

Inhaltsübersicht

	Seite
I. Über Aktualität und Geschichtlichkeit des neuen Romans	9
1. Literarhistorisches	9
a) Vorbemerkungen	9
b) Gruppierungen, Periodisierungen	10
2. Herausforderung der Literatur – Reaktionen der Wissenschaft	15
a) Aus literatursoziologischer Sicht	15
b) Spektrum ‚traditioneller‘ Bestandsaufnahmen	24
c) Strukturelle Ansätze	32
3. Realien der Untersuchung	39
 II. Erzählvorgang	42
1. Das Ich als Erzähler des Romans	42
2. La Route des Flandres – Claude Simon	44
a) Der Erzähler	44
b) Duplizität des Ich	46
c) Sprung zur Er-Form	47
d) Aktualisierendes Ich	49
e) Schreibendes Ich	50
f) Ich und Gegen-Ich	55
g) Vor und nach der ‚Route des Flandres‘	56
3. Degrés – Michel Butor	57
a) Der Verfasser und sein Plan	57
b) Organisation der Beschreibung	59
c) Ohnmacht der Fakten	59

ISBN 3 503 00724 5

© Erich Schmidt Verlag, Berlin 1972

Druck: Loibl, Neuburg (Donau)

Printed in Germany · Alle Rechte vorbehalten

<i>Inhaltsübersicht</i>	<i>Seite</i>
d) Perspektivenverschiebung	61
e) Problematischer Umgang mit Sprache	63
f) Der Konflikt zwischen Wahrnehmen und Beschreiben	65
 4. Dans le Labyrinthe – Alain Robbe-Grillet	 67
a) Vom verschwiegenen zum beredten Werk	67
b) Entwurf einer Welt	68
c) <i>Un livre sur rien</i>	72
d) Erzählen und Schreiben	74
e) Schreiben als Akt der Reflexion	76
f) Maison de Rendez-vous	77
 5. Samuel Beckett – Die Trilogie	 78
a) Beckett, der Initiator	78
b) Der unaufhaltsame Abstieg des Ich nach Innen	79
c) Die Geschäfte der Ich	85
d) Vivre c'est inventer	86
e) Unzulänglichkeit der Sprache	88
 6. Les Fruits d'Or – Nathalie Sarraute	 91
a) Jenseits der Ich-Form	91
b) Écran protecteur des mots	92
c) Projizieren – Aktualisieren	95
d) Entre la vie et la mort	98
 7. Verinnerung des Erzählers	 99
 III. Perspektivierung	 102
 1. Das perspektivierende Ich und seine Welt	 102
a) Der veränderte Standort des Betrachters	102
b) Welt in der Ich-Form	104
c) Ansätze zu multiperspektivischer Situation	105
d) Innenwelt als Außenwelt	108
e) Bedingtheit der Figur – Bedingungen der Perspektive	111
 2. Zeit und Vorstellung	 114
a) Von äußerer Zeit zu innerer Dauer	114

<i>Inhaltsübersicht</i>	<i>Seite</i>
b) Bildmomente, nebeneinandergestellt	120
c) Durée intime – Zeit als Raum	122
 3. Räume des Innern: Bilder einer Erregung	 128
a) Wiederholung als Aufbauelement	128
b) Schauplätze	133
c) Eine Welt aus Momentaufnahmen	135
d) Großräume	139
e) Der Roman als Bild einer Erregtheit	144
f) Multiversum	149
 4. Innenansicht der erzählten Welten	 153
a) Verlust des Panoramas, Nähe zur Einzelheit	153
b) Emanzipation der Objektwelt	162
c) Grundhaltungen des Schauens	166
 IV. Epische Kommunikation	 170
 1. Das Gewebe der Rede	 170
a) Stil als Redeweise, Literatur als Gespräch	170
b) Zur Genealogie ‚moderner‘ Redeweise	173
c) Assoziative Textur	180
d) Kohärenzstrukturen der Rede	190
e) Orchestrierung der beredten Einsamkeit	196
 2. Literarisches Reden – Gestus der Mitteilsamkeit	 200
a) Zur intersubjektiven Dimension des Erzählers	200
b) Dialogische Initiativen des Inneren Monologs	204
c) Das Ich im Selbstverhör	214
 3. Erkundungen an der Grenze der erzählten Sprache	 223
a) Das machtlose Wort: Dire c'est inventer	223
b) Vom Scheitern des Romans und seiner ‚Rettung‘ durch den Leser	232
c) Nouveau Roman – Lecteur nouveau	247

<i>Inhaltsübersicht</i>	<i>Seite</i>
V. Typologisierbare Gestaltungszüge	258
1. Elemente einer Erzählformel	258
2. Negation als Distanzierung	261
3. Reflexivität	262
4. Verinnerlung im Zeichen der Subjektivierung	264
5. Reduktion der erzählten Welt	266
Abkürzungen	268
Auswahlbibliographie	269
Autoren- und Werkregister	280

I. Über Aktualität und Geschichtlichkeit des neuen Romans

1. Literarhistorisches

a) Vor bemerkungen

Der Nouveau Roman, mit dem der gegenwärtige französische Roman seine jüngste, einigermaßen kohärente Erzählformel fand, hat sich inzwischen längst wieder aus den feuilletonistischen und literarischen Spalten der Zeitschriften zurückgezogen und dadurch umgekehrt begonnen, sich immer eindeutiger als Gegenstand der Literaturgeschichtsschreibung zu konstituieren. Mit feinem Gespür hat die Kritik auf diese Geschichtswendung reagiert, indem sie schon früh von der Pluralität ihrer Positionen aus eine Bestandsaufnahme des in seinen Umrissen nun überschaubaren Phänomens einleitete.

In dem Maße, wie sich seine Historisierung vollzog, wurden Konturen in seiner Entwicklung von ungefähr 1951 bis 1963 unterscheidbar. Eine erste Periodisierung des Verlaufs, eine Gruppierung der Autoren und Werke zeugen von Ordnungsfaktoren in seiner stürmischen Entfaltung. Zugleich muß in enger Verbindung damit ein anderer spezifischer Aspekt der Rezeption des Nouveau Roman Erwähnung finden. Noch in der Phase, in der das Eklatante und Provozierende dieser Literatur die Kritiker dazu herausforderte, ihr Wort darüber zu sprechen, setzte eine Besinnung auf die ohne aufwendige Mühe abzuschreitenden Vorläufer dieser ‚neuen‘ Darstellungsformen ein. Eine zunehmende Sachlichkeit der Diskussion konnte schnell den hohen Tribut des Nouveau Roman gegenüber der literarischen Tradition sogenannter ‚moderner‘ Erzähltechniken nachweisen. Und gerade unter diesem Aspekt erschließen sich wesentliche Kriterien des Verständnisses und letztlich auch seiner Wertung. Die ‚nouveaux romans‘ geben dabei zu erkennen, daß sie im Vergleich mit ihren eigenen Avantgardisten weniger neu, als vielmehr konsequent, nicht so sehr originell, als eher radikal, systematisch und reflektiert sind. Auf dieser Grundlage kann eine Untersuchung neben der Beschreibung des Phänomens einer zweiten, übergeordneten Intention dienen, nämlich einen Beitrag zur Darstellung paradigmatischer Typenmerkmale moderner Erzählformen zu leisten, ohne deren vorgearbeitetes Instrumentarium der Nouveau

Roman schwerlich in der nun vorliegenden Gestalt hätte konzipiert werden können.

Zunächst jedoch eine Bestandsaufnahme zum Nouveau Roman. –

b) Gruppierungen, Periodisierungen

Was für seinen literarischen Rang im Augenblick nur vorsichtig als Hypothese angedeutet werden kann, ist für den Beginn seiner Datierung ein Faktum: sie steht und fällt mit der Einbeziehung des erzählenden Œuvres von Samuel Beckett, dessen Hauptstücke, die Trilogie, bereits von 1951 bis 1953 erschienen waren, als ein ›nouveau roman‹ noch völlig in der Versenkung ruhte. Dieses Werk, vor allem *Molloy* (1951), inspirierte Alain Robbe-Grillet zu seinem ersten Roman *Les Gommes* (1953).¹ Rasch erweiterte sich danach die Bühne spontaner literarischer Erneuerungen auf dem Gebiete des französischen Romans. Michel Butor debütierte mit *Passage de Milan* (1954); Nathalie Sarraute und Claude Simon, schon zuvor einem kleinen Leserkreis bekannt, vollzogen mit *Martereau* (1953) und *Le Vent* (1957) den Durchbruch zu einem ›neuen‹ Stil, ebenso wie Robert Pinget spätestens seit *Le Fiston* (1959).² Die maßgeblichen Kommentatoren³ sind im großen und ganzen einer Meinung, daß Alain Robbe-

¹ Nach Auskunft B. Pingauds, *Beckett le précurseur*; in: Nachwort zu *Molloy*, Paris 1963 (Ed. 10/18; Nr. 81–82; S. 287–311). – Ähnlich Robbe-Grillet selbst im *Dictionnaire de littérature contemporaine*. Paris 1962 (Hg. P. de Boisdeffre) in seinem Beitrag »Le nouveau roman« (S. 75–83, wo Beckett als letzter Vorfänger und Wegbereiter des Nouveau Roman genannt wird) (S. 77).

² Leo Pollmann (*Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*. Stuttgart 1968) zählt Pinget, ebenso wie G. Zeltner-Neukomm (*Die eigenmächtige Sprache*. Olten u. Freiburg 1965) voll zum Nouveau Roman und betrachtet bereits *Graal Flibuste* (1956) als Beginn seiner Zugehörigkeit (S. 184/185).

³ Der Sonderband der RLM (Situations III) *Un nouveau roman?* (Hg. J. H. Matthews) Paris 1964, konzentriert sich auf diese Autoren (und Ollier und Duras). – Zeltner-Neukomm (op. cit.) beschränkt sich auf diese Schriftsteller (und Pinget). – M. Nadeau gruppierter ähnlich, auch wenn er Beckett „Jenseits des Romans“ einordnet (*Proteus. Der französische Roman seit dem Kriege*. Neuwied/Berlin 1964; S. 186 ff.). – J. Dubois, *Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman* (in: Sit. III, op. cit., S. 17–29) berücksichtigt die genannten fünf und Pinget. – M. Friedman diskutiert die Zugehörigkeit Becketts, bestätigt aber die andern (*Les romans de Beckett et la tradition du grotesque*; in: Sit. III, op. cit., S. 31–50) S. 42. – P. de Boisdeffre (*Où va le roman?* Paris 1962) wählt genau diese Autoren aus im 3. Teil ›Un nouveau roman français‹, S. 209–280. – Ebenso W. Krauss (*Revolution des Romans? Bemerkungen zum ›nouveau roman‹*; in: W. K., *Essays zur französischen Literatur*. Berlin/Weimar 1968; S. 102–129), der die genannten fünf und Pinget als repräsentativ erachtet (vgl. S. 117).

Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Nathalie Sarraute und, trotz spürbarer Unterschiede, auch Samuel Beckett als die führenden Repräsentanten eines ›neuen‹ Romans in Frankreich angesehen werden können. Wenn gleich sie zu Anfang auf lose Art miteinander in Verbindung gebracht wurden, festigte sich ihre Konstellation in der Folgezeit, wobei nicht zuletzt ihr gemeinsamer Verleger, Jérôme Lindon und die ›Editions de Minuit‹ zu einem integrierenden Faktor wurden.⁴ Von hier aus begann sich allmählich der Eindruck einer ›Gruppe‹ zu verbreiten.

Während sich die poetologische Fundierung ihres Erzählens nach und nach erkennbar aneinander orientierte, war auf ihr Aufbruchsignal hin in der Zwischenzeit bereits eine Reihe von anderen Autoren in das Suggestionsfeld dieser publizistisch wirkungsvollen und mit dem Anspruch der Erneuerung des Romans auftretenden Bewegung (ungefähr von 1957 an) geraten. Hierher gehört mindestens teilweise Robert Pinget und sein echtester ›nouveau roman‹, *L'Inquisitoire* (1962; nach *Clope au dossier*, 1961 und *Le Fiston*, 1959)⁵; ebenso Marguerite Duras mit *Moderato Cantabile* (1958) und *L'Après-midi de M. Andesmas* (1962); Claude Ollier, (*La Mise en Scène*, 1958 und *Le Maintien de l'Ordre*, 1963); Claude Mauriac (*Le Diner en Ville*, 1959 und *La Marquise sortit à cinq heures*, 1961) und später Monique Wittig mit *L'Opportunax* (1964). Wenn P. de Boisdeffre in diesem Zusammenhang von »la mode du ›Nouveau Roman‹«⁶ spricht, spielt er nicht ohne Berechtigung auf einen epigonalen Einschlag dieser Romane an, da sich ihre Erzähltechniken unverkennbar an den nouveaux romans inspirieren.

Parallel zu dieser frühen Rezeption und Reproduktion des Nouveau Roman verläuft eine dritte Welle der Erneuerung, die vergleichbare Ziele wie der Nouveau Roman verfolgt und mit ihm im Zusammenhang gesehen werden sollte; sie ging aus der Umgebung der Zeitschrift *Tel Quel*, ihrem Programm und ihrem Verlag, den ›Editions du Seuil‹ hervor, die wir deshalb mit Albérès kurz »le groupe de ›Tel Quel‹«⁷ nennen. Die Werke

⁴ Diese Meinung vertritt auch Zeltner-Neukomm, *Eigenmächtige Sprache*, S. 16.

⁵ Pollmann, *Der Neue Roman*, glaubt ihn vom Nouveau Roman mit folgender Argumentation distanzieren zu können: »es fehlt ihm das Sichzubewegen auf die Totalität einer erzählten Einheit, um Roman zu sein, und zum großen Nouveau Roman fehlt ihm die Rekomposition von innen her“ (S. 231).

⁶ *Où va le roman*, S. 297; vgl. im übrigen eine ganz entsprechende Gruppierung S. 297, Anm. 1.

⁷ R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*. Paris 1966; S. 224/225. Eine Aufzählung der selben Namen auch bei Boisdeffre, der allerdings nicht wie Albérès Epigonen und Tel-Quel-Gruppe auseinanderhält (*Où va le roman*, S. 297).

von Philippe Sollers (*Le Parc*, 1961), Jean Ricardou (*L'Observatoire de Cannes*, 1961)⁸, Jean-Pierre Faye (*L'Ecluse*, 1964), Marc Saporata (*Composition N° 1*, 1962), Raymond Jean (*La Conférence*, 1961) wie auch Jean Thibaudeau (*Cérémonie royale*, 1960) können sich, mindestens was ihr Aufsehen anbelangt, neben den nouveaux romans nicht entscheidend behaupten und erlangen eine gewisse Bedeutung erst vor dem Hintergrund der Theorie-Diskussion ihres Kreises.

Die Entstehung und Ausgestaltung dessen, was man heute gemeinhin Nouveau Roman zu nennen übereingekommen ist, vollzog sich relativ schnell von 1953 bis ungefähr 1961. Aus den verschiedensten literarischen Anfängen heraus und ohne anfängliche programmatische Verbundenheit – nimmt man die eher methodisch bedingte Zurückweisung traditioneller Erzählungsauffassung aus – setzte allmählich ein Prozeß der Konvergenz in Theorie und Praxis ein.⁹ Daß es sich in dieser ersten Phase noch nicht um den ›Nouveau Roman‹ schlechthin handelte, sondern um ein Vorbereitungsstadium, spiegelt sich an der Terminologie der Literaturkritik, die sich des Phänomens zuerst annahm. Etikette wie ›anti-roman‹¹⁰, ›école du refus‹ oder ›école du regard‹ oder auch ›roman objectif‹¹¹ begleiteten die ersten Jahre; sie waren ebenso wenig festgelegt wie der Nouveau Roman selbst. Gegen Ende der fünfziger Jahre allerdings nahmen die direkten, mittelbaren, bewußten oder unterschwülligen Kontakte und wechselseitigen Kommunikationen an Intensität zu; jetzt begannen sich hinter den literarischen Werken (und, zunächst sicher öffentlichkeitswirksamer, durch die theoretischen Äußerungen) Umrisse einer literarischen Konzeption abzuzeichnen, die mehr als nur die Negation des Traditionellen zusammenhielt. Wohl von 1959 an setzte sich dann in der Literaturkritik der Terminus Nouveau Roman endgültig durch und kann heute als verbindlich angesehen werden.¹²

⁸ Vgl. Ricardous Analyse seines eigenen Romans in: J. R., *Problèmes du nouveau roman*. Paris 1967. – Pollmann begründet den epigonalen Aspekt dieses Werkes damit, daß „keine weiterführende Alternative zum Nouveau Roman“ geboten würde (*Der Neue Roman*, S. 222).

⁹ Mit Albérès, *Métamorphoses*, S. 222.

¹⁰ Sartre hatte diesen Begriff im Vorwort zu N. Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* (Paris 1956) geprägt, mit dessen Echo sich W. Leiner, *Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich* (in: ZfSL 74/1964, S. 97–129) auseinandersetzt.

¹¹ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Paris 1963; S. 9.

¹² Zur Zeitangabe vgl. Albérès, *Métamorphoses*, S. 223. – Pollmann (*Der Neue Roman*) setzt eindeutig das Jahr 1957 als Ende der ersten Phase (S. 100). Mit vagen Berufungen auf ›klassische‹ Elemente faßt er die Werke bis dahin zum

Was danach in den Jahren 1959 bis rund 1963 aus dieser Gruppe erschien, verdient in engerem und eigentlichem Sinne die Bezeichnung Nouveau Roman.¹³ In diesem Zeitraum erreichten die konvergierenden Kräfte und die reflektierte Adaptation moderner Erzählmittel eine Dichte und Kohärenz in einer Reihe von Werken, die bei aller Individualität einen beachtlichen Grad an Einheitlichkeit der Konzeption, der Darstellungsformen und der Bedeutungsstruktur erlangten. Diese Phase ist wohl die bedeutendste des Nouveau Roman, auch wenn nicht alle Werke aus dieser Zeit den ungeteilten Beifall der selbst gespaltenen Kritik und des Publikums fanden. Allein dieser Zeitraum des Höhepunktes läßt sich mit einiger Fundierung als ›Schule‹ verstehen, wenngleich die nouveaux romans schon früher anfingen, Schule zu machen.

Ebenso rasch wie er in dieser zweiten Phase eine Erzählformel gefunden hatte, gewannen in den Jahren nach 1963 die individuellen Tendenzen und Experimente wieder stärker die Oberhand. Strenggenommen war deshalb der Nouveau Roman als Bewegung bereits um 1963 tot. Robbe-Grillet enthumanisiert danach, durchaus unter Wahrung experimenteller Erzählformen, sein Werk zu einem Spiel von artifizieller Interessantheit (*La Maison de Rendez-vous*, 1965); die nach *Fruits d'Or* erschienenen Romane Nathalie Sarrautes schreiben sich derart unverändert fort, daß etwa *Entre la Vie et la Mort* (1968) als unabgesetzte Fortführung von *Fruits d'Or* angesehen werden kann. Gleches gilt für die Romane Claude Simons; *L'Histoire* (1967) oder *La Bataille de Pharsale* (1969) bleiben mehr noch als bei anderen Autoren fesselnd, müssen jedoch als statische Kontinuität des Erzählens und des Problembewußtseins qualifiziert werden. Besonders im Werk Butors, das bis zu *Degrés* (1960) explizit die Funktion des Erzählens als Bemühung um Situationsbestimmung des Menschen zu erkennen gegeben hatte, kann eine Problemmüdigkeit nicht übersehen werden. Die Oper *Votre Faust* (1962; mit Henri Pousseur), *Mobile* (1962) oder *Description de San Marco* (1963) werden zu vor-

mißverständlichen ›klassischen‹ Nouveau Roman zusammen, ohne stichhaltige Kriterien zu nennen, so daß die Einteilung so nicht überzeugen kann.

¹³ Pollmann, op. cit., setzt 1959 als Höhepunkt des Nouveau Roman fest. Begründung: „daß der N. R. als ganzes sich mit der Konsequenz eines kollektiven Experiments auf das Ziel eines rein phänomenologischen Romans zubewegt, und da darf es nicht wundern, wenn diese Versuchsreihe einen klar datierbaren Augenblick erreicht, [...] das Jahr 1959“ (S. 177). Dieser offenbar entwicklungs geschichtlich notwendige Höhepunkt wird leider mit präzisen Kriterien nicht gestützt.

I. Über Aktualität und Geschichtlichkeit des neuen Romans

wiegend arabesken Stilstudien, deren Komposition u. a. sich an Musik und optischen Medien orientiert, die J. Roudaut treffend als »polyphonies spatiales«¹⁴ umschreibt. Robert Pingets *Quelqu'un* (1965) paßt sich in diese Linie der konsequenten Weiterführung von Thematik und Experiment ein. Beckett läßt 1961 *Comment c'est* erscheinen. Auch dieser Roman ist eine nahtlose Fortsetzung der Trilogie und ihres weiterwirkenden Bewußtseins- und Weltverlustes; seiner Logik gemäß stünde als nächste Fortsetzungsstufe seines Werkes das Verstummen, die Sprachlosigkeit¹⁵ als Thema an.

Mit anderen Worten, nach 1963, dem Höhepunkt des Nouveau Roman, äußern sich überall Zeichen der Auflösung. Wesentliche gemeinsame Elemente, die im Folgenden herausgearbeitet werden sollen, büßen ihre integrerende Wirkung ein, so daß man diese letzte Entwicklungsphase im Grunde nur noch negativ als Auflösungsphase umreißen sollte.

Die Gruppierung und Periodisierung innerhalb dieser Bewegung und in der mit ihr konkurrierenden literarischen Umgebung würde jedoch ihres unbeständigen Charakters kaum enthoben, nur weil mehrere Kommentare diese Ansichten teilen. Was meist und bislang auch hier fehlt, sind stichhaltige Kriterien, anhand derer sich diese Abgrenzungen bestätigen. Nur im Vorbeigehen sei an die methodische Grundfrage erinnert, ob sie werkimanent zu gewinnen oder, werktranszendent, von außen heranzutragen wären. Im Vorgriff sei der Hinweis auf aus der Struktur abgeleitete, distinktive Stationen in der Entwicklung der großen Form (Ich-Roman), in der Anlage des Erzählvorgangs (Ich-Ich-Wechselbeziehung) und im Verlauf der Kommunikationsstruktur, dem in diesen Romanen thematisierten Leseakt, gestattet. Von hier aus lassen sich Argumente zu einer diachronischen Periodisierung dieser Bewegung gewinnen.

¹⁴ in: *Michel Butor ou le livre futur*. Paris 1964; S. 36. – Roudauts Essay ist eine der wenigen Untersuchungen, die statt einer chronologischen Werkmonographie thematische Querschnitte gibt und wichtige Aspekte des Werkes von Butor aus poetischer Einfühlung heraus aufdeckt.

¹⁵ Vgl. dazu etwa Nadeau: „Von nun an ist es unmöglich, im Schweigen durch das Wort noch weiter zu gehen. Es blieb dem Autor danach nur noch eine Alternative: ganz zu verstummen oder sich zu wiederholen“ (*Proteus*; S. 190).

2. Herausforderung der Literatur – Reaktionen der Wissenschaft

a) Aus literaturosoziologischer Sicht

Bevor man sich jedoch um eine adäquate Deutung ihrer literarischen Konzeption bemüht, sollte man sich Klarheit über den einzuschlagenden methodischen Weg zu verschaffen suchen. In dieser Hinsicht fehlt es nicht an Anregungen. Das ästhetische Novum, das der Nouveau Roman zweifellos war, löste, obwohl es zu großen Teilen von der avantgardistischen Tradition ‚moderner‘ Erzählformen vorbereitet worden war, bei seinem Auftritt so verschiedenartige Reaktionen im Publikum aus, daß es bei der geringen zeitlichen Distanz nicht einfach ist, die Verflechtungen seiner Rezeption zu entwirren. Am frühesten scheint sich das für die Lesergruppe der Literaturkritik realisieren zu lassen, die sich reich manifestiert hat. Eine erste Sichtung ihrer Forschungsbeiträge zum Nouveau Roman¹⁶ trägt daher von dieser Seite zur Erstellung eines zwar exklusiven, doch höchst aktiven Teilbereiches seines wirkungsgeschichtlichen Feldes bei. Die große Zahl (wohl über 500) und die unterschiedlichen Voraussetzungen der Stellungnahmen stellen eine Übersicht vor Probleme der Klassifikation und der Auswahl. Da jedoch ihre Aspekte, Tendenzen und Akzentuierungen letztlich auf die Prämissen ihrer zugrundeliegenden Methoden zurückweisen, läßt sich in ihnen ein grober Ordnungsfaktor ermitteln. Dabei gestattet es der Rahmen dieser Darstellung nicht, mehr als nur wenige repräsentative Äußerungen eines Ansatzes zur Sprache zu bringen. –

Das nachhaltige Interesse, das die Literaturosoziologie – im Falle des Nouveau Roman mit marxistischer Literaturbetrachtung¹⁷ identisch – einer avantgardistischen Erscheinung entgegenbringt, die nach dem Sprachgebrauch des späten Lukács unter das arge Verdikt der Dekadenz fiele¹⁸, dieses Interesse wurde nicht zuletzt durch Begriffe provoziert, die in dieser Bewegung ‚objektale Literatur‘ oder „den vollendeten Ausdruck des

¹⁶ Pünktlichen und vollständigen Unterricht gibt in dieser Beziehung die *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft* von Otto Klapp. (Frankfurt/M. 1/1956 ff.).

¹⁷ Nach der Überzeugung von M. Maren-Grisebach (*Methoden der Literaturwissenschaft*. Bern/München 1970; Dalp-Tb. 397) „ist der Marxismus mit all seinen weiterentwickelten Formen die notwendige Grundlage für eine soziologische Methode, die das Werk als Ganzes erkennen will“ (S. 82). Zur Kritik vgl. am Ende dieses Abschnittes.

¹⁸ In: *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburg (Claassen) 1958.

modernen Realismus¹⁹ sehen. Erstaunlicherweise verfällt dabei ein und dasselbe literarische Phänomen bei gleicher ideologischer Grundlage und obwohl die Bestandsaufnahme in vielen Punkten weitgehende Übereinstimmung erzielt, z. T. konträren Auffassungen.

Lucien Goldmann, führender französischer Literatursoziologe, resümiert sein Urteil über den *>nouveau roman<* (das vorwiegend an Werken von Robbe-Grillet und Nathalie Sarraute gebildet wurde) in den Worten: »cette simple analyse [...] suffit déjà à montrer que si on donne au mot réalisme le sens de création d'un monde dont la structure est analogue à la structure essentielle de la réalité sociale au sein de laquelle l'œuvre a été écrite, Nathalie Sarraute et Robbe-Grillet comptent parmi les écrivains les plus radicalement réalistes de la littérature française contemporaine«.²⁰ Diese positive Einstellung zur Wirklichkeitsdarstellung des Nouveau Roman mußte fast zwangsläufig eine andere Richtung der marxistischen Literaturbetrachtung irritieren, deren Realismusbegriff vom Programm des ‚Sozialistischen Realismus‘ verbindlich definiert wird. Sie brachte ihm den Vorwurf Claude Prévost in der in Ost-Berlin erscheinenden Zeitschrift *„Sinn und Form“* ein, der Nouveau Roman scheine in „Lucien Goldmann [...] seinen marxistischen Theoretiker gefunden zu haben“.²¹ An Goldmanns Auffassung, so kann er später zusammenfassen, spiegele sich „die Entmutigung gewisser intellektueller Kreise im Westen wider, besonders in Frankreich“.²² Von hier ist es nur ein Schritt bis zur kaum verhohlenen Schelte des westlichen Revisionismus.

Dennoch soll damit nicht ausschließlich Goldmann und sein spezifischer soziologischer Ansatz getroffen werden, sondern die avantgardistische Spielart des Realismus in den *nouveaux romans* selbst, die von anderer Seite als „Oberflächenrealismus“ entlarvt wird, der „dem klassischen Realismus weit unterlegen“ sei.²³ Da die Sinnvermittlung dieser Romane auch

¹⁹ Matthieu Galey, *Letzter Ausdruck des bürgerlichen Verfalls*; in: *Die Welt der Literatur* 2, Nr. 6/1965; S. 127.

²⁰ *Nouveau Roman et réalité*, zuerst in: *Médiations* 4/1962; wiederaufgenommen in *Pour une sociologie du roman*. Paris 1964; S. 324.

²¹ *Aktuelle Probleme des Romans. Versuch einer vorläufigen Bilanz*; in: *Sinn und Form*, Sonderheft 2. Halbjahr 1966; S. 1449–1476. Hier S. 1450.

²² Ebda., S. 1474.

²³ H.-W. Nöckler, *Vom Existentialismus zum >nouveau roman<. Zu neuen Erscheinungen bürgerlicher Opposition in der französischen Gegenwartsliteratur*; in: *Wiss. Zeitschr. d. Moritz-Arndt-Univ. Greifswald/Gesell.- u. sprachwiss. Reihe* Jg. XIV 1965, S. 433–443. Hier S. 441.

nach der Theorie ihrer Autoren²⁴ bevorzugt an den Leser delegiert und damit von seiner subjektiven Lektüre abhängig ist, hindere gerade dieses „Verharren in einer subjektivistischen Position“ die Künstler daran, – so das abschließende Urteil Horst-Werner Nöcklers – „die Wirklichkeit des Lebens zu gestalten und zu erfassen. Sie werden in ihren Versuchen solange steril bleiben, bis sie sich dazu entschließen, ihr Schaffen durch realistische Gestaltungsformen der objektiven Wirklichkeit zu erweitern.“²⁵

Andere Untersuchungen, wie etwa Manfred Naumanns *Literarischer Held und >nouveau roman<*²⁶, oder die drei Folgen des *Essai sur le Nouveau Roman*, die Edouard Lop und André Sauvage verfaßten²⁷, wie auch der Beitrag der Ost-Berliner Romanisten Werner Krauss *Revolution des Romans? Bemerkungen zum >nouveau roman<*²⁸ stehen in einem zwiespältig-komplizierten Verhältnis zu seiner Erscheinung. Einerseits wird darauf verwiesen, daß er den „prätentiösen Anspruch der bürgerlichen Welt, Heimstatt menschlicher Authentizität zu sein“ bloßstelle; andererseits verfällt er dennoch der Skepsis und Ablehnung, weil er dem neuen „Mythos von der Ohnmacht des Menschen“²⁹ huldige, was sich zweifellos schlecht mit der gesellschaftlichen Utopie des sozialistischen Realismus vertrüge, „den status quo zu verändern“.³⁰

Meist werden in diesen Untersuchungen, getreu ihrer historischen Perspektive, die kaum je aus dem Blick gerät, die Romane in eine literargeschichtliche Reihe der Vorläufer oder Vorbereitungsstufen eingeordnet. Naumann beispielsweise gibt, bevor er auf die Konzeption des Romanhelden in den *nouveaux romans* zu sprechen kommt, einen Abriß über die sozialen Ursachen, die die Reduktion des idealistischen Helden seit den Tagen des Realismus bis zur Gegenwart bedingt hätten.³¹ In ähnlicher Weise, jedoch thematisch nicht auf das Verhältnis von Held und sozialer Wirklichkeit verengt, zeichnet Werner Krauss eine Genealogie der modernen Erzählweisen, als deren letzte Ausprägung er den Nouveau Roman versteht. Nur

²⁴ Vgl. hierzu nur etwa Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (im *Essai: Une voie pour le roman futur*) S. 149–150.

²⁵ Nöckler, *Vom Existentialismus*, S. 442.

²⁶ in: *Sinn und Form* (Berlin-Ost) 18/1966; S. 160–186.

²⁷ in: *La Nouvelle Critique* 124/1961; Teil I: mars '61, S. 117–135; Teil II: avril '61, S. 68–87; Teil III: juin '61, S. 83–107.

²⁸ in: *Essays zur französischen Literatur*, op. cit.

²⁹ Naumann, *Literarischer Held und nouveau roman*, S. 184.

³⁰ ebda., S. 186.

³¹ *Literarischer Held und nouveau roman*, S. 161 ff.

in der Spannweite und Originalität, jedoch nicht im Verfahren unterscheidet sich davon Nöcklers Versuch, Formen „bürgerlicher Opposition“³² vom französischen Existentialismus bis zum Nouveau Roman in eine kontinuierliche Entwicklung zu bringen. Daß er seine Untersuchung gerade auf den Aspekt des gesellschaftlichen Engagements³³ verengt, kann nur überraschen, wenn man die implizierten *Apriori* dieser Methode nicht im Auge behält.

In einem zweiten Schritt schreiten diese Untersuchungen dann gewöhnlich vom Befund zur Auslegung weiter, wobei in jedem Falle in modifizierter Weise der Realitätscharakter der literarischen Welt zur sozio-ökonomischen Wirklichkeit, als deren Resultat sie verstanden wird, in Beziehung gebracht wird. Auf der Grundlage dieser gegenseitigen Identifikation von Gesellschaft und Literatur gelangt Nöckler beispielsweise zu der Ansicht, daß in den *nouveaux romans* die „Abbildung der Welt im Grunde nichts anderes ist als eine mit neuen technischen Mitteln vollzogene Beschreibung der kapitalistischen Welt von heute, in der die Bourgeoisie ihre Klassenherrschaft ausübt“.³⁴ Worin der spezifisch kapitalistische Charakter dieser Romanwelten jedoch besteht, wird nie überzeugend nachgewiesen; die Beweisführung reduziert sich letztlich auf die in anderem Zusammenhang überaus bedeutsame, in diesem hier jedoch unverbindliche Pauschalformel von der prinzipiell „subjektiven Weltsicht“³⁵ dieser Romane.

Andere Kritiker kommentieren differenzierter. So zeichnet sich die Studie von Lop und Sauvage dadurch aus, daß sie ihre Erkenntnisse überwiegend am literarischen Gegenstand selbst gewinnt. Sie beschreiben charakteristische Symptome der ‚neuen‘ Erzähltechniken, Repetitionen, »description minutieuse« etc. und ihre fiktionale Funktion, wodurch der »romancier entend ne pas intervenir entre les choses et son lecteur«. Ziel dieser erzähltechnisch bedingten Emanzipation des literarischen Kunstwerks sei »de démystifier la vision du monde que nous offre la littérature«.³⁶ Doch so einleuchtend ihre Beobachtungen in der ersten Hälfte ihrer Untersuchungen sind, vor allem zum Verhältnis von Objektwelt und Mensch, sie dienen letzten Endes nur dazu, diesen ‚neuen‘ Realismus des Nouveau Roman insgesamt zurückzuweisen, »car le problème [...] est de retrouver

³² Nöckler, schon im Titel seines Essays, op. cit. S. 433.

³³ ebda., S. 439 (l. Sp.).

³⁴ Nöckler über Robbe-Grillets Werke, die jedoch stellvertretend für die anderen Nouveaux Romanciers stehen (vgl. op. cit., S. 438, r. S.).

³⁵ ebda., S. 442 (r. Sp.).

³⁶ *Essai sur le Nouveau Roman*, T. II, S. 70.

leurs [i. e. les objets] significations authentiques, les liens réels [...] qu'ils entretiennent avec les hommes³⁷. Auch hier schließlich dann wieder, aufgrund seiner subjektivistischen Wirklichkeitsauffassung, die Verurteilung des Nouveau Roman im Namen eines dogmatischen Objektivismus.

Gegenüber solcher Schwarz-weiß-Argumentation bedeuten die Äußerungen von Krauss einen Schritt hin zu literarhistorischem Verständnis. Auffallend an seinem methodischen Vorgehen ist von allem der deduktive Ansatz in der sozio-ökonomischen Situation, vor deren Hintergrund die *nouveaux romans* entstanden seien: die „spät- oder nachimperialistische Phase eines weltenweit kooperierenden Monopolkapitalismus“. Signatur dieser Phase sei „zweifelsohne die Depersonalisierung aller subjektiven Beziehungen“. Damit erschließt er sich den entscheidenden Begriff, um vom ‚Unterbau‘ einen Übergang zur Literatur herzustellen. Denn, so schließt er unmittelbar an, „die Depersonalisierung und Entheroisierung ist dann auch ein Grundzug des *nouveau roman*“.³⁸ Obwohl er dann eine Reihe von ohne weiteres nachvollziehbaren Beobachtungen anstellt und den Vertretern „des ‚nouveau roman‘ mitunter eine nicht gewöhnliche Qualität der literarischen Vollbringung“ zugesteht³⁹, muß prinzipiell nachdenklich stimmen, daß die Blickrichtung von ideologisch fundierten Gesellschaftsmodellen ausgeht, welche Literatur in letzter Konsequenz zu einem Dokument sozio-ökonomischer Analyse degradiert. Hinter diesem wie den oben genannten Beiträgen ist noch immer, auch wenn sie neuerdings großzügig zur Vergangenheit der marxistischen Literaturbetrachtung gerechnet wird⁴⁰, das Erbe der nicht völlig bewältigten ‚Widerspiegelungstheorie‘ zu spüren.

L. Goldmann trägt seine Thesen zum Nouveau Roman ebenfalls in zwei Schritten vor. Sie zeichnen sich gegenüber den anderen dadurch aus, daß er im ersten Teil (bis S. 298) eine gedrängte Einführung in das von ihm entwickelte Modell einer soziologischen Literaturbetrachtung gibt; im zweiten Teil versucht er sie am Beispiel einiger Romane von Robbe-Grillet und N. Sarraute zu verifizieren. Wie schon bei Krauss zu beobachten, geht auch Goldmann grundsätzlich – in gewisser Weise verständlich, er ist

³⁷ ebda., S. 78.

³⁸ *Revolution des Romans?* S. 117. – Krauss‘ Artikel legt nahe, daß er bereits Goldmanns Ausführungen zur Kenntnis genommen hat (in: *Pour une sociologie du roman*, op. cit.).

³⁹ ebda., S. 127.

⁴⁰ Von Viktor Žmegač in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Bandes *Marxistische Literaturkritik*. Bad Homburg v. d. H. 1970; S. 8.

Soziologe – von den ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnissen, vom ‚Unterbau‘ aus und sucht in der Struktur der Romane⁴¹ eine Parallelie zu gesellschaftlichen Befunden. Bei der Untersuchung der Beziehung von Literatur und Gesellschaft geht er von folgender Hypothese aus: »la forme romanesque est, parmi toutes les formes littéraires, la plus immédiatement et la plus directement liée aux structures économiques dans le sens étroit du terme, aux structures de l'échange et de la production pour le marché«.⁴² Damit sind die Voraussetzungen geschaffen, um den Lukács'schen Terminus der ‚Verdinglichung‘⁴³, der seinerseits auf Marxs ‚Fetischcharakter der Ware‘ zurückreicht, für die Deutung des Romans fruchtbar zu machen. Das gewandelte Bewußtsein des Menschen von der Ware habe »augmenté progressivement le développement de la passivité des consciences individuelles«⁴⁴ und sich zunächst in den Werken von Joyce, Kafka, Musil, Sartre und Camus als »dissolution du personnage« literarisch manifestiert. In einem fortgeschrittenen Zustand, nach dem Zweiten Weltkrieg, dann zusätzlich als »l'apparition d'un univers autonome d'objets«⁴⁵ im Nouveau Roman.

Goldmanns Entwurf einer ‚strukturalistischen Literatursoziologie‘⁴⁶ basiert auf einer Homologie der Strukturen im literarischen Werk und der sie bedingenden Gesellschaft. Auf dieser Grundlage kann er die Interpretation von *Le Voyeur* (Robbe-Grillet) so zusammenfassen: »c'est en effet [...] un monde homologue à la société industrielle contemporaine, dont Robbe-Grillet a saisi, consciemment ou inconsciemment, mais en tout cas de manière réaliste, les problèmes, la nature et les lois, qui constituerait l'univers de ses œuvres«.⁴⁷ – Goldmanns strukturalistisches Verfahren gestattet die eindringlichsten Erkenntnisse zum formalen Verständnis der neuen Romans. Er ist auch der einzige, der im Zusammenhang mit

⁴¹ Vgl. dazu *Nouveau Roman et réalité*, op. cit. – Goldmann baut auf dem Ansatz von Georg Lukács auf (vgl. nur z. B. S. 289), dessen vormarxistische und marxistische Schriften er gründlich kennt und zitiert. Sein eigenes Modell scheint eine Art Synthese des früheren Formbegriffs und der späteren marxistischen Gesellschaftslehre zu sein, der er den Namen ‚strukturalistische Literatursoziologie‘ gegeben hat.

⁴² op. cit., S. 288.

⁴³ Vgl. Goldmanns eigenen Hinweis S. 289.

⁴⁴ ebda., S. 295.

⁴⁵ *Nouveau Roman et réalité*, S. 298.

⁴⁶ *La méthode en histoire de la littérature*, in: *Pour une sociologie du roman*, op. cit., S. 347.

⁴⁷ *Nouveau Roman et réalité*, S. 313, Anm. 1.

ihrer erschwerten Lektüre den Hinweis auf eine ihrer m. E. bedeutsamsten Neuerungen gibt, der ‚neuen‘ Weise von Sinnvermittlung: »si les critiques et les lecteurs ont tant de difficultés à le saisir [i. e. le contenu], ce n'est pas la faute de l'écrivain, mais celle des habitudes mentales, des sentiments préconçus et des jugements préétablis avec lesquels la plupart d'entre eux abordent la lecture«.⁴⁸

Insgesamt betrachtet aber auch Goldmann den Nouveau Roman in erster Linie als soziales Phänomen. Bei allen differenzierten Detailbeobachtungen gipfeln die soziologischen Untersuchungen in der auch sprachlich nur geringfügig varierten Erkenntnis, daß er, gekennzeichnet durch die herausragenden Typenmerkmale der ‚Entpersönlichung‘ und ‚Verdinglichung‘, in der einen oder anderen Akzentuierung immer als eine Ausdrucksform des ‚spätbürgerlichen Monopolkapitalismus‘ zu begreifen wäre.⁴⁹

Vor allem diese Reduktion des literarischen Werkes auf die Abbildung ökonomischer und gesellschaftlicher Verhältnisse leitete eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Methode ein. Besonders eine Vorhaltung muß sie sich, man möchte sagen von alters her, immer aufs Neue gefallen lassen, in ihren Analysen kaum je ausreichende Beachtung für die ‚ästhetischen Qualitäten‘ des Kunstwerks eingeräumt zu haben.⁵⁰ Denn bereits 1908 kam aus dem eigenen Lager der Hinweis, daß das ausschließliche ‚Bestreben, das gesellschaftliche Äquivalent einer bestimmten literarischen Erscheinung zu finden‘, der Natur der Kritik zuwiderlaufe, ‚wenn sie nicht begreift, [...] daß die Soziologie ihre Tore vor der Ästhetik nicht verschließen darf, im Gegenteil, diese ganz weit vor ihr öffnen muß‘.⁵¹

Wenn man Literatur auf die Reproduktion gesellschaftlicher Verhältnisse einschränkt, verkürzt man das Kunstwerk um eine wesentliche Dimension, um seine ästhetische Autonomie. Adornos Auseinandersetzung mit dem führenden Vertreter dieser Methode, Georg Lukács, läßt gegen die Abbildungsforderung des Sozialistischen Realismus die Gegenforderung erheben: »Kunst erkennt nicht dadurch die Wirklichkeit, daß sie sie, photographisch oder ‚perspektivisch‘, abbildet, sondern dadurch, daß sie

⁴⁸ ebda., S. 304.

⁴⁹ In die selbe Richtung geht die verallgemeinernde Kritik von Jost Hermand im Kap. ‚Soziologische und marxistische Literaturwissenschaft‘ (S. 98–119) seines Buches *Synthetisches Interpretieren*. München 1968; bes. S. 117.

⁵⁰ Vgl. Žmegač, op. cit., S. 9.

⁵¹ Georgij V. Plechanow, *In zwanzig Jahren* (1908), in diesem Sinne zitiert bei Žmegač, op. cit., S. 11.

vermöge ihrer autonomen Konstitution ausspricht, was von der empirischen Gestalt der Wirklichkeit verschleiert wird“.⁵² Der Kunstcharakter eines literarischen Gegenstandes wird nicht zuletzt erst dadurch hervorgebracht, daß die pragmatische Wirklichkeit durch die Transposition ins Kunstwerk ihre empirische Relevanz aufgrund vielfältiger Vermittlungsakte verliert. Erst der Unterschied zur realen Wirklichkeit, nach Adornos Diktion seine „ästhetische Differenz“⁵³, verleiht dem literarischen Werk Kunstcharakter: „Das Wesentliche jedoch, wodurch das Kunstwerk als Erkenntnis sui generis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet, ist eben, daß nichts Empirisches unverwandelt bleibt, daß die Sachgehalte objektiv sinnvoll werden erst als mit der subjektiven Intention verschmolzene“.⁵⁴ Jüngste marxistische Beiträge zur Theorie der Literatur bleiben diesen Gedanken nicht länger verschlossen und versuchen, sie in ihr dialektisches Modell einzubeziehen. So Karel Kosík: „Jedes künstlerische Werk hat in unteilbarer Einheit einen doppelten Charakter: es ist Ausdruck der Wirklichkeit, aber es bildet auch die Wirklichkeit, die nicht neben dem Werk und vor dem Werk, sondern gerade nur im Werk existiert“.⁵⁵

Ergänzend lässt sich hinzufügen, daß die Wirklichkeit stets über literarische Formen vermittelt wird, die ihrerseits mindestens zu Teilen in einer eigenständigen, von der historischen abgelösten Geschichtlichkeit stehen.⁵⁶ „Die Literatur“, gibt H. R. Jauß zu bedenken, „läßt sich in der Fülle ihrer Gestaltungen nur zum Teil und nicht geradezu auf konkrete Bedingungen des ökonomischen Prozesses zurückbeziehen“.⁵⁷ Nicht zuletzt auch verfügen literarische Gattungen und Formen, selbst die Form des Romans, über eine sehr unterschiedliche Durchlässigkeit gegenüber historischen und gesellschaftlichen Vorgängen.

⁵² Theodor W. Adorno, *Erpreßte Versöhnung*. Zu G. Lukács: „Wider den mißverstandenen Realismus“. In: *Noten zur Literatur II*. Frankfurt/M. 1961; S. 152–187. Hier S. 168.

⁵³ ebda., S. 164.

⁵⁴ ebda., S. 168.

⁵⁵ K. K., *Dialektik des Konkreten*. Frankfurt/M. 1970; S. 123.

⁵⁶ Das haben die russischen Formalisten, wenn auch einseitig, deutlich machen können. Vgl. dazu *Texte der russischen Formalisten I*. (Hg. J. Striedter) München 1969.

⁵⁷ *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M. (ed. suhrkamp 418) 1970; S. 157–158. – Erst nach Fertigstellung dieser Arbeit wurde mir die von Jauß bekannt, sodaß sie nur in dieser später geschriebenen Forschungsübersicht herangezogen werden konnte, obwohl sie gerade für die Erarbeitung der „Epischen Kommunikation“ (T. IV) wertvolle Unterstützung gegeben hätte.

Wenn diese Methode, wie sie verkündet, die Dialektik als Prinzip ihrem Verfahren zugrundelegt, kann ihr ein anderer Einwand nicht erspart bleiben. Auf die Frage, warum ein Kunstwerk noch Leser anspricht, obwohl es längst aus den historischen Bezügen herausgetreten ist, aus denen es hervorgegangen sein soll, kann der noch immer profilierteste Vertreter dieses Ansatzes, Georg Lukács, nur eine Antwort geben, indem er bestimmte Werke „im bürgerlichen Roman des 19. Jahrhunderts“⁵⁸ von Balzac oder Tolstoi⁵⁹ als ‚klassisch‘ kanonisiert. Mit diesem Begriff des ‚Klassischen‘ und der damit verbundenen Kanonisierung einzelner Werke dringt jedoch in das sich dialektisch verstehende Verfahren ein „geschichtstranszendenten“⁶⁰, ein statisches Element ein.

Es bleibt nicht das einzige. Mit Abschwächungen bei Goldmann (Engagement) sind alle Literaturosoziologen, soweit sie sich zum Nouveau Roman geäußert haben, mehr oder minder explizit dem Programm des Sozialistischen Realismus⁶⁰ verpflichtet. Eine seiner Forderungen, in deren Namen die Darstellung der Wirklichkeit und das Bild des Menschen in den nouveaux romans verworfen wird, postuliert als konstitutiven Bestandteil des literarischen Werkes einen Ausblick auf eine bessere, optimistische Zukunft. Diese soziale Utopie, nach der Bestimmung dieses Programms mit dem auf diesen Inhalt eingeengten Begriff der ‚Perspektive‘ versehen, setzt in der „Idee von einer humanen Gemeinschaft der Menschen“⁶¹ eine Zielkonstante aller literarischen Produktion. Freilich nicht diese Idee, wohl aber ihre Funktion innerhalb der marxistischen Literaturtheorie hat zur Folge, daß neben dem Begriff des ‚Klassischen‘ nun ein zweites unhistorisches, statisches Element tritt. Denn dadurch wird in den evolutiönen Verlauf der Literaturgeschichte nicht nur etwas Außerzeitliches, sondern auch ein außerliterarisches, ideologisches *Apriori* eingebracht, das nicht mehr dialektisch begriffen werden kann.⁶²

⁵⁸ Jauß, ebda., S. 160. Er erkennt deutlich dieses Dilemma der marxistischen Literaturwissenschaft und zeigt die Konsequenzen, die zu den Aporien dieser Methode führen.

⁵⁹ ebda., S. 160.

⁶⁰ Maßgebliche und obligatorische Doktrin für das literarische Schaffen der sozialistisch-kommunistischen Länder mit Forderungen wie Lebensechtheit (Antiformalismus), Themen mit eindeutig sozialem Inhalt etc.

⁶¹ Maren-Grisebach, *Methoden*, S. 86.

⁶² Vgl. dazu die Einwände Robbe-Grilletts selbst (*Sur quelques notions périmées*) in *Pour un nouveau roman*, op. cit., S. 48–49: diese Vorschrift reduziere „le roman à une signification qui lui est extérieure [...] pour atteindre quelque valeur qui le dépasse, quelque au-delà“.

Diese internen Ungereimtheiten, die allerdings kein Merkmal nur dieses methodischen Ansatzes sind, wurde von Žmegáč in den richtigen Rahmen gerückt. Berücksichtigt man die über lange Zeit doktrinär und ideologisch in ihrer Ausgestaltung gehemmte marxistische Literaturwissenschaft, so steht eine „geschichtlich differenzierende und dialektisch verfahrende Kunstretheorie und Literaturwissenschaft [...] erst am Anfang“.⁶³ Dennoch geht selbst von dieser provisorischen Verfassung eine Provokation an geistesgeschichtlich-spekulative, thematisch-stoffliche oder ästhetisch-formalistische Methoden aus, solange sie am literarischen Kunstwerk nicht seine historische und gesellschaftsbedingte Komponente mitreflektieren.⁶⁴ „Die marxistische Forderung nach einer die Bedeutung der Gesellschaft in die Dichtungstheorie und -auslegung einbeziehende Betrachtung“, urteilt Rohrmoser deshalb in einer Auseinandersetzung mit Lukács, „ergibt sich aus der Einsicht in die geschichtliche Genesis dieser Literatur“.⁶⁵

b) Spektrum ‚traditioneller‘ Bestandsaufnahmen

Im Gegensatz zur marxistischen ist die sogenannte ‚traditionelle‘ Literaturkritik – traditionell hier als terminus technicus und nicht als Vorhaltung im Sinne von Barthes und den französischen Strukturalisten verstanden – gerade durch die Pluralität der methodischen Spielarten gekennzeichnet.

Ein naheliegender Ansatzpunkt ist von alters her in engem Sinne literarhistorisch. Jedoch liegt ihm ein anderer Begriff von Geschichtlichkeit zugrunde als der Literaturosoziologie. Nicht der pragmatische Geschichtswandel als Initiator der Literatur ist gemeint, sondern eine Historiographie als Buchführung der literarischen Evolutionsdaten. Literaturgeschichten wie *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* von Pierre de Boisdeffre⁶⁶ erfüllen in erster Linie eine Protokollfunktion. Ohne Schwierigkeit lassen sich neueste Erscheinungen und Tendenzen von Auflage zu Auflage – »revue et mise à jour«⁶⁷ – nachtragen, da sie das Material nach Chronologie und literarischen Gattungen leicht anordnen können. Boisdeffre illustriert dieses Schema zusätzlich mit zahlreichen theoretischen und kritischen Zitaten und fügt Ansätze zu einer Wertung hinzu, die im

⁶³ Marxistische Literaturkritik, op. cit., S. 10.

⁶⁴ Vgl. auch J. Hermann, *Synthetisches Interpretieren*, S. 115.

⁶⁵ G. Rohrmoser, *Literatur und Gesellschaft. Zur Theorie des Romans in der modernen Welt*, in: Deutsche Romantheorien (Hg. R. Grimm) Frankfurt/M. 1968; S. 396–411. Hier S. 406.

⁶⁶ Paris (5. Aufl.) 1964.

⁶⁷ ebda., S. 3.

Falle des Nouveau Roman eine reservierte Einstellung verraten: »On ne peut souhaiter en tout cas que le Nouveau Roman ‚prenne le pouvoir‘, car sa dictature entraînerait un appauvrissement considérable du champ d’expérience de la littérature romanesque“.⁶⁸

Wiederum ist es der unermüdliche Boisdeffre, der auch auf dem engeren Gebiet der Gattungsgeschichtsschreibung, hier des Romans, produktiv wurde. *Où va le roman?*⁶⁹ steht für eine Reihe von Darstellungen zum modernen Roman, die beim Nouveau Roman enden, nachdem sie zuvor die Phasen seiner Präfigurationen aufgerollt haben. Eine in dieser Hinsicht zur Einführung dienliche Arbeit ist die *Histoire du roman moderne* von R.-M. Albérès⁷⁰, die den Vorzug hat, europäische (und amerikanische) Romane in Entwicklungsgeschichtlichen Bezug zu setzen. An ihrem chronologischen Endpunkt steht der Nouveau Roman, der sich vor diesem üppigen Panorama die keineswegs unfundierte Maßregelung gefallen lassen muß: »On serait même tenté de dire que les menues inventions, les défis théoriques, les prises de positions dogmatiques et professorales de quelques épigones français après 1950, pèsent assez peu dans une révolution déjà faite«.⁷¹ Wir werden später von diesem auf umfassende Belebtheit gestützten Urteil noch einmal zu sprechen haben.

„Einen ersten Überblick über den Bestand des französischen Romans zwischen 1800 und 1960 verschaffen“⁷² will, wie Maurice Nadeau⁷³ Winfried Engler mit *Der französische Roman von 1800 bis zur Gegenwart*. Neben einer chronologischen Reihung nach Epochen tritt, wie bei den folgenden Übersichten, eine sekundäre Auffächerung nach Typusmerkmalen innerhalb einer Zeitspanne. Engler versucht auf diese Weise das Spektrum zeitgleicher, in ihrem Charakter jedoch sehr differenzierter Romane einzufangen. Robbe-Grillet, Butor, Simon und Claude Mauriac rechnen seiner Unterscheidung zufolge zur Spezies des ‚Dingromans‘.⁷⁴ Nahezu identisch in chronologischer Spannweite ist Michel Raimonds *Le roman français*

⁶⁸ ebda., S. 539.

⁶⁹ Paris (Michel) 1962; op. cit.

⁷⁰ Paris (Michel) 1962.

⁷¹ ebda., S. 417.

⁷² Bern/München 1965 (Sammlung Dalp 97). Vgl. dazu ebenfalls ein jüngeres Werk dieses Vf.: *Französische Literatur im 20. Jahrhundert*. Bern/München 1968 (Slg. Dalp 391).

⁷³ Proteus. *Der französische Roman seit dem Kriege*, op. cit.; dt. Übersetzung von *Le roman français depuis la guerre*. Paris 1963.

⁷⁴ *Der französische Roman* (Engler), S. 253–268.

depuis la révolution⁷⁵, dessen letzte Inkarnation ebenfalls der ›nouveau roman‹ bildet. Raimond versteht dabei die literaturhistorische Kontinuität als eine Linie von theoretischen und vor allem erzähltechnischen Evolutionsstadien des Romans⁷⁶, während Engler eher inhaltlich-deskriptiv orientiert ist.

Das Werk, das schon früh ein breites Publikum außerhalb Frankreichs auf die Umbrüche im französischen Roman aufmerksam machte, war Gerda Zeltner-Neukomms *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*.⁷⁷ Die Epoche vom Zweiten Weltkrieg bis Ende der fünfziger Jahre bildet den zeitlichen Rahmen, im Grunde eine weitgefaßte, kohärente Phase. Die innere Gliederung bezieht sich hier vorwiegend auf die verschiedenen Möglichkeiten des Romans zur Darstellung der Wirklichkeit (Umwelt; Innenwelt; am Rande des Unmöglichen). Der ›Nouveau Roman‹ wird noch nicht als geschlossenes Phänomen behandelt – verständlich, denn 1959 war seine Entwicklung noch nicht auf dem Höhepunkt. Dennoch konsultiert man diese frühe analysierende Beschreibung noch immer mit Gewinn.

Ein anspruchsvolles Werk dieses methodischen Zuschnitts ist sicherlich Albérès' *Métamorphoses du roman*⁷⁸, das er selbst als »un film et une sorte de montage« charakterisiert, »où se succèdent les épisodes signifiants des mutations du roman«.⁷⁹ Im Unterschied zur *Histoire du roman moderne* besteht jedoch die primäre methodische Ordnung nicht in der Chronologie, sondern in Längsschnitten, die den Formwandel des modernen Erzählens von Proust bis zum Nouveau Roman in strukturelle, thematische und kompositorische Filiationen auseinanderlegen. Auch hier gestattet die Überschau nur eine nüchtern-einschränkende Beurteilung der ›neuen‹ Literatur: »les grands génies aberrants [...] se sont trouvés être les inspirateurs d'écrivains plus patients, plus habiles, et plus modestes, qui transforment en technique ce qui chez les créateurs avait été exigence intérieure«.⁸⁰

Zuletzt sei in dieser Gruppe der von Walter Pabst herausgegebene Sam-

⁷⁵ Paris (3. Aufl.) 1969 (Coll. U). – Gemäß der Konzeption dieser Reihe ist das Buch zweiteilig. Einem historisch-deskriptiven Teil folgt eine Anthologie théorique et critique (ab S. 231).

⁷⁶ Der Vf. hat sich dafür zuvor schon als Kenner empfohlen mit *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris 1966.

⁷⁷ Reinbek/Hamburg 1960 (rde Nr. 109).

⁷⁸ op. cit., Anm. 7.

⁷⁹ ebda., letzte Umschlagseite der broschierten Ausgabe.

⁸⁰ ebda., S. 245.

melband *Der moderne französische Roman*⁸¹ genannt, der von Flauberts *Education sentimentale*, dem Beginn des modernen Romans⁸², bis zum Nouveau Roman (Beckett, Sarraute, Robbe-Grillet und Butor) in ausgewählten, chronologisch aufgereihten und aufschlußreichen Werkinterpretationen einen Einblick in die „Simultaneität von alt und neu“⁸³ vermittelt. Die editorischen Probleme einer solchen Synthese hat der Herausgeber zum Anlaß genommen, – er machte aus der Not eine Tugend – um die methodische Problematik der Literaturgeschichtsschreibung insgesamt andeutungsweise aufzuwerfen, die in dem bisher angewandten Maße nicht mehr „auf dem Kontinuum einer Folge von Generationen [...], als vielmehr auf dem weite Zeiträume überspringenden Funkenflug der Anregungen beruhen“ sollte.⁸⁴ Albérès hat in einem konkreten Versuch gezeigt, wie man den nivellierenden Zwängen der Chronologie entgehen kann.

Wer sich, bevor er einen ›modernen‹ Roman liest, eine einführende Orientierung wünscht, fährt gut dabei, sich an Übersichten der genannten Art zu wenden. Ihre Nützlichkeit beruht darin, daß sie eine literarische Erscheinung in ihren Entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang rückintegrieren und sie damit literarhistorisch relativieren. Damit ist jedoch zugleich die problematische Grenze dieses Verfahrens berührt: seine Vermittlung von Geschichtlichkeit bleibt stets literaturimmanent, da literarische Werke als geschichtlich nur insofern angesehen werden, als sie als Glieder eines nur literarischen Prozesses begriffen, nicht aber auf einen simultanen, jedoch ausgesparten pragmatisch-geschichtlichen Kontext bezogen werden.⁸⁵ –

Die im Folgenden gruppierten Studien haben die äußere Gemeinsamkeit, daß sie sich im wesentlichen auf den Nouveau Roman allein beschränken. Innerhalb ihrer Gruppe läßt sich wiederum nach methodischen Gesichtspunkten und Auffassungskoalitionen differenzieren.

Es kann im Grunde kaum verwundern, wenn eine Kritik, die ihre Begriffe und Definitionen an sogenannten traditionellen Schreibweisen entwickelt und approbiert hat, auf eine Erscheinung wie den Nouveau Roman, wo sich ihre Anwendung kompliziert, mit Skepsis, Gereiztheit und

⁸¹ Berlin (E. Schmidt) 1968.

⁸² ebda., W. Pabst in der Einleitung S. 8.

⁸³ Pabst in der Einleitung von *Der moderne französische Roman*, S. 7.

⁸⁴ ebda., S. 7 – Vgl. hierzu die Rezension dieses Buches von H. J. Neuschäfer (in: RF 82/1970, S. 612–616), der diesen Aspekt hervorhebt.

⁸⁵ Cf. dazu Jauß, op. cit., der ein analoges Problem in der Theorie der russischen Formalisten aufdeckt (S. 167).

Gegnerschaft reagiert. Nicht die ideologisch tadelnden Marxisten, sondern Vertreter der ‚traditionellen‘ Literaturwissenschaft haben die wütendsten Attacken gegen den Nouveau Roman vorgetragen. In diesem Punkte wohl kaum mehr zu überbieten scheint die Kritik – wenn man sie so noch nennen will – von Kléber Haedens. Um das Niveau seiner Argumentation zu veranschaulichen, hier eine Probe: »C'est bien la littérature d'une époque tout à fait primitive où les romanciers ne savent pas encore inventer des histoires et imaginer des personnages [...], où l'on n'a pas encore appris à former des caractères, à composer un dialogue, à conduire une action. C'est l'Ecole de Néanderthal«.⁸⁶

Dieses realistus-fixierte Kunstverständnis rechnet es sich als Großtat an entlarvt zu haben, daß der Nouveau Roman nicht mehr realistisch im Sinne der Literatur des 19. Jahrhunderts ist. Wer sich jedoch mit einem so doktrinären ‚Erwartungshorizont‘⁸⁷ der Literatur nähert, reduziert ihren poetischen Spielraum auf die variierende Wiederholung des Immergeleichen. Solch emotionelle Polemik kann sich nur deshalb so keck hervorwagen, weil sie einer Allianz Gleichgesinnter das Wort redet. Nicht von ungefähr bezieht sich Haedens zuvor auf Jean-Bertrand Barrère, der in dem knappen Bändchen *La cure d'amaigrissement du roman*⁸⁸ seinerseits Einwände gegen den Nouveau Roman geltend gemacht hatte. Er bedient sich Raymond Picards, Opponent Barthes' und Wortführer der Traditionellen, um liebgewordene Gewohnheiten als ästhetische Verbindlichkeiten zu institutionalisieren: „Le lecteur veut adhérer aux personnages qu'on lui présente, et il a un tel besoin d'y croire qu'il va jusqu'à souhaiter qu'on lui dissimule le caractère imaginaire de l'histoire“.⁸⁹ Letzten Endes zieht er aus seiner meist ironischen Vermengung mit dem Nouveau Roman die einzig von ihm zu erwartende Konsequenz: »L'intérêt pervers [...] qu'il m'est arrivé comme à tant d'autres [...] de pleinement goûter de belles œuvres d'un passé plus ou moins proche«.⁹⁰ Ähnliches gilt für Jean Bloch-Michels Essaysammlung zum Noveau Roman *Le présent de l'indicatif*.⁹¹ Bei aller Gegnerschaft bemüht er sich immerhin um eine akzeptable

⁸⁶ *Paradoxe sur le roman*. Paris (Neuausgabe) 1964; S. 182–183.

⁸⁷ Wir übernehmen hier Jauß' Begriff in: *Literaturgeschichte als Provokation*, op. cit., S. 173 u. ö.

⁸⁸ Paris (Michel) 1964.

⁸⁹ ebda., S. 45. Picard, der »formule notre pensée« (S. 44), über die *Mémoires d'un homme de qualité*, in: *Revue des Sciences Humaines*, avril 1963.

⁹⁰ *Cure d'amaigrissement*, S. 115.

⁹¹ Paris 1963. Fünf Aufsätze, die zuvor in der Zeitschrift *Preuves* erschienen waren.

Verdeutlichung auffälliger Erzählmerkmale. Den ‚Sinn des Anti-romans‘ zu erfassen vermeint auch P. H. Simon⁹², wenn er sich aufgrund seines an klassischen Werken geprägten Vorverständnisses über moderne Erzählweisen ausläßt. Aus dieser Sicht bedeutete die provozierende, im voraus beantwortete Frage A. Marissels *Que veulent les lecteurs de roman?*⁹³ einen scharfen Verweis für den neuen Roman, der sich über eine traditionelle Leseerwartung so respektlos hinwegsetzt. Aufgrund eines statisch-obligatorischen Rezeptes für die Poetik des Romans fanden sich diese Apologeten traditioneller Erzählformen in einer Liga zur Abwehr des modernen und zur Verherrlichung des ›bon vieux réalisme‹ zusammen.

Nicht zuletzt dem Bedürfnis nach rascher Information verdanken die Werkmonographien ihr nach wie vor ungeschmälertes Weiterbestehen. Als fester Bestandteil eines Verlagsprogramms (Reihen) erscheinen sie fortlaufend in zeitlich versetzter Parallelität zur literarischen Entwicklung.⁹⁴ Ihr Vorgehen orientiert sich in der Regel an der Chronologie der Erscheinungsdaten. Die Mehrzahl bescheidet sich mit einer Inhalts- und Textbeschreibung.⁹⁵ Gelegentlich – es sei nur D. Anzieu *Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet*⁹⁶ genannt – finden sich wissenschaftlichere Versuche, wie hier von einem psychoanalytischen Ansatz aus. Andere suchen in diesen Werken nach geistesgeschichtlichen und philosophischen Hintergründen; das gilt besonders für das Werk Becketts, für das die angelsächsische Kritik das Prinzip der Sinngebung zu beanspruchen scheint.⁹⁷ Eine Sachauseinandersetzung findet sich in den Anmerkungen der Arbeit. Morrissettes *Les romans de Robbe-Grillet* schließlich⁹⁸ bildet in diesem Rahmen eine rühmliche Ausnahme (methodisch gehört er eher zur dritten Gruppe, der formalistischen Ansätze). – Hinter diesen Darstellungen zeichnet sich nicht selten das Abbild des *L'homme-et-l'œuvre* Modells ab, das jedoch, da die Betonung des Formalen in den nouveaux romans nur schwer eine Rückübersetzung der Werke auf individuelle,

⁹² *Sur le sens de l'anti-roman*, in: *Preuves* 123/1961; S. 52 ff.

⁹³ in: *Revue de Paris* 72, 5/1965; S. 86–93.

⁹⁴ Meist schon an den typischen Titeln zu erkennen. Z. B.: Albérès, *Michel Butor*. Paris 1964. Cranaki-Bélaval, *Nath. Sarraute*. Paris 1965. Zur vollständigen Information vgl. die Bibliographie.

⁹⁵ Als negatives Beispiel sei J. Miesch, *Robbe-Grillet*. Paris 1965 genannt.

⁹⁶ in: TM 1965, S. 608–637. Vgl. dazu die methodischen Einwände von Pingaud, *L'œuvre et l'analyste*, unmittelbar anschließend (TM 1965; S. 638–646).

⁹⁷ Vgl. die Literaturangaben in II, 5.

⁹⁸ Paris (Minuit) 1963. Vgl. dazu später den Kommentar.

psychische oder autobiographische Faktoren gestattet, um eben die biographische Komponente reduziert ist. Der Wert der einfacheren unter ihnen – das ist die Mehrzahl – besteht in der knappen Präsentation eines literarischen Œuvres. –

Im Vertrauen auf bewährte Modelle unternimmt schließlich eine dritte Gruppe innerhalb des großen Bereichs der traditionellen Literaturbetrachtung den Versuch, den *Nouveau Roman* als Gesamtdarstellung zu umgrenzen. Dem Verfahren der Werkmonographie nahe stehen drei Studien von sehr unterschiedlichem Niveau: Kurt Wilhelms *Der Nouveau Roman*⁹⁹, Ludovic Janviers *Literatur als Herausforderung*¹⁰⁰ und Gerda Zeltner-Neukomms *Die eigenmächtige Sprache*.¹⁰¹ – Der Titel, mit dem der Herausgeber das Buch Wilhelms versehen hat, bedarf einer Erläuterung, weil es nicht nach einer Integrationsformel dieser Bewegung sucht, sondern lediglich von fünf *Nouveaux Romanciers*¹⁰² fünf Werkporträts nebeneinanderstellt, die zuvor separat publiziert wurden.¹⁰³ – In einer Synthese der zahlreichen, meist gängigen Charakterisierungen des *Nouveau Roman* versucht sich dagegen Janvier im ersten, „Bemerkungen zur Methode“ überschriebenen Teil; freilich bleibt uneinsichtig, warum er die vier ausgewählten Merkmale dieses *Anti-romans*¹⁰⁴ mit Methode in Verbindung bringt, denn eine Hinführung auf eine zugrundeliegende Konzeption wird dadurch nicht eingeleitet. Im zweiten Teil folgen vier themen- und motivbezogene Studien zu den Werken von Sarraute, Simon, Robbe-Grillet und Butor. – Mit Abstand die lesenswertesten Bemerkungen von dieser methodischen Voraussetzung aus macht G. Zeltner-Neukomm. In der Einleitung gibt sie eine knappe Skizze zur Geschichte und Theorie der Genese des modernen Romans als Vorbereitung des *Nouveau Roman*; danach folgen auch hier sechs aufeinanderbezogene Essays zu den maßgeblichen *Nouveaux Romanciers*.¹⁰⁵ Die Autorin, die zuvor schon Kenntnis und Verständnis des modernen Romans unter Beweis gestellt hat, sieht den *Nouveau Roman* überwiegend unter dem Aspekt seiner poetologischen Diffe-

⁹⁹ Untertitel: Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur. Berlin (E. Schmidt) 1969.

¹⁰⁰ Die neue Welt des *Nouveau Roman*. München 1967. Übersetzung des französischen Buches *Une parole exigeante*. Paris (Minuit) 1964.

¹⁰¹ Zur Poetik des *Nouveau Roman*. Olten u. Freiburg 1965.

¹⁰² Robbe-Grillet, Butor, N. Sarraute, Cl. Simon, M. Duras.

¹⁰³ In: ZfSL 74/1964 und 76/1966.

¹⁰⁴ Anti-Held; Irren; Kriminalromanschema; Spiegelung.

¹⁰⁵ N. Sarraute; Cl. Simon; Robbe-Grillet, Butor; Pinget; Beckett.

renz zur traditionellen Poetik des Romans. Dennoch werden, trotz einer Fülle mit metaphorischer Eindringlichkeit aufgerissener Grundaspekte und weiterführender Anregungen gerade die Erwartungen, die sich an die Thematik des beziehungsreichen Titels knüpfen, nur am Rande erfüllt.

Von der anderen Seite aber mit derselben Blickrichtung auf die Poetik beschreibt Danièle Gastaut-Charpy den *Nouveau Roman* in ihrem *Essai de définition et de „situation“*.¹⁰⁶ Gestützt auf die meist verstreuten romantheoretischen und literarästhetischen Äußerungen seiner Autoren versucht sie, sie in ein System zu bringen, wobei sie, wie Zeltner-Neukomm, von Distinktionen der herkömmlichen Romanpoetik ausgeht (wie Zeit, Held, Intrige etc.). Obwohl diese Arbeit über weite Strecken Zitate kommentiert, hat sie als einzige bisher eine Grundlage zu einer poetologischen Auseinandersetzung mit dem *Nouveau Roman* geschaffen. – Eine Reihe kürzerer Versuche mit verwandter Intention erbrachten im wesentlichen kaum kontrastierende Ergebnisse und brauchen an dieser Stelle nicht eigens vorgestellt zu werden.¹⁰⁷

Die umfangreichste Gesamtdarstellung zum *Nouveau Roman* nun hat Leo Pollmann vorgelegt.¹⁰⁸ Von der methodischen Anlage her ist sie literarhistorisch, denn sie schreitet streng nach chronologischen Phasen den „Höhenkamm“¹⁰⁹ der gegenwärtigen Romanliteratur in Frankreich und Lateinamerika ab. Man mag sich zunächst verwundern, daß zwei räumlich und sozial so entfernte Literaturen parallelisiert werden, zumal der Verfasser eine Beeinflussung selbst ausscheidet.¹¹⁰ Diese Verwunderung weicht erheblichen methodischen Bedenken, wenn er sich dann nicht scheut,

¹⁰⁶ Diss. Aix-en-Provence 1966 (Travaux et Mémoires Nr. 37).

¹⁰⁷ So Raaschs *Gedanken zum Nouveau Roman* (in: *Neuere Sprachen* 16/1967; S. 576–589), der Mutmaßungen zur Gattung des Romans äußert. Auch W. Leiners *Begriff und Wesen des Anti-romans in Frankreich* (op. cit.) gruppiert den franz. Nachkriegsroman von der Poetik her; er ordnet den N. R. als „konstruktiven Anti-roman“ ein (S. 109). Dagegen stellt E. Leube am Beispiel von *Le Planétarium* nicht nur eine historische Genealogie des Anti-Romans auf, sondern arbeitet auch konstituierende Wesensmerkmale heraus. Vgl. *Aspekte der literarischen Tradition im N.R. N. Sarraute und „Le Planétarium“*, in: *Interpretation und Vergleich. Festschrift für W. Pabst*. Berlin (E. Schmidt) 1972; S. 184–206. Vgl. auch die Einführung H. J. Freys (*Wege des neuen frz. Romans*, in: *Schweiz. Monatshefte* 41, 2/1961–62; S. 999–1020).

¹⁰⁸ *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*, op. cit.

¹⁰⁹ ebda., S. 8.

¹¹⁰ ebda., S. 249.

zwischen beiden Bewegungen eine schicksalhafte (!) Beziehung zu suggerieren: „Die Ironie des Schicksals will es, daß ausgerechnet die Zeit der großen Synthese im lateinamerikanischen Neuen Roman mit einer evidenten Krise des Nouveau Roman zusammenfällt“.¹¹¹ Solch idealistischer Eifer nach Zusammenschau und Synthese verliert offenbar die alltägliche Erfahrung aus dem Blick, daß sich, wenn man nur will, alles mit allem vergleichen läßt. Für die Darstellung des Nouveau Roman jedenfalls war diese Parallelisierung überflüssig.¹¹²

Innerhalb der drei chronologischen Entwicklungsetappen des Nouveau Roman werden Informationen zum Inhalt, zur Struktur und Bedeutung seiner wichtigsten Romane und die seiner Umgebung geliefert. Darin beruht der Wert dieses Buches, auch wenn nicht selten Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten stören, die bei falschen Veröffentlichungsdaten etwa die Chronologie der Phasen in Frage stellen. Darüber hinaus aber – die Anmerkungen werden es im Einzelnen zeigen – fällt auf, mit welcher Unangefochteneit der Verfasser auf jede noch so problematische Frage dieser Werke prompt eine bündige Antwort weiß, deren geistesgeschichtliche und metaphysische Verwurzelung ihm stets auf der Hand liegen. Ob mit solch idealistisch-spekulativen Fluchtpunkten der Deutung das spezifisch Neue des Nouveau Roman erschlossen werden kann, sei zum wenigsten als Frage aufgeworfen.

c) Strukturelle Ansätze

»L'œuvre d'art«, versuchte Robbe-Grillet von Anfang an zu erläutern, »ne contient rien, au sens strict du terme (c'est-à-dire comme une boîte peut renfermer, ou non, à l'intérieur, quelque objet de nature étrangère). [...] Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens«.¹¹³

Wenn eine Kritik Grundsätze der Eigendefinition einer Literatur als Hinweise für ihren methodischen Apparat benutzt, kann sie außer der Legitimierung, mit der jeder methodische Ansatz für sich das Recht der Interpretation in Anspruch nimmt, zusätzlich darauf verweisen, daß sie im Einverständnis mit dieser Literatur selbst handelt. Natürlich muß

¹¹¹ *Der Neue Roman*, S. 219.

¹¹² Daß sie umgekehrt der Analyse des lateinamerikanischen Romans ebenfalls nicht dienlich ist, hat D. Janik deutlich gemacht (In: *ZfSL* 80/1970; S. 86–89.)

¹¹³ In: *Pour un nouveau roman*, op. cit., S. 42.

dieses Selbstverständnis historisch begriffen werden; doch mindestens für den Zeitraum, wo eine Literatur und ihre Theorie die historische Aktualität bilden, würde es schwer fallen, eine Interaktion zwischen theoretischem Selbstverständnis und Interpretationsmethode als irrelevant oder gar abwegig zu erachten. Wenn eine stattliche Gruppe der Kritik mit Berufung darauf versucht, den Nouveau Roman gemäß seiner Intention vorwiegend unter seinem formalen Aspekt zu verstehen, handelt sie, mindestens vom Ansatz her, in hohem Grade textkonform.

Von diesen Voraussetzungen aus entwickelte sich in Frankreich, ziemlich in Parallelität zum Nouveau Roman selbst, eine strukturalistische Methode. Sie rückte mit einem Schlag ins allgemeine kulturelle Rampenlicht, als sich Raymond Picard und Roland Barthes eine methodische ›Querelle des Anciens et des Modernes‹ lieferten.¹¹⁴ Außer von Barthes, der in mehreren Schriften¹¹⁵ Prinzipien dieses Modells verfochten hat, liegen inzwischen eine ganze Reihe weiterer Ergänzungen und Varianten vor, die hier nicht berücksichtigt zu werden brauchen. Entscheidender sind dagegen eine beträchtliche Zahl von interpretatorischen Studien aus dem Umkreis dieses Ansatzes.

Mehr als bisher kann in diesen Fällen auf die Wiedergabe detaillierter Sachauseinandersetzung verzichtet werden, da sie im Folgenden ausführlich zur Sprache kommt. – Eine Analyse des gesamten Nouveau Roman unter diesem methodischen Aspekt wurde bisher im eigentlichen Sinne nicht unternommen. Dagegen macht es keine Mühe, auf richtungsweisende Strukturuntersuchungen zu diesen modernen Schreibweisen aufmerksam zu machen. Eine der ganz frühen schrieb Barthes selbst mit *Objektive Literatur*¹¹⁶, wo er am Roman Robbe-Grillets seine zuvor aufgestellten Thesen über Literatur gewissermaßen praktiziert. Einige andere verdienen darüber hinaus herausgestellt zu werden, fördern sie doch das Verständnis moderner Darbietungsformen, wie sie besonders am Nouveau Roman

¹¹⁴ Die Argumentation dieser Kontroverse hat Barthes im 1. Teil von *Critique et Vérité* (Paris 1966) systematisiert. Im 2. Teil stellt er den Vorhaltungen sein eigenes Konzept gegenüber.

¹¹⁵ In enger Beziehung zum Nouveau Roman das frühe *Le Degré zéro de l'Ecriture*. Paris 1953, einem, wie er selbst schreibt, Vorwort zu einer noch zu schreibenden neuen Literaturkonzeption. Aufschluß geben ebenfalls die Vorworte von *Sur Racine* (Paris 1960), *Essais critiques* (Paris 1964) und der Aufsatz *L'activité structuraliste* (in: *Essais critiques*, S. 213–220; dt.: *Die strukturalistische Tätigkeit*, in: *Kursbuch* 5/1966; S. 190–196).

¹¹⁶ Im Anhang zu *Nullpunkt der Literatur* (Hamburg 1959); S. 83–101.

sichtbar werden, ganz erheblich. Bereits der programmatische Titel eines Aufsatzes von M. Mouillaud *Le sens des formes du Nouveau Roman*¹¹⁷ weist auf die entscheidende Verlagerung der Bedeutungsstruktur dieser Erzählformen, deren Unterschied zu herkömmlichen er über alle elementaren Ebenen der Romanstruktur verfolgt. Mouillauds Beitrag wiederum ist nur ein herausragendes Beispiel für eine Sammlung von sieben Studien mit gleicher methodischer Ausrichtung in der dem Nouveau Roman gewidmeten Sondernummer der *Cahiers Internationaux du Symbolisme* unter dem Titel *Formalisme et Signification*.¹¹⁸ Hervorzuheben wäre ihre Tendenz, den Nouveau Roman nicht polemisch, sondern in objektivem Bemühen als Erkundung neuer Darstellungsformen und d. h. neuer Verständnismöglichkeiten der Wirklichkeit aufzufassen, ohne ihm den abgelegten Formenkanon traditioneller Schreibweisen anzulasten. Dasselbe lässt sich von einer Parallelveranstaltung der *Revue des Lettres Modernes* behaupten, die in der Reihe ‚Situation‘ (Nr. 3) einen Band von zwölf Beiträgen unter dem Titel *Un nouveau roman?*¹¹⁹ über Form und Thematik dieser Literatur zusammenstellten. Dabei deutet die Frageform sowie der Untertitel ‚Recherches et Tradition‘ auf den doppelten Aspekt, die Bereitschaft zu kritischer Prüfung der Neuerungen und die Berücksichtigung der literarhistorischen Vorläufer dieser Bewegung.¹²⁰

Einer der intensivsten Kritiker des Nouveau Roman, Bernard Pingaud, hat aufgrund mehrerer exemplarischer Interpretationen die Effektivität eines strukturalistischen Zugangs zu dieser Literatur demonstriert. Mit seinem Schlagwort von der *Ecole du refus*¹²¹ hatte er früh den Grundzug der Negation im Beziehungsverhältnis dieser Romane gegenüber der Poetik klassisch-realistischen Erzählens angesprochen. Weiter ist es sein Verdienst, auf die Rolle Becketts bei der Bildung dieser ‚neuen‘ Erzählformen hingewiesen zu haben (*Beckett le précurseur* und *Molloy douze ans après*)¹²², ihre herausfordernde Beschreibungstechnik nicht nur konstatiert, sondern ihre Elemente als Typenmerkmale modernen Erzählens ge-

¹¹⁷ CIS 9–10/1965–66; S. 57–74.

¹¹⁸ Sie werden in Anmerkungen und Bibliographie aufgeschlüsselt.

¹¹⁹ RLM 94–99/1965, op. cit.

¹²⁰ Zur Erläuterung auffälliger Typenmerkmale vgl. bes.: J. Dubois, *Avatars du Monologue Intérieur* (S. 17–29); *Participe présent et procédés narratifs chez Cl. Simon* von B. T. Fitch (S. 199–216) oder J. L. Seylaz, *Du Vent à La Route des Flandres: la conquête d'une forme romanesque* (S. 225–240).

¹²¹ In: *Esprit* 26, 2/1958 (N° spécial sur le nouveau roman); S. 55–59.

¹²² op. cit. in Anm. 1. – In: *TM* 18/1963; S. 1281–1300.

faßt¹²³ und an den Romanen N. Sarrautes gezeigt zu haben, wie man die unergiebige Diskussion über die fehlende ‚personnage‘ in modernen Romanen produktiv überwinden kann.¹²⁴ Nicht unerwähnt bleiben sollen schließlich theoretische Äußerungen, die man als modifizierte Beiträge zur strukturalistischen Methode qualifizieren kann: die bereits genannte Korrektur der psychoanalytischen Kritik unter dem Titel *L'œuvre et l'analyse*¹²⁵; dann *Le roman à l'heure du soupçon*¹²⁶ und *Critique traditionnelle et nouvelle critique*.¹²⁷

Als verständnisfördernd für die Deutung dieser Schreibweisen kann ebenfalls genannt werden die Dissertation von Erika Höhnisch *Das gefangene Ich*¹²⁸, die materialreich an drei Beispielen (u. a. *La Modification*) eine eingehende Beschreibung der Texturgesetze des inneren Monologs gibt und die Vorarbeiten von R. Humphrey¹²⁹ u. a. weiterführt.

Den positiven Schritt zum Entwurf einer autonomen Logik der neuen Schreibweise dagegen können Bodo Müller und N. Gessner für die neuen Strukturen der Sprachgestaltung nicht eindeutig nachvollziehen: beide bleiben beim signifikanten defizienten Modus der Sprache in moderner Literatur stehen. Das Schlagwort von der *Unzulänglichkeit der Sprache*¹³⁰, das Gessner über das Werk Becketts stellt, oder der metaphysische, pragmatische und besonders semantische Zweifel, den Bodo Müller am modernen Erzählen nachweisen kann¹³¹, orientieren sich primär am Verfallscharakter der Sprache und respektieren nicht genügend, daß dieser Zustand, indem er von der Thematik dieser Literatur rezipiert wird, insofern prinzipiell als zu lösendes (obwohl ungelöstes) Problem des Romans akzeptiert wurde und in der Lektüre zu einem rekonstituierenden Akt aufgewertet wird. Jean Ricardou hat ihn beispielhaft an der *Route des Flandres* nachgewiesen.¹³²

¹²³ *La technique de description dans le jeune roman d'aujourd'hui*, in: CAI 14/1962; S. 165–177.

¹²⁴ *Le personnage dans l'œuvre de N. S.*, in: *Preuves* 1963; S. 19–34.

¹²⁵ op. cit.

¹²⁶ in: *Inventaire*. Paris 1965; S. 126–156.

¹²⁷ in: *La Nef* 1967; S. 41–56.

¹²⁸ Studien zum Inneren Monolog in modernen französischen Romanen. Diss. Heidelberg (Winter) 1967.

¹²⁹ *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley/Los Angeles 1954.

¹³⁰ Diss. Zürich 1957.

¹³¹ *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur*; in: GRM 16/1966; S. 225–243.

¹³² *Un ordre dans la débâcle*, Nachwort zur *Route* bei 10/18, Paris 1963 (Un. générale d'éd.; Nr. 47/48); S. 277–295.

Eine der einschneidendsten Transformierungen der Romanstruktur ereignete sich im Gefolge eines veränderten Zeitbegriffs. Schon 1954 konnte J. Onimus die Entstehung des zeitgenössischen Romans auf eine Genealogie zunehmender Subjektivierung der Zeitlichkeit zurückführen.¹³³ Die in dieser Hinsicht beste Einführung in ihre neuen Ausdrucksformen bietet M. Zéraffas *Le temps et ses formes dans le roman contemporain*.¹³⁴ Vor allem sucht er, was am realistischen Roman gemessen häufig negativ als zerfallene Zeit apostrophiert wird, in der Tradition des Bergson'schen Zeitbegriffs als eine neue, durchaus eigengesetzliche ‚innere Zeit‘ darzulegen.

Angeregt durch solche Merkmale der ‚neuen‘ Schreibweise fand der literarontologisch nicht selten vernachlässigte Leseakt verstärktes Interesse; insbesondere hat Barthes seinem konstitutiven Anteil an der Konkretisierung des literarischen Kunstwerks Rechnung getragen. Dabei muß in dieser Hinsicht an die Vorarbeit des phänomenologischen und daher für die französischen Strukturalisten wegweisenden Definitionsversuches Sartres in *Qu'est-ce que la littérature*¹³⁵ erinnert werden, dessen latenter Einfluß überall zu spüren ist. In deutscher Sprache könnte Roman Ingardens *Das literarische Kunstwerk*¹³⁶ eine parallele phänomenologische Tendenz maßgeblich anregen. Vor diesem Hintergrund hat die neunte Diskussion in ‚Poetik und Hermeneutik‘ III unter dem übergeordneten Gesprächsgegenstand *Provokation des Lesers im modernen Roman*¹³⁷ gerade für ein strukturelles Verständnis von Literatur exemplarische Geltung.

Klaus Netzers schmale Darstellung *Der Leser des Nouveau Roman*¹³⁸ insinuiert offenbar genau diese Tendenz. Da ist viel von ‚Rezeptionsästhetik‘ und ‚Erwartungshorizont‘ die Rede, Zeichen für die verbale Adaptation des Jauß'schen Entwurfs.¹³⁹ Tatsächlich wird die Leserimpli-

¹³³ *L'expression du temps dans le roman contemporain*, in: RLC 28/1954; S. 299–317.

¹³⁴ in: *Revue d'esthétique* 19/1966; S. 43–65.

¹³⁵ Untertitel von *Situation II*. Paris 1948; S. 55–330.

¹³⁶ Tübingen (3. Aufl.) 1965. Vgl. dazu auch K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart (2. Aufl.) 1968.

¹³⁷ München 1968; S. 669–690. Vorlage der Diskussion war W. Isers *Reduktionsformen der Subjektivität* (S. 435–491), die eine Linie der Verinnerung in der Entwicklung der Literatur zur Moderne hin (u. a. an Beckett) zeichnet.

¹³⁸ Frankfurt/M. 1970. Da sie nach Fertigstellung der vorliegenden Arbeit erschien, konnte sie nur in dieser nachträglich geschriebenen Einleitung berücksichtigt werden.

¹³⁹ *Literaturgeschichte als Provokation*, op. cit.

kation in den nouveaux romans auf knapp vier Seiten¹⁴⁰ jedoch nur thematisch, d. h. soweit sie im Themen- oder Motivvorrat dieser Literatur angesprochen wird, oder programmatisch, d. h. soweit sie von den Autoren in das theoretische Programm aufgenommen ist, kommentiert. Bleibt die Frage, ob dieser Rahmen den Titel rechtfertigt. Denn von der schwerer zugänglichen strukturellen Aktivierung und Aufwertung des Lesers, einer, wie sich zeigen lassen wird, der hervorstechendsten Qualitäten des Nouveau Roman, ist kaum je die Rede. Die Arbeit, die ganz ohne Zweifel einen Beitrag zu seinem Porträt leistet, schon deshalb, weil sie sich primär an die auffälligen Merkmale dieser Schreibweise hält und ihr Sinnpotential mit den theoretischen Grundsätzen der Autoren abdeckt, bleibt aber letztlich unreflektiert gegenüber dieser objektivistischen Identifikation des eigenen ‚Erwartungshorizontes‘ mit der Kunstauffassung der Nouveaux Romanciers. Gleches gilt für die Verwendung der rezipierten methodischen Grundsätze, soweit sie dieses Verfahren betreffen. –

Für eine abschließende Würdigung des strukturellen Ansatzes ist hier nicht der Ort, noch scheint die Zeit dafür schon reif, weil er sich nicht nur auf das literarische Kunstwerk beschränkt, sondern inzwischen generell ein neues Wissenschaftsmodell verkündet.¹⁴¹ Seine genetischen Vorläufer, die russischen Formalisten¹⁴², Sartres eben erwähnte Phänomenologie des literarischen Kunstwerks, Claude Lévi-Strauss' strukturelle Anthropologie und vor allem die auf den Distinktionen Saussures aufbauende neuere Linguistik¹⁴³ lenken dieses Verfahren auf eine formale, letztlich semiotische Konzeption des literarischen Werkes. Barthes bezeichnet es als ‚Symboldex‘¹⁴⁴, einem System von Zeichen, dessen Bedeutungsvielfalt erst durch die Lektüre realisiert und konkretisiert wird (das Werk wird dabei als ‚parole‘ im Saussure'schen Sinne begriffen). Aufgrund der verschiedenen Konkretisationsmöglichkeiten eines Textes in der Lektüre differenziert er die ‚Wissenschaft von der Literatur‘, ‚Literaturkritik‘ und bloße ‚Lektüre des Werkes‘: ‚das ist das dreifache Sprechen, durch das wir gehen müssen, um rings um das Werk seinen Sprachkranz zu

¹⁴⁰ Im Kap. ‚Die schöpferische Beteiligung des Lesers‘, S. 82–85.

¹⁴¹ Zu den verschiedenen Anwendungsbereichen vgl. G. Schiwy, *Neue Aspekte des Strukturalismus*. München 1971 und das frühere *Der französische Strukturalismus*. Reinbek/Hamburg 1969 (rde 310/311).

¹⁴² Vgl. die kritische Würdigung in der Einleitung (op. cit. Anm. 56) von J. Strieder.

¹⁴³ Barthes weist selbst darauf hin im Aufsatz *Die strukturalistische Tätigkeit*, op. cit., S. 190.

¹⁴⁴ *Kritik und Wahrheit* (dt. Frankfurt/M. 1967, ed. suhrkamp 218), S. 66.

flechten“.¹⁴⁵ Von da aus wird die (strukturalistische) Literaturwissenschaft definiert als eine „Wissenschaft von den Bedingungen des Inhalts [...]. Ihr Objekt werden nicht mehr die erfüllten Bedeutungen der Werke sein, sondern die leere Bedeutung, die alle jene trägt“.¹⁴⁶ Die poetologische Definition des Kunstwerks bezieht sich nicht auf eine intendierte Aussage, die in einer bestimmten Form vermittelt wird, sondern gerade auf die Polyvalenz ihrer Strukturen. Dabei erfährt die durch das historische Individuum jeweils realisierte Bedeutung eines Werkes erst im Vergleich mit anderen Sinngebungen, dem Bedeutungswandel also, eine eigentliche Geschichtlichkeit: das ist der Ansatzpunkt des rezeptionsästhetischen Modells von H. R. Jauß. Das Ziel der „strukturalistischen Tätigkeit“ besteht primär nicht darin, einen Sinn des literarischen Gegenstandes aufzusuchen, sondern „ein ‚Objekt‘ derart zu rekonstruieren, daß in dieser Rekonstruktion zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert“.¹⁴⁷

Bleibt zu fragen, ob diese konsequent funktionelle Auffassung des literarischen Kunstwerks eine Ausfüllung des Bedeutungspotentials eines Textes nicht zu absolut an den Leser delegiert. Denn die „Paraphrase“ des Textes, die eine Lektüre jeweils herstellt, ist in ihrer Sinngebung nicht ausschließlich von den Prämissen ihres individuellen geistigen Horizontes abhängig, sondern wird von der Werkstruktur innerhalb einer Marge endlicher Bedeutungsvarianten gehalten. Sartre¹⁴⁸ hatte schon, wie in anderem Bezug Iser¹⁴⁹, in diesem Zusammenhang auf die *Appellstruktur der Texte* hingewiesen, die sie zur Anleitung des Lesers bereithalten.¹⁵⁰ Eine zweite Anmerkung läßt sich anschließen. Die Geschichtlichkeit der Kunst, soweit sie sich aufgrund eines strukturellen Verständnisses der Literatur manifestiert, muß als sekundäre, vermittelte Geschichtlichkeit angesehen werden. Sie kann nur in den Äußerungen des interpretierenden Individuums, sofern es seine „Paraphrase“ aufschreibt, erschlossen werden, während die über den Autor des Werkes transponierten soziologischen Komponenten nicht faßbar wären. Außerdem hat dieser Ansatz Probleme mit der „Dia-

¹⁴⁵ ebda., S. 67–68.

¹⁴⁶ ebda., S. 68.

¹⁴⁷ *Strukturalistische Tätigkeit*, op. cit., S. 191.

¹⁴⁸ *Qu'est-ce que la littérature*, op. cit.; vgl. S. 95.

¹⁴⁹ *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz (Konstanzer Universitätsreden 28) 1971. Auch dieser Entwurf konnte in dieser Arbeit nicht mehr genutzt werden, obwohl viele Berührungspunkte vorhanden sind.

¹⁵⁰ Vgl. dazu besonders Teil IV, 3 dieser Arbeit, wo die Diskussion darüber detaillierter geführt wird.

chronie“, die ihm die strukturelle Linguistik weitervererbt hat.¹⁵¹ Denn nicht nur das Individuum hat Teil an einem geschichtlichen Prozeß, sondern die literarischen Formen (die „Symbolkodizes“) besitzen durch ihre Zugehörigkeit zu einer literarischen Evolution der Formen¹⁵² ihrerseits eine wenn auch bedingte Eigengeschichtlichkeit. –

3. Realien der Untersuchung

Auch die vorliegende Untersuchung versteht sich nicht in erster Linie als ein chronologischer Aufriß und eine Einordnung des Nouveau Roman in die literarische Formtradition, noch als Nachweis des soziologisch bedingten Formen- und Themenkatalogs, sondern primär als „synchrone“ Beschreibung der „modernen“ Bauformen und ihrer Bedeutungsfunktionen. Sie kann dabei gleichzeitig als Beitrag zur Erläuterung paradigmatischer Typenmerkmale dieser „modernen“ Erzählweisen angesehen werden, in deren Tradition, wie deutlich wurde, der Nouveau Roman fest verankert ist und im Augenblick die letzte Metamorphose bildet.

Um den Vergleich der ausgeprägt individuellen Romane praktikabel zu gestalten, bedarf es einer Beschränkung in mehrfacher Hinsicht: in der Auswahl der Autoren zuerst. Sie fällt leicht: Robbe-Grillet, Butor, N. Sarraute, Simon, auch Beckett, um seine Rolle und Funktion bei der Konzipierung eines „neuen“ Romans transparenter zu machen. Außerdem empfiehlt es sich, sich auf wenige Werke zu stützen, die symptomatisch das verkörpern, worin sich der Nouveau Roman in Bezug auf seine avant-gardistische Tradition als Erneuerung des Romans begreifen konnte. Nach den bisherigen Urteilen sollten diese Beispiele aus der Zeit des Höhepunktes, also ungefähr zwischen 1959 und 1962/63 ausgewählt werden. Zu dieser Phase rechnen folgende Werke: *La Route des Flandres* (1960) von Claude Simon; *Degrés* von Michel Butor (1960); *Dans le Labyrinthe* (1959) von Alain Robbe-Grillet; *Planétarium* (1959) und *Fruits d'Or* (1963) von Nathalie Sarraute – und die Trilogie Becketts bestehend aus *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1952) und *L'Innommable* (1953), wenn man die erzähllogische Fortsetzung *Comment c'est* (1961) miteinbezieht.

Diese Beschreibung, die von einem textanalytischen Ansatz ausgeht und

¹⁵¹ Vgl. dazu E. Coseriu, *Einführung in die Strukturelle Linguistik*, Tübingen (Romanisches Seminar, Vorlesungsnachschrift) WS 1967/1968; S. 67 u. 157.

¹⁵² Vgl. dazu auch Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 166.

strukturellen Prinzipien verpflichtet ist, wie sie aus der Darstellung des Leseaktes (in IV, 3. c) hervorgehen, richtet ihre Aufmerksamkeit insgesamt auf die Untersuchung von Werkstruktur und Leseakt. Dazu bedarf es einer ausreichenden Vergleichsgrundlage für die bei allen Be- rührungs punkten sich deutlich voneinander abhebenden Romane. Ein gangbarer Weg deutet sich in der Rückbesinnung auf die drei gemeinsamen, konstitutiven Komponenten des literarischen Aktes an, Erzähler, literarischen Gegenstand und Publikum.¹⁵³ Zwischen diesen drei Komponenten bestehen verschiedenartige Beziehungsverhältnisse. Der Zugang zur Welt der Erzählung öffnet sich gerade bei der Ich-Form günstig vom Erzähler her, dem fiktionalen Statthalter des Autors.¹⁵⁴ Der Modus seiner Anwesenheit charakterisiert ebenso sein Vorhaben und seine Erzählmotivation, wie die Aktivitäten, die er in der erzählten Welt dann entfaltet. Diesem Fragenkreis gilt der erste Schritt der Untersuchung. Der Erzähler als der Hervorbringende der fiktiven Welt handelt nach bestimmten, ihm mehr oder minder bewußten Baugesetzen. So ist im Verhältnis von Erzähler zu Erzählt er ein Akt vielschichtiger Perspektivierung angelegt, der alle Ebenen der Welt betrifft. Ihm widmet sich der zweite Teil der Beschreibung. Ein dritter Fragenkreis entsteht um die geforderte oder intendierte Partizipation des ‚Publikums‘ am literarischen Akt. Sie erst verschafft Zugang zur ‚epischen Kommunikation‘, einer lange vernachlässigten Dimension des literarischen Kunstwerks. Sie kann sich potentiell in zwei Richtungen ereignen: sie betrifft einerseits und in erster Linie das Verhältnis zwischen dem Erzählten und dem Publikum (einem ideal-typischen und einem realen Leser). Dabei kann nicht ausbleiben, daß auch das Medium dieser Kommunikation, die Sprache, einer Befragung ihrer Funktion unterzogen wird. Eine andere Relation besteht prinzipiell auch zwischen dem Leser und dem Autor-Erzähler, die immerhin angeschnitten werden muß, wenngleich diese Seite des epischen Dreiecks größtenteils von Faktoren des außerfiktionalen Raumes abhängt, die zu analysieren eine Richtung der Literaturosoziologie sich erst anschickt. Schließlich sei hier noch einmal an eine weitere Beziehung erinnert, die in der Fragestellung der marxistischen Literaturwissenschaft am schärfsten gefaßt wird

¹⁵³ Romberg nennt es »epic situation« und beschreibt ihn so: „All epics can ultimately be related to a situation where a narrator presents a story to a listening public. Someone narrates something to someone“. In: B. R., *Studies in the narrative technique of the first-person novel*. Stockholm 1962; S. 33.

¹⁵⁴ Zur Unterscheidung von Autor und Erzähler vgl. beispielsweise W. Kayser, *Wer erzählt den Roman?*, in: NR 68/1957, bes. S. 451–452.

und das Abhängigkeitsverhältnis des Erzählers vom Autor, allgemeiner gesprochen der Werkwelt von der Umwelt betrifft.¹⁵⁵

Um die Darbietungsformen des Nouveau Roman genauer abgrenzen zu können, schien es angebracht, immer wieder einen historischen Vergleich mit dem realistischen oder „klassischen“ Roman¹⁵⁶ zu ziehen. Diese Gegenüberstellung bietet sich deshalb an, weil die Reformbestrebungen des Nouveau Roman gerade diese weitverbreitete Erzähl- und daher auch Le- sehaltung treffen wollten.¹⁵⁷ Dennoch setzt sich diese Untersuchung das vorrangige Ziel, vor allem nach der Eigenständigkeit dieser ‚modernen‘ Erzählkonzeption zu fragen. Bei allem Für und Wider erschien es nötig, diesen Erzählformen, wie immer eine persönliche Wertung sich verhalten mag, mindestens potentiell den Ausdruck einer spezifischen Wirklichkeits- erfahrung zuzubilligen. Denn »L’Intérêt d’une forme nouvelle est de révéler ce que les anciennes laissaient échapper«.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Zu diesen Begriffen vgl. V. Žmegač, (*Marxistische Literaturkritik*, op. cit. S. 12), wo sie in der selben Beziehung gebraucht werden.

¹⁵⁶ Wie Sartre den Roman realistischer Erzählweise der Einfachheit halber ge- nannt hat. In: *Situation II*, op. cit., S. 138.

¹⁵⁷ Zunächst in zahlreichen Essays, Zeitschriftenartikeln, Interviews und Dis- kussionsbeiträgen, später zu Bänden zusammengefaßt. Die bekanntesten sind: die genannten *Pour un nouveau roman* von Robbe-Grillet; *L’Ere du soupçon* von N. Sarraute (Paris 1964) und die drei Bände Butors unter dem Titel *Ré- pertoire I, II, III*. (Paris 1960, 1964, 1968). Von Cl. Simon sind lediglich einige Interviews bekannt; Beckett hat sich nur in der Frühzeit geäußert in dem für sein eigenes Schaffen aufschlußreichen Essay über *Proust* (New York 1931); deut- sche, illustrierte Übertragung unter dem selben Titel, Zürich 1960.

¹⁵⁸ B. Pingaud in *La technique de description dans le jeune roman d’aujourd’hui*, op. cit., S. 176.

II. Der Erzählvorgang

1. Das Ich als Erzähler des Romans

Nicht erst in jüngster Zeit geht gleichermaßen für Erzähler und Leser eine besondere Faszination vom Ich-Roman aus. Dennoch hat es den Anschein, als ob erst die Problemstellungen des zwanzigsten Jahrhunderts den Erzählern den eigentlichen Aussagereichtum dieser Form erschlossen hätten. Es wird sich zeigen, daß auch der *Nouveau Roman* in die Anziehungskraft dieser Ich-Form gerät und sich gerade in der Auseinandersetzung mit ihr selber definieren wird.

Es war schon einige Zeit vergangen, daß der Ich-Roman stärker ins Rampenlicht der epischen Darstellungsweisen getreten war, als die Literaturwissenschaft auf die schillernden, meist außerordentlichen Werke aufmerksam wurde. Bevor wir deshalb versuchen, die Formen der *nouveaux romans* zu beschreiben und zu bestimmen, soll uns ein Blick in die Diskussion mit ihren Positionen und Problemen vertraut machen.

Ungefähr zur gleichen Zeit, aber unabhängig voneinander, erschienen zwei umfassende Untersuchungen über große Ich-Romane der Weltliteratur. 1955 veröffentlichte der Anglist Franz K. Stanzel *Die typischen Erzählsituationen im Roman: dargestellt an „Tom Jones“, „Moby Dick“, „The Ambassadors“, „Ulysses“ u. a.*¹ Er unterscheidet drei Typen des Erzählers, den auktorialen, den personalen und den Ich-Roman, die sich zu einem geschlossenen Typenkreis runden.² Der Typus des Ich-Romans, hier von besonderem Interesse, bildet nach seiner Darstellung die charakteristische Doppelung des Ich in ein „erlebendes und erzählendes Ich“ aus.³

¹ Wien-Stuttgart 1955. In kurzer Fassung, auf die hier Bezug genommen wird, unter dem Titel *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1967, in die bereits die Arbeiten von Jauß und Kayser miteinbezogen sind.

² Dagegen wurden mehrfach Einwände erhoben. Eine Bezeichnung wie „personaler Roman“ läßt nicht ohne weiteres erwarten, daß er „ein erzählerloser Roman“ ist, in dem man „gar nicht den Eindruck bekommt, als werde erzählt“ (S. 40). Aber selbst in der objektiviertesten Erzählweise läßt sich das Walten eines Erzählers an allen Enden nachweisen.

³ *Typische Formen*, S. 31.

Anhand der Analyse von Melvilles *Moby Dick* motiviert er sie durch „die Zeit, die sich zwischen dem Erlebnis des Ich und seinem erzählenden Rückgriff darauf“ breitet. Aufgrund dessen entstehe eine „Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich“.⁴ Mit der Bestätigung durch andere Ich-Romane erhebt Stanzel dieses Verhältnis zu einem echten typenbildenden Merkmal des Ich-Romans.⁵

Im selben Jahr 1955 erschien eine Studie von Hans Robert Jauß über die *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“*. Zum ersten Mal wird hier eindringlich die Frage nach der Erzählsituation in diesem Monument der Moderne gestellt, die in der Frage nach dem Erzähler ansetzt. Jauß stößt dabei auf „das werkimanente Verhältnis zwischen erinnerndem und erinnertem Ich“⁶, nicht ohne Leo Spitzers *Stilstudien* von 1928 in Erinnerung zu rufen, der damals wohl als erster von einem „Doppelspiel [...] des überlegen erzählenden und des benommen, dumpf erlebenden Ich“ gesprochen hatte.⁷ Seine Entdeckung blieb ohne Nachhall. Erst Jauß und dann Stanzel⁸ stellten ihre typologische Bedeutsamkeit für den Ich-Roman fest. Das von Jauß erarbeitete Doppelspiel unterscheidet sich von Stanzels Spannungsverhältnis dadurch, daß der Zeitraum, der die beiden Ich trennt, in Prousts Erzählsituation nicht einfach ausgespart wird⁹, sondern durch eine subtile Zeitstruktur nun ebenfalls thematisiert werden kann. Das Ich wird erst dann ganz zu sich selber gefunden haben, „wenn das erinnerte Ich die Distanz zum erinnerten Ich durchquert hat und sein Weg wieder in den Augenblick einmündet, in dem sich diesem das Tor zur verlorenen Zeit auftat“.¹⁰

Im Jahre 1957 hatte Wolfgang Kayser mit seinem Aufsatz *Wer erzählt den Roman?*¹¹ in die Debatte eingegriffen und indirekt an Stanzels Bestimmung des Ich-Romans Kritik geübt. Seine Aufmerksamkeit gilt insbesondere dem Erzähler. Unter Berufung auf zwei berühmte Ich-Romane, den *Felix Krull* Thomas Manns und Kellers *Grünen Heinrich* (2. Fassung), entwickelt er ein drittes Verhältnis, in dem sich ein erzähltes und ein

⁴ *Typische Formen*, S. 32.

⁵ ebda., S. 33.

⁶ In: Heidelberger Forschungen 3. Heft (1955), S. 55.

⁷ Bd. II, München 1928; im Kap. „Zum Stil Marcel Proust's“, S. 478.

⁸ *Typische Formen*, S. 33 und S. 76, Anm. 38; wohl durch Jauß angeregt.

⁹ Was Stanzel auch für moderne Romane nahelegen könnte, op. cit., S. 35 f.

¹⁰ Jauß, *Zeit und Erinnerung*, S. 62.

¹¹ op. cit., S. 444-459.

erzählendes Ich gegenüberstehen.¹² Er weist auf den Unterschied zum Autor ebenso hin wie darauf, daß dieser ‚Erzähler‘ selbst wiederum nur eine Rolle sei. „Hinter dieser Maske steht der Roman, der sich selber erzählt, steht der Geist dieses Romans, der allwissende, überall gegenwärtige und schaffende Geist dieser Welt“.¹³ Die dreifache Brechung dessen, der die Erzählung erschafft, in Autor, Geist der Erzählung und Erzähler mag zwar zur weiteren Differenzierung des vielschichtigen Erzählvorgangs beitragen; die nähere Bestimmung der Ich-Erzählsituation wird dadurch aber ebensowenig definitiv geklärt, wie durch das allgemeiner als bei Stanzel formulierte Spannungsverhältnis eines erzählten zu einem erzählenden Ich, dem im Grunde auch nur eine Zeitdifferenz zugrunde liegt.

So sehr sich diese Positionen auch unterscheiden mögen, sie geben dieser Untersuchung dennoch eine erwünschte Orientierung in zweifacher Hinsicht. Gemeinsam vertreten sie die Einsicht in die Doppelung des Ich in zwei am Erzählvorgang beteiligte Ich-Figurationen, die in einem bestimmten, jeweils anders motivierten Spannungsverhältnis zueinander stehen. Wenn andererseits zu verschiedenen literarhistorischen Momenten sich verschiedenartige Varianten dieser Ich-Ich-Beziehung ausprägen können, so dürfte das ein Hinweis darauf sein, daß der historische Wandel von einer generellen Wandlungsfähigkeit dieses Typus zeugt, d. h. dynamisch zu begreifen wäre. In diesem Sinne ist darauf zu achten, ob die nouveaux romans die Vitalität dieses Beziehungsverhältnisses nicht durch eine neue Inkarnation unter Beweis stellen.

2. La Route des Flandres – Claude Simon

a) Der Erzähler

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et [...].¹⁴

¹² Wer erzählt den Roman, S. 453 bzw. 455.

¹³ ebda., S. 457.

¹⁴ La Route des Flandres. Paris 1960; S. 9.

Diese Eröffnungsszene der *Route des Flandres* lässt einen Erzähler erkennen, der seine Gegenwart durch Reflexe wie *je pouvais voir, je me rappelle* (und etwas weiter im Text) *il me semblait voir* bezeugt. Im Verlauf des Romans wird man diese und verwandte Formeln in jeder einigermaßen abgrenzbaren Szene wiederfinden. Allein das *je pouvais voir* (später: *il pouvait voir*) wird mehr als dreißigmal inszeniert. Diesen Wahrnehmungsformeln gleichzustellen sind jene, die eine Gesprächssituation inszenieren wie *dit-il, répondit-il* u. a. Nicht selten fügt der Erzähler selbst dort ein *pensa-t-il, il se demandait* oder Vergleichbares ein, wo er eigene Gedanken und Mutmaßungen äußert. Was der Leser sieht, hört, erfährt, kurz alle sinnlichen und geistigen Wahrnehmungen werden diskret aber beharrlich auf seine vermittelnde Präsenz zurückgeführt.

Schon nach wenigen Seiten jedoch verläßt er die Position des Beobachters (dominierendes Verb *voir*):

Wack [...] disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques [...].¹⁵

Der Erzähler hat den Vorgang mit der Farbe seiner individuellen Sicht getönt, er überlagert Wahrgenommenes und Erinnertes mit persönlichen Vorstellungen. Auf S. 17 taucht zum ersten Mal das bezeichnende Verb *imaginer* auf. *J'imagine, j'imaginais* etc. bestimmen von da an zunehmend den Erzählverlauf. In den imaginierten Partien etabliert sich eine zweite, bedeutsame Ebene der Anwesenheit des Erzählers. Sie findet ihren syntaktischen Niederschlag in Wendungen wie

sans doute lui était-il impossible non d'être aimable (il désirait certainement l'être) (und einige Zeilen weiter:) [...] dans son esprit je suppose [...] le mot devait plutôt signifier [...] moustique.¹⁶

Der Erzähler bezieht Hypothetisches mit ein, er will versichern, seine Aussage bestärken. Darüber hinaus setzt die Klammer eine weitere Ebene des Erzählens; das faktisch Dargelegte wird in der Klammer von einer Auslegung des Erzählers überlagert. – Da ihm seine Perspektive offensichtlich nicht gestattet, unbekümmert in die Gedanken seiner Kameraden und Vorgesetzten einzudringen, behilft er sich mit persönlichen Mutmaßungen (*je suppose, plutôt* etc.). Was er so wiedergibt, sind eigene

¹⁵ ebda.; S. 9.

¹⁶ *Route des Flandres*, S. 9/10.

Gedanken, die er den anderen unterstellt. Unter diesem Gesichtspunkt enthüllt sich der Erzählvorgang immer deutlicher als eine unlösbare Textur von erlebnishaft Erfahrenem und Gewußtem, über das sich subjektive Interpretationen wölben.¹⁷

b) Duplizität des Ich

Nebenbei hat man von diesem Erzähler erfahren, daß er als ich-sagende Gestalt auftritt. Es steht außer Zweifel, daß er dadurch eine größere Unmittelbarkeit des Wahrnehmens in Anspruch nehmen kann als etwa in der Er-Erzählung, vor allem wenn er konsequent seine Perspektive einhält. In unserem Fall kann man sich wohl kaum einen intimeren Augenzeugen für die äußeren und inneren Vorgänge des Erzählers vorstellen – als eben dieses Erzähler-Ich selbst. Er nützt diese Nähe in einer für den Ich-Roman typischen Weise:

maintenant elle [i. e. la boue] était grise et nous nous tordions les pieds en courant [...] et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit. Ainsi elle l'avait fait malgré ma défense, je sentis que je rougissais (S. 9).

Der Erzähler selbst ist die Gestalt, die den Weltkrieg und die Nachkriegsereignisse, von denen dieser Roman erzählt, persönlich erlebt hat. Der Dialog mit seinem Vorgesetzten und entfernten Verwandten de Reixach (S. 9–11) eröffnet die Serie der zum Teil endlosen Unterhaltungen während und nach dem Kriege, an denen der Erzähler stets, und sei es nur durch seine Anwesenheit, teilnimmt. Aber das gilt darüber hinaus für alle Ereignisse dieses Romans; der Erzähler ist in jeder Szene anwesend, er ist gewissermaßen immer auf der Bühne. Von dieser Erkenntnis aus gelangt man zu der grundlegenden Einsicht, daß die *Route des Flandres* ein echter Ich-Roman ist und das Ich darin eine doppelte Gegenwart besitzt: es ist Erzähler und Erlebender zugleich. Und gerade diese Spaltung der einen Gestalt in zwei verschiedene, am Roman mitgestaltende Ich-Aktivitäten wird zum beherrschenden Charakteristikum dieses Werkes im allgemeinen und des Erzählvorgangs im besonderen. Dieser grobe Umriß bedarf allerdings noch der Erläuterung.

¹⁷ J.-L. Seylaz, *Du «Vent à la »Route des Flandres«: la conquête d'une forme romanesque*, S. 225–240. Er macht die selbe Beobachtung im Hinblick auf die »Evokationen« des Erzählers: »Les unes vécues ou cautionnées par des témoins, les autres imaginées et beaucoup plus incertaines. En fait nous assistons au contraire à une contamination progressive du réel par l'imaginaire« (S. 237).

c) Sprung zur Er-Form

Hat der geneigte Leser in Geduld die ersten 26 Seiten der scheinbar ungeordnet auf ihn eindringenden Szenen, Bilder, Gesprächszenen durchgestanden, so ist ein Umstand dazu angetan, seine Orientierung an der Ich-Form geradezu sprunghaft zu erschüttern: die Erzählung springt von der Ich- zur Er-Form. Eingeleitet wird diese Passage mit der Formel *je pouvais toujours les voir* (S. 25):

[...] plutôt le devinant que le voyant: c'est-à-dire (comme tout ce qui jalonnait le bord de la route: les camions, les voitures, les valises, les cadavres) quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval [...] n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne [...] – Georges se demandant sans exactement se le demander [...].¹⁸

Der Erzähler befindet sich in einer Verfassung der gesteigerten Ungewißheit. Sein Zustand zeigt sich an den *plutôt, devinant, c'est-à-dire* etc., der Klammer – alles auf wenige Zeilen zusammengedrängt. Der Anblick des in Verwesung begriffenen Pferdes erweckt in ihm den Eindruck von *quelque chose d'insolite, d'irréel*; eine Situation der psychischen Labilität ist evoziert; dahinein fallen die Worte *identifier comme ayant été* (S. 26). Der Erzähler wird von der momentanen Impression des Vergangenseins so stark affiziert, daß er es für nötig hält, sich von seinen zurückliegenden Erfahrungen als von etwas Vergangenem zu distanzieren, indem er sich in der Er-Form vom damaligen Erlebenden abzuheben versucht. Wir erfahren dabei des Erzählers Namen: Ich wird Georges; er hat sich damit die Möglichkeit eröffnet, sich in der Er-Form wie etwas Historischem selbst gegenüberzutreten.

Dieses subtile, assoziative Übergleiten wird jedoch auffallenderweise von keiner perspektivischen Veränderung begleitet. Dennoch erfahren wir vom Erzähler *Georges se demandant, Georges pensant*; das könnte er nicht wissen, wenn nicht »er« gleich »ich« wäre und damit der Standort der Perspektive unverändert. Der Erzähler bleibt also auch in der Er-Form mit Georges identisch.¹⁹

¹⁸ *Route des Flandres*, S. 26/27.

¹⁹ J. Ricardou, der dem Aufbau der *Route* in seinem Art. *Un ordre dans la débâcle* eine systematische Untersuchung widmete, scheint dies zu übersehen. In den »courant de décomposition« auf allen Ebenen dieser Welt fügte es sich gut, wenn »l'unité confuse [...] de la narration [...] éclate en se portant, sans transition, sur plusieurs narrateurs« (S. 288). – Dagegen deutet Pingaud (*Sur la Route des Flandres*, in: TM 16/1961, S. 1026–37) die Einheit der Perspektive ebenfalls an.

Und gerade hierdurch erfährt der Leser immer eindringlicher, daß von der aktuellen Gegenwart, rund sechs Jahre nach den Ereignissen von damals, die Personen (Blum, Wack, Iglesia, de Reixach), Vorfälle und Zusammenhänge im Moment des erzählerischen Rekapitulierens keinesfalls vergangen, abgelegt sind. Es gelingt dem Erzähler nicht, sie wie etwas Abgeschlossenes in seinem Gedächtnis zu deponieren. Was er als ‚damals‘ darlegen will, ist noch so aktuell, daß es die zeitliche Kluft zur Gegenwart überspringt und die Vergangenheit, soviel er davon noch behalten hat oder was er noch imaginieren kann, gegenwärtig erscheinen läßt. Dagegen kann er sich auch nicht wehren, wenn er versucht, in der Er-Form eine erzählerische Schranke zwischen Damals und Heute zu errichten.²⁰ Denn die Er-Form, lange Zeit die Erzählung dominierend, kann auf die Dauer nicht verhindern, daß das Wiedererleben und Imaginieren die Zeitdifferenz überschreitet. So ist es nicht verwunderlich, wenn auf S. 155 die Erzählung wieder in die Ich-Form hinüberwechselt und im folgenden die Grenze zwischen Ich und Er ebenso mobil bleibt, wie zwischen vergangenem und gegenwärtigem Erleben.²¹

Das hat für die Natur dieses Erlebens weitreichende Konsequenzen. Letzten Endes verliert es seinen historischen Status und wird in der Gegenwart des Wieder-erlebens geradezu a-historisch, von rein präsentischer Zeitqualität. Das Ich des Erzählvorgangs und Georges als der Erlebende von damals können keinen Abstand voneinander finden. Etwas anderes kommt ergänzend hinzu und scheint diese Auffassung zu verstärken. Zwar ist jede größere szenische Einheit in der *Route* von den erwähnten Formeln des Erzählgerüsts eingefasst; doch wie zeitbestimmend sich diese formale Kontinuität erweist, kann ein Beispiel für viele nachweisen:

[...] cette fois je pouvais voir grâce à la glace [...] le bas de la jupe de la femme ses deux mollets et ses deux pieds chaussés [...] sa voix arrivant alors du dehors revenant à l'intérieur du café par dessus son épaule parlant sans doute la tête à moitié tournée [...].²²

Nicht nur in der zitierten Passage, sondern häufig über mehrere Seiten hinweg wird ein Tempus einzig vom Partizip Präsens indiziert. In der

²⁰ B. Fitch kommentiert diese Stelle ähnlich: »Le changement abrupt de ‚je‘ à ‚il‘ suggère qu‘il y a [...] deux Georges, que Georges se voit lui-même de l‘extérieur« (*Participe présent et procédés narratifs chez C. Simon*, S. 210/11)

²¹ Ebenso Fitch, *Participe présent*: »Par la suite, la narration à la troisième personne alternera avec celle à la première« (S. 209).

²² *Route des Flandres*, S. 208.

überwiegenden Verwendung dieser Form findet das syntaktisch einen Niederschlag, was das Erleben so sehr auszeichnete: daß das Vergangene im Grunde Aktualität ist (Präsens) und weniger als Vorganghaftes denn als Statisches erfahren wird (in der Form des Partizips).²³

Was besagt die Häufigkeit des Partizip Präsens im Grunde also anderes, als daß in den Verba narrativa dasselbe Problem zum Vorschein kommt, das auch das perspektivische Verhalten des Erzählers beeinflußt hatte. Er will historisch, d. h. distanzierend darstellen. Dennoch gelingt es am Ende nicht, das Geschehen einer temporalen Hierarchie einzuordnen. Die Aktualität des (Wieder-)Erlebens veranlaßt den Erzähler, der Gegenwärtigkeit der Ereignisse mit dem Partizip Präsens Rechnung zu tragen.

Eine zusätzliche Hervorhebung leisten die Zeitadverbien, vor allen Dingen die zahlreichen *maintenant* und *à présent*.²⁴ Dem Partizip Präsens vergleichbar haben sie fast jede zeitliche Information verloren. Ihre neue Funktion macht sie zu Ortsangaben, die den jeweils akuten Punkt des erlebend-erzählenden Bewußtseins bezeichnen und damit ihrerseits den Prozeß der Entzeitlichung und Vergegenwärtigung akzentuieren.

d) Aktualisierendes Ich

Der Zeitabstand zwischen Erleben und Erzählen erwies sich als nicht mächtig genug, beide Zeiträume voneinander abzulösen. Was sich beim Erzählen ereignet, ist nicht nur ein gedrängtes Rememorieren und zunehmendes Imaginieren von damaligen Ereignissen, sondern sie erstehen vor dem Bewußtsein des Erzählers mit solcher Intensität, als ob sie sich in der Gegenwart selbst ereigneten²⁵ und nicht mehr voneinander zu scheiden wären.²⁶ Erzählen und Wiedererleben gehören dadurch im Grunde der

²³ Vgl. dazu Pingaud, *Sur la Route*: »Le participe présent [...] fige les actes dans l'apparence momentanée qu'ils ont prise« (S. 1032).

²⁴ Besonders eindrucksvolle Beispiele auf engem Raum S. 243–244, wo diese Adverbien zeitlich weit auseinanderliegende Situationen koordinieren.

²⁵ Pingaud, *Sur la Route des Flandres*, kann zwar in der zeitlichen Schichtung eine erste und zweite Ebene scheiden; er scheint dabei aber eine dritte (Georges-Corinne) und vierte (die Gegenwart des Aktualisierens und Schreibens) zu überschreiten (S. 1028), obwohl er später die Gegenwärtigkeit des Vergangenen durchaus herausstellt (S. 1029).

²⁶ Darauf weist auch Seylaz hin: »Les évocations, interchangeables, offrent toute la cohérence désirable; mais il est impossible de mesurer leur rapport avec le réel, leur degré de réalité, quand le vécu même devient douteux, contaminé qu'il est par les souvenirs imaginaires« (*Du >Vent< à la >Route*, S. 238).

selben Zeitstufe an; sie ereignen sich zeitgleich. Die Zeitdifferenz, die nach Stanzel oder Kayser die Spannung zwischen ‚erlebendem‘ und ‚erzählendem‘ Ich begründete, ist damit hinfällig. Der Unterschied erklärt sich aus der spezifischen Art des Erlebens in der *Route des Flandres*. Da es sich dabei im eigentlichen Sinne nicht mehr um das Erleben der Ereignisse handelt, sondern um ein Wieder-erleben in der Vorstellung, scheint es angemessener, eher von einem ‚aktualisierenden Ich‘ als von einem ‚erlebenden Ich‘ zu sprechen.

Gleichzeitig trifft diese Veränderung auch die bisherige Definition des Ich-Ich-Schemas von Stanzel. Nach dem Fortfall der Zeitdifferenz müßte untersucht werden, ob sich zum neuen ‚aktualisierenden Ich‘ ein erzählerisches Ich-Pendant finden läßt, das mit ihm ein neues Beziehungsverhältnis eingeht.

e) Schreibendes Ich

Verfolgt man die Auftritte des erzählenden Ich über den ganzen Roman hinweg, fallen bald neue, unbekannte Töne auf.

[...] pensant (Georges): »Alors il peut sans doute recommencer à y croire, à les aligner, les ordonner élégamment les uns après les autres, insignifiants, sonores et creux, dans d'élégantes phrases insignifiantes, sonores, bienséantes et infiniment rassurantes, aussi lisses, aussi polies, aussi glacées et aussi peu solides que la surface miroitante de l'eau [...].²⁷

Aus dem Zusammenhang kann ergänzt werden, daß mit *les* Worte gemeint sind, die *il*, Georges' Vater, zu Sätzen aneinanderreihrt. Zwei Dinge sollten davon festgehalten werden. Georges' Vater steht in einem engen Bezug zur Sprache; zum andern fällt auf, mit welcher Gereiztheit und Ablehnung Georges eben dazu Stellung nimmt. Einige Seiten weiter heißt es vom Vater:

pouvant le voir, [...] dans la pénombre du kiosque crépusculaire [...], lui et ses éternels feuillets de papier étalés devant lui sur la table [...] lui et ses éternelles feuilles aux coins retournés, raturés et qui étaient en quelque sorte devenus comme une partie de lui-même, un organe supplémentaire et aussi inséparable de lui que son cerveau ou son cœur (S. 243/244).

Nach diesen Worten klärt sich das Verhältnis des Vaters zur Sprache. Sie ist für ihn ein *organe supplémentaire*; so eng ist er damit verbunden,

²⁷ *Route des Flandres*, S. 232.

daß sie geradezu zu einem Attribut des Vaters wird. Mit diesem Nachdruck ausgesprochen, wird der schriftstellerischen Betätigung des Vaters eine durchaus existentielle Bedeutung zuerkannt. Ist es daher überraschend, wenn seine Charakteristik an erster Stelle die mit feiner, enger Schrift beschriebenen Blätter zu nennen hätte? Doch man würde die volle Tragweite dieser Passagen erkennen, stellte man nicht den Ton in Rechnung, mit dem Georges sie vorträgt. Warum erzählt er überhaupt von der Schriftstellerei seines Vaters?

Wie hatte er das Schreiben genannt, eine Aneinanderreihung von Worten zu eleganten, nichtssagenden Sätzen? Seine stärkste Attacke richtet er jedoch gegen das Instrument, die Sprache selbst. Was bedeuten ihm Worte? Sie sind *insignifiants, sonores et creux*; unbedeutend, hohl, nichts als ‚Schall und Rauch‘; von einer bedeutungsvermittelnden Funktion ist nicht die Rede. Seine aggressiven Kommentare denunzieren voll Skepsis und innerer Unruhe die Unverlässlichkeit des geschriebenen Wortes, das andererseits gerade die Grundlage bildet, auf die der Vater sein psychisches Gleichgewicht gebaut hatte. Wenn er deshalb so gegen die Sprache zu Felde zieht, führt er den fatalsten Schlag gegen die Existenzform des Vaters selbst. Er sieht ihn vor sich, wie er an Maiabenden im Freien vor seinem Tisch zu sitzen pflegt. Er könne

sans doute même plus distinguer à présent la fine écriture qui les couvre, se contentant sans doute à présent ou du moins essayant de se contenter de savoir que ces caractères, ces signes sont là, comme dans sa nuit un aveugle sait – connaît – l'existence des murs protecteurs, [...] alors que [...] la lumière n'apporterait d'autre certitude que la décevante réapparition de griffonnages sans autre existence réelle que celle attribuée à eux par un esprit lui non plus [...] (S. 244–245).

Da ist von nichts weniger die Rede als von dem sprachphilosophischen Problem, in welcher Weise Sprache überhaupt Wirklichkeit zum Ausdruck bringen könne. Für Georges begnüge sich der Vater mit dem bloßen Vorhandensein der Sprache. So wie Blinde sich im Schutze der Mauern sicher glauben, so der Vater in seinem blinden Glauben an die Sprache, ohne die Unwirklichkeit des Sprachlichen je erfahren zu haben, von der der Sohn zu wissen scheint. Wer so fundamental an der Sprache zweifelt, für den freilich reduziert sie sich zu einem Gekritzeln (*griffonnages*), das keine andere Wirklichkeit fassen kann als das materielle Substrat des Schreibens, Tinte und Papier. Mit diesem vernichtenden Urteil versagt Georges der Sprache jegliche Fähigkeit, Lebenswirklichkeit zum Inhalt

zu haben.²⁸ Das vermag sie nur, wenn man, wie der Vater, den Glauben daran hat. Georges erkennt in ihr lediglich ein System von Zeichen (*signes*).²⁹ Aus dieser Einschätzung heraus sollte man die an innerer Dramatik reiche Szene zwischen Georges und seinen Eltern zu verstehen suchen. Aus der Kriegsgefangenschaft heimgekehrt erklärt er seinen Eltern, sich in Zukunft ausschließlich um Ländereien und Landwirtschaft kümmern zu wollen.

Seine Mutter Sabine begrüßt diese Entscheidung *par la bruyante, obscène et utérine approbation*. Und der Vater?

pas un mot, pas une observation, pas un regret, la pesante montagne de chair toujours immobile, [...] à l'intérieur de laquelle ou plutôt sous laquelle se tenait quelque chose qui était comme une partie de Georges [...], Georges perçut parfaitement et plus fort que l'assourdissant caquetage de Sabine comme une sorte de craquement, comme le bruit imperceptible de quelque organe secret et délicat en train de se briser [...] (S. 233).

Dieses verborgene, empfindliche Organ ist identisch mit jenem anderen, dem *organe supplémentaire* (S. 232), den beschriebenen Blättern, die *une partie de lui-même* genannt wurden. Indem der Sohn die Sprache so entschieden verwirft, vernichtet er gleichzeitig damit den Vater. Schweigend resigniert er; aber man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob mit der Absage des Sohnes eine geheime Hoffnung in ihm zerbrochen wäre, verbirgt sich doch nach Georges' eigenen Worten *dans la pesante montagne de chair* des Vaters *quelque chose, qui était comme une partie* von ihm selbst. Aufgrund dieser geistigen Verwandtschaft hatte der Vater wohl gehofft, daß auch der Sohn seine Existenzform akzeptieren würde, und das hieße ein Leben aus der Sprache. Für den Leser stellt sich allerdings die Frage, was wir von der *Route des Flandres* zu halten haben, die ja so augenfällig die Erzählung Georges' ist.

Um darauf zu antworten, muß etwas zurückgegriffen werden. Rund zwei Jahre nach der Beendigung des Krieges unternimmt Georges den Versuch, der Erlebniswelt von damals Herr zu werden. Er trifft Corinne, die Verkörperung eines der zentralen Themen in der *Route des Flandres*, der Sinnlichkeit und der Begierde des Mannes ohne Frau³⁰, in einem Hotel-

²⁸ Fitch charakterisiert es so: »les mots n'ont de prise sur le monde réel, ni sur l'univers de la conscience humaine«; *Participe présent*, S. 214.

²⁹ Welche Bedeutung sich gerade hinter dieser Einschätzung der Sprache verbirgt, kann erst ein späteres Kapitel genauer darlegen (IV, 3. a).

³⁰ Vgl. dazu Ricardou, *Un ordre dans la débâcle*, S. 291.

zimmer (3. Ebene der Zeitschichtung). Während dieser Liebesnacht sollen sich die Erlebnisse und Vorstellungen der Kriegsepoke – nun schemenhafte, beunruhigende Bewußtseinsinhalte – an der Gestalt Corinnes identifizieren. »Lorsque Georges devient l'amant de Corinne [...] c'est [...] pour obtenir aussi une confirmation de ses rêveries, pour authentifier des conjectures«.³¹

Im Moment der sinnlichen Vereinigung jedoch versagt sich Corinne, dasjenige als Wirklichkeit zu garantieren, was für ihn Bewußtseinsrealität ist. *Non Non Non Non* ist ihre Antwort (S. 264). Was im Bewußtsein Georges' als Vergangenheit aktuell ist, kann auch als sinnlich-konkreter Vollzug keine Wirklichkeit erlangen und dadurch gebannt werden.³² Es bleibt ihm die Bestätigung durch ein Korrelat von Außen versagt. Der Akt der Liebe, eine der maßgeblichsten Weisen der menschlichen Kommunikation bei Simon, ist zu schwach, um die Trennung von Innen und Außen zu harmonisieren. Was diese Erkenntnis für Georges jedoch so fatal macht, drückt er folgendermaßen aus:

qu'avais-je cherché en elle espéré poursuivi jusque sur son corps dans son corps des mots des sons aussi fou que lui [...] avec ses illusoires feuilles de papier noircies de pattes de mouches des paroles que prononçaient nos lèvres pour nous abuser nous-mêmes (S. 274).

Er kann nicht verhindern, daß ‚sein‘ Weg zur Bewältigung seines Lebens, die Orientierung am Wirklichkeitsvollzug selbst, in letzter Instanz auf – Worte zurückführt, in den Bereich des Vaters. Gerade von dieser Zwangsläufigkeit wollte er sich jedoch befreien und mit seinem realen Erlebnis den Beweis erbringen, daß er nicht, wie der Vater, auf die realitätsunabhängige Sprache angewiesen ist. Am Ende erkennt er, daß er *aussi fou que lui avec ses illusoires feuilles* ist. So bleibt ihm nichts anderes übrig, als gegen Ende des Romans resümierend einzustehen:

qu'après tout elle avait peut-être raison et que ce ne serait pas de cette façon c'est-à-dire avec elle ou plutôt à travers elle que j'y arriverai (mais comment savoir?) peut-être était-ce aussi vain, aussi dépourvu de sens de réalité que d'aligner des pattes de mouches sur des feuilles de papier et de le chercher dans des mots (S. 295).

³¹ Seylaz, *Du «Vent» à la «Route»*, S. 238.

³² »La femme, Corinne, refusant, dans l'acte même, de se reconnaître, d'être le pôle unique [...] de ce mouvement de récomposition érotique«, verdeutlicht Ricardou, *Un ordre dans la débâcle*, S. 291.

Seine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit endet mit dem Eingeständnis, daß auch er auf diese unzulängliche Sprache angewiesen ist. Von dieser Situation aus klärt sich schließlich, warum sich Georges überhaupt so intensiv über das Medium Sprache ausgelassen hatte. Sie scheint unumgänglich die einzige Form zu sein, die einer Bewältigung der Wirklichkeit offensteht. Georges dagegen wies sie als solche zurück, weil er selbst die Erfahrung gemacht haben muß, daß das Erlebte in der Form der Sprache in eine vom Ursprünglichen total geschiedene Realität mündet, zu etwas substanziellem Anderem, in die Welt der Fiktion.

Woher aber nimmt Georges diese Erkenntnis? Ist man nicht gehalten anzunehmen, daß er nur deshalb so unerbittlich mit der Sprache ins Gericht gegangen ist, weil er als Verfasser der *Route des Flandres* etwas entstehen sah, das sich in der Sprache erheblich von dem unterschied, was er ‚wirklich‘ sagen wollte?³³ Dann wäre dieser Roman ein Dokument des Eingeständnisses dafür, daß Georges selbst versucht hat, seine Existenz wie sein Vater durch die Sprache zu verstehen – mit dem bedrückenden Unterschied allerdings, daß er die Welt der Sprache als das erkannte, was sie ist, eine künstliche Welt, eine Fiktion, während im Glauben des Vaters Fiktion und Wirklichkeit noch übereinstimmen konnten. Zwar läßt sich an keiner Stelle des Romans definitiv nachweisen, daß der Erzähler Georges auch gleichzeitig der Verfasser, der Schreiber des Romans ist; wir haben jedoch Grund, dies zu postulieren.

Der Roman bricht in dem Augenblick ab, als evident wird, daß das schriftlich nachvollzogene Erleben nicht den erwarteten Beitrag zur Lösung der aktuellen Probleme leisten kann. Im Hinblick darauf können wir den Erzähler genauer beschreiben. Sein Erzählen erweist sich als Teil eines umfassenderen Vorgangs, nämlich des Schreibens des Romans. Das ‚erzählende Ich‘ hebt sich auf in dem übergeordneteren ‚schreibenden Ich‘. Wir können es kurz so charakterisieren: das ‚schreibende Ich‘ verkörpert in sich zwei Aktivitäten: einerseits das Erzählen durch einen persönlichen Erzähler; andererseits den Akt des Schreibens, das über sich selbst reflektie-

³³ Eine ähnliche These vertritt Pingaud, *Sur la Route*, wenn er auch dem Scheitern noch einen zusätzlichen Aspekt hinzufügt: »Tout se passe comme si [...] l'écriture qui veut fixer les faits en les disant – était trahie par son propre mouvement et comme si, voulant donner à l'histoire une figure définitive, elle assurait [...] la définitive liquéfaction de toute histoire« (S. 1031). – J. Bloch-Michel dagegen übersieht diesen Umstand völlig: »au sein de ce désastre [...] un seul élément [...] restait intacte: le langage« (in: *N.R. et culture des masses*, Preuves 123/1961, S. 23).

rende und damit sich selber bewußte Verfassen dessen, was erzählt wird. Im Schreiben wird außerdem die Problematik des Schreibens erfahren, in dem Sinne, daß im Sprachgewordenen ein eigener Wirklichkeitscharakter evident wird.

f) Ich und Gegen-Ich

Nicht nur das ‚erzählende Ich‘, auch das ‚schreibende Ich‘ ist dem ‚aktualisierenden‘ zeitgleich. Mit anderen Worten bestätigt das Pingaud. »On ne sent jamais, en lisant ce livre, l'écart qui sépare [...] ces deux activités vivre et raconter«.³⁴ Obwohl also zwischen ‚schreibendem‘ und ‚aktualisierendem Ich‘ fiktiv keine (oder eine vernachlässigbar geringe) Zeitdifferenz besteht und sie somit nicht unter die Definition von Stanzels Ich-Ich-Verhältnis fallen, treten sie dennoch ganz zweifellos in ein wechselseitiges Spannungsverhältnis. Was das ‚aktualisierende Ich‘ als Erlebnismaterial zu Bewußtsein bringt, soll vom ‚schreibenden Ich‘ in die Form der Sprache transponiert werden. Wer dazu Stile des Inneren Monologs wählt, hat dadurch bereits eine Wahl über die Erscheinungsweise dieser erzählten Welt getroffen. Das Erleben wird, als sprachliche Nachbildung der Reaktionsweise des Bewußtseins, in zahllose mosaikartige Fragmente zerschlagen. Diese Art der Darbietung entspricht somit der Erlebnisweise des ‚aktualisierenden Ich‘, das in erster Linie den Assoziationen der Imagination und des Bewußtseins gehorcht; das Material erscheint gleichsam im bewußtseinsmäßigen Rohzustand.

Gerade dagegen richtet sich die Aktivität des ‚schreibenden Ich‘. Es soll die alogische Flut von Impressionen Sprache werden lassen; das bedeutet auch, sie einer Sprachordnung zu unterwerfen. Wäre das Unternehmen dieses Ich nicht vor so große Probleme gestellt, könnte es hoffen, in gewissem Maße Überschaubarkeit in die pluralistischen Ereignisebenen zu bringen. Hinter dem Bemühen des ‚schreibenden Ich‘ verbirgt sich der Wunsch, mit Hilfe des sprachlich Festgehaltenen eine Ordnung im eigenen Ich zu erkennen, das im Irrgarten der Bewußtseinsvielschichtigkeit einer inneren und äußeren Orientierungslosigkeit ausgesetzt ist.

„Aktualisierendes Ich“ und „schreibendes Ich“ bilden daher ein neues, für die *Route des Flandres* typisches ‚Doppelspiel‘. Ihre Spannung röhrt daher, daß die Aktivität des einen das ihm entgegenwirkende Unternehmen des anderen auf den Plan ruft; beide bedingen sich wechselseitig. Dieses neue Ich-Ich-Verhältnis beruht auf einem Wesensunterschied, nach-

³⁴ Pingaud, *Sur la Route des Flandres*, S. 1030.

dem das von Stanzel formulierte, auf einer Zeitdifferenz basierende nicht mehr zureichend war.

g) Vor und nach der Route des Flandres

Le Vent wird als der eigentliche literarische Beginn von Claude Simon angesehen. Es ist ein Ich-Roman. Der Erzähler versucht die Geschichte von der tragischen Unschuld des ‚Helden‘ Antoine Montès zu rekonstruieren, dessen Freund und Vertrauter er war. Bereits hier ist die Erzählanlage der Romane Simons ausgebildet. Die Rekonstruktion der Geschichte mündet in eine vorgestellte, erdachte. Traditionell daran ist allenfalls noch die gut erkennbare ‚Fabel‘ und ein menschliches Schicksal. Auf den Nouveau Roman weisen das in den Erzählvorgang einkomponierte Schreiben und die intermittierende Bilderfolge.

Der folgende Roman *L'Herbe* (1958) besitzt kaum mehr eine ‚Handlung‘. Äußere Umrisse lassen sich dennoch erkennen: dreimal an drei aufeinanderfolgenden Tagen trifft Louise ihren Geliebten, mit dem sie fliehen will. Die im Sterben liegende Tante vermachte ihr jedoch ihren letzten Besitz; dadurch glaubt sie sich ihr verpflichtet zu bleiben. – Erzähltechnisch scheint dieser Roman ‚traditioneller‘. Der persönliche Erzähler ist zurückgetreten hinter seine Figur Louise; der Roman in der Er-Form scheint erzählerlos (Stanzel würde sagen ein ‚personaler Roman‘); er vereint Innensicht und Außensicht unterschiedslos. Der traditionelle Aspekt wird allerdings weitgehend verwischt durch den ‚Bewußtseinsstil‘ dieses Romans.

Zwei Jahre nach der *Route des Flandres* erschienen, setzt Simon in *Le Palace* (1962) seine Erzählwelt konsequent fort. Der Mittelpunkt des Romans, von dem aus die fünf ‚stehenden‘ Szenen einen Zusammenhalt erlangen, ist das Bewußtsein des Studenten. Fünf nebeneinandergestellte Bilder (oder Impressionen), die wohl den Spanischen Bürgerkrieg als historische Folie haben, werden zur Bühne, auf der Bruchstücke dieses Kampfes ‚unbeweglich‘ abrollen. Der Tod (im zentralen Kap. *Les funérailles de Patrocle*) und die Geschichte bilden auch hier wieder die thematischen Pole, nach deren sinnvollem Zusammenhang der Student angesichts der verwirrenden Bewußtseinsbilder sucht. – *L'Histoire* (1967) schließlich kehrt zurück zum Ich-Erzähler. Wieder geht der Erzähler von einem zentralen Ort aus, dem elterlichen Gut. Von hier aus, anhand von Postkarten, Briefen, Photos, Dokumenten, schreitet er an diesen Erinnerungsbildern in seine und des Vaters Vergangenheit zurück. In dieser turbulenten Flut von Momenten aus diesen Lebensumständen sucht er nach einem

roten Faden in seiner ‚Histoire‘, in der, wie in der *Route des Flandres*, Tod und Liebe die Angelpunkte einer verirrten Gegenwart bilden.

Claude Simons Romanschaffen lässt zwei Leitlinien erkennen. Zum einen die zunehmende Entfernung von Erzählweisen des traditionellen Romans (seit *Le Vent*); die Entwicklung geht vom Roman der ‚Fabel‘ hin zum ‚Bewußtseinsroman‘. Zum anderen bilden seine Romane zusammen einen großen thematischen Bogen, in dem jeder eine andere Szene zu einem umfassenden autobiographisch-imaginären Lebensfresko beiträgt, dessen Problematik insgesamt in der stets erneuerten Auseinandersetzung mit einer Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit beruht. Das zeigt sich schon äußerlich an der stofflichen Verwobenheit der Romane: *Route des Flandres* thematisiert eine Episode aus *L'Herbe*, *Le Palace* entsteht aus einer Art Verzweigung der *Route*, *L'Histoire* knüpft eine Verbindung zu den Szenen aus dem Spanischen Bürgerkrieg in *Le Palace*.³⁵

3. Degrés – Michel Butor

a) Der Verfasser und sein Plan

J'entre en classe, et je monte sur l'estrade.³⁶ Die Erfahrungen aus der Lektüre der *Route des Flandres* machen uns aufmerksam. Ein Ich tritt gleich zu Beginn des Romans auf. Pierre Vernier ist Lehrer für Geschichte und Geographie in der Seconde A am Lycée Taine in Paris. Es ist der erste Schultag nach den Ferien, der 12. Okt. 1954. In seiner Klasse sitzen 31 Schüler, die außer von ihm von zehn weiteren Lehrern unterrichtet werden. Zwischen diesen und den Schülern einerseits und unter den Schülern andererseits erkennt Vernier außergewöhnlich viele verwandschaftliche Beziehungen. Den Anfang macht er selbst. Zu eben dieser Seconde A gehört u. a. sein Neffe Pierre Eller, der an diesem Tag gerade seinen fünfzehnten Geburtstag feiert. Aus dem Klassenzimmer nebenan hört man die Stimme des Kollegen Henri Jouret, einem anderen Onkel von Pierre Eller. Beim Betrachten der Namensliste macht Vernier die Ent-

³⁵ Vgl. dazu einige Bemerkungen auch bei J.-L. Seylaz, *Du ‚Vent‘ à la ‚Route‘* S. 234.

³⁶ Michel Butor, *Degrés*. Paris (Gallimard) 1960. – Pollmanns viel zu häufig ungenaue Datierung verlegt diesen Roman ins Jahr 1962 und stützt u. a. gerade darauf seine zeitliche Einteilung des Nouveau Roman! (*Der Neue Roman*, S. 166).

deckung, daß sie drei nicht die einzigen sind, die verwandtschaftlich verbunden sind:

Il y a dans l'ensemble que forment les élèves de cette classe avec leurs professeurs, trois groupes de trois personnes ayant entre elles des relations de parenté que je connais avec précision [...]. J'ai réussi à identifier un quatrième groupe (S. 62).

Er verfolgt die neuen Gruppierungen mit wachsender Systematik und ruht nicht eher, bevor er nicht alle Lehrer und Schüler zu Dreiergruppen, *triades* wie er sie nennt (S. 89), zusammengefaßt hat. Dem sind natürliche Grenzen gesetzt, denn es ist unvorstellbar, daß wirklich alle miteinander verwandt sind. Doch Verniers einmal geweckter systematischer Eifer findet Wege, sich darüber hinwegzusetzen. Er macht seine Triadenordnung komplett, indem er Gruppen bildet, die nur auf vermuteten Verwandtschaftsverhältnissen (etwa durch Namensgleichheit) oder nur losen Beziehungsverhältnissen beruhen und führt, als auch diese Möglichkeiten erschöpft sind, schließlich sogar willkürlich von ihm festgesetzte ein:

Après ces cinq groupes, j'en ai constitué un sixième à l'intérieur duquel ces relations [...] sont d'un degré indéfini, équivalentes [...] à celles qui peuvent exister entre deux élèves pris au hasard et l'un de leurs professeurs dans n'importe quelle classe de n'importe quel lycée (S. 89).

Die so geschaffenen Triaden besitzen keinerlei verifizierbare Relationen mehr. – Innerhalb dieses organisierten Zufalls nimmt der Organisator selbst, Pierre Vernier, eine Schlüsselposition ein. Er ist der Initiator des Triadensystems und selbst Glied der ersten und festesten Dreiergruppe. Welche Absicht aber mag ihn bewegen, diese Triaden über jede faktische Gegebenheit hinaus geradezu fanatisch weiterzuentwickeln?

cette abondance rare de proximités familiales, le fait que je te connaissais intimement, que je pourrais avoir par certains autres professeurs des renseignements sur quelques élèves, sur leur existence à la maison, me décidait à entreprendre la réalisation d'un projet que je caressais depuis longtemps, à savoir: la description d'une classe. (S. 15/16).

Diese Klarheit der Absicht wirkt überraschend nach der Lektüre der *Route des Flandres*; was da erst sorgfältig analysiert werden mußte, wird hier geradezu programmatisch an den Anfang gestellt: Vernier will den Versuch unternehmen, eine Klasse zu beschreiben; er stellt sich als Erzähler und Verfasser, als „schreibendes Ich“ selbst vor. Die Triadenbildung enthüllt sich als organisatorische Maßnahme zur erzählerischen Bewältigung des Stoffes.

b) Organisation der Beschreibung

Die Anordnung der ‚Darsteller‘ (Schüler und Lehrer) nach einem Triaden-system hatte sich die außergewöhnlich vielen familiären Beziehungen zwischen Schüler und Lehrer zunutze gemacht. Neben diesem Bezugsschema steht gleichbedeutend ein zweites, der Sitzplan der Seconde A, den sich Vernier zu Beginn des Schuljahres (am 12. Okt. 1954) von einem Schüler anfertigen läßt.

Mit Hilfe dieser beiden Schemata hofft er, seine Aufgabe bewältigen zu können. Durch die Wahl einer beliebigen Figur, beispielsweise Alain Mouron, ist bereits jeder weitere Schritt der Erzählung kanalisiert. Entweder der Betrachter lenkt seinen Blick auf die Nachbarn von Mouron (direkt neben ihm Francis Hutter; dahinter Pierre Eller; dessen Nebenmann und schräger Nachbar A. Mourons ist Michel Daval); oder aber die Beschreibung bewegt sich auf den Bahnen der Triaden, denen Mouron ja immer zugleich auch angehört. In unserem Beispiel bestehen verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Mouron, M. Bailly, dem Englischlehrer, und Michel Daval, seinem Nachbarn schräg hinter ihm. Nach diesem Verfahren kann sich die Erzählung – nach Wahl – entweder auf räumlicher oder personaler Ebene bewegen. Wie in einem Schachspiel gelingt es dadurch, alle Figuren nach festen Spielregeln miteinander kommunizieren zu lassen. Um diese Bewegungen verfolgen zu können, genügt es, beide Schemata aufzuzeichnen und neben die Lektüre zu legen.³⁷

c) Ohnmacht der Fakten

Angesichts dieser ‚autoritären‘ Entschlossenheit, mit der Vernier sein Erzählen dirigistisch einrichtet, erhebt sich immer dringender die Frage nach den Gründen. Schon bald äußert er einen seiner Grundsätze:

ces notes dont j'aurais voulu [...] qu'elles fussent une description littérale [...] un simple enregistrement de faits exacts [...] en m'efforçant de m'appuyer le plus possible sur ce que je connais avec certitude, sur le peu que je pourrais prouver devant un enquêteur impitoyable (S. 54).

Sein erklärtes Ziel ist die faktentreue Aufzeichnung aller verfügbaren Details. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Instanz, auf die er Bezug nimmt, den *enquêteur impitoyable*, von dem noch die Rede sein

³⁷ Roudaut rekonstruiert die Vorlage Butors im Kap. »Parenté« (*Butor ou le livre futur*, S. 86–88) und stellt auch die Beziehungsverhältnisse in *Passage de Milan* in diesen Zusammenhang (S. 88 ff.).

wird. Was aber verbirgt sich hinter diesem Gelöbnis? Erinnern wir uns dazu noch einmal der Triadenbildung. Nach fünf legitim gebildeten Gruppen stößt er bei der sechsten auf zunehmende Schwierigkeiten, denn ihr innerer Zusammenhalt ist *d'un degré indéfini* (S. 89); dieser schließen sich dann solche an, die nur noch rein willkürlich gebildet wurden. Wie aber läßt sich das mit der angekündigten Faktentreue vereinen, da das Bindeglied dieser Gruppe der Zufall ist? Wenn er sich dabei auf die Personen der Seconde A und des Lehrerkollegiums beschränken würde, könnte man immerhin noch von einem begrenzten Zufall sprechen. Nach Verniers Aussage drängt aber die Erzählung ganz offensichtlich über diesen Rahmen hinaus. Der bisher zahlenmäßig angebbare Kreis der ‚Darsteller‘ wird dadurch gesprengt. Einzige Bedingung, um als Figur des Romans anerkannt zu werden, ist Schüler bzw. Lehrer zu sein. Ihre Zahl jedoch wächst ins Unendliche, denn *n'importe quelle classe* kann unterschiedslos mit *n'importe quel lycée* korrespondieren. Aber nicht nur ihre Zahl, auch die Schauplätze erweitern sich dabei ins Uferlose, auf *n'importe quel lycée*. Indem also Vernier Zufall und Willkür in sein Vorhaben einbezieht, muß er auch die Konsequenz in Kauf nehmen: Figuren und Schauplätze könnten sich beliebig erweitern und würden eine unbegrenzte Zahl von Personen und einer Ubiquität des Ortes mit in die Erzählung hineinreissen. Was deshalb noch für seinen Neffen Pierre Eller erzählerisch realisierbar erscheint, wird etwa schon bei Francis Hutter zum Problem, nämlich alle notwendigen Angaben über sein Verhalten am 12. Okt. 1954 zu beschaffen. Vernier glaubt, Aufgaben dieses Schwierigkeitsgrades durch sorgfältige Nachforschungen mit Hilfe von Mitarbeitern (bes. Pierre Eller) immerhin noch lösen zu können. Wie aber soll er sich über den dunkelhäutigen Maurice Tangala informieren, der einer fiktiven Triade angehört und über den sich sein Wissen auf die wenigen Details reduziert, die er in seinem Unterricht in Erfahrung bringen kann? Durch diese Organisation seines Unternehmens gerät Vernier immer mehr in Zugzwang. Schließlich kann er sich nur noch damit behelfen,

en me servant d'une hypothèse que seul le hasard pourrait me permettre de vérifier; comment questionner en effet? (S. 62)³⁸

Da er keinen Weg sieht, über periphere Figuren soviel Tatsachenmaterial zusammenzutragen, daß es für seine *description* ausreichte, muß er Zu-

³⁸ Vgl. dazu Georges' Ausrufe in ganz ähnlicher Situation, wo ihm die Schwierigkeiten über die wahren Zusammenhänge immer bewußter werden und er mehrfach *Comment savoir?* fragt. (S. 302–306 allein viermal).

flucht zu Hypothesen nehmen. Was nicht wirklich erfahrbar wird, muß durch wahrscheinliche Fakten ausgefüllt werden. Allerdings macht er sich über den Fortgang seines Werkes keine Illusionen:

Au milieu de ces quelques points bien solides, s'introduit immédiatement un élément d'irréversible incertitude qu'il n'est possible d'atténuer qu'en multipliant les références [...] qu'en éclairant les uns après les autres les champs de probabilités (S. 55).

Auf diese Weise werden faktische Angaben immer stärker von solchen mit nur Wahrscheinlichkeitswert sekundiert. Was aber geschieht, wenn Vernier nicht einmal mehr zu potentiellen Informationen Zugang hat?

Ces notes dont j'aurais voulu à ce moment qu'elles fussent une description littérale, sans intervention de mon imagination [...] S. 54).

Er muß sie erfinden, indem er auf die *imagination* zurückgreift. Diese Quelle gewinnt dann allmählich so sehr an Einfluß, daß er sich veranlaßt sieht, den ursprünglichen Plan einer *description d'une classe* in *je me suis mis à imaginer cette classe en la décrivant* (S. 54) zu modifizieren. Durch diesen Einzug der Imagination vollzieht sich eine tiefgreifende Verwandlung im Erzählvorgang. Alle Angaben aus dem Vorstellungsvermögen unterwerfen sich zunehmend einem Prozeß der Subjektivierung, der das tatsächliche Geschehen immer mehr reduziert. Je weiter nämlich Vernier sein Werk fortsetzt, desto weiter entfernt es sich vom ‚wirklichen‘ Ausgangspunkt, der Unterrichtsstunde vom 12. Okt. 1954, um sich desto tiefer in ein System von imaginierter Realität hineinzugeben. So drängt sich ihm schließlich die selbe Erfahrung auf, die schon Georges nicht erspart blieb, daß sich ein tatsächliches Geschehen im sprachlichen Vollzug immer stärker von der anfänglichen Authentizität distanziert. Der Grund dafür ist letzten Endes darin zu suchen, daß das Bewußtsein im Akt des Imaginierens selbst zum Gegenstand des Erzählens wird. Um auf die Frage nach der Ursache für die dirigistischen Maßnahmen des ‚schreibenden Ich‘ zurückzukommen: die rigorosen Organisationsschemata waren selbst in ihrer Strenge nicht effektiv genug, weil sie den Einzug der Subjektivität in Form der Imagination nicht aufhalten konnten.

d) Perspektivenverschiebung

Was aber tut das ‚schreibende Ich‘ angesichts dieser Entwicklung? Eine seiner augenfälligsten Maßnahmen zeigt der Übergang vom ersten zum zweiten Teil (S. 121–125). Von Seite 125 an ist Pierre Eller der Erzähler

des Romans. Sein Berichtgegenstand ist derselbe 12. Okt. 1954, den bisher Vernier beschrieben hatte. Pierre Eller beginnt wieder von vorn an zu erzählen, allerdings aus seiner Sicht. Diese Perspektivenverschiebung wird sich noch einmal zwischen zweitem und drittem Teil (S. 283–287) wiederholen. Pierre Eller übergibt dort die Perspektive an seinen Onkel und Kollegen Vernier, Henri Jouret.

Was hatte Vernier bewogen, seine Rolle auf andere, wenn auch nahestehende Figuren zu übertragen? Auf S. 149–150 finden wir dazu folgenden Kommentar:

Le soir, tu as commencé à rédiger ce texte que je continue, ou plus exactement que tu continues en te servant de moi, car, en réalité, ce n'est pas moi qui écris mais toi, tu me donnes la parole, tu t'efforces de voir les choses de mon point de vue, d'imaginer ce que je pourrais connaître et que tu ne connais pas (S. 149–150).

Pierre Eller charakterisiert die Perspektivenübertragung treffend mit *tu t'efforces de voir les choses de mon point de vue*. Das Bemerkenswerte an dieser Blickfelderweiterung ist jedoch gerade, daß sie keine Expansion des Geschehensraumes und der Darsteller auslöst. Im Gegenteil, alle drei Erzähler konzentrierten sich jeweils auf den 12. Okt. 1954 und alles, was in unmittelbarem Zusammenhang damit steht. Alle drei Erzähler benutzen die selben Organisationsschemata und liefern nichts anderes als drei verschiedene Aspekte zu ein und dem selben Geschehen. Dem eigentlichen Verfasser Vernier geht es dabei einfach darum, zusätzliche Details für seine Beschreibung zu erschließen. Denn je mehr Figuren ins Spiel gebracht werden, desto größer wird das Bedürfnis, ihr Verhalten mit stichhaltigen Angaben zu belegen. Die Perspektivenverschiebung enthüllt sich deshalb als ein Versuch, den Einfluß des Vorstellungsvormögens und damit den Prozeß der Subjektivierung der Erzählung zurückzudrängen.

Im selben Atemzuge wird aber auch diese Hoffnung sogleich wieder in ihre Schranken verwiesen. Pierre urteilt unüberhörbar: *d'imaginer ce que je pourrais connaître*. Auch an dieser entscheidenden Stelle stößt man wieder auf *imaginer*. Dadurch aber verspricht dieses perspektivische Manöver wenig Erfolg, denn es ist unwahrscheinlich, mit Hilfe dieser neuen Details die Subjektivität unter Kontrolle zu bringen.

Vernier hatte sich dieser beiden Figuren bedient, um seine bedrohte Konzeption zu retten. Dennoch hat er nie aufgehört, selbst zu sprechen. Für den übergeordneten Zusammenhang hat dies immerhin die Bedeutung, daß trotz der Perspektivenverschiebung von ‚Ich‘ zu ‚Du‘ und zu ‚Er‘ die

Ich-Form des Romans als Einheit gewahrt blieb. Am Ende bietet sich nur noch die Konsequenz an, entweder das Werk aus der Vorstellung weiterzuführen und bewußt eine Welt nicht der Tatsächlichkeit, sondern der Fiktion zu erschaffen – oder es abzubrechen.

e) Problematischer Umgang mit Sprache

Verniers Analyse dieser Veränderung stößt im dritten Teil zum letzten, verhängnisvollen Punkt des Unternehmens vor. Vorbereitet wird seine Erkenntnis schon auf Seite 117, wo er sich mit der Aussagefähigkeit des Sprachlichen befaßt:

Ces mots que j'ai écrits ou bien que je prononce, en disant «je ne sais que que cela», ces mots mêmes n'ont de sens pour moi que parce que je sais bien autre chose, que bien autre chose est présent à divers degrés [!] d'historicité (S. 117).

Selbst was im mühsamen Akt der Redaktion Sprache geworden ist, scheint nur höchst unvollkommenes Abbild dessen zu sein, was hätte ausgedrückt werden müssen. Seine Worte spielen, wenn auch indirekt, auf ein zentrales Problem des Erzählens an, das wir nicht erst aus der *Modification*, sondern schon aus *Emploi du temps* kennen, auf die simultane Vielschichtigkeit eines Geschehens. Darauf vor allem zielt auch der Titel *Degrés*. In diesem Sinne kann Vernier von der Wirksamkeit der Worte sagen, sie hätten nur einen Sinn für ihn selbst, weil für ihn gleichzeitig noch immer andere Details im Bewußtsein konnotiert werden, welche in der Sprache keinen geschehnisgerechten Eingang gefunden haben. Diese Bemerkung steht jedoch erst am Anfang einer zum Schluß hin sich verdeutlichenden Kette von Kommentaren ähnlicher Art, wie etwa folgender aus dem Munde Pierre Ellers:

mais bientôt, malgré ton désir d'avancer, les mots ont commencé à se brouiller sous ton regard, à se perdre dans ton esprit (S. 225–226).

Wie Georges stößt auch Vernier an die Grenze, wo eine Fortsetzung des Werkes eine massive Sprachkrise heraufbeschwört. Über die Unzulänglichkeit hinaus zeigt es die Eigenheit, sich für den Benutzer zu verwirren, ja sich aus seinem Bewußtsein zu verlieren.³⁹ Wenn aber Sprache die

³⁹ J. Roudaut verfolgt diese Thematik durch das ganze Werk Butors hindurch (im Kap. *Sur un thème*) und konstatiert über das Verhältnis Sprache-Vorstellung: »des mots flottent dans notre mémoire. Notre univers mental est un monde discontinu« (*Butor ou le livre futur*, S. 133)

Kommunikation geradezu hemmt, so schwinden die Chancen immer mehr, *ce que tu avais fait, vu et pensé* (S. 225) überhaupt noch darzustellen. Zum ersten Mal taucht in *»Degrés«* das Motiv der destruktiven Sprache auf, die es aussichtslos erscheinen lässt, die wahrgenommene Wirklichkeit ihrem Realitätscharakter gemäß in die Form der Sprache zu übertragen. Letzten Endes verhalten sich wahrgenommenes und Sprache gewordenes Geschehen wie zwei gattungsverschiedene Gebilde zueinander, deren jeweilige Eigengesetzlichkeit verhindert, daß das eine die adäquate Entsprechung des anderen sein kann. Die allmähliche Erkenntnis des heterogenen Wirklichkeitscharakters zieht das erzählerische Unternehmen und seinen Erzähler Vernier in einen unheilvollen Konflikt hinein.⁴⁰ Außer ihm werden aber auch alle Figuren, denen er sich verbunden fühlt, von dieser Krise betroffen. Am einschneidendsten trifft dies Pierre Eller, dessen Mitarbeit an *Degrés* (er sammelt Material für Vernier) ihn seiner Umwelt suspekt macht. Auch die Beziehungen Verniers zu Micheline Pavin schnüren sich im Laufe der Redaktion ab. Ist unter diesen Bedingungen überhaupt noch daran zu denken, das Unternehmen fortzusetzen? Henri Jouret, der Erzähler des dritten Teiles, nimmt dazu Stellung:

il n'est pas question pour moi de terminer le livre de ton oncle, de mener jusqu'au bout le projet qu'il avait formé et qui l'a écrasé, mais il n'est plus question de le continuer, c'est une ruine (S. 385).

Das Unternehmen Verniers enthüllt sich vom Ende her als ein Wagnis auf mehreren Ebenen; das gilt nicht nur für das Projekt, das einem autonomen Transformationsprozeß unterliegt, sondern auch für den Erzähler selbst, dessen geistige Verwirrung ihn am Ende sogar physisch bedroht; sein Tod im Krankenhaus muß durchaus in Erwägung gezogen werden. Wir können also auch an dieser Stelle wiederholen, was wir schon über Georges und sein Erzählen gesagt hatten: Verniers ‚Krankheit‘ führt auf die Erkenntnis zurück, daß es unmöglich ist, bewußtseinsmäßige Wirklichkeit adäquat in Sprache zu übertragen. Diese Tragik des Schreibens ist, wie bei Georges, ein wesentliches Charakteristikum des ‚schreibenden Ich‘ auch in diesem Roman.

⁴⁰ Frey stellt gerade das als den tiefsten Grund für das Scheitern des Unternehmens heraus: »*Degrés* [...] zeigt, daß die Befreiung, welche die Aufgabe des Romans ist, im Roman selbst nicht möglich ist. Das Schreiben ist selbst wieder eine Wirklichkeit, welche so stark ist, daß sie dem Schreiber entgleitet und ihn seinem Werk und sich selber von neuem entfremdet“ (*Wege des französischen Romans*, op. cit., S. 1012).

f) Der Konflikt zwischen Wahrnehmen und Beschreiben

Bereits die Wahl des Stoffes zeigt, wie sehr sich dagegen das Erleben in *Degrés* von dem der *Route des Flandres* unterscheidet. Vernier unternimmt ein *projet que je caressais depuis longtemps*, ein überwiegend intellektuelles Experiment, denn es wird von keiner offenkundigen Notwendigkeit wie bei Georges veranlaßt. Demgemäß ist auch der Stoff: eine Unterrichtsstunde aus dem Schulalltag. Er wählt ihn sicherlich auch gerade wegen seiner Unerheblichkeit, weil er uninteressant ist.

Deshalb auch spricht er in einem anderen Ton als Georges; was er sagt, ist auf der Ebene der Syntax meist geordnet. Dabei enthielt selbst dieser spröde Stoff genügend Ansatzpunkte, die zahllosen, in jedem Moment in Verniers Bewußtsein gegenwärtigen Informationen in einem Bewußtseinsstil darzustellen. Man vergegenwärtige sich die Fülle der simultanen Reaktionen, die sich in jedem Augenblick in einer Klasse von 31 Schülern ereignen können. Was jedoch schon für das Bewußtsein Ordnungsschwierigkeiten bereiten würde, müßte im konsequenten sprachlichen Nachvollzug (soweit er überhaupt möglich ist) eine chaotische Verwirrung stiften. Um dem vorzubeugen, hatte Vernier versucht, mit seinen Organisationsschemata Kategorien der Ordnung einzuführen.

Neben das Problem, wie diese Vielschichtigkeit bewältigt werden könnte, tritt ein anderes. Vernier entfernt sich bei der Redaktion seines Werkes mit jedem Tag ein Stück weiter vom aktuellen Ereignis, es wird immer vergangener, sodaß es bald immer schwieriger wird, alle Einzelheiten noch zusammenzuhalten:

Les paroles que j'ai prononcées au cours de cette heure me reviennent en mémoire, et je sais que longtemps encore je serai capable de les transcrire à peu près à ma volonté, sans trop de risques de déformation, assez longtemps, c'est-à-dire encore quelque temps, quelques semaines ou quelques jours; après cela, il faudra que je les imagine (S. 119).

Je vergangener die Ereignisse werden, desto stärker sind sie dem Vergessen ausgeliefert. Dies bedingt reziprok ein anwachsendes Eingreifen der Imagination, so daß am Ende Erinnern mit Vorstellen identisch wird. Dieses Vorstellen ist jedoch nichts anderes als das Aktualisieren eines nur mehr möglichen, allenfalls wahrscheinlichen Geschehniskomplexes, der zwar in eine Vergangenheit zurückprojiziert werden kann, aber trotzdem nur im Augenblick des Vorstellens, in der Gegenwart des Schreibens, ‚real‘ ist. Wenn Vernier deshalb die Imagination zu Hilfe nimmt, handelt

er als ‚aktualisierendes Ich‘. Es bedarf nur noch eines Hinweises darauf, daß die Aktivitäten des Ich im Grunde zeitgleich sind. Ihr Unterschied wird nicht durch die dazwischenliegende Zeit, sondern durch ihren Seinsmodus motiviert. Was Vernier als Verfasser der bewußtseinsbedingten Pluralität des Gegenstandes mit diszipliniertem Ordnungswillen abzurügeln versucht, wird vom Charakter und von der ‚Ordnung‘ des Wahrnehmens und Imaginierens vereitelt. So steht am Ende der Erzählvorgang von *Degrés* unter dem selben typischen Spannungsverhältnis eines ‚aktualisierenden‘ und eines ‚schreibenden Ich‘ wie die *Route des Flandres*. Zwar ist sie im Vergleich zu diesem Werk fast ein Erlebnisroman, da ihrer menschlichen Dramatik hier nur ein intellektuelles Experiment gegenübersteht. Jedoch kann die Verschiedenheit der Erscheinung und des Ausdrucks nicht darüber hinwegtäuschen, daß beide Romane eine nahezu identische Erzählstruktur verwirklichen. –

Degrés bildet darin keine Ausnahme im Werk Butors. Schon *Emploi du temps* (1956) und *La Modification* (1957) kennen eine Auseinandersetzung zwischen einem ‚schreibenden‘ und ‚aktualisierenden Ich‘. Jaques Revel (cf. *révéler*) versucht mit Hilfe eines Tagebuchs dem bedrohlichen Zauber der labyrinthischen Stadt Bleston zu begegnen. In der *Modification* kommt dieses Doppelspiel nicht so deutlich zum Ausdruck. Dieser Roman breitet die Bewußtseinsinhalte aus, die zur Zersetzung der Entscheidung geführt haben, welche Léon Delmont nach Rom geführt hat. Zu einem ‚schreibenden Ich‘ sind nur Ansätze vorhanden. Ein ungelesenes Buch in seinen Händen bestimmt ihn nach der Ankunft in Rom, diesen *épisode crucial* niederschreiben. Mit welchen Schwierigkeiten er dabei möglicherweise zu kämpfen hat, erfahren wir nicht.

Das Schaffen Butors nach *Degrés* verzichtet auf jede offensichtliche Problematik des Erzählens. *Mobile* (1962) und die nachfolgenden »poèmes«⁴¹ kennen keinen durchgeführten Erzählvorgang mehr. Zwar ist in *Mobile* noch ein Ich gegenwärtig, doch beschränkt sich seine Funktion darauf, Wahrnehmungszentrum aller Registrierungen zu sein.⁴² Konflikte des Erzählens wie in *Degrés* scheinen vergessen. Nach diesem Roman wurde die Schwelle des sprachlichen Leistungsvermögens noch entschlossener in Dimensionen vorgeschoben, wo literarisches Sprechen sich als hochzerebra-

⁴¹ So die Bezeichnung des *Dictionnaire de littérature contemporaine*, S. 216.

⁴² Eine Einführung in die Verstehbarkeit dieses kryptischen Werkes gibt Roudaut, *Le livre futur*, S. 35–71; vgl. dazu ebenfalls den Essay von R. Barthes, *Littérature et discontinu*, in: *Essais critiques*, op. cit., S. 175–187.

les Experiment zur Erprobung neuer Ausdrucksmöglichkeiten ankündigt. In diese Richtung weist die ebenfalls 1962 erschienene ‚mobile‘ Oper *Votre Faust*, die den Fortgang der Aufführung den Zuschauern zur Wahl stellt. *Description de San Marco* (1963) setzt diese Versuche fort; Roudaut nennt sie »une étonnante lecture des textes bibliques«.⁴³ 6 810 000 litres d'eau par seconde, 1965 veröffentlicht, beschreibt auf ähnliche Weise die Niagara-Falle.

4. Dans le Labyrinthe – Alain Robbe-Grillet

a) Vom verschwiegenen zum beredten Werk

Von der französischen Literaturkritik als ‚chef de file‘ bezeichnet und von vielen so übernommen, empfiehlt es sich, den ‚Fall‘ Robbe-Grillet von erzählerischer Seite her zu prüfen, vor allem da eine Beurteilung zu einem guten Teil auf seine theoretischen Äußerungen zurückgeht, die zusammengefaßt unter dem Titel *Pour un nouveau roman* (1963) erschienen sind.

Seine beiden ersten Romane *Les Gommes* (1953) und *Le Voyeur* (1955) gehören in bezug auf den Erzählvorgang der selben Entwicklungsstufe an. *Les Gommes* werden von einem anonymen Erzähler tradiert, der selbst nicht als Figur in den Erzählvorgang aufgenommen ist. Die Perspektive kann beliebig wechseln; eine Grenze zwischen Außen und Innen der Figuren scheint nicht zu bestehen. Der Erzähler arbeitet im Grunde mit der selben Verfügungsgewalt, wie sie für die Romane Balzacs charakteristisch ist. Nuancierter nimmt sich in diesem Zusammenhang *Le Voyeur* aus. Bereits auf der ersten Seite pendelt sich die Perspektive auf Mathias ein, nachdem zuvor aus dem Blickwinkel eines anonymen Beobachters begonnen wurde. Der Fortschritt besteht in der quasi Monoperspektive des Protagonisten. Im dritten Roman *La Jalousie* (1957) ist der Erzählvorgang weit bewußter konzipiert und damit auch aussagefähiger. Von Anfang an wird die Perspektive in den eifersüchtigen Ehemann verlegt und bis zum Ende konsequent durchgehalten. Dennoch läßt sich auch hier ein Erzähler nicht direkt ausmachen – als Figur bleibt er die so häufig beobachtete Aussparung des Romans. Obwohl das erzählerische Medium mit seiner charakteristischen Akribie alle Sorgfalt darauf verwendet,

⁴³ Roudaut, *Butor ou le livre futur*, S. 137.

selbst als Erzähler (und ‚Held‘) unsichtbar zu bleiben, kann sich doch so etwas wie die Leerform eines Erzählers konstituieren. Er berichtet nie von sich selber, macht aber trotzdem in der Art und Weise, wie er die Dinge sieht, ständig auf seine Emotion (die Eifersucht) aufmerksam. Der Durchbruch zum voll integrierten Erzählvorgang selbst gelingt in *Dans le Labyrinthe* (1959). Das Werk Robbe-Grillets, das bisher so beharrlich zu seiner eigenen Entstehung geschwiegen hatte, wird hier mitteilsam.

b) Entwurf einer Welt

*Je suis seul ici, maintenant bien à l'abri*⁴⁴: Zum ersten Mal in diesen Romanen stellt sich dem Leser ein Ich vor. Doch gleich seinen verschwiegenen Vorgängern hat es eine Scheu, sein Inkognito preiszugeben. Nur einmal nennt es sich am Anfang, um dann erst auf den letzten Seiten des Romans (S. 211 f.) wieder hervorzutreten. Kompositorisch bildet sich daraus eine Anfang-Schluß-Bindung, die von Bedeutung sein wird, wenn nach der Funktion dieser Erzählanlage gefragt wird (in IV. 3. b.).

Was verbirgt sich hinter dem Ich? Seine minutiose Beschreibung eines zur Außenwelt hermetisch abgeschlossenen Zimmers breitet die wenigen Objekte aus, aus denen die anhebende Erzählung hervorgehen wird. Auf einer Kommode (S. 22) steht ein Weißblechkarton mit Briefen und Postkarten (S. 219)⁴⁵; an der Wand darüber hängt ein Stich aus dem vorigen Jahrhundert; er stellt eine Szene in einem Bistro dar und trägt den Titel *La Défaite de Reichenfels* (S. 26), eine, wie der Autor in einem kurzen Vorwort versichert, fiktive Schlacht. Im Vordergrund des Bildes sitzen, steif und unbeweglich, von den übrigen Gästen an der Bar getrennt, drei Soldaten; daneben ein etwa zehn- bis zwölfjähriger Junge mit einem Karton in Händen (S. 26).

Gleich von Anfang an weist das Ich nachdrücklich darauf hin, daß keinerlei Kontakt mit einer Welt außerhalb des Zimmers besteht:

⁴⁴ Alain Robbe-Grillet, *Dans le Labyrinthe*. Paris 1959, S. 9.

⁴⁵ Der lange Zeit verheimlichte Inhalt des Schachtel verleiht ihr in den Augen von Pollmann eine „Geheimnishaftigkeit wie ein heiliger Graal“ (*Der Neue Roman*, S. 183), der dann postwendend hinzufügt, daß er am Ende bekanntgegeben werden mußte, „um seinen Roman vor Mystifikationen [...] zu schützen“! – Vgl. dazu die ebenfalls transzendenten Deutung Morrissettes (*Les romans de R.-Gr.* Paris 1963, S. 177), die Pollmann als „merkwürdige Deutung“ (S. 184) kritisieren zu müssen glaubt. Das im Ganzen sorgfältige, textbezogene und fundierte Buch Morrissettes hat den Weg gewiesen, wie diese Romane aufgefaßt und untersucht werden sollten. Wenn man auch einigen Einzelbeobachtungen nicht zu folgen vermag, ist diese Studie doch richtungsweisend für das Robbe-Grillet-Verständnis.

ici le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière (S. 9); (und weiter): le bruit des talons ne peut arriver jusqu'ici, non plus qu'aucun autre bruit du dehors. La rue est trop longue, les rideaux trop épais, la maison trop haute. (S. 11)

Wie aber sind bei dieser Isolierung Aussagen wie die folgende zu verstehen: *Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie* (S. 9); und neun Zeilen später: *Dehors il y a du soleil* (S. 9)? Dieser Witterungsumschlag ist mehr als nur eine Laune des Erzählers. Wenn dieses Ich tatsächlich nicht weiß, wie es versichert, was sich außerhalb seines Zimmers ereignet und dennoch darüber zu berichten versucht, so können seine Aussagen keine wirkliche Außenwelt betreffen. Eher scheint es zu mutmaßen, welches Wetter draußen herrschen könnte.

Ohne jede Verbindung zu einer Außenwelt dringt das Ich in einen Außenbereich vor, den es weder sehen noch hören – den ihm nur sein Vorstellungsvermögen aufschließen kann! Von da aus werden die widersprüchlichen Worte des Beginns sinnvoll: ‚Ist es draußen schön?‘, oder ‚Könnte es nicht regnen?‘ fragt sich das Ich, wobei die Entscheidung im Grunde nebensächlich, der Vorgang jedoch aber umso weitreichender ist. Mit Hilfe der Imagination denkt sich das Ich zu seinen vier Wänden eine Weltumgebung hinzu, die ihm mindestens gedanklich einen Weg aus seiner Abgeschiedenheit heraus gestattet.⁴⁶

Diese imaginativen Exkursionen in die Welt ‚draußen‘ nehmen ständig und, wie sich bald herausstellt, keineswegs willkürlich zu. Sobald der Blick des Ich im Zimmer auf die mit dunkelroten, undurchlässigen Vorhängen verhangenen Fenster trifft (dorthin also, wo seine Welt zu Ende wäre), ist für das Vorstellungsvermögen das Signal gegeben, aus den vier Wänden heraus in die Außenwelt vorzudringen. Eines von vielen Beispielen soll diesen Mechanismus⁴⁷ vorführen:

Cette paroi [...] est dissimulée du haut en bas, et sur la plus grande partie de sa largeur, par d'épais rideaux rouges, faits d'un tissu lourd, velouté. Dehors il neige. Le vent chasse sur l'asphalte sombre du trottoir (S. 11).

Die ersten Angaben über diesen Außenbezirk gelten den allgemeinsten klimatischen und lokalen Verhältnissen. Ein Wintertag, grau, Schneefall;

⁴⁶ Morrissette hat diesen ‚procédé narratif‘ anschaulich und ausführlich dargestellt (*Les Romans de R.-G.*, S. 166–167).

⁴⁷ Zeltner-Neukomm streift ihn, ohne ihn jedoch von ihrer Blickrichtung her würdigen zu können (*Eigenm. Sprache*, S. 63/64).

der anfangs erwogene Sonnenschein wird verworfen. Jeder neue Vorstoß entdeckt neue Gegenstände; eine Stadt beginnt sich zu skizzieren. Rechtwinklig angelegte Straßen, sich in allem gleichend, sind gesäumt von hohen Wohnblocks mit zum Verwechseln ähnlichen Fassaden; entlang der Straßen in regelmäßigen Abständen Laternen:

Un croisement, à l'angle droit, montre une seconde rue tout semblable: même chaussée sans voitures, mêmes façades hautes et grises, mêmes fenêtres closes, mêmes trottoirs déserts. Au coin du trottoir, un bec de gaz est allumé (S. 15). (Doch dann, inmitten dieses Prozesses der Vergegenständlichung, entsteht buchstäblich ein menschlicher Gegenstand): Contre la base conique du support en fonte, [...] s'enroulent de maigres rameaux d'un lierre théorique [...]. Un peu plus haut, une hanche, un bras, une épaule s'appuient contre le fût du réverbère. L'homme est vêtu d'une capote militaire (S. 16).

Der unwirtliche Raum beginnt sich zu beleben. Diese Welt wird in der Figur des Soldaten nicht nur einen Mittelpunkt der Handlung, sondern auch der Perspektive finden. Indem sie sich bevölkert, gewinnt sie zunehmend an Autonomie, nicht zuletzt ablesbar an den immer seltener werdenden ‚Szenenwechseln‘ von außen zurück nach innen ins Zimmer des Ich.

Die Entstehung dieses Raumes wird nicht dem Zufall überlassen. Wie der Ausbruch nach außen, unterliegt auch die Komposition der Außenwelt einem Mechanismus, der eng an die Gegenwart der Objekte im Zimmer des Ich gebunden ist. So trägt z. B. der Soldat einen Karton unter dem Arm. Im Laufe des Romans wird er sich zum einen immer mehr dem Weißblechkarton auf der Kommode im Zimmer des Ich angleichen, und andererseits sich mit demjenigen identisch erweisen, den der Junge auf dem Stich über der Kommode in Händen hält. Dieser Verknüpfungsprozeß wiederholt sich auf anderer Ebene. Auf Seite 24 gleitet der Blick des eingeschlossenen Ich über den Stich *la Défaite de Reichenfels*. Die Erzählung geht zu einer Bildbeschreibung über. Mit großem Interesse wird jedes Detail festgehalten. Nach mehreren Seiten entdeckt sich plötzlich der Grund für diese Zudringlichkeit:

Il [i. e. le soldat] a fini son verre depuis longtemps. Il n'a pas l'air de s'en aller. Pourtant, autour de lui, le café s'est vidé de ses derniers clients (S. 29) [...] C'est l'enfant qui prononce les premières paroles. Il dit: 'Tu dors?' (S. 30).

Unter dem intensiven Blick des Betrachters wird das erstarre Leben des Bildes wieder zu Bewegung erweckt. Der zweidimensionale Prospekt ver-

wandelt sich in die belebte Szenerie eines französischen Bistros. Die vom betrachtenden Ich in dieses Bild hineingetragene Aktivität enthüllt eine überraschende Zielbewußtheit: der Soldat im Vordergrund der Bar, der gerade mit dem Jungen ins Gespräch kommt, wird mit dem anderen Soldaten identisch, der zuvor an einem Laternenpfahl lehnte. Gleichzeitig kommt eine zweite Figur ins Spiel, der Junge mit dem Karton in Händen. Mit Hilfe dieses zweiten Mechanismus fügt das Ich dem ersten Schauplatz in der Straße einen zweiten hinzu und bringt sie durch die Personen-gleichheit in Beziehung.

Aus Identifikationsketten dieser Art entsteht bald das Bedürfnis, die sich vermehrenden Gegenstände, Figuren und Schauplätze dieser Außenwelt unter Kontrolle zu halten. Recht früh erkennt man, wie das Ich darum bemüht ist, die Bestandteile zu organisieren. Da es an keine erlebnishaft oder historische Wirklichkeit gebunden scheint, ist die Verknüpfung der Glieder seinem eigenen Entwurf überlassen. Wie könnte sich die Bekanntschaft des Jungen mit dem Soldaten zugetragen haben? Wie wäre der Schauplatz an der Straßenecke mit dem Bistro in Verbindung zu bringen? Solcherlei Fragen legt sich das Ich vor. Bei ihrer Beantwortung geht es pragmatisch vor. Wir können es beobachten, wie es mögliche Zusammenhänge und Erweiterungen geradezu ausprobiert. Ein besonders aufschlußreiches Beispiel zeigt der Versuch, Soldaten und Jungen in Kontakt zu bringen. Das Ich sieht eine Möglichkeit, entdeckt ihre Undurchführbarkeit – und verwirft sie wieder, so mehrere Male hintereinander (S. 36–47). Jede Wiederholung ist zugleich Neuansatz, der den vorhergehenden Versuch variiert.

Dieses Bedürfnis nach Kohärenz in dieser entworfenen Welt wird umso dringender, je mehr Schauplätze zu berücksichtigen sind. Neue Prospekte folgen, wo der Junge den Soldaten mit seiner Familie in Kontakt zu bringen versucht. In der Küche dieses Wohnblocks macht der Soldat die Bekanntschaft der Mutter des Jungen. Ihr Mann nimmt ebenfalls am Krieg teil, sein Schicksal ist unbekannt. Ob der Soldat Verbindung mit ihm gehabt hat? Sind es seine Habseligkeiten, die er im Karton mit sich trägt? Für einen Moment wird sogar eine Identifikation in Richtung auf den verschollenen Ehemann erwogen. Im selben Haushalt lebt ein simulierender Invalid, er verweist den Soldaten an ein Entrepôt militaire, wo er Unterkunft finden könnte; der Junge führt ihn hin. Dort wird der Soldat im Fieberzustand von einem Arzt behandelt; dieser taucht in einer späteren Szene im Bistro wieder auf (Erkennungsindiz: die *canne-parapluie*); dann in der Küche der jungen Frau, als der Soldat von den Kugeln der (deut-

schen) Besatzungsmacht tödlich verwundet wird und vom Arzt drei Spritzen erhält, bis er schließlich als das Ich des Anfangs erkannt werden kann, das in seinem Zimmer von der Außenwelt abgeschlossen ist.

Mit jeder neuen Erweiterung und Differenzierung wird dem Erzähler die Notwendigkeit, die Einzelglieder mit den übrigen zu einem empirisch-plausiblen Zusammenhang zu koordinieren, immer mehr zum Problem. Am Ende des Romans wird der Erzähler von diesen Anforderungen überwältigt, da er darauf immer nur mit neuen Kombinationsmöglichkeiten, mit Hypothesen antworten kann.⁴⁸ Der Roman bricht ab.

c) »Un livre sur rien«

Dans le Labyrinthe ereignet sich an zwei radikal voneinander getrennten Räumen. Auf der einen Seite das von der Umwelt isolierte Zimmer des Ich; auf der anderen die künstliche Welt, die sich das Ich aus seiner Vorstellung heraus hinzudenkt. Nach den Maßnahmen des Ich-Erzählers zu urteilen, soll sie den Gesetzen der empirischen und der Erfahrungswirklichkeit gehorchen, also Kausalität, Logik und Chronologie verwirklichen.⁴⁹ Das Ziel dieses Schöpfungsaktes liegt zwar nicht in einer lückenlosen, aber doch zunehmend autonomen Welt. Als solche ist sie jedoch in bislang noch nicht angetroffener Ausschließlichkeit die Hervorbringung eines ‚aktualisierenden Ich‘! An keiner Stelle findet sich ein Hinweis darauf, daß die ‚Geschichte des Soldaten‘ mit einem persönlichen Erleben des Ich verbunden wäre.

Selbst die letzte Bastion der Objektivität, die Objekte selbst, sind letzten Endes hier nicht über den Verdacht erhaben, nur fiktive Gegenständlichkeit zu besitzen, denn die Weise ihrer Inszenierung erinnert verblüffend an die Entstehung dieser fiktiven Welt insgesamt. Als Beispiel soll das Stilett dienen:

Sur la droite [sc. de la table], une forme simple plus estompée, recouverte déjà par plusieurs journées de sédiments [erg.: de poussière], transparaît cependant encore; sous un certain angle, elle retrouve assez de netteté

⁴⁸ Jean Alter schreibt dazu: „cette fois-ci le lecteur lui-même, associé par le narrateur à l‘édification d‘une réalité imaginaire, fait l‘expérience de la résistance que tout réel, fût-il inventé, oppose au regard“ (*La vision du monde d‘A. Robbe-Grillet*, op. cit., S. 48).

⁴⁹ Albérès erspürt diesen geistigen Akt, ohne ihn allerdings zu Ende zu verfolgen: »lorsqu‘en écrivant *Dans le Labyrinthe*, A. Robbe-Grillet décrit en même temps des personnages dans la rue, et un tableau représentant l‘intérieur d‘un café, jusqu‘à ce que les deux groupes coïncident« (*Métamorphoses*, S. 33).

pour laisser suivre ses contours sans trop d‘hésitation. C‘est une sorte de croix: un corps allongé, de la dimension d‘un couteau de table [...] ; *auf der selben Seite unten eine Präzisierung*: Plus à droite encore, dans la direction indiqué de la fleur, ou par la pointe du poignard (S. 12-13). *Auf Seite 19 heißt es dann*: C‘est la même croix à quatre branches; *jedoch befindet es sich jetzt auf der Kommode*. *Und wenig später*: Un motif analogue orne encore le papier peint des murs (S. 19).

Kaum hat sich ein Objekt konstituiert, bildet es eine Objektkette, die stets von innen nach außen hinausführt. So taucht der Dolch wieder in der Küche der jungen Frau auf; dasselbe Exemplar wird sich im Karton des Soldaten finden, ehe es am Ende des Romans in die Hände des Arztes gelangt.

Auf dieselbe Art verfertigen sich andere Objekte, die Papierblätter, der Sockel der Tischlampe (der den der Straßenlaterne inspirieren wird), das Mobiliar etc. Die radikalste Folgerung aus diesen Beobachtungen lässt selbst die wenigen Gegenstände im Zimmer des Ich zu eingeschränkt autonomen, wenn nicht gar nur vorgestellten Objekten werden. Eigentlich verbürgte Elemente in dieser Welt wären letztlich nur das Ich und allenfalls der Stich ‚La Défaite de Reichenfels‘.⁵⁰ Diese uneingeschränkte Ich-Abhängigkeit der Welt findet sich in den Romanen Becketts wieder.⁵¹

Der Charakter des Aktualisierens wirkt deshalb so unmittelbar, weil es nichts Vergangenes gibt, an dem sich das Erzählte zur Aufrechterhaltung der Authentizität orientieren könnte.⁵² Was diesen Roman von den bisher untersuchten unterscheidet, ist gerade die völlige Abwesenheit eines erlebnishaften Anstoßes von außen. Dennoch ist von einem Erleben die

⁵⁰ Morissette hält zumindest die Sphäre des Zimmers für real gesichert (*Les Romans de R.-Gr.*, S. 162). – Pollmann schließt sich dieser Meinung an, wenn er sagt, „daß diese ganze Geschichte nur in der Deformation und Belebung von Objekten [...] im Zimmer des Erzähler-Ichs“ besteht (*Der neue Roman*, S. 181).

⁵¹ Stoltzfus dagegen nimmt gerade an, daß die Gegenständlichkeit auf Erinnerungen zurückführt: „The red curtains ob the doctor-narrator’s room remind him of the red curtains of the room in which the soldier died. It is this color red (blood? life?) which is the immediate stimulus for the [...] fictional narrative“ (*A. Robbe-Grillet and the new french novel*; op. cit., S. 82). M. E. verläuft der Vorgang des Imaginierens gerade umgekehrt; der rote Vorhang eröffnet eine Motivkette, die von Innen nach Außen hinausgeht. Alter trifft den Vorgang besser, wenn er sagt: »Le ‚labyrinthe‘ marque une étape décisive car, pour la première fois, on peut y voir l‘application de la formule: l‘imagination précède l‘existence« (*La vision du monde*, S. 44).

⁵² Frey dazu: „Dieser traumhaften Wirklichkeit entspricht ein Erleben in Bildern, wobei das erinnerte dem aktuellen gleichgestellt ist“ (*Wege des frz. Romans*, S. 1007).

Rede, und zwar vom Schicksal des Soldaten. Da er jedoch als Figur rein faktive Setzung des Erzählers ist, repräsentiert er den Verzicht auf die direkte Darstellung eines persönlichen Erlebnisses; bis hierher ist die Erzählung kein Ort, wo sich das Ich mit sich selber auseinandersetzt. Die Einheit von Erleben und Aktualisieren wie in der ›Route des Flandres‹ oder ›Degrés‹ teilt sich hier in zwei Figuren auf. Das aktualisierende Ich erfindet das Erleben des Soldaten, das damit die Lücke ausfüllt, die die Verschwiegenheit des Ich geschaffen hatte. Insofern bekundet sich das Aktualisieren in diesem Roman in einer bislang nicht beobachteten Reinheit. Der ›Fortschritt‹ gegenüber den anderen beiden Beispielen besteht darin, daß auch der letzte Rest an persönlichem Erleben aus dem Erzählen eliminiert scheint.

d) Erzählen und Schreiben

An der Art, wie das Ich den Roman beginnt und seine Welt mit Hilfe der genannten Mechanismen einrichtet, kann man zwei Beobachtungen ablesen: das Aktualisieren unterliegt einer ständigen Kontrollinstanz; sie selektiert das aktualisierte Erzählmaterial. Zum andern lässt sich die ständige Anwesenheit eines Erzählers aufgrund seiner mannigfachen Eingriffe in den Erzählverlauf rekonstruieren:

Il remarque à cet instant que la porte est entrouverte: porte, couloir, porte, vestibule, porte, puis enfin une pièce éclairée, et une table avec un verre vide dont le fond [...] Non. Porte entrebâillée. Couloir. Escalier. Femme qui monte [...]. Porte. Et enfin une pièce éclairée: lit, commode, cheminée, bureau [...], et l'abat-jour qui dessine au plafond un cercle blanc. Non. Au-dessus de la commode une gravure encadrée de bois noir est fixée... Non. Non. Non. (S. 95–96).⁵³

Der Erzähler versucht in dieser Passage, den Soldaten mit den Bewohnern des Wohnblocks zusammenzuführen und ganz besonders mit dem Ich selbst, dessen Zimmer sich in der obersten Etage befindet. Die ›Non‹, die er immer wieder in den Erzählverlauf hineinruft, gleichen den Zwischenrufen eines Regisseurs, der unsichtbar zwischen den Aufbauten die Proben leitet und korrigiert. Ein anderes Beispiel findet sich gegen Ende des Romans. Rückschauend versucht der Erzähler dort, die Rolle seiner Figuren abzuwagen, wie sie hätten ›spielen‹ müssen, um das Werk zu einem Ende bringen zu können.⁵⁴

⁵³ Ähnliche Beispiele finden sich auf S. 148/149, S. 179 und S. 202.

⁵⁴ Jean Miesch streift in seiner Monographie *Robbe-Grillet* die Rolle des Erzähler ebenfalls: »*Dans le Labyrinthe* n'est pas l'histoire d'un livre qui se fait, mais

In welchem Maße ist dieser Erzählvorgang jedoch in den Roman integriert? Die progressive Konstituierung der Objekte gibt uns dafür einen Hinweis:

Auf Seite 10 wird ein Motiv zum ersten Mal angedeutet. Danach wieder aufgenommen, präzisiert es sich: Vienent ensuite des lignes incertaines, entrecroisées, traces sans doute de papiers divers, dont les déplacements successifs ont brouillé la figure [...] ou au contraire voilée de grisaille, et ailleurs plus qu'à demi effacée, comme par un coup de chiffon (S. 13–14). – Am Ende des Romans gehören die papiers zum selbstverständlichen Inventar: Tout le reste de la pièce est inchangé: les cendres de la cheminée, les feuilles éparses sur la table, les bouts de cigarettes brûlées (S. 219).

Mit den *papiers* und *feuilles* entstand ein Bestandteil des Zimmers, der umso mehr die Aufmerksamkeit erregt, als seine Bedeutungsfunktion in den vorigen Romanen noch gegenwärtig ist. Da der Leser über den Erzähler selbst nichts erfährt, werden die Dinge seiner Umgebung zu Indizien seiner Charakterisierung. Es heißt den Text von *Dans le Labyrinthe* nicht über Gebühr zu bemühen, wenn diese ›feuilles‹ als Beweisstücke für die Gegenwart eines ›schreibenden Ich‹ gedeutet werden. Die Nähe zur *Route* und zu *Degrés* legt nahe, in diesem Ich den Schreiber des Romans zu sehen.⁵⁵

Auffallend in diesem Zusammenhang ist, daß von einer Krise der Sprache nicht gesprochen wird. Daß bei der Redaktion dennoch Komplikationen und problematische Momente auftreten, steht aber ebenso außer Zweifel. Dies zeigt das Ende der Erzählung, wo das Ich vor seiner selbstgeschaffenen Welt die Flucht ergreift:

[...] mais la vue se brouille à vouloir en préciser les contours [...], et après la porte de la chambre, le vestibule obscur où la canne-parapluie est

l'histoire d'un soldat perdu dans un labyrinthe (S. 25); und wenig später: »*D. L. L.* est sans doute l'œuvre de Robbe-Grillet qui s'amuse le plus de son narrateur« (S. 28). Solche Bemerkungen sind charakteristisch für diese überhebliche Studie, die es sich ersparen kann, auf den Text ebensowenig einzugehen, wie Zitate ohne Stellenangaben und Herkunft anzuführen. – Ein unergiebiges Buch.

⁵⁵ Vgl. dazu Morrisette: »On peut penser – surtout à cause des feuilles éparses qu'on trouve sur la table, à la fin du livre – qu'il rédige un journal, qu'il récrée ou crée tout simplement une histoire. (Les romans de R.-Gr., S. 159). Zwar übergeht Morrisette die erste Erwähnung des Motivs auf S. 13/14, aufgrund dessen es zu einem Indiz für die Auftritte des Erzähler-Ich wird, aber er bestätigt den in den Erzählvorgang integrierten Schreibakt.

appuyée obliquement contre le portemanteau, puis, la porte d'entrée une fois franchie, la succession des longs corridors, l'escalier en spirale, la porte de l'immeuble avec sa marche de pierre, et toute la ville derrière moi (S. 220/221).

Der Leser erfährt nichts über die Hintergründe dieser Flucht, man kann sie aber ahnen. Das erzählerische und sprachliche Werk ist undurchführbar, weil selbst die Darstellung einer rein fiktiven Wirklichkeit, die in der Sprache keine Transformation gegenüber einer erlebten Wirklichkeit zu befürchten hätte, offenbar trotzdem am Realitätscharakter der Sprachwelt scheitert: die in der Sprache hinzugewonnene Welt stellt kein echtes Pendant für eine reale Welt dar. Daher verstummt der Erzähler; der Soldat, sein Double, stirbt; der Roman bricht ab.

e) Schreiben als Akt der Reflexion

Warum hatte das ‚schreibende Ich‘ diesen Versuch überhaupt unternommen? Es selbst schweigt sich darüber aus. Und doch scheint er auf einer Erfahrung zu beruhen. Vielleicht ist es das intellektuelle Bedürfnis, die Vorgänge seines Bewußtseins in einen sprachlichen Zusammenhang zu übersetzen, um dabei und daran genauer zu erfassen, in welcher Weise sich seine bewußtseinsmäßige Wahrnehmung von Wirklichkeit modifiziert und dadurch die pragmatische Erfahrungswirklichkeit mindestens z. T. außer Kraft gesetzt hatte. Offensichtlich ist die Korrelation zwischen den Kategorien der logisch-empirischen und der bewußtseinsbedingten Wahrnehmung von Welt aufgebrochen. Nur so ist zu verstehen, daß das ‚schreibende Ich‘ (das Ordnungsvermögen) die Bildentwürfe des ‚aktualisierenden Ich‘ an empirische Gesetzmäßigkeiten angleichen will. Dennoch kann es nicht verhindern, daß die Verknüpfung der Weltglieder immer mehr Fragen aufwirft, die nicht definitiv beantwortet werden können. Das kontrollierbare, weil begrenzte Werk des Anfangs treibt rasch auf eine unentwirrbare Unordnung zu.⁵⁶ Der Erzähler und Schreiber bricht sein Unternehmen ab und flieht aus dieser bedrohlich aus den Fugen geratenden Welt. Als solche ist sie ein Zeichen jenes Zustandes der Verwirrung, in dem sich das schaffende Subjekt befindet.

⁵⁶ Stoltzfus meint allerdings, daß dies nur für Mathias in *Le Voleur* zuträfe, das Ich in *Dans le Labyrinthe* jedoch bereits darüber erhaben sei: „Mathias is enslaved by this imagination whereas the doctor-narrator is the master of it“ (Robbe-Grillet, S. 92). Ich glaube jedoch zeigen zu können, daß die Bewußtseinspluralität ein zentrales Problem des Erzählens ist.

Zwischen ‚schreibendem‘ und ‚aktualisierendem Ich‘ entsteht auf diese Weise ein eigentümliches Spannungsverhältnis. Das eine hatte die Aufgabe, die Vielfalt der Vorstellungsfragmente zu einer an der Erfahrungswirklichkeit orientierten Komposition zu ordnen.⁵⁷ Es verliert die Übersicht, weil die sich multiplizierende Welt unüberschaubar wird. Die Unvereinbarkeit der beiden Ich führt also letzten Endes zum Scheitern des Vorhabens.

Der Titel des Romans trifft konkret und vordergründig für das Schicksal des Soldaten zu, der sich in dieser Geisterwelt tödlich verirrt; er kann den Karton mit den schriftlichen Zeugnissen der Bestimmungsperson nicht übergeben. Der Titel betrifft aber gleichzeitig und in erster Linie das ‚schreibende Ich‘, das sich im Labyrinth der sprachlichen Schöpfung verirrt.⁵⁸ Zwar kann es am Ende daraus entfliehen, weil diese Welt als Vorstellung sein eigenes Produkt ist. Nicht umgehen kann es jedoch die paradigmatische Erfahrung, daß eine Abbildung der Bewußtseinsvorgänge a priori nicht (mehr) die gewohnte Weltordnung enthält, die seiner bisherigen Wahrnehmung zugrunde lag. So verliert das Schreiben selbst auf dem Gebiet der Imagination und Phantasie seine Selbstgewißheit.

f) Maison de Rendez-vous⁵⁹

Der nachfolgende Roman greift zurück auf ‚interessante‘ Themen des literarischen Anfangs. Das Geschehen ereignet sich in der exotischen Welt eines Hongkong der Phantasie; es herrscht Kriminalstimmung. Mord, Rauschgifthandel, Prostitution, Mädchenhandel, Spionage und Kannibalismus sind Motive des Erzählens.

Die Erzählsituation kann nur mühsam entwirrt werden. Ich- und Er-Formen wechseln sich ab; die Perspektive springt. Schreibende Figuren treten auf; aus der Vorstellung werden Szenenfolgen entworfen. Einer aufmerksamen Lektüre bleibt schließlich nicht verborgen, daß durchaus ein ‚schreibendes‘ und ‚aktualisierendes Ich‘ vorhanden ist. Zu einem Span-

⁵⁷ Morrisette bezeichnet es als eine »démultiplication des possibilités, de leur ambiguïté, de leur contradiction« (*Les Romans*, S. 173). Gerade unter diesem Aspekt verfolgen dieses Ich und Vernier höchst verwandte Ziele und verleihen ihrem Erzählen eine breite thematische Gemeinsamkeit.

⁵⁸ Diesen Gedanken äußert Morrisette passim, wenn er sagt, daß der Erzähler »perdu dans le labyrinthe de son histoire et cherchant à en sortir« (*Les Romans*, S. 169) sei. Er deutet aber den wirklichen Umfang dieser Beobachtung im Titel seines 5. Kap. an, wo er *Dans le Labyrinthe* als »dédale de la création romanesque« charakterisiert (op. cit., S. 149).

⁵⁹ Vgl. dazu die Untersuchung von J. Alter (*La Vision du monde*, S. 65–87).

nungsverhältnis jedoch kommt es nicht. Selten hat Robbe-Grillet so entspannt und entproblematisiert erzählt. Die verwirrende Vielfalt der auftretenden Figuren löst sich als Projektionen eines einzigen Ich auf. Alle männlichen Gestalten lassen sich wie in einem Indizienbeweis auf das eine Ich des Verfassers zurückführen, das sich in mehreren Figuren inkarniert, die zusammen eine Figurenreihe bilden. Auf diese Art bevölkert es die Imaginationswelt mit Marionetten seines Ich. Dieser Prozeß war schon durch den Soldaten, dem Double des Ich, vorgezeichnet; man findet ihn variiert in den Welten Becketts und Nathalie Sarrautes wieder.

Auch *Maison de Rendez-vous* ist keine fertige Erzählung. Sie entsteht quasi erst beim Schreiben; auch hier erprobt der Erzähler, wie die Einzelteile logisch und kausal einen zwar lasterhaften, aber real möglichen Zusammenhang knüpfen könnten. Unter diesem Aspekt erweckt der Roman den Eindruck, Vorstufe eines noch zu schreibenden Romans zu sein. Doch wirkt Erfinden und Schreiben eher wie eine Denksportaufgabe denn als (anthropologische) Auseinandersetzung mit dem Bewußtsein und seinen Wirklichkeitsgehalten.

5. Samuel Beckett – Die Trilogie

a) Beckett der Initiator⁶⁰

Beckett und der Nouveau Roman? Eine ungeklärte Frage. Immerhin wurde die Trilogie, sein großes episches Werk, bereits um 1948 verfaßt⁶¹ und zwischen 1951 und 1953 veröffentlicht, zu einer Zeit, als von den Nouveaux Romanciers nur N. Sarraute (mit *Portrait d'un Inconnu*) und C. Simon (mit *Les Tricheurs*, 1946 und *La Corde raide*, 1947) schon am Werk waren, ohne allerdings »nouveaux romans« zu schreiben. Erst 1961 veröffentlicht Beckett eine Art Fortsetzung dieses Romanwerkes mit *Comment c'est*.

Trotz dieses zeitlichen Abstandes kommt *Molloy* (1951) das Verdienst zu, Bahnbrecher und Katalysator dieser ‚neuen‘ Literatur geworden zu sein. Pingaud beurteilt seine literarische Wirkung so: »A partir de 1951, on

⁶⁰ In Ausweitung des Titels von Pingauds Essay *Beckett le précurseur* (op. cit., S. 287).

⁶¹ Vgl. dazu Hugh Kenner, *Samuel Beckett*. München 1965. Er gibt diesen Zeitpunkt aufgrund persönlicher Unterhaltungen mit Beckett.

peut dire que quelque chose change dans la littérature. La publication de *Molloy* est l'occasion, certes involontaire [...] de cette métamorphose. Autour de *Molloy*, de son auteur, de son éditeur, vont se cristalliser des ambitions, des recherches, voire des théories«.⁶² Allein der Umstand, daß künftige Autoren des Nouveau Roman eine beachtliche Nähe zum Werk Becketts verspürten, beweist, daß die Betrachtung des Nouveau Roman ohne Beckett unvollständig wäre. Deshalb wollen wir sein Werk mit in diese Untersuchung einbeziehen und entlang seiner Strukturen Aufschluß über es selbst und sein Verhältnis zu anderen neuen romans gewinnen.⁶³

b) Der unaufhaltsame Abstieg des Ich nach Innen

Die Trilogie besteht aus *Molloy*, *Malone meurt* (1952) und *L'Innommable* (1953). Der erste Roman enthält eine der interessantesten Figuren Becketts. Er gliedert sich in zwei gleich umfangreiche Teile, die jeweils den Bericht von Molloy und Moran enthalten. Beide Teile sind auf doppelte Weise ineinander integriert. Moran beendet seine Ausführungen in der geistigen Verfassung, mit der Molloy seinen Bericht beginnt. Den zweiten, von Moran erzählten Teil könnte man als nachgestellte Exposition zum Teil Molloy bezeichnen. Daraufhin besitzen beide Hälften einen strukturellen Bezug. Jede bildet für sich eine Ringform des Handlungsverlaufs, wo das Ende in den Anfang zurückmündet. Beide Umläufe, das macht die Einheit des Romans aus, beziehen sich wiederum eng aufeinander. Molloy scheint Fortsetzung des Geschehens im Teil Moran auf anderer

⁶² Pingaud, *Beckett le précurseur*, S. 292.

⁶³ Der angelsächsischen (und z. T. deutschen) Kritik, die sich Becketts besonders intensiv angenommen hat, kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, die offenen Fragen dieses Werkes mit allzeit bereiten metaphysischen Formeln zu beantworten. H. Kenner, obwohl selber nicht ganz darüber erhaben, formuliert treffend: »Wir wollen nicht wie Hunde [...] nach einem Fetzen Gewißheit schnappen, die der Autor sehr wohlbesitzt [...]. (Es) hieße die Eigenart von Becketts Universum [...] mißverstehen; diese Eigenart anzutreifen, weil sie den von Berufs wegen allwissenden Kritiker in Verlegenheit bringt, ist leichtfertig, herabsetzend und widersinnig« (Samuel Beckett, S. 12). Dieser Versuch kann J. Fletcher, *The Novels of S. Beckett*. London 1964, ebenso wenig widerstehen wie F. J. Hoffmann, S. B.: *The language of Self*. Illinois 1962. Der erste sieht in *Molloy* die Nachbildung der Odyssee und deutet das Werk von abendländisch-christlichen Mythen her. Es sei „eclectic in its thoughts, freely selective in its symbolism“ (op. cit., S. 232). Hoffmann deutet es nach äußeren Einflüssen (Joyce, Descartes, Dante, Kafka), die in Spekulationen ausarten (und bis zu Pollmann durchschlagen).

Ebene zu sein. Dafür spricht die Gleichheit der Anfangsbuchstaben (M)⁶⁴, mehr noch aber, daß sich Moran während seiner Molloysuche (und Irrfahrt) immer mehr auf Molloy hin verwandelt. Nahezu alle ‚autobiographischen‘ Details von Moran treten in verstümmelter Form bei Molloy wieder in Erscheinung: das steife Bein, der Hut, das Fahrrad, der Sohn, das Berichteschreiben, die Boten von ‚Draußen‘ und nicht zuletzt die im Kreise führende ‚Weltfahrt‘.

Allerdings besteht ein offensichtlicher Unterschied darin, daß Morans Weltsicht über einen höheren Grad an Bewußtheit in bezug auf sich selbst und seine Welt verfügt. Vom „alten Dualismus Geist-Fleisch“⁶⁵ sprechen heißt hier allerdings die Konzeption der Trilogie erkennen. Kennzeichnend für Moran ist gerade, daß er sich allmählich auf die ‚Welt-anschauung‘ Molloys reduziert. Sein Bewußtsein bescheidet sich mit immer elementareren Ebenen des Lebensanspruchs; geistig verliert er immer mehr Wissen von der Welt. Am Ende ist sein einziger möglicher Aufenthaltsort der Garten seines zerfallenden Wohngrundstückes. Dieser äußerer Situation entspricht eine parallele geistige: *Je ne supporterai plus d'être un homme, je n'essaierai plus* (S. 271).

Ähnlich ergeht es Molloy. Sein Bericht gibt Zeugnis von seinem progressiven Weltverlust. Die wenigen Dinge, die er besessen hat, haben sich von ihm distanziert. Seine Welt hat sich entleert, ohne daß er es im mindesten beklagte – eher wird es zum Anlaß seines schwarzen Humors der Fatalität. Auch er selbst entfernt sich immer mehr von dieser Welt; die simplesten Anstöße von außen kann er nur mit größter Mühe – und bald überhaupt nicht mehr realisieren. Ein eindruckvolles Beispiel bietet die Szene Molloy-Polizist (S. 28–32). Gegen Ende wird auch jede räumliche und zeitliche Orientierung belanglos:

Et le jour vint en effet, où la forêt s'arrêta et je vis la lumière de la plaine [...] j'y fus tout d'un coup, j'ouvris les yeux et constatai que j'étais arrivé.

⁶⁴ Vgl. Hoffmann im Kap. *The elusive ego: Beckett's M's* in: *The language of self*; abgedruckt in: RLM 100/1964 (*Configuration critique: S. Beckett*).

⁶⁵ Pollmann, *Der neue Roman*, S. 141. Nach ihm enthielt *Molloy* eine „scharfe Kontrastierung der beiden Gestalten“ (S. 141). Was liegt also näher, als dies mit dem Neoplatonismus zu erklären. „Und wenn man bedenkt, daß im Neoplatonismus Dualismus und Verlangen nach Einheit übereingehen, dann deutet doch manches darauf hin, daß Beckett dieser traditionellen Literatur [...] verpflichtet ist, daß sein Roman [...] dieser Wurzel traditionellen abendländischen Dichtens wichtige Nährstoffe verdankt“ (S. 141).

Et cela s'explique sans doute par le fait que depuis un bon moment déjà je n'ouvais plus les yeux que tout à fait exceptionnellement. Et même les petits changements de direction, je les faisais au jugé, dans le noir (S. 139).

Auch mit geschlossenen Augen kommt Molloy an, denn das Ziel ist dort, wo er sich jeweils befindet.

Es fällt nicht schwer, von Moran zu Molloy eine kontinuierliche Linie des Existenzverfalls zu zeichnen. Der wachsenden Anspruchslosigkeit nach außen läuft eine zunehmende Bewußtlosigkeit parallel. Man gewinnt den Eindruck, als ob sich das Organ der Wahrnehmung verengte und sich auf wenige Grundelemente wie Wald, Stadt, Ebene, Frühjahr etc. ‚elementarisiert‘. Der Übergang von der Spezies zur Gattung spiegelt dabei den Verlust an Vorstellungsschärfe. – Dieses Gefälle der Verunwesentlichung von Moran zu Molloy setzt sich so gut wie nahtlos im zweiten Roman *Malone meurt* fort. Malone befindet sich in einem Zimmer (wie Molloy und Moran) und ist damit beschäftigt, über vier Geschichten zu diskutieren, die er erzählen will. Schon nach wenigen Seiten wird jedoch die fortgeschrittene Verengung der Welt spürbar. Wie beim Übergang von *Molloy* zu *Moran* entspricht auch hier das Minimum Molloys am Ende dem Maximum Malones zu Beginn seines Berichtes. Im Laufe seiner Redezeit (217 Seiten) tauchen zahlreiche neue Gestalten auf; ihre frappierende Eigenart besteht darin, daß alle diese Murphy, Mercier, Molloy, Moran und die anderen Malones sich zunehmend angleichen (Vgl. S. 116). Ihre einzige Distinktion, soweit sie es überhaupt zu einer gewissen Autonomie bringen, besteht in einem nur geringfügig varierten Grad an Bewußtsein. Mit zunehmender Gewißheit erkennt der Leser anhand ihrer Attribute, daß sie sich alle aufeinander zubewegen und sich letzten Endes wie vielfältige Variationen einer einzigen Grundfigur ausnehmen. Auch sie erliegen dem Schicksal der übrigen Figuren, dem Existenzverfall:

Cet enchevêtement de corps grisâtres, c'est eux. Ils ne sont plus, dans la nuit, qu'un seul amas, silencieux, visibles à peine, s'agrippant peut-être les uns aux autres, leurs têtes aveuglées dans leurs cappes (S. 216).

Wenn die letzten Worte Malones versiegen (auch typographisch, S. 217), dann hat sich sein Vermögen, sich in Figuren zu personifizieren, auf ein Mindestmaß reduziert, eine Erscheinung, dem auch der Titel des Buches Rechnung trägt. *Malone meurt* bezeichnet den Prozeß, im Verlaufe dessen das Ich den Verlust des Imaginationsvermögens erleidet. Lemuel, die letzte Inkarnation Malones

ne frappera plus personne, il ne touchera plus personne [...] ni avec elle [i. e. sa hache] [...] ni avec son bâton [...] ni avec ni en pensée ni en rêve, je veux dire jamais [...] ni avec son crayon [!] ni avec son bâton [...] plus rien (S. 216–217).

Aus dieser Endsituation heraus kann dennoch noch einmal eine Anfangssituation entstehen! Innommable im gleichnamigen Roman erhebt die Stimme. Seine ersten Worte sind geradezu Wiederaufnahme des Schlusses von *Malone meurt*. Was bleibt Innommable anderes übrig als zu fragen:

Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? (S. 7).

Die Welt scheint derart reduziert, daß Innommable nur noch Ur-Fragen verbleiben nach Ort (*où*), Zeit (*quand*) und Person (*qui*).⁶⁶ Hinter Malone hat sich eine letzte Figur aufgerichtet, noch weltvergessener, so rudimentär, daß sie ohne Namen bleiben muß (obwohl die beiden M in Innommable wie eine ferne Responsorion an die anderen M anklingen). Innommable kann die früheren Figuren, an die noch eine schwache Erinnerung besteht, nicht mehr aufrechterhalten. Er kann nicht mehr von anderen sprechen, sie sind nur Ablenkung; ihn bedrängt allein sein eigenes Ich.

Die bei oder zutreffender in Moran beginnende Identitätszersetzung beherrscht durchgehend alle nachfolgenden Figuren bis hin zu Innommable (und schließlich auch das Ich in *Comment c'est*). Die Linie steigt kontinuierlich und graduell hinab bis zu einer Stufe, wo sogar die Sprache zur Hälfte schon Schweigen geworden ist (typographisch ausgedrückt in den ‚blancs‘ von *Comment c'est*). Bestürzend an diesem Abstieg ist die unheimliche Folgerichtigkeit und Gleichförmigkeit, mit der die Welt und parallel dazu das Bewußtsein auf einen Nullpunkt zufallen. Aber gerade dieser durchwaltende, graduelle Identitätsverfall⁶⁷ enthüllt sich para-

⁶⁶ Für Pollmann ist sofort klar, daß nach dem Versuch Malones keine Fortsetzung mehr möglich ist. Und Innommable? „das heißt die Erfahrungen so mannigfacher eschatologischer Literatur, vor allem Dante vergessen, heißt vergessen, daß man das Ich [...] auf parodistischer Basis natürlich, in eine Art Jenseits setzen kann. Das geschieht in *Innommable*“ (op. cit., S. 145). Wo ließe sich das am Text nachweisen? *Comment c'est* wäre dann logischerweise ein „völlig entartetes Jenseits“ (S. 221)! – Sorgfältiger beobachtet Friedman (*S. B. and the Nouveau Roman*, in: *Wisconsin Studies* 1/1960). Durch das ganze Werk Becketts hindurch erkennt er „frequent rites of identification“. In diesem Sinne „(is) the Unnamable intent on locating himself in space and time“ (S. 24).

⁶⁷ Vgl. dazu einen ähnlichen Hinweis bei Friedman: „we find each successive narrator being less and less certain of names and identities“ und zieht wenig später die Konsequenz aus dieser Beobachtung: „gradual disappearance of their own personnalities, the ‚dissolution of self‘“ (*Beckett and the N. R.*, S. 28).

doxerweise als die erste Strukturkonstante, die dem Werk eine Einheit der Weltkonzeption und der erzählerischen Komposition verleiht.

Eng damit verbunden ist ein anderes Element, das eingangs erwähnt wurde. Konstatieren wir zunächst, daß in jedem der drei Romane (und in *Comment c'est*) jeweils ein Ich unverhüllt von sich und über andere Figuren zu berichten weiß. Jedes bringt jeweils die skurrilen Anekdoten seiner Weltfahrt zur Sprache. Moran verfaßt einen Bericht über die Molloyssuche (S. 142), die zusehends in eine Autobiographie mündet. Molloy beschreibt seinerseits die Odyssee, die ihn weg von seinem Ursprung (Mutter) und wieder zurück zum Ausgangspunkt (Zimmer der Mutter) verschlagen hat. Malone, wie alle im Zimmer sitzend und in Ich-Form berichtend, versucht Geschichten zu kumulieren, die ihm noch gegenwärtig sind. An die Stelle seines beinahe bewußtlosen Lebens setzt er vertretungsweise vier Geschichten; die Sphäre der Vergangenheit ist seinem Bewußtsein entfallen. Aus diesem Grunde sind ihm auch seine Figuren willkommen, bieten sie doch Anlaß zum Reden. Doch auch er hält nicht lange vor. Die gereizte Stimmung steigert sich bis zu der Stelle, wo es Malone entfährt:

Et si jamais je me tais c'est qu'il n'y aura plus rien à dire, même si tout n'est pas dit, même si rien n'a été dit. Mais laissons là ces questions morbides et revenons à celle de mon décès, d'ici deux ou trois jours si j'ai bonne mémoire. A ce moment-là c'en sera fait avec ces Murphy, Mercier, Molloy, Moran et autres Malone, à moins que ça ne continue dans l'outre-tombe (S. 116).

Mit dem Verstummen von Malone hören Murphy, Mercier, Molloy etc. zu existieren auf. Sie sind von der Gunst und sie wiederum von den Bedürfnissen Malones abhängig, leben durch ihn allein. Was jedoch noch verblüffender wirkt, Malone selbst zählt sich zu ihnen, dazu gleich im Plural, hätte demnach keine eigene Individualität wie seine Vorgänger, wäre selbst eine – selbstgeschaffene Figur. Indem sich Malone multiplizierbar erfährt (*et autres Malone*), wird seine Identität nicht nur andeutungsweise wie bei Molloy sondern plötzlich direkt und massiv in Frage gestellt. Wer steht hinter Malone? Der Erzähler des letzten Romans, Innommable, gibt darauf eine klare Antwort. Diese Endgestalt der Trilogie, schon bis zum Äußersten an Welthaltigkeit und Bewußtsein entleert, kann sich nicht mehr in den Figuren aufhalten, die noch für Malone die ‚Welt‘ bedeuteten:

Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux,

quand il fallait parler seulement de moi [...]. J'ai cru bien faire en m'adjoignant ces souffre-douleurs. Je me suis trompé [...]. Ces gens n'ont jamais été. N'ont jamais été que moi et ce vide opaque [...]. Ne sont que moi, dont je ne sais rien, [...] (S. 32-34).

Mit der Radikalität eines Verzweifelten räumt Innommable diese Vorgänger ab. Was sich in den Worten Malones zur Frage erhob, wird hier zur Gewißheit. Malone und ‚Konsorten‘ (S. 34) sind Kreaturen von Innommable, so wie Molloy und Moran Figuren Malones waren. Aber Innommable selbst, die letzte Gestalt, ist sie der Ursprung, aus dem alle Vorgänger herausgetreten sind?

C'est ainsi que je raisonne, que je m'entends raisonner, tout ça c'est des mensonges, ce n'est pas moi qu'on appelle, ce n'est pas de moi qu'on parle, ce n'est pas encore mon tour (S. 256).⁶⁸

Obwohl im Roman *L'Innommable* von nichts anderem die Rede ist als von Innommable, verwirft er alle Aussagen als *mensonges*. Sein Sprechen hat sein Ziel verfehlt. Von ihm selbst sollte die Rede sein, und doch kam er nicht zur Sprache. Dieser Widerspruch ist nicht anders zu erklären, als daß Innommable selbst noch einmal eine Inkarnation, eine neue Figuration ist, hinter der sich das eigentliche Ich, namenlos und unsagbar, verbirgt. Am Endpunkt dieser Figurenreihe von Moran bis hin zu Innommable stößt man auf die letzte und erste Instanz, ein anonymes Ich, das für immer ungesagt bleiben wird. Seine einzige Möglichkeit, sich auszudrücken, gelingt ihm in der Maskierung seiner Figuren. Sie aber sind nur seine Marionetten; schnell verbrauchen sich ihre Masken⁶⁹; andere werden herbeigeschafft. Doch auch sie können nur die gleiche Geschichte in Variationen erzählen, so sehr das unnennbare Ich auch versucht, sich in ihrer Gestalt sich selbst anzunähern. Immer endet die Inkarnation in der Un-eigentlichkeit.⁷⁰ Dieser beschwerliche Weg der Annäherung an das Ich über eine zunehmende Existenzentblösung der Figuren führt nur mittelbar zum Ziel. Trotz der radikalen Abstrahierung von allem Welthaften

⁶⁸ Vgl. dazu eine andere, deutliche Bemerkung gleich zu Anfang: *J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi* (*Innommable*, S. 8).

⁶⁹ Vgl. dazu eine verwandte Auffassung bei W. Iser in seinem Referat zur Entwicklung des modernen Romans *Reduktionsformen der Subjektivität*, op. cit., S. 476.

⁷⁰ Iser unterstreicht diese Interpretation entschieden, wie er schon in der Überschrift zur Romantrilogie Becketts formelhaft andeutet mit „Subjektivität als Selbsterfindung“ (op. cit., S. 475).

gelingt es nicht, das Ich, den archimedischen Punkt des ganzen Werkes auszusagen. Dennoch ist es die zweite, in der Trilogie durchgehaltene Konstante. Mit ihm beginnt und endet die Stufenleiter der Figuren. Es garantiert die Einheit der Welt – und des Erzählens.

c) Die Geschäfte der Ich

Diese Einheit des Werkes enthält implizit die Voraussetzungen für die Beschreibung des Erzählvorganges. – Alle Teile der Trilogie und in beschränktem Umfang noch *Comment c'est* sind in doppelter Weise Ich-Romane. Jeder Einzelbericht wird durchgängig von einem Ich erzählt, das Hauptdarsteller und Brennpunkt der Perspektive in einem bildet. Alle Romane zumindest der Trilogie⁷¹ sind zusammengenommen noch einmal ein weitgespannter Bogen eines einzigen Ich-Romans aus der Perspektive des einen, anonymen und im Grunde eigentlichen Ich, das alle Figuren in seinem Namen erzählen läßt.

Die Situationen der Ich-Inkarnationen stimmen in allen grundlegenden Elementen überein, von denen eines von besonderem Interesse zu sein verspricht. Alle vegetieren in einem nahezu abstrakten Zimmer. Zu den wenigen distinktiven Attributen ihrer Gestalt gehören vornehmlich solche folgender Art:

Cet homme qui vient chaque semaine, c'est grâce à lui peut-être que je suis ici. Il dit que non. Il me donne un peu d'argent et enlève les feuilles. Tant de feuilles, tant d'argent (*Molloy*, S. 7).

Der Blick für derartige Bemerkungen ist geschräft. Die Vermutungen bestätigen sich schnell: Molloy läßt von den ersten Zeilen an keinen Zweifel darüber aufkommen, daß seine einzige Beschäftigung (*oui, je travaille maintenant*, S. 7) in seinem Zimmer das Verfassen eines Berichtes ist, den der Leser gerade beginnt. Die selbe prompte Klarstellung auch gleich zu Anfang des zweiten Teiles. Moran kehrt gerade von seiner Molloysuche zurück. Nun sitzt er an seinem Arbeitstisch und schreibt den verlangten Bericht über den mißlungenen Auftrag. *Mon rapport sera long* (S. 142). Er wird Morans letzter Akt sein, denn kurz vor Abschluß sagt er: *Je n'allumerai plus cette lampe. Je vais la souffler et aller dans le jardin* (S. 271).

⁷¹ In einer gesonderten Untersuchung ließe sich nachweisen, daß auch *Comment c'est* diese Konzeption fortsetzt. Pollmann weist ebenfalls darauf hin. In seiner Diktion lautet es so: „Hier geht es [...] um Stufen einer sich über die Situation des Sterbens [...] zum Unsagbaren hinabsenkenden Bewegung, der formal eine fortschreitende Öffnung des Romans entspricht“ (*Der Neue Roman*, S. 137).

Malone, dem der Einfallsreichtum Molloys nicht mehr zu Gebote steht, ergreift jeden nur sich bietenden Anlaß zum Reden. Kein Wunder also, daß er sich da auch über seine aktuelle Hauptbeschäftigung ausläßt:

Mon petit doigt, couché sur la feuille, devance mon crayon, l'avertit en tombant des fins de ligne [...]. Je ne voulais pas écrire, mais j'ai fini par m'y résigner. C'est afin de savoir où j'en suis, où il en est (S. 60–61).

Auch im amorphen Zimmer, wo Innommable immobil lokalisiert ist, charakterisieren die wenigen faktischen Angaben die Tätigkeit des Einwohners:

Comment, dans ces conditions, fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel [...]. C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou (S. 28).

Neben diese eindeutigen Bezeugungen der Verfasserschaft treten zahlreiche Äußerungen, wo der jeweilige Schreiber zugleich seine Erzählerrolle dokumentiert. Obwohl dem allgemeinen Gefälle der Zersetzung unterworfen, kann sich dennoch in jedem Roman ein Erzählgerüst ausbilden, wie es schon an der *Route des Flandres* beschrieben wurde. Der Vorgang des Erzählens und Schreibens wird gewöhnlich im Präsens, die Episoden, Burlesken und Geschichten dagegen im Imperfekt und Passé simple dargelegt. Auch versäumen es die Erzähler nicht, ihre Tätigkeit mit Kommentaren zu garnieren. So läßt Molloy, um nur ein Beispiel zu nennen, einfließen:

J'ai oublié l'orthographe aussi, et la moitié des mots (S. 8); (oder:) Ma vie [...] elle est finie et elle dure à la fois, mais par quel temps du verbe exprimer cela? (S. 53).

Alle drei Romane haben den Erzählvorgang voll in den Roman integriert. Wesentliche Eigenschaften eines „schreibenden Ich“ sind erkannt. Sie müssen noch durch das Verhältnis des „schreibenden Ich“ zur Sprache ergänzt werden.

d) Vivre c'est inventer⁷²

Alle diese Ich-Romane haben den Standort des Betrachters in das erzählende und schreibende Ich verlegt. Was der Leser erfährt, ist aus der Sicht des Hauptdarstellers wahrgenommen. Diese formale Komponente besitzt eine inhaltliche Entsprechung. Wie schon beschrieben, stellt sich

⁷² Malone meurt, S. 36

jede der Figuren als Hervorbringung (oder Erinnerungsstufe) der nächstfolgenden dar bis hin zu Innommable, das alle diese Gestalten als Statthalter seiner selbst aus sich herausprojiziert hatte. Zwar dienen sie ihm als Gesprächsgegenstand, sind in dieser Funktion aber dennoch unzulänglich:

Il m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait seulement parler de moi, afin de pouvoir me taire (Inn., S. 33).

Erst in Innommable bekennt sich das Ich zu seiner wahren Aufgabe, sich selbst auszusagen. Dadurch entlarven sich aber andererseits alle Ich-Figuren als Umwege, Zeitverschwendungen. Da dies nun erkannt ist, kann sie das Ich aus der Sicht Innommables bloßstellen:

C'est moi qui l'ai inventé [d. h. Mahood], lui et tant d'autres, et les endroits où ils passaient, les endroits où ils restaient, afin de pouvoir parler (Inn., S. 223). Und später noch einmal: [...] toutes ces histoires de voyageurs, ces histoires de coincés, elles sont de moi (S. 258).

Kompromißlos weist Innommable allen diesen Gestalten und sich selbst den Rang zu. Was können sie anderes als *humuncules* und *pantins* (Inn., S. 38) des einen Ich sein, das sich in ihnen zur Sprache bringen wollte? Diese Gestalten und ihre Romane entdecken sich als Teile einer alles übergreifenden Fiktion. Wenn schon die Hauptdarsteller in den Einzelromannen fiktiven Charakter tragen, um wieviel mehr dann die Figuren, die von Molloy, Moran, Malone und Innommable ihrerseits wieder kreiert werden. Mit dem Verlust des Vorstellungsvermögens können diese Kreaturen nie zu wirklichen Gestalten werden (Innommable: *du temps où j'avais de l'imagination*, S. 214). Doch schon Molloy und Moran ahnten diesen Reduktionsvorgang, obwohl ihr Gedächtnis noch besser intakt war. Trotzdem bekennt Molloy ganz offen: *Dire, c'est inventer* (S. 46), und Malone erhebt es zur existentiellen Formel: *Vivre c'est inventer* (S. 36). Der einzige Bezug, den die Figuren zu einer Wirklichkeit haben, wird in dem *inventer* und *imaginer*⁷³ ausgedrückt. Das ist der Grund dafür, warum keine der Gestalten etwas Definitives über ihre Welt aussagen kann. Alles was ihnen noch bewußt ist, entstammt ihrem Vorstellungsvermögen; dort aber läßt sich jedes Detail ebenso zwingend durch ein

⁷³ Vgl. dazu B. Fitch, *Narrateur et narration dans la trilogie romanesque de Beckett* (in: *Bulletin des jeunes romanistes* 3/1961, S. 13–19): »il nous est jamais permis d'oublier que ce sont précisément des histoires, sorties du cerveau du narrateur« (S. 16).

anderes austauschen. Lediglich zwei Existenzkonstanten gehen durch diese Welten hindurch, die wir oben bezeichnet hatten, dazu noch einige gleichbleibende Elemente ihrer (gemeinsamen) Lebensgeschichte, die jede Figur aufs neue zu erzählen versucht. Diese rein imaginativen Geschichten verdanken ihre Entstehung ausschließlich der Tätigkeit eines ‚aktualisierenden Ich‘. Jegliche Verbindung mit einem realen Erleben oder einer Außenwelt scheint unterbrochen und vor der Zeit der Romanabfassung zu liegen. Das Erzählen (und mithin das Aktualisieren) setzt offensichtlich erst lange nach der Verflüchtigung einer irgendwie von außen garantierten Welt ein. Die wenigen verbliebenen Erinnerungsreste⁷⁴ und die Erfahrung der eigenen Existenz im Sprechen dienen dem ‚aktualisierenden Ich‘ als Material zu seinen Weltentwürfen, als Vorwand des Redens, in denen das Ich versucht, sich zu manifestieren, wie die Worte Malones zum Ausdruck bringen:

Je ne voulais pas écrire, mais j'ai fini par m'y résigner. C'est afin de savoir où j'en suis, où il en est (S. 61).

e) Unzulänglichkeit der Sprache⁷⁵

Mit fast gleichlautenden Worten haben Molloy, Malone, Innommable zu verstehen gegeben, daß ihre ‚Geschichten‘ ein freies Produkt ihrer Vorstellungskraft sind. Es besteht im Grunde keine Zeitdifferenz zwischen dem *imaginer* und *inventer* und der schriftlichen Auffassung. Alles handelt und bezieht sich auf eine weitgefaßte Gegenwart. Wenn sich Aktualisieren und Schreiben dennoch voneinander scheiden, dann in der Verschiedenheit ihrer Aktivitäten.

Warum kann das anonyme Ich nicht aufhören, in seinen Figuren weiterzureden, obwohl es schon seit Moran wissen muß, daß es damit nichts erreicht? Auch darüber sinnen die Figuren nach und leisten mit ihren Erklärungsversuchen einen Beitrag zur Erläuterung des Verhältnisses von ‚aktualisierendem‘ und ‚schreibendem Ich‘. Am Ende kann es Innommable so zusammenfassen:

⁷⁴ Die eilige Betrachtung Pollmanns übergeht die Bedeutung der Objekte für den Redenden und macht daraus Symbole. Z. B. der Hund in *Molloy* wird zu einem „Symbol der domestizierten Sinnlichkeit“! (op. cit., S. 141). – Wie sehr sich bei P. richtiges Erkennen und Spekulation mischen, zeigt die Deutung des letzten Restes an Redevorwand in *Comment c'est*: „Wie aus einer Stelle klar hervorgeht, sind die Olsardinen, von denen sich der reine Geist nährt (??), symbolisch gemeint: sie sind die Reste von Episodizität“ (op. cit., S. 221).

⁷⁵ Titel der Diss. von N. Gessner, op. cit.

Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire, et la solitude [...] (S. 224).

Das schriftliche Reden des Ich wird von drei Grundvoraussetzungen getragen. Da ist als entscheidendes, erregendes Moment des Redens und Schreibens die *solitude*, deren Einfluß später zur Sprache kommen wird. Zum anderen lastet über allen Figuren der Zwang zum Sprechen-müssen (*l'impossibilité de me taire*). Das Ich wünscht sich nichts dringender als endlich Ruhe, die *silence*, von der alle immer wieder reden (vgl. dazu die Passage in *Innommable* S. 217–221). Aber solange die innere Stimme – alle zentralen Gestalten beziehen sich auf sie – nicht endgültig verstummt, muß weitergesprochen werden: *Ne plus entendre cette voix, c'est ça que j'appelle me taire* (S. 218) erklärt Innommable lakonisch. Läßt sie sich jedoch vernehmen, dann spricht das Ich weiter. Die einzige einigermaßen befriedigende Erklärung dafür liegt darin begründet, daß die Redeauforderung der inneren Stimme einem Existenzbeweis des Ich gleichkommt. ›Je parle, donc je suis (toujours)‹⁷⁶ lautet die erste Gewißheit der Figuren im Romanwerk Becketts. *On se tait, c'est la fin* (*Inn.*, S. 220).⁷⁷

Zu erkunden, worin aber die eigene Existenz wirklich bestehe, ist eine andere Triebfeder des Sprechens. Mit anderen Worten, das Ich ist mit dem Problem seiner Identifikation beschäftigt. Es will sich in seinem Sprechen selbst erfahren. Dies zu bewerkstelligen hat es eine künstliche Welt der Vorstellung entworfen, worin es sich unter seinen Pseudonymen zu personalisieren sucht. Dieser literarische Spiegel gäbe dem Ich die Möglichkeit, in seinen Kreaturen über sich selber zu reden, sich darin sich selbst anzunähern; es könnte dabei ‚zu sich selber kommen‘. Schon Moran ahnt von fern diese Hilfeleistung seines Berichtes:

Le souvenir de ce travail (d. h. dem Berichtschreiben) soigneusement exécuté jusqu'au bout m'aidera à supporter les longues affres de la liberté et du vagabondage (*Mol.*, S. 204), während *Innommable*, die letzte Figur der Tri-

⁷⁶ Vgl. dazu Zeltner-Neukomm, *Eigenmächtige Sprache*: „Kein Wunder also, daß Becketts Menschen sagen ‚ich bin eine Stimme‘ oder einfach ‚ich bin Wörter‘. Reden bedeutet hier existieren“ (S. 21).

⁷⁷ In der für Fletcher typischen Weise werden wichtige Erkenntnisse zur Form und zu inneren Vorgängen getroffen, ohne ihren funktionellen Zusammenhang zu sehen, weil B's Werke nicht ernst genug als eigene Welt genommen werden. Z. B.: „one is compelled to write for no easily stated reason: the activity merely seems obscurely necessary to life, for when we cease speaking, we are extinguished as the Unnameable is painfully aware“ (*The Novels of Beckett*, S. 166).

logie, dies als Gewißheit geständnishaft herausschreit: C'est moi qui me fais cette vie, c'est moi qui me parle de moi (Inn., S. 220).

Wie aber verhält sich die Sprache zu diesem ihr aufgetragenen Amt? Innommable gibt darauf eine ebenso kurze wie prägnante Antwort: *l'impossibilité de parler* und nennt damit stellvertretend für die anderen die dritte Bedingung des Redens. Enttäuscht lässt am Ende jede Figur die Welt der voraufgehenden fallen, denn sie trifft ihr Ziel, das Ich, nur von ungefähr. Was in der Form der Sprache Gegenständlichkeit erlangte, wird als unangemessen abgetan. Moran formuliert geradezu aphoristisch:

Il me semblait que tout langage est un écart de langage (Mol., S. 179).

Alles Gesagte schafft einen sprachlichen Abstand zu dem, was gemeint worden war. Sprachgewordenes ist immer nur ein approximativer Ausdruck des intendierten Redezieles; alles Sprechen bleibt fragmentarisch. Voll Bitterkeit weist auch Molloy auf sein unvollkommenes Instrument:

Je dis ça maintenant, mais au fond qu'en sais-je, maintenant [...] que grèlent sur moi les mots glacés de sens et que le monde meurt aussi, lâchement, lourdement nommé. Et que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe vraiment. Dire c'est inventer. (S. 46).

Sobald etwas sprachlicher Ausdruck wird, hat es auch schon das Aussehen einer Erfindung angenommen. Malone bringt diesen Verwandlungsprozeß unmißverständlich zur Sprache:

mes notes ont une fâcheuse tendance, je l'ai compris enfin, à faire disparaître tout ce qui est censé en faire l'objet (S. 162).

Wenn das Ich jeweils am Schluß seines Romans und besonders am Ende der Trilogie ungesagt bleibt, so liegt der Grund in der *impossibilité de parler*, im Unvermögen der Sprache. Diese Romanschreiber machen die grundlegende Erfahrung, daß sprachliche Realität und Vorstellungswirklichkeit nicht mehr zur Übereinstimmung gelangen. Zwar hat Sprache in der Trilogie noch ein syntaktisches System, aber kaum Mitteilungsfunktion mehr. In *Comment c'est* zerfällt selbst noch die Sprache. Diese Figuren stehen alle unter der Sprachkrise, die auf unterschiedliche Weisen in den zuvor betrachteten Romanen beobachtet werden konnte. Allerdings ist hinzuzufügen, um deutliche Unterschiede immerhin anzumerken, daß Molloy-Moran, Malone und Innommable diese Entdeckung in weit-aus fundamentalerer Konsequenz erfassen als die Erzähler der anderen Romane.

In den drei genannten Grundvoraussetzungen des Redens liegt die Spannung begründet, die ‚aktualisierendes‘ und ‚schreibendes Ich‘ in Opposition zueinander setzt. Dem Zwang zu reden (*l'impossibilité de me taire*) steht die Unmöglichkeit zu sprechen entgegen (*l'impossibilité de parler*). So reduzieren die Ich-Figuren von Roman zu Roman fortlaufend Redestoff, der ausgesprochen und aufgezeichnet doch nur seinen Zweck verfehlt. Der Ablauf der Trilogie bedeutet unter diesem Aspekt die allmählich sich verfestigende Erfahrung von der Ausweglosigkeit, den Bereich des Verstandes (schreibendes Ich) und den des Halb- oder Unterbewußten, dem Restbestand der Vorstellung (aktualisierendes Ich), zu vermitteln. Trotzdem haben die Erzähler keine andere Wahl, als weiterhin ihr hoffnungsloses Wesen zu treiben. Immerhin – es entstehen dabei ‚Nebenprodukte‘ von der literarischen Qualität der Beckett'schen Werke. Da ihre künstlerische Konzeption so konsequent die beiden Uerfahrungen, Mensch und Sprache, einer radikalen Befragung und Infragestellung unterwirft, kann sich daraus auch der grundlegendste Angriff auf die traditionellen Schreibweisen des Romans entwickeln. Selbst im Rahmen des Nouveau Roman ist Beckett den anderen Romanciers sowohl zeitlich, sicherlich aber in der bewingenden literarischen Umsetzung seines Problembewußtseins voraus.

6. Les Fruits d'Or – Nathalie Sarraute

a) Jenseits der Ich-Form

Auch das bisher vorliegende Œuvre Nathalie Sarrautes wird weniger von ihren theoretischen Stellungnahmen (zusammengefaßt im Essayband *L'Ere du Soupçon*. Paris 1956), als von ihren Romanen aus beschrieben. Seit *Martereau* (1953) wird sie zum Nouveau Roman gezählt. Über *Le Planétarium* (1959) erreichte ihr Werk mit *Fruits d'Or* (1963) einen Höhepunkt ihres Schaffens in der eindringlichen Darstellung ihres durchgehenden Themas, der ‚Unterwelt‘ des Bewußtseins. *Entre la Vie et la Mort* (1968) bedeutet keine Weiterentwicklung, sondern lediglich eine Fortsetzung ihres Werkes. Wie stimmt ihr Erzählen mit den bisher betrachteten Weisen überein?

Die erste, generellste Beobachtung zu *Fruits d'Or* lässt sich knapp in einem Satz zusammenfassen: in diesem Roman (wie auch in den andern) wird der Erzählvorgang nicht thematisiert; er schreibt sich gleichsam hinter den Kulissen. Einer der ausschlaggebenden Gründe ist die Preisgabe der

Ich-Form. Noch in *Martereau* nahm man aus der Ich-Schau eines hypersensiblen Neffen die psychischen und parapsychischen Spannungen in der Familie des Onkels wahr. Bald fand man in der Gestalt Martereaus ein erklärt Objekt der fast schmerzlichen Analysen. Die Ich-Perspektive des Neffen wird streng durchgehalten. Auf diese Weise konnte sich wenigstens umrißhaft die Gestalt eines Erzählenden unterscheiden. [...] *comme j'ai déjà dit* und ähnliche Zwischenbemerkungen bezeugen ihn. – Aber bereits der nächste Roman *Le Planétarium* wahrt die Einheit der Perspektive nicht mehr. Neben Szenen in der ersten Person treten zunehmend solche in der dritten und verhindern, daß sich noch einmal ein Ich-Erzähler konstituieren kann.⁷⁸ Wenn dennoch Ich-Atmosphäre zustande kommt, röhrt es von der überwiegenden Zahl derjenigen Passagen her, die auf das Blickfeld von Alain Guimiez hin orientiert sind.

Im darauffolgenden Roman *Les Fruits d'Or* verhindert die völlige Aufsplitterung der Perspektive in acht oder mehr Wahrnehmungszentren, die wechselseitig in der ersten und dritten Person sprechen, endgültig die Ich-Form. Es gelingt nicht mehr wie in Robbe-Grillets *Maison de Rendez-vous*, diese Ich wie Facetten eines einzigen zentralen Ich zu bestimmen. *Entre la Vie et la Mort* setzt diese Gestaltungstendenz in Anlehnung an *Fruits d'Or* fort. – Was sich aufgrund der bisherigen Beobachtungen als erster Strukturtypus des Nouveau Roman abzuzeichnen begann, scheint im Werk Nathalie Sarrautes in Frage gestellt. Denn ohne einheitliche Ich-Form ist eine Erzählstruktur mit Ich-Ich-Verhältnis von vornherein ausgeschlossen.

b) Ecran protecteur des mots

Auch bei näherem Zusehen zunächst noch einmal eine Feststellung zum Unterschied: in keinem der Romane hat die Redaktion Eingang in den Erzählvorgang gefunden. Dennoch bleibt einer sorgfältigen Lektüre nicht verborgen, wie der Umgang mit der Sprache für die handelnden Figuren in *Le Planétarium* und vor allem in *Fruits d'Or* von Bedeutung ist. Germaine Lemaire beispielsweise, Zuflucht für den im Selbstbewußtsein bedrohten Guimiez, kann auf ihn und andere Mitglieder dieser Gesellschaft eine Faszination ausüben, weil sie es verstanden hatte, mit ihrer literari-

⁷⁸ Cf. den Vergleich von R. Cohn zwischen *Nathalie Sarraute et Virginia Woolf: sisters under the skin*; in: Situation III, S. 167–180. Er klärt nicht nur Erzählsituation (S. 176), Perspektive, Handlung etc., sondern bringt durch seinen Vergleich eine Wertung (zugunsten von V. Woolf). Leider bezieht der Artikel die *Fruits d'Or* nicht mit ein.

schen Produktion zwischen sich und die anderen eine Distanz zu bringen, die ihre Umgebung andererseits abzubauen versucht.⁷⁹ Wie ihr Werk, schien auch sie dadurch unangreifbar. Das Geschriebene bot ihr Immunität im permanenten psychologischen Zersetzungsspiel dieser Gesellschaft⁸⁰, das alle Figuren gleichermaßen erfaßt. Guimiez, der Sensible, weiß sich ohne Unterstützung durch die Sprache schutzlos. Deshalb verwundert es nicht, wenn auch er mit Hilfe einer *thèse* (S. 286) seiner labilen Persönlichkeit Schutz verleihen will. Hier kündigt sich ein gewichtiges Motiv an, das in *Fruits d'Or* zu einem zentralen Thema gesteigert wird.

Der Personenkreis dieses Romans besteht ausschließlich aus Literaten. Dulud, Bréhier, Orthil, Metetal, Parrot und andere, namentlich nicht genannte leben (im doppelten Sinne des Wortes) von ihrem Sprachhandeln. Als Literaturkritiker sind sie mit literarischen Tagesereignissen beschäftigt. Aktueller Gegenstand ihrer Kommentare sind eben jene *Fruits d'Or*, die Bréhier, einer der ihnen, soeben publiziert hatte. Ihre kritischen Arbeiten sowie die Anpassungsfähigkeit an die schwankende *opinio communis* sind ihnen ein Garant für die Immunität ihrer Persönlichkeit. Die Funktion der Sprache für den Einzelnen wird an einer Stelle unmißverständlich als *écran protecteur des mots* (S. 41) beschrieben. Jedes der ‚Ich‘ und ‚Er‘ in *Fruits d'Or* kann darin schreibendes Ich oder Er werden – aber keine dieser Figuren läßt sich definitiv als *das ‚schreibende Ich‘* ermitteln, das den Roman verfaßt hat. Es erscheint in diesem Roman nicht mehr als strukturbildendes Element, sondern wurde zum thematischen Motiv reduziert.

Die Integrität einer Figur leitet sich aus dem wirkungsvollen Gebrauch der Sprache her. Die *Fruits d'Or*, gleich nach ihrem Erscheinen als *ce qu'on a écrit de plus beau depuis Stendhal... depuis Benjamin Constant* (S. 46) proklamiert, erringen sich dieses Prädikat durch eine Eigenschaft, die Brûlé so ausdrückt:

Pure œuvre d'art – cet objet refermé sur lui-même, plein, lisse et rond. Pas une fissure, pas une éraflure par où un corps étranger pût s'infilttrer. Rien

⁷⁹ Diese Auffassung stimmt mit der von Pingaud überein, der den Antagonismus zwischen einem Ich und den andern so ausdrückt: »Autrui, c'est l'objet vivant à distance duquel je me tiens. Le jeu des tropismes consiste à élargir ou à effacer cette distance«. *Le personnage dans l'œuvre de N. Sarraute*, op. cit., S. 23.

⁸⁰ Vgl. die textbezogene Darlegung aller Stadien in der *Thèse Nathalie Sarraute* von J.-L. Jaccard, Zürich 1967. Sie beschränkt sich jedoch geradezu monomanisch auf die Verdeutlichung der ‚Tropismen‘ und würdigt deshalb die Bedeutung der Sprache für die einzelne Figur kaum.

ne rompt l'unité des surfaces parfaitement polies dont toutes les parcelles scintillent (S. 45–46).

Die perfekte Geschlossenheit des Sprachgebildes zwingt die Kritiker anfänglich zum Attribut *admirable* (S. 25–78). Aber nicht so sehr, weil der poetische Charakter, die künstlerische Geschlossenheit sie dazu hinriss, sondern, worauf das Zitat deutlich anspielt, weil die *Fruits d'Or* durch ihre glatte Oberfläche (vorläufig) jedem kritisierenden Eindringen entzogen sind. Respekt verschafft sich, was keinen Ansatzpunkt zur Be-mängelung zuläßt (*pas une fissure*). Bezeichnenderweise fügt Brulé hinzu, kein *corps étranger* vermöge einzudringen.

Da Worte für den Benutzer in erster Linie *écran protecteur* sind, sucht die Kritik nicht nach einer schwachen Stelle, um ihrer Rolle in der ästhetischen Kommunikation ernsthaft Genüge zu tun, sondern um die Position dessen zu erschüttern, der sich hinter seinem unangreifbaren Werk selbst unfaßbar gemacht hatte. Bréhier, doch einer der ‚ihren‘, sollte sich mit seinem Roman derart über sie erhoben und sie dabei in eine inferiore Stellung gedrängt haben? Sehr früh lassen sich daher in Diskussionen und Artikeln über die *Fruits d'Or* Einschränkungen des Lobes vernehmen; Zweifel werden laut; ein *revirement* (S. 168) der allgemeinen Beurteilung deutet sich an. Unter den sich mehrenden Attacken – der Suche nach der *fissure* – ist besonders eine hervorzuheben, weil sie den letzten, entscheidenden Anstoß zum endgültigen Umschwung der Einschätzung gibt. Während einer der zahlreichen Konversationen tritt eine Frau in den Vordergrund, die maßgeblich die Anfechtung der *Fruits d'Or* betreibt. An diesem Abend richtet sie ihre subtilen Angriffe gegen Parrot, der sich neulich durch einen anerkennenden Artikel Achtung unter den Kollegen erworben hat:

lisez donc l'article de Parrot. C'est magistral. Vous serez fixé. [...] Non c'est vraiment très beau. Votre meilleur. D'une ampleur ... d'un éclat ... (S. 157).

Zwar schreibt er über diese *Fruits d'Or*, zielt aber vor allem auf die Absicherung *seiner* psychischen Unantastbarkeit. So verstehen es auch die andern; sie bewundern weniger die Aussage über den Gegenstand des Artikels als vielmehr dessen Stil. Parrot wird von dieser Frau zu einer Probe seiner Interpretationskunst herausgefordert. Er solle hier vor aller Augen, die *Fruits d'Or* in der Hand, am Text selbst das Urteil seines Artikels nachweisen. Er schlägt ihn an beliebiger Stelle auf (*Tout est beau dans les Fruits d'Or ... n'importe quoi*, S. 160); doch ganz plötzlich vollzieht sich eine unerwartete Veränderung:

Il y a quelque chose [...] dans leur silence [...] dans leur attente lourde de méfiance qui [...] tire de ces mots qu'il lit toute leur sève, pompe leur sang, ils sont vidés ... des petites choses desséchées ... (S. 161).

Genau in dem Augenblick, wo der *écran protecteur des mots* auf die Probe gestellt wird, zerbricht er unter der Belastung, läßt die *fissure* entstehen, die die anderen brauchen, um eine feste Position, in unserem Falle Parrot, zu nehmen, sie auf die selbe Ebene herabzuziehen, sie zu nivellieren. Dieser Sturz aber ist im Grunde eine Demonstration von der fatalen Unbeständigkeit der Sprache:

[...] les mots, dès qu'il les prononce, pareils à des bulles qu'on envoie dans un air trop lourd, s'amenuisent, se réduisent, il ne reste presque rien, il n'y avait rien ... (S. 162).

Die der Sprache aufgetragene Funktion, den Redenden und Schreibenden zu immunisieren, versagt letzten Endes. Indem sich ihre Oberfläche auflöst, liefert sie den, der in der Sprache Zuflucht gesucht hatte, der Zersetzung aus:

Il a tout perdu. Il est seul, démunie. Il a été attiré hors de la protection de cette enceinte fortifiée [...] que formaient autor de lui ses travaux, ses livres, ses articles, son style dur, haut, fermé, imprenable, ses phrases ciselées comme des canons de bronze au tir précis et puissant qui tenaient en respect les assaillants (S. 162–163).

Hier wird Sprechen und Schreiben eher als Vorwand zum Schutz des psychischen Gleichgewichts und der verwundbaren Persönlichkeit eingesetzt.⁸¹ Dennoch nähert sich dieser Roman gerade im Zusammenhang mit der Sprache an die anderen neuen Romans an, da auch er im Zeichen einer Sprachkrise steht. Immerhin ereignet sich das Schreiben aus einer Situation heraus, die von fern auf ein ‚schreibendes Ich‘ oder ‚Er‘ zielt. Aber es sei hier wieder erinnert an die Einschränkung des Anfangs; diese Sprachkrise ist nur thematisch und hat keinen strukturellen Niederschlag gefunden wie in den zuvor betrachteten Romanen.

c) Projizieren – Aktualisieren

Da *Fruits d'Or* hinter die Ich-Form zurückgegangen ist, kann kein ‚aktualisierendes Ich‘ erwartet werden. Dennoch soll ein längerer Auszug die

⁸¹ Jaccard (Nathalie Sarraute) deutet am Ende die inneren Vorgänge in der Welt N. Sarrautes im Hinblick auf die mögliche Rolle, die die Sprache und das Schreiben für das »être sarrautien« haben könnte, doch bleibt es bei einer flüchtigen Andeutung (S. 91).

Erzählsituation auch in dieser Hinsicht verdeutlichen. Das Beispiel wurde mit Bedacht aus der ersten ‚Phase‘ (von 14) dieses Romans entnommen, weil dort die Stimmen noch einigermaßen lokalisierbar sind. Die Eröffnung (S. 7) ist, wie in fast allen *nouveaux romans* unmittelbar, ohne einleitenden Titel, ein Kennzeichen der offenen Form. Eine ‚sie‘ (Stimme 1) und ein ‚er‘ (Stimme 2), lediglich an der Veränderlichkeit des Partizip Perfekts zu unterscheiden, befinden sich im Gespräch über eine dritte Person, einen ‚er‘ (Vgl. S. 25–40), den sie soeben verlassen haben. Kaum beginnt sich der Leser in diesem Dialog zurechtzufinden, verwirrt ihn der Text:

¹ C’était drôle. Il est tordant. Tu sais que c’est exactement la même reproduction qu’ils ont tous chez eux, qu’ils portent tous sur eux en ce moment . . .
⁵ Epingle au mur sur le papier gris à grosses fleurs roses au-dessus du bureau pour capter l’inspiration, glissée dans la rainure entre l’encadrement et la glace au-dessus de la cheminée, tout à coup . . . miracle . . . la même . . . Et leur air . . . cet air qu’ils ont . . . Pudique. Fier. Ma trouvaille. Ma création. Mon
⁹ petit trésor secret. Ne me quitte jamais. Mais tenez, à vous, vous en êtes digne . . . à vous je peux sans crainte: pas de profanation, aucune souillure. Avec vous, tenez, je partage. Un don. Mon bien le plus précieux . . .
¹³ Une grosse tête aux yeux protubérants se balance, les lèvres épaisses s’avancent . . . la voix baisse, le respect l’écrase . . . Courbet. Il n’y a que lui. Le plus grand. Moi je le dis. Moi je ne crains pas de le dire: c’est le plus grand génie. Shakespeare et lui. Moi je le dis toujours: Shakespeare et Courbet.
¹⁷ – Et tu crois – sa voix monte – tu crois que je vais me laisser embrigader? Mais je m’en moque complètement qu’il soit froissé. Je n’aime pas qu’on me fasse marcher. Qu’on me prenne pour un
²¹ idiot (S. 8–9).

Nur durch drei Punkte angekündigt geht der Dialog unvermittelt in einen Monolog über (Z. 4), um am Ende in die Replik des Dialogpartners zurückzumünden (Z. 18). Da der erwidernde Partner unmittelbar auf den ersten Dialogpart (Z. 1–3) Bezug nimmt, kann eine nur unerhebliche Zeitspanne zwischen Rede und Gegenrede vergangen sein.

Diese rapide Beschleunigung bei gleichzeitiger Fragmentierung des Satzbaues (bes. Z. 6–10) kann sich nur im Bewußtsein des ersten Dialogpartners (‚sie‘) ereignen. Zwischen beide Dialogteile ist ein Innerer Monolog eingeschoben.

Im ersten (Z. 1–3) war von Courbet die Rede (*la même reproduction*),

von dessen berühmtem Gemälde es heißt, daß es zur Zeit alle Fachkritiker (*ils*) als Reproduktion besitzen. Der Monologpart setzt den Dialog fort – allerdings im Bewußtsein des ersten Sprechers. Er spielt in ironischer Emphase und Verzerrung die Aufnahme und Wirkung dieses ‚Courbet‘ in den Kreisen der Gesprächspartner. Die Monologstelle bringt also nicht nur eine Erweiterung des Gesprochenen, sondern stellt geradezu eine zweite, verinnerte Ebene des Gesprächs dar, wo all das thematisiert wird, was im direkten Gespräch selbst nicht zur Sprache kommen kann. Dieser zwischengeschaltete Innere Monolog ist eine Fortsetzung des Gesprächs auf innerer Ebene, dem N. Sarraute selbst den Begriff der »sous-conversation« gegeben hat.⁸²

Diese Verinnerung zielt auf die erzählerische Erfassung derjenigen Bewußtseinsinhalte, die das Ausgesprochene, die Oberfläche des Gesprächs, unausgesprochen immer zugleich über- oder besser unterlagern. Sie ist als Versuch zu werten, der Simultaneität der Bewußtseinsabläufe auch im Roman Rechnung zu tragen.⁸³

Die inneren Sprachvorgänge sind jedoch gerade als Aktualisationen interessant. – Konstatieren wir zunächst, daß im Rahmen des Innengesprächs (Z. 4–17) von einem Ich die Rede ist: *ma trouvaille* (Z. 8); *Moi je le dis. Moi je ne crains pas* (Z. 15/16). Bei genauerem Hinsehen wird allerdings deutlich, daß dieses Ich mit dem Ich des Sprechenden nicht identisch ist. Ein Widerspruch? Er hebt sich erst auf, wenn man annimmt, daß sich die Sprechende bis an die Grenzonen in ein anderes Ich hineinversetzt. Dann verließe dieses Ich seine Perspektive nur scheinbar, indem es sich zwar in einen anderen Gedankengang versetzte, ihn jedoch ausschließlich mit mutmaßlichen und d. h. mit seinen eigenen Inhalten ausstattet. Das sprechende Ich äußert das, wovon es glaubt, daß es sich gerade im andern ereignet. Seine Aussagen sind also keine psychologisierenden Analysen eines allwissenden Erzählers, sondern letztlich Projektionen der eigenen, innersten Vorgänge auf ein Gegenüber.⁸⁴ Sie besitzen deshalb keinerlei faktische

⁸² Vgl. dazu N. Sarraute, *L’Ere du soupçon*, op. cit.; besonders den Artikel *Conversation et sous-conversation*; S. 136.

⁸³ Es ist dies N. Sarrautes eigener Versuch zur Lösung des erzähltechnischen Problems, das Butor z. B. in der organisierten Verschränkung mehrerer Ereignisebenen (zeitlich und räumlich) versuchte (am kühnsten in *Mobile* und den folgenden Werken).

⁸⁴ Einer der wenigen, die diesen Vorgang in seiner Bedeutung erkannt haben, war Pingaud; er kommentiert ihn so: »le narrateur n'est pas dans la conscience de l'autre et ne prétend nullement à l'exactitude d'une transcription. Il dit ce

Rückbeziehung nach außen; die Individualität dessen, der von den Projektionen beleuchtet wird, bleibt daher gänzlich unberührt. Diese Aktivität jedoch können wir, bei der auffälligen Analogie zu den schon betrachteten Romanen, nur mit dem Aktualisieren vergleichen.

Beobachtungen dieser Art gewinnen erst ihre volle Tragweite, wenn man sich von dieser Textstelle löst und den Sprechvorgang des gesamten Romanes betrachtet. Vorwegnehmend sei gesagt, daß wir dabei auf einen der entscheidenden Erzählmechanismen im Werk N. Sarrautes gestoßen sind. Und da sich überdies nachweisen läßt, daß zahlreiche dieser inneren Gesprächspartien Projektionen sind, so besteht der überwiegende Teil des Romans aus Aktualisationen seiner Figuren. Auf diese Weise erreicht *Fruits d'Or* ebenfalls den Status einer Welt der Imagination, die zwar nicht auf ein Ich hin lokalisiert ist, in ihrem Realitätscharakter aber den übrigen *nouveaux romans* verwandt ist.

Eine vorläufige Zusammenfassung unserer bisherigen Betrachtung gestattet festzuhalten, daß durch die Auflösung einer einheitlichen Ich-Form die *Fruits d'Or* keine Übereinstimmung mit der Erzählstruktur der anderen Romane erwarten lassen können. Davon abgesehen jedoch sind alle jene Elemente immerhin thematisiert, die in den anderen Romanen an der Ausbildung der Erzählstruktur beteiligt waren. So findet sich zwar kein „schreibendes Ich“ mehr, aber doch das Schreiben als wesentliches Charakteristikum der Figuren; es ereignet sich keine wahrnehmbare Sprachkrise bei der Niederschrift der *Fruits d'Or*, dennoch kann sie jeden Sprachhandelnden befallen und erschüttern. Auch ein „aktualisierendes Ich“ ist nicht zu unterscheiden, aber der Roman besteht zu überwiegenden Teilen aus Aktualisationen, an denen im Prinzip jede Figur beteiligt sein kann. Die Umrisse dieses Erzählvorgangs bleiben allerdings erzählerlos, weil sie nicht auf eine Figur zentralisiert sind, die im Roman als Erzähler ausgewiesen würde.

d) *Entre la vie et la mort*

Das dann 1968 erschienene Werk *Entre la vie et la mort* korrespondiert mit *Les Fruits d'Or* wie Avers und Revers einer Münze. Nicht ein Roman erregt hier in erster Linie die Gemüter und löst den typischen psychischen

qu'il sait de l'autre (entendons: ce qu'il imagine), et il le dit non pas sous forme d'une analyse objective, mais sous la forme d'un discours prêté, à travers lequel se forme le personnage de l'autre« (in: *Le personnage dans l'œuvre de N. S.*, S. 29).

Zersetzungsaufzug aus, sondern diesmal ist es der Verfasser eines Romans selbst. Der Titel bleibt ebenso anonym wie sein Inhalt; er bildet nur das „erregende Moment“ für die inneren Abläufe. Die „Fabel“ (seitenverkehrt zu *Fruits d'Or*) ist schnell skizziert.

Ein Debütant in Sachen Literatur stößt auf Vermittlung eines Verlages, dem er sein erstes Werk angeboten hatte (vgl. den nachgestellten Eingang des Romans auf S. 109–113), zu einer Gruppe Literaten mittlerer Bedeutung, wo der Neuankömmling, zum sadistischen Vergnügen der Partner, die permanente Atmosphäre psychischer Destruktionsbereitschaft erfahren muß, das typische Klima in den Romanwelten N. Sarrautes. Im zweiten Teil des Buches (ab S. 129, fast genau zur Hälfte) ist der Debütant arriviert; sein erster Roman erschien soeben im Druck. Was in *Fruits d'Or* die erste Hälfte ausfüllte, die lobende und respektierende Rezeption des Romans im literarischen Milieu, folgt in *Entre la vie et la mort* zu Beginn des zweiten Teiles. Wiederum wie in *Fruits d'Or* schließt sich dem Kulminationspunkt das stete Gefälle hinab in die allmähliche Unterminderung des Autors (seiner selbst und seines Buches) an, bis er am Ende wieder auf das Niveau der anderen, und d. h. in Reichweite jenes unterschweligen „Gesellschaftsspieles“, der psychischen Destruktion, heruntergezogen ist, deren Spielregeln der Leser im ersten Teil zur Anwendung gebracht sah.

Erzähltechnisch steht *Entre la vie et la mort* auf einer Stufe mit *Fruits d'Or*; der Roman verzichtet auf eine einheitliche Perspektive und auf die Ich-Form; auch hier bewirkt das dominierende Darstellungsprinzip eine Verflechtung von äußerem und innerem Dialog, wobei letzterer wieder zu großen Teilen aus Projektionen besteht. Sie zerdehnen den Sprachduktus, lassen den Roman langatmig und die Lektüre beschwerlich erscheinen. *Entre la vie et la mort* setzt den von Nathalie Sarraute erkundeten Weg konsequent, fast möchte man sagen so konsequent fort, daß man für etwas mehr Abwechslung dankbar wäre.

7. Verinnerung des Erzählens

Die Präsentation exemplarischer *nouveaux romans* und die Betrachtung des Erzählvorgangs hatte generelle Probleme modernen Erzählens berührt. Vor dem nächsten Schritt sollte deshalb kurz Rückschau gehalten werden.

Außer in *Fruits d'Or*, aber noch in *Martreau* und zuvor in *Portrait d'un Inconnu* (1948) konnte in allen untersuchten Romanen eine durchgehende, obwohl komplizierte Ich-Form des Romans unterschieden werden (von der anschließend im Zusammenhang mit der Perspektive noch ausführlich die Rede sein wird). N. Sarrautes Werk bildet insofern eine Ausnahme, als es in *Fruits d'Or* bereits über die Ich-Form hinaus vordringt. Dieser Roman hat durchaus Verwendung für die erzähltechnischen Möglichkeiten der Ich-Form, nimmt aber andererseits die Vorzüge der ‚olympischen‘ Erzählposition in Anspruch, indem der Standort der Perspektive prinzipiell in jede Figur verlegt werden kann. Diese Mischform des Erzählens ist eine Weiterentwicklung der Ich-Form, sodaß N. Sarraute in diesem Punkt den Tendenzen etwas voraus ist, die die Werke anderer Nouveaux Romanciers wenig später ebenfalls erkennen lassen.

Auffällige Gemeinsamkeit dieser Ich-Form ist das typische Ich-Ich-Spannungsverhältnis, das auch sie wie große Ich-Romane vor ihnen ausgebildet haben. Ein charakteristischer Unterschied besteht jedoch in der Motivierung der Spannung zwischen den beiden Ich. Die Forschung hatte gezeigt, daß ihre frühere Wechselbeziehung immer in einer Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Zeitlichkeit begründet war, auch noch in der *Recherche*. In den *nouveaux romans* dagegen trat die zeitliche Distanz zwischen den beiden Ich in den Hintergrund; sie wurden zeitgleich; nun begründet ein Wesensunterschied den Antagonismus eines aktualisierenden und eines schreibenden Ich, wo die entgrenzte Aktivität des einen die entgegengesetzte, ordnungsorientierte Aktivität des anderen auf den Plan ruft. Nicht zuletzt setzt die Sprache, die problematisch erfahrene Brücke zwischen den beiden Ich, einen entscheidenden Akzent in diesem Wechselspiel. Den *nouveaux romans*, wie immer man sie bewerten wird, ist es damit zweifellos gelungen, nicht nur die Vitalität des Ich-Romans in der Moderne erneut unter Beweis zu stellen, sondern auch eine neue Variante und damit einen spezifischen Beitrag zur Ich-Form des Romans zu erbringen.⁸⁵

Wenn wir diese neue Ich-Ich-Polarität mit den anfangs referierten Beziehungsverhältnissen in Verbindung bringen, ergeben sich einige interes-

⁸⁵ Es lohnt sich nicht, sich mit solcher Kritik am N. R. auseinanderzusetzen, die ihn von vornherein ablehnt und zugunsten eines ‚bon vieux réalisme‘ nicht ungern diese Erzählstrukturen übersieht, um urteilen zu können: »Le ‚nouveau roman‘ s'efforce donc [...] d'éliminer d'abord et radicalement le romancier de son œuvre« (So D. Gillès, *Le roman sans romancier*; in: *Revue générale belge*, 101/6; juin 1965; S. 59–60).

sante Erkenntnisse. Das ‚erlebende‘ und ‚erzählende Ich‘ Stanzels, ebenso wie Kaysers ‚erzählendes‘ und ‚erzähltes Ich‘ beruhen auf der Konfrontation von zwei zeitlich klar getrennten Erlebnissphären. *A la recherche du temps perdu* hatte dagegen die dazwischenliegende Zeit bereits in die Beziehung von erinnerndem und erinnertem Ich einbezogen und dadurch den Abbau der Zeitdistanz eingeleitet. In den *nouveaux romans* nun ist die Zeit, die Aktualisieren und Schreiben trennt, so minimal geworden, daß sich beide in der fiktiven Zeitlichkeit der Erzählung im Grunde zeitgleich ereignen. Das Erzählen in der Art von *Moby Dick* oder dem *Grünen Heinrich* über das der *Recherche* bis zu dem der *nouveaux romans* scheint gekennzeichnet von einem progressiven Abbau der Zeit, die die beiden Ich einander gegenüberstellte. Ohne daß die angedeutete historische Linie in gewünschter Weise repräsentativ sein kann, läßt sich daran dennoch der Umriß einer Entwicklungslinie in der Erzählsituation des Ich-Romans ablesen, wo der Entzug der zeitlichen Distanz zwischen den beiden Ich des Erzählvorgangs den allgemeinen Zug der Verinnerung des Erzählens auf dem Weg in die Moderne zum Ausdruck bringt. Im Hinblick darauf wäre es auch müßig, eine definitive Formel zur Bezeichnung des Ich-Ich-Verhältnisses im Ich-Roman finden zu wollen, denn seine Vitalität scheint beständig die Erzählstrukturen zu modifizieren, sodaß die Entwicklung noch keineswegs abgeschlossen sein dürfte. Grundsätzlich bestätigen jedoch auch die *nouveaux romans*, daß die antagonistische Ich-Ich-Doppelung als ein allgemeines, konstitutives Element des Ich-Romans aufgefaßt werden kann.

Darüber hinaus ist diese relativ geschlossene Ich-Erzählstruktur ein erstes Kriterium für die Periodisierung des *Nouveau Roman*. Während die erste Phase vielgeartete und uneinheitliche Formbestrebungen zeigte, hatte sich in der zweiten in der (komplizierten) Ich-Form ein erstes, weitgehend gemeinsames Element des Erzählens herauskristallisiert, das zur Unterscheidung von Entwicklungsetappen im *Nouveau Roman* nicht unterschätzt werden sollte. Dies gilt umso mehr, als in der dritten Phase, wie in den vorausgehenden Kurzkommentaren zu den einzelnen Werken angedeutet wurde, diese Gemeinsamkeit ganz offensichtlich wieder zerfällt und in eine experimentelle Zone an der Grenze und jenseits der Ich-Form einmündet. Diese Periodisierung wird von anderer Seite her noch mehrfach mit neuen Akzenten versehen. Dazu bedarf es allerdings weiterer Einblicke in die Erzählvorgänge, besonders in das perspektivische Verhalten, dem der nächste Fragenkreis gewidmet ist.

III. Perspektivierung

1. Das perspektivierende Ich und seine Welt

a) Der veränderte Standort des Betrachters

„Es fehlt noch an einer hinreichenden Zahl von gründlichen Untersuchungen der Perspektive“, konnte man seit der 6. Auflage des *Sprachlichen Kunstwerks* lesen und wenige Seiten später: „Die Untersuchung der Perspektive verheißt noch wertvolle Aufschlüsse. Nicht nur für das einzelne Werk, sondern für die epische Sprache überhaupt und für die epischen Gattungen“.¹ Neben glänzenden Einzeluntersuchungen fehlt bisher ein Werk, das die Funktion und den Wirkungsbereich der Perspektive in einem erzählenden Text grundlegend untersucht, wie es etwa schon für den Erzähler und die Zeitverhältnisse² geleistet wurde. Der Bezugspunkt dieser Betrachtung richtet sich deshalb auch hier auf die elementaren Gegebenheiten, auf das Grundverhältnis von Erzähler zu Erzähltem, von dem nicht nur der Erzählvorgang, sondern auch die perspektivische Anlage bestimmt wird.

Die Entscheidung zugunsten der Ich-Form und gegen eine Er-Form bedeutet mehr als nur eine stilistische Nuance, wie Kellers Umarbeitung des *Grünen Heinrich* erkennen ließ. In dieser Wahl bekunden die Erzähler bereits eine erste, wenn auch wohl indirekte Perspektivierung des Erzählten. Fragen wir deshalb nach den Impulsen, die sie gerade nach dieser Form greifen ließen – in der Hoffnung, ihr Werk und sie selber besser zu verstehen.

¹ *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern/München 1960, S. 212 und S. 214.

² Hier sind vor allem Günther Müllers Schriften zu erwähnen, bes. *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonn 1947; *Über das Zeitgerüst des Erzählens*; in: DVJS. 24/1950; und *Die Aufbauformen des Romans*; in: *Neophilologus* 37/1953. Lämmerts *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1967, entwickelt diesen Ansatz weiter, und neuerdings scheint auch J. Ricardou in *Problèmes du nouveau roman* (Paris 1967) auf dieser Basis zu arbeiten. Aus der frz. Literaturwissenschaft sind vor allem zu nennen: Jean Pouillon, *Temps et Roman*; in: *NRF* 60/1946, und die in drei Bänden zusammengefaßten Werkstudien von Georges Poulet *Etudes sur le temps humain*. (Paris 1952/1953/1964).

Als ein erstes Charakteristikum dieser Ich-Form wurde festgehalten, daß der Standort der Perspektive („point of view“) jeweils ins Erzähler-Ich verlegt und dadurch zum Fokus der Perspektive wurde. Dieser Erzähler, als persönliche Figur in der Fiktion anwesend, ist in unseren Fällen dem Leser – zumindest fiktiv – in nichts dem Geschehen voraus; beide befinden sich auf der selben Ebene gegenüber der erzählten Welt. Darüberhinaus scheint es eine weitere Konsequenz dieser Ich-Form zu sein, wenn sich der Erzähler zugleich auch als der Schreiber, der Verfasser des Buches zu erkennen gibt, denn „der gehobene Illusionsanspruch des Lesers auf Medialität der Geschichte [...] wird“, so urteilt Stanzel diese Integration, „hier (erg. im Ich-Roman) ausgiebiger befriedigt, als in einer auktorialen Erzählsituation“.³ Als Folge davon kann sich die Glaubwürdigkeit der so erzählten Welt erhöhen. Deshalb wohl liebt auch der Pícaro-Roman die Ich-Form, weil ihre subjektiv-intime Sicht den abenteuerlichen und oft unglaublichen Ereignissen mehr Authentizität verleiht.

Die perspektivische Situation, wo Protagonist und Ich-Perspektive zusammenfallen, bezeichnet allerdings nur eine besondere Konstellation im Verhältnis von Erzähler zu Erzähltem. Wir wollen zum besseren Verständnis die grundsätzlichen Positionen knapp umreißen. Dabei dient uns Friedmans Artikel *Point of view in fiction*⁴ als Anleitung. Ausgangspunkt ist jene erhabene Ebene des allwissenden Erzählers, der, von olympischer Höhe alles überschauend, dem Leser einen privilegierten Zugang zur erzählten Welt verschafft. Er kann ihm jegliche Art von Information geben; sein bewertendes Darüberstehen verleiht ihm Distanz zur Welt und befähigt ihn, eine panoramische Weite in den Blick zu fassen. Die nächste Erzählebene kennt keinen persönlichen Erzähler mehr. Zwar bewahrt die Perspektive alle Freiheiten des „olympischen“ Erzählens, doch es geschieht sozusagen erzählerlos, in der dritten Person. Dennoch bleibt der erhabene Regisseur indirekt überall spürbar, wenn er sich auch nicht mehr selber nennt. Seine anonyme Gegenwart bewirkt einen Schritt zur Entobjektivierung des Erzählten. Die folgende Stufe ist der Ich-Roman. Dort nimmt die Stelle des Erzählers ein Ich ein. Und wieder steigt der Erzähler eine Stufe weiter zu seiner Welt hinab, denn er berichtet jetzt nur noch, was er persönlich in Erfahrung bringen kann. Zwei Positionen sollten unterschieden werden: einmal kann das Ich aus der Peripherie dem Geschehen beiwohnen, noch davon abstrahieren und es reflektieren, zum andern als

³ Stanzel, *Typische Formen des Romans*; S. 30.

⁴ Norman Friedman in: *PMLA* 70/1955, S. 1160–1184.

Protagonist im Zentrum des Geschehens stehen. „Held“ und Erzähler werden dabei identisch, die Distanz zwischen Erleben und Erzählen verkürzt sich auf ein Minimum. Dabei begibt sich das Erzähler-Ich allerdings der Möglichkeit, sich über die erzählte Welt zu erheben; es ist der Geschichte nicht mehr voraus. Auf dieser Ebene ereignen sich, grob gesagt, die ausgewählten *nouveaux romans*. *Fruits d'Or* allerdings realisiert noch eine nächste Etappe dieser Perspektivenbewegung; hier wird auch das letzte integrierende Organ, das Ich im Zentrum der Wahrnehmungen, ausgeschaltet. Die erzählten Episoden kommen nun quasi direkt durch das Bewußtsein der Figuren, ohne daß ein Erzähler zwischengeschaltet würde. Die Perspektive kann beliebig von einer Figur zur andern wechseln. Beide Elemente zusammen bilden die perspektivische Voraussetzung dieses Romans. Er benutzt damit sowohl die Unmittelbarkeit der Bewußtseinsromane, als auch eine neue, wenn gleich versteckte Allwissenheit, wie Walter Jens sinngemäß dieser Art zu Erzählen nachgewiesen hat.⁵

b) Welt in der Ich-Form

Dieser Vorgang der „Verinnerung“⁶ des Perspektivenstandorts bleibt für den Charakter der erzählten Welt nicht ohne Konsequenz. Einerseits tritt dabei die Welt der Phänomene, die Außenwelt, zwangsläufig immer mehr in den Hintergrund; sie kann sich in den *Fruits d'Or* bis auf die gesprochenen Worte der Dialoge als den wesentlichsten Realien extrem entdinglichen. Denn ein Ich, will es seine Perspektive erzähllogisch verwirklichen, verfügt nicht mehr wie der realistische Erzähler über Raum und Zeit, der von seiner Warte aus in jedem Augenblick und im richtigen Moment zugegen sein kann. Wie gut trifft es sich da, daß der *voyageur*, der Ich-Erzähler von *Le Rouge et le Noir*, gerade richtig kommt, als M. et Mme de Rénal sich zu einem Spaziergang anschicken:

C'était par un beau jour d'automne que M. de Rénal se promenait sur le Cours de la Fidélité, donnant le bras à sa femme. Tout en écoutant son mari qui parlait d'un air grave, l'œil de Mme de Rénal suivait avec inquiétude les mouvements des trois petits garçons.⁷

⁵ W. Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*. Pfullingen 1957; darin das Kap. über die Perspektive des Romans: *Der verlassene Olymp*, S. 51–80, wo er u. a. auf die versteckte Allwissenheit hinweist.

⁶ Vgl. dazu den weitgespannten Aufsatz von Erich v. Kahler, *Die Verinnerung des Erzählens*, in: NR 68/1957; S. 501–546, wo er eine allgemeine Linie dieser Verinnerung zieht.

⁷ Stendhal, *Oeuvres complètes*. Paris (Bibl. de la Pléiade) 1952, Bd. I, *Le Rouge et le Noir*; S. 224.

Die sparsamen Angaben wurden mit soviel Geschick ausgewählt, daß sie zu wichtigen Elementen der Exposition werden, denn die Unruhe Mme de Rénals um ihre Söhne wird sie wenig später zu dem Vorschlag bewegen, ihren Kindern einen Erzieher zu gestatten, eben Julien Sorel; das erregende Moment der Handlung ist vorbereitet.

Wie weit ist dagegen der moderne Erzähler von dieser lenkenden Präsenz entfernt; wie wenig will es ihm gelingen, das teleologisch Wesentliche zu erfassen. Seine Welt ist gerade durch die Verengung des Blicks und den Verlust der Übersichtlichkeit geprägt. Und trotzdem, „was manchen Autoren des 18. Jahrhunderts als unnötige Beschränkung ihrer Freiüigkeit erschien, erweist sich dem modernen Autor, der persönlich – intime Weltschau dem panoramatischen Ausblick auf die Fülle der Erscheinungen vorzieht, als unschätzbarer Vorteil“.⁸ Denn die moderne Beschniedung des „field of vision“ nach außen kann durch die Öffnung nach innen ausreichend kompensiert werden. Die Beobachtung des Innenraums und die Auseinandersetzung des Ich mit sich selber rücken in die entstandene Lücke nach. Naheliegendes Thema dieser Erzählungen wird daher meist eine Ich-Problematik, von der ja unsere Romane bereit Zeugnis geben. Sie begreifen sich nicht selten als Medium der Selbstdarstellung des Erzählers und neigen zur Selbstanalyse, deren Ziel in der Selbstvergewisserung liegt.⁹ In allgemeinerer Weise spiegelt sich darin die unverkennbare Neigung zum „Egotismus“, der nicht erst seit Stendhals *Souvenirs d'égotisme* (1892) die Wende der erzählenden Dichtung zu dieser wohl grundlegenden Tendenz der modernen Literatur, der Introspektion, bezeichnete. – Dies sind mit wenigen Worten mögliche Einflüsse, die die Ich-Form auch auf die *nouveaux romans* ausüben könnte. Insofern scheint es nicht belanglos, sich für eine Ich-Form zu entscheiden, weil sich dahinter eine perspektivische Intention abzeichnet.

c) Ansätze zu multiperspektivischer Situation

Diese Ich-Form hatte, erinnern wir uns, immer einiger interpretatorischer Klarstellungen bedurft, um als Einheit nachgewiesen werden zu können. In die Augen fällt dabei in erster Linie das Bestreben, die Unverrückbarkeit des Perspektivenstandorts in der strengen Ich-Form zu modifizieren,

⁸ Stanzel, *Typische Formen*, S. 30.

⁹ Vgl. dazu Bertil Romberg, *First Person Novel*; S. 59 ff. u. S. 117 f. Auf die inquisitorische Eindringlichkeit einer solchen Selbstanalyse wird im Zusammenhang mit dem „Literarischen Akt“ noch ausführlich eingegangen.

um deren Herausarbeitung die erste Phase des Nouveaux Roman insbesondere bemüht war.¹⁰ Jedes der ausgewählten Werke geht hierin eigene Wege.

In der *Route des Flandres* wechselte der in Ich-Form erzählende Georges (besonders im Mittelteil) in die Er-Form hinüber. Auffallend war daran, daß weder das Gesichtsfeld irgendwie verändert, noch die Abmessungen der Ich-Form überschritten wurden. Georges redet und sieht in der dritten Person genauso wie in der ersten. Zwar schafft dieser Wechsel einen formalen Abstand zwischen den beiden Erlebnissphären, doch wird dadurch die Einheit der Perspektive nur oberflächlich und scheinbar angetastet, sodaß man von einer Variation innerhalb des Ich-Rahmens reden könnte.

Um einen Fall kalkulierter Perspektivenveränderung dagegen handelt es sich in *Degrés*. Als Vernier sein literarisches Experiment unaufhaltsam in den Bann der Imagination geraten sah, ließ er, um neue Einzelheiten zu erschließen, die Perspektive auf seinen Neffen (2. Teil) und seinen Kollegen und Verwandten Jouret (3. Teil) übergehen. Doch diese perspektivischen Manöver blieben erfolglos, denn die drei verschiedenen Aspekte, die dadurch an diesem Geschehen beleuchtet wurden, konnten nicht verborgen, daß Vernier nie aufgehört hatte, hinter seinen perspektivischen Statthaltern selbst weiterzuerzählen. Auch hier ist die Ich-Form deshalb gewahrt, obwohl innerhalb ihrer Grenzen der Standort der Perspektive dreimal wechselte.

In *Dans le Labyrinthe* stehen sich zwei verschachtelte perspektivische Zustände gegenüber: einerseits der Ich-Rahmen mit dem Standort der Perspektive im Erzähler-Ich; andererseits die Geschichte des Soldaten, die in der dritten Person erzählt wird und in ihm ihren Perspektiventräger besitzt. Die Betrachtung hatte jedoch gezeigt, daß seine Geschichte, Roman

¹⁰ Mit diesem Trend eng verbunden war die Konzentrierung der Perspektive auf die Figur des Protagonisten. So wurde etwa der Neffe zum Zentrum der Ich-Perspektive in *Martereau*; seine Sicht wurde von Anfang bis Ende durchgehalten. Oder denken wir an Molloy-Moran und deren bestürzend einsinnige Sichtweise, aus der heraus sie ihre Berichte verfassen; oder an den Ehemann von A. in *La Jalouse*, mit dessen eifersuchtsentstelltem Blick der ganze Roman gesehen ist; er bildet eine Art Leerform der Ich-Perspektive. Jacques Revel in *Emploi du Temps* vertraut seine Erlebnisse in Bleston seinem Tagebuch an, das streng seine verwirrte Ich-Perspektive einhält. Auch der Ich-Erzähler in *Le Vent* (Simon) weicht von seiner Perspektive nicht ab; er berichtet über Montès nur das, was er über ihn erfahren kann. Diese zeitlich ungefähr parallelen Formbemühungen bieten, wie schon angedeutet, ein zusätzliches Kriterium zur Unterscheidung einer ersten von einer zweiten Phase.

im Roman, ausschließlich der Imagination des Ich-Erzählers entsprungen war und keine Realität außerhalb der Fiktion hat. Sie ist nichts anderes als eine Objektivierung ich-interner Vorgänge. Gleches gilt für die Perspektivenspaltung, die im Ich ihre Identität wahrt.

Becketts Tragik der Konsequenz findet auch in der Perspektive ihren Niederschlag: die Romane der Trilogie beachten eine strenge Fixperspektive. Doch das einzige, eigentliche und unaussprechbare Ich gab zu verstehen, daß es diese Figuren nur erschaffen hatte, um sich für die Zeit ihres Bedarfs ihre Perspektive und ihre Sprache zu leihen. Ist eine davon verbraucht, wird ihr die Rolle entzogen und die Perspektive auf die nächste übertragen. Von diesem End-Ich aus erklärt sich Becketts ingeniose erzähletechnische Weitung der Ich-Sicht. Sie wahrt durchaus die Ich-Form und eröffnet doch nacheinander verschiedene Aspekte der Welt; man könnte diese Art der Perspektivenübertragung Stationenperspektive nennen. Daß diese Erweiterungen trotzdem immer wieder auf eine ähnliche Rumpfwelt zurückkommen, erhellt den heillosen Zustand dieser Welt und bildet einen ihrer tragischen Akzente.

In *Les Fruits d'Or* wird von allen nouveaux romans die größte perspektivische Öffnung erzielt, weil die Umfassung des Ich-Rahmens weggefallen ist. Jede der Figuren kann potentiell Perspektiventräger werden, was nicht nur neue Allwissenheit, sondern sicherlich auch das Zerbröckeln der Ich-Einheit bedeuten kann, die sich zu körperlosen Stimmen ohne Individualität aufgelöst hat. Dafür spräche etwa, daß sie alle unterschiedslos die selbe Sprache, den selben Stil sprechen und auf diese Weise von ihrer Inauthentizität Zeugnis geben. Andererseits dient diese multiperspektivische Betrachtungsweise allein dem Ziel, schonungslos eine in jeder Gestalt angelegte anonyme und aggressive Substanz aufzuspüren. Die Vielfalt der Sichtweisen bringt deshalb nicht etwa eine Fülle der (inneren) Erscheinungen zur Sprache, sondern im Gegenteil – das stellt die *Fruits d'Or* mit den anderen Romanen auf eine Stufe – nur einen engen Weltauschnitt.

Welche Gründe haben die Erzähler bewogen, die Ich-Perspektive der ersten Phase des Nouveau Roman zu modifizieren? Die strenge Einhaltung ihres Blickfeldes mußte bald fühlbar gemacht haben, daß darin nur der eine, individuelle Aspekt des Erzählers an der Welt darstellbar wurde. Den aufgeklärten unter ihnen, und als solche müssen die Nouveaux Romanciers gelten, mag diese Enge unbefriedigend erschien haben, da ein anderer dasselbe Geschehen mit 'anderen' Augen sehen würde. Die strenge

aufgrund ihrer Unverrückbarkeit des Ich-Standortes auch Fixperspektive zu nennende Sicht der Welt zeigt quasi nur eine Facette, während doch das Bewußtseinsbild in seiner Komplexität gerade ein verwirrendes Kaleidoskop von Ansichten bereithält. Die Fixperspektive ist unter diesem Gesichtspunkt eine Mono-perspektive und mithin ein Zeugnis von der ‚monologischen Situation‘, in der wir die Erzähler später antreffen werden. Wenn sie deshalb ihr perspektivisches Feld auszuweiten versuchen, so steht als tieferer Beweggrund dahinter die Erfahrung von der Not mit den vielen, wechselnden Gesichtern der Welt.

d) Innenwelt als Außenwelt

Wir sahen in der Wahl der Ich-Form einen Akt indirekter Perspektivierung. Viel unmittelbarer wirken sich dagegen diejenigen Entscheidungen aus, mit denen der Erzähler die ergriffene Welt direkt arrangiert. Wenn er Handlungslinien festlegt, Figuren kreiert, Aussageinhalte in sie hineinlegt, trifft er aus einer Unzahl ihm zur Verfügung stehender Weltaspekte eine Auswahl. Indem er ihre (geistigen und räumlichen) Abmessungen festlegt, handelt er unmittelbar perspektivierend. Er setzt dabei den Rahmen, der den Horizont der Erzählwelt bilden wird. Gleichzeitig entscheidet sich in diesem Zusammenhang, welche Bereiche der Wirklichkeit innerhalb des ausgegrenzten Sektors im Vordergrund stehen werden, was wiederum einen Rückschluß auf seine besondere Situation und die allgemeineren Bedingungen des modernen Romans zuläßt.

Eine generelle Feststellung sollte dabei zunächst das Verhältnis von Innenwelt und Außenwelt zur Sprache bringen. Wir hatten immer wieder Anlaß, passim auf eine große Thematik dieser Romane hinzuweisen, auf die Auseinandersetzung des Ich mit der bewußtseinbedingten Wahrnehmung von Welt. Der gegen allen Anschein radikalste und profundierte Denker unter den ‚Helden‘ ist schon Molloy. Er formuliert in verhüllter Form dieses Thema nicht nur für sich so: *Je suis à nouveau [...] libre [...] de savoir [...] les lois de la conscience [...] de ma conscience* (S. 17). Vernier gibt einen ebenso fundamentalen Hinweis darauf, als sein Werk schon für gescheitert erklärt wurde und er noch einmal auf die Motivation zu sprechen kommt, die sein Unternehmen verursacht hatte:

il n'est pas question pour moi de terminer le livre [...], mais il n'est même plus question de le continuer; c'est une ruine; [...] et c'est pourquoi tout ce qu'il me reste à faire devant ce vestige d'une conscience [...], c'est l'étayer quelque peu (*Degrés*, S. 385).

Beide enthüllen sie in diesen Worten das geheime Ziel, die Intention ihres Erzählens: die Darstellung einer Innenwelt.

Wie gezeigt werden konnte, enthüllen sich Molloy und Moran als marionettenhafte (cf. *pantins*) Entwürfe des einen, unaussprechbaren Ich, das sich ihrer bedient hat, um unter dieser Maske von sich reden zu können. Ihre Existenz ist Leihgabe, beruht auf einem Akt der Imagination. Für diese entworfenen Gestalten bedeutet das, daß sie lediglich Abbildungen der Selbstreflexion dieses Ich sind. Was durch ihre Perspektive hindurch als Außenwelt, als Welt der Phänomene zur Sprache kommt, will als Materialisation eines nicht anders darstellbaren Innenbereiches verstanden werden. Wenn man so will, gibt die Geschichte von Molloy, Moran und der anderen eine Art Parabel von der Situation des Ich.

Der Unterschied zum traditionellen Roman liegt auf der Hand. Er ließ sich letzten Endes thematisch immer in irgend einer Form auf die Auseinandersetzung eines Charakters oder Typus‘ mit der Gesellschaft zurückführen¹¹, während der moderne und mit ihm der Nouveau Roman seine Probleme vorrangig in einer Innenwelt sieht, wo das Ich sich selbst zum Problem geworden ist.¹² – Andere Beispiele bestärken uns darin. Den wohl unmittelbarsten Versuch, Innenwelt darzustellen, unternehmen die *Fruits d'Or*. Es ist der einzige dieser Romane, der rigoros darauf verzichtet, überhaupt ein Gerüst von Außenwelt dazwischen zu schalten. Die wenigen ‚Dinge‘, am Rande erwähnt, sind eine quantité négligeable. Die Stelle der Außenwelt vertritt umfassend das gesprochene Wort; es bildet den Hauptbestandteil an Weltlichkeit. N. Sarraute löst dieses Darstellungsproblem in einer wörtlich zu verstehenden Versprachlichung von Innenprozessen. – Große Ähnlichkeit mit dem Materialisationsvorgang in *Molloy* zeigt dagegen *Dans le Labyrinthe*. Das sich in seinem Zimmer hermetisch der Außenwelt verschließende Ich macht sich daran, die Geschichte des Soldaten, Roman im Roman, zusammenzusetzen. „Produktionsmittel“ des Romanentwurfs ist ausschließlich die Imagination. Selbst gegen anderslautende Versicherungen des Autors¹³ kann als erwiesen gelten, daß diese Geschichte eine

¹¹ Wie Balzac im »Avant-propos der *Comédie Humaine* andeutet: *mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons [...] de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements* (Bibl. de la Pléiade, Paris 1951, Bd. 1, S. 7).

¹² Boisdeffre weist auf diese Verinnerung der Thematik hin: »Il faut bien constater qu'à la mise en question de la société a succédé celle de l'homme même« (*Où va le roman*, S. 92).

¹³ Robbe-Grillet im Vorwort etwas pathetisch: »Le lecteur est [...] invité à n'y

Art Analogiebild ist für das Labyrinth des Erzählers, dem es nicht mehr gelingt, kohärente Welt aus seiner Vorstellung hervorzubringen. Trotz der detaillierten Außenweltverkleidung – es wird kein Wort wie in *Fruits d'Or* über die inneren Vorgänge verloren – ist die Welt von *Dans le Labyrinthe* konsequente Materialisation, Veräußerung einer Innenwelt. – In *Degrés* ist es nicht viel anders. Vernier weiß von der Pluralität und Simultanität seiner Wahrnehmungsweise; er weiß aber auch von der Einseitigkeit seiner Perspektive bei der Darstellung eben dieser Wahrnehmungen. Um dem Rechnung zu tragen, schichtet er drei imaginierte Ansichten derselben Tagesereignisse übereinander. Doch sein Versuch, einen Sektor der Außenwelt entsprechend seinem Erfahrenwerden sprachlich auszudrücken, verwandelt sich nach und nach in die Beschreibung der komplizierten und in Unordnung geratenen Situation seines Bewußtseins im Wahrnehmungsprozeß. Insofern dient auch hier Außenwelt nur als Anschauungsfolie und Austragungsort verinnerter Problematik. – Obwohl die überaus weltähnliche *Route des Flandres* zunächst mit der Welt beschäftigt zu sein scheint, zielt sie doch deutlich auf die inneren Vorgänge des Erzählers Georges. Wenn seine letzten Worte *l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps* (S. 314) anklagen, beschwören sie die Verfassung seines Bewußtseins. Der Erinnerungsreichtum wird aus seinem Gedächtnis schwinden, noch ehe es ihm gelungen sein wird, ihn als Schicksal durchschauen zu können. Die im Laufe der einen Nacht mit Corinne in seinem Bewußtsein evozierten Bruchstücke und Schichten des Gesamterlebnisses fügen sich für ihn nicht mehr zu einer Sinneinheit zusammen. Am Ende dieses Zusammentreffens erfährt er unwiderruflich die verwirrte Situation seiner Innenwelt. Auch der erzählte Lebensabschnitt dient letzten Endes nur als Aufweis seines tieferen Problems, des gestörten Weltverhältnisses.

Als den umgrenzenden Horizont, zugleich den generellsten Ort dieser Romane, umfaßt die Perspektive die Innenwelt dieser Figuren, die man als bewußtseinsmäßige Gegenwart von Welt bezeichnen kann. Trotz des so deutlich materiellen Weltbestandes besteht ihr letzter Zweck gerade darin, die materielle Dinglichkeit als sprachliche und fiktionale Materialisation zu verwenden, um primär einen geistigen Bereich, eine Bewußtseins-situation zu verkörpern. Diese Welt der Erscheinungen ist daher ein Korrelat des Ich, der Versuch zur ‚Verfabelung‘ einer Innenwelt.

voir que les choses, gestes, paroles [...], sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie, ou sa propre mort« (*Dans le Labyrinthe*, S. 7).

e) Bedingtheit der Figur – Bedingungen der Perspektive

Eine auffällige, wenn auch negative Gemeinsamkeit zeichnet die Gestalt des Perspektiventrägers aus. Was erfährt man schon zu einer ‚Charakteristik‘ Verniers? Die *canne-parapluie* des Ich in *Dans le Labyrinthe* sagt über die Figur genauso wenig aus, wie das steife Bein, der Hut oder das Fahrrad über Molloy. Was an einer Figur beschrieben wird, sind Accessoires, die keinen repräsentativen Wert besitzen. Im traditionellen Roman dagegen wurde das Äußere zur Abbildung und Entsprechung eines Typus der Gesellschaft ausgestaltet; Kleidung, Aufmachung, Gestus schufen eine Verbindung zu seinem Charakter. Hat jener eine gesicherte Herkunft, so trägt der moderne Nachfahre kaum einen Namen. Extreme Entpersonifizierung zeigen die Romane N. Sarrautes. Und was besagt schon der mühsam gefundene und ständig in Frage gestellte Name Molloys? Ebenso verleiht die verwandtschaftliche Beziehung zur Familie de Reixach Georges kaum historisches Volumen – selbst der Familienname ist nebensächlich, ebenso wie in *Degrés* die zahlreichen Namen nur anstelle von Ziffern stehen und Koordinatenpunkte im Ordnungsschema bezeichnen.

Das unrepräsentative Auftreten, diese völlige Abkehr von der traditionellen Figur beleuchtet von dieser Seite aus das Abrücken von jeglicher vordergründigen Gesellschaftsproblematik, wie sie der ‚sozialistische Realismus‘ fordert. Ihr Handeln tut es auf andere Weise – denn diese ‚Helden‘ handeln nicht mehr. Der Protagonist früherer Romane hat sich zum modernen ‚Unhelden‘¹⁴ gewandelt. Dementsprechend hat sich seine Zielsetzung verändert. Er sucht sich nicht mehr in erster Linie handelnd zu behaupten, sondern beobachtend selbst zu erkennen. Dem früheren Engagement nach außen steht nun introvertierte Immobilität gegenüber. Seine wichtigste Aktivität gilt der Beschreibung seiner Lage, die sich allerdings einem allwissenden Psychologismus¹⁵ entzieht. Sein Handeln ist in Passivität erstarrt, dem Erleiden einer bedrohlichen Situation. Nicht nur daß diese Unhelden nach außen hin anonym sind, sie sind es zuallererst und auf beunruhigende Weise sich selbst. Ihre innere Orientierungslosigkeit röhrt vom Zustand ihres der Kontrolle der Ratio entglittenen Bewußtseins her.

¹⁴ Zum Begriff vgl. Jean Améry, *Wege, Holzwege, Auswege des Neuen Romans*, in: Schweizer Rundschau 63/1964; (S. 305–313) S. 313.

¹⁵ Darauf weist bes. Dina Dreyfus hin und erklärt, daß der »refus du psychologisme« einem »désir d'évasion« des Lesers begegnen solle. (*De l'ascétisme dans le roman*; in: *Esprit* 26/1958, No spécial sur le N. R., S. 61).

Außeres Analogon dieser Verfassung ist das oft bemerkte Umherirren¹⁶ dieser Gestalten. Der Soldat in *Dans le Labyrinthe*, Molloy und Georges' reduziertes Regiment geben bedrückende Beispiele für diese modernen Odysseen. Aber auch die intellektualisiertere Zielungswisheit in *Degrés* und *Fruits d'Or* fügt sich gut in diesen Vergleich. Gerade der letzte Roman zeigt, wie die Figuren von der »opinio communis« unablässig aus einer Position des Sich-Abhebens von andern in die nivellierende Reglosigkeit der Masse getrieben werden. Trotz des Herumirrens ohne Ziel verlaufen die Bahnen der Figuren nicht planlos, ihr Irren hat System. Dreimal, zu Beginn und am Ende jedes der drei Teile, stoßen z. B. Georges und seine Begleiter auf das selbe verwesende Pferd. Der Kadaver wird zur Wegmarke; er skandiert das Irren als dreimal wiederholtes Durchlaufen der gleichen Raumstelle. Cl. Simon verglich ihre Bahn treffend mit einem Kleeblatt¹⁷; ihre Wege tangieren sich so, daß sie den Pferdekadaver als Mittelpunkt einschließen. Sein Wesen, der Tod, wird zum Zeichen für die klägliche und unaufhaltsame Vergänglichkeit, eines der großen Themen des Romans.

Georges' Verhalten im Raum ist paradigmatisch. Der Soldat in *Dans le Labyrinthe* betreibt mit unverständlicher Hartnäckigkeit die Suche nach der Bestimmungsperson, der er den Blechkarton übergeben soll. Obwohl das einmal verpaßte Rendez-vous jede weitere Suche aussichtslos erscheinen läßt – der Soldat kennt den Empfänger nicht –, treibt es ihn dennoch bis zur Erschöpfung in kreisförmigen Bahnen durch diese einförmige Stadt, wo sich alles gleicht. Der Soldat, Double des Verfassers, weist auf den Erzähler, der nach einer Ordnung seiner Bewußtseinsbilder sucht; dessen irrende, mißlingende Suche ist im Grund Gegenstand des Romans.¹⁸

Darin besteht auch das Problem Verniers. Allerdings versucht er nicht, es in eine Fabel zu übersetzen. Die drei übereinandergeschichteten Perspektivensektoren gleichen einem dreifachen geistigen Kreisen um den selben

¹⁶ Janvier spricht davon (*Parole exigeante*, S. 27). – Ebenso Howlett, *Thèmes et tendances d'avant-garde dans le roman d'aujourd'hui*; in: LN fév. 1963, S. 147. In dieser knappen, nicht unkritischen Zusammenfassung geläufiger Urteile bezeichnet er die »errance et la pérégrination de la personne« als eines der gemeinsamen Kriterien. – Matoré (*Espace humain*, Paris 1962) dazu: »Le narrateur d'Ulysses est en effet le premier d'une série de héros itinérants, dont nous retrouvons aujourd'hui chez Cayrol, Robbe-Grillet, Simon, Beckett [...] la descendance. [...] Le déplacement de ces personnages est souvent une marche en rond, une marche dans une sphère plutôt que dans un cercle« (S. 208).

¹⁷ Cf. Interview mit A. Bourin, in: *Nouvelles Littéraires* Déc. 29/1960.

Gegenstand unter verschiedenen Gesichtspunkten. Vernier unternimmt buchstäblich die Einkreisung eines Zeitmomentes mit Hilfe von sprachlichen Bezeichnungen. Doch mißlingt es ihm, selbst einen so minimalen Ausschnitt in seiner bewußtseinsadäquaten Totalität sprachlich darzustellen, in der sich der handelnd-verstrickte Mensch zu situieren vermöchte. Wenn Vernier am Ende fragt: *Qui parle?*, so bekundet er damit nur die eine Gewißheit, daß die Suche, gleichsam seinen möglichen Tod überdauernd, weiterbesteht.

Molloy und Moran bewegen sich in augenfälligen Kreisen. Moran bricht auf, um Molloy zu suchen und kehrt am Ende zum Ausgangspunkt zurück; seine Mission ist einerseits nicht erfüllt, denn er hat Molloy nicht gefunden; und trotzdem in gewissem Sinne abgeschlossen, weil er Molloy in sich und an sich selbst aufgespürt hat. Molloy seinerseits bricht auf: *Je résous d'aller voir ma mère* (S. 20). Am Ende seiner Vagabondage (dem Beginn des Romans) ist Molloy tatsächlich und auf geradezu unvorstellbare Weise angekommen.¹⁹ Der Kreis hat sich geschlossen; er befindet sich im Zimmer seiner Mutter, hat sie persönlich zwar verfehlt, dafür aber schon fast ihre Verfallstufe erreicht. Beider Bewegungen gleichen Spiralen, die sich mit jeder Umdrehung tiefer ins Zentrum hinabwinden. Malone, Innommable und das Ich in *Comment c'est* werden die nächsten Kreise dieser endlosen Suche ausführen.

Die Figuren in *Fruits d'Or* dagegen sind in ihrer Immateriellität schon fast immobil – nach außen! Sie kompensieren diesen Mangel jedoch mit einer unaufhörlichen Mobilität, um nicht zu sagen Labilität nach innen. Allgemein erstrebtes Ziel ist die Integrität der Persönlichkeit, die vor Beeinflussbarkeit schützt und gegen Mobilität immun macht. Tatsächlich aber demonstrieren die Figuren dieses Romans (und der anderen), daß es niemandem gelingt, eine zeitweilig errungene Position der Neutralität zu behaupten. Jede von ihnen läuft in jedem Augenblick Gefahr, wieder ins

¹⁸ Diese wichtige, die meisten nouveaux romans betreffende thematische Komponente hat eine ausdrückliche Gestaltung gefunden in dem »nouveau roman mineur« von M. Saporta, *La Quête* (Paris 1961), wo die mißlingende Suche zwei Menschen aneinander vorbeiführt.

¹⁹ Pollmann erkennt die Zusammenhänge mit dem »höfischen Roman« (!) sofort: »Molloy [...] ist nämlich [...] eine Art Initiationsroman, den nicht von ungefähr vieles mit dem [...] »Perceval« verbindet«. Pollmann glaubt sogar meinen zu können, »bei Beckett finde sich eine Antwort auf die strukturelle Problematik, wie sie [...] im [...] »Perceval« vorliegt« (*Der Neue Roman*, S. 138–139). Wahrhaftig, die Spannweite von Becketts Werk ist nicht abzusehen.

Spannungsfeld zwischen Gemeinplatz und Individualität zu geraten.²⁰ Dieser Ort der Identitätslosigkeit treibt die Gestalten zu einer endlosen Suche nach sich selbst; sie kreisen um die beiden Kraftzentren, das eine erstrebend, zum andern hinabgezogen.

2. Zeit und Vorstellung

a) Von äußerer Zeit zu innerer Dauer

Wenn das Herumirren und Kreisen der Protagonisten als eine mentale Entsprechung der Unbeständigkeit und orientierungslosen Fluktuation des Bewußtseins gedeutet werden kann, dann kann es auch einen nachhaltigen Einfluß auf die perspektivische Anlage der literarischen Welten ausüben. „Wollen wir [...] bei der Lektüre die dargestellte Welt genauso, wie sie dargestellt wird, erfassen, so müssen wir uns sozusagen in das dargestellte Orientierungszentrum fiktiv hineinversetzen und mit der betreffenden Person durch den dargestellten Raum in fictione wandeln“.²¹ So charakterisiert Ingarden die Angewiesenheit des Lesers auf den Perspektiventräger. Nicht zu Unrecht ist er daher Ausgangspunkt der Beschreibung von Zeit- und Raumverhältnissen, die nach den Modalitäten seiner Sicht angelegt sind.

Die Zeitstruktur der realistischen Erzählweise ist darauf eingerichtet, einen kontinuierlichen, einigermaßen lückenlosen Zeitstrang, eine Chronologie der erzählten Ereignisse zu inszenieren, die Mouillaud einfach als „*trajetoire linéaire du temps*“²² bezeichnet. Dabei bildet es keine Regelwidrigkeit gegen die Logizität, sondern gilt gerade als Ausdruck des Kunstcharakters, wenn sich die „Freiheit des Erzählers darin ausdrückt, daß er die zeitliche Ordnung umkehrt“. Es gehört mit zu seiner anspruchsvollen Aufgabe, „die

²⁰ Vgl. dazu R. Cohn, *N. Sarraute et V. Woolf*, wo er ebenfalls, ohne auf die *Fruits d'Or* Bezug nehmen können, diese Spannung an *Le Planétarium*, dem Vorläufer dieses Romans, beobachten kann (S. 178).

²¹ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, op. cit. S. 244.

²² M. Mouillaud, *Le sens des formes du N. R.*, op. cit. S. 66. – Zéraffa, *Le temps et ses formes dans le roman contemporain* bemerkt dazu, der Zeitverlauf habe einen „seul et même vecteur chrono-logique“, S. 44. – Vgl. ebenfalls J. Onimus, *L'expression du temps dans le roman contemporain*, wo er die trad. Zeitgestaltung einer „durée linéaire“ nennt (S. 300) und auf die Verschiedenheit von erlebter und erzählter Zeit hinweist.

Technik der Schachtelung von Verlauf und Vorgeschichte auf das kunstvollste“ auszubilden.²³ Der Leser wird davon wenig irritiert, gibt ihm doch der über alles informierte Erzähler eine „Legende“ an die Hand, mit deren Hilfe er ohne Mühe die Chronologie der Ereignisse zurechtrücken kann. »Aussi bien le romancier informe-t-il d'une façon ou d'autre son lecteur de tout changement de direction sur le vecteur temporel.«²⁴

Man vergegenwärtige sich etwa an Flauberts Kurzroman *Un cœur simple*, Welch meisterhafter Gebrauch darin von Verschränkung, Raffung und Dehnung der „erzählten Zeit“²⁵ gemacht wird.

Pendant un demi-siècle, les bourgeois de Pont-l'Évêque envoient à Mme Aubain sa servante Félicité²⁶.

Der erste Satz und zugleich der erste Abschnitt setzt den zeitlichen Rahmen, in dem sich die Erzählung erfüllen wird. Alles was nachfolgt bis zum Tode Félicités wird sich an dieser im voraus abgegrenzten Zeitspanne orientieren, obwohl die Meisterschaft der Zeitdarstellung gerade darin besteht, durch Aussparungen die bedrückende Gleichförmigkeit ihres Lebens und Schicksals zu beschwören. Zeitangaben wie die folgenden charakterisieren es:

Puis des années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes: Pâques, l'Assomption, la Toussaint (S. 610); oder: Ses yeux s'affaiblirent. Les personnes n'ouvriraient plus. Bien des années se passèrent. Et la maison ne se louait pas, et ne se vendait pas (S. 619).

Nie bleibt jedoch der lineare Zeitverlauf unklar. Mit dieser Erzähltechnik werden „Hauptlinien einer längeren Entwicklung summarisch gezeichnet und nur hie und da wichtigere Ereignisse, wie Wendepunkte, kurz genannt“, dann aber ein „Abschnitt, eine Szene, eine Situation in ihrer ganzen konkreten Fülle und in ihrem ganzen konkreten Verlauf [...] zur Schau gestellt“. Die Raffung der Zeit macht es möglich, daß „Wochen, Monate, Jahre eigentlich zusammengefaltet an uns vorbeiziehen als gewissermaßen fast leere Zeitintervalle“.²⁷ Und doch verliert der Leser nie

²³ Kayser, *Sprachliches Kunstwerk*, S. 210.

²⁴ Zéraffa, *Le temps et ses formes*, S. 44.

²⁵ Ausdruck von Günther Müller, bes. in: *Erzählzeit – erzählte Zeit*, Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider, Tübingen 1948; S. 195–212.

²⁶ Gustave Flaubert, *Oeuvres*. Paris (Bibl. de la Pléiade) Bd. II 1952, S. 591.

²⁷ Ingarden, *Literarisches Kunstwerk*, S. 255. Obwohl nicht zur Erzählung Flauberts geäußert, trifft es doch genau auf sie zu, weil sie ein paradigmatisches Beispiel für eine realistische Erzählhaltung gibt.

die zeitliche Orientierung in der dargestellten Welt. Zwar besitzen die ‚fast leeren Zeitintervalle‘ zwischen den breit gemalten Szenen nur eine neutrale Zeitlichkeit; aber bezeichnenderweise unterbinden sie eine Zeitordnung nie ernsthaft – der Leser weiß sich bei jedem Schritt in einem alles überwölbenden Zeitkontinuum vergewissert.

Wer dagegen auch nur zwanzig Seiten eines nouveau roman gelesen hat, fühlt sich unvermittelt in dieser Haltung gestört. Nicht erst die Versuche des Inneren Monologs in Dujardins *Les lauriers sont coupés* (1887), sondern im Grunde schon die *Éducation sentimentale* (1869)²⁸ Flauberts bringt eine neue Erfahrung der Zeitlichkeit in die erzählende Literatur ein, die in der *Recherche du temps perdu* einen kongenialen Höhepunkt des Ausdrucks fand. Einer allgemeinen Tendenz folgend hat sich der Zeitbegriff in den literarhistorisch hervorgetretenen Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts vielfach gewandelt, nicht zuletzt unter dem sich beschleunigenden Prozeß der Verinnerung des Erzählens. Epische Werke neigen immer häufiger dazu, ihre Techniken den Bewußtseinsmechanismen anzupassen (Vgl. später Teil IV, 1: Das Gewebe der Rede). Indem das ‚Orientierungszentrum‘ in das Bewußtsein des Protagonisten verlegt wird, unterliegt die gesamte perspektivische Einrichtung der Erzählung weitreichenden Umgestaltungen, die sich vor allem in den Darstellungformen der Zeit und des Raumes niederschlagen.

Ich-Form und Bewußtseinstil bemessen die Weltausschnitte in den nouveaux romans nach den Horizonten des aktualisierenden Ich, und das ist allerdings dazu angetan, mit lieb gewordenen Zeitstrukturen zu brechen. Das folgende Beispiel vertritt zahlreiche andere (meist zu umfangreiche). Wir wählen einen Auszug aus der *Route des Flandres*, weil sie, was zu zeigen ist, am leichtesten zugänglich macht. Er wurde aus der Szene genommen, wo Georges Corinne zum ersten Mal sieht. Die Verkörperung seiner leidenschaftlichen Begierden während des Krieges steht jetzt vor ihm und soll sich mit den Vorstellungen des Soldaten von damals identifizieren:

Lâchez-moi vous me Mais lâchez-moi . . ., jusqu'à ce qu'il se rendît compte que sa main serrait maintenant de toutes ses forces [6 Zeilen ausgelassen].
Je vous en prie Voyons [...] Georges se contentant de laisser sa main où

²⁸ Dazu bemerkt Zéraffa (*Le temps et ses formes*): »Hanté non par le metteur en scène, mais par l'acteur, Flaubert transforme l'action en impressions, la durée intérieure [...] recouvre la ligne temporelle sur laquelle se règle le narrateur« (S. 45).

elle était, sans plus, et absolument immobile lui aussi, comme si non pas entre eux maintenant mais autour d'eux les enserrant, l'air avait partout cette fallacieuses consistance du verre, [...] et alors restant là (Georges) [...], le vert et transparent crépuscule de mai tout entier semblable à du verre, et dans la gorge cette espèce de nausée [...] // pensant: Mais c'est peut-être tout cet alcool? pensant qu'il aurait dû essayer de vomir comme toute à l'heure Iglesia dans le champ, [...] (folgt ein kurzer Eindruck auf einem Bauernhof, wo sie sich an Wacholderschnaps betrunken hatten; er erstreckt sich abschnittslos über drei Seiten; dann fährt er fort) // pensant que c'était cela qu'il aurait dû lui dire, pouvant le voir, tel qu'il était sans doute à cette même heure, dans la pénombre du kiosque crépusculaire [...] à moins qu'il ne fit là-bas une de ces soirées de mai . . . etc.²⁹ (Nach dieser Einblendung der Eltern folgt die Fortsetzung eines zuvor begonnenen Eindrucks, wo Georges betrunken im Graben liegt).

Wie schon zu Beginn gezeigt wurde, wird der Text von einem Erzählerüst eingefasst. Die Diskussion über die Bedeutung und die Aussage dieser Erzählzeiten führte zu kontroversen Positionen. Es geht darum, den Erzählrahmen in der traditionellen Vergangenheitsform (Passé simple und Imparfait) und das erzählende Präsens (hier von besonderer Bedeutung) in ihrer Wirkung für die erzählte Welt zu bestimmen. Käthe Hamburgers *Logik der Dichtung*³⁰ leistete dazu wohl den ersten umfassenden und scharfsinnigen Beitrag. Aus dem Bereich der französischen Sprachwissenschaft erschien ein verwandter Ansatz von Harald Weinrich unter dem Titel *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*.³¹ Die folgenden Anmerkungen dienen als Grundlage zum Verständnis einer auffälligen Eigentümlichkeit unseres Textes, dem Präsens und Partizip Präsens. In dieser Hinsicht bildet die *Route des Flandres* keine Ausnahme; die anderen Romane tun es ihr auf eigene Art gleich.

K. Hamburger schränkt die Funktion des Präteritums in der Erzählung darauf ein, daß es „seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen, verliert“ (S. 61) und ergänzt diese Bestimmung später: „In der Fiktion, als Erzähltempus [...] ist das Präteritum nur noch das Substrat, in dem die Erzählung vor sich gehen muß“ (S. 92). Sinngemäß äußert sich auch Weinrich.³²

²⁹ *Route des Flandres*, S. 239–243.

³⁰ op. cit. Inzwischen liegt eine zweite, stark veränderte Auflage vor (1968), die sich mit den vorgebrachten Einwänden auseinandersetzt.

³¹ Stuttgart 1964.

³² „Die Tempora der erzählten Welt sind zu verstehen [...] als sprachliche Signale, daß der Inhalt der sprachlichen Mitteilung, die sie begleiten, als Erzählung aufzunehmen ist“ (*Tempus*, S. 48).

W.-D. Rasch weist in seinem Aufsatz *Zur Frage des epischen Präteritums*³³ einleuchtend die Einseitigkeit dieser Deutung nach. Zwar bestätigt er: „das erzählende Präteritum ist ein besonders kennzeichnendes Mittel zur sprachlichen Verwirklichung dieser Als-ob-Struktur der Erzähldichtung“, indem sich das fiktionale Erzählen derselben sprachlichen Mittel bedient wie die Wirklichkeitsaussage.³⁴ Nur daß der Bezugspunkt nicht im realzeitlichen Sprecher, sondern im fiktiven, dem Ich-Erzähler liegt. Gerade in unseren Romanen, wo eine solche Figur deutlich gegenwärtig ist, fixiert es den Erzählmoment, „von dem aus das Erzählte als vergangen gedacht ist. Es genügt ein einziges Hervortreten dieses Ich, um den zeitlichen Bezugspunkt des Präteritums anzudeuten“ (Rasch, S. 78). In Bezug auf den fiktiven Ich-Erzähler muß das fiktiv Erzählte als vergangen gedacht werden, sodaß das Präteritum zugleich durchaus auch als ‚Index der Vergangenheit‘ (Rasch S. 72) fungieren kann. Überdies bleibt es auch einem fiktiven Erzähler unbenommen, seinen Figuren eine Vergangenheit zu erfinden.

Wir können die Diskussion um die Interpretation des Präsens der Erzählung aus diesem Zusammenhang heraus ebenfalls nicht detailliert verfolgen. Daß es in realzeitlicher Hinsicht keine Gegenwart bezeichnet, ist einleuchtend. Wie verhält es sich aber mit der Schlußfolgerung, „das Präsens [...] gibt überhaupt keine zeitliche Orientierung [...]. Es bezeichnet den Nullpunkt dieser besprochenen [...] Welt“ (Weinrich, S. 72)³⁵? In der gesprochenen Sprache wird das Präsens aus einem realen Sprechkontext heraus determiniert; der Zuhörer versteht genau, in welcher Funktion die grammatische Gegenwart verwendet wird, denn über den zeitlichen Bezugspunkt, den Sprecher, bestehen keine Zweifel, er steht da. Im fiktiven Erzählen dagegen wird ein Präsens entsprechend vom fiktiven Kontext des Erzählers geklärt. Wiederum bildet der Sprecher – der fiktive Ich-Erzähler³⁶ – den Bezugspunkt. Wenn er ein Präsens setzt, gehört es notwendig immer zum Bereich der Vergangenheit, die er uns auch im Präsens insgesamt mitteilt. Etwas anderes kommt hinzu. Das Partizip, in dem zitierten Text und den anderen von großer Bedeutung, enthält selbst keine Person und keine Zeit, sondern wird darin vom übergeordneten Verb bestimmt. Es stellt sich damit

³³ in: *Wirkendes Wort*, 3. Sonderheft, Aug. 1961. – Vgl. dazu ebenfalls die Einwände Stanzels in *Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens*; DVJS, Bd. 33/1959; S. 1–12; und auch H.-J. Jauß, *Zeit und Erinnerung* (op. cit.), S. 18–19, der einen weiteren Aspekt in die Debatte wirft; die Vergangenheit des Präteritums röhre anderswo her – „aus einer Einstellung des Erzählers zu seiner Begebenheit, die diese als vollkommen vergangen zur Erscheinung bringt: die epische Distanz“.

³⁴ Rasch, op. cit., S. 76. – Bereits 1953 war *Le Degré zéro de l’Ecriture* erschienen. Barthes weist hier bereits eindringlich auf die zeitenthobene Funktion des Präteritums. „Die Erzählvergangenheit zielt darauf ab, eine Hierarchie im Universum der Geschehnisse zu errichten.“ (S. 32).

³⁵ Vgl. dazu auch K. Hamburger, *Logik*, S. 88–89.

³⁶ K. Hamburger nennt ihn die ‚Ich-Origo‘; *Logik*, S. 62.

sowohl personal als auch temporal unter die übergreifende Erzählsituation und gehört ebenfalls in den Vergangenheitsbereich; „auch dieses Präsens erzählt Vergangenes, und zwar so eindeutig und unverkennbar, daß der zeitweilige Verzicht auf die Markierung der Vergangenheit durch die Tempusform des Verbs möglich ist“.³⁷

Kommen wir unter diesen Voraussetzungen wieder zurück auf das Textbeispiel aus der *Route des Flandres*. Erst vor diesem Hintergrund kann die Funktion der Präsens- und Partizip-Präsens-Formen besprochen werden. Beide verstärken den Eindruck des Lesers, dem Erleben Georges‘ nicht nur exklusiv, sondern auch unmittelbar beizuhören.³⁸ Vor allem das Partizip trägt dazu bei, den Erzähler und den Aspekt des Vergangenen am Erzählten zurücktreten zu lassen. Es vermindert dadurch die Distanz des Lesers zum erzählten Geschehen und erzeugt den Eindruck hoher Unmittelbarkeit.³⁹ „Es [sc. das Präsens] dient [...] der Verminderung des Abstandes, dem stärkeren Hereinziehen des Zuhörers in die erzählte Situation“⁴⁰, nicht aber, eine womöglich gar realzeitliche Gegenwart zu inszenieren, sondern hauptsächlich das, wie es Ingarden nennt, »in actu esse«⁴¹ des Geschehens herauszustellen (was sehr genau zum Erzählvorgang als Aktualisation paßt).

Unterstrichen wird dieser Effekt vom häufigen Gebrauch derjenigen temporalen und adverbialen Ausdrücke, die ein ‚jetzt‘ signalisieren, wie *maintenant* (im zitierten Text allein dreimal), *à présent, à cette même heure* etc. Doch auch ihre Zeitorientierung verwandelt sich, sobald sie aus dem Kontext der Erzählung untersucht wird. Sie bezeichnen, zusammen mit den spätrlichen Adverbien, die eine Vergangenheit anzeigen (cf. *tout à l’heure*),

³⁷ Rasch, op. cit., S. 73.

³⁸ K. Hamburger drückt dies deutlich aus: „Das historische Präsens übt [...] keine temporal vergegenwärtigende, sondern eine fiktional vergegenwärtigende Funktion aus. Es läßt die Personen stärker als dies durch das Präteritum geschieht als aus sich selbst handelnde erscheinen, zeigt sie im Vollzug des Handelns“ (op. cit., S. 87).

³⁹ Zéraffa (*Le temps et ses formes*) stellt am Beispiel des *Planétrium* (Sarraute) fest (was noch deutlicher für die *Fruits d’Or* zutrifft): »nous lisons [...] le langage intérieur [...] qui se déroule de moment en moment, sans que l’écrivain unisse les instants par des transitions. Nous sommes sans cesse dans l’immédiateté«. Und über die *Jalousie*: »Cette équivocité entre vision pure et réflexion sourde transforme le présent perpétuel du roman [...] en actualité totale« (S. 60).

⁴⁰ Rasch, op. cit., S. 72.

⁴¹ Ingarden, *Literarisches Kunstwerk*, S. 249. – Als Eigenschaft dieses »in actu esse« kann er eine „ausgeprägte Aktualität“ herausstellen (S. 249).

keine wirklichen Zeitverhältnisse, sondern innerhalb des fiktiven Zeit- systems die innere Anordnung des Fiktionsgebäudes. Auf diese Weise verstärken und festigen sie die Wirkung des Präsens. Da die weitaus meisten auffälligen Erzählmittel im Dienst der Unmittelbarkeit und der Verringerung des Abstandes zum Geschehen stehen, erhebt sich dieser Eindruck nicht nur zu einer markanten Eigenschaft dieses Romans (und, wie sich zeigen wird, der andern), sondern kann typologische Bedeutung für den modernen Roman insgesamt annehmen. Es entsteht eine alles überwölbende Atmosphäre der Gegenwärtigkeit, die man im Unterschied zu den realzeitlichen Kategorien Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft als Erregung einer ‚Omnipräsenz‘ der Ereignisse abheben sollte. Sie deutet letztlich auf den Versuch des Erzählers, die Wirklichkeit in die Literatur zu transponieren. Das dürfte, in welcher Form auch immer, die wichtigste Funktion des Präsens in diesen Romanen sein. Es bezeichnet daher im Grunde keine Zeitlichkeit, in der sich Vorgänge ereignen, sondern viel eher eine Situation des Andauerns⁴², für die der Begriff ‚Zeit‘ unzutreffend geworden ist und besser in Anlehnung an die französische Kritik mit ‚Dauer‘ wiedergegeben wird.⁴³

b) Bildmomente, nebeneinander gestellt

Andere Stileigentümlichkeiten ergänzen diese Beobachtungen. Innerhalb von knapp fünf Seiten des zitierten Textes werden vier zeitlich und räumlich völlig voneinander getrennte Schichten des Geschehens beleuchtet (vgl. die senkrechten Markierungen). Dabei fällt vor allem auf, daß die Übergänge typographisch nicht gekennzeichnet sind (wie es der traditionelle Roman getan hätte); vielmehr ereignen sie sich innerhalb voluminöser Satzgefüge als fast unmerkliches Übergleiten. Die so ineinander geschachtelten Erzähleinheiten haben nicht nur schwer erkennbare Anfänge und Enden; auch herausgelöst ist ihre Komposition offen. Für die gewohnte Zeitstrukturerwartung hat das erhebliche Veränderungen zur Folge. Die Sequenz der kurzen offenen Szenenfragmente fügt sich nicht zu einer temporalen Kontinuität, sondern zielt in erster Linie auf die Erzeugung einer Unmittelbarkeit. Gleitet der Punkt der Aktualität von einer Kurzszene zur andern über, so ist das gleichbedeutend mit der Sub-

⁴² Diesem statischen Wesen trägt nicht nur das Partizip Rechnung, sondern auch die zahlreichen *immobile*, die über den ganzen Text verstreut sind (und bei anderen Autoren wiederkehren).

⁴³ Die sich auf Bergson berufende Scheidung von ‚temps‘ und ‚durée‘ wird noch genauer auf das Zeitgerüst der nouveaux romans angewandt.

stitution eines aktuellen Eindrucks durch einen anderen. ‚Sequenz‘, wie dieser Vorgang gerade genannt wurde, trifft ihn nicht mehr, denn das typographische Nacheinander der Erzähleinheiten ist von einem zeitlichen Nacheinander der erzählten Ereignisse grundverschieden.⁴⁴ Progression des Lesens bedeutet hier also in keinem Fall Fortschreiten in der Zeit (in die Zukunft oder Vergangenheit). Vielmehr folgen sich die Erzählab schnitte wie Jetzt-Momente. Aufgrund dessen läßt sich diese Art des Aneinanderfügens zutreffender mit einem ‚Nebeneinanderstellen‘ der Erzählteile beschreiben⁴⁵, die keinerlei logische oder kausale Verknüpfung impliziert.

Dieser Art auf alte Gewohnheiten verzichtend, gibt es der Leser möglicherweise schon bald auf, die zahlreichen Einzelteile der Erzählung in seiner Vorstellung zurechtzurücken. In der Folge verwundert es dann kaum, wenn das Nebeneinanderstellen eine vielfältige Brechung und endlich eine Aufhebung jeglicher chronologischen Ordnung bewirkt.⁴⁶ Der meist ohne Mühe rekonstruierbare Zeitverlauf des Geschehens im ‚traditionellen‘ Roman wird hier abgelöst von einer höchst subjektiven Zeitlichkeit. Ihr wichtigster Orientierungspunkt liegt allein in Georges, dem Perspektiventräger. Nimmt man die Unmittelbarkeit der Omnipräsenz hinzu, wird eine für die nouveaux romans und allgemeiner für moderne Ich-Romane typische Verwandlung erkennbar: jeder aktuelle Eindruck, unvermittelt und meist übergangslos neben den anderen gestellt, erfährt eine zeitliche Entleerung.⁴⁷ Wegen seiner Kürze und Offenheit einerseits und seiner durchgehaltenen Unmittelbarkeit andererseits verliert er jegliches zeitliche Profil; mehrere hintereinander gleichen einer Bildserie, an der das statische Wesen auffällt. Die ereigniskonforme und d. h. zeitorientierte Darbie-

⁴⁴ Außer Cl. Simon verfahren so noch Butor bis zu *Degrés* (bes. *La Modification*), Beckett in *Molloy* (1. Teil), *Malone meurt* und vor allem *Innommable* und *Comment c'est*. Die anderen Autoren kennzeichnen dagegen die Übergänge deutlich durch Abschnittsbildung. Doch sie trägt: ihre Komposition ist ebenso offen wie in den anderen Romanen.

⁴⁵ Den Bemerkungen zur Handlung vorausgreifend sei eine ähnliche Feststellung Mouillauds angeführt: »Je ne crois pas d'ailleurs qu'il y ait, dans le Nouveau Roman, quelque chose qu'on puisse appeler un événement«, und fährt fort: »Que trouvons-nous à la place? ce que j'appellerai un ‚ensemble‘ d'éléments juxtaposés« (*Le sens des formes*, S. 72).

⁴⁶ »Une déchronologie«, wie in der französischen Kritik formuliert wird; vgl. z. B. Ricardou über die *Route des Flandres* (*Un ordre dans la débâcle*, S. 289).

⁴⁷ B. Fitch weist das gerade für die *Route* am Partizip Präsens nach: »Chaque participe présent évoque un mouvement dont la durée n'est pas indiquée. Ce mouvement se trouve donc isolé de son contexte temporel« (*Participe présent et procédés narratifs*, S. 201).

tungslogik tritt in den Hintergrund, um einer vorwiegend ‚impressionistischen‘ Ausdrucksweise Platz zu machen. Um diese Eigenschaften gegenwärtig zu haben, empfiehlt es sich, diesen charakteristischen Erzähleinheiten mit einer eigenen Bezeichnung Rechnung zu tragen und sie ‚Bildmomente‘ zu nennen⁴⁸, wobei ‚Moment‘ den abrupten Übergängen, dem Ausschnittschaften und der Offenheit Ausdruck verleihen soll.

Selbst wiederholtes Nebeneinanderstellen solcher Bildmomente reiht sie nicht zu einer chronologischen Erstreckung, sondern lässt eher eine Kumulation und Verdichtung um einen allmählich sich abzeichnenden Situationskern entstehen. Dazu noch einmal zurück zur zitierten Stelle, wo Georges von seinem Vater spricht. Ohne eine zeitliche Ereignislinie zu schaffen, gruppieren sich nacheinander mehrere Bildmomente (S. 232, 233, 234/S. 243, 244, 245/S. 274 ff.) um den schriftstellernden Vater. Man erspürt mit Hilfe anderer als bisher gewohnter Indizien eine Zusammengehörigkeit, ohne dabei eine zeitliche Abfolge zu Hilfe zu nehmen. Ihr Kompositionsprinzip besteht letztlich darin, daß mehrere Bildmomente durch einige leitmotivische Gegenstände (oder seltener Gestalten) auf ein gemeinsames Zentrum verweisen. Sie stellen sich, sagen wir vorläufig, nach einer inneren Bedeutung zusammen, die man als ‚Konvergenzstruktur‘ beschreiben kann.⁴⁹ Dieser neue Verband der Erzähleinheiten zeichnet sich durch seine bildhafte Immobilität im Nacheinander aus, dessen Charakter man nicht unzutreffend mit einer Folge von stehenden Bildern verdeutlichen kann.⁵⁰

c) Durée intime – Zeit als Raum

Eine wesentliche Folgeerscheinung drängt sich unübersehbar in den Vordergrund: eine ‚Handlung‘ nach traditionellem Muster entsteht bei diesem

⁴⁸ Zéraffa kommt von *Planétarium* aus zu einer ähnlichen Charakteristik; er nennt die ‚Bildmomente‘ »scène de conscience« (*Le temps et ses formes*, S. 59) und bezeichnet wenig später ihre Abfolge als etwas »qui se déroule de moment en moment« (S. 60) – Der kurze, aber systematische Blick Ingardens auf moderne Erzählungswisen deutet in die selbe Richtung. Eine fragmentarische Bildparzelle „ist da fast wie ein photographisches Momentbild, das auf einmal aufleuchtet und erlischt“ (*Literarisches Kunstwerk*, S. 302). – Mouillaud spricht ebenfalls von diesen kleinen Einheiten: »le monde du N. R. est, du point de vue du temps, un monde momentané, fait d’instants discontinus [...]. Nous avons non pas un monde, mais des éclairages« (*Le sens des formes*, S. 69).

⁴⁹ Zéraffa wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob sich hinter dem Strukturwandel nicht eine neue »esthétique du point de convergence« abzeichne. (*Le temps est ses formes*, S. 62) Vgl. später.

⁵⁰ Fitch dazu über die *Route*: »On dirait que le temps s'est arrêté, figeant l'action en pleine évolution sous forme d'image« (*Procédés narratifs*, S. 201).

Nebeneinanderstellen nicht mehr.⁵¹ Ihre reiche Ereigniskette, aufgereiht an einer nach Uhr und Kalender ausgerichteten Zeit, wetteteiferte mit einer annähernd empirischen Zeit⁵²; hier dagegen hat auch sie sich entzeitlicht, sie wird stationär. Einmal aus der chronologischen Progression entlassen, nimmt sie eine ruckartige Allüre an. Lesen heißt nun, ein abruptes Nacheinander von aneinander gereihten Momentaufnahmen nachzuvollziehen. Die Technik im Zusammenspiel dieser Bildmomente ähnelt in vielem der Montagetechnik des Films und des epischen Theaters. Was in realistischen Romanen so lohnend war, nämlich die Untersuchung der zeitlichen Strukturierung im Verhältnis von Erzählzeit zu erzähler Zeit⁵³, führt bei den *nouveaux romans* zu wenig Erfolg. Sie haben diesen andernorts vielversprechenden Zugang größtenteils ver stellt, seitdem der Unterschied zwischen beiden Erzählzeiträumen erheblich geschrumpft ist und bis zur Angleichung von erzähler Zeit und Erzählzeit (besonders in reinen Bewußtseinsromanen) gehen kann. Insofern erhärten die zeitlichen Verhältnisse der Perspektivierung die Tendenz, die sich bereits im Abbau der zeitlichen Distanz zwischen aktualisierendem und schreibendem Ich angekündigt hatte.

Aus diesen Gründen gelang es den Erzählern nicht mehr, das Geschehen und seine Aussage in eine ‚Fabel‘ zu kleiden, denn sie war ja besonders vom Kausalkexus und damit von einer Zeitfolge abhängig. Aus dieser Sicht wird deshalb auch deutlicher, warum in modernen Romanen häufig ein Zug zur ‚Entfabelung‘ vorherrscht. Das wiederum bedingt, daß die Entwicklung oder Entfaltung eines im Helden angelegten Charakters oder Schicksals nicht mehr als Thema im Vordergrund steht. Die Umgestaltungen der traditionellen Handlung ereignen sich vor allem deshalb, weil der Zeitverlauf unter dem Eindruck der Gegenwärtigkeit zu einem Zustand erstarrt, wo sich das Geschehen zur Situation verlangsamt. Wenn sich dann tatsächlich etwas ereignet, so will es verstanden werden als moment-

⁵¹ Vgl. dazu B. Pingaud, *La technique de description*, op. cit., S. 170; Mouillaud, *Le sens des formes*, S. 72–73; ebenso J. Bloch-Michel, *Le présent de l’indicatif*, der diesen Umstand in allgemeiner Weise erkennt, aus seiner kritischen Einstellung gegen den *Nouveau Roman* jedoch kein Hehl macht und ihn verurteilt (S. 29–30).

⁵² Vgl. dazu eine treffende Formulierung Becketts (über Proust), als er vom „Wunder der Koinzidenz“ spricht, „wenn [im trad. Roman] der Kalender der Tatsachen parallel mit dem Kalender der Gefühle“ läuft (im Gegensatz zum Werke Prousts; in: *Proust*, S. 11).

⁵³ Vgl. Günther Müller, *Erzählzeit – erzählte Zeit*, op. cit.

hafter, sofort wieder abgebrochener Ansatz. „Handlung“ in den *nouveaux romans* reduziert sich darauf, eine dominierende Bewußtseinseinlage in der Sprache des Romans zu fixieren, in den rasch wechselnden Einzelheiten der Wahrnehmung die unaussprechbare Konstante einzufangen, die hinter der unbeweglichen und zugleich beunruhigenden Situation der Protagonisten verborgen ist.

Und dennoch – in dem Maße, wie die Lektüre voranschreitet, gruppieren sich auf bestimmte, anfänglich kaum bewußte Weisen die Bildmomente allmählich um diese unausgesprochene Mitte der Situation (in der *Route* beispielsweise um das Problem des Schreibens). Die Darstellung der Zeitstruktur bliebe deshalb allzu unvollkommen, wenn man nicht versuchte, über alle Zerschlagung der traditionellen Erzählzeitlichkeit hinaus ein trotzdem sich einstellendes Zeitgefühl der Dauer zu präzisieren. Ihren langanhaltenden Zustand der Gegenwärtigkeit kann man sich nur denken bei einer geradezu paralytischen Anspannung. Sie ist der Zeit enthoben und nicht mehr eigentlich messbar, kein objektiver Vorgang, sondern eine subjektive Befindlichkeit, für die man in der französischen Kritik den Begriff der ›durée intime‹⁵⁴ vorfindet.

Eine beispielhafte Demonstration dieser subjektiven Zeitentrückung findet sich in *Molloy*. Wir wählen sie deshalb, weil hier bewußt die Aufhebung der Zeitlichkeit vorgeführt wird, während anderswo dieser Akt schon vor dem Schreiben vollzogen scheint.

Je dus m'endormir, car voilà qu'une énorme lune s'encadrait dans la fenêtre (S. 57), beginnt Molloy diese Passage seines Berichtes. Obwohl immer wieder von seinen eigenwilligen Reflexionen unterbrochen, taucht der Mond, wie ein Blick zur Uhr, immer wieder auf: Non, ce qui fait mon affaire en ce moment, c'est d'en finir avec cette histoire de lune qui est restée inachevée [...], cette lune qui venait de passer fière et pleine devant ma fenêtre, la veille ou l'avant-veille, l'avant-veille, je l'avais vue toute jeunette et mince, renversée sur le dos [...] (S. 60–61). Bald darauf: [...] cette nouvelle lune [...] S'était-il donc écoulé, entre la nuit sur la montagne, celle de mes deux larrons et de la décision prise d'aller voir ma mère, et la présente, plus de temps que je ne l'avais supposé, à savoir quinze jours pleins? –

⁵⁴ Begriff nach J. Onimus (*L'expression du temps dans le roman contemporain*), der bereits 1954, also beim Erscheinen des *Nouveau Roman*, Aspekte seiner Zeitstruktur im voraus beschreiben konnte und damit erwies, wie sehr er den Vorarbeiten der modernen Romantradition verpflichtet ist. Hinter den individuellen Formen kündigt sich dadurch ein relativ breites Substrat allen modernen Erzählens an (S. 305).

Auch Molloy entgeht nicht, daß sich seine Chronologie zu durchlöchern beginnt. So sucht er nach Gründen: N'y avait-il pas plutôt intérêt à supposer [...] que la lune vue de la maison Lousse, loin d'être pleine, comme elle m'était apparue, ne faisait en réalité qu'entamer son premier quartier [...] (S. 62). Da die Zeitrechnung nach dem Mond erst einmal erschüttert ist, zögert Molloy nicht, ihr völlig auf den Grund zu geben: Et il me revint également à l'esprit, que le sommeil gagnait à nouveau, que mes nuits étaient sans lune et que la lune n'avait rien à y voir, [...] de sorte que cette lune que je venais de voir se traînait à travers la fenêtre [...], je ne l'avais jamais vue (S. 62).

Erstens ist die Mondepisode ein Traum (Vgl. zu Beginn: *m'endormir* und am Ende *le sommeil gagnait à nouveau*). Damit noch nicht genug. Molloy, der in seiner ihm eigenen Hartnäckigkeit so gründlich mit traditionellen Romanerwartungen aufräumt, versteht es, für kurze Zeit die Hoffnung auf einen geordneten Zeitverlauf vorzuspiegeln, um dann um so nachhaltiger die zerbrochene Zeit auszubreiten. Für einen Augenblick hat ihm seine Vorstellung eine Ordnung in seinen trügerischen Erlebnissen vorgegaukelt; aber sie erweist sich als ebenso imaginativ wie der ganze Bericht selbst. Die Zeit schwindet dem Leser unter den Wörtern; zurück bleibt der höchst subjektive Zustand einer zeitenrückten, scheinbar ungebundenen Vorstellungswelt.

Diese Bildmomente addieren sich nach einer ›durée intime‹. Sie wird ihrerseits vom Wesen der zeitentleerten Bildmomente geprägt, dies wiederum gehört eng zum Inventar des erzählenden Bewußtseins. Und so scheint es nur folgerichtig, die ›durée intime‹ geradezu zur Voraussetzung für die Abbildung der Innenwelt der Figuren zu erklären. Dieses Abbildungsverhältnis kann mit dem Begriff der französischen Literaturwissenschaft des ›espace mental‹ umschrieben werden.⁵⁵ So kristallisiert sich am Ende dieser knappen Überlegungen zur Zeitstruktur immer deutlicher heraus, was Zéraffa noch vorsichtig als Frage aufgeworfen hatte: »Cette esthétique du point de convergence [...] prouve-t-elle qu'une thématique de l'espace se substitue aujourd'hui à une thématique du temps dans la création romanesque?«.⁵⁶ Denn die Darstellung der Zeitstruktur ließ wenig Zweifel daran, daß sich in der *Route des Flandres* (stellvertretend für andere *nouveaux romans*) die erzählte Zeit als ›durée intime‹ verräumlichen will.

⁵⁵ Vgl. dazu J.-L. Seylaz, *La conquête d'une forme*, S. 234; oder G. Matoré, *Espace humain*, S. 154 (209).

⁵⁶ Zéraffa, *Le temps et ses formes*, S. 62.

Mehr Aufschluß über die Zeit verheißt deshalb eine Untersuchung – des Raumes.⁵⁷

Diese Beobachtungen zur Zeit würden viel von ihrem Wert verlieren, wenn sie nur für die *Route des Flandres* Geltung besäßen. Insgeheim verbirgt sich hinter den allgemeinen Formulierungen eine stillschweigende Vorwegnahme, daß sich die anderen Romane in der Zeitbehandlung von der *Route* nicht prinzipiell unterscheiden würden und damit eine deutliche Tendenz in der Erzählweise des ‚modernen‘ Romans unterstreichen.

Schon Molloys fingiertes *journal intime*⁵⁸ mit seinem ausgefeilten Erzählerüst (Tempora narrativa und einflußreiches Präsens) kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich in Wirklichkeit aus einer zeitunabhängigen Aufeinanderfolge von Impressionen und Einfällen der Vorstellung zusammensetzt. Ihre Gesamtheit zeichnet keine zusammenhängende Epoche seiner Lebensgeschichte, obwohl es vordergründig so scheinen mag, sondern übersetzt vielmehr seine gegenwärtige Bewußtseinsverfassung in Bildmomente. Molloy sprach es ganz klar aus, als er zur Motivation seines Schreibens durchblicken ließ: *savoir [...] les lois [...] de ma conscience* (S. 17).

Et quand on rentrera? – On verra. //

M. Martin promenait ses deux enfants, Daniel et Gilberte, au bois de Boulogne. //

Mon cousin Gérard est rentré de notre réunion scoute et tout le monde s'est mis à table chez les Jouret. //

L'oncle Henri a repris sa lecture au chapitre XI: Gargantua, depuis les troyes jusques à cinq ans . . . //

Alain Mouron avait desservi, et était sorti avec son père pour aller au cinéma; (etc.) //

Le lendemain matin, vendredi 15 octobre, M. Bailly, parti à la recherche d'un coiffeur, (etc.)⁵⁹. //

⁵⁷ Ähnliche Zusammenhänge stellt Onimus an den Anfang seiner Untersuchung der Zeit im modernen Roman: »Nous considérons maintenant le temps comme une sorte d'espace plus ou moins plastique où l'on peut aller et venir, s'installer et durer« (*L'expression*, S. 299–300). – Ebenso kann Dubois (*Avatars du Monologue intérieur*) für diese Redeweise im allgemeinen schon eine »tendance à la spatialisation« im Wirklichkeitsvollzug nachsagen (S. 21). – Friedman entwickelt ähnliche Zusammenhänge am Werk Becketts: „Time, already reduced to instants, becomes space, or a succession or an agglomeration or a confusion of spaces“ (*Les romans de S. B.*, S. 60).

⁵⁸ Molloy, S. 93.

⁵⁹ Degrés, 2. Teil (aus der Perspektive von Pierre Eller); S. 265.

In dieser Passage von *Degrés* fallen die Bildmomente anschaulich kurz aus. Wie hier kann sich die Erzählung über Seiten hinziehen; eine knappe Angabe folgt unmittelbar und scheinbar zusammenhanglos der andern. Dieser ‚Monolog‘ des Verfassers von *Degrés* könnte den Leser schnell befremden, reichte ihm der Erzähler nicht den allerdings nur schwer zu erschließenden Schlüssel zum Kompositionsprinzip der Bildmomente – eben die Organisationschemata. Alle diese Mosaiksteine würden sich in dreifacher Brechung zu einer unmäßig überdehnten Unterrichtsstunde aufschichten – wenn diese gewaltige Ansammlung nicht als Ausdruck für den bedrückenden Zustand der disperaten Überfüllung in der Innenwelt des Erzählers zu verstehen wäre, der auf diese Weise von der »durée intime« Zeugnis gibt, wo jedes Faktum das ganze Gewicht seiner Eigenständigkeit gleich intensiv und gleichzeitig fühlbar macht, weil es sich nicht mehr einem zeitlich-kausalen System unterordnen will.

Geräumigere Bildmomente legt dagegen der Ich-Erzähler in *Dans le Labyrinthe* nebeneinander. Ihre Aufeinanderfolge ließ aber, sooft er auch dazu ansetzen mochte, keine zwingende Logik des Geschehens zu. Jedes Bild enthielt zwar ein Bruchstück zu dieser Geschichte, doch blieb ihre Ordnung stets in der Schweben.⁶⁰ Wenn dann trotzdem eine Art Kommunikation unter ihnen eintrat, so ganz ohne jede zeitliche Leitung, viel eher auf der Grundlage von Ähnlichkeiten und gegenständlichen Gemeinsamkeiten. Wenn gilt, daß die Außenwelt ein Bild von der Innenwelt vermittelt, dann verhilft die Untersuchung der Zeitstruktur zwar nicht zur Lösung des Problems, wie die Erzählung hätte angelegt sein müssen, um zum Erfolg zu führen (wie das Ich es sich wünschte); sie gibt dafür aber Aufschlüsse über die Bewußtseinssituation des Erzählers, für die die umfangreichen Bildmomente ohne zeitliche Staffelung nebeneinander dauern und damit dokumentieren, welche Schwierigkeiten sich beim Schreiben eines Romans aufwerfen können, wenn sich die Einzelteile nach einer inneren Zeit verbinden.

Extreme Entzeitlichung zeigen die Bildmomente in *Fruits d'Or*. Jede auch nur von fern auf eine Fabel des Romans hinführende zeitliche Gliederung der stark segmentierten Erzählschritte scheint sich zu verbieten. Davon ab-

⁶⁰ Vgl. dazu A. Raasch, *Gedanken zum Nouveau Roman*: „Bei voraussetzungsloser Lektüre erscheint der Text des Buches *Dans le Labyrinthe* wie eine Aneinanderreihung von unmittelbar in Kontext miteinander stehenden, aber in Isolation bleibenden Einzelheiten“ (S. 588). Im übrigen rahmt diesen Aufsatz eine recht unergiebige Diskussion um die Gattungsfrage im Zusammenhang mit dem N. R. ein, die sich fast ausschließlich auf eigene Definitionen stützt.

gesehen bewirkt die rigorose Unterdrückung aller Gegenständlichkeit (außer einiger besonderer Dinge), daß die Bildmomente dabei nicht nur ihrer Zeitlichkeit, sondern auch ihrer Anschaulichkeit entleert werden. Das Bildhafte wird zurückgenommen⁶¹; Metaphorik und Begrifflichkeit der Sprache gewinnen die Oberhand⁶², und es wäre nicht unangebracht, statt von ‚Bild‘- besser von ‚Sprachmomenten‘⁶³ zu reden. Noch schroffer als in der *Route* stoßen die Erzählelemente hier aneinander; die unterschlagenen Zwischenglieder werden eindringlich als ‚blanc‘ der Typographie herausgestrichen. Sie belegen optisch, was das innere Gefüge der ‚Sprachmomente‘ offenbart: die gesteigerte Diskontinuität, die dem Nebeneinander den Charakter des Schwelbens verleiht. Ausdrücklicher als andere lebt dieser Roman von einer ‚durée intime‘, wo die Erzählung während ihres Andauerns unablässig den engen, kollektiven Spannungsinnenraum der beteiligten Figuren abschreitet.

Am Ende der Beobachtungen zur Zeitstruktur bieten sich keine fertigen Ergebnisse an; vielmehr weist die Zeit über sich hinaus auf den Raum, ein wesentliches Typusmerkmal der *nouveaux romans* sowie der modernen Erzählweisen insgesamt. Jede weitere Ausdeutung der Zeitstruktur muß daher ihrer Tendenz zur Verräumlichung Rechnung tragen.⁶⁴ Der ‚Zeitraum‘, diese weite Bühne der Perspektive, darf sich von der Raumgestaltung her weiteren Aufschluß erwarten.

3. Räume des Innern: Bilder einer Erregung

a) Wiederholung als Aufbauelement

Im Gegensatz zur Zeitgestaltung liegen über die Raumstruktur des literarischen Kunstwerks wenig Untersuchungen vor. Herman Meyer beklagt,

⁶¹ O. de Magny nennt die Bildmomente in N. Sarrautes Werken »tableaux vivants, intemporels et anonymes, vides d'anecdote, où nul n'est nommé« (in: *N. Sarraute ou l'astronomie intérieure*; LN déc. 1963/jan. 1964), S. 140.

⁶² Vgl. Zeltner-Neukomm, *Eigenmächtige Sprache*, S. 19–35. Eine ausführliche Darstellung dazu bei Cranaki-Bélaval, *Nathalie Sarraute*, op. cit.

⁶³ Pingaud macht eine ähnliche Entdeckung, wenn er sie auch nicht auf diese Bezeichnung bringt: »il y a un monde visible qui est l'expression, l'aboutissement et en même temps le masque d'une réalité indistincte« (*Le personnage dans l'œuvre de N. S.*, S. 21).

⁶⁴ Zéraffa, *Le temps et ses formes*, S. 64. Diese Wende der Zeit in den Raum beschreibt G. Poulet in *L'Espace proustien*. Paris 1963; dt.: *Marcel Proust, Zeit und Raum*. Frankfurt/M. 1966.

„daß die Einzelforschung [...] noch zu wenig vorgearbeitet hat“ und faßt die Konsequenzen für die Forschung lapidar in den Satz: „Wir wissen einfach noch nicht genug von der Bedeutung, welche der Raum für die Romanstruktur hat“.⁶⁵ Dieser Umstand und der andere, daß die Zeit in den Raum mündet, wird uns veranlassen, die Entstehung eines Raumeindrucks in den ausgewählten Romanen des *Nouveau Roman* gründlicher zu analysieren.

Zeit und Raum bauen auf der selben erzählerischen Grundlage, den Bildmomenten auf. Was deshalb für die Zeitkomposition Geltung besaß, wird gleichermaßen auch für die Entstehung eines Raumeindrucks wirksam: beide bilden sich aus dem zeitunabhängigen Nebeneinanderstellen der Bildmomente.⁶⁶ Die Frage nach dem konkreten erzähltechnischen Prinzip der Raumfügung stellt sich allein schon deshalb, weil sich der konventionelle Raum der Erzählung bevorzugt eben entlang der Chronologie der Zeit konstituierte. In der einfachsten Schematisierung findet er sich im Typus des *Pícaroromans*, der nur zwei Konstanten kennt: die Aufreihung der Episoden (gleichzusetzen mit den Stationen des Helden) nach einem einsinnigen Zeitstrang; und als äußeres Band der Verknüpfung die immer anwesende Gestalt des Helden. Tom Jones, Simplizissimus oder Gil Blas haben diese Bahn beispielhaft durchlaufen. Da der Charakter des *Pícaro* nicht der primäre Gegenstand des Romans ist⁶⁷, entwickelt sich daraus eine Vorherrschaft des episodenhaften Geschehens und der zugehörigen Szenerie. »Son roman (i. e. de Lesage)«, bemerkt schon Lanson, »est une galerie de tableaux«.⁶⁸ Nicht ohne Grund wurde dieser Typus als ‚Raumroman‘ abgegrenzt.⁶⁹

⁶⁵ H. Meyer, *Raum und Zeit in Wilb. Raabes Erzählkunst*; in DVJS 27/1953, S. 239. Mit mehreren anderen Arbeiten hat er versucht, in diese Lücke vorzudringen, so in der Essaysammlung *Zarte Empirie*. Stuttgart 1957, u. a. – Außer der überzeugenden Studie G. Poulets, *M. Proust* sind Bachelards *Poétique de l'espace*. Paris 1954, und Matorés *L'Espace humain* in diesem Zusammenhang zu nennen.

⁶⁶ Poulet beschreibt es für die *Recherche* so: »Prousts Roman ist eine Serie von Bildern. [...] Das ist nur möglich, wenn das Denken [...] verschiedene Elemente (des Wirklichen) auf einer horizontalen Ebene anordnet [...], wo sie sich nebeneinander [...], einzeln, jedes für sich und doch gleichzeitig dem Blick darbieten« (*M. Proust*, S. 97).

⁶⁷ Schon Lasons Literatargeschichte (Paris 1964) spricht davon: »Gil Blas n'a pas, ou n'a qu'à un degré insuffisant, les deux conditions essentielles d'un caractère, la personnalité et l'identité« (S. 672).

⁶⁸ Lanson, op. cit., S. 673.

⁶⁹ Von Kayser, *Sprachliches Kunstwerk*, S. 363; Meyer, op. cit., übt daran Kritik; die Formel ‚Welt als Raum zu erfassen‘ sei zu weit (S. 239).

Das Kompositionsverfahren der nouveaux romans könnte auf den ersten Blick diesem Raum gar nicht so unähnlich scheinen. Trotzdem trennt sie vom Schelmenroman eine Welt. Was dort auf die Illusion einer erlebten Wirklichkeit (meist in Ich-Form) zielt, bemüht sich hier um die Darstellung einer nach außen gekehrten Innenwelt. Nicht mehr die unpsychologische Figur und die additive Kette der Ereignisse in der Zeit, sondern die Gesetze des Ich-Bewußtseins bestimmen nun die Komposition. Und wenn am Ende tatsächlich eine Art ‚Raumroman‘ entstünde, so wäre es nur im Sinne eines Romans des *espace mental*.

Jeder Leser, und hat er einen nouveau roman auch nur halb gelesen, wird ein und zugleich ein maßgebliches, wegen seiner Häufigkeit in die Augen springendes Mittel des Raumaufbaus schnell wahrnehmen: die hartnäckigen, nicht selten als langweilig verurteilten Wiederholungen.⁷⁰ Um ihre Funktion zu erläutern, genügt es, wenn wir zwei Auszüge kommentieren. Der erste steht in den *Fruits d'Or* und ist gerade in seiner Aufdringlichkeit anschaulich:

Ein über zwei Seiten langer ‚innerer Dialog‘ endet mit dem Urteil über die Fruits d'Or von Bréhier: C'est très beau.

Nach einem zweizeiligen Abstand fährt der Text fort: »C'est très beau«. Au moment voulu, sans une seconde de retard, sans un raté, le mécanisme s'est déclenché, la lourde machine dévale sur lui, sur eux, écrasant tout.

»C'est très beau...« comme le pavé de l'ours. Il gît écrasé, sanglant et tous détournent les yeux.

Des yeux vidés de toute expression ... (dieser Abschnitt endet nach 4 Zeilen mit): voilà, j'ai ce qu'il faut, tenez, mon brave, prenez: »C'est très beau.« Un regard impérieux parcourt l'assistance (vier Zeilen ausgelassen): devant cette altesse déchue [...] avec une pitié tendre, avec nostalgie, comme autrefois je m'incline: »C'est très beau.«

Tous ces complices, se comprenant sans une parole, serrés les uns contre les autres bien au chaud, et lui tout seul, (8 Zeilen ausgelassen): tous les mots gonflés de faux enthousiasme: »C'est très beau.«

»C'est très beau.« Dans le silence les mots explosent. Il est criblé d'éclats. (Folgen 12 Zeilen bis zum Abschluß dieses Abschnitts).⁷¹

Würden diese für *Fruits d'Or* unverkennbaren ‚Sprachmomente‘ nicht durch die siebenfache Wiederholung von *C'est très beau* zueinander in

⁷⁰ Bloch-Michel redete vielen Gleichgesinnten aus dem Herzen, als er ein Kap. seines Buches mit *Littérature de l'ennui* (S. 47 ff.) überschrieb. Seiner polemischen Betrachtung entgeht dabei völlig die Funktion dieser Wiederholungen. Allerdings fällt es schwer, seinen Vorwurf gänzlich zu entkräften.

⁷¹ *Fruits d'Or*, S. 163–165.

Beziehung gesetzt, sie schienen nicht nur fast beliebig austauschbar, sondern glichen erratischen Splittern im Erzählfluktus ohne wirkliche Funktionalität. Durch die Repetition aber binden sie sich sichtbar aneinander: die siebenfache Abspiegelung von *C'est très beau* gleicht einem Rundgang durch den Raum, in dem sich die Literaten zusammengefunden haben: *Un regard parcourt l'assistance* (S. 164). Mehr aber noch macht dieser Blick im Innenbereich der Anwesenden die Runde, in der Atmosphäre des *mécanisme*, der den kollektiven Bewußtseinsraum beherrscht. Das *C'est très beau* wird von einer Figur zur andern weitergereicht und fordert im Namen des allmächtigen *lieu commun* noch einmal den Konsensus der Anwesenden zu der (hier schon bereits zögernd gegebenen) Anerkennung der *Fruits d'Or* ein. Immerhin erzeugt die Repetition ein Ensemble, das durchaus eine Art von psychischer Räumlichkeit besitzt, nämlich den engen geistigen Spielraum für die Beurteilung des Romans von Bréhier. Dagegen bleibt die Zeit so gut wie ungestaltet; sie schwebt, scheint zeitlos zu dauern. Was also die unbefangene Lektüre anfänglich nicht selten als Monotonie anmutet, fügt sich in der Anordnung des Erzählers zu einer repetitiven Struktur, die einen eigenen Raumausdruck aufbaut.

„Repetitiv“ erinnert natürlich in erster Linie an die Romane Robbe-Grillets, die diesem Prinzip von Anfang an in fast fanatischer Strenge verpflichtet sind. Man kann geradezu von einer Hauptkonstante seines Erzählens sprechen, dies umso mehr, als alle seine Romane mit so erstaunlich geringem Aufwand an Gegenständlichkeit auskommen. Jeder Roman versteht es, das Wenige ökonomisch von Anfang bis Ende vielfältig variierend und kombinierend durchzuspielen. Ein Blick auf eine Serie solcher Bildmomente in *Dans le Labyrinthe* soll ihre Art der Verknüpfung, ihre Omnipräsenz und ihren Raumcharakter veranschaulichen:

Auf S. 24 beginnt der Ich-Erzähler die Betrachtung des Stiches *la défaite de Reichenfels*, bis sich das Bild (S. 30) zu beleben anfängt: Junge und Soldat knüpfen ihren mißlingenden Dialog. Nach einem Abschnitt befindet sich der Soldat auf der Straße (31), sein Irren in der Einöde dieser Stadt hat begonnen. Plötzlich, *au carrefour suivant, sous le réverbère, qui occupe l'angle du trottoir, un enfant s'arrête* (33). Die Art seiner Beschreibung legt nahe, ihn mit jenem im Café nicht zu identifizieren. Sie kommen ins Gespräch; dann rennt der Junge davon (35). Doch schon auf der folgenden Seite liest man: *C'est cependant ce même gamin, à l'air sérieux qui l'a (i. e. le soldat) conduit jusqu'au café [...]. Et c'était une scène semblable, sous un même lampadaire, à un carrefour identique* (36). Wenig später setzt ein dritter Versuch ein, die beiden miteinander ins Gespräch zu bringen; wieder rennt der Junge davon (37); wieder wird ein ähnlicher Moment aufgenommen

(38): *Pourtant, c'est bien le même gamin qui précède le soldat quand celui-ci pénètre dans la salle de café;* und S. 40 kehrt der Blick zurück zum Ausgangspunkt, dem Bild an der Wand, auf dem der Soldat unbeweglich an einem Tisch sitzt, unweit des Jungen. – Nach einem vierzeiligen Abschnitt setzen neue Bildmomente ein; wieder steht ein Soldat an einer Kreuzung, an eine Laterne gelehnt; diesmal ist es Tag; wieder trifft er einen Jungen; ein Dialog setzt ein etc. (S. 40 ff.).

Nicht wie in den *Fruits d'Or* ein kurzer Satz, sondern ganze Bildmomente wiederholen sich hier mit geringfügigen Abwandlungen. Man erinnere sich an den Vorgang, wie der Erzähler die gleichen Bilder gewissermaßen verschiebt, um durch ihre wechselnde Nachbarschaft eine mögliche Linie – zeitlich und kausal – auszuprobieren.⁷² Wenn er deshalb sagt: *C'est cependant ce même gamin*, sollte man seine Worte weniger als faktische Aussage, denn als die Beschönigung einer solchen nehmen. Er möchte sich selbst bestätigen, was nicht sicher verbürgt ist, denn seine Aussagen beruhen auf reinen Hypothesen.

Es wird deutlich, daß die Aufeinanderfolge dieser Serie von nahezu identischen Bildern nicht an der Zeit orientiert sein kann. Vielmehr liegt buchstäblich ein Bild vor dem Erzähler: das *tableau* an der Wand, das sich unter seinem Blick belebt hatte. Der Betrachter stellt sich die Frage, wie Junge und Soldat in der Bar hatten bekannt werden können, und beantwortet sie ‚bildlich‘, d. h. er stellt sich den möglichen Hergang in Bildmomenten vor, die er so nebeneinanderzulegen versucht, daß sie einen Zusammenhang herstellen in dem Sinne, daß das zuerst entworfene (Café) durch ein zweites erklärt würde. Doch selbst ein so einfaches Begebnis wie ein Gespräch an einer Straßenecke läßt sich in zahlreichen Bildern vorstellen.

Immerhin sollte festgehalten werden, daß, obwohl beide Bilder völlig imaginär sind, ihre Szenerie dennoch eine gewisse Konsistenz gewinnt, und zwar gerade durch die mehrfache Repetition, und das, obgleich sie zu keinerlei endgültiger Gewißheit verhilft, und obschon der Erzähler an anderer Stelle einen entsprechenden Versuch des Nebeneinanderstellens gänzlich und definitiv verwirft.

⁷² In *Martureau*, so kann Zeltner-Neukomm nachweisen, findet sich eine fast identische Repetition. Der Erzähler dieses Romans bewegt sich aufgrund seiner psychischen Projektionen im Bereich des Hypothetischen. „Der extremste Ausdruck dieser Tatsache“, sagt Zeltner, „findet sich an den Stellen, wo er nicht mehr nur eine Szene evoziert [...], vielmehr die Vorfälle in verschiedenen Varianten ertastet“. Sie werden „viermal hintereinander aufgeschrieben“. „Jedesmal aber führt ein anderer Weg (zum) Abgang“ des Erzählers (*Eigenmächtige Sprache*, S. 27).

b) Schauplätze

In der *Route des Flandres* verbanden sich die Bildmomente um das Verhältnis Vater-Sohn über eine assoziative Klammer (von der noch gesprochen wird); andererseits konnte beobachtet werden, wie *C'est très beau* sich in der Repetition als ein lexikalisches Band von einem zum andern der sieben Sprachmomente schlängelte; und gerade eben zeigte sich, wie so fragwürdige Bilder durch wiederholtes Inszenieren, im Nebeneinanderstellen, eine wenn auch unsichere Beständigkeit erlangten.

Was also leistet die repetitive Struktur für den Raum dieser Romane? Bleiben wir vorläufig bei *Dans le Labyrinthe*. Die Mutmaßungen des Ich-Erzählers gewinnen in der Wiederholung den Schein von Konsistenz und die Dichte eines räumlichen Körpers. Aus einer unverbindlichen Nachbarschaft erheben sich aus den Bildern die Umrisse eines Schauplatzes – und das trotz der offen zur Schau getragenen Unbestätigung der Bildmomente, obwohl der Erzähler den Finger deutlich auf die ‚Lüge‘ der Fiktion gerichtet hatte.⁷³ Fortan wird die Erzählung wie selbstverständlich auf diesen Schauplatz als auf einen festen, verlässlichen Grund der erzählten Welt zurückgreifen.⁷⁴ Ähnlich verhält es sich mit dem Café, dem ‚belebten‘ Schauplatz des Stiches im Zimmer des Ich. Später kann er, als ob er die verlässlichste Sache der Welt wäre, zum Szenenbild werden, wo der Erzähler sich selbst als Figur in diese ungewisse Wirklichkeit einführen will, ja mit dem Soldaten bekannt werden möchte.⁷⁵

Wie verschieden eine Repetition auch ins Werk gesetzt sein mag, sie erreicht immer, daß aus mehreren unbestätigten Bildmomenten eine wenn gleich recht ungewisse Bühne des Erzählens entsteht. Die Romane gehen mit dem Mittel des repetitiven Raumaufbaus verschieden um; Robbe-Grillet ist dabei fast verschwenderisch und demonstrativ; andere verwenden es mit mehr Gespür für das Responsionsvermögen der Sprache. Daher sei zur Verdeutlichung eine andere Art der Raumbildung noch ergänzt:

Georges sieht Corinne zum ersten Mal – *et maintenant c'était l'été* – [...] le deuxième après que tout avait pris fin, [...] *c'était refermé, cicatrisé* [...]

⁷³ Barthes kann diesen Kunstcharakter mit einer treffenden Anspielung veranschaulichen: „Larvatus prodeo, auf meine Maske zeigend, schreite ich voran“ (*Nullpunkt*, op. cit., S. 41).

⁷⁴ So etwa wieder auf den Seiten 40, 46, 50, 52, 58–59 u. a.

⁷⁵ Bezeichnenderweise wieder an einer Straßenecke, die sich in nichts von den vorhergehenden unterscheidet; vgl. S. 148 ff.

et plus rien alors que la surface vernie, perfide [...] où s'ordonne la paisible opulence des branches [...] pensant Georges.

Nun folgt ein assoziativer, nicht typographischer Übergang zu einem anderen Bildmoment: *Alors il peut sans doute recommencer à y croire, à les aligner, les ordonner [...] dans d'élégantes phrases [...] aussi peu solides que la surface miroitante de l'eau [...].* Georges sieht das Schreiben des Vaters heraufsteigen, das schnell wieder überdeckt wird von anderen Impressionen, doch es bedarf nur eines Anstoßes, um es wieder zu rufen. –

Diese Szenen überlagert ein anderes Bindeglied, das von fern her schon mitschwingt: *le vert transparent crépuscule de mai* in Gegenwart Corinnes assoziiert weiter zu einer jener *soirées de mai trop chaudes [...]*, wo der Vater *dans le crépuscule* vor seinem Kiosk sitzt (S. 239 ff.).

Über den selben Szenenfolgen lagern noch zwei zusätzliche Assoziationsketten (*vert et transparent* z. B.). Indem sich die Bilder wie oben nach einer subtilen sprachlichen Responsionsstruktur verschlingen und einen Kontext schaffen, rücken sie auch räumlich zusammen und bilden, obwohl sie eigentlich an keiner Stelle die Suggestion einer durchgehenden Räumlichkeit ausstrahlen, doch einen Rahmen von einiger Weite, eben das, was wir ‚Schauplatz‘ nannten.

Noch *La Modification* gebrauchte eine verwandte Technik. *Degrés* dagegen, nicht mehr Odyssee eines Gefühls sondern des Intellektes, trägt deutlich die Spuren dieser Akzentverschiebung. Die Konstruktion eines Raumeindrucks geht auf zwei Ebenen vor sich. Auf einer vertikalen, wo sich die drei Perspektivensektoren überlagern, und horizontal, wenn der Sprung von einer Informationseinheit zur andern nach den Triaden gesteuert wird (oder dem Sitzplan). Dies bedeutet, daß jeder neue Eindruck mit einem Wechsel zu anderen Figuren verbunden ist, aber durch dieses geschlossene System doch in raschem Rhythmus wieder zu den selben personalen Raumstellen zurückkehren muß. So entsteht im Prinzip um jede Figur nach und nach ein (allerdings schwer rekonstruierbarer) Wahrnehmungsraum, der persönliche Schauplatz jeder Gestalt.

Davon unterscheidet sich die Repetitionsstruktur in *Molloy*. Die Teile ‚Molloy‘ und ‚Moran‘ verhalten sich wie eine Doppelung zueinander. Was im *journal intime* Molloys ad absurdum geführt wird, seine ‚biographie romancée‘, erscheint erst aus der Sicht Morans als Repetition. In seiner Geschichte wiederholen sich alle wesentlichen Elemente, Stationen, Denkformeln und Ausstattungsstücke, allerdings auf höherer Ebene des Selbstbewußtseins. Durch diese Art der Doppelungsstruktur fügen sich die ganz und gar unglaublichen Aussagen, wo nicht zu einer Realität, so doch zu

einer paradoxen Festigkeit der Bilder, diese sich wiederum durch ihre innere Verschränkung zu Schauplätzen. Nach diesem Kompositionsprinzip setzt sich die Repetition in rudimentärer Form in den folgenden Romanen fort. Der immer mehr verknappende Redestoff, besonders in *Innommable* und *Comment c'est* macht dann sich häufige interne Wiederholungen in der Art der anderen Romane unumgänglich.

c) Eine Welt aus Momentaufnahmen

Löst man in der *Route des Flandres* die Bildmomente um den schriftstellernden Vater heraus und legt sie nebeneinander, so erkennt man zwar eine personelle (Vater, Sohn) und eine Motivzusammengehörigkeit (Schreiben, Jahreszeit etc.); eine ursächliche Verknüpfung wird dabei aber nicht einsichtig. Ebenso bleibt der Eindruck eines Schauplatzes nach wie vor in einzelne Bildmomente zerstückelt. Sie umgreifen zwar einen räumlichen Rahmen, sind jedoch weit davon entfernt, die Plastizität und Abgerundtheit eines Dekors auszustrahlen, in dem sich die Vorstellung ergehen könnte. Trotz Nebeneinanderstellen verharren sie disparat und unverbunden an ihrer Stelle. Sowohl die ‚blanks‘⁷⁶ der Typographie, als auch die Sprünge im Bilderfluß (z. B. *Modification, Route, Innommable*) markieren das unvermittelte, räumlich übergangslose Zusammenstoßen der Raumparzellen. Nebeneinanderstellen gleicht einer (äußeren und inneren) ‚harten Fügung‘, um in der Sprache der Metrik zu reden. Der Schritt von Bildmoment zu Bildmoment entspricht daher in keiner Weise einem Fortschreiten im Raum, denn es besteht keine echte Zeitfolge unter den Erzählelementen, und die fehlenden Zwischenglieder können hier nicht vom Leser ergänzt werden, sodaß man von einem intermittierenden Raum-eindruck sprechen kann. Was hingegen im realistischen Erzählen in der Zeitraffung auch an Raum überwunden wurde, hinterläßt dort keine Lücke, denn die ‚Unbestimmtheitsstellen‘, von denen Ingarden spricht⁷⁷, werden vom Leser mühelos auf der Grundlage eines unerschütterten Raum-Zeit-Kontinuums überbrückt. Zwar bleibt dieser ergänzte Raum naturgemäß blaß, neutral und trägt allenfalls die Stimmungsfärbung des voraufgehenden auf den nachfolgenden Ort des Geschehens weiter.⁷⁸ In den

⁷⁶ Zéralfa weist speziell für das Werk und den Stil N. Sarrautes darauf hin (*Le temps et ses formes*, S. 64).

⁷⁷ Ingarden, *Literarisches Kunstwerk*, S. 236.

⁷⁸ Vgl. dazu Mouillaud: »Dans cette forme traditionnelle, nous remplissons les trous; nous ne percevons pas les trous, nous mettons du plein à la place« (*Le sens des formes*, S. 69).

nouveaux romans dagegen scheinen die Bildmomente aus einem übergeordneten, aber verlorengegangenen Raumganzen herausgerissen; legt man sie nebeneinander, kommt bestenfalls ein lückenhaftes Raumgebilde zustande. Seine sprungartigen Abstände lassen „etwas mit der vorangehenden Ansicht Nichtzusammenhängendes“ entstehen, in dem die Bildmomente „durch eine Kluft des Nichtvorhandenseins geschieden“ sind.⁷⁹ Unter ihnen tut sich ein Loch im Raum auf.⁸⁰ Man könnte ihn sogar als durchlöcherten Raum bezeichnen. Eine der besten und authentischen Bestimmungen gibt jedoch der Erzähler von Cl. Simons Roman *Le Vent*:

cette connaissance fragmentaire, incomplète, faite d'une addition de brèves images elles-mêmes incomplètement appréhendées par la vision, de paroles, elles-mêmes mal définies, et tout cela vague, plein de trous, de vides . . .⁸¹

Spricht er auch nur für seine eigene Wahrnehmung von Welt, die Rousset unter den Begriff des »roman de la mémoire«⁸² faßt, so trifft er damit doch wesentliche Raumeigenschaften aller bedeutenden nouveaux romans. Konnte G. Poulet den schließlich Sieg des Erzählers in der *Recherche* als »pluralité cohérente d'images«⁸³ verkünden, so bleibt bei den modernen Nachfahren nur nüchtern zu konstatieren, daß das Vermögen zur Kohärenz inzwischen verloren gegangen ist. Bereits das kleinste räumliche Ensemble, der Schauplatz, deutet den heterogenen Charakter der Räumlichkeit an. Der Fortgang dieser Beschreibung vertieft in dieser Hinsicht nur die Kluft zur Welt der ‚wiedergefundenen Zeit‘.

So wenig die nebeneinandergestellten Bildmomente ein räumliches Kontinuum und eine zeitliche Erstreckung ausfalten, so wenig addieren sie sich auch im Nebeneinander zu einer Entfernung. Wenn trotzdem ‚Schauplätze‘ entstehen, dann nur unter der Einschränkung, daß die einzelnen Partikel allein durch Anhäufung eine Art räumlicher Verdickung schaffen und keinen Raumkörper. Denn die Intervalle zwischen den einzelnen Mosaiksteinchen eines Schauplatzes wirken so einschneidend, daß trotz des teilweise heftigen Intermittierens ihr Nebeneinanderbestehen den Ein-

⁷⁹ Ingarden, op. cit., S. 302.

⁸⁰ Für Beckett, vgl. B. Fitch, *Narrateur et narration dans la Trilogie de B.*, S. 18. – Matoré kommentiert die Rekonstruktionsversuche der Erzähler so: »L'enquête sur l'examen des vides [...], et des interstices est une des caractéristiques de la littérature d'aujourd'hui« (*Espace humain*, S. 209).

⁸¹ *Le Vent*, S. 9.

⁸² J. Rousset, *Trois Romans de la mémoire*, in: CIS 9–10/1965–66.

⁸³ Poulet, *Espace proustien*, S. 132.

druck der Immobilität erzeugt; sie könnten, ohne den Sinn grob zu entstellen, ohne weiteres vertauscht werden – ein Zeichen für die ‚statische Kombination‘, die sie untereinander zusammenhält.⁸⁴

In keinem der Romane wird diese Technik der Raumbildung so reflektiert, aber auch so subtil und gleichzeitig mit solcher Deutlichkeit gehabt, wie in Becketts *Molloy*.⁸⁵ Man beachte an dem folgenden Auszug neben seinem Fügungsprinzip vor allem den Zustand des übergangslosen Übergangs der Bewußtseinsbilder. Raffiniert daran ist, daß die beiden Schauplätze oberflächlich durchaus verquickt scheinen, denn in einem *journal intime* muß dem Verfasser zunächst einmal geglaubt werden; doch was macht Molloy daraus:

*Er bewegt sich gerade auf seine Weise durchs Waldgelände: Allongé à plat ventre, me servant de mes béquilles comme grappins, je les plongeais devant moi dans le sous-bois, et quand je les sentais bien accrochées, je me tiraient en avant (etc.); und: Et je faisais même du dos, plongeant aveuglément derrière moi mes béquilles [...], dans les yeux à demi-clos le noir du ciel des branches. Seine locomotion hatte eine ganz bestimmte Richtung: j'avais toujours présent à l'esprit, qui fonctionnait toujours, quoique au ralenti, la nécessité de tourner, tourner sans cesse [...] ce qui me faisait décrire, sinon un cercle, tout au moins un vaste polygone [...] et me permettait d'espérer que j'avancais droit devant moi, malgré tout, en ligne droite; und das Ziel seiner Reise lässt unter diesen Umständen nicht allzu lange auf sich warten: Et le jour vint en effet où la forêt s'arrêta et je vis la lumière de la plaine, exactement comme je l'avais prévu. Mais je ne la vis pas de loin [...] mais j'y fus tout d'un coup, j'ouvris les yeux et constatai que j'étais arrivé [...]. Je regardais la plaine qui déferlait devant moi à perte de vue.*⁸⁶

Das ist so recht nach der Art Molloys und keine Parodie, sondern schon eine Satire auf ein raum-zeitliches Kontinuum. Dieses Modell eines ‚Unhelden‘ erschüttert auch die letzten Festen in des Lesers Gewohnheiten. Unwahrscheinlich, daß Molloy mit dieser Fortbewegungsmethode je an einen Waldrand gelangen kann. Die Weise, wie es dennoch geschieht, wird zu einem Musterbeispiel für die übergangslose Nebeneinanderstellung der

⁸⁴ ebda., S. 119.

⁸⁵ In *Malone* und *Innomable* nimmt der monomanische Fanatismus ständig zu. Beide lesen sich daher auch bei Beckett kaum angenehmer als in anderen nouveaux romans. Sobald eine bestimmte minimale Ausstattung des Wirklichkeitsausschnittes unterschritten wird, erlangen diese Werke leicht eine asketische Nüchternheit.

⁸⁶ *Molloy*, S. 138–139.

Bilder. In Kreisen sich bewegend beschreibt er eine gerade Linie; unvermittelt langt er auf einer Ebene an: *J'y fus tout d'un coup*. Hart, wie bei einem Filmschnitt stoßen die beiden bildhaften Eindrücke aneinander; ein Zwischenraum fehlt, er ist nicht vorhanden. Bei Bedarf genügt es, die Augen zu schließen und wieder zu öffnen (*j'ouvrir les yeux et constatai que j'étais arrivé*), und ein anderer Schauplatz hat sich aufgetan. In dieser Art aneinandergeschobene Bilder gleichen Diapositiven, die nacheinander aufgeblendet werden. In einem knappen Exkurs zu ‚expressionistischen Werken‘, wie Ingarden die moderne Erzählweise charakterisiert, beschreibt er ihre Wirkung ganz ähnlich: „eine jede solche Ansicht ist da fast wie ein photographisches Momentbild“.⁸⁷

Vielleicht kann man den Raumcharakter der Schauplätze mit einer Anleihe bei der Photographie veranschaulichen. Von einem größeren Zusammenhang, sagen wir den Kriegsereignissen Georges‘, wurden zahlreiche (in *Dans le Labyrinthe* entsprechend weniger) Einzelaufnahmen gemacht. Im Augenblick der Redaktion präsentieren sie sich wie eine Schachtel mit Photos, in der große Unordnung herrscht. Eine Zusammengehörigkeit unter diesen isolierten ‚Momentaufnahmen‘ stiftet zunächst nur der Umstand, daß überall der selbe Protagonist (das Erzähler-Ich) im Bild ist. Da sich darüberhinaus in manchen Bildern bestimmte Details wiederholen (z. B. feuilles, Straßenecke, Namen), neigt der Betrachter dazu, sie – ohne zeitliche Folge – quasi auf dem Tisch nebeneinander zu sortieren. Die fehlenden Glieder zwischen ihnen kann der rememorierende oder imaginierende Erzähler nicht mehr aus einer Überschau von hoher Warte her logisch erschließen – er müßte dazu den Zusammenhang der abgebildeten Ereignisse schon kennen. Tatsächlich jedoch hatte er sich gerade mit der Hoffnung ans (literarische) Werk gemacht, ihn dabei herauszufinden.

Cl. Simons Roman *l'Histoire* (1967) setzt diesen Vergleich geradezu modellhaft in die Tat um. Der Ich-Erzähler begibt sich auf die Suche nach seiner Vergangenheit in der Vergangenheit seines Vaters, der viele Jahre seines Lebens auf Reisen im Ausland verbracht hatte. Seine hinterlassenen Zeugnisse aus dieser Zeit sind Kästen voll Briefen, Ansichtskarten, Photos, die er der Mutter aus allen Ländern der Welt nach Hause geschickt hatte.

⁸⁷ Ingarden, *Literarisches Kunstwerk*, S. 302. – Onimus zitiert eine anschauliche Darstellung von A. Huxley: »les trente-cinq années de sa vie consciente s'offraient à sa vue comme un chaos, un tas de photos entre les mains d'un fou« (*L'expression du temps*, S. 310).

Indem der Sohn die wahllos sortierten und gebündelten Dokumente durchwühlt, verlebendigen sie sich in der Vorstellung und Gegenwart des Sohnes; Bilder seines eigenen Lebens mischen sich dazwischen und korrespondieren miteinander. In diesem ‚roman par images‘ sucht er nach seiner ‚Geschichte‘ (Vgl. den Titel).

Das Puzzle des Nebeneinanderlegens ist den Erzähler ernst. Sie suchen nach einem von fern her erahnten Mittelpunkt in ihren Impressionen, eine Ordnung, eine Anleitung zu einer Orientierung. Sie sehen sich als Hauptperson in ein Geschehen verstrickt, dessen Eigengesetzlichkeit ihnen den Faden des Zusammenhangs aus der Hand nahm. Wenn sie deshalb ihre Bewußtseinsbilder (erzählerisch) ausbreiten, dann nur, um sie eindringlich auf eine immanente Beziehung hin zu befragen, deren Schlußstein einem neuen Selbstverständnis gleichkäme. Schauplätze bedeuten auf dem Weg dahin eine erste, wenngleich noch fremd anmutende Station.

d) Großräume

Einmal das Buch aus der Hand gelegt, würde wohl jeder Leser, danach befragt, wo denn die *Route des Flandres* spielt, zumindest mit ‚in Flandern‘ antworten, ohne dabei gleich vom Titel inspiriert zu sein. Seine Raumanschauung bezieht sich dabei auf eine Größenordnung, die zweifellos mehr Weite atmet als in einem Schauplatz umgriffen ist. Mit anderen Worten, Schauplätze haben trotz ihrer fragmentarischen Gefügtheit das Vermögen, sich in größeren räumlichen Einheiten aufzuheben. Nicht weniger bestimmt antwortete der nach *Dans le Labyrinthe* Befragte: ‚eine Stadt‘, ‚ein Zimmer‘; oder ‚Paris‘ und ‚Schule‘ bei *Degrés*.

Erstes und offensichtliches Bindeglied aller Raumteile, der kleinsten Einheiten sowie der größeren Ensembles, ist, wie schon gesagt, die permanente Anwesenheit des Protagonisten und Erzählers. Diese Verbindung von Schauplätzen kann jedoch mit einem räumlichen Hintergrund nicht verglichen werden, wo man abfährt und ankommt, wo der Raum als Boden Frankreichs eine historisch verbürgte Unterlage bildet. Mme Bovary, von den in die Ehe gesetzten Erwartungen ernüchtert und melancholisch, bricht mit ihrem Mann zum Ball beim Marquis d’Andervilliers auf, wo ihr Verlangen nach *existences tumultueuses, nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperdiments qu'elle ne connaissait pas*⁸⁸ unverhüllt und schmerzlich zu Tage tritt:

⁸⁸ Flaubert, *Oeuvres*, Bd. I, S. 386.

Un mercredi, à trois heures, M. et Mme Bovary, montés dans leur boc, partirent pour la Vaubyessard [...] / Ils arrivèrent à la nuit tombante, comme on commençait à allumer des lampions dans le parc, afin d'éclairer les voitures.⁸⁹

Die zurückgelegte Strecke bringt vielleicht Unannehmlichkeiten mit sich; der verlässliche und fraglose Zeitraum wird aber nie angetastet. Deshalb kann ihn der Erzähler auch als nebensächlich aussparen.

Die Bewegung der ‚Helden‘ in den *nouveaux romans* dagegen – welch ein Unterschied. Es will ihnen nicht mehr gelingen, die Strecke von einem Schauplatz zum nächsten ‚einfach‘ herzustellen. Ihrer Fortbewegung scheint jegliche Finalität zu fehlen; zwanghaft und durchaus nicht immer nach ihrem Willen runden sich ihre Stationen zu einem Kreis. Indem sie vorwärts zu gehen vermeinen, tauchen sie in rhythmischen Abständen an den selben Plätzen immer wieder auf. Der verhängnisvollste Effekt ihrer Bewegungen entspringt dem Umstand, daß jede echte Vorwärtsbewegung im Raum überhaupt scheitert. Nirgends in ihren Berichten findet sich eine Stelle, wo ein ‚Held‘ sich tatsächlich aufgemacht und mit seinem Gang zwei Schauplätze bruchlos ineinander hätte münden lassen, wie vorhin der Erzähler der *Mme Bovary*. Man denke nur an Molloys ‚zielbewußte‘ Ortsveränderung. Er setzt zu einer absurd *locomotion* an, ohne jede Aussicht, auf diesem Wege auch wirklich voranzukommen. Er führt eine unfreiwillige Pantomime auf die Fortbewegung auf. Jeder macht die vertrauten Anstalten – und bleibt auf der Stelle. Nur die Sprünge der Erzählung versetzen sie in eine andere Kulisse. Molloy ist plötzlich da: *J'y fus tout d'un coup*. Man sieht diese Gestalten für kurze Zeit in (äußerer oder innerer) Bewegung begriffen; dann wird ein anderes Bild aufgeblendet, und für die Dauer seiner Gegenwart agieren sie in diesem veränderten Dekor. Man erkennt stets die Anstalten zu einer Bewegung; nie jedoch, daß sie ein Ziel erreichen. Und dennoch kann sich der Leser dieser widersprüchlichen Raumsuggestion nicht entziehen. So muß ein anderes Raumbildungsgesetz an die Stelle der Zeit und der räumlichen Dimensionen getreten sein, das zeitungebunden und statisch die Schauplätze vermittelt: es ist die Konvergenz, auf die schon vorausgewiesen wurde.

Ihre Weise der Raumstiftung soll ein Blick in die *Fruits d'Or* demonstrieren, obgleich sie in dieser Hinsicht komplizierter angelegt sind als andere *nouveaux romans*, weil sie im wesentlichen die Gegenständlichkeit des Raumes bis auf rein sprachliche ‚Dinge‘ reduziert haben.

⁸⁹ ebda., S. 367.

Günstig dafür scheint die Exposition. Dort kann, wie schon gezeigt wurde, das Gespräch noch auf einzelne, namenlose Stimmen festgelegt werden (bis ungefähr auf S. 24/25). Die Redefetzen bleiben nur deshalb nicht planlos, weil gleich zu Anfang der Schlüssel für eine Konvergenz dieser Sprachmomente vorgezeigt wird: *cette carte postale [...] la reproduction* (S. 7), [...] *ce Courbet*, die postkartengroße Reproduktion eines Bildes von Courbet, dessen Ausstellung gerade die Gemüter bewegt, wie es nach der Einleitung die *Fruits d'Or* Bréhiers tun werden. Dieses Bild bleibt als solches belanglos und gehört zur Oberfläche des Romans; es ist lediglich auslösendes Moment für seine inneren Vorgänge⁹⁰. Es bildet den Stein des Anstoßes (in doppeltem Sinne), an dem sich das Meinungsgewöge entzündet.

Dieses nicht näher beschriebene Bild gewinnt dafür um so mehr Gewicht für die Raumstruktur des Romans. Indem sich die Sprachmomente dieses Einleitungsteiles stets, wenn auch nur äußerlich auf diesen Courbet beziehen, streben die (inneren) Raumsplitter in seinem Umkreis zu einer Räumlichkeit zusammen, innerhalb deren Bemessung der permanente Zersetzungsmechanismus zum Austrag kommt. Zwei Schauplätze, wie man die psychischen Felder der beiden Sprechenden nennen könnte, bündeln sich zu einem wörtlich zu verstehenden Sprachraum. Dabei darf auch hier nicht stören, daß die zugrunde liegenden Kleineinheiten durchaus ohne unmittelbaren Zusammenhang aneinander gestellt sind, sieht man von solchen Gesprächspartien ab, wo ‚ein Wort das andere gibt‘.

Was sich in der Einleitung ereignet, wiederholt sich in größerem Rahmen im ganzen Roman. Seine umfassendste räumliche Klammer besitzt er äußerlich in den *Fruits d'Or* von Bréhier, dem kohärenzstiftenden ‚Ding‘, um das sich die Sprachmomente drehen. Innerlich konvergieren sie in Richtung auf die beiden psychischen Pole Gemeinplatz und Individualpersönlichkeit, deren Antagonismus sich hinter dem äußeren Sprechauflaß abzeichnet. Dadurch kommunizieren die zahlreichen schillernden Erzählbruchstücke zu einem Ensemble, das mehr Weite besitzt als ein Schauplatz und deshalb mit dem Namen ‚Ort‘ bezeichnet sei.

Orte sind Horizonte, wo sich zwar kein räumlicher Kontext, kein Raumband, aber eine räumliche Kommunikation ergibt. Selbstverständlich

⁹⁰ In einem eingehenden, textbezogenen Artikel kann Matthews bestätigen, daß die wenigen Gegenstände in den Romanen N. Sarroutes für sich selber genommen nebensächlich, für die ‚Handlung‘ dagegen von bes. Bedeutung sind: »Les choses sont généralement assez anodines et ne trouvent leur signification que dans la réaction qu'elles sont aptes à provoquer chez l'homme« (N. Sarroute et la présence des choses, in: Situation III, S. 193).

wechselt die individuelle Natur der Orte von Roman zu Roman, ganz entsprechend der Eigenart ihrer Bildmomente; die Kompositionsweise und der dadurch bedingte Raumcharakter aber bilden eine Konstante der Perspektive und der erzählten Welt.

Die konvergierende Annäherung der Schauplätze zu Orten bedeutet dabei freilich nicht, daß sich ein Raum in herkömmlichen Dimensionen ausweitet. Wie die Bildmomente bleiben auch die Schauplätze und Orte zerstreut; sie gleichen Rauminseln, die wie in einem Bannkreis um ein (noch zu bestimmendes) Zentrum verharren. Untereinander bestehen keine begehbarer Raumstege, kein Raumband schließt sie zu einer Reislandschaft zusammen; die Protagonisten sind immer gerade oder schon da. Ihre zyklischen Stationen schaffen unter den vereinzelten Schauplätzen zwar eine punktuelle, ringförmige Raumkommunikation, aber ein Aktionsraum traditioneller Prägung will sich nicht mehr fügen. Von daher vermittelt ihre Welt jenen engen und beengenden Ausdruck, der den Leser eines *nouveau roman* so leicht befallen kann, wenn er insgeheim den homogenen und kontinuierlichen Raum des realistischen Romans mit dem kommunikativen eines *nouveau roman* vergleicht.

Enge und Verdünntheit der Orte zeigen überall ein anderes Gesicht. Die *Route des Flandres* entspricht fast klassisch unserer Beschreibung der Raumverhältnisse. Orte, in denen Georges und z. T. seine Begleiter anwesend sind, befinden sich in erster Linie im vagen Flandern; von geringerem Umfang und seltener inszeniert werden solche wie das Gut der Eltern (in der Provence?), bestehend aus den Schauplätzen ‚schreibender Vater‘ und Nachkriegsbildern des heimgekehrten Sohnes; dann der nicht zu lokalisierende Ort um die Episode Iglésia-Corinne-de Reixach; dann ein Ort am Rande: die Kriegsgefangenschaft in Deutschland mit den Schauplätzen ‚Eisenbahnwagen‘ und ‚Arbeitslager‘ etc. Typisch für die Kompositionsweise des Raumes: nirgends eine Angabe geographischer Art oder darüber, wie der Erzähler dahin gelangt ist; lediglich einige Leitdetails und die Einheit der Figur lassen ihn konvergieren.

In *Dans le Labyrinthe* bestehen nur zwei nennenswerte Orte nebeneinander: der Bereich des Ich-Erzählers (Zimmer) und die Stadt des Soldaten. Eine Ausbuchtung zu einem dritten Ort, als der Erzähler versuchte, Bruchstücke aus der *Bataille de Reichenfels* in seinen Entwurf mit einzubeziehen⁹¹, wird schnell abgebrochen; er begnügt sich mit den Schwierigkeiten, die ihm bereits seine beiden ersten Orte aufwerfen.

⁹¹ *Dans le Labyrinthe*, S. 160–161.

Die Doppelbahnen Molloys und Morans lassen den veränderten Raum zunächst am wenigsten als Enge spüren; sie sind in dieser Hinsicht noch unbekümmert. Dennoch reduziert sich mit der Bewegungsfreiheit auch der Raum unerhört stark. Am Ende verläßt Molloy das Bett nicht mehr, und Moran begnügt sich wie ein Tier mit dem Garten. Malone und Innommable ringen noch offenkundiger mit der immer enger sich um sie zusammenziehenden Welt und müssen andererseits diesen Verfall anerkennen, denn er entrümpelt den Blick auf das Ich. – Der doppelte Umlauf in *Molloy* (und in den beiden Fortsetzungen) kreist um nahezu eigenschaftslose, elementar-abstrakte Raumgebilde wie Zimmer, Ebene, freies Feld, kahle Landschaft (in der Phantasmagorie Molloys), Garten (von Lousse und Morans eigener): alles zu Orten verallgemeinerte Schauplätze auf dem Weg nach Innen.

Eine Besonderheit unter den fünf Romanen stellt *Degrés* dar. Enge bedeutet hier entschlossenes, absichtsvolles Bemühen um Eindämmung der Informationsflut. Dieser Roman erstrebt gerade bewußt die Einengung eines Wirklichkeitsausschnittes und die Zahl seiner möglichen Orte auf einige wenige. Orte konvergieren hier aus ‚personalen‘ Schauplätzen: jeder Teilnehmer wird durch die über ihn zusammengetragenen Wahrnehmungen zum Zentrum eines Schauplatzes; sie wiederum kommunizieren über die Triadensysteme als personale Orte – intellektueller Raumaufbau mit überwiegend zerebraler Räumlichkeit.

In *Fruits d'Or* und *Entre la vie et la mort* ist die Gegenständlichkeit fast völlig geschwunden. Da die Erzählung dennoch nicht gänzlich ohne räumliches Gerüst bestehen kann, blieb dem (anonymen) Erzähler als letztes Substrat nur noch der Sprachraum. Stereotyp wiederholte Ausdrücke und Metaphern haben hier weniger stilistische und rhythmische Funktion, sondern verdichten ihre lexikalischen Repetitionen zu sprachlichen Schauplätzen, dem Ausdruck für bestimmte, regelmäßig wiederkehrende innere Verhaltenssituationen. Sie wiederum kreisen um lose Zentren, deren intensivstes der die beiden Pole des psychischen Antagonismus umgreifende Weltzustand ist – innere Orte, deren Räumlichkeit sich einzig in ihrer Sprachlichkeit materialisiert und die zusätzlich über den *Fruits d'Or* von Bréhier konvergieren. Zu einer Verräumlichung wie in *Molloy* oder *Route des Flandres* fehlt ihnen die gegenständliche Fülle. Was in den anderen Romanen das fehlende Raumband, ist hier die Abwesenheit jeglicher psychologischer Analyse. Dort konnte aus den Rauminseln kein kohärentes Panorama entstehen, hier vermögen sich die Sprachorte nicht zu einer psychologisch transparenten Sprachlandschaft der Innerlichkeit zu klären.

e) Der Roman als Bild einer Erregtheit

Trotz der Zersprengung des Raumganzen verschränken sich die Raumstellen nach bestimmten Bezügen, die man ihrer diskontinuierlichen Natur gemäß als kommunikativ bezeichnen kann.⁹² Denn so wie sich Schauplätze zu Orten gruppieren, haben Orte ihrerseits, obwohl disparaten Charakters, das Vermögen, sich zu einem Umfassenden zu sammeln, dem Raum der erzählten Welt schlechthin.

Hier nun, auf der höchsten Ebene der Raumbildung, kann das kompositorische Prinzip nicht mehr anders als von der Bewußtseinssituation des Erzählers her begriffen werden. Hier wird der Punkt erreicht, wo eine Beschreibung des Raumes wieder einmündet in das Verhältnis des erzählenden Ich zu seiner Welt, das den Raum als Medium benutzt, um durch seine Strukturen hindurch die eigene Situation erfahrbar zu machen. Der Kreis schließt sich: die Betrachtung der Welt endet dort, wo sie anfängt, beim ‚espace mental‘. Was in den *nouveaux romans* auf welche Weise auch immer als Raum zum Ausdruck gebracht wird, kann sich nicht mit dem ablösbaren Zeitraum vergleichen, in dem sich der traditionelle Roman abspielte. Raum wird hier in ganz konkreter und direkter Weise funktional verwendet, als objektales Analogon eines Bewußtseinszustandes.⁹³ Sein zyklischer Charakter spiegelt im Grunde nur die Vorgänge im fluktuierenden und assoziierenden Bewußtseinsstrom. Aus der Innensicht heraus sind Ortsstellen daher nichts anderes als Pendants zu Knotenpunkten in den Bewußtseinsvorgängen. Sie üben soviel Faszination aus, daß sie den Fluß der Impressionen immer wieder in ihren Bann schlagen. Auf der Ebene des räumlichen Korrelates spielt sich das so ab, daß die Revue der Bildmomente stets zu bestimmten Orten zurückblendet und ihnen dabei ein räumliches Profil verleiht. Von hier her wird schließlich auch die re-

⁹² Vgl. Matoré, der von sprachlichen Befunden herkommend zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangt: »La modification des choses [...] finit chez Robbe-Grillet et Butor par devenir la seule réalité d'un monde à la fois ouvert et discontinu où tout s'extériorise, où les lieux communiquent, où les espaces mentaux s'interpénètrent« (op. cit.; S. 209).

⁹³ Dubois dazu: »Dédain pour la chronologie, secours des sensations et surtout des sensations visuelles, tout le roman vise à une spatialisation du mental« (*Avatars du monologue intérieur*; S. 27). – Ebenso Morrissette, der nicht nur für Robbe-Grillet spricht: »Les descriptions [...] sont plutôt des supports ou corrélatifs objectifs d'une psychologie tacite qui les charge de significations implicites. Chaque personnage [...] projette sur le monde, par sa façon de l'envisager, son contenu émotif et mental« (in: *De Stendhal à Robbe-Grillet*; CAI 14/1962; S. 162).

petitive Struktur des Raumes einsichtiger. Die Weise, wie sich die Räume ineinanderfügen, ist in gewissem Sinne der Gefügtheit der Bewußtseinszenerie nachgestaltet. Aus dieser Sicht erhellt sich die durchgängige ‚harte Fügung‘: das abrupte, von Leerstellen unterbrochene Intermittieren der Raumpartikel spiegelt auf seine Art die zusammenhanglosen inneren Vorgänge, von denen die ‚Helden‘ geschüttelt werden.

Was uns diesen Raumeindruck so fragmentarisch erscheinen läßt, sollte mithin vor allen Dingen als Signal aufgefaßt werden, das auf die zugrundeliegende Bewußtseinssituation aufmerksam macht. Wenn sich die Bilder eher assoziativ und gerade nicht logisch-kausal verdichten, so sagt das über den Erzähler immerhin soviel aus, daß er sich schwerlich mehr, wie sein realistischer Vorfahre, in einer Lage befinden kann, wo das gelassene Wirken des logischen Vermögens ganz selbstverständlich und unangefochten die vorüberziehenden Wahrnehmungen des Bewußtseins dominiert. Vielmehr beobachtet man an ihm alle Indizien einer beharrlichen Unruhe. Vom eigentlichen Ausmaß der Heftigkeit und den Ursachen wurde indes noch wenig gesprochen. Und hier kann gerade die Kompositionsweise des Raumes wichtige Fingerzeige geben. Das schroffe Gegeneinanderstellen von heterogenen und unwegigen Raumelementen, die nachhaltige Zerschlagung eines Zeit-Raum-Kontinuums in ein Mosaik von Impressionen legt nahe, sich das Bewußtsein dieser Protagonisten nicht nur in Unruhe, sondern gesteigert, in einen Zustand der Erregung versetzt zu denken. Denn ist es nicht charakteristisch für sie, daß sich ihre Wahrnehmungen nicht mehr kausal, empirisch ergänzen? Umgekehrt ist erst eine aufgeregte Innerlichkeit zu solchen alogischen, gleichwohl sinnhaltigen Bildfolgen in der Lage. So gesehen stellt jeder dieser diskontinuierlichen Räume auf seine Art ein einziges, großes Erregungsbild von der inneren Situation der Hauptfiguren dar.⁹⁴ Besonders diese Funktion des Raumes trifft im weiteren Rahmen auch für die Mehrzahl der hier nur am Rande erwähnten Romane im Einflußbereich des *Nouveau Roman* zu, wie *L'Inquisiteur* von Robert Pinget, *Moderato Cantabile* von Marguerite Duras, *Le Diner en ville* von Claude Mauriac oder *La mise en scène* von Claude Ollier.

Welchen Veränderungen der ‚Roman als Erregungsbild‘ unterworfen ist,

⁹⁴ In seiner straffen Übersicht über die *Französische Literatur im 20. Jahrhundert* bringt Winfried Engler diese Funktion des ‚Dingromans‘ (Kap. IX, S. 51–56) auf die prägnante Formel: „die Dingwelt wird zur Ausdruckswelt“ (S. 52). Obwohl nur für die Romane Robbe-Grillets geäußert, kann sie durchaus verallgemeinert werden.

äußert sich an zwei Merkmalen. Der Roman, ließ sich feststellen, gleicht einer Ausstülpung des ‚espace mental‘. Die vielfach verflochtenen Bilder des Bewußtseins folgen sich nicht mehr in einer rationalen Reihe, sondern bestehen simultan nebeneinander und sperren sich gegen jede Vergänglichkeit, weil sie in keiner festen Ordnung konserviert werden können. Dabei bedingt der Verlust der Dimension der Vergangenheit einen Verlust der räumlichen Dimension der Tiefe. Wie Punkte auf einer großen Fläche liegen Schauplätze und Ortsstellen verstreut. In der Folge dieser Reduktion der drei räumlichen Dimensionen auf zwei wandelt sich der Raum zur Zweidimensionalität, d. h. zur Fläche, die ja im Grunde schon in der photogleichen Natur der Bildmomente angelegt ist.⁹⁵ Vor allem diese Flächigkeit bedeutet eine entschiedene Abkehr vom traditionellen Roman und seinem dreidimensionalen Geschehensraum. Dieser Roman als Oberfläche einer (und sei es nur bis zur Sprache bei N. Sarraute) materialisierten Erregung verlangt danach, diese Erregung als den Ziel- und Ausgangspunkt selbst kennenzulernen.

In diesem Sinne demonstriert *La Jalousie* von Robbe-Grillet die reinste und konsequenteste Umsetzung einer Erregung in räumliche Bildhaftigkeit. In der Art, wie der Blick des (ausgesparten) Ich-Erzählers die räumlichen Angaben und Details seiner Umgebung schildert, gewinnt aus den rein dinglichen Angaben etwas Immaterielles Gestalt, die Erregung der Eifersucht, die nirgends außer im doppeldeutigen Titel ausgesprochen wird. – Oder nehmen wir *Molloy*. Allem kann er voll nachlässiger Herablassung und Gleichgültigkeit begegnen – nur der einen, untergründigen Erregung nicht, von seinem Ich sprechen zu müssen. Dieses Sprechen müssen bildet eine der wenigen Konstanten seines Verhaltens. Der Weg des Wortes beschreibt eine äußere Parallelle zur inneren Bahn, der Suche nach sich selbst, die er in die Worte kleidet: *savoir [...] les lois [...] de [...] ma conscience!* In verzweifelterer Erregung werden diesen Weg Malone, Innommable und das Ich in *Comment c'est* erneut begehen müssen. – Oder der Soldat in *Dans le Labyrinthe*. Er setzt sein Leben aufs Spiel und verliert es beim Versuch, die unbedeutenden Habseligkeiten eines gefallenen, fast unbekannten Kameraden an einen Unbekannten in einer fremden Stadt an einer vergessenen Straßenkreuzung zu übergeben – eine schier unlösbare Aufgabe, da er auch den Tag des *Rendez-vous* wahr-

⁹⁵ Dabei sollte unterschieden werden zwischen der ‚oberflächlichen‘ Flächigkeit, wie etwa bei Robbe-Grillet; Welt reduziert sich auf die geschaute Oberfläche; und einer strukturellen, schwer zugänglichen Flächigkeit, die alle Romane auszeichnet.

scheinlich verpaßt hat. Dennoch verfolgt er diesen Auftrag mit einer ‚vernünftig‘ nicht zu erklärenden, geradezu fanatischen Obstination. Als Double des Ich-Erzählers vermittelt er eine Leidenschaftlichkeit, ein ‚Bild‘ der Erregung, die den Erzähler angesichts seines scheiternden Schaffensaktes befallen hat.

Oder man denke an die expressiven Metaphern, welche in den *Fruits d'Or* die nicht selten bis zur Besessenheit gesteigerten Erregungszustände sprachlich abbilden:

Ça me possède... Incantation... Extases... [...], je lâche tous les freins [...] jusqu'à l'extrême limite [...]. Je m'abandonne... Il tombe en transe [...], il se convulse... l'écume aux lèvres, il se roule par terre, arrachant ses vêtements... Pour moi... il se frappe la poitrine...⁹⁶

Nicht nur metaphorisch, auch rhythmisch signalisiert diese Passage *l'extrême limite* einer Erregung. Woanders tritt sie schwächer auf, bleibt aber durchgängig als Grundstimmung erhalten, jeden Augenblick bereit, erneut zügellos durchzuschlagen. – Oder erinnern wir uns nicht zuletzt des intellektuellen Fiebers, das Vernier bei der Redaktion seines Werkes *Degrés* so sehr erregte, daß sich sein Roman gegen seinen Willen in einen *vestige de conscience* verwandelte und ihm am Ende lebensgefährliche physische Fieberzustände verursachte; ganz zu schweigen von Georges, dessen erregte Erinnerung ihm in wenigen Stunden einer Liebesnacht zur hektisch zerstückelten Gegenwart wurde und darin Zeugnis gibt von seiner leidenschaftlichen Erregtheit und dem Ringen um verständnisschaffende Zusammenhänge. –

So steht denn als geheimer Angelpunkt dieser langanhaltende Erregungszustand im Zentrum des Raumes. Nicht mehr aus einer zur Handlung gereihten Perlenkette der Ereignisse bezieht der Roman seine Einheit; ihre Stelle nimmt jetzt eine alles beherrschende Situation der Erregung ein. So wie in Flauberts *Un cœur simple* die Chronologie, wird in den *nouveaux romans* die Erregung zur raumschaffenden Klammer; von ihr her enthüllt sich hinter der trotz Konvergenz und Kommunikation disperierten, zerstückelten und augenblickhaften Räumlichkeit ihre allesbestimmende Gesetzlichkeit als obsessionelle Struktur.⁹⁷ Räume sind materiali-

⁹⁶ *Fruits d'Or*, S. 13.

⁹⁷ Diese Erregung in der Mitte des Romans wird meist als ‚Obsession‘ bezeichnet, so etwa Pingaud, *Molloy douze ans après*, S. 1288. – So auch D. Anzieu, *Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet*, dessen Werk diese Einsicht am leichtesten vermittelt. – Für das Werk Butors vgl. G. Raillard, *De*

sierte Erregungen und als solche nicht mehr das tragende Gerüst, auf dem sich, allen sichtbar, der Entwicklungsprozeß Radiguets oder noch Frédéric Moreaus abspielt. Dieser Raum war noch Austragungsort eines Geschehens, in gelungenen Fällen harmonische, seelenlandschaftliche oder symbolische Abstimmung auf die eigentlichen Ereignisse. Hier wird der Raum selbst zur Aussage. Der Roman befindet sich nicht im Besitz einer finiten Welt, in die er seine Aussage einpassen kann. Hier steht der Erzähler in einem weit archaischeren Verhältnis dazu. Was auf den ersten Blick als Verlust erscheinen mag, erschließt sich bei näherem Zusehen als neue Ausdrucksdimension. Nicht mehr was der Erzähler eines ‚klassischen‘ Romans in seine Erzählung hineinlegte ist jetzt die Quintessenz, sondern ihre Beschaffenheit selbst. Auf diese unmittelbare Weise wird das Gebäude der erzählten Welt, ihre Struktur (und insbesondere die räumliche) zum Träger der Aussage. Die Form des Romans ist jetzt sein Gehalt: »La nouvelle littérature [...] fait que le dire c'est l'être; elle est une forme qui est sa signification.«⁹⁸

Das Besondere daran ist, daß sich die erzählte Welt im vollen Bewußtsein nicht mehr vor einer authentischen Außenwelt legitimieren zu müssen glaubt, sondern frei aus der Vorstellungskraft des Erzählers entspringt. »Si la littérature descriptive n'a plus de sujet, elle n'en est pas moins soutenue – et plus solidement que ne le fut jamais aucune littérature romanesque – par la passion de celui qui regarde et qui décrit.«⁹⁹ Die Wellen der inneren Erregtheit wiederholen sich als Vibrationslinien in der erzählten Welt. Ihre Oberfläche besteht gleichsam aus Bildern einer Erregung.¹⁰⁰ Deshalb kann ihr Aussehen auch so expressiv das Muster dieser Erregung zur Schau tragen. In formelhafter Vereinfachung ausgedrückt: erzählte Welt enthält im Nouveau Roman nicht mehr die Schilderung einer Epoche, einer Gesellschaft, eines Charakters oder Gefühls – sie zeigt nicht nur, sie ist als Totalität das Bild einer Erregtheit. In dieser neuen Anschaulichkeit gleicht sie einem Gesicht, das nur in seinen Zuckungen von

quelques éléments baroques dans le roman de M. Butor; in: CAI 14/1962, S. 179–194. – In allgemeinerer Weise sieht Pingaud darin einen generellen Gestaltungszug (vgl. *Inventaire*, Kap. Le roman à l'heure du soupçon, S. 126–156; bes. 152).

⁹⁸ Henri Ronse, *Le labyrinthe, espace significatif*, in: CIS 9–10/1966; S. 43.

⁹⁹ Pingaud, *Inventaire*, S. 150–151.

¹⁰⁰ Um einen historischen Vergleich aus dem Surrealismus zu verwenden: die zyklischen Linien und Wellen könnten sich als konzentrische Kreise um die »champs magnétiques« der psychischen Befindlichkeit verdeutlichen lassen, wie A. Breton und Ph. Soupault das erste surrealistische Werk nannten (*Les champs magnétiques*, Paris 1921).

den leidenschaftlichen Affekten Zeugnis gibt, die sich hinter seiner Oberfläche ereignen.

f) Multiversum

Dieser ‚Erregungsraum‘ bliebe freilich ein isolierter Begriff, würde er nicht von unverhoffter Seite Stützung erhalten. Ludwig Binswangers Untersuchungen zur Psychopathologie beschäftigen sich mehrfach mit Raumvorstellungen bei Kranken. Um ihre Erscheinungsformen deuten zu können, bedurfte es zuvor der Klärung der wesentlichsten Raumvorstellungen, zu welchen das Bewußtsein in der Lage ist. Er tat das vor allem in den beiden Schriften *Das Raumproblem in der Psychopathologie* und *Über Ideenflucht*.¹⁰¹ Die Tragweite dieser bisher wenig beachteten Raumkonzeption kann hier allerdings nur soweit zur Sprache kommen, als sie den Begriff ‚Erregungsraum‘ betreffen. Die gegenseitige Abhängigkeit von Außen und Innen erschien in den *nouveaux romans* so eng, daß die Wechselbeziehung zwischen der Erregtheit des Ich und des ‚Erregungsraumes‘ als ein Grundgesetz der Raumbildung formuliert werden konnte. Genau ein solches Abbildungsverhältnis entdeckte Binswanger, obwohl er das Problem von einer anderen Richtung her angegangen hat.

Seinen Beobachtungen zufolge steht ‚der Daseinsfülle oder -leere des Ich die Fülle oder Leere seiner Welt gegenüber und umgekehrt‘.¹⁰² Grundlage dieser Raumvorstellung sei die ‚dialektische Einheit von Ich und Welt‘¹⁰³, in der nicht der eine Pol dem anderen seinen Sinn verleiht, der Sinn sich vielmehr aus dem Widerspiel beider Pole ergibt.¹⁰⁴

Stimmt also die Grundbedingung dieser Raumauffassung verblüffend mit dem Korrelat von erregtem Ich und Erregungsraum, Innenwelt als Außenwelt, überein, so darf man umso mehr auf die Beschreibung des Raumcharakters gespannt sein, die Binswanger mit Stellen aus der Literatur (!) erläutert, so etwa den Versen Goethes:

O Gott, wie schränkt sich Welt und Himmel ein,
wenn unser Herz in seinen Schranken banet.¹⁰⁵

In dieser dialektischen Beziehung von Ich und Welt ist nichts das genetisch Primäre oder Sekundäre, ‚vielmehr besteht eben gerade das, was wir Bangen

¹⁰¹ *Raumproblem* in: Zeitschrift f. d. gesamte Neurologie und Psychiatrie 145/1933; S. 598–647. *Über Ideenflucht*. Zürich 1933.

¹⁰² *Raumproblem*, S. 622

¹⁰³ ebda., S. 625.

¹⁰⁴ ebda., S. 622, mit Bezugnahme auf Hegel.

¹⁰⁵ ebda., S. 623; die Verse sind aus der *Natürlichen Tochter*, II, 2.

des Herzens nennen, auch in der Einschränkung von Welt und Himmel, und besteht gerade umgekehrt die Einschränkung von Welt und Himmel im Bangen unseres Herzens“.¹⁰⁶ Unschwer wird daraus ersichtlich, was die Grundbestimmung dieses Raumes ausmacht, nämlich die „Stimmung“ oder „Gestimmtheit“¹⁰⁷ des Ich.

Von da ist es nur noch ein Schritt, um das Wesensverhältnis von Ich-Gestimmtheit und Räumlichkeit als „gestimmten Raum“¹⁰⁸ zu definieren. Er setzt jenen umfassenden Rahmen, von dem aus der Begriff „Erregungsraum“ integriert werden kann. Daß dabei das „Gemüt“¹⁰⁹ eine hervorragende Stelle einnimmt, könnte dem modernen Roman nicht mehr angemessen erscheinen. Ersetzt man jedoch „Gemüt“ durch „Bewußtsein“, so stimmen die Proportionen wieder.

Wenn deshalb die *nouveaux romans* überall von einer erheblichen Weltverengung und -auflösung befallen werden und aus einer Fülle nur mehr einen kleinen Ausschnitt zu erkennen vermögen, dann könnte man das „Schwinden der Welt“ dialektisch auf das Ich anwenden und es mit Binswanger als „Grundzug derjenigen ‚Leerform‘ des Herzens“ deuten, „die wir ‚Verzweiflung‘ nennen“.¹¹⁰ Umgekehrt kann sich eine extreme Verzweiflung in einem fast völligen Weltverlust bekunden – wie es gerade archaisch einfach in der Trilogie Becketts bis hin zu *Comment c'est* zum Ausdruck kommt; und wieder auf andere Weise in den letzten Romanen N. Sarrautes, wo sich nahezu jede welthafte Gegenständlichkeit verflüchtigt hat und einzig die Sprache noch ‚Daseinsfülle‘ vorstellt.

Die obsessionelle Erregtheit im Zentrum der *nouveaux romans* bedeutet daher nichts anderes als ein extremer Zustand der Gestimmtheit, und der „Erregungsraum“ bildet nur eine Sonderform des „gestimmten Raumes“. Der Raumcharakter, den wir am *Nouveau Roman* beschreiben konnten, wird so von psychologischer Seite gestützt und in eine Raumkonzeption eingeordnet.

Um den „Erregungsraum“ noch etwas genauer abzugrenzen, soll er in einer knappen Skizze gegen den „klassischen“ Raumtypus abgehoben werden. Die Grundlegung seiner Raumvorstellung bildet das, was Binswanger (für einen anderen Fall) als „orientierten Raum“¹¹¹ bestimmt. Orientiert sein bedeutet, daß diese Welt geordnet ist nach Kriterien mit objektivem

¹⁰⁶ ebda., S. 624.

¹⁰⁷ ebda., S. 623.

¹⁰⁸ ebda., S. 623.

¹⁰⁹ ebda., S. 619.

¹¹⁰ Binswanger, *Raumproblem*, S. 624.

¹¹¹ ebda., S. 601.

Anspruch. Der Raum ist messbar, und sei es auch für ein ungeduldiges Gefühl; er besitzt keine Leerstellen und ist dem ‚homogenen Erkenntnisraum‘ der Naturwissenschaften verwandt.¹¹² Seine Richtungen und Bewegungen werden überwiegend von der Logik und nur in zweiter Linie von der Stimmung her entschlüsselt. Im realistischen Roman geht es um Räume, „die wir auch als Zweckräume bezeichnen können, weil es sich durchaus um eine zweckhafte Auseinandersetzung von Ich und Welt handelt“.¹¹³ Diese Welt wird vor allem von Pragmatismus und Empirismus regiert. So läßt sich, getreu der dialektischen Wechselbeziehung von Ich und Welt, von diesen räumlichen Verhältnissen auf ein Ich schließen, dessen „räumliche Orientierung [...] aus dem ruhigen, sachlichen Hinsehen auf Raumgrößen“¹¹⁴ entspringt. Bei dieser Feststellung beläßt Binswanger die Bestimmung des orientierten Raumes. Trotzdem gibt es eine Möglichkeit, sie umfassender für den literarischen Raum weiterzuentwickeln.

Triebfedern des Handelns im Roman traditioneller Schreibweise sind soziale Kräfte wie Ambitionen, Karriere, Reichtum, Liebe, Egoismus, Macht, die den Unternehmungen des Individuums wie der ganzen Gesellschaft ihr Profil verleihen. Zweckgerichtete, pragmatische, logische und psychologische Anleitungen bestimmen die Welt und den Raum. Dabei steht die Handlung unter dem Einfluß eines latenten, aber verbindlichen Systems von klar umrissenen Werten, die zusammengekommen den Kodex der herrschenden Moral ausmachen. Entsprechendes gilt dann korrelativ für die literarischen Räume der „bürgerlichen Schreibweise“¹¹⁵, die auf das gut funktionierende Regulativ eines ‚Werteraumes‘ aufbauen können. Traditionell oder, wie die *Nouveaux Romanciers* polemisch sagen würden, „überholt“ ist an diesem ‚Werteraum‘ sein durchwaltendes System von Ordnungen auf allen Ebenen der erzählten Welt. Bei aller künstlerischen Freiheit besteht da zwischen Ich und Welt eine Identität, die kaum je in Frage gestellt und durch die Adaptation an die historische Wirklichkeit zusätzlich beglaubigt wird. Der Erregungsraum des modernen Romans

¹¹² ebda., S. 623.

¹¹³ ebda., S. 623; vgl. dazu einen anderen Beitrag zur Raumforschung von E. Cassirer, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: Zeitschr. für Ästhetik und allg. Kunswissenschaft, Beilagenheft zu Bd. 25, Stuttgart 1931.

¹¹⁴ Binswanger, *Raumproblem*, S. 629. Von hier aus besteht eine unmittelbare Verbindung zur ‚kontemplativen‘ Grundhaltung des Schauens, über die im folgenden Kap. gesprochen werden soll.

¹¹⁵ Barthes, *Nullpunkt*, S. 53 ff. im Kap.: ‚Triumph und Bruch der bürgerlichen Schreibweise‘.

dagegen trägt alle Zeichen der Verinnerung. Sie ist es, die eine historisch zweifellos vorhandene Welt lediglich als Materialvorrat betrachtet, aus dem das Ich Gegenstände zu seiner Selbstdarstellung schöpft. Wie dieses Material jedoch komponiert wird, diktieren allein die Erregung. Aus diesem Grunde muß der Ich-Erzähler eines *nouveau roman* mit der Welt ringen. Er besitzt keine fertige Welt, kein Universum mehr. Der Raum, der sich um seinen Erregungsherd aufbaut, ist ihm, da er seine Gesetze kaum besser kennt als der Leser, fremd und unwegsam. Obwohl er, wie wir gesehen haben, strukturiert sein kann, dokumentiert darin das Ich, daß es sich auf der Suche nach dem befindet, was ihn ‚im Innersten zusammenhält‘. Solange es keine neue, alles umgreifende Ordnung zu erkennen imstande ist, muß ihm, nach dem Verlust des Universums, der Erregungsraum als ‚Multiversum‘ erscheinen.

Zwei Überlegungen bieten sich am Ende der Untersuchung von Raum und Zeit als Grundbedingungen des perspektivischen Horizontes an. Mit guten Gründen erst hier zum Schluß schien es angebracht, von dem zu sprechen, was der eiligen unter der Kritik des *Nouveau Roman* so prompt und einhellig als labyrinthischer Charakter der Welt auffällig schien. Welch tiefe Bedeutung er besitzen kann, verbirgt sich hinter dem formelhaften Titel des Essays von H. Ronse *Le Labyrinthe, espace significatif*.¹¹⁶ Im Rahmen der dialektischen Wechselbeziehung von Ich und Welt wird der labyrinthische Charakter des Raumes zum Abbild einer Verirrung des Erzählers. Der permanente Erregungszustand seines Bewußtseins bewegt ihn dazu, ihn in Formen einer Welt zu transponieren, die einem Labyrinth gleichen und, da die Probleme des aktualisierenden Bewußtseins und des Schreibens in gewisser Weise identisch sind, auch den Erzählvorgang mit in dieses Bild einzubeziehen. Was deshalb über den Roman gesagt werden kann, trifft auf das Ich und umgekehrt zu.

Eine zweite Anmerkung schließt sich unmittelbar an. Die Darbietungsweisen des *Nouveau Roman* unterscheiden sich nicht nur im Erzählvorgang und den Anschauungsformen der Perspektive (Raum und Zeit) von den traditionellen und den ‚meisten handelsüblichen‘ Romanen¹¹⁷, sondern auch in der Bedeutungsstruktur. Der gegenwärtige Stand der Untersuchung läßt nur andeutende Bemerkungen zu; immerhin wird erkennbar,

¹¹⁶ Henri Ronse, op. cit., S. 27 ff.

¹¹⁷ wie sich Barthes ausdrückt, um anzusehen, daß die ‚realistische‘ Erzählweise als kräftiger Unterstrom unter den modernen Erzählweisen sich großer Nachfrage erfreut (*Nullpunkt*, S. 65).

daß im ‚Neuen Roman‘ der ästhetische Gegenstand exklusiv als Totalität den Bedeutungsträger darstellt. Denn seine Aussageweise gestattet es, weder eine Einzelheit zu einem Symbol zu steigern, noch das Ganze als Symbol zu objektivieren, da diese erzählten Welten keine ‚höheren Werte‘ außerhalb oder über sich anerkennen. Sie repräsentieren Sinn zunächst ausschließlich aus sich selbst heraus; nur ihre Struktur ist bedeutungsweisend und -tragend. Will man diesen formimmanenten Charakter der Aussagefähigkeit in eine Formel kleiden, kann man mit Ronse noch einmal wiederholen, diese Literatur »est une forme qui est sa signification«.¹¹⁸ Beckett hat sie in einem frühen Essay über Proust treffend als eine »littérature auto-symbolique«¹¹⁹ bezeichnet und in ihrem Bedeutenkönnen streng von der traditionellen Symbolfähigkeit geschieden.

4. Innenansicht der erzählten Welten

a) Verlust des Panoramas, Nähe zur Einzelheit

Die Untersuchung der Perspektivierung ging vom Grundverhältnis des Erzählers zum Erzählten aus. Der erste Blick galt der Abhängigkeit von der Eigenart ihres Trägers. In ihr war ein erster Akt der Ausgrenzung angelegt, der die allgemeinen Horizonte eines Zeitraumes bestimmte. Seinen Grundbedingungen galt der zweite Schritt der Untersuchung. Dieser Zeitraum ist jedoch nur ein Teil der Perspektivierung, gewissermaßen die Rahmenperspektive. Wovon sie gewöhnlich handelt, dem Arrangement der erzählten Welt innerhalb dieses abgesteckten Rahmens, der Innenansicht des Romans¹²⁰, wurde bisher kaum gesprochen.

Die literaturwissenschaftliche Terminologie verteilt diesen perspektivischen Sektor auf die beiden Haupteinstellungen ‚scenic‘ und ‚panoramic‘. Als Urheber dieser Unterscheidung darf wohl Percy Lubbock in

¹¹⁸ Ronse, *Labyrinthe, espace significatif*, S. 43.

¹¹⁹ zitiert nach Ronse, op. cit., S. 42. Ronse hat den Aufsatz Becketts verarbeitet und überschreibt seinen letzten Abschnitt mit »une littérature auto-symbolique« (S. 42). In der deut. Übersetzung *Proust* (op. cit.) verdeutlicht Beckett: ‚Tatsächlich macht er (i. e. Proust) keinen Versuch, die Form vom Inhalt zu trennen. Das eine ist die Konkretion des anderen‘ (S. 72).

¹²⁰ Ein wenig inspiriert von den *Ansichten des Romans* E. M. Forsters, der deut. Übersetzung (W. Schürenberg) von *Aspects of the Novel*; Berlin/Frankfurt Main 1963.

*The craft of fiction*¹²¹ gelten. „Szenisch“ bedeutet nicht nur die Nähe des Betrachters zum Geschehen, sondern enthält auch das, was die Literaturwissenschaft als (epische) „Szene“ definiert hat¹²², also einen verengten Blickwinkel¹²³, der andererseits handlungsgeladen ist und meist zur Darstellung von dramatischen Momenten des (äußeren und inneren) Geschehens verwendet wird. Die „panoramische“ Einstellung dagegen betrachtet aus der Distanz, in die Ferne; ihr Blick öffnet sich und faßt die Weite (einer Landschaft, eines Zusammenhangs, eines Gedankens oder eines Gefühles) ins Auge. Panoramisch sind demnach konkrete oder übertragene Ausblicke, die das perspektivisch umgreifen, was die Redeweise in den Ausdruck „weite Ferne“ gekleidet hat. Diese erhabene Sicht der Dinge liebt die Zusammenschau, sie sieht das Einzelne in größere Einheiten zusammen; ruhiges Gleiten scheint ihr angemessen. Nicht umsonst beginnen realistische Romane meist mit einem weitgefaßten und mehrschichtigen Panorama¹²⁴ oder weiten sich am Ende räumlich und gedanklich ins Allgemeine.

Die Freiheit einer klassischen Erzählweise kann je nach Bedarf über den perspektivischen Einstellungsreichtum verfügen, den das Feld zwischen „szenischer“ und „panoramischer“ Betrachtung bereithält:

Le cortège, d'abord uni comme une seule écharpe de couleur, qui ondulait dans la campagne, le long de l'étroit sentier serpentant entre les blés verts, s'allongea bientôt et se coupa en groupes différents, qui s'attardaient à causer. Le ménétrier allait en avant avec son violon empanaché de rubans à la coquille; les mariés venaient ensuite, les parents, les amis tout au hasard, et les enfants restaient derrière, s'amusant à arracher les clochettes des brins d'avoine, ou à se jouer entre eux, sans qu'on les vit. La robe

¹²¹ Lubbock, *The craft of fiction*. London (Cape) 1963. „How do we habitually discriminate between the absolutely divers manners of presenting the facts of a story? [...] But let us assume [...] that a „scenic“ and a „panoramic“ presentation of a story expresses an intelligible antithesis [...]“ (S. 67).

¹²² Die Übertragung des dramatischen Begriffs auf die Erzählweise geht auf die Arbeiten Lubbooks (*Craft of fiction*) und Petschs (*Wesen und Formen der Erzählkunst*, in: DVJS, Buchreihe 20, 1934) zurück. Vgl. dazu auch Lämmert, *Bauformen*, S. 87 ff.

¹²³ Lämmert: „Szenische Darstellung [...] fordert notwendig kleinen Zeitausschnitt und nahe Erzählerperspektive. Sie vermag Details zu geben (*Bauformen*; S. 87).

¹²⁴ Vgl. dazu die Perspektivierung in der Einleitung des *Père Goriot*; Balzac, *Comédie Humaine* (Pléiade), Bd. II, S. 848–849; oder der *Promessi sposi* von Manzoni (in: *Opere*, Barbi/Ghisalberti Bd. 1, Milano 1942, S. 7–8).

d'Emma, trop longue, traînait un peu par le bas; de temps à autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les herbes rudes avec les petits dards de chardon.¹²⁵

Flauberts meisterhafte Regie macht den Hochzeitszug der Bovarys zu einem Paradestück der realistischen Perspektivenkunst. Aus einer panoramischen Gesamtaufnahme des bunt sich durch die Felder schlängelnden Zuges führt der Blick rasch an die Figuren heran, verweilt auf Emma, der Protagonistin, und verengt sich schließlich bis hin zur knappen, doch hintergründigen Aufnahme, wo sie sich der winzigen Stacheln im überlangen Kleid zu erwehren sucht.

Was ist dem modernen Roman von diesem vielfältigen Pendeln zwischen den Einstellungsmöglichkeiten geblieben? Untersuchen wir zuerst die panoramische Position. Das Beispiel stammt nicht zufällig aus einem romantischen Roman. Dem modernen Roman nicht unähnlich – und doch, Welch ein Unterschied – stand ihm, ebenfalls auf der Grundlage der Gestimmtheit, eine grandiose Weite des Panoramas zu Gebote:

Friedrich ließ sich sein Mittagsmahl ganz allein in einem Sommerhäuschen bereiten, das am Abhange eines Berges stand. Er machte alle Fenster weit auf, so daß die Luft überall durchstrich, und er von allen Seiten die Landschaft und den blauen Himmel sah. Kühler Wein und hellgeschliffene Gläser blinkten von dem Tische. Er trank seinen fernen Freunden und seiner Rosa in Gedanken zu. Dann stellte er sich ans Fenster. Man sah von dort weit ins Gebirge. Ein Strom ging in der Tiefe, an welchem eine hellglänzende Landstraße hinabließ. Die heißen Sonnenstrahlen schillerten über dem Tale, die ganze Gegend lag unten in schwüler Ruhe.¹²⁶

Mit welcher Selbstverständlichkeit besitzt dieser Erzähler die Weite. Er eröffnet sie mit den Worten: *Er machte alle Fenster weit auf* und überblickt sie. Zugleich wandert sein Blick in die Ferne, und das in doppelter Hinsicht: in die Tiefe der Landschaft, die mit einer inneren Geräumigkeit, dem Gedanken an die *fernen Freunde*, einhergeht.¹²⁷ Außen und Innen bedingen sich auch hier gegenseitig nach einer Korrelationsbeziehung von Ich und Welt, doch mit Welch anderen Bildern als in den *nouveaux romans*.

¹²⁵ Flaubert, *Madame Bovary*; in: *Oeuvres* Bd. I, S. 350.

¹²⁶ J. v. Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart* (Hist.-krit. Ausgabe, Hg. P. A. Becker), Regensburg 1908 ff.; Bd. III, S. 11.

¹²⁷ Auffälligerweise verbindet sich die panoramische Sicht gern mit erhabenen Positionen des (olympischen) Betrachters wie Türme, Anhöhen, Berge etc., wie ja auch im Text Eichendorffs.

mans. Die Getragenheit und zurückgenommene Bewegtheit spricht das Zitat im letzten Wort selbst aus.

Die weitaus häufigsten und auch bedeutsamsten panoramischen Positionen sind visuell angelegt, weshalb man von einem visuellen Raumerlebnis sprechen kann. Daneben stehen gleichberechtigt an Zahl und Bedeutung innere, gedankliche oder stimmungsgetragene Raumweiten, meist korrelativ zur Szenerie. Viel sparsamer dagegen trifft man das akustische Raumerlebnis.¹²⁸ Die perspektivische Fülle beschränkt sich dabei keinesfalls auf räumliche Verhältnisse. Wie an Flauberts *Un cœur simple* zu sehen ist, begreift sie auch die Zeitgestaltung mit ein. Wenn der Erzähler bestimmte Phasen übergehen und aussparen, andere über ihr ‚objektives‘ Maß hinaus dehnen kann, verhält er sich in hohem Grade perspektivierend. Der panoramischen Überschau im Raum entspricht auf der Zeitebene die großzügige Raffung des Verlaufs. Der szenischen Annäherung parallel verläuft eine Verlangsamung der Zeit; sie erreicht in dramatisch zugespitzten Momenten eine Identität von erzählter Zeit und Erzählzeit und kann schließlich ganz zum Stillstand kommen oder überdehnt werden. Große Teile nicht nur der *nouveaux romans*, sondern der Avantgardisten des modernen Romans überhaupt ereignen sich bevorzugt in dieser extremen Zone der Zeitlichkeit, die als ‚Dauer‘ den Eindruck der Immobilität hervortreten ließ.¹²⁹

Was aber setzen die *nouveaux romans* so viel realistischer Form- und Weltentfaltung entgegen? Man behauptet nicht zu viel, wenn man sagt, daß traditionelle Perspektivengewohnheiten hier versagen. Besonders auffällig wird der Unterschied beispielsweise in der Phantasmagorie Molloy's¹³⁰ über die Spaziergänger A und B. Obwohl er wie ein realistischer Erzähler von einer Anhöhe (wie Friedrich) zu betrachten scheint, will sein

¹²⁸ Um nur ein Beispiel zu nennen, vgl. folgenden Auszug aus den *Mémoires d'outre-tombe* Chateaubriands (Bibl. de la Pléiade, Paris 1951, Bd. I, S. 962–963), wo die *Bataille de Waterloo* beschrieben wird: »Le 18 juin 1815, vers midi, je sortis de Gand par la porte de Bruxelles; [...] j'étais déjà à plus d'une lieue de la ville, lorsque je crus ouïr un roulement sourd [...]. Je prêtai l'oreille; je n'entendis plus que le cri d'une poule d'eau [...]. Je poursuivis ma route: je n'avais pas fait trente pas que le roulement recommença, tantôt bref, tantôt long [...]; quelquefois il n'était sensible que par une trépidation de l'air, laquelle se communiquait à la terre sur ces plaines immenses, tant il était éloigné [...]. Je m'appuyai debout contre le tronc d'arbre, le visage tourné du côté de Bruxelles. Un vent du sud s'étant levé m'apporta plus distinctement le bruit de l'artillerie. Cette grande bataille [...] était la bataille de Waterloo.«

¹²⁹ Vgl. dazu Lubbock, *Craft of fiction*; S. 51.

¹³⁰ Molloy; S. 9–17.

Blick in eine fast leere Ferne kaum mehr gelingen – sieht man überdies davon ab, daß es sich um ein völlig unverbürgtes, widerspruchsvolles Vorstellungsbild handelt. Weder Molloy noch der auf seine aktualisierte Vergangenheit gerichtete Blick Georges' in der *Route*, noch der nach fünfzehn oder zwanzig Meter versackende Blick des Soldaten entfalten je Dimensionen, die sich mit den Abständen und Ausblicken eines traditionellen Romans messen könnten. Mit einem Wort: der *Nouveau Roman* scheint die panoramische Öffnung der Perspektive zu ignorieren. Es ist, als ob der moderne Betrachter die weite Ferne aus dem Blick verloren hätte und nur noch, als sei er kurzsichtig, Naheliegendes wahrnehmen könnte.¹³¹

Ist er deshalb aber ärmer als seine realistische Vergangenheit?¹³² Ja und nein; gemessen am klassischen Perspektivenreichtum bedeutet der Verlust der panoramischen Einstellung tatsächlich eine Verarmung. Bleibt also vom traditionellen Erbe, da sich die *nouveaux romans* Weite und Ferne versagen, immerhin noch die ‚szenische‘ Betrachtungsweise des Geschehens. Wie würde die moderne Erzählhaltung mit diesem Mittel verfahren? Vergleichen wir. Der erste Text ist Balzacs *La femme de trente ans*, der zweite der *Route des Flandres* entnommen; beide verbindet eine Motivverwandtschaft.

Soit! mon père, répondit-elle avec un calme désespérant, j'y mourrai. Vous n'êtes coupable de ma vie et de son âme qu'à Dieu.

Un profond silence succéda soudain à ces paroles. Les spectateurs de cette scène [!], où tout froissait les sentiments vulgaires de la vie sociale, n'osaient se regarder. Tout à coup le marquis aperçut ses pistolets, en saisit un, l'arma lestement et le dirigea sur l'étranger. Au bruit que fit la batterie, cet homme se retourna, jeta son regard calme et perçant sur le général dont le bras, détendu par une invincible mollesse, retomba lourdement, et le pistolet coula sur le tapis (etc.).¹³³

Dagegen der Auszug aus der *Route des Flandres*:

[...] Georges regarda [...] la main un peu grasse, féminine et soignée dont l'index avait, dans le désarroi d'une nuit lointaine, pressé la détente de l'arme dirigée contre lui-même (elle aussi il l'avait vue, touchée: l'un

¹³¹ Mouillaud: »Dans le monde du N. R. on est à ras de terre [...], on a la vue brouillée et jamais on ne monte au dessus de quelque chose pour se donner un spectacle« (*Le sens des formes*, S. 70).

¹³² Wie J.-B. Barrère nahelegt in: *La cure d'amaigrissement du roman*, wo die Unterschiede des N. R. zum traditionellen Roman ausschließlich als Mängel herausgestellt werden.

¹³³ Balzac, *Oeuvres* (Pléiade), Bd. II, *La femme de trente ans*, S. 809.

des deux longs pistolets aux canons guillochés et hexagonaux couchés tête-bêche au milieu de l'attirail compliqué des baguettes [...] chacun dans leur logement ménagé en creux dans le drap vertbillard mangé aux mites à l'intérieur de la boîte d'acajou [...] et ceci: sa propre main tenant l'arme trop lourde pour son bras d'enfant, relevant le chien (mais cela les deux furent nécessaires, la crosse recourbée serrée entre les deux genoux, les deux pouces réunis forçant pour vaincre la résistance conjuguée de la rouille et du ressort), posant le canon contre la tempe et appuyant, son doigt crispé blanchissant sous l'effort, jusqu'à ce que se produisit le bruit sec (etc.)¹³⁴

Welch ein Unterschied bei aller Gemeinsamkeit! Balzac baut eine ‚klassische‘ Szene – und kann sie, als der souveräne Betrachter des Geschehens, auch als solche klar zu erkennen geben (cf. *les spectateurs de cette scène*). Ihre Kennzeichen lassen sich unschwer unterscheiden: Nähe des Betrachters zum erzählten Vorgang, das dramatische Moment, der intime Rahmen und die Zusitzung des Geschehens auf eine entscheidende Situation; nebenbei notiert man die übersichtliche Ausstattung mit Gegenständen und Gesten. Wie wenig Details genügen dem Erzähler von *La femme de trente ans*, um eine plastische Anschaulichkeit zu evozieren. Sein Geheimnis ist einfach, klassisch: durch die Beschränkung auf das Notwendige und die vom Erzählziel bestimmte Auswahl¹³⁵ der Requisiten erlangt die Szene ein Repräsentationsvermögen, mit dessen Hilfe es dem Leser gelingt, sich eine »illusion réaliste«¹³⁶, eine ‚wirkliche‘ Vorstellung zu machen. Hierin liegt begründet, warum ein realistischer Roman den Leser so leicht in seinen Bann ziehen kann, eben weil alles so eingerichtet ist, um ihm eine Identifikation mit dem erzählten Geschehen zu gestatten, ja sich an es zu verlieren. Dies wird ihm nicht zuletzt dadurch erleichtert, daß alle Einzelheiten in einem vertrauten Zusammenhang und in gewohntem Verständnisbezug stehen. Es verblüfft daher seine Vorstellungsgewohnheiten kaum, wenn der Marquis in dieser Situation ‚einfach‘ zur Pistole greifen kann, um sie auf den Fremden zu richten. Die problemlose Verfügbarkeit der Dinge, ihre Instrumentalität, gehört in einen durchschaubaren Kontext hinein, dessen Finalität einsichtig ist. Der formale Niederschlag dieses »univers organisé«¹³⁷ zeigt sich schließlich auch im tektonischen Auf-

¹³⁴ *Route des Flandres*, S. 81–82.

¹³⁵ Dazu Lubbock: »(the author's) hand is plunged into the scene, he lifts out of it great fragments [...] ; he selects [...] ; he disengages and throws aside whatever is accidental and meaningless« (S. 18).

¹³⁶ Mouillaud, op. cit., S. 63; ebenso Lubbock, op. cit., S. 44.

¹³⁷ J. H. Matthews, Einleitung zu Sit. III, *Un nouveau roman?*, S. 13.

bau der Szene selbst. In dieser Welt verweist eine weithin herrschende, zweckgerichtete Ordnung allen Figuren und Gegenständlichkeiten ihren Platz, Rang und Sinnstelle an.¹³⁸ Als letzten Bezugshorizont erkennen wir auch hier den Werteraum als Basis der realistischen Welten.

Wie befremdlich nimmt sich dagegen der Text aus der *Route* aus. Nicht nur, daß er aus einer weitläufigen und mehrschichtigen Erzählbewegung herausgelöst werden mußte. Außer der Nähe zum Geschehen und dem engen Perspektivenausschnitt verbindet ihn nur wenig mit dem aus *La femme de trente ans*. Was bei Balzac kluge und sparsame Auswahl war, verwandelt sich hier zu einer den Rahmen überquellenden Ausstattung an Einzelwahrnehmungen. Man vergleiche dabei nur etwa den Griff zur Waffe in beiden Fällen. Der Marquis hat nur einen geradlinigen Gedanken: sich des Flüchtlings mit der Waffe zu erwehren.¹³⁹ Ihm kommt es auf den Effekt und nicht auf das Aussehen der Waffe an. Die funktionale Einschätzung des Objekts duldet keine Retardierung des Vorgangs in der Beschreibung. Kaum hat Georges dagegen von der *arme dirigée contre lui-même* gesprochen, als sich die Perspektive augenblicklich und willig einer ausholenden Detaillierung hingibt. Die erwartete dramatische Zusitzung wird durch diese überlagernden Einschübe von innen her so stark gedehnt, daß der Vorgang im Grunde gänzlich zerfällt und, wenn er nach der Parenthese wieder aufgenommen wird, von vorn ansetzen muß. Der Leser verliert dabei schnell die im traditionellen Roman gewährte Übersicht über den Verlauf des Ereignisses. Erst wenn er diesen Abschnitt mehrfach überliest und auf die eingeschobenen Aufschwellungen verzichtet, kann sich ein Vorgang abheben: Georges betrachtet das Porträt jener Vorfahrin, die ihrem Leben ein Ende setzte; unter diesem Eindruck erinnert er sich der Episode aus seiner Jugend, wo ihm dieses Familienschicksal selbst zur Versuchung geworden war.

Ein Unterschied fällt sofort ins Auge. Balzacs Tektonik der Szene und ihre funktionale Linearität wird bei Simon abgelöst von einer simultanen

¹³⁸ Hier wird spürbar, in welchem Umfang man als Leser dem traditionellen ‚Welt-bild‘ verhaftet ist. Erst der moderne Roman konnte allmählich den Anstoß zu einer Relativierung des eigenen Leseverhaltens und zu einer Neuorientierung geben. Der Prozeß scheint in Frankreich erst in den letzten Jahren, nicht zuletzt dank des Nouveau Roman, bewußt geworden zu sein (Vgl. IV, 3.c).

¹³⁹ Howlett nennt dieses zweckgerichtete Verhältnis zu den Dingen treffend ‚objet-instrument‘, in: *Notes sur l'objet dans le roman*, Esprit 26/1958 (Nº spécial sur le N. R.), S. 67.

Schichtung; dort schafft die Unterordnung der Einzelheiten unter einen klaren Vorgang eine einsträngige Bewegung; hier entfaltet das Objekt, die Pistole, soviel Suggestion, daß sie sich verselbständigen, sich aus dem übergeordneten Verlauf herauslösen und die Handlung praktisch zum Stillstand retardieren kann. Der realistische Erzähler schafft durch Verzicht auf Nebensächlichkeiten – denn er kann unangefochten entscheiden – die Illusion einer Wirklichkeit; dem modernen wird alles gleich wichtig und gleich bedeutsam, deshalb muß er alle Vorstellungsinhalte äußern, daher kann er aber auch nur Facetten und Splitter zu einem Ereignis geben – natürlich auf Kosten der klassischen ‚szenischen‘ Gestaltungsweise. Das verwundert im Grunde nicht mehr, denn, wie erwähnt, seine Erzähleinheit ist in diesem Falle nicht mehr die ‚Szene‘, sondern das Bildmoment mit eigenständigem Format. Die Geschlossenheit und Einheit der Szene kann sich deshalb nicht mehr mit einer perspektivistischen Einstellung vergleichen, in der sich verschiedenste Erlebnisschichten assoziativ und simultan kreuzen, wobei jede von weit her schwingt und ohne ihre Responsionsglieder nicht zu verstehen wäre. Diese neuen Einheiten sind vor allem durch ihre offene Form bemerkenswert. In ihrem Innern herrscht keine Hierarchie der Werte; jeder Bestandteil nimmt mit gleicher Eindringlichkeit an der erzählten Welt teil.

Der Verzicht auf Beschränkung und Selektion der zur Darstellung drängenden Einzelteile bleibt nicht ohne Folgen für das Erzählen selbst. Wenn die Kontrolle des Erzählers über das, was zur Erscheinung gelangt, so weit reduziert scheint, daß nahezu unterschiedslos alles in den Roman einströmen kann, dann muß seine Position gegenüber dem Erzählten als unmittelbare Nähe gedacht werden. Er befindet sich so dicht bei seinem Gegenstand, daß er ihn nicht mehr in ein Ganzes zusammenziehen kann; vor lauter Einzelheiten sieht er das Allgemeine nicht mehr. Verständlich, wenn er da keine Auswahl zu treffen und das Wahrgenommene auf wenige, repräsentative Elemente klassisch zu straffen vermag. Das wiederum geht auf Kosten der Anschaulichkeit und verhindert die Erzeugung einer Illusion.¹⁴⁰ Der Leser wird scheinbar mit einer unüblichen, ungeordneten Detailvielfalt konfrontiert. Die Tendenz in der Perspektivierung

¹⁴⁰ Barthes entwickelt am Werk Robbe-Grillets einen ähnlichen Gedanken: „Die minutösen Beschreibungen R.-G.s [...] zerfressen durch ihre Überpräzision unaufhörlich das Objekt“. Darin aber die Voraussetzung zu sehen, um „es offen und begehbar zu halten für seine neue Dimension: die Zeit“, scheint, auch in der Argumentation Barthes', nicht ohne weiteres einsichtig (*Nullpunkt*, S. 95 und ff.).

hat sich geändert. Der Erzähler verzichtet darauf, dem Leser die Welt schon vorformuliert darzulegen; ob aus eigener Orientierungslosigkeit oder zum Zwecke der Emanzipation des Lesers gilt im Moment gleichviel; die unüberschaubaren und in ihrer Zusammengehörigkeit schwer kontrollierbaren Bildsplitter bieten die Welt in gewisser Weise im Rohzustand dar. Da das Detail immer stärker in den Vordergrund der ‚Handlung‘ drängt, verlangsamt es sie und bringt sie schließlich zum Stillstand; es vereitelt, auch aus diesem Grunde, eine Handlung in herkömmlichem Sinne.

Es wäre jedoch vorschnell, würde man alle diese Abstriche von einer traditionellen Perspektivierung ausschließlich negativ beurteilen. Immerhin verstehen es die *nouveaux romans*, das Ding, jahrhundertelang Requisit, Mittel zu einem ‚höheren‘ Zweck, seines rein dienstbaren Charakters zu entkleiden. In bisher ungeahnter Weise kann es nun eine autonome und zugleich suggestive Macht entfalten. Der Mensch verfügt nicht mehr als Herr über die Dingwelt; plötzlich haben die Dinge über sich selbst und über ihren verblüfften Benutzer Gewalt. Erinnern wir uns der Worte Verniers, die er wohl nicht zuletzt aus der Erkenntnis dieser Zusammenhänge heraus gesprochen hat:

cette masse d’informations qui circule, à l’intérieur de laquelle, comme dans un fleuve boueux et tourbillonnant, tu te meus ignorant, emporté, [...] qui glisse sur nous tous, sur tous tes camarades et tous tes maîtres qui s’ignorent mutuellement, qui glisse entre nous et autour de nous. (*Degrés*, S. 82).

Doch auch diese emanzipierte Selbstgewißheit der Dinge kann bereits auf eine moderne Genealogie verweisen.¹⁴¹ Wenn daher der heutige Erzähler den vordergründigen perspektivistischen Spielraum zwischen szenischer und panoramischer Sicht verläßt, spricht er darum nicht nur negativ eine Ungültigkeitserklärung über die herkömmliche Schweise des Romans aus. Vielmehr öffnet seine Neueinstellung einen gewandelten, wenn auch zunächst wenig vertrauten Blick auf die Welt, in der sich beides mischt, der Verlust der Weite und Ferne der räumlich-gedanklichen Dimensionen und gleichzeitig das Heranrücken an den Gegenstand des Erzählens. Um diese neue Sichtweise nicht nur als Verlust, als nicht-szenisch, nicht-panoramisch zu bestimmen, soll im Sinne eines Arbeitsbegriffes die Bezeichnung ‚detail-

¹⁴¹ Vgl. dazu den zit. Artikel von J. Howlett, *Notes sur l’objet dans le roman*, der sie nachzuzeichnen versucht. – Als verständnislose Kritik dagegen J.-B. Barrère, *La cure d’amaigrissement*, S. 88–89.

listische Perspektivierung‘ des Geschehens diese neue Art der Betrachtungsweise vertreten.¹⁴²

Noch eine Ergänzung. Als beim Erregungsraum von seinem flächigen Charakter gesprochen wurde, führten wir ihn auf den Verlust der Tiefendimension des Raumes zurück. Diese Auffassung findet in eben diesem detaillistischen Gestaltungswillen eine Entsprechung; er wiederum hängt von der Position der unmittelbaren Nähe ab, die der Betrachter unverrückbar in Bezug auf seinen Gegenstand eingenommen hat.

b) Emancipation der Objektwelt

Für die Naheinstellung der Perspektive bei anderen Autoren des Nouveau Roman fehlen bisher noch Nachweise. Wir wollen uns auf zwei weitere beschränken. Allen gemeinsam ist das auffällige und typische beschreibende Verhalten des Erzählers. Es gilt als eines der geläufigsten Etikette des Nouveau Roman und führte zu formelhaften Bezeichnungen wie ›école du regard‹, ›chosisme‹ oder ›littérature objectale‹ etc.¹⁴³

Die *Fruits d'Or* bedürfen in dieser Hinsicht wohl mehr Erläuterung als etwa die weit eindeutigeren Werke *Le Voleur*, *La Jalousie* oder die *Modification Butors*:

1 Mais pas moi, ni moi, ni moi, ni moi, vif batifolant, je
m'échappe, moi, ici je m'accroche, j'agrippe n'importe quoi,
je ne le lâche pas, une brindille me porte, je suis si léger,
tout mousseux, je pétille et brille, du champagne, du vif-ar-
gent . . . je me tiens suspendu en l'air, je saisis n'importe quoi.
. . . ›langage privilégié‹, ›très neuf‹, ›parfaits signes rythmiques‹,
[. . .] ›envols‹ (etc.) . . . Mots bondissants, mots, auxquels, plus
légers qu'un duvet, je me suspens, mots [. . .], rythmes, vols,
9 envols, cela me soulève, je vole, je survole, je m'élève à

¹⁴² Albérès äußert sich in ähnlichem Sinne; er erspürt diese grundlegende Veränderung in der Perspektive, ohne sie allerdings in vollem Umfang nachzuvozziehen: »une transformation de la ›vision de détail‹, en une gamme d'effets optiques, [...] ce n'est plus seulement le mouvement du récit qui est mis en question, c'est la nature même de notre attention et de notre perception: l'œil du lecteur n'est plus celui d'un spectateur privilégié, mais devant lui défilent des images [...] prises de trop près« (*Métamorphoses*, S. 14–15). – N. Friedman umreißt summarisch eine gleiche Situation: »yet one might hazard the loose generalisation that modern fiction is characterized by its emphasis on the scene (in the mind or in speech and action)«; (*Point of view in fiction*, S. 1170).

¹⁴³ Eine gute Einführung in die ›Beschreibung‹ der neuen Romans gibt Pingaud in: *La technique de description dans le jeune roman d'aujourd'hui*, op. cit.

¹⁰ travers des mers de nuages, toujours plus haut, vers des ciels purs, azurs, blancheurs immaculées, soleils, béatitudes, extases . . .¹⁴⁴

Da die Romane N. Sarrautes gegenständliche Objekte fast gänzlich durch innere Objekte, die sogenannten ‚Tropismen‘¹⁴⁵, ersetzt haben, nimmt ihre Art der Beschreibung eine besondere Ausdrucksweise an. Der Text nennt den Gegenstand am Schluß selbst: eine jäh ausbrechende Ekstase (Z. 12). Jemand im Kreise hatte über die *Fruits d'Or* (Bréhiers) geurteilt (*Langage privilégié, très neuf, poème*); die völlige Übereinstimmung mit der Meinung dieses Ich hatte bei ihm ein ekstatisches Hochgefühl der Solidarität und Selbstbestätigung ausgelöst. Statt es einfach beim Namen zu nennen und ein, zwei Attribute oder Metaphern beizufügen, stellt dieser Erzähler die Benennung an den Schluß, nachdem er zuvor selbst in immer neuen Bildern diesen Zustand versprachlicht hatte. Interessant daran ist, wie er mit jeder neuen Steigerung seinen Gegenstand immer noch unmittelbarer, noch zwingender in sprachliche Expressivität zu verwandeln sucht. Gerade diese Bemühung bezeugt seine Position der unmittelbaren Nähe und seine detaillistische Gestaltungsintention.

Beide werden zu Bedingungen der Beschreibung; erst von hier aus gewinnen die einzelnen Merkmale an Profil. Wenn ein Betrachter so dicht an seinen Gegenstand heranrückt, gerät ihm dabei fast zwangsläufig die Fülle der Einzelheiten in den Blick. Wieviele Bilder und Vergleiche verbraucht der Erzähler hier, um in variiertter Abspiegelung immer wieder aufs neue seine Erregung auszusagen. Dieser Text kann deutlich zeigen (wie viele andere ebenfalls), daß die neue Art der Perspektivierung vor allem die Vielgestaltigkeit eines Gegenstandes (hier eines inneren) in den Vordergrund rückt.

Eine andere Konsequenz dieser veränderten Position soll eine Stelle aus *Dans le Labyrinthe* anschaulich machen. Robbe-Grillet war es ja vor allen andern, der dieser charakteristischen Sehweise zu Publizität und Schlagworten verholfen hat.¹⁴⁶

¹⁴⁴ *Fruits d'Or*, S. 94–95.

¹⁴⁵ Eine kurze Porträtiereung dieses Phänomens gibt J. Howlett, *Les Tropismes de N. Sarraute*, in: *Esprit* 26/1958.

¹⁴⁶ Vgl. dazu R. Barthes, *Nullpunkt*, wo er einen Essay über Robbe-Grillet unter dem Titel ‚Objektive Literatur‘ aufgenommen hat (S. 83–101). In diesem Sinne urteilt Stoltzfus: »The unterminable long, detailed, geometric descriptions of things – Robbe-Grillet's novellistic trademark« (R.-G. and the new french novel, S. XVI).

- ¹ Un motif analogue orne encore le papier peint des murs. C'est un papier gris pâle, rayé verticalement de bandes à peine plus foncées; entre les bandes foncées, au milieu de chaque bande claire, court une ligne de petits dessins, tous identiques,
- ⁵ d'un gris très sombre: un fleuron, une espèce de clou de girofle, ou un minuscule flambeau, dont le manche est constitué par ce qui était tout à l'heure la lame d'un poignard, le manche de ce poignard figurant maintenant la flamme, et les deux appendices latéraux en forme de flamme [...] représentant [...] la
- ¹⁰ petite coupe qui empêche les matières brûlante de couler le long du manche.¹⁴⁷

Der verbliebene schmale Spielraum der Perspektive wird auf bezeichnende Weise genutzt: der Betrachter beginnt sein Objekt aus einer Entfernung zu untersuchen, wo die Annäherung eines traditionellen Erzählers im Durchschnitt bereits zu Ende gewesen wäre. Schritt um Schritt drängt es diesen jedoch näher heran; über das allgemeine *papier peint* (Z. 1) kommt er zum *papier gris pâle* (Z. 2), dann zu den Längsstreifen der Tapete. Daran interessiert ihn wiederum nur ein Teilespekt, die *petits dessins* (Z. 4); er geht noch dichter hinzu, um ein einzelnes Muster zu erkennen: *un fleuron* (Z. 5); noch näher, unterscheidet er die Einzelteile dieses an sich schon winzigen Details, *le manche* (Z. 6), *les deux appendices latéraux* etc. (Z. 8/9). Auf der folgenden Seite wiederholt sich der selbe Vorgang am selben Gegenstand unter ähnlichen Formen.

Dieser Beschreibungsvorgang, nebenbei eine gute Demonstration für die allmähliche Identifikation der Dinge, lässt keine Frage aufkommen über die Nähe des Betrachters. Wie in den *Fruits d'Or* geht das auf Kosten der Übersicht über den Gesamtvorgang, erarbeitet dafür jedoch eine Vielfalt an Details. Dabei beeindruckt das Bemühen um beinahe schmerzhafte Genauigkeit. Der Stilzug der Genauigkeit¹⁴⁹ und der Vielgestaltigkeit des beschriebenen Gegenstandes stellen den Ersatz für die preisgegebenen ‚aristotelischen‘ Perspektivengesetze dar, die an den Kategorien ‚Größe‘ und ‚Ordnung‘ orientiert sind.¹⁵⁰

Wenn daher Bildmomente auf diese Weise manchmal seitenlange Ausmaße

¹⁴⁷ *Dans le Labyrinthe*, S. 19.

¹⁴⁹ Dazu Onimus: „Les petites choses [...] sont d'infimes souvenirs d'une effrayante et absurde précision. Les événements réfractés ainsi par l'œil de la conscience sont déformés, exagérés ou minimisés“ (*L'expression du temps*, S. 311).

¹⁵⁰ Kahler stellt diese ‚klassischen‘ Verhältnisse dar in: *Form und Entformung*, Jahrb. d. dt. Akad. f. Spr. u. Dichtung, Darmstadt 1964; S. 18–58; bes. S. 21.

annehmen, werden sie durch das angewachsene Volumen nicht in die Länge, sondern quasi vertikal erweitert. Die Einzelteile häufen sich übereinander, sodaß der darin eingefangene zeitliche Inhalt unter dieser Aufschwelling zurücktritt. Auch von dieser Seite her sollte der Eindruck der Reglosigkeit und Zeitstarre verstanden werden. „Hier hält der Erzähler im Zeitablauf inne, der Augenblick wird in der Darstellung zeitlos.“¹⁵¹

Alle im Zusammenhang mit dem Nouveau Roman genannten Autoren üben sich mehr oder minder ausdrücklich in dieser detailistischen Perspektive. Am Beginn ihres Erzählens steht nun nicht mehr das erprobte und verlässliche Instrumentarium der Dinge, sondern zunächst einmal ihr Verlust. Doch er bringt den Erzähler auf der andern Seite den Gewinn des in seine Bestandteile aufgelösten Objekts, d. h. seine Vielgestaltigkeit. Sie bildet fortan den Ausgangspunkt für den Bau der literarischen Welt. Dadurch verändert sich nicht zuletzt der Vorgang des Erzählens selbst: vorrangige Aufgabe und Ziel wird es jetzt, möglichst integral und präzise diese Einzelteile in einer Bestandsaufnahme zu erfassen. Die überwiegenden Beschreibungspartien gleichen deshalb nicht selten einer Inventarisierung aller Bewußtseinsdaten zu einer möglichen, zukünftigen (denn die Erzähler besitzen sie ja noch nicht) Geschichte oder Fabel. Immerhin enthalten ihre ‚Materialsammlungen‘ zu einem Roman, so disparat und ungeordnet sie auch scheinen mögen, die materiellen Voraussetzungen, in denen der Erzähler seinen Roman suchen kann. Hinter seinem Unterrangen zeichnet sich zugleich das tiefere Bestreben ab, die Dinge auch zu lokalisieren; dies vollzieht er sowohl auf der Ebene der detailistischen Perspektive, als auch auf der des Arrangements von Bildmomenten. Bezieht man diese perspektivischen Maßnahmen auf die dialektische Wechselbeziehung von Ich und Welt, so deuten sie sich auch von hier aus als angestrengte Suche des Ich nach eigener Situierung; sucht es nach einem roten Faden in seiner Erzählung, sucht es am Ende nach einer existentiellen Konstante in seiner gegenwärtigen Situation.

Die literarischen Versuche des Nouveau Roman beginnen in gewissem Sinne alle ganz am Anfang, oder wenn man so will, von unten, mit den kleinsten Einheiten. Sie gleichen einer Weltschöpfung aus dem Chaos en miniature, sie setzen am ‚Nullpunkt‘ an. Zugleich gibt uns dieser Umstand Anlaß, auf die rechtverstandene Bescheidenheit dieses literarischen Vor-

¹⁵¹ Lämmert, *Bauformen*, S. 88. – Kayser ergänzt in dieser Richtung: „Zeitliche Entrücktheit bzw. Statik“ nennt er als maßgebliche Eigenschaften (*Sprachliches Kunstwerk*, S. 182).

habens hinzuweisen, die ein Großteil der Kritik als Armut oder Abmagerung des Romans allzu einseitig und vorschnell abqualifiziert, wohl weil sie sich von der gelegentlichen Radikalität und Askese dieser Werke irritiert fühlt.

c) Grundhaltungen des Schauens

Weil alle perspektivistischen Einstellungen doch immer nur Gesten des Ausdrucks sind, hinter denen sich das Wirken des Erzählers manifestiert, ist es angebracht, von hier aus nach der Einstellung dieses Erzählers selbst weiterzufragen.

Seine große Nähe zum erzählten Gegenstand, sei es ein innerer oder äußerer, bezeichnet auch sein Verhältnis gegenüber der Welt der Erzählung. Diese Nähe oder der Distanzverlust bedeuten eine Beschränkung seines Einflusses auf die erzählte Welt. In Balzacs und darüberhinaus in jedem konventionellen Romanmuster konnte er in jedem Augenblick an jedem Ort des Geschehens sein; kein Wunder, rührte doch seine Ubiquität von jener privilegierten olympischen Höhe her, zu deren Füßen sich seine Welt ausbreitete. Wer wie er erzählen kann, schaut auf seine Welt herab, weil er innerlich über ihr steht. Der moderne Betrachter hat diesen unter allen ausgezeichneten Ort geräumt, er ist näher an das Geschehen herangetreten und befindet sich allenfalls auf gleicher Höhe mit ihm. Von dieser anspruchslosen Position aus stehen ihm weit weniger perspektivistische Verhaltensweisen zu Gebote. Sein Spielraum hat sich fast ausnahmslos auf Nahaufnahmen eingengt, während die Fähigkeit zu Totalaufnahmen im traditionellen Roman von der Freiheit zur Distanz zeugt. Die Naheinstellung dagegen lässt das Ganze gleichsam in seine Konturen zerfallen, besonders da sie dem Erzähler kaum gestattet, gelegentlich wie ein Maler einen Schritt zurückzutreten, um in einer Überschau alles mit einem Blick zusammenzufassen. Von perspektivistischer Seite her deutet sich hier an, wie sich in den modernen Romanen der Verlust des ‚Weltbildes‘ vollzogen haben könnte.¹⁵²

Die Position der Nähe trägt darüberhinaus zum besseren Verständnis der Unmittelbarkeit bei, die wir als Qualität der Zeit herausgestellt hatten. So dicht vor dem Geschehen, bleibt dem Betrachter keine andere Wahl, als alle in rascher Folge über die Projektionsfläche des Bewußtseins flie-

¹⁵² Vgl. dazu auch allgemeinere Perspektiven, die Kahler an allen modernen Formwandlungen beobachten kann: ‚die alte Welt hat sich entorganisiert‘ (in: *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, NR 64/1953, S. 1–44); S. 44.

ßenden Angaben möglichst vollständig sprachlich zu konservieren, da ihm der Abstand fehlt, um eine Auswahl treffen zu können. Die Unmittelbarkeit ist daher das zeitliche Pendant für die perspektivistische Nähe. Zéralfa deutet diesen Zusammenhang so: »Cerné par l’immédiaté, le personnage doit fixer son attention sur les détails, les caractéristiques, le dessin des objets.«¹⁵³ Das perspektivistische Verhältnis des realistischen Romans zur Welt wird dagegen nicht von der Unmittelbarkeit, sondern, da er distanzierter ist, von einer kontemplativen Grundhaltung bestimmt, selbst wenn sich sein Erzähler heftig engagiert. Nicht zuletzt schlägt sich das auch im Gebrauch der Erzähltempora der Vergangenheit und der Er-Form nieder, während die nouveaux romans überwiegend in der Ich-Erzählung und in Präsensformen die Gegenwärtigkeit eines Ereignisses beschwören.

Eine letzte, mit der detailistischen Perspektivierung aufs engste verbundene Eigenschaft wurde bisher nur am Rande erwähnt. Was die Lektüre neben anderem so ermüdet, röhrt zu einem guten Teil von der unverändert durch alle Romane hindurch andauernden Distanzlosigkeit her. Vor dem Hintergrund einer orientierungslos gewordenen Welt kann es aus diesem Grunde durchaus sinnvoll erscheinen, wenn der Betrachter, um überhaupt einen Fixpunkt zu besitzen, sich mit nicht nachlassender Anspannung wenigstens auf die verbliebenen Fragmente konzentriert, sodaß sein überwacher Blick die äußeren und inneren Gegenstände geradezu durchdringen zu wollen scheint. Weil sie sein letzter Rest an Wirklichkeit sind, betrachtet er sie mit weit aufgerissenem Auge: »L’œil qui regarde est un œil agrandi d’horreur«¹⁵⁴, sagt Déguy über den Erzähler von *Le Palace* (Claude Simon, 1962) und stellt damit einen weit über diesen Roman hinausreichenden Vergleich an. Hinter dieser Intensität des Schauens muß sich eine emotionale Stauung verbergen, die im Erzähler eine wahre Faszination¹⁵⁵ hervorruft. Nach Seidler entspricht sie ziemlich genau dem ‚Hingrissensein‘ als einer der vier epischen Grundverhaltensweisen.¹⁵⁶ Von hier aus erhellt sich auch die Immobilität, ja Paralyse seiner Gebärde des

¹⁵³ Zéralfa, *Aspects structuraux de l’absurde dans la littérature contemporaine*, in: *Journal de psychologie normale et pathologique* oct.-déc. 1964, S. 437–456, S. 456.

¹⁵⁴ Déguy, *Sur Le Palace*, in: *Critique* No. 187/déc. 1962; S. 1009–1032; hier S. 1025.

¹⁵⁵ Diese Eigenschaft wurde von mehreren Seiten unterschieden; so bes. von Pingaud, *Technique de description*, op. cit., vor allem auf den Seiten 174 und 175. – Ebenso von Maurice Blandot, *Espace littéraire*. Paris 1955, bes. S. 23.

¹⁵⁶ Herbert Seidler, *Die Dichtung. Wesen-Form-Dasein*. Stuttgart 1959, S. 352.

Schauens. Faszination läßt sich als das perspektivische Analogon der Erregung, der Obsession begreifen, die den ‚Erregungsraum‘ strukturiert hatte. Der Unterschied zum traditionellen Roman ist bedeutend. Was hier den Blick in die faszinative Unbeweglichkeit der Nahaufnahme bannt, verfügt dort, dank der Distanz zur erzählten Welt, über hohe perspektivische Flexibilität und Variationsbreite.

Wie sehr sich die Perspektivenführung daher eignen kann, nicht nur das Gebäude der Erzählung, sondern auch den Erzähler selbst und den thematischen Gegenstand, das Ich, zu profilieren, kann ein abschließender Überblick über die Haltungen der Distanz bzw. Distanzlosigkeit zeigen. Die große Nähe der Erzähler in den *nouveaux romans* führt dazu, daß ihnen die Welt in ihrer Gesamtheit innerlich fern geworden ist. »Les objets«, sagt Zéraffa, »sont radicalement séparés de lui«¹⁵⁷, was in weiterer Konsequenz auf die gesamte erzählte Welt zutrifft. Je mehr sich der Wahrnehmende seinem Gegenstand annähert, in desto weitere Ferne mußte ihm zwangsläufig die Einsicht in die größeren Zusammenhänge und tieferen Gründe rücken. Seine perspektivische Grundhaltung läßt sich im Hinblick darauf als dialektisches Verhältnis von äußerer Nähe und innerer Distanz beschreiben. Es gehört zu jenen ‚modernen‘ Erfahrungen, welche die Erzähler über die Bedingungen ihres Erzählens erst im Verlaufe ihres Schreibens selbst machen.

Ganz anders dagegen der traditionelle Roman, die mächtige und noch vitale Vergangenheit des modernen. Wenn bei Balzac wie selbstverständlich und beiläufig zu lesen steht:

la promenade de l'étudiant en droit [i. e. Rastignac] fut solennelle. Il fit en quelque sorte le tour de sa conscience.¹⁵⁸

so verraten diese unauffälligen Worte den Bruch, der sich inzwischen in der perspektivischen Haltung ereignet hat. Mit verblüffender Ungezwungenheit läuft einem äußeren (*la promenade*) ein innerer Vorgang (*le tour de la conscience*) parallel.¹⁵⁹ Wer so zu erzählen versteht, ist von seiner Welt nicht getrennt, sondern weiß sich im Gegenteil eins mit ihr. Beide, Ich und Welt, besitzen (noch) den gleichen Nenner, sie partizipieren an

einem gemeinsamen Werteraum, in dem eine Art prästabilierte Harmonie die gegenseitige Identität garantiert, auch wenn der Erzähler an Werten dieser Welt zweifelt oder sie in Frage stellt. Er weiß alles an seinem Platz, denn seine Weltvorstellung ist orientiert. Darin liegt letzten Endes auch begründet, warum er sich darüber erheben konnte. Erzählerisch dokumentiert er die Übereinstimmung von Erfahrungswirklichkeit und erzählter Realität an seinem erhabenen Perspektivenstandort und seiner Allwissenheit. So macht man die Entdeckung, daß der realistische Betrachter, da er sich mit der Welt identisch weiß, zu ihr eine innere Nähe hat. Sie aber schafft die Voraussetzung, um sich perspektivisch darüber zu erheben, anders gesagt, sie panoramisch und kontemplativ aus der Distanz zu sehen. Innere Nähe und äußere Ferne bestimmen seine perspektivische Grundhaltung, die damit eine direkte Umkehrung der perspektivischen Situation in den *nouveaux romans* offenkundig werden läßt.

Was die Perspektivierung insgesamt über das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem aussagt, zeichnet eine bemerkenswerte Parallele zur Gestaltung des Erregungsraumes. Die Innenstruktur der dargestellten Welt drückt auf ihre Art aus, was der Erregungsraum auf die seine: eine im Zustand der Auflösung befindliche Welt („Multiversum“), die der Kontrolle des Erzählers in großem Umfang zu entgleiten droht, wie Zeitraum und Perspektive unter anderen Formen in gleicher Weise entdecken. Ihre Strukturen sind wie zwei verschiedene Abbildungen derselben Grundsituation. Diese formale Abstimmung zeugt, so sehr man die Ausführung im Detail bemängeln mag, immerhin von einer durchgängigen und einheitlichen Konzeption dieser Romane, an die man sich erinnern sollte, wenn am Ende kritisch Bilanz gezogen wird.

¹⁵⁷ Zéraffa, *Aspects structuraux de l'absurde*; S. 456.

¹⁵⁸ Balzac, *Comédie Humaine*, Bd. II, op. cit., *Le père Goriot*, S. 848.

¹⁵⁹ Howlett zitiert in diesem Zusammenhang G. Poulet (*La distance intérieure*, Bd. II der *Etudes sur le temps humain*, Paris 1952): »chez Balzac les objets sont des traductions matérielles de la pensée«, und fügt hinzu: »L'extérieur témoigne de l'intérieur« (*Notes sur l'objet dans le roman*, S. 68).

IV. Epische Kommunikation

1. Das Gewebe der Rede

a) Stil als Redeweise, Literatur als Gespräch

Nach dem Erzählvorgang und der Perspektivierung betreten wir den dritten Bereich der epischen Situation, wo die Sprache künstlerisch zum ästhetischen Gegenstand gestaltet wird. Dieses Gebiet wird gewöhnlich mit ‚Stil‘ bezeichnet. Das Kaleidoskop der Definitionen zu dem, was den ‚Stil‘ ausmache, ist so bunt, daß es längst ausreichte, eine Geschichte des Begriffes ‚Stil‘ zu verfassen. Gerade die jüngeren Auseinandersetzungen betonen durchweg den bedeutenden Einfluß des Stils auf den Gestaltungsvorgang eines literarischen Kunstwerks. Mit ihm betrete man „einen zentralen Sektor der Wissenschaft von der Dichtung“, ja „den innersten Kreis selber“.¹ Der Grund für die Faszination, die die Sprachgestaltung seit je auf die Sprachbewußten ausübt, schlug sich in Aphorismen wie »le style n'est que le mouvement de l'âme«² oder Buffons anders gemeintes, von der Literaturwissenschaft für ihre Zwecke in Beschlag genommenes Wort »le style est l'homme même«³ nieder.

In wievielen Gleichungen *âme* und *homme* im Begriff ‚Stil‘ kombiniert sein mögen, bei aller Vielfalt zielen sie in der einen oder anderen Formulierung doch auf den gemeinsamen Kern, daß die Sprachgestaltung mit ihrem Gestalter, das Erzählte mit dem Erzähler in enger Wechselbeziehung steht. Wenn heute *Innommable* im gleichnamigen Roman ausruft: *C'est moi qui hurle, loin derrière ma dissertation*⁴, akzentuiert es lediglich die existentielle Verzerrung, die diese Beziehung inzwischen problematisch überschattet.

¹ Kayser, *Sprachliches Kunstwerk*, in der Einleitung zum Kap. ‚Der Stil‘, S. 271 (und ff.).

² Jules Michelet, *Ecrits de jeunesse*, am 3. juillet 1820; Paris (Gallimard) 1959; S. 93.

³ Buffon, *Discours sur le style*, den er 1753 vor der Akademie von Paris anlässlich seiner Aufnahme hielt. Kayser zitiert dieses Wort nicht ganz korrekt (op. cit., S. 275).

⁴ Beckett, *Innommable*; S. 55.

Der lange Katalog der Definitionen von ‚Stil‘ läßt es nicht opportun erscheinen, eine bestimmte davon zu sanktionieren. Vielmehr sollte man zuerst die Frage nach fundamentalen Elementen des Stils stellen. Der ‚immanente Werksstil‘ geht beispielsweise davon aus, daß „jede Dichtung [...] eine einheitliche geformte dichterische Welt dar(stellt)“.⁵ „Was die Stilforschung erfaßt und ermittelt“, so wird weiter ausgeführt, „ist das Funktionieren der sprachlichen Mittel als Ausdruck einer Haltung“.⁶ Stil in dieser Weise konzipiert meint sowohl jenen umfassenden als auch jenen speziellen Formungsakt, der alle am Aufbau der erzählten Welt beteiligten Kräfte einbezieht. Nach dieser „einheitlichen Perzeption“⁷ bildet freilich jede Gestaltungsmaßnahme ein Teil des Stils, ist stilvoll. Diesem großen Begriffsvolumen stellt neuerdings Roland Barthes und die ihm nahestehende Kritik eine verwandte, aber engere Bestimmung unter der Bezeichnung „Schreibweise“ entgegen. „Sprache und Stil“⁸ so definiert er, „sind Objekte, die Schreibweise ist eine Funktion: sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, [...] sie ist die in ihrer menschlichen Intention ergriffene Form“.⁹

Beide unterscheiden beim Akt der Sprachgestaltung zwei maßgebliche Elemente. Wenn hinter dem literarischen Sprechen eine „menschliche Intention“ wirksam ist, so bedeutet Erzählen einerseits zu einer, mit einer und von einer Gesellschaft sprechen; erzählende Literatur besitzt, das unterstreicht die neueste Forschung, eindeutig eine gesellschaftsbezogene Intention: die Literatur ist auf Einbeziehung einer Gesellschaft ausgerichtet, die sich in zwei Komponenten aufteilt: sie kann sowohl unter einem soziologisch-externen, als auch unter einem intersubjektiv-internen Aspekt des literarischen Kunstwerks gesehen werden. Von daher läßt sich Aufschluß erhoffen, warum die Erzähler den Kontakt zur Gesellschaft, zu

⁵ Kayser, *Sprachl. Kunstwerk*, S. 290. Diese Anschauung geht im Grunde auf Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (op. cit.) zurück. Ingarden vertritt eine Hegel verwandte Auffassung, vgl. *Literarisches Kunstwerk*, S. 183 und § 52 („Wahrheit“).

⁶ Kayser, op. cit., S. 300.

⁷ ebda., S. 290.

⁸ Der traditionelle Begriff ‚Stil‘ bedeutet ihm etwas völlig anderes; wohl um Mißverständnissen vorzubeugen, gehört er nach Barthes zu einer ganz elementaren Schicht des Sprachprozesses: „Stil (ist) durchaus nicht Ergebnis einer Wahl oder einer Reflexion über Literatur; er ist der private Teil des Rituals, er steigt auf aus der mythischen Tiefe des Schriftstellers und enfaltet sich außerhalb seiner Verantwortlichkeit“ (*Nullpunkt*; S. 14–15).

⁹ *Nullpunkt*, S. 17–18.

ihrem Publikum, zum Leser suchen. Uns ist dadurch ein authentischer Weg gewiesen, etwas über die häufig sorgsam verschwiegenen Beweggründe des Sprechens in den *nouveaux romans* zu erfahren.

Denn der Erzähler, das wird sich zeigen, richtet seinen Vortrag so ein, daß er einen Zuhörerkreis miteinbezieht. Erzählen vollzieht sich unter diesem Blickwinkel grundlegend als Gespräch des Erzählers mit seinen Zuhörern. Lämmert, dessen Themenstellung mehr als allgemeine Perspektiven darüber nicht erlaubt, kann diese Konzeption ausdrücklich unterstützen, wenn er mehrfach davon redet, „daß sich die eigentliche Konkretion einer Dichtung insgesamt im ‚Gespräch‘ des Dichters mit dem Zuhörer bzw. Leser vollzieht“.¹⁰ Von dieser „Einschätzung der Dichtung als Gespräch“¹¹ ausgehend ließe sich deshalb ‚Stil‘ als ‚Redeweise‘ konkretisieren.¹² Die Rede eines Romans, auch eines *nouveau roman*, ist darauf eingerichtet, eine Sprechverbindung mit dem Leser zu initiieren. Unsere Romane wurden nicht zuletzt um dieser ‚epischen Kommunikation‘¹³ willen geschrieben.

Das zweite Element des ‚Stils‘ äußert sich im „Funktionieren der sprachlichen Mittel“ (Kayser). Bereits in der Auswahl und in der Art ihres Ineinandergreifens bekundet sich Expressivität und Gestaltungsabsicht. Wie bei der Perspektivierung kann eine Beschreibung des Formalen und Erzähltechnischen hoffen, bis zum Erzähler und seiner Einstellung zur Welt vorzudringen. Gerade weil die *nouveaux romans* betont in der Form aufgehen, kommt diesem Zugang zu einer Aussage erstrangige Bedeutung zu. Etwas anderes kommt hinzu. So wie bei der ersten epischen Dimension weniger von ‚Erzählhaltung‘ sondern mehr von Erzählvorgang gesprochen wurde, bei der zweiten weniger von Perspektive als von ‚Perspektivierung‘, will auch ‚Redeweise‘ stärker die „Aktstruktur“¹⁴ des Erzählers

¹⁰ Lämmert, *Bauformen*, op. cit., S. 245. – H.-J. Frey, *Wege des frz. Romans*, weist am Beispiel von *Degrés* auf diese Gesprächsstruktur hin (S. 1012).

¹¹ Lämmert, op. cit., S. 248.

¹² Bei Lämmert findet sich diese Bezeichnung ebenfalls zur Kategorisierung von ‚indirekter Rede‘, ‚Style indirect libre‘, ‚Innerer Monolog‘ etc. (S. 234 ff.). – Im Kap. ‚Redeweisen und Redeformen‘ verwendet auch Kayser (op. cit., S. 154 f.) diesen Terminus und sieht in der Redeweise „den Vollzug eines bestimmten Redens“ (S. 154).

¹³ Sie bildet die dritte Seite des ‚epischen Dreiecks‘ bzw. die dritte Dimension der ‚epischen Situation‘.

¹⁴ Lämmert benutzt diesen Begriff in ganz verwandtem Sinne, allerdings bezogen auf Redeweisen in ‚direkter Rede‘. Die Anwendung auf den N. R. scheint gerechtfertigt, weil sich zeigen läßt, daß die Ich-Romane und *Fruits d’Or* ins-

betonen. Redeweise als Begriff soll vor allem die Vollzugsform des ‚Stils‘ hervorheben.¹⁵ Seine traditionelle Funktion erschöpfte sich überwiegend im Dienste des Guten und Schönen. Er brachte es in den meisten Fällen höchstens zu einer subtilen Anverwandlung an seinen Gegenstand. Ansonsten hob sich die Sprache in ihren Zwecken auf. Sie besaß kaum Eigengewicht, sondern galt als Vorrat an Bezeichnungen.¹⁶ Eine Art Nominalismus, wie J. Howlett sagen würde, hatte sie versteinert.¹⁷ Stil als Redeweise hebt auf den Aspekt des fiktionalen ‚Machens‘ ab, soll als Teil der im Entstehen begriffenen Fiktion verstanden werden, da das Sprachbild der *nouveaux romans* bereits ein Bild von der Situation des Redenden gibt, die sich hinter seiner ungewohnten, doch keineswegs ungestalteten Rede abzeichnet. Denn „aller Gehalt, der sich ausdrückt, ist in der Gestaltung anwesend“.¹⁸

b) Zur Genealogie ‚moderner‘ Redeweise

Die Redeweise der *nouveaux romans* war, wie betont wurde, nicht eruptiv da. Sie stand im Gegenteil unter der Nachwirkung und Rezeption von epochemachenden Avantgardisten¹⁹, die ihr als Klassiker der Moderne eine Genealogie sichern.²⁰

gesamt eine einzige, große direkte Rede sind (*Bauformen*, S. 234). Vgl. dazu Ingarden (*Lit. Kunstwerk*), der diese Aktstruktur als eine der beiden grundlegenden Verhaltensweisen herausstellt (S. 153).

¹⁵ Kayser hebt diesen Aspekt der ‚Redeweise‘ besonders hervor, obwohl er sie unter den ‚Stil‘ unterordnet und nur einen Teil dessen bezeichnet, was sie hier umgreift (op. cit., S. 154).

¹⁶ Mit Flaubert ändert sich das. Stil erhält immerhin einen Arbeitswert (Vgl. Barthes, *Nullpunkt*, S. 10).

¹⁷ Howlett, *Notes sur l’Objet*, S. 67; seine Blickrichtung geht vom Ding aus, doch läßt sich die Beziehung Ding-Wort in diesem Falle umkehren. Er spricht sogar von einem ‚objet-mot‘.

¹⁸ Kayser, op. cit., S. 289. – Seidler nennt ‚Sprachkunstwerk‘ das Gebilde, „in dem [...] die innere Haltung beim Welterfassen und -gestalten mit eingeformt ist“ (*Dichtung*, S. 146).

¹⁹ Albérès stellt besonders diese Abhängigkeit des *Nouveau Roman* heraus und spricht ihm nur wenig Eigenständigkeit zu (in: *Histoire du roman moderne*, S. 417). Dagegen sagt Zeltner-Neukomm: „Was man *Nouveau Roman* bezeichnet, hat sich nicht allmählich herangebildet“ (*Eigenm. Sprache*, S. 16), versäumt allerdings nicht, auf die allgemeine Entwicklung vor dem N. R. einzugehen.

²⁰ In den *Métamorphoses* verfolgt Albérès mehrere Gestaltungstendenzen, die stets von den modernen Vorfahren zum N. R. eine direkte Verbindung herstellen; ebenso in: *Aux sources du N. R.*; *Revue de Paris*, Mai 1962 (S. 74–86), wo er eine knappe Vorgeschichte des N. R. gibt. – Vgl. dazu ebenfalls Stanzel, *Innen-*

Es ist kein Geheimnis: alle Romane des Nouveau Roman und seiner Umgebung erzählen mehr oder weniger betont aus dem Bewußtsein.²¹ Eine auf den Bruch mit der traditionellen Erzählhaltung ausgerichtete literarische Bewegung wie sie griff fast selbstverständlich nach diesen ‚Bewußtseinsstilen‘, die im literarischen Milieu Frankreichs sowohl latent als auch unmittelbar gegenwärtig sind. Selbst wenn *Les lauriers sont coupés* von Dujardin samt des späteren theoretischen Werkes *Le Monologue Intérieur* (1931) in Vergessenheit geraten konnten, hatten doch andere Strömungen für das Renommee dieser Redeweise gesorgt.

Die Anfänge kündigen sich bereits kräftig im Symbolismus und Impressionismus an; eine Linie, die von Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Laforgue, Lautréamont, Gide, Barrès, zu Larbaud etc. führt, war stets aktuell geblieben. Eine extreme Auslotung der neuen Möglichkeiten unternahm der vom Expressionismus herkommende Dadaismus, der um 1920 auch in Paris eine kurze Zeit im literarischen Blickpunkt stand. Die Suche nach einem sprachlichen Ausdruck für die neu entdeckte Unmittelbarkeit und Simultaneität des Bewußtseins mußte eine Kontrolle durch den Verstand strikt zugunsten freier Assoziationen zurückweisen. Ihm verwandt in seinen sprachauflösenden Bestrebungen war der Futurismus. Ebenfalls in Paris verkündet (20. Februar 1909: *Manifeste du Futurisme* von Marinetti), verhinderten vor allem seine anarchistischen Vorstellungen eine breite Wirkung. Der Dadaismus trug dagegen einen nicht unerheblichen Teil zur Formierung des Surrealismus bei, so etwa bei A. Breton, L. Aragon, Ph. Soupault. Wiederum überantwortet das künstlerische Schaffen (und mit ihm der ‚Stil‘) die Anleitung zu großen Teilen dem Außer- oder Unterbewußten.

Während diese Strömungen eher atmosphärische Aktualität besaßen, kamen vor ihrem Hintergrund die einflußreichereren Anstöße zu einer neuen Redeweise von epochalen Einzelwerken. Einen hervorragenden Platz unter ihnen nimmt der 1922 erschienene *Ulysses* von James Joyce ein, der, sich direkt auf Dujardin berufend, die moderne Erzählliteratur auf kaum

welt – ein Darstellungsproblem des engl. Romans; in: GRM XII/1962 (S. 273–286). – Ebenso Howlett, *Thèmes et tendances d'avant-garde*, op. cit. – Dazu auch Raimond, *Le roman depuis la révolution*, S. 163–174. – Ders.: *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, im Kap. *Le monologue intérieur*. – Boisdeffre gibt eine übersichtliche Skizze des ›inventaire du roman français d'aujourd'hui‹ (S. 9) in: *Où va le roman?* Ebenfalls J. Dubois, *Avatars du monologue intérieur dans le N. R.*, op. cit. –

²¹ Albérès hat in *Métamorphoses* eine Liste darüber aufgestellt (S. 267–268).

mehr nachvollziehbare Weise geprägt hat. Andererseits entstand auch sein Werk aus einem literarischen Klima heraus, das Albérès als »impressionisme anglais«²² umreißt und den belesenen Nouveaux Romanciers nicht unbekannt gewesen sein dürfte. Joseph Conrad, neuerdings auch Jane Austen, dann Henry James, Catherine Mansfield und Dorothee Richardson hatten zuvor schon neuen Erzähltechniken den Weg bereitet. Faulkner, dessen Einfluß auf Claude Simon genannt wird²³, verstärkte diese Bestrebungen (*The sound and the fury*, 1929 und *Absalom! Absalom!*, 1936); Virginia Woolf, wie Beckett Joyce nahestehend, prägte auf ihre Weise (*Mrs. Dalloway*, 1925) das Gesicht dieser neuen Redeweise; N. Sarrautes Stil erweist ihr ihre Aktualität.²⁴

Von einzigartiger, gerade für die Entwicklung der jüngeren französischen Literatur kaum abschätzbarer Bedeutung jedoch ist, neben *Paludes* und *Les Faux-Monnayeurs* André Gides, die *Recherche du Temps perdu* Marcel Prousts. Prousts „erinnerndes Ich“²⁵ entwirft einen ›roman de la mémoire‹ von hoher Eigenständigkeit in Redeweise und Komposition. „Proust“, heißt es in einer Übersicht, »faisait subir au roman une déviation capitale: il ne s'agissait plus de raconter une histoire, mais d'élucider le contenu d'une conscience«.²⁶ Der Proustsche Akzent dieser neuen Rede des Romans liegt einerseits auf dem »contenu d'une conscience«, andererseits aber immer auch auf dem »élucider«.²⁷ Länger als anderswo hält sich der rationalistische Grundzug in den Werken französischer Geistesgrößen, nachdem er bereits im Cartesianismus des 17. Jahrhunderts respektionspendend eingesetzt hatte. Der Innere Monolog Prousts ist nicht selbstvergessen; er will durchdringen, aufhellen, rekonstruieren. Gerade das unterscheidet ihn von den radikaleren angelsächsischen Modellen aus der selben Epoche. Auch die Romane Valéry Larbauds oder Alain-Fourniers beobachten doch immer eine »parfaite transparence du monolo-

²² Im Untertitel seines Aufsatzes *Aux sources du Nouveau Roman*, op. cit., wo er eine direkte und indirekte Beziehung herstellt.

²³ So z. B. von Seylaz, *La conquête d'une forme*, op. cit., S. 226; ebenfalls ein Hinweis bei Zeltner-Neukomm, *Eigenm. Sprache*, S. 48–49 u. a.

²⁴ Vgl. noch einmal R. Cohn, N. S. et V. Woolf: *sisters under the skin*, op. cit. – Ebenfalls Albérès, *Métamorphoses*, Kap. ›La parole intérieure: de V. Woolf à N. Sarraute‹, S. 199–209.

²⁵ Terminus nach Jauß, *Zeit und Erinnerung*, op. cit., S. 55.

²⁶ Raimond, *Le roman depuis la révolution*, S. 153.

²⁷ Vgl. dazu die berufene Kritik Leo Spitzers, der von „der ordnenden Intellektualität Prousts“ spricht, die sein Werk schließlich als Kosmos erscheinen ließe. In: L. Spitzer: *Stilstudien* Bd. II (*Zum Stil Marcel Prousts*), S. 478.

gue«.²⁸ Und Sartre, andeutungsweise schon in *La Nausée*, wird beiden Aspekten dieser modernen Redeweise in der unvollendeten Tetralogie *Les Chemins de la Liberté* und besonders im Teil II unter dem Titel *Le sursis* verpflichtet bleiben.²⁹

Die Wege zu neuen Erzähltechniken, zu einem neuen Stil und einer neuen Ästhetik waren also längst erkundet, als der Nouveau Roman auf der literarischen Bühne erschien. Er konnte mühelos an den Meisterwerken dieser jungen Tradition das Reden lernen.³⁰ Seiner Originalität waren daher von vornherein Grenzen gewiesen. R.-M. Albérès entwickelt aus seinem Überblick über die europäische Erzählliteratur heraus einen interessanten, wenn auch impulsiven Gedanken, auf den wir uns am Ende noch einmal besinnen sollten: »Rien de neuf dans ces tentatives esthétiques [...]. On serait même tenté de dire que les menues inventions, les défis théoriques, les prises de positions dogmatiques et professorales de quelques épigones français après 1950, pèsent assez peu dans une révolution déjà faite. En Europe, le ›nouveau roman‹ existait déjà depuis trente ans, et chez de grands créateurs [...]. C'est seulement entre 1950 et 1960 que, bénéficiant d'une bonne publicité, la France a pu ›lancer‹ un art parfois pédant d'épigones estimables et appliqués«.³¹ Seine Kritik stützt sich gerade auf diese (europäische) Genealogie des modernen Romans. Der Nouveau Roman eine epigonal Nachholliteratur Frankreichs?

Diese moderne Redeweise eingrenzen zu wollen hieße in eine offene Diskussion eingreifen; sie böte inzwischen genug Stoff für eine Sonderstudie. Schon die Spezifizierung der Bewußtseinsstile in *Monologue Intérieur*, *Stream of Consciousness*, *Style indirect libre* führte zu kontroversen Auffassungen, die die sprachliche Konkretisation dieser Redeweisen nicht zufriedenstellend differenzieren. Eines zumindest ist evident: diese Art zu erzählen hängt nachhaltig von dem Bewußtsein und seiner Konstitution ab, in dem oder auf dem sie entsteht. Naturgemäß tritt dabei die Subjek-

²⁸ Raimond, *Le roman depuis la révolution*, S. 164.

²⁹ Vgl. dazu Albérès, *Métamorphoses*, S. 216–220.

³⁰ Spitzer (von Butor ausgehend): »La genèse des procédés qui d'ailleurs ne serait pas trop difficile à élucider: Proust, Gide, Kafka, Joyce, Faulkner etc.«; L. S.: *Quelques aspects de la technique des romans de M. Butor*, in: *Archivum Linguisticum* 13 und 14 (1961 bzw. 1962), S. 172 (Vol. 13).

³¹ *Histoire du roman moderne*, op. cit., S. 417. – Unter dem epigonalen Gesichtspunkt bliebe noch der Einfluß des deutschen Romans zu erwähnen, wo außer Kafka allerdings nur wenig Wirkung von Musil, Broch, Th. Mann oder Döblin angezeigt wird.

tivität des Redens in den Vordergrund.³² Außerdem kommt der Sprachgrenze des Bewußtseins eine Sonderstellung zu.³³ Sie kann die Bewußtseinsinhalte grob in drei Bereiche gliedern: die tiefen Schichten des Unter- oder Halbbewußtseins³⁴; darüber die Zone relativer Bewußtheit, wo sich die inneren Prozesse als Sprache formulieren; dabei ist eine rationale Selektion noch weitgehend ausgeschaltet, obwohl syntaktische Normen durchaus schon funktionieren können; das Sprechen äußert sich allerdings noch unvermittelt und ‚unzensiert‘. Darüber würde sich der Bereich des logisch-diskursiven und kontrollierten Bewußtseins befinden.³⁵ Alle drei Bereiche zusammengenommen konstituieren großenteils das Gesamtbewußtsein. Ein zweites Kriterium kann zur Differenzierung der Bewußtseinsstile ergänzend beitragen: die An- bzw. Abwesenheit eines persönlichen Erzählers im Erzählvorgang. Je nachdem, ob er in Kommentaren, Erläuterungen und Deutungen direkt ins Erzählen eingreift und es auf diese Weise steuert, oder es aber kommentarlos, anonym, reportagehaft-unvermittelt ablaufen lässt³⁶ (also fortgeschrittene oder totale Eliminierung des Erzählers), erhält ein Bewußtseinsstil eine weitere, eigentümliche Brechung.³⁷ Erzähleranwesenheit und Sprachzustand können somit als die beiden maßgeblichen Kriterien zur Klärung der Redesituation angesehen werden. Dabei stellen die grammatisch-syntaktischen Normen ein zentrales Ordnungselement dar. Eine Bewußtseinsstromtechnik würde man im Hinblick darauf an der geringfügigen Respektierung der Sprachnormen erkennen, wäh-

³² Vgl. dazu die Unterscheidungskriterien von Dubois (*Avatars du Monologue Intérieur*, op. cit.): »deux grands critères: la subjectivité et ce que j'appellerai la durée immédiate« (S. 21).

³³ In Anlehnung an Bowling, der an der Sprachgrenze »interior monologue« und »stream of consciousness« trennt; L. B., *What is stream of consciousness technique?* in: *PMLA* 65/1950; S. 337 bzw. S. 345.

³⁴ Humphrey trennt mit Hilfe der Sprache „the prespeech levels of consciousness“ ab; in: R. H.: *Stream of consciousness in mod. novel*, op. cit., S. 114.

³⁵ Doris Stephan weist zu Recht, unter Berufung auf William James, der den Begriff ‚stream of consciousness novel‘ formuliert hatte, darauf hin, daß „Bewußtsein, in diesem Zusammenhang gestellt, den ganzen Bereich geistig-seelischer Aktivität, vom Unbewußten durch alle Schichten des Intellekts bis hin zu denen des Inspirativen (umfaßt)“; *Der Roman des Bewußtseinsstroms und seine Spielarten*, in: *DU* 14/1962; S. 26.

³⁶ Diese Redesituation entspräche ungefähr dem Stanzelschen personalen Romanotypus. Die nouveaux romans mischen sie mit der Ich-Form.

³⁷ Ebenfalls ein Kriterium Humphreys. Er scheidet mit Bezug darauf „direct“ (S. 26) und „indirect interior monologue“, „in which an omniscient author presents unspoken material [...] and, with commentary and description, guides the reader through it.“ (*Stream of Consciousness*; op. cit., S. 29).

rend der Monologue Intérieur, obwohl gleichfalls unterschiedslos allen Ebenen des Bewußtseins geöffnet, einer erkennbaren syntaktischen Ordnung unterliegt. Er liest sich dadurch verständlicher und leichter als der Stil des Bewußtseinsstromes. Problematischer wird es obwohl nicht nutzlos, wenn man den Erzähler in eine Abgrenzung miteinbezieht. Im Falle der *nouveaux romans*, zumal der ausgewählten (außer *Fruits d'Or*), ist man diesem Dilemma weitgehend enthoben, weil sie eine Ich-Form verwenden, wo Erzähler und Protagonist identisch sind. Die Redesituation kompliziert sich aber, wenn der Erzähler in Er-Form berichtet und überdies als Figur selber nicht direkt anwesend ist. Vielleicht könnten sich Antworten auf Fragen einer Definition in dieser Richtung finden, wenn man sich darauf zurückbesinnt, daß der ‚Innere Monolog‘ aus einer dramatischen Situation heraus entwickelt wurde. Wird er episch verinnert, entspräche ihm strenggenommen eine Ich-Erzählweise aus dem Bewußtsein, aber noch innerhalb der Sprachnorm. Von hier aus ließe sich möglicherweise auf andere (innere) Redesituationen weiterschließen.

Eine Definition der Redeweisen in den *nouveaux romans* stößt auf Schwierigkeiten. So unterschiedliche Werke wie *Dans le Labyrinthe* und *Fruits d'Or* erwecken nicht den Eindruck, als ob sich ihr Stil auf einen gemeinsamen Sprachvollzug zurückführen ließe – so sehr wirkt das eine intellektuell unterkühlt, das andere psychisch turbulent. Überdies sollte man sich in diesem Zusammenhang des Erzählvorgangs erinnern, wo dem aktualisierenden, d. h. dem aus dem tieferen Bewußtsein sprecherden Ich, ein schreibendes gegenübertritt, das nach einer rationalen Entschlüsselung seiner eigenmächtigen Rede sucht, sodaß sich zwei kategorial geschiedene Sprachverhaltensweisen zu einer komplizierten Mischform der Redeweise vereinen. Was Bowling und Humphrey (mit ihnen E. Höhnisch) jeweils als Kriterien zur Unterscheidung der Redeweisen angeführt haben, ist hier kombiniert.

Ohne detailliert nachweisen zu wollen, inwieweit Romane des Nouveau Roman aus dem Bewußtsein sprechen, mag wenigstens ein Kurzporträt ihre Redeweise und eklatanten Differenzen charakterisieren. – *Les Fruits d'Or* und *La Route des Flandres*³⁸ erleichtern eine Zuordnung, weil das

³⁸ Diese Art zu reden wird auch in den folgenden Romanen unverändert beibehalten: so in *Entre la vie et la mort*, ebenso wie in *Histoire* oder im jüngsten Werk *La Bataille de Pharsale* (1969); diese Bewußtseinsstromtechnik war schon in den vorhergehenden Romanen immer deutlicher profiliert worden, etwa in *Martureau*, *Planétarium*, die häufig schon über den Inneren Monolog hinaus gehen; gleiches gilt für *Le Vent* und *L'Herbe* (Cl. Simon).

aktualisierende Ich das Denksprechen praktiziert, dessen sprachliche Realisierung im Anschluß paradigmatisch beschrieben wird. Dennoch unterscheiden sie sich im Sprachbild. Während der Erzähler in *Fruits d'Or* die zahllosen kleinen Sprünge des Bewußtseins (der sous-conversation) mit Auslassungszeichen und häufigen Abschnitten typographisch kenntlich macht, imitiert Georges den unaufhörlichen Gedanken- und Bilderfluß seines Bewußtseins durch nicht endenwollende Langperioden mit gleitenden (obwohl inhaltlich abrupten) Übergängen. N. Sarraute scheint sich auf jene Gebiete zu spezialisieren, die man das Vorfeld der Gedanken und Gefühle nennen könnte, wo sich aus vielen minimalen psychischen Reflexen ein bestimmender Gedanke oder eine Emotion kristallisiert. Georges aktualisiert dagegen in rasch wechselnder Folge das Bildermosaik einer außenweltbezogenen Vergangenheit.³⁹ Beiden immer mehr verwandt wird die Redeweise in Becketts Trilogie, die, ausgehend von einem nahezu traditionellen Ich-Bericht Morans, sich immer tiefer in das Bewußtsein des gerade sprechenden Ich hineinwühlt und in *Malone meurt* noch als Innerer Monolog, in *Innommable* dann bereits als Bewußtseinsstrom bezeichnet werden kann. Am weitesten fortgeschritten in dieser Redeweise ist jedoch *Comment c'est*, wo die Sprache allmählich bis zu einem embryonalen – oder sagt man besser chaotischen – Zustand zerfällt, wo Syntagmen – Sätze gibts nicht mehr – wie Pulsschläge, letzte Lebenszeichen, stoßweise hervorquellen. Sprache entsteht hier auf einer so archaischen Stufe des Bewußtseins, daß gewissermaßen eine vollkommene Identifizierung des Bewußtseins durch die Sprache gelingt: es enthält nur noch das, was Sprache wird und umgekehrt.

Im Gegensatz dazu verläuft die Entwicklung der Redeweise in den Romanen Butors. Über *Passage de Milan* und *Emploi du Temps* wird die Sprache in *La Modification* zu einer kunstvollen Bewußtseinsstromtechnik ausgestaltet. Danach in *Degrés* jedoch greift eine rationalistische Tendenz wieder in die Rede ein: sofort wirkt dieser Roman blasser, konstruierter. Verniers dreifach geschichteter Innerer Monolog läßt die Intellektualität der Sprachbehandlung überall durchscheinen. Die Entfaltungsmöglichkeiten des Sprachflusses sind kanalisiert, er kann sich nur nach den beiden Organisationsschemata (horizontal und vertikal) erweitern; es ist ein dirigistischer Innerer Monolog mit vorgeschriebenen Assoziationsbahnen, der

³⁹ Wohl etwas in der Nachfolge Faulkners. Simon gelingt eine relativ weitgehende Ausschaltung der Rationalität im Erzählen. Seine Erzählfreude überwindet diesen Einfluß und schafft eines der originellsten Romanwerke des Nouveau Roman.

auf syntaktischer Ebene fast uneingeschränkt normativ ausgerichtet ist. Mobile (1962) vereint Bewußtseinsstil und rationalen Erzählereingriff zu einer neuartigen Redeweise: den Knotenpunkten in der Bewußtseinswahrnehmung entsprechen in der Typographie isolierte, punktuelle Wortgruppen. Die im wesentlichen unsyntaktische Sprache verleiht dem Einzelwort jedoch eine ungeahnte Ausstrahlungskraft und wird zu einer ‚radialen Redeweise‘.

Selbst wenn man *Maison de Rendez-vous* (1965), den erzähltechnisch emanzipiertesten Roman Robbe-Grillets, mit in den Überblick einbezieht, scheint es müßig, in der Redeweise seiner Werke einen Bewußtseinsstil zu suchen. Auffällig ist gerade der traditionelle Gebrauch der Sprache. Sie gehorcht vertrauten syntaktischen Normen und rhetorischen Figuren. Diesen konventionellen Eindruck überspielt zunächst nur der eng bemessene und rigoros eingehaltene Wirklichkeitsausschnitt mit seinen typischen Wiederholungen. Also kein Innerer Monolog?⁴⁰ Um dennoch vorhandene Einflüsse nachweisen zu können, bedarf es vor allem hier sorgfältiger Analyse sowohl auf der Ebene der Syntax als auch der der übersatzmäßigen Redegestalten. Selbst noch in *Maison de Rendez-vous*, wo zahlreiche Brechungen und Spiegelungen der wenigen Weltteile das Kaleidoskop einer exotischen Scheinwelt erzeugen, bleibt die Sprache für den Leser noch der verlässlichste Führer durch diesen Irrgarten. Die Modernität von Robbe-Grillets Erzählweise liegt auf anderen Gebieten. Wenn sich hier dann doch ein bis zur Unkenntlichkeit verschichteter Innerer Monolog in *Dans le Labyrinthe* aufdecken lässt, wird er sich weniger auf die Redeweise, als vornehmlich auf den Vorgang des Erzählens beziehen müssen.

c) Assoziative Textur

Als Motivierung für die Nützlichkeit einer ausholenden Darstellung der Redegestalten soll Kaysers weitverbreitete Skepsis gegenüber modernen Erzählformen stehen. Er wendet sich gegen die zunehmende Eliminierung und Entmachtung des Erzählers besonders in den Bewußtseinsromanen. „Der Kampf gegen den Erzähler hat tiefere und ganz eigene Ursachen. In ihm wird jene ‚Sicherheit‘ des traditionellen Romans im Zentrum getroffen, gegen die sich unser heutiges Lebensgefühl empört: als sei die Un durchsichtigkeit der Welt so stark und die Frage nach Sinngehalten so

⁴⁰ Eine rhetorische Frage, denn Raum- und Zeitstruktur haben schon andeutungsweise zu erkennen gegeben, daß auch er, auf individuelle Weise zwar, unter dem Einfluß dieser Redeweise steht.

unlösbar, daß es unmöglich sei, von einem entfernteren Standpunkt aus (eben dem des epischen Erzählers) Überblick zu gewinnen, in sich geschlossenes Geschehen wahrzunehmen“. Die modernen Experimente verzichteten „um der Lebensechtheit willen auf Formung“, führt er seine Bedenken fort. Kayser scheint zu sehr von den Auflösungserscheinungen in den modernen Erzählweisen gebannt, um die neuen Möglichkeiten der inneren Rede zu kunst- und stilvollem Zusammenspiel, durchaus sogar mit der Aussicht auf „Geschlossenheit“ und „zentralem Sinnbezug“, zu sehen.⁴¹ Dies zu verdeutlichen sollen die folgenden Abschnitte einen Beitrag leisten. 1. Reden im Bewußtseinsstil heißt ohne Zweifel, die Bewußtseinsvorgänge möglichst adäquat in die Form der Sprache zu transponieren. Dabei steht zu erwarten, daß, je mächtiger das Bewußtsein auf die Sprachgestaltung Einfluß nimmt, es desto tiefer bis in die peripheren Verästelungen seiner Kundgabe hinein durchschlägt. Ein Beispiel:

¹ (cette impossibilité de communiquer qui s'était établie entre eux, et qu'il (son père) venait d'essayer encore une fois de
³ briser, Georges entendant sa bouche qui continuait (n'avait sans doute pas arrêtée) de parler, sa voix lui parvenir,
⁵ disant): . . . à quoi j'ai répondu par retour que si le contenu des milliers de bouquins [etc.].⁴²

Es fällt hier wie andernorts auf, daß korrekte Satzschlüsse und Satzanfänge aufgehört haben, mit Selbstverständlichkeit die Sprache zu strukturieren (vgl. Z. 3 und 5). Die ‚offene Form‘ dieser Prosa offenbart sich in den kleinsten Formalitäten. Gerade für die *Route des Flandres* (und die anderen Romane Cl. Simons) besonders charakteristisch sind die Parenthesen. Bis Z. 5 gehört der Auszug zu einer eingeschobenen Überlagerung (in Klammern), kleine Erweiterungen (Z. 2, Z. 3–4) werden, wiederum in Klammern, eingekeilt, sodaß sich mehrere parallele Satzbewegungen – wenn man das Gebilde noch als Satz bezeichnen will – syntaktisch übereinandertürmen und das Erzählte nicht nur horizontal (Zeilenprogression), sondern auch vertikal (Satzschichtungen) erweitern. Darüberhinaus verwendet dieser Text ein anderes beliebtes Mittel der Verknüpfung: die Auslassungspunkte. »Les points de suspension indiquent que l'expression de la pensée reste incomplète pour quelque raison d'ordre affectif«⁴³ interpretiert die Grammatik ihren Stilwert. Dank ihrer a-logi-

⁴¹ Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*; in: Sonderdruck aus DVJS 28/H. 4, 1954; zitiert nach⁴⁴ 1963.

⁴² *Route des Flandres*, S. 224.

⁴³ M. Grevisse, *Le bon usage*. Paris 1964; § 1066, S. 1117.

schen, dafür aber suggestiven Kontextbildung lassen sie dem Erzähler jede Freiheit, um an andere Satzkonstruktionen anzuschließen und räumen ihm zugleich auf legitime Weise die Möglichkeit ein, auf eine rasch aufblitzende Gedankenregung syntaktisch sofort zu antworten.

Obwohl die Typographie (Abschnitt-, Kapitel- oder Teilbildung) seit je der Gliederung des Erzählens dient, ist sie doch im Falle der nouveaux romans einer Hervorhebung wert. Von wenigen Besonderheiten abgesehen (wie *Mobile*) kommt der bewußten Verwendung der Abschnittsbildung einige Bedeutung zu. Zur Erläuterung ein Beispiel:

Mais il y a eu un terrible orage qui a duré jusqu'au soir et nous avons dû passer l'après-midi à jouer au loto dans la salle à manger.

Il faisait beau dans la vallée du Rhône entre Valence et Lyon. Micheline Pavin, en face de toi, lisait un journal féminin,

»car c'est la plus grande ville qu'on puisse trouver au monde et l'on y peut goûter tant de plaisirs, que l'homme s'imagine être au paradis...«

Les examens de passage ont commencé le 20 septembre; tu as surveillé Denis Régnier. Mes deux frères [etc.].⁴⁴

Die kurzen und rasch aufeinanderfolgenden Bildmomente würden einer traditionellen Leseerwartung nicht übermäßig auffallen, wenn sie nicht gleichzeitig mit einem Schauplatzwechsel zusammenfielen. Wie schon an einem Beispiel aus den *Fruits d'Or* gezeigt, wirkt ein Abschnitt wie ein Schnitt im Film.⁴⁵ Dennoch ist diese Interruptionsform nirgends so konsequent ausgestaltet, daß jedem neuen Abschnitt ein Wechsel des Bildmomentes entspräche; seine normale Funktion der Phrasenbildung wird überall beibehalten. In Romanen wie *Fruits d'Or*, *Degrés* oder *Comment c'est* zeugt aber die Vielzahl der Einschnitte von der Unruhe dieser Staccato-Erzählbewegung.

2. Die Syntax in diesen Romanen ist gemischt, wenngleich die Mehrzahl typische Merkmale der neuen Redeweise zeigt. Zwei der auffallendsten sollen stellvertretend und in zugespitzter Anschaulichkeit zu Wort kommen: a) der gehäuft auftretende kurze Satz oder Satzperioden aus zahlreichen Kurzgliedern und b) die z. T. endlosen »phrases-fleuves«.⁴⁶

⁴⁴ *Degrés*, S. 161–162; die Abstände zwischen den Bildmomenten sind hier etwas überbetont.

⁴⁵ Dieser Eindruck ist in *Fruits d'Or* besonders stark; über die Frequenz der ‚Sprachmomente‘ im Verhältnis zu größeren Phasen unterrichten Cranaki-Bélaval, *N. Sarraute*, op. cit., S. 77.

⁴⁶ Leo Spitzer über den Satzbau in *La Modification*, in: *Quelques aspects*, op. cit., S. 77.

Alors ils y ont fixé leurs lampes, dans les trous, leurs longues lampes, pour les empêcher de se fermer tout seuls, c'est comme de la glaise, ils y ont introduit leurs puissantes lampes, allumées, braquées sur le dedans, pour qu'il les croie toujours là, malgré le silence, ou pour qu'il croie que le cri est vrai, ou pour qu'il continue à souffrir, bien qu'ils ne soient plus là, car il ne souffre pas que du bruit, il souffre du gris aussi, de la lumière, il le faut, ça vaut mieux, ou pour qu'ils puissent revenir, si le maître l'exige, sans qu'il [...].⁴⁷

Innommables Monolog vereint beide Satztypen. Insgesamt stauen sich in diesem Satz 32 durch Komma abgetrennte Glieder zu einer syntaktisch nicht mehr eindeutig analysierbaren Langperiode. In der *Route des Flandres* oder der *Modification* kann sich der Satz sogar über mehrere Seiten hinweg erstrecken – man spürt überall das literarische Erbe Prousts. Die Aufmerksamkeit steht ganz im Bann der raschen Aufeinanderfolge der einzelnen Bewußtseinsnotierungen, Ausdruck der Hast dieses Erzählens. Der Abstand des Erzählers zu den (inneren und äußeren) Vorgängen verringert sich so stark, daß die Sätze seines Vortrags abgehackt, gehetzt, kurzatmig werden. Keine Überraschung also, wenn die ordnende Gelassenheit der Syntax zurückweicht und die Parataxe zu einem der dominierenden Stilmittel der Redeweise wird. Sie reiht gleichermaßen Haupt- und Nebensätze syndetisch und asyndetisch aneinander. Und da dabei die Konstruktion des Satzes fast regelmäßig brüchig wird, ist das Anakoluth ein Kennzeichen dieser Romane. Radikalste Verkürzung des Satzes in Momenten höchster Erregung erreicht der Erzähler in den *Fruits d'Or*, die sich bis zum Nominalstil steigern kann:

Elle l'écoute [...], sa bouche légèrement entrouverte... visage d'extatique, de fanatique... tête peu encombrée où viennent peut-être s'installer, occupant toute la place, quelles croyances... absurdes... Christian Science... sciences occultes... yogi... adepte de sectes bizarres... errant loin des chemins tracés... nudisme... sandales grecques... tables tournantes...⁴⁸

Alle syntaktischen Verbindungen werden ausgeschaltet; sie störten den sprachlichen Ausbruch – eine ungehemmte Parataxe, deren Verknüpfung allein durch die Auslassungszeichen gewahrt wird (zugleich eine Demonstration zum Gebrauch dieses Satzzeichens).

Das andere Charakteristikum dieses Redens, die »phrases-fleuves«, führt Innommable gleichfalls vor. An die Stelle der herkömmlichen Durchschau-

⁴⁷ *Innommable*, S. 160.

⁴⁸ *Fruits d'Or*, S. 110–111.

barkeit und Architektonik der Satzperiode treten nun gehäuft Anakoluth und Ellipse und prägen den Gestus dieses Redens entscheidend. Zusammen mit der Parataxe entsteht ein locker gefügtes Satzgebilde, das trotz seiner brüchigen Konstruktion von schillernder rhetorischer Ausstrahlungskraft ist. Das liegt nicht zuletzt daran, daß auch diese voluminösen Sätze in sich durchaus gegliedert sind. In vielen Fällen wird die Parataxe von anaphorischen Figuren begleitet, die sich wie Bänder durch die Sätze schlängen. Zahlreiche andere (vgl. Zitat oben) könnten das Beispiel aus *Innommable* (Unterstreichungen) ergänzen; wir fügen ihm der Wichtigkeit wegen wenigstens noch eines hinzu:

[...] eh bien, comment se fait-il qu'à tout moment on assiste à ces extraordinaires revirements *sans que* personne paraisse s'en étonner, *sans que* personne s'en préoccupe... c'est comme des hallucinations collectives, ces énormes engouements *sans qu'on* sache très bien pourquoi [...].⁴⁹

Die ›points de suspension‹ halten die aufgelöste Syntax in einem schwelbenden Zusammenhalt, der sprachlich durch die anaphorische Nebensatzparataxe (*sans que*) akzentuiert wird.

Zweifellos kann dieser knappe Blick auf die „Materialschicht“ (Ingarden) dieser Redeweise weder der Individualität der Romane, noch der Vielzahl der sprachlichen Konkretisationen genügen. Doch alle erwähnten Merkmale, in welcher Verteilung und Kombination sie sich auch finden, können insgesamt als eine Auswahl charakteristischer Symptome dieser neuen Redeweise angesehen werden. Gerade ihr geballtes Auftreten zeugt von einer tiefgreifenden Transformierung der traditionellen Sprachordnung. Sie bekunden, wie weit (extrem z. B. in *Comment c'est*) die sprachlogische Grundlage des Sprechens zurückgewichen ist. Die lockeren, überwiegend reihenden Strukturen bieten jedoch dafür eine weitaus höhere Flexibilität. Nimmt – und wie häufig ist das bei der Unruhe dieses Erzählers der Fall – der Gedankengang plötzlich eine andere Richtung, ist diese Art von Satzbau geschmeidig genug, dieses Revirement syntaktisch mitzuvollziehen. Die Parataxe, insbesondere in Verbindung mit dem vorherrschenden Präsens, besitzt darüber hinaus einen unvergleichlichen Vorteil: ihre einfache Baugesetzmäßigkeit gestattet es, ohne große Rücksichtnahme auf begonnene Konstruktionsentwürfe den Satz rasch und unbegrenzt zu erweitern. Exemplarisch dafür sind die alles übertreffenden Partizipialkonstruktionen in der *Route des Flandres*, wo die »phrases-fleuves« über mehrere Seiten

⁴⁹ *Innommable*, S. 167.

hinweg fluktuieren können. Die hinzugewonnene syntaktische Lockerung verleiht der Sprache insgesamt mehr Reizbarkeit und Reaktionsvermögen.

Die Erzähler machen von diesen Sprachmitteln jedoch in unterschiedlicher Weise Gebrauch. Alle Romane Claude Simons (seit den fünfziger Jahren) zeigen die für sein Erzählen typischen »phrases-fleuves«, wie es vergleichsweise noch Butors *Modification* getan hatte. Der Ich-Erzähler der Becketschen Romane benutzt sie, wenn auch in abgehackter Form, zunehmend und führt sie in *Innommable* zu einem ausdrucksvollen Höhepunkt. Danach in *Comment c'est* nähert sich die syntaktische Ordnung einem durchgängigen Nominalstil, wo das Ich nur noch Satzketten (nicht Satzglieder) hervorstoßen kann. Dieser Tendenz zur völligen syntaktischen Isolierung der Satzbauelemente folgt Butor in *Mobile* auf seine Art. Sein Schlag gegen die Sprachordnung zeichnet sich gegenüber Beckets Sprachzerfall und N. Sarrautes Sprachpsychisierung durch die hohe Intellektualität eines Experimentators aus.⁵⁰ Bis zu dieser extremen Zerstückelung der Syntax läßt es der Erzähler der *Fruits d'Or* nur in ekstatischen Momenten kommen; dennoch kennzeichnet seine Rede eine unverkennbare Neigung zu kurzen, fragmentarischen Sätzen, die wohlgeordnete Perioden parataktisch zertrümmern. Robbe-Grillets Romane stehen in dieser Hinsicht abseits. Sie bieten dem Leser auf der Ebene der Sprache eine beruhigende Ausgewogenheit und unpathetische Nüchternheit.

3. Alles was jedoch die Bemessung eines (noch so langen) Satzes überschreitet, vereint sich nicht wie selbstverständlich zu einem Gefüge: auch der Schritt vom Satz zu den „übersatzmäßigen Redeformen“⁵¹ bedarf der besonderen Gestaltung durch den Erzähler. Ihrer Betrachtung muß die Einschränkung vorausgeschickt werden, daß viele dieser textuellen Verstrebungen vertrauten Rezepten der traditionellen Stilistik folgen.⁵² – Robbe-Grillets Stil, in der Anwendung moderner sprachlicher Darbietungsmittel als weitgehend konventionell bezeichnet, bedarf hier vor allem

⁵⁰ Leo Spitzer kommt zu einer pronocierten Meinung, die sich nicht sehr davon unterscheidet: »le cartesianisme français reste encore intacte, au moins dans l'attitude rationnelle de l'écrivain qui sait encore dominer par sa description le chaos du monde moderne«, wie er etwas optimistisch über das Werk Butors schreibt (in: *Quelques aspects*, S. 195).

⁵¹ Wie Kayser diese Gebilde nennt, *Sprachl. Kunstwerk*, S. 150/151.

⁵² Obwohl gerade in dieser Hinsicht noch recht wenig untersucht wurde; vgl. Kayser, op. cit., S. 149.

einer Erläuterung. Die 14 „Paragraphen“⁵³ von *Dans le Labyrinthe* stehen scheinbar heterogen und ohne innere Linearität nebeneinander. Dieser Eindruck ist jedoch nur oberflächlich, wie folgender Auszug beweist:

(„Paragraph“ 7 trägt sich im Zimmer des Ich-Erzählers zu): Elle [erg.: la surface blanche du plafond] est surtout remarquable pour un observateur placé contre la cloison de droite, mais en bas de celle-ci et à l'autre bout de la pièce [...] suivant à peu près la diagonale de cette cloison, comme il est normal pour une personne allongée sur le lit, la tête posée sur le traversin.

Le soldat est allongé sur son lit. C'est le froid qui l'a réveillé, sans doute. Il est sur le dos, dans la position qu'il occupait lorsqu'il a ouvert les yeux; [etc.].⁵⁴

War an anderer Stelle von der Vertauschbarkeit der Erzählteile die Rede, so zeigt dieser Textausschnitt, daß sie nur um den Preis einer zerstörten textuellen Struktur möglich wäre. Der Erzähler verstrebt die beiden streng getrennten Abschnitte, indem sich seine eigene Position (ausgestreckt auf dem Bett) mit einem identischen Augenblick in der Existenz des Soldaten assoziativ verbindet. Andere Übergänge der selben Art⁵⁵ zeigen, daß es sich tatsächlich im Sinne der Bewußtseinsmechanik um mechanische Assoziationsverbindungen handelt.⁵⁶ Die dabei verwendeten lexikalischen oder objektalen Motive wiederholen sich später nicht mehr, sie bleiben Einzelerscheinungen, sodaß gerade sie, da sie handlich sind und nur kurzfristiges kompositorisches Erinnerungsvermögen des Erzählers erfordern, sich ausgesprochen zur Textverknüpfung eignen. – Robbe-Grillets Romane sind jedoch in dieser Hinsicht dennoch unergiebiger als etwa die *Route des Flandres* oder *Fruits d'Or*, wo solche Assoziationen geradezu systematisch angewandt werden. Dafür nur ein Beispiel:

Moi, les Fruits d'Or [...] c'est un livre si triste, tragique, mais moi, si vous saviez comme j'ai pu rire [...] Un style... et une force... Mieux que Charlot. C'est vrai. Un grand comique [...]. C'est le propre de toutes les grandes œuvres.

⁵³ Nur durch den typographisch größten (vierzeiligen) Abschnitt kenntlich gemacht; allerdings nicht numeriert, was der a-logischen Reihung durchaus angemessen ist.

⁵⁴ *Dans le Labyrinthe*, S. 126.

⁵⁵ So besonders deutlich S. 141–142 oder S. 160.

⁵⁶ Humphrey betont die Gewichtigkeit dieser Verbindung und spricht von „application of the principles of psychological free association“ als eine der wichtig-

Comique: Marthe est étonnante. Ah c'est bien elle [...]. Moi aussi, en lisant certains passages j'étais mourir de rire. D'une drôle-rie...

Un humour... Un humour féroce. Macabre [...]. Sombre. Percant. Confiant. Souriant [...]. Glacé. Brûlant. Il me transporte dans un monde irréel [...]

Comme sous les rayons du soleil, dans toutes ces terres si fécondes, les plantes les plus étranges s'épanouissent [...], les couleurs, de la forme la plus inattendue, la plus hardie, s'assemblent [...].⁵⁷

In jedem (gekürzten) Abschnitt assoziieren meist zwei lexikalische Elemente miteinander; der darauffolgende Text spielt diese Art von Verketzung weiter. Auf diese Weise gelingt es, Bewußtseinssplitter von jeweils einer anderen Figur zu einem straffen Kontext zusammenzubündeln. Das Gewicht liegt hier auf dem einzelnen Wort, das wie ein assoziatives Scharnier von einem in den anderen Bewußtseinsvorgang umschaltet und auf dieser Basis ein Netz von textuellen Verwebungen schafft.

Subtiler und organischer in den Redefluß eingebettet sind die burlesken assoziativen Sprünge Molloys:

Er erzählt gerade von seiner Episode im *Anwesen Lousse*: D'ailleurs ils [erg.: des liquides malfaisants] auraient eu un goût que cela n'aurait rien changé à l'affaire, j'aurais tout avalé avec la même bonhomie exactement. Ce fameux relent d'amandes, par exemple, ce n'est pas lui qui m'aurait coupé l'appétit. // Mon appétit! Parlons-en en un peu. Quelle chose extraordinaire que mon appétit. Je l'avais très petit [etc.].⁵⁸

Solcherlei Exkurse stimmen Molloy – mehr noch Malone und Innommable froh, denn sie verlängern den immer knapper werdenden Redestoff; wieweit das führen kann, zeigt sich in *Comment c'est* auf erschütternde Weise, wo die Rede ständig Gefahr läuft, völlig stillzustehen.

Diesen Einzelassoziationen, mit Abstand das gebräuchlichste der neuen Mittel zur Textbildung, stehen einige ausgefallenere zur Seite, die wenigstens kurz angedeutet seien. Vor allem bei Simon und Beckett finden sich sprachsensiblere Verbindungsbrücken, die außer dem Schriftbild auch die Lautqualität des Wortes mit in die Komposition einbeziehen:

sten Techniken des Bewußtseinsstiles (*Stream of consciousness*, op. cit., S. 43). E. Höhnisch, *Das gefangene Ich*, op. cit., übernimmt seine Vorarbeiten, unterstreicht und ergänzt sie (hier: S. 15).

⁵⁷ *Fruits d'Or*, S. 126–128.

⁵⁸ *Molloy*, S. 80.

[...] dans cette robe rouge couleur de bonbons anglais (mais peut-être cela aussi avait-il inventé, c'est-à-dire la couleur, ce rouge acide, parce qu'elle était quelque chose à quoi pensait non son esprit, mais ses lèvres, sa bouche, peut-être à cause de son nom, parce que 'Corinne' faisait penser à corail? [...].⁵⁹

Der sensoriellen Denkungsweise Georges' entspricht es, daß nicht nur ein Wort oder eine Situation, sondern auch Lautbilder Verbindungen nach Farben und Assonanzen schaffen. Corinne ist der Endpunkt dieser Assoziationskette, die über die Assonanz *corail* mit der Farbe rot eine Verbindung herstellt zu seinen sexuellen Wünschen. An anderen Stellen wird dieses Verfahren abgekürzt verwendet: *hirson hérisson birsute* oder *moule poule pulpe vulve*, die alle auf dieses thematische Zentrum des Romans hinführen. Daneben wären noch abgeschwächtere Assonanzen in Form von Echos, dann Onomatopoesie oder auch Alliteration zu erwähnen.

4. Diese assoziativen Verknüpfungsweisen eröffnen der Sprache den Zugang zu neuen Weisen der Textur. Die skizzierten syntaktischen und stilistischen Mittel versetzen sie dazu in die Lage. Wenn auch traditionelle Muster in den meisten Romanen natürlich immer stark vertreten sind, kann doch generell von einer starken Tendenz zu assoziativer Textur gesprochen werden, die sich nicht nur in der Zeichensetzung, der Abschnittsbildung, der Syntax, sondern auch in den Beziehungen von Satz zu Satz niederschlägt.

Je weiter der Erzähler in den Mittelpunkt des Erzählens rückte, desto intensiver nahm auch die Sprache an dem Gang nach innen teil. Der kurze oder vielfach zerstückelte Satz beispielsweise drückt sich in diesem Falle als syntaktischer Pointillismus⁶⁰ aus. Welche Ursachen er auch haben mag, auf jeden Fall steht er für ein erregtes Inneres, dessen Sprunghaftigkeit und Skizzenhaftigkeit dem Angedeuteten und Hingetupften der Sprache zu entsprechen scheint. Das syntaktische Gegenbild, die »phrases-fleuves«, verweisen nicht minder auf dieses Zentrum der Rede. Aufgrund ihrer internen Beweglichkeit und meist parataktischen Erweiterungsfähigkeit kann der Satzstrom bedenkenlos über Einschnitte, Unterbrechungen und

⁵⁹ *Route des Flandres*, Ed. 10/18, wo Ricardou (*Un ordre dans la débâcle*, S. 293) diese Wortspiele als »relais sémantiques« bezeichnet (in Bezug auf die selbe Stelle).

⁶⁰ Vgl. dazu Albérès, der an englischen Bewußtseinsromanen ähnliche Beobachtungen macht, die sich vergleichen lassen; *Aux sources du Nouveau Roman*, op. cit., S. 75.

Ungereimtheiten hinweggleiten.⁶¹ In gewisser Weise ist der lange Satz daher eine formale Anlehnung an den intermittierenden »film de conscience«.⁶² Die Satzkonstruktionen werden nach vielen Seiten zugleich offen, sodaß sie einer »ligne tremblante«⁶³ gleichen, die sich ihren Lauf erst noch suchen muß.

Der Einzug der Assoziativität in die Sprache wirkt daher zunächst als ein Akt der Befreiung von einflußreichen syntaktischen und stilistischen Reglementierungen. Die hinzugewonnene Flexibilität führt zu einer Emanzipation des Mediums; es ist, als ob die Sprache Selbstbewußtsein erlangte. Diese Befreiung leitet jedoch eine Entwicklung ein, in der sie plötzlich Eigeninitiative entfalten kann. Denn durch ihre assoziative Mobilität erschließen sich plötzlich spontane Verbindungsbrücken zu Bewußtseinsregionen, die vom erzählenden Ich absichtlich ausgespart oder zum Tabu erklärt worden waren. Ein eindringliches Beispiel dafür gibt die *Modification* von Butor, wo sich das ursprüngliche Vorhaben Léon Delmonts zu Beginn seiner Reise nach Rom mehr und mehr zersetzte, als er nicht verhindern konnte, daß seine Assoziationen selbsttätig, wie *une machine mentale*⁶⁴, gegen seinen Willen die geheimen Beweggründe seines Handelns aufdeckten und seinen Entschluß unterhöhlten. Ähnlich ergeht es Vernier in *Degrés*, wenn ihn seine Erzählung unbeabsichtigt über seinen Plan hinausführt und ihm die sorgfältig verschwiegenen Ursachen seines Unternehmens entlockt. Selbst die strenge Zensur des Erzählers von *Dans le Labyrinthe* kann nicht verhindern, daß Worte wenigstens zweimal⁶⁵ spontan über ihre Oberflächigkeit hinaus mit tieferen Prozessen hinter seinem Erzählen assoziieren. Für andere Romane gilt Ähnliches.⁶⁶

Diese Autonomie der Sprache des Erzählens kann sich zu einer, wie es Zeltner-Neukomm bündig formuliert hat, »eigenmächtigen Sprache« ent-

⁶¹ Vgl. dazu auch W. Iser, der im Zusammenhang mit *Molloy* von der Fließstruktur der Sätze spricht; *Reduktionsformen der Subjektivität*; in: *Poetik und Hermeneutik*, Bd. III, op. cit., S. 478.

⁶² Nach Dujardin, *Monologue Intérieur*, S. 16; zit. bei Höhnisch, S. 13.

⁶³ Leo Spitzer, *Quelques aspects*, Arch. Ling., 13/2, S. 177.

⁶⁴ »S'il n'y avait pas eu ces gens, [...] ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée«; *Modification*, S. 228.

⁶⁵ Vgl. dazu S. 110 (über *la mort*) und am Schluß.

⁶⁶ Für Beckett schreibt Fitch (*Narrateur et Narration* op. cit.) »la narration jouit d'une certaine indépendance vis-à-vis du narrateur: les mots semblent s'agencer d'eux-mêmes comme si, tout en leur prêtant sa voix, le narrateur n'y était pour rien« (S. 18).

wickeln⁶⁷ und auf diese Weise unterstreichen, daß die Erzählung Tendenz hat, vom Erzähler abzusehen, ihn als Mittel zur Eigenentfaltung zu gebrauchen, als Organ für die Rede aus der Innerlichkeit. Auch dahinter verbirgt sich die einschneidende Umkehrung habitualisierter Erzählverhältnisse.

d) Kohärenzstrukturen der Rede

Von großer Bedeutung für die Gestaltung dieser Romane sind sicherlich diejenigen sprachlichen Verbindungsglieder, die ganze Erzähleinheiten zueinander in Bezug setzen. Die erzählte Welt wird sich nur dann zu einer Einheit der Konzeption zusammenschließen können, wenn es gelingt, die disparaten Glieder zu einem Kon-text zu verbinden. Wir wiesen bereits darauf hin, wie die Raumparzellen (Bildmomente) mit Hilfe der Konvergenz zu einer wenn auch ungewöhnlichen Welt der Erzählung zusammenschwingen. Hier sollte nun gezeigt werden, mit welchen Mitteln auf der Ebene der sprachlichen Vorgänge sie konkret realisiert wird. Wir können uns auch in diesem Fall nur auf die häufigsten und auffälligsten Merkmale beschränken. Dazu noch einmal, etwas ausführlicher, der Auszug aus der *Route des Flandres*:

- ¹ (*Georges sieht Corinne zum ersten Mal nach dem Kriege. Alle Leidenschaft, die sie für ihn verkörpert, überfällt ihn bei diesem Zusammentreffen. Unbewußt preßt er ihren Arm*): »Georges se contentant maintenant de laisser sa main où elle était, ⁵ sans plus, [...] comme si l'air avait partout cette fallacieuse consistance du verre. [...] et alors restant là (Georges) sans faire un mouvement, essayant de retenir sa respiration, de calmer la bruyante rumeur de son sang, *le vert et transparent crépuscule de mai* tout entier semblable à du verre, et dans ¹⁰ la gorge cette espèce de *nausée* [...] // pensant, entre deux assourdissantes *ruées de l'air*: C'est d'avoir trop couru [...] pensant qu'il aurait dû essayer de *vomir* comme toute à l'heure Iglesia [...] // (*Dieses Bildmoment zeigt Georges und Iglesia, wie sie betrunken von einem Bauernhof fliehen. Nur ein Gedankenstrich – S. 241 – markiert den Übergang; der Leser findet nun Georges im Straßengraben*): [...] et tout ce qu'il pouvait voir maintenant (couché [...] dans l'herbe du fossé, *haletant*, essayant [...] de contenir le formidable bruit de forge dans sa poitrine) c'était l'étroite bande horizontale à quoi [...] se

⁶⁷ Op. cit.; der verheißungsvolle Titel weckt gerade im Hinblick darauf Hoffnungen, die nur am Rande erfüllt werden.

- ²⁰ réduisait à présent le monde [...] : une tache verte dans le vert crépuscule (*Von da aus sieht er wieder das verendete Pferd*): le cheval mort apparaît et disparaît entre les roues des camions [...]» (S. 241). (*Gegen Ende dieses Bildmomentes folgende Notierungen*): la chair toute entière comme des plumes [...], de l'herbe, des feuilles, de l'air transparent, aussi fragile que du cristal, [...] et où il pouvait toujours l'entendre *haletier* faiblement [i. e.: Corinne], [...] à moins qu'il ne fût maintenant aussi mort que le cheval [...] (*Wenig danach ein neuer Bruch, der Vater tritt wieder in sein Bewußtsein*): [...] pensant que c'était cela qu'il aurait dû lui dire, pouvant le voir, tel qu'il était sans doute à cette même heure, dans la pénombre du kiosque crépusculaire où à travers les carreaux de verres [...] le monde apparaît unifié, fait d'une seule et même matière verte (etc.) (S. 243).

Wenigstens fünf, strenggenommen sechs Bildmomente ballen sich auf kaum vier Seiten. Der abrupte und dennoch gleitende Übergang wirkt im ersten Moment irritierend. Allmählich allerdings – besonders beim wiederholten Überlesen – beginnen die Bildmomente eigentlich zu korrespondieren. Abgesehen von der ständigen Anwesenheit des Erzählers in allen Bildmomenten, die ihnen einen Rahmen der Zusammengehörigkeit verleiht, bemerkt man bald, wie bestimmte Wahrnehmungen intervallartig wiederkehren, so etwa auf einer ersten Ebene die Notierung *le vert et transparent crépuscule de mai* [...] *semblable à du verre* (Z. 8/9). Die durchscheinend gläserne Dämmerung dauert hinüber ins folgende Bildmoment mit anderem Schauplatz, anderer Situation, anderer Zeitebene; sie korrespondiert mit *une tache verte dans le vert crépuscule* (Z. 20/21), wird nebenbei noch einmal gestreift (*le cristallin crépuscule, ausgelassen*), klingt nach in dem eingeblendeten *air transparent* (Z. 25), um sich schließlich voll zu entfalten im letzten zitierten Bildmoment vom schriftstellernden Vater: *dans la pénombre du kiosque crépusculaire* (Z. 32), wo *vert* und *verre* (Z. 34 bzw. 33) verstärkend untermalen, und ebbt in Abschattierungen aus. Dieser Zusammenschluß der Bildmomente vollzieht sich als eine Motivbindung. Beide Stränge (*crépuscule, air-vert*) verknüpfen die zunächst ungeordnet auf den Leser einstürmenden Bilder auf einer elementaren, sensoriellen Ebene (Farbe, Hell-Dunkel, Atem etc.). Andererseits berührt das Motiv des Glases das Gefühl der *nausée* (Z. 10); sie ihrerseits kommuniziert über *tout cet alcool* (ausgelassen Z. 11) mit einem Zustand der Betrunkenheit, der sich in *vomir* (Z. 12) erschöpft. Diese doppelte, körperliche und bewußtseinsmäßige Schaltheit bildet jedoch wiederum nur eine

Vorstufe zur letzten, existentiellen Ebene, die auf das zentrale Motiv des verwesenden Pferdes hinführt: *à moins qu'il ne fût maintenant aussi mort que le cheval* (Z. 28). Wenig später eine Reprise der selben Bildzusammenhänge: *cette nauséeuse acuité visuelle que donne l'ivresse* (S. 242) führt abermals hin zur *lente transmutation de la matière* (S. 242), die Pferd und ihn gleichermaßen befällt. In letzter Steigerung wird das Bild vom schreibenden Vater mit in diesen Zusammenhang einbegriffen als *pesante vieille chair* (S. 244). Der Bogen dieser Motive ist damit noch nicht abgeschlossen.

In der dreifachen leitmotivischen Verschränkung der Erzählmomente entsteht die dichte Atmosphäre einer durchgehenden Situationsstimmung, welche die heterogenen Räume, Figuren und Episodenausschnitte überwindet und ihnen den roten Faden einer kontextuellen Zusammengehörigkeit verleiht. Dieses kompositorische Band selbst führt wiederum weiter zu den thematischen Motivationen des Romans: der Liebesleidenschaft (in Corinne personifiziert) und dem Tode (Motiv des Pferdes), beide überlagert von der Auseinandersetzung mit dem Schreiben (*feuilles*; Vater).⁶⁸

So paradigmatisch wie der Erzähler der *Route des Flandres* verhalten sich nicht alle, höchstens noch der der *Modification*. Dafür zeigen sie jedoch andere Varianten aus dem Repertoire dieser Konvergenzstruktur; z. B. die *Fruits d'Or*:

[Ils] reprennent leur marche, morne troupe captive traînant ses chaînes, chassée vers quelles immensités marécageuses, quelles étendues sans fin de toundras glacées (S. 94). (Während dreier Sprachmomente ruht das Motiv; S. 95–97):

Et puis, un jour, j'ai vu poindre cela, cette petite chose que les autres [...] ne voyaient pas [...] (Der Redende erzwingt eine innere Konfrontation): Ils se sont enfermés à triple tour. Seuls avec une image qu'ils n'ont plus cessé de contempler, une image d'eux-mêmes aux proportions gigantesques [...] (S. 98).

(Das Bild hat sich gefestigt; bereits das übernächste Sprachmoment inszeniert es wieder): Alors [...] ils se sont approchés des portes bien gardées,

⁶⁸ Vgl. dazu Seylaz, der diese Möglichkeit der Rekomposition zumindest erspürt, ohne allerdings die erzähltechnische Durchführung zu beschreiben: »Ce que nous avons donc, ce sont des séries de gestes, de paroles, de spectacles [...] auxquels sont attachés des morceaux de récits, des souvenirs, des imaginations et qui sont commandés par deux grands courants d'aimantation: d'une part le désastre militaire, la mort, le suicide, et d'autre part la femme, le sexe, la rêverie érotique« (*La conquête d'une forme*, S. 236/237).

[...] de la demeure royale [...]. Ils ont franchi des espaces solennels, les vastes cours de palais royaux couvertes de gravier blanc (S. 100).

(Das anschließende Sprachmoment schließt mit diesen Metaphern): Mais nous [...] voulons être dignes, nous aussi [...] de parcourir en tremblant les vastes cours de gravier blanc, de traverser [...] les salles immenses [...] (S. 102/103).

(Unmittelbar im folgenden Sprachmoment wird es wieder aufgenommen): Mais maintenant que la victoire est assurée, [...] ils étendent, pareilles aux solennelles cours blanches devant les palais des rois, les vastes étendues infranchissable de leur silence. [...] Leur langage [...] monte [...] vers cette image d'eux-mêmes qu'ils ont autrefois tracée, incommensurable (etc.) (S. 103/104).

Der permanente Zustand der Figuren, das schwankende Gefühl, zum Kreis der Aus- oder Eingeschlossenen zu gehören, spielt sich auf zwei Ebenen ab. Immer wieder versucht der Erzähler, ihn in variierten Formulierungen direkt beim Namen zu nennen (*ils se sont barricadés; ils se sentaient mis au ban, tenus à l'écart*, S. 98 bzw. 99; oder *les initiés*, S. 104 etc.). Darüber legt sich eine Ebene der metaphorischen Annäherung. Ob eine Figur zu den *Initiés* gehört oder sich ausgeschlossen glaubt, beide Male verbindet die Vorstellungskraft mit dieser Situation das Bild einer großen räumlichen Weite. Obwohl die unterlegten Stimmungen schnell von einem Extrem ins andere umschlagen, schaffen die Metaphern auf ihrer Ebene einen fortlaufenden Sprachbildzusammenhang, eine Art Notenlinie der Gestimmtheit. Das so entstehende Wortband wirkt allerdings nicht wie die Leitmotive des vorhergehenden Textes, denn die Metaphern vertreten die fehlenden Dinge in der Welt der Erzählung und sind deshalb in gewissem Sinne Sprachobjekte. Nimmt sie daher wie oben der Text mehrfach wieder auf, kann dieser Vorgang durchaus mit einer musikalischen Reprise verglichen werden.⁶⁹ Bei jeder Wiederaufnahme signalisiert dieses Bild jeweils eine bestimmte psychische Stimmungslage, wodurch diese reprisenhafte Bildstruktur wie ein basso ostinato unterschwellig mehrere Sprachmomente trägt und sie verklammert.

Andere Romane gebrauchen dieses kontextschaffende Mittel nur selten; lediglich bei Butor, wie angedeutet, und Simon lässt es sich gelegentlich nachweisen. Woanders wird es vertreten von einem verwandten, obgleich schlichteren und dafür umso häufiger eingesetzten Mittel. Da es für die Romane Robbe-Grillets geradezu strukturtypisch ist, soll es an ihnen

⁶⁹ Vgl. dazu E. Höhnisch, die bei Butor (*Modification*) Reprisen in ähnlicher Verwendung beobachten kann, die dort allerdings strenger syntaktisch gebunden sind (*Das gefangene Ich*, S. 153–155).

veranschaulicht werden. Wie schon einmal angedeutet, verbietet es sich, die kausalitätsenthobene Abfolge der (umfangreichen) Bildmomente in *Dans le Labyrinthe* als beliebig und austauschbar zu bezeichnen, wie folgendes Beispiel zeigt:

C'est une sorte de croix, un corps allongé, de la dimension d'un couteau de table, mais plus large, pointu d'un bout [...], coupé [...] par une barre [...]; cette dernière se compose de deux appendices flammés [...]. On dirait une fleur [...] en bout de tige, avec deux petites feuilles latérales [...]. // Ce pourrait être aussi un poignard, avec son manche séparé par une garde de la forte lame obtuse à deux tranchants (S. 13) – *Wenig später wird es wieder aufgenommen*: Un motif analogue orne encore le papier peint des murs [...]: un fleuron, une espèce de clou de girofle, ou minuscule flambeau, dont le manche est constitué par ce qui était tout à l'heure la lame d'un poignard, le manche [...] figurant maintenant la flamme, et les deux appendices latéraux [...] représentant cette fois la petite coupe qui empêche les matières brûlantes [...] (S. 19).

Von hier aus diffundieren dann auf schwer kontrollierbare Weise die Eigenschaften dieses Motivs wie flamme (20), angle obtus (21), croix (22), pointe (26), tige (33), um sich dann zu verlieren – jedoch nicht vollständig: Les quelques pas [...] montrent avec précision le dessin des semelles: une série de chevrons [...], et, sous le talon, une croix (S. 51). – Dieser „rappel“ des Motivs findet auf der folgenden Seite sofort ein ausgreifendes Echo: Sur la base en cône renversé du lampadaire s'enroule aussi une tige de lierre moulée [...]. Tout le dessin se trouve souligné [...] (S. 52).

Von da an hat das Motiv endgültig Konsistenz gewonnen. So kehrt es regelmäßig wieder S. 69, 77, 80, 90, 94, 117, 118, 122, 125, 127, 128, 153, 161, 184, 191, 211, 213, 214, 220, ganz abgesehen von Anklängen an dieses Motiv, die überall wahrzunehmen sind. –

Die bewußte und beharrliche Verwendung derselben Formen und ihrer variierten Bezeichnungen lässt sie ihre einfache lexikalische Bedeutung überschreiten und macht sie zu Wortmotiven.⁷⁰ Zu Beginn werden sie wie ein musikalisches Thema mit anschließenden Variationen durchgeführt; danach verselbständigen sie sich und klingen verstreut und einzeln auf, wobei sie jedoch der Erzähler einmal vor der Mitte (S. 80) und am Ende (S. 213/214) des Romans wieder zusammenzieht wie am Ausgangspunkt. Die anfängliche Vieldeutigkeit (oder Unschärfe der Identität)

⁷⁰ Dazu Humphrey, der an *Ulysses* gleiche Beobachtungen macht und ihnen die Bezeichnung „word- and phrase-motifs“ gibt (in der Rubrik „formal scenic arrangements“), op. cit. S. 93 u. 94.

verfestigt sich im Fortgang des Romans zu einem *poignard-baionnette*.⁷¹

Das Motiv und seine Variationen erzeugen die bemerkenswerte Wirkung, diesen Bildmomenten aus ganz verschiedenen Schichten der gesuchten Geschichte eine textuelle Zusammengehörigkeit zu verschaffen. Dieses Motivband errichtet ein Korrespondenzsystem unter den Bildmomenten, das den Roman wie eine lexikalische Linie durchzieht. Natürlich ließe sich auch an eine thematische Auflösung dieser Wortmotive denken. Dolch, Tod des Soldaten und Kreuz suggerieren einen (im übrigen abgegriffenen) Schicksalstopos – aber eben nur um den Preis einer Spekulation, die nicht unsere Aufgabe ist.⁷² Sicherer ist jedoch, daß der Text in der Rückbindung („rappel“-Charakter) des Bewußtseinsgeschehens auf einige Motivlinien bei aller verbleibenden Diskrepanz der Einzelglieder den Eindruck einer Bündigkeit und im Innern einer Atmosphäre der Dichte erweckt.

Diese Dichte will nicht in erster Linie ein Prädikat im Sinne des traditionellen Romans sein. Da sich dem Erzähler das Motiv *fleuron* so konstant in die Vorstellung drängt, kann es den Charakter der Unausweichlichkeit annehmen. Es unterstreicht damit auf seine Weise den obsessionellen Grundzug dieser erzählten Welten. Zugleich löst sich dabei das exponierte Einzelwortmotiv aus seiner natürlichen Finalität und unterliegt dabei einer Veränderung. Wenn einige von ihnen so auffallend über andere Requisiten der Erzählung herausgehoben werden, können sie leicht als Dinge *par excellence* erscheinen. Selbst in einem Roman von Robbe-Grillet, der so sehr auf den rein objektalen Charakter seiner Dinge Wert legt, verwandelt sich aufgrund dieses Präferenzsystems das strikt Materielle des Motivs, denn es kann nicht verhindern, daß es der Leser zunehmend als besonders sinnweisend und daher als Zeichen interpretiert, das etwas neben oder außerhalb seines semantischen Inhalts konnotiert, ohne jedoch wie das Symbol auf eine darüber existierende Ebene allgemeiner Bedeutungen zu verweisen. Viel eher besitzen diese Motivzeichen den Rang von Emble-

⁷¹ S. 213/214. Gerade an dieser progressiven Erstellung der Identität erweist sich noch einmal, wie wenig gesichert die Objekte im Zimmer des Ich-Erzählers sind.

⁷² Pollmann läßt sich diese Chance nicht entgehen: „Auch dieser kreuzförmige Gegenstand [...] steht einmal kraft seiner Kreuzform komplementär zum inhaltlichen Wert des Rot [...], sodann ist nicht ausgeschlossen, vielleicht sogar naheliegend, daß diese Kreuzform [...] der objekthafte Anstoß dafür ist, daß der Protagonist eine Art Kreuzweg gehen wird, der, wie der traditionelle Kreuzweg christlicher Devotionspraxis, über vierzehn Stationen läuft“ (*Der Neue Roman*, S. 182). Wäre hinzuzufügen, daß die 14 unnumerierte Etappen des Romans keine Chronologie nahelegen.

men, an denen vor allem ihre Hinweisfunktion evident ist. Beispielhaft in dieser Hinsicht ist der *mille-pattes* in *La Jalousie*, in dem sich zunehmend die Eifersucht des Ehemannes identifiziert; oder auch die *carreaux* des Fensters und der Tischdecke in *Dans le Labyrinthe*, die sich in größerem Format im rechtwinkligen Straßengewirr der Stadt wiederholen und, wenn man will, schließlich zur Signatur des Labyrinthes selbst werden. Ähnlich die *grille de fer chauffant* etwa in *La Modification* – um nur eines ihrer Motivbänder zu nennen – dessen Rauten (*losanges*) auf den Betrachter wie ein Vexierbild wirken. Ihre rhythmische Wiederkehr skandierte die mechanisch-gleichmäßige Fahrt des Nachtexpress, während auf höchster Ebene gleichzeitig die existentielle Verirrung Léon Delmonts aufgerollt wird.

e) Orchestrierung der beredten Einsamkeit

Wenn ein Roman seine Textur und die „übersatzmäßigen Figuren“ wie oben zu einem Kontext verbindet, zeigt er für die Technik der Bewußtseinsstile typische Merkmale. Selbst wenn man die vertraute, aufbauende Logik und den Kausalnexus einer traditionellen Romansprache vermisst, sollte man der neuen Redeweise zubilligen, an ihrer Stelle eine Alternative anzubieten. Wie es die vorhergehende Betrachtung schon andeutete, lässt sie sich mit musikalischer Terminologie umschreiben. Da das Reden meist von tieferen Schichten des Bewußtseins ausgeht, dringt seine charakteristische Simultaneität in die Sprachwerdung ein und verdrängt zum Teil erheblich die syntaktisch-sprachlogische Gedankenformulierung. Die neuen, bewußtseinsbezogenen Bindungsmechanismen strukturieren sich wie eine freie Polyphonie, da ihre Phrasierung in erster Linie auf assoziativen Sprachprozessen aufbaut.⁷³ Sie formieren sich entlang an Repetitionen, Leitmotiven und Reprisen unterschiedlicher Länge und Frequenz; sie sind wie Notenlinien in einer musikalischen Erzählbewegung. Daran stört in diesem Zusammenhang nicht, daß sich ihre Orchestrierung erst einer intellektuellen Anstrengung enthüllt. Von dieser intellektuellen Musikalität⁷⁴

⁷³ Vgl. dazu ein Wort des Kritikers Butor: »A une construction linéaire romanesque succède [...] une construction polyphonique« (in: *Répertoire* Bd. II, op. cit., S. 85).

⁷⁴ Hier schließe ich mich gerne Albérès an, der in diesem Zusammenhang, das Werk Butors betreffend, von einer »algèbre musicale« spricht und andeutet, daß die Harmonie dieser Redeweise erst der genau analysierenden Lektüre ersichtlich wird – ein höchst intellektuelles Vergnügen und recht esoterisch (Albérès, *Michel Butor* op. cit., S. 25).

kann zumindest potentiell eine stilistische Ausstrahlung ausgehen, denn sie besitzt, wie die klassisch-rhetorischen Muster, ebenfalls eine eigenständige Ordnung. Ihr Vorzug besteht darin, daß sie dem Erzähler, wenn er ihn zu nutzen weiß, einen großen Spielraum in der Sprachhandhabung erschließen. Aufgrund ihrer neuen Gesetzmäßigkeiten scheint es nicht unangebracht, von einer symphonischen Redeweise zu sprechen.⁷⁵

Selbst wenn die nouveaux romans diese neuen Stile nicht immer zur Meisterschaft führen, sollten doch vorläufig zwei positive Aspekte festgehalten werden: die musikalischen Strukturen des Aufbaus zeugen von einer ernstzunehmenden experimentellen Erschließung auf dem Gebiet der Schreibweise und damit letztlich der Romantheorie. Der zweite Gewinn besteht in der gesteigerten Flexibilität des Mediums. In einer vom traditionellen Roman selten erreichten Intimität vermag sich der Sprachduktus an den Verlauf der psychischen Vorgänge zu adaptieren. Der spezifische Anteil des Nouveau Roman an der Entwicklung und Ausgestaltung dieser Redeweise hält sich insofern in Grenzen, als sie in Grundzügen schon von früheren Avantgardisten erkundet worden sind. Sein eigentlicher Beitrag kann daher weniger in der Originalität gesucht werden. Vielmehr nimmt er historische Vorleistungen vor allem des 20. Jahrhunderts auf und macht davon einen reflektierten und gezielten Gebrauch. Dadurch werden sie, nicht zuletzt aufgrund des zeitlichen Abstandes dazu, einem Intellektualisierungsprozeß unterzogen, der diesen modernen Formen der Darstellung ein schärferes Profil verleiht, das dem Nouveau Roman als Leistung ange-rechnet werden sollte.⁷⁶

Eine andere Konsequenz dieser neuen Redeweise wäre noch hervorzuheben. Zu Beginn dieses Abschnittes deuteten wir auf einen Zusammenhang zwischen Redeweise und Perspektivierung hin. Sprechen von der Plattform des Bewußtseins aus bekundet, daß auch die Redeweise, ganz wie die Perspektive, unter den selben Prozeß der Verinnerung geraten ist,

⁷⁵ Dazu Humphrey, der ganz ausdrücklich auf die Musikalität verweist, wie sie nach obigen Mitteln zustande kommt. Er bezeichnet sie zwar als theoretisch-zyklische Schemata, verdeutlicht sie aber als „musical structures (*Stream of consciousness*, S. 86). – Eine Zusammenstellung in Anlehnung daran bei Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 15.

⁷⁶ Vgl. dazu Albérès, der dies bestätigen würde, wie aus seinen Worten zu entnehmen ist: »Il faudra attendre 1953 pour en voir une systématisation dans l'école française du N. R.«, die beides, »l'esthétique et l'optique propre au monologue intérieur« verarbeitet habe. (*Métamorphoses*, S. 214) ähnlich Dubois, *Avalatars*; S. 22.

der das moderne Erzählen grundlegend befallen hat. So wie in ihrem Gefolge der Blick des Erzählers die Distanz zu seiner Welt verringerte, so die Redeweise, deren Assoziativität deutlich den Abstand von einem distanzierten Stil erkennen lässt.⁷⁷ Dadurch gerät der gesamte Redevorgang in eine stellenweise unerhörte Psychisierung hinein. Sie erklärt, warum nun die Schranken des Mediums einbrechen, das bisher die Subjektivität weitgehend unter Kontrolle hielt. Nun kann sie ungehemmt in die Erzählung einströmen; sie wird zu einem der epochemachenden (und für den Nouveau Roman gruppenbildenden) Kennzeichen des Erzählens. Diese Sprachpsychisierung kann sich nur auf Kosten einer Entrationalisierung des Redens durchsetzen. Indem sich vor allem die tieferen Schichten des Bewußtseins und ihre eigenen Gesetze ohne prinzipielle Einschränkung und ohne die selektive Kontrolle des Verstandes zum Ausdruck bringen können, bereiten sie den Weg zu einer neuen Art von Objektivität; das bedeutet in diesem Fall die möglichst rückhaltlose, unreflektierte Wiedergabe der subjektiven Vorstellungsinhalte.

Diese Verinnerung nimmt nicht nur dem traditionellen Stil die rhetorische Distanz und lässt ihn zu einer Art Rohzustand des ‚stilvollen‘ Erzählens werden; sie verringert auch den Abstand zwischen Aktualisieren und Wiedergeben. Alle Romane »relatent un passé, mais à partir d'un présent et en l'évoquant de manière presque aussi immédiate que si c'était un présent«.⁷⁸ Sprache ist auch aus diesen Gründen kein abgeklärtes und griffbereites Handwerkszeug, denn sie ist mit in das »in actu esse« (In-garden) des Erzählvorgangs einbezogen, das alle klassischen Grundvoraussetzungen des Erzählens transformiert hatte: die zentrale Gestalt (den Helden), den Erzählvorgang, Raum und Zeit und zuletzt die Sprache selbst. Hier beginnt im Grunde das Wagnis des Erzählers – und seine Not. Die Beschreibung wird sich deshalb immer häufiger den problematischen und tragischen Akzenten seines Unternehmens zuwenden müssen.

⁷⁷ Beide hängen eng mit der Verlegung des Perspektivenstandorts ins Bewußtsein des Erzählers zusammen (Vgl. dazu auch Albérès, *Aux sources du N. R.*, S. 81). Dadurch wird es möglich, eine ‚direct quotation‘ des Bewußtseins zu motivieren, besonders in der Ich-Form (cf. ebda., S. 86).

⁷⁸ J. Dubois, *Avatars du monologue intérieur*, S. 22. Erika Höhnisch geht in ihrem definitorischen Teil (*Das gefangene Ich*, S. 9 ff.) auf diese Eigenschaft des Inneren Monologs ebenfalls ein und beobachtet: „Der Roman in der Form des inneren Monologs erzählt [...] nicht mehr ‚etwas‘, sondern ‚sich selbst‘ – die Distanz zwischen Erzählendem und Erzähltem ist dahingeschwunden“ (S. 13/14).

Vom Standpunkt der Verinnerung aus gesehen lässt sich sagen, daß auch die Sprache zum Objekt wurde und wie alles Erzählte dieser Welt der detailistischen Wahrnehmungsweise unterworfen ist. Das schreibende Ich riskiert viel. Diese mikroskopierte und dadurch desintegrierte Sprache greift das Verständigungsmittel und damit die epische Kommunikation an, die bisher die Interaktion mit dem Publikum hergestellt hatte; sie attackiert die Solidarität zwischen Erzähler und Leser. Eine fatale Konsequenz zieht hervor: der Impuls zur Verlagerung der Sprache nach innen kündet auf seine Weise von der wachsenden Isolierung und Einsamkeit des Erzählers. Seine Redeweise birgt die Gefahr in sich, ihn sich selbst und dem Leser zu entfremden. Weshalb seine Entscheidung für einen Inneren Monolog nicht nur eine rein erzähltechnische Frage darstellt, sondern zugleich und auf bedrängende Weise eine Aussage über die Situation des Erzählers trifft. Im Titel des Buches von Erika Höhnisch *Das gefangene Ich* wird treffend auf die Vereinsamung des Erzählers angespielt, die sich bereits in der Wahl seiner Redeformen kundtut. Wie sehr alle Protagonisten von dieser einschneidenden Isolierung betroffen sind, bezeugen zahlreiche versteckte und offen herausgeschrieene Äußerungen. Die Liebe, Georges‘ Alternativlösung gegenüber dem Schreiben des Vaters, versagt und mündet zurück in die Ausgangssituation; es ist ihm

comme après avoir buté contre un mur, quelque infranchissable obstacle [...] quelque chose de furieux frustré hurlant alors dans notre solitude frustrée, de nouveau emprisonné, heurtant [...] les parois les étroites et in-dépassables limites.⁷⁹

Darauf weist der erste Satz in *Dans le Labyrinthe*: Je suis ici, maintenant, bien à l'abri (S. 9). Das bien à l'abri mag im ersten Moment über die radikale, leere Einsamkeit des Ich hinwegtäuschen. Der Fortgang des Romans zeigt dann, in welch unbehauster äußerer und innerer Vereinzelung sich das Ich befindet. –

Schon Molloy kommt gleich zu Beginn seiner Aufzeichnung nicht an diesem Thema vorbei. Besonders die Phantasmagorie über die beiden Spaziergänger A und B (S. 9-17) dient seiner Exposition: je le regardais s'éloigner, aux prises avec la tentation de me lever et de le suivre, de le rejoindre même peut-être un jour, afin de mieux le connaître, afin d'être moi-même moins seul (S. 13). Ein anderer Hinweis darauf auf S. 15: et ce chien [...] errant qu'on ramasse et prend dans ses bras, par compassion ou parce qu'on a erré longtemps seul sans autre compagnie [...] que de loin en loin un co-détenu. – G. Picon prägt diesen, auch für die *Fruits d'Or*, wesentlichen

⁷⁹ *Route des Flandres*, S. 265.

Aspekt des Erzählens in den Satz: Le désir de ne pas être seul à aimer les Fruits d'Or c'est le désir de ne pas être seul.⁸⁰

Die Rede dieser Erzähler ist deshalb unübersehbar und ursächlich eine Rede aus der Einsamkeit. Ihre Inneren Monologe, auf welcher Ebene des Bewußtseins sie sich auch immer ereignen mögen, sollten daher als wichtiges formales Dokument für das Eingeständnis ihrer allgemeinen ‚monologischen Situation‘ verstanden werden.

2. Literarisches Reden – Gestus der Mitteilsamkeit

a) Zur intersubjektiven Dimension des Erzählens

Die Bedrohlichkeit der Vereinzelung löste das Sprechen der Erzähler aus. In diesem Sinne sind alle Romane „Manifestationen eines immanenten Ausdruckswillens“⁸¹; und der Griff zur Literatur in ihrer Lage motiviert sich im Vertrauen auf jenes Gesprächsangebot des literarischen Aktes, das wir zu Anfang dieses Teiles als eine der Grundintentionen des Erzählens abgesteckt haben. Es kann sich auf den jahrhundertealten Ritus der Literatur berufen, wo ein Sänger, ein Rhapsode, ein Poet, ein Vagant, ein Erzähler sein Wort an seine Zuhörer richtet. Wie immer sich das Dreiecksverhältnis von Erzähler, Erzähltem und Publikum im einzelnen modifiziert haben mag, es bildet noch immer die Basis der ‚epischen Kommunikation‘, der dritten Komponente der ‚epischen Situation‘.

Denn darin liegt die fundamentale Zusicherung der Literatur an den Erzähler, daß, wenn er nur richtig zu sprechen vermöge, ihm ein Zuhörer verbürgt, und d. h. Solidarität verheißen ist. Nicht zufällig erwecken ihre Monologe den Eindruck (auch grammatisch) einer direkten Rede, die durchaus als Anrede an einen Gesprächspartner aufgefaßt werden darf. Mit dieser Beurteilung stimmt eine Beobachtung Lämmerts überein: „[...]

⁸⁰ G. Picon, *Sur les Fruits d'Or*, in: *Mercure de France* 1197/1963; S. 491. – Zur Einsamkeit in den Romanen N. Sarrautes (bes. *Fruits d'Or*) vgl. auch O. de Magny (*N. S. ou l'astronomie intérieure*) wo er sie so erklärt: »l'être qui affirme son irréductible spécificité se désolidarise des autres et s'isole, mais en s'isolant il renvoie les autres à leur propre solitude« (S. 150). Ebenso Hinweise bei Jaccard, *N. Sarraute*, S. 11.

⁸¹ René Hocke, *Das europäische Tagebuch*. Wiesbaden 1963; S. 26. – Hockes materialreiche Studie fragt in einem ersten Teil nach den Grundmotiven und -motivationen der europäischen Tagebücher und bringt in einem zweiten Teil eine Anthologie der wichtigsten von ihnen.

so muß nun des besonderen Umstandes gedacht werden, daß Rede stets auf ein persönliches Gegenüber zielt, daß sie – als Ansprache an eine Runde so gut wie als Selbstgespräch [!], erst recht aber in gewöhnlichem Gebrauch Zwiesprache ist⁸². Reden die nouveaux romans monologisch, so lassen sie sich, wenn noch nicht als eigentliches Gespräch, zumindest als Gesprächssuche deuten. Sie zielen dabei ganz offensichtlich auf das ontologische Gesprächsangebot der Literatur und erfüllen es mit neuer, existentieller Aktualität.

Wie diese Sprechverbindung erzählerisch zu bewerkstelligen wäre, dafür boten sich den nouveaux romans genügend literarische Vorbilder und Anregungen nicht nur beim Ich-Roman, sondern auch bei einer epischen Sonderform, die von jeher mit verwandten Problemen umgegangen war: dem literarischen Tagebuch, das in Europa und Frankreich auf eine reiche Tradition zurückblicken kann.⁸³ Daß der Nouveau Roman auch von dieser Einflußsphäre her begriffen werden sollte, zeigt er bei verschiedenen Gelegenheiten selbst an.⁸⁴ Nicht nur Jacques Revel bedient sich seiner explizit in *Emploi du Temps*, auch Molloy nennt seine Aufzeichnungen ein *journal intime*⁸⁵; uneigentlich haben alle Romane in erzähltechnischer und thematischer Hinsicht Anleihen beim literarischen Diarium genommen. Wie nahe sie verwandt sind, vermag nichts besser zu demonstrieren, als die entwicklungsgeschichtlich einflußreichen *Rêveries du promeneur solitaire* Rousseaus, die sozusagen, da die nouveaux romans ihre analytische Funktion selbst meist verschweigen, eine Erklärung dafür geben, warum diese Form modernen Erzähler so wertvoll scheinen kann:

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même.⁸⁶

⁸² Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 214.

⁸³ Vgl. dazu Hocke, op. cit., der besonders auch die französischen Diaristen zu Wort kommen läßt.

⁸⁴ Onimus weist in allgemeiner Form auf diesen Zusammenhang hin: Der »roman de la durée intime« sei ein Roman »sans actions, sans histoire, mais d'une emprise indéniable [...], romans difficiles et »ennuyeux« dont l'effet et l'attrait rejoignent ceux des mémoires ou du journal personnel« (in: *L'expression du temps*, S. 308/9). In gleicher Weise äußert sich Stephan über moderne Monologformen; sie spricht ihnen „jene bemerkenswerte autobiographische Grundlage“ zu, „die so ziemlich jeder monologische Roman aufweist – autobiographisch nicht mehr so sehr im Sinne äußerer Fakten, als vielmehr der inneren Problemstellungen und psychologischen Abläufe“ (in: *Der Roman des Bewußtseinsstromes*, S. 36).

⁸⁵ Molloy, S. 93.

⁸⁶ Rousseau, J.-J., *Oeuvres complètes*, Bd. 1, Paris (Bibl. de la Pléiade) 1959; S. 995.

lauten die ersten Worte der ersten Promenade. Sie könnten geradezu programmatisch die monologische Einsamkeit der Unhelden in den *nouveaux romans* umschreiben. Mit bestechender Klarheit und Bewußtheit analysiert bereits dieses Ich seine Befindlichkeit – und könnte es für seine modernen Nachfahren nicht präziser tun:

*Tiré je ne sais comment de l'ordre des choses, je me suis vu précipité dans un chaos incompréhensible où je n'aperçois rien du tout, et plus je pense à ma situation présente et moins je puis comprendre où je suis.*⁸⁷

Verlust der traditionellen Ordnung; labyrinthische Unübersichtlichkeit der Lebenssituation, eine unüberwindbar scheinende Trennung von Ich und Welt, ebenso wie die Ruhelosigkeit angesichts dieses bedrohlich gestörten Weltbezuges charakterisieren dieses Ich in gleichem Maße wie die Erzähler in den *nouveaux romans*.

Was bleibt ihm daher anderes übrig, als sich auf sich selbst zurückzuziehen. Denn dort kann es sich ganz hingeben *de converser avec mon ame puisqu'elle est la seule que les hommes ne puissent m'ôter*.⁸⁸ Dieser Monolog bildet den Gegenstand seiner Aufzeichnungen, die es selbst als *informe journal de mes rêveries*⁸⁹ bezeichnet, das auch die Darbietungsform beeinflussen wird:

*Je dirai ce que j'ai pensé tout comme il m'est venu et avec aussi peu de liaison que les idées de la veille en ont d'ordinaire avec celles de lendemain.*⁹⁰

Wüßte man nicht, daß diese Charakteristik den *Rêveries* entnommen ist, man könnte sie für einen Beitrag zur Definition eines Bewußtseinsstiles halten. Daß damit keine übliche Kohärenz der erzählten Welt mehr erreicht würde, erkennt bereits dieses Ich genau, wenn es sich darauf beschränkt, *de tenir le registre des opérations sans chercher à les réduire en système*.⁹¹ Es nimmt sich im Grunde nicht mehr vor, als die *nouveaux romans* auch: ein Inventar der Bewußtseinsinhalte aufzustellen, dessen Ziel es sein soll, *de (me) rendre compte des modifications de mon ame et de leurs successions*.⁹²

Rousseau umreißt in dieser ersten Promenade mit unerhörter Modernität

⁸⁷ *Rêveries*, S. 995.

⁸⁸ ebda., S. 999.

⁸⁹ ebda., S. 1000.

⁹⁰ ebda., S. 1000.

⁹¹ ebda., S. 1001.

⁹² ebda., S. 1000.

Ursprungssituation, Technik und Ziel des (diaristischen) Inneren Monologs. Man verinnere diese Problematik und ihre Redeweise in die tieferen Zonen des Bewußtseins – und man langt genau bei der Erzählsituation, Weltverfassung und Thematik der *nouveaux romans* an. Denn gerade auch vom Gegenstand dieses Selbstgesprächs her zieht sich eine Linie bis hin zu den deformierten Aufzeichnungen moderner Ich-Erzähler. *Je consacre mes derniers jours à m'étudier moi-même*⁹³ sagt der Erzähler der *Rêveries* und trifft damit den doppelten Ansatz dieses Schreibens: hier wie dort sucht ein verfremdetes Ich in einer unverständlich gewordenen Welt eine Zuflucht in der literarischen Auseinandersetzung mit seiner Lage:

*Si à force de réfléchir sur mes dispositions intérieures je parviens à les mettre en meilleur ordre et à corriger le mal qui peut y rester mes méditations ne seront pas entièrement inutiles.*⁹⁴

Rousseaus Griff zur Literatur geht von der Hoffnung aus, das eigene Ich im Schreiben in einen *meilleur ordre* zu bringen. Diese Ordnungsabsicht des literarischen Aktes hat in den Augen der modernen Erzähler nichts an Bedeutung eingebüßt. Als Léon Delmont, der scheiternde Held der *Modification*, in Rom ankommt, findet er sich zurückgeworfen auf die Ambiguität seiner Persönlichkeit, die er mit dieser Reise aufzuheben gedachte. Da, auf dem Höhepunkt seiner Verirrung, erschließt sich auch ihm (wie den anderen, verschwiegenen Erzählern) der Zugang zur Literatur:

*Il me faut écrire un livre, ce serait pour moi le moyen de combler ce vide qui s'est creusé, n'ayant plus d'autre liberté.*⁹⁵

Seine letzten Worte *n'ayant plus d'autre liberté* artikulieren die zugespitzte Situation und deuten gleichzeitig darauf hin, daß auch ihm letztlich nur dieser eine Ausweg in die Sprache offensteht.

Rousseaus exemplarisches Verfahren vermag also trotz des zeitlichen Abstandes die Horizonte zu weisen, in denen sich die Möglichkeiten auch der *nouveaux romans* erfüllen. Denn noch immer scheint die Literatur, auch angesichts ihres Mißlingens, einer der privilegierten Schauplätze zu sein, wo eine Auseinandersetzung mit der »condition humaine« ausgetragen wird; die *nouveaux romans* werden es auf ihre Weise bestätigen, wenn-

⁹³ *Rêveries du promeneur solitaire*, S. 999.

⁹⁴ ebda., S. 999.

⁹⁵ *La Modification*, S. 272.

gleich sie unter der Schwere ihrer Bedrängnis diese Hoffnung des literarischen Aktes einer hohen Belastung aussetzen.

b) Dialogische Initiativen des Inneren Monologs

Der Verfasser der *Rêveries* konnte den Rückzug auf sich selbst immerhin mit der Gewißheit antreten, *de converser avec mon ame*. Seine Zweisprache mit sich selbst gab ihm die Aussicht, die Isolierung nach außen zu ertragen, vielleicht zu überwinden.⁹⁶ Nichts könnte besser die Kluft zur modernen Erzählsituation demonstrieren, als noch einmal ein Wort Léon Delmonts aus der *Modification*:

[Donc] préparer [...] par exemple au moyen d'un livre à cette liberté future hors de notre portée, lui permettre dans une mesure si infime soit-elle de se constituer, de s'établir, c'est la seule possibilité pour moi de jouir au moins de son reflet, [...] sans qu'il puisse être question d'apporter une réponse.⁹⁷

So bescheiden die Erwartungen des modernen Erzählers geworden sind, es bleibt ihm kaum eine andere Alternative als diese Zuflucht zur Literatur. Kafka, der diese Not exemplarisch erfahren hat, notiert dieses Dilemma am 25. Februar 1912 in sein Tagebuch:

Regelmäßig schreiben! Sich nicht aufgeben! Wenn auch keine Erlösung kommt, so will ich doch jeden Augenblick ihrer würdig sein.⁹⁸

Der Gang in die Innerlichkeit hat auch vor der letzten Bastion, dem eigenen Ich, nicht Halt gemacht; selbst seine Einheit wurde unterschritten, so daß es zuletzt nicht nur nach außen hin, sondern in sich selbst dissoziiert erschien. In dieser Selbstverfremdung des Ich haben wir eines der überragenden, obwohl außer bei Butor meist nur zurückhaltend geäußerten thematischen Anliegen der *nouveaux romans* zu sehen. Anders als bei Rousseau mußte dieser literarische Akt zunächst eine Disposition schaffen, wo das eigene, in Unordnung geratene Ich überhaupt erst gestellt werden konnte, wo sich vor jeder weiteren Maßnahme eine Konfrontation mit sich selber herbeiführen ließe.⁹⁹ Erst dann könnte eine den *Rêveries* vergleichbare Zwiesprache mit sich selbst in die Wege geleitet werden.

⁹⁶ Vgl. *Rêveries*, S. 998, wo Rousseau noch immer sehnuchtsvoll, obwohl ungläubig-nachtragend mit dem *retour du public* rechnet.

⁹⁷ *Modification*, S. 274.

⁹⁸ zitiert nach Hocke, *Das europäische Tagebuch*; S. 32.

Bleibt die entscheidendere Frage, ob es den Erzählnern gelingt, das Podium ihrer Erzählung so einzurichten, daß sie tatsächlich ein Gespräch über die Not der Gegenwart zustande bringt. Neben dem formalen und thematischen Einfluß des literarischen Tagebuchs sowie des Ich-Romans kommt in diesem Zusammenhang dem Ich-Ich-Wechselspiel des Erzählvorgangs erst-rangige Bedeutung zu. Der aktualisierende Teil des Ich verkörpert das rememorierende bzw. imaginative Vermögen des Bewußtseins, das sich der Kontrolle der Ratio weitgehend entziehen kann. Es prägt vor allen Dingen die unzensierte Wiedergabe der Bewußtseinswahrnehmungen. Wenn dieser Zustand alle anderen psychischen Verhaltensweisen an Intensität übertrifft, ist der Weg frei für eine Rede aus dem Bewußtsein. Dagegen wendet sich das schreibende Ich, in dem sich alle jene Energien sammeln, denen die überhandnehmende Aktualisation als chaotische Unordnung und Verirrung erscheint. Wenn das schreibende Ich sich daher mit dem aktualisierten Material leidenschaftlich auseinandersetzt, so aus der selbsterhaltenden Notwendigkeit heraus, *un peu de lumière au milieu de cette confusion énorme où nous nous débattons*¹⁰⁰ zu bringen, wie es Vernier in *Degrés* formuliert. Im schreibenden Ich verkörpern sich diejenigen Kräfte des Ich, die nach Richtung und Ziel in der Impressionenflut des Bewußtseinsfilms fragen.

Die erzählerische Doppelung des Ich ist daher zum einen Bestandsaufnahme in dem Sinne, daß darin die persönliche Ambiguität des Protagonisten gewissermaßen in der erzählten Welt institutionalisiert wurde. Zum anderen, bedeutsamer, schafft der Erzähler in dieser Doppelung die Voraussetzung dafür, daß sich das Ich trotz seiner Gespaltenheit unter diesen Figuren dennoch selbst gegenüberstehen kann. Diese Doppelung könnte dann als derjenige erzählerische Ansatz verstanden werden, mit dem sich der Prozeß zur Überwindung der Selbstverfremdung in Gang setzen ließe.

Gerade von der Einschätzung der Literatur als Gespräch läßt sich nun ein Weg zu einem gründlicheren Verständnis dieser Erzählstruktur erkennen. Rousseaus *Rêveries* können auch hierin wieder eine Richtung weisen. *Livrons-nous tout entier à la douceur de converser avec mon ame*¹⁰¹

⁹⁹ Hocke deutet knapp und bündig auf diesen Zusammenhang, wenn er für das in verwandter Weise fungierende Tagebuch herausstellt: „In der Einsamkeit kann der Drang zu einem fixierten Selbstgespräch unüberwindlich werden“ (*Europ. Tagebuch*, S. 24).

¹⁰⁰ *Degrés*, S. 117.

¹⁰¹ *Rêveries du promeneur solitaire*, S. 999.

ruft er sich seiner Situation zu. Was er dem 18. Jahrhundert gemäß als *converser* bezeichnet, ist im Grunde ein Innerer Monolog, dem Vorgang nach jedoch eine schriftlich fixierte Form des Dialogs mit sich selber. Um wieviel deutlicher erscheint gerade unter diesem Blickwinkel der Gesprächsakt in den *nouveaux romans*, wo diese Unterhaltung des Ich mit sich selber ausdrücklich schon in die Struktur des Erzählvorgangs einkomponiert ist. Die Verinnerung der Erzählsituation, die von Rousseau zum *Nouveau Roman* stattgefunden hat, hat auch die Gründe für das Erzählen verinnert. Die Romane dieser Zeit unterschreiten selbst die Gewißheit, den Erzähler mit sich selbst ins Gespräch zu bringen, erheblich. Sie haben sich zunächst mit dem Problem auseinanderzusetzen, daß ihre Werke nicht von vornherein schon einen Dialog garantieren, sondern erst eine Vorstufe, eine Dialogsuche darstellen, die erst im nächsten Schritt, in der Lektüre, vollzogen und vollendet werden könnte. Unter diesem Aspekt sollte die Konfrontation des aktualisierenden und des schreibenden Ich vor allen Dingen beleuchtet werden. Da auch die schriftliche Abfassung dieses Erzählers selbst Teil der Fiktion geworden ist, scheint es angebracht, diesem Erzähl- und Schreibakt eine ‚verinnerte Korrespondenz‘ als Zielfunktion zu unterstellen. Die Romane selbst, das soll noch einmal hervorgehoben werden, schaffen dabei zunächst nur die Disposition, damit sich der Erzähler selbst gegenüberzutreten kann.

Diese Voraussetzung jedoch fehlt im Werk N. Sarrautes, das sich abseits der allgemeinen Gestaltungstendenzen des Erzählvorgangs aufhält. *Les Fruits d'Or* haben den Inneren Monolog häufig soweit interiorisiert, wie man es vergleichsweise nur noch in Becketts *Innommable* und *Comment c'est* oder bei Claude Simon und in der *Modification* wiederfindet. Daß es sich darin trotzdem um ‚Rede‘ handelt, verdankt auch dieser Roman seinen zahlreichen ‚redenden‘ und schreibenden Ich – denn alle Figuren charakterisiert in erster Linie ihr verbaler und schriftlicher Umgang mit der Sprache, sei es als Schriftsteller (Bréhier, Germaine Lemaire in *Le Planétarium*), sei es als Literaturkritiker oder auch als Teilnehmer an den ständigen literarischen Diskussionszirkeln. Hinzu kommt nicht zuletzt, daß im Grunde auch alle nicht wörtliche Rede als Innerer Monolog aufgefaßt werden kann, denn sie ist in den weit überwiegenden Fällen aus unausgesprochenen Projektionen zusammengesetzt, die dennoch ihrerseits wieder als ‚direkte Rede‘ ausgegeben werden. Hier aber beginnen die Schwierigkeiten; denn zugleich nehmen viele dieser projizierten Inneren Monologe die Form von Dialogen an. Es gelang nachzuweisen, daß es sich um simulierte Dialoge handelte, wo sich ein Ich die Gedankenfetzen eines

Partners lediglich vorstellt und sie in ihn hineinverlegt. So trifft man am Ursprung dieser ‚Unterhaltungen‘ (cf. *conversation*) doch nur wieder auf den Redenden allein, der in den simulierten Dialogen nur von sich und mit sich monologisiert hatte.

Der Schriftsteller ebenso wie der Redende stellen sich unter die Sprache, um sich ihres Schutzes zu vergewissern (vgl. *écran protecteur des mots*). Die Gespaltenheit eines Ich deutet sich jedoch dadurch an, daß diese Position der literarischen und sprachlichen Absicherung andererseits den Sprachhandelnden in eine Art ‚tour d'ivoire‘ einschließt, deren Isolierung und Einsamkeit das Ich ebenso bedroht, wie die qualvolle Vivisektion in Gesellschaft. Das Sprechbedürfnis aller Figuren ist deshalb in jedem Falle vital. Gleich in welcher Position sie sich befinden, wenn sie aufhören zu reden, können sie das eigene Ich überhaupt nicht mehr erfahren. Gerade dieser Tatbestand schafft eine ausgesprochene Nähe zur Sprachabhängigkeit der Gestalten in Becketts Romanen. Die Sprache dient hier allerdings nicht dazu, um primär eine Vermittlung des Ich mit sich selber anzustreben, sondern um eine minimale Existenzbreite des Ich- und Selbstbewußtseins kämpferisch zu erhalten. Unter dieser Einschränkung kann jedoch das Dialogisieren eines Ich mit sich selber durchaus als modifizierte Form des Selbstgesprächs verstanden werden. Damit zeigt auch das Werk N. Sarrautes in diesem wichtigen Punkt des literarischen Aktes eine Verbundenheit mit den Intentionen der anderen *nouveaux romans*.

Nach diesen vorbereitenden Klarstellungen ist es angebracht, zum Ziel dieses inneren Selbstgesprächs vorzustoßen. Die Romane Butors, in dieser Hinsicht problembewußter und mitteilsamer als andere, sprechen meist auf dem Höhepunkt ihrer inneren Odyssee das fundamentale Anliegen an, welches das Ich einen Pakt mit der literarischen Rede eingehen ließ. An einer solchen Stelle entfahrt Vernier folgendes Bekenntnis:

Je prenais mon café au Mabillon, réfléchissant à ces notes que je te destine [...] à qui tout cela [...] reviendra en mémoire [...] de telle sorte [...] que tu deviendras apte à ressaisir justement cette énorme masse d'information qui circule, à l'intérieur de laquelle, comme dans un fleuve boueux et tourbillonnant, tu te meus ignorant, emporté [...].¹⁰²

Warum hat Vernier diese Notizen (für seinen Neffen Pierre) aufgezeichnet? Er will ihn vor einem fatalen Zustand in der Zukunft schützen. Seine Welt wird sich ihm dann multipliziert haben, er wird sich in einer auf-

¹⁰² *Degrés*, S. 82.

gewöhnten *masse d'information* wiederfinden, deren Auswirkungen sich in *ignorant* ankündigen: der Welt und sich selber verfremdet.

An diesem Nullpunkt setzt die Gegenwehr des bedrohten Bewußtseins ein; seine Hoffnung auf Änderung der Situation gründet sich auf den literarischen Akt. Vernier wird (für Pierre) zum Erzähler. Er zeichnet, so gut es immer geht, diese Flut von Bewußtseinswahrnehmungen möglichst authentisch auf. Solcherart ‚dingfest‘ gemacht, werde der Neffe in die Lage versetzt, *à ressaisir [...] cette énorme masse d'information*. Die erlebte, sich rasch verflüchtende, weil aus unzähligen Einzelheiten zusammen gesetzte Wirklichkeitserfahrung könnte als schriftlich fixierte Realität, so ungeordnet und zerstückelt sie sein mag, immerhin das Material zu einer bestimmten Phase seines Lebens sprachlich festhalten und ihm die Gewißheit verleihen, wenigstens Einzelheiten seiner Verirrung zu besitzen. Mit diesem Buch (des Onkels) in der Hand hätte der Neffe die Chance, einem Stück Vergangenheit selbst gegenüberzutreten zu können, es machte ihn im letzten *apte à se ressaisir lui-même*. Diese optimistische Perspektive schränkt sich jedoch schnell ein, wenn Vernier weiterspricht:

*cette énorme masse d'information [...] à l'intérieur de laquelle [...] tu te meus ignorant [...] qui glisse sur toi, [...] qui glisse sur nous tous, sur tous tes camarades et tous tes maîtres, qui s'ignorent mutuellement, qui glisse entre nous et autour de nous.*¹⁰³

Vernier hätte diese Gefahr des psychischen Ertrinkens weder erkennen, noch einen Ausweg daraus entwerfen können, wenn er nicht zuvor selbst diesen Weg beschritten hätte und an seinem Roman, eben diesen *Degrés*, die Tragweite, aber auch die Grenzen dieser literarischen Rettung erfahren hätte. In diesem Zusammenhang sei zur Verdeutlichung noch einmal an Léon Delmont in der *Modification* erinnert, wo er der resignierenden Feststellung *je ne puis espérer me sauver seul* unmittelbar die Initiative entgegenstellte: *donc préparer [...] au moyen d'un livre à cette liberté future.*¹⁰⁴

Während Literatur für Rousseau noch als ein Refugium vor der verständnislosen Welt erschien, ist ihr in Anbetracht der hohen Forderungen moderner Erzähler eine neue, schwerwiegende Funktion aufgetragen worden, nämlich ‚Literatur als Rettung‘ zu sein. Sieht man von der dedikatorischen Komponente in *Degrés* ab, erzählt Vernier seinen Roman primär sich

¹⁰³ *Degrés*, S. 82.

¹⁰⁴ *La Modification*, S. 274.

selbst, um über seine eigene Befindlichkeit Aufschluß zu erhalten. In seinem geschriebenen Ich schafft er sich quasi ein Gegen-Ich, das ihm trotz seines defizienten Zustandes in Aussicht stellt (mehr allerdings auch nicht), vor dem übermächtigen *enlisement* bewahrt zu werden, das nicht nur die Figuren in den Romanen Butors bedroht.

Selbst wenn das Werk am Ende scheitert, weil der Stoff den Erzähler überwuchert, selbst wenn es Fragment bleibt (*ruine*, wie es Henri Jouret nennt)¹⁰⁵, war die Niederschrift dennoch konstruktiv. Denn das Minimum an Strukturiertem, das Vernier der erzählten Welt abgerungen hatte, blieb nicht vergeblich, weil es in das vielschichtige und turbulente Wahrnehmungsspektrum eine erste Ordnung einführte:

*Tout cela, so explique à son Neveu la fonctionnalité de ce document, reviendra en mémoire [...] dans un certain ordre et selon certaines formes et organisations qui te permettront de le saisir et de le fixer, de le situer et apprécier.*¹⁰⁶

Er erinnert damit an die horizontalen und vertikalen Organisationsschemata. Sie bereiten dem Verstehen eine erste Leitlinie. Der Nachvollzug in der Lektüre macht das Material des Bewußtseins (als Buch) nicht allein ‚greifbar‘, sondern in dieser Form prinzipiell erst zugänglich und transparent durch *un certain ordre* und *certaines formes et organisations*. Mit ihrer Hilfe kann das Ich den Versuch wagen, sich zu situieren (*situer*) und seine Lage zu reflektieren (*appréciier*). Tatsächlich scheint durch diesen literarischen Akt von fern eine neue Ordnung in diesem gegenwärtigen Multiversum angelegt zu sein.

Dieser Leitgedanke verleiht den im Vordergrund stehenden ‚Formalitäten‘ ihre eigentlich literarische Legitimation, stehen doch die Aufbauformen des Romans geradezu funktional im Dienst des bedrohten Ich. Denn je mehr Strukturiertes der Erzähler der erzählten Welt mitzuteilen vermag, desto günstiger werden seine Voraussetzungen, um die Eigengesetzlichkeit seines entstellten und entglittenen Ich zu rekonstruieren.

So betrachtet eröffnet die strukturelle Ich-Konfrontation bedeutende Perspektiven. Das ist viel, wenn man an die Ausgangssituation denkt, und problematisch dennoch, da die eigentlichen Auswirkungen dieser epischen Kommunikation jenseits des Buches, in der Lektüre liegen. Insgesamt, so

¹⁰⁵ *Degrés*, S. 385, wie Vernier dem dritten Erzähler seines Romans in den Mund legt.

¹⁰⁶ *Degrés*, S. 82.

kann man bisher sagen, bekundet die ‚verinnerte Korrespondenz‘ den Willen des Ich zum Widerstand gegen den wachsenden Identitätsverlust und die schneidende Vereinsamung als seine Folge. Gelingt es, die aktuelle Verfassung der *condition humaine*, wie lückenhaft auch immer, zu repräsentieren, dann verkörpert sich in diesem literarischen Manifestationsvorgang ein Akt der Grenzüberschreitung in Richtung auf Selbstvermittlung; Literatur und Umgang mit Literatur bestätigen auch am Nouveau Roman, auf anderen Wegen zwar, aber doch aufs Neue, ihren legitimen Platz im permanenten Erkenntnisprozeß des Menschen gegenüber seiner Wirklichkeit. Diese Freiheit durch Einsicht meinte Léon Delmont, als er von der *liberté future* und ihrem *reflet tellement admirable* sprach.¹⁰⁷

Bei anderen Erzählern bleibt diese Thematik der Struktur immanenter; sie beschränkt sich auf diskrete Motive und Andeutungen oder ist allein aus der Erzählstruktur des Romans zu postulieren. Deshalb haben wir die Aspirationen Verniers und Delmonts an den Anfang gestellt, da sie die Suche nach Bedeutungsmöglichkeiten auf verborgene Motivationen dieses Schreibens hinführen.

Man kann beobachten, daß Becketts Helden profunde Gedanken gern an unscheinbaren Stellen verstecken oder sie an der Biegung eines wuchernden Gedankenganges einflechten, über die die Lektüre leicht hinwegsieht. Dieser Art ist die beiläufige Bemerkung Morans, der ersten aller Figuren in der Trilogie. Auf die Frage, warum er seinen Bericht schreibt, gibt er mit Hinweis auf eine innere Stimme folgende Antwort:

Elle me dit [...] cette voix [...] que le souvenir de ce travail [d. h. des rapport, *den er gerade schreibt*] soigneusement exécuté jusqu'au bout m'aidera à supporter les longues affres de la liberté et du vagabondage. Est-ce à dire que je serai expulsé de ma maison [...], que je perdrai mes arbres [...] et toutes les absurdes douceurs de mon intérieur, où chaque chose a sa place, où j'ai tout ce qu'il faut sous la main pour pouvoir endurer d'être un homme.¹⁰⁸

Und tatsächlich schreitet sein Zerfall so rapide weiter, daß er am Ende seines Berichts alle bisherigen Existenzformen aufgeben und ‚unbehauſt‘ im Garten leben wird. *Je ne supporterai plus d'être un homme, je n'essaierai plus*¹⁰⁹ wird er dann sagen. Die Zeit der *vagabondage* und *liberté* ist von da an für ihn und alle nachfolgenden Helden angebrochen. Wir woh-

¹⁰⁷ *La Modification*, S. 274.

¹⁰⁸ *Molloy*, S. 204–205.

¹⁰⁹ ebda., S. 271.

nen einem verhängnisvollen Prozeß des Ich-Verlustes bei. *Liberté* bedeutet unter diesen Begleitumständen fatale Freiheit von allen Bindungen, die seinem Dasein bisher einen festen Rahmen verliehen haben (wie Messe, Kommunion, Tagesablauf, Mahlzeiten, Gewohnheiten etc., deren Zerfall der Teil ‚Moran‘ gerade drastisch vor Augen führt). Zugleich beginnen damit *les longues affres* dieses freien Zustandes, die Schrecken der Bindungslosigkeit und der Einsamkeit. In diesem Strudel der Zersetzung wird die Erinnerung an seinen Bericht zum letzten Bezugspunkt des schwindenden Moran-Bewußtseins. Wenn sich ein Ich nach Moran in seinen Schreibakten über die Bilder seines Bewußtseins beugen wird, erkennt es jeweils von fern noch einmal einen Abglanz seiner sich verflüchtigenden Identität. Wie schon bei N. Sarraute stellt sich die Frage nach der Rückgewinnung der verlorenen Ich-Einheit im Werk Becketts nicht mehr. Der Kampf dieser Figuren beschränkt sich darauf, ein immer geringeres Minimum an Selbstbewußtheit aufrechtzuerhalten. Reden und Schreiben bedeutet, den fortschreitenden Verfall des Bewußtseinsvorrates an Welt ein wenig hinauszögern. Solange es den Figuren gelingt, sich in die Sprache hineinzuretten, haben sie eine geringe Chance, ihrer selbst gewahr zu werden. Diese Art der Konfrontation mit sich selbst ist ihre allerletzte Selbstgewißheit.

Eine ganz ähnliche Aufgabe kommt, wie schon dargestellt, der Sprache in den Romanen N. Sarrautes zu:

Non, il a tout perdu. Il est seul, démunie. Il a été attiré hors de la protection de cette enceinte fortifiée où il se tenait, de cette place forte que formaient autour de lui ses travaux, ses livres, ses articles, son style dur, haut, fermé, imprenable, ses phrases ciselées comme des canons de bronze [...] qui tenaient en respect les assaillants.¹¹⁰

Die anonyme innere Rede denunziert mit geradezu sadistischer Befriedigung den Einsturz eines Literaten in den *Fruits d'Or*, dessen Werke ihn bislang unangreifbar machten für die Vertreter des Gemeinplatzes. Die Figuren dieses Romans klammern sich an die Sprache, um ihr Ich-Bewußtsein gegen die es umlauernde Gesellschaft abzuschirmen, die jeden, der sich mit Hilfe der Sprache eine Souveränität (aber gleichzeitig auch die Einsamkeit des Abseitsstehenden) erworben hat, wieder in die nivellierende Kollektivität herabzuziehen versucht. Sie macht einsam, weil sich das Ich darin selbst verleugnen muß und sein Gesicht verliert. Nicht ohne

¹¹⁰ *Fruits d'Or*, S. 162–163.

Grund entarten die Gestalten in N. Sarrautes Romanen fortschreitend zu anonymen Stimmen.

Obwohl *La Route des Flandres* einen geschlosseneren Erzählvorgang als *Les Fruits d'Or* ausgebildet hat, bereitet dessen Deutung Schwierigkeiten, weil seine literarische Rede weniger mitteilsam ist als vergleichsweise die Werke Butors oder Becketts. – Es sei an die heftige Ablehnung erinnert, mit der Georges dem schriftstellerischen Schaffen des Vaters gegenübertrat. Trotz allem war ihm in seiner Not kein anderer Ausweg geblieben, als selbst zu versuchen, ihrer in einem literarischen Unternehmen Herr zu werden. Welche Motive ihn dazu veranlassen mochten, gehen aus einigen, wie im Theater ‚seitwärts‘ gesprochenen Bemerkungen hervor:

ces caractères, ces signes sont là, comme dans sa nuit un aveugle sait – connaît – l'existence des murs protecteurs, [...] und wenig später bezeichnet er die Blätter des Vaters als en quelque sorte devenues comme une partie de lui-même [...] aussi inséparable de lui que son cerveau ou son cœur; kraft der Gegenwart dieser Blätter wird der Lichtkegel um seinen Arbeitstisch zu einer Art cocon protecteur, d'œuf.¹¹¹

An dieser entscheidenden Stelle fast die selben Bilder wie in *Fruits d'Or*: *murs protecteurs* oder *cocon protecteur*. Der Akzent liegt gleichfalls und eindeutig auf der Schutzfunktion der Sprache. Der Schluß macht sie mit emphatischen Worten noch einmal deutlich:

Mais l'ai-je vraiment vu ou cru le voir ou tout simplement imaginé [...]. Wohin dieses Einbrechen der Grenzen unter den verschiedenen Bewußtseinsbenden führt, faßt er in die abschließenden Worte: le paysage tout entier inhabité vide sous le ciel immobile, le monde arrêté, figé s'effritant se dépiquant s'écroulant peu à peu par morceau comme une bâtie abandonnée [...] livré à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps.¹¹²

Erst von hier aus klärt sich letztlich die intensive Auseinandersetzung mit dem Schreiben des Vaters. Ihm war es offenbar gelungen, in der Sprache seine Persönlichkeit vor dem Zerfall zu bewahren. Obwohl der Sohn versucht, es auf seine Materialität zu reduzieren (*feuilles, caractères, signes*) und als Selbstbetrug zu entlarven, war ihm anscheinend keine andere Wahl geblieben, als selbst zur Sprache zu greifen und mit der *Route des Flandres* ein Dokument zu schaffen, das seine individuelle Wirklichkeits-

¹¹¹ *Route des Flandres*, S. 244.

¹¹² ebda. S. 314.

erfahrung auch wirklichkeitsgemäß zum Ausdruck bringt und ihm darin die Möglichkeit verleiht, nach Ursachen, Konstanten, Eigenlogik zu suchen, d. h. einen inneren Dialog mit sich selber zu eröffnen.

Verschwiegener als Georges ist dagegen der ohnehin wortarme Erzähler von *Dans le Labyrinthe*. Wir wissen von ihm lediglich, daß er den Roman schreibt und ihn unvollendet zurückläßt, als er sich empirisch-kausalen Gesetzen nicht fügen ließ. Dennoch war sein Werk nicht umsonst. Zum ersten besitzt er eine sprachliche Abbildung dieser veränderten Bewußtseinssituation. Zum zweiten – und das ist eine der wenigen Stellen, wo er aus den Kulissen seiner Welt heraustritt – glaubt der Erzähler zwischen den weithin mangelhaft koordinierten Erzählbruchstücken hindurch wenigstens Umrisse einer Ordnung zu erahnen:

Son fils [d. h. der Junge], un enfant d'une dizaine d'années au visage sérieux [...]. Son rôle est primordial [...]. L'invalide, en revanche, ne joue pratiquement aucun rôle [...]. Le patron du café, pour sa part, est énigmatique, ou insignifiant. Les comparses qui discutent devant lui [...] ne sont que des tacticiens de cabaret qui refont l'Histoire [!] à leur guise.¹¹³

Unter diesen Stammtischstrategen, die sich um die Rekonstruktion der Geschichte bemühen, befindet sich übrigens der Arzt, in dem sich der Erzähler ein zweites Mal inkarnieren will. Ist es nicht ein verschlüsselter Hinweis auf den illusorischen Versuch, die ‚Geschichte‘ des Soldaten, und d. h. dieses Romans zusammenzustellen? Wichtiger aber scheint zu sein, daß es dem Ich-Erzähler am Ende des Romans zum ersten Mal gelingen will, in den divergierenden Teilen seines Romans eine Organisation zu erkennen.¹¹⁴ Möglichkeit der Ordnung aber ist gleichbedeutend mit Einblick in die Ursache seines Scheiterns, das nach einer eigenen und eigenmächtigen Gesetzmäßigkeit arbeitende Ich-Bewußtsein. Möglichkeit der Ordnung heißt deshalb in diesem Falle vor allen Dingen auch Möglichkeit der Selbsterkenntnis. Eine Methode zeichnet sich ab: nur eine Gegenüberstellung im literarischen Akt schafft die Voraussetzung zu einer (stummen) Kommunikation des Ich mit dem Stoff seiner Befindlichkeit. Freilich wird

¹¹³ *Dans le Labyrinthe*, S. 216–217.

¹¹⁴ Dieselbe Perspektive tut sich auch dem Erzähler von *Degrés* auf, der indirekt den Erkenntniswert des Schreibens unterstreicht: *Il est possible que je me trouve obligé dans la suite de ces notes, d'opérer une réorganisation générale; ce qu'il faudrait c'est que cette organisation nouvelle jaillisse en quelque sorte de celle-ci* (*Degrés*, S. 115).

man gerade von diesem Erzähler am wenigsten eine Antwort auf die Frage nach dem Erfolg erwarten.

Eine der wesentlichsten Erkenntnisse aus diesen Beobachtungen besteht darin, daß die Ich-Ich-Struktur der Erzählanlage einer bedeutsamen Funktion verpflichtet ist, die unmittelbar an das thematische Anliegen des Erzählens heranreicht. Mit einiger Berechtigung könnte man von einem ‚Thema der Form‘ sprechen, ein Grundzug nicht nur der *nouveaux romans*, sondern moderner Erzählformen überhaupt.

Der Initialimpuls dieses Schreibens geht von der verhängnisvollen Erfahrung der Komplexität der Bewußtseinswahrnehmungen aus. Sie überwuchern die Ordnungskategorien des logischen Ich und beschwören die Gefahr eines Identitätsverlustes herauf. Diese Situation führte das Ich in Vereinzelung und Selbstverfremdung von zerstörerischer Einsamkeit. Aus ihr heraus erwächst das gesteigerte Bedürfnis nach Mitteilsamkeit. Beides, Alleinsein und Ausdruckzwang, bedingt seine ‚monologische Situation‘. In dieser extremen Gefährdung findet es den Weg zur Literatur. Sein Reden auf dieser Stufe gleicht in vielem einem Sich-losprechen, nicht unähnlich dem ‚diaristischen Beichten‘.¹¹⁵ Mit Hilfe der Ich-Ich-Struktur versuchen die Ich darüberhinaus, ein internes Gespräch in Gang zu bringen, das die Ich-Isolierung überwinden könnte. In der strukturellen Gegenüberstellung des Ich mit sich selber erweitert sich sein Innerer Monolog zu einem Selbstgespräch, das, wenn es auch für keinerlei Erlösungszusicherung verbürgt, wenigstens einen Erlösungshorizont eröffnet.

Was in dieser Form noch zusätzlich angelegt ist, kann nur noch als Perspektive des Erzählens umrissen werden: diese Literatur verleiht dem geschriebenen Wort die Bedeutung eines ‚Instrumentes gnostischer Technik‘.¹¹⁶ Selbsterkenntnis im Schreiben unternimmt den Versuch, die Grenzen der Ich-Isolierung zu überschreiten und eine Standortbestimmung des Verirrten in die Wege zu leiten. Wer aus diesen Motiven heraus zur Literatur findet, macht sie zur zweiten Heimat des ‚unbehausten‘ Menschen.

c) Das Ich im Selbst-Verhör

Die Redeweise der *nouveaux romans* wäre nicht ausreichend gewürdigt, wenn man einen anderen charakteristischen Aspekt ihres ‚inneren Dialoges‘ unberücksichtigt ließe. Er gibt sich ursprünglich recht kriminalistisch. *Les Gommes* (1953) und *Le Voyeur* (1955) von Robbe-Grillet scheinen

¹¹⁵ Vgl. dazu die Ausführungen Hockes, *Europäisches Tagebuch*, S. 28.

¹¹⁶ ebda., S. 346.

vom Kriminalroman ebenso beeinflußt wie etwa *Emploi du temps* (1956) von Butor. Unter verschiedenen Vorzeichen setzt sich dieser ‚Zug zum Kriminalroman‘¹¹⁷ dann in *Moderato Cantabile* von Marguerite Duras¹¹⁸, *La Mise en Scène* von Claude Ollier¹¹⁹ direkt und unverkennbar fort. Andere *nouveaux romans* aus der Zeit vor oder bis ungefähr 1960 wie *Passage de Milan* (1954) von Butor, *La Jalouse* (1957) von Robbe-Grillet, *Le Vent* (1957) von Claude Simon¹²⁰, *Le Dîner en Ville* von Claude Mauriac, auch die gewalttätige Welt in *Mollo* oder die psychischen Morde von *Martereau* bis *Entre la Vie et la Mort* Nathalie Sarrautes erregen des Lesers Interesse durch ihre latente Kriminalatmosphäre. Außerlich-zeitlich wird dieser Einfluß von *L’Inquisiteur* (1962) Robert Pingets abgeschlossen; zugleich steht dieser Roman bereits auf einer anderen Entwicklungsstufe des *Nouveau Roman*, wo kriminalistische Elemente zwar nicht eliminiert, aber doch neu interpretiert werden.

Es würde zu weit führen, die genannten Werke und ihre kriminalistischen Züge detailliert darzulegen. Überdies hat die Kritik nicht versäumt, diesen in die Augen springenden Aspekt zu ergreifen und zu erläutern. Aus unserem Interesse für die Redesituation richten sich Fragen in erster Linie nach den Motiven und Verbindungen, die den Erzählern diese Form der Trivialliteratur attraktiv erscheinen ließen.¹²¹ Gerade in diesem Punkt ist *L’Inquisiteur* und besonders sein Titel aufschlußreich¹²²; ein Symptom

¹¹⁷ Titel eines Kapitels in Janviers *Literatur als Herausforderung*.

¹¹⁸ Auskunft über diesen Aspekt in M. Duras’ Romanen gibt Barbara Bray mit *Marguerite Duras: Le langage comme événement* in: Sit. III, S. 75–82.

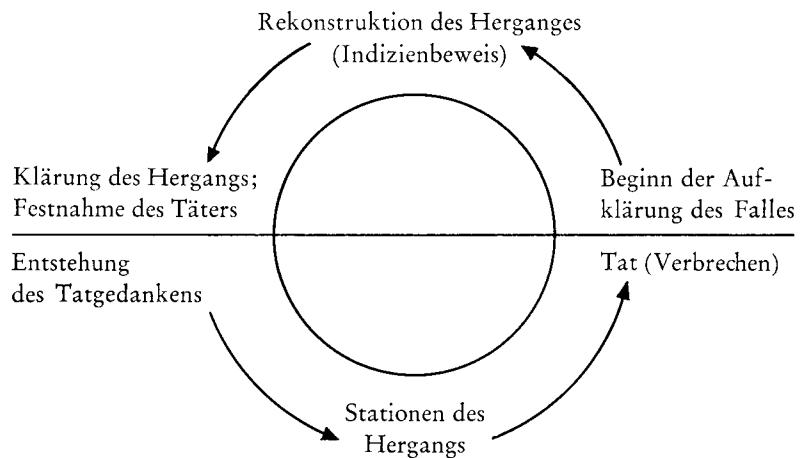
¹¹⁹ Vgl. dazu den übersichtlichen und informativen Artikeln von Jean Alter über die *Mise en Scène* im besonderen und kriminalistische Motive in anderen *nouveaux romans* in: *L’enquête policière dans le nouveau roman: La mise en scène*; in: Situation III, S. 83–104.

¹²⁰ Wie großzügig Janvier den Einfluß des Kriminalromans auffaßt, zeigt sich daran, auf welche Weise er z. B. *Le Vent* Simons daran mißt: ‚Dennoch findet man auch bei Simon Polizisten, besonders in ‚Le Vent‘: damit ist der Roman auch schon klassifiziert (op. cit., S. 32).‘

¹²¹ Zur Untersuchung des kriminalistischen Aspektes hier noch einige Hinweise: Morissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., klärt diese Bezüge; ebenso Albérès, *Métamorphoses*, op. cit., Kap. VIII, S. 143 ff.; W. Engler, in der Rezension, ZfSL 74/1964, S. 280, der knapp auf philosophische Hintergründe hinweist (à propos: G. Krause, *Tendenzen im frz. Romanschaffen des 20. Jahrh.* Frankf./M. 1962). – Vgl. auch bes. den profunden Artikel von Dina Dreyfus, *Vraies et fausses énigmes*, in: *Mercure de France* 331/1957.

¹²² Situation und Thematik ist schon in *Le Fiston* (1959) voll ausgestaltet. Vgl. dazu die in diesem Falle sorgfältigen Beobachtungen von Pollmann, *Der Neue Roman*, S. 187.

wurde darin auf seinen adäquaten Begriff gebracht. Dieser Roman unterzieht die zentrale Gestalt, den alten Diener, einem nicht endenwollenden Verhör (von bald 500 Seiten). Die Handlung besteht aus einer ununterbrochenen Kette von insistierenden und bohrenden Fragen, gestellt von einer anonymen Stimme, die der Diener unerbittlich über sich ergehen lassen muß. Diese Situation des Verhörs findet sich, sieht man von spezifischen Varianten ab, im Grunde in allen soeben erwähnten Romanen. Wallace in *Les Gommes*, Revel in *Emploi du Temps* oder Lassalle in der *Mise en Scène* entdecken dienstlich oder privat einen kriminellen Tatbestand, der immer zugleich mysteriös und ungeklärt ist. Er veranlaßt sie, die Rolle des Detektivs zu übernehmen. Ihre weitere Aufgabe hat der Kriminalroman vorgezeichnet: sie leiten eine Untersuchung ein, die, wenn sie zum Erfolg führt, mit der Rekonstruktion des Tathergangs und der Ergreifung des Täters endet. Die einzelnen Schritte der Aufklärungsprozedur bestehen methodisch grundsätzlich in Fragen. Fragen richten sich nach Personen, Dingen und Umständen; ein Stück Welt wird ins Verhör genommen. Die zusammengetragenen Fakten schließen sich, in der richtigen Logik angeordnet, zum Indizienbeweis, mit dessen Hilfe der Hergang des Geschehens rückläufig, d. h. von der Tat aus zum Ursprung, rekonstruiert wird. Nicht unpassend konnte deshalb Ollier die Aufklärungsbemühungen seines Protagonisten Lassalle mit dem Titel *Mise en scène* versehen, handelt es sich dabei in der Tat um eine Neuinszenierung. Schematisch und idealtypisch vereinfacht lässt sich diese zyklische Struktur des Kriminalromans so veranschaulichen:



Auffallenderweise war die direkte Anwendung des Kriminalromans bereits weitgehend abgeschlossen, als die exemplarisch ausgewählten *nouveaux romans* in Erscheinung traten. Doch eine Lektüre unter diesem Aspekt spürt, daß sein Vorbild wie eine Responsion in ihnen nachwirkt. Prüft man die elementaren Stationen ihres Verlaufs, ergeben sich tatsächlich Vergleichssituationen, die einer Beachtung wert sind. Vernier ist es, der auch in diesem Fall ein entscheidendes Stichwort äußert. In einem schon erwähnten Kommentar spricht er davon, ein *simple enregistrement de faits exacts* erstellen zu wollen. Dabei fühlt er sich dem Grundsatz verpflichtet, seine Aufzeichnungen *devant en enquêteur impitoyable*¹²³ zu rechtfertigen. Wie aber wäre er dazu imstande, wenn er sich nicht vor und während seiner Arbeit selbst in die Rolle des *enquêteur* hineingedacht hätte? Zwar kann er nicht mehr mit einem Detektiv verglichen werden¹²⁴, aber gleich ihm ist er ein unablässiger Frager, der Fakten ans Licht bringen will. In weiterem Sinne unterzieht auch er ein Stück Welt mit ihren Figuren und Objekten einem Verhör, auch wenn es nicht unmittelbar von einem kriminellen Delikt herausgefordert wurde.

Andere Protagonisten verhalten sich nicht sehr verschieden. Man denke etwa an die sadistische Genauigkeit, mit der die Figuren in N. Sarrautes Romanen ein Gegenüber bis in die subtilsten psychischen Regungen hinab zerlegen, um es zu verwunden. Der Neffe in *Martereau* führt diese Vivisektion exemplarisch an *Martereau* vor. Das in eine Außenwelt projizierte Pendant dazu findet sich in den Romanen Robbe-Grillets. Der Ehemann in *La Jalouse* oder Mathias in *Le Voyeur* geben Musterbeispiele für seine Art des minutiosen Verhörs eines Wirklichkeitsausschnittes. Hinter der objektiven Zudringlichkeit verbirgt sich stets eine provokative Fragesituation: die Eifersucht fragt nach Beweisen für die Untreue; das Gewissen des *Voyeur* versucht die Dinge seiner Welt so zurechtzudenken, daß der Mord darin geradezu ausgespart wird; das Ich in *Dans le Labyrinthe* verfolgt das Entstehen einer fiktiven Welt mit der Eindringlichkeit desjenigen, der fragt, weil er sich selbst in Frage gestellt fühlt. Noch gequälter vernimmt Georges alle noch greifbaren Erinnerungsdaten zu seinen Kriegs- und Nachkriegsjahren, um die schwer auf ihm lastende, undurch-

¹²³ Degrés, S. 54.

¹²⁴ Ihn als „hellsichtigen Supermann“ zu bezeichnen (Janvier, op. cit., S. 41) rückt die seriöse Ernsthaftigkeit Butors in die Nähe eines Unterhaltungs- oder Science-fiction-Romans, die nicht einmal in den rein experimentellen Werken nach Degrés angebracht ist.

dringliche Vergangenheit nach der Ursache ihrer noch immer andauern- den Bedrohlichkeit auszufragen.

Das Verhör des Kriminalromans wiederholt sich auch in diesen Romanen in der abgeschwächteren Form einer inneren, aber nichtsdestowenigerbrisanten Fragesituation.¹²⁵ Durch welchen ‚Tatbestand‘ wird sie hervorgerufen? Diese Frage ist identisch mit der Frage nach der Erzählmotivation. Die Vielgestaltigkeit eines Bewußtseinsbildes ließ eine Welt auf je verschiedene Weise zu einem ‚Multiversum‘ zerreißen¹²⁶, in dem das Ich vereinsamt. Häufig genug implizierte dabei der Endpunkt dieser Perspektive das Bild des Todes.

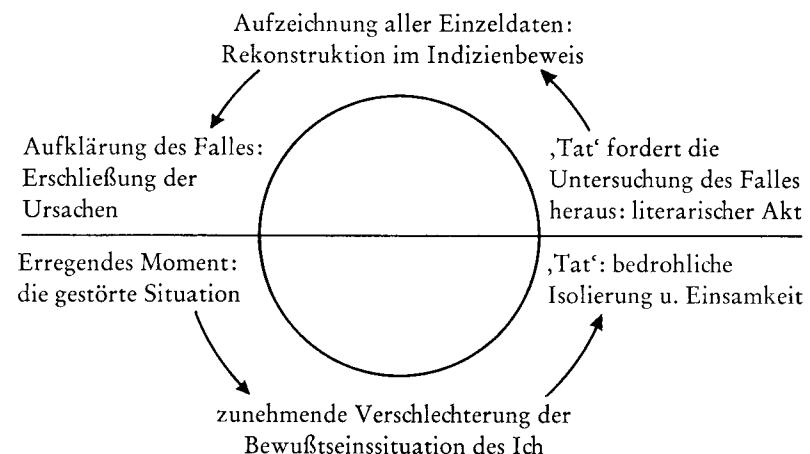
In diesem Moment, der in gewisser Weise an die ‚Tat‘ erinnert, setzt die gegenläufige Untersuchung des bedrohten Ich ein. Von hier aus wird es versuchen, Umstände, Einzelheiten, Befunde, die in irgend einer Weise an der Heraufbeschwörung seiner gegenwärtigen Situation beteiligt waren, mit kriminalistischer (und detektivischer) Akribie zu eruieren. Dieser Indizienbeweis verfügt einerseits über eine gute Ausgangsposition, kann er doch die dringend benötigten Informationen dem eigenen Bewußtsein entnehmen, und stößt andererseits doch auf Komplikationen, weil ihn die Unzahl der Einzelheiten vor redaktionelle Probleme stellt. Dieser Akt des Recherchierens und Aufzeichnens gleicht durchaus dem Bemühen um die Rekonstruktion des Tatgeschehens im Kriminalroman.

Vom Untersuchungsergebnis her unterscheiden sie sich zwar, nicht jedoch in der Absicht und der Methode. Zum einen brechen alle angeführten Romane ihre Beweisführung vorzeitig ab, weil sie in der vorgesehenen Weise undurchführbar ist. Zum andern kann ein ‚Täter‘ nicht mehr mit einer Figur identifiziert und – festgenommen werden. Zu ‚Tätern‘ in dieser Falle werden die Störungssymptome des Bewußtseinszustandes; der Täter ist nicht mehr personal, sondern situativ. Dem Charakterbild des ‚Unhelden‘ entspricht es außerdem, daß er, wenn man so will, ein ‚negativer Täter‘ ist, die Tat vollzieht sich an ihm – gegen seinen Willen.

¹²⁵ Boisdeffre stellt sie in einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang: »Avec Proust, le roman cesse d’être une description du monde pour devenir une interrogation du monde« (*Où va le roman*, S. 46). Janvier bemerkt dies ebenfalls für die Romane der 2. Phase: „Ob die Handlung sich direkt vom Kriminalroman herleitet, oder ob Tun und Lassen der Hauptfiguren daran erinnern – all diese Bücher zeigen ein immer gleiches Verhalten: das insistierende Fragen“ (op. cit., S. 42).

¹²⁶ Vgl. dazu das Zeugnis Georges: *Le monde [...] s’écroulant peu à peu par morceaux comme une bâtie abandonnée* (*Route*, S. 314).

Insgesamt nimmt die Untersuchung dann doch einen dem Kriminalroman ungefähr analogen Verlauf. Ein unerträglicher Zustand entfaltet sich bis zur Bedrohung der psychischen Identität und teilweise der physischen Existenz (= Tat). Sie setzt die gegenläufige Ermittlung über die auslösenden Momente als echten Indizienbeweis in Gang. Das Ziel bestünde in der Aufklärung des ‚Falles‘, d. h. in der Rekonstruktion der ursächlichen Zusammenhänge.¹²⁷ Die Untersuchung kommt damit wieder zurück zum Ausgangspunkt des Geschehens. Der Aufklärungsakt des Protagonisten vollzieht eine ähnliche Bahn wie der Kriminalroman, wo das Ende zum Anfang zurückweist. Die ‚Handlung‘ schließt sich zum Ring. Eine graphische Darstellung zeigt die innere Verwandtschaft beider Modelle:



Die Umgestaltungen des klassischen Kriminalmodells in den *nouveaux romans* um 1960 verändern es zwar in seinen Geschehnisstationen, aber noch mehr substantiell. Indem es den persönlichen Täter, die faktische Tat und die beruhigende Auflösungsgewißheit (meist die Ergreifung des Täters) einbüßt, um sich desto entschiedener einer existentiellen Problematik zuzuwenden, unterliegt es einer Verinnerung.¹²⁸ Je stärker das Ereignis-

¹²⁷ Dubois kann diese Auffassung voll unterstreichen: »Ces œuvres [...] ne se donnent en effet pas comme des enregistrements immédiats d'une tranche de vie, mais comme des reconstitutions attentives et patientes d'une affaire« (In: *Avatars du monologue intérieur*, S. 25).

¹²⁸ Howlett (*Objet dans le roman*, S. 68) beobachtet aus anderer Sicht »une déréalisation du monde des objets«. – Für das Werk Becketts gibt Friedman

hafte aber zurücktritt, desto mehr verlagert sich das Gewicht des ‚Geschehens‘ auf den Ermittlungsvorgang. Der Indizienbeweis als Verhör ist daher einer der bemerkenswerten Wesenszüge des ‚inneren Gesprächs‘ im Nouveau Roman der zweiten Phase.

Endlich enthüllt sich aus dieser Akzentverschiebung auch, was die Erzähler eigentlich am Kriminalroman faszinieren mußte: das induktive Verfahren, dessen gesamte Struktur auf die Auflösung einer mysteriösen Störung der Ordnung angelegt ist. Der Nouveau Roman griff es zunächst direkt auf und entwickelte es dann weiter im Sinne einer Sublimierung und Literarisierung des trivialen Modells. Die Verinnerung nimmt der ‚Tat‘ zwar viel von ihrer kriminalistischen Spannung, integriert sie jedoch in die übergeordnete Situationsanalyse des Menschen. Darüberhinaus verwandelt sie das Objekt in ein Indiz; als solches ist sein Eigenwert neben-sächlich, es hat allein Bedeutung als Beweisstück im Verhör des Erzählers. Deshalb ist trotz seiner neugewonnenen Autonomie der Subjektbezug des Objekts letztlich seine essentiellste Bestimmung. M. Chastaing findet dafür die knappe Formel: »L’esse des choses tient tout entier dans leur percipi«.¹²⁹

Der Stilzug der Genauigkeit, den wir an der detaillistischen Perspektive herausgestellt hatten, erfährt vom Indizienbeweis her eine ergänzende Deutung, denn Präzision und Vollzähligkeit der Wahrnehmungen stehen im Dienst einer möglichst eindeutigen Identifizierung der ‚Tatumstände‘. In einem Indizienbeweis ist alles von Wichtigkeit, selbst die kleinste Einzelheit. Deshalb kann der Erzähler auch nichts davon negieren oder übergehen, ohne nicht die Ermittlung zu gefährden.¹³⁰

Das verinnerte Modell des Kriminalromans durchbricht die klassische Rol-

einen wertvollen Hinweis: »Après un début à la Simenon, le roman s’achemine vers une fin kafkaïenne au fur et à mesure que s’intérieurise le thème policier« (*Les romans de S. Beckett et la tradition du grotesque*, S. 45).

¹²⁹ Max. Chastaing, *La philosophie de V. Woolf*. Paris (PUF) 1962, S. 24. Er prägte sie zwar für V. Woolf, aber als ‚Vorläuferin‘ des N. R. ist die Übertragung gerechtfertigt. – Howlett drückt es so aus: »ils ne trouvent leur consistance que par la conscience qui les supporte« (*Notes sur l’objet*, S. 68). – Sartre klärt die Verhältnisse in allgemeiner Weise: »La réalité qu’on montre [...] ce n’est plus la chose elle-même, arbre ou cendrier, mais la conscience qui voit la chose«, sagt er zur Darstellungsweise des Inneren Monologs (*Situation II*, S. 200, Anm. 3).

¹³⁰ Pingaud: »Le moindre objet, le moindre geste [...] que leur donne la description, y joue le rôle de signaux avertisseurs« (*Inventaire*, S. 150).

lenverteilung noch an anderer, bedeutsamer Stelle: Detektiv und Täter, normalerweise auf zwei antagonistische Figuren verteilt, werden auf der Höhe des Nouveau Roman in ein und die selbe Figur verlegt. Schon Wallace, Protagonist der *Gommes*, hatte diese Entwicklung eingeleitet, als ihn seine Aufgabe als Kommissar zugleich zum Täter werden ließ. Trotzdem wird die traditionelle Opposition der beiden Rollen nicht völlig aufgehoben, sondern allenfalls anders verteilt, wobei sie auf die beiden Ich des Erzählvorgangs übertragen werden. Die Ich-Doppelung fügt sich unter diesem Aspekt sinnvoll in das verinnerte Aufklärungsmodell ein. Im Spannungsverhältnis von schreibendem und aktualisierendem Ich ist ein ‚klassischer‘ Frage-Antwort-Antagonismus angelegt, wie er von jeher zwischen einem ‚juge d’instruction‘ und dem ‚Angeklagten‘ (hier dem unschuldig-schuldigen Unhelden) präfiguriert war. Man wird diesen zusätzlichen Aspekt des Ich-Ich-Verhältnisses als weitere Facette zur Aufhellung der inneren Gesprächssituation in den *nouveaux romans* festzuhalten haben¹³¹, auch wenn darin keine rein originale Leistung des Nouveau Roman zum Ausdruck gebracht wird. Kafkas Roman *Der Prozeß*¹³² gab den Autoren ebenso ein paradigmatisches Vorbild, wie Camus’ schillerndes Spätwerk *La Chute*, dessen gegen das eigene Ich gerichtete Prozeßverfahren verblüffend mit der Redesituation in den *nouveaux romans* übereinstimmt. Der Monolog des Richters Clamence setzt sich aus Antworten zusammen, die er auf teils stumme, teils selbst geäußerte Fragen gibt, obwohl er sein Gespräch als Dialog mit einem schweigenden, anonymen Gesprächspartner fingiert. Im Grunde ist es ein Selbstverhör, in dem etwas angelegt ist, was sich erst im Laufe seines Monologs entwickeln wird: der Richter (juge d’instruction), von Beruf zur Vernehmung anderer bestellt, wird zusehends von der Notwendigkeit ergriffen, sich selbst zu vernehmen. Er vereint in einer Person Richter und Angeklagten. Allerdings bringt dieser innere Widerstreit keine Lösung oder Erlösung aus seiner Situation; es geht einzig darum, sie zu ertragen. In den Fiebervisionen

¹³¹ E. Höhnisch erwähnt diese innere Untersuchung passim in Larbauds *Mon plus secret conseil* und Butors *Modification (Das gefangene Ich)*, S. 136.

¹³² Joseph K., aufgrund eines mysteriösen Tatbestandes angeklagt, versucht nichts anderes, als seinen Prozeß in Gang zu bringen. Er befindet sich ständig auf der Suche nach seiner Verhandlung – ohne Erfolg, sodaß er die Untersuchung gegen sich schließlich selbst durchführt. Albérès betrachtet aus diesem Grunde den Prozeß als einen Wegweiser zum Verständnis des N. R.; er sieht Joseph K. in einer Situation, wo er Angeklagter und Untersuchungsrichter in einem sei: »Il circule [...] dans une Prague fantomatique [...] enquête sur son propre procès, sans savoir quel est le motif d’accusation« (*Métamorphoses*, S. 135).

des Endes sieht er dazu eine Möglichkeit als *juge-pénitent*, als ‚Bußrichter‘.¹³³

Dieses unterschwellig auch in den *nouveaux romans*, zumal den ausgewählten, sich vollziehende Prozeßverfahren verbindet sie mit einer bedeutenden Thematik des modernen Erzählens. In ihm expliziert sich wohl ein Teil jener kollektiven Schultsituations, die als transsubjektives Substrat der modernen Welt und der Wirklichkeitserfahrung des Einzelnen zugrunde liegt.

Wie in der Einleitung bereits lange vorweggenommen wurde, kann das in den literarischen Akt einbezogene Modell des Kriminalromans als Kriterium zu einer Phaseneinteilung des *Nouveau Roman* herangezogen werden. Auffallenderweise scheint eine unmittelbare Übernahme zu dem Zeitpunkt weitgehend abgeschlossen, als die ausgewählten Werke ihr Erscheinen begannen.¹³⁴ Sie unterzogen das Modell einer Reflexion¹³⁵; das sich daraus entwickelnde ‚innere Selbstverhör‘ wird charakteristisch für die zweite Phase von etwa 1959 bis 1963.

Ein zweites, allerdings schwächeres Kriterium schließt sich in diesem Zusammenhang an. Alter beobachtet, daß *La Mise en Scène* wie auch *Les Gommes* oder *Emploi du Temps* mythische Urkonflikte in moderner Version nachvollziehen. »Dans les trois cas, un meurtre légendaire préfigure un meurtre réel«.¹³⁶ *Les Gommes* wiederholen das Schicksal von Oedipus, der seinen Vater tötet¹³⁷; *Emploi du Temps* knüpft eine Verbindung zum gewaltigen Tode Abels¹³⁸ und *La Mise en Scène* schließlich spielt mehrfach auf einen rituellen, stammesgeschichtlichen Mord an, zeichenhaft ge-

¹³³ A. Camus, *La Chute*, Paris (Gallimard) 1956; S. 136.

¹³⁴ Albérès kann, obwohl er sich mit wenigen Hinweisen begnügt, diese zeitliche Einteilung anhand des Kriminalmodells genau bestätigen. »Comme Robbe-Grillet, Butor frôle le roman ‚super-policier‘. Il a besoin (et c'est la caractéristique du ‚nouveau roman‘ dans des années 1955–1960) d'imposer à son livre la prédominance d'une intrigue policière« (*Métamorphoses*, S. 158–159).

¹³⁵ N. Friedman vertritt die Ansicht, daß selbst die Romane Becketts unter dem Einfluß des Krimis stehen: »Il en va de même pour les romans de Samuel Beckett. Moran joue au héros de roman policier, au point de ressembler à Sherlock Holmes«. In gleicher Weise spricht er von »Malone détective« und resümiert: »On pourrait presque définir la trilogie de Beckett comme un immense pastiche de roman policier«; (in: *Beckett et la tradition du grotesque*, RLM 100/1964; S. 45).

¹³⁶ Alter, *L'enquête policière dans le nouveau roman*, in: *Un nouv. roman?*, S. 83–104; S. 86.

¹³⁷ Vgl. Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., S. 53.

¹³⁸ Vgl. dazu die emblematische Verkürzung in den Fenstern der Kathedrale von Bleston; Pollmann weist ebenfalls darauf; op. cit., S. 127.

genwärtig in einem nordafrikanischen Felsenrelief. Darüberhinaus bezieht sich schon der erste Roman Butors, *Passage de Milan*, auf Mythologien des alten Ägypten, und noch *La Modification* zeigt auf diskrete Weise, daß ihr Geschehen als moderner Nachvollzug von Orpheus' Gang in die Unterwelt gedeutet werden kann.¹³⁹ – Über dieser Methode, den Roman mit einem antiken Schicksalstypus zu vertiefen, konnte durchaus der Schatten des mächtigen *Ulysses* liegen, der dieses Verfahren deutlich sichtbar angewandt hatte¹⁴⁰; aber auch die gerade für das französische Theater des zwanzigsten Jahrhunderts bedeutsame Bearbeitung antiker Stoffe könnte dabei eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben.¹⁴¹

In der folgenden Etappe des *Nouveau Roman*, der ‚Hochphase‘, haben sich die Themen wieder von antiken Konflikten distanziert.¹⁴² So wie zu Beginn Werke aus verschiedenartigen Anfängen über mehrere Stationen zum Höhepunkt in der zweiten Phase konvergierten, so divergieren sie in der Zeit danach wieder, die man auch unter diesem Aspekt als abschließende (wenn auch noch nicht abgeschlossene) Phase, als Ausklang des *Nouveau Roman* abteilen kann.

3. Erkundungen an der Grenze der erzählten Sprache

a) Das machtlose Wort: Dire c'est inventer

Was nützte es jedoch diesem Redebedürfnis und der Not des einsamen Ich, sich in literarischer Anrede, Mitteilsamkeit und Vermittlung lösen zu wollen, stünde ihm nicht die Sprache zur Verfügung. Auf ihr ruhen alle Hoffnungen der Erzähler. Sie ist die erste und letzte Instanz der Rede aus der Einsamkeit, ihr Weg und ihre Grenze zugleich.

Deshalb schließt sie die Betrachtung, hängt doch von ihr am Ende das Gelingen des literarischen Aktes wesentlich ab. Sprache bildet eine Grenze

¹³⁹ Cf. *Modification*: vous avez choisi le premier tome de l'Enéide [...] et vous l'avez ouvert au début du sixième chant (S. 83): Es ist der Gang von Aeneis in die Unterwelt!

¹⁴⁰ Albérès, *Métamorphoses*, weist darauf hin (S. 143).

¹⁴¹ Vgl. den Essay von Walter Mönnich, *Französisches Theater im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1965, S. 6.

¹⁴² Stoltzfus versucht nachzuweisen, daß auch *Dans le Labyrinthe* von Robbe-Grillet noch auf einen antiken Mythos zurückgreift. Der Titel verleitet ihn dazu, Minotauros, Theseus und Ariadne zu bemühen. *A. Robbe-Grillet and the French New Novel*, op. cit., S. 98–100).

in doppelter Hinsicht. In ihr erschöpft sich das Sagbare; und trotzdem kann sie noch einmal Schwelle werden und sich einer höheren Sphäre der Verwirklichung öffnen: am Grenzgebiet der Sprache beginnt die ‚Metasprache‘ der Lektüre. Denn, Sartre hat eine für die französische Literaturwissenschaft maßgebliche Anregung gegeben, »si l'auteur existait seul, [...] jamais l'œuvre comme objet verrait le jour [...]. L'opération d'écrire implique celle de lire [...]. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit«.¹⁴³ Die Konkretisierung eines literarischen Kunstwerks ereignet sich in einer Synthese von Sprache und Leser; sie bilden die beiden Pole, in deren Interaktionsfeld sich die epische Kommunikation, die dritte Komponente des literarischen Aktes, zuträgt.

Eine eingehende Betrachtung dieser beiden Pole scheint deshalb schon unumgänglich, weil in erster Linie von ihnen abhängt, ob die in der Gesprächsstruktur der besprochenen Romane angelegte Kommunikation gelingt oder mißlingt. Dieser Gedanke wäre rhetorisch, wenn nicht Grund genug dazu bestünde. *Que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe vraiment*, gesteht Molloy unumwunden, *dire c'est inventer*.¹⁴⁴ Er ruft ins Gedächtnis zurück, daß das ohnehin mühsame Sprechen vergeblich, weil die Sprache unzureichend sein kann. Er zielt auf die Erfahrung einer Problematik der Sprache, von der zu Beginn schon die Rede war und dort als ein ausgesprochenes Attribut der schreibenden Ich gegolten hatte. Sie muß umso ernster genommen werden, als mit ihr zugleich eine gründliche Infragestellung auch aller jener Rettungsinitiativen verbunden ist, die die nouveaux romans direkt oder zumindest als Perspektive angekündigt hatten.

Ursachen dafür, warum sich Sprache, vor allem angesichts der Erwartungen, die in sie gesetzt werden, problematisiert, dürften durch eine äußere und eine innere Motivation zu erklären sein. Wie mehrfach hervorgehoben, ent-

¹⁴³ Sartre, *Situations II*, S. 93. Er gibt darin einen entscheidenden Anstoß zur Untersuchung der Beziehung Buch-Leser; spätere Werke führen seine Diskussion weiter und greifen meist direkt, zumindest aber indirekt auf seine Analyse zurück, so bes. *La littérature et le lecteur* von A. Nisin, Paris 1959, der im Kap. ‚L'œuvre et le lecteur‘ auf die selbe Stelle Bezug nimmt (S. 63). Ebenso M.de Diéguez, *L'Écrivain et son langage*. Paris 1960. R. Barthes‘ Methoden der Literaturbetrachtung zeigen an vielen Stellen eine enge Verwandtschaft zu Sartres Essays; wenn man sie von persönlicher, gesellschaftskritischer Ideologie und dem Hauch von Résistance befreit, sind sie ein Dokument der ‚phänomenologischen‘ Literaturwissenschaft.

¹⁴⁴ *Molloy*, S. 46.

standen die nouveaux romans auf dem Hintergrund einer modernen Erzähltradition. Ihre ‚Sprachkrise‘ – diese Unterstellung ist angesichts der literarischen Vorbildung und Belesenheit ihrer Autoren nicht zu weit hergeholt – ist zum einen sicherlich historisches Erbteil. Denn mit der Entstehung der Bewußtseinsstile und der Diskussion um neue Formen der Darstellung war auch die Sprache schon seit geraumer Zeit in die ‚Werkstattgespräche‘ der Erzähler über die Bedingungen des Erzählens hineingeraten. Die gegenwärtige Sprachkrise in der Literatur stellt „historisch nur den folgerichtigen Endpunkt einer jahrhundertelangen Entwicklung in der Literatursprache dar“, resümiert Bodo Müller.¹⁴⁵ „Der Schrumpfungsprozeß“, fügt er erläuternd hinzu, „von den vielen Wörtern des 17. Jahrhunderts zu dem einen des 19. schärfte den Blick und führte im 20. Jahrhundert zu dem Alptraum, es gäbe keines“.¹⁴⁶ Ein Aufweis dieser Genealogie, die sich keineswegs auf Frankreich beschränkt, sondern als gesamt-europäisches Phänomen angesehen werden muß, wurde schon mehrfach unternommen. Wir werden anhand der exemplarischen nouveaux romans dennoch nach spezifischen Motiven für das beharrliche Fortdauern, ja die Verschlimmerung der sprachskeptizistischen Tradition in diesen modernen Beispielen zu fragen haben.

Ein zweiter, für sie individuellerer Beweggrund tritt hinzu. Sie, die die Darstellungsformen der traditionellen Erzählweise einem so entschiedenen Zweifel unterzogen (Cf. *L'Ere du soupçon*), würden ihr Bemühen um neue Ausdrucksdimensionen von vornherein zu formaler Spielerei degradieren, wenn sie nicht gleichfalls auch die Sprache in ihr Refus-Programm¹⁴⁷ mit einbezogen. Denn vor allem andern ist sie ein Soziologikum ersten Ranges und trägt als solches gesellschaftliche Ablagerungen der als traditionell zurückgewiesenen Anschauungen und Wertvorstellungen in sich.¹⁴⁸

Diese ‚klassische‘ Sprache (im Sinne Sartres) kann heute weitgehend mit einer realistischen Erzählhaltung identifiziert werden, die in unseren Ta-

¹⁴⁵ Bodo Müller, *Der Verlust der Sprache*, S. 240. Er gibt eine übersichtliche Darstellung dieser modernen Sprachkrise, die gute Dienste leistet.

¹⁴⁶ ebda., S. 241.

¹⁴⁷ B. Pingaud, *L'école du refus*, op. cit.

¹⁴⁸ Stender-Petersen, *Zur Möglichkeit einer Wortkunst-Theorie* (in: Orbis Literarum, Suppl. 2, Munksgaard 1958, S. 136–152), dazu: „Jeder normalsprachliche Wortschatz spiegelt [...] das System der sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse der gegebenen Gesellschaft (darunter auch ihre Mentalität und Ideologie)“ (S. 146).

gen ebenso beliebt ist wie im 19. Jahrhundert.¹⁴⁹ Sie zeichnet sich sprachlich durch ihr durchsichtiges Verhältnis von Bezeichnung und Inhalt im sprachlichen Ausdruck aus. Der Marquis in *La femme de trente ans*¹⁵⁰ konnte unbedacht zur Pistole greifen, ohne wie Georges befürchten zu müssen, seine Bewegung durch eine üppige Beschreibung zu verzögern. Dem Erzähler genügte es, die Vorstellung eines Gegenstandes zu haben, und es stand ihm ein entsprechender Ausdruck zur Verfügung (wenn er auch zunehmend stilistischer Bemühung bedurfte). »L'objet est simplement nommé, ce n'est qu'un mot«¹⁵¹ umschrieb Howlett die fraglose Disponibilität von Ding und Wort. Zwischen einem Bezeichneten und einem Bezeichnenden bestand eine so enge Konkordanz, daß man glauben mochte, in den Worten den Gegenstand selbst zu besitzen; Wort und Vorstellung stimmten überein.¹⁵² Diese Illusion beruht letzten Endes auf der verbindlichen, wenngleich komplizierten Ordnung ihrer Wertwelt. Da die ihm zugrunde liegenden Wertvorstellungen gleichermaßen für die erlebte wie für die erzählte Wirklichkeit verbindlich anerkannt waren, reduzierten sich auch die vielfältigen Bedeutungsmöglichkeiten der Worte und nahmen einen festen Sinn an, sodaß das 19. Jahrhundert zu der Überzeugung gelangen konnte, „es existiere nur immer ein einziges adäquates Wort“.¹⁵³ Erzähler, Leser und Werk bildeten „die geistige und praktische Struktur einer Gesellschaft, durch welche und innerhalb welcher die Erscheinungen ihre mehr oder weniger bestimmte Bedeutung haben und von den meisten Gliedern ähnlich empfunden werden können“.¹⁵⁴ In diesem Sinne war das Bedeuten des Wortes gewissermaßen vorinterpretiert. Aber bereits Flaubert spürte die Schattenseiten dieser Illusion; es bedurfte nur wenig, um die eindeutigen Bezeichnungen abgegriffen und erstarrt wirken zu lassen; eine teilweise Sinnverarmung rückte in der Folge das Wort in die Nähe des Klischees. Bereits zu dem Augenblick, als sich die Erzähler dessen bewußt wurden, begann im Grunde eine Sprachkrise. Je mehr sie ins Be-

¹⁴⁹ Vgl. dazu M. Nadeau, *Proteus*, op. cit., der diesem Erzählstil ein eigenes Kap. widmet mit dem Titel ‚die neoklassizistische Antwort‘, wo u. a. Nimier, Blondin, Sagan den modernen Erzählweisen einen modifizierten ‚realistischen‘ Stil entgegenstellen (S. 173–178).

¹⁵⁰ Vgl. Teil III, Kap. 4.b.

¹⁵¹ Howlett, *Notes sur l'objet dans le roman*, op. cit., S. 67.

¹⁵² Vgl. dazu M. Wandruszka, *Sprachen – vergleichbar, unvergleichlich*. München 1969; S. 8; er bezieht sich auf die Verhältnisse in der Muttersprache, die auf der höheren Ebene der Literatur eine solche Übereinstimmung wiederholen.

¹⁵³ Müller, *Verlust der Sprache*, S. 240.

¹⁵⁴ Zeltner-Neukomm, *Eigenmächtige Sprache*, S. 9.

wußtsein der Sprachhandelnden drang, desto offenkundiger stellte sich das Verhältnis von Ausdruck und Inhalt zur Diskussion. Aber nicht nur das; mit der Sprache kam auch das verbindliche traditionelle Bedeutungssystem in Bewegung. Der sprachliche Ausdruck, der für Flaubert und seine Zeit noch immer als „Arbeitswert“ errungen werden konnte, als handwerkliche Mühe um den Stil¹⁵⁵, warf sich immer deutlicher als Problem von Sprache und Wirklichkeit auf. Obwohl es der Roman mit einiger Verzögerung gegenüber der Lyrik in seinen Themenkatalog miteinbezog, ließ es ihn von da an nie mehr los und tradierte sich über alle Avantgardisten des 20. Jahrhunderts bis hin zum Nouveau Roman.

Sprechen fällt den nouveaux romans in dieser Hinsicht nicht leicht. Becketts *que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe vraiment* deutet an, in welche Richtung sich das Problem Sprache zugespielt hat. Molloy als Schreiber befindet sich bereits weit jenseits der Barriere, wo eine sprachliche Formulierung noch das Ergebnis einer stilistischen Anstrengung sein könnte. Das scheint in seinem Falle noch nicht einmal inkonsistent, als ein Wort den vorgestellten Sachverhalt offenbar überhaupt nicht mehr zu treffen vermag. Wort und Gegenstand fallen auseinander. Lakonisch präzisiert Molloy daher seine Beobachtungen: *La condition de l'objet était d'être sans nom, et inversement*.¹⁵⁶ Damit führt er jeden traditionellen Weltbesitz in der Sprache zu einem abrupten Ende; der Bereich der sprachlichen Bezeichnungen scheint radikal von dem Bereich der gemeinten Objekte getrennt; Inhaltsseite und Ausdrucksseite bilden kein Korrelat mehr.¹⁵⁷ Die Reflexion über die Sprache erreicht in Becketts Werken die extremste und radikalste Position innerhalb des Nouveau Roman; in ihnen ist das vollkommen durchgeführt, was B. Müller treffend mit „Bruch der Analogie von Dingwelt und Sprachwelt“ bezeichnet hat.¹⁵⁸

Andere Romane können diese Erfahrung Molloys bestätigen und ergänzend erläutern. Vernier, scharfsinniger Beobachter auch der eigenen

¹⁵⁵ Vgl. dazu R. Barthes, der im Kap. ‚Das Stilhandwerk‘ seines Buches *Am Nullpunkt der Literatur*, op. cit., S. 59–62, diesen Aspekt besonders beleuchtet.

¹⁵⁶ Molloy, S. 45–46.

¹⁵⁷ Nach der Terminologie von Stender-Petersen, *Zur Möglichkeit einer Wortkunst-Theorie*, S. 141. Der Verfasser, hervorgegangen aus der Hjelmslev-Schule, versucht, Methoden der strukturalistischen Linguistik auf die Literaturwissenschaft zu übertragen.

¹⁵⁸ Bodo Müller, *Verlust der Sprache*, op. cit., S. 241. – Vgl. dazu eine Bemerkung von W. Iser über Molloy im besonderen und über den mod. Roman im allgemeinen, als er von der „völligen Inkongruenz von Ding und Bedeutung“ spricht (in: *Reduktionsformen*, op. cit., S. 478).

Sprache, enthüllt eines der Motive, das seine schriftstellerische Krise, die nichts anderes als eine sprachliche Krise ist, heraufbeschworen hat:

Ces mots, *versucht er dem Neffen seine Not zu begründen*, que j'ai écrits ou bien que je prononce [...], ces mots mêmes n'ont de sens pour moi que parce que je sais bien autre chose, que bien autre chose est présent à divers degrés [!] d'historicité.¹⁵⁹

Seine erzählerischen Schwierigkeiten röhren daher, daß er zu einem geschriebenen Wort immer zugleich noch andere hinzudenken muß, da sie sich der Sagbarkeit in der sprachlichen Darstellung entziehen, aber dennoch in der bewußtseinsmäßigen Wahrnehmungsfülle existieren. Sein Ungenügen an der Sprache akzentuiert die fatale moderne Sprechsituation, die die Illusion vom einen Sinn der Worte erfahren hat und nun einsehen muß, daß in ihnen allenfalls ein Splitter des Intendierten ausgesagt werden kann. Es ist das Problem, wie die Simultaneität der Bewußtseinsinhalte möglichst authentisch von der Sprache wiedergegeben werden kann.

In ganz ähnlicher Weise geht Georges' ablehnendes Urteil über das Schreiben des Vaters auf diese Erfahrung zurück, daß Worte *insignifiants, sonores et creux* sind, die auch im Satzverband wiederum nur in élégantes phrases *insignifiantes* münden, *aussi lisses, aussi polies* [...] et *aussi peu solides que la surface miroitante de l'eau*.¹⁶⁰ Zur Bedeutungslosigkeit und Leere (*insignifiant et creux*) dessen, was sprachlich geworden ist¹⁶¹, tritt hier die Unbeständigkeit des Gesagten hinzu (*peu solide*). Seine letzten Worte führen diesen Gedanken dann eigentlich zu Ende, als er lebhaft beklagt, daß die Welt und damit auch die Sprachwelt seines Romans unter dem *destructeur travail du temps*¹⁶² in ihre Bestandteile zerfällt. Das Wort als einzelne Bezeichnung stellt kein gesichertes Refugium mehr dar, in dem man ein Erlebnis konservieren könnte, sondern wird vom zerfallsbedrohten Bewußtsein so stark affiziert, daß es selbst von dieser Instabilität betroffen wird. Eine Kombination von Wörtern enthält dann ebenfalls keine Konsistenz, sondern bildet statt des Erlebnisses immer mehr den Bewußtseinszustand, seine Mobilität und Labilität, in der Sprache ab.

Les *Fruits d'Or* demonstrieren diesen labilen Charakter auf eindringliche

¹⁵⁹ *Degrés*, S. 117.

¹⁶⁰ *Route des Flandres*, S. 232.

¹⁶¹ B. T. Fitch spricht in seinem Artikel *Procédés narratifs* bei Cl. Simon in gleichem Sinne von der »impuissance du langage à évoquer la réalité vécue« (S. 214).

¹⁶² *Route des Flandres*, S. 314.

Weise. Der ‚philologische Test‘, den ein Kritiker der *Fruits d'Or* (von Bréhier) öffentlich über sich ergehen lassen muß, um mit einer Art ‚expliquer de texte‘ sein brillantes Urteil über diesen Roman zu rechtfertigen, bringt die Natur der Sprache unmißverständlich an den Tag: auf dem Höhepunkt des Für und Wider der *Fruits d'Or* versagt sie im entscheidenden Augenblick. Ein anonymer Zeuge dieser Szene kommentiert:

Et voilà que dans ces mots, dans ces phrases apparaît comme un à peine perceptible gonflement [...] les mots, dès qu'il les prononce, pareils à des bulles qu'on envoie dans un air trop lourd, s'amenuisent, se réduisent, il ne reste presque rien, il n'y avait rien.¹⁶³

Diese Unbeständigkeit der Sprache ist letztlich der entscheidende Beweggrund für das generelle Revirement in der Bewertung der *Fruits d'Or*. Man mag dabei etwas von der erbärmlichen Hilflosigkeit derjenigen ahnen, die sich in die Sprache geflüchtet haben und nun zusehen müssen, wenn sich Worte wie Luftblasen in Nichts auflösen. Der letzte Teil des Auszuges deutet die Konsequenz an, wenn die Bedeutung des Wortes nahezu restlos disponibel wird (*il ne reste presque rien*): mit der Sagbarkeit schwindet die gemeinte Sache selbst (*il n'y avait rien*): Sprache konfrontiert ihren Benutzer mit der selben verhängnisvollen Entleerung, die die anderen Protagonisten bereits auf ihre Weise beklagten.¹⁶⁴

Einzig im Werk Robbe-Grillets finden sich keine direkten Äußerungen ähnlicher Art. Obwohl es über eine im großen und ganzen intakte Sprache verfügt, gerät der Leser wohl kaum in Versuchung, es mit konventionellen zu verwechseln. Ein ‚Attentat auf die herkömmliche Sprache‘¹⁶⁵ beginnt nicht beim Einzelwort, sondern richtet sich auf sprachliche Gebilde von der Größenordnung eines Bildmomentes. Erinnern wir uns daran, wie das Ich Bildmomente mehrmals variierte und aufs neue inszenierte. Spätestens nach einer solchen Repetitionsserie mußte dem Leser die Glaubwürdigkeit des Erzählten fraglich erscheinen, weil das Repräsentationsvermögen und die Identität der Worte in Frage gestellt wurde. Denn auch die Wiederholung eines Ausschnittes gewährte keinerlei Gewißheit über seine faktische Existenz. Auf dem Sprechen lastet auch hier die Entdeckung, nichts, wirklich aussagen zu können. Mehr als in den anderen

¹⁶³ *Les Fruits d'Or*, S. 162.

¹⁶⁴ Vgl. dazu für das Werk N. Sarrautes Jaccard, der zu einer ganz ähnlichen Deutung der Sprache kommt; allerdings leitet er ihre ‚Entleerung‘ vom Zwang her, den der ‚lieu commun‘ auf den Redenden ausübt (*Nathalie Sarraute*, S. 25).

¹⁶⁵ Bodo Müller, *Verlust der Sprache*, S. 240 bestätigt den Aspekt allgemein.

sieht sich der Leser in den Romanen Robbe-Grillets, mindestens seit *La Jalouise*, einer ‚Fata Morgana‘ konfrontiert, deren einzige reale Evidenzgrundlage im geschriebenen Buchstaben besteht. Was der Erzähler auch unternimmt, die erzählte Welt bildet keine Korrelation mehr zu einer Erfahrungswirklichkeit.

Als Folge dieser Dissoziation von Bezeichnung und Bezeichnetem wird das Erzählen dieser Romane in einen tiefgreifenden Verwandlungsprozeß hineingezogen, den Molloy lapidar mit *dire c'est inventer*¹⁶⁶ auf eine Formel brachte. In letzter Konsequenz enthüllt diese Infragestellung der Sprache die Erkenntnis, daß sich das (literarische) Sprechen, gegen seine Intention, von seinem Medium her unausweichlich in Erfindung, in Un-eigentlichkeit transformiert. Was sprachlich wird, setzt sich nach den Erfahrungen dieser schreibenden Ich in eine vom Redenden her unfreiwillige, vom signifiant-System der Sprache her aber zwangsläufige Fiktion um.¹⁶⁷ Das Reden des Romans muß sich deshalb mit dem Versuch zu reden begnügen. Die Erzähler erliegen ihm trotz dieser Entdeckung (ihre Romane beweisen es) und obwohl sie im voraus vom Mißlingen ihres Redens wissen. Georges gibt von diesem Dilemma ein bewegtes Zeugnis, als er einen dunklen Eisenbahnwagen auf dem Weg in die Gefangenschaft schildert:

Les deux voix sans visage alternant se répondant dans le noir sans plus de réalité que leur propre son, disant des choses sans plus de réalité qu'une suite de sons, continuant pourtant à dialoguer.¹⁶⁸

Ein Gedanke, kaum sprachlicher Begriff geworden, ist als Wortzeichen schon nicht mehr er selbst. Bereits Moran hat diese fundamentale Seinsdifferenz begriffen: *Il me semblait que tout langage est un écart de langage*.¹⁶⁹ Etwas mit Hilfe der Sprache zum Ausdruck bringen wollen heißt, es zu transformieren, es zu verlieren.

In weiterer Perspektive gerät dadurch der ganze Roman, dieses riesige Gebäude aus Worten, in eine prekäre Situation. Er kann auf die Zeichen

¹⁶⁶ Molloy, S. 46.

¹⁶⁷ Hinter dieser Erkenntnis verbirgt sich eine Erfahrung, über die auch Philosophie und Sprachwissenschaft nachgedacht haben. Ingarden beschreibt diese literarontologische Bedingung des Erzählens: „das dem Worte verliehene intentionale Vermeinen [ist] nicht bloß etwas dem Bewußtseinsakte völlig Transzendenten, sondern zugleich ein Etwas, das in einem durchaus anderen Seinsmodus existiert“ (*Literarisches Kunstwerk*, S. 306).

¹⁶⁸ *Route des Flandres*, S. 278–279; vgl. ebenfalls S. 184.

¹⁶⁹ Molloy, S. 179.

der Sprache schlechterdings nicht verzichten, es sei denn, er wolle verstummen. Andererseits bringt seine Entstehung gerade zu Bewußtsein, daß Sprachwerdung immer schon Transkription ist¹⁷⁰, daß sie den Wirklichkeitscharakter des Erlebten und Vorgestellten transponiert und ihm einen abgelösten und autonomen „Seinsmodus“¹⁷¹ verleiht, wo keine Analogiebrücke beide Sphären in Eindeutigkeit identifiziert. Eine Welt der Sprache, abgeschnitten von jedem Horizont der unmittelbaren Bedeutungen, neigt dazu, sich zu einem Organismus von reinen „Ausdrücken“¹⁷² (signifiants) zu verselbständigen und gewissermaßen zu einem ‚nominalistischen System‘ zu werden, wo das Wesen des Wortes schließlich in der „reinen Präsenz seiner verbalen Realität“ aufgehen kann.¹⁷³ In Grenzfällen – z. B. in *Innommable*, dem letzten Roman der Trilogie Becketts – hat sich alle weltliche Inhaltsubstanz aus dem sprachlichen Ausdruck entfernt:

Ce sont des mots qu'on m'a appris, sans bien m'en faire voir le sens . . . , je les emploie tous . . . , ils étaient par listes, avec des images en regard, j'ai dû en oublier, j'ai dû les mélanger, ces images sans nom que j'ai, ces noms sans images . . . ce sont des mots blancs.¹⁷⁴

Mots blancs, leer wie ein weißes, unbeschriebenes Blatt Papier, das ist die Endvision der Sprache, in der Worte leeren Hülsen gleichen. Wenn sie dieser Art jede Bedeutungsfixierung verweigert, enthüllt sie radikal die linguistische Erkenntnis, daß sie ein System von verfügbaren Zeichen ist.¹⁷⁵ Die Erfahrung dieses Zeichencharakters der Sprache verursachte bei den

¹⁷⁰ Vgl. dazu A. Nisin, *La littérature et le lecteur*, op. cit., S. 56.

¹⁷¹ Terminus von Ingarden, *Literarisches Kunstwerk*, S. 306.

¹⁷² Durchaus auch im Sinne, wie sie die Linguistik definiert: „Bei der Interpretation des sprachlichen Ausdrucks dagegen geht der Schluß vom festgestellten existierenden Ausdruck aus zu einem Bereich, der wesentlich anders ist als der Ausdruck selbst, der [...] mit dem materiellen Ausdruck [...] nur ‚willkürlich‘, d. h. finalistisch und historisch in Zusammenhang steht“ (Coseriu, *Sprache*. Tübingen 1970, im Aufsatz *Das Phänomen der Sprache und des Daseinsverständnis des heutigen Menschen*, S. 114).

¹⁷³ B. Müller, zu den Romanen Robbe-Grillets; op. cit., S. 238.

¹⁷⁴ *Innommable*, S. 247–248.

¹⁷⁵ Hegel hatte schon formuliert: „Das Wort und die Wortklänge sind weder ein Symbol von geistigen Vorstellungen, noch eine adäquate räumliche Äußerlichkeit des Innern [...], noch ein musikalisches Tönen der ganzen Seele, sondern ein bloßes Zeichen.“ (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III, S. 274). – Sich andernorts direkt auf Hegel beziehend fordert Sartre geradezu diese zeichenhafte Gereinigtheit der lit. Sprache: »en littérature, où l'on use de signes, il ne faut user que de signes; et si la réalité que l'on veut signifier est un mot, il faut la livrer au lecteur par d'autres mots« (*Situations II*, S. 200–201).

Erzähler zunächst eine Sprachkrise. Sie entdeckten, daß ihre literarische Rede auf einem System von sprachlichen Ausdrücken basiert, in dem die erlernten (vgl. *Innommable: qu'on m'a appris*) und zur Gewohnheit gewordenen Bedeutungen weitgehend ein subjektives Additivum der Sprache darstellen, und daß in einer Wortwelt nur auf ganz individuell-historische Weise Ausdrucksebene und Inhaltsebene übereinstimmen können.

Erzählen nähert sich unter diesen Voraussetzungen einer „reinen Wortkunst“.¹⁷⁶ Gerade das wird zunächst als Attentat auf die Soziabilität des Erzählers verstanden. Nicht zu Unrecht sehen die Erzähler von hier aus die Mitteilsamkeit ihres Werkes in Gefahr gebracht, auf die sie mit ihrem Reden gebaut hatten, weil sie ihnen einen Ausweg aus ihrer „monologischen Situation“ zu verheißen schien. Diese „semantischen Zweifel“¹⁷⁷ dagegen erwecken in ihnen die Befürchtung, daß alles, was immer sie „zum Ausdruck bringen“, immer nur unzureichend, ja eigentlich ungesagt bleiben wird. Ihre Not besitzt etwas vom alten „Unsagbarkeitstopos“¹⁷⁸, den sie unter den modernen Akzenten einer „linguistischen Krise“ auf ihre Weise erfahren.¹⁷⁹

b) Vom Scheitern des Romans und seiner „Rettung“ durch den Leser

Solcherart in Frage gestellt, entläßt der Erzähler sein Werk. Wenn jedoch die Krise seines sprachlichen Mediums so gravierend, die Hoffnungen, die sich im literarischen Akt verwirklichen lassen, so aussichtslos wären, dann wäre in der Tat das oft beschworene Ende der Literatur angebrochen. Doch die *nouveaux romans*, wie alle Literatur an der Grenze der Sprache, belehren uns eines anderen. Bezeichnenderweise zwingt sie die Krise ihres Mediums erst dann zum Abbruch ihres literarischen Unternehmens, wenn sie sich dem Umfang nach durchaus mit anerkannten Romanen messen können. Bedenkt man darüber hinaus, daß trotz sprachlicher Bedrohung noch immer neue Erzählergestalten scheinbar ganz unkonsequent wieder und wiederholts von der Sprache fiktional Gebrauch machen, so kann durchaus der Eindruck entstehen, als ob ihre „semantischen Zweifel“ eher eine methodische Durchgangsstufe darstellen und nur die eine Seite ihrer ontologischen Überdenkung des literarischen Kunstwerks bezeichneten.

¹⁷⁶ Wie B. Müller diese Aussicht bezeichnet (*Verlust d. Sprache*, S. 239).

¹⁷⁷ ebda., S. 235 ff.

¹⁷⁸ Zum Terminus vgl. E.-R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948; S. 166–169, wo er diesen Topos belegt und definiert.

¹⁷⁹ B. Müller S. 225 schon im Titel.

So muß auch die Vision einer asemantischen Sprache Utopie bleiben.¹⁸⁰ Denn wie uneigentlich und ungesagt die Redeinhalte des Erzählers wirken mögen, am Ende bleibt doch immerhin ein unaufgelöster Rest, wo gerade jene Unsagbarkeit selbst zum Thema des Redens erhoben wird:

Cette voix qui parle [...] elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter [...]. Elle n'est pas la mienne, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler.¹⁸¹

In diesem Scheitern entsteht noch einmal eine Möglichkeit des Romans, dessen Gegenstand eben sein Scheitern selbst ist.^{182, 183}

Eine andere Dimension des literarischen Kunstwerks ist dazu angetan, der Bedeutungsungebundenheit der erzählten Sprache weitgehend entgegenzuwirken. Erinnern wir uns des eingangs zitierten Sartrewortes, wonach der Leser maßgeblich an der Schöpfung eines literarischen Werkes beteiligt ist. »La création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé«.¹⁸⁴ Letzlich bestimmt erst die „epische Kommunikation“ über die Realität eines literarischen Werkes; in ihr vollzieht sich die Synthese des in der Sprache Angelegten mit der „Konkretisation“ durch den Leser.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Müller weist darauf hin; allerdings gibt er, wohl der Kürze seines Berichtes wegen, keine voll befriedigende Erklärung; vgl. S. 240.

¹⁸¹ *Innommable*, S. 40.

¹⁸² Vgl. dazu eine Analyse von H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* in: *Nachahmung und Illusion*. München 1964 (Hg. H. R. Jauß), S. 9–27: „indem das Zeichen erkennen läßt, daß es keiner ‚Sache‘ entsprechen will, gewinnt es selbst die ‚Substantialität‘ der Sache [...]. Nochmals wird sich der Roman selbst zum Thema, an der Demonstration der Unmöglichkeit des Romans wird ein Roman möglich“ (op. cit., S. 22).

¹⁸³ Beckett versucht ihm noch näher zu kommen in *Comment c'est* (vgl. dazu die parallele Entwicklung seines Theaters mit *Eh Joe*, wo der Darsteller selbst nicht mehr spricht). Das letzte Buch in dieser Reduktion bestünde aus unbeschriebenen Blättern.

¹⁸⁴ Sartre, *Situations II*, op. cit., S. 96. – B. Pingaud, der sich mit der psychoanalytischen Deutung Robbe-Grillets durch D. Anzieu (*Le discours de l'obsessionnel*, op. cit.) auseinandersetzt, formuliert dabei Grundsätzliches über seine Methode. So erklärt er (sicherlich von Sartre beeinflußt): »Pour que cet objet matériel, le livre, devienne une œuvre, il faut [...] qu'un lecteur se l'approprie. Toute lecture est une interprétation dont le lecteur assume seul la responsabilité« (in: *L'œuvre et l'analyste*; S. 638).

¹⁸⁵ Ingarden untersucht ausführlich die Abhängigkeit des lit. Kunstwerks von der „Konkretisation“ in der Lektüre (*Literarisches Kunstw.*, S. 354 ff.).

Daher kann eine Sprachkrise erst wirklich akut sein, wenn die Lektüre ernsthaft verstellt wird. In dieser Hinsicht setzen die *nouveaux romans* die Beziehung Leser-Werk allerdings einiger Belastung aus. Die Techniken ihrer Schreibweise kontrastieren, wie zuvor mehrfach beobachtet, mit allen konstitutiven Elementen einer ‚klassischen‘ Erzähllaltung und dadurch mit einer Leseerwartung, die sich korrelativ dazu geformt hatte. In einem traditionellen Roman beziehen sich Leser und Erzähler in ihrem Sprachverhalten implizit stets auf »habitudes de la sensibilité, de l'imagination et même de la perception, à des mœurs enfin et à des valeurs reçues, à tout un monde que l'auteur et le lecteur ont en commun«.¹⁸⁶ Mit einem Wort: eine gemeinsame, festgefügte Ideologie bildet die Basis dieser epischen Verständigung. „Die bürgerliche Ideologie lieferte den Maßstab für das Universelle [...] und konnte mit höchster Begeisterung den Bourgeois als ein inkommensurables Spektakulum betrachten“.¹⁸⁷ Selbst wenn solche Literatur die sozialen Bedingungen ihres Redens bloßstellt und ihr Jahrhundert anklagt, dann stets unter der Einschränkung, ihre stillschweigend verabredeten Schranken niemals bedrohlich zu überschreiten. Mit seiner Sensibilität für bourgeoise Verhaltensweisen beschreibt es Sartre engagiert so: »Il ne s'agit en aucun cas de découvrir des terres nouvelles à la pensée, mais seulement de mettre en forme ‚les lieux communs‘ [...] de façon que la lecture [...] soit une cérémonie de ‚reconnaissance‘ [...] c'est-à-dire l'affirmation [...] qu'auteur et lecteur sont du même monde et ont sur toute chose les mêmes opinions«.¹⁸⁸

Literatur in dieser Einschätzung gleicht einem Selbstvollzug und einer Selbstbestätigung der sie tragenden Gesellschaft. Es ist keine Frage, daß diese sanktionierte Solidarität zwischen Leser und Erzähler die Lektüre vereinfacht. Durch die semantische Unschärfe eines Wortes hat Sagen und Reden schon immer einen elliptischen Charakter¹⁸⁹; ein Wort bedarf, um wirklich determiniert zu sein, daher stets des »concours de ce qui existe en dehors de lui [...], ce qui l'entoure«, wie Saussure versichert.¹⁹⁰ Wandruszka erläutert diesen Zusammenhang: „Wir verstehen, welche Vorstellung jeweils gemeint ist, weil das Nennen in das Sagen eingebettet ist,

¹⁸⁶ Sartre, *Situations II*, S. 119.

¹⁸⁷ Barthes, nicht ohne Bezug auf Sartre; in: *Am Nullpunkt*, S. 61.

¹⁸⁸ Sartre, *Situations II*, S. 138.

¹⁸⁹ Vgl. die Ausführungen Sartres in *Situations II*, S. 138.

¹⁹⁰ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Hg. Bally und Séchehaye), Paris 1959, S. 166–167.

in den sprachlichen Kontext“.¹⁹¹ In einem Roman, fiktive Welt, wo das Wort von keinem realen Gesprächspartner, seiner Mimik, seinen Gesten zusätzlich situativ präzisiert wird, kommt der Konvention der Ausdeutung eines Begriffes im sozialen und ideologischen Kontext vorrangiges Gewicht zu. Die Lektüre unter diesem Vorzeichen ist relativ sprachkrisenfest, da sie von einem außerfiktionalen Wertesystem gelenkt wird und dadurch kontinuierlich eine spezifische historische Konkretisation von Bezeichnung und Bezeichnetem konsolidiert.¹⁹²

Da aber tritt eine Literatur wie der *Nouveau Roman* auf und führt neue Erzähltechniken ein, die eine zur Gewohnheit eingübte Lesehaltung empfindlich verstören. Das neue Erzählen bricht mit der sorgsam gewahrten »complicité«¹⁹³ zwischen Erzähler und Leser. Indem es mit seiner anfänglichen Unzugänglichkeit einen habitualisierten Leserzugriff verstellt, trennt sie die Welt der Erfahrung und die Welt des Buches mit einem scharfen Schnitt auseinander. Sie unterbindet dadurch eine unreflektierte Vergewisserung des Gelesenen durch die Wertvorstellungen einer Gesellschaft, weil sie dem Leser eben jene soziale und ideologische Bürgschaft entzieht, die ihm bisher beim Lesen über die Schulter schaute. Etwas vorschnell zieht Albérès daraus den Schluß, »le trait principal de ce style romanesque [i. e. des Inneren Monologs] est de supprimer le lecteur: ce personnage invisible qui commandait tout le récit, puisque le récit était écrit dans l'intention de lui être intelligible«.¹⁹⁴ Man wird dieser Ansicht so nicht folgen können. Genauer trifft da H. R. Jauß' Beurteilung dieser Situation zu, der die allgemeinen Leseschwierigkeiten als „Gesetz der erschwerten ästhetischen Wahrnehmung“ bezeichnet.¹⁹⁵ Sie vor allen Dingen verursacht, daß in den *nouveaux romans* die gesicherte Konkordanz von Vorstellungssphäre und Wortsphäre erschüttert wird und ein beunruhigender Zwiespalt unter ihnen aufbricht. Will der Leser unter diesen veränderten Bedingungen seine gewohnte Erwartung einer Wahrnehmungstotalität

¹⁹¹ Wandruszka, *Sprachen – vergleichbar und unvergleichlich*, op. cit., S. 42.

¹⁹² Dazu Barthes, *Am Nullpunkt*: „Die klassische, sowohl einheitliche als auch universelle Schreibweise (hat) jedes Schwanken aufgegeben zugunsten einer Ganzheit, in der jede einzelne Zelle eine ‚Auswahl‘ bedeutete, das heißt radikale Eliminierung jeder anderen Möglichkeit der Sprache“ (S. 56).

¹⁹³ Wie Pingaud (*Œuvre et Analyste*, S. 643) das Verhältnis sieht.

¹⁹⁴ Albérès mildert sein Urteil dann ab: »Certains romans vont [...] cesser d'être construits pour la commodité du lecteur« (*Métamorphoses*, op. cit., S. 184).

¹⁹⁵ Jauß in der 9. Diskussion von Poetik und Hermeneutik III, unter dem Titel *Provokation des Lesers im modernen Roman*, S. 685.

befriedigt seien, wird er ausschließlich auf die Zeichensprache seines Textes zurückgeworfen. Der einzelne Ausdruck, herausgelöst aus dem Sicherheitssystem der sozialen und ideologischen Garantie, ist von präzisen Bedeutungen weitgehend unbesetzt. Erst der Leser, der sich dieser Welt annimmt, vermag hier eine bestimmte Bedeutungsoption zu treffen, die in hohem Maße seiner individuellen, einmaligen, von den Faktoren seiner aktuellen Situation determinierten Weltschau entspringt.¹⁹⁶ In dem Umfang, wie sich das literarische Kunstwerk aus seiner ‚klassischen‘ Eindeutigkeit befreit, gewinnt es an Offenheit, die eine Chance, aber auch eine Gefahr sein kann.

Gefahr deshalb, weil in hohem Maße subjektive Faktoren des Lesers über die Konkretisation des Werkes entscheiden. »Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise«.¹⁹⁷ Mit anderen Worten: als Folge einer konsequenteren Zeichenkonzeption des literarischen Kunstwerks stellt sich – theoretisch – eine unbegrenzte Bedeutungspotentialität ein. Zahllose Leser mit völlig verschiedenen Voraussetzungen sind denkbar, die überdies zu einem anderen historischen Moment den Text anders realisieren, ganz zu schweigen von den unterschiedlichen Deutungen, die ein einziger Leser bei mehrfacher Lektüre des selben Buches entwickeln kann. Der ‚Gehalt‘ eines Textes setzte sich demnach aus der Summe seiner möglichen Lektüren zusammen.¹⁹⁸ Doch diese Polyvalenz¹⁹⁹ hat andererseits den Vorzug, daß sie dem Leser mehr Interpretationsspielraum einräumt, als ihm bisher die eine, im großen und ganzen vorgegebene Deutung gestattete.²⁰⁰

¹⁹⁶ Vgl. dazu R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen 1968; er nennt diese Realisierung in der Lektüre ‚Objektivierung‘ (op. cit., S. 43, § 10).

¹⁹⁷ Paul Valéry, zitiert nach Nisin, *Littérature et lecteur*, S. 80.

¹⁹⁸ Vgl. Pingauds Urteil: »Elle [d. h. l’œuvre] est la somme idéale de toutes les traversées possibles, le domaine entier que chaque traversée découpe et mutilé« (in: *Oeuvre et Analyste*, op. cit., S. 638).

¹⁹⁹ Ein Kernstück übrigens des strukturalistischen Modells von Barthes. Cf. *Kritik und Wahrheit*, op. cit., S. 68.

²⁰⁰ Diese Chance erhebt Blumenberg zur Forderung: »Die Werke sollen nicht ihrerseits schon Aspekte darstellen, sondern uns Aspekte gewähren. Aus der im Roman selbst systematisch vorbereiteten [...] Perspektivität kann eine erst jenseits des Werkes ansetzende, von ihm ebenso provozierte wie offengelassene perspektivische Potentialität hervorgehen; wir erfahren sie an der wesentlichen Kommentierbarkeit des modernen Kunstwerkes, an der [...] vieldeutigen Interpretierbarkeit“ (*Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, S. 25).

Zum Glück für uns Leser bleibt die negative Seite der Polyvalenz uto-pisch. Denn wozu diente die literarische Rede ohne wirkliche Sinnfunktion? Im Grunde vertraut der Leser selbst im Falle eines so diskontinuierlichen Erzählens wie dem der *nouveaux romans* und seinen Vorläufern darauf, daß es keine akzidentielle, sondern eine kohärente Bedeutungsstruktur wenn nicht unmittelbar realisiert, dann zumindest projektiert. Es ist eine Art ästhetische Grunderwartung, die die Literaturwissenschaft als *conditio sine qua non* des ästhetischen Gegenstandes begreift: »[Die poetische Phantasie] muß [...] alles, was sie ergreifen mag, [...] als eine in sich selbständige, in sich geschlossene Welt ausbilden. Denn nur in diesem Falle ist, wie die Kunst verlangt, der Inhalt durch die Art seiner Darstellung ein organisches Ganzes, das in seinen Theilen den Anschein eines engen Zusammenhangs und Zusammenhalts giebt«.²⁰¹ Was bleibt dem Leser angesichts der veränderten Lesesituation anderes übrig, als auf die beiden letzten Gewißheiten, sich selbst und den Text, zurückzugreifen? Gerade in diesem Rückgriff liegt ein Neuansatz zur Überwindung der Polyvalenz. Da sich beim Leser eine spontane Intelligibilität des Textes nicht einstellt, erfordert die Lektüre „eine Umkehrung seiner Einstellung: erst die Anstrengung aktiver Reflexion eröffnet ihm das erste Verstehen“.²⁰²

Es bleibt ihm nur der Ausweg, sich in einer bislang von einem literarischen Kunstwerk kaum geforderten Intensität an seiner Entstehung aktiv zu beteiligen. Gewiß, nach wie vor verschafft ihm die Lektüre eine intuitive Anleitung; aber bedeutungsfähig wird der Text erst, wenn er ihn „aktiver Reflexion“ unterzieht. Das gehört zur positiven Wirkung der Polyvalenz, daß sie den Leser herausfordert, sich am Werk zu beteiligen, um das Dunkel der Vieldeutigkeit zu durchdringen und zu überwinden.²⁰³ Symptomatisch für diese neue Leserhaltung ist, daß sich inzwischen die Literaturwissenschaft intensiv mit diesem Problem befaßt und das Wort von der

²⁰¹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* Bd. III, S. 229. – Vgl. dazu Prousts Bemerkungen: »Les œuvres d’art sont celles où il n’y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d’être comme elle leur impose la sienne« (zit. nach Doubrovsky, *Pourquoi la Nouvelle Critique*. Paris 1967; S. 78).

²⁰² Jauff, *Poetik u. Hermeneutik III*, S. 680. – Dieses Symposium beschäftigte sich mit Problemen des modernen Romans, u. a. auch des N. R. Jauff’s Ausführung wurde unmittelbar an Sarrautes *Planétarium* entwickelt.

²⁰³ Albérès bestärkt diese Auffassung: »On conçoit [...] que le lecteur doive les [d. h. les romans] aborder dans un esprit différent: comme une énigme subjective où il doit faire un effort objectif pour pénétrer« (in: *Métamorphoses*, S. 184).

„Provokation des Lesers im modernen Roman“ als Titel über eine Diskussion stellte.²⁰⁴

Die relative Bedeutungsvielfalt der Sprachwelt hat darüber hinaus eine zweite Konsequenz. Mangels spontaner außerfiktionaler Sinnbezüge rückt der Text, die andere verbliebene Gewissheit des Lesers, weit ausschließlich als zuvor in den Mittelpunkt seiner Beachtung; er stellt den einzigen, wirklich authentischen Ausgangspunkt für eine Sinngebung dar. Diese zweite Direktive der neuen Erzählweise besteht demnach in dem strikten Verweisungscharakter des Textes auf sich selbst.²⁰⁵ »Le roman a l'apparence d'un système autonome, au sein duquel les mots, en même temps qu'ils renvoient à une réalité extérieure, se répondent les uns aux autres et n'évoquent finalement qu'eux-mêmes«.²⁰⁶ Jede Frage nach Sinn muß unmittelbar im und am Text ansetzen, weshalb man zunächst von einer streng immanenten Sinnvermittlung ausgehen kann.

Allein was hilft dem Leser diese Entdeckung, wenn ihm bereits die Syntax-Probleme aufwirft, ganz zu schweigen von den befremdlichen Aufbauformen der Zeit, des Raumes oder der (nahezu abwesenden) Handlung – alles Folgen einer neuen Erzählweise? Seine erste, häufig genug mißlingende, weil ohne Übersicht abgebrochene Lektüre ist dennoch gerade wegen dieser Behinderung in gewisser Weise notwendige Station auf dem Wege zu einem Verstehen. Er wird zwar das Buch kaum aus der Hand legen, ohne nicht wenigstens dank einer intuitiven Einfühlung zu einer Art Vorentwurf gelangt zu sein.²⁰⁷ Dennoch sieht er sich wiederum vor die Wahl gestellt, den Text entweder mißvergnügt wegzulegen oder sich ihm nur desto entschiedener anzuvertrauen. Und obwohl er erfahren hat, daß er

²⁰⁴ Titel der 9. Diskussion in *Poetik u. Hermeneutik III*, S. 669. Sie bezeugt nicht nur die wachsende Aktualität dieser Dimension des lit. Kunstwerks, sondern bestätigt in vielem, was von unseren Voraussetzungen aus entwickelt wurde.

²⁰⁵ Dazu Fitch über die Trilogie Becketts: »Ce tissu de mots creux qui ne se réfèrent à rien, qui ne correspondent à autre chose qu'à eux-mêmes, vidés de toute signification« (*Narrateur*, S. 18).

²⁰⁶ B. Pingaud, *L'œuvre et l'analyste*, S. 640.

²⁰⁷ Däß darauf auch in mod. Romanen nicht gänzlich verzichtet werden kann, bestätigt Sörensen: »Je n'ai pas l'intention de refuser la possibilité d'un tel procédé (d. h. par l'intuition) et je soulignerai même que l'intuition doit toujours précéder la description de l'œuvre d'art« (in: *Littérature et linguistique*, Orbis Litterarum Suppl. 2, op. cit., S. 183). Sörensen, Linguist aus der Hjelmslev-Schule, sucht einen strukturalistischen Zugang zum lit. Kunstwerk, sodaß er die Intuition, häufig genug für die Interpretation mißbraucht, eigentlich skeptisch beurteilen müßte.

sich nur auf Zeichen stützen kann, steht er, wenn er sich bemüht, nicht gänzlich ohne Anleitung da. Es ist der Text selber, der mit präziseren Initiativen seiner Aktivität eine Richtung weist. Man darf Sartre glauben, er ist selbst aufmerksamer Leser und Autor moderner Erzählweisen, wenn er von den »jalons« spricht, die zur Führung des Lesers in einem Text abgesteckt sind.²⁰⁸

1. Obwohl die Identifizierung der Sprachzeichen im Normalfall auf wenig Unterstützung einer außersprachlichen Wirklichkeit rechnen kann, muß sie deshalb nicht gänzlich ohne Kontext auskommen. Immerhin steht ein Wort innerhalb des Textes nicht isoliert, sondern befindet sich stets in der Umgebung anderer Zeichen. Sie stehen nicht in wahlloser Art wie Buchstaben letristischer Dichtung nebeneinander, sondern bilden noch in der zersplittertsten Sprache Bezeichnungsgruppen, die sich untereinander zu einem Verbund mit eigener Funktionalität organisieren. Er gestattet es, sie zusammengenommen als eine gewaltige Zeichenkonfiguration aufzufassen. Wenn deshalb ein Ich hintereinander schreibt: *Dehors il pleut*, [...]. *Dehors il y a du soleil* [...]²⁰⁹, annulliert es damit zwar den Aussageinhalt dieser Sätze; dennoch werden seine Worte deshalb nicht gleich sinnlos, üben sie doch im Zusammenhang mit ähnlichen Annullierungsvorgängen eine nicht zu unterschätzende Hinweisfunktion aus, die den Leser nach und nach auf den Entwurfsstatus dieser Welt aufmerksam macht. Mit dem Fortgang der Lektüre hellen sich ihm solche scheinbaren Widersprüche in der erzählten Wirklichkeit vom Ende zum Anfang hin rückläufig auf. Der Erzähler von *Dans le Labyrinthe* beispielsweise, der am Ende seines Versuches einen Plan entwirft, wie sein Roman hätte angelegt werden sollen, hat diesen Vorgang geradezu thematisiert.

Das erste konkrete Ergebnis des immanenten Verweisungscharakters besteht darin, daß er den Leser anstelle des entzogenen sozialen und ideolo-

²⁰⁸ *Situations II*, S. 95. Er bezieht sich dabei ausdrücklich auf Kafkas Werk, dem er diese Eigenschaft auch zuschreibt. Allerdings ginge sie auf den Autor zurück, während sie hier, gemäß der immanenten Verständigungsstruktur eher als Eigenschaft des Textes und seines Erzählers beurteilt wird, obwohl sie natürlich vom Autor (bewußt oder unbewußt) gesetzt wurden. Hier die vollständige Stelle: »Sans doute l'auteur le [i. e. le lecteur] guide; mais il ne fait que le guider; les jalons qu'il a posés, sont séparés par du vide, il faut les rejoindre, il faut aller au-delà d'eux. En un mot, la lecture est création dirigée.«

²⁰⁹ *Dans le Labyrinthe*, S. 9. – Vgl. dazu das Ende von *Molloy*: *Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas* (S. 272). Man wird an die wegbereitende Wirkung Becketts für den N. R. erinnert (Cf. Pingaud: *Beckett le précurseur*).

gischen Kontextes auf einen neuen, einen ‚textuellen Kontext‘ hinweist. So Disparat auf den ersten Blick ein sprachlicher Ausdruck für sich genommen wirken mag, so bedeutsam kann er werden, wenn man seine Beziehung zur sprachlichen Umgebung respektiert.²¹⁰ Der verbliebene Rest an semantischem Inhalt wird dabei in der Tat sekundär gegenüber dem Bezugssystem, das den Ausdruck mit seiner Umgebung verschränkt. Auf diese Weise lernt der Leser allmählich sehen, daß der Erzähler in diesem Falle, so sehr er sich in anderer Hinsicht um Genauigkeit bemüht, durch die Zeichenkonstellationen hindurch von Vorgängen in seinem Bewußtsein berichtet.

Sobald allerdings besondere Zeichen des Lesers Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen beginnen, verwandeln sie sich zu Funktionsträgern, zu Signalen, die durch die Art ihrer Inszenierung im Verstehen des Lesers „Konturen“ zu zeichnen anfangen.²¹¹ Eine Demonstration gibt die Verwendung des Pferdmotivs in *La Route des Flandres*:

Ziemlich zu Anfang wird es mehr beiläufig, aber wortreich umschrieben: *ça doit être par là que je le vis pour la première fois, [...] quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval [...] n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne, de cuir, de poils collés* (S. 26). Mehrere Male danach wiederaufgenommen, durchzieht es den Roman bis zum Ende (zum letzten Mal erwähnt S. 308). Die positionell hervorgehobenen Reprisen am Anfang und Ende jedes Teiles verleihen ihm das Gewicht eines Signals, dessen Sinnfunktion dann gegen Ende in den Worten Georges' direkt umrissen wird: *le cheval mort apparaissait et dis-*

²¹⁰ Vgl. dazu Coseriu, *Der Mensch und seine Sprache*, in: *Sprache*, op. cit., S. 143–144. – Blumenberg unterstreicht die kontextuelle Betrachtungsweise für den mod. Roman: „Wirklichkeit stellt sich immer schon [...] als eine Art von Text dar, der dadurch [...] konstituiert wird, daß er bestimmten Regeln der inneren Konsistenz gehorcht. Wirklichkeit ist für die Neuzeit ein Kontext“ (*Wirklichkeitsbegriff*, op. cit., S. 21). – Doubrovsky zitiert dazu Lévi-Strauss: »un jeu de figures purement relationnelles, dont il s'agit de comprendre le fonctionnement« (*Pourquoi la Nouvelle Critique*, op. cit., S. 12).

²¹¹ Vgl. Jauß: „Je weiter nämlich der Leser in die Textur des Romans vordringt, um so deutlicher zeichnen sich für ihn in der zunächst nur verwirrenden Dispersion Konturen eines klarenden, obschon nicht eindeutigen, aber keineswegs beliebigen, sondern an Bedeutungstiefe wachsenden Vorganges ab“ (*Poetik u. Hermeneutik III*, 9. Diskussion, op. cit., S. 678). – Ebenso Frey: „gewisse Bilder drängen sich immer von neuem vor das äußere oder innere Auge, und ihre Wiederholung hebt sie von anderen, zufälligen ab. Das bedeutet nichts anderes, als daß es etwas gibt, das den Blick steuert“ (*Wege des frz. Romans*, op. cit., S. 1007).

paraissait entre les roues des camions (S. 241) comme s'il était déjà [...] non plus viande boucanée et puante mais transmuée, assimilée par la terre profonde [...] retournée [...] à l'état de chaux friable [...], de fossiles, ce qu'il était sans doute lui-même [d. h. Georges] en passe de devenir à force d'immobilité, assistant impuissant à une lente transmutation de la matière dont il était fait (S. 242). Und wenige Zeilen später, obwohl leicht zu überlesen, identifiziert er sich selbst mit diesem Pferd: à moins qu'il ne fût maintenant aussi mort que le cheval et déjà à demi englouti, repris par la terre [...] car peut-être était-ce une pure question d'immobilité et alors on redevait simplement un peu de craie, de sable et de boue (S. 243).

Das Zeichen ist von dieser Stelle an entziffert und dient als Hinweissignal auf eines der großen thematischen Zentren dieses Romans, der langsamem Vergänglichkeit und Auflösung als Übergang in den Tod. Sobald Georges in den Bereich dieser Stimmung gerät, manifestiert er sie im Motivzeichen des verwesenden Pferdes. Schon Proust hatte auf dieses für sein eigenes Werk so bedeutsame Verfahren aufmerksam gemacht: »Déjà à Combray, je fixais avec attention, devant mon esprit, quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher [...], en sentant qu'il y avait peut-être, sous ces »signes«, quelque chose de tout autre que je vais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphes qu'on croirait représenter seulement des objets matériels«.²¹² Entsprechend mußte man dieses Pferdmotiv bis zu dieser Stelle parathalten, um von der Auflösung aus die vorhergehenden Erwähnungen rückwärts zu determinieren. Was deshalb Jauß für andere Romane der modernen Erzählweise als „Gesetz der rückläufigen ästhetischen Determination“²¹³ aufgestellt hat, erhärtet seine Gültigkeit durchaus auch im Leseprozeß dieses und anderer nouveaux romans. – Das Vertrauen des Lesers in die Lektüreanleitungen des Textes führen demnach, seine nicht unerhebliche Aufmerksamkeit und Mitarbeit vorausgesetzt, zu dem Ergebnis, daß bestimmte Zeichen aus ihrem textuellen Bezugssystem heraus eine Signalstruktur bilden, die auf einen Bedeutungsraum hinführen, der in den Worten selbst jedoch nicht begrifflich gefaßt ist, sondern, das ist die

²¹² Zit. nach Raimond, *Roman depuis la Révolution*, op. cit., S. 152.

²¹³ *Poetik u. Hermeneutik III*, S. 678, das er am Beispiel von Faulkners *The sound and the fury* formuliert hatte, der in die ‚Ahnengalerie‘ des N. R. gehört. – Diese Gesetzmäßigkeit kann ihrerseits wieder als Konsequenz einer neuen Leseordnung angesehen werden, in der, wie Rousset beobachtet, die »présentation successive« des traditionellen Romans durch eine »présentation régressive et discontinue« ersetzt wird (*Trois romans de la mémoire*, op. cit., S. 9–10).

neue Erfahrung für den Leser, erst aus ihrem Zusammenspiel erschlossen werden kann.²¹⁴

2. Wäre er allein auf diese textuellen ‚Lesezeichen‘ angewiesen, bliebe sein Verstehen ein unvollständiges Mosaik, denn nicht alle Romane besitzen eine so wohldurchkomponierte Signatur wie die *Route des Flandres* oder in anderer Weise *La Jalouise* (mit dem Signal des *mille-pattes*), *Le Voyageur* (cordelette etc.), die Radergummis in *Les Gommes*.²¹⁵ Wiederum belohnt ihn die intensive Befragung des Textes mit einem zweiten Hinweis. Über der Ebene der Zeichenbezüge bestehen komplexere Strukturen, die eine geduldige Lektüre ebenfalls ins Blickfeld des Lesers rücken kann. Es handelt sich dabei gerade um jene Linien, unter deren Mitwirkung sich der Aufbau des Raumes und das Gewebe der Rede rekonstruieren ließen. Die Abfolge der Bildmomente besitzt die Eigenschaft, sich in der Vorstellung des Lesers, trotz ihrer unvereinbaren Widersprüchlichkeiten, zu einem Raumensemble zusammenzuziehen. Die konstitutive Wirkung geht dabei von der variierenden Repetition einzelner Bildmomente aus. Unter Zuhilfenahme dieser repetitiven Struktur vermag der Leser, nachdem er insbesondere die Führung durch den linearen Zeitverlauf verloren hatte, die anfänglich chaotische Bilderfolge nach und nach zusammenzuschauen. So stößt er schließlich auf die Einsicht vom Prinzip der Konvergenz, nach welchem sich die einzelnen Raumstellen zum umfassenden Raum organisieren.

Ebenso kann auch das im ersten Augenblick verwirrende Gewebe der Rede für ein Verstehen transparenter werden, wenn der Leser nur beharrlich genug die ‚inneren Wegzeichen‘ der Erzähltechnik zu erfassen und ihnen zu folgen sucht. So wird zwar gewiß geraume Zeit vergehen, ehe er ein Gespür für die Assoziationsbeziehungen der Textur entwickelt; aber er wird darin einen wichtigen Schlüssel zur Organisation der Redegestaltung entdecken. Noch mehr Hingabe wird allerdings verlangt, um sich die

²¹⁴ Fitch kann diese Erkenntnis für Simons Erzählweise, und, wie ich meine, implizit für andere Erzähler, voll bestätigen: »La structure [de ces romans] est la matière même, puisque c'est dans la forme, dans la trame du langage, que s'incarne cette ‚incohérence‘ de la vie intérieure qui, sous son aspect temporel, constitue leur substance« (in: *Part. présent et procédés narratifs*, op. cit., S. 215).

²¹⁵ In R. Barthes' einleitender Würdigung des Buches von B. Morrissette (*Les Romans de Robbe-Grillet*) faßt er die Erkenntnis Morrissettes für das Werk R.-G.'s so zusammen: »il n'a aucune peine à repérer dans les collections de Robbe-Grillet quelques objets, sinon obsessionnels, du moins suffisamment répétés pour induire à un sens (car ce qui se répète est censé signifier)«; (op. cit., S. 12).

polyphonen Linien der Verknüpfung zu erschließen; nichtsdestoweniger sind sie auffindbar und stehen damit potentiell als zusätzliche Anleitung zur Verfügung.

3. Die dritte, zugleich generellste Direktive sollte eigentlich an erster Stelle stehen, weil sie zu den Urfahrungen in der Begegnung mit literarischen Werken aller Epochen und besonders der Bewußtseinsstile gehört. Der praktische Umgang mit den *nouveaux romans* lehrt, daß, wenn man ein Werk ein erstes Mal gelesen hat, im Grunde eine zweite Lektüre (und weitere) erforderlich wäre, um die allseits andeutungshaften Einsichten in die funktionalen Zusammenhänge aus der ersten, in dieser zweiten Lektüre mit mehr Methode zu verfolgen. Die Erfahrung von der Notwendigkeit einer Rekapitulation des Gelesenen ist der erste und allgemeinste Impuls, den der Text dem Leser übermittelt.

Er wäre trotz allem zu selbstverständlich, um als echter ‚jalon‘ zur immannenten Struktur gerechnet werden zu können, wenn ihn nicht die Komposition der Romane ausdrücklich bestätigte. Dazu bedarf es eines Exkurses über Aufbaufragen. Wir hatten die Romane mehrfach als abgebrochene literarische Akte bezeichnet. Eine Fortsetzung über das Buchende hinaus wäre durchaus denkbar, nicht selten sogar konstruierbar, und doch nutzlos, da ein grundlegender Wandel der Redesituation dadurch kaum herbeigeführt würde. Trotzdem, das kann eine eingehende Betrachtung der Motive, mit denen die Romane schließen, zeigen, unterliegt das Ende keineswegs kompositorischer Beliebigkeit. Vielmehr besitzt es, von jeher positionsbetont, auch hier besonderes Gewicht.

Das erwähnte Signal des verwesenden Pferdes in der *Route* verweist auf den alles erfassenden Zustand des Verfalls dieser Welt:

se dissociant de nouveau, se désagrégeant [...], le monde arrêté, figé s'effritant, se dépliant, s'écroulant peu à peu par morceaux.²¹⁶

Diese Schlußstimmung deckt sich verblüffend und teilweise wörtlich mit der Situationsbeschreibung des Anfangs:

au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si [...] le monde lui-même tout entier non seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit [...] était en train de se déplaçant se désagréger s'en aller en morceaux.²¹⁷

²¹⁶ *Route des Flandres*, S. 314.

²¹⁷ *Route des Flandres*, S. 16.

Diese Übereinstimmung, im übrigen noch von mehreren Nebenmotiven untermauert, kann kein kompositorischer Zufall sein. Die Sorgfalt, die die Nouveaux Romanciers dem Aufbau widmen, berechtigt dazu, diese Entsprechung als deutliche Anfang-Schluß-Bindung zu beurteilen. – *Molloy* bestätigt seinem Autor auch hierin glänzende kompositorische Qualitäten. Jeder der beiden Teile des Romans beschreibt den fingierten Weg, den Molloy bzw. Moran zurückgelegt hatte, bis er zu jenem Ort kam, von dem aus jeder seine Weltfahrt zu erzählen beginnt. Der zweite Teil ist eine Wiederholung des ersten auf höherem Bewußtseinsniveau. Beide Teile schaffen untereinander noch einmal eine Anfang-Schluß-Bindung besonderer Art: Moran besitzt am Ende seiner Reise ungefähr das Selbstbewußtsein wie Molloy zu Beginn seiner Reise; da fängt sein Bericht an. An der Stelle, wo er endet, beginnt Molloy seinen eigenen.²¹⁸

Dans le Labyrinthe, seiner Repetitionsstruktur getreu, beweist auf seine Weise eine feste Entsprechung von Beginn und Ende. Keinem Leser wird entgehen, daß der Schluß mit der bis auf ein Komma wörtlichen Wiederholung des zweiten Satzes einsetzt.²¹⁹ Was danach auf den Seiten 220–221 noch folgt, ist im Grunde eine versetzte Raffung der Eröffnungsszene, in der nahezu alle Elemente wiederkehren²²⁰; den Schlußstein bildet ein Ich-Rahmen. Das Ich nennt sich nur zweimal im Roman: im ersten (*je*) und im letzten Wort (*moi*).

Fruits d'Or hier einzuordnen fällt nicht so leicht. Wir hatten gezeigt, daß das gleichnamige Werk Bréhiers nur Kristallisierungsobjekt für die eigentlichen Vorgänge des Romans, den psychischen Zersetzungsmechanismus war. Im Hinblick darauf wird das erste ‚Kapitel‘ des Romans als einigermaßen abgeschlossenes Präludium interessant (S. 7–24). Der Maler Courbet ist nach der einhelligen Meinung der Kritiker *admirable* (S. 8; cf. den identischen Vorgang danach für die *Fruits d'Or* Bréhiers). Ein Mitglied jedoch gerät in die Position des Isolierten, indem es dem Konsensus eine eigene Meinung entgegenhält. Ein Dialogpartner nennt die Gründe:

tu as montré que tu refusais ce qu'il t'offrait. Tu as refusé de fraterniser.²²¹

²¹⁸ Noch in *Comment c'est* kann J. Fletcher eine zyklische Komposition nachweisen (*The novels of S. Beckett*, op. cit., S. 220).

²¹⁹ Vgl. die beiden Stellen S. 9 und S. 219–220.

²²⁰ S. 9 (Zeile 18), S. 20 (Zeile 6) und die Entsprechungen auf Seite 220 (Zeile 3–10).

²²¹ *Fruits d'Or*, S. 18. – G. Picon deutet es sicherlich richtig, wenn er betont: »le désir de ne pas être seul à aimer les *Fruits d'Or*, c'est le désir de ne pas être seul« (*Sur les Fruits d'Or*, S. 91).

Aufgrund dessen wird wenig später der Zerstörungsprozeß diesen Einzelnen erfassen und zu beugen versuchen. – Im Schlußabschnitt des Romans (von N. Sarraute) verschwanden die *Fruits d'Or* nach einem allgemeinen Meinungsumschwung in der Versenkung. Die opinio communis hat sich inzwischen auf ein neues Sujet ihrer Bewunderung geeint; die selbe Sprache, die gleiche Begeisterung wie zuvor (S. 222). Wieder erhebt sich eine (dieselbe?) Stimme, die die Gefolgschaft verweigert, weil sie sich noch an die *Fruits d'Or* klammert, *objet passé*. Ganz wie am Anfang fordert das die Gegenreaktion der Überzahl heraus:

en eux immanquablement le mécanisme se met à fonctionner ... comme un réveil qu'on a remonté, une horloge bien réglée ... J'attends que la sonnerie se déclenche.²²²

Eine Fortsetzung des Romans würde den gerade an den *Fruits d'Or* vollzogenen Mechanismus wieder von vorn aufrollen, d. h. der Roman (N. Sarrautes) könnte wieder von vorn beginnen.

Dasselbe legt *Degrés* nahe. Die drei Teile des Romans stellen nichts anderes dar als den Versuch zur Beschreibung eines selben Geschehens (12. Okt. 1954) aus drei verschiedenen Blickwinkeln (Vernier, Pierre Eller, Henri Jouret); jeder Teil fängt jeweils wieder am Anfang an, die Ereignisse des Tages aus seiner Sicht zusammenzutragen. Als Vernier sein (wohlgegliedertes) Werk schließlich abbricht, sieht er sich gezwungen zu fragen: *Qui parle?* (S. 389)²²³ und muß damit eingestehen, daß er am Ende die zahlreichen Vorstellungsebenen dieses Geschehens, die er mit Hilfe seiner Erzählung und Perspektivierung gerade unterscheiden wollte, auch nach 389-seitigem Bemühen noch immer nicht klären kann; er spricht am Ende die Frage explizit aus, die zu Beginn implizit sein literarisches Unterfangen verursachte.

Am Ende scheint seine Untersuchung noch immer nicht weiter gediehen zu sein als am Anfang, denn der Schluß mündet mehr oder minder unverändert in die Ausgangssituation zurück. Eine der Konsequenzen aus dieser Anfang-Schluß-Bindung erhebt daher zur Gewißheit, was im Erzählen gerade überwunden werden sollte, nämlich die labyrinthische Verfassung der Ich-Befindlichkeit. Anfang und Ende runden das Ermittlungsverfahren zu einem Zirkelschluß, dessen Immobilismus nicht nur mit der Stag-

²²² ebda., S. 226.

²²³ Vgl. H.-J. Frey, der den Schluß in ganz ähnlicher Weise deutet: »Die Frage ‚wer spricht?‘, mit der das Buch endet, ist der Anfang des Weges, den wir alle gehen, indem wir es lesen« (Wege, S. 1012).

nation der ‚Handlung‘ übereinstimmt, sondern darüber hinaus den literarischen Akt insgesamt in einen ‚circulus vitiosus‘ verwandelt. Auch unter diesem Blickwinkel hat es ganz den Anschein, als ob das Schreiben vergeblich wäre. Wenn das Ich am Ende schließlich erkennen muß, daß es aus seiner Vereinzelung kein Entkommen gibt, erfährt es die ganze Tragweite dessen, was H. Ronse mit »prison mentale«²²⁴ umschreibt. Dies ergänzt und verstärkt den Eindruck eines inneren Gefängnisses, als dessen Ausdruck wir schon zuvor die Wahl der Bewußtseinsstile und die dahinterstehende ‚monologische Situation‘ angesehen hatten.²²⁵ Dieses Bild stimmt überdies mit dem faszinativen und obsessionellen Verhältnis zur eigenen Situation überein, das sich seinerseits wiederum in den Repetitionen der Redeweise niederschlug und ihr einen ‚monologischen Charakter‘ verlieh.²²⁶ Angesichts dessen könnte man am Ende versucht sein, von einer Sackgasse der literarischen Selbsterkenntnis zu sprechen.

Diesem negativen Aspekt steht jedoch ein durchaus positiver gegenüber. Wenn Anfangs- und Schlußsituation nahezu identisch sind, verweisen die ungelösten Fragen am Ende zur Beantwortung zurück auf den Anfang; mit anderen Worten, was die erste Lektüre offen ließ, könnte sich präzisieren, wenn man noch einmal von vorne begäne. Was der praktische Umgang mit *nouveaux romans* zur Notwendigkeit werden läßt, nämlich sie ein zweites Mal zu lesen, um sie zu verstehen, besitzt eine strukturelle Entsprechung in der Da-capo-Form der Komposition. »L’idéal du récit du Nouveau Roman est un récit tel que la fin nous oblige à relire le début, à recommencer l’événement qui marque le début«²²⁷, versichert Mouillaud, der diese Erkenntnis etwas unscharf auf verschachtelte zyklische Strukturen zurückführt. Der Roman, getreu seinem immanenten Kontext und in Bezug auf seinen defizienten Zustand, läßt die Anfang-Schluß-Bindung im Nachvollzug der Lektüre zu einer positiven Initiative werden. Sie verkörpert das dritte und umfassendste ‚innere Wegzeichen‘ auf der Suche nach der Bedeutungsstruktur des Textes.

²²⁴ Ronse, op. cit., S. 29.

²²⁵ Vgl. dazu noch einmal E. Höhnisch, deren Untersuchung des Inneren Monologs zu ähnlichen Ergebnissen führte, aufgrund derer sie ihr den prägnanten Titel *Das gefangene Ich* gab.

²²⁶ Lämmert, *Bauformen*, op. cit., S. 237, über moderne Erzählweisen allgemein.

²²⁷ Mouillaud, *Le sens des formes*, S. 66–67. – Vgl. dazu auch die Anmerkung Pingauds: »Bien entendu, l’œuvre romanesque, en tant que récit, est aussi linéaire. [...] Mais le lecteur sait bien que ce trajet ne mène nulle part et que, croyant avancer, il ne fait que tourner en rond dans l’œuvre« (*L’œuvre et l’analyse*, S. 642, Anm. 6).

Die Emanzipation des erzählten Wortes von ideologischen und sozialen Vorinterpretationen, verschärft durch neue Techniken des Erzählens, ließ den Text einerseits zu einem Labyrinth des Gesprächs entarten; andererseits aber stellt diese Eigenschaft nur eine methodisch bedingte Durchgangsphase dar, in der die Werke selbst Hinweise geben, wie man sie lesen soll.²²⁸ Noch innerhalb ihrer relativen Verfremdung konstituiert sich deshalb ein Neuansatz zur Überwindung ihres zerrütteten Erscheinungsbildes, der eine Richtung auf eine mögliche Intelligibilität weist. Man kann daher mit einem Grund die Leseanleitungen zu der durchaus auch konkret zu verstehenden Grundregel der Lektüre zusammenfassen, daß der Text selbst den Schlüssel zu seiner Interpretation enthält.²²⁹ – Im übrigen scheint es angebracht, in diesem Zusammenhang noch einmal zu wiederholen, daß die neuen Formen des Erzählens mit traditionellen Elementen durchsetzt sind, welche die Wirkung der modernen zweifellos abmildern. Die grundlegende Erkenntnis aus diesen Beobachtungen verliert dadurch jedoch nichts von ihrer Gültigkeit, nach der die *nouveaux romans*, wenngleich sie scheitern, den Leser über die strukturellen Anweisungen zu ihrem ‚Retter‘ aufrufen.

c) Nouveau Roman – Lecteur nouveau

Alles hängt von der Entscheidung des Lesers ab, ob er den Imperativen dieser Romane gehorcht und die vorgezeichneten Bedingungen akzeptiert, unter denen diese Werke zu einer echten »réinvention«²³⁰ erweckt werden. »Il dépend de nous, par notre décision et par notre lecture, de nous constituer nous-mêmes en lecteurs du Nouveau Roman«²³¹! Erst wenn wir durch die Struktur der Texte veranlaßt, von stets paratgehaltenen Weltdeutungsentwürfen und ihren ideologischen Vorgaben abrückten, könnten diese Romane ‚sinngemäß‘ gelesen werden. Hinter den Direktiven des Textes steht im Grunde nichts weniger als die globale Forderung, den

²²⁸ Ricardous Artikel über die *Route* findet im 3. Teil, »l’écriture, la lecture« zu einer möglichen »récomposition«. Die sprachliche Disponibilität »est un appel [...], la lecture, ici, est la réponse à cet appel [...], elle recrée [...] un ordre second« (*Un ordre*, S. 295).

²²⁹ Roudauts subtile Studie über Butor erspürt diese Rekomposition: »Les romans de Butor ont pour objet de transformer le lecteur [...] et des mots de passe, des sceaux, des talismans sont donnés [...] que, disséminés dans le livre, le lecteur doit lire pour s’orienter dans l’espace de l’œuvre et se guider dans son labyrinthe«, *Butor ou le livre futur*, op. cit., S. 151.

²³⁰ Sartre, *Situations II*, S. 94.

²³¹ Mouillaud, *Le sens des formes du Nouv. Roman*, op. cit., S. 74.

„alten Leser“ in uns abzulegen und uns, als Leser eines *nouveau roman*, auch als *›Lecteur Nouveau‹* zu konstituieren! Sartre, der das Beziehungsverhältnis Werk-Leser in theoretischer Form analysiert hat, legt darin die selbe potentielle Dynamik frei: »C'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciprocement [...]. Ainsi tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés«.²³² In gebührender Weise ernst genommen, schafft der Text sich seinen Leser selber.

Nach den Bedürfnissen der *nouveaux romans* zu urteilen, die prinzipiell auch für andere Erzählweisen moderner Romane gültig sind, sollte dieser *›Lecteur Nouveau‹* über die drei grundsätzlichen Qualifikationen des aktiven²³³, textuellen und immanenten Lesens verfügen.

Wenn er sich überhaupt auf den vorgezeichneten Leseprozeß einläßt, beginnt seine Teilnahme zu allererst mit einem Verzicht auf die Geborgenheit, die ihm sein privilegierter Standort in „klassischen“ Romanen verliehen hatte.²³⁴ Lesen unter den neuen Gegebenheiten wird zum Wagnis, da das, was es bislang problemlos besaß, die angestammte Eindeutigkeit verliert und sich nun erst nach eingehender Mitarbeit „entdeckt“. „Das Entdecken ließe sich daher als Kategorie der Lektüre für einen Text bezeichnen, dessen Grundriß durch mangelnde Definiertheit nach Ergänzungen verlangt und daher einen hohen Grad der Beteiligung des Lesers fordert“.²³⁵ Das verstellte ästhetische Sofortverständnis des Gelesenen fordert den Leser zu eigener Mitarbeit und Mitgestaltung an der Welt der Erzählung heraus.²³⁶

Sie ginge gewiß fehl, wenn er versuchte, die Bruchstücke nach Gutdünken mit höchst subjektiven Hypothesen zu überlagern. Der Text verpflichtet

²³² Sartre, *Situations II*, S. 119.

²³³ Vgl. dazu R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, § 9, „Passives und aktives Lesen“ (S. 35–40) und auch die konkreten Angaben über die Realisierung der polyvalenten Sinnmöglichkeiten (§ 10, S. 40–49).

²³⁴ Iser: „Dem Leser wird das gewohnte Privileg, ein Romangeschehen aus der Distanz überblicken zu können, weitgehend geraubt“ (*Provokation des Lesers*, op. cit., S. 688).

²³⁵ Iser, ebda., S. 688. – Einen verwandten Gedanken äußert Sartre, wenn er von der Lektüre als *›découverte‹* spricht (*Sit. II*, S. 94).

²³⁶ Diese Forderung bildet zugleich einen Bestandteil der Poetik des *Nouveau Roman*; vgl. z. B. Robbe-Grillet: „[die Leser] können als Hauptfiguren des Kunstwerks mitwirken. In diesem Sinne wird von den Lesern eine Mitarbeit und eine Anstrengung neuer Art gefordert.“ (*Unser Jahrhundert und sein Roman*; in: Akzente 13/1966; S. 2–27. Robbe-Grillet S. 6–7. Hier S. 7).

ihn im Gegenteil zu strikter Bezugnahme auf den Text. Denn der vordergründige semantische Inhalt, den die Sprache natürlich trotz „linguistischer Krise“ bewahrt, reicht nicht mehr aus, um den sinngemäßen Zusammenhang der Worte auf Anhieb herzustellen. Gerade deshalb ist eine Neuorientierung der Leserhaltung notwendig, die sich in erster Linie nach den Beziehungsverhältnissen der Wortzeichen untereinander richtet. Sie muß sich daran zu gewöhnen suchen, hinter der Sprache nicht sofort etwas anderes, sondern vorrangig nur sie selbst zu sehen, sich allein mit den materiellen Befunden und der rein textuellen Umgebung zu befassen. Vor einer Sinngebung ist der Leser dazu angehalten, positionelle und relationelle Wahrnehmungsqualitäten zu entwickeln. Mit ihrer Hilfe decken sich die vielfältigen Verknüpfungen und Verstrebungen der Textur auf und endlich auch das, was sie umschließen.

Andere, umfangreichere *›jalons internes‹* ergänzen seine Einblicke in das Gewebe des Erzählten, und allmählich beginnt er, die Zeichenkonfigurationen zu überschreiten. In diesem Sinne spricht Sartre vom »perpétuel dépassement de la chose écrite«.²³⁷ Dieser Vorgang hat generelle Geltung, auch für den „klassischen“ Roman, bleibt dort aber nahezu unbemerkt, weil Lesen und Vorstellen gewissermaßen synchron verlaufen und damit erlauben, das Geschriebene immer sofort transzendent zu lesen, während dieser Vorgang in einer modernen Erzählweise auf eine konstituierende Schwierigkeit stößt, ohne die andererseits die Texte unchiffriert bleiben. Nach dem Durchgang durch die Sprache stößt der Leser an die Grenze, wo ihre Anweisungen enden, er sich aber in nur unzulänglichem Besitze einer ästhetischen Bedeutung befindet, denn, das lehrt die zyklische Anlage der *nouveaux romans*, das Lesen endet in jedem Fall immer nur beim Umkreisen eines immanenten Sinnes, nicht bei ihm selber. „Erst die Reflexion über das in der Sprache und durch die Sprache Gegebene, die aber notwendigerweise über die Sprache hinaus zu den ‚Sachen‘ selbst geht, kann zum Verständnis des Seins und des Daseins des Menschen führen“²³⁸, was für die Funktion der Sprache schlechthin, und in expliziter Weise für die Sprache der Literatur gilt. Das immanente Lesen verlangt deshalb nach der korrelativen Aktivität, den Text zu überschreiten. Zwar

²³⁷ *Situations II*, S. 94. – Ganz entsprechend äußert sich Fitch über das Werk Becketts: »Ce n'est pas dans les paroles du narrateur qu'il faut chercher la signification de l'œuvre, mais dans sa composition, pour ainsi dire creuse« (*Narrateur et narration*, S. 19). – Für Butor vgl. Roudaut, *M. B. ou le livre futur*, op. cit., S. 206.

²³⁸ Coseriu, *Sprache*, op. cit., S. 128.

leitet sie über in den Bereich des Außenfiktionalen, d. h. sie mündet in die Subjektsphäre des Lesers; dennoch sieht er sich dabei keinesfalls nur auf seine willkürlichen Spekulationen verwiesen. Auch dieses Transzendieren kann wiederum nur entlang jener immanenten Linien erfolgen, die ihn schon bei der ersten Lektüre geleitet hatten. Der Leser stellt dabei Relationen her zu Ähnlichkeiten, Differenzen oder Konkordanzen in den Grundmustern seines eigenen Erlebens²³⁹ und sucht in einer Analogieoperation²⁴⁰ eine Interaktion zwischen dem bisher „bedeutungsfremden“ ästhetischen Gegenstand und den individuellen Bewußtseinsablagerungen seines Erfahrungshorizontes. Genau dies scheint der Autor Robbe-Grillet in seiner kurzen Vorbemerkung zu *Dans le Labyrinthe* nahelegen zu wollen: »Ce récit est une fiction, non un témoignage [...]. Le lecteur est donc invité à n'y voir que les choses, gestes, paroles, événements, qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie²⁴¹, ou sa propre mort«.²⁴²

Die Perspektive der Wirklichkeit beispielsweise, die der Blick des Ehemannes in *La Jalousie* entwirft, erfüllt sich erst dann mit ‚Sinn‘, wenn der Leser beginnt, diese Wahrnehmungsweise als für den Zustand der Eifersucht charakteristisch zu identifizieren.²⁴³ Anders könnte er nicht den

²³⁹ Mouillaud, dessen Untersuchung gerade diesen neuen Modus der Sinngebung aus der Form zum Thema hat, bemerkt dazu: »le sens n'advent à la chose que lorsque je la mets en rapport avec une autre, au moment non pas où je reste à l'intérieur d'elle, mais où je sors d'elle, où j'établis une relation, où je construis un réseau« (*Le sens des formes*, op. cit., S. 58). Wäre hinzuzufügen, daß eine Relation letztlich nur zu einem persönlichen Erfahrungsbereich hergestellt werden kann. – Vgl. dazu eine generelle Bestätigung aus der Linguistik; Coseriu nennt diesen Vorgang „eine sekundäre Operation der Individualisierung“ (*Sprache*, op. cit., S. 148), die durch den universellen Charakter des Bedeuten-könnens der Bezeichnungen notwendig schon zur Funktion der Sprache allgemein gehört.

²⁴⁰ Pingaud äußert sich in etwas allgemeinerer Form ähnlich: »Le romancier prête à des héros qui n'existent pas des aventures qui n'ont jamais eu lieu: ils sont seulement analogues à des héros et des aventures réelles [...]. Les fictions [...] nous parlent bien de notre monde: elles en parlent indirectement, par analogie« (in: *L'œuvre et l'analyste*, op. cit., S. 639–640).

²⁴¹ Hervorhebung durch den Vf.

²⁴² Ein Hinweis nicht des Erzählers sondern des Autors Robbe-Grillet; *Dans le Labyrinthe*, S. 7.

²⁴³ Eine indirekte Bestätigung dieses Verhaltens gibt ein avertierter ‚Leser‘ des N. R., Jauß, der das Verstehen im *Voyeur* so beschreibt: »Daß hier eine dargestellte Gegenständlichkeit so lange als bedeutungsfremd (um nicht zu sagen: langweilig) erscheint, bis der Leser das fremde Subjekt erschlossen hat, welches sie ‚gerade so‘ wahrnehmen kann, bezeichnet diejenige Innovation, durch die

wachtraumartigen Erregungszustand Georges‘ in der Liebesnacht mit Corinne auflösen, hätte er nicht anhand der verschlungenen, über alle Ebenen des Erzählens hinwiegenden Strukturen zur zentralen Erregung hingefunden, der Spannung zwischen sinnlicher Liebe und Flucht in den Tod.

Immanentes Lesen schließt also eine zweiteilige Aktivität des Lesers ein: zum einen die Ermittlung und Befolgung des immanenten Bezugssystems im Text, zum andern, unter dessen Anleitung, die Überschreitung seiner Zeichenkonfigurationen, um eine sprachlich darin angelegte Aussage in der Lektüre zu konkretisieren.²⁴⁴ Der Unterschied zu herkömmlichen Weisen der Sinnvermittlung ist beträchtlich; dort galt es, dem Gelesenen, um mit Brecht zu reden, die kulinarisch dargebotene Bedeutung zu entnehmen.²⁴⁵ An seiner Stelle offeriert der Text jetzt individuelle Möglichkeiten von Bedeutung, die, auch wenn sie streng den Rahmen der ‚inneren Lesezeichen‘ einhalten, doch zusammen durchaus eine Polyvalenz aufrechterhalten – ein ‚Multiversum‘ der Bedeutung, in diesem Falle mit positiven Aspekten.²⁴⁶

Wie wirkt sich das jedoch auf eine Interaktion Leser-Werk²⁴⁷ und die Chancen einer „Rettung“ des Romans durch den Leser aus? – War bisher vom ‚Leser‘ die Rede, dann stand vorwiegend seine epische Funktion im Vordergrund. Kein Wunder, daß er eine blasse, idealtypische Figur blieb

Robbe-Grillet m. E. am weitesten über Proust hinausgegangen ist“ (*Poetik und Hermeneutik III*, 9. Diskussion, op. cit., S. 685).

²⁴⁴ Ähnlich argumentiert Doubrovsky in seinem Versuch, die *Nouvelle Critique* zu definieren: »L'œuvre est le lieu d'une rencontre totale entre deux êtres, l'un qui se cherche [...] dans une succession d'écrits qui sont comme autant d'étapes d'une quête, l'autre qui prête la chaleur de sa propre vie aux signes déposés [...] et ranime le mouvement de l'existence qu'il épouse« (*Pourquoi la Nouvelle Critique*, S. 56).

²⁴⁵ Janvier (*Literatur als Herausforderung*, op. cit.) streift auch in diesem Fall einen bedeutenden Aspekt des N. R., ohne jedoch zu zeigen, woher er seine Erkenntnis von der „Partnerschaft im Lesen“ (S. 168) zwischen Werk und Leser in den neuen romans bezieht; nicht zu Unrecht weist er allerdings dabei auf Brecht.

²⁴⁶ Pingaud dazu recht eindeutig: »Le propre de l'œuvre est précisément de maintenir en elle une pluralité de significations qu'elle embrasse toutes à la fois sans jamais sacrifier l'une à l'autre«, in: *L'œuvre et l'analyste*, op. cit., S. 641.

²⁴⁷ Dazu als Einführung: R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*. Paris 1958; dt. *Das Buch und der Leser*. Opladen 1961; eine materialreiche Studie über dieses kaum bearbeitete Neuland; er hebt besonders auf die vielfältigen soziologischen Beziehungen im Verhältnis Buch und Leser ab. – Vgl. dazu grundsätzlicher Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, op. cit.

und wenig mit dem Leser gemein hat, der, bevor er einen nouveau roman liest, erst eine Buchhandlung betreten, zwischen 4 und 16 Francs ausgeben und sich ihm an mehreren Tagen, neben seinen Alltagsverpflichtungen, einige Stunden widmen muß (vor allem, wenn er sich darum bemüht, ein ›lecteur nouveau‹ zu werden). Realisiert er dieses Buch in angemessener Weise, wie kann dabei das erzählende Ich in den Genuß seiner Mitarbeit gelangen? Es braucht nicht viel Überlegung um vorherzusehen, daß diese Art von Kommunikation problematisch ist und sich weitgehend jeder Überschaubarkeit oder gar Kontrolle entzieht, weil sie auf die Vorgänge des außerfiktionalen Bereichs angewiesen ist.²⁴⁸ Ihrer Erfassung steht entgegen, daß nur privilegierte Leser (die Kritik im Normalfall) über ein Organ verfügen, um ihre Reaktionen zu manifestieren. Im übrigen, Sartre und die seiner Beurteilung folgende Kritik sprechen eine klare Sprache über diese reale Leserschaft: »Aujourd’hui le public est, par rapport à l’écrivain, en état de passivité«²⁴⁹, und Boisdeffre bestärkt für die jüngste Zeit: »Quant au public, jamais il n’a paru si désorienté!«.²⁵⁰ Eine der wenigen Formen, unter denen ein durchschnittlicher Leser eine Auseinandersetzung bestenfalls manifestieren kann, ist die Auflagenhöhe eines Buches.²⁵¹ Doch dieser statistische Wert ist in seiner Aussage höchst fragwürdig. Boisdeffre legt klar, welchen ökonomischen, finanziellen und publizistischen Interessen die Erscheinung eines neuen Buches unterworfen ist.²⁵² Besonders der französische Büchermarkt der Belletristik wird nachhaltig von einem einflußreichen System der ›Prix littéraires‹ kontrolliert. »La ›rentabilité‹ commerciale des grands prix littéraires [...] est devenue telle que les éditeurs recrutent leurs ›écuries‹ [...] de romanciers en fonction des chances qu’ils peuvent avoir d’obtenir un prix«.²⁵³ Zweifellos darf

²⁴⁸ Und, fügen wir schnell hinzu, es ist fraglich, ob die realen Leser, die die Auflagen der nouv. romans gekauft haben, ob diese vom Buchhandel und der Kritik beeinflußte und von der erschweren Lektüre vielfach ermüdete Leserschaft effektiv in der Lage wäre, den Roman zu ›retten‹. Ihr Rettungsbeitrag ist in erster Linie fiktional angelegt – ob er tatsächlich aktualisiert wird, entzieht sich der Beantwortbarkeit.

²⁴⁹ Sartre, *Situations II*, S. 134.

²⁵⁰ Boisdeffre, *Où va le roman*, op. cit., S. 113.

²⁵¹ Sartre, *Situations II*, S. 134. – Vgl. dazu mit detaillierten Statistiken Escarpit, *Buch und Leser*, der nach Motivationen aufschlüsselt, die den Leser an ein Buch heranführen (S. 90–91).

²⁵² Boisdeffre, *Où va le roman*, op. cit. Kap. »Les prix littéraires«, S. 101–113; ebenfalls in *Dictionnaire de littérature contemporaine*, op. cit., S. 25–43.

²⁵³ Boisdeffre, *Où va le roman?*, op. cit., S. 102.

man dieser Auswahl die Tendenz unterstellen, ein leichtverständlicheres²⁵⁴ einem esoterischen Werk vorzuziehen, um so mehr, als die traditionellen Erzählmuster sich nach wie vor ungeschmälter Beliebtheit erfreuen.

Eine zweite Welle der Beeinflussung geht von der literarischen, besonders der journalistischen Kritik aus. Wie sie ihn geltend machen kann, zeigt die ironische Darstellung in den *Fruits d’Or*, wo das Buch Bréhiers der Gunst der Stunde verfällt und ohne stichhaltigen Grund eine Woge der Begeisterung erfährt – um ebenso schnell in der Vergessenheit zu verschwinden, je nach den aktuellen Interessen dieser Kritik, sodaß das Werk selbst oft kaum gewürdigt wird.²⁵⁵

Der Sprung in den außerfiktionalen Bereich hilft dem Ich kaum weiter. Natürlich könnte der Leser den fiktionalen Schleier zu zerreißen suchen und in eine Korrespondenz mit dem Autor einzutreten – illusorisch! Welcher Leser machte sich normalerweise die Mühe, und welcher Schriftsteller würde darauf antworten? Allenfalls könnte langsam eine Reputation wachsen, in der sich eine Art von atmosphärischer Teilhabe des Lesers an der Weltsicht des Erzählers bekundet, jene schwer zu erringende, eher schweigende Solidarität, die nur wenigen Autoren und nicht selten mit zeitlichem Abstand zuteil wird.

Aus dieser schillernden, aus heterogenen Motivationen hervorgegangenen literarischen Gesellschaft ragen jedoch zwei bemerkenswerte Leser heraus, für die die ›inneren Lesezeichen‹ des Textes zu produktivem Anlaß werden können. Zunächst der Erzähler selbst als Leser. Man vergegenwärtige sich seinen scheiternden Dialog mit sich selber, um zu erkennen, welche Chancen sich ihm auf dem Weg der Lektüre eröffneten! Daß diese Hypothese jedoch keineswegs die Texte überfordert, bezeugen beispielsweise Butors Romane an zwei Stellen. Delmont, der Protagonist der *Modification*, weiß in seiner Ausweglosigkeit keine andere Hilfe, als seine Modifikation niederzuschreiben und zu versuchen, *de faire revire sur le mode de la lecture cet épisode crucial*.²⁵⁶ Wozu sollte er sein Erlebnis in der Lektüre noch einmal erneuern, wenn er sich dabei keinen Aufschluß über seine Situation verspräche? In der Lektüre seiner ›Akte‹ (*La Modification*) erkennt er möglicherweise einen Faden der Ariadne, der aus dem ›circulus

²⁵⁴ Vgl. dazu das Pamphlet Julien Gracqs gegen diese, wie er sie nennt, *littérature à l'estomac* (Titel; Paris 1950).

²⁵⁵ Escarpit spricht hier von einem ›Mechanismus der Zensur‹ (*Buch und Leser*, op. cit., S. 120).

²⁵⁶ *La Modification*, S. 236.

vitiosus‘ seines inneren Labyrinths und damit aus der Isolierung und dem Bann des Schweigens herausführen könnte.²⁵⁷ Aus diesem Zusammenhang erschließt sich erst die Tragweite von *Degrés*, wenn Vernier seinem Neffen erklärt:

ces notes que je te destine, que je destine à celui que tu seras devenu dans quelques années, qui aura oublié tout cela, mais à qui tout cela, et mille autres choses, reviendra en mémoire par cette lecture, dans un certain ordre [...] et certaines [...] organisations qui te permettront de le saisir et de le fixer [...] de telle sorte qu'en toi pourra naître une nouvelle conscience.²⁵⁸

Vernier könnte diese Hoffnung auf eine Wiedergewinnung der Identität nicht mit soviel Überzeugung aussprechen, wenn er zuvor nicht selbst die reintegrierende Funktion der Lektüre erfahren hätte – eben an diesen *Degrés*, die bevorzugt ihn selbst und seine Situation betreffen. In anderen Romanen, wo der Erzähler nicht direkt als Leser in Aussicht gestellt wird, kann man sich schwer vorstellen, daß das erzählende Ich in Form dieser Roman-Dokumentation nicht auch zu seinem eigenen Leser wird, um dadurch zu einer intensiven Kenntnis seiner selbst zu gelangen. Hinzu kommt, daß nicht selten schon das Schreiben eine ähnlich erhellende Wirkung besitzt wie das Lesen, sodaß man es in dieser Funktion als intensive Form der Selbstwahrnehmung auffassen kann.²⁵⁹

Dem Erzähler als erstem Leser des Romans stehen – im Rahmen der Fiktion – daher die selben Leseanleitungen zu Gebote wie jedem anderen Leser auch. Folgt er ihnen – und wer hätte mehr Grund dazu als er? – zeichnet sich für ihn ein Weg ab, mit Hilfe der Lesezeichen des Textes über das Labyrinth des ‚inneren Gesprächs‘ hinauszufinden.

Doch auch diese Aussicht führt bereits über den fiktionalen Bereich hinaus und bleibt eine ebenso bedeutsame wie kaum verifizierbare Perspektive des Leseaktes. Gleicher gilt vorweg für den anderen herausragenden, den

²⁵⁷ Die Perspektive, die die Lektüre dieses Buches eröffnet, reicht noch weiter. Es wird gleichzeitig auch ein Dokument für die von seinem Fall betroffenen Figuren, die über die Lektüre ebenfalls zu einem Verständnis für sein unentschiedenes Verhalten finden. Das *pardonner* rückt in den Bereich des Möglichen und mit ihm eine neue Kommunikation mit der Umwelt. Tatsächlich plant er (S. 283) eine dritte, versöhnliche Reise mit seiner Frau Henriette nach Rom.

²⁵⁸ *Degrés*, S. 82.

²⁵⁹ In diesem Sinne können Morans Worte gedeutet werden: *Le souvenir de ce travail [...] m'aidera à supporter les longues affres de la liberté* (Molloy, S. 204).

‘professionellen‘ Leser. Er ist Spezialist, und aus diesem Grunde erlangen die ‚jalons internes‘ des Textes in seinen Augen eine spezifische Bedeutung. Für ihn vermitteln die Hinweise auf die innere Organisation des Textes zugleich wichtige Ansatzpunkte zur Beschäftigung mit der Methode seiner Interpretierbarkeit. So stellt der Text in seinem Falle ganz bestimmte Forderungen an ihn. Zum Beispiel verbieten ihm die immanenten Konfigurationen, Sprache sogleich in Klartext zu übersetzen und ihr den ‚einen‘ Sinn geben zu wollen.²⁶⁰ Wir hatten gesehen, daß die polyvalente Offenheit diesem Verfahren entgegensteht, daß eine eindeutige Auslegung immer nur in einer subjektiven Konkretisation der Form endet (die freilich, da er Experte ist, einen hohen Anteil der Sinnmöglichkeiten des Werkes realisieren kann). Seine Interpretation wird darauf achten müssen, insbesondere die Strukturen des Textes zu objektivieren, d. h. zu verdeutlichen, „nach welcher Logik die Bedeutungen angelegt sind“.²⁶¹ Eine der Aufgaben seiner Lektüre bestünde daher darin, „Symbolreihen, Beziehungshomologien“ ans Licht zu holen.²⁶² Zwangsläufig treten dabei alle jene Interpretationsweisen in den Hintergrund, die ihre Grundsätze von Disziplinen herleiten, die nicht am ästhetischen Gegenstand entwickelt wurden.²⁶³

Eine andere Aufgabe resultiert gerade aus der Einsicht in den subjektiven Charakter der Sinngebung. Obwohl die Bedeutung nie vollständig gehoben werden kann, bleibt immerhin die Möglichkeit zur „Freilegung der positiven Strukturmerkmale“; sie ermittelt nach der Ansicht Lämmerts „die ‚potentielle‘ Aussagefähigkeit des Werkgefüges, die die poetische Bedeutung seiner Einzelzüge immerhin eingrenzt“.²⁶⁴ Dieser avertierte Leser vermag demnach darzulegen, wie seine individuelle Sicht aus der Anordnung des Textes hervorgegangen ist. Seine Aufgabe ließe sich als ‚Sinnanleitung‘ gegenüber der bisherigen ‚Sinngebung‘ neu beschreiben. Diese ‚systematisierte Subjektivität‘, wie Barthes sie nennt, „hat vielleicht mehr Aussichten, den literarischen Gegenstand zu begreifen als eine [...] Ob-

²⁶⁰ Pingaud vertritt eine verwandte Auffassung: »Plus l’interprétation s’affirme, plus elle prétend ‚éclairer‘ l’œuvre – et plus elle a de chances de la trahir: la lumière qu’elle y projette la brûle et n’en laisse rien subsister« (in: *L’œuvre et l’analyste*, op. cit., S. 638–639). Dieser Gefahr kann bes. Pollmann nicht immer widerstehen.

²⁶¹ Barthes, *Kritik und Wahrheit*, op. cit., S. 74.

²⁶² ebda., S. 83.

²⁶³ Vgl. dazu Pingaud, *Œuvre et Analyste*, S. 638, Anm. 1.

²⁶⁴ Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, op. cit., S. 248.

jektivität, die gegenüber ihren eigenen Voraussetzungen blind ist“.²⁶⁵ Von hier aus führt die neue Art zu lesen noch einen Schritt weiter. Da sich die Kritik, vor allem moderner Erzählweisen wie im Nouveau Roman, weniger mit der Dechiffrierung eines Gehaltes als vielmehr mit der Offenlegung der Texturgesetze zu befassen hat, stellt sich auch die Frage nach den Methoden in neuer Aktualität. Auch auf diesem Wege wird erkennbar, daß sie einen festen Bestandteil in der Reflexion über den literarischen Gegenstand ausmachen.²⁶⁶ Die Lektüre des Spezialisten mündet in eine Diskussion über Methodenfragen, die beides, den Gegenstand und die Methode seiner Verstehbarkeit reflektiert.

Das Auftreten der nouveaux romans fällt wohl nicht zufällig mit einer literarischen Bewegung in Frankreich zusammen, die mit dem Namen ›Nouvelle Critique‹²⁶⁷ bedacht wurde. Ihre Schlagzeilen verdankt sie dem entschiedenen Bruch²⁶⁸ mit der in der französischen Literaturwissenschaft herrschenden Methode der ›Explication de texte‹ und des Modells ›L'Homme et L'Œuvre‹. An dieser Entwicklung indes ist bemerkenswert nicht nur, daß sie ziemlich parallel zu der des Nouveau Roman verläuft, sondern daß sie sich in gewisser Weise gegenseitig bedingen. In diese Richtung deutet Doubrovsky: »pourquoi de bons esprits, qui accueillent Robbe-Grillet avec sympathie, se recrient-ils d'horreur devant Barthes, qui ne fait qu'accomplir, dans son domaine, le travail de révision que Robbe-Grillet a accompli dans le sien?«.²⁶⁹ Noch ausdrücklicher spiegelt sich eine Korrelation darin, daß sich die ›Nouvelle Critique‹ intensiv der nouveaux romans angenommen hat und daß gerade aus ihrer Feder für das Verständnis dieser Formen richtungsweisende Arbeiten hervorgegangen sind, die in der Übersicht über die Forschungsliteratur angesprochen wurden.

²⁶⁵ Barthes, *Kritik und Wahrheit*, op. cit., S. 81.

²⁶⁶ Ohne zwischen den Lesern zu differenzieren und seine Beobachtungen speziell auf den Literaturkritiker einzugrenzen, trifft Iser eine Feststellung, die direkt auf eine methodologische Auseinandersetzung hinarbeitet: „Wird der Leser durch die von ihm abgeforderte Beteiligung am Mitvollzug der im Text angelegten Intentionen auf seine eigene Wahrnehmungsweise aufmerksam, so können ihm die seine Wahrnehmungen leitenden Vorstellungen selbst gegenständlich werden“ (*Poetik und Hermeneutik III*, 9. Diskussion, S. 689): die unmittelbare Voraussetzung für den Kritiker, über seine Methode zu reflektieren.

²⁶⁷ Mehr Einzelheiten dazu im 1. Teil von Barthes' ›Kritik und Wahrheit‹, wo er Vorwürfe gegen ihn analysiert und ordnet.

²⁶⁸ Vgl. dazu von B. Pingaud, *Critique traditionnelle et nouvelle critique*, op. cit.

²⁶⁹ Doubrovsky, *Pourquoi la Nouvelle Critique*, op. cit., S. XI.

Die nouveaux romans waren für diese neue Methode zum einen (willkommene) Beispiele dafür, daß traditionelle Interpretationsmethoden unzureichend werden können, und unterstrichen auf diese Weise die Notwendigkeit einer permanenten kritischen Reflexion über das Kunstverständnis. Zum andern aber konnte sich diese ›Neue Kritik‹ dieser ›neuen‹ Literatur als Demonstrationsobjekte bedienen, an denen sich ihre Methoden exemplifizieren ließen, sodaß sie in dieser Hinsicht durchaus als Katalysatoren der ›Nouvelle Critique‹ gewürdigt werden können. Wie immer der Prozeß der wechselseitigen Beeinflussung im einzelnen verlaufen sein mag – das ist im Augenblick schwer zu entwirren –, die Nouvelle Critique kann durchaus als eine konkrete, außerfiktionale Folgeerscheinung, sozusagen als methodische Rezeption der veränderten Bedeutungsstruktur in den nouveaux romans begriffen werden. Die Dynamik der literarischen Formen bringt dabei auf ihre Weise die Gültigkeit eines historisch-dynamischen Literaturbegriffs zu Bewußtsein.

V. Typologisierbare Gestaltungszüge

1. Elemente einer Erzählformel

Zwei Bereiche bieten sich zur Überschau an: eine Zusammenfassung über allgemeine Prinzipien der modernen Darstellungsweisen, wie sie an den *nouveaux romans* zum Ausdruck kommen und, darauf basierend, der Versuch, anhand von durchgängigen Gestaltungstendenzen zu einer (individuellen) Wertung zu gelangen.

Was haben die *nouveaux romans* im Hinblick auf die Darbietungsformen geleistet? Damit verbindet sich zugleich die Frage nach gemeinsamen Gestaltungszügen. „Wir kennen sie“, antwortet G. Zeltner-Neukomm mit Überzeugung; „da ist zum Beispiel das Fehlen der *personnage*, der *Romangestalt*, das sich zudem aus der sozialen Struktur unserer Epoche leicht motivieren läßt; [...] ferner die Verbannung aller *Psychologie* [...]; die objektale Behandlung der Gegenstände [...], die gemeinsame Ablehnung und Überwindung *Balzac'scher Form*“¹. Mit einer selten bei ihr zu findenden Eiligkeit wiederholt sie Negativ-Etikette, wie sie vor allem die ablehnend-traditionalistische Kritik vergeben hatte und wie sie seit längerer Zeit im Schwange sind. So überrascht es nicht, wenn sie zum Schluß kommt, daß im *Nouveau Roman* „keine gemeinsamen Formen oder Stilmittel vorliegen“². Obwohl man diese Ansicht aus guten Gründen nicht zu akzeptieren braucht, wird ihr Beitrag zum *Nouveau Roman* dadurch kaum geschmälerert. Hier wurde gerade versucht zu zeigen, inwieweit und auch wie lange man im eigentlichen Sinne von einer Bewegung mit angemessenem gemeinsamem Nenner sprechen kann, der es gerechtfertigt erscheinen läßt, die teilweise auffallend voneinander abweichenden *nouveaux romans* unter dem einen Namen ›*Nouveau Roman*‹ umgreifen zu können. Wenn anschließend noch einmal die wichtigsten Elemente ausgeführt werden, dann stets unter der vollen Berücksichtigung des Umstandes – hier kann man sich Zeltner-Neukomm völlig anschließen –, „daß sich dabei viele Elemente zeigen werden, die zu einem gewissen Grad allem

modernen Erzählen zugehören“³. Dies zu zeigen war eines der großen Ziele dieser Untersuchung.

Was sich in der ersten Phase des *Nouveau Roman* ereignete, kann als Vorbereitungsstufe für den zweiten Abschnitt seiner Entwicklung angesehen werden, wo sich die individuellen formalen Bestrebungen gegenseitig beeinflußten (auch wenn es ihre Autoren nicht immer wahrhaben wollen), sich dabei harmonisierten und an neuer Erzähllogik gewannen. Das erste Element der Einheitlichkeit beruht auf der Verwendung der *Ich-Form* des Romans; auch die Ausnahme der *Fruits d'Or* widersprach dem höchstens chronologisch. Auf ihrer Grundlage entwickelte sich die spezifische *Ich-Ich-Konfrontation* eines „schreibenden“ und eines „aktualisierenden *Ich*“, die einen Erzählvorgang von hoher Geschlossenheit und Eigenständigkeit herausbildete. Unmittelbar von dieser typischen Erzählstruktur aus ließ sich ein Zugang zu den ursächlichen Erzählmotivationen, zur Thematik dieser Romane finden. Während die *Ich-Form* in allgemeiner Weise bereits eine *Ich-Problematik* impliziert, individualisieren sie die *nouveaux romans* als Inkarnation des rationalen und des imaginativen Vermögens des menschlichen Bewußtseins, deren Antagonismus sowohl die Not dieser Erzähler abbildet, als auch die Voraussetzungen schafft, um einen „inneren Dialog“ des *Ich* mit sich selber in die Wege zu leiten, der eine Vermittlung der beiden herbeiführen könnte. Im Rahmen dieses Innengesprächs dienen die Aufzeichnungen als Vorlage zu einer *Selbstdeutung* und einem neuen *Selbstverständnis* der eigenen Befindlichkeit. Ausgehend von den monologischen Redeweisen zeigte sich, daß sie kaum einem Zufall oder nur einer modernistischen Konvention entsprungen waren, sondern als Ausdruck für die „monologische Situation“ des *Ich* aufgefaßt werden können. In dem Maße nämlich, wie das *Ich* auf den subjektiven Charakter seiner Wirklichkeitswahrnehmung aufmerksam wurde, entstanden Kommunikationsprobleme auf mehreren Ebenen mit dem Resultat, daß das *Ich* immer mehr in Isolierung, Vereinzelung und Einsamkeit geriet.

Es versuchte nun seinerseits, dieser in Unordnung geratenen Wahrnehmung Herr zu werden, indem es sie in die Welt der Literatur zu transponieren unternahm. Die veränderte Perzeption von Welt manifestiert sich daher als alles umfassende, neue „Sichtweise“ des Romans (äußere Nähe, innere Ferne). Als Folge seiner perspektivischen Verinnerung veränderten sich die traditionellen Ausdrucksformen der Zeit, des Raumes, mit ihnen die Handlung und ihre „Helden“ und nicht zuletzt die Erzähl-

¹ Gerda Zeltner-Neukomm, *Eigenmächtige Sprache*; Einleitung, S. 18.

² ebda., S. 19.

³ Zeltner-Neukomm, *Eigenmächtige Sprache*, op. cit., S. 19.

weisen. Ihre Formen der Darbietung brechen mit der traditionellen Präsentation von Welt. Ihre assoziativen Verfahren der Zusammenhangsbildung ersetzen die chronologische Zeitauffassung durch die »durée intime«, einer inneren Zeit, in der statt Abläufe überwiegend unkausale Situationsabfolgen dominieren. Je mehr die Bewegung von der Zeit abgelöst wird, desto stärker tritt der Raum der Erzählung in den Vordergrund; so kann als direkte Folge der Bewußtseinsstile in allen Romanen eine deutliche Tendenz zur Verräumlichung beobachtet werden. Während das realistische (und allgemeiner ein ‚klassisches‘) Erzählen als „Objektivierung des Subjektiven“ (R. Brinkmann)⁴ verstanden werden konnte, haben sich die Beziehungsverhältnisse in den *nouveaux romans* so modifiziert, daß man mit einiger Berechtigung die ‚Materialisation einer Subjektivität in der Sprache‘ als einen poetologischen Grundvorgang dieses Erzählens bezeichnen kann.

Die Reduktion der Zeit zur Dauer wirkt sich andererseits nachhaltig auf die Gestaltung der ‚Handlung‘ aus. Ohne wirklichen Verlauf in der Zeit erstarrt sie zu Situationen, wo der Fortgang der Erzählung keine Entwicklung entstehen läßt, sondern sozusagen nur zusätzliches Material zu dieser Situation kumuliert. Da die Handlung nicht voran kann, entwickeln sich überall zyklische Figuren. Schließlich treffen diese Umgestaltungen auch den klassischen Helden. Die Bühne seines Handelns hat sich von der ‚Geschehniswelt‘ in die Bewußtseinswelt hinein verlagert; ganz entsprechend besteht seine Rolle nicht mehr darin, sich in der Welt, sondern nur noch sein Selbst zu behaupten. Er handelt nicht mehr – sieht man von der letzten Betätigung, dem Schreiben ab. Protagonist und Antagonist sind gewissermaßen in ihm zusammengefallen und bedingen die Handlungssarmut dieser Romane auch unter diesem Aspekt. Mit der Bezeichnung ‚Unheld‘ sollte seine Entheroisierung begrifflich festgehalten werden. Als solcher ist er nicht mehr Träger oder Vollstrekker einer Handlung, sondern, indem umgekehrt ein Bewußtseinszustand nach und nach an ihm evident wird, ist er passiv.

Einzig das Schreiben, ein allen diesen Unhelden verliehenes Privileg, gibt ihnen eine bemerkenswerte Auszeichnung. Von da aus leiten sie eine Aufwertung des Geschriebenen und nicht zuletzt des Lesers ein. Er könnte, wenn er die ‚inneren Lesezeichen‘ des Textes befolgt, das aktualisierte

⁴ Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 1966. Kapitelüberschrift.

Multiversum und damit die lähmende Faszination angesichts seiner verwirrten Situation übersteigen und, in besonderen Fällen, mit Hilfe des Textes und seinen Kommunikationsmöglichkeiten (als ‚lecteur nouveau‘) adäquate Methoden der Verstehbarkeit aufdecken. So wenig es zu Beginn dieser Beschreibung den Anschein hatte, von dieser Schlußperspektive des literarischen Aktes her deuten diese Schreibweisen schließlich eine anthropologische Intentionalität ihres Erzählens an, wodurch auch ihre Erzähler noch vom Erbe der langen französischen Tradition der Moralistik beeinflußt scheinen⁵. Zugleich gewinnen sie damit Anschluß an eine wesentliche Forderung der Kunst nach Deutung des menschlichen Daseins. Sie dokumentiert sich in der teils ausdrücklichen, teils mehr hintergründigen Aufwertung der epischen Kommunikation und besonders der Rolle des Lesers, die dem *Nouveau Roman* als Verdienst angerechnet werden sollte.

In der Überschau kommen hinter den spezifischen Darbietungsformen vier allgemeine Gestaltungstendenzen zum Vorschein, die sich bis in die feinsten Strukturierungen hinunter verfolgen lassen. Nicht zuletzt diese gemeinsamen Elemente verleihen dieser Erzählweise den Eindruck einer Einheit der Konzeption.

2. Negation als Distanzierung

Am leichtesten erschließt sich die erste dieser Tendenzen, da sie auffällig und oberflächlich genug ist, um von kaum einem Kritiker übersehen zu werden. Fast ebenso oft wie die Bezeichnung ‚Nouveau Roman‘ wurde diese Bewegung mit der Etikette ‚Anti-roman‘ (die Sartre schon 1948 geprägt hatte) versehen, vor allem wegen seiner einschneidenden und z. T. provokativen Abkehr von einem ‚klassischen‘ Romantypus. Die erste Maßnahme des *Nouveau Roman* bestand in einem, wie man es nennen könnte, Schritt der Negation. Er führt zu der zweifachen Distanzierung von hergebrachten Erzählformen einerseits und den entsprechenden Weltvorstellungen andererseits, weshalb Pingaud diese Bewegung als ‚Ecole du refus‘ bezeichnet hatte.

⁵ Vgl. dazu Julius Wilhelm, der diese Linie klar herausgestellt und gewürdigt hat: „Die Gesellschaftsverbundenheit der französischen Kultur hat vor allem seine ‚Literaturtradition‘ mit begründen helfen, auf die die Franzosen mit Recht besonders stolz sind: die der Moralisten und Psychologen.“ In: J. Wilhelm, *Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*. Tübingen 1956, im Aufsatz: *Über den Bildungswert der französischen Kultur*, S. 10.

Ihre Ablehnung betraf die wesentlichsten Elemente der traditionellen Erzählhaltung. Der olympische Perspektivenstandort ließ die erzählte Welt in einer Ordnung und Gefügtheit erstehen, die der modernen Erfahrung von Welt nicht mehr angemessen zu sein scheint. Der Erzähler fühlte sich so sehr ins Geschehen hineingerissen, daß er jede Distanz verlor. Sein Bruch mit der Erzähltradition schloß gerade auch die Sprache mit ein, deren Normen ihrerseits die Literatursprache prägten und darin den wohldefinierten Kosmos spiegelten.

Indem sie an den Grundfesten des traditionellen Romans rüttelten, stellten sie seine ‚Wertwelt‘ insgesamt in Frage. Diese Negation bildet den Auftakt und den ersten Schritt zur eigentlichen Arbeit der Nouveaux Romanciers. Wenn sie erklären, was sie nicht wollen und ablehnen, klären sie ihre eigene Position. In diesem Sinne förderte ihre Ablehnung die theoretische und erzählerische Kristallisation neuer Darstellungsweisen.

3. Reflexivität

Es gab mehrfach Anlaß, von der bescheidenen Originalität dieser ‚neuen‘ Erzählverfahren zu sprechen. Da ihre Techniken größtenteils von modernen Avantgardisten entwickelt wurden, betrachteten wir mit Albérès das Bedürfnis, traditionelle Bestrebungen zu überwinden und stärker auf gesamteuropäische Entwicklungen der erzählenden Literatur zu achten, zu einem gewissen Teil als Ausdruck einer ‚epigonalen Nachholliteratur‘.⁶

Dennoch machen sie sehr individuell Gebrauch von diesen Vorlagen. Der zeitliche Abstand, den der Nouveau Roman ihnen gegenüber gewonnen hatte, verlieh ihm die erzählerische Distanz, um die Erzählmittel einer Reflexion zu unterziehen⁷, wodurch er sie mit erhöhter Bewußtheit inszenieren konnte. Der oft gegen ihn als Vorwurf erhobene Zug zum Experimentellen, zum ‚laboratoire du récit‘⁸ und zur dadurch bedingten Technisierung des Romans darf nicht vorschnell zu einer Verurteilung führen,

⁶ Vgl. die Bemerkungen auf S. 176 dieser Arbeit; Albérès, *Histoire du roman moderne*, op. cit., S. 417; Zeltner, *Eigenmächtige Sprache*, S. 16.

⁷ Dieser Zug wurde schon von Sartre in seinen Anfängen erkannt; cf. das Vorwort zu *Portrait d'un inconnu* (Sarraute), S. 7–8.

⁸ So etwa die nicht unobjektive, aber ablehnende Kritik von D. Gillès, *Le Roman sans romancier*; in: *Revue générale belge* 101,6/1965, (S. 57–64), S. 60.

sondern sollte als Teil einer beginnenden Systematisierung⁹ im Bereich der Bewußtseinsstile gesehen werden. Albérès trifft m. E. ein charakteristisches Merkmal dieses Nouveau Roman, wenn er sagt: „Le nouveau roman ne constitue pas une création absolue, mais l'expression plus systématique de diverses inventions et de divers courants qui s'imposent avant lui.“¹⁰ Aus diesem Grunde könnte man in diesem Zusammenhang vom Eintritt des modernen Romans in eine Reflexionsphase sprechen.¹¹ Sie erst ermöglichte ihre – bisweilen asketische – Konzentrierung der Mittel; sie erst gestattete es, die Formen bis an die Grenze ihrer Funktionalität zu belasten und in diesem Wagnis Neuland der Expressivität und Erkenntnis abzutasten.¹² Es ist keine Frage, daß dieser Reflexionsakt von einem hohen Maß an Intellektualität bestimmt wird, die ohne Zweifel den Einfluß dessen zurückdrängt, was Hegel ‚poetische Phantasie‘ nannte.¹³

Darüber hinaus scheint es sich gerade im Hinblick auf den zerebralen Anteil an der literarischen Schöpfung nur in eingeschränkter Weise um einen Zufall zu handeln, daß der ‚Neue Roman‘ dieser Prägung gerade in Frankreich konzipiert werden konnte. Reflexion und Systematisierung der Mittel fügen sich überdies in eine „große Tradition der französischen Geistes- und Literaturgeschichte“ ein, in der „Rationalismus und Klassizismus“¹⁴ stets eine heimliche Versuchung ihrer Geister bedeuteten.

Die Schattenseiten dieses Cartesianismus bleiben deshalb auch hier nicht unbemerkt. Mit wenigen Ausnahmen durchbrachen die einzelnen Werke ihren esoterischen Vorhof nur selten (soweit sich das bis heute übersehen läßt); man verstand sie stets als Literatur für ‚Auserlesene‘, für Spezialisten. Nicht unerheblichen Anteil daran hat die „erschwerte ästhetische Wahrnehmung“, die eine Verbreitung von vornherein auf einen kleinen Kreis von Liebhabern einengte und bei wenig avertierten Lesern die Langeweile der Schwerverständlichkeit erzeugen konnte. Die Wirkungsgeschichte des Nouveau Roman wird sich im großen und ganzen deshalb

⁹ Albérès vertritt diese Auffassung: »Il faudra attendre 1953 pour [...] voir une systématisation dans l'école française du nouveau roman« (über die Techniken des Inn. Monologs; *Métamorphoses*, S. 214).

¹⁰ Vierte Umschlagseite der *Métamorphoses du roman*, op. cit.

¹¹ Vgl. dazu Pingaud, *L'école du refus*, op. cit., S. 58.

¹² Vgl. Th. W. Adorno, *Erpreßte Versöhnung*, op. cit.; nach seiner Auffassung ist gerade diese „rückhaltlose, monadologische Versenkung ins je eigene Formgesetz“ ein Merkmal der avantgardistischen Literatur, die in dieser Reflexion ihre totale Subjektivität objektivieren kann (S. 173).

¹³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III, op. cit., 229.

¹⁴ J. Wilhelm, *Beiträge zur rom. Literaturwissenschaft*, op. cit., S. 7.

wohl auf die Literaturwissenschaft und Literaturhistorik beschränken; es bleibt abzuwarten, ob er zu jener Gruppe von Werken gehört, die, je ‚historischer‘ sie werden, ein desto breiteres Publikum in Bann schlagen. Dabei ist sicherlich nicht ausgeschlossen, daß sich einzelne Werke dieser Einschränkung entziehen.

4. Verinnerung im Zeichen der Subjektivierung

Ein drittes Merkmal dieser und solcher nur am Rande erwähnten Werke geht auf die bedeutsame Verschiebung des Erzählerstandortes gegenüber der erzählten Welt zurück. Einer der Grundzüge in der Entwicklung des Romans vom 19. zum 20. Jahrhundert besteht in einem progressiven Verlust der Distanz zur erzählten Welt. Er manifestiert sich in den *nouveaux romans* als den Repräsentanten der Jahrhundertmitte darin, daß der Erzähler von der Peripherie her immer mehr in den Mittelpunkt der erzählten Welt hineingezogen wurde und in der Ich-Form, wo er schließlich selbst zum Gegenstand seines Erzählens geworden war, im Grunde auf jeglichen Abstand zur erzählten Welt verzichtet hat. Aus diesen Gründen wurde diese Bewegung ins Zentrum des Romans als allgemeiner Zug zur Verinnerung des Erzählens unterschieden, der für eine Reihe von weitreichenden Umgestaltungen quer durch alle Schichten der perspektivistischen Anlage, der Erzählweise und auch der Thematik des Romans verantwortlich zeichnet.

Der Verlust des Abstandes hatte den Erzähler so dicht an die Gegenstände herangeführt, daß er dabei die panoramische Übersichtlichkeit, die Ordnung der Dinge verlor. Stattdessen eroberte sich in zunehmendem Maße die Einzelheit die Sichtweise des Romans. Der Erzähler, der nicht mehr über sondern im Erzählen selbst lokalisiert war, verengte dabei seinen Blickwinkel und schaute meist nur noch auf einen schmalen Weltsektor. Dieser Verinnerung ist es auch zuzuschreiben, wenn sich die Grundeinstellung des Schauens gegenüber der des ‚traditionellen‘ Romans so grundlegend gewandelt hat, daß von einer Umkehrung der perspektivistischen Situation gesprochen werden konnte, wo sich die Vereinzelung des Ich als innere Ferne und äußere Nähe in seiner Sichtweise niedergeschlagen hat. Der letztlich entscheidende Einfluß der Verinnerung jedoch erstreckt sich im weitesten Sinne auf die Weltformel dieser Romane selbst, wo sich im erzählten Ich gleichgesetzt werden konnte im Sinne der Versprachlichung eines bestimmten Bewußtseinszustandes. Welt und

Ich identifizierten sich gewissermaßen direkt und gegenseitig; die Welt stellt das dar, was das Ich ist, und das Ich zeigt sich in dem, wie die Welt ist. Der funktionale Zusammenhang zwischen Perspektivierung und Erzählweise wird besonders an den Bewußtseinsstilen offenkundig. Nicht nur die Sichtweise, sondern auch das Sprechen wird von diesem Gang nach Innen erfaßt. Ein Erzähler, der aus dem Bewußtsein heraus berichtet, beginge strenggenommen Perspektivenbruch, wenn er nicht in der einen oder anderen Form seine Redeweise dieser Position anpaßte. Die Techniken der Bewußtseinsstile können daher als Konsequenz der allgemeinen Verinnerung auch der Sprache angesehen werden. Sie in erster Linie verursachte ein Zurückweichen der rationalen und normativen Sprach- und Stilmittel zugunsten einer assoziativen und musikalischen Ordnung, die sich allerdings zunächst als Erschwerung der ästhetischen Wahrnehmung auswirkt. Die Inkohärenz der Redeweise ist nur vordergründig und eine Folge des ungewohnten Lesens. Inkohärenz und Polyphonie stellen daher gleichermaßen Merkmale dieser verinnerten Redeweise dar, deren Spannung sich auf die Formel von der ‚stimmigen Unstimmigkeit‘ bringen ließe.¹⁵

Wenn der Zug zur Verinnerung Sehen und Reden des Romans beeinflußt, bleibt nicht aus, daß auch die Thematik davon modifiziert wird. Statt von ‚Handlung‘ handelt sie nun von Situationen. Parallel zur Entfabelung des Romans geht die Verinnerung der sozialen Problematik im Verhältnis von Held und Gesellschaft¹⁶ vor sich. Die Verengung der Perspektive endet erst an dem Punkt, wo sich das Ich selbst zum Problem wurde. Um sich zu behaupten, bleibt ihm als letzte Handlungsfreiheit noch das Erzählen und Schreiben, das als ‚innere Korrespondenz‘ ein Gegengewicht zu seiner äußeren Immobilität schuf. Die Aufdeckung und Aufwertung der existentiellen Dimension des Schreibens und Lesens, was ‚Literatur als Rettung‘ genannt wurde, gehört mit zu den entscheidenden Beiträgen des *Nouveau Roman* zur Poetik des Romans.

¹⁵ Diese Formel ist nicht ohne Resonanz auf Valérys bekannte Formel über die Rimbaud’sche Lyrik in den *Illuminations*, die er so definiert: »Il me souvient d’avoir résumé ces observations [über die *Illuminations*] – et, en somme, mes défenses – par ces termes: R. a inventé ou découvert la puissance de l’incréé harmonique« (in: *Lettres à quelques-uns*. Paris 1957, S. 240).

¹⁶ Über diese Grundlage des ‚klassischen‘ Romans, vgl. J. Wilhelm: „Das große Thema der frz. Dichter und Schriftsteller war [...] schon immer der Mensch [...], der in die Gesellschaftsgebilde eingegliederte soziale Mensch“ (*Beiträge zur rom. Lit.wissenschaft*, S. 10).

5. Reduktion der erzählten Welt

Die vierte allgemeine Gestaltungstendenz ist eine unmittelbare Folge der Verinnerung des Erzählens oder besser gesagt, eine eigentliche Manifestation. Iser hat an einigen Romanen diese Linie zur Moderne hin gezeichnet und die dadurch bedingten Veränderungen in der Darstellungsweise des Romans unter den Titel *Reduktionsformen der Subjektivität* gestellt¹⁷, der auf den Zusammenhang beider Gestaltungsvorgänge aufmerksam macht. Die *nouveaux romans* liefern in dieser Hinsicht einen eindeutigen Beweis dafür, daß die Interiorisierung des Erzählers mit einem Vorgang der ‚Reduktion‘ auf alle Ebenen gekoppelt ist. In der Handlung äußert sie sich als Entzug des Geschehnishaften; in der Perspektive als Verengung des Blickwinkels und Verkürzung der Sichtweite und bewirkt damit den Entzug an Welthaltigkeit, der sich häufig als Entgegenständlichung kundtut; in der Sprache als Zurückdrängung der sprachlogischen Ordnung und als ‚semantische Reduktion‘¹⁸; in der Umgestaltung der Zeit als Übergang von einer chronologischen Zeitfolge zu einer simultanen »durée«, kurz als eine Entzeitlichung der Zeit (vertikale Zeit); im Raum als Verlust der dritten, der Tiefendimension, der die Flächigkeit des Romans (Zweidimensionalität) hervorrief. Beim Erzähler wirkt sich diese Reduktion als Preisgabe seines privilegierten Standorts und damit der panoramischen Übersicht aus; das ‚Unheld-Ich‘ verliert die traditionelle Zielgewissheit, sein Weg geht im Kreise, ihn trifft die ‚mißlingende Ankunft‘¹⁹; hinzu kommt das Zurücktreten des unmittelbar moralisierenden Grundgedankens und einer psychologischen Betrachtungsweise; schließlich zeigt sie sich selbst im Charakter der Sinnvermittlung, wo durch die Einschränkung der verbürgten Eindeutigkeit dem Erzählen eine polyvalente Offenheit verliehen wird – in verschiedenen Weisen alles Kundgaben dieser Reduktion.

Auf ihr Konto gehen – meist unbewußt – nicht wenige Angriffe gegen den *Nouveau Roman*. Der Vorwurf der Askese, der Abmagerung, der Destruktion, der Langeweile etc. ist letztlich darin begründet. Neben dem

¹⁷ In: *Poetik und Hermeneutik III*, op. cit., S. 435.

¹⁸ B. Müller, *Verlust der Sprache*, op. cit., S. 240.

¹⁹ In diesem Zusammenhang macht Beißner eine weiterführende Entdeckung, wenn er sagt, daß Kafkas „strenge Haltung gegenüber seiner Kunst [...] nichts weniger bedeutet als eine Verarmung“ (*Kafka, der Erzähler*, S. 13)! Er führt sie vielmehr auf die Einheitlichkeit des Themas zurück: ‚die mißlingende Ankunft oder das verfehlte Ziel‘. (ebda., S. 13–14).

erschweren ästhetischen Sofortverständnis des Gelesenen muß in der Tat eine erhebliche Reduktion der Welthaltigkeit als einer der maßgeblichen Gründe hervorgehoben werden, die einer weiten Verbreitung dieser Schreibweise im Wege stehen. Dieser Trend zur Askese ermöglicht andererseits erst eine bewußte Erprobung und Klärung ihrer Möglichkeiten und ebnet den Weg gewissermaßen zu einer Identität von Form und Aussage²⁰. Weiter kann diese Reduktion durchaus als nützliche Station in der Weiterentwicklung des ‚modernen‘ Romans beurteilt werden, da sie eine reflektierte Ausgangsbasis für weitere Gestaltungen des Romans in Frankreich und den Ländern darstellt, die sich mit dem *Nouveau Roman* auseinander setzen.

Ein Urteil über die gesamte Bewegung weicht wenig von den Urteilen früherer Kritiker ab. So scheint nicht unbegründet, was Boisdeffre sagt: „Il est probable que, tel le surréalisme, le *Nouveau Roman* libérera des forces nouvelles qui s'épanouiront dans des œuvres rebelles à ses propres contraintes“.²¹ Das größte Verdienst des *Nouveau Roman* – zugleich seine Grenze – dürfte wohl insgesamt gesehen in seiner Funktionalität bestehen. Außer daß er Wegweiser und formale Schulung für Romane nach ihm werden konnte und werden kann und insofern poetologische Bewußtseinsbildung leistet, sollte seine latente Mitwirkung an der Formulierung einer ‚Neuen Kritik‘ ebenso hervorgehoben werden wie seine Initiativen zur Erziehung eines ‚neuen Lesers‘. Kann er sich dadurch nicht gegen viele Angriffe legitimieren?

²⁰ Das dabei überwundene Dilemma des Form-Inhalt-Problems sieht Stoltzfus, exemplarisch an Robbe-Grillet, als eine der großen Leistungen des N. R.: „His novels are not pure form as many critics affirm, but the perfect artistic fusion of content and meaning which is his form“ (*A. Robbe-Grillet and the New French Novel*, op. cit. S. 15).

²¹ P. de Boisdeffre, *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, op. cit., S. 539.

Abkürzungen

CAI	Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises
CIS	Cahiers Internationaux de Symbolisme
DU	Deutschunterricht
DVjS	Deutsche Vierteljahresschrift
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
LN	Les Lettres Nouvelles
NR	Neue Rundschau
NRF	Nouvelle Revue Française
PMLA	Publications of Modern Language Association
RF	Romanische Forschungen
RLC	Revue de Littérature Comparée
RLM	Revue des Lettres Modernes
TM	Les Temps Modernes
ZfSL	Zeitschrift für französische Sprache und Literatur

Auswahlbibliographie

Die im folgenden aufgeführte Literatur beschränkt sich mit wenigen Ausnahmen auf die hier in der Darstellung zugrunde gelegten Werke. Beiträge, die sich nur mit Detailproblemen beschäftigen, sind lediglich in den Fußnoten aufgeführt. Zahlreiche andere, die nicht unmittelbar verwendet werden konnten, blieben mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum unerwähnt. Vollständigkeit in dieser Hinsicht bietet jedoch die *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft* hg. Otto Klapp; Frankfurt/M. Bd. 1/1956 ff.

1. Texte

1. Nouveau Roman

- BECKETT, Samuel: *Molloy* (1951).
 -: *Malone meurt* (1952).
 -: *L'Innommable* (1953).
 -: *Comment c'est* (1961).
 -: *Proust* (dt., Zürich 1960).
 BUTOR, Michel: *Passage de Milan* (1954).
 -: *Emploi du temps* (1956).
 -: *La Modification* (1957).
 -: *Degrés* (1960).
 -: *Mobile* (1962).
 -: *Votre Faust* (mit H. Pousseur; 1962).
 -: *Description de San Marco* (1963).
 -: *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965).
 -: *Répertoire I* (1960).
 -: *Répertoire II* (1964).
 -: *Répertoire III* (1968).
 ROBBE-GRILLET, Alain: *Les Gommes* (1953).
 -: *Le Voyeur* (1955).
 -: *La Jalouse* (1957).
 -: *Dans le Labyrinthe* (1959).
 -: *Maison de Rendez-vous* (1965).
 -: [Projet pour une révolution à New York (1970)].^{*}
 -: *Pour un nouveau roman* (1963).
 SARRAUTE, Nathalie: *Portrait d'un Inconnu* (?1956).
 -: *Martereau* (1953).
 -: *Le Planétarium* (1959).

Bibliographie

- : *Fruits d'Or* (1963).
- : *Entre la Vie et la Mort* (1968).
- : *L'Ere du Souçon* (1956).
- SIMON, Claude: *Les Tricheurs* (1946).
- : *La Corde raide* (1947).
- : *Le Vent* (1957).
- : *L'Herbe* (1958).
- : *La Route des Flandres* (1960).
- : *Le Palace* (1962).
- : *L'Histoire* (1967).
- : [*La Bataille de Pharsale* (1969)].*

2. Literarische Umgebung des Nouveau Roman

- DURAS, Marguerite: *Moderato Cantabile* (1958).
- : *L'Après-midi de M. Andémas* (1962).
- FAYE, Jean-Pierre: *L'Ecluse* (1964).
- JEAN, Raymond: *La Conférence* (1961).
- MAURIAC, Claude: *Le Dîner en Ville* (1959).
- : *La Marquise sortit à cinq heures* (1961).
- OLLIER, Claude: *La Mise en Scène* (1958).
- : *Le Maintien de l'Ordre* (1963).
- PINGET, Robert: *Le Fiston* (1959).
- : *Clope au Dossier* (1961).
- : *L'Inquisitoire* (1962).
- : *Quelqu'un* (1965).
- RICARDOU, Jean: *L'Observatoire de Cannes* (1961).
- SAPORTA, Marc: *La Quête* (1961).
- : *Composition N° 1* (1962).
- SOLLERS, Philippe: *Le Parc* (1961).
- THIBAUDEAU, Jean: *La Cérémonie royale* (1960).
- WITTIG, Monique: *L'Opopanax* (1964).

3. Andere literarische Texte

- BALZAC, Honoré de: *Avant-propos de la 'Comédie Humaine'*. Œuvres compl. Bd. 1 (Bibl. de la Pléiade). Paris 1951.
- : *La Femme de trente ans*. Œuvres compl. Bd. 2.
- : *Le Père Goriot*. Œuvres compl. Bd. 2.

* Diese Werke erschienen erst, nachdem die entsprechenden Teile der vorliegenden Arbeit bereits abgeschlossen waren.

Bibliographie

- BRETON, André et SOUPAULT, Philippe: *Les Champs magnétiques*. Paris 1921.
- CAMUS, Albert: *La Chute*. Paris 1951.
- CHATEAUBRIAND, René de: *Mémoires d'Outre-tombe* Bd. 1 (Bibl. de la Pléiade). Paris 1951.
- DUJARDIN, Édouard: *Le Monologue Intérieur*. Paris 1931.
- EICHENDORFF, Joseph von: *Ahnung und Gegenwart*. Sämtl. Werke (Hist.-krit. Ausg., hg. Becker u. a.) Bd. 3. Regensburg 1908 ff.
- FLAUBERT, Gustave: *Madame Bovary*. Œuvres Bd. 1 (Bibl. de la Pléiade). Paris 1951.
- : *Un cœur simple*. Œuvres Bd. 2.
- GRACQ, Julien: *Littérature à l'estomac*. Paris 1950.
- KAFKA, Franz: *Der Prozeß*. Ges. Werke Bd. 1 (Hg. M. Brod). Frankfurt/M. 1950.
- MANZONI, Alessandro: *I Promessi sposi*. Opere (Hg. Barbi/Ghisalberti) Bd. 1. Milano 1942.
- MICHELET, Jules: *Ecrits de Jeunesse*. Paris 1959.
- PROUST, Marcel: *A la Recherche du Temps Perdu* (Bibl. de la Pléiade). Paris 1954.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Rêveries du Promeneur solitaire*. Œuvres compl. Bd. 1 (Bibl. de la Pléiade). Paris 1959.
- STENDHAL: *Le Rouge et le Noir*. Œuvres compl. Bd. 1 (Bibl. de la Pléiade). Paris 1952.
- VALÉRY, Paul: *Lettres à quelques-uns*. Paris 1952.

II. Forschungsliteratur

- ADORNO, Theodor, W.: *Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans*. Akzente 5/1954; S. 410 ff.
- : *Erpreßte Versöhnung*. In: *Noten zur Literatur II*. Frankfurt/M. 1961 (Bibl. Suhrkamp 71); S. 152–187.
- ALBÉRÈS, R. M.: *Histoire du roman moderne*. Paris 1962.
- : *Aux sources du N. R.*: *L'impressionnisme anglais*. Revue de Paris, mai 1962; S. 74–86.
- : *Michel Butor*. Paris 1964.
- : *Métamorphoses du roman*. Paris 1966.
- ALEWYN, Richard: *Das Rätsel des Detektivromans*. In: *Definitionen. Essays zur Literatur* (Hg. A. Frisé). Frankfurt/M. 1963; S. 117–136.
- ALTER, Jean: *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*. Paris 1966.
- AMÉRY, Jean: *Wege, Holzwege, Auswege des Neuen Romans*. Schweizer Rundschau 63/1964; S. 305–313.

Bibliographie

- ANZIEU, Didier: *Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet*. TM 20/1965; S. 608–637.
- BACHELARD, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris 1954.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand: *La cure d'amaigrissement du roman*. Paris 1964.
- BARTHES, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris 1953. – Dt.: *Am Nullpunkt der Literatur*. Hamburg 1959.
- : *Sur Racine*. Paris 1960.
- : *Die strukturalistische Tätigkeit*. Kursbuch 5/1966; S. 190–196.
- : *Essais critiques*. Paris (Seuil) 1964.
- : *Critique et vérité*. Paris 1966. – Dt.: *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt/M. 1967 (Ed. Suhrkamp 218).
- BEISSNER, Friedrich: *Kafka der Dichter*. Stuttgart 1958.
- BERGER, Yves: *Dans le Labyrinthe*. NRF 15/1960; S. 112–118.
- : *L'enfer, le temps (La Route des Flandres)*. NRF 16/1961; S. 96–109.
- BINSWANGER, Ludwig: *Das Raumproblem in der Psychopathologie*. Ztschr. f. d. gesamte Neurol. u. Psychiatrie 145, 3 u. 4/1933; S. 598–647.
- : *Über Ideenflucht*. Zürich 1933.
- BLANCHOT, Maurice: *L'Espace littéraire*. Paris 1955.
- : *Le livre à venir*. Paris 1959.
- BLOCH-MICHEL, Jean: *Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*. Paris 1963.
- : *Nouveau roman et culture des masses*. Preuves 123/1961; S. 17–28.
- BLUMENBERG, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeiten des Romans*. In: *Nachahmung und Illusion* (Hg. Jauß). München 1964; S. 9–27.
- BOISDEFFRE, Pierre de: *Où va le roman?* Paris 1962.
- : *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*. Paris 1968.
- BOOTH, W. C.: *The rhetoric of fiction*. Chicago 1961.
- BOURIN, André: *Technicien du roman: Claude Simon*. Nouv. Littéraires déc 29/1960.
- BOWLING, D. E.: *What is stream of consciousness technique?* PMLA 65/1950; S. 333–345.
- BRINKMANN, Richard: *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 1966.
- BROOKE-ROSE, Christine: *Samuel Beckett and the antinovel*. London Magazine 5/Dec. 1958; S. 38–46.
- CASSIRER, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. Beilageheft zu Bd. 25 der Ztschr. f. Ästhetik u. allg. Kunswissenschaft. Stuttgart 1931.
- CHAMPIGNY, Robert: *Les aventures de la première personne (Beckett)*. RLM 100/1964; (Configuration critique N° 8 über Beckett); S. 117–130.
- COHN, Ruby: *The comic gamut – S. Beckett*. Rutgers (USA) 1962.

Bibliographie

- COSERIU, Eugenio: *Das Phänomen der Sprache und das Daseinsverständnis des heutigen Menschen*. In: *Sprache. Strukturen und Funktionen*. Tübingen 1970; S. 111–135.
- : *Der Mensch und seine Sprache*. In: *Sprache*; op. cit., S. 137–152.
- : *Einführung in die Strukturelle Linguistik*. Vorlesungsnachschrift WS 1967/68. Tübingen 1969.
- CRANAKI-BÉLAVAL: *Nathalie Sarraute*. Paris 1965.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.
- DÉGUY, Michel: *Sur «Le Palace»* (Cl. Simon). Critique 187/1962; S. 1009–1032.
- DICTIONNAIRE de LITTÉRATURE CONTEMPORAINE (Hg. P. de Boisdeffre). Paris 1962.
- DIÉGUEZ, Manuel de: *L'Ecrivain et son langage*. Paris 1960.
- DORT, Bernard: *A la recherche du roman*. Cahiers du Sud 334/1956, S. 347–400.
- : *Sur les romans de Robbe-Grillet*. TM 12/1956–57; S. 1989–1999.
- : *Sur l'espace*. Esprit 26/1958; S. 77–82.
- DUBROVSKY, Serge: *Pourquoi la Nouvelle Critique?* Paris 1967.
- DREYFUS, Dina: *Vraies et fausses énigmes*. Mercure de France 331/1957; S. 268–285.
- : *De l'ascétisme dans le roman*. Esprit 26/1958; S. 60–66.
- DUBOIS, Jacques: *Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman*. RLM 94–99/1964 (Situation III: Un nouveau roman? Hg. Matthews), S. 17–28.
- ENGLER, Winfried: *Der französische Roman von 1800 bis zur Gegenwart*. Bern/München 1965 (Slg. Dalp 97).
- : *Französische Literatur im 20. Jahrhundert*. Bern/München 1968 (Dalp Tb. 391).
- ESCARPIT, Robert: *Das Buch und der Leser*. Köln u. Opladen 1961.
- ESPRIT, N° spécial sur le Nouveau Roman, 26/1958 (Die Artikel sind unter den Autoren aufgeführt).
- FINAS, Lucette: *Nathalie Sarraute ou les métamorphoses du verbe*. Tel Quel 20/1965; S. 68–77.
- FITCH, Bryan T.: *Narrateur et narration dans la trilogie romanesque de Beckett*. Bulletin des jeunes romanistes 3/1961, S. 13–20.
- : *Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon*. RLM 94–99/1964; S. 199–216.
- FLETCHER, John: *The novels of S. Beckett*. London 1964.
- FORMALISME et SIGNIFICATION. Vorträge über den Nouveau Roman. CIS 9–10/1966.
- FORSTER, Ed. M.: *Aspects of the novel*. London 1947. Dt.: *Ansichten des Romans*. Berlin u. Frankfurt/M. 1963.

Bibliographie

- FOUCAULT, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines.* Paris 1966.
- FREY, Hans-Jost: *Wege des neuen französischen Romans.* Schweiz. Monatshefte 41/1961–62; S. 999–1020.
- : *Roman oder Antiroman?* Schweiz. Monatshefte 41/1961–62; S. 1223–1228.
- FRIEDMAN, Melvin: *Samuel Beckett and the Nouveau Roman.* Wisconsin Studies 1/1960; S. 22–36.
- FRIEDMAN, Norman: *Point of view in fiction.* PMLA 70/1955; S. 1160–1184.
- GALEY, Matthieu: *Letzter Ausdruck des bürgerlichen Verfalls?* Welt der Literatur 2, Nr. 6/1965; S. 127.
- GASTAUT-CHARPY, Danièle: *Le Nouveau Roman. Essai de définition et de «situation».* Diss. (Publ. des Annales de la Fac. d. Lettres) Aix-en-Provence 1966.
- GEßNER, Nicklaus: *Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei S. Beckett.* Diss. Zürich 1957.
- GILLÈS, Daniel: *Le roman sans romancier.* Rev. gén. belge 101, 6/1965; S. 57–64.
- GOEBEL, Gerhard: *Alain Robbe-Grillet: Le Voyeur.* In: *Der mod. französische Roman* (Hg. Pabst). Berlin 1968; S. 250–272.
- : *Funktionen des „Buches im Buche“ in Werken zweier Repräsentanten des „Nouveau Roman“.* In: *Interpretation und Vergleich. Festschrift für W. Pabst* (Hg. Leube/Schrader). Berlin 1972; S. 34–52.
- GOLDMANN, Lucien: *Les deux avant-gardes.* Médiations 4/1961; S. 63–83.
- : *Pour une sociologie du roman.* Paris 1965.
- GREENBERG, Alvin: *The novel of desintegration: paradoxical impossibility in contemporary fiction.* Wisconsin Studies 7/1966; S. 103–124.
- GUIMBRETIÈRE, André: *Un essai d'analyse formelle: Dans le Labyrinthe d'A. Robbe-Grillet.* CIS 9–10/1966; S. 3–26.
- HAEDENS, Kléber: *Paradoxe sur le roman.* Paris 1964.
- HAMBURGER, Käte: *Die Logik der Dichtung.* Stuttgart 1968.
- HEGEL, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik.* Bd. 12–14 der Jubiläumsausg. (Hg. H. Glockner). Stuttgart 1927/8.
- HERMAND, Jost: *Synthetisches Interpretieren.* München 1971.
- HOCKE, Gustav René: *Das europäische Tagebuch.* Wiesbaden 1963.
- HÖHNISCH, Erika: *Das gefangene Ich. Studien zum Inneren Monolog in modernen französischen Romanen.* Heidelberg 1967.
- HOFFMANN, Frederick: *Samuel Beckett: the language of self.* Southern Illinois 1962.
- HORST, Karl-August: *Optik und Akustik im heutigen Roman.* In: *Zeitalter des Fragments.* Herrenalb 1964; S. 109–125.
- HOWLETT, Jacques: *Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui.* Esprit 26/1958; S. 87–90.
- : *Notes sur l'objet dans de roman.* Esprit 26/1958; S. 67–71.

Bibliographie

- : *La Route des Flandres.* LN déc. 1960; S. 178–181.
- : *Thèmes et tendances d'avant-garde dans le roman d'aujourd'hui.* LN fév. 1963; S. 139–148.
- HUMPHREY, Robert: *Stream of consciousness in the modern novel.* Berkeley and Los Angeles 1954.
- INGARDEN, Roman: *Das literarische Kunstwerk.* Tübingen 1965.
- : *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks.* Tübingen 1968.
- ISER, Wolfgang: *Reduktionsformen der Subjektivität.* In: *Poetik und Hermeneutik III* (Hg. H. R. Jauß). München 1968; S. 435–491.
- : *Die Appellstruktur der Texte.* Konstanz 1971.
- JACCARD, Jean-Luc: *Nathalie Sarraute.* Thèse Zurich 1967.
- JANIK, Dieter: Rez. zu L. Pollmann: *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika.* ZfSL 80/1970; S. 86–89.
- JANVIER, Ludovic: *Une parole exigeante.* Paris 1964; dt.: *Literatur als Herausforderung.* München 1968.
- JAUSS, Hans Robert: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu«.* Heidelberg 1955 (Heidelberger Forschungen H. 3).
- : *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.* In: H. R. J., Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M. 1970 (Ed. Suhrkamp 418); S. 144–207.
- JENS, Walter: *Der verlassene Olymp.* In: *Statt einer Literaturgeschichte.* Pfullingen 1957; S. 51–80.
- KAHLER, Erich von: *Untergang und Übergang der epischen Kunstform.* NR 64/1953; S. 1–44.
- : *Die Verinnerung des Erzählers.* NR 68/1957; S. 501–546.
- : *Form und Entformung.* Jahrb. d. dt. Akad. für Spr. u. Dichtung. Darmstadt 1964; S. 18–58.
- KAYSER, Wolfgang: *Entstehung und Krise des modernen Romans.* DVJS 28/1954; S. 417–446.
- : *Wer erzählt den Roman?* NR 68/1957; S. 444–459.
- : *Das sprachliche Kunstwerk.* Bern-München 1960.
- KENNER, Hugh: *Samuel Beckett, a critical study.* New York 1961.
- KOSÍK, Karel: *Die Auseinandersetzung mit dem Konkreten.* Frankfurt/M. 1967.
- KRAUSE, Gerd: *Tendenzen im französischen Romanschaffen des zwanzigsten Jahrhunderts.* Frankfurt/M. 1962.
- KRAUSS, Werner: *Revolution des Romans?* Bemerkungen zum *Nouveau Roman.* In: *Essays zur französischen Literatur.* Berlin/Weimar 1968; S. 102–129.
- LANSON, Gustave: *Histoire de la littérature française* (reman. et compl. par P. Tuffrau). Paris 1964.
- LEIRIS, Michel: *Le réalisme mythologique de Michel Butor.* Postface zu *La Modification* (Ed. 10/18). Paris 1962; S. 287–312.

Bibliographie

- LEINER, Wolfgang: *Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich*. ZfSL 74/1964; S. 97–129.
- LESAGE, Laurent: *The new french novel*. Pennsyl. State Univ. Press 1962.
- LESORT, Paul-André: *Le lecteur de roman*. Esprit 28/1960; S. 655–660.
- LEUBE, Eberhard: *Aspekte der literarischen Tradition im Nouveau Roman. Nathalie Sarraute und „Le Planétarium“*. In: Interpretation und Vergleich. Festschrift für W. Pabst (Hg. Leube/Schrader) Berlin 1972; S. 184–206.
- LOP, Ed./SAUVAGE, A.: *Essai sur le Nouveau Roman*. La Nouv. Critique I, mars 1961 (S. 117–135); II, avril 1961 (S. 68–87); III, juin 1961 (S. 83–107).
- LOY, Robert: *Things in recent french literature*. PMLA 71/1956; S. 27–41.
- LUBBOCK, Percy: *The craft of fiction* (Neuaufl.) London 1960.
- LUKÁCS, Georg: *Die Theorie des Romans*. Neuwied 1965.
- : *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburg (Claassen) 1958.
- MAGNY, Olivier de: *Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure*. LN déc. 1963/Jan. 1964; S. 139–153.
- MAREN-GRISEBACH, Manon: *Methoden der Literaturwissenschaft*. Bern/München 1970 (Delp-Tb. 397).
- MARISEL, André: *Que veulent les lecteurs de roman?* Revue de Paris 72, 5/1965; S. 86–93.
- MATORÉ, Georges: *L'Espace humain*. Paris 1962.
- MAURIAC, Claude: *L'Alittérature contemporaine*. Paris 1958.
- MEYER, Herman: *Raum und Zeit in W. Raabes Erzählkunst*. DVJS. 27/1953; S. 236–267.
- : *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*. In: H. M., Zarte Empirie (Essays). Stuttgart 1957; S. 33–56.
- MICHA, René: *Une forme ouverte du langage*. TM 18/1963; S. 1484–1490.
- : *Nathalie Sarraute*. Paris 1966.
- MIESCH, Jean: *Alain Robbe-Grillet*. Paris 1965.
- MÖNCH, Walter: *Französisches Theater im Zwanzigsten Jahrhundert*. Stuttgart 1965.
- MORRISSETTE, Bruce: *De Stendhal à Robbe-Grillet; modalités du „point de vue“*. CAI 14/1962; S. 143–163.
- : *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris 1963.
- MOUILAUD, Maurice: *Le nouveau roman. Tentative de roman et roman de la tentative*. Revue d'Esthétique 17/1964; S. 228–263.
- : *Le sens des formes du Nouveau Roman*. CIS 9–10/1966; S. 57–74.
- MÜLLER, Bodo: *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur*. GRM 16/1966; S. 225–243.
- MÜLLER, Günther: *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonner Antrittsvorlesung 1947.

Bibliographie

- : *Erzählzeit – erzählte Zeit*. In: Festschrift für Kluckhohn/Schneider. Tübingen 1948; S. 195–212.
- NADEAU, Maurice: *Le roman français depuis la guerre*. Paris 1963. Dt.: *Proteus. Der französische Roman seit dem Kriege*. Neuwied/Berlin 1964.
- NAUMANN, Manfred: *Literarischer Held und „nouveau roman“*. Sinn und Form 18/1966; S. 160–186.
- NETZER, Klaus: *Der Leser des Nouveau Roman*. Frankfurt/M. 1970.
- NEUSCHÄFER, Hans-J.: Rezension zu: W. Pabst (Hg.), *Der moderne französische Roman*. Berlin 1968; RF 82/1970; S. 612–616.
- NISIN, Arthur: *La littérature et le lecteur*. Paris 1959.
- NÖCKLER, Horst-Werner: *Vom Existentialismus zum „nouveau roman“*. Zu neuen Erscheinungen bürgerlicher Opposition in der französischen Gegenwartsliteratur. Wiss. Ztschr. d. Moritz-Arndt-Univ. Greifswald/Gesell. u. sprachwiss. Reihe Jg. XIV/1965; S. 433–443.
- ONIMUS, Jean: *L'expression du temps dans le roman contemporain*. RLC 28/1954; S. 299–317.
- PABST, Walter: *Funktionen des Raumes in der modernen französischen Literatur*. Universitätstage 1960. Veröffentlichung der Freien Univ. Berlin, Berlin 1960; S. 30–46.
- : (Hg.) *Der moderne französische Roman*. Berlin (E. Schmidt) 1968.
- PEYRE, Henry M.: *French Novelists of Today*. New York 1967.
- PICON, Gaëtan: *Exemples du Nouveau Roman*. In: *Usage de la Lecture* Bd. 2. Paris 1961; S. 259–280.
- : *Sur les „Fruits d'Or“*. Mercure de France N° 1197/1963; S. 485–493.
- PINGAUD, Bernard: *L'Ecole du refus*. Esprit 26/1958; S. 55–59.
- : *Sur „la Route des Flandres“*. TM 16/1961; S. 1026–1037.
- : *La Technique de description dans le jeune roman d'aujourd'hui*. CAI 14/1962; S. 165–177.
- : *Molloy douze ans après*. TM 18/1963; S. 1282–1300.
- : *Beckett le précurseur*. In: *Molloy* (Ed. 10/18). Paris 1963; S. 287–311.
- : *Le Personnage dans l'œuvre de N. Sarraute*. Preuves déc. 1963; S. 19–34.
- : *L'Œuvre et l'Analyste*. TM 20/1965; S. 638–646.
- : *Inventaire*. Paris 1965.
- : *Critique traditionnelle et nouvelle critique*. La Nef jan.–mars 1967; S. 41–56.
- POLLMANN, Leo: *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*. Stuttgart 1968.
- POUILLO, Jean: *Temps et Roman*. NRF 60/1946.
- POULET, Georges: *Etudes sur le temps humain*, Bd. 2. Paris 1952.
- : *L'Espace proustien*. Paris 1963; dt.: *Marcel Proust. Zeit und Raum*. Frankfurt/M. 1966.

- PRÉVOST, Claude: *Aktuelle Probleme des Romans. Versuch einer vorläufigen Bilanz*. Sinn und Form 18/1966, Sonderheft II; S. 1449–1476.
- PROVOKATION des Lesers im modernen Roman. In: *Die nicht mehr schönen Künste* (Poetik u. Hermeneutik Bd. III; Hg. Jauß). München 1968; S. 669–690.
- RAASCH, Albert: *Gedanken zum Nouveau Roman*. Neuere Sprachen 16/1967; S. 576–589.
- RAIMOND, Michel: *Le Roman depuis la révolution*. Paris 1969.
- : *La Crise du roman. Des Lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris 1966.
- RASCH, Wolf-Dietrich: *Zur Frage des epischen Präteritums. Wirkendes Wort*, 3. Sonderheft, Aug. 1961; S. 68–79.
- RICARDOU, Jean: *Description et infraconscience chez Alain Robbe-Grillet*. NRF 15/1960; S. 890–900.
- : *Problèmes du nouveau roman*. Paris 1967.
- : *Un ordre dans la débâcle*. In: *La Route des Flandres* (Ed. 10/18). Paris 1963; S. 277–295.
- ROHRMOSER, Günther: *Literatur und Gesellschaft. Zur Theorie des Romans in der modernen Welt*. In: *Deutsche Romantheorien* (Hg. R. Grimm). Frankfurt/M. 1968; S. 396–411.
- ROMAN-DISKUSSION: *Unser Jahrhundert und sein Roman*. Akzente 13/1966; S. 2–27.
- UN NOUVEAU ROMAN? RLM 94–99/1964 (Situation III, Hg. Matthews).
- ROMBERG, Bertil: *Studies in the narrative technique of the first person novel*. Diss. Lund 1962.
- RONSE, Henri: *Le Labyrinthe, espace significatif*. CIS 9–10/1966; S. 27–44.
- ROUDIEZ, Léon: *Michel Butor*. Columbia Univ. Press 1965.
- ROUSSET, Jean: *Trois romans de la mémoire*. CIS 9–10/1966; S. 58–75.
- SARTRE, Jean-Paul: Vorwort zu *Portrait d'un Inconnu* (N. Sarraute). Paris 1956.
- : *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale* (ed. Bally/Séchehaye). Paris 1967.
- SCHIWI, Günther: *Der französische Strukturalismus*. Reinp. Hambg. 1969 (rde 310/311).
- : *Neue Aspekte des Strukturalismus*. München 1971.
- SCHOELL, Konrad: *Samuel Beckett: Molloy*. In: *Der moderne französische Roman* (Hg. W. Pabst). Berlin 1968; S. 213–230.
- SEIDLER, Herbert: *Die Dichtung. Wesen – Form – Dasein*. Stuttgart 1959.

- SEYLAZ, Jean-Luc: *La Tentative romanesque de Butor, de 'L'Emploi du Temps' à 'Degrés'*. Etudes de Lettres 3/1960; S. 209–221.
- : *Du Vent à la Route des Flandres: la conquête d'une forme romanesque*. RLM 94–99/1964 (Situation III); S. 225–240.
- SIMON, Pierre-Henri: *Sur le sens de l'Anti-roman*. Preuves 123/1961; S. 52 ff.
- SÖRENSEN, Hans: *Littérature et linguistique*. Orbis Litterarum, Suppl. II. Munksgaard 1958; S. 182–197.
- SOLLERS, Philippe: *Le Roman et l'expérience des limites*. Tel Quel 25/1966; S. 20–34.
- SPITZER, Leo: *Stilstudien* Bd. II. München 1928.
- : *Quelques aspects de la technique des romans de M. Butor*. Archivum Linguisticum 13, 2/1961 (S. 171–195) und 14, 1/1962 (S. 49–76).
- STANZEL, Franz K.: *Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens*. DVJS 33/1959; S. 1–12.
- : *Innenwelt – ein Darstellungsproblem des englischen Romans*. GRM 12/1962; S. 273–286.
- : *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1967.
- STENDER-PETERSEN, Ad.: *Zur Möglichkeit einer Wortkunst-Theorie*. Orbis Litterarum, Suppl. II, 1958; S. 136–152.
- STEPHAN, Doris: *Der Roman des Bewußtseinsstroms und seine Spielarten*. DU 14/1962; S. 24–38.
- STOLTZFUS, Ben: *Alain Robbe-Grillet and the new french novel*. Illinois 1964.
- STRIEDTER, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten I*. München 1969.
- WANDRUSZKA, Mario: *Sprachen – vergleichbar und unvergleichlich*. München 1969.
- WEINRICH, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1964.
- WILHELM, Julius: *Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*. Tübingen 1956.
- WILHELM, Kurt: *Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur* (Hg. Stolz). Berlin 1969.
- YALE FRENCH STUDIES. Sondernummer *Midnight Novelists*; été 1959.
- ZÉRAFFA, Michel: *Aspects structuraux de l'absurde dans la littérature contemporaine*. Journ. de psychol. normale et patholog. oct.-déc. 1964; S. 437–456.
- : *Le Temps et ses formes dans le roman contemporain*. Revue d'Esthétique 19/1966; S. 43–65.
- ZELTNER-NEUKOMM, Gerda: *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans*. Reinp. Hambg. 1960 (rde 109).
- : *Situation du roman*. Preuves 126/1961; S. 26–32.
- : *Die eigenmächtige Sprache. Zur Poetik des Nouveau Roman*. Olten u. Freiburg 1965.
- ŽMEGAČ, Viktor (Hg.): *Marxistische Literaturkritik*. Bad Homburg v. d. H. 1970.

Autoren- und Werkregister

- Balzac, Honoré de 23, 148, 166
Avant-propos de la Comédie Humaine 109
La femme de trente ans 157–159, 226
Le Père Goriot 154, 168
Beckett, Samuel 10, 11, 27, 29, 30, 34, 35, 36, 39, 112, 126, 136, 175, 185, 187, 189, 219, 222, 238, 249
Trilogie 10, 39, 78–91, 107, 121, 137, 150, 179, 238
Molloy 10, 34, 39, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 124–125, 126, 134, 137–138, 140, 143, 146, 147, 156–157, 187, 189, 199, 201, 210–211, 215, 224, 227, 230, 239, 244, 254
Malone meurt 39, 137, 143, 146, 179
Innommable 39, 134, 135, 137, 143, 146, 170, 179, 183, 184, 185, 206, 231, 232, 233
Comment c'est 14, 39, 78, 82, 83, 85, 88, 90, 113, 121, 134, 146, 150, 179, 182, 184, 185, 187, 206, 233, 244
Proust 41, 123, 153
Breton, A./Soupault, Ph. 174
Les champs magnétiques 148
Butor, Michel 11, 25, 27, 29, 30, 39, 144, 147, 176, 185, 193, 196, 219, 222, 247, 249
Passage de Milan 10, 59, 179, 215, 223
Emploi du Temps 63, 66, 106, 179, 201, 215, 216, 222
La Modification 35, 63, 66, 121, 134, 135, 162, 179, 182, 183, 185, 189, 192, 193, 196, 203, 204, 206, 208, 210, 221, 223, 253–254
Degrés 13, 39, 57–67, 75, 106, 108, 110, 111, 112–113, 121, 126–127, 134, 139, 143, 147, 161, 179–180, 182, 189, 205, 207–209, 213, 217, 228
Mobile 13, 66, 97, 180, 182, 185
Votre Faust 13, 67
Description de San Marco 13, 67
6 810 000 litres d'eau par seconde 67
Répertoire I, II, III 41, 196
Camus, Albert 20
La Chute 221–222
Chateaubriand, René de: *Mémoires d'Outre-tombe* 156
Dujardin, Edouard 116, 174
Duras, Marguerite 10, 30
Moderato Cantabile 11, 145, 215
L'Après-midi de M. Andesmas 11
Eichendorff, Joseph von: *Ahnung und Gegenwart* 155, 156
Faye, Jean-Pierre: *L'Écluse* 12
Flaubert, Gustave 27, 116, 148, 173, 174, 226, 227
Madame Bovary 139–140, 154–155
Un cœur simple 115, 147, 156
Gide, André 174, 175, 176
Gracq, Julien: *La Littérature à l'estomac* 253
Jean, Raymond: *La Conférence* 12
Joyce, James 20, 42, 79, 112, 174, 175, 176, 194, 223
Kafka, Franz 20, 79, 176, 204, 220, 221, 239, 266
Lesage, Alain: *Gil Blas* 129
Manzoni, Alessandro: *I Promessi sposi* 154
Mauriac, Claude 25

- Le Dîner en ville* 11, 145, 215
La Marquise sortit à cinq heures 11
Ollier, Claude 10
La Mise en scène 11, 145, 215, 216, 222
Le Maintien de l'ordre 11
Pinget, Robert 10, 11, 30
Le Fiston 10, 11
Clope au dossier 11
L'Inquisitoire 11, 145, 215–216
Proust, Marcel 26, 128, 129, 176, 183, 218, 237, 241
A la Recherche du Temps perdu 43, 100, 101, 116, 129, 136, 175
Ricardou, Jean: *L'Observatoire de Cannes* 12
Robbe-Grillet, Alain 10, 11, 16, 18, 19, 25, 27, 29, 30, 33, 39, 112, 133, 144, 145, 146, 147, 160, 163, 185, 193, 215, 222, 229, 242, 248, 256, 267
Les Gommes 10, 67, 214, 216, 221, 222, 242
Le Voyeur 20, 67, 76, 162, 214, 217, 242, 250
La Jalouse 67, 106, 119, 146, 162, 195, 215, 217, 230, 242, 250
Dans le Labyrinthe 39, 67–78, 106, 109–110, 111, 112, 127, 131–132, 133, 138, 139, 142, 146, 157, 163–164, 178, 180, 185–186, 189, 193–195, 199, 213–214, 217, 223, 229–230, 239, 244, 250
Maison de Rendez-vous 13, 77–78, 92, 180
Pour un nouveau roman 12, 17, 23, 32, 41, 67
Rousseau, Jean-Jacques: *Rêveries du promeneur solitaire* 201–206
Saporta, Marc: *La Quête* 113
Composition N° 1 12
Sarraute, Nathalie 11, 16, 19, 27, 29, 30, 35, 39, 109, 111, 128, 135, 141, 146, 150, 175, 185, 215, 229
Portrait d'un Inconnu 12, 78, 100, 262
Martereau 10, 91, 92, 100, 106, 132, 178, 217
Planétarium 31, 39, 91, 92–93, 114, 119, 122, 178, 206
Fruits d'Or 13, 39, 91–99, 100, 104, 107, 109, 110, 112, 113, 119, 127–128, 130–131, 132, 140–141, 143, 147, 162–163, 164, 172, 178, 179, 182, 183, 185, 186–187, 192–193, 199, 206–207, 211–212, 228–229, 244–245, 253, 259
Entre la Vie et la Mort 13, 91, 92, 98–99, 143, 178
L'Ère du Souçon 41, 91, 97, 225
Sartre, Jean-Paul 20, 176
Simon, Claude 11, 25, 30, 34, 39, 41, 78, 112, 121, 175, 179, 185, 187, 193, 200, 215, 242, 247
Le Vent 10, 34, 56, 57, 106, 136, 178, 215
L'Herbe 56, 57, 178
La Route des Flandres 34, 35, 39, 44–57, 58, 60, 65, 66, 75, 86, 106, 110, 111, 112, 116–117, 119, 121, 122, 124, 125, 128, 133–134, 135, 139, 142, 143, 147, 157–159, 178, 181, 183, 184, 187–188, 190–192, 199, 212–213, 217, 218, 226, 228, 230, 240–241, 242, 243–244, 247, 251
Le Palace 56, 57, 167
L'Histoire 13, 56, 57, 138–139, 178
La Bataille de Pharsale 13, 178
Sollers, Philippe: *Le Parc* 12
Stendhal: *Le Rouge et le Noir* 104–105
Thibaudeau, Jean: *La Cérémonie royale* 12
Valéry, Paul: *Lettres à quelques-uns* 265
Wittig, Monique: *L'Opopanax* 11