

Der Roman als totales Spiel
Alain Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*

Incipit. – Spiel um des Spieles willen oder Spiel mit tieferer Bedeutung? Die eindringlicheren Reaktionen der Literaturkritik auf Robbe-Grillet's Roman *Topologie d'une cité fantôme* (1976) schwanken zwischen diesen beiden Polen. Jacques Leenhardt liest das einleitende Kapitel „Incipit“ metaphorisch-metatextuell: Die von dem einschlafenden Ich evozierten Bilder einer Ruinenstadt, in der es sich als Überlebender nach einer nicht genauer charakterisierten Katastrophe vorfindet, verweisen nach dieser ideenreichen Analyse auf die für den Nouveau Roman typische Infragestellung des traditionellen, von der referentiellen Illusion geprägten récit, dessen mimetischer Gestus der Deskription durch den der Konstruktion aus den nach der Zerstörung des alten narrativen Ideals übriggebliebenen Fragmenten ersetzt wird¹.

Bruce Morrissette sieht den Schlüssel zu dem Roman in der Identifikation seiner Quellen, die ihn als Collage aus verschiedenen Texten Robbe-Grillet's erweisen, die dieser vor allem in dialogischer Zusammenarbeit mit Künstlern (Hamilton, Delvaux, Rauschenberg)² oder inspiriert von ihren Bildern (Magritte) verfaßte und seit 1972 zunächst separat publizierte. Diese „intertext-

1 *Pages d'écriture sur fond de ruines*, in: *Obliques* 16–17 (1978) 133–40.

2 Zwei dieser Künstler treten auch im Roman auf: David Hamilton wird in der Ausübung seines Metiers vorgeführt (77–90). – Rauschenberg, Robert de Berg genannt (95) ist geschickt mit dem im Text immer wieder auftauchenden Vulkan in Verbindung gebracht („... la persistance des grondements, plaintes et rumeurs volcaniques diverses, encore perceptibles avec netteté sous les flancs de la montagne.“ 95) und provoziert mit seinem Namen (=rauschender Berg) die Evokation von allerlei „bruissement discontinu. . . plages sonores. . . paroles inaudibles. . . murmures. . . les curieux crissements ou sifflements qui provenaient du peintre“ (96). Die „sonorités de sa langue allemande originelle“ (96) beziehen sich auf den deutschen Ursprung der Rauschenberg-Familie. Die Bezeichnung „demi-frère de mon amie Djinn“ (95) verdankt Rauschenberg alias Robert de Berg schließlich der Tatsache, daß Robbe-Grillet's Frau Catherine unter dem Pseudonym Jean de Berg vor ihrer Eheschließung ein Buch publiziert hat: Djinn ist die Transkription der amerikanischen Aussprache von Jean und hat dem letzten Roman des Autors den Titel gegeben, cf. Anm. 5. – Der belgische Künstler Paul Delvaux taucht im Roman in keiner Form auf; seine Identifikation mit Robert de Berg, wie sie von Françoise Meltzer, *Preliminary Excavations of Robbe-Grillet's Phantom City*, in: *Chicago Review* 28 (1976) 41–50, bes. 42 vorgeschlagen wurde, ist, wie die obigen Ausführungen zeigen, nicht haltbar.

tual assemblage" als wesentlicher Aspekt eines neuen generativen Systems in der Fiktion habe "a remarkable renewal in the art of Robbe-Grillet" mit sich gebracht³.

Beide Analysen, die interessante Einsichten vermitteln, fügen sich trotz der methodischen Unterschiede zwischen einer Metalektüre und einer Identifikation der Collage-Elemente zu einer strukturell-inhaltlichen Analyse zusammen⁴, die dem verwirrten Leser im Labyrinth der Geisterstadt sichere Wegmarkierungen anbietet. Zu sichere allerdings, da sie nur Teile der Topographie erfassen bzw. falsch identifizieren. *Topologie* ist, wie hier gezeigt werden soll, innovatorischer als Leenhardts Lektüre erkennen läßt, und zugleich weniger innovatorisch als Morrissette erschließt. Die Bedeutung des Romans für die Entwicklung Robbe-Grilletts und des Nouveau Roman allgemein liegt in seiner Radikalität, mit der alle bisher durchgespielten Vertextungsverfahren in äußerster Steigerung der Möglichkeiten genutzt werden. *Topologie* bildet somit den Höhepunkt des Nouveau Nouveau Roman bei Robbe-Grillet. Sein seitdem publizierter Roman *Souvenirs du triangle d'or* schließt wieder an die Schreibweise der ersten Nouveaux Nouveaux Romans *La maison de rendez-vous* und *Projet pour une révolution à New York* an⁵.

I. *Topologie d'une citation fantôme.* –

Avant de m'endormir, la ville, de nouveau

...

Mais il n'y a plus rien, ni cri, ni roulement, ni rumeur lointaine; (. . .)

- 3 *Intertextual Assemblage as Fictional Generator: Topologie d'une cité fantôme*, in: *The International Fiction Review* 5, 1 (1978) 1–14.
- 4 Morrissette bietet auch metaphorische Interpretationen an, cf. die unten in Anm. 18 und 43 zitierten Beispiele. – Seit Abschluß der vorliegenden Untersuchung ist eine erste monographische Analyse des Romans erschienen: Josef Steiner, *Les jeux de l'écriture dans Topologie d'une cité fantôme d'Alain Robbe-Grillet*, Thèse Zürich 1979, o. O., 1981, der die beiden oben angesprochenen Arbeiten von Leenhardt und Morrissette sowie die in Anm. 2 zitierte von Meltzer offensichtlich unbekannt geblieben sind. Die Arbeit, die von den gleichen Quellenidentifikationen, wie sie bereits Morrissette mitteilte, ausgeht und einzelne Teile des Romans sehr eingehend analysiert, erschließt als seine Charakteristika die bereits aus den ersten Nouveaux Nouveaux Romans Robbe-Grilletts vertrauten Phänomene. Die hier behandelten Aspekte werden in Steiners Untersuchung nicht angesprochen.
- 5 Bei der hier vorgelegten Untersuchung handelt es sich um den lediglich um die Fußnoten erweiterten Text eines Vortrags, der auf dem interdisziplinären Kolloquium zum postmodernen Roman (Norwich/Würzburg 1979) gehalten wurde. Der seitdem erschienene Roman *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjointes* (1981) hat die obige These erneut bestätigt: Im Spiel mit dem ganzen Schatz der von ihm in seinen früheren Texten immer wieder benutzten Themen und Stereotypen unterwirft der Autor sich den Zwängen eines Schullehrbuches des Französischen (für Amerikaner), um in der fortschreitenden Entfaltung der grammatischen Schwierigkeiten sein parodistisches Spiel mit der durch die systematische Einführung der Tempora geweckten Erwartung auf ein verlässliches Zeitschema und eine folgerichtige Handlung zu treiben, die durch Traumpassagen, mises en abîme etc. systematisch zersetzt wird.

Fünffmal wird der Text im „Incipit“ mit der gleichen, nur in ihrem zweiten Teil jeweils variierten Zeile einsetzen und ebenso im jeweiligen Schlußabsatz mit der gleichen Zeile einsetzend an sein Ende kommen. Am Beginn löst die Nennung der Stadt noch nichts aus: „. . .“, in den folgenden Sequenzen füllt sich diese Leere allmählich immer mehr mit Bildmaterial auf, das in der von Robbe-Grillet vertrauten Weise generiert wird. Der Kreis von Evokationsversuchen und ihrem Mißlingen schließt sich immer wieder, der Schlaf „sans rêves d'après la destruction“ macht alles wieder zunichte, löscht alles wieder aus. Erst beim fünften Anlauf gelingt dem Ich, sich aus der Rolle des passiven Beobachters zu befreien und ein erstes Wort niederzuschreiben: CONSTRUCTION, mit dem zugleich der Titel des folgenden ersten Teils beginnen wird. Der Schreibprozeß ist in Gang gesetzt und wird über fünf Teile (espaces) hinweg bis in die „Coda“ nicht mehr abreißen. Der konstruktive Akt des Einschreibens eines ersten Wortes läßt durch die besondere Wahl dieses auslösenden sprachlichen Zeichens an einem metatextuellen Verständnis dieses Begriffs keinen Zweifel. Viele Elemente in der direkten Umgebung machen diese Interpretation unabweisbar: „(. . .) embrasures béantes qui ne donnent sur rien (. . .) platitude, chambres absentes vidées même de leurs fantômes (. . .) j'écris maintenant le mot CONSTRUCTION, peinture en trompe-l'oeil, construction imaginaire par laquelle je nomme les ruines d'une future divinité.“ (13)

Die hier beginnende Konstruktion eines Textes wird allein der Imagination zu verdanken sein. Wie dieser Terminus in Robbe-Grillet's Verständnis andeutet („ . . . l'imagination qui, comme son nom l'indique, crée sans cesse des images et qui a besoin d'elles pour se nourrir“)⁶, werden Bilder evoziert werden, die aber in Gegensatz zur traditionellen Konzeption von Bildern nicht nur nichts mit Realität und Erlebnis zu tun haben werden, sondern nur Bilder von Bildern sein werden, deren ‚realistische‘ Perspektive optische Täuschung (trompe-l'oeil) ist, da nur auf eine ebene Fläche ohne Tiefe projiziert (platitude), deren Inhalt ein Nichts sein wird (vidées, qui ne donnent sur rien), ein Nichts, das nicht einmal so Unwirkliches wie Hirngespinnste und Trugbilder (fantômes) enthalten wird, so wie auch der Akt des Konstruierens schon seine positive Konnotation in dem Paradoxon der Aufrichtung von Ruinen gleich wieder einbüßt.

Konstruktion durch ständige Dekonstruktion und Schaffung von Widersprüchen, die letztlich das Bewußtsein der „construction sur rien“ wach halten sollen – damit sind entscheidende Strukturprinzipien dieses und anderer Romane von Robbe-Grillet benannt, und der Autor wird an der strukturell entsprechenden Stelle am Schluß (Übergang von letztem Teil zur „Coda“ als dem „Incipit“ entsprechender Epilog) noch einmal diesen metatextuellen Hinweis aufnehmen⁷.

6 „Histoire de rats“ ou *La vertu c'est ce qui mène au crime*, in: *Obliques* 16–17 (1978) 169–72, bes. 172.

7 „ . . . à travers les redites, les contradictions et les manques.“ (196) An zwei weiteren Stellen innerhalb des Textes in ungefähr gleichen Abständen voneinander wird

Offensichtlich angeregt von der eindeutig metatextuellen Äußerung am Schluß des „Incipit“ möchte Leenhardt auch die innerhalb der fünf Sequenzen evozierten Bilder einer zerstörten Stadt metatextuell lesen und bezieht die „destruction“ auf die Zerstörung des traditionellen Romans, die Unmöglichkeit, sich seiner mimetisch-realistischen Schreibweise heute noch zu bedienen. Eine metaphorische Lesung, die nicht nur dadurch Unbehagen erregt, daß sie aus dem in den Sequenzen evozierten Bildmaterial nur einen Aspekt berücksichtigt und in Bezug auf den Akt des Schreibens deutet, sondern die vor allem deshalb nicht befriedigen kann, weil sie genau dem zuwiderläuft, was sie selbst als Textverfahren aus der CONSTRUCTION-Passage abliest, dem Schreiben über Nichts als Kunst des trompe-l'oeil.

Wie leicht diese Schreibweise trotz vergleichsweise deutlicher Hinweise im Text zum trompe-le-lecteur werden kann, eine Möglichkeit, die der sich schon im „Incipit“ amüsierende Autor sicher mit einkalkulierte⁸, zeigt die Leenhardtsche symbolische Lesung. Indessen setzt das „Incipit“ zusätzlich zu dem expliziten Hinweis auf die spezifische Art der Textproduktion noch ein deutliches implizites Zeichen. Der Text beginnt zwar verführerisch genug mit einer Einschlafszene, einem glissement vom Wach- zum Schlafzustand, wie es als „l'intermédiaire“ von Philippe Sollers in seinen frühen Texten systematisch-experimentell gesucht wurde⁹, um eine neue, von ideologischem Ballast freie Vorstellungswelt und Sprache zu finden; zugleich enthält sie aber auch Signale, die dem einschlafenden Ich jeden Rest von Realität nehmen und das im wahrsten Sinne des Wortes Artificielle der Szene von allem Anfang an unübersehbar machen:

Avant de m'endormir, la ville, de nouveau

...

Mais il n'y a plus rien, ni cri, ni roulement (. . .)

Topologie beginnt mit einem Alexandriner, und es sind Alexandriner, mit denen wie im Echo die Schlußpassage dieser Sequenz (zu Beginn und am Ende) antwortet. Die beiden folgenden Sequenzen nehmen dieses Verfahren an den gleichen Stellen wieder auf¹⁰.

eine vergleichbare Charakterisierung eingelegt: „Le déroulement se répète avec exactitude, dans les moindres détails, marqué des mêmes arrêts, bifurcations, ruptures brusques et reprises.“ (73); „ . . . avec des arrêts et des reprises, comme dans une poursuite haletante, ou dans un jeu.“ (154–5)

8 Unter dem Bildmaterial, das sich dem einschlafenden Ich aufdrängt, erscheinen auch die endlosen Reihen der Schäfchen, mit denen das Ich sich in den Schlaf zählen will: „ . . plus rien que la brume irisée où passent interminablement des troupeaux de moutons.“ (13)

9 Cf. die Romane *Le Parc* (1961) und *Drame* (1965) sowie vor allem die Sammlung von Texten mit dem Titel *L'intermédiaire* (1963).

10 Cf. die zweite Sequenz: „Avant de m'endormir, tenace encore cependant, la ville morte. . . Mais il n'y a plus rien, ni choc, ni craquement, ni rumeur lointaine, ni le moindre contour encore discernable, avant de m'endormir.“ und ebenso in der dritten: „Avant de m'endormir, la ville encore une fois. . . Mais il n'y a plus rien, ni cris, ni froissements, ni plainte lointaine, ni mots d'amour. . .“ (10–11)

Am Anfang des Romans ein Zitat, wie die später im Text benutzten Gedichtzeilen?¹¹ Oder – wie es wahrscheinlicher ist – ein Vers bzw. Verse, die ein Zitat vorspiegeln sollen? Dies wäre eine weitere Facette des Spielerischen, wie sie sehr gut zu der Gesamtanlage des Romans passen würde. Ob wirkliches oder vorgetäushtes Zitat: Alle Wirklichkeitsfragmente, die das Incipit als letzte Wahrnehmungen eines Einschlafenden präsentiert, sind nur Vorstellungen, die von einem immer wieder aufgenommenen Zitat, das einen Einschlafenden und eine Stadt erwähnt, ausgelöst werden, sich in die Verse eindringen und sie zunehmend gegenüber den flüchtig vorbeiziehenden, zusammenhanglosen Bildern zurücktreten lassen, so wie denn auch die Verse nach der dritten Sequenz praktisch ganz verschwinden.

Das Abfassen des Textes erweist sich so als Spiel mit vorhandenem Material, das als Zitat einmontiert wird, einen kurzen Moment lang einen Fächer von Konnotationen entfalten hilft und nach der Benennung, die Fragment bleibt, auch schon wieder erschöpft ist; „construction de ruines“ auf der Basis von Ruinen, dem Fragment eines anderen, zitierten Textes. Konstruktion und Dekonstruktion sind unlösbar miteinander verbunden. Was die fünf Sequenzen im chronologischen Nacheinander des Aufbaus einer Bilderwelt und ihrer Zerstörung und Rückkehr an den Anfang (Die zweite Sequenz endet im perfekten Kreis mit „avant de m’endormir“) als zeitliche Abfolge darstellen, ist zu Beginn implizit als gleichzeitig, in einem Akt zusammenfallend ausgewiesen, wie es explizit am Schluß des „Incipit“ auch noch einmal unterstrichen wird („construction. . . par laquelle je nomme les ruines. . .“). Der Kreis aus Demonstration einer neuen écriture und allgemeiner Formulierung des Verfahrens am Schluß ist im „Incipit“ ein erstes Mal durchlaufen, der Leser wird vom ersten Satz an auf das Problem der Textproduktion als eigentlichem Thema des Romans verwiesen. Die zahlreichen anekdotischen Elemente, die sich im Text des Romans in stets wechselnder Kombination präsentieren, exemplifizieren lediglich dieses Thema, und am Schluß wird der Leser mit der metatextuellen Bestätigung belohnt, daß er richtig verstanden hat, daß der Roman in der Konzeption Robbe-Grilletts nur Spiel sein will und wie jedes Spiel von vorgegebenen, immer wieder benutzten, gleichen Materialien ausgeht und bestimmten Regeln unterworfen ist.

Diese Konzeption liegt den Nouveaux Nouveaux Romans des Autors seit dem ersten Text *La maison de rendez-vous* zugrunde. *Topologie* ist aber nicht nur nach *Projet* eine dritte Demonstration der neuen Schreibweise, sondern impliziert eine wesentliche Steigerung, die den neuen Romantyp bis ans Ende seiner Möglichkeiten treibt.

11 Cf. das Verlaine-Zitat (*Sagesse* III 6, vv. 9–10) in dem Satz: „Elle se dit que la vie est là, simple et tranquille.“ (56) – Die Verse „Elle boit de sa lèvre pâle le sombre vin couleur de sang.“ (158) sind der Goethe-Ballade *Die Braut von Corinth* (14. Strophe) entnommen: „Gierig schlürfte sie mit blassem Munde/ Nun den dunkel blutgefärbten Wein/ . . .“ Teile eines Satzes sind p. 132 mit Reimen versehen: „l’histoire enfin d’un nombre incertain de filles qui n’existent pas, sages comme des images et dont les images se multiplient de page en page. . .“

Die Spielkarten als das stets gleiche Material sind hier nicht nur mit den aus früheren Romanen bekannten Versatzstücken Robbe-Grillet'scher Vorstellungswelt bebildert, sondern in viel radikalerem Sinne „gleich“. Was der erste Satz als Zitat implizit thematisiert, ist Eigenschaft sämtlicher Teile des Spielmaterials: Der Roman ist in allen seinen Teilen bekannt, vor Beginn des Spiels vorhanden gewesen, ist nicht nur in übertragenem, sondern auch im wörtlichen Sinne Zitat. *Topologie d'une citation fantôme*: Ausgehend von einem wirklichen oder vorgeblichen Zitat wird der Leser in das zunehmend komplizierte Labyrinth eines Textes gezogen, und auf der Suche nach dem Schlüssel zu dieser Topologie, nach dem Weg aus dem Labyrinth nur immer wieder im Kreis gehen und vor neuen Zitaten stehen, also unentrinnbar mit dem Konstruktionsprinzip des Textes konfrontiert bleiben.

II. *L'ordre dans le désordre*. – Radikalität im Bereich der Spielmaterialien, Radikalität auch im Bereich der Regeln, nach denen das Spiel *Topologie d'une cité fantôme* organisiert wird.

Bruce Morrissette weist nach, wie der Roman als Collage aus vorhandenen Textmaterialien des Autors zusammengefügt ist, wobei einzelne Vorlagentexte in Teile zerlegt und getrennt beigemischt werden¹². Mit dieser Technik der Zusammenstückelung ergibt sich notwendig die Frage, ob dem so entstandenen Roman mehr als die Einheit einer Buchbindersynthese zukommt. Für den naiven, von Morrissettes Auflösung des *cento* unbeeinflussten Leser des Textes stellt sich das Problem nicht. Er wird den Roman so einheitlich finden wie die vorangehenden von Robbe-Grillet auch. Wie läßt sich diese offensichtliche Einheit eines aus verschiedenen Teilen zusammenmontierten Textes erklären?

Morrissette wirft diese Frage am Ende seiner Analyse auf und findet die Antwort in der Art und Weise, in der die aus Robbe-Grillet's Romanen und Filmen vertrauten inhaltlichen Elemente arrangiert werden. Nach seiner Interpretation wird der Leser in eine Traumwelt gezogen, deren Struktur zu der in Freuds Traumanalyse nachgewiesenen manche Ähnlichkeit aufweist; wie bei Freud stehe dazu auch in den Bildern Robbe-Grillet's das Lustprinzip im Vordergrund¹³.

Der Hinweis auf den Traum als zentrales verklammerndes Element erweist sich bei näherem Hinsehen als nicht hinreichend schlüssig. "The narrator of *Topologie* is constantly on the point of falling asleep," begründet Morrissette seine These unter Bezug auf ein Zitat aus dem „Incipit“. Es ist aber im wesentlichen nur hier zu Beginn und in dem strukturell genau entsprechenden Schlußteil des Romans („Coda“), der direkt an das „Incipit“ anschließt, von

12 Auf Espace I und III wurde der Delvaux-Band *Construction d'un temple en ruines à la Déesse Vanadé*, Paris 1975 aufgeteilt. Aus den zu Rauschenbergs Lithographien verfaßten Texten (*Traces suspectes en surface*, New York 1978) wurden das „Incipit“ und die Kapitel 1, 3 und 4 von Espace V entnommen.

13 Titel cf. Anm. 3, 13.

dem einschlafenden Ich die Rede. Daß der Leser nach diesen wenigen einleitenden Seiten für den gesamten folgenden Text ohne regelmäßige weitere Signale "on the level of the dream" verharrt, bleibt angesichts des immer neu und anders ansetzenden Textes eine Hypothese, die allein zur Begründung der Einheit nicht ausreichen kann. Nicht minder problematisch ist es im übrigen, das Ich als "narrator" zu identifizieren. Wie oben gezeigt, ist dieses Ich bereits in dem Zitat gegeben, das den Text auslöst, also nur ein abgeleiteter, vorgeprägelter Ich-Erzähler. Wie sehr Robbe-Grillet mit der traditionellen Erwartung des Lesers spielt, von einem Erzähler durch den Text geleitet zu werden, bestätigt sich einige Seiten später bei der akribischen Deskription eines Interieurs: Ein Teil des Raumes kann nicht beschrieben werden „à cause apparemment de la tête du narrateur qui se trouve juste devant et dont les épais cheveux bouclés brouillent la vue. Leur masse noire masque en particulier totalement la flaque rouge sur le sol. . .” (36) Als Träger der störenden schwarzen Haarfülle schiebt sich hier unverkennbar der Kopf des Autors selbst, in die Rolle des narrateur geschlüpft, vor die Szene und verdeckt sie; augenzwinkernder Hinweis auf das, was der Leser Robbe-Grilletts in Theorie und Praxis des Autors von allem Anfang an lernen konnte: daß nämlich so wie andere Eigenheiten des traditionellen Romans auch die Figur des Erzählers im Roman nur stört, in dem sie den Blick auf die Wirklichkeit verstellt und die von ihr erfaßten Dinge im wahrsten Sinne des Wortes um ihre Existenz bringt.

Die Einheit von *Topologie* wird also sicher nicht über die Figur eines Erzählers und das Medium des Traumes konstituiert. Sie beruht vielmehr auf den beiden Aspekten des thematischen Materials und seinem Organisationsprinzip.

III. *Topologie*. – Die Generierung des Romans *Topologie* geht von einem Zitat aus, und alles was generiert wird, ist wieder nur Zitat, oder präziser: Zitat eines Zitates, eine metatextuelle Variante des für den Nouveaux Roman so typischen Verfahrens der mise en abîme. Denn nicht nur daß der Roman aus großen Zitatenpassagen zusammengesetzt ist, auch diese Collage-Teile sind ihrerseits nur wieder Zitate. Das ganze Textkorpus mit dem Titel *Topologie* ist das Ergebnis eines Generierungsprozesses, der von in den früheren Romanen und Filmen Robbe-Grilletts benutzten Materialien ausgeht. Es wäre müßig, hier die Elemente aufzuzählen, anhand derer jeder Leser sofort einen Text dieses Autors identifizieren kann, Elemente des Inhalts mit den flüchtig entworfenen, sich in der Beschreibung schon wieder im Detail oder in ihrem Gesamtcharakter verändernden Bildern, Elemente der Form wie der Spannungserzeugung durch die Andeutung einer Kriminalromanhandlung, der Deskriptionstechnik von zu Instantanés angehaltenen, plötzlich immobilien Szenen und der ständigen Repetition dieser Elemente, die dabei sich modifizierend immer neue Kombinationen eingehen.

Dieser Rekurs auf das letztlich immer gleiche Material, das gleichen Generie-

rungsverfahren unterworfen wird, schafft eine wesentliche Voraussetzung für die Einheit der Collage. Die zu verschiedenen Zeiten aus verschiedenen Anlässen geschaffenen Einzeltexte fügen sich so nahtlos zu einem Text, wie alle Romane des Autors hintereinander gelesen in einer gemeinsamen Konzeption und Bilderwelt ihre Einheit finden. *Topologie* demonstriert so auf eindrucksvolle Weise, daß es Robbe-Grillet gelungen ist, dem alten Roman und seinen realistischen Ambitionen etwas Neues, der realistischen Illusion Entsagendes und durch Autoreferentialität Ersetzendes gegenüberzustellen: Statt sich auf eine angeblich unproblematische, weil allgemein verbürgte Wirklichkeit zu beziehen, hat er seine eigene mentale Realität geschaffen, die künstliche, ihre Künstlichkeit provokativ thematisierende Welt seiner Texte, deren Reichtum sich im freien Spiel mit ihren Bausteinen als unerschöpflich erweist, so wie die Karten eines Spiels in unendlicher Variation gemischt immer neue und andere Partien ermöglichen. Oder, um eine erste Bedeutungsebene des Titelbegriffs Topologie anzusprechen: So wie auch die klassische Rhetorik mit ihren Topoi „gedankliche Themen“ sammelte, die „zu beliebiger Entwicklung und Abwandlung“ zur Verfügung standen¹⁴, so hat Robbe-Grillet mit diesem Text die Topik seines Nouveau Roman in ihrer ganzen Fülle entfaltet¹⁵.

Die Kollektion der autoreigenen lieux communs ist umfassend und schließt auch wörtliche Zitate aus Filmdialogen mit ein¹⁶. Um den entdeckungsfreudigen Leser die nötige Distanz zum Text nie vergessen zu lassen und ihm bewußt zu halten, daß er mit der Identifikation von Topoi und Zitaten nur mühsam die Spuren liest, die der Autor gelegt hat, nutzt Robbe-Grillet auch auf dieser Ebene wieder die Mittel der Selbstironisierung: In einem Resümee passieren alte Texte von ihm Revue¹⁷; der Autor wendet sich plötzlich auch direkt an den Leser, um ihn daran zu erinnern, daß ein an dieser Stelle verwendetes Verfahren (der Austausch von G gegen H) bereits in einem früheren Ro-

14 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern ⁶1967, 79.

15 Cf. eine der Lexikon-Definitionen zu Topologie: „Connaissances des lieux communs, des sources où doit puiser un prédicateur.“ (Larousse du XX^e siècle).

16 Cf. die aus *L'homme qui ment* entnommene Passage: „J'écoute le jacassement criard des geais, dans la forêt toujours présente, et le bruit sourd des haches qui cognent au fond de ma poitrine, . . .“ (198) Diese einmontierte Passage basiert auf dem Spiel mit den Buchstaben G und H (geais – haches), wie es im Anschluß an *Les Gommés* noch an anderer Stelle in *Topologie* eine Rolle spielt, cf. Anm. 18.

17 137: „On lit des vieux romans démodés qui se passent au fond de l'Afrique fantôme (=Titel eines Buches von Michel Leiris), pleins de drames psychologiques incompréhensibles dans la chaleur moite et la stridulation des criquets. La cafetière est restée sur la table. . . (Mit diesem um „restée“ erweiterten Satz beginnt das erste der *Instantanés* des Autors; er erlangte als Titel der Streitschrift gegen den Nouveau Roman von Pierre de Boisdeffre, Paris 1967, Berühmtheit) On a volé la bicyclette du voyeur. C'est un ancien vélo d'homme abandonné dans la bergerie (on l'a toujours vu là) et qui s'appelle comme ça depuis une histoire horrible qu'on a inventée à son sujet. . .“ Cf. auch die nachmalige Anspielung auf das Fahrrad des *Voyeur* in Verbindung mit der Nennung einer „jetée“: „. . . il faut maintenant prendre le petit bateau qui est amarré contre la jetée, à l'entrée de laquelle est demeurée la bicyclette d'autrefois.“ (145)

man durchgespielt worden ist¹⁸; ja schließlich steigt er mit ihm in die „salle immense du musée“ hinab, „avec ses collections historiques ou de sciences naturelles“ (72), das Privatmuseum Robbe-Grillet'scher Topoi und Generatoren (beziehungsreich in direkter Nachbarschaft der „cellule initiale“ angesiedelt), deren knapp skizzierte Inventarisierung mit dem Fahrrad des *Voyeur* und einer Auswahl von Schneidwerkzeugen endet.

Als idealer Rezipient der *Topologie*-Topologie ist der mit allen Romanen und Filmen des Autors vertraute Robbe-Grillet-Kenner vorausgesetzt, dem das Entschlüsseln der versteckten und offenen Querverweise im Werk stets neue Aha-Erlebnisse und manches Schmunzeln entlocken wird. Er wird dem virtuosen und listenreichen Autor schließlich seine Bewunderung für diese radikale Steigerung seiner Schreibtechnik nicht versagen können.

Aber die Einheit der Collage ist darüber hinaus auch im isoliert genommenen Text des Romans so gut begründet, daß der vom Nouveau Roman unbelastete Leser nicht auf die Idee einer Montage aus ursprünglich autonomen Teilen kommen wird, sofern er angesichts der für ihn viel größeren Rätselhaftigkeit des Textes überhaupt bis zu Ende und damit zur Beurteilung der Einheit gelangt. Das in *Topologie* evozierte anekdotische Material ist einerseits hinreichend rekurrent, die verschiedenen Fäden bilden andererseits ein dichtes Geflecht von Querbeziehungen.

IV. *Eins plus vier gleich fünf*. – Vor allem aber ist *Topologie* – und damit ist der zweite einheitsstiftende Aspekt angesprochen – einem Organisationsprinzip unterworfen, das mit bislang bei Robbe-Grillet unbekannter Stringenz durchgehalten wird und den Gedanken an eine mögliche Nicht-Zusammengehörigkeit und Inkompatibilität der Teile gar nicht erst aufkommen läßt. Die Rigidität, mit der die Spielregel beachtet wird, geht soweit, daß dem Leser ermöglicht wird – und wie sich zeigen wird, ermöglicht werden soll –, die Struktur des Textes vorausberechnen zu können und so auch auf dieser Ebene die Gemachtheit des Romans voll zu durchschauen.

18 „... bien que ce problème particulier, le gommage d'une lettre et son remplacement par le signe suivant dans l'ordre de l'alphabet (soit, ici, l'effacement d'un G en faveur d'un H), ait été traité de façon exhaustive dans le premier roman que j'ai publié jadis.“ (98) Die ersten und letzten Worte von *Les Gommages* beweisen die Richtigkeit dieser Behauptung: Titel *Les Gommages* – letzte Worte des Romans „... les hommes“. Auf das gommage-Spiel wird in *Topologie* außer in dem bereits in Anm. 16 zitierten Beispiel auch durch die Deformationen des Namens von David Hamilton immer wieder angespielt: „David G.“, 49–50, „Gustave Hamilton“, 96, „Lady H.-G.“, 185. Françoise Meltzer übersieht diesen Zusammenhang mit *Les Gommages* und *L'homme qui ment* und dem bereits dort genutzten Verfahren und versucht, den für sie rätselhaften Buchstabenwechsel („... something of an enigma“) mit einem Rekurs auf die lateinische Schreibweise des G als C zu erklären (Titel cf. Anm. 2, 47). Ebenso sucht auch Morrisette in einer völlig anderen Richtung, die mit dem Buchstabenspiel letztlich nichts mehr zu tun hat: „... le gommage d'une lettre,“ evoking *Les Gommages* (in which the ambiguity of the „... di.“ fragmentation of *Oedipe* prepares for the reference to a matter „traité de façon exhaustive dans le premier roman que j'ai publié jadis,“ page 98)...“ (10, Titel cf. Anm. 3).

Fünfmal setzte das „Incipit“ zum Generierungsprozeß an, der schließlich gelingt. Mit den evozierten (Trug)Bildern aus einer zerstörten Stadt ist in diesem Einleitungsteil praktisch das gesamte thematische Material des folgenden Hauptteils des Romans versammelt. Die Karten liegen auf dem Tisch, das Spiel kann beginnen – fast: Denn noch fehlt das Organisationsprinzip für das Material, die Spielregel.

Auch sie ist im „Incipit“ enthalten. Es ist die Zahl 5, als Ergebnis der Addition $1 + 4$, die in zwei Varianten demonstriert wird. $1 + 4$: Vier der fünf Sequenzen (2. – 5.) des „Incipit“ sind dreiteilig strukturiert, das Zitat vom einschlafenden Ich als Einleitung, ein von Mal zu Mal immer umfangreicher werdender Mittelteil mit dem generierten anekdotischen Material und ein abschließender Absatz, jeweils gleich beginnend und (mit Ausnahme der fünften) den Generierungsprozeß arretierend; die erste Sequenz besteht nur aus zwei Teilen, dem Rahmen von Anfang und Ende, das Zentrum ist leer. – $4 + 1$: Vier der fünf Sequenzen (1.–4.) sind zirkular strukturiert, die letzte dagegen endet nicht mit der Auflösung des soeben generierten Materials.

Wie abwechslungsreich sich mit dieser Zahl spielen und konstruieren läßt, wie rigid sie beachtet wird, so daß der Leser jeweils vorher wissen kann, was kommen wird und tatsächlich dann auch kommt, demonstriert das dem „Incipit“ folgende Einleitungskapitel des ersten Hauptteils mit dem beziehungsreichen Titel „Dans la cellule génératrice“. Der hier beschriebene rechteckige (oder quadratische oder kubische) und ganz in Weiß gehaltene Raum, der seine Herkunft aus dem Film *Glissements progressifs du plaisir* nicht verhehlen kann, hat vier Öffnungen; die Spielregel des „Incipit“ verlangt eine fünfte, abweichend gestaltete „ouverture“, und in der Tat folgt die Angabe: „une sorte d’affiche bleu pâle“ (18), ein Rechteck von der gleichen Größe wie die Fensterhöhlen, aber statt horizontal orientiert wie diese vertikal auf die Wand geheftet. – Der Text auf dem Plakat trägt den Titel *Règlement* und besteht aus vier durchnummerierten, unentzifferbaren Paragraphen, die Zahl fünf vor dem fünften ist völlig von dem Kopf eines jungen blonden Mädchens verdeckt, das nackt und bewegungslos wie eine antike Statue verharrt. – Die vier Fensteröffnungen sind jeweils mit fünf Eisenstangen verbarrikiert, an denen erneut die Gültigkeit der Spielregel demonstriert wird: Die Stange in der Mitte ist dicker als die anderen vier und von anderer, viereckiger statt runder Form. Und noch ein weiteres Detail unterscheidet dieses Element des Gitters von den anderen und macht die Identität mit der Struktur des „Incipit“ total: In der ersten von links der vier rechteckigen Öffnungen in den Wänden ist eine der Eisenstangen in der Mitte beschädigt: „deux courts moignons demeurent fixés dans la maçonnerie, en haut et en bas.“ (20)¹⁹ In der gleichen Weise war die erste, in der Mitte leere Sequenz des „Incipit“ unvollständig geblieben. – Vier junge, unbedeckte Frauen spielen Karten unter diesem Fenster, ein

19 Auch dieses Detail findet sich bereits in dem Zellengitter von *Glissements progressifs du plaisir* vorgegeben, cf. das Szenenfoto in der Edition Paris 1974, 40.

neues bedeutungsvolles Element in dieser Generierungszelle, und machen so nach der ersten, bereits präsentierten statuengleichen Nackten, die sich nicht am Spiel beteiligt, das Fünferschema ein weiteres Mal komplett. – Der mittlerweile eingespielte Leser wird die weiteren 5er-Probleme leicht lösen und kann mit gesteigertem Schwierigkeitsgrad auf die Probe gestellt werden: Die aus dem als Modell posierenden Mädchen, der Malerin und zwei Zuschauerinnen gebildete Gruppe, in der das fünfte abweichende Element geschickt in der „toile rectangulaire, deux fois plus haute que large environ“ (21) versteckt ist, also von gleicher Form wie das abweichende Plakat und nur ein (fast noch) leerer Rahmen wie die erste Sequenz des „Incipit“, der auf der Staffelei steht und in dem das unvollendete Bild des Modells als fünfter Person langsam Gestalt annimmt; die aus weiteren fünf weiblichen Personen gebildete Gruppe, in der die fünfte im Gegensatz zu den anderen nicht aufrecht steht, sondern auf einem rechteckigen Tisch angeschnallt ist; schließlich ein Zählschema auf der Wand (vier Striche jeweils von einem fünften durchkreuzt), das sich fünfmal wiederholt, wobei das fünfte „est encore dépourvue de sa barre transversale.“ (24)

Fünf Fünfergruppen sind damit in der „cellule génératrice“ versammelt (Fenster und Plakat; drei Personengruppen; Zahlenschema), die Spielregel ist in verschiedenen Variationen durchexerziert worden, es bleibt nur noch, eine angebliche Korrektur nachzutragen, die die Exaktheit der Regelobservanz bestätigen und den aufmerksam mitkonstruierenden Leser für seine aktive Beteiligung belohnen soll: „D’après mes calculs, et compte tenu de cette carte, du tableau en cours d’achèvement et des deux tables en bois, un autre rectangle doit se trouver à l’intérieur de la pièce.“ (25) Ein Rechteck fehlt, der Leser mag noch so lange suchen, diesmal wird er es nicht finden. Es ist durch ein anderes verdeckt (bedeutungsvoll als „table d’opération“ bezeichnet), es handelt sich um ein Blatt Papier mit der „règle du jeu“. Handelt es sich um das „Règlement“-Plakat, das inzwischen zu Boden gefallen ist? Aber das Blatt ist handgeschrieben, das Plakat war gedruckt.

Die am Ende des Kapitels nicht ohne Mühe konstituierte sechste Fünfergruppe sprengt das bisherige Spiel, ein neues beginnt, ein jeu de variations et de glissements progressifs, dessen Regel nicht umsonst als verdeckt bezeichnet ist: Sie läßt sich nicht mehr in ein einfaches Schema wie das der Fünf pressen. Der anhand von leichten Beispielen initiierte Leser muß an einem neuen, komplizierteren Spiel seine Lernfähigkeit beweisen. In der „cellule génératrice“ wiederholt sich so die zirkuläre Struktur des „Incipit“: Die Möglichkeiten auf der Basis $1+4=5$ sind (vorerst) ausgeschöpft; das letzte abweichende Element einer sechsten, also von der Fünf bereits abweichenden Gruppe, das die Abrundung der Konstruktion enthalten sollte, bedeutet bereits seine Transgression (sechste Fünfergruppe), das Ende eines ersten Spiels und leitet zugleich zu einem neuen Spiel über. Konstruktion und De(kon)struktion sind auch hier wieder unlösbar miteinander gekoppelt (und ereignen sich im übrigen zum gerade fünfmal vollendeten Fünferschema passend auf Seite 25),

Konstruktion mit Material, das in einem Teil immer schon die Destruktion in sich trägt (die leere Mitte), Destruktion, die aus der Art der Destruktion das Bagesetz einer neuen Konstruktion macht.

Als Demonstration der neuen Regel schließt der Absatz mit einem weiteren glissement: Das unter der „table d'opération“ liegende Blatt trug zunächst den Titel „Maison de correction“, der unter Nutzung der semantischen Doppeldeutigkeit tatsächlich „korrigiert“ (rayé) und durch die Überschrift „Maison d'arrêt“ ersetzt wird. Dieser Titel führt in erneutem Rückgriff auf die Polysemie zu dem ‚logischen‘ Schlußsatz des Kapitels: „Personne ne bouge dans la cellule.“

„Maison d'arrêt“ ist darüber hinaus auch auf weiteren Sinnebenen auf den damit abgeschlossenen Absatz beziehbar: Maison d'arrêt – Gefängnis: Dem Leser wird mit der kahlen Zelle, ihren vergitterten Lichtschächten, den dicken Mauern und der Bezeichnung der unbekleideten Insassinnen als „prisonnières“ ein solcher Ort suggeriert;

Maison d'arrêt = Haus, in dem ständig die Handlungen angehalten, arretiert werden, zu Einzelaufnahmen gerinnen, die als Instantanés aneinandergereiht werden und die von der ruckartig voranschreitenden Deskription erfaßten Personen, Gegenstände und Szenen in eine rätselhaft-unheimliche Atmosphäre tauchen;

Maison d'arrêt = Maison des raies, in Ricardouscher Manier gelesen. Das graphische Muster ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Projektion des Generators Fünf: Die durch das Gitter scheinende Sonne wirft einen gestreiften Lichtfleck auf die Wand („la tache de lumière ainsi rayée“, 20). Dieses Streifenmuster wird über die „cellule génératrice“ hinaus, die von ihm mitgeprägt ist (Zählschema auf der Wand: „quatre traits verticaux rayés par un cinquième“ 24; Textzeilen auf Plakat und Blatt; „Les raies parallèles“ des Fußbodens, 25) in den weiteren Text des Romans hineinwuchern²¹. Wenn so z. B. das di-

20 Zwischen den Fünfergruppen sind immer wieder Verbindungen durch den Blick hergestellt, den jemand auf Gegenstände oder andere Personen wirft, wobei sich diese Blicke entsprechend der seit dem *Voyeur* bekannten Tradition Robbe-Grilletts nie treffen: Eine der vier Kartenspielerinnen betrachtet den Schatten des Zellengitters auf der Wand (20, 21); die Malerin blickt auf das Modell; eine andere der Kartenspielerinnen betrachtet eine Zweiergruppe, die das entstehende Bild anschaut; eine entsprechende Zweiergruppe betrachtet schließlich in der dritten Gruppierung zwei Frauen, die die auf dem Tisch angeschnallte betrachten. – Zwischen den Gruppen bestehen darüber hinaus gleitende Übergänge, die demonstrieren, wie das anekdotische Material sich aus sich selbst entfaltet, mit kleinen Veränderungen aus dem vorhergehenden gewonnen oder durch das folgende nachträglich modifiziert wird: Die „jeune femme blonde. . . entièrement nue“, die am Anfang steht, wird zu einer ganzen Reihe ebenfalls nackter Mädchen vervielfältigt. Sie ist das erste Element der ersten Personengruppe, dazu wird sie als Modell auch in die zweite einbezogen. Die Nennung der Malerin verändert nachträglich die Gruppe der Spielerinnen („mais l'une tient un pinceau, au lieu de la carte à jouer. . .“ 21). Die beiden Zuschauerinnen der zweiten Gruppe kehren fast identisch in der dritten Gruppe wieder („Deux spectatrices presque identiques se retrouvent – vêtues et disposées de la même manière – dans le troisième groupe, . . .“ 22).

21 Cf. 71, 164, 169, 175, 181, 183.

rekt folgende Kapitel entsprechend dem Titel „Dehors, l'ombre agrandie“ vom erneut evozierten Schatten des Gitters (27) zur Beschreibung eines Tempels übergehen wird, von dem ein nacktes, blondes, aus einer großen Wunde blutendes Mädchen entflieht, so ist die Säulenreihe der Fassade dieses antiken Bauwerks entsprechend dem beliebten Generierungsverfahren durch Opposition („Dans la cellule. . .“; „Dehors. . .“) nichts anderes als die exakte, nur spiegelbildlich verkehrte Projektion des Fünfer-Schemas²². Der Schlußsatz des fünften Teils läßt sich wie eine metatextuelle Bestätigung dieser Deutung lesen: „. . . comme si l'extérieur. . . se trouvait l'intérieur, selon un dispositif qui ne serait pas sans rappeler ce temple fanatique dont je reconstitue péniblement le tracé. . .“ (196)

Gerade und rund. – Die „cellule génératrice“ als maison des raies – und auch zugleich wieder als das genaue Gegenteil, wie die Zirkularstruktur des Kapitels bestätigt, die sprachlich eindeutig unterstrichen wird (Titel: „Dans la cellule. . .“, Ende des letzten Satzes: „. . . dans la cellule“): Gerade Linien und Rechtecke im viereckigen Raum sind in einen runden Rahmen gebettet. Der Kreis, seine Ableitungen und Deformationen (Fahrrad, caillou, Ei, etc.)²³ werden im weiteren Text eine wichtige Rolle spielen. Dieser schon im „Incipit“ in Struktur und anekdotischem Material angelegte Generator (ovaler Spiegel, 10) bestätigt erneut eindrucksvoll die Einheit des Collage-Romans: Was, wie Morrissettes Quellenanalyse ergibt, aus der Auseinandersetzung Robbe-Grilletts mit verschiedenen Künstlern hervorgegangen ist (drei Eier als

22 „. . . cinq colonnes épaisses, celle du centre étant plus puissante encore que les autres (selon un modèle d'architecture à vrai dire très inhabituel) et le second fût à partir de la gauche se trouvant mutilé de telle façon que seuls demeurent en place sa base cubique et son chapiteau curieusement resté suspendu en l'air.“ (27–8) Die in der Mitte unterbrochene Säule befindet sich entsprechend der Spiegelung links von der Mitte; bei dem Modell des Zelligitters war sie rechts von der Mitte plaziert („. . . un des barreaux manque, immédiatement à droite de la barre médiane plus épaisse. . .“ 20). Die in den in Klammern angefügten Bemerkungen sich andeutende Distanzierung von der Beschreibung nutzt der Autor wenige Zeilen später, um seine Konstruktion wieder zu destruieren: „Non, ce modèle d'architecture est vraiment par trop improbable, et trop improbable aussi cette colonne ruinée dont les restes déferaient ainsi les lois élémentaires de la pesanteur. Ce qu'il y a, dehors, ce sont seulement des rues, les rues d'une ville aux trois quarts détruite, mais d'une ville moderne, . . .“ (28) Der antike Tempel ist damit nur vorläufig aus dem Roman verbannt; Bilder einer antiken und modernen Ruinenstadt werden sich immer wieder durchdringen und auch den Ruinentempel immer wieder aus den Ruinen der Narration auferstehen lassen, cf. „temple pentastyle au fronton triangulaire“ 36, 47, 166, etc., als Theaterfassade (62: „L'une des colonnes doit être en réparation. . .“), als „station (Place Centrale)“, 56 und als Ladeschlitten (114).

23 Kreis: 74, 104 („cercle parfait“), 105, 106 („Le rayon du rassemblement circulaire revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans cette série.“) – Fahrrad: 145, 172, 192. – caillou: 70 („caillou sphérique“), 102 („caillou rond et lisse“). – Ei: 155, 156, 64; cf. auch dieses Motiv bereits schon in *Glissements progressifs du plaisir* 76–8: „Scène dite des oeufs qui saignent“. – Cf. ferner „une tache de sang . . . en rond“ (103, 104), „rouleau de pellicule“ (94, 113) „anneau de fer“ (176), „Couronne de fleurs“ (103), „fruits ronds“ (150), „pastèque sphérique, à peine ovale“ (60: „toison ovale“ (164), etc.

Motiv auf Bildern von Magritte und Rauschenberg)²⁴, erscheint für den Leser, der über die Zusammenhänge nicht informiert ist, als konsequente Entfaltung des Generators Kreis, wie er im „Incipit“ mit enthalten ist.

Entsprechend der Bedeutung des Fünferschemas für die Mikrostruktur in den einleitenden beiden Kapiteln, wie sie oben aufgezeigt wurde, strukturiert dieser Generator auch den gesamten weiteren Text des Romans, und zwar nach den beiden Spielregeln, nach denen das Generierungsverfahren dem Leser bisher vorgeführt worden ist.

*Code à vé*²⁵. – Einerseits wird die Polysemie von fünf im Text entfaltet: Ausgehend von der römischen Schreibweise V und damit identisch mit dem Buchstaben V, der im Text eine gewisse Rolle spielen wird (Name der Göttin Vanadé und ihre sämtlichen Epitheta)²⁶, wird ganz wie in der Lyrik von Francis Ponge systematisch der entsprechende Lexikonartikel ausgeschöpft. V ist das chemische Symbol des Vanadium, dies wird der Name der antiken Ruinenstadt im Roman sein. V ist ferner das mathematische Symbol für Volumen, und der Rauminhalt eines bestimmten Körpers wird eine zentrale Rolle im Text spielen. Von der Form her bietet sich der Buchstabe als Dreieck dar, das in vielfacher Form im Text auftritt, als Tempelgiebel, Vulkan, écriture cunéiforme, papillon, noeud papillon (als Doppelung des Schmetterlings durch Spiegelung), etc.²⁷. Schließlich ermöglichen auch zwei Lesarten kombiniert (V als Buchstabe und als Dreieck) die Evokation weiblicher Körperteile: „du vé des jambes“; „toison pubienne. . . dessinée avec précision selon un triangle parfaitement équilatère“²⁸.

24 Titel cf. Anm. 3, 4.

25 Der Titel modifiziert ein Zitat aus dem Schlußtext des Romans: „... sacrifier sans trop tarder la prisonnière sur l'autel de la Vanadé Voluptueuse (dite aussi Vanadé Vampire), au moyen d'abord des diverses drogues prescrites par le Code à Venins, empalant pour finir son ventre vierge encore tout vif sur une aiguille dressée, . . .“ (200–1) Der direkte Kontext des Code à Ve(nins) demonstriert die Bedeutung des V-Code für den Roman abschließend noch einmal in eindrucksvoller Weise („Vanadé Voluptueuse. . . Vanadé Vampire. . . Venins. . . ventre vierge. . . vif“). „Code à Venins“ ist im wörtlichen Sinne die Übersetzung von Codex, der fachspezifischen Bezeichnung für das Arzneimittelbuch des Apothekers; es spielt mit der Aufschrift „Codex“ bereits in Robbe-Grillet's Film *L'homme qui ment* eine Rolle. Außerdem aktualisiert „Code à Venins“ eine der vom Kapiteltitel ausgelösten Assoziationen: Coda – in cauda venenum. Weitere wie die des musikalischen Begriffs Coda und die Lesung als Code A (zirkuläre Rückkehr des Textes zum „Incipit“) können hier nicht weiter entwickelt werden.

26 „Vanadé Victorieuse“ (97), „Vanadé Vaincue“ (178), „Vanadé Voluptueuse. . . Vanadé Vampire“ (200), cf. ferner „Aux Vanités Divines“ (194).

27 „fronton triangulaire“ (27), bei allen Tempelvarianten wieder aufgenommen (Theaterfassade, etc., cf. die am Schluß von Anm. 22 genannten Beispiele.) – Vulkan (95, 179), Keilschrift (41), Schmetterling (46, etc.), „noeud papillon“ (106, 114), zwei mit der Spitze zusammenliegende Messer bzw. Nägel (103, 40), „la place triangulaire avec le grand théâtre municipal“ (40, 69), etc.

28 41 bzw. 110. Das erste Zitat enthält ein Wortspiel, mit dem es zu einer Variante des im zweiten Zitat beschriebenen Motivs wird (duvet = toison).

Abgesehen von den semantischen und formalen Möglichkeiten, die das Symbol der Zahl fünf selbst bietet, kommt dem auf ihr basierenden Struktur-schema, das im „Incipit“ zum erstenmal dargelegt ist und dessen Generierungspotenz in der folgenden „cellule génératrice“ eindrucksvoll exemplifiziert wurde, auch in der Makrostruktur des Romans entscheidende Bedeutung zu, wie es der Leser nach den Erfahrungen mit den beiden Anfangskapiteln bereits postulieren konnte.

Die fünf Teile (espaces) sind genau nach dem im „Incipit“ präsentierten Schema (1+4 = 5) gebaut: Vier Teile sind vollständig, d. h. in mehrere, z. T. sehr zahlreiche Kapitel untergliedert, der zweite Teil ist nicht unterteilt und vergleichsweise sehr kurz. Ihm fehlt, wie der ersten Sequenz des „Incipit“, die ‚Mitte‘ mit dem Generierungsprozeß des anekdotischen Materials. Der Text mit dem Titel „Répétitions à mouvement ascendant pour une demeure immobile“ beschränkt sich auf die Umschreibung dieses Titels und führt D. H. (den Fotografen David Hamilton) vor, der in einem Gebäude aufsteigend (mouvement ascendant) immer wieder in mehreren Räumen hintereinander junge Mädchen in verrutschenden Nachtwändern betrachtet (répétitions) und schließlich auf den Auslöser seiner Kamera drückt (pour une demeure immobile).

*La permanence du cycle est assurée*²⁹. – Wie die Sequenzen des „Incipit“ sind auch die Espaces oft deutlich zirkular strukturiert. Im ersten Teil sind sogar sämtliche Kapitel in je verschiedener Weise kreisförmig gebaut³⁰, der gesamte Teil wird dadurch abgerundet, daß die letzten Sätze aus dem Wortlaut der einzelnen Kapiteltitle gebildet werden, die von rückwärts aufgenommen sind, so daß entsprechend dem oben gezeigten Vorgehen in der „cellule génératrice“ die Überschrift dieses ersten Kapitels am Ende des gesamten Teils steht, in perfekter Kreisbewegung, wie sie der letzte Satz metatextuell anspricht: „Mais il lui faut, attendre que tout soit de nouveau immobile, l'ensemble du cycle ayant été bouclé par un ample mouvement descendant sans retour, dans la cellule génératrice.“ (74)

29 Der Titel ist ein Zitat aus dem Schluß des letzten Teils (192).

30 Kapitel I (Dans la cellule génératrice) endet, wie oben bereits dargelegt, mit der wörtlichen Wiederaufnahme der ersten Worte des Titels. Nach dem gleichen Verfahren wird das nächste Kapitel abgerundet (Titel: Dehors, l'ombre agrandie – Schluß: „ . . . une ombre démesurée.“ 30). In II (Caillou et stilet) schließt sich der Kreis mit einer Falltür, die zuklappt („ . . . la trappe retombée.“ 38). Der Titel des vierten Kapitels (L'inscription) steht auch wieder am Ende des Kapitels („L'inscription destructrice de Vanadium.“), das außerdem erneut durch das Schließen – hier eines Buches – abgerundet ist („ . . . et referme le volume.“ 42). Le navire à sacrifices (V) beginnt mit dem Titel von I, nimmt auf der gleichen Seite 43 auch die von II bis IV im Text wieder auf und schließt mit dem Rückverweis auf bereits Berichteten („La suite de l'histoire a déjà été rapportée.“ 52), die folgende Fußnote endet mit dem ersten Wort des Titels („ . . . du navire.“ 53). VI (Entracte) schließt mit der Wiederaufnahme des Titels („ . . . annonçant la fin de l'entracte: . . .“) und dem Erlöschen des Lichts (im Theater: „ . . . l'obscurité soudaine.“ 62).

Der vierte Teil schließt in Variierung der Zirkularstruktur mit einem kreisförmigen Gegenstand, dem Fahrrad aus *Le Voyeur* („la bicyclette d'autrefois", 145), und schlägt so über den Roman hinaus den Bogen kreisförmig zurück zum Anfang des eigenen Schaffens des Autors. Der letzte Teil schließlich variiert die Kreisstruktur in noch anderer Weise: Er beginnt mit einem Zitat aus dem „Incipit" („C'est le matin. C'est le soir.", 149)³¹ und endet mit der Evokation des Ich, das sich in seinem Zimmer vorfindet und in einem Spiegel die Fassade des Hauses gegenüber betrachtet, eine neue Art von Zirkel zurück zur Schreibsituation des Autors, die er dem Leser auf die gleiche Weise suggeriert wie dies Claude Simon am Schluß seines Romans *La bataille de Pharsale* tat, der die Generatoren seines Textes auf dem Schreibtisch angeordnet oder von dort aus wahrnehmbar vorführt und so den Schlüssel zum Roman selbst anbietet.

Kreisförmig strukturierte Espaces, runde Gitterstäbe in der „Cellule": Sollte wie der mittlere viereckige Eisenstab auch der mittlere Teil ‚viereckig‘ gebaut sein? Robbe-Grillet enttäuscht auch hier wieder seinen aufmerksamen Leser nicht und hält für ihn mitten im dritten Teil das gewünschte Zitat parat: „cet espace carré"³².

Von Punkt zu Punkt. --

... les yeux rivés à l'opération d'arpentage et de géométrie qui poursuit son cours, toujours aussi rapide, précise, feutrée, incompréhensible au profane. (107)

Die Rigidität, mit der die Spielregel im Roman durchgehalten ist und allen Teilen der Collage trotz ihrer verschiedenen Provenienz ihre Einheit garantiert, ist damit hinreichend demonstriert. Der Leser wird die Frage nach dem Sinn der Spielregel stellen, die ausgerechnet von der Fünf und nicht von einer anderen Zahl ausgeht. Der Text gibt auch hierauf eine Antwort, zudem eine, die dem Spiel eine ganz neue Art von Kohärenz verleiht.

Dem Suchen des Lesers nach der Struktur und ihrem Sinn läuft im Roman eine „enquête" der Polizei parallel, mit der eine Reihe von rituellen Morden aufgeklärt werden soll, die von einer „société secrète" ausgeführt werden. Einem ersten Mord an einer jungen Prostituierten (94) folgt ein zweiter während einer Theateraufführung (103) und schließlich ein dritter in einem unterirdischen Raum innerhalb der Ausgrabungen (109). Das in *Topologie* übliche

31 Das gleiche Zitat wird noch einmal p. 153 aufgenommen.

32 Dieses Zitat p. 115 ist zwar nicht als metatextuelle Äußerung kenntlich gemacht (es bezieht sich auf das Schaufenster eines Brautausstattungs-geschäftes), der Begriff „espace" ist aber abgesehen von den Überschriften der fünf Teile des Romans im Text selbst nur an dieser Stelle verwandt.

Gleiten zwischen verschiedenen Zeitschichten ist mit augenzwinkernder Rücksicht auf die erforderliche Logik der Kriminalhandlung in eine einzige Zeitebene (Moderne) zurückgenommen, das Oszillieren zwischen den Realitätsgraden (‚Wirklichkeit‘, Theateraufführung) stellt für die „enquêteurs“ kein Problem dar. Als wären sie mit der rigiden Struktur von *Topologie* vertraut, lösen die Polizisten das Rätsel der Geheimsekte und können aufgrund der Punkte, an denen die ersten drei Morde geschahen, einen vierten Ort voraussagen, indem sie ein offensichtlich gleichschenkliges Dreieck³³ durch Spiegelung zum Quadrat verdoppeln: „A partir des données topographiques fournies par les trois points où se sont produits les trois sacrifices successifs, l'équipe des métteurs professionnels de la police judiciaire détermine sans mal sur la carte l'existence d'un quatrième emplacement, qui est le quatrième sommet d'un carré parfait.“ (113) Die Polizisten wissen, wie die Leser von *Topologie*, daß in diesem ‚Fall‘ eine Vier immer ein abweichendes Element zwingend erfordert, und auch diesmal verläuft alles gesetzmäßig: „Ils constatent en outre que le centre de ce carré est occupé de façon rigoureuse par l'ancienne tour de guet, transformée en musée des machines, dont il a déjà été question dans le texte à plusieurs reprises.“ Ihre Schlußfolgerung führt sie geradewegs zu der zentralen metatextuellen Information: „Les enquêteurs ont reconnu là, aussitôt, le schéma générateur initial.“

Das eingekreiste Quadrat. — Hier sind die Kommissare schneller als der Leser, dem erst noch erhebliche Arbeit zu leisten bleibt; bis er zu dieser Erkenntnis gekommen sein wird. Er muß sich zunächst wie die „enquêteurs“ vom Topographen zum Topologen wandeln, ehe er mit dem Titelbegriff *Topologie* den Schlüssel zu der vorerst noch enigmatischen Äußerung in Händen halten kann.

Entsprechend dem bereits vertrauten Rekurs auf das Lexikon wird aus dem Artikel „*Topologie*“ nach der oben aufgezeigten Bedeutung eine weitere Sinnedimension entfaltet: *Topologie* als Teilgebiet der Mathematik behandelt „diejenigen Eigenschaften ebener, räumlicher und auch höherdimensionaler Punktfolgen (. . .), die bei ‚stetigen‘ Veränderungen erhalten bleiben.“ (Brockhaus) Nach den Transformationen, die der Roman in so eindrucksvoller Vielfalt präsentierte, würden demnach im „schéma générateur initial“ die Eigenschaften sichtbar gemacht, die bei allen Modifikationen konstant bleiben. Diese Eigenschaften ergeben sich, wenn man das Gebiet der allgemeinsten Definition von *Topologie* verläßt, die allerdings bereits die Beziehung zwischen mathematischer Fragestellung und Romanstruktur deutlich macht, und sich dem speziellen Bereich zuwendet, zu dem das bei Robbe-Grillet angesprochene Problem gehört: Es ist dies das Gebiet der anschaulichen *Topologie* oder Graphentheorie.

33 Dieses Merkmal des Dreiecks ist im Roman mit dem Dreieck des Vulkans verbunden („volcan isocèle“, 41).

Die mit dem Verbinden von Orten befaßten Polizei-Topologen entwerfen aufgrund von drei Punkten, die sie bereits durchlaufen haben, einen vierten und vollenden so ein Quadrat, mit dem sie zugleich die langgesuchte Quelle der rituellen Morde ‚eingekreist‘ haben. Daß dieser Ausdruck mehr ist als ein sprachliches Paradoxon, lehrt die Topologie: „Durchläuft ein Kreis alle Ecken eines Graphen, so spricht man von einer geschlossenen Hamiltonschen Linie oder einem Hamiltonkreis“³⁴. Das Quadrat topologisch als Hamiltonkreis definiert – diese Information eröffnet dem Leser eine Reihe von wichtigen Einsichten für den Text.

Die Hamiltons. – Der Name Hamilton in *Topologie* scheint einfach zu identifizieren zu sein: Da Texte, die Robbe-Grillet zu David Hamiltons erotischen Fotos junger Mädchen verfaßt hat, als Teile in den Roman integriert sind, sieht Morrisette hinter dem gleichen Namen im Roman „the ‘real’ photographer David Hamilton“³⁵. Robbe-Grillet ist allerdings bei dieser naheliegenden Verbindung nicht stehengeblieben, sondern nutzt auch hier die Polysemie des entsprechenden Artikels aus dem Konversationslexikon: Hamilton erscheint auch als Name einer jungen blonden Frau, die begleitet von Zwillingen mehrfach im Roman auftritt und hierbei auffälligerweise als „Mrs. Hamilton“ (69) oder auch „Lady“ (185) tituiert wird. Die Anspielung auf die historische Lady Emma Hamilton, die Frau des Gesandten in Neapel und Altertumsforschers gleichen Namens und spätere Geliebte Nelsons, ist unübersehbar; schließlich wird auch eine dritte historische Person gleichen Namens in das Spiel mit den semantischen Möglichkeiten einbezogen: Die oben aufgedeckte, dem Text zugrundeliegende topologische Figur verweist auf den berühmten Mathematiker Sir William Rowan Hamilton (1805–65), der ihr den Namen gab³⁶.

Im glissement von einem Namensträger zum anderen spiegelt sich auch auf dieser Ebene die Zeitstruktur des Gesamttextes, der Vergangenes und Gegenwärtiges permanent in eins verwischt.

M. X sur le double circuit. – Die Kombination der beiden geometrischen Figuren als Generatoren des Textes bestätigt das Ergebnis, das oben aus der Analyse von „Incipit“ und „cellule génératrice“ gewonnen werden konnte: Gerade Linien und Rechtecke im rechteckigen, quadratischen oder kubischen Raum, eingebettet in den Kreis der Zirkularstruktur dieser Kapitel – das ist die perfekte textuelle Abbildung des Hamiltonkreises.

Topologie als mathematische Disziplin ist hier nicht zum erstenmal mit Robbe-Grillet's Werk in Verbindung gebracht worden. 1971 hat Morrisette

34 Werner Winzen, *Anschauliche Topologie*, Frankfurt/Berlin/München 1975, 36.

35 Titel cf. Anm. 3, 9.

36 Françoise Meltzer hat über diese beiden hier zusätzlich aufgedeckten Bezüge einen weiteren, sehr interessanten hergestellt: Ein amerikanischer Musikkritiker namens David Hamilton beschäftigt sich speziell mit den Problemen serieller Musik, die auch Robbe-Grillet immer wieder in enger Beziehung zu seinem eigenen Schaffen diskutiert hat (Meltzer 48, Titel cf. Anm. 2).

auf dem Cérisy-Kolloquium zum Nouveau Roman kurz auf Analogien zwischen der modernen Topologie (Möbiusband, Kleins Wurm) und dem Verfahren des Autors hingewiesen, durch eine Öffnung (Schlüsselloch, Fenster) Innen und Außen von Räumen und im übertragenen Sinne Teile der Erzählung (durch die mise en abîme) alternieren zu lassen³⁷. Entsprechend einer Äußerung von Françoise Meltzer, der sich Morrissette gern angeschlossen hat, soll sich Robbe-Grillet diesen Hinweis auf die Topologie so zu Herzen genommen haben, daß er sie im Titel des folgenden, hier behandelten Romans zitierte³⁸.

Der Dialog Robbe-Grilletts mit seinen Lesern, insbesondere den professionellen in Gestalt der Literaturkritiker, ist sicher als außerordentlich lebhaft zu bezeichnen³⁹, wie zahlreiche Interviews, die Interventionen bei Kolloquien und persönliche Begegnungen belegen können. Und sicher wird der Autor aus diesem Austausch manche Anregung erfahren, wie dies z. B. im Falle des Einflusses der theoretischen Arbeiten von Ricardou unabweisbar ist. Das Titelwort *Topologie* von einer Kolloquiumsintervention abhängig zu machen, erscheint dagegen wenig wahrscheinlich. Denn einerseits weisen Meltzer und Morrissette nirgends nach, daß ein wirklicher Bezug dieses Begriffs zu dem Roman, dem er den Titel gab, besteht. Andererseits ist der Romancier Robbe-Grillet schon viel länger und viel präziser von der Topologie, speziell der hier herangezogenen Graphentheorie fasziniert.

Eines der klassischen Probleme der anschaulichen Topologie ist das des Vertreters, der an verschiedenen Orten Kunden zu besuchen hat: „Kann er seine Fahrt so einrichten, daß er dabei jeden Ort nur einmal durchfährt“⁴⁰? Der Uhrenverkäufer Mathias im *Voyeur* hat die gleiche Aufgabe zu lösen und findet die günstigste Organisationsform für seine Verkaufstour in einem doppelten Rundkurs über die Insel, der die Form der bekannten liegenden Acht hat. Der Roman *Dans le labyrinthe* verweist bereits im Titel auf ein weiteres topologisches Problem, nämlich ob es möglich ist, aus den Gängen eines Labyrinths „mit seinen Verzweigungspunkten und Endpunkten (Sackgassen)“ herauszufinden⁴¹. *Projet pour une révolution à New York* schließlich spricht ebenfalls im Titel eine Fragestellung der Topologie an, und zwar letztlich schon die gleiche wie sie dann in der geschlossenen Hamiltonschen Linie das

37 Bruce Morrissette, *Robbe-Grillet N° 1, 2...X*, in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Paris 1972, t. 2, 119–133, bes. 129–132.

38 „Robbe-Grillet has taken to heart, it would seem, the critical terminology recently used to describe his work.“ (Meltzer 41, Titel cf. Anm. 2) Cf. entsprechend Morrissette 6–7, Titel cf. Anm. 3.

39 Cf. die Äußerung des Autors auf dem Kolloquium in Cérisy: „Je lis les critiques, je rencontre les lecteurs. . . je suis intéressé par la lecture opérée par le critique. Non pas du tout pour me plier à l'image qu'on se fait de moi, mais pour voir au contraire dans quelle mesure cette image me paraît devoir être mise en question.“ (in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Paris 1972, t. 2, 140).

40 Winzen 1 (Titel cf. Anm. 34).

41 Winzen 106 (Titel cf. Anm. 34).

„schéma générateur initial“ des direkt folgenden Romans *Topologie* sein wird. Diese Identität wird unmittelbar einsichtig, wenn man zu „révolution“ die Lexikondefinition bezieht, wie sie bereits Claude Simon als Motto seinem Roman *Le Palace* (1962) voranstellte: „Révolution: Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points. (Dictionnaire Larousse)“.

Eine detaillierte Analyse der genannten Romane unter dem Gesichtspunkt ihrer Beziehung zur Topologie und der Rolle, die dieser mathematischen Disziplin in den Texten jeweils zukommt, wie sie hier nicht vorgenommen werden kann, würde auf jeden Fall erneut die oben aufgestellte These bestätigen, daß *Topologie* die aus früheren Romanen bereits vertrauten Verfahren in bislang unbekannter Radikalität durchspielt.

Un coup de dés. – Vier Punkte mit einem fünften, abweichend situierten als ihrem Zentrum – in dieser Anordnung seiner Elemente erhält der Générator Fünf eine neue Sinndimension. Er entpuppt sich als die Zahl 5, wie sie auf dem beim Spiel benutzten Würfel abgebildet ist. Dieser regelmäßige Körper stand als weißer, lediglich von der Fünf und ihren Variationen dekoriertes Kubus am Anfang des Textes, dessen „cellule génératrice“ („cellule initiale cubique“)⁴² er bildete, und bleibt für den gesamten Roman bestimmend. Am Ausgangspunkt des Spiels mit dem Titel *Topologie d'une cité fantôme*, in dem der Akt des Spielens durch Zitate von zahlreichen Spielen⁴³ und metatextuellen Äußerungen immer thematisiert und bewußt gehalten wird, steht somit das Symbol des Spiels schlechthin, das in einer bestimmten Position arretiert mit der zufällig obenliegenden Zahl das Spiel des Textes in Gang setzt. Die beherrschende Rolle, die damit dem Zufall eingeräumt wird, verweist auf den Herrschaftswechsel im Zentrum der Gattung Roman: Statt sich als unilineare, chronologisch wohlgeordnete, objektive und wahre Geschichte auszugeben, wie dies der traditionelle Roman tat, kehrt Robbe-Grillet in Auflösung dieser Kategorien an die (etymologische) Wurzel der Invention als einem dem Zufall verdankten Finden zurück.

42 55, cf. ebenso 63 („la vaste cellule cubique“).

43 *Jeu de cartes*, 21, 60, etc.; *colin-maillard* 86, *Werfen von Papierkugeln* 57, *papier, caillou et stylet* 74: Morrisette erkennt dieses Spiel nicht und deutet es metaphorisch als das zwei Zeilen zuvor genannte „message clandestin“, „(metaphorically, the hidden meaning of the novel) appears „une fois de plus“ in the scene wherein „la jeune actrice manie. . . papier, caillou et stylet,“ or, in prosaic terms, wherein a character-creator manipulates writing paper, object, and engraving tool, elements forming the basic triangle of the generative principle, leading immediately to a descent into the „generative“ cell „. . .“ (9, Titel cf. Anm. 3) Die von Morrisette benutzten Zitate beziehen sich auf den Schlußpassus des ersten *Espace*, der, wie oben im Detail analysiert wurde, durch die Wiederaufnahme aller Kapiteltitel dieses Teils gebildet wird und keinerlei Verbindung zwischen „papier, caillou et stylet“ mit der „cellule génératrice“ herstellt, wie sie Morrisette konstruiert. Wenn „message clandestin“ auf die Angabe von „papier, caillou et stylet“ bezogen werden soll, so ist dies nur in dem Sinn möglich, daß die Geheimbotschaft (des Romans) im Verweis auf das zentrale Thema des Spiels begründet liegt.

Die Frage nach dem Sinn des Spiels führt so in *Topologie* statt zu tieferer Bedeutung zu nichts weiter als kreisförmig zum Spiel selbst zurück. Der Roman löst auf diese Weise perfekt und so radikal wie kein anderer dieses Autors die theoretischen Überlegungen ein, wie sie Robbe-Grillet am prägnantesten nach Erscheinen von *Projet pour une révolution à New York* formuliert hat. Die Generatoren des Nouveau Nouveau Roman lassen die Anekdote nicht verschwinden, sondern auseinanderplatzen in eine Fülle sich immer weiter multiplizierender ‚Geschichten‘: „discontinue, plurielle, mobile, aléatoire, désignant elle-même sa propre fictivité, elle devient un jeu’ au sens le plus fort du terme“⁴⁴. *Alea iacta est: Topologie* ist die idealtypische Realisierung eines ‚récit aléatoire‘. Das konstruktive Paradoxon der Kombination von Kubus und Kreis wird durch die nicht minder paradoxe Strukturregel ergänzt, nach der Zufall und streng beachtete Konstruktions-(Spiel-)Regel sich nicht nur nicht ausschließen, sondern wechselseitig bedingen.

Le jeu, plus libre encore, dont il s’agit pour nous, invente et détruit jusqu’à ses propres règles au cours de chaque partie, d’où cette impression de „gratuité“ que ressent parfois le lecteur. Après la faillite de l’ordre divin (de la société bourgeoise) et, à sa suite, de l’ordre rationaliste (du socialisme bureaucratique), il faut pourtant comprendre que seules des organisations ludiques demeurent désormais possibles⁴⁵.

Der autoreferentielle Roman begründet seine Abkapselung in sich selbst aus dem Zustand einer Gesellschaft, die keine andere Möglichkeit als die des Spiels mehr lasse. Daß dieses Spiel zugleich „gratuit“, sinnlos und leer ist, thematisiert ebenfalls *Topologie* in aller wünschenswerten Deutlichkeit.

Aux Vanités Divines. – Leere herrscht am Anfang des Romans (in der Mitte der ersten Sequenz des „Incipit“) und wiederum an seinem Ende: „. . . vide, immuablement net et propre.“ (201), eine Leere (der ersten Sequenz, der kubischen „cellule génératrice“, letztlich der narration überhaupt), die sich stets (mit generiertem anekdotischem Material, mit Variationen der Fünf, dem so konstruierten Text des Romans) auffüllt, um immer wieder zu sich selbst, zu den „chambres absentes vidées même de leurs fantômes“ zurückzukehren. „Vide“ wird zu einem Schlüsselwort des Romans.

Um zu demonstrieren, daß hinter den Bildern, mit denen der Text spielt, nichts verborgen ist, daß sie ohne Tiefe sind, nur „platitude“, eine ebene Fläche wie das weiße Papier, auf dem sie erscheinen, sind zentrale thematische Elemente des Textes auf der Basis des Schlüsselwortes generiert.

Der pseudo-antike Mythos, den der Roman entwirft, ist auf die Göttin Vanadé und ihren bisexuellen Zwillingbruder David konzentriert⁴⁶. „Ce David, on le sait, était le double masculin de Vanadé, . . .“ (44–5) Das „on le

44 Aus einem Artikel des Autors, dessen Text der *Projet*-Edition auf einem losen Doppelblatt beigelegt wurde (zuerst erschienen im *Nouvel Observateur* vom 26. 6. 1970), 1–2 (Blatt nicht paginiert).

45 Titel cf. Anm. 44, 3.

46 „. . . ayant lui-même un corps de femme mais pourvu par surcroît d’un sexe mâle, . . .“ (45).

sait" wird sich erst bewahrheiten, wenn der Ursprung des Namens von Vanadé aufgeklärt ist. Hierbei hilft der Text einer lateinischen Inschrift, die sich aus den noch lesbaren Fragmenten NAVE AD (Anagramm von Vanadé) und DAVID rekonstruieren läßt und in Französisch wiedergegeben wird: „/vide elle va sur un navire/ vers l'azur divin de david/." (44) Zum „double masculin" wird David, wie dieser Text zeigt, über das Adjektiv vide, das in seinem Namen enthalten ist: Da-vid(e). Die Übertragung ins Lateinische enthüllt zugleich die wahre Natur von Vanadé: Vana vadit nave/ . . . ; Vana-dé = leerer Würfel.

Alea vana est. Der Wort-Würfel, der p. 49 aus den fünf Zeilen eines trilogischen Textes gebildet wird, bestätigt dieses Ergebnis: Von „vanadé" als Eckpunkt und Ausgangswort führt die Diagonale über den Mittelpunkt „en vain" zur entgegengesetzten Ecke, die mit dem letzten Wort „david" besetzt ist⁴⁷.

Damit lösen sich die beiden deutlich metatextuellen Andeutungen auf, die im Text demjenigen einen Schlüssel versprechen, der den Vornamen entziffert, auf der anderen Seite einen Schlüssel mit einem „cadre vide" in Beziehung setzen:

(Der Besucher eines Bordells inspiziert die Türschilder der einzelnen Zimmer) Ayant terminé l'inspection de ces signes accumulés et joui déjà de leur insistante saveur adjective, l'homme déchiffre le prénom et décroche la clef. (163)

(Schluß des fünften Teils, das generierte Material wird in immer schnellerem Tempo aufgelöst) Resterait aussi le problème du cadre vide, qui doit avoir un rapport direct avec la petite clef, liaison cachée qui exigerait sans doute un long raisonnement. Mais il faut que je hâte le pas. . . (195)

In der Verbindung von Vornamen und leerem Rahmen (Würfel) hält der Leser den Schlüssel zum Mythos der Vanadé in Händen, ein Schlüssel, der sich entsprechend dem metatextuellen Charakter der Zitate als Schlüssel zum Verfahren der Generierung als dem wahren ‚Sinn‘ des Textes erweist: Der Mythos ist so leer wie alles in diesem Roman, leer an Bedeutung, an Tiefe, an jeder Art von referentiellem Bezug außer dem auf sich selbst, auf die eigene Leere.

Ist auf diese Weise mit dem Rätsel ihres Namens auch die Göttin Vanadé im wahrsten Sinne des Wortes ‚aufgelöst‘, so wird die Äußerung verständlich, die Robbe-Grillet in einem Interview über seine Protagonistin machte: "The goddess Vanadé? I cannot imagine her. She never appears and I play with the letters of her name"⁴⁸. Vanadé ist nur ein Name, eine Reihung von Buchstaben, mit deren Permutation („J'effigie changeante", 178) Robbe-Grillet in der Tat ein einfallreiches Spiel im Roman treibt, das immer wieder unübersehbar von dem Kern des Namens vana ausgeht (Divana 54, Diana 54, Deana 70,

47 Cf. als weiteres Spiel mit dem Schlüsselwort vide p. 48: „La jeune femme allongée sur son lit, devant la fenêtre grande ouverte, prononce alors à voix haute, bien que pour elle-même, ces mots dont elle ignore la signification: navire livide." (livide = lit vide).

48 Zit. nach Meltzer (Titel cf. Anm. 2), 44.

Danaé 53; Vanessa 199, Vanesse 101). Die Göttin Vanadé löst sich so letztlich auf zu „Vanités Divines“, wie ein am Schluß des Textes beschriebenes Brautausstattungs-geschäft beziehungsreich überschrieben ist (194).

V. Robbe-Grillet *mythographe, mythoclaste*. –

Einen Mythos verstehen heißt . . . ,
den ihm eigenen Prozeß der Symbo-
lisierung begreifen⁴⁹.

Die unlösbare Verbindung von Konstruktion und De(kon)struktion, wie sie von allem Anfang an *Topologie* bestimmt, bestätigt sich an dem Mythos um Vanadé, den der Text entwirft und in seinem Entwurf zugleich schon wieder verwirft.

Mythen haben seit seinem ersten Roman eine wichtige Rolle im Werk Robbe-Grilletes gespielt, und zwar Mythen in einem doppelten Verständnis des Begriffs:

- Im Sinne der Religionswissenschaftler, Ethnologen, Anthropologen und Altertumswissenschaftler, verstanden als heilige Geschichte, als „Geschichte von Göttern“ (De Vries), stets auf vergangene Ereignisse, archaische Phänomene bezogen, deren Substanz in der Geschichte liegt, die darin erzählt wird (Lévi-Strauss);
- im Sinne von Roland Barthes, verstanden als Mythen des Alltags, „zusammengezogene Weltbilder“ (Nietzsche) unserer Zeit, mythisierte Begriffe (Jauß), ideologische Leitbilder, deren Untersuchung „als formale Wissenschaft zur Semiologie und zugleich zur Ideologie als historischer Wissenschaft“ gehört (Barthes).

Da den Mythen bisher nur in den frühen Romanen Aufmerksamkeit gewidmet worden ist, lohnt in diesem Zusammenhang ein kurzer Rückblick, der erneut sichtbar machen kann, wie sehr auch auf diesem Gebiet *Topologie* eine Radikalisierung bedeutet.

Ein wichtiger Wandel im Umgang mit dem Mythos ergibt sich bei Robbe-Grillet mit dem Schritt zum Nouveau Nouveau Roman. *Les Gommés* und *La Jalousie* hatten mit dem Ödipus- bzw. Kolonialmythos der Kritik noch eine traditionelle Lektüremöglichkeit gelassen, die es als „récupération“ entsprechend dem generellen Impetus des Autors („... le critique qui a mis en lumière une signification, dans mes oeuvres, . . . m'indique, . . . une voie à abandonner“)⁵⁰ auszuschalten galt. Die Verwendung des Mythos wurde kritisch-aufklärerisch, auf Depoten-zierung (Blumenberg) angelegt. Was als kritische Position für *La Jalousie* nur durch subtile und letztlich die spezifische Besonderheit des Nouveau Roman nicht respektierende Analyse (J. Leenhardt) behauptet werden konnte, ist in den Nouveaux Nouveaux Romans unübersehbarer und dem aufmerksamen Leser offengelegter Gegenstand des Textes selbst.

49 Lucien Sebag, *Marxismus und Strukturalismus*, Frankfurt 1967, 144.

50 In *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Paris 1972, t. 2, 139.

Soweit antike Mythen benutzt werden, bleiben sie bewußt oberflächlich-flüchtig aufgesetzte Zitate, wie der Phönix- bzw. Danae-Mythos in *Topologie* durch den je wechselnden Kontext und ihre Variierung abgewertet werden⁵¹ bzw. durch die die wissenschaftliche Fußnotentechnik und Argumentationsmuster parodierende Form den Rezipienten zur Distanznahme zwingen: Wenn mit der sprachhistorischen Regel, daß der Konsonant V in intervokalischer Position häufig schwindet, eine direkte Beziehung zwischen der pseudoantiken Vanadé und der antiken Danaé, mit der sie angeblich häufig verwechselt werde, begründet werden soll⁵², so wird durch die offensichtliche Unangepaßtheit der Argumentation, die allenfalls für einen an die Buchstabenspiele gewöhnten Leser Robbe-Grillet's ‚logisch‘ erscheinen kann, der entworfenene Mythos nicht nur nicht authentifiziert, sondern in seiner Bedeutungslosigkeit entlarvt, andererseits beschädigt seine Leere den antiken Mythos, der mit ihm zusammengezogen wird.

Moderne Mythen sind das Ausgangsmaterial für *Maison de rendez-vous* (Ostasien-Mythos)⁵³ und *Projet* (New-York-Mythos)⁵⁴, deren Klischee-Elemente Hintergrundsstaffage und Stoff für die sich stets wechselseitig destruierenden Handlungsfragmente abgeben. Auf die Unglaubwürdigkeit der Mythen wird darüber hinaus dadurch verwiesen, daß plötzlich der Handlungsort durch die Einführung eines zweiten in Frage gestellt (Shanghai statt Hongkong) und so klar wird, daß hieran der reduktionistische Charakter des Mythos schuld ist, dem es nicht um Hongkong oder Shanghai geht, sondern um das, was Barthes in anderem Zusammenhang in seinen *Mythologies* die *sinité* genannt hat, „... ce mélange spécial de clochettes, de pousse-pousse et de fumeries d'opium“⁵⁵, die den Fernost-Mythos ausmacht.

Wie leichtfertig kombinierend und zusammenziehend auf diese Weise der Mythos verfährt, demonstriert auch die mit einem Wortspiel bewirkte Kombination des Fernost-Mythos mit dem King-Kongs (Hong-Kong > King-Kong); in der Kombination mit dem Riesenaffen als Ausgeburt der Mythenfabrik Kino soll das horrorhaltige China-Klischee um eben diesen Schrecken und damit insgesamt um seine Glaubwürdigkeit gebracht werden. Eine noch eindringlichere Form der Entmythisierung ist dort erreicht, wo Robbe-Grillet

51 Der Phönix-Mythos wird durch eine „version peu connue“ (191) lächerlich gemacht. Wie vieles andere aus *Topologie* wird im übrigen auch der Phönix-Mythos im folgenden Roman *Souvenirs du triangle d'or* wiederaufgenommen (31, 78, 85, 121, 232).

52 „Note: On a souvent confondu l'héroïne de cette aventure – à cause peut-être de son nom et d'une fréquente disparition de la lettre V, lorsqu'elle est située entre deux voyelles – avec le personnage de Danaé. . .“ (52–3, Fußnote am Schluß des fünften Kapitels des ersten Teils).

53 Cf. *Maison 51*: „Tout le monde connaît Hong-Kong, sa rade, ses jonques, ses sampans, les buildings de Kowloon, et l'étroite robe à jupe entravée, fendue sur le côté jusqu'à la cuisse, dont sont vêtues les eurasiennes. . .“

54 Der nach *Topologie* erschienene Roman *Souvenirs du triangle d'or* basiert auf dem Südamerika-Mythos.

55 *Mythologies*, Paris 1957, 206.

aus dem Klischee künstliche Mythen schafft und als solche dekuviert. Die Mythologeme des Ostasien-Mythos' als Generatoren von *La maison de rendez-vous* werden nicht nur im Garten der Villa Bleue von Lady Ava zu einer Skulpturengruppe zusammengerückt⁵⁶, sondern aus ihnen wird eine „mythologie birmane“ um die „reine infortunée Azy“ generiert⁵⁷; der Name erlaubt dem Robbe-Grillet gewöhnten Leser die Auflösung der graphischen Enigmatisierung: Azy = Asie. Mit der Entlarvung der pseudo-heiligen Geschichte als Mythos unseres Alltags wird zugleich umso nachhaltiger auch der moderne (Ostasien-)Mythos seiner Dignität beraubt, die er fälschlicherweise zu usurpieren versuchte. Darüber hinaus erlaubt die Kombination von antikem und modernem Mythos, das Nicht-mehr-geglaubt-Werden des einen (antiken) zur Infragestellung an der Berechtigung des anderen (modernen) zu nutzen.

Robbe-Grillet's Behandlung des Mythos entwickelt sich in den genannten Romanen vor dem Hintergrund einer immer dezidierten theoretischen Stellungnahme zu diesem Problem, die in der Forderung der spielerischen, als einzig möglich erachteten Form der befreienden Auseinandersetzung mit dem Mythos gipfelt. Das mythologische Material „qui m'environne dans mon existence quotidienne. . . les faits divers scandaleux ou criminels. . . les affiches. . .“ läßt letztlich nur als einzige Möglichkeit zu, sich ihm zu stellen und mit ihm zu spielen:

Désignées en pleine lumière comme stéréotypes, ces images ne fonctionneront plus comme des pièges du moment qu'elles seront reprises par un discours vivant, qui reste le seul espace de ma liberté. Cette cité qui m'écrasait, je sais maintenant qu'elle est imaginaire; et, refusant de subir en aliéné ses contraintes, ses peurs, ses phantasmes, je veux au contraire les réinvestir par ma propre imagination⁵⁸.

Diese Reflexionen machen bis in die verwendeten Begriffe hinein eine enge Beziehung zu Barthes' Mythenanalyse unabweisbar, wie oben bereits an einem Beispiel angedeutet wurde. Man kann den Roman *Topologie* geradezu als einen Versuch der Einlösung des Postulats lesen, das Barthes aus der Kritik an den Mythen des modernen Alltags als Lügengeschichten der bürgerlichen Gesellschaft ableitete: „A vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel*“⁵⁹.

Voraussetzung für die Künstlichkeit ist, von den bisher verwendeten modernen Mythen, wie sie sich in den Namen von Städten konkretisierten, abzurücken: Statt Hongkong und New York⁶⁰ heißt es schon im Titel programmatisch: *cité fantôme*“. Wenn diese Stadt im Text des Romans doch noch einen

56 Die Statuen tragen die Aufschriften: L'appât, Les chiens, L'esclave, La promesse, La reine, L'enlèvement, Le chasseur, La mise à mort.

57 93, cf. auch 95.

58 2 (Titel cf. Anm. 44).

59 222 (Titel cf. Anm. 55).

60 Der Südamerika-Mythos in *Souvenirs du triangle d'or* konkretisiert sich nicht mehr im Namen einer Stadt.

Namen bekommen wird (Vanadium), so nur einen, der durch seine Ableitung aus dem Generator V die Künstlichkeit und Nicht-Existenz des Ortes erneut unterstreicht.

Der gleiche Gestus des Bruchs mit dem bisher verwandten Verfahren liegt auch dem im Rahmen dieser Phantomstadt angesiedelten künstlichen Mythos zugrunde. Stand Hongkong für Asien und New York für die „mise en scène d'une mythologie aussi meurtrière que cathartique“ (*Projet*, 39), nämlich die des organisierten Verbrechens, des Drogenhandels, der Brandstiftungen, der Vergewaltigungen und Überfälle im Labyrinth der Untergrundbahn, so gibt der Mythos um Vanadé jeden Bezug zu unserer alltäglichen Umwelt auf und setzt an die Stelle einen pseudo-antiken, in sehr durchsichtiger Weise auf das wörtliche Nichts gegründeten Mythos.

Mit dieser Textpraxis steht zugleich die Frage ihrer mythenkritischen Wirksamkeit zur Diskussion. Ist durch dieses radikale Spiel mit dem Mythos, wie es in *Topologie* vorgeführt wird, seine Depotenzierung endlich gelungen?

Die Künstlichkeit der etablierten Mythen aufweisen bzw. künstliche Mythen schaffen und mit ihnen spielen – das so für entwaffnet Gehaltene erweist sich in Wirklichkeit als keineswegs endgültig im Logos gebannt. Wenn Robbe-Grillet in seiner Erneuerung der Gattung Roman – im Gegensatz zu den Telquelien, die die referentielle Ebene in ihren Texten aufgeben und ihre Arbeit auf den signifiant konzentrieren, um die Möglichkeit der „récupération“, des Zurückzwingens des Innovatorischen in traditionelle Lektüremuster durch Kritik und Leser endgültig auszuschließen – seine Arbeit gerade auf den référentiel und den signifié konzentriert, dem er seine traditionellen Qualitäten der Realitäts- und Konsistenzbildung austreiben will, um damit zur

* gleich diskontinuierlich und zufallsbedingt auftritt und so stets dem festlegen-
zu konstruieren, um zu destruieren, Anekdotisches anzubieten, das aber zugleich diskontinuierlich und zufallsbedingt auftritt und so stets dem festlegenden Zugriff entgleitend letztlich auf seine eigene Fiktionalität verweist.

Als Text und Meta-Text ineins führt der Roman immer wieder den Mythos vor, um ihm spielend-kritisch zu Leibe zu rücken, was, wie die zitierten Beispiele belegen (Asien-, New-York-Mythos), auch immer wieder gelingt. Zugleich wird aber mit der In-Bewegung-Setzung oder In-Geschichte-Fassung (nach Art der antiken Mythen) der (eigentlich statischen) modernen Mythen in Form kurzer Szenen, die sehr eindringliche Bilder entwerfen, die evokative Potenz des Mythos bewahrt, wenn nicht geradezu gesteigert. Und auch da, wo ein artifizierlicher, leerer Mythos entworfen wird wie in *Topologie*, bleibt das anekdotische Material, das alle Texte und Filme Robbe-Grillet's eint, ungeschmälert virulent: Es sind dies vor allem die Szenen mit den stets gleichen Protagonistinnen, jungen blonden Mädchen, die unbekleidet vorm Spiegel, auf dem Bett ausgestreckt etc. immobil verharren und vorherbestimmt zu sein scheinen für sadistische Spiele, die an anderen im Text (oder Film) immer schon vollzogen werden oder wurden.

Die dem Text auf der Meta-Ebene abzugewinnende Mythenkritik berührt

* gleichen Verweigerung der "récupération" zu gelangen, ist er stets gezwungen, zu konstruieren

die Attraktivität dieser Bilder nicht, sondern wird von ihnen unterlaufen. Das ambivalente Ergebnis, daß nämlich die angestrebte Depotenzierung auch im Extremfall der *Topologie* zugleich die zumindest teilweise Potenzierung des mythischen Bildmaterials nicht verhindern kann, erweist sich als Konsequenz der spezifischen, auf den signifié konzentrierten Schreibweise Robbe-Grillet's. Es scheint angesichts dieser Ergebnisse nicht verwunderlich, wenn der Autor die mit *Topologie* versuchte radikale Lösung wieder aufgegeben und mit *Souvenirs du triangle d'or* und seiner im Südamerika der Militärputsche und Gewalttätigkeiten angesiedelten Handlung zu einem etablierten modernen Mythos zurückgekehrt ist.

Zoe Bertgang alias Gradiva alias. . . – Ein bestimmter Bereich erotischer Bilder zieht sich durch das Werk Robbe-Grillet's und widersteht allen mythenkritischen Versuchen. Teil dieser Bilderwelt ist von allem Anfang an ein Mythos, der zunächst nur kurz zitiert wird und fast unidentifizierbar bleibt, in *Topologie* jedoch determinierend hervortritt.

Wie in einer Momentaufnahme erstarrt hat die Protagonistin in *L'année dernière à Marienbad* in ihrer gehenden Bewegung innegehalten: „Vous êtes restée un instant à le contempler, votre pied nu posé à terre, sur son extrême pointe. . .“⁶¹, In *Topologie* erscheint die gleiche auffällige Fußstellung wieder: „un pied incertain encore appuyé par l'extrême pointe au sol qu'il hésite à quitter tout à fait dans la crainte de perdre son précaire équilibre.“ (175) In dem jüest erschienenen Roman *Souvenirs du triangle d'or* bietet eine junge Prostituierte das gleiche Schauspiel auffälligen Schreitens: „je l'ai bientôt rattrapée, le regard attiré une fois de plus par son étrange démarche: le pied qui demeure en arrière une seconde de trop, posé par son extrême pointe perpendiculairement au sol, immobile un instant avant de s'envoler, le même fascinant phénomène se reproduisant identique à chacun de ses pas.“ (197)

Die Szene, zu der Robbe-Grillet mit so viel Insistenz zurückkehrt, verweist auf einen Text, der durch die ausführliche Analyse, die Sigmund Freud ihm in einer seiner ersten psychoanalytischen Arbeiten (1906–7) gewidmet hat, berühmt geworden ist: die Novelle *Gradiva* von W. Jensen (1903)⁶².

Der junge Archäologe Norbert Hanold wird auf rätselhafte Weise durch das antike Relief mit der Darstellung eines jungen Mädchens angezogen, das im Schreiten abgebildet ist, der hintere Fuß ist vom Boden fast ganz abgehoben und berührt ihn nur noch mit den Zehenspitzen. Dieses Steinbild wird zum Phantasiebild, das Hanold nicht mehr losläßt: Seine „fetischistische Erotomanie“ (44) führt ihn schließlich nach Pompeji, wo Gradiva (die Vorschreitende), wie er die Figur mittlerweile nennt, nach seiner Vorstellung gelebt hat und beim Vesuvausbruch umgekommen ist. Die aus vielen Details zusammenphantasierte Person erscheint ihm in den Ausgrabungen, und die wiederholten Gespräche erweisen schließlich die 1800 Jahre lang verschüttet Geblaubte als die mit Gradiva namensgleiche Nachbarstochter Zoe Bertgang

61 Paris 1961, 89.

62 *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva*, hier zit. nach der Studienausgabe im S. Fischer-Verlag, Frankfurt 1969, t. X, 9–85. Das Gradiva-Relief (heute im Museo Vaticano) ist auf dem nach p. 80 eingesetzten Blatt abgebildet.

(die im Schreiten Glänzende). Die Phantasien des Norbert Hanold waren „umgewandelte Erinnerungen“ (33) einer Kinderliebe, die verdrängt wurde und erst nach einem Umweg über die Archäologie wieder zum Vorschein kommen konnte und sich nach Hanolds Heilung von seinem Wahn aufs glücklichste erfüllt⁶³.

Es verwundert nicht, daß Freud von dieser Novelle fasziniert war, die auf so eindrucksvolle Weise eine Analogie zwischen der Verschüttung und Wiederausgrabung Pompejis und den psychoanalytischen Problemen, die ihn beschäftigten, der Verdrängung und der Wiederaufdeckung des Verdrängten in der Analyse, herstellt: „Es gibt wirklich keine bessere Analogie für die Verdrängung, die etwas Seelisches zugleich unzugänglich macht und konserviert, als die Verschüttung, wie sie Pompeji zum Schicksal geworden ist und aus der die Stadt durch die Arbeit des Spatens wieder erstehen konnte.“ (40)

Auch für Robbe-Grillet hat sie weit mehr Attraktivität, als die bislang zitierte Relief-Szene erkennen läßt: Über der Ruinenstadt von *Topologie* ragt ein Vulkan empor, dessen Ausbruch ihren Untergang bewirkte⁶⁴. Im Text des Romans ist diese Stadt durch verschiedene historische Schichten überlagert, zwischen denen der Text von der Antike bis zur Moderne in freier Kombinatorik seines Materials hin- und hergleitet und so zugleich als Ort modernen Lebens und als Ausgrabungsstätte präsentiert⁶⁵. Eine Ruinenwelt voller Phantome, wie Hanolds Pompeji von den Bildern und Gestalten seiner Phantasie belebt wird.

Mit diesem Verschwimmen der Zeitschichten geht wie bei Jensen ein Spiel mit den Erscheinungsformen der Personen (Gradiva als Relief, Traumbild, lebendes Wesen – Personen in *Topologie* als Bild, Zeichnung, Traumbild, Teil einer Theaterszene, als lebendes Wesen), ihrer Namen und ihrer Kleidung einher. Sogar Handlungsdetails sind in frappierender Weise identisch (Schmetterling; das Auftreten eines Geschwisterpaares, das sich als Liebespaar erweist; etwas Weißes auf dem Boden, das als Skizzenbuch identifiziert wird). Schließlich endet der bereits zitierte trilogische Text-Würfel auf Seite 49, der in

63 *Gradiva* weist innerhalb der fantastischen Literatur vor allem enge Beziehungen zu dem „conte fantastique“ *Arria Marcella* von Théophile Gautier auf. Über Robbe-Grilletts Beziehung zu Jensens Erzählung hinaus, wie sie oben diskutiert wird, verdiente sein Verhältnis zur reichen Tradition fantastischer Literatur und ihren Stereotypen, mit denen er gern spielt (Schaffung einer geheimnisvoll-unheimlichen Atmosphäre, Doppelgänger, unterirdische Gänge, Falltüren, grausame Szenen, etc.) eine intensivere Untersuchung. Die kurzen Ausführungen in dem Buch von Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France*, Paris 1964, 395–7 beziehen sich nur auf die frühen Romane und bleiben ganz im Bann der Äußerung des Autors: „Rien n'est plus fantastique, en définitive, que la précision.“ (*Pour un nouveau roman*, Paris 1963, 142).

64 „ . . . le cône évasé de son volcan dont le panache de fumée noire paraît figé, lui aussi, au-dessus de la ville qu'il menace, entassement de petits cubes blanchâtres qui s'étagent au bas de la pente sur une colline côtière formant promontoire. . .“ (179); „ . . . coulée de feu inextinguible, cratère éventré sur un gigantesque brasier flamboyant.“ (52); cf. ferner 40, 95, 167.

65 Cf. 29: „ . . . comme pour les précieux vestiges des cités antiques.“ und die Überschrift des 4. Kapitels im letzten Teil: *Rétrospective des fouilles*.

der in seinen fünfzehn Worten das gesamte anekdotische Material des Vanadé-Mythos birgt, in den Eckpunkten der letzten Zeile zwei Begriffe, in die deutlich der Name *Gradiva* eingeschrieben ist⁶⁶.

Jensens Novelle und *Topologie* weisen genug Vergleichbares in Struktur und Thematik auf, um die Beziehung zwischen beiden Texten sicherzustellen. Was sich aber so als vergleichbar erweist, sind lediglich Oberflächenphänomene. Zentrale Elemente der Erzählung von Jensen gehen in das anekdotische Material ein, mit dem in *Topologie* gespielt wird. Die Handlungsstruktur von Wahn und Heilung, wie sie Freud so schlüssig aus Jensens Text herausgearbeitet hat, und damit zugleich die tiefere Bedeutung des Geschehens in *Gradiva* sind bei Robbe-Grillet nicht übernommen. An ihre Stelle tritt die bedeutungslose Struktur des Spiels, die Organisation des Materials nach Regeln, deren Durchspielen und Ausschöpfen durch Variation und ständig neue Kombination das natürliche Ende des Textes herbeiführt („d^éjà dit, d^éjà dit“, 199).

Daß mit dieser Art der *réécriture* von *Gradiva* eventuell implizit der moderne Mythos der Psychoanalyse mit in Frage gestellt werden soll, ist nicht auszuschließen. *Topologie* belegt in jedem Fall die Ansicht des Autors, das Neue im Umgang mit modernen Mythen liege darin, daß sie nicht mehr als aus unbekannter, unauslotbarer Tiefe aufsteigend akzeptiert werden, sondern in ihrer Flachheit und Oberflächlichkeit, Bildern in Epinaldrucken, Comics oder auf Spielkarten vergleichbar, bewußt offengelegt werden⁶⁷. Die Auseinandersetzung mit der Macht der obsessionellen Bilder im Spiel als Akt der Freiheit und Befreiung ist der Einsicht verdankt, daß es keine Heilung gibt, sondern nur die momentane Erleichterung in der spielerischen Beschäftigung. Das Spiel ist immer wieder aufzunehmen, „la permanence du cycle est assurée.“

Coda. – „Wie leicht ist es, das zu finden, was man sucht und wovon man selbst erfüllt ist, eine Möglichkeit, für die in der Literaturgeschichte die seltsamsten Beispiele verzeichnet sind⁶⁸. Diese selbstkritische Reflexion Freuds am Schluß seiner *Gradiva*-Analyse ist sicher auch am Ende von Überlegungen wie den hier vorgetragenen angebracht, die mit *Topologie* einem Text galten, der in so dezidiert Weise stets seine eigene Unzuverlässigkeit und die Unsicherheit von Schlußfolgerungen thematisiert.

66 Die letzte Zeile lautet: „gravidé – engendra – david“. Das erste Wort ergibt mit geringfügigen Änderungen den Namen der Schönen Schreitenden, die Ecksilben, jeweils von außen gelesen, bestätigen diese Lektüre (gra. . . avid). Die gleiche Kombination, auf die diagonal gegenüberliegenden Ecken des Wortwürfels angewendet, unterstreicht übrigens die obige Lektüre von Vanadé: vana. . . diva, leere Göttin.

67 „Ce qui est nouveau, c'est que de tels fantômes, surgis jadis mystérieusement des profondeurs abyssales, sont aujourd'hui renvoyés au grand jour à leur superficialité d'images d'Epinal, ou de bandes dessinées. Il n'y a plus là pour nous que les figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification comme de valeur. . .“ (Titel cf. Anm. 44, 4).

68 Titel cf. Anm. 62, 82. Das Zitat ist zu Beginn leicht modifiziert worden: „. . . wie leicht es ist, . . .“

Wie die gleiche Distanznahme in Robbe-Grillet'scher Manier formuliert zu lauten hätte, läßt sich aus einer metatextuellen Äußerung Seite 108 ableiten, die dem Leser ein Spiel anbietet, das wieder nach dem Fünferschema organisiert ist. Folgende Möglichkeiten werden als Reaktionen auf das Gelesene zur Wahl gestellt: „1) analyse du sens probable. . . , 2) c'est bien vrai, 3) c'est tout à fait faux, 4) conclusion proposant d'autres sens possibles.“ Die Spielregel verlangt noch eine fünfte, abweichende Variante, mit der eine andere Art spielerischer Erleichterung über das Gelesene angeboten wird; in ihrer Form („un dessin obscène, de facture maladroite, comme en recopient les collégiens à l'étude du soir.“) ist sie aber zu sehr einem Robbe-Grillet'schen Generator verwandt, als daß sie sich in das Repertoire klassischer Leserreaktionen einfügen könnte, die noch nicht der $1+4 = 5$ -Struktur gehorchen.