

Sonderdruck
aus
Nouveau Roman
Seiten 1 – 28

PROTEUS IM SPIEGEL

von
WINFRIED WEHLE

1980

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

PROTEUS IM SPIEGEL

Zum 'reflexiven Realismus' des Nouveau Roman
(Statt einer Einleitung)

VON WINFRIED WEHLE

1. Allen Unschärfen zum Trotz hat sich die Bezeichnung *Nouveau Roman* als Arbeitsbegriff bewährt.¹ Kaum daß er sich gegenüber konkurrierenden Appellativen wie 'anti-roman', 'anté-roman', 'pré-roman', 'école du regard', 'chosisme' etc. durchzusetzen begann,² entwickelte sich aus dieser terminologischen Fixierung eines seiner bis heute vitalsten Bestimmungsverhältnisse: dieser Nouveau Roman ist in beträchtlichem Maße immer auch das Produkt seiner Kritik. Mit Bezug darauf lassen sich zwei große Phasen abgrenzen. Die erste umfaßt die Zeit von etwa Mitte der fünfziger bis zu Beginn der sechziger Jahre, wo der erste oder nur der Nouveau Roman entstand. Seine Abkehr vom 'traditionellen' Erzählen im Namen eines publikumswirksamen Argwohns gegenüber literarischer Konvention, die 'littérature engagée' eingeschlossen, kann sich früh von Textvorstellungen her positiv formieren, die die zu gleicher Zeit etwa proklamierte Nouvelle Critique wiederum an den nouveaux romans exemplifizierte.³

So unbestreitbar eine Weiterentwicklung seit den sechziger Jahren ist,⁴ so problematisch scheint eine mit seiner eingeführten Bezeichnung noch zu vereinbarende Identität. Immerhin, das Colloque de Cerisy von 1971,⁵ das seiner zweiten Phase ein Datum gesetzt hat, schrieb die seitherige Erneuerung der Bewegung mit der weitgehend akzeptierten Bezeichnung *Nouveau Nouveau Roman* fort.⁶ Noch nachhaltiger als in der ersten Phase steht sie unter dem Einfluß ihrer Kritik. Jean Ricardous Arbeiten zum Nouveau Roman⁷ vor allem kompensierten das anfänglich geringe Theorieinteresse der Nouveaux Romanciers. Nicht so sehr, daß die Autoren — und die Kritik — auf diese Theoretisierung eingingen, ist das eigentlich Erhebliche, sondern daß sie diesen Einfluß nicht

abweisen wollten oder konnten. Auch dafür setzt das Kolloquium von Cerisy ein Datum. Mit ihm griffen auf den Nouveau Roman und einen ständig wachsenden Teil seiner nunmehr vorwiegend universitären Kritik rasch sich verselbständigende Texttheoreme der Gruppe um die Zeitschrift «Tel Quel» über, aus der Ricardou hervorging. Dieser Transfer im Nachfeld der breiten Strukturalismusdebatte brachte ihn in eine — möglicherweise absichtliche — Nähe zu Tel Quel.⁸ Von ihr konnten in erster Linie die Publikationen der Tel-Quel-Autoren profitieren; das marktstrategisch bedeutendere Renommee des Nouveau Roman mochte ihnen eine willkommene Plattform für ihr sozialrevolutionäres Programm in Aussicht stellen.

Trotz gegenseitig sich steigernder Literaturauffassungen genügt jedoch bereits der Hinweis auf einige offenkundige Sachverhalte, um eine Abgrenzung aufrechtzuerhalten. Tatsache ist, daß die Bilanz von Cerisy im Namen des «Nouveau Roman proprement dit»⁹ veranstaltet wird. Was aus dieser Diskussion als 'Nouveau Nouveau Roman' hervorging,¹⁰ trägt terminologisch der innovatorischen Fortentwicklung eben dieses 'Nouveau Roman' seit seiner ersten Phase Rechnung und bezeichnet mithin eine zweite Entwicklungsstufe. Darüber hinaus bleibt ein gewichtiges Faktum, daß es im wesentlichen dieselben Autoren der ersten Stunde geblieben sind, die noch 1971 eine Art «auto-détermination»¹¹ ihrer Zugehörigkeit bekunden: Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon. In diesem Sinne erklären sich auch Robert Pinget und Claude Ollier, die dem Nouveau Roman schon in der ersten Phase nahestanden, sowie nun auch Jean Ricardou, da er sich vom Tel Quel distanziert hatte.

Als weiteres Indiz darf gewertet werden, daß, wo der Sprachgebrauch von Tel Quel mit 'wissenschaftlichem' Gestus 'Text' sagt, wenn er Literatur meint, im Umkreis des Nouveau Roman, nicht zuletzt bei den Autoren, noch immer vom 'Roman' die Rede sein kann. An diesem äußerlichen Merkmal bricht sich zugleich eine grundsätzlichere poetologische Differenz. Im Nouveau Roman blieb bis in seine jüngsten Äußerungen eine Problematisierung der Beziehung von Darstellung und Wirklichkeit stets akut,¹² selbst wo sie in konsequenter «anti-représentation» nur noch als Negation inszeniert wird. 'Texte' im Bereich von Tel Quel hingegen intendieren primär die „Thematisierung von Vertextungsverfahren“¹³ und arbeiten mit der radikalsten Möglichkeit

einer «auto-représentation».¹⁴ Wenn es schließlich, wie man mit dem russischen Formalismus argumentieren darf, zutrifft, daß sich neue literarische Ausdruckssprachen stets auch als das Resultat einer überwundenen Expressivität darstellen lassen,¹⁵ dann spricht einiges dafür, daß Tel Quel versucht, sich gleichsam als Avantgarde der Avantgarde des Nouveau Roman in Szene zu setzen.¹⁶

Unsicherheiten über die Identität des 'Nouveau Roman' vor allem in jüngerer Zeit rühren aber nicht zuletzt von der Auslegung her, in die ihn seine Kritik bevorzugt eingeschlossen hat. In dem Maße, wie man sein literarisches Interesse mit 'Textproduktion' im Sinne der 'écriture'-Debatte zur Deckung brachte, im selben Maße konnte sich dabei im Hintergrund verlieren, daß er in doppelter Weise gerade aus seiner Stellung in der Geschichte des Romans ein bis heute überaus produktives Vermögen gezogen hat. Wenn sich der Nouveau Roman entschieden als Avantgarde versteht, wäre es erstaunlich, wenn er trotz aller theoretisch-systematischen Implikationen einem der wohl verlässlichsten Gesetze kultureller Evolution nicht gehorchte, der hermeneutischen Prozeßhaftigkeit des Neuen. Als Schlüsselargument in diesem Sinne darf eine seiner populärsten Selbstbestimmungen gelten, die Opposition zur Schreibweise eines «roman à succès facile»¹⁷, meist abgekürzt 'traditioneller Roman' genannt. Die Auseinandersetzung damit verläuft nach dem Muster einer 'Querelle des Anciens et des Modernes'. Solange sich die Avantgarde des Nouveau Roman noch im Begriff von 'Roman' vergegenwärtigt, versteht sie sich als eine der jüngsten Metamorphosen des proteushaften, von Balzac einest konzipierten 'modernen' Romans. Daran kann schließlich der Bezugspunkt seiner Traditionsteilnahme heraustreten, mit der sich das vielleicht ursprünglichste Grundverhältnis des Nouveau Roman erfassen läßt: Der Bezug auf das Realismusproblem, dem ureigensten Anliegen des Romans seit dem 19. Jahrhundert.¹⁸

Daß sich der Nouveau Roman, selbst wo er jede traditionelle Bindung zu leugnen scheint, noch immer im Rahmen dieser *Fragestellung* bewegt, dies sei hier erwogen. — Die kaum einvernehmlich zu klärende Begriffsbestimmung eines 'literarischen Realismus' soll dabei allerdings zurücktreten. Was Diderots historischer Neuentwurf einer literarischen Nachahmung der Natur angestoßen¹⁹ und Balzacs Revolution des Romans zu einer 'modernen' Poetik weiterentwickelt hat,²⁰ rechnet

auf der einen Seite mit der charakteristischen Wirklichkeitsbehaftetheit des Romans. Ob man diese als „Verhältnis zum Leben“²¹ bestimmt oder seinen historischen Auftrag darin sieht, zu „sagen, wie es wirklich ist“²² — beides geht von einem elementaren mimetischen Grundsatz des Romans aus. Seit sich die französische Romantik mit dem Postulat « la littérature est l'expression de la société »²³ durchgesetzt hatte, verlieh ihm dieses mehrfach revidierte Verhältnis zur Wirklichkeit des Lebens eine Dynamik, deren grundlegende Abkehr vom klassizistischen Regelkonzept in der Historisierung der ästhetischen Kategorien bei Hegel ihre umfassendste Begründung gefunden hat. In dieser Hinsicht kann die Geschichte des modernen Romans seit Balzac und Stendhal selbst dort noch als die Geschichte eines proteischen Wirklichkeitsbezuges²⁴ gelesen werden, wo er sich, wie im Nouveau Roman, gerade aus der Ablehnung dieses Erbes konstituiert. Die Wirksamkeit dieser romantischen Kunstauffassung bestätigt Robbe-Grillet noch 1971 mit den Worten: « Il y a eu un changement dans le monde, qui a été aussi un changement dans le Nouveau Roman »!²⁵ Manche Streitfrage jedoch, die dem Roman im Namen eines gattungsspezifischen 'Realismus' zugemutet wurde, hätte sich verhüten lassen, wenn auf die andere elementare Bedingung romanesken Erzählens als eines stets zugleich artifizuell und ästhetisch Gemachten genügend Rücksicht genommen worden wäre. 'Nachahmung' der Wirklichkeit im Roman ist im Grunde nur als Fiktion möglich, Mimesis somit stets unverzichtbar der Bedingung von Poiesis verpflichtet.²⁶ Darauf berufen sich Dichter und Romanciers, wenn sie ihre Arbeit als 'création'²⁷, sich selbst als Genie, Demiurg, Alchimist, 'traducteur' oder auch nur als 'trans-formateur'²⁸ verstanden wissen wollen.

2. Daß die literarische Initiative des Nouveau Roman von Anfang an aus dieser paradox anmutenden Dialektik von Abbildung und Erschaffung der Wirklichkeit lebt, geht bereits aus seiner Frontstellung gegen den 'traditionellen Roman' hervor. In der « lutte contre les lois trop rigides » seines Erzählmusters findet er die populärste Gemeinsamkeit seiner Versuche. Der erste Punkt der Kritik richtet sich gegen zentrale « notions périmées »²⁹, mit dem Gegenstandskonzept des konventionellen Erzählens auf der einen, seinem Darstellungskonzept auf der anderen Seite. Dieses Erzählmuster vertritt, so der Einwand,³⁰ einen literarischen Repräsentationsstand von Wirklichkeit, wie er der Früh-

phase des modernen Romans im 19. Jahrhundert entsprechen mochte. Wenn jedoch damit noch die Gegenwart der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht wird, fordert die nicht mehr zu übersehende Diskrepanz zwischen abgebildeter und erfahrener Wirklichkeit zum Widerstand heraus. Er wendet sich zunächst gegen den Verlust jener proteischen Dynamik des Romans, die ihm, als er sich für die 'expression de la société' erklärt hatte, aus seinem Verhältnis zur geschichtlich-kulturellen Entwicklung des Lebens zugekommen war und die Vitalität des Genres vor allen Dingen ausgezeichnet hatte. Wenn sich der Nouveau Roman deshalb zum Ziel setzt, « que les formes romanesques passent »³¹, so gilt dieser Angriff insbesondere dieser erstarrten Erzählkonvention. Sie gehorcht gerade nicht mehr einer Lebenswirklichkeit, sondern nur mehr einem narrativen Ritual, das in dieser Form die Gegenwart von vornherein autistisch verfehlt. Dem entspricht der Verdacht, daß ein solcher Roman zugleich eine überholte — bürgerliche — Moral nacherzählt, wo sich die Kommentargewißheit des Erzählers verbürgt weiß durch eine letztbegründende Metaphysik. Die Kritik am Modus der traditionellen Illusionserzeugung des Romans zielt deshalb in letzter Konsequenz auf eine « destitution des vieux mythes »³², oder, wie die linksintellektualistische Diktion des jüngeren Nouveau Roman sagt, der « idéologie dominante »³³.

Dennoch steht seinen Autoren der Auftrag des Romans offensichtlich außer Zweifel, den ihm bereits Flaubert zugewiesen hatte, das 'faire voir'.³⁴ Die Einwände richten sich vor allem gegen die traditionellen Darstellungs- und d. h. Sichtweisen, weil sie das Neue gerade wieder als Bekanntes vorzeigen und damit jene unterhaltsame Verharmlosung bewirken, die mit einem unmerklichen Aussagedefizit des Romans gegenüber der Wirklichkeit bezahlt wird, auf die er Bezug zu nehmen vorgibt. Diese « cadres du vieux roman » und seine « vieux accessoires inutiles » gilt es zu beseitigen.³⁵ Sie machen dem Publikum glauben, sich mit der bestehenden Lebenswelt zu befassen, während sie 'in Wirklichkeit' nur bestehende Romanwelten und ihre « clarté mortelle du déjà connu » reproduzieren.³⁶ Diese Bewußtmachung der literarischen Tradition als Tradition aber verbindet sich mit einer Erneuerung im Namen jenes authentischen Grundsatzes des Romans, der seine Entwicklung von der Entwicklung der Wirklichkeit des Lebens abhängig gemacht hat.

Argumentationsbasis dafür ist eine allenfalls schemenhafte, kaum be-

grifflich oder wissenschaftlich gestützte Gegenwartsanalyse der Autoren. Sie gipfelt in der Grundansicht, « qu'en vérité tout change sans cesse »³⁷. « L'incessante transformation de la société » bleibt bis zuletzt eines der erklärten Motive für einen 'Nouveau Roman'.³⁸ Diesen Befund ergänzt die « discontinuité du monde perçu »³⁹. Beides knüpft allerdings an eine moderne, selbst schon literarische Tradition dieser Auffassung an. Bereits die kunsttheoretischen Diskussionen im Kubismus und Futurismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatten unter dem Begriff des Simultaneismus die einschneidenden Veränderungen der technisierten Zivilisation für die Kunst reklamiert.⁴⁰ Die Vielfalt gleichzeitig ablaufender Lebensprozesse läßt die 'Realität' befremdlich erscheinen, die in traditioneller Schreibweise verhandelt wird. Diese Diskrepanz löst den entscheidenden Anstoß zu einer einschneidenden Reform des Darstellungskonzeptes aus. Simon zitiert zur Verdeutlichung Majakowski: « il n'y a pas d'art révolutionnaire sans formes révolutionnaires »⁴¹ und bekräftigt damit die ursprüngliche Ansicht der Nouveaux Romanciers, daß dies nur möglich sein kann, wenn der Roman sich als permanente 'recherche' begreift.⁴² Aber ist das nicht noch immer durch und durch mimetisch gedacht? Die abwehrende Vehemenz des Nouveau Roman gegenüber einem obsoleten Wirklichkeitsbegriff des 'traditionellen Romans' begründet die Notwendigkeit der eigenen Experimente gleichwohl mit Berufung auf eine freilich veränderliche Welt: Die Kritik zielt nicht eigentlich auf die Abschaffung, sondern auf eine Revision des Mimesiskonzeptes! Eine solche Einordnung mag überraschen, scheint sie doch gerade mit der Tendenz der jüngsten Zeit schwer vereinbar.

Dennoch, dieser Anschein lohnt, in Frage gestellt zu werden. Bereits 1950 hatte Natalie Sarraute ausdrücklich an die Einsicht angeknüpft, daß die 'Realität' des Romans stets das Ergebnis eines wohlkalkulierten Illusionsaktes ist, der das Erzählte mit Hilfe der Wahrscheinlichkeit des 'petit fait vrai' zum « trompe-l'oeil » des Wirklichen gemacht hatte.⁴³ Die Besinnung auf dieses Täuschungsgeschäft des Romans mußte naturgemäß das Artifizielle dieser Hervorbringung in den Blickpunkt rücken und zur konsequenten Klarstellung führen, « qu'il ne peut y avoir de littérature réaliste, même si elle se veut et se proclame telle »⁴⁴. Sie zieht zugleich die Frage nach sich, wie das lesende Publikum überhaupt dazu kommt, in das Blendwerk gerade eines 'traditionellen Romans' noch Wirklichkeit zu investieren, die doch einem Vergleich mit

der modernen Lebenswelt allenfalls oberflächlich standhält. Der Grund dafür — Butor wirft die Folgerung wohl zuerst mit der Schärfe eines produktiven Problems auf —⁴⁵ der Grund liegt in der Erkenntnis, daß sich traditionelle literarische Überzeugungskraft weit weniger aus einem Vergleich mit der umgebenden Wirklichkeit, als vielmehr aus der 'Wirklichkeit' bereits bekannter Romane konstituiert. An diesem Argument setzt eine der unerschütterlichsten Schlussfolgerungen des Nouveau Roman an. Der Roman im besonderen gilt, wie Literatur allgemein, als eine der lange Zeit privilegierten 'Sprachen', mit der wir unsere Alltagswelt besprechen. In dem Maße, wie wir in Romanlektüren nach und nach eine — romaneske — Fiktionskompetenz erwerben, erzeugt die Vertrautheit mit ihren Erzählmustern eine eigenständige Wahrnehmungsperspektive, mit der wir unsere Welt auch nach dem Bild und Gleichnis des Romans zu bearbeiten und auszulegen vermögen.

Vor dem Hintergrund solch vitaler erkenntnistheoretischer Anteile des Erzählens an der Organisation der Lebenspraxis wird die « invention formelle dans le roman »⁴⁶, « des formes », wie Nathalie Sarraute ergänzt, « qui diffèrent de celles du roman traditionnel »⁴⁷, zum Schlüssel einer « mise en question de positions depuis longtemps acquises »⁴⁸. Insofern sie traditionelle Lesegewohnheiten ins Leere gehen läßt, macht sie eine scheinbar eindeutige Sinnanleitung der Texte wieder zum Problem. Bevor der 'neue' Roman jedoch einer 'wirklichen' Wirklichkeit zu adäquatem Ausdruck verhelfen kann, muß er sich der Authentizität seines eigenen Erzählens erst versichern. Eine seiner radikalsten Maßnahmen setzt bis heute an der Vereitelung einer realistischen Inszenierung von suggestiven Alltagsfragmenten wie treffenden Details, Figuren, typischen Redeweisen, gängigen Psychologismen etc. an. Sie soll verhindern, erzählte und erlebte Welt kurzzuschließen und auf jenes « malheur » von Referenzverhältnis zu schließen,⁴⁹ das einer Erneuerung des Romans als größtes Mißverständnis entgegensteht. Zum Inbegriff einer solchen Verweigerung wird das Schlagwort von der « anti-représentation ». Sie stellt die Aufgabe, die Fiktion so einzurichten, daß eine « illusion réaliste sans cesse détruite »⁵⁰ eine referentielle Auslegung der literarischen Wirklichkeit 'irrealisiert'. Hartnäckiger als frühere Modernitätsphasen des Romans verschreibt sich der Nouveau Roman einer Unverwechselbarkeit von erlebter und dargestellter Wirklichkeit.⁵¹

Wenn es aber zutrifft, daß im modernen Leben die Diskontinuität der Vielfalt vorherrscht, dann kann eine literarische Darstellung nicht mehr in bloßer Nachahmung, vielmehr gerade in der Herstellung von Realität ihr Ziel haben. Was frühere Autoren seit Balzacs Korrektur des Darstellens in ein aufschließendes 'faire voir' als 'modernen' Auftrag des Erzählens und Dichtens erwogen hatten, wird im Nouveau Roman Ausschließlichkeit: 'Nachahmung der Natur' kann sich, wenn dieses Kunstprinzip für die Gegenwart noch ästhetisch sinnvoll sein will, nur als exakte Umkehrung ihrer traditionellen Bestimmung behaupten. Verlangt ist dabei die Verabschiedung der Prämisse, die Welt sei eine allen einsichtige Objektivation eines allzeit Gegenwärtigen. Vorgegeben im Sinne des Nouveau Roman ist lediglich das «être-là des choses»⁵², ihre gleichsam unvoreingenommen chaotische Materialität. Dem Roman kommt von daher die Aufgabe zu, diese materialen Einzelheiten des Lebens so in der Fiktion zu verarbeiten, daß darin „gestaltend eine verborgene Totalität des Lebens“⁵³ überhaupt erst zum Vorschein gebracht wird. Wenn aber Wirklichkeit nicht mehr als Vorgabe, sondern erst als Ergebnis einer — fiktionalen — „Gedankenarbeit“ (Dilthey) angesehen wird, verliert dadurch das Problem der literarischen Objektivität seine Brisanz. Zu Ende gedacht, ist sie im Grunde nur als Ausdruck eines konsequenten Subjektivismus möglich.⁵⁴

Hier, am Gegenpol traditioneller mimetischer Vorstellungen schließt sich der Zusammenhang ihrer notwendigen Revision. Der Nouveau Roman, insofern er sich grundlegend zur Herstellung von Wirklichkeit bekennt, ist ein «laboratoire du récit»⁵⁵ in dem Sinne, daß die Besprechung der Wirklichkeit im Roman Möglichkeiten der lebensweltlichen Zusammenhangsbildung überhaupt erst zum Vorschein bringt. Diese aufschließende Art des Darstellens verleiht dem Roman — zumindest theoretisch — die Dignität einer Metasprache: «écrire serait produire des sens qui n'existent pas»⁵⁶. Sie steht im Gegensatz zur 'parole', dem unreflektiert instrumentellen Verbrauch der Sprache in Alltagszwecken: «La condition» eines solchen «homme-parlant» ist, pathetisch, «déporté [...] de l'immédiateté de son identité; il est hors de soi», ein «être chassé de l'Eden».⁵⁷ Je nachdrücklicher verhindert werden kann, daß das Erzählte nach gewohnten mimetischen Rastern wie Held, Handlung, stimmige Psychologie, Erzählerrolle etc. erschlossen wird,⁵⁸ desto eher scheint dem (Nouveau) Roman eine pragmatische

Erkenntnisfunktion gegenüber der Wirklichkeit gewährleistet. Daß dies vor allem dem erzähltechnischen Experiment zugetraut wird, beruht auf der Überzeugung, daß nur neue Formen das, «qui ne se laisse pas nommer, qui échappe à toute définition, à toute qualification pétrifiante»⁵⁹, das anonym empfundene Unbekannte des Lebens, buchstäblich erst zur Sprache bringen können. Sie versetzten das lesende Publikum in die Lage, an der sprachlichen 'création' des Autors zu partizipieren und «d'inventer à son tour l'œuvre — et le monde et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie»⁶⁰.

Literatur, wo sie der bestehenden Welt eine eigene entgegensetzt, handelt nach einem der ältesten ästhetischen Grundsätze. Daß diese künstliche Welt die wirkliche jedoch erst 'realisiert', dies ist eine der revolutionärsten Visionen seit der Modernität der nachromantischen Literaturentwicklung. Ob man hierin Jean Paul folgt: „Einst, wo der Dichter Gott und die Welt glaubte und hatte, wo er malte, weil er schaute — indes er jetzt malt, um zu schauen“⁶¹, oder Baudelaire, der das Verhältnis der Literatur zur Wirklichkeit als einen Akt imaginativer Synthese neu bestimmt —⁶² seit dieses konstruktive Moment der Literatur zu Bewußtsein gekommen war, blieb es mit Hugo, Balzac, Flaubert, Marinetti, Apollinaire, Proust, Dada, dem Surrealismus u. a. eine sich stets bekräftigende Leitidee moderner Kunstvorstellung. Erst vor dem Hintergrund dieser Traditionsteilhabe läßt sich die wohl sichtbarste Korrektur des Nouveau Roman am herkömmlichen Gegenstandskonzept des Erzählens erschließen.

Wenn, was 'Wirklichkeit' ist, jeweils das Resultat dessen ist, wie es wahrgenommen und dargestellt wird, dann ist der Gegenstand des Romans, sein Sujet, im Grunde unwesentlich. Die angemessene mimetische Aufgabe des Romans umschreibt vielmehr die Frage, «de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître»⁶³. Das Material des Romans, mit dem er erzählend als seinem bildungsfähigen Stoff umgeht, ist zwar ein unumgängliches, aber im Grunde beliebiges Substrat. An ihm materialisiert sich erst das Wesentliche, das 'esse est percipi', das über und über vermittelte imaginative Gemachtsein und Gemachtwerden der Wirklichkeit als Vorstellung. Auch wenn einzelne Autoren der Verfänglichkeit wegen den Begriff scheuen, kann der Nouveau (Nouveau) Roman deshalb als «nouveau réalisme» verstanden werden.⁶⁴

Allerdings sieht er in der vorgegebenen Welt keinen abbildungsfähigen

gen Ordnungswert mehr. Sie wird im Sinne Hugos oder Baudelaires zum Materialvorrat einer fiktional zu leistenden Synthese degradiert.⁶⁵ Auf diese Weise kann zu Bewußtsein kommen, wie sehr unser Denken und Handeln von vorgefertigten, mithin erworbenen Wirklichkeitsbegriffen abhängt. Da der Roman selbst lange Zeit solche Wahrnehmungsmuster eingeübt hatte, deren verführerische Rückwirkungen auf die Weltsicht der Leser von Don Quijote bis Mme Bovary selbst wieder Literatur geworden sind,⁶⁶ war es nurmehr eine Frage seines Verinnerlichungsprozesses,⁶⁷ bis er in der Avantgarde des Nouveau Roman diese seine wirklichkeitsbildende Funktion selbst thematisierte: « Le Roman n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même. »⁶⁸ Diese narzißtische Selbstbefragung, in der der Roman seinen 'Spiegel'⁶⁹ von der Welt abwendet, um ihn sich selbst vorzuhalten, darf daher reflexiver Realismus genannt werden.

Sobald jedoch der Modus der Wirklichkeitsbefaßtheit als sein eigentlich virulentes Problem ins Licht gerückt war, bot sich der Schritt zu einer weiteren, phänomenologisch zu nennenden Grundeinsicht geradezu von selbst an. Das Material, aus dem die Dichtung, der Roman, seine Realität 'macht', besteht ohnehin nicht aus Wirklichkeit, sondern allein aus Sprache. Zugespitzt: « La réalité n'existe pas [...], il n'existe que le langage. »⁷⁰ Wenn die Fiktionen der Nouveaux Romanciers gerade mit der Differenzqualität beider Bereiche arbeiten, wenden sie auf ihre Domäne grundlegende lyrische, sprachphilosophische und sozialpsychologische Einsichten des frühen 20. Jahrhunderts an: Sie hatten zu sehen gelehrt, daß das, was die menschliche Perzeption als Welt versprachlicht, zu großen Teilen semiotischen Konventionen folgt. Saussures Betonung des « arbitraire du signe »⁷¹ vertritt eine dichotomische Sichtweise des sprachlichen Phänomens, von der die avantgardistische Literatur schon seit der L'Art pour l'Art-Bewegung des 19. Jahrhunderts als Garant ihrer ästhetischen Autonomie ausgegangen war. So verwundert es nicht, wenn sich die Theorie des Nouveau Roman bevorzugt im Bannkreis linguistischer Nomenklatur ausspricht und er selbst als 'strukturalistischer Roman' bezeichnet werden konnte.⁷² Die Autoren jedoch verwahrten sich zu jeder Zeit gegen eine solche theoretische Umarmung mit dem — romantischen — Argument der « liberté, nécessaire [...] à la pratique de l'écriture »; sie verhindere, « que tout système puisse apparaître comme une directive »!⁷³

Diese elementare Sprachlichkeit unseres Umgangs mit Wirklichkeit und des Romans darf deshalb als das spezifische Realismusproblem des Nouveau Roman gelten. Dabei hat eine deutliche Akzentverschiebung von der ersten zur zweiten Phase stattgefunden. Für den 'traditionellen Roman', der eine präexistente Wirklichkeit zu analysieren meint, « raconter ne posait pas de problèmes »⁷⁴. Dem frühen Nouveau Roman dagegen wurde gerade die Frage des « comment écrire »⁷⁵ zum bewegendsten Motiv des Schreibens. Die Ich-Erzähler bis um 1960 thematisieren dies als ein Problem des schreibenden Individuums, das seine Identität allenfalls noch im Akt des Schreibens in Erfahrung zu bringen vermag. Da eine solche erzählerische Inszenierung des Sprachproblems dem Publikum jedoch offenbar noch immer erlaubte, das Erzählte traditionell zu verrechnen — der Erfolg der *Modification* von Butor ist ein Beispiel —, sahen sich die Autoren gezwungen, sich durch weitergehende Vorkehrungen der Verweigerung vorzusehen. Sie kamen auf einer Position zum Stillstand, die mit der Frage 'qu'est-ce qu'écrire' das Problem der erzählerischen Identitätsgewißheit auf das Problem nur mehr des Mediums reduzierten. Solches schreibend sich selbst erfahrendes Schreiben sperrt sich in der Tendenz so entschieden gegen bisherige thematische Bräuche des Erzählens, daß seine durch und durch nicht-referentielle Entschlossenheit schließlich bei der eigenen Sprache als dem gebotenen Gegenstand des Romans ankommt und damit gleichsam die ästhetische Chimäre Flauberts, das « livre sur rien », zeitgemäß aktualisiert. Die Abstoßung von stofflichen Repräsentaten und damit eines 'realistischen' Illusionismus findet im totalen Rückzug des Erzählers aus der Fiktion, zumindest im Postulat, ihre Vollendung: Allein « le langage est producteur de fiction »⁷⁶.

Die Nouveaux Romanciers, stets eher am Produzieren als Theoretisieren interessiert, waren jedoch zu keiner Zeit bereit, den Akt des Schreibens bis hin zur — marxistisch gedachten — Kollektivarbeit von « écrivain », Publikum und Kritik zu vergesellschaften, wie dies Tel Quel und Ricardou für den Nouveau Roman propagiert.⁷⁷ Dagegen stehen nicht so sehr ideologische denn ästhetische Vorbehalte. Sofern bereits das Schreiben als Gruppenprozeß der an literarischer Kommunikation Beteiligten begriffen wird, läßt sich vom Autor — ideologischer — Gehorsam gegenüber einem vereinbarten Gruppeninteresse einfordern. Dieses deckt sich im gegebenen Falle mit einer kulturevo-

lutionären Tendenz, die die Traditionskritik des Nouveau Roman in einen — verbalen — 'Terrorismus' gegen eine « idéologie dominante » überführen will. Der Verzicht des Autors auf individuelle Freiheit in der Kunst, den dieses Textmodell verlangt, mag den Nouveaux Romanciers die Konsequenz vor Augen gebracht haben, sich dabei der ureigensten Unabhängigkeit des Romans zu begeben, zu 'sagen wie es wirklich ist'. In dieser Auseinandersetzung um die ideologische Fundierung des Erzählens, die auf raffiniertere Weise die Auseinandersetzung des frühen Nouveau Roman mit der Doktrin des sozialistischen Realismus fortführt,⁷⁸ neigen seine Autoren im Entscheidungsfalle stets mehr einer literarästhetischen Begründung ihrer Tätigkeit zu, im übrigen ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zu *Tel Quel*.

Im Roman als *Sujet des Romans* nun findet sich diese extremste Möglichkeit einer neuen, der Problemtradition modernen Erzählens verpflichteten Thematik des Nouveau Roman. Eine Aufhebung geläufiger mimetischer Verfahren scheint dabei in der Umkehrung ihrer traditionellen Erwartung am ehesten bewirkt. Der neue Roman verlagert sein Interesse vom « énoncé » des Erzählens zur « énonciation »,⁷⁹ zur « narration ». Dieser Vorrang des Erzähltwerdens vor dem Erzählten, des sprachlichen Handelns vor einer Handlung bestimmt schließlich die narzisstische Struktur dieses neuen Gegenstandskonzeptes als eine Mimesis der Poiesis. Indem jedoch der Schriftsteller den Umgang mit der Sprache beim Schreiben nicht allein im Thema, sondern zunehmend in der Form abbildet, bringt er nicht nur den Roman dazu, « à dire ce qu'il est »⁸⁰, sondern veranlaßt gleichzeitig seine Leserschaft, dies ihrerseits als ein Problem der lesenden Wahrnehmung in Erfahrung zu bringen.

Hier setzen mögliche erkenntnisstiftende Absichten der Texte an. Wenn sich Wirklichkeit vorrangig durch diejenigen eingelebten 'Sprachspiele'⁸¹ zu einem Kontext fügt, in denen sie abgesprochen wird, dann ziehen die erzähltechnischen Normverstöße der Nouveaux Romans die Aufmerksamkeit gerade auf jene verfestigten Wahrnehmungssprachen, mit denen wir gewöhnlich in instrumenteller Routine hantieren, ohne ihres Vorurteilscharakters gewahr zu werden. Dies trifft für die Lebens- wie Literaturpraxis gleichermaßen zu. Auch der Roman, wie im übrigen seine optischen Konkurrenten der jüngeren Gegenwart, schafft 'literarische Sprachspiele', « cérémonies sociales »⁸²,

im Bereich der Fiktionserfahrung. Es geht deshalb einerseits darum, Textzusammenhangsbildungen durch ein geradezu sinnliches Empfinden für ihre sprachliche Verfertigung als gemacht, aber dadurch auch als veränderlich, verformbar, ja innovativ vorzuführen. Insofern sich deshalb der Nouveau Roman als Infragestellung bestehender 'Sprachspiele' versteht, wird er zu einer semantischen Kritik der 'parole'.⁸³ Da sich andererseits aber auch sein eigenes Erzählen der Gefahr der « récupération » zumindest durch die literarische Kritik (« chiens de garde ») ausliefert, sieht sich eine erkenntniskritische Zielsetzung gezwungen, mit dem jeweils letzten Werk zugleich über den « processus formateur »⁸⁴ der vorhergehenden und die anderer Nouveaux Romanciers hinauszugehen: In letzter Konsequenz lassen sich mimetische Konfigurationen des Erzählens nur durch die Permanenz ihrer Überwindung vermeiden.

3. Frage ist, mit welcher Poetik diese Programmatik ins Werk gesetzt werden kann. Während in der ersten Phase des Nouveau Roman das Schreiben noch als ein Problem des Erzählers auf der Suche nach seinem 'récit' dargestellt wurde, hat es die fortgeschrittene Reflexion der zweiten Phase auf das eingeeengt, was man 'Poetik der écriture' nennen kann. Die avantgardistische Leitfrage diese « roman impersonnel »⁸⁵ entsubjektiviert das Problem « comment raconter? » zu « qu'est-ce que l'écriture? »⁸⁶ Was diese 'écriture' im Zusammenhang mit dem Nouveau Roman bedeuten kann, zeigt Simons knappe Abgrenzung von ihrer literarhistorischen Vorgängerin, der « écriture automatique » der Surrealisten.⁸⁷ Dabei bleibt zunächst die Gemeinsamkeit unangetastet, daß die poetische Sprachverwendung, insofern sie sich utilitaristischen, literarisch gesagt 'realistischen' Formalitäten versagt, das Leben zu befreien und nach dem Vermögen einer irrationalen Poetik erst eigentlich zu ordnen vermag.⁸⁸ Auch die Ansicht, die Befreiung von Sachzwängen werde in erster Linie über eine Befreiung von Sprachzwängen erreicht,⁸⁹ kann ungeschmälert fortbestehen. Der springende Punkt des Unterschiedes betrifft vielmehr die Verfahren, mit denen diese Traditions- und Vorurteilsentlastung der Sprache erreicht werden kann. Die 'écriture automatique' « ouvrait des successions de parenthèses sans jamais les fermer »⁹⁰. Der Nouveau Roman dagegen schränkt ihre freie Assoziationsbindung durch ein doppelt gezügeltes Textverhalten ein. Zum einen arbeitet sein Schreiben « avec un nombre limité de thèmes »,

mit einem begrenzten Korpus von sprachlichen Basissequenzen. Daraus wird mit Hilfe eines begrenzten Repertoires an Textoperationen der Roman schreibend generiert. Im Gegensatz zum Surrealismus (und, anders, zur Praxis von *Tel Quel*) wahren die *Nouveaux Romanciers* eine Auffassung, die gegenüber der « *absurdité immédiate* » surrealistischer Metaphernlabyrinth⁹¹ einen handwerklich exakten Umgang mit der Sprache pflegt. Er praktiziert 'écriture' als Arbeit, als Machen, nicht als ekstatischen Raptus.

Das Abrücken von einem anthropologischen Interesse des Schreibens wie bis etwa 1960 bezeichnet jene technizistisch anmutende Entdramatisierung des Erzählens, dem Ionesco nicht zu Unrecht das Prädikat « *bricolage* » verlieh.⁹² « *Je ne connais [...] d'autres sentiers de la création* », bestätigt Cl. Simon, « *que ceux ouverts mot après mot* ». ⁹³ Der jüngere *Nouveau Roman* bekundet eine im narrativen Bereich bisher nicht dagewesene Hinwendung zur Materialität und stofflichen Bildbarkeit der Sprache. Ihr gilt der 'signifiant' und 'signifié' des sprachlichen Zeichens in derselben Weise als Material wie für die Malerei Farben, die Skulptur Holz, Stein oder Metall. Wie lange vor ihm schon die Lyrik⁹⁴ reklamiert nun auch der Roman Vorstellungen, die letzten Endes eine Reaktion auf kulturelle Entwicklungen eben dieser Wirklichkeit selbst sind. Seit Balzacs modernem Roman läßt sich seine Geschichte bis heute auch als ein zunehmendes Problem der Vergewisserung seiner eigenständigen Expressivität deuten. Spezialdisziplinen wie Psychologie, Soziologie, Pädagogik, Philosophie etc., Medien wie Zeitung, Dokumentation, Photographie, Film, Fernsehen und Shows haben ihm nach und nach die 'Wirklichkeit' als Gegenstand streitig gemacht. Diese Konkurrenz stellte ihn vor die Frage, welche 'Wirklichkeit' ihm gegenüber der 'Objektivität' einer pragmatischen und wissenschaftlichen Behandlung des Lebens authentisch noch zusteht. Die Unverwechselbarkeit seiner — ästhetischen — Erkenntnis wurde immer mehr zu seinem 'modernen' Gattungsproblem.⁹⁵ Eine der charakteristischen Maßnahmen des *Nouveau Roman* besteht nun darin, daß er in einem cartesianischen Rückgang auf eine letzte verbleibende Gewißheit, auf die eigene Sprachlichkeit, versucht, eine Autonomie zu begründen.

Im Gegensatz zu Holz, Stein, Farbe oder Metall der bildenden Kunst besteht dieser Rohstoff des Erzählens aus sprachlichen Zeichen. Dieses Material bedeutet schon, bevor es zu ästhetischer Bedeutung ge-

bracht wird.⁹⁶ So gesehen wird ein 'livre sur rien' stets Utopie bleiben, es sei denn, selbst die semantische Einheit des Wortes würde, wie bei Dada, in letristischer Dichtung oder der Unsinnspoesie unterschritten. Deshalb muß der Roman letztlich schon im Wort, in seiner Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem,⁹⁷ ein *Zitat* jener konventionalisierten Welt sehen, das nach Ansicht des *Nouveau Roman* die Redundanz mimetischer, d. h. traditionalistischer Kunst vor allem beschwört. Um wieviel mehr muß dies für syntagmatische und übersatzmäßige Ensembles gelten, soweit sie gebräuchlichen Schemata der Kontextbildung folgen.⁹⁸ In diesem Lichte besehen nimmt schließlich alles Normal-sprachliche Zitatcharakter an. Deshalb ist es konsequent, wenn der *Nouveau Roman* einen maßgeblichen Teil seiner poetologischen Aufmerksamkeit dieser Voreingenommenheit seines Materials widmet. Da es als solches von Eigenbedeutung nur um den Preis der Bedeutungslosigkeit purgiert werden könnte, geht es vor allem darum, wie es unter dieser unumgänglichen Bedingung nicht-realistisch, a-mimetisch verarbeitet werden kann. Eine der bevorzugten poetologischen Maßnahmen besteht darin, den sprachlichen Zitatgehalt dadurch zu neutralisieren, daß er in einer Technik des Versatzstücks demonstrativ gerade als solcher thematisch eingeholt wird. Zunehmend gehen die *Nouveaux Romanciers* dazu über, bewußt Fragmente aus dem « *magma informe* »⁹⁹ kultureller Sprachverfestigungen auszuwählen und zum Ausgangskorpus ihrer 'écriture' zu machen. Dazu dienen Zitate von Dichtern, Zitate aus früheren Büchern, Neuverwendung alter Zitate, Erinnerungen, Elemente der banalen Wirklichkeit wie Redewendungen (*Sarraute*), Motive der Unterhaltungsliteratur (*Robbe-Grillet*), Postkarten, zufällige Objekte auf dem Schreibtisch, im Zimmer (*Robbe-Grillet*, *Simon*), Kunstobjekte (*Simon*, *Butor*), sogar ein einzelnes Wort (« *rien* », *Ricardou*). Ihre sprachlichen Bezeichnungen bilden, um es mit einem Schlagwort der *Tel-Quel*-Produktionstheorie zu sagen, die « *générateurs* » des entstehenden Romans,¹⁰⁰ musikalisch gesprochen seine Grund- und Leitmotive.

Da im Prinzip jedes beliebige Stück Wirklichkeit als zitاتفähiger Prä-Text eines Romans angesetzt werden kann, kommt den poetologischen Verfahren der Kontextbildung erstrangige Bedeutung zu. Im Blick auf den handwerklichen « *acte matériel d'écrire* »¹⁰¹ sind sie Textoperationen. Zumindest für die *Nouveaux Romanciers* der zweiten

Phase wird das biblische 'Am Anfang war das Wort' zum profanierten Grundsatz, Schreiben zu einer Praxis der Textur im « *mettre les mots avec les autres* »¹⁰². Aus der — beliebigen — Nachbarschaft von sprachlichen Objekten 'generiert' der Schrift-Steller des Nouveau Roman, obwohl er meist theoretisch unterschlagen wird, ein in den phonetischen, morphologischen, syntagmatischen und semantischen Möglichkeiten seines sprachlichen Korpus enthaltenes Beziehungsgeflecht, aus dem sich seinerseits wieder neue Kontaminationen gewinnen lassen. Wohin diese sprachliche Kettenreaktion führen kann, hat Butor beispielhaft mit *Degrés*, Robbe-Grillet in *Dans le Labyrinthe* als Schicksal noch eines Erzählers thematisiert. Als Problem nurmehr der Sprache jedoch läßt sich der ins Unendliche sich fortzeugende Text von Affekten eines Schreibers losgelöst als « *jeu du langage* »¹⁰³ untragischer « *textes-personnages* »¹⁰⁴ methodisch in Zucht nehmen. Zum wichtigen, eine solche « *machine mentale* »¹⁰⁵ zügelnden Grundsatz avanciert dabei die sorgsame Rückbindung der Textproliferation an die limitierten Initial-elemente des Erzählens.

Zwei Operationen dominieren dabei. Die erste hat Robbe-Grillet auf die konzise Formel vom « *construire en détruisant* » gebracht.¹⁰⁶ Mit seiner Hilfe soll ein nicht zu unterschreitender Rest an Welthaltigkeit in der Sprache des Romans von einem — 'mimetischen' — Verweisungsreflex auf Außersprachliches behoben werden. Dies betrifft den 'realistischen' Anschein der Basiszitate ebenso wie eine im Verlaufe des Schreibens selbst sich erst erzeugende Illusion von Wirklichkeit. Dagegen wenden die Nouveaux Romans nicht nur in der ersten Phase ein Verfahren an, das Balzac in *Même histoire* schon einmal erprobt hat,¹⁰⁷ die perspektivische Reprise. Eine Szene, ein Textabschnitt wird, wie musikalische Variationen auf ein Thema, mehrfach abgewandelt wieder durchgeführt. Beispiele aus *Martereau*, *La Route des Flandres*, *La Jalousie*, *Degrés* u. a. haben dieses erzähltechnische Mittel zu einer der « *caractéristiques essentielles du Nouveau Roman* » gemacht.¹⁰⁸ Es hat die — pädagogische — Funktion, mittels einer repetitiven Verlaufsstruktur des Textes gegen hartnäckige traditionalistische Erzählerwartungen wie Linearität und Folgerichtigkeit einer Handlung zu verstoßen und der selbstverständlichen Ordnung von Psychologie, Chronologie, von Finalität insgesamt zuwiderzuhandeln, kurz eine rationale Stimmigkeit des Erzählten durch offenkundige Demontage ('détruire')

als Habitus bloßzustellen. Diese Einsicht trat im Laufe der Entwicklung des Nouveau Roman immer mehr in den Vordergrund. Diese repetitive Technik machte den entstehenden Text mit jeder Reprise, mit jeder Wiederholung ein Stück unabhängiger von einer 'Wirklichkeit', die die Sprache anfänglich semantisch einbrachte und entsprechend ausschließlicher nur mehr von sich selbst abhängig. Je stärker er sich zirkulär auf sich selbst bezog, desto eher 'zitierte' seine Sprache schließlich nur noch sich selbst, nicht mehr eine referentielle Wirklichkeit. Hat das Erzählen solchermaßen 'realistische' Besetzungen überwunden, kann endlich « *la masse infinie de ses virtualités* »¹⁰⁹ zum Vorschein kommen. Sie halten der auf Eindeutigkeiten angelegten Sprachverwendung in der Schreibweise des 'traditionellen' Romans eine provozierende Vieldeutigkeit des fiktiven 'récit'-Zusammenhanges entgegen.

Eine solche kognitive Befreiung der Sprache in der Fiktion geschieht im Hinblick auf ein neues Bewußtsein ihrer kreativen Verwendbarkeit. In ihrem Dienst steht eine zweite, für die jüngere Phase des Nouveau Roman bezeichnende Textoperation der 'écriture', die « *transformation* ». Sie setzt bereits die antimimetischen Wahrnehmungskorrekturen voraus, die der Durchgang durch das 'construire en détruisant' bewirkt. Eine auf diese Weise aus pragmatischer Dienstleistung freigestellte Sprache gelangt in jenen Zustand ästhetischer Verfügbarkeit, die einst als « *poésie pure* » die epochale Entdeckung und Begründung des L'Art pour l'Art war. Dort hatte das literarische Werk zum erstenmal seinen 'zwecklosen' Charakter als « *livre inutile* » bekannt, « *portant sa destination écrite dans son architecture* ». ¹¹⁰ Wenn die Autoren der Nouveaux (Nouveaux) Romans mit geradezu poetischer Sensibilität ihre Sprache verhören und beschauen, um ihr das ihr innewohnende Korrespondenzvermögen abzugewinnen, dann handeln sie noch immer im Rahmen dieser 'modernen' Literaturkonzeption. Dies mögen einige der gebräuchlichsten operationalen Mittel und die Art ihrer Verarbeitung andeuten.¹¹¹ Um das 'mot après mot' in neue, d. h. entautomatisierte textuelle Zusammenhänge zu überführen, finden bevorzugt Anwendung: Anagramme, morphologische Assonanzen, sprachliche Calembours, Kontaminationen, Verschachtelungen [emboîtements], Segmentationen, Repetitionen, Kombinatoriken nach Art der Montage und Collage und das ganze Möglichkeitenfeld der traditionellen Tropen. Das Besondere dieser durchaus schon früher, insbesondere im burles-

ken Erzählen genutzten Stilmittel liegt nicht nur in ihrer zur Ausschließlichkeit neigenden Häufung, sondern vor allem in einem vorab festgelegten Dispositionsschema: « Composer un roman [...] c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis en déduire une histoire. »¹¹² Vorgegeben im Sinne einer traditionellen Fabel ist lediglich eine kleine Anzahl von sprachlichen Ausgangselementen, eine bestimmte Menge frei angesetzter 'Transformationsregeln' und eine Art Einsatzplan. Aus ihrem Zusammenspiel entsteht der Roman als eine serielle Konstruktion. Gerade dieser Anteil an kompositorischer Disziplin, der maßgeblich den Eindruck eines 'linguistischen Romans' hervorrief, wird zum Charakteristikum des Nouveau Roman gegenüber historischen Vertretern einer Poetik der offenen Form. Bisher konnte sich die 'création' bewußt oder traditionell auf Intuition berufen und sich mit einem romantischen Geniebegriff einer Kunst verschreiben, die in einem unterschiedlich motivierten « beau idéal » eine Art literarische Epiphanie betrieb. Seit Apollinaire, dem Futurismus, von Dada bis zum Nouveau Roman ist 'création' jedoch so grundlegend historisiert, daß sich literarische Erkenntnis, entsprechend dem revidierten Mimesisbegriff, in den Dienst der Erfindung verborgener Zusammenhänge unseres Lebens stellt.¹¹³ Dies gilt in kritischer Hinsicht, als Eröffnung unverdeutlicher — sprachlicher — Zwangsläufigkeiten, und in konstruktiver Hinsicht, als Initiation in deren literarische Enthebung. Der Nouveau Roman engt dabei allerdings den Spielraum von 'création' merklich ein zugunsten einer methodisch geleiteten 'création scripturale'. Soweit es ihr gelingt, beim Leser ein neues Bewußtsein für die sprachliche Gebundenheit von Welt sowie ein Gespür für die Veränderbarkeit der sprachlichen Rollenverteilung zu entwickeln, kann die Poetik dieser 'écriture' eine Art kreatives Kontrastprogramm zur Alltagslogik der 'Sprachspiele' anbieten.

Von hier aus wird ein lebenspraktisches Engagement verlautbar, das die Nouveaux Romanciers ihren erzähltechnischen Erneuerungen unausgesprochen oder mit erklärter Absicht auftragen. Ihr Attentat auf die 'lisibilité',¹¹⁴ die leichte Lesbarkeit des 'traditionellen' Romans, verfolgt selbst dort noch eine sozialpragmatische Utopie, wo die 'écriture', etwa in Robbe-Grillet's letzten Romanen, nur noch einen heiteren Spielcharakter zu verfolgen scheint.¹¹⁵ Was damit bewirkt werden könnte, liegt im Begriff von 'transformation' begründet. Je konsequenter es dem Schriftsteller des Nouveau Roman gelingt, sein Erzählen als ein « tra-

vailer sur le récit » anzulegen,¹¹⁶ desto nachhaltiger läuft seine Schreibweise herkömmlichen Weisen literarischer Wahrnehmung zuwider. Sie betreibt vor allem die Einübung in das literarische Spiel von der sprachlichen Neuverteilung der Welt. Wenn der Leser diese neue Kompetenz vom ästhetischen in den pragmatischen Bereich seines Lebens überträgt und die Poetik der Transformation dann auf dem Felde derjenigen Sprachpraxis zur Anwendung bringt, die kommunikativen Verabredungen gehorcht, kann die 'écriture' der Nouveaux Romans schließlich zur Schule einer 'transformation' der Gesellschaft selbst werden. Die Arbeit des Schriftstellers, so Claude Simons emphatische Formel, « participe à et de l'incessante transformation de la société »¹¹⁷.

Ein 'faire voir' des Nouveau Roman in der Absicht, die Augen für Bestehendes zu öffnen und Ungesehenes sichtbar zu machen, ist trotz der politisch links einzuordnenden Position der Autoren inhaltlich, d. h. ideologisch nur schwach voreingenommen. Die Wahrnehmungskritik, die die Schreibweise zumal seiner jüngeren Phase auf poetologischem Wege anstrebt, bleibt im Vollzug der literarischen Kommunikation ohnehin von erheblichen Unwägbarkeiten auf Seiten der Texte und ihrer Leserschaft abhängig. Das berührt vor allem eine mögliche Praxis von 'transformation'. Ihre Stellung innerhalb der Überlegungen der Romanciers weist sie deutlich als Wirkungsideal aus. Wieweit der empirische Leser sich davon erfassen läßt, hängt unmittelbar davon ab, ob er sich die « lecture textuelle »¹¹⁸ als der Vorbedingung einer kritisch-kreativen Sprachbeherrschung zu eigen machen kann. Bei den Ansprüchen an poetische Sensibilität und sprachliches Gespür für methodische Korrespondenzen, die die Nouveaux Romans ihrer Leserschaft abverlangen, ist die Einlösung einer solchen Intention eine Bildungsfrage. Sie setzt einerseits den literarisch erfahrenen Leser voraus. Er muß eine ausreichende Kompetenz für den 'traditionellen' Roman in die Lektüre des 'nouveau roman' einbringen, um sie sich dort überhaupt destruktuieren lassen zu können. Verlangt ist aber nicht minder seine — durchaus auch finanzielle und zeitliche — Bereitschaft, diesen 'realistischen' Wahrnehmungshabitus ohne Rücksicht auf mögliche affirmative Erfahrungen zu ersetzen. Und in der Tat, soweit sich das Publikum des Nouveau Roman abschätzen läßt, dominiert ein akademisches Interesse. Es verteilt sich bevorzugt auf Universitäten, Literaturkritik und zunehmend auch Schulen. Dort wird wohl am ehesten die literarische Intelligenz

gepflegt, die erst einen Zugang zur intellektualistischen 'écriture' der Romane erschließt. Eine Wirkung schlägt sich deshalb vordergründig in der Selektion und Restriktion des Publikums nieder.¹¹⁹ Den Romaniers konnte diese Zwangsläufigkeit nicht verborgen bleiben. Ihr Aufbruch aus der literarischen Tradition hieß nicht zuletzt, das 'traditionell' eingesehene, breite Publikum hinter sich zu lassen und die eigene Avantgarde mit einem « ghetto culturel »¹²⁰ zu erkaufen, wohl stets ein Preis von Esoterik. Um aber in diesem engen Kreis literarischen Verkehrs den Titel einer Avantgarde zu halten, bedarf es schneller vorangetriebener Experimente als sonst, weil das elitäre Publikum das Neue rascher adaptiert. Vielleicht hat die Unrast der Selbstüberbietungen im Nouveau Roman und seiner Umgebung hierin einen ihrer Gründe.

Vielleicht empfiehlt es sich daher auch, ihn weniger nach dem Verhältnis von Intention und Wirkung als von seiner literarhistorischen Stellung her zu würdigen. Als entscheidendes Merkmal darf in dieser Hinsicht gelten, daß er seine Problemstellung verschoben hat von der traditionellen Frage des Romans nach dem, was die Wirklichkeit ist, zu der, die ihn charakterisiert, was der Roman ist und wie er sich mit Wirklichkeit befaßt. Diese reflexive Zuwendung zu sich selbst bezeichnet ein Kernstück seiner Avantgarde. Sie wird ergänzt durch seine poetologischen Maßnahmen. An erster Stelle steht die Auffassung, daß Neues nur in dem Umfang zur Sprache kommen kann, wie der 'neue Roman' literarische Traditionsmuster negiert. Entsprechend bemißt sich ein avantgardistischer Fortschritt von der ersten zur zweiten Phase in einer zunehmenden Konzentration auf die grundlegende Sprachlichkeit des Erzählens. Die Darstellung dieser Erkenntnisse im Roman selbst war nur möglich durch eine Reduktion der Welthaltigkeit und einer anthropologischen Problemstellung. Auf der anderen Seite gelangen die Nouveaux Romains erst durch diesen Rückgang auf sich selbst an jenen Punkt der Grenzerfahrung, von dem aus sich eine authentische Expressivität des Romans in unserer Zeit neu vermessen läßt. Daß dies überhaupt als Notwendigkeit empfunden werden konnte, ist wohl nicht so sehr nur die Radikalisierung einer modernen Befragung des Romans im Roman, die in Gides « mise en abyme » ihre moderne Arabeske fand.¹²¹ Vielmehr findet darin eine kulturelle Erfahrung Ausdruck, daß die vielen spezialisierten Disziplinen und Instanzen, die jede für ihren abgesteckten Bezirk ein kompetentes Urteil über 'ihre' Wirklichkeit bean-

spruchen, dem Gegenstand des Romans, diese selbe Wirklichkeit, zunehmend seine angestammte Zuständigkeit entziehen und ihm die Fragestellung geradezu aufdrängen, worin sein ungeschmälertes und unverwechselbares Sprechen über Wirklichkeit noch auszumachen wäre. Der Nouveau Roman gibt darauf die historische Antwort, daß er sich selbst den Spiegel vorhält.

Literar- und kulturhistorisch gesehen kann er damit, ebenso wie, ihn überbietend, Tel Quel, 'Realismus' auch in dem Sinne für sich beanspruchen, daß ihr Erzählverhalten ein Stück — literarisches — Leben abbildet, wo der Anteil der Literatur und des Lesens an der Lebenspraxis fast lautlos von anderen Medien kassiert wird.¹²² Allenfalls in der wachsenden Rechtschreibenot der Schüler scheint dies als ein lokaler Konflikt aufzubrechen.

Anmerkungen

¹ Die Erstverwendung ist schwer zu rekonstruieren. Bereits 1956 setzt ihn N. Sarraute in der Préface zum Essayband *L'Ere du soupçon* (Coll. Idées, S. 7) als Übereinkunft voraus.

² Zur Begriffsbildung der ersten Stunde vgl. den hier (S. 46 ff.) abgedruckten Beitrag von B. Pingaud, « L'Ecole du refus », *Esprit* 26/1958, S. 55—59.

³ Maßgeblich die beiden Artikel von R. Barthes, *Littérature objective* (1954) und *Littérature littérale* (1955) (hier abgedruckt S. 37 ff.), beide wieder in: R. B., *Essais critiques*, Paris 1964, S. 29—40 bzw. S. 63—70.

⁴ Zur immanenten Begründung vgl. bes. R. Theis, „Die aufgehobene Welt. Zur Periodisierung des 'nouveau roman'“, in: *Neuere Sprachen* 23/1974, S. 55—67.

⁵ Beiträge und Diskussionen publiziert als *Nouveau Roman* [!], *hier et aujourd'hui* (2 vol.), Paris 1972 (Coll. 10/18, Nr. 720 u. 725).

⁶ R.-M. Albérès: 'Néo-Nouveau-Roman'; vgl. *Littérature horizon 2000*, Paris 1974, S. 53, umfaßt damit aber auch Tel Quel. — Zur 'Genese' der Bezeichnung vgl. *Nouveau Roman* 10/18, Bd. I, S. 117, 123 u. ö.

⁷ Insbesondere *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967; *Pour une Théorie du nouveau roman*, Paris 1971, ergänzt durch *Le Nouveau Roman*, Paris 1973 (Ecrivains de toujours 92), Ricardous persönliche Auswertung des Colloque de Cerisy.

⁸ Auf Unterschiede und Zusammenhänge hat K. Heitmann schon 1972 aufmerksam gemacht (*Der Roman und das Erzählen. Die heutige französische Theoriebildung*; in: ders., [Hrsg.] *Der französische Roman*, Düsseldorf 1975,

Bd. I, bes. S. 26—34 u. 358—360). — Zur Würdigung von *Tel Quel* selbst vgl. bes. K. W. Hempfer, *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*. Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Nouveau Roman, München 1976 (Romantica Monacensis 11), der kritisch sowohl die texttheoretischen Ansprüche als auch ihre problematische Umsetzung in literarische Praxis offenlegt und ihrem Anspruch den „Nachweis einer uns bisher unbekanntem wissenschaftlichen Scharlatanerie“ entgegenhalten kann (S. 65). — Vgl. ferner, ohne Bezug auf die Literatur, R. Brütting, 'écriture' und 'texte', *Die französische Literaturtheorie nach dem Strukturalismus*, Bonn 1976 (Diss. Saarbrücken 1974/75) sowie H. J. Müller, *Der französische Roman von 1960—1973. Tel Quel und Maurice Roche*, Wiesbaden 1975 (Schwerpunkte Romanistik 15).

⁹ *Nouveau Roman 10/18*, Bd. I, S. 3.

¹⁰ Ebda. etwa S. 417 u. ö.

¹¹ Ricardou, *Nouveau Roman*, S. 11.

¹² Im Gegensatz zur Auffassung von van Rossum-Guyon, *Conclusion*, in *Nouveau Roman 10/18*, Bd. I, S. 404.

¹³ Vgl. K. W. Hempfer, *Poststrukturelle Texttheorie*, S. 70/71, der die Begriffe richtigstellt. H. J. Müller geht knapp auf Übereinstimmungen, kaum auf Unterschiede ein (*Französischer Roman*, S. 95—97).

¹⁴ Die Termini 'anti-' und 'auto-représentation' wurden von Ricardou nicht immer mit der nötigen begrifflichen Eindeutigkeit propagiert (vgl. *Théorie du Nouveau Roman*, S. 32, 261—64 u. ö.).

¹⁵ Vgl. etwa V. Sklovskij, in: *Russischer Formalismus* (Hrsg. J. Striedter), München 1971 (UTB 40), S. 51; Kommentar des Hrsg. S. XXX u. ö.; sowie W.-D. Stempel, *Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache*; in: ders. (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten* Bd. II, München 1972, S. XIII u. ö.

¹⁶ Indirekt gesteht dies Ricardou selbst ein, vgl. *Nouveau Roman 10/18*, Bd. I, S. 24 und in *Nouveau Roman — Tel Quel*, hier abgedruckt S. 117 ff.

¹⁷ Vgl. M. Butor, *Essais sur le roman*, Paris 1972 (Coll. Idées 188), S. 10.

¹⁸ Vgl. den beispielhaften Problemaufriß von W. Preisendanz, *Das Problem der Realität in der Dichtung*; wieder in: ders., *Wege des Realismus*, München 1977, S. 217—228. Ebenso die Übersicht *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, hrsg. R. Brinkmann, Darmstadt 1974 (Wege der Forschung 212).

¹⁹ Zum Prozeß der theoretischen Bereitung des 'modernen' Romans vgl. bes. H.-R. Jauss, *Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal*, in: ders. (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion*, München 1969 (Poetik und Hermeneutik I), S. 157—178.

²⁰ Vgl. W. Wehle, 'Littérature des images — Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination', in: Gumbrecht/Stierle (Hrsg.), *Balzac*, München 1980.

²¹ Lukács, *Theorie des Romans*, Neuwied/Berlin 1965, S. 70.

²² Th. W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in: ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M. 1958 (Bibl. Suhrkamp 47), S. 64.

²³ Ein ästhetischer Grundsatz der romantischen Debatte. Vgl. etwa *Le Romantisme défini par 'Le Globe'*, éd. P. Trahard, Paris 1924. Vgl. V. Hugos Formel: « A peuple nouveau, art nouveau » in der « Préface » zu *Hernani* (1830).

²⁴ Zur Bezeichnung des Romans als 'Proteus' vgl. W. Pabst, *Literatur zur Theorie des Romans*, in: *DVjs 34/1960*, S. 265: „Der Roman ist der Proteus unter den Göttern der Literatur.“ In demselben Sinne M. Nadeu, *Proteus. Der französische Roman seit dem Kriege*, Neuwied/Berlin 1964 (Paris 1963).

²⁵ In: *Nouveau Roman 10/18*, Bd. I, S. 123.

²⁶ Zur aristotelischen Voraussetzung dieser Auffassung vgl. M. Fuhrmann (Hrsg.), *Aristoteles Poetik*, München 1976 (Dialog mit d. Antike 7), in der Einleitung S. 28 ff. — Auf die wechselseitige Bedingtheit in neuerer Zeit verweist W. Preisendanz (*Problem der Realität*, S. 219).

²⁷ Exemplarisch für den Entwurf eines 'modernen' Romans Balzacs Äußerungen dazu in der Feder von F. Davin, *Introduction aux Etudes de mœurs aux XIX^e siècle* (1835); in: Balzac, *La Comédie Humaine*, Ed. P.-G. Castex et al., Paris 1976 (Bibl. Pléiade Bd. 26), Bd. I, S. 1143—1172.

²⁸ Claude Simons Selbstcharakteristik seiner Arbeit; vgl. *Claude Simon*, Colloque de Cerisy, dir. p. J. Ricardou, Paris 1975 (Coll. 10/18 Nr. 945), S. 405.

²⁹ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris 1963 (Coll. Idées 45), S. 145.

³⁰ Den wohl einflußreichsten Anstoß zur Diskreditierung einer 'traditionellen' Schreibweise hat R. Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris 1953, dt. *Am Nullpunkt der Literatur*, Hamburg 1959) gegeben, wo die von den Nouveaux Romanciers erhobene Kritik nahezu vollständig vorformuliert ist.

³¹ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 183.

³² Ebda., S. 55. Mit demselben Argument versuchen er selbst sowie Ricardou und Cl. Ollier, M. Butor von einem in den siebziger Jahren erneuerten Nouveau Roman zu distanzieren, da sie in seiner 'écriture' einen Rest an christlich-metaphysischer Intentionalität zu erkennen glauben (vgl. *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 280, 282 u. ö.).

³³ Bes. von Ricardou, nicht ohne Widerspruch, propagiert; vgl. etwa *Claude Simon 10/18*, S. 10 u. ö.

³⁴ Dies vielleicht am deutlichsten in den Erläuterungen seines Schülers Mauissant, vgl. die 'Préface' zu *Pierre et Jean*, Ed. P. Cogny, Paris 1959 (Class. Garnier), S. 20 u. ö.

³⁵ N. Sarraute, *Ere du soupçon*, S. 78.

³⁶ N. Sarraute, *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 39.

³⁷ So schon zu Beginn Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 183.

³⁸ 1974 von Cl. Simon so wiederholt; vgl. *Claude Simon 10/18*, S. 413.

- ³⁹ Cl. Simon, in: *Entretiens* No. 32/1972 (Claude Simon), S. 18.
- ⁴⁰ Vgl. etwa U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, ed. Birolli, Milano 1971, S. 67 ff., 121 ff., 175 ff. sowie die Auseinandersetzung um ästhetische Möglichkeiten der Umsetzung in der Zeitschrift „Der Sturm“, bes. Jg. 1914 f. — Darüber hinaus vgl. die historische Erarbeitung des Begriffs 'Simultaneität' bei P. Bergmann, *'Modernolatria' et 'Simultaneità'*, Uppsala 1962.
- ⁴¹ Vgl. *Claude Simon 10/18*, S. 413.
- ⁴² Vgl. M. Butors frühe Problembeschreibung «Le Roman comme recherche», in: ders., *Essais*, S. 7—14.
- ⁴³ N. Sarraute, *Ere du soupçon*, S. 78 ff., 81 u. ö.
- ⁴⁴ Cl. Simon, *Entretiens*, S. 25.
- ⁴⁵ M. Butor, «Roman comme recherche», *Essais*, S. 7—20; Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 152.
- ⁴⁶ M. Butor, *Essais*, S. 10 f.
- ⁴⁷ N. Sarraute, in: *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 26.
- ⁴⁸ Butor, *Essais*, S. 10.
- ⁴⁹ Grundsätzlich dazu Cl. Simon, in: *Claude Simon 10/18*, S. 422 ff.
- ⁵⁰ *Cl. Simon 10/18*, S. 425.
- ⁵¹ In Übereinstimmung mit W. Iser, „Reduktionsformen der Subjektivität,“ in: H. R. Jauss (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste*, München 1968 (Poetik und Hermeneutik III), bes. S. 474, entwickelt an Becketts Romantrilogie, einer der bedeutendsten Anregungen eines Nouveau Roman.
- ⁵² Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 21.
- ⁵³ G. Lukács, *Theorie des Romans*, S. 57/58.
- ⁵⁴ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 82 f. Das Problem hat exemplarisch erörtert G. Genette, *Vertige fixé*, in: ders., *Figures* (I), Paris 1966, S. 69 bis 90 (hier abgedruckt S. 76 ff.). K. A. Blüher spricht mit Bezug darauf von einem 'subjektiven Realismus': „Robbe-Grillet, La Jalousie“, in: K. Heitmann (Hrsg.), *Der franz. Roman*, Bd. II, S. 284 ff. Allg. vgl. M. Kesting, *Der Schwätzer und der Voyeur*, in: dies., *Entdeckung und Destruktion*, München 1970, S. 15 ff.
- ⁵⁵ M. Butor, *Essais*, S. 9.
- ⁵⁶ J. Ricardou, in: *Nouveau Roman 10/18*, Bd. I, S. 102.
- ⁵⁷ Cl. Simon zitiert hier M. Deguy; vgl. *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 82/83.
- ⁵⁸ Vgl. N. Sarrautes Befürchtungen und Erfahrungen in diesem Punkte (am Beispiel von M. Tison-Braun; vgl. Bibliographie); in: *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 39.
- ⁵⁹ N. Sarraute, *Nouveau Roman 10/18*, Bd. I, S. 33; schon früher in *Ere du soupçon*, S. 94. Ebenso M. Butor, *Essais*, S. 17 u. ö.
- ⁶⁰ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 169.

- ⁶¹ Nach W. Preisendanz, *Wege des Realismus*, op. cit., S. 60.
- ⁶² Insbesondere im 'Salon de 1859'; vgl. *Curiosités esthétiques/L'Art romantique*, ed. H. Lemaître, Paris 1962 (Class. Garnier), S. 305—396.
- ⁶³ M. Butor (*Essais*, S. 9) hat als einer der ersten dieses schon von Proust aufgeworfene Problem als Gegenstand des Romans projiziert. Zu Proust vgl. H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in M. Prousts 'A la Recherche du Temps perdu'*, Heidelberg 1970; E. Köhler, *Marcel Proust*, Göttingen 1958 u. ö.; K. Hölz, *Das Thema der Erinnerung bei Marcel Proust*, München 1972.
- ⁶⁴ Wie Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*, S. 15, 171 ff.) und M. Butor (*Essais*, S. 11) von Anfang an den Nouveau Roman verstehen.
- ⁶⁵ In einem der wohl bedeutendsten Teile der «Préface de Cromwell» entwirft V. Hugo die Umriss einer neuen Poetik imaginativer Synthese (vgl. V. H., *Théâtre complet*, éd. J.-J. Thierry/J. Méléze, Paris 1963, Bd. I, S. 434), die Balzac für den Roman und Baudelaire für die Lyrik vollenden wird (vgl. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, op. cit., S. 321).
- ⁶⁶ Vgl. zu dieser Pathologie des Lesens W. Pabst, 'Victimes du livre'. Versuch über eine literarische Konstante, in: *Filología y Didáctica Hispánica*. Festschrift Hans-Karl Schneider, Hamburg 1975 (Romanistik in Geschichte und Gegenwart Bd. 1), S. 497—525.
- ⁶⁷ Vgl. E. v. Kahler, *Die Verinnerung des Erzählens* (1957/58); wieder in: ders., *Untergang und Übergang*. Essays, München 1970 (dtv 638), S. 52—197. Für den Nouveau Roman vgl. W. Wehle, *Französischer Roman der Gegenwart*. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman, Berlin 1972, S. 99 ff., 153 ff., 264 ff.
- ⁶⁸ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 174.
- ⁶⁹ In der doppelten Bedeutung von Stendhals 'le roman est un miroir qui se promène sur une grande route' (*Le Rouge et le noir*, Paris 1958, Livre de poche, S. 363/64) und Hugos 'miroir de concentration' der literarischen Darstellung («Préface de Cromwell», in: *Théâtre complet*, Bd. I, op. cit., S. 436).
- ⁷⁰ M. Foucault, in: *Tel Quel* 17/1964, S. 45, sowie K. Heitmann, *Der Roman und das Erzählen*, S. 28, vorwiegend auf die Texttheorie von Tel Quel bezogen.
- ⁷¹ *Cours de Linguistique générale*, éd. Ch. Bally/A. Sechehaye, Paris 1964 u. ö., S. 100.
- ⁷² G. Zeltner, *Im Augenblick der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1974 (Fischer-Tb. 1423), Einleitungskapitel. Vergleichbar die — abwehrende — Auffassung von N. Sarraute (vgl. *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 30).
- ⁷³ So immerhin Robbe-Grillet (*Robbe-Grillet*, *Colloque de Cerisy*, 2 vol., Paris 1976; Coll. 10/18 Nr. 1079/1080; Zitat Bd. II, S. 419), bei dem eine Affinität zur Produktionstheorie von Tel Quel am ehesten eingeräumt werden kann.
- ⁷⁴ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 37; ebenso M. Butor, *Essais*, S. 9.

⁷⁵ Vgl. Fr. van Rossum-Guyon, *Conclusion*, in: *Nouveau Roman 10/18*, Bd. I, S. 229 (hier abgedruckt S. 152 ff.).

⁷⁶ Besonders offensichtlich in Ricardous « Claude Simon, textuellement »; in: *Claude Simon 10/18*, S. 7—19. — Zum texttheoretischen Hintergrund und seiner problematischen Begründung bei Tel Quel vgl. Hempfer, *Poststrukturale Texttheorie*, S. 52 ff.

⁷⁷ Ein Tenor in Ricardous Argumentation anlässlich des Kolloquiums über Claude Simon (*Claude Simon 10/18*, S. 7 ff.). Dieser hochpolitische Versuch einer Vereinnahmung des Nouveau Roman tritt, mit Angriff und Abwehr, besonders zutage in der Eröffnungsdiskussion des Colloque über Robbe-Grillet (Bd. I, S. 11—62).

⁷⁸ Vgl. *Colloque est-ouest sur le roman contemporain* (in Leningrad) u. d. Titel « Roman et Réalité », in: *Esprit* 32/1964, S. 14—85.

⁷⁹ Vgl. Cl. Simon, in: *Entretiens*, S. 20; Butor, *Essais*, S. 109; van Rossum resümierend (cf. *Nouveau Roman 10/18*, S. 220).

⁸⁰ Butor, *Essais*, S. 19.

⁸¹ Mit Wittgenstein (*Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 1971, suhrkamp tb. 14, S. 19): „Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das ‘Sprachspiel’ nennen“, im Zusammenhang mit der Sprechakt-Theorie (Searle) sowohl in der Linguistik als auch Soziologie (Habermas) produktiv für die Konzeption einer pragmatischen Texttheorie. Vgl. D. Breuer, *Einführung in die pragmatische Texttheorie*, München 1974 (UTB 106), K. Stierle, *Text als Handlung*, München 1974 (UTB 423) sowie H. Weinrich, *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, Kap. II.

⁸² M. Butor, in: *Butor 10/18*, S. 440/41.

⁸³ Im Sinne der Unterscheidungen von E. Coseriu, *Sistema, Norma y Habla* (1952), wieder (dt.) in: ders., *Sprachtheorie und allgemeine Sprachwissenschaft*, München 1975 (IBAL 2), S. 11—101.

⁸⁴ So Robbe-Grillet's repräsentative Einstellung gegenüber einem von Affekten nicht freien Verhältnis von Autor und Kritik (in: *Robbe-Grillet 10/18*, Bd. II, S. 410 f. u. ö.).

⁸⁵ R. Barthes, « Drame, Poème, Roman », in: *Théorie d'ensemble*, Paris 1968, S. 29 ff.

⁸⁶ Robbe-Grillet, *N. R. 10/18*, Bd. II, S. 279; zusammenfassend van Rossum, *Conclusion* (hier abgedruckt S. 152 ff.), ebda., Bd. I, S. 399 ff.

⁸⁷ Vgl. *Entretiens*, S. 26 (« tentative decevante »). — Zum Verhältnis Surrealismus — Nouveau Roman, vgl. B. F. Stoltzfus, *Robbe-Grillet and the new French novel*, Carbondale 1964, Kap. 7. Vgl. ebenfalls die Einleitung von K. A. Blüher, *Robbe-Grillet, La Jalousie*, op. cit. Bd. II, S. 282.

⁸⁸ Vgl. A. Breton, (Erstes) *Manifeste du surréalisme* (1924), in: ders., *Manifestes du Surréalisme*, Paris o. J. (Coll. Idées 23), S. 28 ff. u. ö.

⁸⁹ Vgl. Th. Scheerer, *Textanalytische Studien zur ‘écriture automatique’*, Diss. Bonn 1974 (RVV 49), bes. S. 19 ff.

⁹⁰ Cl. Simons abgrenzende Gegenüberstellung; vgl. *Entretiens*, S. 26 f.

⁹¹ Breton, *Manifeste* (1924), op. cit., S. 35.

⁹² Vgl. E. Ionesco, *Le nouveau roman, c'est du bricolage*; in: *Figaro littéraire* vom 10. 2. 1966, S. 1.

⁹³ Simon, in der unpag. Préface zu *Orion aveugle* (Genf 1970), S. [1].

⁹⁴ Vgl. W.-D. Stempel, der unter der Perspektive des Russischen Formalismus die Entwicklung vom franz. Symbolismus zum Futurismus und Formalismus verfolgt (*Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache*, op. cit., S. IX—LIII). — Ebenso W. Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart 1972; W. Iser (Hrsg.), *Immanente Ästhetik — ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966 (Poetik u. Hermeneutik II); H. Hinterhäuser (Hrsg.), *Die französische Lyrik*, Bd. II, Düsseldorf 1975 sowie zuletzt die Einleitung von W. Pabst, in: ders. (Hrsg.), *Die moderne französische Lyrik. Interpretationen*, Berlin 1976.

⁹⁵ Früh hat N. Sarraute auf diese Motivation des modernen Romans hingewiesen; vgl. *Ere du soupçon*, S. 70, 73 u. ö. — Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 161, 172 und wieder in *Robbe-Grillet 10/18*, Bd. II, S. 425. — Ebenso Adorno, *Standort*, S. 62.

⁹⁶ Vgl. Cl. Simons Erinnerung daran, mit indirekter Reserve gegen linguistische Modelle einer Romanpoetik in der « Préface » zu *Orion aveugle*, S. [3].

⁹⁷ Zum bewußtseinsmäßigen und philosophischen Zusammenhang vgl. H. M. Gauger, *Wort und Sprache. Sprachwissenschaftliche Grundfragen*, Tübingen 1970 (Konzepte 3), bes. im Kap. III, „Der Inhalt des Wortes“, S. 65 ff.

⁹⁸ Vgl. H. H. Christmann, *Idealistische Philologie und moderne Sprachwissenschaft*, München 1974 (Int. Bibl. Allg. Ling.).

⁹⁹ Cl. Simon, *Orion aveugle*, S. [1].

¹⁰⁰ Vgl. J. Ricardou, *Esquisse d'une théorie des générateurs*, in: M. Mansuy (éd.), *Positions et opposition sur le roman contemporain*, Paris 1971, S. 143 ff. — Die Nouveaux Romanciers bedienen sich dieses Begriffs eher metaphorisch.

¹⁰¹ Cl. Simon, *Orion aveugle*, S. [2].

¹⁰² Vgl. N. Sarraute, in: *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 57; ebenso Cl. Simon, *La fiction mot à mot*, ebda., S. 73 ff.

¹⁰³ N. Sarraute, *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 57.

¹⁰⁴ Butor, ebda., S. 249.

¹⁰⁵ M. Butor, *La Modification*, Paris 1957 (zit. nach der Ed. 10/18, Paris 1962, S. 274).

¹⁰⁶ Robbe-Grillet, bereits in *Pour un nouveau roman*, S. 163. — Bestätigt von Cl. Simon, *Entretiens*, S. 39; N. Sarraute, *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 52/53. H. R. Jauss faßte dies in die „neue Regel der erschwerten ästhetischen

Wahrnehmung“ (vgl. „Provokation des Lesers im modernen Roman“, in: *Die nicht mehr schönen Künste*, S. 685).

¹⁰⁷ Vgl. seine 'philosophische' Begründung in der « Préface »; Balzac, *Contes drolatiques*, Paris 1959 (Bibl. Pléiade 141), S. 166 ff.

¹⁰⁸ N. Sarraute, *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 36.

¹⁰⁹ Dies., ebda., S. 36.

¹¹⁰ In der « Préface » zu V. Hugos Gedichtsammlung *Les Orientales* (1829), die zur 'Bibel' (Th. Gautier) des L'Art pour l'Art wurde. (Zit. nach der Ausg. Garnier-Flammarion, Paris 1968, Ed. J. Gaudon, S. 320.)

¹¹¹ Ausführlich, wenngleich im Sinne der Tel-Quel-Textproduktionstheorie interpretiert dargestellt bei J. Ricardou, *Nouveau Roman*, S. 37 ff.

¹¹² Ebda., S. 39.

¹¹³ Beispielhaft N. Sarraute schon in *Ere du soupçon*, S. 94.

¹¹⁴ Vgl. Cl. Simon: « changer les habitudes de lecture » (*Simon 10/18*, S. 467).

¹¹⁵ « La littérature comme jeu » bezeichnet Robbe-Grillet als einen der « aspects formels » der Nouveaux Romans (*Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 279).

¹¹⁶ M. Butor, *Essais*, S. 111.

¹¹⁷ In: *Claude Simon 10/18*, S. 413; schon zuvor in *Entretiens*, S. 27. Bereits in den Anfängen des Nouveau Roman M. Butor (*Essais*, S. 47): « Le poème (!) romanesque est donc ce par l'intermédiaire de quoi la réalité [...] peut prendre conscience d'elle-même pour se critiquer et se transformer ».

¹¹⁸ N. Sarraute, in: *Nouveau Roman 10/18*, Bd. II, S. 38.

¹¹⁹ Von einem „an den Auflagenziffern ablesbare[n] Mißerfolg des gesamten 'Nouveau Roman'“ hebt J. Beyer die Ausnahme der *Modification* Butors ab (vgl. Butor, *La Modification*, in: K. Heitmann [Hrsg.], *Der franz. Roman*, Bd. II, S. 298 und S. 358, Anm. 1).

¹²⁰ Robbe-Grillet, in: *Robbe-Grillet 10/18*, Bd. II, S. 422 f.

¹²¹ Umfassend gewürdigt von L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977 (Coll. Poétique).

¹²² Vgl. M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, London 1962.