in der er schließlich wagt, der Schwerkraft zu trotzen: dem Skifahren (143-144).

[...] j'ai ainsi été très à l'aise sur des skis, dévalant sans souci de style ni leçons mais avec une insouciance allègre [...]. Je me souviens même d'avoir commencé à apprendre à sauter sur de tout petits tremplins de neige battue. (143)

Auch wenn der Umgang mit der Schwerkraft nun nicht mehr ganz unmöglich scheint, birgt das Skifahren dennoch seine Gefahren. Durch einen mutwilligen Schlag mit dem Skistock wird der Erzähler an der Oberlippe verletzt. Die Wunde vernarbt und bringt jedem, der in ansieht, auch nach dem Heilungsprozess die Leerstelle in seinem Leben zu Gesicht.¹¹³ Einerseits signalisieren ein neuer Umgang mit der Vertikalen und das Verheilen der Wunde die Überwindung des akuten Schmerzes – doch bleibt die Spur des

¹¹² Neben dem Fallen kommt das Abwärtslaufen, -fahren, -rollen als dessen abgeschwächte Form immer wieder zum Einsatz.

¹¹³ Burgelin, *Georges Perec*, S. 165: „La cicatrice rend à jamais inscrite et dicible la rencontre avec la mutilation et la douleur, en même temps qu'elle signifie la blessure surmontée.“

unsagbaren Verlustes durch die Narbe in sein Antlitz eingeschrieben.¹¹⁴ Sie knüpft an seinen Beweggrund für das Verfassen von *W ou le souvenir d'enfance* an: „j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture: leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie“ (64). Dieser Sachverhalt findet sich in der Widmung von *W ou le souvenir d'enfance* verdichtet: „Pour E“. Dieses „E“ steht in seiner Homophonie zu „Eux“ für „sie“, die Eltern.¹¹⁵ Zugleich schlägt es die Brücke zu gleich zwei weiteren Werken: *La Disparition* und *Les Revenentes*. Beide Texte werden durch den Buchstaben „E“ dominiert: *La Disparition* durch die Abwesenheit, *Les Revenentes* durch Beschränkung auf das „E“ als einzigen Vokal.¹¹⁶ Das im Französischen so häufig stumme „E“, die *voyelle atone*, wird zum Emblem für das Unaussprechliche.

Durch diese bedeutungsvolle Vernetzung wird das Andenken an die Eltern in verschiedenen Werken deponiert und auch die lipogrammatismen Romane erhalten in gewisser Hinsicht eine indirekte autobiographisch-historiographische Prägung.¹¹⁷ Die Ursache für das Unsagbare, der Verlust der Eltern, lässt sich ebenfalls auf einen räumlichen Mechanismus

¹¹⁴ Perec selbst stellt die Verbindung zur Inszenierung der Narbe in anderen seiner Werke, wie etwa auch *Un homme qui dort* her: „Le condottiere et sa cicatrice jouèrent également un rôle prépondérant dans *Un homme qui dort* [...] et jusque dans le film que j'en ai tiré avec Bernard Queysanne en 1973 dont l'unique acteur, Jacques Spiesser, porte à la lèvre supérieure une cicatrice presque identique à la mienne : c'était un simple hasard, mais il fut pour moi secrètement déterminant“ (146). Zudem ist sein erster Roman nach dem Gemälde Antonello da Messinas benannt : Er trägt den Titel *Le condottière*.

¹¹⁵ Vincent Colonna, „W un livre blanc“, in *Cahiers Georges Perec* 2, *W ou le souvenir d'enfance: une fiction* (Séminaire 1986-1987), S. 1-12, insbesondere S. 5. Vgl. hierzu auch Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots*, S. 580.

¹¹⁶ Auch wenn etwa die Handlung von *La Disparition* nicht als Parabel für die Shoah zu lesen ist, bildet doch die Elimination des „E“ den Kern, der die *contrainte* prägt, die extreme Reduktion der Sprache verursacht, mit der über das Verschwinden einer ganzen Sippe erzählt wird. Vgl. hierzu Burgelin, *Georges Perec*, S. 105.

¹¹⁷ *Ibid.*, sowie: Georges Perec, LII „En dialogue avec l'époque“, in: *Entretiens et Conférences*, vol. II, S. 55-68, hier S. 64: „Je pense que la somme de mes livres pourra fonctionner aussi comme autobiographie. Seulement, l'autobiographie, ce n'est pas seulement raconter les événements qui sont arrivés dans la vie de quelqu'un. Si je me mets à les raconter comme des événements, je vais perdre le contact justement avec ce besoin. Si je me regarde, il faut aussi que par rapport à moi je fasse un pas de côté, mais de la même manière que lorsque je regarde un objet ou un événement. Pour le décrire, le saisir, il faut que je le regarde un peu de côté.“

zurückführen: das Deplazieren.¹¹⁸ Dem Tod der Eltern geht die räumliche Trennung vom Kind voraus. Der Vater kommt fernab von zuhause an der Front in Nogent-sur-Seine um, die Mutter wird zu der Zeit deportiert, als ihr Sohn in Villard-de-Lans ist. Auch für den positiven Gegenentwurf – zur Rettung des Lebens und des familiären Glücks – stellt ein Ortswechsel die alles entscheidende Wende dar. Der Ort selbstbestimmten Handelns liegt aber noch weiter entfernt, als das den Eltern als Rettung erscheinende Frankreich: Der Weg führt nach Amerika.

3.1.5 Gelobtes Land Amerika

Sowohl im fiktionalen als auch im autobiographischen Teil von *W ou le souvenir d'enfance* findet sich das Motiv Amerikas. Dabei erscheint es überwiegend positiv besetzt, nicht selten in Zusammenhang mit selbstbestimmtem Handeln der Ausgestoßenen, Verfolgten und Unterdrückten, denen es als Projektionsraum der selbstbestimmten Identität dient. Das Kennzeichen der Ausgestoßenen scheint es gerade zu sein, dass sie nicht über einen Spielraum autonomen Handelns verfügen. Dies gilt auch für die „Athlètes“ auf W. Ihre Existenz scheint einmal der reinen Willkür der Herrschenden unterworfen, ein anderes Mal empfinden sie ihr Dasein selbst als Bestandteil einer schicksalhaften Ordnung.

L'Athlète W n'a guère de pouvoirs sur sa vie. (217)

Mais sa vie et sa mort lui semblent inéluctables, inscrites une fois pour toutes dans un destin innommable. [...] Il préfère croire à son Étoile. (218)

Die Bewohner von W sind Ausgestoßene ihrer eigenen Gesellschaft. „Bannis, parias, exclus, porteurs d'invisibles étoiles“ aus *Un homme qui dort* könnte auch für sie als Bezeichnung gelten. Zugleich steht diese Darstellung, die das Bild des Davidsterns evoziert, in enger Verbindung mit den Aussagen Perec über die jüdische Identität, die für ihn etwas Unausweichliches, nicht selbst Gewähltes hat.

Je suis juif. [...] c'était une détermination qui m'avait été imposée de l'extérieur et même si j'avais eu en à souffrir, je ne ressentais pas la nécessité de la prendre en charge, de la revendiquer. [...] En fait, c'était

¹¹⁸ Miller, *Georges Perec*, S. 240.

la marque d'une absence, d'un manque [...] et non pas d'une identité (au double sens du terme : être soi, être pareil à l'autre).¹¹⁹

Die jüdische Identität wird ihm von außen, von einer Alterität zugewiesen. Auch der Zugang zur Insel W selbst ist einer gewissen Schicksalhaftigkeit unterworfen: Nur „la fatalité, l'esprit d'aventure ou la poursuite d'une quelconque chimère“ (93) vermögen den Menschen hierher zu verschlagen.

Zahlreiche Verweise rufen Amerika als Handlungsalternative auf den Plan: Im ersten Teil der Fiktion sind es die Helfer Otto Apfelstahl: „Lloyds Register of Shipping“ (das auf Absicherungsmechanismen verweist, da es den Namen der europaweit größten Versicherung trägt) und das „American Bureau of Shipping“ (67). Mit seiner Organisation versucht Otto Apfelstahl, dessen Titel *MD* in Amerika Ärzte tragen, das Leben von Menschen zu retten, die durch das kontingente Ereignis schlechthin, den Schiffbruch, in Gefahr geraten. Er bezieht den Deserteur, den falschen Gaspard Winckler, in die Suche nach dem schiffbrüchigen Kind, das diesem eine neue Identität gab, ein. Der „wahre“ Gaspard Winckler, der eine Reise mit dem Schiff unternimmt, um sein Sprachvermögen, einen wichtigen Teil seiner Identität, wiederzugewinnen, sucht nach Heilung und gerät vor Südamerika mit seinen Begleitern in einen Sturm.

Der Betreuer Gaspard Wincklers, der neben der Mutter den Elternpart übernimmt und eine Art Vaterersatz darstellt, heißt Angus Pilgrim.¹²⁰ Sein angelsächsischer Name spielt auf die *Pilgrim Fathers* an, die 1620 mit der *Mayflower* die Reise in die neue Welt antraten, um der Verfolgung in ihrer Heimat zu entkommen.

Auch die Insel selbst, trägt einen angelsächsischen Buchstaben als Bezeichnung: W. Es ist die Initiale des Namens des Koloniegründers, Wilson. Auch seine Identität bleibt im Dunkeln, es gibt verschiedene Varianten auch seiner Biographie. Zugleich aber verweist sein Name auf den US-Präsidenten Woodrow Wilson, der die Politik des Isolationismus der Vereinigten Staaten mit der Intervention in den Ersten Weltkrieg durchbrach – also gerade eine Verbindung zwischen Amerika und Europa herstellte.¹²¹

¹¹⁹ „Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner“, in : *L'Arc* 76 (1979), S. 9.

¹²⁰ Erneut führt Perec die Begriffe Vater und Pilger/Pilgerreise, wie sie auch in seinem Bericht vom Besuch am Grab seines Vaters (58) zu finden sind, zusammen.

¹²¹ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 204-208, sieht die Bedeutung des Buchstaben W in seiner Rolle, das *blanc* auf spezifische Weise zu realisieren. Das W ist nicht in der französischen Lexik heimisch. Es ist nur als Fremdkörper vorhanden und findet vor allen Dingen Verwendung in Begriffen, die sich den semantischen Feldern Sport und Technik

Bei der Beschreibung der auf W ausgeübten Sportarten wird ebenfalls auf die amerikanischen Bezeichnungen hingewiesen: „toutes ces épreuves appartiennent à ce que les Américains appellent le « Track and Field », c'est à dire à l'athlétisme“ (115). Nicht nur in der Fiktion, auch in der Autobiographie, besonders im zweiten Teil, finden sich zahlreiche Verweise auf Amerika, beziehungsweise auf die Vereinigten Staaten. Meist verheißen die USA eine bessere Welt. Die Emigration dorthin erscheint als selbstbestimmte Handlungsalternative, die ungenutzt geblieben ist. Percé verdeutlicht, dass es reiner Zufall war, dass ein Teil seiner Familie in die USA auswanderte und ein anderer nicht:

Henri, [...] avait de l'asthme et dès avant la guerre, l'air semi-montagnard de Villard-de-Lans lui avait été recommandé. C'est pour cette raison que tous les membres de ma famille adoptive qui n'avaient pas choisi d'émigrer aux États-Unis – c'est à dire environ les deux tiers d'entre eux – se réfugièrent à Villard-de-Lans. (107)

Ein Teil der Familie ist nach Israel geflohen. Hier wird durch einen Zusatz in der Negation: „Ce n'était pas mon père“ (47), die Möglichkeit, einer weiteren Auswanderung auf den Plan gerufen und damit das Feld der Potentialität eröffnet. Die Negation ändert nichts an der Tatsache, dass die Möglichkeit einer weiteren Emigration des Vaters aufgezeigt wird. Selbst wenn dieser Weg nicht beschritten wurde, wird auf den Ort der Entscheidung hingewiesen, an dem durch Kontingenz eine andere Richtung eingeschlagen wurde. Nach der Befreiung Frankreichs durch die Alliierten Truppen beginnt regelrechter ein Kult um Amerika:

De l'école même, je ne me souviens pratiquement pas, sinon qu'elle était le siège d'un commerce effréné portant sur les insignes US en relief et une sorte de médaille figurant deux fusils entrecroisés et les foulards en soie de parachute. (184)

Die US-Insignien werden gemeinsam mit der Grundform der géométrie fantasmatique, dem X, dargestellt durch die beiden Gewehre, genannt. Zugleich wird Amerika hier mit der jüdischen Identität in Verbindung gebracht. Denn das Wort „médaille“ ruft die Schilderung eines Erlebnisses aus der Schule auf. Als Strafe dafür, dass Percé vermeintlich ein Mädchen die Treppe hinuntergestoßen hatte, nahm ihm die Lehrerin, die Medaille ab, die er für gute Leistungen erhalten hatte:

zuordnen lassen, sowie in Vokabeln, die mit dem Nationalsozialismus in Verbindung stehen.

La maîtresse crut que je l'avais fait exprès ; elle se précipita sur moi et, sans écouter mes protestations, m'arracha ma médaille. [...] je me demande si ce souvenir ne masque pas en fait son exact contraire : non pas le souvenir d'une médaille arrachée, mais celui d'une étoile épinglée. (79f.)

Des Weiteren findet sich auf dieser US-Medaille die Sicherung gegen die Risiken des freien Falls: der Fallschirm. Die Münze aus den Vereinigten Staaten stellt so die jüdische Identität in den Zusammenhang mit der Sicherheit, dem Schutz vor dem freien Fall. Amerika erscheint als Alternative selbstbestimmten Handelns – eine Alternative, die sich als roter Faden durch die Narration zieht. Dass auch in der Emigration nach Amerika völlig verschiedene Möglichkeiten existieren, wie die Geschichte des Einzelnen verlaufen kann, illustriert das Projekt *Récits d'Ellis Island*, das Georges Perec gemeinsam mit Robert Bober in einem 1980 gedrehten Dokumentarfilm umsetzt.

3.2 *Récits d'Ellis Island* – Entwurf einer potentiellen Identität

Nach der Rekonstruktion der Autobiographie in *W ou le souvenir d'enfance* anhand einer paradigmatisch-assoziativen Vorgehensweise wird in *Récits d'Ellis Island. Histores d'errance et d'espoir* die Biographie des Einzelnen als eine mögliche Realisierung aus einer Fülle von Varianten dargestellt. Wurde in *W ou le souvenir d'enfance* ein ursprünglich zwischen Fiktion und Autobiographie vermittelnder Text wieder zurückgezogen und diente die so entstandene Leerstelle als Interaktionsraum zwischen Text und Leser, so findet sich diese Grundkonstruktion in *Récits d'Ellis Island* noch verschärft.¹²² Den Grundgedanken des Oulipo in die Autobiographie verlängernd, steht nun das Ausloten der Potentialität, die sich als Projektion auf die Leerstelle richtet, im Mittelpunkt.¹²³ Überspitzt formuliert ließe sich sagen, dass Perec nun den fiktionalen Teil insgesamt zur Leerstelle macht und „nur

¹²² Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 319-321, hält fest, dass der moderne Roman sich gerade durch den geballten Einsatz an Leerstellen charakterisieren lässt, auch an derart wichtigen Positionen im narrativen Gefüge, dass der Leser fast schon dazu neigen könnte, sich aufgrund der erfolgten Irritation von der Interaktion zurückzuziehen.

¹²³ Die Potentialität der Literatur bezieht sich sowohl auf die Produktion als auch auf Rezeption und Interpretation. Aus einer Fülle von Möglichkeiten realisiert der Künstler eine ganz bestimmte Form. Ebenso favorisiert der Leser eine aus einer Reihe möglicher Interpretationen. Vgl. hierzu Miller, *Georges Perec*, S. 15-17.

noch“ die dokumentarische Arbeit liefert, von der aus eine *autobiographie probable* projiziert werden kann. Er gibt dem Rezipienten das Material an die Hand und weist ihm den Weg. So wird jeder Rezipient kraft seiner Vorstellung eine eigene Geschichte konstruieren, und als Resultat wird es ebenso viele Lösungen wie Leser geben. Erklärtes Ziel Perecs ist es, die Erinnerungen Anderer als Verankerung der eigenen Existenz wahrzunehmen:

[...] il me concerne, me fascine, m'implique, me questionne, comme si la recherche de mon identité passait par l'appropriation de ce lieu dépotoir où des fonctionnaires harassés baptisaient des Américains à la pelle, comme s'il était inscrit quelque part dans une histoire qui aurait pu être la mienne, comme s'il faisait partie d'une autobiographie probable, d'une mémoire potentielle.¹²⁴

Ausgangspunkt des von Beginn an als Dokumentarfilm konzipierten Projekts ist die jüdische Identität, die Perec wie folgt beschreibt:

Je ne sais pas très précisément ce que c'est d'être juif

ce que ça me fait d'être juif. C'est une évidence si l'on veut mais une évidence

médiocre, qui ne rattache à rien ;

Ce n'est pas un signe d'appartenance, ce n'est pas lié à une croyance à une religion, à une pratique, à un folklore, à une langue

[...] une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude :

une certitude inquiète derrière laquelle se profile une autre certitude : celle d'avoir été désigné comme juif, et parce que juif victime, et de ne devoir la vie qu'au hasard et qu'à l'exil.¹²⁵

Perecs Sichtweise bringt den fehlenden Halt jüdischer Identität in einer für das Individuum weder wähl- noch beeinflussbaren Ordnung zum Vorschein. Es ist eine der Willkür der Anderen unterworfenen Existenz, die dem

¹²⁴ Georges Perec, „*Ellis Island*. Description d'un projet“ in: ders., *Je suis né*, Paris 1990, S. 98f.

¹²⁵ *Récits d'Ellis Island*, S. 58.

Einzelnen von außen zugewiesen wird.¹²⁶ Erneut zeichnet Perec sein Jüdischsein als defizitäre Struktur, als etwas passiv Erhaltenes. Das Überleben ist unter diesen Umständen allein dem Zufall zu verdanken – und nicht der richtigen Entscheidung eines selbstbestimmten Individuums. Als einzige „Handlungsmöglichkeit“ bleiben die Flucht und der Weg ins Exil. Perec vermag die jüdische Identität zunächst nur aus der Negation heraus zu definieren.¹²⁷ Literarisch inszenierbar wird sie durch den Einsatz von Leerstellen, die ihr Vorhandensein bestätigen, sie aber selbst nicht ausgestalten können. Ellis Island markiert geographisch den Zufall, der im Bruch mit der eigenen Geschichte zum Zuge kommt.¹²⁸

Zugleich steht die Existenz der um Einwanderung ersuchenden Menschen hier am Scheideweg: Einerseits wartet im Gelobten Land Amerika ein friedlicheres, sichereres Leben auf die Einwanderer, das zudem auch den sozialen Aufstieg verspricht. Abgewiesen zu werden, bedeutete andererseits eine Rückkehr in gerade die Lebensumstände, denen die Emigranten zu entkommen versuchten. In beiden Fällen wird die Insel zu einem Ort, der die Negation schlechthin veranschaulicht, von dem es keine Wiederkehr mehr gibt. Nicht-Ort und zeitliches Vakuum des unüberwindlichen Bruchs in der Geschichte durch das „exil sans autorisation de retour“¹²⁹ werden auf Ellis Island zur Deckung gebracht.

Auch für die allgemeine historiographische Einordnung erscheint der Raum als das Kriterium, das den epochalen Rahmen der Geschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis Ende der 1960er Jahre abzustecken vermag. Der klar eingegrenzte geographische Raum wird durch den qualitativen Sprung in der technischen Entwicklung der Moderne mit ihren verbesserten Verkehrsmitteln auf neue Weise verbunden. Zum einen vermittelt das begrenzte

¹²⁶ Das Verhältnis von Percs literarischer Praxis zu Sartres *Reflexions sur la question juive* beleuchten Bénabou, 1984, S. 21, Obergöker, *Écritures du non-lieu*, v.a. S. 397f., sowie Maxime Décout, „Georges Perec et la Judéité“, in: *Roman 20-50*, 49 (2010), S. 124.

¹²⁷ Bénabou, *Perec et la judéité*, S. 20, sowie Obergöker, *Écritures du non-lieu*, S. 316.

¹²⁸ Vgl. hierzu Soussan, *La mémoire vivante des lieux*. Das herausragende Merkmal dabei ist die schiere Unmöglichkeit des Nicht-Exils, einer echten Heimat. Auch die Widmung der *Récits d'Ellis Island* an Mme Kamer – der wichtigsten Zeugin in Bobers Film *Réfugié provenant d'Allemagne apatride*, der sich mit dem Gegenstück Ellis Islands als Fluchtpunkt der Existenz, mit dem Ursprung der Existenz auseinander setzt, verdeutlicht die Bedeutung des Exils gerade als „Heimat“ jüdischer Existenz. Auch Henryk M. Broder unterstreicht, dass Heimat für Juden „nie ein territorialer Begriff“ gewesen sei. Henryk M. Broder, „Heimat? Nein Danke!“, in: ders.: *Ich liebe Karstadt und andere Lobreden*, Augsburg 1987, S. 13.

¹²⁹ *Ibid.*, S. 7.

Territorium den Menschen ein Gefühl nationaler Identität und versieht zugleich alles Außenstehende mit dem Attribut des Fremden. Zum anderen gilt das Territorium als entscheidende Bedingung zur Ausübung von Macht und Herrschaft im 20. Jahrhundert.

Die Koppelung der Aspekte Eingrenzung/Ausgrenzung und Herrschaft schuf die Grundlage für das die westlichen Welt prägende Grauen: den Genozid an den Juden im Dritten Reich.¹³⁰ Perec setzt das Prinzip der Territorialität als Grundlage der (individuellen) Geschichte literarisch und filmisch um. So entsteht ein Dokument, das als *Lieu de mémoire*¹³¹ im Sinne Pierre Noras fungiert und durch sein Zeugnis der Geretteten auch derer gedenkt, die ihre Existenz als Ausgestoßene mit dem Leben bezahlen mussten.

3.2.1 Paradigmen der *biographie probable*

Doch die Insel ist kein spezifisch jüdischer Ort : „Ellis Island n’est pas un lieu réservé aux juifs/il appartient à tous ceux que l’intolérance et la misère ont chassé et chassent encore de la terre où ils ont grandi“ (63).¹³² Für Perec ist die Insel die Utopie schlechthin: ein *Non-lieu*. Die Verbindung von Narration, Fiktion und Autobiographie wird auch in *Récits d’Ellis Island* aufrecht-erhalten. Perec und Bober lassen in ihrem Film die inzwischen in die USA eingebürgerten Immigranten ihre Geschichte erzählen.¹³³ Dabei bringen die beiden Autoren stets die potentielle Beziehung des Geschilderten zu ihnen

¹³⁰ Götz Aly, *Endlösung*. Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden, Berlin, 1998.

¹³¹ Nora, *Les lieux de mémoire*, S. XXXIV, macht deutlich, dass gerade die Moderne dem Gedenken einen Ort zuweisen muss. Da die *mémoire*, die im lebenden Kollektiv nicht weitergetragen werden kann, sondern nur noch individualisiert vorhanden ist, wird ihr ein *lieu*, ein eigener Ort des Gedenkens zugewiesen.

¹³² Georges Perec/Robert Bober, *Récits d’Ellis Island*. Histoires d’errance et d’espoir, Paris 1994, S. 63. Nachfolgend werden alle Zitate aus dieser Ausgabe im fortlaufenden Text mit Seitenzahlen belegt.

¹³³ *Récits d’Ellis Island*. Histoires d’errance et d’espoir (1979), Dokumentarfilm. Drehbuch: Georges Perec, Robert Bober, Regie: Robert Bober, Produktion: INA, 2 DVD, Georges Perec, vol. I : INA. Verweise auf Stellen im Film werden im fortlaufenden Text mit der Nennung des Kapitels (*Mémoires* oder *Traces*) sowie der Angabe in Minuten und Sekunden belegt.

selbst zum Ausdruck. Im ersten Teil (*Traces*) des Films „rahmt“ Georges Perecs Stimme die gezeigten Sequenzen.¹³⁴ Während des zweiten Teils (*Mémoires*) ist Perec immer und Bober einmal¹³⁵ im Interview mit den jeweiligen Personen zu sehen und zu hören. Die beiden Erzähler sind dem Rezipienten stets gegenwärtig. Sie schreiben sich damit bewusst in die erzählten Geschichten ein.

Auf der Suche nach einer *autobiographie probable*¹³⁶ stoßen sie auf eine Fülle von Biographien, die schildern, wie sich auch ihr Leben abgespielt haben könnte. Die Geradlinigkeit der einzelnen Geschichten wird dabei gebrochen dargestellt: Perec stellt seinen Interviewpartnern hypothetische Fragen, die zeigen, dass die Sichtweise des geplanten sozialen Aufstiegs nur aus teleologischem Blickwinkel Bestand hat.¹³⁷ So werden auch diese historisch gewordenen Lebensgeschichten wieder vor der Folie des Potentiellen betrachtet.¹³⁸

Dabei zeigt sich auch das breite Spektrum an Möglichkeiten, mit der Geschichte der eigenen Emigration umzugehen. Nathan Solomon [*Mémoires*, 35'46''] etwa besitzt eine akribisch geordnete Sammlung an Archivalien seines Lebens. Sie umfasst Briefe, Tagebücher und persönliche Dokumente. Baruch Chasimov [*Mémoires*, 44'14''] verfügt gar über das absolute Gedächtnis und ist so selbst zur historischen Quelle geworden. Bei Tessie Croce [*Mémoires*, 37'55''] hingegen herrscht die Verdrängung vor. Nur widerwillig erzählt sie von ihrem Aufenthalt auf der Insel. Anna Rabinovici, die auf Ellis Island abgewiesen wurde und nach Europa zurückkehren musste, hat hingegen an der potentiellen Erinnerung teil, der Vorstellung, dass auch sie heute auf eine ähnliche Lebensgeschichte zurückblicken könnte wie die anderen Emigranten, wäre ihr das Auswandern damals geglückt [*Mémoires*, 57'05''].

Die Vorgehensweise ist wie in *W ou le souvenir d'enfance* dokumentarisch. Auch kann die Konstruktion einer *mémoire potentielle* verschieden motiviert sein: So gehen die beiden Autoren des Films mit unterschiedlichen

¹³⁴ Winckler, *Qu'a dit la voix off?*, S. 37.

¹³⁵ Vgl. *Mémoires* [52'20''].

¹³⁶ „[C]e lieu fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable.“ (55).

¹³⁷ Dazu: Soussan, *La mémoire vivante des lieux*. Nathan Solomon bringt selbst zur Sprache, was geschehen wäre, wenn ihn die Behörden damals abgewiesen hätten (118). Ebenso ist Mme Rabinovici der festen Überzeugung, dass sie ihr Leben erfolgreicher gemeistert hätte, wäre ihr die Einreise in die USA nicht verwehrt worden (154).

¹³⁸ Miller, *Georges Perec*, S. 180.

Zielsetzungen zu Werke. Wo Robert Bober seine Wurzeln in der Kontinuität jüdischer Tradition sucht, will Perec genau das Gegenteil finden: „quelque chose d’informe à la limite du dicible, / quelque chose que je peux nommer clôture, scission ou coupure, / et qui est pour moi intimement et très confusément lié au fait même d’être juif“ (56f.).¹³⁹ Perec interessiert Ellis Island gerade in seiner Eigenschaft als ortloser Raum, als *Non-lieu*¹⁴⁰, an dem die verschiedensten Geschichten zusammenlaufen, die durch ihre Entwurzelung in gleicher Weise gebrochen sind, wie die von ihm erzählte Autobiographie durch das Zeitgeschehen aus den Fugen geriet.¹⁴¹ Gerade dieser Bruch lässt all diese Existenzen unter dem Aspekt jüdischer Identität subsumierbar werden. Wie weit aber das Feld, das Perec und Bober abstecken, ist, zeigt die Tatsache, dass neben der Gruppe der jüdischen Einwanderer aus Osteuropa auch italienische Immigranten interviewt werden. Dieser Schritt wird sowohl sachlich als auch affektiv begründet: „parce que ce sont elles [i. e. deux communautés, les Italiens et les Juifs, V.S.] qui furent le plus massivement concernés par Ellis Island, et parce que c’était d’elles que personnellement, nous nous sentions les plus proches“ (103).

Perec und Bober versuchen ein authentisches Repertoire von Geschichten an die Konstruktion einer potentiellen Autobiographie zu knüpfen. Bereits auf Makroebene werden verschiedene paradigmatische Realisierungen eines Sachverhaltes – der Emigration in die USA – dargestellt.

¹³⁹ Dieses Zitat ist das Bindeglied zwischen der Narbe und dem Judentum. Die Narbe ist ein Riss im Gesicht, der das Gesamtbild stört, da er es als Spur der erlittenen Verletzung mit seiner eigenen Zeichenhaftigkeit überlagert. Ähnlich verhält es sich mit dem Puzzle und einem fehlenden Teil – ein harmonisches Ganzes ist nicht herzustellen. Die Zeichenhaftigkeit der Leerstelle/Narbe untergräbt die Bedeutung des Ganzen und rückt die Verletzung in den Vordergrund.

¹⁴⁰ Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, S. 272: „Loin d’être un Lieu anthropologique et autobiologique chargé de discours, de valeurs et de repères qui négocient le rapport de l’individu avec la culture et la société où il se situe, l’« île aux larmes » est le « non-lieu » de l’abandon du passé, de l’effacement des traces, du brouillage des repères.“

¹⁴¹ Miller, *Georges Perec* S. 176, weist darauf hin, dass bereits in *Je me souviens* als wichtigem Vorläufer für die *Récits d’Ellis Island* durch das Einbeziehen der Kommunität das „je“ als Identitätsbegriff aufgelöst und der autobiographische Charakter der Schrift in Frage gestellt wird.

3.2.2. Spuren der Geschichte sichern: der Film als *Lieu de mémoire*

Der Film wird selbst zum historischen Dokument, das auch die Zeitzeugen überdauert hat. Zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen waren sie bereits zwischen 71 und 98 Jahre alt. Mehr noch: Das Medium des Films erlaubt trotz seines in erster Linie dokumentarischen Charakters, die Narration zu gestalten. Dies wird besonders in den drei Stufen der Genese von *Récits d'Ellis Island* deutlich: in der 1990 posthum veröffentlichten *Description d'un projet*¹⁴², in der die Motivation und die Erwartungen Perecs an den Film im Mittelpunkt stehen, im zweiteiligen Film selbst und in dem aus dem Filmmaterial und den vorgefundenen Archivalien entstandenen Buch mit gleichem Titel.¹⁴³ Eine detaillierte Strukturanalyse der verschiedenen Entwicklungsstufen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, doch sollen die vom Medium des Films verwendeten Verfahren im Folgenden grob umrissen werden. Auch in diesem Film wird mit verschiedenen Ebenen gespielt: Es gibt eine Erzählerstimme aus dem Off, die den Rahmen absteckt: Sie leitet ein, kommentiert und schließt die jeweilige Sequenz ab. Das Augenmerk wird dann auf das dokumentarische Rohmaterial gelenkt: Im ersten Teil des Films handelt es sich um eine Führung für Besucher auf Ellis Island und um Aufnahmen des Ortes selbst. Dieser erste Teil des Films vermag simultan umzusetzen, was im Buch in fünf aufeinander folgenden Kapiteln erzählt wird. Doch finden sich im Buch wie im Film die verschiedenen Ebenen wieder: Dokumentarisches Bildmaterial lässt sich ebenso ausmachen wie ein erzählerischer Rahmen.

Im zweiten Teil werden die Interviews gezeigt, wobei im Vergleich zu den Transkriptionen im Buch deutlich wird, dass nur ganz bestimmte Teile aus den Interviews für den Film verwendet wurden. Dabei strukturiert die Stimme aus dem Off die Narration und legt so offen, dass das vorhandene Material bearbeitet wurde. Der Prozess der Konstruktion und der Komposition des Films tritt dem Rezipienten stets ins Bewusstsein.¹⁴⁴ Auffälligstes Merkmal ist dabei die Wiederholung gewisser Fragen an alle

¹⁴² In : *Je suis né*, Paris 1990, S. 95-103.

¹⁴³ Robert Bober/Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*. Histoires d'errance et d'espoir, Paris 1994.

¹⁴⁴ Bereits die Entscheidung für Schwarzweiß bedeutet eine erste Abstraktion von der Annäherung der Realitätswahrnehmung, die das filmische Medium sonst bietet.

Interviewpartner: Perec versucht immer zum Zeitpunkt der Auswanderung zurückzukehren und die Erinnerung an die Überfahrt wachzurufen. Genau so fragt er etwa nach der Situation, die den Einwanderer in der Neuen Welt erwartete, fragt nach Verwandten, die ihn oder sie in Empfang nehmen konnten. Auch die Erinnerungen an Ellis Island werden, wenn auch nicht immer im gleichen Umfang, thematisiert. So kann der Text durch die verschiedenen Antworten auf die immer gleichen Fragen das Paradigma der *autobiographie probable* in seiner Fülle ausloten und zugleich als Denkmal, als *Lieu de mémoire* für das Erleben des Exils, betrachtet werden.

Zudem greift hier Perec das Frageraster der Beamten auf Ellis Island auf. Sie stellten den Emigranten 29 Fragen, die diese in insgesamt zwei Minuten zu beantworten hatten, und von denen abhing, ob ihnen die Einreise gestattet wurde. Die Interviews im Film orientieren sich inhaltlich an den 29 Fragen von Ellis Island. Doch können sich die Befragten, in bewusster Abgrenzung zur bürokratischen Prozedur, Zeit nehmen, ihre Geschichte in ihrem Kontext zu erzählen.

Neben der Erinnerung von Zeitzeugen schöpfen Perec und Bober ihr Material zur Konstruktion einer *autobiographie probable* aus den Spuren, welche Topographie und konkrete Materialität des Ortes ihnen liefern. Auch sie geben Auskunft über die früheren Ereignisse. Der Dokumentarfilm inszeniert die Lesbarkeit von Ellis Island in besonderer Weise. Zunächst registriert Perec akribisch alle Gegenstände, die er auf der Insel vorfindet. Sie erteilen Auskunft über den Alltag, das Banale, dessen Regeln das Warten der Einwanderer auf Ellis Island gehorcht. Die Kamera mischt sich unter die Besucher und dokumentiert die Details des Ortes. [*Traces*, 37'50''-41'55'']

Ein Zeitzeuge ist immer auch „témoin du lieu“¹⁴⁵, der bei der Rekonstruktion des Ortes, wie er in der Vergangenheit war, helfen kann. So machen die Erinnerungen von Jane Kakis Ellis Island wieder so gegenwärtig, wie sie es damals erlebte [*Mémoires*, 27'30''].

Der Film selbst wird dadurch zu einem *Lieu de mémoire*. Nicht nur, weil er Ellis Island in einem bestimmten historischen Zustand zeigt, in dem es heute nicht mehr existiert.¹⁴⁶ Die intensive Beschäftigung mit der vorgefundenen Materialität, denn auch dort widmet sich Perec dem Banalen, dem *infra-ordinaire*,¹⁴⁷ führt über das Konkrete hinaus. Die Ruine regt das Imaginäre an, und ermöglicht dem, der sich in sie hineinbegibt, Fehlendes

¹⁴⁵ Soussan, *La mémoire vivante des lieux*.

¹⁴⁶ Inzwischen ist Ellis Island ein Museum und gehört zu den nationalen Denkmälern der USA.

¹⁴⁷ Obergöcker, *Écritures du non-lieu*, S. 321.

vorzustellen.¹⁴⁸ Die auffälligen Gebäude von Ellis Island sind zum Zeitpunkt der Narration, ebenso wie die Insel W am Ende der Erzählung oder auch Paris in der Vision des Protagonisten von *Un homme qui dort*, fast gänzlich verfallen. Die Räume sind nur teilweise begehbar, jenseits der vorgegebenen Besichtigungspfade herrscht Einsturzgefahr. Die Ruine aber ist für Perec das Bindeglied zwischen Raum und Gedenken.¹⁴⁹ Zugleich trägt der Verfall immer auch die Bedeutung der Zerstörung in sich.¹⁵⁰ Die Isotopie der Zerstörung, der „monceaux, piles, fragments“ findet sich bei Perec stets in enger Verbindung mit dem anonymen Tod des Massenmordes¹⁵¹, wie etwa ein Beispiel aus *W ou le souvenir d'enfance* deutlich macht:

Celui qui pénétrera un jour dans La Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. [...] il faudra qu'il poursuive son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances et de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas de fichiers poussiéreux, de stocks de savon de mauvaise qualité [...].¹⁵²

Die Konzentration auf die konkrete Materialität der Zeichen fällt sowohl in *W ou le souvenir d'enfance* als auch in *Un homme qui dort* auf. Doch unterscheidet sich die Umsetzung in den beiden Werken stark: Während das Schwarz auf Weiß des Textes etwa von *Le Monde* für den namenlosen Protagonisten nur noch der Deckmantel über dem Abgrund des sinnlosen Nichts ist, muss in *Récits d'Ellis Island* – ähnlich wie in *W ou le souvenir d'enfance* – der uneigentliche Sinn „unter“ der banalen Konkretheit erst freigelegt werden. Hierin ist eine Parallele zur Raumarbeit zu erkennen, wie sie in *Espèces d'espaces* stattfindet. Im Zeichen der Eroberung des Raumes wird im dort geäußerten Satz „il me faut tout acquérir“¹⁵³ in *Récits d'Ellis Island* nun die Reflexion der jüdischen Identität unternommen.

Das Aufzählen und Archivieren der vorgefundenen Dinge ist nur der erste Schritt in der Inszenierung des Raumes als *Lieu de mémoire*. Denn allein die Bilder zur Rekonstruktion heranzuziehen, erweist sich als unzulänglich:

¹⁴⁸ Soussan, *La mémoire vivante des lieux*.

¹⁴⁹ Ibid..

¹⁵⁰ Ibid..

¹⁵¹ Ibid..

¹⁵² *W ou le souvenir d'enfance*, S. 221.

¹⁵³ *Espèces d'espaces*, S. 179.

„vouloir faire parler des images – cela ne veut rien dire“ [*Traces*, 18'10'']. Die Vergangenheit kann nicht rekonstruiert werden. Das akribische Archivieren und die zusammengetragenen Gegenstände können allein helfen, die Abwesenheit des Vergangenen zu repräsentieren.

[C]e que nous voyons aujourd'hui est une accumulation informe, vestige de transformations, de démolitions de restaurations successives/entassements hétéroclites, amas de grilles, fragments d'échafaudages, tas de vieux projecteurs / de tables de bureaux, des armoires-vestiaires et des classeurs rouillés, des montants de lits, des bouts de bois, des bancs, des rouleaux pour revêtements, n'importe quoi : une grande casserole, une passoire, une pompe à incendie [...].
(53)

Zu diesem Zweck werden auch bereits bestehende Archivalien so im Raum untergebracht, dass der Ort in seiner Zeitlichkeit hervortritt. An bestimmte Plätze – etwa am Ufer mit Blick auf die Freiheitsstatue oder am Landungssteg werden Photographien angebracht. Die Aufnahmen zeigen eben diese Plätze zu der Zeit, als Ellis Island noch als Auffanglager für Einwanderer diente, aus genau dem Blickwinkel, den die Kamera aktuell einnimmt. Der Abgleich zwischen Vergangenheit und Gegenwart erfolgt unmittelbar, weil der im Film gezeigte Raum mit dem Raum auf den Bildern übereinstimmt. Auf den Bildern der Vergangenheit sind immer Menschen zu sehen, während die Räume, in denen sich diese Bilder befinden und die zur Gegenwart der Narration gehören, menschenleer sind. Die Photographie vermag gerade diese Absenz des Vergangenen in ihrer Diskrepanz zur Gegenwart festzuhalten.¹⁵⁴

Das Medium des Films ermöglicht es, die Photographien so in die Kameraführung zu integrieren, dass die größtmögliche Aufmerksamkeit des Betrachters für diese von den Photos repräsentierte Vergangenheit gesichert ist.¹⁵⁵ Dies kann in einem Buch so nicht umgesetzt werden. Auch wenn dort die Photos abgedruckt sind, obliegt es nicht nur der Lenkung der Narration,

¹⁵⁴ Soussan, *La mémoire vivante des lieux*, zitiert Paul Ricœur, der das von Photographien Dargestellte wie folgt zuspitzt: „le passage passé des vivants.“ Dies gewinnt in *Récits d'Ellis Island* umso mehr an Schärfe, als die *vivants*, die Personen auf den Bildern sich im aktuellen Raum des Films nicht wieder finden.

¹⁵⁵ Die Einflüsse des Kinos als Medium auf das Arbeiten Georges Perecs hat Reggiani, *L'éternel et l'éphémère*, Kapitel VII, „*Le cinéma invisible*“, S. 143-153, gezeigt. Sie schreibt Perec vor allen Dingen eine Ästhetik zu, die zwar sehr visuell orientiert sei („esthétique sans conteste iconophile“), allerdings weniger am Einsatz filmischer Techniken selbst. Das Kino komme vor allen Dingen dahingehend zum Zuge, dass Perec ein bewusst cinephiler Autor sei, der über profunde theoretische Kenntnis des Mediums verfüge.

welche Distanz der Rezipient zu den Bildern einnimmt. Auch bezüglich der Dauer, und damit der Intensität des Blicks, nimmt das Medium des Films dem Rezipienten seine Freiheit. Beispielsweise fährt die Kamera von rechts auf eine Photographie [*Traces*, 46'08''], hält an und zoomt so weit auf das Photo, bis dieses die Leinwand ausfüllt, mitunter sogar noch weiter. Das Detail des Photos tritt nun über in die Gegenwart des Rezeptionsprozesses. Die zuvor deutlich gemachte Distanz zwischen der Vergangenheit des Photos und der Gegenwart des Films wird überwunden. Anhand des Bildes wird die Geschichte des heute menschenleeren, verfallenden Raumes erzählt. Oder es wird etwa das Bild einer Familie an der Stelle der Abfahrt nach Battery Park [*Traces*, 54'51''] inszeniert. Die Kamera zoomt zunächst auf das Bild – an die Stelle, auf welche die Person im Bild zeigt. Es folgt ein Kameraschwenk vom Detail des Photos über das Wasser derselben Bucht, an deren Ufer sich die Kamera befindet. Erneut wird die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart eingerissen – der Zoom aktualisiert die Bewegung des Blicks der Einwanderer auf ihr Ziel: New York.

In der abschließenden Sequenz [*Traces*, 55'20''] wird eine Kamerafahrt über die Bucht nach New York gezeigt, die im Blick auf ein Hochhaus und mit den Geräuschen der Stadt endet. Diese Aufnahmen evozieren die Fahrt der Einwanderer nach bestandener Prüfung ihrer Person auf Ellis Island und lassen, da sie an die Aufnahmen zum Anfang des Films anknüpfen, der die Ankunft Perecs und Bobers auf der Insel erzählt [*Traces*, 01'35''] und somit ein zyklisches Erzählen entwirft, die Konstruiertheit des Films nicht nur offensichtlich werden, sondern stellen sie in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Zu Beginn des Films etwa „blickt“ die Kamera Georges Perec beim Blättern in einem Album alter Photographien von Emigranten über die Schulter. Kurz darauf taucht sie in eines der Bilder ein, auf welchem das Filmteam vor Ellis Island zu sehen ist [*Traces*, 01'30'']. Es findet sich gar eine Sequenz, in der Perec beim Blättern im Photoalbum auf ein Photo von sich selbst – im Photoalbum blättern – stößt [*Traces*, 20'40'']. Diese *Mise en abyme* bildet den kulminierenden Punkt der Reflexivität des Erzählprozesses und bringt zugleich den Erzähler erneut in Verbindung mit den erzählten Geschichten von Ellis Island. So auch in der Kamerafahrt [*Traces*, 45'05''], die zunächst zwei Bilder zeigt: eine Mutter und ihr Kind und anschließend eine Frau und ihr Bündel Hab und Gut. Im Anschluss wird die Kamerafahrt wiederholt, doch das Bild mit Mutter und Kind fehlt. Die Fahrt setzt sich fort und zeigt nur noch die Frau mit dem Bündel. Durch die modifizierte Wiederholung öffnet sich eine Leerstelle, in der sich der Rezipient ein anderes Bild vorstellen könnte, womöglich gar ein Photo Perecs und seiner Mutter. So entsteht durch das Spiel mit Erinnerungsstücken ein

Spiel mit der eigenen Identität. Die Auslassung eines Elements überträgt dem Rezipienten die Aufgabe, diese kleine Liste zu vervollständigen.

Der Film macht auch auf das Funktionieren der Memoria bei Vervollständigung aktueller Leerstellen aufmerksam: Er inszeniert deren Fehlfunktionen, wie etwa den Versprecher Perecs, der eigentlich das Englische fließend beherrscht, plötzlich aber das Wort „memory“ nicht mehr zu finden scheint und sich mit dem französischen „souvenir“ behilft. [*Mémoires*, 11'58'']. Sein Gedächtnis hat ihn im Stich gelassen.

Der Funktionsprozess der Memoria wird auch im Falle von Jane Kakis in Szene gesetzt: Sie begeht die Räume auf Ellis Island und berichtet von den Erinnerungen, die die Räume in ihr wachrufen, doch dann täuscht sie sich im Bezug auf ein Zimmer – ihre Erinnerung deckt sich nicht mit dem, was der Fremdenführer als Speisesaal ausweist [*Mémoires*, 20'17'']. Der gegenwärtige Zustand des Raumes setzt sich gegen ihre Erinnerung durch. Diese „Fehler“ hätten auch mit den damaligen Möglichkeiten der Schnitttechnik entfernt werden können. Es ist daher davon auszugehen, dass sie bewusst im Film belassen wurden. Dies wird aber nicht aus Gründen einer dokumentarischen Vermittlung des gesammelten Materials geschehen sein, sondern ist der Dramaturgie des Films zuzurechnen.

Durch die beschriebenen Verfahren befindet sich das Syntagma der über Ellis Island erzählten Geschichte einmal mehr in einer für den Rezipienten nur mittelbar erreichbaren Lage. Er muss sie sich aus den poetischen Text selbst konstruieren. Durch das Spiel mit Kameraführung, Schnitt und Ton wird mithilfe verschiedener Medien der Raum auf Ellis Island derart mit Bedeutung aufgeladen, dass sein mittelbarer Sinn – das Erleben der Entwurzelung und der Selbstentäußerung der Menschen – vor die unmittelbare Bedeutung des baufälligen Gebäudes tritt. Durch Transparenz und Reflexivität der Inszenierung wird das Augenmerk auf den weiteren Sinn gelenkt. So kann der Film wie ein Denkmal über seine Materialität hinausweisen.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Miller, *Georges Perec*, S. 283.

3.2.1 Ellis Island: Topographie der Ortlosigkeit

„Ainsi Perec et Bober se sont rencontrés autour de la possibilité d'évoquer ce qu'a représenté l'anéantissement, entre ces deux lieux que sont la terre natale et la terre promise.“¹⁵⁷ Damit benennt Myriam Soussan, wofür der Dokumentarfilm als *Lieu de mémoire* steht: die Ortlosigkeit der Einwanderer, welche ihre Heimat, in der sie meist Verfolgung und Armut ausgesetzt gewesen waren, hinter sich gelassen hatten und nun vor den Toren New Yorks ausharrten, aber ihre neue Identität als Amerikaner noch nicht in Angriff nehmen durften.

Bereits zu Beginn unterstreicht der Text die selbst gewählte Berufung der USA, gerade solche Menschen aufzunehmen, ihnen Gelobtes Land sein zu wollen. Dies verdeutlicht das Zitat der an der Freiheitsstatue eingravierten Inschrift: „[D]onnez moi les las et les pauvres, vos masses entassés assoiffés d'air pur, / les rebuts misérables / de vos terres surpeuplées / envoyez-les-moi / ces sans patrie ballottés par la tempête / je lève ma lampe près de la Porte d'Or“ (65). Dieses Zitat aus Emma Lazarus' *The New Colossus* steht einem Verweis auf Franz Kafkas *Amerika* gegenüber. Dort erscheint die Fackel in der Hand der Statue als in die Höhe gerecktes Schwert. Diese Darstellung scheint die Sicht der Emigranten auf den Punkt zu bringen: „être émigrant c'était peut-être très précisément cela: voir une épée là où / le sculpteur a cru, en toute bonne foi mettre une lampe / et ne pas avoir complètement tort“ (Ibid.).

Für die Emigranten selbst gleicht der Aufbruch in eine neuen Heimat eher einem Kampf. Denn für die Chance auf den Neubeginn müssen sie ihre Existenz als Einsatz bringen. Sie müssen alles zurücklassen, sich ihrer Identität entäußern. Diese wird in Ellis Island auf den Prüfstand gestellt. Manche werden nur wenige Stunden in dieser Schweben zwischen Auswanderung und Einwanderung gehalten, manche mehrere Monate.¹⁵⁸ Nur diese Entwurzelung kann die Existenz retten, wenn es gelingt, sie in eine Transformation zur neuen Identität des Amerikaners umzumünzen. Es entsteht ein ins Positive gespiegeltes Bild der Deportation, „un envers de la déportation“.¹⁵⁹ Das im

¹⁵⁷ Soussan, *La mémoire vivante des lieux*.

¹⁵⁸ Vgl. Gespräch mit Jane Kakis [*Mémoires*, 18'51''].

¹⁵⁹ Soussan, *La mémoire vivante des lieux*. In dieses Bild fügt sich, dass Ellis Island später als Auffanglager für illegale Migranten diente und während des Zweiten Weltkrieges gar Internierungslager für Ausländer, die man als amerikafeindlich einstufte, war (11).

Kommentar Perecs verwendete Vokabular berührt das Wortfeld der Entmenschlichung und konnotiert dadurch den Begriff der Konzentrationslager.¹⁶⁰ Es ist die Rede von der großen Zahl der Emigranten, ganzer Dörfer, die kommen, „populations affamées, ravagées par les épidémies“, von der Reise ohne Wiederkehr (9) auf eine Insel, für deren Beschreibung Worte fallen wie: „charcuterie“, „usine efficace et rapide“, von medizinischen Untersuchungen und einer „désinfection“ (11, 14). Im Buch erscheinen die Verweise auf die Parallelen zum Konzentrationslager beharrlicher eingesetzt als im Film.¹⁶¹ Rose Schwartz, die im Interview mit Perec selbst das Wort „prison“ (134) benutzt, um die Situation auf Ellis Island zu beschreiben, kommt im Film nicht vor,¹⁶² ebenso die von Jane Kakis beschriebene Trennung von Männern und Frauen, die sich nur zu den Mahlzeiten sahen (144) – im Film ist dieser Passus ausgelassen.

Ellis Island ist der Ort, an dem die Identität und die Individualität der ankommenden Menschen ignoriert werden. Alle werden nach dem gleichen Raster abgefertigt. Die Selektionsverfahren entscheiden im Schnelldurchlauf über das Schicksal der Menschen. Mit Kreide werden ihnen Buchstaben auf die Schulter geschrieben, die ihre körperlichen Gebrechen markieren. Es entsteht ein regelrechter Code¹⁶³: „C, la tuberculose / E, les yeux / F, le visage / H, le cœur / K, la hernie / L, la claudication [...]“ (49). Die so Gezeichneten („les individus marqués“, Ibid.) werden von der Menge getrennt und müssen in Zellen auf Sonderuntersuchungen warten. Diesem Abschnitt ist die Golem-Sage unmittelbar vorangestellt, in der das „emeth“ auf der Stirn der Lehmfigur dieser Leben einhaucht, das Auslöschen bereits eines Buchstabens sie zu Staub zerfallen lässt. „Denn das verbleibende Wort „meth“ bedeutet soviel wie „Er ist tot“. Tod und Wahrheit, das Nichts und das Absolute treffen sich in einem Buchstaben.“¹⁶⁴ Hier findet die Inszenierung der Macht des Zeichens, wie sie in *W ou le souvenir d'enfance* unternommen wurde, ihre Parallele, und mehr noch: Das Auslöschen eines Buchstabens – des „E“ – verweist erneut auf das Vorgehen in *La Disparition*: „[...] le Golem subit un étrange empire lipogrammatique, puisque si une lettre lui est ôtée, il perd la vie.“¹⁶⁵

¹⁶⁰ Miller, *Georges Perec*, S. 183.

¹⁶¹ Ibid., S. 184.

¹⁶² Ibid..

¹⁶³ [*Traces*, 16'46''].

¹⁶⁴ Ritte, *Sprachspiel der Moderne*, S. 56.

¹⁶⁵ Décout, *Georges Perec et la judéité*, S. 127.

Das einzelne Zeichen hat auf Ellis Island ebenfalls einen schicksalhaften Charakter. Die Beamten ziehen bei der Selektion nur gewisse Parameter heran. Sie besehen sich genau, wie gut die Einzelnen in der Lage sind, etwa Treppen zu steigen oder in welchem Zustand sich ihre Augen befinden. Bereits am Verfehlen eines einzigen Kriteriums kann die Einreise in die USA scheitern. Die Untersuchungen müssen eilig abgewickelt werden, und die gestellte Diagnose wird nicht überprüft. Der Mensch findet sich auf ein Zeichen aus Kreide reduziert, das über sein Leben entscheidet.¹⁶⁶

Genau diese Reduktion auf die konkrete Materialität des Zeichens hat einer der Interviewpartner unterlaufen und sich zunutze gemacht: Baruch Chasimov berichtet (113-115)/[*Mémoires*, 49'06''], dass er bei der Untersuchung auf Ellis Island ein Kreuz aus Kreide auf den Ärmel bekam. (Mit einem X markierten die Amtsärzte die ihrem Eindruck nach geistesschwachen Einwanderer.) Chasimov selbst verstand die Bedeutung im Einzelnen nicht, nahm aber wahr, dass dieses Kreuz als Grundlage für die Selektion diene. Er zog den Mantel aus und zeigte bei der Selektion einen „unbeschriebenen“ Ärmel vor. Er ahnte, dass niemand ihn ein zweites Mal untersuchen und er mit seinem Trick durchkommen würde.¹⁶⁷ Chasimov greift das Zeichen auf der Ebene seines Materials an. Es ist die Reaktion eines Menschen, der die Reduktion seines Wesens auf zwei Kreidestriche durchschaut und sich ihr durch selbstbestimmtes Handeln verweigert.

Die meisten Interviewpartner erduldeten allerdings diesen Verlust der Kontrolle über die eigene Existenz, wie die Vergabe neuer Namen für die neuen Amerikaner deutlich macht. Zwar erhält der Einwanderer einen neuen Namen, der den Verlust der Identität ausgleichen könnte. Doch obliegt es den Beamten, den neuen Namen offiziell gültig zu machen. Gerade in ihrer Unfähigkeit, die für sie komplizierten Namen der Einwanderer richtig zu schreiben, liegt die Ursache für die neue Namensgebung.

Der Verlust des Namens kann auf Ellis Island sogar komische Züge annehmen: Der Film lässt Tom Bernardin, der Besucherführungen veranstaltet, zweimal die Anekdote erzählen, die schildert, wie ein Jude aus Osteuropa durch die Vergabe eines neuen Namens auf Ellis Island zum Amerikaner wird [*Traces*, 26'01''; 31'24''].

¹⁶⁶ 250 000 Menschen wurde die Einreise verweigert, 3000 Menschen begingen auf Ellis Island Selbstmord (18).

¹⁶⁷ Zugleich wird anhand dieses Beispiels die Willkür deutlich, mit der die Beamten verfahren – Chasimov ist offensichtlich nicht geistesschwach. Diese Unvorhersehbarkeit der Regeln erinnert an die Gesetzgebung auf der Insel W.

On conseilla à un vieux juif russe de se choisir un nom bien américain que les autorités d'état civil n'auraient pas de mal à transcrire. Il demanda conseil à un employé de la salle de bagages qui lui proposa *Rockefeller*. Le vieux Juif répéta plusieurs fois de suite *Rockefeller, Rockefeller* pour être sûr de ne pas oublier. Mais lorsque, plusieurs heures plus tard, l'officier d'état civil lui demanda son nom, il l'avait oublié et répondait, en yiddish : *Schon vergessen* (j'ai déjà oublié) et c'est ainsi qu' il fut inscrit sous le nom bien américain de John Ferguson. (17f.)

Zum einen entsteht hier durch die sprachlichen Widerstände auf beiden Seiten des Amtschreibetisches Komik. Während der Einwanderer sich müht, eine neue Identität unter den gewünschten Vorzeichen zu erhalten – oktroyiert ihm der Beamte seine Wahrnehmung. Deutlich wird auch die Fixierung des Beamten auf die Kategorie ‚Name‘, die zur Schablone wird, in die auch jede andere Äußerung eingepasst wird. Für den Beamten am „legal desk“ erscheinen die Menschen nur noch als Automaten, die auf die von ihm gestellten Fragen reagieren. Die mechanische Wahrnehmung fällt dabei auf den Beamten selbst zurück.¹⁶⁸ Die Anekdote reflektiert die bereits in *Wou le souvenir d'enfance* inszenierte Instabilität des Namens, deren Bedrohlichkeit hier jedoch abgefangen werden kann. Aus dem eigentlich identitätssetzenden Umgang der Behörden mit dem Namen, wie es mit dem Namen Perecs und auch der Figur des Cinoc in *La Vie mode d'emploi* geschieht, wird eine neue, identitätsstiftende Variante: Aus dem Vergessen, der Leerstelle; kann im Gelobten Land Amerika eine neue Identität mit einem „guten amerikanischen Namen“ werden. Die Geschichten, die der Fremdenführer erzählt, wie auch diese Anekdote, sind den Menschen, die nach Ellis Island kommen, bereits bekannt. Es spielt keine Rolle, dass sie nichts Neues erfahren, denn das steht bei ihrem Besuch auf der Insel nicht im Vordergrund.

[...] ce n'est pas pour apprendre qu'ils sont / venus, / mais pour retrouver quelque chose, / partager quelque chose qui leur appartient en propre, / une trace ineffaçable de leur histoire / quelque chose qui fait partie de leur mémoire commune / et qui a façonné au plus profond la conscience qu'ils ont d'être américains. (50) [Vgl. *Traces*, 31'30"].

¹⁶⁸ Die herausragende Funktion dieser Anekdote wird durch ihre Wiederholung im Film ausgedrückt [*Traces*, 25'35"-27'02" und 31'50"].

An der identitätsstiftenden Erinnerung kann nun auch der Rezipient teilhaben, der die Geschichte ebenfalls bereits kennt.¹⁶⁹ Die Frage nach ihrem Namen war nur eine in einer Reihe von 29, die die Emigranten zu beantworten hatten. Weitere Inhalte waren die Gründe für die Auswanderung: „[P]ourquoi venez-vous aus Etats Unis?“; wirtschaftliche und finanzielle Situation der Einwanderer: „Combien d’argent avez-vous?“, „Où avez vous cet argent?“, „Montrez-le-moi“; oder auch ihre politische Gesinnung: „Êtes-vous anarchiste?“ (15).

Aufgrund der gegebenen Antworten ordneten die Beamten die Erlaubnis zur Einreise an, oder, wenn die Antworten Zweifel geweckt hatten, eine Sonderuntersuchung. Auch hier genügten zwei Buchstaben als Zeichen dafür, dass die Chance auf einen Neuanfang noch nicht gesichert war: „SI“ (*special inquiry*). Für die Beantwortung der Fragen ließen die Beamten den Auswanderern nur zwei Minuten Zeit. Die *Récits d’Ellis Island* Bobers und Percs machen auf diese Verkürzung der persönlichen Geschichte der Menschen aufmerksam, indem sie dieses Frageraster für die Interviews im zweiten Teil (*Mémoires*) aufgreifen. Es soll als Instrument dienen, bei den Zeitzeugen die Erinnerung wachzurufen. Perc lässt allerdings seinem Gegenüber wesentlich mehr Zeit, die Fragen zu beantworten. Er regt die Befragten damit zum Gegenteil dessen an, was die Beamten wollten: Sie können die Geschichte ihrer Auswanderung zusammenhängend erzählen und müssen sich nicht nur auf die für die Bürokratie wichtigen Informationen beschränken. Durch das Erzählen ihrer Geschichte erhalten die Menschen wieder die Macht über sie. Sie finden sich nicht mehr – wie das während des Entscheidungsprozesses auf Ellis Island der Fall war – objektiviert und der Möglichkeit zu eigenverantwortlichem Handeln beraubt. Dort konnten sie nur auf die an sie herangetragenen Aufgaben reagieren. Zweckorientiertes Handeln war ihnen aufgrund der mangelnden Sachkenntnis unmöglich. Den Ausweg aus dieser Situation zu finden, glich der Suche nach dem Ausgang aus einem Labyrinth.¹⁷⁰ In der Tat beschreibt der Fremdenführer auch die Einrichtung von Gittern, die im großen Saal den Weg der Menschen einengten [*Traces 22’20’*] und die aufgrund ihrer Menschenfeindlichkeit abgeschafft wurden.¹⁷¹

¹⁶⁹ Dies gilt im Übrigen auch für die Leser des Buches, in dem die Anekdote bereits im ersten Kapitel erzählt wird (S. 17f.), um dann im zweiten Kapitel erneut aufgerufen zu werden.

¹⁷⁰ Burgelin, *Georges Perec*, S. 228.

¹⁷¹ Auf der Ebene subjektiver Erfahrung erscheint hier – wie auch in *Un homme qui dort* – das Bild der Laborratte, das die Sinnlosigkeit des Daseins des namenlosen Protagonisten

Ellis Island mit seiner Maschinerie ist kein Ort, an dem sich ein Mensch lange aufhalten kann. Es ist ein Ort des Übergangs, der Passage – ein Transitort. Wo früher Einwanderer das Tor zu einem besseren Leben passierten, werden heute sechs Mal am Tag Touristen durchgeschleust. Auch Perec unterstreicht die vordergründige Austauschbarkeit dieses Ortes: „[...] rien ne ressemble plus à un lieu abandonné qu’un autre lieu abandonné“ (46). Zugleich ist die Insel aber auch der Ausgangspunkt für eine neue Identität. Dadurch wird Ellis Island im doppelten Sinn zu einem *Point de non-retour*. Die Seelenlosigkeit des Ortes selbst wie auch die entwürdigende Behandlung, die die Einwanderer dort erfahren haben, lassen die Insel zum austauschbaren, nicht erinnerbaren *Non-lieu* werden. Perec und Bober aber unternehmen die Rückkehr an diesen Ort, würdigen seine Bedeutung als einschneidendes Erlebnis ohne Wiederkehr, das es erlaubt, eine problematische Identität hinter sich zu lassen und sich eine neue zu schaffen: „Ce que je suis allé chercher sur Ellis Island, c’est l’image même de ce point de non-retour, la conscience de cette rupture radicale.“¹⁷²

Diese bereits zur Zeit der großen Einwandererströme gültige Ambivalenz drückt sich auch im Titel aus, der die Berichte von Ellis Island als *Histoires d’errance et d’espoir* ausweist. Die Menschen, die auf Ellis Island eintreffen, sind schon lange unterwegs, versuchen schon seit Generationen eine Heimat und Wohlstand zu finden. Vor dem Hintergrund jüdischer Identität erscheint die Emigration in die Neue Welt wie eine Fortführung des Exodus. Diese Entwurzelung und die Unmöglichkeit, seine Identität zu sichern, wird für Perec zum Inbild des Jüdischseins.¹⁷³ Diesen Nicht-Ort macht das Werk Percs und Bobers zum *Lieu de mémoire*. Damit der Ort zum historischen Ort werden kann, muss ihm ein Denkmal gesetzt werden. Zum Zeitpunkt, als Bober und Perec den Film drehten, war Ellis Island noch kein Museum, wie dies heute der Fall ist.

Auch in den *Récits d’Ellis Island* bringt das Medium des Films durch sein Zusammenwirken von Bild und Ton die „musique rythmée“ des Textes zur Geltung.¹⁷⁴ Eine strikte Rhythmisierung findet sich auch in Bezug auf das Bildmaterial des ersten Teils, in dem dieser Text rezitiert wird. Als wichtigste Mechanismen des Drehbuchs greifen Liste und Wiederholung. Zwar gelingt

ausdrückt („comme un rat de laboratoire qu’un chercheur insouciant aurait oublié dans son labyrinthe“, *Un homme qui dort*, S. 272).

¹⁷² Georges Perec, „Ellis Island, Description d’un projet“, in : *Je suis né*, Paris 1990, S. 102.

¹⁷³ Vgl. Bénabou, *Perec et la judéité*, S. 22.

¹⁷⁴ Burgelin, *Georges Perec*, S. 229.

es auch im Buch, etwa durch die typographische Gliederung (schmaler Blocksatz und leere Zeilen) den lyrischen Charakter des Textes zu suggerieren. Doch wird erst im Film die Unverbundenheit der Verse eindeutig rhythmisiert. Dies geschieht durch die Rezitation und den zu ihr in Einklang gebrachten Schnittrhythmus. Der Rezipient ist visuell und akustisch mit der Liste konfrontiert.¹⁷⁵

Robert Bober stellt fest, dass der Rhythmus des Textes ebenfalls von einer *contrainte*, der oulipistischen Regel, geprägt ist: „quand il écrit que les émigrants venaient de Rotterdam, Brême, Göteborg, Palerme, on trouve nos initiales (RB et GP), et les villes qui suivent, Istanbul, Naples et Anvers correspondent aux initiales de l'Institut National de l'Audiovisuel qui produisait le film.“¹⁷⁶ Sie könnten die Funktion haben, zu verdeutlichen, was geschieht, wenn man ein wenig zur Seite tritt: Das *voir autrement*, das Perec oft einforderte und selbst auch praktizierte, beginnt zu greifen. *Récits d'Ellis Island* markiert gerade diesen indirekten Blick, der immer auf das Potentielle verweist und dadurch versucht, die teleologische Sichtweise aus den Angeln zu heben. Die Rückkehr zu einem bestimmten Moment unterstreicht dies, indem sie nach den damaligen Handlungsalternativen suchen lässt.¹⁷⁷ Für Perec ist diese Geschichte der „errants“¹⁷⁸, der Orientierungslosen, nichts ausschließlich Jüdisches. Sie ist in der Anthropologie verankert als Potentialität, die sich immer wieder aktualisiert findet: „les Mexicains, les Porto-Ricains, les Coréens, les Vietnamiens, les Cambodgiens ont pris la relève“ (34).¹⁷⁹

Immer geht es um Menschen, deren Leben von der Willkür bestimmt ist, und die nicht autonom handeln, sondern nur reaktiv versuchen können, das Schlimmste zu verhindern. *Récits d'Ellis Island* versucht dabei, die kollektive Geschichte als Bündel individueller Geschichten darzustellen, die an einem Punkt zusammenlaufen. Wo sie zusammenlaufen, ob in den Massenmord oder die Auswanderung nach Amerika wird nur durch die zufällige Konstellation der entscheidenden Variablen bestimmt. Damit reiht sich *Récits*

¹⁷⁵ Zum existentiellen Einsatz und zum spielerischen Umgang mit ihm in der Erinnerung gerade durch die Wiederholung, vgl. Miller, *Georges Perec*, S. 100-108.

¹⁷⁶ Interview mit Valérie Marin La Meslée, in: *Magazine Littéraire* 396 (Décembre 2003), S. 95.

¹⁷⁷ In *W ou le souvenir d'enfance*, S. 53, erzählt Perec, dass es nur durch Zufall dazu kam, dass seine Mutter die Demarkationslinie nicht überschritt: Der Fähmann war nicht wie verabredet vor Ort.

¹⁷⁸ „Errants“ lässt den Begriff des Labyrinthischen assoziieren wie in *Un homme qui dort*, Burgelin, *Georges Perec*, S. 228.

¹⁷⁹ *Ibid.*, S. 227.

d'Ellis Island. *Histoires d'errance et d'espoir* in die Werke Perecs ein, die die Identität und deren Zerriebenwerden zwischen der kollektiven und der individuellen Geschichte zeigen.

Über eine „*mémoire nomade, dynamique, qui refuse de se fixer, refusant les modèles préétablis du Bien et du Mal*“, wie Obergöker sie beschreibt,¹⁸⁰ führt jedoch das Unterfangen Perecs noch hinaus: Er verbindet sein Gedenken, das stets das Trauma aktualisiert,¹⁸¹ mit der Erinnerung und dem Umgang mit der Entwurzelung als anthropologischer Dimension, indem er ein neues Kollektiv der sich erinnernden Entwurzelten begründet, innerhalb dessen die Bedrohung auch die Selbstbehauptung bereithält. Die Fragmentierung kann so potentiell zum Sicherungsmechanismus werden. Das Gedenken erhält durch sie neue Orte, die das Erinnern verankert halten können. Damit stehen nicht allein Entwurzelung und Verlust einer Verankerung im Vordergrund, vielmehr zeigt die Potentialität auch Alternativen auf, für deren gedankliche und poetische Realisierung es stets einer Alteritätsinstanz bedarf.

Die Potentialität der Geschichte kommt gerade durch die große Betonung der Leerstellen zustande, die den Rezipienten viel Spielraum zur Interaktion bietet. Den Weg seiner Lesart der Leerstellen markiert Pécoc dadurch, dass er sich selbst ständig in Bezug zu den erzählten Geschichten setzt, ohne jedoch die Geschichte zu erzählen. Die freigehaltene Leerstelle öffnet den Sinn, der über den dokumentarischen Charakter des Films hinausgeht, und ermöglicht so auch all derer zu gedenken, die nicht über Ellis Island gekommen sind, sondern die hätten kommen können.

¹⁸⁰ Obergöker, *Écritures du non-lieu*, S. 350, wie auch Décout, *Georges Perec et la judéité*, S. 133, interpretieren die Darstellung Ellis Islands vor allen Dingen als Inbild der Entwurzelung und der „judéité exilique“.

¹⁸¹ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, S. 138.

4 Schlussbetrachtung

„Was uns die Identität aufgibt, ist die Arbeit des Denkens von Differenz und Zeitlichkeit. Vielleicht trotz der Entwurfscharakter von Identität einer Ontologie, die das Sein fest schreibt [...] Dieser Entwurf verweist auf eine Identität, die kaum »ist«, die sich weder im Begehren nach einem feststellbaren Sinn noch im Namen oder im Begriff stillstellen läßt. Vielmehr läßt dieser Entwurf eine Identität erscheinen, die sich nie realisiert, die nie beendet sein wird und die sich so für das öffnet, was kommt. Als Entwurf verweist die »Identität« also beständig auf das, was erst noch kommen soll, was nicht heißt, daß diese gewiß kommen wird, sondern dass sie der Dimension eines Künftigen zugehört.“¹

Die Eigenschaft des Werdenden wird von Heidrun Friese für die Identität grundsätzlich festgestellt. Im Werk Perecs erscheinen neben diesem Aspekt der Offenheit und Unabgeschlossenheit auch die Desintegration und Unabschließbarkeit als grundlegende Merkmale der Identität. Diese Spannung zwischen Zerfall und Möglichkeiten der Identitätskonstitution konnte diese Untersuchung anhand einer Analyse von Prosawerken Perecs belegen. Nicht nur in Zusammenhang mit den autobiographisch orientierten Werken konnte die umfassende Bandbreite der Darstellung von Identität bei Perec aufgezeigt werden. Alle untersuchten Werke widmen sich der Kluft zwischen Individuum und Gesellschaft, individueller und kollektiver Geschichte. Die Spannung bleibt immer bestehen, doch entwerfen einige Texte Möglichkeiten für eine Rekonstruktion der Identität. Die dabei auf Textebene eingesetzten Verfahren in fiktionalen und nicht-fiktionalen Werken zeigen sich als rekurrente Strukturen.

Ein Inbild der problematischen Identität ist die Instabilität der Namen. In allen Werken wird sie angesichts der Identitätskrise akzentuiert. Die Hauptfigur in *Un homme qui dort* zieht sich aus dem gesellschaftlichen Umfeld zurück und besitzt keinen Namen. Albert Cinoc, der Lexikograph aus *La Vie mode d'emploi*, kann die richtige Aussprache seines Namens selbst nicht nennen. Er existiert nur in der stummen Schriftlichkeit. In *La Vie mode d'emploi* finden sich zugleich auch Beispiele für die identitätssichernde Funktion sprachlicher Operationen. Élizabeth de Beaumont muss nach einem Unglücksfall untertauchen und ihre Identität verbergen. Die Änderung ihres Namens ist ihr erster Sicherungsmechanismus. Ein Sicherungsmechanismus

¹ Friese, *Identität: Begehren, Name und Differenz*, S. 41.

dieser Art kommt auch in *Wou le souvenir d'enfance* und *Récits d'Ellis Island* zum Tragen. Darin wird zum einen deutlich, dass es die Kontingenz der Geschichte ist, die das Individuum ihres Namens beraubt. Zum anderen erlaubt die philologische Arbeit mit dem Namen zugleich den Entwurf einer neuen Identität, die Sicherheit, Glück und Erfolg verspricht. Dies ist allerdings nur möglich, wenn eine Instanz der Alterität den Namen akzeptiert und in ihr System einordnet. So wird der Name zum ersten Gestaltungsraum der Identität.

Das Spannungsfeld zwischen drohendem Zerfall und möglicher Neu- und Rekonstruktion von Identität wird insbesondere im Umgang mit den Kategorien Raum und Zeit inszeniert. Dreh- und Angelpunkt ist der *Point de non-retour*, der Zeitpunkt einer Erkenntnis sein kann oder auch Ort einer realen oder imaginären Topographie. Er kann ein traumatisches Erlebnis markieren, wie es sich im Lebenslauf zahlreicher Charaktere von *La Vie mode d'emploi* findet.

Die problematische Identität, wie sie sich in *Les Choses* und *Un homme qui dort* zeigt, besitzt verschiedene Ausprägungen des Kohärenz- und Kontinuitätsverlustes. Raum und Zeit verlieren ihr etabliertes Koordinatensystem und erhalten eigene, neu geprägte Verankerungen und Maßeinheiten. Die Protagonisten lösen sich aus dem Hier und Jetzt und einer von Konventionen geprägten sozialen Ordnung, die ihnen einerseits einen Ort in der Gesellschaft und damit eine Identität verleihen könnte, andererseits ihren autonomen Handlungsspielraum aber begrenzt. Ihre Räume macht dies bodenlos und isoliert. Erst als Jérôme und Sylvie, die beiden Charaktere in *Les Choses*, bereit sind, ihre Rolle in der Gesellschaft als identitätsstiftend anzunehmen und zu erfüllen, können sie an den Räumen und Rhythmen des kapitalistischen Konsums teilhaben. Der *homme qui dort* verliert durch Indifferenz und Selbstentfremdung die Orientierung. Sein Raum-Zeit-Gefüge gleicht einem Labyrinth, das weder räumliche Verankerung noch ein zuverlässiges Zeitempfinden bietet. Entfremdung und Selbstentfremdung bedrohen seine Identität. Für die Protagonisten beider Werke geht es um das Scheitern der von der Gesellschaft vom Einzelnen erwarteten Identitätskonstitution: Dieses impliziert, bis zu einem gewissen Alter einen Konsumstandard oder einen bestimmten Bildungsabschluss erreicht zu haben. Durch die Entfremdungserfahrung wird ihre Lebensgeschichte unterbrochen. Die narrative Realisierung von Identität lässt sich dann nur noch fragmentarisch herstellen. Ist die syntagmatische Verbindung abgeschnitten, steht auf der Textebene die paradigmatische Realisierung im Vordergrund. Erst als die Protagonisten bereit sind, sich in die soziale Ordnung einzugliedern und eine gesellschaftlich vermittelte Identität anzunehmen, entsteht die Möglichkeit,

das narrative Syntagma weiterzuführen. Angesichts der unmöglich gewordenen syntagmatischen Kontinuität, die in der Zeitlichkeit des Lebenslaufs eine Identität entstehen lässt, arbeitet Perec mit dem Schnitt, der das Syntagma in seiner Kontinuität unterbricht und sucht einen Ausweg in der Bestandsaufnahme von Identitätsfragmenten. Wie gezeigt werden konnte, erhält der Raum als identitätsstiftendes Strukturmerkmal eine besondere Funktion. Ähnlich der Aussage von Calvinos Schöpfer Qfwfq aus den *Cosmicomiche* gilt für die Identitätsdarstellung Percs die Verankerung der Identität im Raum:² „Lo spazio, senza segno, era tornato una voragine di vuoto senza principio né fine, nauseante, in cui tutto – me compreso – si perdeva.“³ Der unendliche Raum ohne den identifizierbaren Halt eines Zeichens bietet der Identität keine Sicherheit. Ein Raum, der eine Zeichenhaftigkeit besitzt, bietet ihr einen Ausgangspunkt für die Integration weiterer Fragmente.

Die zentrale Auseinandersetzung mit dem Raum findet sich im Essay *Espèces d'espaces*. Durch Infragestellen gesellschaftlicher Konventionen der Orientierung entsteht ein spielerisch-gestalterischer Umgang mit dem Raum, der für das Individuum auch identitätsstiftend wirken kann. Der Raum wird als Text verarbeitet – durch Dokumentation des darin Vorgefundenen oder als Inspirationsquelle. Über die Arbeit mit der realen oder imaginären Topographie wird die Lesbarkeit der Stadt in neuer Weise definiert. Sie erfährt eine eigene Prägung und kann der Desorientierung, wie sie in *Les Choses* und *Un homme qui dort* geschildert wird, eine eigene Zeichenhaftigkeit entgegensetzen. So findet Perec einen eigenen Weg der Konstitution von Identität wie das Projekt *Lieux* unter Beweis stellt. Die Rolle der Transformation eines Textes in Raum wird am Beispiel der Proust-Bezüge deutlich: Der Text wird zum *Lieux de mémoire*. Perec versucht nicht nur mithilfe einer Auswahl an autobiographisch relevanten Orten, Erinnerungen zu evozieren und Spuren zu lesen, sondern er sichert seine Erinnerung auch für die Zukunft, indem er sein Tun dokumentiert und indem er sich als Schreibender im öffentlichen Raum inszeniert. Wie sehr sein Handeln auch auf die kollektive Wahrnehmung des urbanen Raums von Paris zurückwirkt, vergegenwärtigt die *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Perec hat durch sein Werk den städtischen Raum verändert, indem er es ins öffentliche Gedächtnis und Wissen über den betreffenden Ort eingeschrieben hat. An der Place Saint-Sulpice lud die Bibliothèque publique d'information des Centre

² Oster, *Qfwfq*, S. 106, weist darauf hin, dass „[...] das Zeichen dem Namen voraus[geht]“.

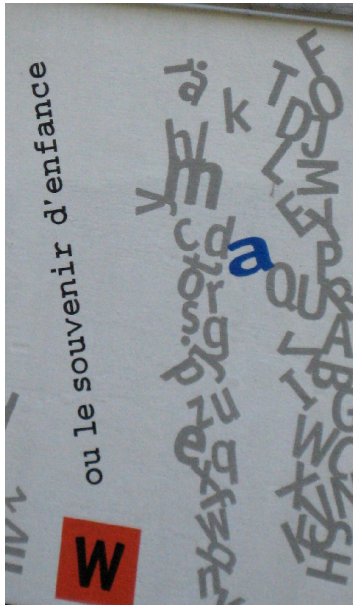
³ Italo Calvino, *Cosmicomiche* (1965), Milano 1993, „Un segno nello spazio“, S. 38.

Georges Pompidou 2012 zur „promenade littéraire“ ein⁴, und die Bibliothèque couronnes nahe der Rue Vilin zeigt dies durch die Gestaltung der Gebäudefassade. So sind für Perec wichtige Orte in der Stadt zu Orten der Erinnerung an sein Leben und sein Werk geworden, wie die Fresken, die Francesca Nadalutti 2009 an der Fassade der Bibliothèque Couronnes in Paris realisierte:⁵



⁴ Aus dem Programm der Bpi : „[...] vous pourrez vous diriger vers la place Saint-Sulpice en compagnie de Georges Perec. C’est à travers ses yeux que vous observerez cette place parisienne après avoir lu Tentative d’épuisement d’un lieu parisien [...]“, http://www.bpi.fr/fr/les_dossiers/loisirs_sports_tourisme2/les_maisons_d_ecrivains.html, [Zuletzt abgerufen am 29.07.2012]. Die Bibliothèque couronnes stellt auch ein Album, das die Entstehung der Fassadengestaltung dokumentiert, bereit: <http://www.flickr.com/groups/551801@N22/discuss/72157620550061961/> [zuletzt abgerufen am 29.07.2012]. Zum Hintergrund des Projekts, dass die Mairie des 20. Arrondissements gemeinsam mit Bürgern von Belleville initiierte: „Une fresque à l’hommage de Georges Perec“: http://www.mairie20.paris.fr/mairie20/jsp/site/Portal.jsp?document_id=17265&portlet_id=2796 [zuletzt abgerufen am 29.07.2012].

⁵ Bildquelle: Patricia Oster privat.



Details der Freske an der Fassade der Bibliothèque couronnées, realisiert von Federica Nadalutti (2009).⁶

Zum anderen wird in *Espèces d'espaces* am Beispiel der Buchseite der Text auch als Raum inszeniert. Ein Vorgehen, das in *La Vie mode d'emploi* in seiner ganzen paradigmatischen Fülle ausgelotet wird. *La Vie mode d'emploi* entwirft mit dem Pariser *immeuble* ein narratives Universum und evoziert eine enzyklopädisch erschöpfende Sammlung von Orten, Epochen, Gegenständen und Charakteren. Somit werden Texte – ‚romans‘, wie es im Untertitel heißt, – als Raum inszeniert. Sie sind für den Leser gleichsam begehbar und er kann darin navigieren, da die Herstellung des narrativen Syntagmas nicht aus der linearen Leseweise, Kapitel für Kapitel, abzuleiten ist, sondern in der Kontinuität der Bewegung durch den Raum des Buches.

Die Arbeit am Raum ist zugleich auch Arbeit an der Identität, wie die Betrachtung der autobiographischen Schriften Perecs zeigt. In *W ou le souvenir d'enfance* ist das Deplazieren das vorherrschende räumliche Phänomen. Auf beiden Erzählebenen, der Autobiographie ebenso wie der

⁶ Bildquelle: Patricia Oster privat.

Fiktion, bildet es den Kern des Erzählens. Durch das Deplazieren entsteht eine Leerstelle. Sie markiert mithilfe des *Point de non-retour* die Diskontinuität in der Narration. Nach dem Auslassungszeichen zwischen erstem und zweitem Teil, wechselt der Schauplatz des Geschehens. Sowohl in der Fiktion, als auch in der Autobiographie ist der neue Ort geprägt von Rückzug und Isolation. Das eine Mal ist es die Insel W, das andere Mal das Exil des Protagonisten in Villard-de-Lans und Lans-en-Vercors. Diese Desorientierungsstrategie findet sich in der makrotextuellen Struktur von *Wou le souvenir d'enfance* wieder. Hier ist der literarische Text labyrinthisch kompliziert aufgebaut, so dass sich kein exakter chronologischer Gang der Dinge verfolgen lässt. Dieser Aufbau entspricht der Memoria des Erzählers, der seine Kindheit nur noch fragmentarisch erinnert. Ein Bruch in der Chronologie findet sich auch in der Fiktion von *Wou le souvenir d'enfance*. Der zweite Teil beinhaltet nicht die Auflösung der Geschichte des verschwundenen Gaspard Winckler, sondern gibt nur neue Rätsel auf: Die Erzählinstanz ist verändert, der Handlungsstrang des ersten Teils wird nicht weiterverfolgt. Stattdessen folgt eine atemporale Beschreibung der Grundprinzipien des Lebens auf der Insel.

Die durch den elementaren Bruch hervorgerufene Desorientierung schlägt sich auch in den räumlichen Darstellungen von *Wou le souvenir d'enfance* nieder. Doch gelingt eine neue, individuelle Encodierung des öffentlichen Raumes: Die Gare de Lyon wird zum Denkmal für die im Konzentrationslager ermordete Mutter. Die entstandene Leere steht nicht allein im Vordergrund, auch der Spielraum der Möglichkeiten wird in *Wou le souvenir d'enfance* zum entscheidenden Strukturmerkmal. Das Zeugnis des Unfassbaren lässt sich nur in der Absenz oder in der Potentialität des fiktionalen Berichtes über die Insel W formulieren. Das Potentielle bahnt den Weg zum erinnernden Gedenken.

Wenn die Raumarbeit nicht aus den Spuren der eigenen Identität gespeist werden kann, so werden fremde Biographien bearbeitet, deren Sammlung auch der eigenen autobiographischen Identitätskonstitution eine Potentialität eröffnet. Dies ist in den *Récits d'Ellis Island* der Fall. Doch viele der Biographien stehen im Zeichen der räumlichen Verankerung des *Point de non-retour*. Im öffentlichen Raum des Auffanglagers der Einwanderungsbehörde wird die Identität der Auswanderer auf den Prüfstand gestellt. Ihr Name wird dem erst kommenden Raum Amerikas angepasst, noch bevor sie den Boden des Staates betreten. Ellis Island als Transitort ist ein *Non-lieu*, an dem sich die Menschen, die ihre Identität abgelegt, die ihren persönlichen und familiären Raum verlassen haben, auf ihre Funktion im öffentlichen Raum reduziert finden – ähnlich den Athleten auf W. Der Dokumentarfilm widmet

sich der Rückkehr in die Vergangenheit der Einwanderer, die ihre Wurzeln aufgegeben haben. Im Mittelpunkt steht der Ort, an dem diese Geschichten ihre Konvergenz finden. Dies ist die Insel selbst, deren akribische Beschreibung den Zugang zur Repräsentation dessen, was nicht mehr vorhanden ist, eröffnen soll.

Auch *Récits d'Ellis Island* ist zweigeteilt. Der erste Teil, *Traces*, spürt den Prinzipien des Lebens auf der Insel nach, die allerdings aus den übrig gebliebenen Spuren rekonstruiert werden müssen. In *Mémoires*, dem zweiten Teil, setzt Perec zusammen mit seinem Co-Regisseur Robert Bober das vorhandene Gedächtnis von Zeitzeugen an die Stelle der eigenen Erinnerungslücke. Zwar achtet Perec hier ebenfalls auf die Darstellung des gestörten Funktionierens der Memoria und strukturiert den Erzählfluss durch seine Fragen, die er dem auf Ellis Island verwendeten Frageraster der Behörden entlehnt, doch lässt er seinen Interviewpartnern den Raum für eine ausführliche Antwort, so dass sie selbst ihre Geschichte narrativ gestalten können. So kann der Riss in der Identität innerhalb ihrer Biographien durch das Erzählen im Nachhinein wieder geschlossen werden.

Durchweg werden Räumlichkeiten dargestellt, die die Spuren des deplazierten Individuums tragen und die ihm so helfen können, die Orientierung neu auszurichten. Zugleich geht von den Orten immer auch der Sog des traumatischen Geschehens aus, der das Individuum mit dem erlebten Grauen erneut zu konfrontieren und die Vergangenheit zur Gegenwart zu machen droht. Auch wenn der traumatische Bruch in der Kontinuität des Lebens nicht geheilt werden kann, gelingt es Perec, die Ortlosigkeit als einen eigenen identitätsstiftenden Raum zu konstruieren: „Georges Perec est un résistant. Une personne déplacée, qui a pris en charge son déplacement en la transformant en un mouvement prodigieusement fécond.“⁷

Perecs Besessenheit von Räumen lässt sich auf die Unzugänglichkeit des einen Raumes – der *chambre à gaz* – zurückführen, von dem niemand Zeugnis ablegen kann. Durch obsessive Raumarbeit entsteht ein Paradigma der potentiell unendlichen Vielfalt von Räumen, die auch die Spuren des Unbezeugbaren enthalten müssen. Die Lücken des individuellen Gedächtnisses sollen durch die Spurensuche im Raum kompensiert werden. Das paradigmatische Zusammentragen von Fragmenten schafft die Möglichkeit, durch Entdecken von Differenzen und das Auspekulieren ihres Entstehens, über den Raum auch die Zeitlichkeit zu denken. Das Aufdecken von Differenzen über das Paradigma kann zum Ausgangspunkt eines narrativen

⁷ Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, S. 40.

Syntagmas werden. Die durch räumliche Fragmentierung entstehende *mémoire nomade*, die in einigen Studien der Forschung im Zeichen eines spezifisch jüdischen Gedenkens gedeutet wird, kann auch im Lichte einer zukunftsgegenwärtigen Sicherungsmaßnahme gedeutet werden. Wann immer sich eine Rezeptionsinstanz anschickt, die Fragmente zu lesen, sie zu befragen, kann eine *biographie potentielle* entstehen. Perec selbst und Robert Bober unternehmen dies gemeinsam in *Récits d'Ellis Island*.

Stets braucht diese Sicherung eine Instanz der Alterität, die eine *lecture créatrice* vollzieht. Dem entgegen steht der Widerstand, den die Texte Perecs ihren Rezipienten leisten, die sich auf die Standards der jeweiligen Gattung einstellen. *Un homme qui dort* weist keine Handlung auf, die ein Roman als narratives Genre eigentlich bräuchte. *Récits d'Ellis Island* und auch *W ou le souvenir d'enfance* spielen beide mit der Kontamination dokumentarischer Gattungen durch Anbindungen an die Fiktion und an das Potentielle. Sein eigenes Werk ist dabei selbst Ergebnis einer *lecture créatrice*:

Alors, si vous voulez, il y a, en ce qui me concerne une image de la littérature qui se dessine et qui serait l'image d'un puzzle. [...], enfin il [l'écrivain, V.S.] est là et il y a tout autour de lui, plus ou moins loin, d'autres, d'autres écrivains qu'il a lus, qu'il n'a pas lus, qu'il a envie de lire, et, si vous voulez, ce puzzle qui est la littérature, dans l'esprit de cet écrivain, a toujours une place vacante, c'est évidemment celle que l'œuvre qu'il est en train d'écrire va remplir.⁸

Dieses Spiel des Schriftstellers ist keineswegs harmlos, sondern es wird als existentieller Einsatz gedacht. Wie die Suche nach einer Identität, die immer als Aufschub gedacht ist, erscheint auch das Werk des Schriftstellers selbst als Aufschub, als ein Spiel von Möglichkeiten, Leerstellen zu besetzen.

⁸ Georges Perec, *Pouvoirs et limites*, S. 36.

5 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal* (1857), éd. p. C. Pichois, Paris 1999.
- Carroll, Lewis, *The Hunting of the Snark. An agony in eight fits* (1876), London 1993.
- Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale* (1869), éd. p. S. Dord-Crouslé, Paris 2001.
- Joyce, James, *Portrait of the Artist as Young Man* (1916), New York 1964.
- Kafka, Franz, *Die Romane*, Frankfurt a. M. 1965.
- , *Die Erzählungen*, Frankfurt a. M. 2007.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo* (1947), Torino 1993.
- Melville, Herman, *Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street* (1853), New York, 2004.
- Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* (1981), Paris 1997.
- Perec, Georges, *Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*, Paris 1976.
- , *Cahier des charges de la „Vie mode d'emploi“*, éd. p. H. Hartje, Paris 1993.
- , *Ellis Island*, Paris 1999.
- , *Georges Perec : Entretiens et conférences*, 2 vol., éd. p. D. Bertelli et M. Ribière, Nantes 2003.
- , *Je suis né*, Paris 1990.
- , *Je me souviens* (1978), Paris 2006.
- , *Espèces d'espaces* (1974), Paris 2000.
- , *La clôture et autres poèmes*, Paris 1980.
- , *Le condottière* (Manuskript 1957) , Paris 2012.
- , *L'infra-ordinaire*, Paris 1989.
- , *L.G. Une aventure des années soixante* (1959-1963), Paris 1992.
- , *Romans et récits*, éd. p. B. Magné, Paris 2002.
- , *Penser/Classer* (1985), Paris 2003.
- , *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), Paris 2003.
- , *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris 2007.
- , *Un cabinet d'amateur* (1979), Paris 1994.
- /Bober, Robert, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, Paris 1994.
- , „Rue de l'Assomption“, in : *L'Arc* 76 (1979), S. 28-34.

- Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, éd. p. J. Tadié, Paris 1987-89.
 Rousset, David, *Le pitre ne rit pas*, Paris 1948.
 Verne, Jules, *Michel Strogoff*. Moscou-Irkutsk (1876), Paris 1974.

Filme und Hörspiele

- 2001 : A Space Odyssey* (1968) : Regie : Stanley Kubrick, Drehbuch : Stanley Kubrick, Arthur Clarke nach Arthur Clarkes Roman, The Sentinel, Produktion: Stanley Kubrick.
- Les Lieux d'une fugue* (1978) Drehbuch: Georges Perec Regie: Georges Perec, Bernard Zitzermann, Produktion: INA, 2 DVD, Georges Perec vol. I., INA.
- Masculin féminin: 15 faits précis* (1966), Regie : Jean-Luc Godard, Drehbuch: Jean-Luc Godard, frei nach den Novellen *La femme de Paul* und *Le signe* von Guy de Maupassant, Produktion: Anatole Dauman, DVD 130 min., Argos Films/France : Arte boutique.
- Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (1979), Dokumentarfilm. Drehbuch: Georges Perec, Robert Bober, Regie: Robert Bober, Produktion: INA, 2 DVD, Georges Perec vol. I. : INA.
- Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon le 19 mai 1978* (1978), France Culture / Atelier de création radiophonique, n° 381, Produktion : René Farabet, Erstaussstrahlung: 25.02.1979.
- Un homme qui dort* (1973), Nach dem gleichnamigen Roman von Georges Perec, Drehbuch: Georges Perec, Regie: Bernard Queysanne, Produktion: Dovidis (Paris), SATPEC (Tunis). 2 DVD : La vie est belle édition.

Online-Werke

- Neumark, Norie/Maria, Miranda, *Searching for rue Simon Crubellier* :
<http://www.out-of-sync.com/searching/index.htm> .
 Cahier des charges: <http://escarville.free.fr/vme/vme.php?lmn=32> .

Sekundärliteratur

- Aarseth, Espen J., *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997.
- Abels, Heinz, *Identität*. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt, Wiesbaden ²2010.
- Aly, Götz, *Endlösung*. Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden, Frankfurt a. M. 1995.
- Andrews, Chris, „Puzzles and Lists: Georges Perec's 'Un homme qui dort'“, in: *Modern Language Notes* 111/4 (1996), S. 775-796.
- Arts, Clemens, *Oulipo et Tel Quel*. Jeux formels et contraintes génératrices, Leiden 1999.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hrsg.), *Schleier und Schwelle*. Geheimnis und Öffentlichkeit, München 1997.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München ⁶2007.
- Augé, Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris 1986.
- , *Non-lieux*. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris 1992.
- , *Le métro revisité*, Paris 2008.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris ¹⁰1981.
- Bachtin, Michail, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971.
- , *Chronotopos* (1975), Frankfurt a. M. 2008.
- Bal, Mieke, *Narratologie*. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Paris 1977.
- , „Réfléchir la réflexion: Du nom propre à la mise en abyme“, in: *Annali* 26 A (1984), S. 7-47.
- Baroncelli, Jean de, „'Un homme qui dort' de Georges Perec et Bernard Queysanne“, in: *Le Monde*, 07.04.1974, S. 34.
- Barthes, Roland, *Œuvres complètes*. 1966-1973, éd. p. Éric Marty, Paris 1994.
- , *Mythologies* (1957), Paris 2005.
- Becker, Claudia, *Zimmer-Kopf-Welten*. Zur Motivgeschichte des Interieurs im 19. und 20. Jahrhundert, München 1990.

- Béhar, Stella, *Georges Perec. Écrire pour ne pas dire*, New York/Berlin 1995.
- Bein, Alexander, „Der jüdische Parasit. Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage“, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 13,2 (April 1965), S. 121-150.
- Bellos, David, *Georges Perec. Une vie dans les mots*. Biographie, Paris 1994.
- Belting, Hans, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*, München ²2006.
- Bem, Jeanne, „La mémoire, l'écriture et l'impossible de dire: Robert Antelme, Patrick Modiano, Georges Perec“, in: *Colloquium Helveticum*. Cahiers suisses de littérature générale et comparée 27 (1998), S. 25–41.
- Bénabou, Marcel, „Perec et la Judéité“, in: *Cahiers Georges Perec* 1 (1984), S. 15-30.
- , „From Jewishness to the Aesthetics of Lack“, in: W. F. Motte u. J.-J. Poucel (Hrsg.), *Pereckonings*. Reading Georges Perec, New Haven 2004, S. 20-35.
- Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983.
- Benz, Wolfgang, *Legenden, Lügen, Vorurteile*. Ein Wörterbuch zur Zeitgeschichte, München ¹⁰1999.
- Bering, Dietz, *Der Name als Stigma*. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933, Stuttgart ²1988.
- Bertharion, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec : une trace, une marque ou quelques signes*, Saint-Genouph 1998.
- Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. ³1996.
- Böhme, Hartmut, *Fetischismus und Kultur*. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Boehncke, Heiner/Kuhne, Bernd (Hrsg.), *Anstiftung zur Poesie*. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur, Bremen 1993.
- Bongiovanni-Bertini, Mariolina, „Il mediatore invisibile: Les choses come romanzo del desiderio“, in: *Nuova Corrente* 38 (July-Dec 1991), S. 237-247.
- Bourgon, Anne, „La Cité de la Muette à Drancy: ambiguïtés, difficultés et perspectives de l'héritage“, in: *Icomos Bulletin* 50-51 (Décembre 2002), S. 46-52, online verfügbar unter : <http://www.icomos.org/victoriafalls2003/papers/C2-2%20-%20Bourgon%20%2B%20photos.pdf>.
- Brochu, André, *Roman et énumération*. De Flaubert à Perec, Montréal 1996.
- Broder, Henryk M., „Heimat? Nein Danke!“, in: ders., *Ich liebe Karstadt und andere Lobreden*, Augsburg 1987.
- Brucher, Günther, *Geschichte der venezianischen Malerei*. Band 2. Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio, Köln 2010.

- Burgelin, Claude, „Perec lecteur de Flaubert“, in: *Revue des lettres modernes* 1984, S. 135-171.
- , *Georges Perec*, Paris 1988.
- , *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*. Perec avec Freud, Perec contre Freud, Strasbourg 1996.
- /La Meslée, Valérie, „Pleins feux sur Georges Perec“, in: *Magazine Littéraire* 396 (2001), S. 93-95.
- Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*. (Le masque et le vertige), Paris²1958.
- Certeau, Michel de, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- Chassay, Jean-François, *Le jeu des coïncidences dans La vie mode d'emploi de Georges Perec*, Pantin 1992.
- Chauvin, Andrée, „Perec double vue(e). Un homme qui dort, deux hommes qui filment“, in: *La Littérature et les arts* 1 (1997), S. 396-415.
- Chenay Christophe de, „L'ancien camp de Drancy devient monument historique“, in: *Le Monde*, 01.08.2005. Online verfügbar unter: http://www.lemonde.fr/shoah-les-derniers-temoins-racontent/article/2005/08/01/l-ancien-camp-de-drancy-devient-monument-historique_676088_641295.html .
- Clément, Chaterine, „Auschwitz ou la disparition“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 87-89.
- Colonna, Vincent, „W un livre blanc“, in: *Cahiers Georges Perec* 2 (1988), S. 1-12.
- Constantin, Danielle, „Sur Lieux où j'ai dormi de Georges Perec“, in: *Item*, 30.05.2007; online verfügbar unter: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=76107>.
- Coquio, Catherine (Hrsg.), *Parler des camps, penser les génocides*. Actes du colloque de mai 1997, tenu à la Sorbonne, intitulé „L'Homme, la langue, les camps“, Paris 1999.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Marcel Proust: À la Recherche du temps perdu*. Einführung und Kommentar, Tübingen 1993.
- Dana, Catherine, *Fictions pour mémoire*. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah, Paris 1998.
- Dangy-Scaillierez, Isabelle, *L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris 2002.
- Day, Leroy T., „Narration and Story in Georges Perecs Les Choses“, in: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 43\504\51 (Winter 1989), S. 248-259.

- Dayan-Rosenmann, Anny, „Écriture et Shoah – raconter cette histoire-là, déchiffrer la lettre“, in: *Études Romanes* 46 (2000), Georges Perec et l'histoire, S. 169-182.
- Décout, Maxime, „Georges Perec et la Judéité“, in: *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXIème siècle* 49 (2010), S. 123-134.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Rhizom*, Berlin 1977.
- „1440 – Das Glatte und das Gekerbte (1980)“, in: Dünne, J., Günzel, S. und Doetsch, H. (Hrsg.), *Raumtheorie*, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. ⁴2008, S.
- *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris 1983.
- Denis, Paul „Soi-même pour un autre, identité relative et identité absolue“, in: *Revue Française de Psychanalyse*, Identités 4, 1999 (LXIII), S. 1099-1108.
- Deshoulières, Valérie-Angélique (Hrsg.), *Poétiques de l'indéterminé. Le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand 1998.
- (Hrsg.), *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris 2003.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan/Doetsch, Hermann (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. ⁴2008.
- Düwell, Susanne, *Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik*, Paderborn 2002.
- Duffresne, David, „Drancy – une cité HLM remplie de phantômes. Les bâtiments qui ont servi de camp n'ont guère changé.“, in *Libération*, 30.09.1997, online verfügbar unter: <http://www.liberation.fr/france/0101224586-drancy-une-cite-hlm-remplie-de-fantomes-les-batiments-qui-ont-servi-de-camp-n-ont-guere-change>.
- Endt, Marion, *Reopening the cabinet of curiosities: nature and the marvellous in Surrealism and contemporary art*, Manchester (Diss.) 2008.
- Engelhardt, Michael von, „Erving Goffman: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität“, in: B. Jörissen u. J. Zirfas (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, Wiesbaden 2010, S. 123-140.
- „Entretien – Jean-Marie Le Sidaner et Georges Perec“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 3-10.
- Escher, Maurits Cornelis/Locher, Johannes, *Escher. With a complete catalogue of the graphic works*, London 1982.
- ErlI, Astrid/Neumann, Birgit (Hrsg.), *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003.

- Eybl, Franz M., „Typotopographie. Stelle und Stellvertretung in Buch, Bibliothek und Gelehrtenrepublik“, in: H. Böhme (Hrsg.), *Topographien der Literatur*. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext, Stuttgart 2005, S. 224-243.
- Fortini Brown, Patricia, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven 1988.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits* IV. 1980-1988, Paris 1994.
- Friese, Heidrun, „Identität: Begehren, Name und Differenz“, in: A. Assmann, H. Friese (Hrsg.), *Identitäten*, Frankfurt a. M. ²1999, S. 24-43.
- Frodon, Jean-Michel, „Filmer les mots, dire les images. Reprise d'Un homme qui dort“, in: *Le Monde*, 11.10.1990, S. 27.
- Fuest, Leonhard, *Poetik des Nicht(s)tuns: Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, München 2008.
- Gascoigne, David, „Dreaming the self writing the dream: The subject in the dream narratives of Georges Perec“, in: P. Gifford u. J. Gratton (Hrsg.), *Subject matters: subject and self in French literature from Descartes to the present* 2000, S. 128-144.
- Gascoigne, David, *The games of fiction. Georges Perec and modern French ludic narrative*, Oxford/Berlin 2006.
- Gaudreault, André/Jost, François: *Cinéma et récit*, Paris 1990.
- Genette, Gérard, *Figures* III, Paris 1972.
- *Die Erzählung*, München 1994.
- Glosch, Kathrin, *Cela m'était égal*. Zu Inszenierung und Funktion von Gleichgültigkeit in der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2001.
- Goga, Yvonne, „Georges Perec et l'esthétique du puzzle“, in: *La Revue Française* 4,1 (1998), S. 51-80.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris 1976.
- Groß, Nathalie, *Autopoiesis*. Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet, Berlin 2008.
- Grüter, Doris, *Autobiographie und Nouveau Roman: Ein Beitrag zur literarischen Diskussion der Postmoderne*, Münster/Hamburg 1994.
- Heck, Maryline, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris 2012.
- Henrich, Dieter, „'Identität' – Begriffe, Probleme, Grenzen“, in: K. Stierle/O. Marquard (Hrsg.), *Identität*. Poetik und Hermeneutik VIII, München 1979, S. 133-186.
- Hoffmann, Gerhard, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart 1978.

- Höß, Rudolf, *Kommandant in Auschwitz*, hg. v. M. Broszat, München 1965.
- Huglo, Marie-Pascale, „Du palimpseste à l'écho. Un homme qui dort de Georges Perec,“ in: *Le Cabinet d'amateur*. Revue d'études perecquiennes (Décembre 2001), online verfügbar unter: <http://web.archive.org/web/20081111201725/http://www.cabinetperec.org/articles/huglo/article-huglo.html>.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1994.
- „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa.“ (1970), in: Warning, R. (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*. Theorie und Praxis, München 1975, S. 228-252.
- Jacob, Lars, *Schriftbild – Bildschrift: zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman*, Würzburg 2000.
- Jakobson, Roman, *Poetik*. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, hg. v. E. Holenstein u. T. Schelbert, Frankfurt a. M. 1979.
- James, Alison S., *Constraining chance*. Georges Perec and the Oulipo, Evanston 2009.
- Joly, Jean-Luc, *L'Œuvre de Georges Perec*. Réception et mythisation : actes du colloque de Rabat (1-3 novembre 2000), Rabat 2002.
- Jouet, Jacques, „Georges Perec et le cinéma“, in: *Magazine Littéraire* 354 (Mai 1997), S. 65.
- Jünke, Claudia, *Die Polyphonie der Diskurse*. Formen narrativer Sprach- und Bewusstseinskritik in Gustave Flauberts *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale*, Würzburg 2003.
- Kasper, Judith, *Sprachen des Vergessens*. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken, München 2003.
- Kim, Jung-Rak, *Eine Untersuchung zu Giovanni Battista Piranesis Carceri: die im Architekturcapriccio verborgene Kunstkritik*, Freiburg (Diss.) 2003.
- Konersmann, Ralf, *René Magritte*. Die verbotene Reproduktion. Über die Sichtbarkeit des Denkens, Frankfurt a. M. 1991.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1964.
- Kupfer, Alexander, *Piranesis „Carceri“*. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie, Stuttgart [u.a.] 1992.
- Küpper, Joachim, *Balzac und der Effet de réel*, Amsterdam 1986.
- Lancelot, Bernard-Olivier, „Perec ou le métamorphoses du nom“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 11–18.
- Lartigue, Pierre, *L'hélice d'écrire*. La sextine, Paris 1994.

- Leak, Andrew, „W dans le réseau des lignes entrecroisés : souvenir, souvenir-écran et construction dans *W* ou le souvenir d'enfance“, in: M. Ribière (Hrsg.), *Parcours Perec*. Colloque de Londres – Mars 1988, Lyon 1990, S. 75-90.
- „Phago-Citations: Barthes, Perec, and the Transformation of Literature“, in: *The review of contemporary fiction* 29/1 (Spring 2009), S. 124-147.
- Lejeune, Philippe, *La mémoire et l'oblique* : Georges Perec autobiographe, Paris 1991.
- „Der autobiographische Pakt (1973/75)“, in: G. Niggel (Hrsg.), *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, 1989, S. 214-257.
- Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française, Paris ⁸2000.
- Lorente, Catherine, „Quelles lunettes pour quel lecteur“, in: *Le cabinet d'amateur*. Revue d'études perecquiennes 7/8 (Décembre 1988), S. 31-39.
- Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, München ³1989.
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, München 1994.
- Magné, Bernard, „Les sutures dans *W* ou le souvenir d'enfance“, in: *Cahiers Georges Perec* 2 (1988), S.27-45.
- „Le viol du bourdon“, *Le Cabinet d'amateur*. Revue d'études perecquiennes 3 (Printemps 1994), S. 75-88.
- *Georges Perec*, Paris 1999.
- „Georges Perec : Mise en cadre, mise au carré“, in: A. Mansau (Hrsg.), *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, Toulouse 1999, S. 170-188.
- Mayr, Monika, *Ut pictura descriptio?: Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi und Simon*, Tübingen 2001.
- Mazal Holocaust Library, *The Hoess Trial*. (Prozessakte), Mazal Holocaust Library, Santo Antonio, Texas, USA, online verfügbar unter: <http://www.mazal.org/Pressac/Pressac0250.htm>.
- Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*. Psychanalyse et cinéma, Paris 1984.
- Mijolla, Alain de, „Histoire et préhistoire psychiques. L'« intergénérationnel » et ses fragments de l'identité“, in: *Revue Française de Psychanalyse*, Identités 4, 1999 (LXIII), S. 1109-1125
- Miller, Anita, *Georges Perec*. Zwischen Anamnese und Struktur, Bonn 1996.
- Misrahi, Robert, „W, un roman reflexif“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 81-86.

- Montfrans, Manet van, *Georges Perec*. La contrainte du réel, Amsterdam/Atlanta 1999.
- „Perec, Roussel et Proust. Trois Voyages extraordinaires à Venise“, in: S. Houppermans, N. de Hullu-van Doeselaar u. M. van Montfrans (Hrsg.), *Marcel Proust Aujourd'hui* 7 (2009), S. 140-159.
- Motte, Warren, *Poetics of Experiment*, A study of the work of Georges Perec, Lexington 1984.
- Motte, Warren F./Poucel, Jean-Jacques (Hrsg.), *Pereckonings*. Reading Georges Perec, New Haven 2004.
- Moure, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris 1997.
- Mousli, Béatrice, „Georges Perec: Espèce d'utopie ou souvenir d'espaces“, in: S. Coyault (Hrsg.), *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont-Ferrand 1997, S. 185-192.
- Mundt, Michaela, *Transformationsanalyse*. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung, Tübingen 1994.
- Murad, Samira, „Georges Perec: o anti-Proust?“, in: *Revista de letras* 48/1 (2008), S. 53-64.
- Neefs, Jacques, „Georges Perec: 'Ma Ville'“, in: *Magazine Littéraire* 332 (Mai 1995), S. 58-60.
- Niggel, Günter (Hrsg.), *Die Autobiographie*, Darmstadt 1989.
- Nora, Pierre (Hrsg.), *Les lieux de mémoire*, Paris 1984.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ansätze - Personen - Grundbegriffe Stuttgart³2004.
- Obergöker, Timo, *Écritures du non-lieu*. Topographies d'une impossible quête identitaire: Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec, Frankfurt a. M. 2004.
- Oster, Patricia, *Der Schleier im Text*. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären, München 2002.
- „Focalisation et Herméneutique“, in: *Versants* 44-45 (2003), S. 295-315.
- „Nathalie Sarraute und Jean Paul Sartre oder Subjektconstitution im Zeitalter des Misstrauens“, in: P. Geyer u. M. Schmitz-Emans (Hrsg.), *Proteus im Spiegel: kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert* 2003, S. 483-496.
- „Lesen als kulturreflexive Praxis in den Romanen Flauberts“, in: C. Jünke, R. Zaiser u. P. Geyer (Hrsg.), *Romanistische Kulturwissenschaft?*, Würzburg 2004, S. 207-218.
- „Qui perd gagne: Schreiben als Projekt der Selbstsorge bei Jean-Paul Sartre“, in: M. Moog-Grünewald (Hrsg.), *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Heidelberg 2004, S. 225-242.

- „Qfwfq oder die Unaussprechlichkeit des Anfangs. Italo Calvino's *Cosmicomiche*“, in: A. Hölder (Hrsg.), *Wortgeburten*. Zu Ehren von Karl Maurer. Unter Mitarbeit von Karl Maurer, Heidelberg 2009, S. 97-112.
- „Transfuges entre Paris et Berlin. Stadterfahrung und Stadtdiskurs im Werk Cecile Wajsbrot's“, in: R. Böhm, S. Bung u. A. Grewe (Hrsg.), *Observatoire de l'extrême contemporain*: Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur 2009, S. 237-256.
- „Schnitte in Raum und Zeit. Zu Robbe-Grillet's Poetik der Montage“, in: V. Roloff, S. Winter u. C. von Tschiltschke (Hrsg.), *Alain Robbe-Grillet – Szenarien der Schaulust*, Tübingen 2011, S. 87-105.
- Pedersen, John, *Perec ou les textes croisés*, København 1985.
- Penzenstadler, Franz, „Das Leben als Kunst in Bild und Text. Georges Perec's *La Vie mode d'emploi* als Alternative zum Nouveau Roman“, in: *Lendemains* 140 (35/2010), S. 44-72.
- Perec, Georges, „Emprunts à Flaubert“, in: *L'Arc* 79 (1980), S. 49-50.
- „Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*“, in: *L'Arc* 76 (1979), S. 50-53.
- „Pouvoirs et limites du romancier français contemporain“, in: *Parcours Perec*. Colloque de Londres – Mars 1988, Textes réunis par Mireille Ribière, Lyon 1990, S. 25-40.
- Pervin, Lawrence A., *Persönlichkeitstheorien*, München [u.a.] ⁴2000.
- Philibert, Muriel, *Kafka et Perec*. Clôture et lignes de fuite, Fontenay aux Roses 1994.
- Pons, Maurice, „Images d'Un Homme qui dort“, in: *Magazine Littéraire* 316 (Décembre 1993), S. 28-30.
- Poppe, Sandra, *Visualität in Literatur und Film*. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen, Göttingen 2007.
- Rech-Pietschke, Katja, *Die Semiologie des transparenten Gebäudes*: Raum-Zeit-Tod bei Lesage, Zola, Butor und Perec, Frankfurt a. M./New York 1995.
- Reggiani, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte*: Georges Perec - L'Oulipo, Saint-Pierre-Du-Mont 1999.
- *L'Éternel et l'éphémère*. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec, Amsterdam/New York, 2010.
- „Perec avant l'oulipe“, in: *Europe* 393/394 (Janvier-Février 2012), S. 26-32.
- Reichel, Norbert, *Der erzählte Raum*. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur, Darmstadt 1987.

- Reidel-Schrewe, Ursula, *Die Raumstruktur des narrativen Textes*: Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Würzburg 1992.
- Reif, Danielle, *Die Ästhetik der Leerstelle*. Raymond Federmans Roman „La fourrure de ma tante Rachel“ vor dem Hintergrund des Gesamtwerks, Würzburg 2005.
- Reisinger, Roman, *Die Autobiographie der Kindheit in der französischen Literatur. À la recherche de l'enfance perdue im Lichte einer Poetik der Erinnerung*, Tübingen 2000.
- Reuter, Yves, „Construction/déconstruction du personnage dans Un homme qui dort“, in: *Roman 20-50*. Revue d'étude du roman du XXIème siècle 17 (1994), S. 209-223.
- Ribiére, Mireille, „L'autobiographie comme fiction. W ou le souvenir d'enfance: une fiction“, in: *Cahiers Georges Perec* 2 (1988), S. 25-38.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*. t. III: Le temps raconté, Paris 1991.
- Rinaldi, Rinaldo, *La grande catena*. Studi su La Vie mode d'emploi di Georges Perec, Genova 2004.
- Ritte, Jürgen, *Das Sprachspiel der Moderne*. Eine Studie zur Literarästhetik Georges Perecs, Köln 1992.
- „Das Alphabet als Schicksal. Robert Bobers und Georges Perecs Geschichten von Ellis Island“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.05.1998.
- Robin, Régine, *Le deuil de l'origine*. Une langue en trop, une langue en moins, Saint-Denis 1993.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis 2002.
- Rosienski-Pellerin, Sylvie, „Identité et altérité : énonciation et espace psychologique dans Un homme qui dort (Georges Perec)“, in: *French Forum* 14/1 (1989), S. 75-84.
- *PERECgrinations ludiques*. Étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec, Toronto 1995.
- Roumette, Julien, La circulation des images mélancoliques“, in: *Europe* 393/394 (Janvier-Février 2012), S. 166-182.
- Sagnol, Marcel, „Des passages parisiens à la rue Simon Crubellier. À propos de quelques motifs benjaminien chez Perec“, in: *Littératures* 7 (1983), S. 91-98.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Essai d'ontologie phénoménologique, Paris 1949.
- Samoyault, Tiphaine, „Les mots et les choses de Georges Perec: une aventure des années soixante“, in: *Cahiers Georges Perec* 8 (2004), S. 57-74.
- Schilling, Derek, „Tentative de description: villes perecquiennes“, in: *GEO/GRAPHIES*. Mapping the imagination in French and Francophone literature and film, Amsterdam 2003, S. 137-150.

- *Mémoires du quotidien*. Les lieux de Perec, Villeneuve-d'Ascq 2006.
- Schmeling, Manfred, *Der labyrinthische Diskurs*. Vom Mythos zum Erzählmodell, Frankfurt a. M. 1987.
- Schneider, Christian, *Stadtgründung im Dritten Reich, Wolfsburg und Salzgitter*: Ideologie, Ressortpolitik, Repräsentation, München 1978.
- Schneider, Ulrike, *Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char*. Zu Grundfragen einer Poetik, Stuttgart 1998.
- Schulte Nordholt, Annelise, *Perec, Modiano, Raczymow: la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam/New York 2008.
- „*Georges Perec: topographies parisiennes du flâneur*“, in: *Relief* 2/1 (Mars 2008), S. 66-86.
- Schwartz, Paul, *Georges Perec*. Traces of his passage, Birmingham 1988.
- Serres, Michel; Raulff, Ulrich, *Carpaccio*. Ästhetische Zugänge, Reinbek bei Hamburg 1981.
- Sheringham, Michael, *Everyday life: theories and practices from surrealism to the present*, Oxford 2006.
- Sirvent, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam/New York 2007.
- Soussan, Myriam, „La mémoire vivante des lieux : Georges Perec et Robert Bober“ in: *Le Cabinet d'amateur* 2000, online verfügbar unter: <http://web.archive.org/web/20090210005853/http://www.cabinetperec.org/articles/soussan/artsoussan.html>, [Ohne Seitenzahlen, zuletzt abgerufen am 12.04.2012].
- Spencer, Sharon, *Space, time and structure in the modern novel*, New York 1971.
- Starobinski, Jean, *Melancholie im Spiegel*. Baudelaire-Lektüren, München/Wien 1992.
- Steiner, Ariane, *Georges Perec und Deutschland*. Das Puzzle um die Leere, Würzburg 2001.
- Stierle, Karlheinz, *Text als Handlung*. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft, München 1975.
- „Die Struktur narrativer Texte“, in: H. Brackert u. E. Lämmert (Hrsg.), *Funk-Kolleg Literatur*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 210-233.
- „Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie“, in: J. Kocka u. T. Nipperdey (Hrsg.), *Theorie und Erzählung in der Geschichte*, München 1979, S. 85-118.
- *Der Mythos von Paris*. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München 1998.
- *Zeit und Werk*. Prousts *À la Recherche du temps perdu* und Dantes *Commedia*, München 2008.

- Straub, Jürgen, „Identität und Sinnbildung. Ein Beitrag aus der Sicht einer handlungs- und erzähltheoretisch orientierten Sozialpsychologie“, in: *Jahresbericht ZiF* (Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld) 1994-95, S. 42-90.
- „Personale und kollektive Identität: Zur Analyse eines theoretischen Begriffs“, in: A. Assmann u. H. Friese (Hrsg.), *Identitäten*, Frankfurt a. M. ²1999, S. 73-104.
- Todorov, Tzvetan, „Les catégories du récit littéraire“. in : *Communications* 8 (1966), S. 125-151.
- *Face à l'extrême*, Paris 1994.
- Tremblay, Pascal, „Perec et le lecteur : la construction de l'œuvre par le jeu“, in: R. Ripoll (Hrsg.), *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques, Actes du Ier congrès international du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (GRES)*, [Barcelone, 21-23 juin 2001], Perpignan, 2002, S. 313-326.
- Velminski, Wladimir, *Form – Zahl – Symbol. Leonhard Eulers Strategien der Anschaulichkeit*, Berlin 2009.
- Wagner, Peter, „Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität“, in: A. Assmann u. H. Friese (Hrsg.), *Identitäten*, Frankfurt a. M. ²1999, S 44-72.
- Warning, Rainer, *Die Phantasie der Realisten*, München 1999.
- Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, München ⁶2001.
- Westphal, Bertrand, *La géocritique. Mode d'emploi*, Limoges 2000.
- Winckler, Martin, „Qu'a dit la voix off?“, in: *Magazine Littéraire* 316 (Décembre 1993), S. 37-39.
- Ziesing, Hartmut, „Der Ziergarten des Kommandanten von Auschwitz“, 24.01.2005, *Textarchiv des Netzwerks für Osteuropa-Berichterstattung*, verfügbar unter: http://www.n--st.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=233&Itemid=605 [ohne Seitenzahlen, zuletzt abgerufen am 23.03.2012]
- Zimbardo, Philip George/Hoppe-Graff, Siegfried: *Psychologie*, Berlin [u.a.] ⁶1995.

Georges Perec hat die Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in besonderer Weise geprägt. Aus der spielerischen Praxis der Autoren des *Ouvroir de littérature potentielle* (Oulipo) entwickelt Perec, im Zeichen seiner Erfahrung als Kind jüdischer Einwanderer und der Deportation seiner Familie, in seinen Texten eine existentielle Dimension. Es entsteht ein eigenes *projet réaliste* zwischen Sartres Konzept der *littérature engagée* und den Avantgardeströmungen von *Nouveau Roman* und Oulipo. Im Zentrum steht das Thema der prekären Identität.

Wodurch ist Perecs Entwurf von Identität gekennzeichnet? Mit welchen narrativen Strategien und Verfahren realisiert er sich in seinen Werken? Welche Bedeutung hat die *écriture* für die Darstellung einer Identität, die bis an den Punkt einer irreversiblen Veränderung, den *Point de non-retour*, gelangt ist? Welche Möglichkeiten generiert die *écriture*, die Erfahrung der Diskontinuität zu überwinden?

Vesna Stirnadel untersucht Konzeption und Inszenierung der zerfallenden Identität bei Georges Perec und nimmt dabei nicht nur autobiographische, sondern auch fiktionale, essayistische und dokumentarische Texte sowie Filme in den Blick.