

CHRISTOPH HORNUNG, STEFANIE GOLDSCHMITT

Stadtbeschreibung und Weltlosigkeit der Sprache in Raymond Queneaus *Zazie dans le métro*

1. *Jeux de langue zaziques*

Queneaus Roman *Zazie dans le métro* (1959) erzählt die Geschichte eines Mädchens aus der Provinz, das ein Wochenende bei ihrem Onkel Gabriel in der Metropole Paris verbringt. Zahlreiche absurde Situationen ergeben sich dabei – und dies schon direkt nach Zazies Ankunft: Ihr Onkel Gabriel versucht ihr vom Taxi aus einige Koordinaten der Stadtgeographie zu geben und erweist sich als völlig unfähig, den Bauwerken ihre Namen zuzuweisen. Zazie lernt Paris so als eine Stadt kennen, in der sich den Namen der Sehenswürdigkeiten keine Objekte zuordnen lassen. Diese Beobachtung kann mit folgendem griechischen Zitat von Aristoteles in Bezug gesetzt werden, das dem Roman vorangestellt ist: „ὁ δὲ πλάσας ποιητῆς ἠφάνισεν“ (7)¹, auf Deutsch etwa ‚Derjenige, der etwas gemacht hat, der hat es auch verschwinden lassen.‘ Eine Variante der Übersetzung ist: ‚Er, der diese Insel erfand, ließ sie auch wieder verschwinden.‘² Den Ausspruch bezieht Aristoteles auf seinen Lehrer Platon und den von ihm ersonnenen Atlantis-Mythos, der sich im *Timaios*- und dem *Kritias*-Dialog findet.³ Aristoteles’ Kommentar hebt darauf ab, dass sein Lehrer eine Erzählung erfindet, deren Gegenstand Atlantis ist, und diesen sodann wieder selbst „zerstört“ und verschwinden lässt. Die Erzählung von Atlantis ist eine der berühmtesten Mythen geworden. Der Unauffindbarkeit der Stadt versuchen Atlantologen zu begegnen, indem sie doch von einer Lokalisierbarkeit ausgehen. Atlantis aber bleibt ein

¹ Wir beziehen uns hier und im Folgenden auf die von Stéphane Bigot kommentierte Ausgabe bei Gallimard (folio) von 1996.

² Diese Aussage von Aristoteles wird von Strabo berichtet, sie existiert in verschiedenen Übersetzungen. Vidal-Nequet führt aus: „Mit Platon und Atlantis ist es [für Strabo] wie mit Homer und der in der Ebene um Troja von den Achäern errichteten Mauer: ‚Er, der diese Insel erfand, ließ sie auch verschwinden.‘“ (Vidal-Nequet 2006; er zitiert wiederum Strabo 1830: 199).

³ Cf. Platon (2004a: 17a-27b) sowie Platon (2004b: 108e-121c).

Mythos – eine Erzählung, ein Name – dessen augenfälligstes Merkmal gerade seine nicht vorhandene Lokalisierbarkeit in der Realität ist.

Der Gedanke der Unauffindbarkeit lässt sich auf die Bedeutung des Zitats selbst beziehen: Es gibt der Lektüre von *Zazie dans le métro* zwar ein Motto, gleichzeitig aber ist es durch die griechischen Lettern für den Großteil der Leser unkenntlich gemacht. Eine französische Übersetzung findet sich lediglich in den Kommentaren von Stéphane Bigot (199). Er interpretiert das Zitat wie folgt: „[...] après avoir créé des personnages, et plus largement une fiction, l’auteur les renvoie au néant en mettant un terme à son récit.“

Wir schlagen eine andere Lektüre vor: Nicht erst das Ende des Romans lässt die von ihm kreierten Personen und Gegenstände wieder verschwinden. Vielmehr erscheint die Evokation insgesamt und auf einer viel grundsätzlicheren Ebene als problematisches Unterfangen: Die Namen der evozierten Dinge verselbständigen sich und lösen sich, in einer gewissen Analogie zu Atlantis, von einem zweifelsfrei feststellbaren und räumlich verortbaren Referenzobjekt. Queneau als Autor und Erschaffer⁴ einer erzählten Welt setzt eine Sprache ein, in welcher die Zuordnung von *signifié* und *signifiant* an manchen Stellen des Romans nur noch lose vorhanden ist. Am deutlichsten ist dies im Falle einiger im Roman genannter Bauwerke zu beobachten.

Zunächst ist dieses Thema im Kontext der Queneau-Forschung zu verorten, die auf verschiedene andere Aspekte der Sprachlichkeit des Romans eingeht. Dienlich für die Anliegen dieser Arbeit wird Roland Barthes' (1964) Untersuchung des Romans sein, in der er den Stellenwert von *langage-object* und *méta-langage* analysiert. Der Hauptteil des Aufsatzes fokussiert Gabriels Versuch, *Zazie* einen Raumbezug zu geben, indem er ihr verschiedene Bauwerke zeigen will. Dabei wird insbesondere die profunde Weltlosigkeit der verwendeten Sprache zutage treten. Anschließend soll kurz skizziert werden, welche Rolle in diesem Kontext einige Orte spielen, die sehr wohl greifbar sind.

⁴ Der Gedanke des Erschaffens verweist eher auf den Prozess der künstlerisch-sprachlichen Schöpfung eines schreibenden Autors als auf die Rolle einer Erzählinstanz.

2. Forschungsbericht

Das Buch wurde aus guten Gründen vor allem als Roman über Sprache rezipiert. Augenfälligstes Merkmal ist hierbei, dass Queneau mit verschiedenen Facetten des Mündlichen arbeitet, indem er in der Graphie eine Reihe sprechsprachlicher Mittel wie Lautreduktion, Silbenkürzung, Deformationen von Fremdwörtern, unübliche Liaison, expressive Interpunktion oder Segmentierungen einsetzt (cf. Blank 1991: 293 ff.; Langenbacher 1981: 160 ff.; Sears 1993: 92). Eine systematische Beschäftigung mit diesen Aspekten bietet Queneau in seinen Schriften, in denen er ein *néo-français* proklamiert, das gerade in einer Zusammenführung von gesprochenem und geschriebenem Französisch besteht.⁵ Queneau geht so weit, *français parlé* und *français écrit* nicht mehr nur als zwei Varianten, sondern als zwei verschiedene Sprachen anzusehen, die fast so unterschiedlich wie Französisch und Latein seien.⁶ Wichtigstes Mittel, diese Differenz aufzuheben, ist in *Zazie dans le métro* (wie schon in seinen früheren Werken) die von ihm sogenannte *orthographe phonétique*, beispielsweise *Doukipudonktan* ‚D’où (est-ce) qu’il pue donc tant ?‘ (9), *A boujpludutou* ‚Elle (ne) bouge plus du tout‘ (48) oder *bloudjinnzes* ‚blue-jeans‘ (id.).

Barthes (1964) und Bernofsky (1994) haben sich auf einen anderen Aspekt konzentriert: Der Roman demaskiert die weltlose Sprache der Erwachsenen. In seiner Analyse des Romans betont Barthes, dass in *Zazie dans le métro* nicht die Sprache als Ganzes parodiert wird. Vielmehr ist es *Zazie*, die die literarische *méta-langage* der Erwachsenen im Visier hat und sie als weltlos entlarvt: „La clause zazique vise donc très exactement ce méta-langage littéraire.“ (Barthes 1964: 128)

Barthes’ Unterscheidung von *méta-langage* und *langage-object* weicht vom ursprünglichen von Roman Jakobson geprägten Modell ab.⁷ So de-

⁵ „Personne ne nie qu’il existe actuellement des différences entre le français écrit et le français parlé, certains disent même un abîme. Plus exactement, il y a ‚deux‘ langues distinctes: l’une qui est le français qui, vers le XVème siècle, a remplacé le ‚francien‘ (la traduction s’impose pour presque tous les textes avant Villon), l’autre, que l’on pourrait appeler le néo-français qui n’existe pas encore et qui ne demande qu’à naître.“ (Queneau 1955: 10).

⁶ Charbonnier (1962: 68), zitiert nach Bernofsky (1994: 116).

⁷ Jakobson sieht die *object language* als Ausdrücke außerhalb der Sprache selbst und die *metalanguage* wiederum als den verbalen Code als solchen an. Die beiden unterschiedlichen Sprachebenen können somit den gleichen Wortschatz benutzen, wenn

finiert Barthes die *méta-langage* als eine Sprache, die auf die Repräsentation der Dinge abhebt und nicht auf ein aktives Einwirken auf die Realität:

Ce méta-langage est celui dont on parle, non pas les choses, mais à propos des choses (ou à propos du premier langage). C'est un langage parasite, immobile, de fond sentencieux, qui double l'acte comme la mouche accompagne le coche ; face à l'impératif et à l'optatif du langage-objet, son mode principal est l'indicatif, sorte de degré zéro de l'acte destiné à représenter le réel, non à le modifier. Ce méta-langage développe autour de la lettre du discours un sens complémentaire, étique, ou plaintif, ou sentimental, ou magistral, etc. (Barthes 1959: 128)

In *Zazie dans le métro* erfüllt die Sprache der Erwachsenen eben diese Kriterien der *méta-langage*: Sie ist zumeist nicht handlungsbezogen, sondern zielt auf Repräsentation ab, was sich formal häufig in Form von Aussagesätzen äußert. Auch wenn ein Wunsch oder Befehl vorliegt, wird er in der Regel indirekt als Aussage formuliert und nicht als Imperativ, wie dies bspw. beim Getränkebestellen im Café deutlich wird: „Pour moi, dit Charles, ça sera un beaujolais.“ (18). Die Erwachsenen benutzen oft klischeehafte und automatisierte Wendungen und haben auch kein Problem mit falschen Aussagen oder Lügen (cf. Sears 1993: 93). Gegen eben diese *méta-langage* rebelliert Zazie, der die weltbezogene *langage-objet* zugeteilt ist, die transitive Verben, Imperative, Optative und spöttische Bemerkungen prägen (cf. Barthes 1964: 128; Bernofsky 1994: 114). Ihre Aussagen und Wünsche sind stark auf eine bestimmte Handlung oder auf ein bestimmtes Objekt ausgerichtet (cf. Sears 1993: 96). So ist auch die Bestellung Zazies auf wesentlich direktere Art formuliert als die von Charles:

Un cacocalo, qu'elle demande. – Y en a pas, qu'on répond. – Ça alors, s'esclame Zazie, c'est un monde. Elle est indignée. (...) – J'ai déjà dit: un cacocalo. – Elle a dit qu'y en avait pas. – C'est hun cacocalo que jveux. (18 f.)

Der *méta-langage* der Erwachsenen hingegen begegnet Zazie mit Spott, was sich sowohl in ihren Handlungen als auch in ihrer Sprache zeigt (cf. Sears 1993: 91). Dies stellt sie gleich nach ihrer Ankunft bei Gabriel und Marceline unter Beweis. Auf die Frage, warum sie Grundschullehrerin werden möchte, erwidert sie:

in Englisch (als *metalanguage*) über Englisch (als *object language*) gesprochen wird und dabei englische Wörter und Sätze mit Hilfe von Synonymen und Umschreibungen gedeutet werden. Cf. Jakobson (1985: 115).

– Pour faire chier les mômes, répondit Zazie. Ceux qu’auront mon âge dans dix ans, dans vingt ans, dans cinquante ans, dans cent ans, dans mille ans, toujours des gosses à emmerder. (24)

Als alternative Berufsvorstellung gibt Zazie an: „(...) je serai astronaute pour aller faire chier les Martiens.“ (25) Zazie erfüllt zwar das Klischee der aufmüpfigen Jugendlichen, allerdings folgen ihre spöttischen Aussagen gerade nicht den sprachlichen Automatismen und Klischees der Erwachsenen. Regelmäßig antwortet sie auf diese mit ihrer „clausule vigoureuse“ (cf. Barthes 1964: 128) „mon cul“. Nur in seltenen Fällen formuliert sie ihre Ablehnung gegenüber derartigen automatisierten Klischees aus. So kommentiert sie die Aussage „Y a plus de respect pour les anciens“ folgendermaßen: „C’est écœurant d’entendre des conneries comme ça, déclare Zazie qui a son idée. Je préfère m’en aller.“ (63) Statt sich in diesen Diskurs zu begeben, will sie vor allem eines: gehen.

Auf Barthes’ Aufsatz aufbauend geht Bernofsky davon aus, dass der Roman sich überhaupt nicht mehr auf die Realität beziehe, sondern vielmehr die Konventionen des realistischen Romans untergrabe. Bernofsky beschreibt den Roman als „self-conscious literary text“ in der Annahme, dass „its referent, however, is not the world, but rather the French novel from Stendhal to Zola“ (Bernofsky 1994: 113 f.).⁸ Abgesehen von dieser definitiv vorhandenen Selbstbezüglichkeit gibt es aber sehr wohl Bezugnahmen auf die außerliterarische Realität. An der These von Bernofsky lässt sich jedoch erkennen, dass die mimetische Qualität der Ortsreferenzen nicht mehr selbstverständlich ist.

Allerdings haben weder Barthes noch Bernofsky der Stadtbeschreibung in *Zazie dans le métro* größere Aufmerksamkeit geschenkt.⁹ Gerade als Zazie die Stadt kennenlernen möchte, werden jedoch die Weltlosigkeit der *méta-langage* sowie die Problematik der Konventionen des Romans relevant und virulent.

⁸ Bernofsky interpretiert die Figuren als rein sprachlich-literarische Wesen und belegt diese These unter anderem damit, dass sie versehentlich verschiedene Sprachen sprechen. Dieser Bruch in der Figurenkonzeption wird von einer der Figuren selbst – nämlich von Gabriel – lakonisch kommentiert mit „Je ne l’ai pas fait esprès“ (95); cf. dazu auch Bernofsky (1994: 117). Als Figur, die nicht in dieser selbstbezüglichen Literarizität verhaftet ist, sieht sie Zazie, die sich der *langage-objet* bedient und sehr wohl auf Kontakt mit der Welt aus ist (cf. Bernofsky 1994: 114 f.).

⁹ Bernofsky (1994: 123) erwähnt sie in abstrakter Form, aber ohne auf deren vorgeführtes Scheitern einzugehen.

Handlungen wie das Kennenlernen der Stadt oder Essen und Trinken jedoch finden abseits der *méta-langage* statt. Hierzu lässt sich eine aufschlussreiche Aussage von Queneau anschließen. Er selbst zeigt eine große Skepsis gegenüber der Überbewertung von Wörtern und einer Sprache (und Literatur), die sich ihrer lediglich repräsentativen Qualität nicht bewusst ist und somit lügenhaft wäre:

On ne mange pas le mot pain, on ne boit pas le mot vin, mais bien dits ils ont leur importance. Je ne crois pas au langage qui se prend pour ce qu'il n'est pas, je ne crois pas à une poésie que serait mensonge. (Queneau 1950: 45)

Mit *Zazie dans le métro* präsentiert Queneau einen Roman, in den dieses Bewusstsein eingearbeitet ist, wie im folgenden Kapitel anhand der Darstellung der Bauwerke gezeigt werden soll.

3. Raumbezug und weltlose Sprache

3.1 Das Scheitern der Sprache am Raum

Die anfängliche Kommunikation zwischen Gabriel und Zazie ist der Versuch dem Mädchen während der Taxifahrt vom Bahnhof nach Hause einige repräsentative Bauwerke von Paris zu zeigen und diese zu benennen. Dieser Konversation lassen sich folgende Erzählfunktionen zuweisen: Gabriel greift auf den Raum zurück, um erstens eine Beziehung zwischen sich und seiner Nichte herzustellen und zweitens als Praktik des Gebens eines Lebensraumes, dessen Angelpunkte kartographische Bezugspunkte sein sollen. Das benennende Deuten fungiert somit als Produktion eines symbolischen Ortsbezugs. Die Signifikation ist also die Basis dieser Praktik – sie entpuppt sich jedoch als problematisches Unterfangen, wie sich bereits während der Taxifahrt zu Gabriels Wohnung herausstellt:

Um Zazie von ihrem unbändigen Wunsch nach einer Metrofahrt abzulenken, weist Gabriel zunächst auf etwas nicht näher Bestimmtes („Il désigne quelque chose en l'air“) und dann auf einen weiteren Gegenstand am Straßenrand hin („il désigne de nouveau quelque chose sur leur chemin“), den er als Pantheon ausgibt: „regarde!! le Panthéon!!!“ (14). In der sich anschließenden Diskussion zwischen Gabriel und Charles, ob es sich wirklich um das Pantheon handelt oder nicht, werden diesem ‚Etwas‘ keinerlei Merkmale zugeordnet, die es als ein Gebäude mit bestimmten definierenden Charakteristika identifizieren würden. Die arbiträ-

re Zuordnung des *signifiant* Pantheon erfolgt auf ein *signifié* bzw. ein Referenzobjekt, das weder Bezugspunkte zur Lebenswelt der Protagonisten noch zur Stadt Paris hat. Sprachlich wird dies unterstützt dadurch, dass das Pantheon in allen Fällen, in denen es im Text genannt wird, immer in einem sehr ähnlichen – floskelhaft anmutendem – Kontext mit dem Verb *être* auftaucht (15): „C’est peut-être pas le Panthéon?“ „Non, non et non, c’est pas le Panthéon?“ „Mais c’est pas le Panthéon?“ „[...] c’est pas le Panthéon.“, „[...] c’était pas le Panthéon bien sûr, (...)“. Dies setzt sich auch in Kapitel VIII fort, wo erneut über das Pantheon diskutiert wird.

Dass die Sprache keinen Raumbezug zu den Bauwerken im Roman schafft, wird auch im Weiteren deutlich. Gabriel zeigt Zazie ein anderes Gebäude: „[...] petite, regarde-moi, ça si c’est chouette comme architecture, c’est les Invalides ...“ (15). Auch wenn hier immerhin genannt wird, dass es sich um ein Bauwerk handelt, fehlen jegliche Einzelheiten, um den Invalidendom anhand von Details zum Gebäude selbst oder zur Lage im Raum zu verorten. Gabriel und Charles streiten, ob es sich um *les Invalides* oder *la caserne de Reuilly* handelt – zwei Bauwerke, die keinerlei architektonische Ähnlichkeiten aufweisen, wodurch eine Verwechslung eigentlich unmöglich sein sollte. Auch für den Leser und potentiellen Paris-Kenner besteht keine Möglichkeit, das Bauwerk zuzuordnen und sich zu entscheiden, wer der beiden Recht hat. Zudem befinden sich die im Text erwähnten Gebäude in unterschiedlichen Stadtvierteln von Paris, sodass es sehr unwahrscheinlich ist, dass man sie verwechselt.

Dieser fehlende Zusammenhang bei den Namen der Bauwerke wird auch sprachlich durch die Feststellung, die Wahrheit sei nur Schein oder Manipulation und man könne daher nichts mit Sicherheit wissen, explizit gemacht:

La vérité! s’écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu’un au monde savait cexé. Tout ça (geste), tout ça c’est du bidon: le Panthéon, les Invalides, la caserne de Reuilly, le tabac du coin, tout. Oui, du bidon. (17)

Das erkenntnistheoretische Grundproblem einer nicht sicher bestimm-
baren Wahrheit wird hier konkret auf die Bauwerke und die angebliche
Nicht-Definierbarkeit ihrer Identität bezogen. In einem lebensweltlichen
Kontext wäre diese Behauptung freilich nicht haltbar. Koordinaten wie
die Lage im Raum (topographische Verortung) oder das Aussehen ließen
die Bestimmung eindeutig zu, gerade diese entfallen jedoch in den Be-

schreibungen. In der Art, wie der Roman mit den Bauwerken umgeht, sind deren Namen vielmehr tendenziell freischwebende und referenzlose Signifikanten, die sich nicht mehr zuweisen lassen, auch wenn Gabriel eben dies immer wieder versucht. In diesem Zusammenhang zeigt sich eine profunde Verunsicherung Gabriels, die ein Problem einer unmöglichen Wahrheitsfindung ist: Dabei greift der Text mit der Idee von der Welt als Schein auf einen alten Gedanken zurück, dessen bekannteste Form die Metapher von der Welt als Inszenierung oder Theater ist.¹⁰ Dieser Gedanke läuft hier auf Zeichen hinaus, die zwar für gewöhnlich und gemäß aller Konventionen auf konkrete Bauwerke verweisen, mit denen in *Zazie* aber nur noch Schein produziert wird. Im reinen Zeigen und im Repräsentieren im Ist-Modus verflüchtigt sich das Gemeinte anders als im Fall von Wünschen und handlungsbezogenen Aussagen. Die berühmten und touristisch eigentlich relevanten Bauwerke stehen im Roman aber in einem Kontext, der völlig unabhängig von den Handlungen der Figuren ist. Sie sind allein im Bereich der *méta-langage* verortet, in dem ihnen keine Identität und räumliche Referenz mehr zukommt. Der Schein ist also kennzeichnend für die *méta-langage* der Erwachsenen, an der *Zazie* Kritik übt, wie es Barthes (1964: 128) herausgestellt hat.

Aufschlussreich ist in jedem Fall eine Beobachtung Bigots, der diesen Entzug der Referentialität folgendermaßen beschreibt:

Dans le doute, tout semble s'anéantir. Dans cette représentation d'une ville – où le réel paraît avoir peu de prise – nous sommes au centre de la fictivité de la fiction, au sein d'une génération de toponymes qui voisinent, s'enchaînent et s'annulent dans le même mouvement d'une parole travaillée par le doute. L'activité fabulatrice ne peut sortir indemne de ce tourbillonnement des signifiants. Touchée elle-même dans ce qui la fonde – la croyance à la fidélité du langage au réel –, la fiction ne semble plus avoir aucune assise. (Bigot 1994: 100)

Bigot ist zuzustimmen, dass die Unauffindbarkeit und Identitätslosigkeit der Bauwerke ein Effekt der vorliegenden Fiktion und ihrer Darstellung ist. Die Referenzlosigkeit der *méta-langage* wird zugespitzt vorgeführt. In der Realität könnten die hier fehlenden Informationen natürlich hinzugefügt werden, müssen dies aber nicht. Insofern lässt sich die Beschäftigung des Romans sowohl mit einer literarischen *méta-langage* als auch ei-

¹⁰ Während das barocke Konzept von der Welt als Trug ein Gegenstück in der Wahrheit und Wirklichkeit Gottes fand, ist ein solches religiöses Gegenstück hier, wie insgesamt in Moderne und Postmoderne, nicht anzunehmen.

ner nicht-literarischen *méta-langage* gesehen werden. Anders gesagt: Einerseits zeugt *Zazie dans le métro* von einem Vertrauensverlust in die Welthaltigkeit romanesker Sprache; andererseits lässt sich aber auch ein solches Sprechen über touristische Koordinaten in der Realität vorstellen.

Bigot geht hier, ähnlich wie Bernofsky, davon aus, dass sich die Sprache nicht auf die außerliterarische Wirklichkeit bezieht. Die Repräsentation der Stadt zielt nicht auf Mimesis („le réel paraît avoir peu de prise“). Das stärkt den Gedanken, dass der Roman nicht als einer zu interpretieren ist, der Welt wiedergeben will. Vielmehr als einer, der sich über romaneske Sprache Gedanken macht und das Grundvertrauen verloren hat, der Roman würde etwas über die Welt aussagen oder sie repräsentieren. Die ‚Verkettung‘ und ‚gegenseitige Aufhebung‘ der Toponyme basieren für ihn eben auf dem Zweifel.

Das bedeutet jedoch nicht, dass der Raum nicht existieren würde. Schließlich bewegen sich die Figuren darin, zudem finden sich einige klare räumliche Bezugspunkte – auch wenn die genannten Toponyme keine Kartographie ausbilden.

Ein Raumbezug anhand jener Orientierungspunkte scheint immer wieder auf und verliert sich wieder. Es liegt ein Wechselspiel von Evokation und Verschwindenlassen der sprachlichen Referenzobjekte vor, also der Identität und damit auch der Lage der Bauwerke, worauf auch das vorangestellte Aristoteles-Zitat in abstrakter Weise anspielt.

Gabriels hilfloser Versuch, *Zazie* jene Bauwerke zu zeigen, die er gar nicht kennt, lässt sich dabei als Versuch beschreiben, ihr einen Bezug zum Raum zu ermöglichen. Eigennamen schaffen Identität und machen Raum „bewohnbar“ (Certeau 1988: 200). Genau diese Funktion erfüllen die Bauwerke jedoch nicht, deren Namen sich verselbständigen und von einem lebenspraktischen Kontext entfernt haben. Sie sind nicht für das Erleben relevant, sondern sind im touristischen Diskurs der Erwachsenen zu verorten, der *Zazie* nicht im Geringsten interessiert. Als Symbole der Bedeutsamkeit der Stadt und dessen, was sie touristisch wertvoll macht, verselbständigen sie sich und werden bis zur Lächerlichkeit entstellt: Gabriel kann die Sainte-Chapelle nicht nur *Zazie* nicht zeigen, sondern führt auch als „archiguide“ (99 ff.) und „guidenappeur“ (108 ff.) eine Gruppe Fremder in das Tribunal de commerce und denkt noch hinterher, er hätte ihnen die Sainte-Chapelle gezeigt (cf. 128 ff.).¹¹ Gabriels

¹¹ Die Fremden werden als „xénophones“ (98) bezeichnet – ein Beispiel für die eingangs erwähnte Vielfalt von Queneaus Sprachspielen.

Stadtführung wird hier, analog zur „Stadtführung“ für Zazie zu Beginn des Romans, zu einer Demonstration seiner räumlichen Bezugslosigkeit. Letztlich verliert er hier sogar den Namen des unauffindbaren Referenzobjekts, wenn er die Sainte-Chapelle nur noch als „Sainte-Chose“ (128) bezeichnet. Was dennoch permanent wiederholt wird, ist die automatisierte Beschreibung der Sainte-Chapelle als „joyau de l'art gothique“ (99 f.) Obwohl es sich eigentlich um eine treffende Charakterisierung handelt, ist sie hier nur noch ein automatisch wiederholter Zusatz, der die Identität nicht fixiert und die Verwechslung mit dem Tribunal de commerce nicht verhindert.

Wenn Gabriel sich dennoch wiederholt in die Rolle des Stadtführers drängen lässt, scheint dies auf eine Fixierung auf die *méta-langage* und den touristischen Diskurs hinzudeuten, von der er sich trotz permanenten Scheiterns nicht lösen kann. Es bleiben verselbständigte Signifikanten, deren Verwendung eine nur brüchige Identität verleiht: Gabriel bezieht sich zwar regelmäßig auf ‚seine‘ Stadt, zeigt sich aber als völlig ahnungsloser Bewohner von Paris. Die Existenz und Bedeutsamkeit der Bauwerke werden affirmiert, eine Charakterisierung und Verortung finden jedoch nicht statt. Genausowenig kann ein räumlicher Bezug aufgebaut werden – die Orte hinter den Namen bleiben unauffindbar.

3.2 Greifbare Orte

Auffällig ist dabei, dass es sehr wohl einige klar benennbare und zu verortende Orte gibt. Das sind im Wesentlichen die Kneipe Turandots, das *Mont-de-piété*, das Lokal, in dem Gabriel als Gabriella auftritt, und die titelgebende Metro. Im Fall der Metro geht es dabei nicht um die touristisch relevanten Metroeingänge Hector Guimards im Jugendstil, sondern um das Verkehrsmittel Metro. Zazie hat kein Interesse an Beheimatung in der klassischen touristischen Kartographie, sie interessiert sich für einen Ort des Transitorischen – die Metro.

Diese Orte sind die lebensnahen, außerhalb des touristischen Diskurses stehenden: Sie repräsentieren keinen für eine den Figuren abhanden gekommenen Sinn, der nur noch als Automatismus reproduziert wird (wie der erwähnte Zusatz „un joyau de l'art gothique“ 99 f.). Vielmehr dienen sie einem bestimmten Zweck, haben eine handlungsrelevante Bedeutung – im Sinne einer *langage-objet*. Zazie will mit der Metro *fahren*, in die Kneipe Turandots kann man *gehen*, dort kann man *essen*. Die Metro und die Kneipe Turandots als Orte des Transitorischen sind im

Kontext einer Lebensrelevanz jedoch mit einer Funktion ausgestattet – im Gegensatz zur „Sainte-Chose“ und ihrem leeren Dasein als „joyau de l’art gothique“ (s.o.).

Der *Mont-de-piété* wiederum wird zum Ort der Identitätsauflösung der oben genannten Personen Gabriel und Aroun Arachide. Der Name *Mont-de-piété* ist eine Anspielung auf den ersten, gleichnamigen Gedichtband des Surrealisten André Breton, der 1919 erschienen ist. In seiner primären Bedeutung als ‚Pfandhaus‘ lässt sich der Name als Hinweis auf zu verleihende Identitäten verstehen. Dieser wie andere surrealistische Titel sind zudem Realisierungen surrealistischer Konzepte wie Traum, Zufall oder Collage, die die Sprache aus dem Diktat der Vernunft und der Logik lösen sowie konventionalisierte Automatismen bloßlegen oder auflösen wollen.¹² Louis Aragon bezeichnet den Titel *Mont-de-piété* gemeinsam mit anderen surrealistischen Titeln als ‚Kriegserklärung‘ an die Sprache, da sie konventionalisierte Ausdrücke ihres ‚festgelegten Sinnes‘ berauben und diese so in ihrer leeren Klischeehaftigkeit bloßlegen. Aragon leitet dieses Verfahren von der surrealistischen Wertschätzung der Kollagetechnik her:

Cela [die Kollagetechnik] s’est traduit dans l’emploi des expressions toutes faites par exemple et de propos conscient délibéré, dans les titres que nous avons donnés à nos premiers livres (Breton: *Mont-de-Piété*, Soupault: *Rose des vents*, moi: *Feu de joie*) ce qui avait un caractère de déclaration de guerre au langage, l’expression toute faite [sic] étant détournée de son ‚sens tout fait‘. (Aragon 1924: 38, zit. nach Béhar 1982: 87).

Die Bloßlegung der *méta-langage* der Erwachsenen, die *Zazie* sowohl als Figur als auch *Zazie* als Buch verfolgen, lässt sich auch im Zusammenhang mit surrealistischen Konzepten betrachten, zumal Queneau selbst einmal der Bewegung nahe stand. Das Lokal *Mont-de-piété*, in dem Gabriel beziehungsweise Gabriella tanzt, ist demnach als Referenz auf die Sprachkritik der Surrealisten und zugleich *Zazies* selbst zu verstehen.¹³ In

¹² Als Referenzen sind das *Premier manifeste surréaliste* (Breton 2010) sowie die klassische Analyse von Bürger (1996) zu nennen.

¹³ Zur Stadtdarstellung Paris’ in einigen etwas späteren Texten Queneaus aus dem Blickwinkel der Poetik der Gruppe *Oulipo* cf. Müller (2012). Müller rückt dabei die *contrainte* in das Zentrum ihrer Analyse, der von den Oulipisten als antisurrealistische *écriture* der Kontrolle verstanden wurde (cf. *ibid.*: 145 ff.). Hinsichtlich der Sprachkri-

beiden ist es die Sprache der Erwachsenen, die bloßgelegt wird. Das Erwachsensein ist bei den Surrealisten mit dem sozialen Kompromiss, dem Verlust der kindlichen Naivität, der bürgerlichen Angepasstheit, der festgelegten Wahrnehmung, der Herrschaft der Vernunft und Konvention assoziiert – allesamt Punkte, die sich in einem gesellschaftskonformen, ‚erwachsenen‘ Sprachgebrauch manifestieren, der auf Funktionalität der Konversation abhebt.¹⁴

In *Zazie* ist der *Mont-de-piété* ein Ort, an dem zum einen eine ganz ähnliche Kritik an der Sprache der Erwachsenen durch Zazie geübt wird. Zum anderen lösen sich dort sowohl Alters- als auch Standesgrenzen auf; dies geschieht durch eine Überschreitung der von Zola geprägten strikten Grenzen zwischen Milieus und den ihnen zugewiesenen Räumen, nämlich im gemeinsamen Variété-Besuch. Zudem kondensiert sich dort die Instabilität der Figurenidentitäten, vor allem der Gabriels, worin sich, um das nur kurz anzudeuten, eine weitere Brücke zum Surrealismus und dessen Faszination für die Metamorphose schließen ließe.¹⁵ Identität herrscht also nicht im *Mont-de-piété*, vielmehr ist er durch seine Nähe zur Lebensrealität Gabriels gekennzeichnet und durch seine Spiegelung der zazieschen Sprachkritik.

4. Schluss

Insgesamt ergibt sich in Queneaus *Zazie dans le métro* eine Kritik der Metasprache, da zum einen das *français écrit* durch die stark ans *français parlé* angelehnten Deformierungen in Frage gestellt wird. Zudem wird die Metasprache der Erwachsenen bloßgestellt, die zwar über Dinge spricht, aber dennoch kaum Handlungs- und Objektbezug aufweist. Zugleich erkennt man auch eine Kritik am Anspruch einer Literatur, welche ihre eigene Zeichenhaftigkeit als uneingeschränkt funktional versteht und nicht hinsichtlich ihrer Brüchigkeit hinterfragt. Wie man gesehen hat, zeigt sich dies insbesondere an der Repräsentation der Bauwerke, in

tik lässt sich an dieser Stelle dennoch die vom Surrealismus her- und durch das Zitat wieder zurückführende Kontinuität festhalten.

¹⁴ Cf. zu diesem Punkt Bretons Beispiele eines surrealistischen Sprachgebrauchs und einer surrealistischen Konversation, die sich einer (gesellschaftlichen) Funktionalität und einem sprachlichen Zweckrationalismus entziehen (cf. Breton 2010: 44 ff.).

¹⁵ Zur surrealistischen Metamorphose cf. beispielsweise Schneede 2006: 144 ff., Schneede 2001: 87 ff. und Zuch 2004.

Form eines sprachlichen Fort-Da-Spiels, wie es schon das vorangestellte Aristoteles-Zitat als Möglichkeit des Erzählens präsentiert. Insofern ist der Roman nicht nur als Sprachkritik, sondern auch als Spiel mit der evokativen und performativen Kraft der Sprache zu verstehen; d.h. als Spiel mit der Evokation von Dingen, bei der sich aber die Namen von den Referenzobjekten lösen, sich in einem verselbständigten touristischen Diskurs verlieren und jegliche praktische Relevanz vermissen lassen. Während das eingangs genannte Zitat als ironische Bemerkung Aristoteles' gegenüber seinem Lehrer zu verstehen ist, nimmt es Queneau auf und integriert es in sein bewusstes Spiel mit Sprache und mit den Möglichkeiten von Literatur. Dahinter steht die Konvention der Welthaltigkeit von Sprache, auf deren Basis Brüche in der Erwartungshaltung des Lesers erzeugt werden. Sie wird parodiert und dadurch in einem anti- oder arealistischen Impuls autoreferentiell. Das atlantische Erschaffen und Verschwindenlassen erscheint geradezu als eine zentrale Erzähltechnik des Romans.

5. Bibliographie

- Aragon, Louis (1924): „Une Vague de Rêves.“ In: *Commerce* 2, 89-122.
- Barthes, Roland (1964): „Zazie et la littérature.“ In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 129-135.
- Behar, Henri (1982): „Lieux-dits: Les titres surréalistes.“ In: Henri Behar (Hg.): *Mélusine N° IV: Le livre surréaliste*. Lausanne: L'âge de l'homme, 77-100.
- Bernofsky, Susan (1994): „Zazie in Wonderland: Queneau's Reply to the Realist Novel.“ In: *The Romanic Review*, 85/1, 113-124.
- Bigot, Michel (1994): *Michel Bigot, avec la collaboration de Stéphane Bigot, présente Zazie dans le métro de Raymond Queneau*. Paris: Gallimard.
- Blank, Andreas (1991): *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*. Tübingen: Narr.
- Breton, André (2010): *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard-Folio.
- Bürger, Peter (1996): *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Charbonnier, Georges (1962): *Entretiens avec Raymond Queneau*. Paris: Gallimard.
- Jakobson, Roman (1985): „Metalanguage as a linguistic problem“. In: Stephen Rudy: *Selected Writings VII*. The Hague: Mouton, 113-121.
- Langenbacher, Jutta (1981): *Das „néo-français“, Sprachkonzeption und kritische Auseinandersetzung Raymond Queneaus mit dem Französischen der Gegenwart*. Frankfurt a. M. / Bern: Lang.
- Müller, Stephanie (2012): „Schreiben nach Plan. Paris als oulipistischer Raum in Texten von Raymond Queneau, Jacques Roubaud und Georges Perec.“ In: Franziska Sick (Hg.): *Stadtraum, Stadtlandschaft, Karte*. Tübingen: Narr, 145-162.
- Platon (2004a): *Timaios*. Übersetzt von Franz Susemihl 1856. In: Platon: *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 3. Hg. von Erich Loewenthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 91-191.
- (2004b): *Kritias*. Übersetzt von Franz Susemihl 1857. In: Platon: *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 3. Hg. von Erich Loewenthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 193-214.
- Queneau, Raymond (1955): „Préface.“ In: *Anthologie des Jeunes Auteurs*. Hg. von Raymond Queneau. Paris: Jeunes Auteurs Réunis, 9-33.

- (1996) [1959]: *Zazie dans le métro*. Mit Kommentaren von Michel Bigot. Paris: Gallimard.
- (1965): „Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes.“ In: Raymond Queneau (Hg.): *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 35-47.
- Schneede, Uwe M. (2006): *Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München: C. H. Beck.
- (2001): *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck.
- Sears, Dianne (1993): „Zazie et Zénobie sèment la zizanie: Les Troubles du langage dans *Zazie dans le métro* et *Les Bâtisseurs d'empire*.“ In: Marc Lapprand (Hg.): *Trois fous de langage: Vian. Queneau. Prévert*. Nancy: Presses universitaires, 91-99.
- Strabo (1830): *Strabo's Geographie*, Bd. 2. Hg. und übersetzt von Karl Kärcher. Stuttgart: Metzler.
- Vidal-Nequet, Pierre (2006): *Atlantis: Geschichte eines Traums*. München: C. H. Beck.
- Zuch, Rainer (2004): „Max Ernst, der König der Vögel und die mythischen Tiere des Surrealismus.“ In: kunsttexte.de 2/2004. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/zuch.pdf> (eingesehen am 09.12.2014).