

Elke Sturm-Trigonakis (Thessaloniki):

Barcelona und Alterität: Der Blick des Fremden bei Claude Simon und André Pieyre de Mandiargues

In einer mehrtägigen Diskussionsveranstaltung in der Barceloniner «Llibreria Tocs» im März 1988 mit dem Motto *La ciutat com a llibre* stellte der Barceloniner Autor Enric Vila-Matas unter demselben Titel einen Text vor, in dem er seine Heimatstadt Barcelona mit einem aufgeschlagenen Buch verglich, in dem er als Flaneur herumspaziert und das ihm an jeder Ecke neue architektonisch-räumliche Zeichen präsentiert, die er als Bewohner Barcelonas zu entschlüsseln versteht.¹ Barcelona ist für ihn ein semiotisch aufgeladener urbaner Raum, dessen bebaute und unbebaute Orte ihm als Einwohner und Betrachter als aussagekräftige Punkte in einem komplexen semiotischen Koordinatensystem dienen; bei jedem Gang durch die Stadt dechiffriert der Flaneur einen subjektiven Code, setzt einen assoziativen Dialog mit Häusern, Straßen und Plätzen in Gang, der zudem häufig über die Gegenwart hinaus in die Vergangenheit zurückreicht, also mnemotechnische Charakteristika aufweist. Auch Roland Barthes spricht explizit von der Stadt als Text und betont, «wer sich in der Stadt bewegt, der Benutzer der Stadt (wir alle also), ist eine Art Leser».²

Wird diese permanente Assoziationskette in Literatur, also ästhetische Praxis, umgesetzt, so zeigt sich, daß neben dem, was Peter Hacks einmal «die Artifizierung der Wirklichkeit» genannt hat,³ die kultursoziologischen Hintergründe der Autoren eine nicht zu vernachlässigende Relevanz für die literarische Produktion haben.⁴ Das Artefakt ist geprägt durch die *mental map*

¹ Dieser Text wurde meines Wissens von Enric Vila-Matas nicht veröffentlicht und diente nur als Diskussionsbeitrag.

² Barthes, Roland: *Semiotik und Urbanismus*, in: Carlini, A. / Schneider, B.: *Die Stadt als Text*, 1976, S. 40.

³ Zitiert in: Steinmetz, Horst: *Literarische Wirklichkeitsperspektivierung und relative Identitäten*, in: Wierlacher, Alois (Hrsg.): *Das Fremde und das Eigene*, 1985, S. 73.

⁴ Der Begriff «Kultur» soll hier nach Hannerz verstanden sein als Ergebnis eines Kommunikationsprozesses innerhalb einer Gruppe, die je nach Stabilität und Größe gemeinsame Rituale, gemeinsame Klassifikationen und ein kollektives Gedächtnis ausbildet. Zitiert in: Schiffauer, Werner: *Fremde in der Stadt*, 1997, S. 93.

im Kopf des Autors, und dies natürlich um so mehr, wenn das literarische Thema im Kontext der biographisch-soziokulturellen Dimension des Autors angesiedelt ist. Zugleich aber impliziert jede Art der Imagination — und jegliche literarische Umsetzung der Realität schafft etwas eigenständiges und neues Imaginiertes — Distanz zum Gegenstand. Es ist dies der Abstand beispielweise des Ethnologen, eine Fremdheit nicht als «sachliches Attribut», sondern als «methodisches Prinzip», wie es jüngst Karl-Heinz Kohl im Hinblick auf die paradoxe Tendenz in der Ethnologie, den Gegenstand der Betrachtung durch Aneignung quasi aufzuzehren, eingefordert hat, eine Fremdheit, die es ermöglichen soll, auch «die eigenen sozialen Institutionen, Normen, Werte, Gewohnheiten und kulturellen Selbstverständlichkeiten aus der distanzierten Sicht eines von außen kommenden Beobachters zu betrachten».⁵ Die distanzierte Haltung des Fremden gehört jedoch auch zu den Grundlagen des Schreibenden, sie ist die Voraussetzung für den kritischen Blick des Intellektuellen und des Schriftstellers, «dessen Außenseiterrolle in der Gesellschaft von Goethes *Tasso* bis zu Günter Grass' *Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe* immer wieder aufs neue betont wurde».⁶

Barceloniner Autoren wie Juan Marsé oder Manuel Vázquez Montalbán verfassen ihre literarischen Schriften zu Barcelona also aus einer durchaus ambivalenten Haltung heraus. In ihrer Literatur manifestiert sich einerseits das Insider-Wissen, d.h. die biographisch-soziokulturelle Dimension, die in reziprokem Verhältnis zum Artefakt, dem imaginierten Stadtentwurf steht, insofern nämlich Bücher dieser Autoren in Barcelona rezipiert werden und «wirken»; andererseits ist ihre literarische Kreation als eigenständiges Kunstwerk zu sehen, das jenseits aller Zeit- und Ortsbezüge als poetische Äußerung existiert; zum Dritten schließlich betrachten sie ihren Gegenstand notwendigerweise aus einer distanzierten Sicht, im Sinne von Heideggers «repraesentatio», mit der ein «Vor-stellen» gemeint ist, d.h. «das Vorhandene als ein Entgegenstehendes vor sich bringen, auf sich, den Vorstellenden zu, beziehen und in diesen Bezug zu sich als den maßgebenden Bereich zurückzuzwingen. Wo solches geschieht, setzt der Mensch über das Seiende sich ins Bild».⁷ Das Resultat dieser Ambivalenz ist ein dynamisches Dreiecksverhältnis

zwischen Autor, Erzähler/Protagonist als betrachtendem Subjekt und Barcelona als betrachtetem Objekt.

Was uns im Folgenden beschäftigen soll, ist ein Sonderfall der bisher dargelegten Voraussetzungen: Claude Simon und sein Roman *Le Palace* (1962) und André Pieyre de Mandiargues' Roman *La Marge* (1967). Beide Bücher spielen in Barcelona und können als Stadtromane gelten, Romane also, in denen Barcelona einen unverzichtbaren Bestandteil der Handlung bildet.⁸ Sowohl Simon als auch Pieyre de Mandiargues sind französische Staatsangehörige, sie haben sich nur vorübergehend in Barcelona aufgehalten, wodurch eine der drei oben definierten Entitäten im Dreieck eine entscheidende Modifizierung erfährt, insofern nämlich die *mental map* Barcelonas eines zeitweiligen Besuchers zwangsläufig von der eines in der Stadt Aufgewachsenen abweicht und von ihnen deshalb ein spezifisch anderes Barcelona-Bild zu erwarten ist als von «einheimischen» Autoren. Schon Georg Simmel hatte in seinem *Exkurs über den Fremden* festgehalten, der Fremde «ist der Freiere, praktisch und theoretisch, er übersieht die Verhältnisse vorurteilsloser, mißt sie an allgemeineren, objektiveren Idealen und ist in seiner Aktion nicht durch Gewöhnung, Pietät, Antezedentien gebunden».⁹ Nun trifft diese distanzierte Objektivität, wie wir oben konstatiert haben, auf alle Schriftsteller zu, ja, ist die Grundbedingung für die ästhetische Produktion. Doch bringen die französischen Autoren darüber hinaus einen spezifisch französischen sozio-kulturellen Background mit, wohingegen sie Defizite in speziell Barceloniner Kenntnissen aufweisen; sie sind seit ihrer Kindheit von einem anderen Werte- und Zeichensystem als dem in Barcelona vorherrschenden geprägt. Als eine weitere Prämisse für den epistemologischen Ansatz soll Werner Schifffauers konstruktivistische Auffassung vom sozial- und kultur-anthropologischen Wissen akzeptiert werden, welche besagt, «daß wir uns Bilder oder Modelle von der Realität konstruieren: Wir selektieren eine Reihe von Phänomenen und bringen sie in eine sinnvolle Ordnung zueinander. Nichts garantiert uns, daß diesem konstruktiven Akt etwas in der Welt der Phänomene tatsächlich entspricht, allenfalls bewähren sich unsere Modelle an der 'Realität' — was diese auch immer sein mag. Wir registrieren also nicht die soziale Umwelt, sondern entwerfen sie erst. Dabei reflektieren unsere

⁵ Zitiert in Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 1997, S. 101/102.

⁶ Hinderer, Walter: *Produzierte und erfahrene Fremde*, in: Wierlacher, Alois: *Das Fremde und das Eigene*, 1985, S. 47/48.

⁷ Zitiert in Weimann, Robert (Hrsg.): *Ränder der Moderne*, 1997, S. 15.

⁸ Vgl. hierzu Sturm-Trigonakis, Elke: *Barcelona in der Literatur*, 1994., S. 27 ff.

⁹ Zitiert in Hinderer, Walter: *Produzierte und erfahrene Fremde*, in: Wierlacher, Alois: *Das Fremde und das Eigene*, 1985, S. 47.

Bilder von der Ordnung der Phänomene unseren eigenen Ort in der Gesellschaft; sie sind situational, nicht mehr absolut.»¹⁰

Dieser konstruktivistische Ansatz läßt sich auf die Situation der französischen Autoren übertragen, die sich mit ihrer gesamten französischen «bagage» dem Gegenstand Barcelona selektierend und ordnend nähern. Die Art und Weise dieser Approximation, die Gründe dafür und die Ergebnisse des Verfahrens sind Gegenstand dieser Untersuchung, paradigmatisiert an *Le Palace* von Claude Simon und *La Marge* von André Pieyre de Mandiargues. Hierzu stellen wir die Hypothese auf, daß sich in der Literatur nicht nur die Umsetzung der Fremderfahrung als solche nachweisen läßt, sondern daß diese Erfahrung zudem einen hermeneutischen Prozeß auslöst, an dessen Ende das Fremde aufs Eigene zurückverweist, ohne indessen ausschließlich als Mittel zum Zweck zu dienen. In der literarischen Fiktion soll das aufgespürt werden, worüber die Ethnologie seit Jahren wortreich streitet, nämlich, wie das Andere ohne imperialistische Usurpierung betrachtet werden kann und wie man — quasi nach vollzogenem Seitenwechsel — vom anderen Standpunkt aus Rückschlüsse auf Eigenes ziehen kann, ohne das Fremde utilitaristisch zu degradieren. Hilfreich für das Fremdverstehen ist der Begriff der Alterität, mit Wierlacher definiert als zentraler «Gegenstands- und Wahrnehmungsbegriff», welcher «in Rücksicht auf die Dialektik des Eigenen und Fremden [...] bestimmbar [ist] als Hermeneutik komplementärer Optik.¹¹ In der Distanz stellt sich eine Vertrautheit ein, die das Andere als Anderes und Fremdes zugleich als Phänomen erkennen und als Ausdruck gelten läßt, wobei *Anderes* und *Fremdes* hier weitgehend synonym sind, im Folgenden aber das Fremde völlig wertfrei als Essenz bzw. als herausragendes Charakteristikum des Anderen zu interpretieren ist. Wierlacher differenziert weiterhin zwischen der traditionellen «Hermeneutik der Identität», die auf einem «Verstehen des *Eigenen* im Anderen» beruht, und einer «Hermeneutik der Alterität» als dem «Verstehen des *Fremden* im Anderen» als Desideratum.¹² Keines der beiden Extreme ist absolut zu setzen, vielmehr oszilliert jegliches Fremdverstehen zwischen beiden Polen, abhängig von kultureller Nähe oder Entfernung.

Neben der Alterität, verstanden als ethnologische oder sozialanthropologische Kategorie, soll es hier um eine weitere Manifestation von

Fremdheit gehen, die Walter Hinderer in einem Aufsatz über die Funktion des Amerika-Themas im Werk von Bertolt Brecht herausgearbeitet hat.¹³ Ausgehend von Hegel und seinem programmatischen Diktum in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* «Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es *bekannt* ist, nicht *erkannt*»,¹⁴ entwickelte Brecht «seine Theorie der Verfremdung, die er als ein 'Verstehen' im dialektischen Dreischritt definiert: 'verstehen — nicht verstehen — verstehen'; Brecht operierte mit den Begriffen «Ent-, Ver- und Befremden» und gelangte mit deren Hilfe «nicht nur zu philosophisch-erkenntnistheoretischer oder ästhetischer, sondern vor allem auch zu gesellschaftlicher Innovation». Anhand der Texte von Simon und de Mandiargues wird zu demonstrieren sein, daß eine ähnliche Intention auch bei diesen beiden Autoren nachzuweisen ist. In Einzelnen werden die Romane nach folgenden Gesichtspunkten untersucht:

1. Im ersten Schritt soll der Frage nachgegangen werden, wie sich die Fremderfahrung Barcelona im Text artikuliert; hierher gehört neben der physischen Aneignung des zunächst unbekanntem urbanen Raumes auch die Auseinandersetzung mit seinen Bewohnern.

2. Der Zusammenprall mit dem Fremden schockiert im schlimmsten Fall, verwundert zumindest, provoziert aber stets eine wie auch immer geartete Reaktion seitens dessen, der die Fremderfahrung macht. Die Texte sollen auf Stellen abgetastet werden, an denen sich der kulturelle *crash* artikuliert und in ästhetische Produktion umsetzt; diese Bruchstellen geben Auskunft über die Art und Weise der Annäherung, die zwischen feindlich-imperialistisch bis hin zu freundlich-solidarisch rangiert; auf dieser gedachten Skala werden die Romane anzusiedeln sein.

3. In einem letzten Schritt schließlich wird der Bogen zurückgeschlagen und die Frage gestellt, welche Relevanz die Sphäre der imaginierten Fremdwelt für die der Heimwelt haben kann, inwieweit aber zugleich die Fremdwelt an sich und für sich aussagekräftig ist.¹⁶

¹⁰ Schiffauer, Werner: *Fremde in der Stadt*, 1997, S.160/161.

¹¹ Wierlacher, Alois: *Mit fremden Augen*, in: Ders.: *Das Fremde und das Eigene*, 1985., S. 18/19.

¹² Zitiert in Böhler, Michael: *Deutsche Literatur im Spannungsfeld von Eigenem und Fremdem*, in: Wierlacher, Alois: *Das Fremde und das Eigene*, 1985, S. 236.

¹³ Hinderer, Walter: *Produzierte und erfahrene Fremde*, in: Wierlacher, Alois: *Das Fremde und das Eigene*, 1985, S. 47-64.

¹⁴ Zitiert ebda. S. 50.

¹⁵ Ebda. S. 50.

¹⁶ Waldenfels definiert die Lebenswelt nach Husserl als aufgespalten in *Heimwelt* und *Fremdwelt* (in: Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 1997, S. 33 ff.); hier wird

1 Barcelona als Fremdwelt

In *Le Palace* (1962) von Claude Simon wird Barcelona nie namentlich genannt, doch aufgrund eines anschaulichen Stadtinventars bestehend aus Straßennamen, Läden, Bars oder Apotheken kann man die katalanische Hauptstadt eindeutig identifizieren. Abgesehen von der Schilderung des Attentats, das der Italiener in einem Pariser Restaurant verübt, spielt die Handlung zur Zeit des Bürgerkriegs und etwa fünfzehn Jahre danach in der Gegend um die Plaça Catalunya mit den angrenzenden Teilen der Rambles in Richtung Eixample und zum Hafen hinunter, ferner gibt es im zweiten Kapitel eine Autofahrt von der Estació de França über die Columbus-Statue und die Rambles hinauf zum Palast-Hotel, so daß der dargebotene Stadtraum zwar beschränkt, nichtsdestotrotz jedoch von einer ungeheuren Anschaulichkeit ist, wobei an Sinne und Emotionen des Lesers appelliert wird, wie an dieser charakteristischen Textstelle:

[...] et il semblait à l'étudiant la voir toute entière, d'un jaune sale, au bord de sa mer d'un bleu sale, décoloré, baignant dans cette espèce de brume blanchâtre mélangée de fumée que le faible mais opiniâtre vent du large (pas assez fort pour agiter les feuilles immobiles des palmiers, mais suffisamment pour drainer lentement les tonnes d'air opaque et poisseux) poussait sur elle sans répit, étouffant, pesant sur les perspectives de palmes poussiéreuses, les parcs aux verdurees poussiéreuses, les mornes et lourdes successions d'immeubles uniformément recouverts de cette crasse jaunâtre, indélébile, les lourds palais en pain d'épice, les arènes, les lourdes fontaines compliquées, étincelantes et sans fraîcheur, les mornes et écrasantes successions de rues, de places, d'avenues aux noms de rois, de saints, de dogmes, de batailles: barbares et fleuris, comme un effrayant catafalque, comme une morte sur un lit de pétales, un lugubre inventaire, la lugubre litanie d'une impitoyable religion, de l'impitoyable, arrogante et mystérieuse Histoire couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates:

Calle de la Cruz
Calle del Sepulcro [...]. (17/18)

Die sachlich-objektive Aufbereitung des Stadtraumes, bestehend aus einem Inventar von Straßen, Plätzen, Häusern, Brunnen oder Verkehr¹⁷ wird überlagert von einer geradezu manieristischen Adjektivierung, der Leser fühlt die klebrige Hitze, riecht den Gestank nach Verwesung, sieht den Schmutz

unter *Heimwelt* die französische Lebensumgebung verstanden, unter *Fremdwelt* die katalanische.

¹⁷ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß die Trambahn-Routen im Roman keine Strecken aus Barcelona, sondern solche aus València wiedergeben!

und die Häßlichkeit überall, hört die Totenstille des riesigen Leichenhauses. Neben diesen Appellen an die Sinne arbeitet der Autor mit emotionsgeladenen Adjektiven, die der Gothic Novel entnommen zu sein scheinen. Sie hämmern einem die Todesbilder förmlich ein, und Simon breitet zudem ein ganzes Gewebe menschlicher Widerlichkeiten aus, seien es Exkreme, Eiter, Erbrochenes, abgetriebene Föten oder halbzersetzte Leichen.

Ein vollständiges Stadttromen-Repertoire also, Aussehen und Funktion einer Metropole, aber verzerrt; das gleiche Phänomen läßt sich auch bei den Menschen konstatieren, welche diese Geisterlandschaft bevölkern. Es tauchen außer den fünf Hauptpersonen nur wenig andere lebende Wesen auf, und wenn, dann sind sie zumeist reduziert auf ihre Funktion, so wie ein Kellner «dans sa veste blanche, légèrement crasseuse, le visage terreux, décharné, les yeux fiévreux, la chevelure camistrée et collée à la brillantine comme factice elle aussi» (22), der dem Text zufolge vor fünfzehn Jahren schon genau so aussah. Auch diese Funktionen jedoch bieten keinen Anhaltspunkt, sie können schon in der nächsten Minute andere sein wie der «caporal», der spezifiziert wird als «celui qui faisait fonction de caporal» (192). In anderen Fällen sind die Menschen zerstückelt wie die Frau am Fenster gegenüber dem des Studenten (174/175), oder der Körper bewegt sich völlig selbständig, auch gegen den Willen seines Besitzers, so wie die Hand des Studenten in dem Satz «sa main pendant ce temps prenant la décision pour lui, la forçant pour ainsi dire, frappant de sa propre initiative [...]» (181). Ganze Menschenmengen, zum Beispiel beim geschäftigen Treiben auf den morgendlichen Rambles, scheinen sich in der Nacht irgendwo bereit gehalten zu haben und bewegen sich nun wie im Gleichschritt auf der Straße, «[...] de même que pour les marionettes, les automates condamnés à répéter sans fins les mêmes mouvements ou reparcourir le même itinéraire sans espoir de changement ni d'évasion [...]» (185).

Diesen lebenden Toten, diesen verdinglichten Menschen, steht kontrapunktisch eine belebte Architektur gegenüber: Während der nächtlichen Autofahrt beispielsweise sieht der Student «quelque chose fait de pierre, de marbre et de métal entremêlés de façon compliquée et qui leur arrivait dessus à la vitesse d'une locomotive, femmes nues, tritons, rostres de navire, corniches, tout mêlé» (81). Die physikalischen Gesetze sind hier — wie an vielen anderen Textstellen — als nicht gültig dargestellt und weisen so einmal mehr auf den extremen Ausnahmezustand der Stadt im Krieg hin, in der nicht einmal mehr die elementarsten Dinge in Kraft bleiben.

Bei einer derart extremen Barcelona-Darbietung stellt sich natürlich die Frage, wie diese Stadtbilder zu entziffern sind. In einem Aufsatz zeichnet

Rainer Warning in Anlehnung an Interviews und Abhandlungen Simons¹⁸ den «Weg des Schreibens» nach:¹⁹ Ausgehend von einer unstrukturierten Masse von Empfindungen und Erinnerungen entstehen Bilder, die jedoch nicht «Vorbilder als Abbilder [repräsentieren], sondern sie sind gleichursprünglich mit dem Schreibakt selbst. Bildersehen wird so identisch mit einem Sehen der Wörter. Gleichursprünglichkeit gilt natürlich auch für die Bilder der Erinnerung.»²⁰ Hinzu tritt die Auflösung räumlicher und zeitlicher Kategorien; was in der Realität zusammenhanglos ist, tritt in der Sprache in enge Kontiguität. Die Bilder und Erinnerungen im Gedächtnis des Autors sind von traumatischer Diskontinuität, und sie verlieren diese Eigenschaft während des Schreibaktes nicht, um so «eine chaotische Innerlichkeit nach außen zu wenden»,²¹ wie Warning erklärt. Dies geschieht «mittels einer hypertrophen Bildlichkeit», die jedoch keinen anderen Zweck hat als den, «die Uneinholbarkeit des Referenten, also der sinnlichen Wahrnehmung als des 'Ursprungs' der Erinnerungsspur zu modellieren.»²² Diese Hypertrophie steht «im Zeichen von Sinnevakuierung»,²³ das bedeutet im Fall der Barcelona-Bilder eine Metaphorik von Desillusion und Hoffnungslosigkeit: Fünfzehn Jahre nach dem Bürgerkrieg ist die Stadt eine «nécropole», ein «ossuaire» (214), und «l'ombre du palace» breitet sich «comme un linceul» über den Protagonisten aus (215).

Während sich «l'étudiant», der Protagonist in *Le Palace*, in einem Barcelona bewegt, für dessen extreme Lebensumstände ein politisch-historisches Phänomen verantwortlich zeichnet, so ist die katalanische Hauptstadt in *La Marge* (1967) von André Pieyre de Mandiargues zunächst Ausdruck der depressiven Stimmung des Protagonisten Sigismond Pons, der in Barcelona vom Tod seines Sohnes und seiner Frau Sergine erfährt. Darüberhinaus ist jedoch auch hier die politische Situation von größter Relevanz, so daß bei de Mandiargues in doppelter Hinsicht eine Ausnahmesituation thematisiert wird, nämlich die subjektive des Helden und die objektive der Katalanen unter der Repression der Franco-Diktatur. Weiter unten wird das Verhältnis dieser

¹⁸ Warning, Rainer: *Claude Simons Gedächtnisräume: 'La Route des Flandres'*, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift*, 1991, S. 356 ff.

¹⁹ Ebda. S. 369.

²⁰ Ebda. S. 369.

²¹ Ebda. S. 364.

²² Ebda. S. 374.

²³ Ebda. S. 381.

beiden Komponenten zueinander thematisiert werden. Unbestreitbar ist Barcelona neben Sigismond Pons der zweite Protagonist des Romans, der Plot könnte keinesfalls an einen anderen Schauplatz verlegt werden. Vom Panoramablick über die Stadt bis hin zur detaillierten Beschreibung einzelner charakteristischer Gebäude verarbeitet der Autor alle Bestandteile des klassischen Stadtroman-Repertoires. Barcelona ist eindeutig identifizierbar, der Leser könnte noch heute den Spuren des Romans folgen und würde das Postamt am Hafen und das Restaurant «Casa Leopoldo» ebenso finden wie diverse Etablissements im Barri Xinhès. Obwohl der Autor also die mannigfaltigen deskriptiven Möglichkeiten des Stadtromans durchaus erschöpfend anwendet, selektiert er andererseits bei der Auswahl des dargebotenen Materials, indem er seinen Protagonisten ausschließlich das Gebiet um die unteren Rambles mit einem kurzen Ausflug zum Montjuïc durchlaufen bzw. -fahren läßt.

Die sukzessive Aneignung der unbekanntenen urbanen Umgebung in *La Marge* geschieht in einem imaginären permanenten Zwiegespräch mit Sergine, der abwesenden Ehefrau des Protagonisten; Barcelona wird dadurch für Sigismond Pons eine Art Assoziationsraum. So durchschreitet er zum Beispiel den Arc del Teatre an den unteren Rambles, und beim Anblick dieses römisch anmutenden Bauwerks wird in seinem Kopf eine Assoziationskette freigesetzt, die ihn an Nîmes erinnert und dann an Rom, beides Orte, die er, ungefähr um dieselbe Jahreszeit, mit seiner Frau besucht hat. Er erinnert sich an Reaktionen Sergines damals, spekuliert darüber, was sie jetzt, in Barcelona, urteilen oder verurteilen würde, was ihr gefallen und was sie ablehnen würde. Alle Gänge Sigismonds laufen ungefähr nach diesem Muster ab, in einem kontinuierlichen einseitigen Dialog mit Sergine, von der man als Leser im Lauf des Romans ein recht genaues Bild gewinnt. Bereits darin manifestiert sich das Fremdsein des Protagonisten: Er ist hier und doch nicht hier, sowohl örtlich als auch zeitlich gesehen; was er von Barcelona wahrnimmt, wird in seiner persönlichen *mental map* sofort verwoben mit anderen Räumen, anderen Orten, anderen Zeiten. So wird Barcelona instrumentalisiert, er liest den semantischen Code der Stadt größtenteils — nicht nur! — im Hinblick auf seine persönliche Biographie; das kollektive Gedächtnis der Barceloniner, das bei Autoren wie Terenci Moix oder Vázquez Montalbán von so großer Bedeutung ist, wird oftmals ersetzt durch eine ausschließlich subjektive Stadtsicht. Das schließt nicht aus, daß Pons — wie wir im letzten Kapitel sehen werden — über ausführliche Informationen zur gegenwärtigen Situation Kataloniens verfügt.

Vordergründig bestimmt das Wissen um den Tod seiner Frau die Optik von Sigismund Pons. Man wird in diesem Roman vergeblich nach dem bürgerlichen Barcelona suchen, das in so vielen Romanen von Narcís Oller bis Juan Marsé thematisiert worden ist; André Barey urteilt in einem Artikel über *Barcelona a través de la literatura francesa*:

Contrariamente a todos los que no supieron ver sino una faceta errónea de esta ciudad tan desconocida, Mandiargues, él solo, ofrece la visión no de lo que es Barcelona, sino de lo que también es Barcelona. Pues si Barcelona no es solamente el barrio Chino, es también, en su complejidad, esta ciudad dentro de la ciudad. La riqueza de Barcelona, su equilibrio, su tranquilo poderío, no puede ocultarnos el otro aspecto que es el revés de la moneda. Este mundo del olvido que vive inmóvil, siempre igual, a la sombra de las luces resplandecientes de la ciudad próspera y orgullosa.²⁴

Diese Ansicht ist sicher nicht falsch, greift aber in ihrem sozialkritischen Ansatz etwas zu kurz; die Vision vom Barri Xinès dient unserer Meinung nach nicht dazu, die Kehrseite des reichen Barcelona zu demonstrieren, sondern soll repräsentativ für das Elend der *gesamten* Stadt unter der Diktatur stehen. Mit dieser Intention führt Mandiargues einen in jeder Hinsicht deformierten Stadtraum vor: Der Protagonist des Romans bewegt sich nicht aus einem sozialkritischen Beweggrund, sondern eher aus einem politischen fast nur im — damals — ärmsten und häßlichsten Stadtteil Barcelonas, kommt nur mit einem ganz bestimmten Anteil der Bevölkerung zusammen, der dort lebt und arbeitet, und zusätzlich sind die Menschen häufig ebenfalls deformiert.

Der Panoramablick von der Colón-Staue am Hafen (42ff.) könnte Anlaß zu einer detaillierten Deskription der darunterliegenden Stadt bieten; statt dessen schweifen die Gedanken des Protagonisten ab zur «tour des vents» (44) in seinem Landhaus, von dem aus man Sète erblicken kann und von dem sich Sergine herabgestürzt hat. Daran schließen sich Spekulationen an, wieviele Menschen bereits durch einen Sprung von der Statue den Tod gefunden haben, und er fühlt sich einen Moment lang versucht, es ihnen nachzutun. Ferner fesseln Sigismund die mit ihm hinaufgefahrenen Personen derart, daß er von ihnen mehr berichtet als von der Stadt unter ihm. «Pour lui, c'est tout un, foutaise, que le Montjuich ou que la Montagne Pelée» (42), urteilt er für sich, erblickt aber ganz im Gegensatz zu dieser zur Schau getragenen Indifferenz in der Festung des Montjuïc «la citadelle où on fusilla beaucoup» (42). Daraus wird die Involviertheit des Protagonisten in die katalanischen

Verhältnisse ersichtlich, sein Stadtbild beschränkt sich nicht auf das eines belebten Touristen, sondern an dieser Stelle dechiffriert er ganz klar die symbolische Bedeutung der Festung als Ort der Repression; im Verlauf des Romans wird zudem kein Zweifel daran gelassen, von wem diese Unterdrückung ausgeht und welche Position der Autor diesbezüglich einnimmt.

Die Gemütsverfassung und das Insider-Wissen lassen den Protagonisten — wie im Fall des Montjuïc — überall Zeichen des Todes entdecken. Das berühmte Theater «Molino» am Parallel mit seiner Kuppel erinnert ihn zunächst an ein riesiges Ei, dann aber bringt er es wegen seiner Flügel mit einer Bombe in Verbindung (128). Selbst ein Besuch im Palau Nacional mit seiner Sammlung romanischer und gotischer Kunst ist alles andere als ein Genuß für ihn: «Oui, la première impression qu'il retire du musée catalan est de s'être fourvoyé dans une boucherie spéciale, officielle et luxueuse.» (131) Dementsprechend empfindet er die Grausamkeit der auf den Altarbildern und Gemälden dargestellten biblischen Szenen, und seine Gedanken wandern erneut zu Sergine, die, wie ein Vampir nach einem üppigen Bluttrank, rosig und erfrischt solche Museen zu verlassen pflegte. Doch er erinnert sich auch an seinen Vater Gédéon Pons, den er mit dem Beinamen «der Päderast» belegt und der sich in Museen auf penetrante Weise zu griechisch-römischen Jünglingsfiguren hingezogen fühlte.

Die Menschen auf der Straße nimmt Pons auf ähnliche Weise nur verzerrt, wie in einer Negativauswahl, wahr. Sein Barcelona ist bevölkert von einer «garnison des filles» oder «grande armée des putains» (48), einem entsprechenden Heer von Männern auf der Suche nach weiblicher Gesellschaft, Transvestiten, Betrunknen. Alle diese Menschen gehören für Sigismund zum «peuple vert» (63), wobei er logische Gründe für die grünliche Hautfärbung — Lichteinfall, Leberschaden oder fettige Schmutzschicht — verwirft, um sich als «explorateur plus que de simple voyageur [...] au pays de la race verte» (63) zu präsentieren. Damit wird die kränkliche Hautfarbe einiger weniger zum Merkmal eines gesamten Volkes aufgewertet. Bei diesen Entwürfen fühlt man sich an surrealistische Traumbilder erinnert; der Autor ist weit davon entfernt, ein realistisches Abbild des Barri Xinès zu liefern, seine verfremdenden Straßenszenen sind Allegorien einer Stadt, die im permanenten Ausnahmezustand unter dem Faschismus lebt. Die Menschen dieser Stadt haben nicht nur die Hautfarbe gewechselt, sondern sich auch in ihre Bestandteile aufgelöst, treten in der Robadors zum Beispiel auf als «les morceaux charnus qui l'environnent, cuisses, croupe, ventre, gorge [...]» (65). In einer Bar lockt ihn eine Prostituierte von zwergenhaftem Wuchs an, die sich «formidablement vivante» gebärdet und «malgré son air de chose du

²⁴ Barey, André: *Barcelona a través de la literatura francesa*, in: «Quimera» 34, Barcelona 1983, S. 43.

musée, elle ressemble à un gros perroquet» (72); etwas später sieht er Barcelona überschwemmt von lebhaft gestikulierenden Taubstummten (167), denen sich eine Prostituierte mit einem eiternden Auge hinzugesellt und, gegen Ende des Romans quasi als Höhepunkt, eine ganze Gesellschaft aus Einäugigen, Einbeinigen und Narbenbedeckten (220/221).

Nach dieser ersten Sichtung des zur Verfügung stehenden Romanmaterials ist zunächst einmal zu konstatieren, daß beide Autoren einen gegenüber der Realität stark verfremdeten Stadtentwurf präsentieren. Diese Deformierung ist nicht ausschließlich als literarische Umsetzung des «Befremdens» aufgrund der französischen Herkunft der Autoren und der Protagonisten zu lesen, vielmehr kann sie im Falle von de Mandiargues als gestimmter Raum interpretiert werden, der die psychische Befindlichkeit des Sigismund Pons zum Ausdruck bringt, während man in Simons Barcelona-Bildern eine durch die Greuel des Bürgerkriegs aus den Fugen geratene Stadt erblicken kann. Beide Romane könnten, sofern man nur oberflächlich den Stadtraum und das Personal in Betracht zieht, in dieser Form auch von einheimischen Autoren verfaßt worden sein, man denke an die düsteren violetten Barcelona-Imaginationen von Luis Goytisolo in *Las mismas palabras* (1962), in denen sich der Stillstand und der Lebensüberdruß der Protagonisten im Franco-Spanien reflektieren, oder an das apokalyptische Barcelona in *Lady Pepa* (1988) von Jesús Ferrero, in dem sich eine Katastrophe an die andere reiht. Dennoch lassen die beiden französischen Romane auch andere Interpretationsmöglichkeiten zu, nämlich das Verfremden als eine Technik, das Befremden auf anderen, jenseits der Subjektivität befindlichen Ebenen zu artikulieren. Dazu ist es notwendig, die eingangs erwähnten kulturellen Bruchstellen in den Texten aufzusuchen.

2 Bruchstellen kultureller Identitäten

Der Protagonist von *La Marge* kommt zum ersten Mal nach Barcelona und ist sich seines Status als Fremder sehr wohl bewußt, er genießt sogar seine Zuschauerrolle, « [...] le bonheur de se sentir étranger est descendu en lui» (19) heißt es im Roman. Er sieht sich als «observateur» (59) vor einem «spectacle» (19) oder als «miroir roulant» (69), fühlt sich sogar «tout-puissant», weil er über eine «si surhumaine liberté» (59) verfügt und gefällt sich in seiner «plaisante aliénation» (19). Er ist verwundert über die späten Ladenschlußzeiten (60) und erinnert sich daran, « [...] que l'on dîne plus tard à Barcelone» (77). Akzeptiert man mit Waldenfels die potentielle Ambivalenz jeglicher Fremderfahrung zwischen Verlockung und Bedro-

hung,²⁵ so lassen sich die Äußerungen Pons' auf den ersten Blick als positiv auffassen, das «Verwundern» über manche spanische Besonderheit ist völlig wertfrei oder oszilliert zum Positiven hin. An anderen Stellen kommt eine gewisse Ironie mit ins Spiel, die sich jedoch nicht gegen Spanien richtet: Eine Aussage wie «la presse française l'ennuie (à penser poliment) presque autant que la paperasse espagnole» (201) ist charakteristisch für seine distanzierte Haltung gegenüber jeglicher Umgebung. Diese Distanz resultiert hier zumindest aus seiner psychischen Verfassung: An zahlreichen Stellen charakterisiert er sein Dasein als das eines Menschen mit einer «bulle autour de lui [...] soufflée» (89, auch 114, 116); das Trauma des Verlustes seiner Familie führt letztlich zu einer vollständigen Abkoppelung von seiner Umwelt, der Protagonist ist sich selbst entfremdet und vermag daher auch keine Beziehung zur Umgebung mehr aufzubauen.

Auch in *Le Palace* finden sich einige allgemeine Bemerkungen zum spanischen Tagesablauf wie « [...] tout commençait tard ici [...]» (148, ebenso 180), oder der Student kritisiert «cette sacrée cochonnerie d'huile rance dans laquelle ils faisaient tout cuire ici» (147), aber er setzt das Fremde nicht neben das Eigene, er kontrastiert nicht. Mehrmals sind seine Überlegungen zu spanischen Besonderheiten höchst sarkastisch, so, wenn er über die spanischen Eroberungen in Lateinamerika sinniert (85 ff.) und am Ende zu dem Resultat kommt, daß es in Spanien an Industrien «bordels, poussière, mauvaise bière» gibt und die Hauptvergnügungen aus «processions de la Semaine sainte, football, incendies de couvents, combats d'animaux, exécutions capitales [...]» bestehen (89). Hinter solch zynischen Sätzen verbirgt sich eine sehr exakte Kenntnis der politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse in Spanien während und nach dem Bürgerkrieg, die ideologische Polarisierung innerhalb des Landes ist genau wiedergegeben. Die mehrmaligen Hiebe auf den Katholizismus in seiner spanischen Praxis sowie die Betonung der «Friedhofsruhe» nach dem Krieg läßt den Schluß zu, daß der Autor der republikanischen Seite mit wesentlich mehr Sympathie gegenübersteht als der des späteren Caudillo. Simon schreibt damit sehr eindeutig aus der Position des freiheitlichen, antiklerikalen Frankreich heraus und setzt dieses als moralisches Ideal neben das vom Bürgerkrieg erst zerstörte und dann vom Franquismus unterdrückte Katalonien. Im Gegensatz zu de Mandiargues hat Simon stets das gesamte Spanien im Blick, der katalanisch-kastilische Konflikt trägt lediglich sein Teil zur Katastrophe bei:

²⁵ Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 1997, S. 44.

Ici les drapeaux étaient d'une seule couleur, deux au plus (et pas une cohabitation, un armistice, mais quelque chose comme une naturelle parenté, consanguinité: le deuil, la mort, le sang, l'or, héritages d'un blason tracé par un roi barbare et facétieux trempant au soir d'une bataille quatre doigts désinvoltes dans la blessure d'un baron expirant et les essuyant sur son écu [...]). (108)

Die katalanische Flagge ist ebenso todbringend wie alles andere, Simon unterscheidet nicht zwischen «guten» Katalanen und «bösen» Kastiliern; das herausragende Faktum ist für ihn, daß hier nie die «traditionelles trois couleurs, indélébiles, pimpantes et javellisées» Blau, Rot und Weiß der Französischen Revolution wehten (107), und damit ergibt sich eine fast schon besserwisserisch zu nennende französische Perspektive. Das spezifisch Katalanische wird bei Simon kaum wahrgenommen, nur an einer Stelle wird von jener «langue rauque, violante, gutturale, rapide, qui était comme la langue même de l'indignation, de l'offense, de la frustration» (129) gesprochen, ohne dabei jedoch ihren Namen zu nennen. Da es der einzige derartige Hinweis bleibt, wäre es wohl überinterpretiert, darin eine Parteinahme Simons für die katalanische Position zu erblicken, zumal in den übrigen Text zahlreiche kastilische Zitate eingestreut sind — meist in Form von Spruchbändern, Parolen oder Zeitungüberschriften — und von den Kastilisch-Kenntnissen des Protagonisten die Rede ist (25/26). Damit läßt sich bei Simon keine freundschaftliche Aneignung des Gegenstandes Barcelona entdecken, der Roman reflektiert eher eine Indifferenz gegenüber dem Spezifikum Catalunya; betrachtet man die hypertrophischen Ekel-Bilder von Barcelona im Zusammenhang mit den Stellen des kulturellen Zusammenpralls Frankreich-Barcelona, so reflektiert Barcelona letztlich die — in der sozialen und politischen Dimension — existentielle Desillusionierung des Autors, die ihren ultimativen literarischen Ausdruck im Selbstmord des Studenten in einer öffentlichen Herrentoilette in Barcelona fünfzehn Jahre nach den Krieg findet.

Auch Sigismond Pons, der Held in *La Marge* erschießt sich am Ende des Romans, er stirbt jedoch mit einem pathetischen Aufruf an das katalanische Volk auf den Lippen, sich gegen den Diktator zu erheben (249). Damit relativiert sich die weiter oben getroffene Aussage, der Protagonist sei wegen seiner psychischen Befindlichkeit unfähig zu einer Kommunikation mit seiner neuen Umgebung; die Annäherung an den fremden Raum findet nur auf einer anderen Ebene statt, die weit über das subjektiv-persönliche hinaus ins kulturell-politische reicht. Bereits der Nachname des Helden «Pons» ist typisch katalanisch und reflektiert den Willen des Autors zur Parteinahme für die katalanische Sache. Der Protagonist ist zwar Franzose, doch er ist ein

so gut informierter Fremder, daß man ihm als Leser kaum glaubt, daß er zum ersten Mal nach Barcelona reist. Sein Kastilisch ist zwar nicht perfekt, und er berichtet über Verständnisprobleme (11/12, 25), doch er ist mit den linguistischen Gegebenheiten auf der Iberischen Halbinsel hinreichend vertraut, um zwischen Kastilisch und Katalanisch zu differenzieren (215) und in einem ironischen Wortspiel *castellano* als «langage étranger» (32) zu bezeichnen. Ferner wirft er die grundsätzliche Frage auf, «jusqu'à quel point Barcelone est en Espagne» (32), und bezeichnet die Stadt als «la grande ville catalane» (99).

Überaus eindrucksvoll ist eine Szene, in der Sigismond auf ein Plakat Francos spuckt, ein alter Mann sich ihm anschließt und zur katalanischen Version der «Internationalen» einige Sardana-Schritte wagt (159/160). Sigismond kennt den Tanz aus dem katalanischen Süden Frankreichs; mit diesem kleinen Hinweis auf die Herkunft des Protagonisten erklärt sich auch teilweise seine genaue Kenntnis der katalanischen Verhältnisse. An einer anderen Textstelle beobachtet Pons, wie in einem Lokal eine Sardana-Platte aufgelegt wird, «[...] et la noble musique se répand sur le terrain vague, où les kiosques à limonades se sont illuminés soudain comme par un brusque afflux de sang» (231). Die Sardana erscheint hier als Lebenselixier der Katalanen, doch endet diese idyllische Szene mit Repressalien seitens der Polizei, welche die Tänzer sofort auseinandertreibt, womit die Herrschaftsverhältnisse im Land ihren unzweideutigen literarischen Ausdruck finden. An beiden Stellen erklärt sich der Protagonist mit dem katalanischen Volk solidarisch, er durchbricht seine «bulle autour de lui» und bezieht eindeutig Stellung - das erste und letzte Mal in seinem gesamten Leben, das er nach eigenem Eingeständnis «en marge» (248) gelebt hat.

Das gesamte Buch läßt sich als anti-franquistisches Manifest lesen. Der Autor läßt seinen Helden schon an der französisch-spanischen Grenze eindeutig gegen den «maître de L'Espagne» opponieren, in dem er eine «bête puante sur la porte d'une demeure maléficiée» (23) erblickt. Catalunya wird als besetztes Land vorgestellt, in dem die Polizei dafür sorgt, daß keiner jemals die Präsenz des Caudillo vergißt (114), auf den sonntäglichen Rambles sieht man

[...] des officiers avec des femmes d'officiers feront parade d'un lard aussi épais que celui de leur maître. Le ceinturon sur un gros bide, l'étui du pistolet près du cul, voilà les marques distinctes des messieurs de Castille parmi les Catalans soumis. (123)

Die Nähe des Autors zum Surrealismus zeigt sich in skurrilen Bildern, so etwa, wenn der Protagonist sich ein Präservativ mit dem Kopf Francos an der Spitze vorstellt (40) oder die spanische Nationalfahne beschreibt als «l'or de

vidangeur qui entre deux traînées de sang s'étale au centre du drapeau pestueux» (72). Mit boshafter Genugtuung berichtet er beim Gang durch die Animier-Bars des Carrer Robadors, daß laut offizieller Verkündigung im «sauberen» Spanien keine Bordelle mehr existierten und daß den Prostituierten während der Beichte in der Kirche stets vergeben würde (69). Nach einem Drittel des Romans taucht zum ersten Mal das Wortspiel «furhoncle — fuhroncle» (80) auf, das fortan in regelmäßigen Abständen wie ein Leitmotiv verwendet wird und auch am Ende an exponierter Stelle erscheint (249) — die Assoziation mit dem Führer ist beabsichtigt!

All diese Textstellen situieren de Mandiargues ebenso wie Simon in die französische antiklerikale und liberale Tradition, Katalonien wird als von einem rückständigen, aber in seiner Repression dennoch äußerst effektiven Regime okkupiertes Land dargeboten. Im Gegensatz zu Simon aber differenziert de Mandiargues; an den soziokulturellen Bruchstellen im Roman offenbart sich eine eindeutige Stellungnahme für die katalanische Sache, nicht nur die große Enttäuschung wie im *Le Palace*. Indem de Mandiargues den urbanen Raum Barcelonas auf diese Weise präsentiert, findet — instrumentalisiert in den Bewegungen und Wahrnehmungen des Protagonisten — eine sukzessive solidarisierende Aneignung des zunächst Fremden statt, das erstens so fremd gar nicht ist, da Pons' katalanische Herkunft durch den Namen suggeriert wird, und das zweitens im Lauf des Plot durch so viele konkrete Ereignisse erhellt wird, daß die Hauptfigur allmählich eine Art Seitenwechsel vollzieht.

Die spanische Version von *La Marge* erschien erst 1981, und man kann davon ausgehen, daß der Roman zu Lebzeiten Francos auf keinen Fall hätte verlegt werden können. Andererseits aber erhielt *La Marge* 1967 den Prix Goncourt, und da gerade im Barcelona der sechziger Jahre die literarische Szene des Nachbarlandes mit großer Aufmerksamkeit verfolgt wurde, wäre es interessant zu wissen, ob der Roman in Barceloniner Schriftstellerkreisen jener Jahre zirkulierte. Leider habe ich bisher nichts darüber erfahren können. Tatsache ist, daß der französische Roman über weite Strecken wie eine Kondensation all dessen wirkt, was die in Katalonien lebenden Autoren dieser Zeit nicht publizieren konnten, es sei denn, im Ausland. In den zeitgleichen Romanen von Juan Marsé, Jaume Fuster, Terenci Moix oder den Brüdern Goytisolo artikuliert sich ein ganz ähnliches Lebensgefühl wie bei Pieyre de Mandiargues, Einsamkeit, Klaustrophobie, Hoffnungslosigkeit, doch mit Rücksicht auf die Zensur bleiben in den katalanischen Romanen jener Jahre die politischen Verhältnisse im Hintergrund und manifestieren sich ausschließlich über den Umweg der psychischen Verfassung der Protagonisten

und dem dadurch gestimmten Stadtraum. Lediglich in außerhalb Spaniens publizierten Romanen wie *Señas de identidad* (1966) von Juan Goytisolo oder *Els plàtans de Barcelona* (1972) von Víctor Mora wird ähnlich schonungslos mit dem Franco-Regime abgerechnet wie in *La Marge*.

3 Wechselwirkungen Barcelona — Frankreich

Zu guter Letzt soll uns in diesem Kapitel Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Romane beschäftigen sowie die bisher noch nicht behandelten tieferen Bedeutungsschichten, soweit sie sich auf Barcelona und Frankreich und das Verhältnis zwischen diesen beiden Entitäten beziehen lassen.

Beide Autoren betrachten den Gegenstand Barcelona aus einer antiklerikalen und liberal-demokratischen, also in der Tradition der Französischen Revolution stehenden Perspektive, so daß sich Fremdheitsempfindungen vor allem im Zusammenhang mit dem spanischen Katholizismus und mit der Diktatur General Francos äußern. Der offensichtliche Zusammenprall dieser beiden entgegengesetzten gesellschaftlichen und politischen Dogmen läßt sich durchaus als eine Parteinahme für die französische und gegen die spanische Staatsform (sofern dies im Falle Francos nicht ein böser Euphemismus ist) auffassen.

Barcelona wird in beiden Fällen als komplexes semiotisches Stadtgebilde gesehen und reflektiert, wobei die Reflexion in Ermangelung eines mit den Stadtbewohnern gemeinsamen Dechiffrierungscodes mnemotechnisch vor sich geht; Barcelona löst permanente Erinnerungen an andere Orte und andere Zeiten aus und ist daher Chronotopos, also ein Ort, an dem sich — in diesem Fall an andere Orte gebundene — Zeit manifestiert. Als Bestandteil des Zeichensystems fungiert die Sprache, bei Simon ausschließlich Kastilisch, bei de Mandiargues Kastilisch und Katalanisch. Da beide Protagonisten das Kastilische beherrschen, findet ein Dialog in strictu sensu zwischen ihnen und der Stadt mit ihren Bewohnern statt, wodurch zu der ohnehin vorhandenen kulturellen Nähe eine linguistische tritt, die jegliche Annäherung vereinfacht: Die Romane thematisieren nicht den Aufenthalt eines Lappen in Malaysia, sondern behandeln zwei benachbarte romanische Länder.

Eine Entfernung zwischen betrachtendem Subjekt und betrachtetem Objekt ergibt sich jedoch andererseits wieder durch den extremen Ausnahmezustand, den die Stadt auf allen Erzählebenen durchlebt. Pons bewegt sich durch das Barcelona der konsolidierten Diktatur etwa der sechziger Jahre, der Student erinnert sich in der repressiven Phase Mitte der fünfziger Jahre an das

Barcelona des Bürgerkriegs zurück, der erste trägt schwer am psychischen Trauma durch den Tod seiner Familie, der zweite schleppt das Kriegstrauma und die nachfolgende Desillusionierung mit sich. Zwischen den beiden Entitäten entsteht eine reziproke Entfremdung: Das semiotische System der Stadt ist durch Krieg und Unterdrückung unentzifferbar geworden, die Protagonisten wären aber durch ihre persönlichen Probleme auch nicht dazu in der Lage, sich unter Vernachlässigung ihrer subjektiven Eingebundenheit einem anderen Zeichensystem anzunähern. Die literarische Umsetzung dieser Tatsache ist in der grotesken Verfremdung der Stadt und ihrer Einwohner zu finden, wobei der Brecht'sche Dreierschritt entsprechend modifiziert worden ist zu einem Befremden der Autoren über die eigenen und die spanischen Verhältnisse — Verfremdung des Romangegenstands auf allen Ebenen — Erkennen der Entfremdung und Verstehen durch den (französischen) Rezipienten.

Somit dient die Fremdenperspektive als Mittel zum Zweck, in der Alterität läßt sich nicht nur Kritik an den spanischen Verhältnissen unterbringen, sondern sie ermöglicht auch Reflexionen über das eigene Land Frankreich, so daß wir im literarischen Diskurs beider Autoren letztlich eine polyvalente Dialektik zwischen Heimwelt und Fremdwelt konstatieren können, wobei allerdings an dieser Stelle eine weitere Differenzierung sinnvoll ist.

Oberflächlich betrachtet, verharrt Simon in *Le Palace* anders als de Mandiargues auf der Ebene des eingangs nach Wierlacher definierten *Verstehen des Eigenen im Anderen*, indem er Barcelona zum Transport persönlicher politischer Anliegen instrumentalisiert; darauf spielt 'Alex Broch an, wenn er Barcelona bei Simon als «la ciudad de una utopía revolucionaria no realizada» interpretiert, als «espacio de esa tragedia, la constatación de un imposible, el recuerdo de una idea revolucionaria víctima de sus propias contradicciones», symbolisiert durch das Gebäude des Palast-Hotel, das sich vom Luxushotel zum funktionellen Soldatenquartier und dann unter Franco zum Bankhaus wandelt, wodurch der Kapitalismus den kurzen Traum einer Herrschaft des Volkes besiegt hat.²⁶ Broch berichtet auch von einer Photographie, die den jungen Simon als begeisterten Anhänger der anarchistischen Bewegung 1936 auf der Plaça de Catalunya zeigt; die Anarchisten beherrschten zu diesem Zeitpunkt die Stadt, und Simon erblickte darin, laut Broch, die

Realisierung des alten Traums von der absoluten Freiheit.²⁷

Zieht man den nachfolgenden Zusammenbruch all jener Träume und Utopien von 1936 in Betracht, so verwundert es kaum, daß Simon in seinem Barcelona-Entwurf diese Stadt im Nachhinein zum Un-Ort geraten läßt, zum einem Inbegriff «radikaler Fremdheit, die uns außerhalb jeder Ordnung versetzt»²⁸, «wo Eigensein, Eigenname und also auch der Eigenort selbst durch Fremdheit gekennzeichnet sind»,²⁹ wie Waldenfels präzisiert. Er trifft damit exakt die Verhältnisse in Simons Roman, in dem sich das zerstörte Eigensein der Personen in ihrer Zerstückelung äußert, in dem die Menschen über keine Namen verfügen und auf ihre Funktion reduziert sind, in dem auch Fremde wie der Student keine Zuflucht an einem Eigenort, sondern nur im Suizid finden. Radikale Fremdheit ist aber nicht nur die Lebensbedingung für Fremde wie den französischen Studenten, sie trifft auch für die einheimischen Barceloniner zu und ist dann doppelt tragisch, weil diese sich — eigentlich — in ihrer Heimwelt befinden; daß die Bewohner Barcelonas ebenfalls sich und ihrer Umwelt radikal entfremdet sind, entspringt der Projektion Simons aus der versteinerten Franco-Zeit in den Bürgerkrieg zurück. Damit macht er sich die Position des Anderen zu eigen, er stellt das Barcelona der fünfziger Jahre — ganz Spanien repräsentierend — als Ergebnis innerspanischer Konflikte dar. Dieser nicht-alteritäre Diskurs steht gleichberechtigt und eigenständig neben dem der Alterität.

Auf anderen Wegen wird man bei der Interpretation von *La Marge* zu einem ähnlichen Ergebnis gelangen, allerdings bei anderer Gewichtung. Wesentlich offensichtlicher als in *Le Palace* ist bei de Mandiargues die Identifizierung des Protagonisten mit dem Gegenstand, da Pons die Außen-sicht des Fremden immer wieder zugunsten der Innensicht des Katalanen aufgibt, wobei er aber durch sein persönliches Schicksal dennoch weiterhin ein Ent-fremdeter bleibt. Dieser Seitenwechsel läßt im Zusammenhang mit der Verfremdung der Bürger Barcelonas — von denen ohnehin nur ein grotesker Ausschnitt vorgeführt wird — die Katalanen als Fremde im eigenen Land erscheinen, wiederum in «radikaler Fremdheit» gegenüber sich selbst und ihrer Umgebung, so daß de Mandiargues zunächst der «Hermeneutik der Alterität» den Vorzug zu geben scheint.

²⁷ In: «Barcelona» 3, 1987, S. 113.

²⁸ Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 1997, S. 78.

²⁹ Ebd. S. 196.

²⁶ In: «El País» EXTRA, 23-3-1988, S. 9.

In stärkerem Maße aber als bei Simon läßt der Text de Mandiargues' Verweise in Richtung Frankreich zu; es ist frappierend, daß die einzige französische Landsmännin von Sigismond Pons mit einem «accent [...] languedocien» (32) spricht. Man kann darin zu einer Zeit, als auch in Frankreich die nationalen Minderheiten im Süden des Landes und in der Bretagne zu neuem Selbstbewußtsein erwachen, durchaus eine scharfe Kritik an der schon seit Louis XIV. geübten Unterdrückung der sogenannten «langues patois» durch den Pariser Zentralismus erblicken. Damit beutet de Mandiargues den Gegenstand Barcelona ebenfalls utilitaristisch aus, die ästhetische Produktion dient dem Transport konkreter politischer Forderungen. Allerdings geschieht dieses Erkennen des *Eigenen im Anderen* nicht aus einer tiefen Desillusion heraus wie bei Simon, sondern in der Solidaritätsbekundung mit dem katalanischen Volk und dem Aufruf zum Widerstand gegen die Diktatur am Ende des Romans liegt so etwas wie eine Aufbruchstimmung, eine Hoffnung auf eine Besserung der Verhältnisse, die zur Zeit der Publikation des Romans 1967 immerhin nicht mehr allzu fern schien. Die pathetischen Sätze mögen vielleicht auch bei einigen der vielen französischen Touristen, die in den sechziger Jahren im «sonnigen» Nachbarland Spanien Urlaub machten, eine gewisse Nachdenklichkeit über die politische Situation der Menschen hinter Portbou ausgelöst haben. In jedem Fall kann man de Mandiargues eine in Richtung des französischen Lesepublikums abzielende aufklärerische Intention unterstellen.

Schlußbemerkung

Zieht man ein abschließendes Fazit, so läßt sich als erwiesen ansehen, daß sich die eingangs aus der Ethnologie entlehnte Kategorie der Alterität als methodologisches Interpretationsprinzip durchaus auf die Literatur anwenden läßt. Alterität als Wahrnehmungskategorie setzt einen hermeneutischen Prozeß in Gang, in dessen Verlauf wir anhand der beiden diskutierten Romane nicht nur zeigen konnten, daß die Fremderfahrung — verstanden als psychologisches, topographisches und soziopolitisches Phänomen — sich in ästhetische Produktion umsetzen läßt und als poetisches Kunstwerk jenseits aller historisch-kulturellen Eingebundenheit Bestand hat, sondern auch wie die literarische Umsetzung vor sich geht und welche Wirkung das Artefakt unter Berücksichtigung aller beteiligten Entitäten ausüben kann. Am Beispiel von Claude Simon und Pieyre de Mandiargues und ihrer Barcelona-Romane ist zu erkennen, daß auch bei großer kultureller Nähe im Vergleich zu «einheimischen» Autoren deutliche Differenzen in der

Wahrnehmung des Gegenstandes und der «Ausbeutung» des literarischen Diskurses existieren. Ferner ist das polyvalente dialektische Verhältnis zwischen den Autoren, deren Heimatland Frankreich, den Protagonisten als Personifikationen der Fremderfahrung und dem Gegenstand Barcelona als Träger der Alterität als solcher offensichtlich geworden, wobei wir insbesondere die Wechselwirkung Barcelona — Frankreich, also vom Fremden aufs Eigene, als auch die Eigenständigkeit des Fremden im Anderen nachzuweisen versucht haben. Während Simon in seinem Barcelona—Entwurf mehr den Verlust einer politischen Utopie thematisiert, befaßt sich de Mandiargues in seinem Roman explizit mit der Lage der Katalanen unter Franco. Beide Romane zeigen, getreu dem Heidegger'schen Diktum, daß der Mensch sich in der Vorstellung, der *repraesentatio*, über das Seiende ins Bild setzt,³⁰ den Standpunkt zweier bedeutender französischer Autoren im Hinblick auf Barcelona, Katalonien und Spanien.

Bibliographie

- Barey, André: *Barcelona a través de la literatura francesa*. In: «Quimera» 34, Barcelona 1983.
- Barthes, Roland: *Semiotik und Urbanismus*. In: Carlini, A./Schneider, B.: *Die Stadt als Text*. a.a.O.
- Berg, Eberhard/ Fuchs, Martin (Hrsg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt (Suhrkamp) 1993.
- Broch, 'Alex: *Un tema de novela*. In: «El País» Extra, 23-3-1988.
- Broch, 'Alex: *La Barcelona de Claude Simon*. In: «Barcelona» 3, Barcelona 1987.
- Böhler, Michael: *Deutsche Literatur im Spannungsfeld von Eigenem und Fremdem*. In: Wierlacher, Alois: *Das Fremde und das Eigene*. a.a.O.
- Broch, 'Alex: *Genet en el Paral·lel, una iniciación a la ética y estética del mal*. In: «Barcelona» 5, Barcelona 1987.
- Carlini, A./Schneider, B.: *Die Stadt als Text*. Tübingen (Wasmuth) 1976.
- Greenblatt, Stephen: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin (Wagenbach) 1994.
- Hart Nibbrig, Christian L. (Hrsg.): *Was heißt «Darstellen» ?*. Frankfurt (Suhrkamp) 1994.

³⁰ Zitiert in Weimann, Robert (Hrsg.): *Ränder der Moderne*, 1997, S. 15.

- Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): *Gedächtniskunst: Raum — Bild — Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt (Suhrkamp) 1991.
- Hinderer, Walter: *Produzierte und erfahrene Fremde*. In: Wierlacher, Alois: *Das Fremde und das Eigene*. a.a.O.
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt (Suhrkamp) 1990.
- Münch, Paul: *Fremdsein. Historische Erfahrungen*. In: «Essener Unikate» 6/7 (Geisteswissenschaft), Universität GH Essen 1995.
- Pieyre de Mandiargues, André: *La marge*. Paris (Gallimard) 1967. Kastilische Übersetzung: *Al margen*. Barcelona (Bruguera) 1981.
- Schiffauer, Werner: *Fremde in der Stadt*. Frankfurt (Suhrkamp) 1997.
- Simon, Claude: *Le Palace*. Paris (Les Editions de Minuit) 1962.
- Sennett, Richard: *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*. Frankfurt (S. Fischer) 1991.
- Sotelo Vázquez, Adolfo: *Viajeros en Barcelona I*. In: «Cuadernos Hispano-americanos» 544, Madrid, Octubre 1995.
- Sotelo Vázquez, Adolfo: *Viajeros en Barcelona II*. In: «Cuadernos Hispano-americanos» 556, Madrid, Octubre 1996.
- Sturm-Trigonakis, Elke: *Barcelona in der Literatur (1944-1988)*. Kassel (Reichenberger) 1994.
- Sykes, Stuart: *Les romans de Claude Simon*. Paris (Les Editions de Minuit) 1979.
- Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt (Suhrkamp) 1985.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt (Suhrkamp) 1997.
- Warning, Rainer: *Claude Simons Gedächtnisräume: «La Route des Flandres»*. in: Haverkamp/Lachmann: *Gedächtniskunst*. a.a.O.
- Weimann, Robert (Hrsg.): *Ränder der Moderne. Repräsentation und Alterität im (post)kolonialen Diskurs*. Frankfurt (Suhrkamp) 1997.
- Wierlacher, Alois (Hrsg.): *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München (Iudicium) 1985.