

## Alain Robbe-Grillet: *Le voyeur*

ERNSTPETER RUHE



Abb. 11: Alain Robbe-Grillet im Toscana-Saal der Residenz in Würzburg

Dem Leser dieses Vortrags zunächst etwas fürs Auge zu bieten, paßt zu dem zu behandelnden Roman, der schon im Titel auf das Phänomen des Sehens verweist. Der lokale Rahmen, in dem der Autor auf dem abgebildeten Foto erscheint, ist dank der Wandbemalung leicht zu identifizieren: Es ist der Toscana-Saal der Würzburger Residenz. Der Redeanlaß war die Feier anläßlich der Ernennung von Alain Robbe-Grillet zum Doctor honoris causa durch die Philosophische Fakultät II unserer Universität. Sie erfolgte zu seinem 70. Geburtstag im Sommer 1992.

Die Fotos, dem Zufall der Räumlichkeit verdankt, umranken ihn mit junger Weiblichkeit und göttlichen Flügeln. Das eine paßt zu einem rekurrenten Thema seiner Romane. Deutet das andere schon auf den kommenden Nachruhm? Ähnlich überraschende Ergebnisse der Einordnung erzielt man, wenn man im Brockhaus nachschlägt. Dort findet sich Robbe-Grillet alphabetisch eingereiht zwischen „roaring forties“, „roastbeef“ und „Robben“. Wer würde vermuten, ausge-

rechnet in diesem Rahmen jemand zu finden, der zu den großen Persönlichkeiten der zeitgenössischen französischen Kultur zählt? Ihm selbst würde diese vom alphabetischen Zufall diktierte Nachbarschaft sicher gut gefallen; sie paßt zur Heiterkeit eines Autors, an dem die seit langem unüberschaubar gewordene Forschung vielleicht etwas zu ausschließlich den Ernst hervorhebt.

Alain Robbe-Grillet hat durch seine bahnbrechenden Romane, seine theoretischen Schriften zur Literaturästhetik und seine Filme eine überaus intensive und breite internationale Wirkung entfaltet, die in den nunmehr fünfzig Jahren seines Schaffens nichts von ihrer innovativen Kraft verloren hat. Aus der Rückschau auf das umfangreiche und sich vielfach wandelnde Werk ist es heute möglich, Kontinuitäten dort zu sehen, wo bislang eher die Umbrüche und Neuansätze betont wurden: Robbe-Grillet's gesamte künstlerische Theorie und Praxis läßt sich unter dem Begriff der „recherche“ in seiner zweifachen Bedeutung von „Suche [nach neuen Wegen]“ und „Forschung“ resümieren.

Mit der Forschung im engen wissenschaftlichen Sinne begann seine berufliche Laufbahn, die nach einer altsprachlichen und dann naturwissenschaftlichen Ausbildung am berühmten Pariser Lycée Saint-Louis und dem Studium am Institut National Agronomique den jungen Agraringenieur schließlich in biologische und agrarwissenschaftliche Forschungslabors in Frankreich und einigen seiner damaligen Kolonien führte (Marokko; Französisch-Guinea; Martinique; Guadeloupe; bis 1951), wo er sich einer weltweit verbreiteten Pilzerkrankung der Bananenstaude zu widmen hatte. Den Lesern seines Romans *La jalousie* wird das Thema des Plantagenanbaus dieser handlichen Frucht vertraut vorkommen.

Wenn Robbe-Grillet diesen Weg im Jahre 1953 mit der Publikation seines ersten Romans *Les Gommages* aufgab, um sich einer schriftstellerischen Karriere zu widmen, die so überaus fruchtbar und einflußreich werden sollte, so blieb er doch dem Impuls der „recherche“ weiterhin treu. Die Forschung verlagerte sich auf das Gebiet der Literatur, ins „laboratoire du récit“ (ins Labor des Erzählens). Speziell der erfolgreichsten Gattung des Erzählens, dem Roman, galt nunmehr die experimentelle Suche nach neuen Möglichkeiten. Nach der Entwicklung des *Nouveau Roman* und seiner Radikalisierung im *Nouveau Nouveau Roman* hat Robbe-Grillet vor anderthalb Jahrzehnten einen für die Kritik wiederum irritierend überraschenden, letztlich aber im Sinne seiner steten „recherche“ nach einer Weiterentwicklung romanesken Schreibens nur konsequenten Schritt gewagt: den zur *Nouvelle Autobiographie*. An einer in ihrer abendländischen Tradition besonders gefestigten Form Ich-zentrierten Erzählens hat er begonnen, die aus den bisherigen Romanexperimenten gewonnenen Verfahren zu erproben. Er geht mit den drei in den Jahren 1984 bis 1994 erschienenen Bänden (*Le Miroir qui revient*, 1984; *Angélique ou l'enchantement*, 1988; *Les derniers jours de Corinthe*, 1994) nicht nur weit über den bei Michel Leiris und Jean-Paul Sartre in der ersten Jahrhunderthälfte erreichten Entwicklungsstand der modernen Autobiographie hinaus, sondern bleibt auch im Kontext der anderen Autoren, die mit ihm den Schritt zur *Nouvelle Autobiographie* vollzogen haben, wiederum der innovativste.

Die Entwicklung seiner theoretischen Ansätze wurde durch Arbeiten in anderen künstlerischen Bereichen, der Malerei und vor allem dem des Films, bereichert. Robbe-Grillet trat nicht nur selbst als Maler hervor, sondern publizierte in enger Zusammenarbeit mit Künstlern Texte zu ihren neuesten Werken (Rauschenberg; Delvaux) und ließ sich so auch zu einem Roman inspirieren, der aus dem Dialog mit Bildern von Magritte entstand (*La belle captive*, 1976).

Nach der Abfassung des Drehbuchs für Alain Resnais' Film *L'année dernière à Marienbad* (1961) hat er zusätzlich auch selbst die Rolle des Regisseurs übernommen und bisher insgesamt zehn Filme produziert, die ihn zu einem der wichtigen Vertreter des *Nouveau Cinéma* gemacht haben. Ausgehend von den Drehbüchern und sonstigen, der Erarbeitung des jeweiligen Films dienenden Unterlagen schuf er schließlich auch die neue Gattung des *ciné-roman* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961; *L'immortelle*, 1963; *Glissements progressifs du plaisir*, 1974). Seine auf die Probleme des „cadrage“ konzentrierte Filmästhetik hat er als Strukturkonzept auch den drei Bänden seiner „Autobiographie“ zugrundegelegt und somit eine neue Variante narrativen Schreibens geschaffen, die ins Zentrum des bisherigen autobiographischen Verbürgtseins zielt.<sup>1</sup>

Zur Zeit schreibt Robbe-Grillet wieder an einem Roman, der den Titel *La reprise* trägt, eine Anspielung — wie er unter der Hand verriet — auf den Titel der philosophischen Novelle *Die Wiederholung* von Sören Kierkegaard (1843). Das Buch soll rechtzeitig zu seinem 80. Geburtstag im Jahr 2002 erschienen sein. Man darf gespannt sein, mit welcher Provokation er uns diesmal überrascht.

## Prolog: Provokationen einer Avantgarde

Der Roman *Le voyeur* von Alain Robbe-Grillet erschien 1955.<sup>2</sup> Er ist eines der wichtigsten Monumente avantgardistischer Literatur im Nachkriegsfrankreich. Für diesen Neuanfang brauchte es eine gewisse Zeit, das Erscheinungsjahr ist insoweit symptomatisch. Zum Verständnis dieser Behauptung kurz folgende Hinweise:

Nach dem Erlebnis der *Résistance*, die die verschiedensten gesellschaftlichen Gruppen zusammenführte, waren in Frankreich beim Sieg über Hitlerdeutschland zunächst viele Hoffnungen auf radikale gesellschaftliche Umwälzungen gerichtet. Die von Albert Camus 1944 mitbegründete Zeitung *Combat* hatte sich z. B. als Motto den Slogan „De la Résistance à la Révolution“ gegeben. Aber die Entwicklung verlief sehr rasch in Richtung Altbewährtes: Der Zerfall des Bünd-

<sup>1</sup> Cf. hierzu Vf. „Centre vide, cadre plein: les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet“, in Alfred Hornung; Ernstpeter Ruhe (eds.), *Autobiographie & Avant-garde. Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick*, Tübingen: Verlag Narr 1992, 29-51, hier: 31-32.

<sup>2</sup> Paris: Les Editions de Minuit. Die deutsche Übersetzung Alain Robbe-Grillet, *Der Augenzeuge*. Übersetzt von Elmar Tophoven erschien 1957 in München bei Hanser und wurde 1986 erneut aufgelegt (Frankfurt: Suhrkamp).

nisses unter den Siegermächten und der Kalte Krieg als unmittelbare Folge dieser Zerstrittenheit ließen Neuansätze einfrieren, zu Gruppenphänomenen schrumpfen.

Für die Literatur verlief die Entwicklung anders. Unmittelbar nach dem Ende der *Occupation* im Sommer 1944 wurden erst einmal die Erlebnisse dieser Zeit der Unterdrückung aufgearbeitet, war in einer aus den Fugen geratenen Welt zunächst Orientierung gefragt. Die existenzialistische Philosophie Sartres wurde zum Faszinosum der Nachkriegszeit, die nicht nur über die Freiheit des Einzelnen und seine Verantwortung für die Anderen reflektierte, sondern auch mit dem Traktat *Qu'est-ce que la littérature* (1948) eine eigene Theorie für die Literatur lieferte, die als „littérature engagée“ verstanden wurde. Literatur hatte demnach gesellschaftliche Verantwortung, hatte zu analysieren und Lösungsangebote zu machen. Entsprechend dieser Devise schrieben die Romanciers und die Theaterautoren der unmittelbaren Nachkriegsjahre, Sartre allen voran.

In dieser Situation der Aufarbeitung der Kriegserfahrung, der Herrschaft des Existenzialismus und der von ihm proklamierten gesellschaftlichen Verantwortung des Individuums, auch des Künstlers, wird nach wenigen Jahren der Moment radikaler Neuansätze kommen. Auf die neue Wirklichkeit kann — so das Selbstverständnis der oft jungen Autoren — nur mit neuen Themen und neuen Darstellungsformen adäquat geantwortet werden. „Neu“ ist das Signum dieses Aufbruchs: *Le nouveau théâtre* wird geboren, besser bekannt in Deutschland als sog. „Absurdes Theater“; der *Nouveau Roman* betritt die Szene, und schließlich wird ein Jahrzehnt später auch die Literaturkritik sich dieser Bewegung anschließen und als *Nowvelle critique* ihre Erneuerung erleben. Bis dann die französische Gesellschaft insgesamt im Aufruhr der 68er Jahre kräftig durchgeschüttelt wurde und sich auch der *Nouveau Roman* noch zu zwei weiteren Etappen seiner Innovationsbemühungen steigern sollte.

Neues irritiert, vor allem wenn es kämpferisch mit entsprechendem Selbstbewußtsein vorgetragen wird, wie dies für die *Nowveaux Romanciers* der Fall war, die als Autorengruppe, lose gebildet aus Samuel Beckett, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Simon und Alain Robbe-Grillet (um nur die bekanntesten zu nennen) vor allem von dem letzteren öffentlichkeitswirksam vertreten wurde. Die irritierten Traditionalisten gingen gegen soviel Provokation zwar nicht mehr vor Gericht, wie sie dies genau ein Jahrhundert zuvor mit Baudelaire und Flaubert praktiziert hatten, aber sie klagten die Übeltäter an der göttlichen Kunst in wortgewaltigen Pamphleten öffentlich an: sie seien eine Gruppe von Neandertalern, die nicht einmal wüßten, wie man eine Geschichte erzählt; Robbe-Grillet solle seine Bücher verbrennen, denn sie zu lesen hätte die gleiche Wirkung wie wenn man an Typhus erkrankt: entweder stürbe man daran oder man überlebe verdimmt („on en meurt ou on en reste idiot“).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Pierre de Boisdeffre, *La cafetière est sur la table ou contre le „Nouveau Roman“*, Paris: Editions de la Table Ronde 1967, 147.

Was die allgemeine Aufregung provozierte, war das erklärte Ziel, dem selbstgewissen Erzählen des traditionellen Romans den Garaus zu machen und an seine Stelle eine genau entgegengesetzte Form des Narrativen zu setzen.

Robbe-Grillet's Argumentation läßt sich so resümieren: Während der immer noch den Markt beherrschende, realistische Roman im Gefolge eines Honoré de Balzac in einer bruchlos-unilinear durcherzählten Geschichte eine geordnete Welt entwerfe, in der genau konturierte Personen ihrem Charakter getreu agieren und alles im Bezug auf die im Zentrum dieser Welt handelnden Menschen bedeutungsvoll sei, erfordere die gewandelte Zeit, in der der Mensch nur noch als Nummer figuriere, daß die von ihm hinterlassene Leere von den Dingen besetzt werde, denen damit eine völlig neue Wichtigkeit zukäme. Statt wie bisher tiefere Bedeutung und Metaphysik vorzuspiegeln, sei im Roman nur noch das schlichte Dasein von Gesten und Dingen zu konstatieren, sei erzählen unmöglich geworden, sei die Bewegung des Schreibens wichtiger als die Entwicklung von Leiden- und kriminellen Machenschaften. Beschreiben, genaues Ausmessen und Definieren solle jede Komplizität zwischen Mensch und Welt — und damit den alten Mythos der Tiefe — ausschließen.

Diese Grundgedanken zur Begründung des *Nouveau Roman* können an eine illustre Reihe von Vorläufern anschließen, und Robbe-Grillet ist nicht müde geworden, in einzelnen, gedankenreichen Analysen die Entwicklungslinie der Infragestellung innerhalb der Gattungsgeschichte des modernen Romans nachzuzeichnen, die von Flauberts Projekt, ein Buch „sur rien“ (über nichts) zu schreiben, über Dostojewski, Proust, Kafka, Joyce, Gide, Raymond Roussel und Faulkner in direkter Linie zur Gruppe der *Nouveaux Romanciers* führt, bei denen diese Anti-Tradition ein vorher unbekanntes Ausmaß an Radikalität erreichen sollte.

Gereizte Leser konnten sich aus Robbe-Grillet's Selbstcharakterisierung des von ihm postulierten Romans leicht ihre Vorwürfe zusammenstellen: Antihumanismus, Fantasielosigkeit, Unfähigkeit zum für einen Romancier Elementarsten, dem Erzählen eben. Und nichts war leichter, als zum Beweis aus den Romanen die Beschreibungen von Dingen zu zitieren, die im Bemühen um Akribie selbst vor technischem Spezialvokabular nicht zurückschreckten. Man höre nur das Adjektiv „parallélépipède“ — wie unaussprechlich schrecklich!<sup>4</sup>

Robbe-Grillet's radikale Aussagen wurden da, wo es paßte, beim Wort genommen. Die Kritiker fanden in den Romanen vollauf bestätigt, was sie an seinen theoretischen Äußerungen geärgert hatte. Sie vergaßen, daß sie es mit zwei verschiedenen Schreibweisen zu tun hatten. Die Artikel, die Robbe-Grillet in der Presse veröffentlicht hatte und die er dann 1963 zusammengefaßt unter dem programmatischen Titel *Pour un nouveau roman* publizierte, wurden seinerzeit gern als Manifest mißverstanden. Sie sind aber einerseits keine geschlossene Theorie, sondern Reflexionen über das eigene Tun und Konzeptualisierungen, die nach der Schreibpraxis durch die Reaktionen der Kritik provoziert wurden;

<sup>4</sup> Es bezeichnet einen paralleleflachen Körper, z. B. einen Quader.

als Teil des kritischen Tagesgeschäfts müssen sie mit Vorsicht rezipiert werden. Andererseits lassen sich die ästhetischen Reflexionen eines Autors und sein literarisches Schreiben nicht miteinander auf der gleichen Ebene verrechnen, darf nicht der Roman als Einlösung der theoretischen Bemühungen, als Umsetzung eines vorgängig fixierten Schreibprogramms gelesen werden. Robbe-Grillet hat später selbst auf das dialektische Verhältnis hingewiesen, das zwischen beidem existiere; Reflexion und Schreibpraxis seien Teil der gleichen Suche, trieben sich wechselseitig voran, wobei der Roman letztlich als der einzig gültige Ausdruck des künstlerischen Bemühens zu gelten habe.<sup>5</sup>

Die Aufregungen der damaligen Zeit wären nur noch eine Fußnote in den Literaturgeschichten wert, reichten ihre Folgen nicht bis in die jüngsten Publikationen zu unserem Thema. Das Etikett, ein Dingbeschreiber zu sein („chosiste“), das von Roland Barthes positiv gewendet<sup>6</sup> und das von Robbe-Grillet wegen seiner — von ihm selbst zunächst provozierten — Einseitigkeit schließlich selbst bekämpft wurde,<sup>7</sup> klebt bis heute an einem Autor, dessen Schreibweise damit völlig verfälscht wird.

Ich möchte versuchen, dies ins Lot zu bringen, und hierbei dreierlei zeigen:

1. Der „Neue Roman“ erfordert einen „Neuen Leser“.

2. Der *Nouveau Roman* mit dem Titel *Le voyeur* ist nicht „chosiste“, d. h. konzentriert auf die Beschreibung von Dingen, sondern extrem subjektivistisch. Bei dieser Gelegenheit gibt's auch ein bißchen Mathematik, und zwar angewandte Topologie. Damit Sie sehen, was von den Klagen zu halten ist, das geisteswissenschaftliche Studium sei zu wenig anwendungsbezogen.

3. Der *Nouveau Roman* mit dem Titel *Le voyeur* ist ein wichtiger Moment geistesgeschichtlicher Auseinandersetzung, nämlich mit dem Roman *La nausée* von Jean-Paul Sartre. Mit diesem Aspekt möchte ich Ihnen noch unpublizierte Ergebnisse von mir vortragen. Soviel von „neu“ reden zu müssen steckt offensichtlich den Redenden selbst an.

Zum Schluß gibt's dann noch einen kleinen sinnlich-besinnlichen Epilog.

## 1. *Nouveau roman, nouveau lecteur*: Übungen für ein neues Lesen

Vorweg als Motto eine Ermunterung von jemand, der offensichtlich Robbe-Grillet lange vor uns, ja lange vor diesem selbst gelesen hatte. Er heißt Augustinus:

Perversum nihil hic est, obscurum autem aliquid est, non ut tibi negetur,  
sed ut exerceat accepturum.

<sup>5</sup> *Pour un nouveau roman*, Paris: Editions de Minuit 1963, 11-13.

<sup>6</sup> „Le point sur Robbe-Grillet“, in Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris: Editions du Seuil 1964, 198-205, bes. 200-203.

<sup>7</sup> „*Nouveau Roman*, homme nouveau“, in Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris: Les Editions de Minuit 1963, 113-121, bes. 117-118.

Nichts ist hier verkehrt, einiges aber ist dunkel, nicht damit es dir vorenthalten werde, sondern um den, der es aufnehmen will, zu üben.<sup>8</sup>

Üben wir uns zusammen am Anfang des Romans:

C'était comme si personne n'avait entendu.

La sirène émit un second sifflement, aigu et prolongé, suivi de trois coups rapides, d'une violence à crever les tympans — violence sans objet, qui demeura sans résultat. Pas plus que la première fois il n'y eut d'exclamation ou de mouvement de recul; sur les visages, pas un trait n'avait seulement tremblé.

Une série de regards immobiles et parallèles, des regards tendus, presque anxieux, franchissaient — tentaient de franchir — luttèrent contre cet espace déclinant qui les séparait encore de leur but. L'une contre l'autre, toutes les têtes étaient dressées dans une attitude identique. Un dernier jet de vapeur, épais et muet, dessina dans l'air au-dessus d'elles un panache — aussitôt apparu qu'évanoui.

Légèrement à l'écart, en arrière du champ que venait de décrire la fumée, un voyageur restait étranger à cette attente. La sirène ne l'avait pas plus arraché à son absence que ses voisins à leur passion. Debout comme eux, corps et membres rigides, il gardait les yeux au sol.

On lui avait souvent raconté cette histoire. Lorsqu'il était tout enfant — vingt-cinq ou trente années peut-être auparavant — il possédait une grande boîte en carton, une ancienne boîte à chaussures, où il collectionnait des morceaux de ficelle. [...]

Es war, als ob niemand etwas gehört hatte.<sup>9</sup>

Die Sirene gab ein zweites Pfeifen von sich, hell und langgezogen, gefolgt von drei schnellen Schlägen, von ohrenbetäubender Heftigkeit, eine Heftigkeit, die sich auf nichts bezog und zu nichts führte. So wenig wie beim ersten Mal gab es Ausrufe oder eine Ausweichbewegung, keine einzige Reaktion auf den Gesichtern.

Eine Reihe von unbeweglichen, parallelen Blicken, angespannt, fast ängstlich, durchmaßen — versuchten zu durchmessen — kämpften an gegen den Raum, der sie noch von ihrem Ziel trennte. Alle Köpfe waren identisch ausgerichtet. Ein letzter Ausstoß von Dampf, dick quellend und stumm, zeichnete in der Luft über ihnen seine Fahne ab, und verschwand so schnell wie er erschienen war.

Etwas abseits, hinter dem Teil, den der Rauch umschrieben hatte, blieb ein Reisender unberührt von der allgemeinen Erwartung. Die Sirene hatte ihn ebensowenig aus seinen Gedanken reißen können wie seine Nachbarn aus ihrer Erregung. Aufrecht stehend wie sie, Körper und Glieder steif, hielt er seine Augen zu Boden gerichtet.

<sup>8</sup> Aus Kommentar zu 134. Psalm, zit. nach Brigitte Hege, *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den Genealogie deorum gentilium, Buch XIV. Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung*, Tübingen: Stauffenburg 1997, 90.

<sup>9</sup> Bei dem deutschen Text handelt es sich um eine eigene Übersetzung.

Man hatte ihm oft diese Geschichte erzählt. Als er ein kleines Kind war — vor 25 oder vielleicht 30 Jahren —, besaß er eine große Schachtel, eine alte Schuhschachtel, in der er Bindfadenstücke sammelte. [...]

Dieser „er“, von dem wir wenig später lediglich erfahren, daß er Mathias heißt, bückt sich, hebt ein in Form einer 8 aufgewickelter Bindfadenknäuel auf und wird dabei von einem jungen Mädchen beobachtet.

Augustinus hat uns gewarnt: Hier ist einiges dunkel. Der Leser wird auf eine harte Probe gestellt, da er zunächst nichts versteht. Beiläufige Kleinigkeiten werden sorgfältig beschrieben, Zusammenhänge dafür verschwiegen. Laute Geräusche lösen keinerlei Reaktionen bei den anwesenden Personen aus; diese Personen — eine Gruppe in merkwürdiger Parallelität, ein einzelner abseits — stehen vielmehr unbeweglich, ganz auf ihren Blick konzentriert, der sich für die Gruppe nach außen, auf ein unklares Objekt, richtet, für den abseits stehenden Einzelnen nach innen: er erinnert sich. Das im Titel *Le voyeur* angedeutete Thema des Sehens zieht also von Anfang alle Aufmerksamkeit auf sich.

Es sind offensichtlich zwei unterschiedliche Arten von optischer Wahrnehmung, mit denen der Text einsetzt, unterschiedlich nicht nur wegen ihrer Orientierung (nach außen, nach innen — und dieser plötzliche Wechsel von Beobachtungen zu Erinnerungen bzw. Imaginationen wird zu einem raffiniert genutzten Strukturprinzip für den ganzen Roman), sondern auch wegen ihrer emotionalen Komponente: Die Personengruppe ist angespannt, fast ängstlich, Mathias dagegen soweit dem aktuellen Geschehen entrückt, daß er an seine Kindheit denken kann. Ein Paradox wird inszeniert: die Person, die der „voyeur“ des Titels sein könnte, schaut ausdrücklich weg. Oder vielleicht doch nicht? Schauen wir nur falsch hin?

Wenn man weiterliest, lassen sich allmählich Elemente zusammenfügen, wird eine Geschichte suggeriert. Es ist die eines Mathias, der an einem Morgen auf die Insel fährt, auf der er geboren wurde, um dort Uhren zu verkaufen. Er kalkuliert vorab seinen Gewinn, den er beim Verkauf der Uhren erzielen würde. Aber alles wird komplizierter und weniger erfolgreich als erhofft. Der Umsatz bleibt kläglich, und auch der Plan, am Abend aufs Festland zurückzufahren, mißlingt, weil in letzter Minute das geliehene Fahrrad den Dienst versagt. Mathias muß drei Tage bis zur nächsten Fähre warten. Was umso unangenehmer ist, als am ersten Tag ein junges Mädchen umkam und der Reisende fürchtet, für den Mörder gehalten zu werden. Da er für die fragliche Zeit eine Erinnerungslücke hat, versucht er sicherheitshalber, eventuelle Spuren zu verwischen. Am Ende kann er die Insel unbehelligt verlassen.

Der Leser wird mit der Erwartung einer Kriminalgeschichte in den Roman hineingezogen und irritiert mit einem offenen Ende entlassen: kein Kommissar, keine Festnahme? Viele professionelle Leser haben die Irritation dadurch überwunden, daß sie die angedeutete Handlung (Mathias hat einen Sexualmord begangen) für bare Münze nahmen und auf diesem festen Grund ihre z. B. soziologischen oder psychoanalytischen Interpretationen aufbauten. Unbemerkt wur-



den sie so zum Opfer des Autors und zum Mörder des Textes. Hätten sie ihre analytischen Fähigkeiten auf diesen Text selbst angewandt, wäre ihnen nicht nur schon die zentrale Leere in der Mitte des ‚Geschehens‘ verdächtig vorgekommen (das sich übrigens in der Bezeichnung für Mathias spiegelt: dem „voyeur“ des Titels sind die Mittelbuchstaben von „voyageur“ — Reisender, Handlungsreisender — abhanden gekommen), sondern dann hätten ihnen auch die vielfachen Signale auffallen müssen, mit denen der Text alles tut, um sich jeweils selbst zu unterminieren. Dinge und Situationen werden beschrieben (eine fliegende Möwe mit ruhig starrendem Auge), und dann hinzugefügt, daß es gerade nicht so sein könne, daß also eben diese Möwe nicht den vorher beschriebenen Schatten werfen konnte (17); kleine Zusätze wie „sans doute“ (wahrscheinlich, 18) und „sauf erreur“ (falls kein Irrtum vorliegt, 25) destruieren wie beiläufig die so präzisen Deskriptionen, ja der Text betont explizit, wie sehr Mathias gelernt habe, seinem Gedächtnis zu mißtrauen (25), und er wird hierfür überall Belege bringen.

Vorausgesetzt, daß man genau hinsieht, d. h. daß man sein Leseverhalten der spezifischen Konstruktion des Textes anpaßt. Sie beruht auf einem immer neuen Ansetzen, mit dem versucht wird, die Handlungselemente zu erfassen. Der Roman wird so auf der Basis von Repetition und Variation im ständigen Wechsel zwischen Szenen verschiedenen Realitätsgrades geschaffen. Um zu kontrollieren, ob bei diesen Wiederaufnahmen von Sätzen und Passagen sich nicht wichtige Modifikationen einschleichen, die alles vorher so sicher Behauptete oder Geglaubte in Frage stellen, gilt es, ständig zurückzublättern. Wenn man dies tut, wird die Überraschung darüber, wie unzuverlässig auch das Gedächtnis des Lesers ist, erheblich sein. Wem diese Bewegung des Lesens als Springprozesion (2 Seiten vor, 1 Seite zurück; 5 Seiten vor, 3 Seiten zurück, etc.) zur unverzichtbaren Reaktion wird, der hat einen wichtigen ersten Schritt zur Existenz als Neuer Leser des Neuen Romans getan.

Nichts ist klar in diesem Roman. Selbst das klassische Erzähltempus des *Passé simple* wird in den Strudel der Auflösung gezogen, wird es doch unterschiedslos für „Wirkliches“ und „Unwirkliches“ (wie Erinnerungen und imaginierte Szenen) benutzt. Am Ende ist alles unsicher, hat die Offenheit in dem zentralen Punkt — Mord oder nicht Mord — alles erfaßt. Ist Mathias nur ein Möchte-gern-Mörder, der als Detektiv in eigener Sache zum Opfer seiner Obsessionen wird, ausgelöst von einem Bindfaden und dem Anblick eines kleinen Mädchens in ihn erregender Pose? Ja, der Leser muß sich schließlich fragen, ob Mathias überhaupt auf der Insel war, ob nicht vielmehr der Roman nur die Assoziationen sind, die bei einem Mathias vor der Abfahrt mit einem Schiff ausgelöst wurden, die dann weitere Assoziationen auslösen, durch die neue Konstellationen entstehen, neue Bilder, die zunehmend zu konstitutiven Elementen einer ‚Geschichte‘ zusammentreten.

Wer mit diesem Blick den Roman noch einmal liest, dem wird sich plötzlich eine völlig kohärente Lektüre eröffnen, die allerdings einen Bruch mit seinen bisherigen, auf eine Geschichte, auf einen erzählbaren Inhalt fixierten Lesegewohnheiten bedeutet. Er wird feststellen,

— daß 1. auf den ersten beiden Seiten alles Material für den weiteren Roman versammelt ist, der Reisende Mathias, das Bindfadenknäuel und das kleine Mädchen, — und daß 2. das Spiel bereits begonnen hat, das mit dem Blick des Menschen in Gang gesetzt wird. Denn die Beschreibung des angespannten Blicks der Personengruppe ist bereits die Deutung, die Mathias aus seiner beginnenden Erregung auf seine Umgebung überträgt. Es ist sein Blick nach innen, es sind seine Erinnerungen, Assoziationen und Imaginationen — was ja wörtlich bedeutet: In-Bild-Setzungen —, die den Text von Anfang an vorantreiben. Das Spiel dieser Inventionen nimmt immer komplexere Formen an, bis schließlich alles in sich zusammenfällt, wie ein Kartenhaus.

## 2. *Chosiste* versus *subjectiviste*: Die Konstruktion der Wirklichkeit

Der Roman ist das genaue Gegenteil einer auf das pure „être-là“ (Da-Sein) der Dinge konzentrierten Schreibweise, er ist eine Geschichte von reiner Subjektivität. Alles, was ist und insofern im Text erscheint, sind ihre Wahrnehmungen, ihre Setzungen. Dementsprechend können sich auch die Deskriptionen erheblich unterscheiden, mal extrem neutral vermessend, mal extrem psychologisierend sein, je nachdem, in welchem Zustand — der Beruhigung, der Erregung — das Ich sich befindet, aus dessen Perspektive alles gesehen wird.

Der Roman findet für dieses Thema ein prägnantes Symbol mit der Beschreibung eines Kinoplakats, über dessen auf den Inhalt des Films bezogenes Bild einer Heidelandschaft sich unter dem Blick des Mathias ein zweites, schemenhaftes Bild wie im Überdruck zu legen beginnt (167, Beginn von Teil III). Dies ist eine der vielen Szenen des Romans, die mit dem seit André Gide so genannten Phänomen der „mise en abyme“ operieren, der Spiegelung des Textes in sich selbst, d. h. Spiegelung bestimmter Inhaltsaspekte ebenso wie bestimmter Schreibverfahren. Das Kinoplakat kombiniert beides. Andere Sequenzen reflektieren auf ihre Weise die ‚Geschichte‘: da ist der Zeitungsausschnitt in der Tasche von Mathias, in dem von einem Verbrechen gesprochen wird, das an das im *Voyeur* suggerierte erinnert. Oder Mathias wird in ein Zimmer blicken und dort ein Ölgemälde auf der Wand sehen, das ein Zimmer mit einem Bett darstellt, vor dem ein kleines Mädchen kniet etc. etc. Es ist das Verfahren, das jeder von dem Etikett der Jägermeister-Flasche kennt: Der Hubertus-Hirsch trägt zwischen seinen Geweihstangen eine Jägermeisterflasche, auf deren Etikett der Hubertus-Hirsch zwischen seinen Geweihstangen eine Jägermeisterflasche trägt, auf deren Etikett etc..

Der Blick schafft Wirklichkeit. Der „voyeur“ sind wir insofern alle. Wir sind es auch in der zweiten Bedeutung des Begriffs,<sup>10</sup> oder werden es zumindest

<sup>10</sup> Die Doppeldeutigkeit des französischen Titels stellt Übersetzer vor eine unlösbare Aufgabe. Elmar Tophoven, der deutsche Übersetzer, hat sich für die Bedeutung „Der Augenzeuge“ entschieden.

durch unsere Lektüre. Denn der einsam Lesende als heimlicher Beobachter angeblicher sexueller Gewalt schafft erst die Szene, die der Roman ja gerade ausspart. Die Seite übrigens, auf der sie sich hätte finden müssen, ist im Buch leer. Es ist die Seite 88. Die Zahl 8 in diesem Roman verdoppeln, heißt die Aufmerksamkeit des Lesers potenzieren.

Geht man der Erkenntnis von der Bedeutung des Blicks weiter nach, wird mit der Distanz, die sie zum Text vermittelt, zunehmend der volle Lohn des genauen Hinsehens zuteil. Zwei Beispiele, ein mikro- und ein makrostrukturelles.

Aus der Mikrostruktur dies: „violence“ (Gewalt) wiederholt der Roman auffälligerweise in zwei aufeinanderfolgenden Zeilen gleich zu Beginn. Rekurrenz ist immer mehrbedeutungsverdächtig. So auch hier: denn das Verbrechen im Zentrum des Romans wird ein „viol“ sein (eine Vergewaltigung), vollzogen an einem Mädchen namens Violette (verwirrenderweise heißt es auch öfter Jacqueline). Hier nutzt der Roman, was avantgardistische Lyrik etwa eines Stéphane Mallarmé oder Francis Ponge schon längst für sich entdeckt hatte: die kreativen Möglichkeiten, die sich aus der Polysemie eines Wortes, aus seinen mehrfachen Bedeutungen ergeben, wie sie ein Lexikonartikel aufreicht. Sprache schafft also Sprache? Nein, ein Ich wählt aus seinem spezifischen Blickwinkel aus der Vielfalt der Interpretamente aus und verknüpft das ihm Passende zum Syntagma. So erklärt sich auch die Namensschwankung von Jacqueline bzw. Violette: mal ist sie eine Figur von der Realität der übrigen Einwohner der Insel, mal schiebt sich über sie wie im Überdruck die erregte Phantasie des Mathias.

Damit zu einem Beispiel aus der Makrostruktur: die liegende Acht, die ausgehend von der Form des Bindfadenknäuels den ganzen Roman durchwuchert. Sie erscheint in der Maserung einer Holztür, oder in der Kaimauer, in die ein hin- und herschlagender Ring dieses Muster eingepreßt hat, oder in den Augenpaaren, von denen Mathias sich beobachtet fühlt, oder in der Form der Fahrrades bis hin schließlich zur Struktur des Weges, den Mathias auf seiner Verkaufstour mit diesem Vehikel über die Insel nimmt und die sich als ein Doppelkreis erweist.

Als aufmerksame Schülerinnen und Schüler in den Mathematikstunden wissen wir, daß die liegende Acht das mathematische Zeichen für „unendlich“ ist. Wie gut diese Bedeutung zu unserem Roman mit seiner offenen, unabschließbaren Sinnstruktur paßt, braucht nach dem bereits Gesagten nicht mehr betont zu werden. Damit ist die Mathematik aber noch nicht ausgeschöpft, denn die Aufgabe, die der Uhrenverkäufer auf der Insel zu lösen hat, gehört in den Bereich der mathematischen Disziplin, genannt „angewandte Topologie“. Es ist das Problem jedes Briefträgers, der versucht, seine Verteilungstour so ökonomisch einzurichten, daß er keinen Weg zweimal gehen muß. Mathias findet die günstigste Organisationsform in dem doppelten Rundkurs über die Insel, der die Form der liegenden Acht hat.

Die Form der die Makrostruktur des Textes beschreibenden Figur ist identisch mit dem sog. Möbius-Band, benannt nach dem Mathematiker August Ferdinand Möbius (1790-1868), der das Dualitätsprinzip in die analytische Geometrie einführte. Um genauso etwas geht es hier, wie sich am einfachsten durch das

Bild veranschaulichen läßt, das der holländische Graphiker M. C. Escher vom Möbiusband gezeichnet hat. Nimmt man einen Papierstreifen mit den Endpunkten A1 und A2 an der einen Kante und B1 und B2 an der anderen Kante und legt sie so aneinander, so ergibt sich eine schlichte kreisförmige Schlaufe; kippt man aber den Streifen und fügt dann seine Enden zusammen, so daß B1 gegenüber A2 und B2 gegenüber A1 liegt, dann entsteht die Figur einer liegenden Acht. Was diese wenig interessant erscheinende Spielerei für durchaus interessante Konsequenzen hat, erkennt man, wenn man über dieses Gebilde z. B. Ameisen laufen läßt, wie dies Escher so anschaulich gemacht hat. Man sieht, daß die Tiere beide Seiten des Bandes durchlaufen, ohne je in ihrem endlosen Lauf die Seite zu wechseln.



Abb. 12: M. C. Escher, *Le Ruban de Möbius II*

Der Leser des *Voyeur* ist genau in der Lage dieses Krabbelwesens. Zwei Realitätsebenen wechseln bei der Lektüre ständig und unvermutet miteinander — ‚wirkliche‘ Ereignisse auf der einen und Erinnerungen bzw. Phantasien auf der anderen Seite. Der Leser, stets bemüht darum auseinanderhalten zu können, auf welcher Ebene er jeweils ist, wird oft genug zugeben müssen, daß er da, wo er glaubte unterscheiden zu können, in Wirklichkeit nur die Ameise war, die dem Autor auf den Leim, will sagen aufs Möbiusband gegangen ist. Robbe-Grillet hat die flache Seite des Textes heimlich so gekippt, daß eine dreidimensionale Figur, die liegende Acht des *ruban de Moebius* entstanden ist. Damit hat er den Leser im unendlichen Vexierspiel der beiden Ebenen gefangen, die ständig unmerklich ineinander übergleiten. Wo alles von der Subjektivität bestimmt ist, entfällt auch die Unterscheidung von ‚wirklich‘ und nur vorgestellt, imaginiert, weil das Imaginierte für das Individuum genauso real ist wie alles andere, was um es herum geschieht, ja — wie für Mathias — eine Zeitlang sogar realer als die Realität. Die

Kippbewegung der Schlaufe ist Symbol des unentrinnbaren Eingeschlossenseins in der Subjektivität, die im *Voyeur* als ‚manische‘ besonders gesteigert ist.

### 3. Die Kontinuität der Innovation: Sartre und Robbe-Grillet

So radikal sich eine Avantgarde auch geben mag, um so publikumswirksam zu provozieren, sie ist immer auch erst einmal die Antwort auf eine bestimmte Situation, die sie provozierte.

Für junge Autoren der Nachkriegszeit trägt diese Situation einen Namen: Jean-Paul Sartre. 1938 erschien sein Roman *La nausée*,<sup>11</sup> dessen Bedeutung als einer der Schlüsseltexte für die 40er und 50er Jahre in Frankreich nicht zu überschätzen ist.<sup>12</sup> Am Ende dieses Buches nimmt sich der Protagonist, Roquentin mit Namen, vor, einen Roman zu schreiben. Meine These, die ich hier nur kurz andeuten kann, ist die, daß Robbe-Grillet mit *Le voyeur* eben diesen Roman geschrieben hat, um sich auf diese raffinierte Weise mit Sartre auseinandersetzen zu können, von innen her sozusagen. Wenn Albert Camus seine Rezension von *La nausée* mit dem Diktum eröffnete: „Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images“<sup>13</sup> (Ein Roman ist nichts anderes als eine in Bilder umgesetzte Philosophie), so könnte man für den *Voyeur* abgewandelt sagen, dieser Roman sei eine Philosophie-Kritik in Bildern.

Robbe-Grillet schreibt fort, um zu widersprechen, sagte ich. Dieses Fortschreiben setzt ebenso bei der Makrostruktur an — der leeren Seite (14 in *La Nausée* bzw. 88 in *Le Voyeur*), der Situierung der Handlung in einem Ort am Meer, in dem man die Schiffssirene hört (*La nausée* 113), der Handlungskurve, in der die Gefahr drohender Verrücktheit gebannt wird durch eine erholsam durchgeschlafene Nacht — so wie das Fortschreiben vor allem auch bei der anekdotischen Ebene ansetzt, auf der Sartres Held Roquentin ein junges Mädchen beobachtet, das einen Mann anstarrt, offensichtlich einen Exhibitionisten, und später in der Zeitung lesen wird, die junge Lucienne sei vergewaltigt und ermordet worden, was bei Roquentin selbst Vergewaltigungsphantasien auslöst (143-146).

Das bei Sartre ganz beiläufig Angedeutete wird bei Robbe-Grillet zum romanfüllenden Schreibenlaß. Zugleich zerschreibt er hierbei Sartres in *La nausée*

<sup>11</sup> Der Text wird im folgenden zitiert nach der Ausgabe Paris: Gallimard 1938.

<sup>12</sup> Das ließe sich etwa an dem Einfluß auf das Frühwerk von Claude Simon zeigen, cf. hierzu Vera Szöllösi-Brenig, *Die ‚Ermordung‘ des Existentialismus oder das letzte Engagement. Künstlerische Selbstfindung im Frühwerk von Claude Simon zwischen Sartre und Merleau-Ponty*, Tübingen: Narr 1995. Für Robbe-Grillet's Roman *Le voyeur* wären auch die Beziehungen zu Sartres Werk *L'imaginaire. Psychologie phéno-ménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard 1940 näher zu untersuchen, in dem die Figur der 8 (102), der in dieser Form gebildeten Schlaufe (107) sowie die des Bandes (130) eine Rolle spielen.

<sup>13</sup> *Les critiques de notre temps et Sartre*, Paris: Garnier 1973, 37. Die Rezension von Camus erschien am 20. 10. 1938 in der Zeitung *Alger républicain*.

entwickeltes, philosophisches Projekt, das ganz im Banne Husserlscher Phänomenologie stand: 1933-1934 arbeitete Sartre in Berlin an seinem Buch, während er zugleich Husserls Werk mit dem Titel *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* studierte. Roquentins Verhältnis zu den Dingen ist gestört; er beginnt ein Tagebuch zu schreiben, um in sich klarzusehen („pour y voir clair“, 11). Er versucht, den Karton, in dem sein Tintenfaß steckt, zu beschreiben; das ist eine offensichtliche Anspielung auf Husserls berühmte analytische Kleinarbeit, die ebensolchen alltäglichen Dingen wie Tintenfassern und Streichholzschachteln galt. Kaum hat die Deskription mit der Charakterisierung der Schachtel als „parallépipède rectangle“ (parallelfaches Rechteck, 11) begonnen, wird sie auch schon abgebrochen, weil offensichtlich zur Seinerforschung des Ich untauglich. Im *Voyeur* wird dieses komplizierte Adjektiv zitiert — wir hörten dies schon —, die Dingbeschreibung aber keineswegs unvollständig gelassen. Was nach einem allenfalls kuriosen Detail aussehen könnte, führt nach meiner Meinung zur Hauptsache. Roquentin sucht nach Sinn für sein Leben, nachdem der Ekel vor der Kontingenz und Sinnleere von allem, was ihn umgibt, ihn gepackt hat. Der Sinn wird ihm zuteil, nachdem er seinen Blick nach unten auf eine Baumwurzel gleiten ließ (178 sqq.): Während die Dinge nur in ihrem schlichten Dasein existieren („Exister, c'est être là, simplement“, 184; Existieren ist einfach nur da-sein), führt ihn das Anhören einer Jazzplatte zur Erkenntnis, was Sein bedeutet: die Existenz zu transzendieren und so rein zu werden wie die Noten des Saxophons (242-244), so notwendig wie die Struktur eines Kunstwerkes. Das zu schreibende Buch soll den Lesern die gleiche Klarsicht vermitteln und sie schamrot darüber werden lassen, daß sie noch in der Kontingenz der Existenz verharren (247).

Robbe-Grillet's Held Mathias blickt auch nach unten, philosophische Erkenntnis wird ihm auf diesem Weg allerdings nicht zuteil, im Gegenteil. Die um ihn gebildete Geschichte liest sich wie eine einzige Kritik an Sartres Grundannahmen. Nichts kennzeichnet das Leben des Uhrenverkäufers besser als die von Roquentin als überwindbar erkannten Kennzeichen der Existenz, des schlichten Da-seins, nämlich Kontingenz und Sinnleere. Wo Roquentins Erkenntnis des Lebenssinns zu einer Handlungsentscheidung führt, ist Mathias ein von den Umständen Gehetzter, dessen Handlungsversuche nur seine Ohnmacht bestätigen. Damit wird der zentrale Gedanke Sartrescher Philosophie ausgehebelt, der sich in *La nausée* andeutete und der in dem philosophischen Hauptwerk von 1944, *L'être et le néant*, in allen Konsequenzen entfaltet worden war: das spezifisch menschliche Sein sei ein Bewußtsein („le pour-soi“, das Für-Sich), das — wie dies von Roquentin am Ende des Romans vorgelebt wird — definiert wird durch den Willen, der Situation, in der es steht und in der sein Leben unausweichlich engagiert ist, einen bestimmten Sinn zu geben; es ist verurteilt zur Freiheit, sich zu „wählen“, sich zu „entwerfen“. „L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait“ (Der Mensch ist das, was er aus sich macht), lautet die berühmte Formel in der Schrift *L'existentialisme est un humanisme* (1946). Mathias dagegen

ist ein Gefangener — wie lokal auf der Insel, so auch in sich selbst, ein Gefangener seiner Triebe und Imaginationen.

Robbe-Grillet teilt offensichtlich nicht den Optimismus von Sartre, dem dieser Philosoph seine internationale Breitenwirkung verdankt, d. h. den Glauben an ein höheres Ziel, nach dem der Held zu streben habe. Dies wird deutlich, wenn man den Blick auf das Ziel richtet, das Roquentin sich für sein Roman schreiben setzt: „[faire] honte aux gens de leur existence“ (247; die Leute wegen ihrer Existenz beschämen), nachdem er diese Beschämung zuvor an sich selbst erfahren hat („j’ai honte pour moi-même...“, 243; ich schäme mich über mich selbst). Aufklärung will er bringen, nachdem er sein zu Beginn benanntes Ziel des Klarsehens für sich selbst erreicht hat. Bei Robbe-Grillet deutet sich nichts dergleichen an, im Gegenteil: so wenig wie der mediokre Held in sich klarsieht, werden wir dies als Leser in ihm tun können. Und ebenso vergeblich wird man bei dem Handlungsreisenden so etwas wie Scham über sein Tun und Denken suchen, obwohl dies mit besonders Beschämendem befaßt ist.

Die moralischen Konsequenzen Sartrescher Philosophie, die sich in seinem Roman ein erstes Mal in literarischem Gewand andeuten, sind von ihm speziell für die Literatur in seinem großangelegten Essay *Qu’est-ce que la littérature?* entwickelt worden. Der Schriftsteller — so die von ihm selbst vorgelebte Konzeption — hat engagiert zu sein, d. h. die Welt für sein Publikum zu demystifizieren und Partei zu ergreifen gegen alle Ungerechtigkeiten.<sup>14</sup> Robbe-Grillet hat sich nicht nur theoretisch gegen diese Konzeption der Indienstnahme der Kunst gewendet und die Autonomie des Künstlers betont, für den es als Schriftsteller nur ein Engagement geben könne, nämlich seine spezifische Arbeit; d. h. im vollen Bewußtsein der aktuellen Probleme seiner Sprache und ihrer außerordentlichen Bedeutung sich das Ziel zu setzen, diese Probleme von innen her zu lösen („de l’intérieur“),<sup>15</sup> d. h. mit den Mitteln der Sprache selbst, was nichts mit *l’art-pour-l’art* zu tun habe, und nicht — so kann man das implizit Mitverstandene ergänzen — „de l’extérieur“, wie dies ein direkt politisch Engagierter à la Jean-Paul Sartre tat.

Dieses von Innen-her wird von Robbe-Grillet auf Sartre selbst angewandt, indem er nicht nur den von Roquentin geplanten Roman schreibt — wie hier demonstriert wurde —, sondern indem er auch theoretisch mit intertextuellen

<sup>14</sup> *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard 1948, 343: „... démystifier notre public. Pour la même raison le devoir de l’écrivain est de prendre parti contre toutes les injustices, d’où qu’elles viennent.“ Cf. auch 98: „... un écrivain est engagé lorsqu’il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d’être embarqué, c’est-à-dire lorsqu’il fait passer pour lui et pour les autres l’engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi.“

<sup>15</sup> *Pour un nouveau roman*, Paris: Minuit 1963, 39: „Au lieu d’être de nature politique, l’engagement c’est, pour l’écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l’intérieur.“

Raffinessen operiert, wie abschließend zu zeigen bleibt. Was uns erlauben wird, den Bogen zurück zum Anfang des Vortrags und der dort behandelten Problematik zu schlagen.

Eine der wichtigen theoretischen Arbeiten Robbe-Grillet's zu der Frage, wie der neue Leser für den Neuen Roman auszusehen habe — die Antwort ist: kreativ, bewußt mitschaffend —, schließt mit dem Satz, dieser Leser solle aktiv an einer Schöpfung teilnehmen, seinerseits das Werk erfinden und so lernen, sein eigenes Leben zu erfinden („à inventer sa propre vie“).<sup>16</sup> Hier kann man nicht die Anspielung auf Sartres Definition der menschlichen Freiheit mithören, die zum Engagement verpflichtet („... l'homme est condamné à chaque instant à inventer l'homme“; der Mensch ist in jedem Moment dazu verdammt, sich selbst zu erfinden).<sup>17</sup> Bei Robbe-Grillet ist der Aspekt gesellschaftlicher Wirksamkeit ausgespart. Der Künstler wünscht sich Leser, die seine Schöpfung nicht als Anstoß für existentielle Entscheidungen nehmen, sondern sich auf sein Werk mitschöpfend einlassen.

Es gilt die Eigenständigkeit der Kunst gegen alle Versuchungen zu verteidigen, sie für andere als die ihr allein angemessenen Zwecke zu nutzen. Hier liegt die zentrale Kritik an Sartre. Das deutlichste Signal für dieses Ziel hat Robbe-Grillet in seinem Roman selbst gesetzt. Denn mit den ersten Worten konnte jeder gewarnt sein, der Augen hatte zu lesen: „C'était comme si ...“, beginnt der erste Satz. „Comme si“, als ob — das ist genau die Definition, die 1949 der damals sehr bekannte Literaturkritiker Maurice Blanchot in seinem Buch *La part du feu* formuliert hatte: „L'art est un comme si“ (Die Kunst ist ein als ob).<sup>18</sup>

Alles war, wie wir sahen, in dem damit beginnenden Roman „als ob“. Wer's überlesen hatte, den zwangen die leere Seite 88, die Lücke im Zeitplan des Mathias und die vielfachen Inkonsistenzen des Textes zum gleichen Fazit. Der *Nouveau Roman* ist engagiert für Literatur um ihrer selbst willen. Wenn er den von Proust vertrauten Begriff der „recherche“ auf sein Panier schreibt, dann nicht im Sinne der Rekonstruktion von Erlebtem, sondern im engeren Sinne des Begriffs von „recherche“ als wissenschaftlich-systematischer Analyse, angewendet auf das Objekt Roman, das es weiterzuentwickeln gilt. Die neuen Konstruktionen, die so errichtet wurden, erweisen sich nach einem halben Jahrhundert immer noch als inspirierende Provokationen.

## Epilog für Kinogänger

Zugleich hat die Avantgarde von einst, die so trefflich schockieren konnte, auch eine Breitenwirkung gehabt, die — weil im Bereich des kulinarisch Genossenen

<sup>16</sup> *Pour un nouveau roman*, 134.

<sup>17</sup> *L'existentialisme est un humanisme*, zit. nach Henri Mittérand, *Littérature XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Editions Nathan, 1992, 479.

<sup>18</sup> Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris: Gallimard 1949, 26.



sich abspielend — unbemerkt bleiben könnte. Die Rede ist vom Kino. Das Verfahren des ins-Leere-Laufen-Lassens der Rezipientenerwartung ist mittlerweile massenfähig geworden. Wenn in einem Film mit dem Titel *Desperately seeking Susan* diese Susan bis zum Ende nicht gefunden wird, wird niemand frustriert am Ausgang das Eintrittsgeld zurückverlangen, und dies nicht nur, weil mit dem Star Madonna das Auge satt zu sehen bekam, sondern weil die Geschichte so schwungvoll geboten ist, daß das Düpiert-Werden zum Genuß wird.

Und selbst da, wo es esoterischer zugeht, zeigt die Leinwand, was auch die Seiten von Neuen Romanen zu erleben gestatten, allerdings sicher für viel weniger Rezipienten: der in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnete Film der Brüder Coen mit dem Titel *Barton Fink*, der eine verwirrend-spannende Geschichte im Filmmilieu entfaltet (also auch die für den *Nouveau Roman* typische, metapoetische Ebene impliziert), schließt mit der folgenden SchlußEinstellung: eine schreibende Person, von hinten gesehen, blickt auf ein Bild an der Wand, auf dem eine Person von hinten gesehen am Strand sitzt und aufs Meer blickt. D.h. der Film legt an seinem Ende offen, was sein eigentlicher thematischer Anlaß war — der Blick auf ein Kunstwerk, das Kunst provoziert, hier kinematographische. In der gleichen Weise wird am Ende des Romans *La bataille de Pharsale* von Claude Simon plötzlich ein Schreibtisch beschrieben, auf dessen Platte die Gegenstände liegen, die sich so nachträglich für den Leser als die thematischen Generatoren des Romans erweisen, darunter auch ein Bild.<sup>19</sup>

Der Blick, angestoßen von der Kunst, schafft eine Welt des „comme si“. Womit wir wieder beim *Voyeur* Robbe-Grillet's wären und der ihm eigenen Endlosschleife des Möbiusbandes. Wir können diese Figur nunmehr verstehen als Symbol für die ausschließliche Konzentration der *Nouveaux Romanciers* auf die von ihnen gewählte Aufgabe, die Innovation der Kunst des Romanschreibens.

---

<sup>19</sup> Claude Simon, *La bataille de Pharsale*, Paris: Les Editions de Minuit 1969, 268-270.