

Wiederholung und Variation

in *Les fleurs bleues*
von Raymond Queneau

Hausarbeit zum literaturwissenschaftlichen Proseminar
«Raymond Queneau»
bei Herrn Wolfgang Orlich

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.B.
SS 2006

von

Michael Mustermann
Sundgaullee 54
79110 Freiburg
Tel. 0761/881 22 99

Inhalt

Einleitung	3
1. Allgemeines	3
1.1 Struktur als formale Vorgabe	3
1.2 Die <i>Rime en prose</i>	4
2. Wiederholung im Kontext der <i>Fleurs bleues</i>	5
2.1 Wiederholung und Geschichtlichkeit.	5
2.2 Wiederholung im <i>Récit à deux étages</i>	6
3. Systematik der Repetition und Variation in <i>Les fleurs bleues</i>	6
3.1 Allgemeines	6
3.2 Außertextuelle Bezüge	8
3.3 Strukturbildende Wiederholungsmotive	8
Wiederholung als Reim zwischen den Handlungsebenen	9
Unstetigkeit und Dualität	11
4. Die Komik der Wiederholung.	13
Übersicht über die wichtigsten Wiederholungsmotive	16
Literaturangaben.	17

Einleitung

In der *Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes* sagt Queneau: „J’ai écrit [des] romans avec cette idée de rythme, cette intention de faire du roman une sorte de poème. On peut faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer des mots, on peut même se contenter d’allitérations. ... Enfin, je n’ai jamais vu de différences essentielles entre le roman, tel que j’ai envie d’en écrire, et la poésie.“¹ Diese Idee der Wiederholung mit oder ohne eine bestimmte Variation – nichts anderes ist der Reim, ob in Prosa oder Dichtung – hat Queneau exemplarisch in dem 1965 erschienenen Roman *Les fleurs bleues*² umgesetzt, und dies auf eine derart konsequente Weise, daß die Beschäftigung mit ihr einen eigenen Zugang zu diesem Werk darstellt; im Grunde ist trotz der humorvollen Leichtigkeit im Stil Queneaus, die durchaus auch eine oberflächliche Lektüre reizvoll macht, ein tieferes Verständnis des Romans ohne eine eingehende Analyse der *Rime en prose* nicht möglich. Die *Fleurs bleues* sind bis in die Details durchkonstruiert, besitzen ein Geflecht von mal obstinat, mal mit mehr oder weniger starker Variation wiederkehrenden Wörtern, Sätzen oder ganzen Szenen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das System darzulegen, das bestimmten Wiederholungen zugrunde liegt, sowie daraus resultierende Ansätze für die Interpretation aufzuzeigen bzw. die Wirkung auf den Leser zu erörtern. Dazu werden einige wesentliche Wiederholungsmotive im Zusammenhang des Werks bzw. der jeweiligen Textpassage vorgestellt, wobei das Hauptaugenmerk den Echos zwischen den beiden Handlungsperspektiven des Romans gilt. Ein Kapitel wird sich mit der Komik der Wiederholung beschäftigen, der entscheidende Bedeutung für den Charakter des Romans zukommt. Eine abschließende Zusammenstellung der aus der Sicht des Verfassers wichtigsten Wiederholungsmotive dient der Ergänzung und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

1. Allgemeines

1.1 Struktur als formale Vorgabe

Glaut man einigen seiner öffentlichen Äußerungen, so liegen den strukturellen Besonderheiten der Romane Queneaus in erster Linie weniger künstlerische als autobiographische Motive zugrunde. Zur ausgeprägten Zahlenstruktur seines ersten Romans, *Le Chiendent*, die sich größtenteils aus seinen persönlichen Daten ergibt, sagt Queneau: „Bien qu’en apparence non-autobiographique, la forme de ce roman en était donc fixée par ces motifs tout égocentriques: elle exprimait ainsi ce que le contenu croyait déguiser.“³ Dasselbe gilt für *Gueule de Pierre* und *Les Derniers Jours*.⁴ Auch in bezug auf das Prinzip der Wiederholung legt Queneau eine pragmatische Sichtweise nahe: „S’il y a des répétitions, avertit Queneau, c’est volontaire. C’est comme ça que je travaille. Certains mots, certaines phrases doivent se répéter dans le courant du livre, pour mon plaisir personnel.“⁵

Die in *Les Fleurs bleues* vorliegende Konstruktion geht allerdings weit über spontan-unsystematische, spielerische Vergnügung seitens des Autors, wie sie obiges Zitat nahelegt, hinaus. Sie entspringt vielmehr dem Prinzip der Ausschöpfung künstlerischer Mittel durch den Zwang der Form: Je einschneidender die formalen Zwänge sind, denen der Autor (bzw. Künstler) in

1 Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris: Gallimard 1965, S.42f.

2 Dieser Arbeit liegt die bei Gallimard, Paris erschienene Folio-Ausgabe (n°1000) zugrunde (im folgenden mit F.B. bezeichnet).

3 Raymond Queneau, a.a.O., S.29.

4 ebd., S.30.

5 zit.in: Jacques Bens, *Raymond Queneau*, Paris: Gallimard 1962, S.222.

seinem Werk entsprechen will, desto vielfältiger müssen die zu diesem Zweck erschlossenen Möglichkeiten werden – gerade durch formale Vorgaben wird eine Bereicherung des künstlerischen Ausdrucksvermögens angestrebt.⁶ Aus dieser Überlegung heraus gründete Queneau zusammen mit François Le Lionnais 1960 den *Ouvroir de littérature potentielle (OULIPO)*, welcher vor allem der Mathematik große Bedeutung für die Konstruktion literarischer Werke einräumte. Es war in erster Linie die Gattung Roman, die nach der Ansicht Queneaus, trotz allgemeiner Beliebtheit beim Publikum wie bei den Schriftstellern, unter zu großer formaler Freiheit litt:

„[L]e roman, depuis qu’il existe, a échappé à toute loi. N’importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d’oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d’un nombre indéterminé de pages ou de chapitres. Le résultat, quel qu’il soit, sera toujours un roman. ... [J]e ne saurais m’incliner devant un pareil laisser-aller. ... [U]ne rigueur accrue doit se manifester dans l’exercice de la prose.“⁷

Neben der von Queneau vielfach autobiographisch genutzten Arithmetik legt der Versuch einer Annäherung des Romans an die formal strengere Lyrik von sich aus die *Rime en prose* als Methode zur Strukturierung unterhalb der inhaltlichen Ebene nahe.

1.2 Die *Rime en prose*

Im oben bereits angeführten Zitat aus der *Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes* gibt Queneau selbst ein System vor, nach dem Wiederholungen untersucht werden können: „On peut faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer des mots, on peut même se contenter d’allitérations.“⁸ Demnach kann eine Wiederholung entweder als *Rime de mots* auftreten – dies entspricht dem traditionellen Verständnis von «Reim» – oder als *Rime de situations ou de personnages*. Damit ist nichts anderes gemeint als die Differenzierung zwischen Wiederholungen auf der Ebene des Lautes (*son*)⁹ und solchen, die auf der semantischen Ebene (*sens*) anzusiedeln sind. In den *Fleurs bleues* spielen letztere die entscheidende Rolle, sind sie doch das eigentlich neue bzw. aus Sicht Queneaus bislang vernachlässigte Element, das er aus der Gleichartigkeit von Roman und Gedicht ableitet; darüber hinaus ermöglichen semantische Wiederholungen eine beliebig große Anzahl an Abstufungen, von der detailtreuen inhaltlichen Verbindung von Szenen oder Personen bis hin zu kaum auffallenden Sinnbezügen zwischen teilweise weit entfernten Textstellen innerhalb des Romans, die durch gewisse semantische Ähnlichkeit verbunden werden. In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, was Queneau unter *Alliteration in der Prosa* versteht: Während der Begriff auf der lautlichen Ebene das Verhältnis zweier Wörter bezeichnet, die denselben *Anlaut* besitzen, kann analog dazu der (inhaltliche) *Anklang* einer Situation an eine andere (d.h. eine mehr oder weniger ausgeprägte Ähnlichkeit mit derselben, die in der Lage ist, entsprechende Assoziationen beim Leser auszulösen) als semantische Alliteration verstanden werden. Mit anderen Worten: Man kann entweder mehrere Situationen oder Personen sich inhaltlich reimen lassen (*faire rimer des situations ou de personnages*) oder sich mit dem Anklang einer Situation an eine vorhergehende begnügen (*se contenter d’allitérations*).

6 Die Umsetzung dieser Idee hat Georges Perec mit dem Verzicht auf die Verwendung des häufigsten Buchstabens der französischen Sprache (e) in *La Disparition* zur Perfektion gebracht.

7 Raymond Queneau, a.a.O., S.27f.

8 Raymond Queneau, a.a.O., S.42.

9 Darunter sind auch syntaktisch-strukturelle Wiederholungen zu verstehen, etwa Sätze, die eine identische Syntax besitzen und aus diesem Grund «ähnlich klingen».

So fallen beispielsweise mehrfach die von Cidrolin geführten verständigungslosen Dialoge auf, die zwar nicht denselben Wortlaut aufweisen, aber dennoch eine inhaltliche Wiederholung darstellen (F.B.30, 51; in Ansätzen auch F.B.79); oder das allgemeine Desinteresse der Umgebung von Cidrolin und Auge in bezug auf Träume: „[Lamélie] n’avait pas attendu la fin de ce discours“ (F.B.23), „Comme les récits de rêves ne l’intéressaient pas, l’abbé Biroton s’endormit“ (F.B.45), „Moi je rêve beaucoup, dit Cidrolin. C’est très intéressant de rêver. – Je ne sais pas. Je n’ai pas d’idées sur la question“ (F.B.197) usw.

Als Beispiel für son-Wiederholungen mag eine Reihe von Sätzen dienen, die sich in Ermangelung eines erfaßbaren Sinngehalts allein über die Struktur reimen – eine zweigeteilte Struktur nach Art der Bauernregeln vom Typ «Regnet’s im Mai, ist der April vorbei» usw.: Als Auge zum zweiten Mal wegen seiner sprechenden Pferde auffällt, kommentiert die Bevölkerung: „Animal qu’a parlé, âme damnée – Si le coq a ri tôt, l’haricot pue trop – Quand l’huître a causé, l’huis est très cassé – A poisson qui cause, petit cochon peu rose – Si bête le zèbre ut, voilà Belzébuth“¹⁰ (F.B.34/35). Ähnliches taucht später in der Ausdrucksweise Cidrolins während des Gesprächs mit dem *ératéliste* auf: „Pour être verni, vous êtes verni“ (F.B.77), „pour une péniche, c’est une péniche, et [...] pour une belle péniche, c’est une belle péniche“ (F.B.78).

2. Wiederholung im Kontext der *Fleurs bleues*

2.1 Wiederholung und Geschichtlichkeit

Daß sich in der menschlichen Geschichte alles wiederholt, ist ein weit verbreiteter Allgemeinplatz. Ausgedrückt wird damit meist ein mehr oder weniger begründeter Zweifel am Fortschritt der Menschheit angesichts sich seit Jahrtausenden wiederholender geschichtlicher Ereignisse. Eine Szene der *Fleurs bleues* schafft einen anders gearteten Zusammenhang zwischen Historizität und Wiederholung, indem sie einen anderen Geschichtsbegriff in den Mittelpunkt stellt: Beim Besuch der Töchter und Schwiegersöhne Cidrolins auf der *péniche* entbrennt (ohne aktive Anteilnahme Cidrolins) eine heftige Diskussion darüber, wie aus jeweils aktuellen Ereignissen «Geschichte» wird. Dabei gehen jedoch alle Beteiligten davon aus, daß der Begriff «Geschichte» nicht primär die jeweiligen Tatsachen bezeichnet, sondern vielmehr deren Niederschlag in Berichten: „Alors l’histoire pour toi, qu’est-ce que c’est? – c’est quand c’est écrit“ (F.B.63). Die Rolle von Wiederholung (und nichts anderes sind Berichte bereits vollendeter Tatsachen) als Konstituens für Historizität faßt Yoland prägnant zusammen: „Aussitôt fait, aussitôt dit“ (F.B.64). Die Wiederholung (*aussitôt-aussitôt*) stellt den Übergang vom *fait* (Tatsache) zum *dit* (Geschichte) dar. Damit wird das Prinzip der Motivwiederholung über das künstlerische Konzept der *Rime en prose* hinaus zum entscheidenden Konstruktionsmoment eines Romans, der nicht nur über die Figur des duc d’Auge Geschichtlichkeit

10 Der Sinngehalt beschränkt sich hier offensichtlich darauf, daß in jedem dieser Sprichwörter ein auf irgendeine Weise sprechendes Tier mit Gefahr oder Schaden assoziiert wird. Über die weitgehend sinnentleerte, aber vertraute Struktur dieser „prouverbes“ (F.B.35) schreibt Claude Debon: „Les faux proverbes ... forment un cas limite et exemplaire. Ils gardent la structure binaire et certaines marques stylistiques des proverbes, par exemple la suppression des articles. Mais le texte nouveau garde surtout, en la renforçant, la récurrence phonétique, pour aboutir au non-sens ou à la verbigération“ (Claude Debon, *La réécriture dans Les Fleurs bleues*, in: *Revue d’étude du roman du XX^e siècle* 4/1987, S. 5–14, hier S.12).

thematisiert, sondern in weiten Teilen selbst Geschichte unter Beimischung fiktiver Figuren wiederholt (Konzil von Basel-Ferrara-Florenz, Generalstände usw.).

2.2 Wiederholung im *Récit à deux étages*¹¹

Das Prinzip der Wiederholung als Strukturmerkmal findet eine weitere Begründung im «dédoublement»¹² der Romanhandlung (bis Kap. XVI):

„[...] [E]st-ce le duc d’Auge qui rêve qu’il est Cidrolin ou Cidrolin qui rêve qu’il est le duc d’Auge?» Dans cette question, ou dans le doute, on peut voir le principe de la répétition incarné dans le «dédoublement» qui donne naissance aux deux personnages principaux. Les événements du récit se déroulent dans deux univers différents, dans deux temps différents ... et ils se succèdent en une alternance systématique qui fait ressortir l’analogie des épisodes [...].“¹³

Das romantische Hauptproblem, dem sich Queneau in *Les Fleurs bleues* stellt, ist der Gegensatz von Linearität und Zirkularität. Seine narrative Auflösung funktioniert allein über durch Wiederholungen und Ähnlichkeiten (Alliterationen) hergestellte Parallelen zwischen den beiden Handlungsebenen, der zirkulären Ebene des duc d’Auge¹⁴ und der der Form nach linearen Ebene Cidrolins, die jedoch durch die Querverbindungen zu Auge zirkuläre Züge gewinnt. Die Bezüge zwischen den Handlungsebenen werden an anderer Stelle noch eingehend zu erörtern sein.

3. Systematik der Repetition und Variation in *Les fleurs bleues*

3.1 Allgemeines

In jederlei Hinsicht kommt dem ersten Kapitel, insbesondere S.13–15, programmatische Bedeutung für den Roman zu. Deshalb sollen hier anhand dieser Passage einige wesentliche Aspekte verdeutlicht werden.

Zu Beginn des ersten Zeitabschnitts (1264) steht Auge auf dem Burgfried „pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique“ (F.B.13). Diese Formel wird noch drei weitere Male den Epochenwechsel markieren (F.B.67, 104, 276)¹⁵. Sie ist das erste markante Wiederholungsmotiv des Romans und verdeutlicht in dessen Verlauf ein wichtiges Strukturmerkmal: die Trennung der episodenhaften Handlungsabschnitte im Universum des duc d’Auge. Es folgt eine Beschreibung der geschichtlichen Situation, der sich Auge gegenüber sieht; sie ist voll von geradezu aufdringlichen Wortspielereien des Erzählers („les Sarrasins fauchaient de

11 nach einem Diktum Wartburgs über die frz. Sprache («langue à deux étages»).

12 Begriff übernommen von Jean-Yves Pouilloux, *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris: Gallimard 1991, S.62.

13 Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.62f.

14 Die Zeitabschnitte auf der Ebene des duc d’Auge sind insofern zirkulär, als bestimmte Motive ohne erkennbare Entwicklung wiederkehren. Als Beispiel mag hier die durch die sprechenden Pferde ausgelöste Panik dienen (F.B.17, 33, 139, 169, 179). Die Epochen als solche wiederholen sich nicht; außerdem steuern sie ein Ziel an: „On reste longtemps ici? – Je ne sais pas, dit le duc. Nous sommes peut-être arrivés“ (F.B.235). Abgesehen von der Quasi-Übereinstimmung zwischen Beginn und Schluß des Romans ist die Handlungsebene des duc d’Auge im Ganzen betrachtet weniger zirkulär als nicht-stetig.

15 Beim Wechsel nach 1789 und 1964 erfolgt keine Wiederholung. Im letzten Zeitabschnitt wird die Formulierung in leicht abgewandelter Form nur einmal im Zusammenhang mit Lalix verwendet (F.B.264).

l'avoine¹⁶), Klischees („Quelques Normands buvaient du calva“ – dieser Satz wird kurz darauf in leicht abgewandelter Form wiederholt und greift damit auf die im Verlauf des Romans noch zahlreich vorkommenden Wiederholungen innerhalb eines Micro-Kontextes vor¹⁷) und Anachronismen („le Gaulois fumait une gitane“). Besonders in bezug auf letztere ist diese Textpassage für die Konstruktion des Romans programmatisch: Anachronismen (im Sinne von *Wiederholungen in der «falschen» Zeit*) sind ein narratives Mittel zur Herstellung von Parallelen zwischen den beiden Erzählebenen¹⁸ und veranschaulichen, ermöglicht durch Austausch über den Traum, deren unterschiedliche zeitliche Situierung („Sieste... mouchoir... péniche... qu'est-ce que c'est que tous ces mots-là? Je ne les entrave¹⁹ point“ [F.B.42], „Alors, éccœuré, le boquillon... [...] – C'était encore un ancien mot?“ [F.B.127]). Obwohl Wiederholungen Gefahr laufen, sich abzunutzen, erregen sie die Aufmerksamkeit des Lesers (bzw. in unserem Fall des Beobachters): „Le duc d'Auge soupira mais n'en continua pas moins d'examiner attentivement ces phénomènes usés“ (F.B.13). Auge verläßt den Burgfried, um seiner Rohheit freien Lauf zu lassen (ebenfalls ein ständig wiederkehrendes Motiv, vgl. F.B.36, 85, 110, 152, 175 usw.). Die folgende Beschreibung liest sich wie ein Wörterbuchartikel zum Verb *battre*: „Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs“ (F.B.14). Diese mehrfache wörtliche Wiederholung mit Variation in der Semantik ist nicht nur eine erste prägnante Charakterisierung einer der Hauptfiguren, sondern entwickelt sich vom wörtlichen Sinn hin zur Evokation von festen Wendungen (*battre la campagne*) und Allgemeinplätzen (*battre le fer pendant qu'il est chaud*) und wirkt in ihrer Beharrlichkeit beschleunigend auf den Lese prozeß.²⁰ Auch dieses Motiv taucht in abgewandelter Form an anderer Stelle wieder auf: „Ils allèrent à travers champs, à travers prés, à travers bois, à travers varennés, à travers brandes“ (F.B.203), und, als exaktes Gegenstück zu obigem Beispiel, mit lautlicher Variation und semantischer Identität: „[Cidrolin] peut achever *en paix* son gibier..., se taper *dans le calme* quelques tranches de fromages variés, déguster *dans la sécurité* le soufflé ... et s'envoyer *en toute quiétude* derrière la cravate un verre de chartreuse verte“ (F.B.130, Herv.d.Verf.). Schließlich wird im Gespräch mit Démosthène zum ersten (und vorletzten) Mal der Titel erwähnt: „Ici la boue est faite de nos fleurs. ...bleues, je le sais“ (F.B.15). Mit den *fleurs bleues* schließt auch der Roman (276) – sie spannen den Bogen über die gesamte Romanhandlung, vom Aufbruch des duc d'Auge zu seiner endgültigen Ankunft, von der *mélancholie*²¹ („me voici bien triste et bien mérancolieux [sic!]“ [F.B.14]) zum *bonheur*, der Vereinigung von Cidrolin und Lalix und der Ankunft Auges nach der Sintflut.

16 le sarrasin = Buchweizen; Sarazene; l'avoine f. = Hafer.

17 vgl. Jeanyves Guérin, *Queneau poète de roman face au Nouveau Roman*, in: *Revue d'étude du roman du XX^e siècle* 4/1987, S. 73–81, hier S.76.

18 vgl. hierzu Kap. 2.2 und 3.3.

19 Anm.: Das hier von Biroton verwendete, dem Argot zugehörige Wort *entraver* in Sinne von *comprendre* stammt laut dem *Petit Robert* (1993) von 1460, ist also in diesem Zusammenhang selbst ein Anachronismus.

20 vgl. Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.21f.

21 *La petite fleur bleue* bezeichnet im Frz. *Sentimentalität* (vgl. Le Petit Robert 1993, S.934). In diesem Sinne verwand Queneau den Ausdruck bereits in seinem ersten Roman, *Le chiendent*: „Ernestine sent croître en son cœur une immense petite fleur bleue qu'elle arrose d'un pernod fils“ (Raymond Queneau, *Le chiendent*, Paris: Gallimard 1974 [coll. Folio n°588], S.261). Jean-Yves Pouilloux vermutet, daß die beiden Titel *Les fleurs bleues* und *Le chiendent* auf ein Werk Huysmans zurückgehen (vgl. Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.177).

3.2 Außertextuelle Bezüge

„[L]a répétition est l’une des plus odoriférantes fleurs de la rhétorique“ (F.B.69) sagt Auge zu seinem Koch, als dieser ihm vorwirft, er wiederhole sich. Wiederholung ist ein rhetorisches Stilmittel, ebenso wie die Variation, die in der Rede Auges freilich keine große stilistische Rolle spielt: „[...] des mesures antiféodales pour nous rogner les ongles et nous mettre au pas“ (F.B.68), „[...] des mesures antiféodales et sournoises pour nous rogner les ongles et nous mettre au pas“ (F.B.69). Allerdings scheint Auge, wie bei der Erfahrung des Traumes, in seiner Umwelt wenig Verständnis vorzufinden: „J’en douterais volontiers, messire, si je n’avais grand’peur de vos coups“ (F.B.69).

Als Stilmittel des Autors begegnet dem Leser in den *Fleurs bleues* Wiederholung und Variation in Form ständiger Zitate, größtenteils aus berühmten Werken der französischen Literatur, die mal wortgetreu in den neuen Kontext eingebunden werden („C’est à vous que ce discours s’adresse“ [F.B.76, aus Molière, *Le Misanthrope* (I,2)], „Mon automne éternel, ô ma saison mentale“ [F.B.165, aus Apollinaire, *Alcools*]), mal in abgewandelter Form auftreten („Sthène vient de relire tout Homère en trois jours“ [F.B.103, nach Ronsard, *Les Amours*, II: „Je veux lire en trois jours l’Iliade d’Homère“]).²²

3.3 Strukturbildende Wiederholungsmotive

Im Zusammenhang mit dem Motiv des Traums und dem *dédoublement* der Romanhandlung wurde bereits auf die strukturbildende Bedeutung von Wiederholungsmotiven hingewiesen (vgl. Kap.2.2). Im folgenden wird die Vernetzung unterhalb der inhaltlichen Ebene anhand der wichtigsten Echos untersucht.

Betrachtet man die zahlreichen lautlichen und semantischen Wiederholungsmotive allein in ihrer zeitlichen Abfolge innerhalb der Entwicklung des Romans, so dienen sie nicht nur der Herstellung eines Reims mit einer früheren Passage, sondern nehmen im voraus stets auch Bezug auf eine spätere Textstelle. Das jeweils erste Auftreten eines Wiederholungsmotivs ist gewissermaßen eine der vielen romaninternen Selbstprophezeiungen: „L’agencement même du texte en système d’échos constitue un monde qui, en quelque sorte, se «prophétise» lui-même, puisqu’un élément qui apparaît en un lieu annonce presque toujours une réapparition, un peu plus tard, de ce même élément [...]“.²³ Gerade diese Offenbarung zukünftiger Ereignisse innerhalb des Romans ist eng verbunden mit dem Motiv des Traums oder, genauer gesagt, dem *rêve prémonitoire*, als Schlüssel zu Entdeckungen, die dem Verstand nicht zugänglich sind: „Rêver et révéler, c’est à peu près le même mot“ (F.B.159). Queneaus Echos dienen hier der erzähltechnischen Konkretisierung einer Traumfunktion, des „infrapsychisme“²⁴; tatsächlich spielen sich die meisten Wiederholungen in den *Fleurs bleues* – wie die Träume – außerhalb des bewußten Wahrnehmungsbereichs der Personen ab.

Ein eindruckliches Beispiel hierfür ist die *Carmagnole* der Holzfällertochter Russule (F.B.107/108). Sie greift auf die Auge-Episode während der Revolution vor (Kap.XIII–XVI). Auge ist sich über den Vorgriff nicht im klaren („sa ritournelle ne me dit rien qui vaille“ [F.B.107]), seine Reaktion ist dennoch ganz die eines Aristokraten, der jetzt schon (1614) gegen die erst angedeutete Revolution durchgreift („[J]e le ferai pendre. ... [L]a carmagnole ... ne me plaît guère“ [F.B.108]).

22 Eine umfangreiche Aufstellung eindeutiger und möglicher Zitate dieser Art findet sich in Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.95ff. Zur Rolle solcher Wiederholungen im Gesamtkontext der *Fleurs bleues* vgl. Kap.3.3 und 4.

23 Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.125.

24 Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.126.

Wiederholung als Reim zwischen den Handlungsebenen

Die wohl wichtigste romantische Funktion der Echos liegt im bereits genannten *dédoublement*, der Zweigeteiltheit der Romanhandlung bis Kap.XVI, begründet. Es ist die Vernetzung der beiden inhaltlich und strukturell verschiedenartigen Handlungsebenen²⁵, die dadurch trotz der Zeitsprünge und der angedeuteten Zirkularität des Universums von Auge und der kaum Entwicklungen ermöglichenden Trägheit Cidrolins parallel zueinander auf ein gemeinsames Ziel²⁶ zusteuern. Queneau schöpft dabei das Spektrum der Wiederholungen voll aus, von wörtlich kopierten Szenen bis hin zu subtilsten Andeutungen.

Der größte Teil der Parallelen verbindet unmittelbar die beiden Hauptfiguren, Auge und Cidrolin. Am augenfälligsten ist ihr gemeinsamer familiärer Hintergrund: Beide sind Witwer (F.B.14, 81), haben drei Töchter – Drillinge –, die verheiratet sind oder bald heiraten (F.B.24, 60, 61, 81, 88), tragen die gleichen Vornamen (F.B.255/256) und haben «L'Arche» bzw. «L'Arche» als Wohnsitz (F.B.17, 50).

Darüber hinaus haben Auge und Cidrolin einige Gemeinsamkeiten, die sie besonders deutlich von den übrigen Figuren ihrer jeweiligen Umgebung abgrenzen, d.h. im Zusammenhang mit diesen Eigenarten erfahren Sie Ablehnung durch ihre Umwelt. So haben beide – Auge offensichtlich zu Recht, Cidrolin scheinbar zu Unrecht – einen schlechten Ruf („Ma femme est morte, sire. – Tu ne l'as pas tuée, au moins? Avec toi, on ne sait jamais“ [F.B.24], „Avec la réputation qu'on m'a faite...“ [F.B.100], „Vous avez une sale réputation“ [F.B.108]); der Zusammenhang zu Auges Grausamkeit und Cidrolins angedeutetem Mord (F.B.83, 187) drängt sich auf. Beide sind Maler – Auge malt in Höhlen, Cidrolin bemalt seinen Zaun –, beide täuschen damit ihre Umgebung und beide erfahren Ablehnung (F.B.208/209, 262). Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der Umgang mit der Erfahrung des Traums. Auch hier sind Auge und Cidrolin allein („D'habitude, je suis le seul à penser ce que je pense“ [F.B.75]), werden von ihrer Umwelt nicht verstanden. Der Traum ist für Cidrolin authentischer Rückblick, Zugang zur Realität der Vergangenheit (F.B.220/221), für Auge Inspiration (F.B.222), für die übrigen uninteressant oder irreführend („Tu rêves“ [Lamélie, F.B.221], mit anderen Worten: *ce n'est pas réel*). Gespräche über Träume scheitern am Desinteresse (F.B.23, 45, 248), an mangelnder Erfahrung (F.B.197) oder an den Anstandsregeln der anderen Personen (F.B.154, 156, 198, 244). Die Verbindung über den Traum bleibt allein den beiden Hauptfiguren vorbehalten.

Das markanteste Motiv des Romans ist jedoch die *essence de fenouil*. Obwohl hier eine generelle Abneigung der Umgebung nicht festzustellen ist, scheint das Getränk doch weitgehend den Männern vorbehalten: Lamélie und Lalix lehnen es ab (F.B.52, 155), die erste *campeuse canadienne* trinkt es, bevorzugt aber Wasser (F.B.21); auch Auge stellt zufrieden fest, daß die *essence de fenouil* einzigartig ist – in ihrer «Männlichkeit»: „Ce qui me plaît dans l'essence de fenouil, c'est qu'il n'y a aucun mot qui rime avec. Avec fenouil. – A moins qu'on ne change de genre, dit Lalix. – On n'a pas le droit, répliqua le duc“ (F.B.246). Im Verlauf des Romans dient die *essence de fenouil* der Geselligkeit (F.B.21, 61, 80, 233), als Apéritif (F.B.32, 115, 123), als Digestif (F.B.103, 132), als Beruhigungsmittel (F.B.186, 258)²⁷, als Mittel gegen Schluckauf (F.B.119), als Ersatz für das *élixir de longue vie* (F.B.172, 233)²⁸ und

25 vgl. Kap.2.2.

26 Im engeren Sinne die Auflösung nach der Sintflut (F.B.276), im weiteren Sinne das Zusammentreffen von Auge und Cidrolin ab Kap.XVII („Nous sommes peut-être arrivés“ [F.B.235]).

27 Die Verwendung der *essence de fenouil* als Beruhigungsmittel erklärt den Namen der *Bar Biture* (F.B.94, 264): 1) Barbituriques (dt. Barbiturate) = Klasse von Beruhigungs- und Schlafmitteln, 2) se biturer fam. = sich betrinken.

28 Die *essence de fenouil* des duc d'Auge ist das Ergebnis des gescheiterten Versuchs seines Alchimisten Timoleo Timolei, das *élixir de longue vie* zu finden. Gleichwohl scheint dieser sein Ziel nicht gänzlich verfehlt zu haben: Labal betont, er trinke niemals dieses Getränk – und stirbt kurz darauf (F.B.259, 269).

als Mittel zum Schlaf (F.B.103, 186). Für Cidrolin ist sie besonders als Mittel zum Schlaf wichtig, da er in Ermangelung eigener interessanter Erlebnisse auf Träume angewiesen bleibt. Am deutlichsten wird die Rolle der *essence de fenouil* als Traum- und somit auch Geschichtskonstituens Cidrolins in der bereits erwähnten Diskussion während des Besuchs seiner Töchter und Schwiegersöhne auf der *péniche*: Cidrolin nimmt an der heftigen Debatte über Aktualität und Geschichtlichkeit keinerlei Anteil, er beschränkt sich darauf, über die *essence de fenouil* zu reden, *sein* Zugang zur Geschichte („– Il a cent fois raison, dit Lamélie. Yoland tape sur la table. – Faites attention de ne pas renverser l’essence de fenouil, dit Cidrolin“, und kurz darauf: „– Et quand il y avait pas la télé, dit Sigismonde, alors il y avait pas d’histoire? – Tu vois, dit Lucet, tu n’as rien à répondre à ça. – Reprenez donc un peu de cette essence de fenouil, dit Cidrolin“ [F.B.64])²⁹.

In geringerem Umfang bestehen Ähnlichkeitsbezüge auch zwischen den übrigen Figuren beider Handlungsebenen. So reimen sich Biroton und der Wirt der *Bar Biture* (über den gemeinsamen Vornamen Onésiphore), Lamélie und Phélice (die letzte Unverheiratete der Drillinge bzw. schwer zu verheiraten³⁰) und Lalix und Russule (einzige Töchter von Holzfällern, Frau von Auge bzw. [vorgebliche] Verlobte von Cidrolin, außerdem verbunden über die Formulierung „Et ils jouèrent jusqu’à l’aube“³¹ am Ende der Kap. VIII und XVIII³²).

Die zahllosen Echos zwischen den Handlungsebenen verwischen zeitweilig die Trennung zwischen Auge und Cidrolin: „[L]a concordance est telle qu’elle menace les identités. Et pourtant chacune est nettement marquée, ce sont même surtout les différences qui sont soulignées“³³. Trotz (oder wegen?) aller Übereinstimmung bleiben wesentliche Unterschiede deutlich im Vordergrund. So kontrastieren bis auf wenige Ausnahmen³⁴ Cidrolins schlechte Mahlzeiten (ostinat begleitet von der Phrase «*Encore un de foutu*») mit Auges Gelagen³⁵. Insgesamt entspricht die Anlage Cidrolins mit seiner offensichtlichen Trägheit der *vita contemplativa*, die des duc d’Auge mit seiner ausgesprochenen Rohheit der *vita activa* – über den Traum gewinnen beide die Erfahrung der jeweils anderen Dimension³⁶, bis hin zur Synthese im letzten Zeitabschnitt (Kap.XVII–XXI).

Neben den vielen generellen Übereinstimmungen zwischen Auge und Cidrolin gewinnt der Roman seine strukturelle Integrität durch zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen direkt, d.h. bei-

29 Neben der *essence de fenouil* scheint das *cinéma* einen weiteren Zugang zur Traumwelt darzustellen bzw. diese zu verkörpern. Die Siesta wird mit dem Kino gleichgesetzt („Pour le moment le mieux c’est de lui laisser faire sa sieste: c’est encore son meilleur cinéma“ [F.B.66]); als das Licht im Kino angeht, endet die Auge-Episode, Cidrolin und Lalix sind sich über Traum oder Realität des Films nicht sicher („[V]ous croyez que c’était un film de cape et d’épée? – Oui, à moins que je n’aie rêvé“ [F.B.182], „[I]l me semble aussi que j’ai dormi“, „[C]’est comme si vous m’aviez raconté un rêve“ [F.B.183]) und als Auge 1964 keine Träume mehr hat (vgl. F.B.235), geht er ins Kino (F.B.241).

30 vgl. Madeleine Boisson, *Lecture du chapitre VI des Fleurs bleues*, in: *Revue d’étude du roman du XX^e siècle* 4/1987, S. 83–90, hier S.87.

31 Eine sexuelle Note ist hier kaum zu überhören; vgl. außerdem F.B.187/188.

32 Nach dem Tod von Russule wird ein Bezug zur comtesse d’Empoigne hergestellt, da sie und Lalix die einzigen sind, die den Abfall im Wasser um die *péniche* bemerken und von Cidrolin darauf hingewiesen werden, daß das Wasser nicht steht und man daher niemals die gleichen Abfälle zu Gesicht bekommt; vgl. F.B.145, 231.

33 Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.64.

34 F.B.34, 109, 130.

35 Diese Zuordnung ist auch den Hauptfiguren selbst klar. Als Auge sich bei Russule auf ein karges Mahl gefaßt machen muß, schweifen seine Gedanken unwillkürlich zu Cidrolin ab: „[V]enez ... partager ma *modeste pâtée* de châtaignes et de glands. – C’est tout ce qu’il y a à bouffer? – Hélas oui, messire. [...] Ce propos laisse le duc rêveur“ (F.B.106/107).

36 Unter diesem Gesichtspunkt kann die ständige Selbstverunglimpfung Cidrolins durch die Schmierereien auf seinem Zaun verstanden werden: Da er selbst trotz Verdächtigung unschuldig zu sein scheint (F.B.187), ist die Selbstanschuldigung und anschließende Übertünchung („AS[assin]“ F.B.83) als psychologische Verarbeitung der im Traum erfahrenen Morde (z.B. F.B.26, 36) denkbar.

derseits eines Perspektivenwechsels, oder mittelbar aufeinanderfolgenden Episoden Auges und Cidrolins, die den Handlungsebenen bei aller augenscheinlichen Verschiedenheit eine gewisse Parallelität verleihen. So zieht Auge los, um zu sehen, „où en sont les travaux à l'église Notre-Dame“ (F.B.15), Cidrolin überquert daraufhin die Straße „pour aller voir les travaux qui se faisaient en face“ (F.B.28)³⁷. Nachdem Auge mit dem abbé Biroton über sprechende Tiere diskutiert („des animaux qui parlent le langage des hommes“ [F.B.44]) widmet sich auch Cidrolin vor dem Campingplatz diesem Thema („– On les regarde comme des bêtes curieuses; ce n'est pourtant pas le zoo. – Presque, dit Cidrolin. – Vous n'allez tout de même pas me raconter que ce sont des animaux et pas des hommes. – Prouvez-le, dit Cidrolin. – Ils parlent. – Et les perroquets, dit Cidrolin, ils ne parlent pas?“ [F.B.46])³⁸. Im weiteren Verlauf der *Fleurs bleues* treten noch zahlreiche weitere Parallelen dieser Art auf: Besuch von Beamten (Bootsinspektion [F.B.51], königlicher Bußbescheid [F.B.53–59]), Diskussion über Geschichte (Erörterung der 3. Frage des duc [F.B.59], Debatte über Aktualität und Geschichtlichkeit auf der *péniche*³⁹ [F.B.62–65]), Höhlenmalereien (Besuch der Höhle im Périgord durch Auge und Riphinte [F.B.204–212], und durch Lamélie [F.B.220]) usw., bis hin zu Wiederholungen auf lautlicher Ebene („bottes de Canadiennes“–„une botte de paille“ [F.B.39]), teilweise subtil bis an die Grenze der Wahrnehmung (wie die Anrede „ma mie“ [F.B.20, auch 38] und dem seltenen homonymen Verneinungspartikel: „je ne suis *mie* dans le coup“ [F.B.25, Herv.d.Verf.]).

Ein wichtiger Sonderfall dieser Art von Wiederholung ist die Wort- oder Motivübernahme direkt am Wechsel der Perspektive von Cidrolin zu Auge (seltener umgekehrt), die einen fließenden, gelegentlich auf den ersten Blick überhaupt nicht erkennbaren Übergang bewirkt. Am häufigsten ist dabei die Wiederholung des Personalpronomens *il*, wörtlich oder in einer der deklinierten Formen („Il se couvre le visage d'un mouchoir et le voilà en vue des murailles de la ville capitale“ [F.B.17], „Il ... décida de s'endormir. Il y eut quelque mal, mais finalement il y parvint. Un cheval lui adressait la parole“ [F.B.132]). An anderen Stellen geschieht der Wechsel über das Essen (F.B.31), den Klerus („l'abbé Biroton s'endormit“–„Pour la plus grande gloire de Dieu“ [F.B.45]), Bücher (F.B.75/76) oder Frage und dazugehörige Antwort (F.B.117), um nur einige markante Beispiele zu nennen.⁴⁰

Unstetigkeit und Dualität

Abgesehen von der großen Bedeutung des Wiederholungsprinzips für die Konstruktion des Werks dienen die zahlreichen Echos der Thematisierung zweier erwähnenswerter inhaltlicher Aspekte. Es sind dies die Stetigkeit des Ablaufs und die Dualität zwischen Realität und Unwirklichkeit. Die *Fleurs bleues* sind gleich in zweifacher Hinsicht geteilt: durch die Perspektivenwechsel und durch die Epochenwechsel, d.h. zur Unstetigkeit des Romans durch die auf zwei Handlungsniveaus gerichtete Aufmerksamkeit kommt innerhalb der Welt des duc d'Auge die Unstetigkeit der Zeit, die sich über die Sprünge in Abständen von 175 Jahren verdeutlicht.⁴¹ Den Wiederholungen kommen vor diesem Hintergrund zwei scheinbar

37 Es entspricht auch hier der Anlage der Hauptfiguren, daß Auge eine längere Reise unternimmt, wohingegen Cidrolin sich damit begnügt, eine Straße zu überqueren.

38 Die Verbindung von *campeurs* mit *animaux* und *zoo* hatte sich schon zuvor über die Formulierung „Il y avait un campeur mâle et un campeur femelle“ (F.B.18) angekündigt.

39 Hierbei wird Auges Begriff „histoire universelle“ aufgegriffen (F.B.62).

40 vgl. hierzu auch Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.126ff und Christian Meurillon, *Exercice d'anoulipisme: quelques règles de syntaxe des Fleurs bleues*, in: *Revue d'étude du roman du XX^e siècle* 4/1987, S. 51–62, hier S.60f.

41 Es ist nicht eindeutig zu klären, ob diese zeitliche Unstetigkeit nur formalen oder auch inhaltlichen Charakter besitzt, d.h. ob sich Auge der Zeitsprünge bewußt ist, sie sich also auch auf der inhaltlichen Ebene vollziehen, oder ob lediglich 175 Jahre erzählerisch ausgespart werden.

widersprüchliche Aufgaben zu: zum einen konstituieren sie die Einheit des Romans, der ohne sie (zumindest bis Kap.XVI) in zwei hermetisch getrennte Teile zerfallen müßte⁴², zum anderen nehmen sie dem Leser in ihrer Penetranz das Gefühl eines geradlinigen Ablaufs, den er vom Roman im Gegensatz zur Dichtung zu erwarten gewöhnt ist:

„[L]a répétition, en raison même de sa vertu incantatoire, vide les épisodes concernés de leur substance référentielle et entraîne le lecteur dans un espace-temps autre, en rupture avec l’univers de la véritable banalité. Pour nous aussi, tout «se met à tourner en rond» lorsque «ça recommence», qu’il s’agisse des apparitions de campeurs, de la scène du passant, des évolutions matinales des rameurs, du roulement des houatures ou de la périlleuse traversée de «la planche passerelle» qui surplombe la «bouillasse égouttière» du fleuve...“⁴³

Daneben thematisiert Queneau in *Les fleurs bleues* die Dualität zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit. Die vom Stoff, d.h. der chinesischen Parabel vorgegebene Frage nach der Unterscheidung zwischen Traum und Realität, mit der sich der Leser auf der Suche nach dem Ursprung des Traums gezwungenermaßen auseinandersetzt, findet nach und nach ihre Erweiterung in der Frage nach dem *être* und *non-être* bzw. der Gleichheit und Verschiedenheit, wobei der Wiederholung eine entscheidende Rolle zukommt. Ist etwa der *clergyman* immer derselbe? „[C]’est bien le même... autant qu’on en puisse juger“ (F.B.77), obwohl er, ohne es zu bemerken, stets dieselben Leute anbettelt und sich mal auf französisch, mal auf lateinisch verständlich macht. Dreimal begegnet Cidrolin einer *campeuse canadienne*, schon nach dem ersten Mal scheint es ihm zur Gewohnheit geworden zu sein („Encore une canadienne et son joueur de banjo, murmura Cidrolin“ [F.B.37]), es handelt sich aber offenbar jedes Mal um eine andere, „puisqu’il y en a d’iroquoises et de babéliennes“ (F.B.77). Viel weniger klar verhält es sich mit dem *Passanten*: „Combien y a-t-il de passants? Le fait est qu’il y a beaucoup plus de passants qu’il n’en faudrait ou bien alors c’est le même passant qui se répercute de jour en jour“ (F.B.77). Letzteres scheint – auch wenn sich Cidrolin nicht sicher ist (F.B.112) – zumindest für die zweite bis fünfte Begegnung zuzutreffen (F.B.76, 83, 112, 130), da es sich in diesen Fällen immer um «*le passant*» handelt, wohingegen in den folgenden vier Fällen (F.B.165, 231, 241, 269) stets von «*un passant*» die Rede ist, es also jedes Mal ein anderer zu sein scheint. Wirklich gesichert ist allerdings nur die Identität des Passanten von Kap.IX und X (F.B.112, 130), da dieser sich bei der zweiten Begegnung im Gegensatz zu Cidrolin an die erste erinnert („Je parlais à moi-même. Une habitude que... – Je sais, je sais, dit le passant un peu agacé. Je vous ai déjà conseillé d’essayer de la perdre“ [F.B.130]). Von der Eigentümlichkeit des Passanten wird im folgenden Kapitel noch zu sprechen sein.

Die Frage nach der Realität hat Auswirkungen selbst auf den Text des Romans. Aufgrund der ständigen Einbindung von Zitaten anderer literarischer Werke oder sonstiger Anspielungen⁴⁴ kann sich der Leser nie sicher sein, ob eine bestimmte Textstelle der *Fleurs bleues* original oder lediglich eine mehr oder weniger genaue Kopie irgendeines schon geschriebenen Textes ist, mit anderen Worten: der Text ist Queneau und doch nicht Queneau.⁴⁵

42 vgl. Kap.3.3.

43 Anne-Yvonne Dubosclard, *Du côté de chez Cidrolin ou «les menus incidents de la vie éveillée»*, in: *Revue d’étude du roman du XX^e siècle* 4/1987, S. 39–50, hier S.45.

44 vgl. Kap. 3.2 und 3.3.

45 Dieser Gesichtspunkt wird sogar Teil des Romans, im Gespräch Cidrolins mit dem Passanten (mit wem auch sonst?), anlässlich des bereits erwähnten Zitats von Apollinaire: „Il commencent [sic!] à migrer, dit Cidrolin. ... L’automne approche. Mon automne éternel, ô ma saison mentale. – Pardon? demanda un passant. – Je faisais une citation, dit Cidrolin. – De qui? – D’un poète, bien sûr. [...] – C’était de vous: «Ils commencent à migrer. L’automne approche»? – Entièrement de moi.“ (F.B.165/166).

4. Die Komik der Wiederholung

Die *Fleurs bleues* verdanken ihre Wirkung auf den Leser nicht allein der gekonnten Thematisierung von Historizität oder der narrativen Auflösung des Gegensatzes zwischen Linearität und Zirkularität. Vielmehr beruht sie zu einem erheblichen Teil auf der humorvollen Leichtigkeit, mit der Queneau seine Ideen umsetzt. Dies trifft in hohem Maße für das Konzept der Aufwertung der gesprochenen Sprache gegenüber dem Schriftfranzösischen zu, wie er es nach seiner Reise nach Griechenland im Jahre 1932 entworfen hatte⁴⁶ und, in gemäßigter Form, auch noch 1965, als die *Fleurs bleues* erschienen, vertrat. Es äußert sich in orthographischen Variationen («houatures», «asteure» [=à cette heure, F.B.49, 71, 178] usw.) und in vereinzelt Attacks gegen den französischen Sprachkonservatismus, wie er die *Académie Française* kennzeichnet: „– Alors je me suis permise... – Permis. – Permis? Pourtant... l'accord du participe⁴⁷? – Vous y croyez encore?! Comme à la serviabilité et à l'obligeance de mes compatriotes? Seriez-vous crédule, mademoiselle? – Comment? il ne faudrait plus croire à la grammaire française?... si douce... si pure... enchanteresse... ravissante... limpide... – Allons, allons, mademoiselle, vous n'allez pas pleurer pour si peu“ (F.B.38/39).

Daneben spielen die Wiederholungen in obigem Sinne eine wichtige Rolle für den Charakter des Werks. Das bereits mehrfach erwähnte Zitieren fremder Texte (im Sinne einer Wiederholung von etwas bereits Bekanntem) ist auch für die Komik bedeutsam, da sich im Verlauf der Lektüre mit einer gewissen Regelmäßigkeit das vage Gefühl des Wiedererkennens einstellt, ein „léger sentiment de déjà-vu-mais-où?“⁴⁸, das, wenn es gelingt, die Textstelle zuzuordnen, nicht selten in Belustigung ob einer Karikatur übergeht, z.B. „Ici la boue est faite de nos fleurs. ...bleues, je le sais“ (F.B.15) nach Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, „Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs!“ etc., oder eines bizarren Stilwechsels, z.B. Homer als bevorzugte Lektüre eines Pferdes (F.B.133). Hinzu kommt, daß Queneau nicht davor zurückschreckt, eigene Werke zu zitieren, hauptsächlich *Zazie dans le métro*, das er somit neben die anderen Vorlagen auf den Rang eines klassischen Werkes hebt.

Auch innerhalb des Textes beziehen manche Wiederholungen ihre komische Wirkung aus dem Wechsel des Stilniveaus, der – ganz wie in den *Exercices de style*⁴⁹ – einen inhaltlich identischen Text wie von zwei verschiedenen Seiten beleuchtet. Hierzu gehört etwa die zweimal formulierte Bitte des duc d'Auge, Cidrolin möge ihm einen zum Campen geeigneten Ort nennen: „[V]ous allez peut-être, monsieur Cidrolin qui semblez être du quartier, nous indiquer un autre endroit pas trop éloigné du centre de la ville, où mes chevaux, ma fille, Empoigne, sa maman et moi pourrions combiner les joies du campagne avec les plaisirs de la capitale“ (F.B.226), und kurz darauf: „Monsieur Cidrolin, voyons, où pourrais-je m'ébattre dans la nature à deux pas du centre de la ville?“ (F.B.228). Bisweilen werden bestimmte Motive in einen bizarren Zusammenhang gerückt; besonders fällt dies bei der ständig wiederkehrenden Verbindung von *campagne* und *zoo* auf: „un campeur mâle et un campeur femelle“ (F.B.18), „– On les regarde comme des bêtes curieuses; ce n'est pourtant pas le zoo. – Presque, dit Cidrolin“ (F.B.46), „un camp de campagne pour chevaux campeurs“ (F.B.228).

Daneben fallen eine Reihe unmittelbarer Wiederholungen auf, bei denen besonders außergewöhnliche bzw. schwerfällige Formulierungen übernommen werden, ohne daß dies für den Inhalt von Bedeutung wäre; doch gewinnt der Text dadurch eine ironische Komponente („écus tournois d'or raffiné pur et sans alliage“ [F.B.54–58, 6x (!)], „cavalier à pied mais en tenue idoine“ [F.B.213/214] usw.). Besonders stark wird der komische Effekt, wenn dabei die Trennung zwischen den Figuren und dem Erzähler im Sinne einer Metalepse aufgeweicht

46 vgl. Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.37.

47 Entspricht hier ohnehin nicht der Grammatik, auch nicht der traditionellen.

48 vgl. Jean-Yves Pouilloux, a.a.O., S.108.

49 Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris: Gallimard 1947.

werden: so übernimmt Auge in der Taverne die Formulierung des Erzählers („serviteurs dapifers et musclés“ [F.B.33/34]). Auch Cidrolin verläßt während des Besuch seiner Töchter und Schwiegersöhne auf der *péniche* seinen Bezugsrahmen als Romanfigur und nimmt eine übergeordnete Position ein, die der des Lesers vergleichbar ist, indem er sich als einziger der Wiederholung bewußt wird: „C’est marrant, dit Cidrolin. Il me semble que ça recommence, que j’ai déjà entendu tout ça autre part“ (F.B.65). Er äußert hier als Romanfigur das Gefühl des fehlenden Entwicklungsfortschritts, dem der Leser viele Male ausgesetzt ist⁵⁰.

Generell entfaltet ein bestimmtes Wiederholungsmotiv immer dann eine komische Wirkung, wenn es sich qualitativ von den zahllosen anderen Echos unterscheidet, den Leser in seiner im Verlauf der Lektüre entwickelten Erwartungshaltung ertappt. Die große Mehrheit der Wiederholungen haben keine unmittelbare inhaltliche Dimension; sie spielen sich außerhalb des bewußten Wahrnehmungsbereichs der Figuren ab und haben keinen direkten Einfluß auf das Geschehen. Daher wird Komik entweder, wie oben gezeigt, dadurch erreicht, daß die Figuren sich auf irgendeine Weise der Komposition des Romans, in dem sie sich befinden, gewahr werden, oder durch die unmittelbare Verbindung von Wiederholung und Inhalt. So fragt Cidrolin den Wächter des Campingplatzes nach einer Möglichkeit, Auge und seine Pferde unterzubringen; dieser glaubt nicht an dessen Existenz, vielmehr an einen Traum Cidrolins:

„– [...] [J]e penserais plutôt que vous avez rêvé.

– Alors vous ne connaissez pas un terrain de campagne qui les accueillerait?

– Vous rêvâtes.

– Pas trop loin du centre.

– Vous rêviez.

– Eux, le duc, les houatures et le reste.

– Vous rêvez.

– Les voilà, dit Cidrolin.

Le duc freina. Le gardien pâlit, fit deux pas en arrière et disparut.

– Il n’apprécie pas la méthode expérimentale, dit à mi-voix Cidrolin.“ (F.B.230/231)

Die Konjugation des Verbs *rêver* wirkt sich unmittelbar auf das Geschehen aus: Als Labal schließlich beim Präsens ankommt, wird auch der duc d’Auge, als Traummotiv Cidrolins gewissermaßen Gegenstand der Konjugation, präsent. Das theoretische System der Konjugation – an sich schon eine außergewöhnliche Art der Wiederholung – gewinnt praktische Bedeutung, wird paradoxerweise sogar zum Paradigma der *méthode expérimentale*. Eine Pointe, der man sich schwerlich verschließen kann.

Ein weiteres komisches Element stellt die Figur des Passanten dar. Dieser tritt insgesamt neun Mal in Erscheinung, und zwar fast immer gerade dann, wenn Cidrolin etwas vor sich hin murmelt. Das Erscheinen des Passanten⁵¹ ist dabei purer Automatismus. Der Passant selbst scheint keinen eigenen Willen zu besitzen; er taucht auf («se manifeste»⁵²), wenn andere Personen halblaut sprechen, und verschwindet meist ebenso plötzlich („tout cela disparaît“ [F.B.77], „le passant a disparu“ [F.B.166], „– Une autre fois, dit Cidrolin au passant qui s’évapora“ [F.B.231]). Darüber hinaus scheint er sich nicht, wie man annehmen könnte, über die Tätigkeit des Vorbeigehens als Passant zu definieren; vielmehr stellt er im Roman eine *eigene Sorte Mensch* dar: „Celui-ci n’est pas un vrai passant: il a un uniforme“ (F.B.77), und daß ein Passant vorbeigeht, besagt nicht etwa bereits die Benennung als Passant, sondern es muß ausdrücklich erwähnt werden: „[un] passant qui passe“ (F.B.83). Im Laufe der Wiederholungen kommt es zu einer gewissen Gewöhnung, und diese ist das eigentlich Skurrile am Motiv des Passanten: „[Cidrolin] ouvrirait bien la bouche pour dire qu’il trouve tout cela bien

50 vgl. Kap.3.3.

51 bzw. *eines* Passanten, da es mehrere verschiedene Passanten zu geben scheint (vgl. Kap.3.3).

52 vgl. F.B.195.

singulier, mais il ne veut pas courir le risque de voir réapparaître le passant“ (F.B.131/132). Das gelegentliche Ausbleiben des Passanten wird mit einer gewissen Verwunderung zur Kenntnis genommen: „– Tiens, dit-il à mi-voix, si j’allais voir comment c’est le camp de campagne des campeurs en, pleine nuit... presque à l’aube... Il attendit un peu, mais aucun passant ne se manifesta“ (F.B.195), „– Tiens, dit-il à mi-voix, mes hôtes seraient-ils rentrés? Aucun passant ne lui répondit“ (F.B.270). Diese ohnehin merkwürdige Szene findet schließlich ihren Gipfel in der Imitation durch Labal: „– J’ai attrapé la crève, dit [Cidroline] à mi-voix. La porte de la cabane s’ouvrit. Le gardien cria: – Pardon?“ (F.B.200).

Übersicht über die wichtigsten Wiederholungsmotive in *Les fleurs bleues*

Ostinate Echos über den ganzen Text:

- «un tantinet soit peu...»: 13,67,104,264,276
- Rohheit Auges: 14,26,36,59,67,71,85,88,110,152,175
- Mahlzeiten: 16,31,33,67,73,103,109,116,120,128,155,178,193
- «Encore un de foutu»: 17,31,34,52,109,112,125,159
- sprechende Pferde: 17,33,139,169,179,240
- *campeurs*: 18,37,76,184
- *essence de fenouil*: 19,31,32,51,61,80,93,96,103,119,122,123,132,155,170,186,233,246,255,258,269
- kanadische Grammatik: 21,38,76,178
- «incidents»: 23,42,122
- Desinteresse an Träumen: 23,45,154,197,244,248
- Gegnerschaft zum König: 25,57,87,168
- «écœuré»: 27,47,100,127,144,149,150,170,208,209,214,231,270
- Inspektion des Zauns: 28,31,47,53,61,83,94,115,116,122,131,141,165,185,194,218,221,238
- *passant*: 28,76,83,112,130,165,231,241,269
- *clergyman*: 29,45,142
- Überquerung der *planche passerelle*: 61,145,185,231
- *cinéma*: 63,66,127,145,182,241,246,272
- Literatur/Schrift: 83,98,100,156
- Buchstabieren mit Namen: 122,250,256
- «Cela ne se fait pas»: 143,154,241

Verbindung zwischen Auge und Cidrolin:

- Witwer: 14,81
- «Larche» bzw. «L'Arche»: 17,50
- «essence de fenouil»: 19,31,32,51,61,80,93,96,103,119,122,123,132,155,170,186,233,246,255,258,269
- Desinteresse an Träumen: 23,45,154,197,244,248
- schlechter Ruf: 24,30,100,108
- verheiratete oder zu verheiratende Drillinge: 24,60,61,81,88
- Exzeß am Kapitelschluß: 84,110,248
- Holzfäller/-tochter: 105,122,125,160,164
- «Dupont»: 122/123,148
- Höhlen: 173,178,200,208,220
- Maler/Täuschung: 208,262

Wiederholungen innerhalb eines Micro-Kontextes⁵³:

- «Voilà une bonne chose de faite»: 80,82,88 (auch 188)
- «...dit le duc d'Auge au duc d'Auge» od.entsp.: 13,16
- «dressé-libre»: 20,22
- «Lamélie, hagarde, le regarde»⁵⁴: 48/49
- «Pouscaillou ...⁵⁵ demeurait grave»: 179–181
- «En voilà un qui ...»: 196
- «s'étend(it) sur sa chaise longue...»: 143,146
- «j'en profiterais peut-être»: 71
- «On rit. Pas Pouscaillou.»: 170,171
- «cent écus tournois...»: 54–58
- «(E)t moi aussi, je suis peintre»: 222,224

53 vgl. auch Jeanyves Guérin, *Queneau poète de roman face au Nouveau Roman*, in: *Revue d'étude du roman du XX^e siècle* 4/1987, S.76f.

54 mehrfach permutiert.

55 mit wachsender Unruhe.

Literaturangaben

Primärliteratur:

Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, Paris: Gallimard 1965

Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris: Gallimard 1965.

Sekundärliteratur:

Monographien

Jacques Bens, *Raymond Queneau*, Paris: Gallimard 1962.

Jean-Yves Pouilloux, *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris: Gallimard 1991.

Aufsätze

Folgende Aufsätze sind erschienen in: *Roman 20–50: Revue d'étude du roman du XX^e siècle* 4/1987:

Madeleine Boisson, „Lecture du chapitre VI des Fleurs bleues“, S. 83–90.

Claude Debon, „La réécriture dans Les Fleurs bleues“, S. 5–14.

Anne-Yvonne Dubosclard, „Du côté de chez Cidrolin ou «les menus incidents de la vie éveillée»“, S. 39–50.

Jeanyves Guérin, „Queneau poète de roman face au Nouveau Roman“, S. 73–81.

Christian Meurillon, „Exercice d'anoulipisme: quelques règles de syntaxe des Fleurs bleues“, S. 51–62.