

Schreiben (Raymond Roussel, Georges Perec) und Übersetzen

*Martin
Stingelin*

Universität Basel

Schreiben (und Lesen) lernt heute jeder in der Schule, ohne gleichzeitig darüber unterrichtet zu werden, daß das Schreiben selbst viele Gesichter und eine wechselvolle Geschichte hat.¹ Im engeren Sinn der literarischen Tätigkeit betont der Begriff ‚Schreiben‘ das produktionsästhetische Moment des schöpferischen Arbeitsprozesses, der vom Einfall, der Organisation, der Formulierung, der Aufzeichnung, der Überarbeitung und der Korrektur bis zur Veröffentlichung verschiedene Phasen umfaßt. Dieser Arbeitsprozeß dokumentiert sich in handschriftlichen oder typographischen Spuren wie Vorarbeiten (Exzerpten, Notizen und Fragmenten, Plänen), Entwürfen, verschiedenen Fassungen, Arbeitshandschriften, Druckmanuskripten und Korrekturfahnen und kann in den vier rhetorischen Änderungskategorien des Hinzufügens, Streichens, Ersetzens und Umstellens systematisiert werden. Von den zu Gebote stehenden Schreibwerkzeugen (in der Regel Papier, Feder und Tinte, Bleistift, Kugelschreiber, Schreibmaschine oder Computer), den Schreibgewohnheiten (Anlaß, Ort, Zeitpunkt, Dauer), den Stimulantien und Surrogaten der Inspiration zur Überwindung der oft beklagten Schreibblockaden bis hin zur sozialen Situation, zur biographischen Lebenslage und zum ästhetischen und politischen Selbstverständnis umfaßt das Schreiben eine Reihe von *Begleitumständen*, um den gerade in seiner Beiläufigkeit schönen Titel der Frankfurter Poetik-Vorlesung von Uwe Johnson zu zitieren.²

Die aufgezählten ‚Begleitumstände‘ des Schreibens lassen sich im wesentlichen in drei – untereinander heterogenen, aber sich gegenseitig bedingenden und in der literarischen Tätigkeit des Schreibens nicht unab-

hängig voneinander denkbaren – Faktoren bündeln, aus denen sich bei jedem Autor, Dichter oder Schriftsteller die sowohl historisch wie individuell letztlich singuläre ‚Schreibszene‘ zusammensetzt: Jedes literarische Schreiben bedient sich einer Semantik (Sprache), die nur durch die Benützung eines Schreibwerkzeugs (Instrumentalität) zeichenhaft zum Ausdruck gebracht werden kann, und zwar durch eine spezifische Körperlichkeit des Schreibakts (Geste), die sich vom eigenhändigen Kratzen mit der Feder über das Hämmern mit der Schreibmaschine bis hin zur Flüchtigkeit der Stimme beim Diktieren erstrecken kann. Rüdiger Campe hat gerade für das unauflösliche Ensemble dieser heterogenen Faktoren den Begriff der „Schreibszene“ geprägt: „Auch und gerade wenn ‚die Schreib-Szene‘ keine selbstevidente Rahmung der Szene, sondern ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste bezeichnet, kann sie dennoch das Unternehmen der Literatur als dieses problematische Ensemble, diese schwierige Rahmung genau kennzeichnen.“ (Campe 760) In diesem Sinn kann die Praxis des Schreibens, zumal als literarische Tätigkeit, nicht allgemein definiert, sondern nur historisch und philologisch im Einzelfall rekonstruiert werden.

Der Begriff „Schreib-Szene“ impliziert gleichzeitig ein Moment der *Inszenierung*, das gerade dort akzentuiert zutage tritt, wo das Schreiben sich an sich selbst aufzuhalten beginnt, sich selbst thematisiert, reflektiert und problematisiert; dadurch schafft es einen

- *Rahmen*, durch den es aus dem Alltag herausgenommen, gleichsam auf eine Bühne gehoben ist, auf der es sich präsentiert und darstellt;
- dabei stellen sich verschiedene *Rollenzuschreibungen und Rollenverteilungen* ein; diese wiederum werfen
- die Frage nach der *Regie* dieser Inszenierungen auf.

Hier sollen nun zwei Fälle der Selbstinszenierung Gegenstand der Untersuchung sein, die den herkömmlichen *Rahmen* des Schreibens dadurch sprengen, daß beide Autoren in ihrem Selbstverständnis die eigene *Rolle* einschränken, indem sie sich semantische Zwänge auferlegen, die die *Regie* ihres Schreibens weitgehend der Sprache selbst übertragen: Raymond Roussel und Georges Perec. Beide Fälle werfen im Hinblick auf

das zur Diskussion stehende Verhältnis zwischen Schreiben und Übersetzen implizit gleichzeitig die Frage auf: Sind Schreibprozesse und Schreibszenen übersetzbar?

Wir betreten also jenen „tropologischen Raum“ des Vokabulars – wie Dumarsais ihn 1818 in *Les Tropes* genannt hat –, in dem sich sowohl die Sprachkritik wie ihre Kehrseite, die Sprachmagie der Poesie bewegen und begegnen:

„Notwendigerweise mußte man sich derselben Worte zu unterschiedlichem Gebrauch bedienen. Man stellte fest, daß dieser wunderbare Notbehelf der Rede mehr Kraft und Anmut verleihen konnte; man hat nicht versäumt, ihn zum Spiel und Spaß umzukehren. So haben sich die Worte zuweilen aus Notwendigkeit und zuweilen aus freier Wahl von ihrem ursprünglichen Sinn entfernt, um einen neuen, mehr oder weniger abweichenden Sinn anzunehmen, der aber doch zugleich auch einen mehr oder weniger starken Bezug zum ursprünglichen Sinn besitzt. Dieser neue Sinn der Worte wird tropologischer Sinn genannt, und Trope nennt man diese Umkehrung, diesen Umweg, der ihn hervorbringt.“ (Zit. nach Foucault 21-22)

Die schöpferische Dimension dieses „tropologischen Raums“ hat der französische Schriftsteller Raymond Roussel durchmessen, indem er in einer Wendung aus lauter doppelsinnigen, im gegebenen Kontext aber eindeutigen Wörtern wie „*les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*“ (die Buchstaben aus Weiß auf den Banden des alten Billardtisches) einen einzigen Buchstaben veränderte, „*les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*“ (die Briefe des Weißen über die Banden des alten Plünderers); durch diese denkbar kleinste sprachliche Differenz innerhalb eines Wortes, diese sogenannte Paranomasie, verändert sich der Sinn aller anderen Wörter.

„Waren die zwei Sätze gefunden, so ging es darum, eine Erzählung zu schreiben, die mit dem ersten Satz anfangen und mit dem zweiten aufhören konnte. Aus der Lösung dieser Aufgabe nun schöpfte ich all meine Materialien“ (Roussel, „Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe“ 78),

schrrieb Raymond Roussel 1932 in der postum aufgeführten Re-Inszenierung seines Schreibprozesses. Auf diese Weise entspringt dem „tropologischen Raum“ der ganze schillernde Exotismus von Roussels Geschichte „*Parmi les Noirs*“ („Unter den Schwarzen“); „*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*“ – der Ich-Erzähler gibt den

Leserinnen und Lesern in der verschlüsselten Form dieser weißen Buchstaben auf den Banden des alten Billardtisches ein Rätsel auf. Gleichzeitig erzählt er, wie er eines Morgens von einem Verleger das neue Buch seines Freundes Balancier erhalten hat, von dem er zwei Jahre ohne Nachricht geblieben war. Es trägt den Titel *Unter den Schwarzen* und erzählt, wie der Ich-Erzähler bewegt liest, die abenteuerliche Geschichte des Hochsee-Kapitäns Compas, der nach einem Schiffbruch in die Hände des Negerhäuptlings Tombola gerät, der ihn auf seinen nomadischen Streifzügen durch Zentralafrika verschleppt: „Ohne sich daran gewöhnen zu können, wohnt Compas unablässig neuen Grausamkeiten bei. Sobald ein Dorf angekündigt wird, greift Tombola es mit seinen unzähligen Truppen an, die es rasch einnehmen. Dann gibt es entsetzliche kannibalische Szenen“ (Roussel, „Unter den Schwarzen“ 48), die den Leserinnen und Lesern hier erspart bleiben sollen. Der verschleppte Compas jedenfalls führt auf diesen Streifzügen eine „Art Tagebuch seines Lebens“, das er seiner Gattin täglich durch Vögel zukommen zu lassen versucht. Aus diesen Briefen setzt sich der Roman *Unter den Schwarzen* von Balancier zusammen, der Compas zuletzt entkommen läßt: „*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*“ (die Briefe des Weißen über die Banden des alten Plünderers). Der Rest der Erzählung „Unter den Schwarzen“ schildert Gesellschaftsspiele, die der Ich-Erzähler und Balancier bei ihrem Wiedersehen auf dem Lande mit zwei Hand voll weiteren Gästen spielen. Das letzte ist ein kompliziertes Buchstabenrätsel, das Raymond Roussels eigenem Verfahren ähnelt. Durch ein Kryptogramm soll der Ich-Erzähler den übrigen Gästen seine Antwort auf die Frage signalisieren: „Welches sind Ihrer Ansicht nach die bewegendsten Schriften, die dieses Jahr veröffentlicht worden sind?“ Er gibt den verschlüsselten Hinweis in Form des Buchstabenrätsels auf den Banden des alten Billardtisches. Die Lösung fällt schließlich mit dem letzten Satz der Erzählung zusammen und gibt einen Hinweis auf Balanciers Roman *Unter den Schwarzen*: „– LES... LETTRES... DU... BLANC... SUR... LES... BANDES... DU... VIEUX... PILLARD.“

Wie man sieht, handelt es sich um einen literarischen Text, der sich nahezu in Selbstbezügen erschöpft, also in jener Autoreferentialität, die ein Kennzeichen moderner Literatur ist. Doch wer ist der Autor dieser Geschichte? Raymond Roussel? Ist dieser nicht vielmehr bloß der Erfinder jenes sprachlichen Verfahrens, dem diese Geschichte nahezu

automatisch entspringt? In jedem Fall bringt die denkbar kleinste sprachliche Differenz eines einzigen Buchstabens den denkbar größten Bedeutungsreichtum einer mehrfach in sich selbst verwickelten Erzählung hervor. Das ist die sprachmagische Seite des „tropologischen Raums“.

Eine Möglichkeit, die Sprache in ihren despotischen, tyrannischen, Roland Barthes würde gar sagen ‚faschistischen‘ Einschränkungen und Zwängen nicht nur zu überlisten, sondern gleichzeitig an ihre Grenzen zu führen und über diese Grenzen hinauszugelangen, um in unvermutete, für kaum sagbar gehaltene Dimensionen vorzustoßen, ist paradoxerweise die Erfindung neuer, zusätzlicher, aber selbstauferlegter Einschränkungen und Zwänge. Es gibt tatsächlich Autoren, die sich durch die grammatikalisch bedingten Zwänge der Sprache so schmerzlich eingeschränkt sehen, daß sie es vorziehen, sich der Sprache nur noch unter der Voraussetzung zu bedienen, daß sie innerhalb der sprachlich gebotenen und unhintergehbaren Einschränkungen und Zwängen wenigstens über die Form dieser Einschränkungen und Zwänge selbst bestimmen können. Sie unterlaufen die Einschränkungen und Zwänge der Sprache also gewissermaßen, indem sie diese überbieten. Sie behaupten ihre Autonomie, indem sie mit den sprachlich bedingten Heteronomien spielen. Das vielleicht waghalsigste Experiment dieser Form der Autonomie in der Heteronomie, der Selbstbestimmung in der Fremdbestimmtheit, dasjenige literarische Experiment, das den bislang höchsten Schwierigkeitskoeffizienten in der weitreichendsten Selbstbeschränkung erreicht hat, dem man sich im Umgang mit der Sprache überhaupt unterwerfen kann, ist ein Buch, das über den Tod seines Autors hinaus nahezu jede und jeden seiner Protagonistinnen und Protagonisten das Leben kostet – ich habe über ein Dutzend namentlich genannte Tote gezählt –: Georges Perecs Roman *La disparition* aus dem Jahre 1969, der siebzehn Jahre später bezeichnenderweise in der deutschen Übersetzung nicht unter dem Titel *Das Verschwinden*, sondern unter dem Titel *Anton Voyls Fortgang* erschienen ist.

Tatsächlich hebt dieser Kriminalroman mit einem Verschwinden an. Um eine kurze Zusammenfassung zu geben: Vor seinem Verschwinden führt der an quälender Schlaflosigkeit leidende Anton Voyl u.a. Tagebuch über die sich unweigerlich einstellenden Halluzinationen, allen voran ein merkwürdiges Zeichen, das er in seinem Wandteppich wiederzuerkennen glaubt: „Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait

horizontal: on aurait dit un grand G vu dans un miroir“ (Perec, *La disparition* 19), also ein beinahe geschlossener Kreis, der in einem Strich ausläuft und einem spiegelverkehrten G zu gleichen scheint. Dieses Tagebuch trägt den Titel *La disparition*. Es enthält die Zusammenfassungen verschiedener literarischer Texte, u.a. der Geschichte von Ödipus, der die Sphinx als Rätsel nach dem geheimnisvollen Zeichen fragt:

„Y a-t-il un animal
Qui ait un corps fait d'un rond pas tout à fait clos
Finissant par un trait plutôt droit?“ (Ebd. 44)

Gibt es ein Tier, dessen Körper einen nicht ganz geschlossenen Kreis bildet, der in einen geraden Strich mündet? Doch nicht nur die Sphinx kann dieses Rätsel nicht lösen, das sich in der Folge mit dem Rätsel von Anton Voyls plötzlichem Verschwinden verschränkt. Nach und nach verschwinden alle Bekannten, Freunde oder Geliebten, denen Anton Voyle vor seinem Verschwinden jeweils noch rätselhafte Hinweise auf den Grund seines eigenen Verschwinden zukommen läßt, oder sie werden zu Opfern von Gewaltverbrechen. Voyls rätselhafte Hinweise lassen sich deshalb nicht entschlüsseln, weil jeweils der fünfte Teil fehlt, sei's das fünfte Manuskriptbruchstück in seinem sechszwanzig Bruchstücke umfassenden Tagebuch, sei's der fünfte Band seiner sechszwanzig Bände umfassenden Enzyklopädie, sei's das fünfte Porträt in einer kleinen Galerie von sechszwanzig Porträts. Tatsächlich gibt dieses endlich wiedergefundene Porträt schließlich den Mörder zu erkennen: Es ist der Großvater und Vater aller untereinander ohne ihr Wissen verwandten Opfer, die erst langsam erkennen, daß sie ein kaum sichtbares Stigma auf dem Unterarm teilen, das sie als Mitglied desselben Klans ausweist, der unter dem Fluch steht, sich nicht über den jeweils Erstgeborenen hinaus fortpflanzen zu dürfen, ein Fluch, den der Großvater beziehungsweise Vater gnadenlos erfüllt, bis Kommissar Aloysius Swann, der sich zuletzt als dessen Handlanger entpuppt, auch den letzten Sprößling des Klans, Arthur Wilburg Savorgnan umgebracht hat. Wie man sieht: ein auswegloses und gewalttätiges Buch. Doch woher rührt dieses Ausweglosigkeit und diese Gewalt?

Ein längerer Abschnitt aus diesem Roman, erst aus dem französischen Original *La disparition*, dann aus der deutschen Übersetzung von

Eugen Helmlé, *Anton Voyls Fortgang*, mag auf die Spur der Antwort zu dieser Frage führen, weniger wegen seines Tons, sondern mehr wegen seiner Augenfälligkeit dafür, wie leicht man den eigentlichen Gegenstand von *La disparition* übersieht. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem 23. Kapitel, in dem Arthur Wilburg Savorgnan auf der Suche nach seinem Zwillingbruder, den er vor ihrem mörderischen Vater warnen will, in Ankara von den Behörden als Mitglied des verfluchten Klans identifiziert wird, ohne sich dessen bewußt zu sein:

„– Qu’y a-t-il? lui dit son patron, opinant.
– Il y a, Sahib, lui dit mon gars, parlant turc (mais il ignorait qu’ayant appris vingt-cinq patois du Ponant, j’avais du turc un savoir moins approximatif qu’il n’y paraissait d’abord), il y a qu’il s’agit d’un Individu du Clan: il a sur l’avant-bras droit un signal distinctif. Aussitôt qu’il a paru, j’ai su qu’il s’y appariait: mon flair n’a jamais failli, on l’a dit moult fois, non sans raison!
Il disait vrai. J’avais, sur l’avant-bras droit, un fin sillon blafard, figurant, grosso modo (à l’instar du Zahir qui jadis frappa tant Augustus ou du blanc signal qu’Albin tatouait sur tout lascar qu’il s’attachait) un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit. Mais j’ignorais alors qu’il fût congnatal.“ (Ebd. 267)

Ich darf an dieser Stelle, unvermutet genug, die Leserinnen und Leser höflich bitten, einen Augenblick innezuhalten und sich zu fragen: Ist Ihnen in diesem Abschnitt des französischen Originals etwas aufgefallen? Nicht? Vielleicht hilft die verdienstvolle deutsche Übersetzung von Eugen Helmlé weiter:

„,Was ist los?’ fragt ihn Boß.
,Was los ist, sag ich dir sofort, Sahib’, sagt das Zollindividuum und sprach türkisch (da ihm nicht klar war, daß ich gar manch Idiom von dort sprach, nämlich fünf- undzwanzig, und natürlich auch türkisch ganz gut), da ist ’n Typ vom Klan: aufm Arm von ihm ist nämlich das Signal, ich irr mich da nicht. Sofort, als ich ’n Typ sah, wußt ich, was mit ihm los ist. Ich hab ’n Flair für so was, wo untrüglich ist!’
Und das stimmt auch, was das Individuum sagt. Links aufm Arm hab ich, ganz dünn und blaß, ’n Strich, wo grosso modo (nachm Vorbild vom Zahir, das vormals Augustus so stark traf bzw. vom farblos Signal, das Albin all Schlagtots, wo Albin ’n Job gab, in ’n Arm prägt), ’n Rund bzw. ’n Ring nachvollzog, ’n Rund, das nicht ganz zu war und in ’m Strich ausläuft, wo ganz grad ist. Doch ich wußt nicht, daß das das Signal vom Klan war.“ (Perec, *Anton Voyls Fortgang* 284)

Vergegenwärtigen wir uns graphisch das verhängnisvolle Zeichen, das den Fluch über jeden bringt, der mit ihm in Berührung kommt: Es stellt einen Kreis dar, der nicht ganz geschlossen ist, in einen Strich mündet und einem spiegelverkehrten G gleicht:

e

– der fünfte Buchstabe im sechszwanzig Buchstaben umfassenden Alphabet. Daß jeweils der fünfte Teil eines Hinweises auf das Verschwinden von Anton Voyl fehlt, sei's das fünfte Manuskriptbruchstück in seinem sechszwanzig Bruchstücke umfassenden Tagebuch, sei's der fünfte Band seiner sechszwanzig Bände umfassenden Enzyklopädie, sei's das fünfte Porträt in einer kleinen Galerie von sechszwanzig Porträts, ist also symptomatisch: Tatsächlich kommt im ganzen Roman kein einziges Mal der Buchstabe *e* vor, weder im französischen Original noch – und das ist eine beinahe noch bewunderungswürdigere Leistung – in der deutschen Übersetzung. Wer es nicht glauben mag, soll es bitte nachprüfen.

Bei *La disparition* handelt es sich also um ein sogenanntes Lipogramm oder Lipogramm, von griechisch *leipo*, fehlen, und *gramma*, Buchstabe. Bests *Handbuch literarischer Fachbegriffe* definiert das Lipogramm als „Wortfolge, in der aus Gründen literarischer Spielerei ein bestimmter Buchstabe ausgespart bleibt“ (zit. nach Helmlé 340), doch wir wissen seit Lichtenbergs „Messer ohne Klinge, an welchem der Stiel fehlt“, daß solche Verfahren nicht allein „zum Spiel und Spaß“ angewandt werden können, um mit dem französischen Rhetoriker Dumarsais zu sprechen, sondern durchaus in einer über das bloße Spiel und den bloßen Spaß hinausgehenden sprachkritischen Absicht.³ Das Gegenstück zum Lipogramm ist der sogenannte Monovokalismus, der spätestens seit Ernst Jandls Gedicht „ottos mops“ vom 20. November 1963 allgemein vertraut ist; hier mag die Erinnerung an die letzte Strophe dieses Gedichts genügen, das sich gänzlich auf den Vokal *o* beschränkt:

„ottos mops klopft
otto: komm mops komm
ottos mops kommt
ottos mops kotzt
otto: ogottogott“ (Jandl 7)

Tatsächlich hat Georges Perec selbst drei Jahre später ein monovokalistisches Gegenstück zu *La disparition* geschaffen, *Les Revenentes*, auf Deutsch etwa *Die Wiedergänger* oder besser noch, da sich das Wort wie das ganze Buch gänzlich auf den Vokal *e* beschränkt, *Gespenster*. Das ‚klingt‘ dann so:

„Telles des chèvres en détresse, sept Mercédès-Benz vertes, les fenêtres crêpées de reps grège, descendent lentement West End Street et prennent sénestrement Temple Street vers les vertes venelles semées de hêtres et de frênes près desquelles se dresse, svelte et empesé en même temps, l’Evêché d’Exeter.“ (Perec, *Les revenentes* 13)⁴

Das Lipogramm ist keine Erfindung von Georges Perec. Schon im 6. Jahrhundert vor Christus soll der griechische Dichter Lasos von Hermion bei seinem Handwerk das Sigma wegen seines Zischlauts weggelassen und so der abendländischen Literatur ihren ersten, systematisch eingesetzten Kunstgriff geschenkt haben. Nestor de Laranda hat im 3. oder 4. Jahrhundert eine lipogrammatische Nachdichtung der *Ilias* in sechsundzwanzig Gesängen geschrieben: Im ersten Gesang fehlt der Buchstabe a, im zweiten Gesang fehlt der Buchstabe b, im dritten Gesang fehlt der Buchstabe c undsoweiter. Diese Nachdichtung der *Ilias* unter Weglassung eines Buchstabens stellt literaturhistorisch eine von insgesamt drei lipogrammatischen Traditionen dar; ähnliche Nachdichtungen gibt es von der Odyssee, von der Bibel und anderen Werken der Weltliteratur. Die zweite Tradition, die sich seit Beginn des 17. Jahrhunderts vor allem in Deutschland und Italien ausgebreitet hat, beschränkt sich vorwiegend auf die Auslassung des Buchstabens r; zu den barocken Lautmalern, die nicht alle zu Gebote stehenden ‚Farben‘ ihrer Palette in Anspruch nehmen, zählen in Deutschland etwa Georg Philipp Harsdörffer, Christian Weise und der unvergleichliche Barthold Hinrich Brockes. Die dritte Tradition des Lipogramms schließlich ist die vokalische, bei der das A, das E, das I, das O oder das U weggelassen werden. So veröffentlichte 1939 ein amerikanischer Seemann namens Ernest Vincent Wright einen Roman mit dem Titel *Gadsby*, der auf 267 Seiten und in über fünfzigtausend Wörtern kein einziges Mal den Buchstaben e benützt. Alle drei Traditionen greift Georges Perec in *La disparition* auf: Es finden sich darin lipogrammatische Nachdichtungen u.a. von Sophokles’ Tragödie *König Ödipus*,

Herman Melvilles Roman *Moby Dick* und Edgar Allan Poes Detektivnovelle „The Purloined Letter“.

Raymond Queneau hat in einem 1964 gehaltenen Vortrag über „Potentielle Literatur“, also fünf Jahre vor Georges Perecs Roman, einen Vorschlag gemacht, wie man den Schwierigkeitsgrad von Lipogrammen ermitteln kann. Er schlägt vor, diesen Schwierigkeitsgrad zu berechnen, indem man die statistische Wahrscheinlichkeit der Häufung eines Buchstabens mit der Anzahl Wörter multipliziert, aus denen sich ein Lipogramm zusammensetzt: „Die Frequenz von w beträgt im Englischen 0,02. Einen Text mit hundert Wörtern ohne w zu schreiben entspricht also dem Schwierigkeitsgrad 2. Die Häufigkeit des e ist [im Französischen] 0,13. Ein Text mit 100 Wörtern ohne e besitzt die Schwierigkeit 13. Eine maschinengeschriebene Seite mit 300 Wörtern ohne e erreicht schon die Schwierigkeit 39.“ (Queneau 47) Auf diese Weise errechnet Queneau für Ernest Vincent Wrights Roman *Gadsby* einen Schwierigkeitsgrad von 10'413, den Georges Perec mit *La disparition* noch überboten hat: Bei 85'000 Wörtern beträgt der Schwierigkeitsgrad des französischen Originals 11'050. Da die Häufigkeit des Buchstabens e im Deutschen noch größer ist als im Französischen, nämlich 0,1866, wie man dem *Handbuch der Kryptographie. Anleitung zum Chiffrieren und Dechiffrieren von Geheimschriften* (1881) von Eduard Fleisser v. Wostrowitz entnehmen kann,⁵ ergibt sich für Eugen Helmlés Aufgabe als deutscher Übersetzer der Schwierigkeitsgrad 15'861. Kommt als Verdoppelung dieser Schwierigkeit hinzu, daß Helmlé bei seiner Übersetzung ja nicht frei, sondern an den Originalwortlaut gebunden war. Welche zusätzlichen Schwierigkeiten sich aus diesem Umstand ergeben, kann man leicht ermessen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß von den zehn ersten Kardinalzahlen Perec immerhin sechs zur Verfügung stehen, *un, trois, cinq, six, huit* und *dix*, wovon im Deutschen gerade einmal zwei übrigbleiben, *fünf* und *acht*, zur Not allenfalls noch *eins* in Form des apostrophierten „,n“ und *zwei* in Form von „zwo“. Das führt in der deutschen Übersetzung zu merkwürdigen Radiomeldungen wie: „Zum Abschluß dann Sport: in Rolland Garros schlug Santana im Match, das fürn Daviscup zählt, Darmon mit fünf-zwo, acht-zwo, zwo-fünf, zwölf-acht, acht-fünf.“ (Perec, *Anton Voyls Fortgang* 19)

In welcher Tradition der Roman *La disparition* von Georges Perec steht, erkennt man schon, wenn man unter den zahlreichen Bilder- und

Buchstabenrätseln auch eine „Inscription in Grau am Rand vom Billardtuch“ (ebd. 167) findet, im französischen Original genauer: „L’inscription du Blanc sur un Bord du Billard!“ (Perec, *La disparition* 156) Zitiert wird ausdrücklich auch, dem fehlenden *e* sei Dank, der Titel von Raymond Roussels bekanntestem Roman *Locus Solus* (vgl. ebd. 48). Und auch Raymond Queneau findet sich zweimal im Buch, wenn auch als „Ramun Quayno“ (ebd. 312), in der deutschen Übersetzung einmal auch als „Köno“ (Perec, *Anton Voyls Fortgang* 323). Es ist die literarische Tradition der französischen Schriftstellergruppe „Ouvroir de Littérature Potentielle“, Werkstatt für potentielle Literatur, kurz Oulipo, die Raymond Roussel zu ihren „Plagiatoren per Antizipation“ zählte.⁶ Das wichtigste Arbeitsinstrument der Mitglieder von Oulipo ist die sogenannte „contrainte“, der Formzwang, dem ihr sprachkritisches Spiel mit Konventionen entspringt. Dabei gilt es jeweils, das erste Prinzip zu beachten, das der Oulipien Jacques Roubaud formuliert hat: „la mise en œuvre d’une contrainte doit inclure l’énoncé de cette contrainte“ (zit. nach Braffort); auf Deutsch lautet dieses Prinzip, in dem wir die Autoreferentialität wiedererkennen, sinngemäß etwa: Ein Kunstwerk, das nach einem spezifischen Formzwang geschaffen worden ist, muß gleichzeitig diesen Formzwang selbst zum Gegenstand seiner Aussage machen. Anschaulich wird dieses erste Roubaudsche Prinzip am augenfälligsten in Georges Perecs Roman *La disparition*, der sich als lipogrammatischer Text gänzlich um das Verschwinden es Buchstabens *e* selbst dreht, und zwar so augenfällig, daß es, wie gesagt, leicht zu übersehen ist.

Bei Perec stellen sich nun wie schon bei den Texten von Raymond Roussel eine Reihe von Fragen, allen voran: Was ist das für eine Welt, die dem Formzwang entspringt, auf die statistisch häufigste Stütze unserer Alltagssprache zu verzichten? Von welchen Gesetzen wird sie beherrscht? Wer ist ihr Schöpfer? Ist es hier nicht tatsächlich „die Sprache“, die „spricht“? Zur Beantwortung dieser Fragen will ich einen Abschnitt aus dem bemerkenswerten „Nachwort des Übersetzers“ Eugen Helmlé zitieren:

„Sätze der Anteilnahme, des Mitgefühls, des persönlichen Interesses an einer Person, die im täglichen Umgang so ungemein zählen und die menschlichen Beziehungen einigermaßen erträglich gestalten, sind in dieser Sprache nicht mehr möglich. Die Redundanz, die in der Alltagssprache eine so große Rolle spielt, ist hier ausgeschaltet, die lipogrammatische Sprache, der das E genommen ist, deku-

viert sich als eine Sprache von Befehlsempfängern und Befehlsgebern, die im Blutausch handeln.

[...] Sollten also Mord und Totschlag, Haß und Mißgunst, Ignoranz und Dogmatismus im Ernst die Folgen der E-losigkeit sein? Wäre das E mithin Grundlage, Pfeiler und Stütze unserer Zivilisation, zumindest aber unserer Gesittung?“ (Helmlé 346)

Das trifft sich übrigens mit der sprachkritischen Analyse von Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Mille plateaux*, die in dieselbe Richtung weist wie Roland Barthes' *Leçon*: „Die Grundeinheit der Sprache – die Aussage – ist der Befehl oder das Kennwort, die Parole [*le mot d'ordre*]. [...] Die Sprache ist nicht einmal dazu da, um geglaubt zu werden, sondern um zu gehorchen und Gehorsam zu verschaffen.“ (Deleuze und Guattari 106) Wie man sieht: Auch bei Perec entpuppt sich Literatur in Form der angewandten Sprachkritik als Machtkritik, und diese bleibt, erstaunlich genug, auch in der deutschen Übersetzung ebenso erhalten wie aktuell.

Die im Roman selbst mehrfach thematisierte und reflektierte Poetik von *La disparition* wird im Post-scriptum ausdrücklich wiederholt. Ziel von Perecs Unterwerfung unter den lipogrammatistischen Formzwang war, daß er sich „lossag – für ständig? – von Psychologisation im Bund mit Moralisation“ (Perec, *Anton Voyls Fortgang* 330). Perecs Roman sind trotz dieses Vorbehalts gegen gewaltsame Psychologisierungen Interpretationen nicht erspart geblieben, „die die Aussparung des Buchstabens e im Roman mit Perecs Biographie in Verbindung bringen. Die Abwesenheit dieses Buchstabens und die ins Leere gehende Suche im Roman steht dann für die Abwesenheit der Eltern in der Biographie des Autors. Nahrung erhält diese Deutung durch die Widmung, die Perec seinem autobiographischen Roman [*W ou le souvenir d'enfance*,] *W oder die Kindheitserinnerung* voranstellt, nämlich: ‚Für E.‘, was man im Französischen auch ‚pour Eux‘, also ‚für sie‘, lesen könnte. Die Letternmagie dieser Interpretation sieht dann im W, Chiffre für die KZ-ähnliche Feuerlandinsel im Roman, auch ein um neunzig Grad gedrehtes E.“ (Boehncke und Kuhne 142-143)



- 1 Vgl. zum Folgenden mit zahlreichen weiterführenden, hier nicht zu wiederholenden bibliographischen Hinweisen, insbesondere auch zur linguistischen Schreibprozeßforschung, Stingelin 2000, 2003 und 2004.
- 2 Vgl. Johnson.
- 3 Vgl. Stingelin 1999.
- 4 Auch davon gibt es eine – allerdings weniger kongeniale – deutsche Übersetzung: „Verschreckten Lemmern ehnelnd bewegen sechs gelbe Mercedes Benz, deren Fenster gegen sehende Menschen verhengt schejnen, eher gemessen gelbes Blech gen Westend Street, schwenken spehter der Temple Street, ferner jenen engen Wegen entgegen, nechst deren Erlen- nebst Ebereschenbestenden Exeters mecht’ge Feste steht, streng-leger geprehgte Lebensstette der ersten Vertreter des Herrn bej der Djezese.“ Vgl. auch Boehncke und Kuhne 93-95.
- 5 Vgl. Fleissner v. Wostrowitz 103; dazu etwa auch die „Vergleichstabelle für die Häufigkeiten der Einzelbuchstaben bezogen auf 100-Wörter-Texte“ bei Franke 63.
- 6 Zu Oulipo finden Sie weiterführende Hinweise bei Boehncke und Kuhne und im *magazine littéraire* N° 398 vom Mai 2001.



Opere citate, Works Cited



Zitierte Literatur

- Boehncke, Heiner und Bernd Kuhne. *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis für potentielle Literatur*. Bremen: Manholt Verlag, 1993.
- Braffort. Paul. „Le sept milles sept cent soixante-dix-sptième triolet“. *Magazine littéraire* N° 398 (mai 2001), „l’Oulipo, la littérature comme jeu“: 46.
- Campe, Rüdiger. „Die Schreibszene. Schreiben“. In Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.). *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1991: 759-772.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (1980). Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag, 1992.
- Fleisser v. Wostrowitz, Eduard B. *Handbuch der Kryptographie. Anleitung zum Chiffrieren und Dechiffrieren von Geheimschriften*. Wien: Im Selbstverlag des Verfassers (in Kommission bei J. W. Seidel & Sohn), 1881.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel* (1963). Aus dem Französischen übersetzt von Renate Hörisch-Helligrath. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1989.
- Franke, Herbert W. *Die geheime Nachricht. Methoden und Technik der Kryptologie. Die Geschichte um den unknackbaren Code*. Frankfurt/Main: Umschau Verlag, 1982.
- Helmlé, Eugen. „Nachwort des Übersetzers“. In Perec, *Anton Voyls Fortgang*: 339-359.
- Jandl, Ernst. *aus dem wirklichen leben. gedichte und prosa*. München: Luchterhand Literaturverlag, 1999.
- Johnson, Uwe. *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
- Perec, Georges. *La disparition* (1969). Paris: Éditions Gallimard, 2001.
- . *Anton Voyls Fortgang* (1969). Herausgegeben und aus dem Französischen übersetzt von Eugen Helmlé. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, 1986, 1998 (3. Aufl.).
- . *Les revenentes* (1972). Paris: Éditions Julliard, 2003.
- . *Dee Weedergenger* (1972). Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Peter Ronge. Münster: Verlag Helmut Lang, 2003.
- Queneau, Raymond. „Potentielle Literatur“ (1954). Aus dem Französischen übersetzt von Heiner Boehncke, Bernd Kuhne und Lilo Schweizer. In Boehncke und Kuhne: 43-60.

- Roussel, Raymond. „Unter den Schwarzen“ (1935). Aus dem Französischen übersetzt von Hanns Grössel. In Hanns Grössel (Hrsg.). *Raymond Roussel. Eine Dokumentation*. München: edition text + kritik, 1977: 47-54.
- „Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe“ (1935). Aus dem Französischen übersetzt von Hanns Grössel. In Hanns Grössel (Hrsg.). *Raymond Roussel. Eine Dokumentation*. München: edition text + kritik, 1977: 78-97.
- Stingelin. Martin. „Meinungen und Fische‘. Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud und Ludwig Wittgenstein lesen Georg Christoph Lichtenberg“. *Lichtenberg-Jahrbuch 1998* [1999]: 136-154.
- „UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN‘. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche“. *Lichtenberg-Jahrbuch 1999* [2000]: 81-98.
- „Schreiben“. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. III: P–Z. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar herausgegeben von Jan-Dirk Müller. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2003: 387-389.
- „Schreiben‘. Einleitung“. In Martin Stingelin (Hrsg.). „*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 1): 7-21.