

Sabine Harmuth (Berlin)

**Sinnstruktur und Funktionsweise
ironischer Gestaltungsmittel
in einigen Kurzgeschichten
aus *Uf, va dir ell* von Quim Monzó¹**

Quim Monzó, 1952 geboren, beruflich aktiv als Drehbuchautor für Film und Radio, Liedtexter, Fernsehkritiker, Kommentator und Übersetzer amerikanischer Autoren (Hemingway, Salinger und Capote u. a.), publiziert 1976 seinen ersten Roman *L'udol del griso al caire de les clavegueres*, dem noch im selben Jahr der Literaturpreis Prudenci Bertrana verliehen wird. Ein Jahr später erscheint *Self-Service* in Zusammenarbeit mit Biel Mesquida. *Uf, va dir ell* (1978) und *...Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (1980) sind Sammlungen von Kurzgeschichten, denen 1985 ein weiterer Band unter dem Titel *L'illa de Maians* folgt. Neben weiteren Romanen, *Benzina* (1983) und *La magnitud de la tragèdia* (1989), erscheinen von Ironie und Humor geprägte Artikelsammlungen *El dia del senyor* (1984) und *Zzzzzzzz...* (1987).

Monzós Reservoir an Ideen sowie die Fähigkeit, sie erzähltechnisch geschickt und mit verblüffenden Effekten versehen umzusetzen, sorgen für Lesevergnügen und beständigen Erfolg auf dem Literaturmarkt.

Die beiden erstgenannten Kurzgeschichtensammlungen wurden seit ihrem Erscheinen nahezu jährlich neu aufgelegt; es erschienen spanische (1981), französische (1983 und 1988)

¹ Nachstehender Vortrag wurde auf dem «1. gemeinsamen Kolloquium der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik» (Berlin, 20. - 23. September 1990) am 22. September in der Sektion «Katalanische Literatur» vorgetragen.

und englische Übersetzungen (1986).² Die Kurzgeschichte vermag sich anscheinend in der heutigen schnellebigen Zeit des vorwiegend audiovisuellen Freizeitkonsums gut im Bewußtsein des Lesepublikums und im Geschäftskalkül von Buchhändlern und Verlegern zu behaupten. Monzó's Interesse für eine aus der Alltäglichkeit des urbanen Milieus aufsteigende Phantastik, für avantgardistische Sprachexperimente und «Stilübungen»³ sowie für die Erzähltechnik einer vom Ende her konzipierten *short-story* orientierten den katalanischen Autor an der literarischen Tradition der US-amerikanischen (Coover, T. Wolfe, Pynchon, Barthelme, Salinger u. a.) und lateinamerikanischen (Borges, Bioy Casares, Cortázar, García Márquez u. a.)⁴ Literatur sowie am französischen und katalanischen Modernismus, Symbolismus und Surrealismus (Queneau, Vian, Calders, Trabal u. a.).

E. A. Poe, der Klassiker des Genres der Kurzgeschichte, erhob deren narrative Kürze zum Postulat literarischer Kreativität gegenüber dem Roman, dessen Totalität in den durch

² Spanische Übersetzungen: *Melocotón de manzana* (Anthologie mit Erzählungen aus *Uf, va dir ell* und ... *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, übersetzt von Marcel Cohen, Barcelona: Anagrama, 1981), *La isla de Maians* (übersetzt von Marcel Cohen, Barcelona: Anagrama, 1987); französische Übersetzungen: ... *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (übersetzt von Patrick Gifreau, Lyon: Editions Féderop, 1983); englische Übersetzungen: *O'clock (...Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury)*; übersetzt von Mary Ann Newman, New York: Ballantine Books, 1986).

³ Raymond Queneau (1903-1976), Autor der *Exercices de style* (Paris: Gallimard, 1947), gehört neben Boris Vian (1920-1959) zu den von Monzó bevorzugten französischen Autoren.

⁴ Über die Bedeutung des argentinischen Schriftstellers Julio Cortázar (1914-1984) für das eigene literarische Werk schrieb Monzó in *El cronopi pare* (in: *El dia del senyor*): «Cortázar trobava, enmig de la quotidianitat més deslluïda, meravelles que la ceguesa de la rutina ens havia impedit de veure. Cortázar ens va ensenyar que anar enllà del que s'havia fet fins al moment no és més que un joc, i un joc no ha de ser mai avorrit.» (MONZÓ 1984: 185-187).

«Weltinteressen» bedingten Lektüreunterbrechungen zwangsläufig modifiziert, annulliert oder neutralisiert würde, während in der mit maximal zwei Stunden veranschlagten Lektürezeit für eine Kurzgeschichte «the soul of the reader is at the writer's control» (POE 1896: Bd. VI, 116).

Die in Monzó's *Uf, va dir ell* publizierten 18 Texte beanspruchen den Leser zwischen zwei und 15 Minuten, zwei Stunden wären vielleicht für die Lektüre des gesamten Bandes ausreichend. Monzó wollte sich und seinen Leser unterhalten. So war auch diese Kurzgeschichtensammlung zunächst nur als eine kurzweilige Arbeit zwischendurch gedacht: «*Uf, va dir ell*», sagt er, «va ser com una mena de divertiment que em vaig permetre» (MONZÓ 1981: 23). Die gleichermaßen vernünftigen wie überraschenden Effekte, die jeden einzelnen Text und die Sammlung im ganzen prägen, verschaffen ästhetischen Genuß und ermöglichen zugleich auch, neue Sinnzusammenhänge zu entdecken. Dessen ist sich Monzó dann auch später selbst bewußt geworden:

[...] un cop publicat i meditat amb calma, em va semblar més interessant que no pas l'anterior, potser perquè vaig descobrir que interès i transcendència no eren sinònims i que en contes senzills pot haver-hi més densitat de propòsits. (MONZÓ 1981: 23).⁵

Darüber hinaus ermöglicht die zusammenhängende, im Poe'schen Sinne ungestörte Lektüre des gesamten Textkorpus,

⁵ Ähnlich sieht Jordi Castellanos, gerade auch auf der Ebene der Sinngabungsstrukturen, für die Autoren des katalanischen Modernismus Gründe, die Kurzerzählung dem Roman gegenüber zu bevorzugen: «Per als autors simbolistes, el conte permet d'evocar realitats llunyanes, organitzar l'anècdota en funció del sentit intern que se li vol donar més que no pas entorn de la narració com a tal [...]. Així el conte, en reduir el seu caràcter narratiu o descriptiu, és vist com un gènere més adequat que no pas la novella per suggerir altres realitats més profundes.» (CASTELLANOS 1976: 164).

die beziehungsreich angelegte, gegenseitige Spiegelung von Themen innerhalb und zwischen den einzelnen Texten, deren Sinnstruktur und die Funktionsweise ironischer Gestaltungsmittel zu erkennen.

Història d'un amor «és la història apassionada d'un amor ardent» (MONZÓ 1978: 11), in der das in heftigstem Begehren entflammte Paar eiligen Schrittes dem Schlafzimmer zustrebt, wo es durch verschiedenste, detailliert aufgeführte Umstände an der Vollendung des Liebesaktes gehindert wird. Jene hinderlichen Momente sind zunächst in die unmittelbaren Vorbereitungen für den Liebesakt eingebunden, so die etwas umständliche Prozedur des Entkleidens bis hin zu den schwer zu lösenden, verknoteten Schnürsenkeln. Neben diese logisch in den Erzählablauf des Geschehens eingebundenen Verzögerungen wird der Einsatz scheinbar nebensächlicher, ebenfalls narrativ verzögernd wirkender Details als ironische Stilmittel sichtbar: das Liebesnest gehört einer Tante «mig folla i miop, que es va haver d'exiliar per raons prou fosques que no convé, ara, rememrar.» (MONZÓ 1978: 11). Drei nachfolgende Unterbrechungen des eingehend beschriebenen sexuellen Vorspiels (der Taxifahrer bringt den vergessenen Hut, ein Vertreter bietet an der Haustür Versicherungspolice an sowie ein verirrter Telefonanruf) entsprechen immer noch einer Struktur alltäglicher, aber durch die Häufung bereits ironisierter Erfahrungswerte. Weitere, den Koitus störende Zwischenfälle, wie z. B. der Zusammenbruch der Deckenkonstruktion des Schlafzimmers und die anschließende Reparatur durch angeforderte Maurer, das Auftreten einer Kosmetik-Vertreterin und der Zeugen Jehovas, der Einberufungsbefehl einschließlich der Teilnahme am spanischen Bürgerkrieg usw. lassen den Zeitraum der Geschichte «que comença quan jo encara era jove» (MONZÓ 1978: 11) irreale Dimensionen annehmen. Diese Art von Zeitdehnung - «arribats a aquesta alçada de la història, ja havien fins i tot inventat els aeroplans» (MONZÓ 1978: 16) - bewirkt einerseits in der beschriebenen Häufung der für den

Liebesakt hinderlichen Umstände und Steigerung der anfangs komischen Situation ins Grotteske und ermöglicht andererseits die Konzentration von «Effekten» des modernen Lebens, gleichsam als eine ausschnittshafte Miniaturabbildung der modernen Gesellschaft.

Eine ähnliche Struktur findet sich im übrigen in der Erzählung *Autopista del sur* des Argentiniers Julio Cortázar (CORTÁZAR 1966: 9-42). In einem Autostau südlich von Paris, der ebenfalls eine phantastische Zeitausdehnung erfährt, übernehmen die Autos als Personifikationen ihrer Besitzer deren Rolle innerhalb der gesellschaftlichen Kommunikation. In der Erzählung Cortázars führt die phantastische Erweiterung der erzählten Zeit (Abfolge der Jahreszeiten während des Staus) zu einer komplexen Parodie auf die moderne Gesellschaft. In *Història d'un amor* schlagen die Unterbrechungen in ihrer Fortdauer in ein den Liebesakt selbst strukturierendes Bedingungsgefüge um: Immer wieder steigt der Protagonist zwischen den stets größere Zeiträume beanspruchenden Unterbrechungen unermüdlich die Treppe zum Schlafzimmer hinauf, um zu vollenden, was noch immer der Vollendung harret. Die narrative Spannung zwischen der Unbeirrbarkeit des Zurückgezogenheit suchenden Pärchens und den Zwängen der ständig störenden Gesellschaft macht die Geschichte von den zu ihrem Schluß hin sich konzentrierenden Implikationen der modernen Gesellschaft für das Individuum neu lesbar.

Die Geschichte *Sobre la volubilitat de l'esperit humà* (MONZÓ 1978: 35-38) weist im Titel den Anspruch einer theoretischen Erörterung über «die menschliche Unbeständigkeit» aus. Geschildert wird die Erfahrungswelt eines «Literophagen», für den Konsum von Literatur nicht Lektüre bedeutet, sondern das genußvolle Auswählen, Kombinieren und Verspeisen von Buchstaben bzw. Schrift, eine Tätigkeit, die ihm höchsten Genuß verschafft und schließlich seine materielle wie ideelle Lebensgrundlage bildet. Dieser phantastische Fall von «Literophagie» wird jedoch nicht als Wunder be-

schrieben und gerade durch die sachlich-rationale Darstellung menschlichen Verhaltens, d. h. hier die Ausprägung bestimmter Fähigkeiten und Bedürfnisse, zum scheinbar realen, nicht mehr verwunderlichen Ereignis und somit ironisiert. Die Beschreibung der einzelnen Phasen der «Literophagie» konstituiert den Text der Kurzgeschichte; ausgehend von ersten Eindrücken - «El primer cop que menjà una lletra ho trobà divertit» - entwickelt sich Geschmacksverfeinerung: «Comença a saber distingir unes lletres de les altres [...]. Més tard vingué l'afer dels vins: ¿quin calia beure amb cada tipus de lletra?» - und steigert sich schließlich zu ungehemmtem Konsum: «Als dos mesos, devorava diaris, revistes, prospectes farmacèutics, llibres [...]. Devorava abecedaris com qui s'empassa l'aire.» Weitere Etappen sind Sammlerleidenschaft: «Era l'èsser més feliç sobre la superfície del planeta Terra si entre els dits - i les mandíbules - li queia alguna lletra nova, fresca, acabada de dissenyar.», Professionalität:

Visitava els grafistes, i els ajudava a introduir variants en els dissenys ja coneguts [...], notaven que els seus consells eren útils, correctes, que perfeccionaven aquella forma un poc desmanegada que ningú no havia sabut resoldre [...],

Langeweile: «Tres anys després, però, les lletres començaren a atipar-lo de forma irreversible.», Abneigung: «Uns mesos més tard, ja el fastiguejaven.» und schließlich eine neue Interessensrichtung: «un progressiu desig gastronòmic pels vaixells en miniatura.» (MONZÓ 1978: 35-38).

Mit der exemplarischen Darstellung der Verhaltenskurve Interesse-Genuß-Abneigung und mit dem Überwechseln des Literophagen zum Verspeisen von Schiffsminiaturen und damit seinem Identitätswechsel, wird vom Ende der Geschichte her das im Titel bezeichnete Thema der menschlichen Unbeständigkeit erst verständlich, ohne jedoch hier noch erörtert zu werden. Diese stilistische Verknappung wird zur strukturellen Reibfläche für die Erzählung und macht zugleich die spiele-

rische Beliebigkeit des für jenes Thema zu beschreibenden Exempels deutlich. Daß die Wahl auf den «Literophagen» fiel, impliziert einen ironischen Hintersinn: denn das physische Verdauen von Texten als bloßer Schrift macht die «verdauten» Texte selbst ideell bedeutungslos, beraubt sie und damit die Sprache ihrer Semantik. Eben jene Sinnentleerung der Sprache/Schrift spiegelt aber als eigentliches narratives Thema der Geschichte vom Schriftverschlinger umgekehrt die relative Bedeutungslosigkeit des «gewählten» Themas der «menschlichen Unbeständigkeit» für den entstandenen Text, ironisiert in spielerischer Weise die Beziehung von Text und Thema.

In der Geschichte *Underworld* (MONZÓ 1978: 73-79) bereiten sich vier junge Männer auf einen Banküberfall vor, der dann scheitert, weil man statt der Bank versehentlich die benachbarte Fleischerei überfällt. Das gängigen Krimistrukturen entlehnte Muster des gescheiterten Banküberfalls - «l'acte fallit» ist im übrigen ein von Monzó häufig benutztes Motiv - wird durch die im überraschenden Schluß liegende Komik ironisiert. Die Haltung der Bankräuber, «i ens fotem a riure, demanant excuses [...]». Au va, ja poden aixecar-se» (MONZÓ 1978: 79), die den mißlungenen Überfall nunmehr als gelungenen Spaß betrachten, hebt auch das literarische Klischee des von Härte und Gewalt geprägten «Underworld-Milieus» in eine ironische Perspektive, die im Text bereits vorbereitet wird, z. B. durch die minutiöse Beschreibung der Morgentoilette der Bankräuber bis hin zum Desodorieren der Achselhöhlen und dem pseudo-poetischen Sinnieren über «el nou underworld desodorant-se l'ànima» (MONZÓ 1978: 77).

Drei spielerisch miteinander verknüpfte Sinnebenen besitzt der Schöpfungsbegriff in der Geschichte *La creació* (MONZÓ 1978: 83-87): 1. die der biblischen Darstellung der Erschaffung der Welt als tragendes narratives Element, 2. die des kreativen Umgangs mit der Sprache als wesentliches strukturbildendes Element der Geschichte und 3. die der Schaffung von Kunst, hier gesetzt als assoziativer Schlußpunkt des Tex-

tes. Monzó's satirische Umdeutung der Bibelgeschichte reflektiert zunächst ironisch die Frage nach dem Ursprung der Dinge - Gott erschuf sich selbst - und entwirft dann mittels der Konzentration von scheinlogischen Kausalitäten und irrationalen Verknüpfungen nach surrealistischer Manier ein Bild «del nostre propi, petit i mesquí món» (MONZÓ 1978: 86) als Miniatur-Chaos. Dieses Chaos beruht gewissermaßen auf dem Tatbestand menschlichen Versagens, denn Gott hatte, erschöpft von der Erschaffung seiner selbst und des ersten Tages, bis zum 6. Tag verschlafen und dann in der Eile wohl etwas geschludert, lautet implizit das Fazit. Damit erscheint Gott nun als schwacher Charakter, zumal ihm der Schöpfungsakt entgleitet und zu jenem Selbstlauf irrationaler Entwicklung führt, der dann in den heutigen Weltzustand mündet: Der Himmel war erst grün, wegen der Verwechslungsgefahr mit der Wiese wurde er blau eingefärbt, die Wiese nahm viele Farben an, machte den Regenbogen neidisch, der bildet die verschiedensten geometrischen Formen aus, die wiederum die Pharaonen aufschreckten usw.

Irrationale Entwicklung und Weltenchaos werden dargeboten in Form von um ein Signalwort bzw. -wortgruppe (z. B. *demana - li donen*) kreisenden Zyklen, in den willkürliche, strukturell ähnliche Einzelbedeutungen teils durch Rhythmisierung, teils durch Reimschluß miteinander verknüpft sind, die nur auf sich selbst zurückweisen, und damit dem so entstehenden Text keine semantische Kohärenz verleihen:

[...] i una senyora de Girona demana ous amb llimona, i un frare caputxí demana una mica més de vi [...] i un novel·lista demana cuixes de ciclista (a la basca) (MONZÓ 1978: 84)

usw. Diese Willkür eröffnet aber gleichzeitig Raum für uneingeschränktes Fabulieren und unbegrenztes Experimentieren mit der Sprache und ihren Möglichkeiten wie die der Rhythmisierung oder Reimbildung im oben zitierten Beispiel oder in Form von auf Homophoniebeziehungen beruhenden Wortspie-

len (SENYOR DÉU - SENYOR ONZE) oder auf Homonymiestrukturen aufbauenden lexikalischen Wortfeldwechseln: «Espais intergalàxics, ensopegant amb estels i cometes i punts i parèntesis i lletres de tota mena» (MONZÓ 1978: 86, Hervorhebung S. H.). Der sprachliche Schöpfungsakt erscheint als kreativer, dem göttlichen Schöpfungsakt ebenbürtiger Prozeß; ein literarischer Text entsteht. Gleichzeitig parodiert dieser, in großen Passagen seiner Kohärenz und damit seiner Semantik beraubte Text das göttliche Durcheinander in der Form eines sprachlichen Chaos.⁶ Die gegenseitige Spiegelung von irdischem Chaos und sprachlicher Kreativität wird schließlich aufgehoben im wohlstrukturierten, harmonischen Kunstwerk. Nachdem Gott am siebten Tag in wohlverdiente (?) Ruhe zurücksinkt, wird er im letzten Satz der Geschichte seiner letzten Autorität als Schöpfer beraubt: «Després vé Haydn i en fa un oratori.» (MONZÓ 1978: 87). Das Kunstwerk erhebt seinen menschlichen Schöpfer in göttlichen Rang, während dieser dem Gottvater angesichts des Weltenchaos aberkannt worden ist.

Das Robinson-Motiv bildet die Grundlage für die Geschichte *Sobre la futilitat dels desigs humans* (MONZÓ 1978: 103-107). Der geographische Abstand des Protagonisten zur vertrauten und verlorenen Welt gerät mit der Ankunft des langersehnten Schiffes auf der Insel zur ironischen Distanz. Die Ankömmlinge, erklärte Aussteiger aus der Zivilisation der «fums i enveges, de les angoixes i les pors» (MONZÓ 1978: 107), wollen, mit den Idealen der Hippie-Generation und den Illusionen der «68er» versehen, auf eben jener Insel «un món on tots siguem germans» (MONZÓ 1978: 107) errichten, und

⁶ 1977 erschien die einzige Nummer der Zeitschrift *Tecstual*, deren 17 theoretische Beiträge (u. a. von Charles H. Mor, Josep Alberti, Biel Mesquida und Quim Monzó) avantgardistischen Sprachexperimenten und dem Bruch mit traditionellen Erzähl- und Stilmustern gewidmet waren.

sie beginnen, Holz abzuladen, um damit zuallererst Mauern und Zäune zu bauen. Das doppelte Dilemma von unerfüllter Sehnsucht des «Robinson-Protagonisten» nach Rückkehr in die Welt menschlicher Kollektivität und Geborgenheit einerseits und von vermeintlicher Flucht der Aussteiger vor den Mißbildungen eben jener modernen Zivilisation andererseits kehrt das Robinson-Motiv spiegelsymmetrisch um, ohne dessen inhaltliche Bedeutung zu beschädigen, versieht es aber mit einer neuen, eher sarkastischen Nuance: man kann und will außerhalb der Gesellschaft nicht leben (Robinson), man kann ihr nicht einmal entfliehen wollen (Aussteiger), man nimmt sie mit sich und reproduziert sie zwangsläufig mit all ihren irrationalen Effekten. In Monzó's Geschichte gibt es keinen «Freitag» mehr. Die Rolle des unverbildeten Wilden mit naturgegebener Vernunft nehmen die «Aussteiger» mit ihren nur mehr noch illusionären Abbildern von jener Vernunft ein.

Monzó schreibt in seinen Kurzgeschichten von der heutigen Beschaffenheit der Welt aus skeptisch-distanzierter Sicht, ohne auf humorvoll-engagierte Nähe zu verzichten. Monzó's Zivilisationskritik - die eben die Ironisierung ihre radikalsten und fragwürdigen Ansprüche einschließt - schöpft aus der moralischen, politischen und sexuellen Revolte der 68er Generation, aus den literarischen Erfahrungen der Gruppe «Tel Quel» mit dem avantgardistischen Text und seiner revolutionär-subversiven Funktion⁷ und aus postmoderner Mentalität, welche «die Paradoxa der Gegenwart als Essentiale des Menschen» (Irrlitz 1990:91) denkt. Inmitten dieser Paradoxa suchen Monzó's Figuren in Grenzsituationen und trotz augenscheinlicher Frustration scheinbar unbeirrt ihre Möglichkeit,

⁷ Julia Kristeva sieht die Erfüllung der ethischen Funktion des Textes, der Auflehnung gegen «die Ordnung» vor allem auch in der Ironisierung etablierter «Wahrheiten» über das Subjekt: «[...] le texte ne remplit sa fonction éthique qu'à condition de pluraliser, de pulvériser, de 'musiquer' ces vérités; ce qui revient à dire: à condition de les porter au rire.» (KRISTEVA 1974: 203).

um ungestört zu lieben, ihre eigenen Welten zu erschaffen oder ihre Sehnsüchte zu bewahren.

Monzó enthält sich aber moralisch-belehrender Werturteile und überläßt dem «gewitzten Leser» (ECO 1989: 313) das vielfältige Spiel ästhetischer Deutungen.

Spiel ist nach Lotman gleichzeitiges Realisieren praktischen und fiktiven Verhaltens und dient im Kindesalter z. B. dazu, furchteinflößende Lebenssituationen bewältigen zu lernen (LOTMAN 1981: 71-72). Wenn Monzó auf die Frage nach der Schreibmotivation antwortet:

Hom té l'obligació de començar a escriure cap als catorze o quinze anys, quan creus que tens moltes coses a dir i que has de vomitar per escrit tota la incomprensió del món (MONZÓ 1981: 23),

so scheint durch die Auffassung des Autors von der Literatur als Unterhaltung und vom Schreiben als Spiel⁸ immer auch ein Verständnis von literarischer Kreativität als sehr individueller Therapie⁹ durch, die helfen soll, sich im heutigen irrationalen Weltzustand einigermaßen zurechtfinden und behaupten zu können. Und wenn Autor und Leser denselben Knoten im Hals verspüren, ist es allemal besser, gemeinsam zu lachen.

⁸ «I think literature is entertainment [...] writing is essentially a game.» (Interview 1988: 39).

⁹ Maria Campillo konstatiert für den Roman *Benzina* (1983) und die Erzählung *Oldeberkoop* (1980), Monzó versuche hier die Überwindung der «realitat angoixosa a través de la escriptura» (CAMPILLO 1983: 57 [491]). Ungeachtet der hier benannten, spezifisch thematischen Relevanz, prägt m. E. jenes Bewältigungsbewußtsein generell Monzó's Haltung zum Schreiben.

Bibliographie

A Romane, Erzählungen und Artikelsammlungen
von Quim Monzó

- L'udol del griso al caire de les clavegueres* (Roman), Barcelona: Editions 62, 1976.
- Self-Service* (Erzählungen, gemeinsam mit Biel Mesquida), Barcelona: Iniciativas Editoriales, 1978.
- Uf, va dir ell* (Erzählungen), Barcelona: Quaderns Crema, 1978.
- ... *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (Erzählungen), Barcelona: Quaderns Crema, 1980.
- Benzina* (Roman), Barcelona: Quaderns Crema, 1983.
- El dia del senyor* (Artikelsammlung), Barcelona: Quaderns Crema, 1984.
- L'illa de Maians* (Erzählungen), Barcelona: Quaderns Crema, 1985.
- Zzzzzzzz...* (Artikelsammlung), Barcelona: Quaderns Crema, 1987.
- La Magnitud de la tragèdia* (Roman), Barcelona: Quaderns Crema, 1989.

B Sekundärliteratur

- CAMPILLO, MARIA: «Benzina de Quim Monzó», in: *Serra d'Or* 286-287, 25. 7. 1983, S. 57 (491).
- CASTELLANOS, JORDI: «La narrativa curta en el Modernisme», in: *Actes del setè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, 1.-5. 10. 1985, publicades a cura de Joan Veny i Joan M. Pujals, Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, S. 159-190.
- CORTÁZAR, JULIO: «La autopista del sur», in: CORTÁZAR, JULIO: *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires: Sudamericana, 1968, S. 9-42.

- ECO, UMBERTO: *Im Labyrinth der Vernunft (Texte über Kunst und Zeichen)*, Leipzig: Reclam, 1989.
- Entrevista a Quim Monzó (per Joan Rendé i Masdeu), in: *Avui-Cultura*, 25. 1. 1981, S. 23.
- Interview mit Quim Monzó (interviewt von Isidor Cònsul), in: *Catalan Writing 1* (Juli 1988), S. 39-41.
- IRRLITZ, GERD: «Subjekt ohne Objekt: Philosophie postmodernen Bewußtseins», in: *Sinn und Form 1* (Januar-Februar 1990), S. 87-115.
- KRISTEVA, JULIA: *La révolution du langage poétique*, Paris: Editions du Seuil, 1974.
- LOTMAN, JURI M.: *Kunst als Sprache*, Leipzig: Reclam, 1981.
- The works of Edgar Allan Poe*, London: Fordham Edition, 1896, Bd. 6 (Essays & Biographies Second Series).