

Alain Robbe-Grillet's intermediale Ästhetik des Bildes

Von der Gemeinsamen Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der
Universität Hannover

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
genehmigte

Dissertation

von Martin Lindwedel

geboren am 21. Februar 1973

in Neustadt am Rübenberge

2005

Referent: Prof. Dr. Heinz Brüggemann

Co-Referent: Prof. Dr. Hans Sanders

Tag der mündlichen Prüfung: 11.12.2003

Abstract

Alain Robbe-Grillet als einer der bedeutendsten Vertreter des *nouveau roman* hat seit den frühen 50er Jahren begonnen, eine neue Formsprache der Literatur zu entwickeln, die sich als ein umfassendes Konzept von Visualität und Bildstrategien beschreiben lässt. Dabei findet eine auffällige Verschränkung mit den visuellen Medien der Fotografie und des Films statt. Diese als notwendig zu verstehende intermediale Verschränkung ergibt sich zwingend aus dem visuellen Charakter seiner Romane und Prosastücke, also mit seinem Erneuerungsgedanken der Literatur, insbesondere des Romans. Mit dieser Problemstellung verbinden sich Fragen unterschiedlichster Ausrichtung: erzähltheoretische (Beschreibung und fotografischer bzw. filmischer Stil der Präsenz vs. chronologische und kohärente Erzählstruktur), erkenntnistheoretische (phänomenologische Wirklichkeitskonstitution) sowie abbildtheoretische (Realismus-Problem). Diese Frage- und Problemkreise werden zusammengefasst unter dem kulturwissenschaftlichen Zusammenhang von Visualität, Intermedialität und Moderne. In der von Robbe-Grillet als *recherche* verstandenen Exploration einer neuen Formsprache entwickelt sich eine Ästhetik, die trotz ihrer scheinbaren Neutralität und Objektivität eng an bestimmte Subjektkonzepte gekoppelt ist. Die visuelle Welt bedarf immer eines sie Wahrnehmenden, auch wenn dieses Wahrnehmende derart reduziert ist wie der reine *regard*, einer im diegetischen Raum verortbaren, rein blickenden Instanz. In den Romanen ist es das Konzept des *héros-narrateur*, aus dem heraus sich die Dimension des Narrativen als einem geordneten, chronologischen Diskurs problematisiert wird. Diese Figuration wird seit *L'année dernière à Marienbad* auch auf den Film übertragen, wo er in Gegensatz gestellt wird zu einer Bildästhetik, die dem Narrativen entgegenläuft. Der Kontrollverlust des Erzählers über die Bilder mündet mit der Theorie des *nouveau roman* schließlich in die Forderung nach dem *mort de l'auteur*, die sich in den *Romanesques* wieder außer Kraft gesetzt scheint. Im Film wie im Roman entwickeln sich dabei Strategien, die eine spielerische (Re-)Organisation der Bilder untereinander durch einen als *créateur* verstandenen Rezipienten ermöglichen.

Grundlegend für Robbe-Grillet's Ästhetik ist dabei die Konstitution der dargestellten Welt als Bild. Jede Wahrnehmung, jede Beschreibung, wird dabei als Transformationsprozess von einem Bildtypus in einen anderen verstanden. Daraus resultiert ein relativistischer „Realismus“, in dem zwischen als „real“ wahrgenommenen Bildern und imaginierten nicht mehr unterschieden werden kann. Der Blick des Lesers wird in einer Art „Verführungs“-Strategie einer *trompe-l'œil*-Struktur ausgeliefert, die die vermeintlich direkten Wahrnehmungen immer wieder als Wahrnehmungen einer zweiten Ordnung zu erkennen gibt – und damit den Wahrnehmungsprozess selbst reflektiert.

Schlagwörter: nouveau roman, Intermedialität, Visualität

Abstract

Alain Robbe-Grillet is one of the most important authors of the *nouveau roman*. He began in the 50's of the 20. century to develop a new *écriture*, which can be described as an extensive concept of visibility and intermedial strategies. As a result, there take place a specific encounter of the visual media of photography and film. This encounter is absolutely related with the visual character of his novels and his thought of renewal of literature. This problematic nature leads to three basic questions with the focus on: theory of the narrative (traditional narration of coherence and chronology vs. a visual style of presence), theory of cognition (phenomenology) and the problem of (literary) realism. These three basic questions are united under the context of visibility, intermediality and modernism. Robbe-Grillet develops in his exploration, his *recherche* of a new literary style also a new esthetic, which is related in spite of its apparent neutrality and objectivity to certain concepts of subjectivity. The visual world needs always a subject which perceives it, nevertheless if the perceptive subject is reduced to the pure *regard*. In the novels *Le Voyeur* or *La Jalousie* the pure regard transforms in the concept of the *héros-narrateur*, which one destroys the dimension of narration as a chronological *diskurs* of order. This figuration is transferred to film since *L'année dernière à Marienbad* (1960), where the *héros-narrateur* now represents an opponent to the non-narrative esthetic of the image. Finally, the narrator loses control over narration, and this loss of control leads to the demand for the *mort de l'auteur*, which seems to be surmounted in the *Romanesques*. The recipient himself gets more and more the creative instance, who (re-)organizes the images of the text.

Fundamental for Robbe-Grillet's esthetic is the constitution of the world as image. Every perception, every description, can be described as a transformation from one type of image to another. This leads to a relativistic realism, where it's impossible to distinguish between perceptive or imaginative images. The *regard* of the reader is at the mercy of a seductive text of *trompe-l'œil* – which reflexes the perception process itself.

Keywords: new novel, intermediality, visibility.

1	Vorspiel der Bilder	5
2	Spiegel I	13
2.1	Reflexiver Realismus?	13
2.2	<i>Visions réfléchies</i>	18
2.3	Die visuelle Situation	20
2.4	Der reine <i>regard</i>	26
2.4.1	Im Spannungsfeld von Objektivität und Subjektivität	26
2.4.2	Der perspektivische Blickpunkt	28
2.4.3	Die phänomenologische Einstellung	32
2.4.4	Spiegelungen	41
2.5	<i>L'œil vivant</i> im <i>chambre secrète</i>	49
3	Fotografie	53
3.1	Instantanés / Momentaufnahmen	53
3.2	Das „Zeigen auf“ – Referenzialität und Fotografie	58
3.3	Fotografie und Erinnerung (<i>L'année dernière à Marienbad</i>)	67
3.4	Der fotografische Akt (<i>Glissements progressifs du plaisir</i>)	73
3.5	Die Akt-Fotografie (David Hamilton)	81
4	Roman	91
4.1	<i>Roman de la vision: Le voyeur</i>	91
4.2	Diskurs der Chronologie und Kohärenz	92
4.3	Der <i>héros-narrateur</i>	95
4.4	Das destabilisierte Subjekt	104
4.4.1	Personale Erzählsituation: Subjektivität im Modus der Neutralität	104
4.4.2	Der schizophrene Text	108
4.4.3	<i>Superposition</i> : Das obsessive Wahrnehmungsbild	114
4.5	<i>Pôles organisateurs</i>	126
5	Film	130
5.1	Der Autor-Filmemacher und der <i>ciné-lecteur</i>	130
5.2	Das halbsubjektive Wahrnehmungsbild	132
5.2.1	<i>L'immortelle</i>	134
5.3	Die Stimme und das Bild	144
5.3.1	Der Raum und das Zeit-Bild: <i>L'année dernière à Marienbad</i>	144
5.3.2	<i>Voix off</i>	149
5.3.3	Von <i>Trans-Europ-Express</i> zu <i>L'homme qui ment</i>	152
5.4	Das Spiel und der Schnitt	157
5.4.1	Terroristische Theorie: <i>La mort de l'auteur</i>	158
5.4.2	Subversive Praxis: <i>thèmes générateurs</i> im seriellen Sinnspiel	163
5.4.3	Montage und <i>Glissements</i>	169
6	Spiegel II	181
6.1	Im wiederkehrenden Spiegel	181
6.2	Das Ich im Zeichen des Mangels	183
6.3	Der phantasmatische Pakt	190
6.4	Der Andere im Spiegel der Fiktion	199

6.5	<i>Miroir brisé</i>	207
7	Schluss	211
8	Bibliographie	213
8.1	Primärliteratur Alain Robbe-Grillet.....	213
8.1.1	Romane, <i>Nouvelles</i> , <i>Romanesques</i>	213
8.1.2	<i>Ciné-romans</i> , <i>Picto-romans</i> , Fotobände	213
8.2	Filme von Alain Robbe-Grillet.....	214
8.2.1	Filme nach Texten von Alain-Robbe-Grillet	214
8.3	Benutze Sekundärliteratur	214
8.4	Abbildungen	221

1 Vorspiel der Bilder

Die modernen Untersuchungen gehen davon aus, dass Bilder als eine Art Sprache verstanden werden müssen; man hält Bilder nicht mehr für transparente Fenster zur Welt, sondern begreift sie als die Sorte Zeichen, die sich trügerisch im Gewand von Natürlichkeit und Transparenz präsentiert, hinter der sich aber ein opaker, verzerrender, willkürlicher Mechanismus der Repräsentation, ein Prozeß ideologischer Mystifikation verbirgt.¹

Ein Mann in einer Bar, allein, wartend. Wie in einem Detektivfilm nach Raymond Chandler spricht seine Stimme aus dem Off zu uns und informiert darüber, dass er sich „translucide“ und überflüssig fühlt, ein Mann ohne Auftrag, ein Agent im Leerlauf. Der Mann heißt Walter – und seine umherschweifenden Augen entdecken bald im Trubel der Tanzenden eine junge blonde Frau. Während er sie beobachtet und fixiert, ändert sich der Charakter der Musik in Richtung Striptease-Begleitung und die Fremde setzt sich ab von den anderen, scheint nur für ihn zu tanzen, nur für ihn zu existieren. Bald ist die geheimnisvolle Frau wieder verschwunden – ohne ihm ihren Namen oder ihre Telefonnummer verraten zu haben. Endlich bekommt Walter einen neuen Auftrag von seiner Chefin, der motorradfahrenden Frau in Lederkluft – Sara Zeitgeist. Sie gibt Walter einen geschlossenen Umschlag, den er einem Politiker namens Henri de Corinthe so schnell wie möglich überbringen soll. Auf seiner Fahrt durch die Nacht sieht Walter immer wieder die für ihn tanzende Fremde vor sich; sie hat sich als Bild in seinem Kopf festgesetzt. Kurz darauf scheinen die Wunschbilder Realität zu werden: Walter findet eine auf der Strasse liegende, bewußtlose Frau, die Hände hinter dem Rücken zusammengekettet – eben jene Unbekannte. Zufall, eingefädelte Intrige oder ein Produkt von Walters Einbildungskraft?

Wie dem auch sei: Um Hilfe für die junge Frau zu finden, verschiebt Walter seinen Auftrag. Nach einer langen Fahrt durch die Nacht „qui j’avait passé comme dans un rêve“ erreichen die Beiden ein Anwesen wie aus einem Schauerroman. Blitz und Donner erhellen die Eingangshalle, in der eine verschworene Gemeinschaft von offensichtlich gut situierten Männern die beiden Neuankömmlinge schon erwartet hat. Die junge Frau wird sogleich als „la plus belle captive de ce soir“ bewundert. Anstatt sie von ihren Fesseln zu befreien, gibt man ihr ein Glas dunkelroten Weins zu trinken. Wir sehen ihr Gesicht in Großaufnahme, von ihren Lippen bis zum Kinn hinab hinterlässt die Flüssigkeit ein rotes Rinnsaal – das Bild zitiert die Ikonografie eines Vampir-Films.

Soweit der Anfang von *La belle captive* (1982), dem letzten von Alain Robbe-Grillet selbst inszenierten Film. Es ist der Auftakt zu einem hoch verschlüsselten Rätselspiel mit Bildern, oder einem Rätselbild, wenn man so will. Der Titel des Films scheint zunächst eindeutig, haben doch die Herren der „Villa Seconde“ bereits das Stichwort gegeben: die geheimnisvolle junge Frau, deren Name – wie sich später herausstellt – Marie-Ange ist, ist die „belle captive“, der Dreh- und Angelpunkt des seltsamen Abenteuers, in das Walter sich zusehens verstrickt sieht, und an dessen Ende sein eigener Tod stehen wird. Doch schon Marie-Anges Identität bleibt den ganzen Film über zweifelhaft: Ist sie die verschwundene Verlobte des Henri de Corinthe, oder gar dessen vor sieben Jahren an einem verlassenen Strand auf rätselhafte Weise durch eine Harpune umgekommene frühere Geliebte, die Tochter von Professor van de Reeves, einem undurchsichtigen Forscher des Spiritistischen? Jedenfalls sollen sich diese beiden Frauen derart im Aussehen gleichen, dass sogar die Zeitung, die über das Verschwinden der Verlobten berichtet, irrtümlicherweise ein Foto der toten Geliebten abgedruckt hat. Ist Marie-Ange eine Untote, ein Vampir oder ein Zitat, die „Braut von

¹ Mitchell, W. J. Thomas: „Was ist ein Bild“, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt/M. 1990, S. 17-69; hier S. 18

Korinth“ aus Goethes Ballade?¹ Oder ist sie nur eine Einbildung von Walter, der – wie man gegen Schluss des Films zu sehen bekommt – das ganze Abenteuer nur erträumt haben soll?

Schon bald tritt ein weiteres Bildmotiv in den filmischen Raum, das ebenfalls den Titel des Films für sich beansprucht. Während Walter von Marie-Ange verführt wird, schaltet sich plötzlich ein unerwartetes Bild ein: Der Filmzuschauer sieht einen verlassenen Sandstrand, der ungefähr in der Bildmitte übergeht in die sanften Wellenbewegungen des Meeres. Im Bildvordergrund steht eine Staffelei, und auf der Staffelei ein rechteckiger Bilderrahmen, an dem wie an einer Theaterbühne ein roter Vorhang befestigt ist [Abbildung 1].² Der Zuschauer sieht die Szenerie also durch den Bilderrahmen und den geöffneten Vorhang hindurch, inszeniert als kadriertes „Bild“, die Szene setzt sich aber an den Rändern des Bildrahmens fort.³

Nach diesem scheinbar unzusammenhängenden Einschnitt in die Handlung sehen wir wieder, wie Marie-Ange Walter im Bett vampirisch am Hals saugt. Danach folgt eine weitere Einstellung, die zunächst identisch ist mit der vorherigen am Strand. Doch plötzlich setzt sich der Kamerablick in Bewegung: Er nähert sich langsam dem Meer, so dass der Bildrahmen sich zu den Seiten des Filmbildes „ausdehnt“ [Abbildung 2] und letztlich mit ihnen verschmilzt; der Bilderrahmen ist zum Rahmen des Filmbildes selbst geworden [Abbildung 3]. In dieser langsamen Zoombewegung offenbart sich aber auch eine Täuschung des vorherigen Bildes, ein *trompe-l'œil*-Effekt: Während der Rahmen durch die Blickbewegung näher an die Kamera heranrückt, bleibt der Vorhang als getrenntes Element an seiner ursprünglichen Position stehen. Es zeigt sich, dass der Vorhang nicht, wie vorher angenommen, an dem Bildrahmen befestigt ist, sondern vielmehr weiter im Hintergrund des Filmbildes situiert war, für sich selbst als Objekt am Strand stehend in einiger Entfernung zur Staffelei. Der Täuschungseffekt resultiert aus der Zweidimensionalität des Filmbildes, in welchem Entfernungen sich ausdrücken in der Größenrelation der Objekte.

Nach diesem Exkurs in die Manipulierbarkeit des Blicks sowie der Konstruiertheit der Bilder kehrt die Kamera mit einem Schrei von Walter zurück in das Schlafzimmer, allerdings sehen wir zunächst ein großes Gemälde, das über dem Bett hängt [Abbildung 4], und an dem vorbei der Blick sich senkt auf den nun wieder verlassenem Walter. Das Gemälde greift wieder die Elemente der Strandszene auf (oder griff diese die Elemente des Gemäldes auf?): das Meer, der Strand, eine Staffelei mit einem Bild darauf, ein roter Vorhang. Allerdings bildet nun in Umkehrung des vorherigen (Film-)Bildes der Vorhang den Rahmen. Man könnte es auch als Gegenbewegung zum vorherigen Zoom interpretieren: Würde man einen chronologisch-narrativen Zusammenhang zwischen den beiden Bildern annehmen, so könnte man meinen, jemand habe die Staffelei genommen und habe sie nun direkt an dem auf dem Stand stehenden Vorhang getragen. Allerdings ist die rechte Seite des Vorhangs heruntergelassen, so dass nur die linke Bildhälfte den Blick auf das Meer freigibt. Das Bild auf der Staffelei ragt in die linke, offene Bildhälfte hinein, steht aber ansonsten vor dem rechten Vorhangstück. Dieser Bildteil, der nun den Vorhang abbilden müsste (befindet er sich doch direkt hinter der Leinwand), wird zu einer Art Fenster: in ihm setzt sich die Szenerie, die von dem Vorhang abgedeckt wird, einfach nahtlos fort, so dass auch hier das Meer zu sehen ist. Diese Gemälde ist, wie wir später durch eine Bildunterschrift erfahren, *La belle captive* „après René Magritte“. Tatsächlich handelt es sich nicht um Magrittes Gemälde von 1967 desselben Titels (oder um eine getreue Reproduktion desselben), denn während auf Magrittes Bild eine Kugel links neben der Staffelei zu sehen wäre, zeigt das Bild „après Magritte“ einen im Sand liegenden Damenschuh, der nicht nur im Film *La belle captive*, sondern überhaupt im ikonischen Universum von Robbe-Grillet eine große Rolle spielt. Hier treffen sich die immer wiederkehrenden Bildmotive Magrittes (Strand, Stein, Staffelei, Vorhang) mit denen Robbe-Grilletts.⁴

¹ Zu den Bezügen von Robbe-Grilletts Werk (insbesondere *La belle captive* und *Djinn*) zu „Die Braut von Korinth“ vgl. auch Dümchen, Sybil: *Das Gesamtkunstwerk als Auflösung der Einzelkünste: zur subversiven Ästhetik Alain Robbe-Grilletts*, Marburg 1994, S. 264-267

² Die Abbildungen, auf denen im Text verwiesen wird, sind im Anhang zu finden.

³ Dieses Bild erschien dem Zuschauer bereits ganz zu Beginn des Films, innerhalb des Bildrahmens waren die Credits zu sehen, u.a. auch der Titel des Films.

⁴ In *La belle captive* wird der Schuh als realer Gegenstand auftreten, der zum Beweis in einem Mordfall werden soll. Allerdings finden sich im Laufe des Films drei Exemplare des Schuhpaares an, was ihre Beweiskraft ad absurdum führt. Außerdem enthält der Umschlag an Corinthe, den Walter

Die Bildidee, die hinter Magrittes Gemälde steckt, hat er mehrmals seit 1931 als Bild realisiert, zunächst unter dem Titel *La belle captive*, später als *La condition humaine*. Im ersten *La belle captive* von 1931 steht die Staffelei in einer Landschaft. Der Teil der Landschaft, den die Staffelei verdeckt, wird auf dem Bild wiedergegeben, also quasi ersetzt. Das Bild wird zur „Kritik an der Referenzillusion realistischer Abbildung“¹: Die Leinwand, bzw. ihr Inhalt, das Abbild, soll im Abgebildeten vollkommen aufgehen, der *trompe-l'œil*-Effekt lässt das Bild wie ein Teil des Abgebildeten erscheinen, es ist quasi transparent geworden. Die Realität wird zur „schönen Gefangenen“ des Bildes, das sie reproduziert bzw. „einfängt“. Aber gleichzeitig schreibt sich das Bild in die Realität ein und wird damit als Abbild auch zum Teil des Vor-Bildes. Außerdem ist durch die Bild-im-Bild-Struktur schon auf den Bildcharakter des Abgebildeten selbst verwiesen. Das Abbilden der Landschaft, die selbst schon Gegenstand eines Bildes ist (des Gemälde von Magritte) ähnelt also eher einem Transformationsprozess von einem Bild in ein anderes.

Diese Bildidee setzt sich bei Magritte in verschiedenen Variationen der Bild-im-Bild-Thematik fort:

Unentscheidbar werden in Magrittes Versionen zum Thema des Gemäldes im Gemälde die Grenzen zwischen Abbildung und Abgebildeten in Frage gestellt. In der Ambivalenz von Bild und scheinbarem Vorbild vervielfältigt sich das Ähnliche in einer unendlichen Wiederholung.²

Der Film Robbe-Grillet's bildet nun das Gemälde Magrittes nicht einfach *ab*, sondern bildet es quasi mit filmischen Mitteln *nach* und setzt damit in einer intermedialen Transformation die Bild-im-Bild-Struktur in eine (Film-)Bildinszenierung um. Im Film wird die Transparenz des Bildes-im-Bild noch zusätzlich durch die Möglichkeit der Bewegung im Bild erhöht: Der im Bildrahmen zu sehende Ausschnitt vom Meer bewegt sich, ist nicht wie im Gemälde fixiert, sondern scheint vielmehr durch das Bild hindurch. Durch die Verlagerung des Bildrahmens in der zweiten Sequenz wird das im Film Gesehene selbst vollständig zum Bild. Die Aussage, die aus dieser Inszenierung folgt, ist die, dass das Filmbild auch immer schon ein Bild ist, also gestaltet, inszeniert – und eben kein Fenster zur „Wirklichkeit“, denn diese ist immer schon Teil des Bildes, ein *trompe-l'œil*, wie uns eben durch die Verlagerung des Bildrahmens bewußt gemacht wird, wenn wir erkennen, dass der Vorhang ein Teil des Strandes ist und nicht des Bildrahmens. Damit wird er aber zu einem disparaten Element, das nicht zum Abgebildeten, dem vermeintlich „realen“ Strand zu passen scheint – und damit wird die Realität einmal mehr zum Bild, zu einer „sur“-realistischen Inszenierung. Das Filmbild ist also nicht als vermeintlich reproduzierte Realität anzusehen, als „Effekt des Realen“, sondern als Bildinszenierung – in der der Effekt des Realen eine besondere Form der Illusion ist.

Diese Tendenz unterstützt auch das Gemälde *La belle captive* von 1967, in dem der Bildcharakter des auf der Leinwand Dargestellten zusätzlich durch den nun vor dem Bild stehenden Vorhang betont wird: eigentlich würde der Vorhang, der sich vor der Staffelei befindet, mit zum Abgebildeten gehören. Doch er findet keine Darstellung auf dem Bild, vielmehr macht das Bild den Vorhang, der

überbringen soll, das Foto eines Damenschuhs, der an ein dunkles Geheimnis des Politikers gemahnen soll (hat Corinthe seine junge Geliebte umbringen lassen?). Ein weiteres Bild also, das sich in das pikurale Spiel einreihet. Vgl. dazu Köppen, Manuel: „Die schöne Gefangene im Labyrinth der Bilder. Grenzgänge zwischen Literatur, Film und Malerei bei Alain Robbe-Grillet und René Magritte“, in: Naumann, Barbara (HG): *Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte*, München 1993, S. 115-151; hier S. 144f.

¹ Paech, Joachim: „*La belle Captive* (1983). Malerei, Roman, Film (René Magritte / Alain Robbe-Grillet)“, in: Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker: *Literaturverfilmungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 409-436; hier S. 412. In diesem Zusammenhang fällt auch das berühmte Gemälde Magrittes *Ceci n'est pas une pipe*, das den Unterschied des „realistischen“ Bildes einer Pfeife zum Referenten herausstellt. Vgl. dazu auch Ralf Konersmanns Begriff von der „Sichtbarkeit des Denkens“ bei Magritte (Konersmann, Ralf: *René Magritte. Die verbotene Reproduktion*, Frankfurt/M. 1991, S. 14-36).

² Köppen: „Die schöne Gefangene im Labyrinth der Bilder...“, a.a.O., S. 115. Vgl. zum Thema der „Bild-Bilder“ auch Schneede, Uwe M.: *René Magritte*, Köln 1973, S. 49-67.

die „Bühnenhaftigkeit“ der Realität evoziert, selbst wieder transparent hin zur Illusion des „natürlichen“ Bildes vom Strand und dem Meer. Die Bild-im-Bild-Struktur multipliziert sich dann nochmals um eine weitere Ebene, wenn Magrittes Gemälde (bzw. seine Reproduktion und partielle Umarbeitung in das Gemälde „après Magritte“) zum *Bild- im-Filmbild* Robbe-Grilletts wird. Damit verdoppelt sich auch der Bezug des Titels: Das Gemälde *La belle captive* wird als Gegenstand eines anderen Bildes selbst zur vom Filmbild eingefangenen „belle captive“, so wie Marie-Ange, die „belle captive“ der narrativen Ebene, bald schon zu einem Element der filmischen Nachbildung des Gemäldes *La belle captive* wird, in dem sie die „Bühne“ am Strand betritt und damit zur schönen Gefangenen des gleichnamigen Gemäldes (als Abbild im Rahmen) im gleichnamigen Film (der den Rahmen des Bilderrahmens darstellt) wird [Abbildung 5]. Die Bezüge verkomplizieren und invertieren sich.

Magrittes Gemälde, oder vielmehr die Nachbildung desselben mit den Mitteln des Films (Bewegung des Abgebildeten, Bewegung des Betrachters) taucht in vielen Variationen immer wieder wie unmotiviert im Film auf. Dieses Auftauchen ist immer verbunden mit einer weiteren vampirischen Begegnung mit Marie-Ange, bei denen Walter zunehmend an Kraft verliert. Doch nicht nur der Filmzuschauer sieht diese Bilder vom Strand und der Staffelei, auch Walter selbst scheint diese wahrzunehmen, als quasi-halluzinative Imaginationsbilder während des vampirischen Aktes. Er macht sich Gedanken über die Herkunft dieser Bilder und was sie zu bedeuten haben. Schließlich bricht ein „reales“ Bildzeichen dieser Szene in seine Realität ein: das Gemälde Magrittes als Postkarte, die ihm in unendlicher Reproduktion von dem undurchsichtigen „Inspecteur“ angeboten wird.

Schließlich vermischen sich diese Bilder direkt mit dem Schicksal Walters. Sein Erleben und Agieren in der „Wirklichkeit“ wird zusehends von dem Strand-Bild demontiert als Teil einer Inszenierung. So wird Walter in bewußtlosem Zustand von dem vermeintlichen Vater von Marie-Ange, Professor van de Reeves („rêves“) an eine Videoapparatur angeschlossen, die seine „inneren Bilder“ sichtbar macht (eben die Strand-Bilder). Auf einem kleinen Fernschirmschirm sollen wir – durch häufige Bildstörungen unterbrochen, die das Medium „Video“ markieren und in die wiederum das Gemälde „après Magritte“ eingeblendet wird – nun die finalen Szenen zu sehen bekommen, wie van de Reeves verspricht. Die Videoapparatur wird aber auch zum Übergangsmedium für Walter, der nun die Bildszenerie der *belle captive* endlich selbst betreten kann. Zu diesem Bildraum gehören mittlerweile nicht nur Marie-Ange, sondern auch eine Garde schwarzgekleideter Männer (sie erinnern an Taucher mit Harpunen, und damit an den „Unfall“-Tod von van Reeves Tochter), die die Frau zunächst verfolgen und dann umringen. Diese Szenen wiederholen sich auf dem Monitor, immer unterbrochen durch andere schon bekannte oder neue Bilder des Films. In einer Sequenz wird Walter von den schwarzen Männern aus dem Schlafzimmer der „Villa Seconde“ gezerrt – letztendlich direkt an den Strand, auf dem die am Boden liegende Marie-Ange zu sehen ist und ein bedrohlich im Sand aufragender Pfahl. Der Wechsel der Bilder beginnt sich zu überschlagen. Für Bruchteile von Sekunden und von weiteren Bildstörungen begleitet, erscheinen Ausschnitte aus Gemälden von Magritte, zuletzt das Zimmer aus *L'assassin menacé* von 1926, das sich allerdings nicht als zweidimensionales Bild entpuppt, sondern als eine Art papierne Guckkastenbühne, ein Perspektivtheater, das von der Kamera durchquert wird in Richtung auf das im Hintergrund befindliche Fenster. Das Fenster führt wieder hinaus auf den Strand. Schließlich kehrt das Filmbild zu einer getreuen Nachbildung von Magrittes Gemälde von 1967 zurück [Abbildung 6]. Hier setzt wieder eine Kamerabewegung ein, die einen komplizierten Bild-im-Bild-Effekt von Verschiebungen und Übergängen auslöst: Der Kamerablick nähert sich dem Gemälde vor dem Vorhang, bis dieses das gesamte Filmbild einnimmt. Gleichzeitig findet in diesem Bild ebenfalls ein Kameraschwenk statt, der bei dem leeren Strand anfängt, dann den Pfahl zu erkennen gibt und schließlich Walter [Abbildung 7], zu dessen Füßen die regungslose Marie-Ange liegt. Die schwarzen Männer treten ins Bild und stellen Walter an den Pfahl.

Die Filmbilder, die ihre Verdopplung in dem Medium des Videomonitors erfahren, laufen letztendlich auf die Hinrichtung Walters auf der Bühne seiner Einbildungskraft hinaus. Dieses Ende wird durch ein anderes Bild, in diesem Falle ein weiteres Gemälde, vorweggenommen. Wir sehen erneut die filmische Nachbildung von Magrittes *Belle captive* von 1967: auf der linken Seite, halb vom Vorhang verdeckt, haben sich nun die schwarzen Männer in einer Reihe aufgestellt, das Gewehr im Anschlag [Abbildung 8]. Sie zielen auf den rechten Bildraum, wo sich vor dem rechten

Vorhangteilstück wieder die Staffelei befindet. Auf der Staffelei befindet sich Edouard Manets Gemälde *Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko* (1867), quasi als Spiegelung der Schützen, denn hier zielen sie nach links. Dieses Gemälde, das zunächst den vorherigen durchscheinenden Bildern auf der Staffelei entgegenläuft, wird letztlich ebenfalls transparent: Bei den Schüssen wird aus dem Gemälde ein weiteres Filmbild, das nun den getroffenen Walter am Pfahl zeigt [Abbildung 9]. Sein Schicksal ist damit besiegelt und vorweggenommen, präfiguriert durch ein Bild, ein Gemälde. Doch auch das Filmbild, in dem das Gemälde und die Strand-Szene inszeniert sind, nimmt ein anderes Ende vorweg: indem es die Bilder als Bilder inszeniert, als mediales „Verfahren der Einbildung“ respektive als „szenische Realisation des Imaginären“¹, als Traumbilder oder Imaginationen Walters, der eigentlich im Hause van de Reeves an die Bildmaschine angeschlossen ist, sind sie in ihrer Verdopplung der Bildebene eine Voraussicht auf das eigentliche Ende des Films: Walter erwacht plötzlich, aber nicht im Hause van de Reeves, sondern in einem Bett in einem Wohnblock in irgendeiner Stadt. Er hat also geträumt, dass er geträumt hat, am Strand erschossen zu werden. Die doppelte Verschachtelung der Ebenen spiegelt sich in der doppelten Verschachtelung der Bild-im-Bild-Struktur: Die Strandszene wird zum imaginierten Bild, das im Monitorbild erscheint, welches wiederum ein Bild im Traum des Filmbildes von *La belle captive* ist. Neben Walter liegt nach seinem (endgültigen?) „Erwachen“ seine Ehefrau, die in seinem Traum die Rolle von Sara Zeitgeist gespielt hat. Walter ist irritiert und erleichtert. Alle Inszenierungen und Bilder haben sich als Einbildung entpuppt, als traumartiger Rebus, dessen Sinn er zwar nicht durchschaut, den er aber als nicht-real abtun kann. Doch als Walter in seinem Auto die Strasse hinunterfährt, liegt plötzlich auf dem Asphalt eine bewußtlose Frau. Als er aussteigt hält vor ihm ein Transporter, dem Sara Zeitgeist sowie das Exekutionskommando entsteigen. Sie legen auf Walter an und vollenden ihr Tun auch auf dieser Bildebene, die Walter (und der Filmzuschauer mit ihm) unvorsichtigerweise als „Realität“ angesehen hat, in der ihn die Bilder nicht mehr verfolgen können. Die Macht des Bildes überschreitet alle Grenzen in einer Realität, die immer auch schon ein (Film-) Bild ist.

Umfassende Bild-im-Bild-Strukturen, Erinnerungsbilder, Wunschbilder, Imaginationen, zitierte Ikonografien, zitierte, reproduzierte sowie nachgebildete Bildobjekte, Videobilder, deren technischer Charakter die Disposition des Filmbildes spiegelt – die *belle captive* als Film bildet ein Inszenierungsraum für Bildstrategien, deren eigentliches Bildsujet immer schon ihr eigener Bildcharakter ist: „ein Bild nach dem anderen und hinter den Bildern immer wieder nur Bilder.“² Was Robbe-Grillet's Film damit produziert, ist nicht nur eine Ästhetik des Bildes, sondern auch ein intermediales Projekt, in dem verschiedenste bildproduzierende Medien (Malerei, Film, Video, aber auch Traum und Imagination und die kulturelle Bildermaschine einer populären Ikonografie) zusammenspielen in der Inszenierung eines labyrinthischen Diskurses, in dem frei nach McLuhans Medienbegriff das „medium“ zur „message“ wird.³

Und diese intermediale Ästhetik des Bildes setzt sich in *La belle captive* auf der Ebene der Literatur fort: Ausgerechnet hinter einem Spiegelschrank findet Walter ein Buch, das ebenfalls (nach dem Film, der Frau und dem Gemälde) den Titel *La belle captive* trägt. Dieses Buch ist geschrieben von einem Autor namens Alain Robbe-Grillet, und dieses Buch wurde in der außerfiktionalen Welt bereits 1975 bei Cosmos veröffentlicht, also bereits sieben Jahre vor dem gleichnamigen Film. In dem „picto-roman“ verbindet sich eine Art Kriminalgeschichte um einen Mädchenmörder mit wechselnden Erzählerperspektiven (sie beginnt mit einem Er-Erzähler, der in ein zunächst wahrnehmendes, dann auch handelndes Ich übergeht, das sich zwischen den Rollen Täter, Beobachter, Verfolger und Verfolgter bewegt)⁴ und 77 Abbildungen von Gemälden René Magrittes.

¹ Paech: „*La belle Captive...*“, a.a.O., S. 412. Paech fasst mit dem Begriff der „Einbildung“ die „fast identischen pikturalen bzw. literarischen oder filmischen Verfahren“ Robbe-Grillet's und Magrittes zusammen: „Einbildung wird hier die szenische Realisation des Imaginären in einem Bild (Magritte), zwischen Bild und literarischem Text (Roman) und als komplexes audiovisuelles Verfahren (im Film) [...] genannt.“ (ebd., S. 411f.)

² Köppen: „Die schöne Gefangene im Labyrinth der Bilder...“, a.a.O., S. 151

³ vgl. McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964.

⁴ vgl. Köppen: „Die schöne Gefangene im Labyrinth der Bilder...“, a.a.O., S. 126

Der Text bezieht sich dabei einmal enger, meist jedoch nur entfernt auf die „Abbildungen“. Beginnt der Text noch mit einer Bildbeschreibung des Bildinhaltes von *Le chateau des Pyrénées*, das auf der ersten Seite, noch vor dem Text dem Leser sichtbar wird, „löst sich der Text zunehmend von den Bildfolgen, um nunmehr einzelne Signifikanten aufzugreifen und Bildtitel zu übernehmen oder auch in deutlichem Kontrast zu den Abbildungen Fiktion zu entwerfen.“¹ Köppen hat aber herausgestellt, dass nicht nur der Text *anhand* oder im Kontrast zu den Bildern erzählt, auch die Bilder selbst können in ihrer Abfolge, im „Kino der Tafelbilder“, als „filmische Syntagmen“ gelesen werden und ihre eigene narrative Ebene entfalten.² Ein intermediales Spiel eröffnet sich von „la phrase qui donne à voir et du tableau qui raconte“³.

Ich werde in dieser Arbeit anhand literarischer wie filmischer Werke Alain Robbe-Grillet's dieses intermediale Projekt vorstellen, in dem das Bild und der reflexive Verweis auf sich selbst im Zentrum steht. Ein Bild, das kann ein zitiertes Bild sein, ein Foto, ein Gemälde, ein Plakat, eine Zeitungssillustration, die in einem Text oder in einem Film als visuelles Zeichen auftritt oder im Sinne einer „erzählter Visualität“ in eine narrativ-perspektivische Vermittlung durch eine Erzählinstanz eingebunden ist.⁴ Bilder, das können aber auch Wahrnehmungen, Erinnerungsbilder, Wunschprojektionen sein. Und „Bild“, das meint immer auch den Metadiskurs der jeweiligen Medientechnik, den Modus der literarischen Beschreibung, in deren Verlauf beim Leser eine visuelle Vorstellung entsteht, oder das filmische Bild, das seinen Inhalt als „Kurzschlusszeichen“ zu repräsentieren scheint. Das Bild ist dabei immer korelativ verbunden in einem Prozess der Wahrnehmung mit einem Wahrnehmenden, einem Subjekt, ohne das das Bild sich nicht als Bild konstituieren könnte. Das Bild braucht den Betrachter – und dies können Erzählfiguren, der Leser / Zuschauer sein oder immanente Textverfahren, die uns eine Wahrnehmung der Welt vermitteln. Meine These ist, dass durch die Wahrnehmungsweise von Welt als Bild, die Thema aller Robbe-Grillet'schen Texte und Filme ist, eine Überschreitung von Grenzen zwischen Realität und Imagination sowie von Literatur und den visuellen Künsten wie Fotografie und Film organisiert wird. Dabei wird die Frage nach dem Subjekt der Wahrnehmung eine große Rolle spielen.

Ich gehe bei den Untersuchungen nicht von einer Theorie der Intermedialität aus, sondern werde Intermedialität als Kategorie einer praktischen *recherche* sichtbar machen, die den Horizont einer Kunstform zu anderen Kunst- und Ausdrucksformen hin überschreitet. „Intermedialität“ markiert hierbei im Sinne Jürgen E. Müllers ein Abrücken „von traditionellen Vorstellungen isolierter Medien-Monaden“:

Ein mediales Produkt wird dann *inter-medial*, wenn es das *multi-mediale* Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.⁵

Bei Robbe-Grillet eröffnet sich im Projekt einer als intermediale Praxis verstandene Exploration der Grenzen von Medien wie Film, Literatur, Fotografie oder Malerei eben eine solche „neue Dimensionen des Erlebens“, die zum Ziel eine Ästhetik des Bildes hat, in der sich die Mediengrenzen entfalten und aufheben. Robbe-Grillet gehört dabei zu jenen „Protagonisten einer intermedialen Poetik“, „die eine Verbindung von künstlerischem Schaffen und theoretisch-poetologischer Reflexion anstreben“⁶, weshalb auch seine theoretischen Aussagen berücksichtigt werden müssen. Dazu stellt

¹ ebd., S. 126. Dabei gehören zum Spiel auch die disparaten Bildunterschriften Magrittes, die nochmals eine weitere Bedeutungsebene hinzufügen.

² vgl. dazu ebd., S. 120-126

³ Robbe-Grillet, Alain: Klappentext zu ders.: *La belle captive*, Brüssel 1975

⁴ vgl. zum Begriff der „erzählten Visualität“ Eicher, Thomas: *Erzählte Visualität. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘*, Frankfurt/M. 1993, v.a. S. 12-14

⁵ Müller, Jürgen E.: „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept“, in: Helbig, Jörg (HG): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 31-40; hier S. 31f.

⁶ ebd., S. 35

sich seine „Doppelbegabung“ als Schriftsteller und Filmemacher (zu der man noch die des eigenen Exegeten stellen könnte, ist Robbe-Grillet doch als Dozent in eigener Sache unterwegs), die uns seine Kunst als „intermedial“ erscheinen lassen.¹ Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich dabei nicht mit der Dimension der Malerei in Robbe-Grillet's Werk (diese ist bereits an anderen Stellen ausführlich betrachtet worden)², sondern konzentriert sich vielmehr auf die intermedialen Relationen zu den beiden „technischen“ Medien der Fotografie und des Films. Eine weitere als „medial“ verstandene Dimension ist die des Spiegels, der metaphorisch sowie als Gegenstand einen wichtigen Raum einnimmt in der Ästhetik Robbe-Grillet's.

So geht es im ersten Kapitel „Spiegel I“ um die selbstreflexive Dimension des Robbe-Grillet'schen Werkes. Ich gehe dabei von der frühen, v.a. durch Roland Barthes geprägten Theorie des *nouveau roman* aus, die durch die experimentelle Kurzprosa der *Instantanés* kontrastiert wird. Hier wird es um die Funktion der *description* gehen und das damit verbundene Subjekt-Konzept des „reinen *regard*“, in dem die Ambivalenz von Objektivität und Subjektivität dieser Wahrnehmungsinstanz zum Tragen kommen wird, die sich in einem visuellen Bezug zur Welt ausdrückt, der aber letztlich in die Bildstruktur eines *chambre secrète*, einer imaginären Erweiterung des Wahrgenommenen, einer „Einbildung“ zuläuft. Hierin gehört auch die dezidierte Kritik an einem Repräsentationsmodell von Literatur, das Robbe-Grillet in den verschiedensten Ausprägungen immer wieder beschäftigt hat.

Im folgenden Fotografie-Kapitel werden nicht nur die Medienreferenzen der *description*-Techniken Robbe-Grillet's zur Fotografie im Mittelpunkt stehen, sondern auch das Foto als Gegenstand, als Inhalt des Bildes und seine Funktion darin. Anhand der Texte zu den Bildbänden David Hamilton's wird das Subjekt-Konzept des Fotografen exemplifiziert, das in sich einen besonderen Bezug zur Welt sowie zur eigenen Imagination darstellt.

Im Roman laufen die Deskriptionen zusammen mit dem übergreifenden Subjekt-Konzept des *héros-narrateur*, in dessen Blick alles zum Bild wird und die Wahrnehmung der Welt sowie der inneren Obsessionen und Imaginationen untrennbar verwoben und verstrickt werden im „obsessiven Bild“. Hierbei opponiert das Bild gegen das Konzept des Narrativen, das für Robbe-Grillet immer ideologisch vorbelastet ist. Diese Tendenz der Rebellion gegen narrative Strukturen setzt sich im Medium des Films fort, wenn hier mit dem Mittel der *voix off* eine Erzählstimme etabliert wird, gegen die die Bilder Sturm laufen und sich der narrativen Kontrolle entziehen. Diese subversive Tendenz führt schließlich zu einer filmischen Ästhetik, die den Filmschnitt zu ihrem wichtigsten Mittel erhebt, um eine disparate Bildorganisation zu betreiben, die jede narrative Kohärenzbildung nachhaltig stören soll. Dabei verliert das Subjekt zunehmend an Konsistenz, wenn der *nouveau nouveau roman* in Anlehnung an Theoreme von Foucault und Barthes den *mort de l'auteur* fordert. Dies spitzt sich zu in einer Ästhetik des Spiels mit visuellen und populär-mythischen Elementen, die sich in einer *glissement*-Struktur des unaufhörlichen Gleitens des Sinns zusammenfinden.

Zum Schluss schließt sich die „Klammer“ mit einem weiteren Spiegelkapitel, in dem das Subjekt in dem literarischen Projekt der *Romanesques*, der quasi-Autobiographie Robbe-Grillet's, wieder neu erstarkt scheint. Doch spiegelbildliche Verdopplungsstrategien machen aus dem Subjekt, das nun sich und den Blick auf sich selbst ins Bild setzt, ein multiples Konstrukt, das erneut in eine unendliche Spiegelung aufgebrochen wird.

Getragen wird das selbstreflexive Spiel mit den Medien bei Robbe-Grillet von einem alle Ebenen bestimmenden Konzept der „Visualität“. Visuell ist der geforderte „neutrale“ Zugang zur Welt in den Deskriptionen. In den Makrostrukturen der Roman- und Filmtexte etabliert sich „Visualität“ als Gegensatz zur narrativen Konsolidierung und Kohärenzstiftung. Und auch die Subjektkonzepte sind durch visuelle Strategien geprägt, die im einzelnen aufzuzeigen sein werden. Doch Visualität selbst ist noch kein Konzept, sondern erst ihre bewußte Einsetzung, ihr Funktionieren innerhalb eines Werkes oder einer Ästhetik. Ästhetik meint dabei im ursprünglichen Sinne von *aísthesis* eine Theorie der Wahrnehmung, wie sie in einem künstlerischen Projekt (und *als* ein solches), wie es der *nouveau roman* darstellt, zur Entfaltung gelangt. Intermedial ist diese Ästhetik ob ihrer verschiedenen medial

¹ vgl. Zima, Peter V. (HG): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. IX

² zuletzt bei Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S. 182-226

aufbereiteten Wahrnehmungsformen, die sich an visuellen Medien orientieren und in Texten und Filmen in jenen Grenzen und Schwellen ihres „medialen Differenzial“¹ (Paech) erscheinen.

¹ Paech, Joachim: „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration“, in: Helbig (HG): *Intermedialität.*, a.a.O., S. 14-30; hier S. 25

2 Spiegel I

2.1 Reflexiver Realismus?

Ces œuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même. (Jean-Paul Sartre)¹

Dass sich der *nouveau roman* trotz seiner avantgardistischen Ausrichtung immer noch im Problembereich des sog. „Realismus“ bewegt, hat Winfried Wehle bereits 1980 konstatiert.² Der Roman sei als Gattung derart in die Dialektik von Poesis und Mimesis verwoben, dass auch der *nouveau roman* diesem Verhältnis nicht entkomme. In seiner Abkehr vom fast mythisch beschworenen „Vorbild“ des „traditionellen Romans“ werde gerade die „Diskrepanz zwischen abgebildeter und erfahrener Wirklichkeit“³, die sich durch die erstarrten Erzählkonventionen des „roman à succès facile“⁴ ergibt, zum Ausgangspunkt des kritischen Projekts *nouveau roman*. Da die Wirklichkeit sich verändert habe, brauche man zur Besprechung dieser Welt eine neue Formsprache.⁵ Wehle spricht in Anlehnung daran sogar von einer „Revision des Mimesisbegriffs“ statt der Aufgabe desselben.

Um diese Ansicht zu untermauern, bezieht sich Wehle (und nach ihm auch andere) immer wieder auf die theoretischen Schriften von Alain Robbe-Grillet. Und interessanter Weise ist es gerade diese theoretische Seite des Autors, die als Zeugnis seiner „objektalen“ Intentionen immer wieder angeführt wird. Robbe-Grillet hat in seinen prägnanten Erklärungsversuchen *Pour un nouveau roman* immer wieder auf die Begriffe „réalité“ und „le réel“ verwiesen, um seinem Projekt, seiner Recherche, die nötige Überzeugungskraft zu verleihen. Bewußt und zugleich provozierend setzt er sich in die Traditionslinie des Romans: „Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque.“⁶ Und schließlich spricht er sogar von einer „écriture réaliste d’un genre nouveau“ - einem „nouveau réalisme“⁷, der letztendlich im Dienste des reinen „être-là des choses“ steht: „Or le monde n’est si signifiant ni absurde. Il est, tout simplement.“⁸ Mit dieser Argumentationslinie, die hier vorerst nur angedeutet bleiben soll, rückt sich Robbe-Grillet scheinbar selbst in die Nähe des Mimesiskonzepts, eines Mimesiskonzepts freilich, das dem des traditionellen „Realismus“

¹ Sartre, Jean-Paul: Préface de Natalie Sarraute: *Portrait d’un inconnu*, Paris 1956, S. 7-14, hier S. 7 f.

² vgl. Wehle, Winfried: „Proteus im Spiegel. Zum ‚reflexiven Realismus‘ des Nouveau Roman“, in: ders.: (HG): *Nouveau Roman*, Darmstadt 1980, S. 1-28

³ ebd., S. 5

⁴ Butor, Michel: *Essais sur le roman*, Paris 1972, S. 10

⁵ Diese Argumentation der *nouveau romanciers* illustriert die Analyse des Realismus als dialektisches Prinzip von Wolfgang Preisendanz. Für Preisendanz verzweigt sich das Problem vom Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit bekanntermaßen in das erkenntnistheoretische Problem des „unaufhörlichen Wandels des Wirklichkeitsbegriffs“ und dem dichtungstheoretischen Problem, in welchem Sinn vom Dichter Wirklichkeit gefordert wird. Vgl. Preisendanz, Wolfgang: „Das Problem der Realität in der Dichtung“, in: ders.: *Wege des Realismus*, München 1977, S. 217-228

⁶ Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*, Paris 1963 (im folgenden abgekürzt durch *PNR*), S. 115

⁷ *PNR*, S. 13

⁸ *PNR*, S. 18

entgegenläuft. Schließlich verheißt seine Forderung: „Du réalisme à la réalité“¹. An die Stelle der Wirklichkeitsillusion tritt die Unmittelbarkeit des „être-là“. Der *nouveau roman* als „Rettung der Wirklichkeit“?

Wie und in wie fern ein künstlerisches Projekt als „Realismus“ charakterisiert werden kann, hängt natürlich davon ab, welcher Begriff von Realität diesem Mimesiskonzept zu Grunde liegt. In Bezug auf Robbe-Grillet ist diese Problematik v.a. in den 80er Jahren zur Genüge untersucht worden.² Mich interessiert an dieser Stelle weniger die Gegenüberstellung verschiedener Realismus-Konzepte, sondern vielmehr die Frage, warum Robbe-Grillet immer wieder auf das mimetische Anliegen zu verweisen scheint, obwohl seine Werke, wie zu zeigen sein wird, immer schon dieses Konzept transzendieren.

Es steht zu vermuten – nicht zuletzt weil sich auch der Theoretiker von *Pour un nouveau roman* vehement vom „réaliste socialiste“ und seiner Widerspiegelungstheorie abgrenzt³ - dass dieses „Liebäugeln“ mit der Funktion des Romans, die sich spätestens seit Stendhal in einer spezifischen Medienmetaphorik repräsentiert, andere Gründe hat als den wirklichen Glauben an eine mögliche Widerspiegelungsfunktion von Kunst gegenüber einer festen, einheitlichen Realität. Ein Grund ist sicherlich ein strategischer. Die Aufsätze des Sammelbandes von 1963 sind allesamt weniger Erklärungs-, als Verteidigungsversuche. Verteidigung gegen eine konservative Literaturkritik, die den *nouveau roman* eben noch an jenen „notions périmées“ misst, die es zu entlarven und zu bekämpfen gilt. Nicht selten benutzt Robbe-Grillet dabei die Umwertung eines Vorwurfs in sein Gegenteil. Ein Beispiel ist die Reaktion auf den „Formalismus“-Vorwurf: sich an Nathalie Sarraute orientierend wertet Robbe-Grillet den Begriff „Formalismus“ einfach um. Anstatt die Bedeutung von „formalisme“ als die Vorherrschaft der Form über den Inhalt zu deuten, wie es seine Kritiker meinen, gibt er den Vorwurf wie mittels eines Perseus-Schildes zurück, damit er seine Feinde selbst treffen soll. So führt er einen „Formalismus“ gegen die traditionellen Literaten ins Feld, der meint, dass jene nur eine vorgefertigte Form übernehmen, anstatt (wie es der *nouveau roman* tut) mit der eigenen Form zu experimentieren: „Ils sont formalistes parce qu'ils ont acceptés une forme toute faite, sclérosée, qui n'est plus qu'une formule, et parce qu'ils s'accrochent à cette carcasse sans chair.“⁴

Ähnlich verhält es sich auch mit den Verweisen und Vereinnahmungen des Begriffs „Realismus“. Denn der klassische Realismus des 19. Jh. ist zugleich jener robbe-grillettsche „formalisme“, oder doch zumindest dessen „Formenlieferant“: er hat jene „grilles d'interprétations“⁵ ausgebildet, die uns das „être-là des choses“, die „réalité“ verstellen. Sich nun aber wieder in dessen Tradition zu stellen, also nicht das Projekt an sich sondern seine Überkommenheit abzulehnen, nimmt den Kritikern, die das gezwungene „Neue“ angreifen, den Wind aus den Segeln.

Doch weit interessanter scheint mir jener bereits angedeutete Bezug zur Medienmetaphorik des Romans als Spiegel. Bei Stendhal hat die Spiegelmetapher aus *Le Rouge et le Noir* interessanterweise ebenfalls bereits strategischen Charakter: sie antwortet explizit auf einen möglichen Imoralismus-Vorwurf seitens des Lesers (und damit auch seitens der Kritik). Die „fange“, die im Roman zur Darstellung gelangt, ist nicht im Verantwortungsbereich des Autor / Erzählers. In der Konstruktion der Metapher kommt dem Autor / Erzähler nur die passive Rolle des Spiegelträgers zu. Der Spiegel bildet dabei nur ab, was die Welt ihm zeigt. Und der Autor beeinflusst diesen Spiegelvorgang nicht einmal durch die bewußte Perspektivierung, denn das Medium befindet sich in einer „hotte“, die bekanntlich auf dem Rücken getragen wird. Ähnlich wie in Vertovs Traum von der entfesselten Kamera erscheint der Roman in dieser Metapher als neutrales Medium eines Abbildungsprozesses (wobei es sich bei einem Spiegel weniger um einen Abbildungsprozess handelt), der nicht menschlich gesteuert, sondern quasi „natürlich“ abläuft. Der in dieser Medienreferenz ausgedrückte Spiegelprozess ist im symbolischen Medium der Sprache natürlich nicht realisierbar, sondern höchstens simulierbar. Es

¹ PNR, S. 135ff.

² vgl. v.a. Rother, Michael: *Das Problem des Realismus in den Roman von Alain Robbe-Grillet*, Heidelberg 1980

³ vgl. PNR, S. 36-39

⁴ PNR, S. 43. Dieses Zitat dokumentiert auch treffend den eindrucksvollen sowie bildlichen Ton, der die Aufsätze begleitet und Teil der Strategie ist.

⁵ PNR, S. 41

stellt sich aber jenseits dieser Feststellung die Frage, warum diese Referenz als Vergleichsmetapher wichtig für Robbe-Grillet's Ästhetik ist. Auch schließt sich hieran der Vergleich mit einem anderen Medium an: dem der Fotografie.

Bleiben wir vorerst bei Stendhals Spiegelmetapher, so ist das Resultat der Medienmetapher, dass der Autor für das, was dargestellt wird, nicht zur Rechenschaft zu ziehen ist: „Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier [...]“¹ Der Autor / Erzähler ist reduziert zum Träger des Mediums, man könnte fast sagen zum bloßen Medium des Mediums. Und damit verweist das stendhalsche Autor-Konzept, das in dieser Metapher zum Ausdruck kommt (und dessen Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit hier nicht erläutert werden soll) fast schon an die *écriture*-Debatte der 60er und 70er Jahre, die letztlich in der Vision des sich selbst schreibenden Diskurses, das des Autos nicht mehr bedarf, gipfelt.

Natürlich geht es bei Robbe-Grillet nicht primär um die Reaktion auf moralische Bedenken, obwohl der Vorwurf des „anti-humanisme“ durchaus moralische Züge trägt. Und tatsächlich ist es gerade dieser „anti-humanisme“, der das Robbe-Grillet'sche Werk in gewisser Weise in dem Horizont der stendhalschen Spiegelmetapher erscheinen lässt (wohlgemerkt: nicht in der Tradition der tatsächlichen Formsprache des Schriftstellers Stendhal!). Ich werde darauf später ausführlich eingehen. Zunächst sei noch auf Ralf Konersmann verwiesen, der in Stendhals Spiegelmetapher den Typus des „toten Spiegels“ manifestiert sieht, der von der „Domäne des Subjekts“ absehend das „wissenschaftliche Leitbild der Objektivität“ auf den Roman überträgt.² Inwiefern dieses Bild des „toten Spiegels“ in Robbe-Grillet's Ästhetik eine Rolle spielt und welche Verknüpfungen es auch zu anderen Medienmetaphern gibt – u.a. natürlich zur Fotografie –, ist ein Augenmerk dieser Untersuchung. Dabei wird sich zeigen, dass viel weniger der Bezug des Mediums Romans zur wie auch immer gearteten „Realität“ eine Rolle spielen wird, als vielmehr der in dieser metaphorischen Medienfunktion eingebettete, viel allgemeinere Bezug zwischen Subjekt und Welt.

Ich habe bisher von Mimesis in Verbindung mit dem Begriff „Abilden“ gesprochen. Man könnte einwenden, dass Mimesis weniger „Abilden“ bedeutet als vielmehr in der aristotelischen Tradition „Nachahmung“. Doch auch Abilden ist immer auch ein Nachbilden, eine Nachahmung mit kreativen Verschiebungen, die in den spezifischen Mitteln des jeweiligen Mediums, das zur Nachahmung benutzt wird, begründet sind. Selbst der reine technische Abbildungsprozess einer Fotografie ist eine Art „Nachahmung“ der Wirklichkeit in einem anderen Medium. Chemische Prozesse ordnen die Nitratsalze auf der fotografischen Platte an und „ahmen“ damit das Vorbild im fotografischen Bild nach, aber eben mit einer medial spezifischen Verschiebung: Zweidimensionalität statt drei Dimensionen, evt. nur Graustufen statt Farben etc.

Doch dass sich diese Nachahmung eben nicht auf etwas ontologisch Autonomes bezieht, das man „die Wirklichkeit“ nennen könnte, diese Relativierung steckt schon im Verhältnis von Vorbild und Abbild. W.J. Thomas Mitchell geht in seiner Untersuchung zum Begriff des „Bildes“ anhand der Entwicklung der modernen Philosophie davon aus, dass alle Vorbilder immer schon Bilder seien. Bei Wittgenstein werde der Vorgang der Repräsentation nicht mehr als Übergang von der Welt zum geistigen oder sprachlichen Bild verstanden, sondern diese nehme ihren Ursprung immer schon in einem Bild, das in einen anderen Modus der Repräsentation übersetzt wird.³ Schließlich argumentiert Mitchell mit Gombrich, dass vor dem Abbilden immer schon „schematische Abbildungshypothesen“ in unserem Sehen existieren⁴, dass „das Bilden vor dem Nachbilden“⁵ komme. „Welt“ sei damit immer schon in ein „Repräsentationssystem“ gekleidet, eine „neutrale, eindeutige ‚sichtbare Welt gibt es nicht“.⁶

¹ Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, Paris 1973, S. 342

² vgl. Konersmann, Ralf: *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt/M. 1991, S. 141 ff.

³ vgl. Mitchell: „Was ist ein Bild“, a.a.O., S.37 ff.

⁴ ebd., S. 49.

⁵ Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, S. 141

⁶ Mitchell, W. J. Thomas: „Was ist ein Bild“, a.a.O., S. 49

Die phänomenologische Erkenntnis, dass unser Bezug zur Wirklichkeit immer schon intentional ist, zeigt, dass der Zugang zur Welt über „perzeptuelle Bilder“ verläuft, die aber in ihrer Beschaffenheit und ihrer Konventionalität als soziales Produkt sich in keinsten Weise von den grafischen oder geistigen Bildern unterscheiden.

Ganz unabhängig davon, ob diese Theoreme wahrnehmungspsychologisch verifizierbar sind, so ist es doch eindeutig, dass der *nouveau roman* sich diese Tendenz der Relativierung des Repräsentationsmodells zu eigen macht und ironisch aufnimmt, einerseits indem sich die exakten Deskriptionen oft genug nicht als Beschreibungen von „Wirklichkeit“ entpuppen, sondern selbst ein Foto oder ein Gemälde zur Grundlage haben, also selbst Abbilder von Bildern sind, aber auch zweitens durch die Tatsache, dass jedem dargestellten Bezug zur Wirklichkeit ein bestimmtes Erzähl- bzw. Subjektkonzept zugrunde liegt. Robbe-Grillet hat immer wieder betont, dass „le *nouveau roman* ne s'intéresse qu'à l'homme et sa situation dans le monde“¹; oder noch deutlicher: die „nouvelles formes romanesques“ tragen den „nouvelles relations entre l'homme et le monde“² Rechnung. Im fiktionalen Raum exploriert Robbe-Grillet eine Reflexion auf ein bestimmtes *Verhältnis zur Welt*, auf das vielleicht weniger der kritische Begriff der „Objektivität“ als vielmehr der der „Neutralität“ zu passen scheint und damit auf eine ganz bestimmte Disposition der Wahrnehmung verweist. Auf der abbildungstheoretischen Ebene kommt letztendlich dieses Verhältnis von Subjekt und Objekt im Spiegel des jeweiligen Mediums zur Diskussion. Wichtig noch zu erwähnen, dass die Thematisierung der abbildungstheoretischen Ebene auf dem Niveau der deskriptiven Teil-Stücke des Robbe-Grillet'schen Werkes zu suchen sind. Sie bilden meist kleine (aber ausgedehnte) Zellen in den Makrostrukturen der Romane und konstituieren einen Subjektbezug auf Welt, den wir vorerst ganz allgemein als „visuell“ bezeichnen können.

Eng verknüpft mit der abbildungstheoretischen Ebene ist die erkenntnistheoretische. Natürlich versucht auch der *nouveau roman* – wie es seiner Gattung zu eigen ist – eine gewisse Vision von Wirklichkeit zu konstituieren, auch wenn diese – wie im Falle Robbe-Grillet – ausnahmslos privativ erscheint.³ Dabei ergibt sich eine quasi-aufklärerische Aufgabe des „faire voir“ („les aideront à y voir plus clair“)⁴, eine „école du regard“: gängige fiktionale Erklärungsmodelle von Welt sollen diffamiert und gebrochen werden. In der Moderne, wo sich Wirklichkeit als ein „Komplex aus Fiktionen, Modellbildungen und Perspektiven“ konstituiert und das Vertrauen auf „reproduzierbare Konsistenz“ verlorengegangen ist⁵, werden „Welt“ und „Wirklichkeit“ zu schwer fassbaren Größen, denen die Literatur mit der fluktuierenden „recherche“ des *nouveau roman* begegnet.

Voraussetzung für diese erkenntnistheoretische Funktion ist die Annahme, dass die Literatur einen erkenntnispraktischen Anteil an der Wirklichkeit selbst habe. Sie gehört zu den „privilegierten ‚Sprachen‘, mit denen wir unsere Alltagswelt besprechen“⁶ und hat damit selbst Anteil an dem Konstrukt, das wir Wirklichkeit nennen. Wehle bezeichnet den Roman denn auch als eine der „Wahrnehmungssprachen“, die unsere Wahrnehmung der Welt und damit unser Bild von dem, was Welt ist, beeinflussen.⁷ Da diese spezifische Wahrnehmungssprache seit dem 19. Jahrhundert zu eine Konvention erstarrt ist, liegt das Ziel des *nouveau roman* in eben der Durchbrechung dieser Tradition und damit in der Desautomatisierung der eingeübten Wahrnehmungsmuster. Im Sinne des russischen Formalismus eines Viktor Sklovskijs⁸ betreibt der *nouveau roman* bestimmte Verfremdungstechniken, um den Blick auf die Welt neu zu öffnen, ein „faire voir“, das sich gegen die automatisierte Wahrnehmung, dem „Erkennen“ als bloßes „Wiedererkennen“ stellt.

¹ PNR, S. 116

² PNR, S. 9

³ In *Sur quelques notions périmées* (PNR, S. 25-44) beispielsweise grenzt sich Robbe-Grillet eben von jenen vier überholten Begriffen ab, zeigt aber kaum auf, welchen Alternativen er folgen will.

⁴ PNR, S. 119

⁵ Preisendanz, Wolfgang: „Das Problem der Realität in der Dichtung“, in: ders.: *Wege des Realismus*, München 1977, S. 217-228; hier S. 224

⁶ Wehle: „Proteus im Spiegel...“, a.a.O., S. 7

⁷ vgl. ebd., S. 12

⁸ vgl. Sklovskij, Victor: „Kunst als Verfahren“, in: Striedter, Jurij: *Russischer Formalismus*, München 1994, S. 3-35

Doch wie verhält sich diese wirklichkeitsproduzierende Tendenz der Literatur zur abbildungstheoretischen Funktion? Wie kann ich eine vorgegebene Realität abbilden wollen in dem Bewußtsein, sie selbst allererst zu erschaffen („Je ne transcris pas, je construis“)¹. Dieses Paradox bleibt als notwendige Aporie bestehen in einer Realität, die zugleich Vorbild und Produkt ist. Und natürlich geht es Robbe-Grillet nicht darum, den vermeintlich ontologischen Wert der Welt zu retten, sondern eine ganz bestimmte Disposition zur Welt zur Darstellung zu bringen, in der das kreative Element durchaus vorhanden ist, wenn auch in einer Art Maske der „Neutralität“. Ich werde dies anhand der Subjektkonzepte v.a. in den Romanen und Filmen des Autors zeigen können. Denn die „réalité“, auf die Robbe-Grillet immer wieder verweist, zu der die neue Formsprache des *nouveau roman* einen den Illusionismus des „réalisme“ durchbrechenden Weg zeigen soll, ist keine referentielle Realität, sondern vielmehr ein bestimmtes Dispositiv, ein Wahrnehmungsphänomen, das sich in den drei grundlegenden erzähltheoretischen Aspekten des *nouveau roman* niederschlägt, die Robbe-Grillet selbst charakterisiert als „Fragmentierung, Lückenhaftigkeit und Widersprüchlichkeit“.² Sie tragen einem paradoxen Wirklichkeitsbegriff Rechnung, in dem Kontinuität und Eindeutigkeit keinen Platz mehr haben. Als erzähltheoretische Modi bilden sie – wenn man so will – die Grundlage einer Art „strukturellen Realismus“: statt des referentiellen Bezugs auf der Substanzebene steht hier die „Nachahmung“ von Wahrnehmungsstrukturen im Vordergrund. Während der visuelle Bezug zur Welt in den Deskriptions-Zellen realisiert wird, kann „Fragmentierung, Lückenhaftigkeit und Widersprüchlichkeit“ nur auf der Makrostruktur der Kombination von Elementen in einem umfangreicheren Text, eben den Romanen und Filmen, realisiert werden, in dem die Teilstücke der Deskriptionen eine andere Funktion erhalten durch ihre Kombination und gegenseitige Bezugnahme. Ich werde dies anhand von *Le voyeur* und einigen ausgesuchten Filmbeispielen zeigen.

Hier kommt schließlich die erzähltheoretische Dimension des *nouveau roman* zum tragen. Durch den zerstörerischen Bezug auf das Erzählkonzept und dem damit verbundenen Realitätsbegriff entwickelt sich eine vielfältige „recherche“, in der es um das Experimentieren und die Exploration mit der eigenen Formsprache, der Möglichkeiten, Aporien und Paradoxien des eigenen Mediums geht. Das Bewußtsein um die wirklichkeitsbildende Funktion des eigenen Mediums führt zu einem reflexiven Selbstverhältnis, zur Bespiegelung der eigenen Formsprache. „Le Roman n’exprime pas, il recherche. Et ce qu’il recherche, c’est lui-même.“³ Wehle beschreibt dieses Selbstverhältnis letztendlich als „reflexiven Realismus“: „Diese narzisstische Selbstbefragung, in der der Roman seinen Spiegel von der Welt abwendet, um ihn sich selbst vorzuhalten, darf daher reflexiver Realismus genannt werden.“⁴ Die metaphorische Rede von der „Verstellung des Spiegels“ illustriert den Prozess von der Erkenntnis der Welt zur Erkenntnis der Kunstform selbst, seine paradoxe Relation zu dem, was „Realität“ sein kann. Dabei steht weniger die Erkenntnis über die Struktur der Realität im Vordergrund, sondern vielmehr die Reflexion auf die durch verschiedene literarische Strukturen und Verfahren / Techniken produzierten Realitätskonzepte.

Diese Reflexion, diese Selbstbespiegelung im *nouveau roman* ist untrennbar verknüpft mit der Reflexion auf Subjektkonzepte. Sei es die Reduzierung des Erzählsubjekts auf den bloßen *regard* (wie wohl es eben kein *Erzählsubjekt* mehr ist), sei es in der Theorie vom „Tod des Autors“, der das serielle Spiel der Signifikanten auf der Ebene der *écriture* bedeutet, oder der *héros narrateur*, der in seiner fiktiven Figur selbst das Autorproblem und die erkenntnistheoretische Seite der Erzählfunktion thematisiert: immer spiegelt sich in diesen Konzepten das Medium Roman und seine Erzählfunktion bzw. die Destruktion derselben.

Der Roman ist also, wie Sartre es herausgestrichen hat, in einer Epoche der Selbstreflexion angelangt und damit in eine Funktion der Selbstbewußtwerdung eingetreten. Wie Lucien Dällenbach es beschrieben hat, wird der *nouveau roman* zu einem „*récit spéculaire*“⁵, zu einem die eigene

¹ PNR, S. 139

² vgl. Robbe-Grillet, Alain: „Warum und für wen ich schreibe“, in: Blüher, Karl Alfred: *Robbe-Grillet*, a.a.O., S. 17-64, hier S. 17. Dieser Text basiert auf einer von Robbe-Grillet in Kiel gehaltenen Vorlesung und ist nur in dieser deutschen Übersetzung greifbar.

³ PNR, S. 174

⁴ Wehle: „Proteus im Spiegel...“, a.a.O., S. 10

⁵ Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire*, Paris 1977

Formsprache in einem im Text selbst integrierten „Spiegel“ reflektierenden Diskurs. Doch diese Spiegelung ist selten eine direkte, auf der semantischen Ebene des Textes angelegte Reflexion: Bei Robbe-Grillet kommen auf der thematischen Ebene des Textes – bis auf die eine Sonderstellung einnehmenden *Romanesques* (in der die Spiegelfunktion wiederum einen weiteren, auf das Subjekt selbst und seine Selbstbespiegelung hinzielenden Effekt hat) – keine Schriftsteller oder poetologischen Fragestellungen vor. Vielmehr ist die Reflexion in den Diskurs selbst eingebettet, quasi gespiegelt in den Erzählfunktionen und Subjektkonzepten: So werden die Figuren selbst zu Erzählern und sogar zu „Autoren“ des Diskurses.

Aber reine Selbstbespiegelung führt noch zu keiner Selbsterkenntnis. Hierbei besteht vielmehr die Gefahr des Solipsismus. Der *nouveau roman* entgeht diesem Solipsismus, indem er sich im Anderen spiegelt. Der Roman reflektiert über seine Form, sein Verhältnis zur Welt, in der Spiegelung in anderen Medien. Nicht nur Medienmetaphern wie die *Instantanés* oder das *camera eye* in *La jalousie*, auch grenzüberschreitende Fortsetzungen der „recherche“ in anderen Medien wie z.B. dem Film sind evident, nicht nur für Robbe-Grillet. In seinen Filmen ist die Reflexion auf den Roman immer mitgedacht und formbestimmend. So wie die Romane immer filmischer werden, sind Robbe-Grillet Filme doch immer noch Reflexionen auf das Romanesque. So entsteht ein intermediales Spannungsverhältnis, in dem sich das Prinzip „Visualität“ als grundlegendes Konzept der Selbstreflexion des Romans und der in ihm gespiegelten Welt- und Subjektkonzepte erweist. Hier setzen verschiedene intermediale Strategien der *mise en abyme* an: so die Fotografien der kleinen Leduc oder die Filmplakate in *Le voyeur*, das Theaterstück am Anfang von *Marienbad*, die Gemälde in *Dans le labyrinthe* oder *La belle captive*.

Auch verlässt Robbe-Grillet mit seinen Begegnungen mit und in anderen Medien den rein akademischen Horizont, in den der *nouveau roman* so eingeschlossen scheint.¹ Doch gerade die Populärkultur, die Pop-Art ist es, die zum Spiegel der *recherche* wird: Robbe-Grillet's Filme haben immer auch einen Bezug zu populären Genrefilmen, zum Detektiv- und Gangsterfilm, zum erotischen Film und auch zu jenen, in den 70er Jahren so populären „Exploitation“-Genres². Und nicht zuletzt seien die Bildbände von David Hamilton erwähnt, zu denen Robbe-Grillet den Text geliefert hat und die mehr sind als eine liebhaberische Spielerei mit den Bildern eines „Mädchenträumer“. Was zu zeigen sein wird.

2.2 *Visions réfléchies*

Die Spiegeldimension ist in allen Texten Robbe-Grillet's präsent. Besonders deutlich wird sie allerdings in seiner Kurzprosa. Hier werden auf engstem Raum repräsentative Experimente mit der Form durchgeführt, hier wird der poetologische Kommentar zum ästhetischen Prinzip.

Die unter dem Titel *Instantanés* versammelten kürzere Texte von Alain Robbe-Grillet, die zwischen 1954 und 1962 entstanden sind³, entziehen sich ähnlich wie die *Tropismes* Nathalie Sarrautes⁴ einer konventionellen Gattungsklassifizierung.⁵ Im Selbstverständnis des *nouveau roman*

¹ vgl. Wehle: „Proteus im Spiegel...“, a.a.O., S. 19f.

² Hierzu gehören die in Gewalt- und Sex-Darstellung expliziten „Hexen- und Nonnenfilme“ der 70er Jahre. Vgl. Abschnitt 5.4.3 dieser Arbeit.

³ Robbe-Grillet, Alain: *Instantanés*, Paris 1963; im folgenden abgekürzt durch *I*

⁴ Nathalie Sarraute 1938 (im selben Jahr wie Sartres *La Nausée* und Becketts *Murphy*) veröffentlichte Prosasammlung ist bereits ein frühes Indiz für das Aufkommen der experimentellen Kurzprosa, die schließlich in die heterogene Richtung des *nouveau roman* mündet, der Sarraute selbst mit ihrem programmatischen Aufsatz *L'ère du soupçon* (Paris 1956) eine historische Zäsur und theoretisches Fundament verlieh. Ähnlich wie Robbe-Grillet's ebenfalls 1956 veröffentlichter Aufsatz *Une voie pour le roman futur* formuliert Sarraute die Suche nach einer neuen Form des Romans als notwendiges Resultat aus der Erkenntnis, dass der traditionelle Roman wie auch seine Kritiker veralteteten, „verdächtig“ gewordenen Kategorien und Begriffen (den von Robbe-Grillet so genannten „notions périmées“) folgen.

⁵ Bei den *Tropismes* hat dies zu Verlegenheitsbezeichnungen wie z.B. "Prosaskizzen" (Kindler, S. 773) geführt.

als „recherche“ lassen sie sich als Experimente verstehen, die auf neue Möglichkeiten der Prosa zielen. Durch ihre komprimierte Form und ihren dicht konstruierten Charakter stehen sie im engsten Verhältnis zu den theoretischen Ausführungen des Autors, eröffnen sie doch ein genau umrissenes Experimentierfeld, in dem sich narrative Möglichkeiten erproben lassen. So hat man sie denn auch als Konkretisierung der verschiedenen Aspekte der robbe-grillettschen „Theorie“ angesehen:

Par leurs dimensions restreintes les *Instantanés* peuvent donc être considérés comme un manuel d'esthétique robbe-grilletienne [...]¹

Der Sammeltitle „Instantanés“ ist gleichzeitig auch als Gattungsbezeichnung zu verstehen. In den kurzen Texten geht es um Szenen oder Momente, in denen die kontinuierliche Zeit durchbrochen und mit ihr die Bewegung in verschiedenem Maße zur Erstarrung gelangt. Der *instant*, der Augenblick, lässt zwei Arten der Bewegung erstarren: einmal ist es die im Text dargestellte Bewegung (beispielsweise die von Personen), zweitens und direkt damit verbunden die „narrative Bewegung“, d.h. die sich chronologisch entwickelnde *histoire*. Denn der erzähltechnische Modus der *Instantanés* ist der der Beschreibung, der *description*. Dementsprechend stehen die dargestellten Momente meist im Präsens, sind momentan präsent und negieren jeden sinnvollen Zusammenhang einer erzählten *histoire* und damit einer kontinuierlichen narrativen Chronologie. Sie sind, in der Anlehnung an den terminus technicus der Fotografie, eine *Momentaufnahme*, in der der Ablauf der Zeit aufgehoben ist.² „[...] le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien.“³ Die Zeit (ver-)läuft nicht mehr, ihr fehlt die Zeitlichkeit und deswegen kann sie im Sinne einer Entwicklung nichts mehr durchführen oder gar vollenden. So beschreibt Robbe-Grillet die Zeit im modernen Roman. In seinem theoretischen Aufsatz *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*⁴ setzt er die traditionelle „temporalité“ der Zeit, also das Verständnis von Zeit als chronologisch ablaufende Veränderung und Bewegung, in Gegensatz zur *instantanéité*⁵: „L'instant nie la continuité“.⁶ In Anlehnung an das Medium Film sieht er die Aufgabe seiner Texte in der Konstruktion eines Zeitbegriffs, der dem der chronologisch ablaufenden der Uhr oder des Kalenders widerspricht:

Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier.⁷

Die Konsequenz dieses anderen Zeitbegriffs ist eine absolute Präsenz, eine Gegenwärtigkeit, die sich nicht in ein System von Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft eingliedern lässt. Ihr „seul mode grammatical“ ist demzufolge „le présent de l'indicatif“.⁸ Damit negiert Robbe-Grillet etwas, das man als *profondeur* der Zeit bezeichnen könnte. Sie gehört zum Reservoir der alten „mythes de la profondeur“⁹ des „humanisme“, dem erklärten Feindbild Robbe-Grilletts und v.a. eines zweiten Theoretikers des *nouveau romans*, Roland Barthes, der den Begriff metaphorisch aus seinem topologischen Bedeutungszusammenhang auf die psychologisch-soziale Ebene übertragen hat.¹⁰ Barthes macht die *profondeur* als implizite Grundlage des „traditionellen Romans“ an zwei Punkten fest: einmal an der Tiefe eines menschlichen Charakters, der eine „profondeur social [...]“

¹ Reckermann, Ursula: „Alain Robbe-Grillet: Instantanés“, in: Coenen, Hans Georg (HG): *Repères: la littérature française à travers l'explication d'œuvres choisies. Tome I: prose narrative et philosophique*, Frankfurt/M. 1989, S. 191-200; hier S. 191

² Auf die von Robbe-Grillet durch die Titelgebung selbst intendierte Referenz auf das Medium der Fotografie werde ich in Teil 3.1 dieser Arbeit ausführlich eingehen. An dieser Stelle genügt der Verweis auf die Zeitstruktur, die der Titel in seiner Doppeldeutigkeit evokiert.

³ *PNR*, S. 133

⁴ in ebd., S. 123-134

⁵ vgl. zu diesem Begriff auch das Interview mit Robbe-Grillet in *Tel quel 14*, 1963, S. 44ff.

⁶ *PNR*, S. 133

⁷ ebd., S. 130

⁸ ebd., S. 130

⁹ ebd., S. 45

¹⁰ vgl. v.a. Barthes: „Littérature objective“, a.a.O.

psychologique [...] mémorial“ aufweist¹ und damit eine „intérieurité de l’homme“ schafft, die zweitens auch seinen Bezug zur Welt der Dinge bestimmt. In diesem Bezugsverhältnis meint die *profondeur* die aus der „atmosphère anthropocentrique“² resultierende „solidarité“ mit den Dingen, die durch eine metaphorische und damit anthropomorphisierende Sinntiefe gekennzeichnet sind.³ Diese Kategorie lässt sich auch auf die Zeitstruktur des traditionellen Erzählens anwenden, in der die „tiefe“ Zeit und die kontinuierlich erzählte *histoire* sich gegenseitig bedingen.

Statt der Welt der *profondeur* etabliert sich in den *Instantanés* die Welt der description, die „nur“ einen rein visuellen Zugang durch den auf die optische Oberfläche fixierter Blick freigibt. In der konzentrierten Form der Kurztexte lässt sich dieses Prinzip von Visualität besonders gut fassen. Welche Funktion diese *descriptions* in der Makrostruktur eines Romans haben können, deutet bereits *Le remplaçant* an. Diese Ausführungen werde ich später anhand von *Le voyeur* und einigen Filmen fortsetzen. Zunächst sollen die drei Texte, die bezeichnenderweise unter dem Titel „visions réfléchies“ zusammengefasst sind, meine Erörterung mit ihrer reflexiven Selbstbespiegelung unter dem Zeichen der Visualität eröffnen.

Die „visions réfléchies“ stehen am Anfang der Textsammlung und bilden ein Tryptichon: der erste und der dritte Text (*Le mannequin* und *La mauvaise direction*) beinhalten direkt einen Spiegel als dargestelltes Objekt, der in ihnen eingebettete Text *Le remplaçant* nicht. In ihm findet die metaphorische Übertragung der Spiegelung auf die poetologische Ebene statt. Wie schon der Titel andeutet, geht es in diesem Text um die Ersetzung einer Sache durch eine andere. Einerseits ist dies direkt semantisch motiviert: dargestellt wird eine Vertretungsstunde in einer Schulklasse. Doch auch auf der poetologischen Ebene vollzieht sich hier - wie zu zeigen sein wird - eine „Ersetzung“.

In *Le mannequin* treffen wir auf eine komplexe Spiegelsituation, die auch ein bestimmtes Subjektkonzept robbe-grillettscher Texte spiegelt: den reinen *regard*. In Anlehnung auch an andere Texte der *Instantanés* wird dieses Konzept vorgestellt werden. *La mauvaise direction* ist direkt als Reflexion auf die abbildungstheoretische Problematik zu lesen. Hier haben wir es mit der Darstellung eines Abbildungsprozesses zu tun und gleichzeitig mit seiner poetologischen Transzendierung.

2.3 Die visuelle Situation

In einem vergleichenden Aufsatz stellt Horst Dieter Hayer *Zwei Erzählsysteme des nouveau roman*⁴ gegenüber: dasjenige Nathalie Sarrautes und das Robbe-Grilletts. Er kontrastiert die beiden Kurztextsammlungen *Tropismes* und *Instantanés*. In seiner Interpretation haben beide, Sarraute wie Robbe-Grillet, die Tendenz zur Eliminierung der *histoire*, verstanden als „die strukturelle [und wir können hinzufügen: zeitliche] Einheit der Geschichte, die als Abstraktion aus dem *discours* erschlossen werden muss.“⁵ In den *Tropismes* entsteht für Hayer „ein neuer Typ von *histoire*“¹, bei

¹ ebd., S. 39. Joachim Küpper weist darauf hin, dass der Begriff der *profondeur* im Sinne der psychologischen Tiefe eines literarischen Charakters eine Erfindung der Romantik, namentlich v.a. Victor Hugos ist. Dieser konkret literaturhistorische Aspekt ist Küpper zufolge Robbe-Grillet und den anderen Apologeten des frühen *nouveau roman* nicht bewusst. In anbetracht der historisch vagen Definition des Anti-Konzepts zum *nouveau roman* unter dem pauschalen (und mitunter schillernden) Begriff des „humanisme“ ist Küppers Kritik durchaus angebracht. (Vgl. Küpper, Joachim: „Robbe-Grillet als ‘Epigone’ Flauberts und das Abbrechen der wirklichkeitsdarstellenden Ästhetik“, in: ders.: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet: ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis*, Stuttgart 1987, S. 170-186; hier v.a. S. 173)

² PNR, S. 47

³ zur Interpretation der Metapher als „analogies anthropomorphistes“ vgl. PNR, S. 48-53

⁴ Hayer: „Zwei Erzählsysteme...“, a.a.O.

⁵ ebd., S. 164. „Discours“ meint in diesem Zusammenhang „sowohl die konkrete Textoberfläche als auch das Ingesamt der in ihr aktualisierten Verfahren“ (ebd., S. 164). Die Unterscheidung zwischen *histoire* und *discours* orientiert sich an der von Fabel und Sujet des russischen Formalismus, während Hayer von Benveniste die Begrifflichkeiten *discours* und *histoire* übernimmt. Vgl. Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale I*, Paris 1966, S. 237-245

dem die „tropismes“, die eingeübten psychischen Mechanismen unseres Handelns, in einer paradigmatischen „permanenten Konfliktsituation“, dem *drame*, wie Sarraute sie bezeichnet, dargestellt werden.² Im *drame* werden „deformierte[...] zwischenmenschliche Beziehungen“ gezeigt, die durch die „tropismes“ reguliert und angetrieben werden.³ Die Texte Sarrautes dienen der Darstellung dieser verdeckten „psychischen Mechanismen“, indem sie beispielsweise „abstrakte und modellhafte antagonistische Figurenkonstellationen“⁴ konstruieren. In diesem *drame* deutet sich - trotz der Abstraktheit - ein Rest der psychologischen Tiefe des Subjekts an, das Sartre in seinem Vorwort zu *L'Inconnu* bildhaft zu beschreiben suchte als „une vision protoplasmique de notre univers intérieur“⁵, das sich hinter der Mauer der „inauthenticité“ auftut. Der Text deutet auf die psychologische Tiefendimension der Personen hin, auch wenn diese anonym sind und ihre Situation meist abstrakt bleibt.

Während Sarraute also ein psychisches *drame* inszeniert, zielt für Hayer Robbe-Grillet's Prosa nicht auf eine wie auch immer abstrahierbare *histoire*, die durch Mittel des *discours* konstruiert wird, sondern hat als einzige „Funktion die Eliminierung der *histoire*“⁶ zugunsten der reinen Deskription. Doch bevor wir diese These wiederaufgreifen und anhand anderer Texte Robbe-Grillet's zu verifizieren versuchen, werfen wir einen Blick auf einen Text der *Instantanés*, der ein solches *drame*, also eine psychologische Bedeutungs-„tiefe“ der *histoire*, noch aufzuzeigen scheint. Wir werden sehen, wie Robbe-Grillet mit den Erwartungen des Lesers spielt und sie letztendlich enttäuscht.

Fallen die beiden anderen Texte der „visions réfléchies“ durch ihre streng deskriptive Form auf, so nimmt *Le remplaçant* allein schon durch seinen Tempusgebrauch eine Ausnahmestellung ein: Er benutzt wie kein anderer Text der *Instantanés* das klassische Tempus der literarischen Erzählung: das *passé simple*.⁷ Während fast alle anderen Texte dem Modus der *description* entsprechend im Präsens stehen, benutzt nur *Le chemin de retour* ebenfalls ein Vergangenheitstempus, allerdings das *passé composé*, und dieses auch nur, um die traditionelle Zeittiefe, die geordnete Chronologie und Kontinuität der Zeit zu zerstören und ad absurdum zu führen: während Vergangenes im Präsens erscheint, repräsentiert sich das Gegenwärtige im „passé“.

Le remplaçant beginnt mit dem Satz: „L'étudiant prit un peu de recul et leva la tête vers les branches les plus basses.“⁸ Der Text steht von Anfang an im Modus des *passé simple*, das man gemeinhin auch als *passé historique* bezeichnet. Robbe-Grillet weist selbst auf diese Bezeichnung hin und macht im *passé historique* eine der erzähltechnischen Prämissen des traditionellen Romans des 19. Jahrhunderts aus. Er bezeichnet das *passé historique*, die klassische grammatische Zeitform der schriftlichen Erzählung, auch als „spezifische Erzählzeit der Kontinuität“⁹: „Wer im *passé historique* spricht, hat daher die Kontinuität einer Geschichte im Sinn.“¹⁰ Außerdem manifestiert sich in dieser Zeitform eine „metaphysische Beziehung zur Welt“¹¹, denn das *passé historique* sei das „Tempus der unwiderruflich entschiedenen Fälle“¹² und dadurch erhalte das Erzählte durch diese Konsistenz den Anspruch auf Abgeschlossenheit und Wahrhaftigkeit. Ich werde in Bezug auf *Le voyeur*, der als einziger Roman Robbe-Grillet dieses Tempus konsequent gebraucht, auf diese Problematik zurückkommen. Vorerst bleibt festzustellen, dass dieser ungewöhnliche Tempusgebrauch innerhalb

¹ Hayer: „Zwei Erzählsysteme...“, a.a.O., S. 167

² ebd., S. 169

³ ebd., S. 170

⁴ ebd., S. 169

⁵ Sartre, Jean-Paul: „Préface“, zu: Sarraute, Nathalie: *Portrait d'un inconnu*, Paris 1956, S. 7-14; hier S. 11

⁶ Hayer: „Zwei Erzählsysteme...“, a.a.O., S. 177

⁷ Natürlich gehört zu den klassischen Tempi der Erzählung auch das *Imparfait*. Der Aorist zeichnet sich allerdings eben dadurch aus, dass es ausschließlich ein „literarisches“ Tempus ist.

⁸ I, S. 14, Hervorhebung von mir

⁹ Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 18. Da dieser Text nur in der deutschen Übersetzung existiert, wird aus dieser zitiert.

¹⁰ ebd., S. 18

¹¹ ebd., S. 19

¹² ebd., S. 18

der *Instantanés* - also der im Präsenz gehaltenen Momentaufnahmen - eine poetologische Bedeutung haben muss. Denn während der Text selbst zu keiner klassischen *histoire* gelangt, spiegelt sich in einer *mise en abyme* die Diskussion um *histoire* in einer im Text vorkommenden Geschichte. Robbe-Grillet inszeniert dabei das Erzählen dieser Geschichte als notwendiges Scheitern, ein Scheitern, das sich in einer rein visuellen Präsenz manifestiert.

Der „narrative Gehalt“ des Textes beschränkt sich auf die *Situation* einer Schulstunde, in der ein „répétiteur“, vielleicht der „remplaçant“ (im Sinne von Vertretungslehrer)¹, seine Schüler einen Text lesen lässt, von Zeit zu Zeit einen Studenten durchs Fenster beobachtend, der draußen einen Baum „untersucht“. Nun kann man diese Situation in bezug auf eine in ihr exemplarisch dargestellte „Geschichte“, auf einen sozialen oder psychologischen Konflikt hin ausdeuten. Der Text scheint solche Deutungsmuster anzubieten: gerade im Antagonismus der Lehrmethode des „répétiteur“², der seine Schüler seiner Bezeichnung gemäß Texte mit historischem Inhalt wiederholen lässt (also auf das traditionelle Wissensreservoir zurückgreift), und der des „l'étudiant“, der sich dem Objekt seiner Untersuchung durch haptische Annäherung und examinierende Beobachtung quasi empirisch-naturwissenschaftlich zu nähern scheint. In dieser beinahe allegorischen Deutung des Textes als Exemplifikation zweier antagonistischer wissenschaftlicher Prinzipien wäre der Titel in dem Sinne ausdeutbar, dass der Student den „remplaçant“, den „Ersetzer“ repräsentiert, der die alte Traditionsbewußtheit des Wissens durch seinen direkten, präsenten Zugang zu den Dingen ersetzt. Doch eigentlich bietet der „l'étudiant“ keine wirkliche Alternative. Letztendlich enden seine untersuchenden Aktionen immer wieder in undifferenzierte Passivität. Nachdem er erfolglos versucht hat, einen Ast zu berühren heißt es:

Après plusieurs tentatives infructueuses, il *parut* y renoncer. Il abaissa le bras et continua seulement à fixer des yeux *quelque chose* dans le feuillage.³

In diesem Zitat deuten die hervorgehobenen Ausdrücke auf eine andere Interpretationsmöglichkeit hin, in der die Funktion des *étudiant* v.a. die des „Gesehenwerdens“ in einer bestimmten Perspektive ist. Er ist Objekt eines Blicks, und zwar desjenigen des Lehrers, der sich immer wieder von seinem Unterricht abwendet, um den Handlungen des Studenten zuzusehen. Dabei entsteht eine Art Unsicherheit in bezug auf die Darstellung des Studenten und seines Tuns: er „scheint“ („parut“) etwas zu tun, sein Blick richtet sich auf „quelque chose“. Warum er handelt, seine Motivationen, und teilweise auch seine Handlung selbst, bleiben dem Blick des Lehrers verborgen, der zur Instanz der Beschreibung des Studenten und seiner Handlungen wird.

Wie bereits angedeutet, entfaltet sich im Text selbst keine eigentliche *histoire*, die das *passé historique* zu versprechen scheint. Trotzdem „gibt“ es im Text eine *histoire*: der „répétiteur“ lässt seine Schüle eine *histoire* lesen, die gleich in doppelter Weise „Geschichte“ ist: sie ist Erzählung, eine kontinuierliche Intrige, und dies über ein historisches, geschichtliches Ereignis: „la conjuration de Philippe de Cobourg“.⁴ Es ist bezeichnend, dass dieser Name einer der wenigen ist, die in den gesamten *Instantanés* auftritt. Er bezieht sich auf einen *personnage* einer *histoire*, die im *passé historique* als geschichtliche Wahrheit ihren Ausdruck findet. Durch diese Geschichte im eigentlichen *histoire*-losen Text entwickelt sich ein ironisches Spiel zwischen dem primären Textes und des in ihn eingebetteten Schultextes: denn während die Klassenraumsituation im *passé simple* erzählt wird, gibt es einen Moment, in dem sich die Geschichte um Philippe de Cobourg aus dem Modus des Vorgelesenwerden befreit und im Präsens erscheint:

¹ Die deutsche Übersetzung von Elmar Tophoven übersetzt den Titel auch mit „Die Vertretungsstunde“. Vgl. Robbe-Grillet, Alain: *Instantanés. Momentaufnahmen*, München 1963.

² „Répétiteur“ bedeutet einmal den Repetitor. Allerdings verweist das Wort auf das Verb „répéter“, „wiederholen“, bzw. auf das Nomen „répétition“, „Wiederholung“, „Nachhilfe-, Wiederholungsstunde“, aber auch: „Originalkopie eines Kunstwerks“.

³ *I*, S. 14; Hervorhebungen von mir

⁴ ebd., S. 20

Tard dans la nuit, dissimulés sous des masques noirs et enveloppés, d'immenses capes, les deux frères se laissent glisser le long d'une échelle de corde au-dessus d'une ruelle déserte.¹

Innerhalb des Textes wird die *histoire* um Philippe de Cobourg nicht nur durch solch diskursive Mittel des Robbe-Grillet'schen Textes selbst destruiert, sondern - wie wir sehen werden - auf der inhaltlichen Ebene auch durch die diskursiven Mittel der vortragenden Kinder. In ihrem Bezug zum Geschichts-Text reflektiert sich das Verhältnis des Textes zur traditionellen *histoire*. Ein selbstreferentielles Spiel entsteht in einem Text, der innerhalb der beiden anderen „visions réfléchies“ geradezu konventionell wirkt. Diese scheinbare Konventionalität drückt sich aber aus in Deutungsangeboten, die letztendlich nur Fallen, „pièges“ bleiben.², genauso wie die Verwendung des *passé historique* ein ironisches Spiel, eine „Falle“, ist. Zu diesen Bedeutungsmöglichkeiten gehört neben dem oben angedeuteten abstrakten Antagonismus auch der zwischen Lehrer und Schülern, dem, was wir in Anlehnung an Sarraute und Hayer als *drame* bezeichnen könnten.

Der Text lässt sich in drei syntaktisch nicht immer klar getrennte Inhaltsebenen trennen: einmal das aus dem Blick des Lehrers heraus gesehene Treiben des Studenten hinter dem Fenster, dann die vorlesenden Schüler und letztlich die von den Kindern in verschiedener Weise verbal behandelte *histoire* um Philippe de Cobourgs Verschwörung. Die Ausgangssituation, in der der Text einsetzt, muss vom Leser erst einmal rekonstruiert werden: nachdem der Student und sein Tun beschrieben wurde, ist plötzlich von einem Kind die Rede: „L'enfant s'était de nouveau arrêté dans sa lecture [...]“³ Der bestimmte Artikel und das Adverb „de nouveau“ deuten über die erzählte Zeit hinaus auf eine schon bestehende Situation, in der sich das beschriebene Anhalten des vorlesenden Kindes nur wiederholt.⁴ Was im Text folgt, ist wieder der Student: „L'étudiant se redressa pour inspecter l'écorce un peu plus haut.“ Gleich darauf wechselt der Text wieder in den Klassenraum:

Des chuchotements s'élevaient dans la classe. Le répétiteur tourna la tête et vit que la plupart des élèves avaient les yeux levés, au lieu de suivre la lecture sur le livre; [...]⁵

Nachdem der Lehrer seinen Kopf vom Fenster abgewendet hat (dass er es ist, der durch eben dieses Fenster den Studenten sieht, bleibt vorerst der Kombination des Lesers überlassen) entwickelt sich eine Art *drame* zwischen dem Lehrer und dem Vorlesenden, das von Repression begleitet wird: während der Lesende mit einem Blick „craintif“ zum Lehrer aufschaut, fordert dieser ihn streng zum Weiterlesen auf:

Le répétiteur prit un ton sévère:

<<Qu'est-ce que vous attendez pour continuer?>>⁶

Was nun folgt ist der Versuch des Lehrers, mit Befehlen und Aufforderungen die Schüler zum korrekten „Lesen“ und dem damit verbundenen „Verständnis“ des Textes zu führen. Einige Beispiele seiner intervenierenden „Leitung“ der Schüler:

<<Reprenez [...] et faites attention à ce que vous lisez.>>⁷

<<Eh bien, continuez! Il n'y a pas de point. Vous avez l'air de ne rien *comprendre* à ce que vous lisez!>>⁸

¹ ebd., S. 19

² zum Begriff des „piège“ vgl. Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 23ff.

³ I, S. 15

⁴ Dieser Anfang in media res ist typisch für viele Texte der *Instantanés*. Das Prinzip der Wiederholung, das sich darin äußert, wird auch die Zeitstruktur späterer Texte bestimmen.

⁵ I, S. 15

⁶ ebd., S. 16

⁷ ebd., S. 17

⁸ ebd., S. 17f.

<<Est-ce que vous *comprenez*, oui ou non?>>¹

<<Que *signifie* pour vous le mot „alibi“?>>²

<<Maintenant vous allez nous *résumer* tout le passage, pour vos camarades qui n'ont pas compris.>>³

Man sieht, worauf die Intention des Lehrers abzielt: Es geht darum, den Text zu verstehen, d.h. seine *histoire* nachvollziehen zu können, denn die letzte Anweisung fordert auf, die vorgelesene Passage zusammenzufassen (also die *histoire* zu abstrahieren), um ihren *Sinn* auch den anderen Schülern begreifbar zu machen. Aus diesen repressiven „Befehlen“ jedoch ein *drame* herauszulesen, wird durch die fehlende Reaktion der Schüler weitgehend unterbunden. Sie sind im höchsten Maße unbeteiligt. Nur zwei Worte deuten eine furchtsame oder gar verängstigte Gefühlslage der Kinder an: das Wort „craintif“, das durch eine relativierende Alternative abgeschwächt ist: „le lecteur lui-même regardait vers la chaire d'un air vaguement interrogateur, *ou craintif*“⁴ und die Bezeichnung der Stimme eines Kindes als „une voix mal assurée“⁵. Ansonsten wird über die Gemütsverfassung oder eine sonstige psychische *profondeur* der Kinder nichts ausgesagt. Lediglich die häufige - für die *Instantanés* ebenfalls sehr ungewöhnliche - Verwendung von Dialogen lässt hier ein *drame* erahnen. Doch in diesem *drame* steckt kein Antagonismus sarrautscher Art. Vielmehr ist er eine übernommene Matrix, eine bekannte Struktur eines - wenn man es so nennen will: „tropistischen Klischees“, auf der sich das ironische Spiel um *histoire* und Kontinuität entfalten und zum Ausdruck gebracht werden kann. Denn um psychisch-soziale Konflikte geht es nicht in diesem Text, auch wenn eine solche Konstellation im Konflikt Lehrer-Schüler angedeutet scheint. Das eigentliche *drame* des Textes ist kein psychisches, sondern vielmehr ein erzähltheoretisches, das die Ablösung und Destruktion des Typus der erzählten und erzählenden, sinnvollen und kontinuierlichen *histoire* zum Gegenstand hat. Die Personen sind unter diesem metadiskursiven *drame* nur Träger und Operatoren der verschiedenen erzähltheoretischen Mechanismen, die sie reflektieren.

Der Lehrer als „*répétiteur*“ ist Vermittler der *histoire*, seine Repression Sinnbild für die Vorherrschaft des im doppelten Sinne „geschichtlichen“ Metadiskurses der Kontinuität und der Sinnhaftigkeit, die er nur „wiederholt“ und seine Schüler wiederholen lässt.⁶ Damit wird er zum Vertreter der Macht, die sich in diesem diskursiven Modell ausdrückt. Doch die Schüler zerstören durch ihren spezifisch-diskursiven Umgang mit der zu lesenden *histoire* deren innere Integrität: dem Klischeebild des ausdruckslos vorlesenden Schülers folgend, verwandelt sich die *histoire* im Vorlesen selbst zu etwas ausdruckslosem:

[...] et l'enfant reprit, de la même voix appliquée, sans nuance et un peu trop lente, qui donnait à tous une valeur identique et les espaçait uniformément [...]⁷

Die *histoire* wird durch den undifferenzierten, gleichtönigen Vortrag von ihrem Sinn befreit. In ihrer Gleichförmigkeit nähert sich die erzählerische Bewegung schließlich einem Nullpunkt an, in dem sie versandet: „La voix monotone se tut brusquement, au beau milieu de la phrase.“⁸ Waren schon

¹ ebd., S. 18

² ebd., S. 18

³ ebd., S. 20; Hervorhebungen von mir

⁴ ebd., S. 16; Hervorhebung von mir

⁵ ebd., S. 18

⁶ Er folgt sozusagen der „retrospektive[n] und illusionäre[n] Einheitsperspektive“, die Lyotard bezeichnenderweise „Metaerzählung“ genannte hat. Vgl. als Überblick dazu Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1993, S. 31-37. Robbe-Grillet stellt ähnliches in seinen „Notions périmées“ fest, wenn er die „forme narrative“ des 19. Jahrhunderts mit einem „ordre“ verbunden sieht, einem „système, rationaliste et organisateur“, das darauf hinausläuft „à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable.“ (*PNR*, S. 31)

⁷ *I*, S. 16

⁸ ebd., S. 17

vorher die organisierenden und Sinn-Konstruktion unterstützenden Satzzeichen vom Vorlesenden ignoriert worden, beendet er seinen Vortrag abrupt mitten im Satz, jedoch ohne eine große Aufmerksamkeit auszulösen. Denn die Vortrags- bzw. *Erzählsituation* hat sich aufgelöst in eine *Blicksituation*, die konsequent aus der Monotonie des Vortrags hervorgeht: Nicht mehr auf die Geschichte achtend, blicken die Schüler auf einen an der Wand hängenden Hampelmann, während selbst der Lehrer, seine repressive Rolle zur Aufrechterhaltung der *histoire* vernachlässigend, aus dem Fenster sieht und den Studenten beobachtet. Letztlich enden alle Versuche des Lehrers, die Aufmerksamkeit der Schüler auf die *histoire* zu lenken, immer wieder in dieser erstarrten, nicht-narrativen visuellen Situation, in der die Bewegung der *histoire* angehalten ist, und jede Person sich durch ihren Blick an ein Objekt heftet, das es in dieser Erstarrung ansieht, von dem seine volle Aufmerksamkeit aufgesogen scheint. Die Konzentration auf die erzählte Geschichte und ihr „dérroulement“ weicht einer Situation der *instantanéité*, in der nur noch visuelle Fixierung vorherrscht. Diese Konstellation im Text ist ein Bild der erzähltheoretischen Tendenz, die die Texte der *Instantanés* als grundlegendes Konstruktionsprinzip bestimmt. Die visuelle Fixierung der Personen äußert sich im Modus der Beschreibung: einerseits der des Studenten und seines Tuns (Blick des Lehrers) und der des Hampelmanns an der Wand (Blick der Kinder). Diese Beschreibungen stehen für die Situation, in der die Narration erstarrt in einer bloß-visuellen Situation.

Nachdem der Vortrag immer wieder in der erstarrten Blicksituation mündet, macht der Lehrer einen weiteren Versuch, das Interesse an der *histoire* zu stabilisieren: er fordert den Vorlesenden auf, die Geschichte zusammenzufassen, sie also nachzuerzählen, um ihren Sinn für die Zuhörer verständlich zu machen. Der Schüler beginnt „à raconter la conjuration de Philippe de Cobourg.“¹ Natürlich fällt es dem Schüler schwer, seinen Diskurs der Erzählung sinngemäß anzupassen:

Cependant il donnait beaucoup trop d'importance à des faits secondaires et, au contraire, mentionnait à peine, ou même pas du tout, certains événements de premier plan. Comme, par surcroît, il insistait plus volontiers sur les actes que sur leurs causes politiques, il aurait été bien difficiles à un auditeur non averti de démêler les *raisons de l'histoire* et les *liens* qui unissaient les actions ainsi décrites entre elles comme avec les différents personnages.²

Zweitrangige Fakten werden betont, die eigentlich wichtigen des „premier plan“ vernachlässigt. Handlungen werden wiedergegeben, nicht aber ihre Ursachen, die die Gründe und Zusammenhänge der Geschichte ausmachen. Der „raison“, Ausdruck einer kausalen Verknüpfung, „liens“, von Geschehnissen, Motivationen und Personen wird durch das „Unvermögen“ des Schülers destruiert. Diese nicht-nachvollziehbare Nacherzählung hat zur Folge, dass sich sowohl Lehrer wie auch die restlichen Schüler wieder dem Beobachten hingeben, ohne der „narration“ zu folgen, so wie der Text von Narration in präzise Deskription übergeht. Während der Lehrer erneut aus dem Fenster blickt, betrachten die Schüler wieder den Hampelmann an der Wand. Der Text folgt nicht mehr der nacherzählten *histoire*, sondern beschreibt in allen Einzelheiten den mit einer Kaugummikugel an der Wand befestigten Papierhampelmann. Wenn nun am Anschluss an diese beschreibende Passage der Absatz beginnt mit „Mais le narrateur s'égaraît dans des détails tout à fait insignifiants“, dann bezieht sich der Ausdruck „narrateur“ nicht nur auf den die *histoire* in ihrer Kohärenz zerstörenden nacherzählenden Jungen, sondern verweist auch auf den „Erzähler“ des Textes *Le remplaçant*, der sich ebenfalls mit seiner Beschreibung des Objekts „Hampelmann“ in unbedeutenden Einzelheiten zu verlieren scheint. Doch diese Beschreibung ist eng verbunden mit der auf der Inhaltsebene die *histoire* unterbrechenden visuellen Situation, in der die Personen nicht mehr der Kontinuität folgen, sondern im erstarrten Blick in einen *instantané* geraten. Am Schluss des Textes ersetzt der Blick, der *regard*, metonymisch die Persönlichkeit der Schüler: „Bientôt tous les regards contemplèrent de nouveau le bonhomme en papier blanc.“³ Das *drame* ist gelöst bzw. erstarrt in einem rein visuellen Moment, in dem keine Handlung, kein Dialog, keine *histoire* mehr stattfindet, sondern nur noch die Blicksbeziehung von Subjekten und Objekten zur Beschreibung übrig bleibt. Der Papierhampelmann

¹ ebd., S. 20

² ebd., S. 20f.; Hervorhebung von mir

³ ebd., S. 24

wird zum Chiffre der visuellen Situation und zu ihrem Gegenstand sowie zum Gegenstand des Textverfahrens der Beschreibung. Er wird zum Vertreter, zum „remplaçant“ der *histoire*.

Die *histoire* als kontinuierliche Aufeinanderfolge von Geschehnissen, die mittels des „raison“ verbunden sind, wird auf der inhaltlichen wie auch der reflektierten formalen Ebene des Textes durch erstarrte Momente einer non-narrativen Blicksituation und damit verbundenen *description* durchbrochen. „Raconter est devenu proprement impossible“¹, stellt Robbe-Grillet in den *Notions périmées* fest, und meint damit die Absage des modernen Romans an das narrative Modell des Erzählsystems des 19. Jahrhunderts, das eine Ordnung, „un système, rationaliste et organisateur“² repräsentiere, in dem die Kohärenz und Nachvollziehbarkeit einer kausal verknüpften und psychologisch motivierten *histoire* ein „univers stable, cohérent, continu“³ evoziere, in dem sich der Mensch immer wieder seines Sinns und dem Sinn der Welt („la vraisemblance des choses“)⁴ versichern könne. Die Beschreibung als fragmentarisierendes Element löst diese scheinbar so kontinuierliche Kette, die Zeit mit *profondeur* auf zugunsten einer visuellen Situation, einer Momenthaftigkeit, die durch den Modus der Visualität gekennzeichnet ist.

Die Personen innerhalb dieses exemplarischen, selbstreflexiven Textes, werden zu Vertretern eines abstrakten *drame*, das nicht mehr - wie bei Sarraute - ein psychologisch ist, das „anthropologische Konstanten“⁵ zur Darstellung bringen will, sondern erzähltheoretische Reflexion in eine vorgefundene Situation überträgt und so ein selbstreflexives Spiel betreibt, bei dem inhaltliche und formale Ebene miteinander korrespondieren. Neben dieser „Funktionalisierung“ der Personen ist auch ihre Entpsychologisierung zu beobachten, die sie aus der Konfliktsituation des *drame* heraus in eine erstarrte, visuelle Situation hinüberleitet. In diesem rein optischen Moment deutet sich die Auflösung die Tiefe der *histoire* sowie die der „personnages“ an. Die Personen sind auf Subjekte eines *regard* reduziert, ihr persönliches *drame* entwickelt sich nicht: es „versandet“ förmlich in die *histoire* durchbrechenden *instant*. Die Zeit ohne *profondeur* verbindet sich mit der *personnage* ohne *profondeur*.

2.4 Der reine *regard*

2.4.1 Im Spannungsfeld von Objektivität und Subjektivität

Im Modus der *description* und der *instantanéité* reduziert sich die dargestellte Welt auf ein „champ visuel“⁶, das immer Objekt eines perspektivischen Blicks ist. Wie das Foto setzt der in den *Instantanés* beschriebene Moment ein perzeptives Organ, ein „Subjekt“ im unverfänglichsten Sinne voraus, das als perspektivischer *regard* verortbar ist. Als erzähltechnische Instanz ist dieser *regard* das Organisationszentrum des Textes und des Dargestellten. Es ersetzt in diesem Sinne den herkömmlichen „Erzähler“ einer Geschichte: sowie die *histoire* reduziert wird auf einen rein visuellen Moment, so wird die Darstellungsinstanz reduziert von einem erzählenden Bewußtsein auf einen reinen *regard*, einen Blick, der das ihm zugängliche „champ visuel“ antizipiert. Diese Instanz tritt in den *Instantanés* am reinsten auf. Im folgenden soll die Theorie des *regard*, wie sie v.a. die Frühphase des *nouveau roman* robbe-grilletischer Prägung entwickelt wurde, kurz und schematisch dargestellt werden, um zu zeigen, was sich Schriftsteller und Theoretiker von diesem erzähltheoretischen Prinzip versprechen, um in einem zweiten Schritt deren Ausführung und Modifikation in den Texten der *Instantanés* zu betrachten.

Eine Tendenz der theoretischen Seite des Projektes *nouveau roman* ist die Betonung der gegenständlichen Welt, der Welt der Dinge. Gegen eine vermeintlich anthropozentrische Literatur „où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche“⁷, sollen die Dinge durch die

¹ PNR, S. 31

² ebd., S. 31

³ ebd., S. 31

⁴ ebd., S. 30

⁵ Hayer: „Zwei Erzählssysteme...“, a.a.O., S. 173

⁶ I, S. 92

⁷ PNR, S. 28

description von jedem sie vereinnahmenden Bewußtsein abgekoppelt werden und nur noch sich selbst bedeuten. Ihr „être-là“ setzt sich jedem „être quelque-chose“¹ entgegen, denn Sinn bedeutet immer eine Subsummierung der Dinge unter ein anthropozentrisches Deutungsmuster. Die Dinge sollen kein „décors“ mehr bilden für die Beschreibung eines Romanhelden und seiner Persönlichkeit, sie sollen vielmehr autonomisiert und selbst Ziel der Darstellung sein. Implizite signifikante Beziehungen der Dinge zum Menschen sollen unterbunden werden. Damit sind v.a. sprachliche Tropen wie die Metapher abzulehnen, denn in ihnen drückt sich die „solidarité“² der Dinge mit dem Menschen aus: die Gegenstände dienen der Charakterisierung einer *personnage* und werden selbst abhängig von anthropozentrischen Sprachmustern („die Sonne lächelt“, etc). Diese „analogies anthropomorphistes“³ gehören zum Feindbild „traditioneller Roman“ und des in ihm transportierten Weltbildes des „humanisme“, dem Denken des „apogée de l’individu“⁴, das der *nouveau roman* zugunsten eines „chosisme“ auflösen will.

Der *nouveau roman* Robbe-Grillet wird in dieser Perspektive als ein metaphysisches Projekt vorgestellt, in dem der „Selbstermächtigung des Subjekts“⁵ in der Romanliteratur des 19. Jahrhunderts die „résistance“ der Dinge entgegengesetzt wird. Die Metaphorik dieser Theorie, wie sie v.a. von Roland Barthes entwickelt wurde, ist dabei äußerst signifikant: gegen ein überkommenes literarisches wie weltanschauliches Modell wird in einer Art „Revolution“ das Ding befreit von der Macht des Subjekts und dem seiner Instanz verhafteten Modus des „Sinns“. Ironischerweise wird dieser Metaphorik das Ding von Barthes jedoch wieder anthropomorph behandelt, denn er umschreibt es als „objet sans hérédité, sans liaisons et sans références, un objet têtue“⁶. Das „dickköpfige“ Ding setzt sich gegen das humanistische Subjekt zur Wehr: gegen die Vereinnahmung durch „Sinn“ setzt es die „résistance optique“, indem es eben nur „surface“, Oberfläche, bleibt und im Modus der *description* unter dieser Oberfläche des bloßen „être-là“ auf keine „intérieurité“ oder *profondeur* der Bedeutungsebene mehr verweist. Während die Dinge bei Barthes in dieser Metaphorik der Revolution eine aktive Rolle erhalten, bleiben sie bei Robbe-Grillet passiv. In *Nature, humanisme, tragédie* entwickelt er eine sexuelle Metaphorik, in der die Dinge nicht mehr vom Subjekt „penetriert“⁷ werden können, sondern ihre „innocence“ behalten. Beide Metaphern jedoch drücken ein Verhältnis von Macht aus, das - vom Subjekt ausgehend - die Dinge gängelt und die im Projekt des *nouveau roman* gebrochen werden soll. Kurz: die Verfügbarkeit des Subjekts über die Objekte seines Blicks wird unmöglich.

Der Begriff des „chosisme“ hat vielfach zu Missverständnissen geführt, die darin mündeten, in Bezug auf den *nouveau roman* in Anlehnung an dessen „anti-humanistische“ Tendenz von einem reinen Objektivismus zu sprechen, in dem die Welt der Dinge in reiner Beschreibung, völlig unabhängig von jedem menschlichen Subjekt dargestellt wird. Rückblickend konstatiert Robbe-Grillet:

Doch es verbreitete sich damals über den *nouveau roman* das Gerücht, ich hätte als Schriftsteller die Absicht gehabt, die Welt von jeder menschlichen Gegenwart zu befreien. Es wäre natürlich ein seltsames Vorhaben gewesen, eine solche „objektive

¹ Barthes: „Littérature objective“, a.a.O., S. 31

² *PNR*, S. 49

³ ebd., S. 49

⁴ ebd., S. 28

⁵ Mit diesem von Heidegger entlehnten Begriff soll die von der Theorie Roland Barthes’ und Robbe-Grillet konstruierte Gegenposition umschrieben werden, die nicht nur eine literarische ist, sondern Ausdruck einer philosophischen Weltanschauung sein will. Dazu gehören nicht nur die psychologische und soziale Dimension des Helden, sondern auch das omnipräsente Subjekt des auktorialen Erzählers, der als „dieu“ (*PNR*, S. 118) oder als „absolutes Subjekt“ die (Roman-) Welt beherrscht.

⁶ Barthes: „Littérature objective“, a.a.O., S. 30; Hervorhebung von mir

⁷ vgl. *PNR*, S. 48

Literatur“ zu schreiben, wo der Gegenstand nur für sich und in sich selbst bestünde, völlig unabhängig von jeglichem Bewußtsein.¹

Wenn Robbe-Grillet schließlich sogar von einer „subjectivité totale“² spricht, so meint er damit die subjektive, d.h. perspektivische Blickinstanz des *regard*, die als Erzähl- bzw. Wahrnehmungsinstanz des Textes auftritt. Dass diese totale Subjektivität keine Tiefendimension und persönliche Interpretation der Dinge durch eine *personnage* im traditionellen Sinne meint, ist angesichts ihrer Reduktion auf ein rein Wahrnehmendes klar.

Paradoxerweise führt die totale Subjektivität des Blicks zu einer angestrebten Objektivität der Darstellung insofern, als das Verhältnis von Subjekt und Objekt durch die Einschränkung des Subjekts auf den Blick die Dingwelt in ihrem einfachen „être-là“ belassen und nicht mit subjektivinterpretatorischen Sinn belegen soll. Subjektivität wie Objektivität sind also doppeldeutig: zwar ist der *regard* subjektiv in dem Sinne, dass er eine perspektivische Blickinstanz ist, zugleich jedoch objektiv, da er dem Wahrgenommenen möglichst neutral, ohne eine angedeutete Tiefe in sie legen zu wollen, nur im Verhältnis des Sehenden entgegentritt. Damit erscheint nicht nur die Dingwelt auf ihre Oberfläche reduziert, auch der Blick wird losgelöst von einer Persönlichkeit zum neutralen Medium. Insgesamt lassen sich die Tendenzen und Konsequenzen, die der reine *regard* als Erzählinstanz der robbe-grilletischen Texte bedingt, in drei Kategorien fassen, die in der Praxis schwer voneinander ablösbar sind. Sie vereinen dabei erzähltheoretische, erkenntnis- bzw. wahrnehmungstheoretische und ästhetisch-abbildungstheoretische Reflexionen. Ihnen entsprechen die folgenden drei Abschnitte zum perspektivischen Blickpunkt, zur phänomenologischen Einstellung und zum Prinzip der Spiegelung als „nettoyage“.

2.4.2 Der perspektivische Blickpunkt

Der *regard* ist als Wahrnehmungsinstanz immer im Raum der Darstellung verortbar, d.h. er nimmt eine fixe, perspektivische Stellung zum Beschriebenen ein. Die Subjektivität des *regard* erschöpft sich bereits in diesem fixierten räumlichen Verhältnis zum Beschriebenen: Zwar lässt er sich in räumliche Koordinaten einordnen, aber nicht in Koordinaten der „Innerlichkeit“, der Persönlichkeit. Keine Gefühle, Wünsche oder Wertungen machen seine Konkretheit aus, sondern nur sein spezifischer Blickpunkt, der nicht direkt im Text bezeichnet wird, sondern aus dem perspektivisch Beschriebenen/ Gesehenen rekonstruiert werden muss. In diesem Sinne haben wir es nicht mit einem „regard absolu“³ zu tun, sondern im Gegenteil mit der konkreten Vision eines „homme particulier“⁴. Wenn Robbe-Grillet die Subjektivität dieses Erzählprinzips betonend sagt:

La subjectivité relative de mon regard me sert précisément à définir ma situation dans le monde,⁵

dann ist damit gemeint, dass die Erzählposition, oder besser die Position der das im Text Beschriebene wahrnehmenden Instanz, selbst eine konkrete (visuell-räumliche) Position zum Gegenstand einnimmt (jedoch keine persönlich-wertende Position). Als Erzählprinzip ist der *regard* also das völlige Gegenteil des allwissenden, räumlich wie zeitlich das Beschriebene transzendierende Erzähler-Bewußtsein, das in jede Figur hineinsehen, jede Position der Beschreibung einnehmen kann und damit potentiell ein „narrateur omniscient, omniprésent“⁶ ist. Während der *regard* fixiert ist in Zeit und Raum, befindet sich der auktoriale Erzähler wie ein „Dieu“⁷ außerhalb der erzählten Zeit und Raum und wird damit zum mächtigen „esprit privilégié“⁸. Obwohl durch diesen „Dieu“ die „intérieurité“ durch die Introspektion möglich wird, bezeichnet Robbe-Grillet gerade diesen Standpunkt

¹ Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 46

² PNR, S. 117

³ Blanchot, a.a.O., S. 221

⁴ Bernal, Olga: *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*, Paris 1964, S. 166

⁵ PNR, S. 66

⁶ ebd., S. 118

⁷ ebd., S. 118

⁸ Bernal: *Alain Robbe-Grillet...*, a.a.O., S. 166

als objektiv, eben wegen seiner nicht in der Welt des Erzählten konkret verortbaren Stellung.¹ Doch der Standpunkt bleibt beim *regard* ein räumlicher, er ist keiner der Interpretation oder Wertung, der hinter dem Blick eine *personnage* erkennen ließe. Auch ist der *regard* nicht identifizierbar mit einem „Ich“, das erzählt.

Subjektivität bleibt vorerst ein Phänomen der räumlichen Standortbeziehung, die sich im reinen *regard* als einem fixierten Blickpunkt auf das Geschehen konkretisiert, im reinen „point de vue“. Wenn wir mit Robbe-Grillet annehmen wollen, dass dieser Blick auf einen „homme“ verweist, der als konkreter „Erzähler“ das Beschriebene aus seiner Position heraus wiedergibt, so erschöpft sich dieser „homme“ völlig im *regard*, d.h. eine Differenz zwischen „homme“ und *regard* kann nicht gezogen werden. Sein persönlichster Aspekt ist der des eingeschränkten Blickpunkts, der aus seiner konkreten Raum-Zeit-Koordinate resultiert. Manchmal überlagern sich der *regard* von im Text vorkommenden Protagonisten (die letztendlich auf ihren Blick beschränkten Kinder aus *Le remplaçant*, oder der Mann aus *L'escalier mécanique*, der „par ces yeux grands ouverts et fixes, au regard vide“ am Ende des Textes andeutungsweise selbst zum registrierenden Blicks des sich wiederholenden Geschehens wird) und der Blickpunkt der Erzählinstanz - welche weniger eine „Erzähl-“ Instanz ist als vielmehr eine Wahrnehmungsinstanz. Doch dies spricht nicht gegen den *regard* als unpersönlichen Standpunkt, sondern unterstreicht noch seine „Subjektivität“, die ihn als Blick eines „homme“, d.h. eines konkret im „champ visuel“ verortbaren und fixierten Blickpunkts macht.

Dem Blick des fixierten „regard“ bleibt durch seine konkrete Raum-Zeit-Koordinate, die nicht transzendierte werden kann, immer etwas verborgen, das nicht in das von ihm erfassbare visuelle Feld eintritt, eine „absence“ begleitet seine Beschreibung. Diese durch die reine Visualität hervorgerufene „absence“ besteht auf zwei Ebenen.

Die erste Ebene ist die des Objekte nicht in ihrer Vollständigkeit Sehen-Könnens. Das eingeschränkte Blickfeld und die erstarrte Zeit machen Dinge nicht oder doch nur bedingt wahrnehmbar: in *Derrière le portillon* sind nur die Köpfe der vor der automatischen Tür stehenden Männern für den *regard* sichtbar („seules les têtes sont visible“)², ihre Ohren wiederum verdecken einige Buchstaben der Aufschrift an der Tür und die halbgeschlossenen Türflügel ermöglichen nur einen ungenauen Blick auf den sich hinter ihnen befindenden Bahnsteig. Die Eingeschränktheit des Blickwinkels wird auch in anderen Texten der *Instantanés* immer wieder betont, verweist sie rückwirkend doch auf die räumliche Positionierung des *regard*. So kann der Leser auch aus den allmählich auftauchenden, sichtbar-werdenden Einzelheiten der von der Rolltreppe bewegten Personen in *L'escalier mécanique* auf den fixierten Standpunkt des *regard* schließen. Durch diese Eingeschränktheit des Blicks entsteht zuweilen ein ganz neues Bild, in dem architektonische Elemente, die den Blick beschränken, Personen und Gegenstände kadrieren und für den Blick „bearbeiten“: So erscheinen die sichtbaren Teile der Rolltreppen-Personen mit der geometrischen Form der Rolltreppe eine Einheit einzugehen, wie auch die Personen auf der Treppe vor der automatischen Tür, deren ganzer oberer Teil vom Knie an aufwärts von einem Gewölbe abgeschnitten ist:

Sont seuls visibles [...] les chaussures et le bas des pantalons des hommes qui s'apprêtent à monter en voiture, interrompus sous le genou par la voûte en arc de cercle.³

¹ vgl. *PNR*, S. 118. Damit offenbart sich eine beliebte Strategie Robbe-Grilletts, Begrifflichkeiten seiner Kritiker dialektisch umzuwerten und auf seine intendierte Gegenposition anzuwenden. Ähnlich funktioniert auch sein Umgang mit dem Vorwurf, seine *écriture* sei zu formalistisch: er interpretiert Formalismus entgegen den Intentionen seiner Gegner als die fortwährende Reproduktion eines erzählerischen Musters, eben einer Erzähl-Form, die beispielsweise in bezug auf den Roman seit dem 19. Jahrhundert immer wieder das Modell „Balzacs“ wiederholt und damit zur Konvention erstarren lässt. Robbe-Grilletts Schreibweise erscheint dahingegen als „Realismus“, da sie diesen „Formalismus“ durchbricht und nach neuen Darstellungsmöglichkeiten sucht. (Vgl. *PNR*, S. 33ff.)

² *I*, S. 89

³ ebd., S. 92

Doch wenn der *regard* selbst zur einzigen Erzählinstanz erhoben wird, wird das gesamte Feld der Darstellung zum subjektiven „champ visuel“ dieses Blicks, der als Erzählinstanz zwar räumlich-zeitlich verortbar ist, trotzdem aber unpersönlich, d.h. reines Erzählprinzip bleibt. Denn kein „X sieht“ oder „ich sehe“ organisiert den Text, sondern der Modus der *description*, die gekoppelt ist an einen impliziten Blick, der erst aus dem Text erschlossen werden muss. Wenn der *regard* genannt wird, so geschieht das in demselben Er-Code, in dem auch die Beschreibung steht: „le regard qui, descendant [...] retrouve [...] le même groupe“¹. Seltener wird dieser Er-Code durch das nicht minder unpersönliche Pronomen „on“ ersetzt („on aperçoit“)². Insgesamt ergibt sich die spezifische Erzählperspektive nur indirekt aus deiktischen Ausdrücken (v.a. räumlichen wie „rechts“ und „links“), dem Aufbau des „champ visuel“ als begrenzter und eingeschränkt wahrgenommener Raum und dem perspektivisch-räumlichen Bezug des *regard* zu den Dingen. Die Erzählerfunktion, der in den erzählten Raum (also auf der Figurenebene) eingebettete „homme“ des Blicks, müsste eigentlich ein „Ich“ sein. Doch dieses „Ich“ ist durch entpersönlichende Verfahren ein „leeres Ich“, das nie genannt und damit ausgespart ist und nur als *regard*, d.h. als optisches Sich-in-Beziehung-Setzen zu den Gegenständen bezeichner bleibt.³ Das „Ich“ ist völlig durch seine Wahrnehmung ersetzt.

Dass der *regard* immer im Er-Code auftaucht, hat Olga Bernal dazu veranlasst, von einem seinen eigenen Blick registrierenden „homme“ zu sprechen: „un homme qui surveille son propre regard, qui regarde son regard“.⁴ Sie potenziert damit die Erzählebenen des Textes um eine weitere Stufe: um ein Subjekt, das seinen eigenen *regard* als Erzählinstanz wiederum reflektiert. Für diese Deutung sprechen auch die wiederkehrenden Ausdrücke „pour le regard“⁵ aus *L'escalier mécanique* oder „se présente au

¹ ebd., S. 78

² ebd., S. 10

³ Zu diesem durch diskursive Verfahren entpersönlichten Erzähl-Ich, das bei Robbe-Grillet mit einem Protagonisten-Ich zusammenfällt und damit eine Figurenperspektive zum Erzähler erhebt, ohne die Figurenperspektive als Protagonist auftauchen zu lassen, vgl. Johanna Kahrs Untersuchung zu *La jalousie* in: dies.: *Entpersönlichende Personenerwähnung im modernen französischen Roman*, Amsterdam 1976. Sie kommt zu folgender These: „Während jedoch die ausgesparten Erzählersymptome das Fehlen des Ich-Erzählers indizieren, wird durch die Aussparung des Protagonisten-*je* und aller seiner Bezüge zur dargestellten Welt gerade auf das Vorhandensein eines Ich und seiner Perspektive eindeutig und besonders eindringlich hingewiesen, so dass die Aussparungsverfahren geradezu als ‘Substitutentia’ des *je* angesehen werden können, nicht ohne freilich den Entpersönlichungseffekt zu verstärken, da sie nur ein ‘leeres’ Ich ohne individuellen Hintergrund indizieren.“ (ebd., S. 167) Robbe-Grillet steht für Kahr in der Tradition der „entpersönlichenden Personenerwähnung“, die seit Flaubert zu einem bestimmenden Prinzip der modernen Literatur geworden ist. Grundsätzlich äußert es sich im *nouveau roman* durch die ausschließliche Verwendung unpersönlicher Pronomina, die im „paradigmatischen Durchspielen der ‘catégories grammaticales de la personne’“ (ebd., S. 200) in Baudry's *Personnes* und Sollers *Nombres* ihren Höhepunkt finden. Robbe-Grillet deutet seinen engen Bezug zu dieser „ère du pronominal“ (Ricardou, Jean: *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, S. 245) in *PNR* selbst an, wenn er die traditionelle *personnage* abgelöst sieht durch „un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe.“ (*PNR*, S. 27) In *Instantanés* und *La jalousie* deutet sich jedoch noch eine Steigerung der „entpersönlichenden Personenerwähnung“ an, indem hier das Erzähllich nur noch durch die Unterdrückung jedweder direkten Erwähnung selbst durch Pronomina substituiert wird. Dabei bleibt zu bemerken, dass nicht alle Bezüge des „je“ zur Welt ausgespart sind, wie Kahr schreibt, sondern diese vielmehr hinter dem rein optisch-visuellen Bezug verschwinden, der auch das „je“ selbst verschwinden lässt, indem er es auf den unpersönlichen *regard* reduziert und diesen zum „Erzähler“ erhebt, d.h. zur einzigen Perspektive auf das Geschehen. Zu unterstreichen bleibt, dass gerade durch die Effekte des Diskurs, die auf eine „Aussparung“ des „je“ zielen, dieses überhaupt erst „sichtbar“ wird in seiner Unsichtbarkeit. Denn es selbst bleibt ja die „tache aveugle“ im rein sichtbaren Bild, das der Text entwirft.

⁴ Bernal: *Alain Robbe-Grillet...*, a.a.O., S. 168

⁵ I, S. 78

regard¹ aus *La chambre secrète*. Der *regard*, der subjektive Blickpunkt, wird selbst genannt, und zwar von einem Subjekt, das nicht völlig mit ihm identisch scheint. Doch selbst wenn man der These der reflexive Potenzierung zustimmt, bleibt das Subjekt ein bloß Wahrnehmendes, nur mit dem Unterschied, dass es sich dieser Reduzierung bewußt ist. Dieses „Bewußtsein“ bleibt jedoch rein visuell, da die Reflexion nur durch einen Blick auf den Blick besteht, sich selbst aber nicht weiter thematisiert. Letztendlich handelt es sich bei den rhetorischen Wendungen, in denen der *regard* als Wahrnehmungsinstanz genannt wird, nur um eine weitere sprachliche Form der Entpersönlichung.

Die zweite Ebene der Absence resultiert ebenfalls aus einem Nicht-vollständig-Sehen-Können, das sich nicht auf die sichtbare Oberfläche von Objekten bezieht, sondern auf die „intériorité“ der Personen. Der *regard*, solange er rein-visuell-perzeptiv bleibt, kann keine Introspektion der von ihm erfassten Objekt-Subjekte hervorbringen. Daraus resultiert nicht nur die Unpersönlichkeit der dargestellten Subjekte, sondern auch die des darstellenden Subjekts, das von seiner Innerlichkeit absehend nur *regard* ist. Im Text kommt diese Absence zum Ausdruck durch die konsequente Aussparung von allen „Verben der inneren Vorgänge“². Wenn sie doch vorkommen, induzieren sie keine Introspektion ins „Innere“ der Personen, sondern bleiben Ausdruck eines spekulierenden Restes des Erzählischen, das mögliche Intentionen und Motivationen des Geschehens im Modus des Möglichen ausdrückt und damit ihre eigentliche Aussparung umso deutlicher zu tage treten lässt:

Comme si l'homme, au milieu de sa lecture retrouvée, pensait alors soudain à cet immense escalier vide, rectiligne, qu'il vient de contempler sans le voir [...] ³

Der starre Blick des Mannes wurde vom *regard* aufmerksam registriert. Ein zweiter Blick, der wie ein Reflex auf den ersten zu folgen scheint, löst diese Spekulation aus, die das Verb „penser“ selbst in ein fiktives „als ob“ / „comme si“ setzt. So bleibt ein Rest von angedeuteten inneren Vorgängen der Personen, der durch seinen bloß spekulativen Charakter jedoch eher auf das Subjekt hinter dem *regard* verweist, welches durch eine spekulative Einstellung über den rein registrierenden Blick hinausweist. Solche Andeutung von Motivationen für registrierte Handlungen sind im Werk Robbe-Grilletts immer wieder anzutreffen, meist eingeleitet durch ein „sans doute“ stehen sie im bloßen Modus des Möglichen, des Bekannten und Wahrscheinlichen, was weniger die Innerlichkeit der Protagonisten erhellt als vielmehr ihre Unerreichbarkeit und Unsichtbarkeit zum Ausdruck bringt. Denn dem perspektivischen Blick bleibt sie verborgen, auch wenn ein hinter ihm stehendes Bewußtsein immer noch Spekulationen über sie anzustellen scheint. Doch diese sind wenig ausführlich, und dienen meist auch nur dazu, das Gesehene noch adäquater zu beschreiben.

Letztendlich bleibt der *regard*, auch wenn hinter ihm ein Rest von Bewußtsein zum Ausdruck kommt, ein eingeschränkter und perspektivischer, dem nur ein ganz bestimmtes, abgegrenztes visuelles Feld zur Perzeption und zur Beschreibung bleibt:

Probablement quelque chose les empêche-t-il de le faire aussi vite qu'ils voudraient [...] car ils demeurent à peu près immobiles, autant du moins que l'on peut en juger par la faible partie de leur personne qui se trouve dans le *champ visuel*.⁴

Jede Aussage, bleibt sie auch so vage und natürlich wie möglich, die über die Beschreibung dieses „champ visuel“ hinausgeht, bleibt im Modus der Uneigentlichkeit, der Spekulation, der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, sei es eine zeitliche aus dem Rahmen fallende Handlung, die vor dem

¹ ebd., S. 98

² vgl. Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1977, S. 74ff. Für Hamburger sind die „Verben der inneren Vorgänge“ wie denken, fühlen, glauben, meinen, hoffen usw. neben dem „epischen Präterium“ eines der hervorstechendsten Fiktionalitäts-Merkmale. Sie ermöglichen die Darstellung eines denkenden, fühlenden etc. Subjekts im „jetzt und hier“: „Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann.“ (ebd., S. 73) Bei einer völligen Zurückhaltung im Gebrauch dieser Verben stellt sich die Frage nach der Fiktionalität des Textes. Aus der Sicht Hamburgers heraus, muss das Werk Robbe-Grilletts zumindest einen Grenzfall der Fiktion darstellen.

³ I, S. 81; Hervorhebungen von mir

⁴ ebd., S. 92; Hervorhebung von mir

gesehenen Geschehen sein kann, oder ein räumliches Element, das aus dem konkreten Blickwinkel heraus ungesehen bleiben muss. Und auch und vor allem die „intériorité“ der Personen, ihr gesamtes psychisches, soziales, erinnerungstechnisches „Innen“ bleibt dem *regard* unsichtbar und damit nicht-existent.

Denn eigentlich besteht die Absence nicht aus einem Mangel bzw. aus einem Bewußtsein eines solchen, sondern sie ist die Konsequenz aus einem erkenntnistheoretischen Konzept, das sich im erzähltheoretischen Prinzip des *regard* ausdrückt, und das eng an die Verbannung des „mythe de la profondeur“ bzw. der „intériorité“ geknüpft ist. Dieses verleiht dem *regard* eine bewußtseinsphilosophische Dimension, die sich im literarischen Konzept des Verhältnisses von „homme“ und „monde“ ausdrückt, das ja das eigentliche Anliegen der „recherche“ der frühen Theorie Robbe-Grillet's zufolge sein soll: „Le nouveau roman ne s'intéresse qu'à l'homme et sa situation dans le monde.“¹ Und dieser erkenntnistheoretische Aspekt steht im Zentrum des folgenden Abschnitts.

2.4.3 Die phänomenologische Einstellung

Wie schon ausgeführt, geht es im „ordre visuel“ Robbe-Grillet's hauptsächlich darum, die Dinge in ihrem *être-là* zu autonomisieren und von anthropomorphen Deutungsmustern abzukoppeln. Wenn dies nicht das radikale „chasser l'homme du monde“ bedeuten soll, wie Robbe-Grillet gegen seine Kritiker beteuert, dann muss zumindest das Verhältnis „homme-monde“ ein radikal neues sein. In *A quoi servent les théories*² verbindet Robbe-Grillet seinen Erneuerungsversuch des Romans mit der Suche nach einer neuen Beziehung von Mensch und Welt, nach „nouvelles relations entre l'homme et le monde“: „inventer le roman, c'est-à-dire [...] inventer l'homme“.³ Dieser „nouveau homme“ als ein Pol der Relation Mensch-Welt bzw. Subjekt - Ding, muss sein Gerichtet-Sein auf die Welt neu modellieren, wenn er seine „solidarité“ mit den Dingen verlieren soll. Im „humanisme“ sind die Dinge den im Mittelpunkt der Welt stehenden Menschen mit Sinn und Vertrautheit aufgeladen, sie sind „objets rassurants“ in einer „monde dont l'homme était le maître“.⁴ In diesem Verhältnis der Vertrautheit mit der Welt, die dem Credo unterliegt „Le monde, c'est l'homme“⁵, ist die Distanz zwischen Mensch und Ding aufgehoben: Alles ordnet sich in anthropozentrischen „grilles d'interprétations“ zu einem sinnvollen Ganzen, der Welt. Doch gerade dieses sinnvolle, geordnete System der totalen „solidarité“ und die damit verbundene Sicherheit des Menschen, soll im *nouveau roman* aufgehoben und gestört werden. Diese Störung des geschlossenen Systems der signifikanten Welt ist ein Unternehmen der Entfremdung, in dem das Verhältnis „homme-monde“ in seiner Vertrautheit erschüttert und die Distanz zwischen den beiden Polen vergrößert werden soll. Wir haben bereits Mittel dieser Unternehmung kennen gelernt: die Vermeidung der Metapher und die Absence im Zugang zur Welt. Aus dem Subjekt wird in diesem Entfremdungsprojekt folgerichtig ein nur noch distanzierteres Zugangsmedium, das durch seine Reduktion auf den *regard* das Verhältnis „homme-monde“ zu einem rein visuellen werden lässt. Das Auge des neuen „homme“ richtet sich auf die Dinge, ohne sie zu vereinnahmen oder sie mit Sinn und schematischen Interpretationsmodellen zu belegen:

l'œil de cet homme se pose sur les choses avec une insistance sans mollesse [...] son regard se contente d'en prendre les mesures; et sa passion de même, se pose à leur surface, sans vouloir les pénétrer puisqu'il n'y a rien à l'intérieur [...]⁶

Der *regard* setzt sich ins Verhältnis zu den Dingen nur noch über räumliche Messungen von Abständen. Er durchdringt die Dinge nicht mehr, sondern lässt ihnen die Oberflächlichkeit. Ihr Bezug zum „homme“ ist keiner mehr der Bedeutung, der Signifikation *für* den „homme“, kein Ausdruck der Vertrautheit mehr, sondern er ist ein räumlich-distanzierter, der durch eine unpersönliche Technik, dem „prendre les mesures“, „objektiv“ geworden ist. „Objektiv“ ist dieser rein visuelle und messende

¹ PNR, S. 116

² in PNR, S. 7-13

³ PNR, S. 9

⁴ ebd., S. 119

⁵ ebd., S. 47

⁶ ebd., S. 48

Zugang insofern, als er die Dinge, die Objekte, an ihrem Platz im Raum lässt und nur noch diese zeitlich-räumliche Koordinate als konkreten Ausdruck ihres reinen „être-là“ gelten lässt:

La description optique est en effet celle qui opère le plus aisément la fixation des distances : le regard, s'il veut rester simple regard, laisse les chose à leur place respective.¹

Verhältnisse zwischen „homme“ und den Dingen, aber auch diejenigen der Dinge untereinander, drücken sich im messenden *regard* nur noch als räumliche Distanzen aus. Damit wird die Vertrautheit dieser Welt, in der die Dinge und die Menschen noch ein durch Sinn und Bedeutung verwobenes Verhältnis zueinander haben, aufgelöst in eine Situation der Isolation und Distanz, deren einzige Zugangsmöglichkeit nur noch die des sehenden und räumlich relationierenden Blicks ist. Oder, wie Barthes es ausdrückt:

[...] sans bien nous en rendre compte, nous vivons littérairement dans une familiarité du monde qui est d'ordre organique et non visuel. La première démarche de ce meurtre savant, c'est d'isoler les objets, de les retirer de leur fonction et de notre biologie. Robbe-Grillet ne leur laisse que des liens *superficiels* de situation et d'espace, il leur enlève tout possibilité de métaphore, les coupe de ce réseau de formes ou d'états analogiques qui a toujours passé pour le champ privilégié du poète (et l'on sait combien le mythe du „pouvoir“ poétique a contaminé tous les ordres de la création littéraire).²

In diesem Zitat aus *Littérature objective* fasst Barthes die Konsequenzen und Voraussetzungen des *regard* als Zugangssubjekt zum Ding noch einmal zusammen. Er stellt dabei die Welt der Vertrautheit, der „familiarité“, in der wir durch das Medium Literatur (das in diesem Sinne realitätsbildenden funktioniert) und der durch dieses vermittelten Einstellung zur Welt leben („vivons littérairement“), dem „ordre visuel“ Robbe-Grilletts entgegen. Die vertraute Welt ist eine „natürliche“, „organische“. Robbe-Grilletts hingegen ist „visuel“, d.h. sie ist distanzschaffend nur auf die Oberfläche der Dinge und auf deren räumliche Verortung gerichtet. Jede Bedeutungsdimension der Dinge, ihre potentielle Metaphorik, bleibt in diesem Modell ausgespart. Die Macht des Poeten, von der Barthes wortgewaltig spricht, ist zugunsten der des bloß registrierenden und Distanzen verortenden Blicks eingeschränkt.

Der „sens privilégié“³ im Zugang zur Welt, der einzige „lien“ zwischen „homme“ und „monde“ ist also der Sehsinn. Barthes bezeichnet ihn auch als „vue“, und versucht durch diesen Begriff den subjektiven Charakter von *regard* als an ein bestimmtes Subjekt gebundener Blick noch zu neutralisieren. Bei ihm ist das Ding soweit autonomisiert, dass es selbst Widerstand leistet (auf die anthropomorphisierende Tendenz dieser Metaphorik haben wir bereits hingewiesen):

Robbe-Grillet impose un ordre unique de saisie : la vue. L'objet n'est plus un foyer de correspondances, un foisonnement de sensations et de symboles : il est seulement une résistance optique.⁴

Mit diesem Prinzip des auf den visuellen Sinn reduzierten Zugangs zur Welt als erzähltheoretisches Vorhaben, knüpft Robbe-Grillet in gewisser Weise an erkenntnistheoretische Positionen der modernen Philosophie an, namentlich an die phänomenologische Richtung. Er selbst verweist in späteren Vorträgen gerne auf Husserl, doch spätestens seit Wittgenstein steht das Sehen, wenn auch oft nur metaphorisch, im Mittelpunkt des philosophischen Interesses.⁵ Besonders in der (sehr wohl heterogenen) Traditionslinie der Phänomenologie, die Sartre mit den Worten Husserls als „science

¹ ebd., S. 65

² Barthes: „Littérature objective“, a.a.O., S. 32f.

³ *PNR*, S. 65

⁴ Barthes: „Littérature objective“, a.a.O., S. 30

⁵ vgl. dazu v.a. den Aufsatz „Sehen“ von A. von der Lühe im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, S. 122-162, v.a. S. 159f.

descriptive¹ umschreibt, wird das Sehen zu einem adäquaten Zugangsmodus zur Welt, der vor jeder Interpretation das nur sichtbar Gegebene erfasst und damit darauf zurückzugehen, „ce qu’il est en fait pour nous avant toute thématization.“² Bei Merleau-Ponty führt diese allgemeine Aufwertung der Visualität im philosophischen Diskurs zum Typus des „Malers“, der paradigmatisch als Gegenpol zum rationalen Wissenschaftler, aber auch zum Schriftsteller und Philosophen gestellt wird, weil er keine Aussagen und Meinungen über die Welt machen muss, sondern „est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d’appréciation.“³, und den Gegenstand nicht in Deutungsmustern der Allgemeinheit wahrnimmt, sondern „se replace dans un « il y a » préalable“⁴. Der Sehende öffnet sich nur auf die Welt hin:

le voyant ne s’approprie pas ce qu’il voit: il l’approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde.⁵

Diese „Sich-auf-die-Welt-hin-Öffnen“ ist die eigentliche Funktion des Blicks. Diese phänomenologische Einstellung auf die Welt produziert schließlich „un soi donc qui est pris entre les choses“⁶, welche es jedoch nicht domestizierend durch rationale Interpretation in ein Weltmodell einordnet, sondern vielmehr ein „avoir à distance“⁷ darstellt, das ein Paradox von Nähe und Ferne für das Bewußtsein produziert, das sich auf das Sehen reduziert: Durch die Charakterisierung als „Sehender“ den Dingen verhaftet, bleibt es doch auch immer ein Zugang auf Distanz. Trotz dieser Distanz zu den Dingen deutet sich gleichzeitig durch die Reduktion auf ein rein Wahrnehmendes ein Abbröckeln der starren Subjekt-Objekt-Differenz an, die in der Bewußtseinstheorie Sartres am deutlichsten zum Tragen kommt. Darauf möchte ich im folgenden genauer eingehen.

Man hat oft auf Robbe-Grillet’s Affinität zur phänomenologischen Philosophie hingewiesen.⁸ Er selbst nennt sie in *Nouveau roman, homme nouveau* in einem Zuge mit dem Existenzialismus, der neueren Physik und anderen modernen Geistesströmungen, die seiner Ansicht nach das Zeitalter des „humanisme“ abgelöst haben, in dem „l’homme était la raison de toute chose, la clef de l’univers, et son maître naturel, de droit divin...“⁹ In späteren Vorlesungen hat er sich ausführlicher zu seinem Verhältnis zur phänomenologischen Philosophie geäußert. Dabei tritt v.a. das Interesse am Konzept vom transzendentalen Bewußtsein¹⁰ zu Tage, das in gewisser Weise sein literarisches Schaffen beeinflusst haben soll. So zitiert er in seinem 1987 in Kiel gehaltenen Vortrag *Warum und für wen ich schreibe*¹¹ Husserl in der Interpretation von Sartres prägnant-anschaulichen Text *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité*¹². Dieser kurze Aufsatz beginnt mit dem Zitat „Il la mangeait des yeux.“¹³ Robbe-Grillet führt diesen Ausdruck auf Zola zurück, in dessen Werk immer wieder Metaphern der Nahrungsaufnahme, des Verschlingens auftraten. Für Sartre symbolisiere dieser Satz die Konstitution des Bewußtseins des 19. Jahrhunderts, ein Bewußtsein, das die Dinge und die Welt in sich aufnehmen wolle, sie zu Bewußtseinsinhalten mache und sie damit

¹ Sartre, Jean-Paul: *La transcendance de l’ego*, Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1992 (1964), S. 17

² Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, S. X

³ Merleau-Ponty, Maurice: *L’œil et l’esprit*, Paris 1964, S. 14

⁴ ebd., S. 12

⁵ ebd., S. 18

⁶ ebd., S. 19

⁷ ebd., S. 27

⁸ vgl. z.B. Merkes, Christa: *Wahrnehmungsstrukturen in Werken des Neuen Realismus. Theorie und Praxis des Neuen Realismus und des nouveau roman - eine Gegenüberstellung*, Frankfurt/M., Bern 1982, S. 21ff.

⁹ PNR, S. 119f.

¹⁰ vgl. zu diesem Begriff v.a. Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen: Niemeyer 1993, §§ 33, S. 59

¹¹ Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 48ff.

¹² Sartre, Jean-Paul: „Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité“, in: ders.: *Situations I. Essais critiques*, Paris: Gallimard 1947, S. 29-32

¹³ ebd., S. 29

„verdaue“: diese Vorstellung gehöre zur „illusion [...] selon laquelle connaître, c’est manger.“¹ Daraus resultiere ein Bewußtseinstypus, der angefüllt ist in seinem Inneren mit Erkenntniswerten, eine „conscience pleine“², wie Robbe-Grillet es nennt. Dieser gegenüber steht nun das husserlsche Bewußtsein, das sich dadurch definiert, dass es immer „Bewußtsein von Etwas“³ ist. Bewußtsein ist etwas, das nicht für sich selbst existiert, sondern immer „intentional“ auf etwas bezogen ist. Bewußtsein vollzieht sich danach immer als Akt, der sich auf einen intendierten Inhalt richtet.⁴ So ist für Husserl das Bewußtsein, das „cogito“, nur die Summe seiner Ichakte wie Wahrnehmen, Erinnern, Phantasieren, Urteilen, Fühlen, etc.⁵ Da es immer „Bewußtsein von etwas“ ist, ist

Fiktion Fiktion eines bestimmten Kentauren, aber auch eine Wahrnehmung Wahrnehmung ihres ‘wirklichen Gegenstandes’, ein Urteil Urteil seines Sachverhaltes usw.⁶

Für Sartre wird dieses aktmäßige „Gerichtet-sein-auf“ (das sich im „Sich-auf-die-Welt-hin-Öffnen“ Merleau-Pontys widerspiegelt) schließlich im Gegensatz zum verdauenden Bewußtsein zum sich in die Welt entleerenden Bewußtsein: „connaître, c’est « s’éclater vers »“⁷. Versuche man in ein solches intentionales Bewußtsein einzudringen, fährt Sartre bildlich fort,

vous seriez saisi par un tourbillon et rejeté au-dehors [...] car la conscience n’a pas de « dedans » ; elle n’est rien que le dehors d’elle-même et c’est cette fuite absolue, ce refus d’être substance qui la constituent comme une conscience.⁸

Bewußtsein ist durch seine Intentionalität, nicht durch ein selbstkonstitutives „Inneres“. Damit ist es als Subjekt nicht eigenkonstitutiv, sondern immer vom Objekt abhängig bzw. Bewußtsein ist immer ein Korrelat von Subjekt und Objekt. Das Bewußtsein kann also nicht als ein geschlossener Raum vorgestellt werden, eine innere Sphäre, in das es sich solipsistisch zurückziehen kann, denn:

Que la conscience essaye de se reprendre, de coïncider enfin avec elle-même, tout au chaud, volets clos, elle s’anéantit.⁹

Sartres Metaphorik vom Bewußtsein als abgeschlossenem Raum und dem diesen Raum zerstörenden, zerberstenden „Wirbelsturm“ führt natürlich seinem Interesse nach zum „Draußen“ und zum „Anderen“ als Gegenentwurf zur Intimität der inneren Abgeschlossenheit. So sind wir schließlich „dehors, dans le monde, parmi les autres“.¹⁰ Doch diese Konsequenz Sartres, das „Für-Andere-Sein“, auf das seine Beschäftigung mit Husserl hinausläuft (und die sich im berühmten „regard“-Kapitel aus *L’être et le néant* manifestiert), tritt für Robbe-Grillet in den Hintergrund zugunsten der Betonung, dass das Bewußtsein nicht als sich abschließendes „Inneres“ existiert, sondern als intentional auf die Welt gerichtetes. Denn Sartres Aussage zur Literatur, wird für den Schriftsteller Robbe-Grillet und sein Programm wesentlich bestimmender sein: „Nous voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la « vie intérieure »“¹¹ Das husserlsche Bewußtseinsmodell wird im Kontext des literarischen

¹ ebd., S. 29

² Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 49

³ Husserl: *Ideen*, a.a.O., § 34, S. 60

⁴ vgl. ebd., § 35, v.a. S. 61ff.

⁵ vgl. v.a. ebd., §34, v.a. S. 61

⁶ ebd., S. 64

⁷ Sartre: „Une idée fondamentale...“, a.a.O., S. 30

⁸ ebd., S. 30

⁹ ebd., S. 31

¹⁰ ebd., S. 32

¹¹ ebd., S. 32

Diskurse zum jede Innerlichkeit zerstörenden Prinzip, das geradezu euphorisch mit einem Befreiungsakt gleichgesetzt wird. Selbst Robbe-Grillet spricht konsequenterweise (für seine Intention) vom „husserlschen Bewußtsein“ als vom „freien Bewußtsein“¹.

Dass diese Überlegungen zum Typus eines „neuen“ Bewußtseins nicht nur für den philosophischen Diskurs bestimmend sind, sondern durchaus auch Konsequenzen für die literarische Produktion haben, ist für Robbe-Grillet selbstverständlich. Für ihn gehen Schriftsteller wie Philosophen von der gleichen Fragestellung aus:

weil die Frage, die das Schreiben bei ihnen [den Schriftstellern, Anm. v. Verf.] auslöst, die gleiche ist, die auch das Denken der Philosophen in Gang setzt: Was ist das *Ich* und was tue ich *hier*?²

Die Ausgangsfrage der Literatur sei wie die der Philosophie also das „Ich“. Bewußtseins- und literaturtheoretische Problemstellungen überlagern sich, auch wenn Robbe-Grillet feststellt, dass sie einer unterschiedlichen Methodik folgen:

So etwas schickt sich nicht für einen Romanautor [nämlich die Rückbeziehung auf philosophische Theoreme, Anm. v. Verf.]. Denn es ist nicht seine Welt. Seine Welt ist der Wirklichkeit, während die Welt der Philosophen die der Begriffe ist. Dem muß ich leider widersprechen. Die Begriffe Husserls sind Erklärungsversuche der Beziehungen

¹ vgl. Robbe-Grillet : „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 51. Dabei ist die Rede vom „husserlschen Bewusstsein“, die wir hier teilweise übernommen haben, immer mit Vorsicht zu behandeln. Immerhin ist es bemerkenswert, dass sich Robbe-Grillet nicht auf Husserl direkt bezieht, sondern auf die Vermittlung durch Sartre. (Eine Vorgehensweise, die sich bei Robbe-Grillet's Beschäftigung mit der Philosophie Hegels wiederholt: hat er diese doch nur durch die wenn auch berühmten Hegel-Vorlesungen von Alexandre Kojève kennengelernt, die schon Merleau-Ponty, Raymond Queneau, Pater Fessard und Jean Hyppolite ihr Hegel-Bild vermittelten. Vgl. dazu das Interview von J.-P. Salgas mit Robbe-Grillet in: *La Quinzaine Littéraire*, Nr. 432, 16. Jan. 1985, S. 6-7) Dabei überlagert Sartres Interpretation bereits die Aussagen Husserls. Für Husserl ist das transzendente Bewusstsein, wie der Name bereits andeutet, ein absolutes oder „reines Bewusstsein“, d.h. die Möglichkeit für Erkenntnis, im husserlschen Sinne „Erlebnis“, überhaupt. Gerade die Verbindung von Absolutheit und Intentionalität, die das Wesen des Bewusstseins darstellt, sind der interessante Spannungspunkt im husserlschen Denken. Trotz seiner transzendenten Ausrichtung bleibt dem Bewusstsein auch die Möglichkeit zu „immanent gerichteten Akten“ (Husserl: *Ideen...*, a.a.O., S. 68), d.h. der Selbstreflexion auf die das Bewusstsein konstituierenden Akte offen. Auch steht die von Sartre und Robbe-Grillet vollzogene Betonung der Dingwelt, ihre Autonomisierung gegenüber einem Bewusstsein, in Spannung zu Husserls Rede vom „absolute[n] Bewusstsein als Residuum der Weltvernichtung“ (ebd., § 49), die die Realität der Dinge wie der Welt als Ganzes jede Selbstständigkeit außerhalb des intentionalen Bewusstseins abspricht (vgl. ebd., S. 94). Diese Äußerungen haben sogar dazu geführt, Husserl als idealistischen Denker vorzustellen und das transzendente Subjekt mit „selbstgenügsamer Innerlichkeit“ gleichzusetzen (vgl. Wetz, Franz Josef: *Edmund Husserl*, Frankfurt/M. 1995, S. 59ff.), also eine völlig entgegengesetzte Interpretation zu der Sartres. Doch Sartres Verständnis steht stellvertretend für die französische Husserl-Rezeption. Diese Diskrepanzen sollen nur andeuten, dass die Ideenfragmente - denn nichts anderes als Fragmente sind sie -, die von Robbe-Grillet und anderen *nouveau romanciers* übernommen worden sind, in einer bestimmten interpretativen Tradition der Phänomenologie stehen, die sich nicht eins zu eins auf Husserl zurückführen lässt. Robbe-Grillet's Bezug auf Husserl ist also nicht unanfechtbar, doch letztendlich geht es ja nicht um sein Verständnis von Husserl, sondern vielmehr um den Eindruck und die potentielle Erklärungs- und Produktionskraft, die die Vorstellung von einem „intentionalen“ Bewusstsein in Konstellation mit Robbe-Grillet's Werk fruchtbar werden lässt.

² Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 48

zur Wirklichkeit, und folglich sehe ich keinen Unterschied zwischen diesen beiden Vorhaben. Ich sehe nur ein verschiedenes methodisches Vorgehen.¹

Das methodische Vorgehen unterscheidet sich dadurch voneinander, dass der Philosoph klar formulierte Begrifflichkeiten entwickelt und benutze, der Romancier hingegen, in der Tradition des *nouveau roman* als „recherche“, mit solchen Vorstellungen und Theorien experimentiere. Aber auch im konkreten literarischen Experiment, dem Text, drückt sich eine Aussage über das Verhältnis „homme-monde“ und damit ein bestimmtes Verständnis von „Bewußtsein“ aus. Von seinen Werken ausgehend, stellt für Robbe-Grillet die Sprache der Phänomenologie eine adäquate Ausdrucksweise für seine Experimente dar, quasi eine metasprachliche Metaphorik, mit der sich das in ihnen ausgedrückte Verhältnis von „homme“ zu „monde“ besprechen lässt. Die Texte sind Exemplifikationen einer Theorie (was seinen Vorbehalt gegen das sartresche „engagement“ widersprechen würde)², sondern literarische Versuche mit einem neuen erzähltheoretischen Modell.

Und in gewisser Weise deckt sich das auf den *regard* reduzierte Subjekt der *Instantanés* mit der Vorstellung des intentionalen Bewußtseins, das nur in seinem „Gerichtet-sein-auf“ besteht und sich indirekt nur aus dieser Relation heraus substituiert. Es ist kein Bewußtsein, das sich „hinter“ dem Blick befindet, sondern dessen Wesen nur im „Blicken“ besteht. Für Husserl ist der „Blick-auf“ die bestimmende Metaphorik für seine Vorstellung von Bewußtsein, die sich im Begriff des „Ichblicks“ manifestiert:

Zum cogito selbst gehört ein ihm immanenter „Blick-auf“ das Objekt, der andererseits aus dem „Ich“ hervorquillt, das also nie fehlen kann. Dieser „Ichblick“ auf etwas ist, je nach dem Akte, in der Wahrnehmung wahrnehmender, in der Fiktion fingierender, im Gefallen gefallender, im Wollen wollender Blick-auf usw.³

Intentionalität und „Ichblick“ sind Bestandteil derselben Sache. Das Ich, als Subjekt des Blicks immer noch vorhanden, besteht aber nur noch im Verhältnis zum Objekt. In der Definition des Bewußtseins als „Blick-auf“, wird seine Existenz abhängig vom Ding, vom intentionalen Objekt, oder, wie Husserl es ausdrückt, Bewußtsein und intentionales Objekt gehen ein „volles Korrelat“⁴ ein. Nun ist das besondere am robbe-grilletischen *regard*, dass sein „Gerichtet-sein-auf“ immer nur ein wahrnehmendes bleibt, also kein Akt des Wollens, Liebens, Wertens, etc. darstellt, sondern nur die Intentionalität in ihrer reinsten Form ausdrückt. Im husserlschen Begriff bleibt Robbe-Grillet's *regard* im bloßen Modus der „Achtsamkeit“ und ist damit kein „stellungsnehmendes“, sondern „schlichtes Sachbewußtsein“⁵. In diesem Sinne gilt für das im *regard*-Verhältnis ausgedrückte „Ich“, was Husserls vom bloßen Wahrnehmen sagt:

Das Wahrnehmen erscheint dabei, bloß als Bewußtsein betrachtet [...] wie etwas in sich Wesenloses, ein leeres Hinsehen eines leeren „Ich“ auf das Objekt selbst, das mit diesem sich merkwürdig berührt.⁶

In gewisser Weise bezeichnet dieses „leere Hinsehen“ den Modus des reinen *regard*, des bloß registrierenden Mediums. Er besteht in der „Einklammerung“ der „natürlichen Einstellung“, also jeder wertenden, sich selbst gewissen Wissens, das die Welt immer schon als die bekannte und gewohnte „Realität“ interpretiert. In Anlehnung an Husserls phänomenologische Reduktion, der „epoché“, in der jede Thesis gegenüber der Welt, sei sie wissenschaftlich-philosophische oder naiv-natürliche, „eingeklammert“ wird zugunsten einer „gewissen Urteilsenthaltung“⁷, spricht Barthes von der im „roman en surface“ eingeklammerten Innerlichkeit: „l'intériorité est mise entre parenthèse“⁸. In der

¹ ebd., S. 48

² vgl. dazu den Abschnitt „L'engagement“ in „Sur quelques notions périmées“, in: *PNR*, S. 33-39

³ Husserl: *Ideen...*, a.a.O., S. 65

⁴ ebd., S. 66

⁵ ebd., S. 67

⁶ ebd., S. 71

⁷ vgl. ebd., §31, v.a. S. 55

⁸ Barthes: „Littérature objective“, a.a.O., S. 39

Theorie des *nouveau romans*, wie sie uns v.a. in der Rede vom „ordre visuel“ entgegentritt, ist das phänomenologische Denkweise in Hinblick auf die Neutralisierung der „intérieurité“ hin interpretiert.

Dass „intérieurité“, verstanden als psychische Innerlichkeit einer Person, nicht allein von der „Einklammerung“ betroffen ist, sondern sich diese ganz allgemein auf die Vertrautheit einer Situation überhaupt bezieht, demonstriert *Le mannequin*. Hier ist eine vertraute und bekannte Situation zugunsten einer reinen visuell wahrgenommenen Dingkonstellation „eingeklammert“. Dabei bedeutet „Einklammerung“ ganz im husserlschen Sinne eben nicht reine Nichtung oder eine bloße „Umwandlung der Thesis in die Antithesis“¹. Vielmehr

setzen wir sie gleichsam ‘außer Aktion’, wir ‘schalten sie aus’, wir ‘klammern sie ein’.
Sie ist weiter noch da, wie das Eingeklammerte in der Klammer, wie das
Ausgeschaltete außerhalb des Zusammenhangs der Schaltung.²

In diesem Sinne ist die „normale Einstellung“ in *Le mannequin* wie in vielen Texten Robbe-Grilletts nicht völlig zugunsten des „ordre visuel“ zerstört, sondern sie ist vielmehr dialektisch im Text selbst noch angedeutet, um den Kontrast zur rein visuellen *description* zu verstärken. Im ersten Text der *Visions réfléchies* befindet sich diese kontrastive „Einstellung“ als vom übrigen Text deutlich abgesetzter Block ganz am Ende, wo die durch den *regard* vollzogene Oberflächenbeschreibung in eine „subjektive Situation eines Menschen“³ aufgelöst wird. Hayer benennt diese Situation als „Arbeitspause in einem Schneideratelier“⁴, was vielleicht in der Kennzeichnung bereits zu weit geht. Die nachgestellte „Auflösung“ des visuellen Bildes in einer konkreten Situation wird in seiner Bedeutung erst voll erschließbar, wenn man den vorhergehenden Text mit seiner entfremdenden Sichtweise dagegenstellt.

Der Text beginnt mit einem Incipit, das bereits die gesamte *histoire* zusammenfasst. In dieser ist jedoch kein Rest von Bewegung mehr vorhanden, sondern erschöpft sich in dem scheinbar so banalen Satz: „La cafetière est sur la table.“⁵ Es folgt eine genaue Beschreibung der beiden Pole dieser Dingkonstellation: des Tisches sowie der Kaffeekanne. Auch hier taucht der Effekt der Absence auf, der durch den momentanen Blickwinkel des *regard* hervorgerufen wird:

Au centre, un carreau de céramique tient lieu de dessous de plat; le dessein en est
entièrement masqué, du moins rendu méconnaissable, par la cafetière qui est posée
dessus.⁶

¹ Husserl: *Ideen...*, a.a.O., S. 54

² ebd., S. 54

³ Hayer: : „Zwei Erzählsysteme...“, a.a.O., S. 176

⁴ ebd., S. 176

⁵ I, S. 9. Dieser Satz löste beim Erstabdruck den „größten Skandal“ aus (vgl. Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 53) und bildet für Pierre de Boisdeffre sogar den symptomatischen Ausdruck für eine antiliterarische „quintessence“ des Robbe-Grillettschen Werkes, weswegen er auch seine polemische Schrift *Contre le ‘nouveau roman’* mit diesem Satz überschreibt. Für ihn symbolisiert sie die Flucht Robbe-Grilletts aus den komplizierten Handlungen der Literatur, von der Boisdeffre eine sehr kulturkonservative und poetologische Auffassung hat, die an Bilderreichtum nicht geizt, wenn er Robbe-Grillet am Schluss seines Buches zuruft: „Taisez-vous! Nous voulons entendre la musique de l’univers.“ (Boisdeffre, Pierre de: *La cafetière est sur la table ou contre le ‘nouveau roman’*, Paris 1967, S. 151) Dass dieser Kulturkonservatismus sogar die Parole ausgibt „Brûlez vos livres, Robbe-Grillet!“ sollte allerdings zu denken geben. Die von Boisdeffre als Flucht interpretierte Ablehnung der *histoire* führe in eine reduzierte, oberflächliche Dingbeschreibung, die an Banalität nicht mehr zu überbieten sei (vgl. ebd. S. 101ff.). Allerdings irrt er, wenn er Robbe-Grillet hämisch auf einen „Fehler“ in *Le mannequin* hinweist, der seine anti-humanistische Beschreibungsweise hintergehe: „Signalons toutefois à l’auteur une petite erreur typiquement <<anthropomorphe>>: la <<bonne odeur de café chaud>> qui vient humaniser cet univers géométrique.“ (ebd., S. 102) Tatsächlich gehört dieser „anthropomorphe“ Ausdruck in den letzten Absatz, der eben dem reinen *regard* kontrastiv entgegensteht.

⁶ I, S. 9

Im darauffolgenden Abschnitt entfaltet sich ein Spiel mit der rein phänomenologischen Beschreibung und der anthropomorphen Tiefendimension, die bereits so etwas wie „Einklammerung“ erkennen lässt. Zuerst ist die Kaffeekanne rein geometrisch dargestellt: „Elle est formée d’une boule, que surmonte un filtre cylindrique muni d’un couvercle à champignon.“¹ Nun beginnt eine leicht anthropomorphe Dimension in die Beschreibung einzugehen: „Le bec est un S aux courbes atténuées, légèrement *ventru* à la base.“² Kann man den „bec“ („Schnabel“) noch als konventionellen Ausdruck für die „Tülle“ einer Kanne verstehen, so beginnt mit dem Adjektiv „ventru“ ein Vergleich der Kanne mit einem vom menschlichen Körper her entlehnten Begriff. Dieser Vergleich wird im nächsten Satz fortgeführt, wird jedoch gleich darauf ironisch gebrochen:

L’anse a, si l’on veut, la forme d’une oreille, ou plutôt de l’ourlet extérieur d’une oreille; mais ce serait une oreille mal faite, trop arrondie et sans lobe, qui aurait ainsi la forme d’une <<anse de pot>>.³

Wird erst der Henkel der Kanne mit einem Ohr verglichen, wird dieser Vergleich ad absurdum geführt eben dadurch, dass die Form des Henkels wiederum auf ein Ohr übertragen wird, welches dann aber missgestaltet wäre und die Form eines Topfhenkels hätte. Es wird in diesem kurzen, ironischen Spiel auf die Sinnlosigkeit des Vergleichs verwiesen, um im folgenden jegliche antropomorphe Beschreibungsweise „auszuschalten“. Der Abschnitt über die Kaffeekanne endet in der Zusammenfassung: „Il n’y a rien d’autre, sur la table, que la toile cirée, le dessous de plat et la cafetière.“⁴ Danach beginnt, eingeleitet durch das auf den Blickstandpunkt verweisende „à droite“ die auf den reinen *regard* reduzierte Beschreibung eines komplizierten Spiegelvorgangs, in dessen Verlauf die Schneiderpuppe aus dem Titel auf dreifacher Ebene gespiegelt wird: einmal in einem Spiegelschrank, dieses Spiegelbild wiederum reflektiert in einem Spiegel über dem Kamin und letztendlich spiegelt sich die Puppe auf der konvexen Fläche der Kaffeekanne. Abgesehen von dieser letzten Reflexion auf der polierten Kannenoberfläche, setzen die anderen Spiegelungen die Schneiderpuppe zu einer nebeneinanderstehenden Dreiergruppe zusammen. Durch ihre Blickrichtung und unterschiedliche Größe lässt sich nur noch indirekt feststellen, welche der drei Puppen das Original und welche die Spiegelung erster bzw. zweiter Ordnung ist. Auch ein Fenster, vor dem die Schneiderpuppe steht, dient im verwirrenden Spiel der Reflexionen und Seitenverkehrungen als Orientierungshilfe, trotz derer die rein visuelle Realität kaum den Unterschied zwischen Original und Reflexion erkennen lässt. So verschmelzen zwei rechte Hälften des Fensters (eine gespiegelte und eine originale) zu einem neuen Fenster:

Comme l’armoire est juste dans l’angle de la pièce et s’avance jusqu’à l’extrême bord de la fenêtre, les deux moitiés droites de celle-ci se trouvent seulement séparées par un étroit montant d’armoire, qui pourrait être le bois de milieu de la fenêtre [...]⁵

Die komplexe Struktur dieses Reflexionsvorganges soll an dieser Stelle nicht vertieft werden, aber es ist evident, dass er einen realitätskonstituierenden Charakter aufweist, was ihn in die Nähe der im nächsten Kapitel behandelten Spiegelmomente stellt. Festzuhalten bleibt, dass in dieser „temps du miroir“ durch den *regard* eine bloße Beschreibung des Gesehenen stattfindet, die durch die Komplexität des visuellen Phänomens der Spiegelung verwirrend und entfremdend wirkt. Das Subjekt, der *regard*, ist dabei auf seine bloße Apperzeption reduziert, was schließlich dazu führt, dass er drei Schneiderpuppen wahrnimmt, hervorgerufen durch die Spiegelung: „On voit encore dans la glace, au-dessus de la cheminée, deux autre mannequins [...]“, die schließlich alle drei auf einer Stufe zu stehen, also alle drei „real“ zu sein scheinen: „Les trois mannequins sont alignés.“⁶ Durch die Reduktion auf das rein Visuelle wird diese Modifikation der Realität möglich, in der es plötzlich drei Schneiderpuppen gibt statt nur einem Original und zwei Spiegelungen.

¹ ebd., S. 10

² ebd., S. 10; Hervorhebung von mir

³ ebd., S. 10

⁴ ebd., S. 10

⁵ ebd., S. 11

⁶ ebd., S. 12

Im letzten Abschnitt des Textes wird diese rein visuelle Einstellung durchbrochen, indiziert durch eine Geruchs-Sensation: „Une bonne odeur de café chaud vient de la cafetière qui est sur la table.“¹ Aus der Kaffeekanne, dem geometrischen Körper, der bloß in seiner räumlichen Beziehung zum Tisch und seiner Spiegelbeziehung zur Schneiderpuppe gestanden hat, entströmt nun das konnotative Zeichen einer tiefen Vertrautheit: warmer Kaffeeduft. Der vormals bloß abstrakte Körper produziert nun etwas, das die gesamte Situation zu einer bekannten (oder zumindest ohne Schwierigkeiten vorstellbaren) unseres Alltags macht. Auch offenbart sich in dieser „natürlichen Einstellung“ ein Bewußtsein, das die zeitlich und räumlich beschränkte Position des *regard*, seine punktuell-gegenwärtige Existenz, transzendiert. Nicht nur, dass es wertend den Duft des „guten Kaffees“ zu *genießen* scheint, es setzt auch die durch die reine Visualität hervorgerufene Verdreifachung der Schneiderpuppe zurück:

*Le mannequin n'est pas à sa place : on le range d'habitude dans l'angle de la fenêtre, du coté opposé à l'armoire à glace. L'armoire a été placée là pour faciliter les essayages.*²

Für ein sich nicht auf den reinen Blick beschränkendes Subjekt gibt es nur *die* eine Schneiderpuppe. Der Überblick ist gewahrt und repräsentiert eine über die bloße Situation hinausgehende Gewissheit, in der es Gewohnheiten gibt, die die momentane Platzierung der Schneiderpuppe, auf deren Erfassung sich der bloße *regard* beschränkt, in ein System von den Moment transzendierender Erfahrung einbindet, denn sie steht nicht „an ihrem Platz“. Sie wird wie der Schrank zu einem Nutzobjekt des Bewußtseins, sie ist *für* dieses Bewußtsein nicht durch ihre Präsenz, sondern ihre Präsenz ist durch das Bewußtsein, das sie räumlich angeordnet hat, um einem durch das Subjekt definierten Zweck zu *dienen*. Der letzte Absatz enthüllt schließlich den vollen Gegensatz des tiefen Bewußtseins, das die durch die *instantanéité* hervorgerufene Absence aufhebt:

*Le dessin du dessous de plat représente une chouette, avec deux grands yeux un peu effrayants. Mais, pour le moment, on ne distingue rien, à cause de la cafetière.*³

Zwar ist dem Subjekt für den Moment das Bild auf dem Untersetzer nicht sichtbar, durch Erinnerungswissen jedoch bleibt es präsent. Die zeitliche Tiefendimension erlaubt die Vermeidung der Absence: das Subjekt des letzten Abschnitts ist kein intentionales, kein reiner *regard*, sondern die „natürliche Einstellung“ des humanistischen Bewußtseins, das sich nicht enthält wie der reine *regard*, sondern in einem selbstgeschaffenen System der Vertrautheit und Beherrschung („pour faciliter“) lebt. Ihm gegenüber steht das auf den *regard* reduzierte Subjekt, das als „eigenartige[...] Bewußtseinsweise [...] zur ursprünglichen schlichten Thesis [...] hinzutritt und sie in einer eben eigenartigen Weise umwertet“⁴, und das wie die „grands yeux“ der Schleiereule auf der verdeckten Kachel für das im letzten Abschnitt des Textes evozierte Bewußtsein sehr wohl „effrayant“ ob der Fremdheit dieses Blicks wirken muss.

Denn der auf das rein Sichtbare ausgerichtete *regard* ist als neutrales Medium verstanden, der, obwohl er eine streng perspektivisch-eingegrenzte Sichtweise (im wortwörtlichen Sinne) einnimmt, nur die Oberfläche der Dinge und Personen „abtastet“, ohne ein eigenes Ich in die Wahrnehmung einzubringen, d.h. die Welt mit Sinn und Interpretation zu „vertiefen“. Die Welt steht ihm entfremdet gegenüber, dadurch wird er selbst entpersonalisiert und ist damit gängigen personenbezogenen (psychologischen und soziologischen) Interpretationsmustern, den „grilles d'interprétation“, entzogen. Wenn man überhaupt noch von „Bewußtsein“ oder von „Ego“ sprechen will, so ist es mit Sartres Worten immer schon „draußen“, die „Interiorität“ ist abgelöst durch die „Intentionalität“.⁵ Ein reiner Erzähl-Blick, dem nicht nur eine Innerlichkeit, sondern auch sein äußerer Ausdruck fehlt, nämlich sein

¹ ebd., S. 13

² ebd., S. 13; Hervorhebung von mir

³ ebd., S. 13

⁴ Husserl: *Ideen...*, a.a.O., S. 55

⁵ vgl. Sartre: „La transcendance de l'ego“, a.a.O., v.a. S. 19-26

Körper¹, ein Blick, der an die bloße Oberfläche verwiesen bleibt, dringt in keine „protoplastisches Inneres“ (Sartre) mit indifferenten Formen mehr ein. Die Welt, und damit ihr Korrelat, das Bewußtsein, der *regard*, bleibt von den proteischen Unformen des Unbewußten befreit (das ja die potenzierte „intériorité“ darstellt) und schafft im „ordre visuel“ eine Welt der Klarheit, der Ordnung. So wie das Urmuster der chaotischen Formenvielfalt und alte Metapher des Unbewußten, des protoplastischen Inneren: das Meer, in *La plage* durch die physikalische Interpretation seiner Wellenform als Amplitudenschwankung „geordnet“ bzw. berechenbar und wiederholbar gemacht wurde, so macht auch der *regard* die Welt durch Aussparung der „intériorité“ zu einer der äußeren Form, der im „cadre visuel“ erstarren Form.

In einer unhintergehbaren Dialektik entsteht jedoch aus dem Anliegen der Neutralität und phänomenologischen Reduktion ein durchaus produktiver Zug des *regard*, der bildend auf die Welt einwirkt und eine spezifische Interpretation der „monde“ abliefern. Diese implizite Produktivität, die die Welt zwar nicht mehr dem Menschen angleicht und damit für das Bewußtsein „bewohnbar“ macht, sondern im Gegenteil die Distanz von „homme“ und „monde“ neu herausstellen will, diese Produktivität verweist nach der erzähltheoretischen und der wahrnehmungstheoretischen Dimension des *regard* auf eine dritte Kategorie: die abbildungstheoretische. In ihr kommt ein Zug des *regard* zum Vorschein, den Robbe-Grillet beschrieben hat als „pouvoir laveur du regard“.²

2.4.4 Spiegelungen

Zunächst einmal ist die „reinigende“ Kraft des *regard* im Zusammenhang mit der „nettoyage“ von der „idée pananthropique“³, also der Reduktion der Welt auf ihren visuellen Aspekt zu sehen. Diese Reinigung äußert sich, wie bereits festgestellt, in einem bestimmten Verhältnis zur „monde“, in dem der *regard* zum messenden, räumliche Beziehungen registrierenden Medium wird, das sich erschöpft im „prendre les mesures“⁴ und in der „fixation des distances“⁵. Dieser scheinbar so neutrale Bezug zur Wirklichkeit beinhaltet bzw. produziert ein bestimmtes Bild der Welt. Durch das Medium des reinen Blicks entsteht das Bild einer geordneten, durch Oberflächenstrukturen bestimmten Welt von Dingkonstellationen und -konstruktionen, die in der Beschreibung nur in ihren primären, also physikalisch-geometrischen Qualitäten beschrieben werden.⁶ Dabei wird die geometrisierende und formalisierende Beschreibungsweise nicht nur zum Prinzip der Dingbeschreibung, sondern auch zum Prinzip der Textkonstruktion selbst, die durch einen klaren Aufbau und einfache Wortwahl gekennzeichnet ist.⁷

¹ Tatsächlich erfasst der *regard* der *Instantanés* niemals seinen eigenen Körper. Obwohl er an konkrete Zeit-Raum-Koordinaten gebunden ist, fällt sein eigenes Äußeres aus der Beschreibung heraus. Damit scheint er auch für die Anderen durch deren Blicke nicht fassbar zu sein; das bedrohliche sartresche „Selbst-Gesehen-Werden“ bleibt ihm erspart. Zwar ist er ein „homme“ unter anderen, trotzdem entzieht er sich wiederum dieser Konkretheit, indem er eben nur Blick bleibt. Selbst in Spiegelungsmomenten, wie in der ersten der drei *Visions réfléchies*, bleibt der Körper der Blickinstanz ausgeblendet. Bezeichnenderweise ist es eine Puppe, ein toter Körper, der in diesem Spiegelraum den zentralen Angelpunkt der Reflexion bildet. Durch seine Körperlosigkeit verweist der *regard* weiterhin auf eine abstrakte Erzählinstanz hin, die noch nicht eine konkrete Person ist, sondern eben nur im abstrakten Verhältnis zum Gesehenen besteht. In *Le voyeur* wird diese sich ausgrenzende Tendenz des sich als körperlos verstehenden Bewusstseins durch die ständige Sorge Mathias, sich für den Blick der Anderen zu gestalten, erschüttert.

² PNR, S. 66

³ ebd., S. 52

⁴ ebd., S. 48

⁵ ebd., S. 65

⁶ zum Begriff der „primären“ und „sekundären“ Qualitäten und ihre scheinbare Differenz in ihrer Objektivität vgl. Husserl: *Ideen...*, a.a.O., § 40

⁷ Robbe-Grillet weist selbst mehrfach auf die Einfachheit der Sprache seiner Texte hin, so z.B. in *Nouveau roman, homme nouveau*, wo er sich mit diesem Argument gegen den Vorwurf des elitären Schriftstellertums wehren will (vgl. PNR, S. 118f.).

Die Einfachheit ist es, die im reinigenden Blick entsteht: die Einfachheit der Welt wie die des sie besprechenden Textes. Einfachheit meint dabei nicht nur die Einklammerung einer signifikanten Tiefendimension, das Verwiesen-Sein auf das bloße „être-là“ der Welt wie das der Worte, sie ist außerdem ein Mittel der Weltaneignung durch das Medium des *regard*, das gleichzeitig auf das Medium „Text“ verweist. Diese Weltaneignung bzw. literarische Kreation von Welt funktioniert über mathematisch-physikalische sowie geometrisierende Wahrnehmungs- und Beschreibungsmuster, die dem nur Sichtbaren im „ordre visuel“ seinen Ausdruck verleihen. Die Dinge sind auf Figuren und Oberflächen und deren Distanzen zueinander beschränkt, selbst Personen gehen mit der geometrischen Umwelt eine Einheit der Form ein (*L'escalier mécanique*). Diese Technik begegnet uns im Werk Robbe-Grillet immer wieder. Der geometrisierende Beschreibungsmodus ist die Folge der Reduktion, der Reinigungsanstrengung des robbe-grilletischen Projektes, das sich auf das möglichst neutral Wahrgenommene beschränken will.

In gewisser Weise ist dieser Rückgang auf das, was ohne voreilige Deutungsmuster überhaupt noch zu sagen ist, ein ähnlicher, wie ihn bereits Descartes in seinem *Discours de la méthode* in bezug auf das Denken vorgenommen hat. Dem Vorbild des Mathematikers folgend, dessen Wahrheiten „*raisons certaines et évidentes*“¹ sind ob ihrer Klarheit und Einfachheit, extrahiert Descartes schließlich seine berühmte Formel von der Ausübung des Geistes, der „*s'accoutumait peu à peu à concevoir plus nettement et plus distinctement ses objets [...]*“². Diese Reduktion auf die Einfachheit der Objekte, die die Erkenntnis erst ermöglicht, findet ihr Vorbild nicht nur in der Mathematik, sondern auch in der „*analyse géométrique*“³. Beide behandeln ihre Objekte nur in Bezug auf ihre Relationen und Proportionen:

et voyant qu'encore que leurs objets soient différents, elle ne laissent pas de s'accorder toutes, en ce qu'elles n'y considèrent autre chose que les divers *rappports* ou *proportions* qui s'y trouvent [...]⁴

Die Reinigung des Denkens, d.h. die Rekursion auf die logische Einfachheit nach mathematischem Vorbild, erschließt sich letztendlich in der Reduktion der Objekte auf die einfachste geometrische Einheit, die Linie:

je pensai que, pour les considérer mieux en particulier, je les devais supposer en des lignes, à cause que je ne trouvais rien de plus simple [...]⁵

Benutzt Descartes die mathematische und geometrische Methodik als Metapher für das von ihm angestrebte Denken, ist diese Metaphorik bei Robbe-Grillet zum Eigentlichen geworden. Die Reduktion, der Wunsch nach dem Zurückgehen auf die reine Einfachheit, äußert sich beidesmal im Rekurs auf solche mathematisch-geometrisierende Beschreibungsweisen.⁶

¹ Descartes, René: *Discours de la méthode*, Hamburg 1997, S. 32. In der Übersetzung von Lüder Gäbe sind diese Begriffe bezeichnenderweise mit „Einfachheit und Durchsichtigkeit“ übertragen.

² ebd., S. 36

³ ebd., S. 34; Hervorhebung von mir

⁴ ebd., S. 32; Hervorhebung von mir

⁵ ebd., S. 34

⁶ Es ist interessant, dass dieser Rückgriff auf Mathematik und Geometrie oft vollzogen wird, wenn es darum geht, die evidente und einfachste Grundlage des Erkennens zu finden. Bezeichnenderweise ist auch Husserls Denken von der „epoché“ inspiriert durch die Mathematik. Selbst „von Haus aus“ Mathematiker, versucht er u.a. in *Logische Untersuchungen* der Philosophie eine mathematisch-inspirierte Grundlage zu geben. Dabei rekurriert er nicht selten auf Descartes, dessen methodischen Zweifel er selbst Einfluss auf sein Projekt der phänomenologischen Reduktion einräumt (*Cartesianische Meditationen*). Dieser Rückgriff auf mathematische und geometrische Vorbilder, sei es metaphorisch oder konkret, scheint bei Projekten der „Reinigung“ im allgemeinen eine große Rolle zu spielen. Die Einfachheit ihrer Form, die sich in syllogistischer oder visueller Logik ausdrückt, dient als Grundlage und als Ausgangspunkt der Weltbetrachtung. Jedesmal jedoch stehen sie als Gegenpositionen zum fühlenden Inneren: Descartes Rationalismus ebenso wie Husserls Transzendenz-Philosophie, die sich selbst als Antithese des Psychologismus versteht. So ist es nicht

Die robbe-grillettsche Welt ist also nicht nur bloß-visuell, sie ist auch gereinigt durch das Medium des messenden und ver-messenden Blicks. Dieser Blick erschöpft sich nicht nur im Geometrisieren, er kann auch zum rein quantifizierenden werden, wie in der berühmten Bananenstaudenszene aus *La jalousie*. Hier wird eine Bananenplantage beschrieben durch die Aufzählung der verschieden langen Bananenstaudenreihen. Die bepflanzten Parzellen sind durch ihre geometrische Form gekennzeichnet:

En outre, au lieu d'être rectangulaire comme celle d'au-dessus, cette parcelle a la forme d'un trapez ; car la rive qui en constitue le bord inférieur n'est pas perpendiculaire à ses deux côtés - aval et amont - parallèles entre eux. Le côté droit [...] n'a plus que treize bananiers, au lieu de vingt-trois.¹

Was folgt ist eine Aufzählung der Anzahl der Bananenbäume in den unterschiedlichen Reihen:

On a pour les rangées suivantes : vingt-trois, vingt-et-un, vingt-et-un, vingt-et-un. Vingt-deux, vingt-et-un, vingt, vingt. Vingt-trois, vingt-et-un, vingt, dix-neuf, etc...²

Diese paradigmatische Szene stellt nicht nur die selbstzweckhafte *description* dar, sondern zeigt auch die Art und Weise des auf die Quantifikation reduzierten mathematisch-vermessenden Blicks. Dabei gibt dieser Blick keinesfalls auf eine neutrale Weise Wirklichkeit wieder, sondern er modifiziert die Wirklichkeit vielmehr, indem er sie eben unter den genannten Aspekten beschreibbar macht. Denn die mathematisch-geometrische Beschreibungsweise ist nicht nur Ausdruck einer sich enthaltenen Subjektivität, sondern zugleich auch bewußte Entscheidung für ein abbildungstheoretisches Verfahren, das die Wirklichkeit unter einem bestimmten Raster wahrnehmen lässt. *La jalousie* ist ein gutes Beispiel für diese „gerasterte“ Wirklichkeitswahrnehmung. Das entpersönlichte Erzähl-Ich, der auf einen bloßen *regard* reduzierte Ehemann von A... nimmt seine Umgebung durch ein solches visuelles Raster wahr, das doppeldeutig dasjenige der „jalousie“ ist. Als tatsächlicher Gegenstand bestimmt es die Wahrnehmung auf die Ehefrau, die der Ehemann durch die Jalousie hindurch immer wieder beobachtet. Durch die horizontalen Lamellen sowie den senkrechten Säulen der Balustrade wird der gesehene Raum hinter der Jalousie in ein geometrisches Raster zerlegt:

Au lieu de servir la glace, elle continue à regarder vers la vallée. De la terre du jardin, fragmenté en tranches verticales par la balustrade, puis en tranches horizontales par les jalousies, il ne reste que de *petits carrés* représentant une part très faible de la surface totale - peut-être le tiers du tiers.³

Einmal stoßen wir hier wieder auf das Phänomen der Absence, der durch die im konkreten Raum verortbare Blickinstanz hervorgerufene Lücke im „champ visuel“. Durch seine Doppeldeutigkeit verweist das Wort „jalousie“ nicht nur auf die zwischen Blick und Objekt sich befindende räumliche „Anomalie“ eines Einrichtungsgegenstandes (die Lamellen der Fenster-Jalousie), sondern bedeutet auch „Eifersucht“, ein psychologischer Modus durch den hindurch der Blick des Ehemannes seine Ehefrau wahrnimmt. Die die Wahrnehmung zerstückelnde Jalousie ist also eine Materialisation dieser vom Blick ausgehenden Verzerrung der Wirklichkeit. Der Blick ist in seiner Wahrnehmung nicht eigentlich neutral, sondern wirkt auf das Wahrgenommene selbst ein. Dies meint Robbe-Grillet wenn er darauf hinweist, dass der *regard*, der vor aller Beschreibung der Objekte schon implizit vorhanden ist, die Wirklichkeit verändert und modifiziert: „il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déformes.“⁴ Diese Deformation geschieht allerdings nicht direkt und reflektiert durch ein Bewußtsein, sondern spiegelt sich gewissermaßen in äußeren Raumkonstruktionen, die den *regard* einschränken und damit seine Wahrnehmung von Welt modifizieren. Doch diese „Deformation“ geschieht nicht erst in einem verzerrten Bild, in einem im traditionellen Sinne psychologisch aufgeladenen Bild, sie ist vielmehr schon im geometrisierenden

verwunderlich, wenn Robbe-Grillet in seinem Projekt gegen die „intérieurité“ auf diese Beschreibungsweisen zurückgreift.

¹ Robbe-Grillet, Alain: *La jalousie*, Paris 1957, S. 34; im folgenden abgekürzt durch *Jalousie*

² ebd., S. 36f.

³ ebd., S. 52; Hervorhebung von mir

⁴ *PNR*, S. 116

Blick vorhanden. Der Blick ist nicht nur ein rein registrierender, auf eine autonome Wirklichkeit bezogener, er ist gleichzeitig auch „créateur“ einer Welt bzw. eines Welt-„bildes“, in dem die scheinbar so neutrale Beschreibweise des Quantifizierens und Ordners in visuellen Rastern auch auf eine Veränderung der Wirklichkeit zugunsten einer durch den Blick entstehenden Fiktion hinweist. Die Vision des Blicks ist nicht bloß abbildende, sondern durch ihr Vokabular der Neutralität, so paradox es klingen mag, ein kreativer Blick. Diesem so paradox anmutende Phänomen von der die Wirklichkeit bzw. die Objektwelt möglichst adäquat und neutral wiedergebenden Weise und dem deformierend-schöpferischen Blick, werden wir im Laufe unserer Betrachtungen immer wieder begegnen.

An dieser Stelle soll noch ein Text aus den *Instantanés* vorgestellt werden, der dieses Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild auf metafiktionale Weise reflektiert. In *La mauvaise direction*, der dritten *Vision réfléchie* wird eine kleine Szene an einem kleinen Waldtümpel evoziert, in der ein *regard* das Sich-Spiegeln der Bäume im Wasser beobachtet. Dabei entsteht ein die reine Beschreibung einer Naturszene überlagerndes Bedeutungsfeld, das auf metaphorische Weise die Abbildtheorie der Literatur zum Gegenstand macht.¹

Die Wasseroberfläche funktioniert in ihrer absoluten „immobilité“² als Spiegel, der die „Wirklichkeit“ der Bäume abzubilden scheint. Wie eine lichtempfindliche fotografische Platte erscheint diese Wasseroberfläche, auf der die Sonnenstrahlen den Abdruck der Bäume einzeichnen:

Le soleil est bas, sur la gauche, derrière les troncs. Ses rayons faiblement inclinés dessinent, sur toute la surface de la mare, d'étroites bandes lumineuses alternant avec des bandes sombres plus larges.³

Auf der spiegelnden Oberfläche hinterlassen die Lichtstrahlen ein sich abwechselndes Muster aus hellen Streifen und dunklen, die durch die Bäume verursacht sind, also deren Abbild darstellen. Das Licht schreibt quasi wie ein „pencil of nature“ (Henry Fox Talbot) auf der Oberfläche des Weihers.

In dieser Metaphorik kann man auch von der spiegelnden Oberfläche als vom literarischen Text reden. Spätestens seit Stendhals folgenreicher Definition „un roman est une miroir qui se promène sur une grande route“⁴ ist der Roman in seiner Mimesistradition mit der Spiegelmetaphorik eng verbunden. Der Roman als Spiegel der Wirklichkeit, wie ihn Stendhal beschreibt, wurde zum Topos der französischen Realismustradition des Romans seit dem frühen 19. Jahrhundert.⁵ Die Metaphorik des so dargestellten literarischen Widerspiegelungstheorems entlehnt sich der großen "Leitmetapher" des "toten Spiegels" (Konersmann)⁶, wie sie sich mit dem englischen Empirismus zuerst in der Erkenntniskritik und später auch in der zeitgenössischen Poetologie durchsetzte. Der „tote Spiegel“ kennzeichnet sich dadurch aus, dass er nicht mehr wie der „lebendige Spiegel“ als Metapher des Subjekts gestalterisch auf die Abbildung einwirkt, sondern

aus der Rolle des zweiten Schöpfers wechselt er in die des Mediums, das nur zeigt, was es sieht, oder, um seine Neutralität zu vollenden, was *sich* zeigt.⁷

Wieder begegnen wir hier einem Projekt der Neutralität. Und tatsächlich ist in Stendhals berühmter Spiegel-Metapher der Romancier bzw. das Subjekt im Abbildungsprozess auf die neutrale Rolle des

¹ vgl. zu dieser Lesart, die durch die Stellung des Textes in den generell die literarische Metaebene reflektierenden *Trois visions réfléchies* besonders evident erscheint, den Interpretationsversuch von Cali', Andrea: „Robbe-Grillet et les effets du miroir. Pour une lecture de >La mauvaise direction<“, in: ders.: *Pratiques de lecture et d'écriture. Ollier. Robbe-Grillet. Simon*, Paris 1980, S. 37-61

² I, S. 26

³ ebd., S. 26

⁴ Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, a.a.O., S. 342

⁵ vgl. Köhler, Erich: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur. Das 19. Jahrhundert II*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1987, S. 26ff.

⁶ vgl. Konersmann, Ralf: *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt/M. 1991, v.a. S. 124ff.

⁷ ebd., S. 125

Spiegelträgers verwiesen, der das unparteiische Medium nur die Straße entlangträgt und für das Abgebildete (in diesem Fall v.a. die sozialen Missstände) nicht verantwortlich gemacht werden kann, sondern vielmehr auf die Wirklichkeit verweisen muss, deren bloßer Reflex das Spiegelbild ist.

Der Abbildungsprozess, wie er auf der Wasseroberfläche in Robbe-Grillet's Text stattfindet, ist wie in der Spiegelmetapher Stendhals, mehr noch aber wie in Talbot's Rede vom „pencil of nature“ ein unpersönlicher und quasi-mechanischer Vorgang, der automatisch durch das natürliche Licht der Sonne von statten geht. Doch das Spiegelbild zeichnet sich nicht durch seine adäquate Abbildung aus, sondern durch einen modifizierenden Effekt, der sich am Berührungspunkt von „wirklichen“ Bäumen und ihrem Spiegelbild im Wasser am deutlichsten herausstellt:

Parallèlement à ces raies, une rangée de gros arbres s'aligne au bord de l'eau, sur la rive d'en face; cylindres parfaits, verticaux, sans branches basses, ils se prolongent vers le bas en une image très brillante, beaucoup plus contrastée que le modèle - qui par comparaison semble confus, peut-être même un peu flou. Dans l'eau noire, les fûts symétriques luisent comme s'ils étaient recouverts d'un vernis. Un trait de lumière raffermi encore leur contour du côté du couchant.¹

Die gespiegelten Baumstämme gewinnen im Gegensatz zu ihrem „modèle“ der Wirklichkeit ein viel kontrastreicherer Bild, das ihre streng symmetrische Form noch hervorhebt. Wie von Lack überzogen glänzen sie, vom Lichtstrahl der niedrigstehenden Sonne schattenrissartig kontrastiert bilden sie ein abwechselndes Muster aus dunklen und hellen Streifen, beinahe einem Strichcode gleich („d'étroites bandes lumineuses alternant avec des bandes sombres plus larges“). Gegen dieses glänzende, konturreiche Bild wirkt die „Wirklichkeit“ beinahe „confus“ und „flou“, Attribute, die eigentlich dem auf einer Wasserfläche Gespiegelten zukommen müssten. Doch die Wasserfläche ist wie ein gläserner Spiegel völlig erstarrt: „la surface, qui est uniformément libre et polie. Il n'y a pas le plus léger souffle de vent pour en troubler l'immobilité.“² Diese Starrheit des Mediums überträgt sich auf die Klarheit der Spiegelung. Und wieder entsteht, wie in der prägnanten Szene in *La jalousie*, ein rechtwinkliges Raster, das die gesamte Wasserfläche überzieht und die gespiegelte Vision in quadratische Felder einteilt, also den bereits durch starken Kontrast von Hell und Dunkel und Umrissstärke entworfenen Effekt der geometrischen Klarheit noch verstärkt:

Pourtant ce paysage admirable est non seulement renversé, mais discontinu. Les rais de soleil qui hachent tout le miroir coupent l'image de lignes plus claires, espacées régulièrement et perpendiculaires aux troncs réfléchis; [...]³

Durch die Staffierung der Wasseroberfläche, die an dieser Stelle ausdrücklich als „miroir“ metaphorisiert wird, entfernt sich das gespiegelte Bild zunehmend von der Abhängigkeit vom Original. Es entsteht eine eigene, autonome Vision, die sich nicht nur durch ihre spiegelbildliche Umkehrung auszeichnet (die noch ihre Beziehung zur gespiegelten Wirklichkeit andeutet), sondern auch durch ihre Diskontinuität, eine durch das rechtwinklige Aufeinandertreffen der Sonnenstrahlen zu den zylindrischen Formen der abgebildeten Baumstämme hervorgerufene Zerstückelung, die jedoch weniger zerstörerisch (im Bezug zum „Original“) als produktiv erscheint. Denn was in der geometrisierenden Spiegelung entsteht, ist ein eigenes „paysage admirable“.

An diesem Ausdruck sind zwei Aspekte bemerkenswert: einmal wird die Spiegelung selbst als „paysage“, als Landschaft bezeichnet. Damit deutet sich bereits eine Unabhängigkeit zur eigentlich primären Bezugsebene des Abbildungsprozesses, der wirklichen Landschaft an. Dieses umso mehr, da die gespiegelte Vision, die „vision réfléchie“, als „natürliche“ Landschaft dem „Original“ etwas voraus hat: Der der Reflexion vorausgehende „wirkliche“ Wald befindet sich - der winterlichen Jahreszeit gemäß - im Stadium des Zerfalls und des Todes: jede Vegetation ist vom Boden verschwunden, die wenigen Äste der Bäume karg und von ihren Blättern befreit („branches nues“), die auf dem Grund des Weihers vermodern („macèrent depuis le début de l'hiver“).⁴ Doch in der

¹ I, S. 26f.

² ebd., S. 26

³ ebd., S. 27

⁴ ebd., S. 25f.

Spiegelung gehen die Bäume über diese Vorgabe der „Wirklichkeit“ hinweg und bilden ihre eigene „Wirklichkeit“, eine fiktive Vision, die durch die visuelle Verbindung der gespiegelten Äste mit den unter der Wasseroberfläche liegenden Eichenblättern hervorgerufen wird:

les branches du reflet se raccordent à de vieilles feuilles immergées, rousses mais encore entières, dont la dentelure intacte de détache sur le fond de vase - des feuilles de chêne.¹

Die unpersönliche Spiegelung, die Reflexion einer diesem Prozess vorhergehenden *reflektierten* „Wirklichkeit“, löst sich von ihrer bloß repräsentativen Funktion und wird selbst zu einer eigenständigen Welt. Andrea Cali' drückt es so aus:

C'est que le principe même de 'réflexion' semble modifié, dans la mesure où il ne correspond plus à la reproduction d'une source [...] Notre hypothèse reconnaît donc le reflet comme second par rapport au réel, mais non comme simple tableau, pâle, sans mouvement, selon la mode photographique; il est, en revanche, doué d'un rôle transformateur, actif, créateur, d'une manière spécifique de se développer, de se transformer.²

Das reflektierte Bild ist nicht nur durch seinen im Prozess der Reflexion gegründeten genealogisch-referentiellen Rückbezug zur „Wirklichkeit“, sondern besteht unabhängig von der iterativen Funktion, eben als Fiktion, deren Rolle eine aktiv-kreative ist, also der „Wirklichkeit“ eine Gegenwelt entgegengesetzt. Das Spiegelbild befreit sich aus dem abbildenden Verhältnis zur Wirklichkeit und wird damit zum Sinnbild der (kreativen) literarischen Fiktion, die zwar in gewisser Hinsicht auf der „Wirklichkeit“ aufbaut bzw. sich auf sie genealogisch bezieht, sich allerdings nicht in bloßer Repräsentation erschöpft, sondern sich durch eine kreative Leistung vom ursprünglichen Model löst (das eben auch nur ein „modèle“ ist) und damit Sinnbild des Realismusverständnisses des *nouveau roman* ist, das eben nicht von einem naiven Widerspiegelungsgedanken ausgeht, sondern in dem die literarische Wahrheit darin besteht, eingeübte Sinnmuster zu hinterfragen und zu destruieren. In diesem Sinne gilt der nicht erst von Robbe-Grillet vorgetragene Satz:

L'écriture romanesque ne vise pas à informer, comme le fait la chronique, le témoignage, ou la relation scientifique, elle *constitue* la réalité.³

Signifikant ist jedoch, dass dieser konstitutive Charakter, der dem Spiegelbild innewohnt, trotzdem nicht zu einem in Konersmanns Worten „lebendigen Spiegel“ führt, zu einem Spiegel, der sinnbildlich die kreative Energie eines gestaltenden Subjekts repräsentiert.⁴ Denn in der Metaphorik von *La mauvaise direction* ist der Spiegeleffekt, wie wir festgestellt haben, ein unpersönlicher, quasi natürlich-mechanischer, wie er als Vorbild für den „toten Spiegel“ dienen kann. Dieser Umstand lässt uns die Frage nach dem Subjekt in *La mauvaise direction* stellen, und inwiefern es einen Einfluss auf den Vorgang der Reflexion und der Autonomisierung des Spiegelbildes hat.

Die Metapher vom Spiegelbild, das gegenüber dem „wirklichen“ Gegenstand eine favorisierte Stellung einnimmt, ist ein häufiges Motiv bei Robbe-Grillet. Zwei Stellen aus der *Romanesque-Trilogie*, in der dieses Verhältnis in seinen verschiedenen Modifikationen und Ausführungen auftaucht⁵, behandeln genau diese Thematik aus *La mauvaise direction*. Auch in *Angélique* ist es eine sich im Wasser spiegelnde Landschaft:

¹ ebd., S. 28

² Cali': „Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 48f.

³ PNR, S. 138

⁴ vgl. v.a. Konersmann: *Lebendige Spiegel*, a.a.O., S. 109ff.

⁵ vgl. hierzu auch denAbschnitte 6.5 dieser Arbeit

La nappe liquide est aujourd'hui d'un calme parfait, sans la moindre ride, et le jardin hivernal s'y reflète avec une netteté qui paraît même infiniment plus vive que celle de l'original [...]¹

Und in *Les derniers jours* findet sich ein ähnliches Bild eines sich auf der Tischplatte reflektierenden Flakons:

l'image réfléchie du flacon dans le verre de la table - c'est-à-dire le même flacon, mais retourné, la tête en bas - paraît plus nette et plus brillante que l'objet lui-même ; on dirait que celui-ci a perdu de sa réalité, de sa présence, au profit de son reflet derrière la surface horizontale polie, glace transformée en nappe liquide.²

In beiden Zitaten taucht der Begriff der „netteté“ auf, der das Spiegelbild kontrastiv zum eigentlichen Objekt zum favorisierten werden lässt. Doch warum kann es überhaupt favorisiert werden, d.h. bewertet und in eine Rangfolge gesetzt werden? Verweist dieser Vorgang nicht auf ein implizites Subjekt, das diese Wertung vornimmt? Kehren wir zum Ausdruck „paysage admirable“ zurück, der die gespiegelte Landschaft in *La mauvaise direction* charakterisiert. Das Adjektiv „admirable“ ist ein für die Robbe-Grillet'sche Prosa ungewöhnlich starker Ausdruck, der die sonst vorherrschende Enthaltensamkeit zugunsten einer klaren Wertung aufgibt. Diese Wertung erfolgt aus einer bestimmten subjektiven und begünstigten Position des Erzähl-Subjekts, die einmal mehr verortbar ist durch die Gerichtetheit des *regard*. Räumliche Adverbien wie „sur la gauche“³, „sur la rive d'en face“⁴, „à portée de la main“⁵ und „sur la droite“⁶ verweisen auf einen starren Blickpunkt, der sich gegenüber die gespiegelten Stämme sieht, links die Sonne und schließlich rechts ein *personnage*, der sich dem Weiher genähert hat. Und eben diese hinzukommende Person, bzw. ihr Blickstandpunkt zur Vision auf der Wasseroberfläche ist es, die diejenige des Subjekt-„narrateurs“ als eine besondere im räumlichen Sinne ausweist, die schließlich auch die wertende Stellungnahme aus dieser räumlichen Position heraus motiviert. Denn die plötzlich auftauchende Person, der „il“, der die Kontemplation des *regard* stört und seine Aufmerksamkeit auf sich lenkt, teilt nicht die besondere Vision von der Spiegelfläche, wie sie das Erzählsubjekt bzw. das primäre Blick-Subjekt hat:

Il aperçoit alors la surface rayée de la mare. Mais, pour lui, le reflet des troncs se confond avec leur ombre - partiellement du moins, car les arbres qu'il a devant soi ne sont pas bien rectilignes. Le contre-jour continue d'ailleurs à l'empêcher de rien distinguer de net. Et il n'y a sans doute pas de feuilles de chêne à ses pieds.⁷

Aus seiner Perspektive heraus, die gegen die Sonne gerichtet ist, also eine Blendung hervorruft, erscheinen die Stämme nicht als symmetrische Säulen, das Gegenlicht verhindert eine klare Unterscheidung des Gesehenen. Die klaren Konturen der gespiegelten Vision bleiben dem *personnage* verborgen, und zu seinen Füßen im Wasser befinden sich keine Eichenblätter. Der Person entgehen damit aus ihrem räumlich-sehenden Verhältnis zum „Spiegel“ heraus die Effekte, die das Erzählsubjekt veranlassen haben, die umgekehrte Landschaft als „admirable“ zu bezeichnen: weder die „netteté“ noch die realitätsmodifizierende Berührung der gespiegelten Äste mit den modernen Eichenblättern sind im Wahrnehmungsfeld des *personnage* erfahrbar. Er hat sich nicht nur in der Richtung geirrt, ist in „falscher Richtung“ gegangen, wie der Titel und die folgende Umkehr auf dem Weg, den er gekommen ist, andeuten, sondern seine Perspektive ist in „mauvaise direction“, die ihn die ästhetischen Effekte des Reflexionsvorgangs nicht wahrnehmen lässt.

¹ Robbe-Grillet, Alain: *Angélique ou l'enchantement*, Paris 1988, S. 122; im folgenden abgekürzt durch A

² Robbe-Grillet, Alain : *Les derniers jours de Corinthe*, Paris 1994, S. 198; im folgenden abgekürzt durch D

³ I, S. 26: „le soleil est bas, sur la gauche, derrière les troncs“

⁴ ebd., S. 26: „une rangée de gros arbres s'aligne au bord de l'eau, sur la rive d'en face“

⁵ ebd., S. 28: „à portée de la main, tout près de la rive méridionale“

⁶ ebd., S. 28: „un personnage [...] est apparu sur la droite“

⁷ ebd., S. 28f.

Wenn man an dieser Stelle die metadiskursive Metaphorik weitertreiben wollte, wie Cali' dies tut, wenn sie den „il“ als „anti-narrateur“¹ bezeichnet, so könnte man in ihr eine Allegorie auf die Situation des *nouveau roman* und seine zeitgenössische Rezeption sehen: Weit davon entfernt, den Standpunkt des „narrateurs“ einnehmen zu können, begibt sich der Rezipient der neuartigen Vision, die der *nouveau roman* mittels seiner deskriptiven Technik entwirft, der Leser also, auf die ihm bekannten Wege des literarischen Diskurses zurück, bleibt der „verständlichen“ und bekannten Tradition verhaftet, da ihn das Neue nur blendet und er kein Verständnis für die Schönheit dieser scheinbar so banalen und klaren Version von Welt zu entwickeln bereit ist. Nachdem die Person einen unbestimmten Blick auf das scheinbare Ziel ihrer Ganges geworfen hat, tritt sie bereits wieder den Rückweg an:

C'était là le but de sa promenade. Ou bien s'aperçoit-il, à ce moment, qu'il s'est trompé de route? Après quelques regards incertains aux alentours, il s'en retourne vers l'est à travers bois, toujours silencieux, par le chemin qu'il avait pris pour venir.²

Der Blick der Person bleibt „incertaines“, d.h. er haftet nicht an dem Gesehenen, an einem klaren Bild. Damit steht dieser *regard* im Gegensatz zum Erzähl-*regard*. Doch welche Stellung würde dieser Erzählerblick in unserer allegorischen Deutung einnehmen? Ist der Nicht-Sehende der Leser, der mit Unverständnis auf die neue Vision reagiert, können wir den Erzähl-*regard* als Vertreter des Autors in diesem Metabild identifizieren? Damit verbunden wäre jedoch eine Aktivität des Subjekts, das sich selbst als Schöpfer der Vision ansähe. Bleiben wir dabei, uns auf die Textebene zu beschränken, so sehen wir, dass die Vision durch ein unpersönliches, vom subjektiven Blick unabhängigen Verfahren produziert wird. Trotzdem bleibt der *regard* an dieser Produktion nicht unbeteiligt, denn nur sein privilegierter Standpunkt, seine „Subjektivität“, die nur in einem räumlichen Verhältnis besteht, macht aus der Reflexion eine „paysage admirable“, und dies auch nur *für* den Erzähl-*regard*. Wir haben hier ein Paradox vor uns, das einen simpel-mechanische Abbildungsprozess, also eine unpersönliche „Reproduktion“ mit einer nur durch den subjektiven Blick „produktiven“ Vision verbindet, obwohl das Subjekt nur auf diesen Blick und auf seine Stellungnahme reduziert bleibt. Die einzige Aktivität, die vom Subjekt ausgeht, ist die des Sehens, bzw. des „Ansehens“. Doch in dieser Aktivität, die eigentlich nur eine Passivität ist, entsteht neben dem Effekt der Neutralität und Intentionalität ein weiterer: nämlich der der ästhetischen Wertung. Aus dem speziellen Blickpunkt des Subjekts heraus entsteht eine wertende Stellungnahme, die den bloßen Effekt der Reinigung und der damit verbundenen „leeren“ Subjektivität, wie wir sie in den beiden vorgängigen Abschnitten beschrieben haben, Bewunderung und Ästhetisierung zukommen lässt. Damit wird die hier gezeigte Technik des reinen *regard* nicht auf ein erkenntnistheoretisches Theorem reduziert, in dem sich die phänomenologische Einstellung manifestiert und exemplifiziert wird. Vielmehr ist dieses Projekt der „netteté“ als ästhetisches definiert, gerade dadurch, dass in diesem Metatext der Blick über seine Vision wertend Stellung nimmt, also über seine bloße Funktion als reinigendes Instrument hinausgeht und auf die Schönheit verweist, die durch diesen Blick entsteht, der damit paradoxerweise in seinem bloßen „Blick-auf“, durch seine eigentliche Enthaltung und Passivität zum aktiven, zum „schöpferischen“ Blick wird, eben weil er durch seine Reduktion auf den *regard* die schöpferische Machtstellung des Subjekts gegenüber der Welt aufgibt.

Im Prozess der Geometrisierung und Ordnung offenbart sich schließlich ein „effet magique“³, für den der Begriff des „laver“ zum Chiffre wird:

Au fond des bandes d'ombre, respalndit l'image tronçonnée des colonnes, inverse et noire, *miraculeusement lavée*.⁴

Das Bild definiert sich nicht durch seinen Bezug zur vorgegebenen, reflektierten „Wirklichkeit“, sondern ist selbst eine eigenständige Vision, die durch ihre Klarheit zum Faszinosum wird, zum „Wunder“, das dem Subjekt durch die Enthaltung erst sichtbar wird.

¹ vgl. Cali': „Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 53ff.

² I, S. 29

³ Cali': „Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 56

⁴ I, S. 27; Hervorhebung von mir

2.5 *L'œil vivant im chambre secrète*

Même si l'on y trouve [in den Schriften des *nouveau roman*, Anm. v. Verf.] beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines [...]¹

Das literarische Experiment der *Instantanés*, dessen technische Ausprägung hier angedeutet werden sollte, kann letztendlich nicht in der reinen „phänomenologischen Einstellung“ bestehen, also auf dem erkenntnistheoretischen Modell der Reduzierung der Welt der Dinge auf ein unhintergebares, enthumanisiertes Eigenliches. Es ist, nicht zuletzt durch die gezeigten theoretischen Anstrengungen Robbe-Grilletts selbst, die Tendenz zum „chosisme“, also des vermeintlich „objektiven“ Dingrealismus, als eigentliches Ziel der „recherche“ Robbe-Grilletts angegeben worden. Roland Barthes ist der wichtigste Zeuge dieser Interpretation, die ihre Affinität zur phänomenologischen Tradition offen zu erkennen gibt. Doch nähme man den Anti-Anthropomorphismus absolut als die Grundlage des robbe-grillettschen Schaffens an, so müsste man Gerda Zeltner-Neukomm recht geben, wenn sie sagt, es „scheitert schließlich alles, was Robbe-Grillet seiner Lehre gemäß vorhatte.“² Denn wenn dieses „alles“, das auch Zeltner-Neukomm wohlgermerkt als Essenz der *Theorie* (und eben nicht als die der literarischen Praxis) definiert, in dem Vorhaben bestünde, die Dinge in möglichst großer Autonomie und Unabhängigkeit vom Menschen zu belassen, so ist Literatur doch immer auf das Mittel der Sprache angewiesen. Und Sprache bleibt immer ein Mittel des Menschen und seiner Besprechung der Welt. Oder wie Zeltner-Neukomm Francis Ponge sprechen lässt: „Mit den Mitteln des Menschen gelangt man nicht aus dem Menschen hinaus.“³ Schließlich, „ein Ding benennen heißt, es irgendwie in den Bereich des Geistes aufnehmen“⁴. Doch wie könnte das anti-anthropomorphe Projekt vollendet werden? Der Bezug zur Welt müsste sich im bloßen Zeigen beschränken, ein Bezug, der nicht „spricht“ oder „benennt“, sondern eben nur „zeigt“. In diesem Zusammenhang fällt einem die Fotografie als Möglichkeit des bloßen „Zeigens“ ein. Gerade mit diesen Tendenzen und Formen des Zeigens experimentiert Robbe-Grillet in den *Instantanés* und mit der Möglichkeit, einer literarischen Umsetzung dieses „Zeigens“, die sich im reinen *regard* manifestiert, dem „Zeigen“ mit dem Auge.⁵ So sehr sich auch die *description* durch ihre *instantanéité* der visuellen Simultanität des Gegebenen annähert, bleibt sie als sprachliche Form linear fortschreitend. Wäre der „chosisme“ das einzige Ziel des robbe-grillettschen Projektes, wäre es mit den *Instantanés* unvollendet, und zwar deshalb, weil ihre Vollendung die Zerstörung der Literatur selbst intendieren würde. Mit der Beschränkung und Zentrierung auf die anti-anthropomorphe Darstellungsweise würde der Roman genau in die Sackgasse laufen, die ihm von seinen Gegnern immer wieder unter den Begrifflichkeiten wie „Antihumanismus“ und „totaler Objektivismus“ attestiert worden ist, die sich schließlich als „logischer Kurzschluss“ (Alfred Andersch) erweise.⁶

Doch bereits in den *Instantanés* deutet sich eine andere Tendenz an, die über das literarische Experiment des bloßen Zeigens hinausgeht, und dieses Projekt mit seinen Techniken und Möglichkeiten in eine ästhetische Dimension einbindet, die das vermeintliche Ziel zum Mittel werden lässt. Die reinigende Kraft des reinen *regard* erzeugt eine ästhetische und verfremdete Vision von Welt, die die spezifische Deskriptionstechnik Robbe-Grilletts nicht mehr als Mittel zum erkenntnistheoretischen Zwecke versteht, sondern sie begreifbar macht als eine Wiederkehr der Faszination, gebunden an eine regelrechte „*passion de décrire*“⁷. Die *description* wird zur Passion,

¹ PNR, S. 116

² Zeltner-Neukomm, Gerda: *Das Ich und die Dinge. Versuche über Ponge - Cayrol - Robbe-Grillet - Le Clézio*, Berlin 1968, S. 105

³ zit. nach ebd., S. 105 PONGE

⁴ ebd., S. 105

⁵ vgl. Kapitel 3 dieser Arbeit, v.a. Teil 3.2

⁶ zur negativen Kritik am *nouveau roman*, v.a. auch zu ihrer Ausprägung in Deutschland, vgl. Neumann, Uwe: „Robbe-Grillet und der ‘Nouveau Roman’ im Spiegel der Kritik deutschsprachiger Schriftsteller“, in: Blüher: *Robbe-Grillet...*, a.a.O., S. 101-138

⁷ PNR, S. 13; Hervorhebung von mir

zum innerlichen Antrieb eines ästhetischen Genusses, der sich durch die entfremdende Einstellung ergibt.

Wenn der *regard* in *La chambre secrète* ein sadistisch-erotisches Gemälde Gustave Moreaus betrachtet und den Körper des weiblichen Opfers mit geometrischen Begriffen vor dem Auge des Lesers entstehen lässt, so verbindet sich hier scheinbar neutrale Sprache mit einem höchst affektiven Inhalt. Dabei ist der *regard* durch seine Detailgenauigkeit auf die Anatomie des Opfers fixiert, beginnt der Text doch mit einer „Detailaufnahme“ des sich auf einer zerstörten Brustwarze gebildeten Blutflecks:

C'est d'abord une tache rouge, d'un rouge vif, brillant, mais sombre, aux ombres presque noires. Elle forme une rosace irrégulière, aux contours nets [...] L'ensemble se détache sur la pâleur d'une surface lisse, arrondie, mate et comme nacrée à la fois, un demi-globe raccordé par des courbes douces à une étendue de même teinte pâle [...]¹

Langsam, von diesem offensichtlich faszinierenden Detail ausgehend als dem Zentrum des Bildes, wird nach und nach die gesamte Szenerie beschrieben², eine Opferungsszene, kurz nach ihrer Vollendung. Hier ist der *regard* mit der eigentlichen *instantanéité* verbunden, dem Nicht-Lebendigen, dem Tod. Die geopfert Frau wird in ihrer Leblosigkeit noch potenziert durch den sie fixierenden Blick. Doch im Gegensatz zu den anderen „instantanés“, in denen der Blick und die *description* Bewegung und damit Lebendigkeit erst annullierten, ist hier die Starrheit bereits in zweifacher Weise durch den wahrgenommenen Gegenstand selbst vorgegeben: Es handelt sich um ein Gemälde, das seinerseits schon eine erstarrte Szene darstellt, in der auch thematisch der Tod, der Stillstand vorherrscht. Gegen Ende des Textes jedoch geschieht etwas ungewöhnliches. Ganz im Gegensatz zu den anderen Kurztexten, in denen jede Bewegung schließlich erstarrt ist zum *instant*, wird hier, ausgehend von eben diesem fixierten Augenblick, die Szene plötzlich in Bewegung gesetzt:

Voilà, maintenant la chair est encore intacte : [...] les seins nacré qui se soulèvent au gré d'une respiration rapide, dont maintenant le rythme se précipite encore. L'homme, tout contre elle, un genou en terre, se penche davantage. La tête aux longs cheveux bouclés, qui seule a conservé quelque liberté de mouvement, s'agite, se débat [...]³

Signalisiert durch das auffällige „maintenant“ beginnt sich hier die eigentliche Opferung zu vollziehen, das leblose Bild der vollendeten Tat wandelt sich in die heftige Beweglichkeit der letzten Augenblicke des Todes, in dem das Leben noch einmal zum Ausdruck kommt („respiration rapide“, „la tête [...] s'agit, se débat“). Der Moment des Todes, von dem das Bild zeugt, spielt sich mit einer Plötzlichkeit und Intensität ab, die das starre Gesehene, die bloße Dingkonstellation des Bildes durchbricht und die vorhergegangene Aktion anschaulich und brutal rekonstruiert:

enfin la bouche de la fille s'ouvre et se tord, tandis que la chair cède, le sang jaillit sur la peau tendre, tendue, les yeux noirs au fard savant s'agrandissent de façon démesurée, la bouche s'ouvre encore plus, la tête va de droite et de gauche, avec violence, une dernière fois, [...]⁴

Die Vokabel „rekonstruiert“ scheint hier unangebracht: es handelt sich vielmehr um ein *Wiedererleben* der Tat. Doch auch das Präfix „wieder“ wirkt unkorrekt, wenn wir die Vorgabe des eigentlichen Wahrnehmungsgegenstandes als „Gemälde“ ernstnehmen. Durch diese im Text erst im letzten Halbsatz explizierte Vorgabe („vers le haut de la *toile*“), die bereits durch die Widmung des Textes an Gustave Moreau vorbereitet ist (und die durch ihre anfängliche Konzentration auf die genaue Definition der Farbe des Blutflecks als Betrachtung eben eines gemalten Bildes fortgesetzt wird), sieht sich der Leser angesichts der plötzlichen „Belebung“ der Szene auf ein Subjekt verwiesen,

¹ I, S. 97

² Dabei drängt sich wieder ein Vergleich zu kinematographischen Technik auf, denn die Beschreibung ist in ihrem Ablauf organisiert wie eine Art Kamerafahrt (oder Zoom), die von der Detailaufnahme langsam zur Totalen übergeht.

³ ebd., S. 107f.

⁴ ebd., S. 108

auf einen impliziten Betrachter des Bildes, der die belebte Szene zu imaginieren scheint. Doch dieser Übergang von der Gemäldewahrnehmung hin zur Imagination ist nicht durch eindeutige Textmerkmale gekennzeichnet, die die imaginierte Szene von der Gemäldebetrachtung unterscheiden. Keine Verben der Innerlichkeit, kein Tempuswechsel deuten auf das Vorstellungsbild hin. Zwar impliziert die Einleitung „voilà, maintenant“ ein Plötzlich, das die Imagination von der übrigen Bildbeschreibung trennt. Doch der Wahrnehmungsmodus selbst bleibt der gleiche: „wirkliche“ Gemäldebetrachtung und „fiktive“ Imagination sind im subjektiven Blickwinkel des *regard* indifferent.

Trotzdem, oder gerade wegen dieser uneigentlichen und unvermuteten Überleitung, ist der Übergang abrupt: der erstarrte *instant*, in dem Bewegung höchstens als berechenbare, sich wiederholende Frequenz vorkommt, wird kontrastiert durch eine Szene mit heftigen, unkontrollierten Bewegungen des Opfers und die obszön-radikale Beschreibung des über den Körper sprudelnden Blutes, das gegenüber den vorhergehenden geometrischen Beschreibungen des Körpers wüst-lebendig wirkt. Und doch ist die scheinbar so neutrale geometrische Beschreibung bereits die Vorbereitung der Imagination: denn der Blick heftet sich an die Konturen der Frau, betastet sie regelrecht. Über diesen Körper, und v.a. dem blutig-roten Fleck der zerstörten Brustwarze funktioniert der Übergang zum imaginierten Bild, in dem genau dieser Kontrast von zartem und perlmuttfarbenen Körper zum dunkelroten Blut bestimmend wird. In gewisser Weise manifestiert sich in dieser Detailbetrachtung und -beschreibung des Körpers ein geradezu fetischistisch-begehrendes Verhältnis zum Gegenstand, das eine auslösende Funktion für die Imagination darstellt.

Durch dieses Verhältnis zum Wahrnehmungsgegenstand rückt der robbe-grillettsche *regard* in die Nähe des *œil vivant*, wie Jean Starobinski es beschrieben hat. Mit Starobinski können wir dem rein registrierenden, teilnahmslosen phänomenologischen *regard* noch eine andere Dimension hinzufügen. Starobinski geht von der etymologischen Wurzel des Wortes *regard* aus, wo es

ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement.¹

Der *regard* ist für Starobinski also etwas unstetes, forderndes, das sich mit Erwartungen und Beharrlichkeit an das Objekt wendet: „Car j'appelle ici regard moins la faculté de recueillir des images que celle d'établir une relation.“² Der *regard* empfängt nicht nur das Bild, ist passives Rezeptionsorgan, sondern er setzt sich in Beziehung zum Gegenstand, und eben diese Beziehung – so Starobinski – ist geprägt von lebendiger Ungeduld und einer fast aggressiv anmutenden Ausrichtung auf das Objekt, ein „mouvement qui vise à reprendre sous garde“³:

De tous les sens, la vue est celui que l'impatience commande de la façon la plus manifeste. Une velléité magique, jamais pleinement efface, jamais découragée, accompagne chacun de nos coups d'œil: saisir, déshabiller, pétrifier, pénétrer.⁴

Der Blick konstatiert nicht nur das Objekt, er verlangt nicht nur nach ihm, sondern er überschreitet in seiner „impatience“ immer schon das Wahrgenommene selbst: „Le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage.“⁵

In der ungeduldigen Energie des Blicks liegt immer schon ein Überschreiten des als sichtbar Gegebenen. Der Blick begnügt sich nicht mit dem, was es zu sehen gibt, sondern begehrt das Nicht-Sichtbare, das Unsichtbare, in dem sich das Verlangen selbst äußert. Dieses Verlangen des Blicks zur Überschreitung des Sichtbaren offenbart sich auch im *regard* in *La chambre secrète*: das sichtbar Gegebene (das Gemälde) wird überschritten zu einer Vision des in ihm erwarteten imaginären Inhalts. Im robbe-grillettschen *regard* verschmelzen dabei immer wieder die Ebenen des Wahrnehmbaren und

¹ Starobinski, Jean: *L'œil vivant*, Paris 1961, S. 11

² ebd., S. 13

³ ebd., S. 11

⁴ ebd., S. 13

⁵ ebd., S. 12

des Imaginierten, Begehrten, vom Blick Erhofften, auch wenn der Modus des Neutralen dabei nicht verlassen wird.

Doch auch gerade diesen Modus, den ordnenden, neutralen Diskurs spricht Starobinski an und entlarvt in dieser Bemühung eben gerade die Leugnung des „*désir*“ des Blicks:

la volonté de délimiter, de géométriser, de fixer des relations stables ne va pas sans une violence supplémentaire par rapport à l'expérience naturelle du regard. [...] Il est difficile de ne pas y reconnaître une outrance au second degré: celle qui consiste à chercher l'équilibre en reniant l'outrance spontanée du désir et de l'inquiétude.¹

Der robbe-grillettsche Blick fasst beides in sich: einerseits das Begehren und die potentielle Überschreitung des Wahrgenommenen zum „Unsichtbaren“, der Vision des Imaginären, und gleichzeitig deren Leugnung durch den neutralen Diskurs. Diese Doppeltendenz wird v.a. in der Analyse des Romans *Le voyeur* eine große Rolle spielen, aber auch in der der Filme Robbe-Grilletts, die mit der Dimension des Begehrens im Blick spielen und sich die gegenläufige bis paradoxe Tendenz von Neutralität und Imagination zu eigen machen.

Doch in dieser erweiterten Dimension des *regard* liegt keine Wiederkehr der Tiefe eines „humanistischen“ Subjekts. Denn der subjektive *regard* bleibt immer *regard*, also visuelles Erfassen. Ob es sich bei dem antizipierten Gegenstand um einen „wirklichen“ oder einen „imaginierten“ handelt, leiht indifferent und wird nur durch die Rahmenbedingungen des Textes angedeutet. Eine traditionelle Trennung dieser Darstellungsebenen von „innerer“ und „äußerer“ Wahrnehmung sind durch das subjektive Erzählprinzip des *regard* außer Kraft gesetzt. Was bleibt ist eine fremde Welt, in der die Wahrnehmungswelten und damit die Realitätsebenen ineinander übergehen: ob es sich um die Unterscheidung von gespiegelter und eigentlicher Wirklichkeit handelt (*Le mannequin* und *La mauvaise direction*) oder eben um die von „inneren“ bzw. „fiktiven“ Bildern und „wirklichen“ (*La mauvaise direction* und *La chambre secrète*), jedes Mal verschmelzen sie im Modus des *regard* als erzähltheoretischem Subjekt zu einer indifferenten Gleichartigkeit im „ordre visuel“. Dieses Phänomen wird in den folgenden beiden Kapitel eingehender betrachtet werden, einmal im Zusammenhang mit der Medienreferenz der Fotografie, und einmal an dem konkreten Beispiel eines komplexen Werkes, des Romans *Le voyeur*. Es wird aber auch bestimmend bleiben für die Fortsetzungen der *recherche* im Medium des Films.

Zum „*homme nouveau*“, wie er in den *Instantanés* Ausdruck findet, ist zusammenfassend zu sagen, dass er ein aufs bloße Sehen reduziertes Subjekt ist, ein unpersönlicher, perspektivischer Blick in visuellen Situationen ohne *profondeur* der Zeit sowie der *personnage*. Damit wird gleichzeitig das Ding autonomisiert und vom Subjekt unabhängig. Doch für das Subjekt bedeutet diese Distanzierung der Dinge paradoxerweise eine verstärkte Abhängigkeit von eben diesen Dingen. Bereits in der Interpretation des *regard* als Ausdruck eines „transzendentalen Bewußtseins“ wurde deutlich, dass dieses Subjektmodell durch seine einzige Definition, dem „Gerichtet-Sein-auf“, den Dingen eng verhaftete ist, ja dass es sogar aus der Korrelation mit dem Objekt überhaupt erst existent wird. In *La chambre secrète* wird einsichtig, dass die Abhängigkeit vom Objekt das Ergebnis einer „*passion de décrire*“ ist. Die postulierte Neutralität in der Beziehung „*homme-monde*“ wird durch die Passion eines *désir* durchbrochen, über das die Dinge auf das Subjekt wieder einwirken, als Wahrnehmung des *regard*. Oder, wie Gerda Zeltner-Neukomm es ausdrückt:

der bloße registrierende Blick wird durch die Gegenstände hindurch wieder heimgesucht von allem, was er ausgeschlossen hatte, um eben dieser Blick sein zu können.²

Der registrierende Beobachter und seine gereinigte Vision der Welt enthält ein „*chambre secrète*“, einen Visionsraum, in dem sich die Passion, eine Art latenter sadistischer *érotisme* konkretisiert, ausgehend von der scheinbar neutralen geometrischen Beschreibung. Das Beschreiben einer Passion ist in gewisser Weise sublimiert in der „*passion de décrire*“, der Passion des Beschreibens selbst, in

¹ ebd., S. 12

² Zeltner-Neukomm, Gerda: *Das Ich und die Dinge*, a.a.O., S. 104

der expliziten, detailreichen Beschreibung einer scheinbar von jeder subjektiven Gefühlswelt abgekoppelter Dingwelt.

3 Fotografie

Ich möchte an dieser Stelle etwas ausführlicher auf die bereits angedeutet Medienreferenz zur Fotografie in den Instantanés und den Deskriptionen Robbe-Grilletts eingehen. Dieses nicht mit dem Ziel, eine wie auch immer geartete „fotografische Schreibweise“ zu attestieren, sondern aufzuzeigen, auf welche Art und Weise Robbe-Grillet mit dieser Medienreferenz spielt und damit poetologische Probleme thematisiert. Dabei soll die Konnotation der „Instantanés“ zum terminus technicus der „Momentaufnahme“ in der Fotografie ernst genommen werden und als Ausgangspunkt der exkursischen Betrachtung des Stellenwertes dieser Referenz gesetzt werden. An diese diskursive Ebene schließt sich nahtlos die thematische an, wenn es um die Funktion von Fotografien (beschriebenen oder abgebildeten) in seinen Texten selbst geht – und das letztlich zum Subjektkonzept des Fotografen überleitet.

3.1 Instantanés / Momentaufnahmen

Die photographische oder auch gemalte Momentaufnahme zerstört in lächerlicher Weise die lebendigen Gebärden, indem sie diese zusammenzieht und indem sie einen der hunderttausend flüchtigen Einzelzustände immobilisiert [...] Wenn man von den zahlreichen Momentaufnahmen, die nötig wären, um eine Gebärde zusammensetzen, nur eine einzige macht, so bedeutet das, dass man einen statischen und nicht einen dynamischen Wert abbildet: einen Wert des Todes und nicht einen Wert des Lebens...
(Antonio Giulio Bragaglia)¹

Diese Äußerung des Futuristen Bragaglia ist durchaus als Ablehnung der fototechnischen Errungenschaft der Momentaufnahme anzusehen. In seinem ästhetischen Wertesystem herrscht die Apotheose der Bewegung vor, der *dinamismo*, den er schließlich zum *Fotodinamismo futurista* hin entwickelt hat. So negativ seine Wertung der Momentaufnahme auch ausfällt, so sehr scheint seine Charakterisierung doch auf die Ästhetik der robbe-grillettschen Deskriptionen anwendbar: I Ihnen scheint alles „Lebendige“ vernichtet, in der objektiven (und ihren Gegenstand objektivierenden, also zum fixierten Objekt machenden) Neutralität und Immobilität erstarrt:

Der „discours“ [Robbe-Grilletts, Anm. v. Verf.] hat somit wesentlich die Funktion, alle Subjekte, Freiheit, Bewegung und Leben auszulöschen und in physikalisch-unbelebte Phänomene zu verwandeln, kurz: mögliche Entwicklung und Geschichte zugunsten von Physik und Geometrie auszulöschen.²

Die von Rother hier ins Feld geführte Physik und Geometrie kann noch durch die immobilisierende Technik der Fotografie ergänzt werden. Die Momentaufnahme, gegen die sich der Futurismus aussprechen musste, nutzt die der fotografischen Wahrnehmung eigene Segmentierung des zeitlichen Flusses: so vor allem die Phasenfotografie Edward Muybridges an, die Bewegungsabläufe wie z.B. die eines gallopiierenden Pferdes in Einzelmomente festhalten und separieren kann.³ Es hat Tradition, diese Momentaufnahme, die Herauslösung eines statischen Bildes aus einem Bewegungsablauf, als

¹ Bragaglia, Antonio Giulio: *Fotodinamismo Futurista*, Rom 1913, zit. nach Koppen: *Literatur und Photographie*, a.a.O., S. 100

² Rother: *Das Problem des Realismus...*, a.a.O., S. 316. Rother kommt zu dieser Erkenntnis in der Analyse von Robbe-Grilletts Roman *La jalousie*, sie ist in ihrer Aussage aber ebenso auf die *Instantanés* anwendbar, da hier sehr ähnliche Erzählprinzipien vorherrschen. Anhand des komplexeren Textes eines Romans lässt sich natürlich der die *histoire* zerstörende Aspekt besser nachvollziehen, weil diese andeutungsweise dort noch vorhanden ist. Ähnlich wie in *Le voyeur* ist das zentrale Ereignis des Romans (hier der Ehebruch A...s bzw. in *Le voyeur* die Gewalttat Mathias') nur noch „reine Möglichkeit“ (ebd., S. 316) und durch den *discours* überlagert.

³ vgl. Koppen, a.a.O., S. 97

„räuberische Inbesitznahme des Lebens“ zu charakterisieren.¹ Bei Roland Barthes schließlich wird der Tod zum Wesen der Fotografie. Bernd Busch fasst diese Tendenz in der Betrachtung des Mediums so zusammen:

Barthes' Gedanke enthält einen Schlüssel einerseits zu der mortifizierenden Kraft des Kamera-Augen-Blicks, andererseits zu der neuen Erkenntnisdimension, welche die fixierende und einschließende Gewalt einer objektiven Fotografie eröffnet. Die Zeit, organisierende Form des Wirklichen, hat in der Fotografie ein Werkzeug gefunden, das ihren Lauf anhält und die so der Aufeinanderfolge entzogenen Phänomenen der intensiven Beobachtung überantwortet. So wie die Perspektive in den Raum eindringt, so erschließt die Fotografie die Tiefe der Zeit – sie verwandelt Zeit in Raum, indem sie in die Gegenwart eindringt und die Dinge als starre, nebeneinander gestellte vor uns posieren lässt. In diesem Sinne ist jedes fotografische Abbild ein erobertes Bruchstück der Bewegung des Lebens, ein „kleiner Tod“.²

In gewisser Weise ist dieser „kleine Tod“ auch ein Ziel der robbe-grillettschen Momentaufnahmen – sie sind eine Art Übertragung des fotografischen Mortifikationsverfahrens auf die literarisch-sprachliche Ebene, die ich bereits als „temps sans profondeur“ skizziert habe. Diese Übertragung kann aber keine einfache Übersetzung eines Medienprinzips auf ein anderes sein. Robbe-Grilletts Deskriptionen sind weit davon entfernt, „Fotografien“ zu sein. Genau sowenig sind sie wie Fotografien. Sie übernehmen vielmehr eine mit dem Ausgangsmedium der intermedialen Transformation³ wenn auch nicht zwingend eidetische so zumindest assoziierte *Funktion*. Dadurch entsteht eine intermediale Spannung, die zu einem Verfremdungseffekt führt, den Robbe-Grillet intendiert. Ich werde noch ausführlich auf diesen Verfremdungseffekt zurückkommen, zunächst möchte ich noch bei der spezifischen Zeitform der *Instantanés* verbleiben.

Wie schon gezeigt, haben die robbe-grillettschen Kurztexte die Tendenz, zum rein optischen Bild zu erstarren, in dem „le temps se trouve coupé de sa temporalité.“⁴ „L'instant nie la continuité“.⁵ Aber selten erschöpfen sich die Texte der *Instantanés* im reinen Modus des deskriptiven Stillstands. Sie sind nicht bloße Bestandsaufnahmen eines Moments. Vielmehr zeigen sie durchaus – wenn auch minimale - narrative wie denotative Bewegungen. Meist sind diese Bewegungen jedoch zyklischer Art: in einem fast hypnotisch-kontinuierlichen Bewegungsablauf erscheint die Szenerie in *La plage*. Der Text beginnt mit der Situationsbeschreibung: „Trois enfants marchent le long d'une grève.“⁶ Im Grunde ist dieses Incipit bereits die Zusammenfassung der gesamten *histoire*, die der Text erzählt. Viel mehr wird sich im Laufe des *instantané* nicht ereignen. Die erzählte Zeit ist in einem Satz bereits komprimiert.

Was folgt, ist die Schilderung dieses Vorgangs in beinahe mathematisch-relationalen Bewegungsabläufen: Die Kinder gehen Hand in Hand in der Mitte zwischen Meer und Steilküste parallel zueinander den Strand entlang und hinterlassen dabei mit ihren Füßen „trois successions régulières d'empreintes semblables et pareillement espacées, bien creuses, sans bavures.“⁷ Zwischen den zwei parallelen Linien der Begrenzungen Meer und Steilküste ziehen sich drei parallele Linien der Fußabdrücke. Die Blicke der Kinder sind nach vorn gerichtet. „Ils poursuivent leur chemin, d'un pas égal et rapide.“⁸ In gleicher Richtung der Kinder zieht auch eine Schar Seevögel den Strand entlang. Da diese sich langsamer fortbewegen als die Kinder, holen diese sie nach einer bestimmten Zeit bis auf wenige Meter ein. In diesem Moment erheben sich die Vögel in die Luft, um sich ein Stück weiter

¹ So Bernd Buschs Paraphrasierung von Thierry de Duves Kommentar zu Muybridge, in: Busch, Bernd: *Belichtete Welt*, F/M 1995, S. 364

² Busch, a.a.O., S. 364

³ vgl. zum Begriff der „intermedialen Transformation“ Mecke, Jochen: „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformation des Films“, in: Mecke, Jochen und Roloff, Volker (HG): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Stauffenberg: Tübingen 1999, S. 97-123

⁴ *PNR*, S. 133

⁵ *PNR*, S. 133

⁶ *I*, S. 63

⁷ ebd., S. 66

⁸ ebd., S. 66

wieder abzusetzen und ihren Weg fortzusetzen. Dieser Vorgang wiederholt sich gleichmäßig wie das Pendeln eines Metronoms oder wie die zyklische Bewegung des Meeres, das der Text selbst als Vergleich und gleichzeitig als Zusammenfassung des geschilderten Bewegungsvorgangs anbietet:

Mais à intervalles réguliers, une vague soudaine, toujours la même, née à quelques mètres du bord, s'enfle brusquement et déferle aussitôt, toujours sur la même ligne. On n'a pas alors l'impression que l'eau avance, puis se retire; c'est, au contraire, comme si tout ce mouvement s'exécutait sur place.¹

Wie eine Welle wiederholt sich der Vorgang der aufsteigenden und sich wieder niedersenkenden Vögel. Die Bewegung an sich scheint durch ihre ritualisierte Gleichmäßigkeit allerdings nicht wirklich fortbewegend, d.h. auf ein bestimmtes Ziel gerichtet, sondern verharret, wie die erzählte Zeit, „sur place“. Die Zeit steht still und verräumlicht sich im Bild der oszillierenden Wellen und Bewegungen. Die Bewegung ist nicht mehr dazu da, Zeit und Raum zu durchschreiten, sondern ist erstarrt in ihrer Regelmäßigkeit. Unterstützt durch die geometrisierende Beschreibung der Bewegung erweckt *La plage* das Bild einer erstarrten Zeit, eben eines *instant*. Die Kinder fügen sich ein in das Bild des erstarrten, regelmäßigen und uniformen Bewegungsablaufs: nicht nur, dass sie regelmäßige, parallele Fußspuren in den Strand „stanzen“ („découper, avec précision, dans le sable vierge“)², als würden sie den unberührten Stoff mechanisch bearbeiten und unterteilen. Sie sind selbst in ihrem Äußeren der formalisierenden Beschreibung angepasst:

Leurs trois visages pâles, plus foncés que les cheveux, se ressemblent. L'expression en est *la même*: sérieuse, réfléchie, préoccupée peut-être. Leurs traits aussi sont *identiques*, bien que, visiblement, deux de ces enfants soient des garçons et le troisième une fille. [...] Mais le costume est tout à fait *le même* [...]³

Die *Instantanés* sind ein Experiment mit der Zeit, sie erzählen vom Dualismus von Bewegung und Stillstand – und vom Paradox vom Stillstand in der Bewegung. Eigentlich erinnern Texte wie *La plage* oder auch *L'escalier mécanique* (von dem noch die Rede sein wird) eher an kurze, sich beständig wiederholende Filmsequenzen, wie an einem Kinematografen beispielsweise – denn als tatsächlich sprachliche Pendants zum bloß immobilisierten fotografischen Moment. Bewegung auf der denotativen Ebene ist zumindest als Komplement in den robbe-grillettschen Texten fast immer vorhanden. Nur selten ist Robbe-Grilletts *instantanéité* auf eine zeitlose Szene derart beschränkt wie im bereits vorgestellten Text *Le mannequin*. Hier wird nicht der Raum in die „Bewegung der Zeit“ bzw. der *histoire* hineingezogen, sondern im Gegenteil: Die Zeit wird durch den Raum derart verdichtet, dass sie selbst zum Räumlich-Statistischen tendiert. Im Spiegelraum von *Le mannequin* hebt die Beschreibung der Ankleidepuppe und ihrer Spiegelbilder jede ausgedehnte zeitliche Dimension auf, in der eine *histoire* entstehen könnte. Die Bewegung, die der Text darstellt, ist eine illusorische, momentane: Durch Spiegel wird der Gegenstand „Puppe“ von einem Ort zum illusorisch anderen Ort „transportiert“. Die eigentliche Bewegung ist nur noch die des *discours*, der mit seinen Verfahrensweisen nicht mehr eine *histoire*, ein „déroulement chronologique“⁴ zu konstruieren versucht, sondern vielmehr auf seine eigene Zeitlichkeit, seine eigene Entwicklung als fortschreitender Text verweist. Denn Beschreibung muss sich - im Gegensatz zum Bild - sukzessiv entwickeln, nimmt also Zeit in Anspruch.⁵ Barthes nennt diese Zeit, in der sich nichts mehr tatsächlich bewegt die „temps-du-miroir“⁶. Die Bewegung, die hier stattfindet, ist „le mouvement moins le temps“⁷.

Hier begegnen wir an der Schnittstelle der Medien Literatur und Fotografie einem Paradox, das das eigentliche poetologische Denotat des robbe-grillettschen Medienmetapher der Momentaufnahme darstellt: Denn der Moment, der zur Darstellung kommen soll, das Bildobjekt, das von jeder

¹ ebd., S. 64

² ebd., S. 69

³ *I*, S. 69; Hervorhebungen von mir

⁴ *PNR*, S. 31

⁵ vgl. Hayer: „Zwei Erzählsysteme...“, a.a.O., S. 176

⁶ Barthes: „Littérature objective“, a.a.O., S. 38

⁷ ebd., S. 37

Zeitlichkeit abgekoppelt ist, entsteht im Text immer sukzessiv, also in einer Bewegung des Textes, die unweigerlich zeitlich ist. Robbe-Grillet hat diesen Umstand selbst hervorgehoben, wenn er darauf verweist, dass nicht das beschriebene Ding das wichtige Element der Beschreibung ist, sondern „le mouvement même de la description“.¹

Das Zeitparadox, dass sich in dieser poetologischen Sichtweise der intermedialen Transformation auftut, kommt auf besondere Weise auch in dem Kurztext *L'escalier mécanique* aus *Instantanés* zum Ausdruck. Der Text beginnt mit der Ausgangssituation: „Un groupe, immobile, tout en bas du long escalier gris-fer [...]“² Was folgt ist eine Beschreibung der Situation aus der Sicht eines *regard*³, der auf dem Endpunkt der Rolltreppe situiert ist, welcher auf dem Niveau der „plate-forme d'arrivée“ liegt. Die Gruppe befindet sich am unteren Ende der Treppe, auf der „plate-forme de départ“.

Der erste Satz des Textes erstreckt sich über fast zwei Seiten. Dadurch wird die gleichmäßige, ununterbrochene Bewegung des Rollbandes sprachlich nachgebildet in einer ununterbrochenen Wortverkettung, eben des „mouvement de la description“. Dieser lange erste Satz schildert aus der Sicht des *regard* die beiden äußeren Punkte der mechanischen Bewegung (Abfahrts- und Ankunftsbahnsteig, die analog Ankunfts- und Abfahrtspunkt der Rolltreppe bezeichnen), das Rollband („escalier rectiligne“)⁴, seine Bewegung und zuletzt die Gruppe, die das Band betritt. Zuerst „sieht“ der *regard* die Gruppe am unteren Ende des Bandes, „immobil“, wie oben bereits zitiert. Dann richtet sich der *regard* auf die am Ankunftsplatz auslaufenden Stufen, die „disparaissent une à une dans un bruit de *machinerie bien huilée, avec une régularité pourtant pesante*“⁵ Gleich am Anfang evozieren diese Signalwörter die mechanische und regelmäßige Bewegung einer „geölten“ Maschine. Sie wird der bestimmende Bewegungsmodus des Textes sowie der Personen sein, die das Band transportiert. Der Blick richtet sich nun in einem der Bewegungsrichtung der Stufen entgegengesetzten „Schwenk“ nach unten. In dieser Bewegung des Blicks wird er selbst zum einzigen Mal direkt genannt. Dies geschieht im Zusammenhang mit der Feststellung, dass die anfänglich als sehr hoch eingeschätzte Geschwindigkeit des Bandes durch die Gegenbewegung des Blicks sich verlangsamt und „ayant d'ailleurs perdu toute brusquerie, *pour le regard* qui, descendant la série des degrés successifs [...]“⁶ Hervorzuheben ist das relationale Moment der Wahrnehmung, das „pour le regard“, das die Geschwindigkeitswahrnehmung abhängig macht vom relationalen Bewegungsvektor des Blicks. Er wird damit in seiner Funktion als alleinige beschreibende Instanz bestätigt. Gleichzeitig werden alle folgenden Beschreibungen, v.a. auch die der Bewegungen wie Geschwindigkeiten von der Fokussierung des Blicks abhängig sein.

Unten an der Treppe trifft der *regard* wieder auf die Gruppe,

qui vient à peine de quitter la plate-forme de départ, s'est *figé* aussitôt pour *la durée du parcours mécanique*, s'est arrêté tout d'un coup, en pleine agitation, en pleine hâte, comme si le fait de mettre les pieds sur les marches mouvantes avait soudain *paralysé* les corps, l'un après l'autre, dans des *poses* à la fois détendues et rigides, en suspens, marquant la halte provisoire au milieu d'une course *interrompue*, tandis que l'escalier entier poursuit sa montée, s'élève avec régularité d'un *mouvement uniforme*, rectiligne, lent, presque insensible, oblique par rapport aux corps verticaux.⁷

Die Personen sind beim Betreten der sich bewegenden Stufen selbst erstarrt. Die „durée du parcours mécanique“, die auch die Zeitdauer des Textes ist (denn die Erzählzeit umfasst genau einen Zyklus der Rolltreppenbewegung), unterbricht die Bewegung der einzelnen Personen und lässt sie zu einem in Posen erstarrten Ensemble werden. Sie sind damit der gleichförmigen und uniformen Bewegung der Maschine unterworfen und an diese angeglichen. Im Zusammenhang mit dem geometrischen Körper („rectiligne“) der Rolltreppe erscheinen sie selbst im geometrisch-formalen

¹ PNR, S. 128

² I, S. 77

³ ebd., S. 78

⁴ ebd., S. 78

⁵ ebd., S. 77; Hervorhebung von mir

⁶ I, S. 78; Hervorhebung von mir

⁷ ebd., S. 78; Hervorhebungen von mir

Modus als „corps verticaux“. In der ereignislosen, gleichförmigen Bewegung des Rollbandes (die eintönig und uniform ist wie die Lesebewegung des Schülers in *Le remplaçant*), in der analogen Beschreibung von Personen und der des mechanischen Objekts, verschmilzt die Gruppe mit der maschinellen Bewegung und mit der Maschine selbst zu einer Einheit, zu einem „ensemble du système“¹, das sich durch Gleichmäßigkeit und geometrische Ordnung auszeichnet. Wie der Hintergrund dieser Szene, die Wand mit den „innombrables petits rectangles, tous identiques et rangé en bon ordre“², werden die Menschen durch die Beschreibung bzw. durch den *regard* ihrer geometrisierten und mechanischen Umgebung perfekt angepasst. Wie die Umgebung werden sie mit geometrischen Vokabeln beschrieben, ihr Verhältnis zueinander ist nur das ihres räumlichen Abstandes zueinander, der in Stufen gemessen wird und während der Fahrt absolut unverändert bleibt:

Et le groupe rigide continue de monter, la pose de chacun demeurant immuable comme leurs positions respectives.³

Der Moment, der dargestellt ist, ist kein durch seine Personen privilegierter, sondern ein beliebiger, der sich immer wiederholen wird. Am Ende des Textes, wenn die vom Rollband beförderten Personen das Ziel erreicht haben, steht am unteren Ende schon die nächste Gruppe bereit, die genauso gut dieselbe Gruppe sein könnte, ist die Art und das Vokabular ihrer Beschreibung doch mit der gerade erst beförderten identisch:

un groupe immobile, debout sur les dernières marches, qui vient à peine de quitter la plate-forme de départ et s'élève du même mouvement lent et sûr, et reste toujours à la même distance.⁴

Die mechanische Zeit verbindet sich mit einer zyklischen, die ein sich immer wiederholendes Ereignis reproduziert und damit das im Text Dargestellte jede besondere Stellung und Bedeutung abspricht. Damit werden die in diesem Moment dargestellten Personen von jeder individuellen Besonderheit befreit, sind sie doch nur beliebiges „Transportgut“ der mechanischen Bewegung sowie der Bewegung des Textes. Sie reflektieren damit in gewisser Weise die aufgehobene Zeit, die keine Tiefe einer Entwicklung aufweist. Die einzige Bewegung, die der Text darstellt, ist die eines mechanischen Laufbandes. Die Personen selbst sind erstarrt. Ihre Vergangenheit und Zukunft, ihre persönliche Zeit-Tiefe sind außer Kraft gesetzt zugunsten der Beschreibung eines mechanischen Vorgangs. Sie sind wie die Zeit ohne *profondeur*, sind Elemente eines immobilisierten, „fotografierten“ Ensembles.

Das Rollband wird zur Metapher des Bewegungsparadox der Deskription: das Band selbst ist gleichförmige und infinite Bewegung, gleichzeitig aber auch Auslöser des Stillstands der Personen. Diese sind immobilisiert, unbewegt und gleichzeitig bewegte Personen: Als Gegenstand der Deskription werden sie zu erstarrten Bildobjekten, die allerdings von der diskursiven Bewegung weiterbewegt werden (im sukzessiven Entstehen des Wahrnehmungsbildes der Deskription).

Robbe-Grillet's *Instantanés* sind keineswegs „wie Fotografien“ nur das Festhalten eines Moments, sondern sie vollziehen vielmehr ein selbstreflexive Spiel mit dem Zeitparadox, das in der Medienreferenz begründet liegt. Dies führt letztlich zu einem Aspekt des Verfremdungseffekts der Medienmetapher: Das scheinbar „sinnlose“ Unterfangen, im fließenden literarischen Diskurs einen fotografischen Stillstand zum Objekt, zum Denotat zu machen. „Sinnlos“ erscheinen die *Instantanés*, weil in ihnen auch eine andere Bewegung blockiert ist: diejenige der Wahrnehmung, die immer zu einen Sinn hin unterwegs ist. Busch hat diesen Verfremdungseffekt bereits für die fotografische Momentaufnahme herausgestellt:

Mit Recht hat die Wahrnehmungspsychologie erklärt, dass wir im täglichen Leben niemals das sehen, was die Momentaufnahme uns entdeckt. Die menschliche Wahrnehmung ist ein Prozeß in der Zeit, der die aufeinander folgenden Eindrücke

¹ ebd., S. 79

² ebd., S. 82

³ ebd., S. 83

⁴ ebd., S. 84

sammelt und ordnet, sie immer wieder im Zusammenhang re-interpretiert – ein Produktionsverhältnis, das von Rückgriffen ins Vergangene, unbewußten Einflüssen aus dieser Vor-Geschichte und von Antizipation erfüllt ist.¹

Das „punktuale Präsenz“ der *Instantanés* verhindert sowohl die psychologische, wie die zeitliche Tiefe der Wahrnehmung und beschränkt sie nur auf das Objekt und die Beschreibung des Objekt selbst. Das Verlangen der Wahrnehmung nach Zusammenhang und Kohärenz, letztendlich nach Sinn wird durch die fotografische Momentaufnahme wie auch in den *instantanéité* Robbe-Grilletts grundsätzlich in Frage gestellt. Und während die Fotografie selbst versucht, dieses „Defizit“ ihrer Präsentationstechnik durch „symbolisierende Verdichtung“ zu überwinden², funktionalisiert Robbe-Grillet genau diese Dimension des fotografischen Mediums für sein wahrnehmungsstörendes Projekt

Robbe-Grilletts Deskriptionen tendieren also generell zu einem denotativen Stilstand, das heißt sie neutralisieren die dargestellten Bewegungen von Personen oder Gegenständen. Die Funktion dieser „instants“ ist dabei auch die Neutralisierung bzw. Immobilisierung der narrativen Bewegung selbst. Diese Funktion erfüllen die Deskriptionen v.a. den komplexeren Werken wie den Romanen oder den Filmen Robbe-Grilletts. So drängen sich an entscheidenden Stellen des narrativen Diskurses z.B. in *Le voyeur* Deskriptionen in den Vordergrund, die die Entwicklung der Geschichte behindern und den narrativen Fluss in einem *instantané* erstarren lassen. In *L'année dernière à Marienbad* gibt es immer wieder Szenen (v.a. am Anfang), in denen die Personen des Hotels in ihren Gesten und Bewegungen erstarren. Wie ein Verweis auf die fotografischen Einzelbilder, aus denen sich die Filmbilder zusammensetzen, wirkt diese plötzliche Versteinerung des Zeitflusses. Ich werde an ansprechender Stelle darauf näher eingehen.

Doch wie wir bereits an *La chambre secrète* gesehen haben, gibt es neben der tendenzielle Bewegung in den *instantané* auch einen weiteren Bewegungsvektor, der wieder *heraus* führt: so bildet oft genug ein Bildobjekt (bzw. dessen Deskription) den Ausgangspunkt für eine imaginierte oder fiktive Bewegung. In *La chambre secrète* beginnt die Szene, die auf einem Gemälde von Gustave Moreau basiert, plötzlich aus dem bloß deskriptiven Diskurs heraus in denotative Bewegung überzugehen. Die Figuren setzen sich im Auge des Betrachters in Bewegung. In *Dans le labyrinthe* entwickelt sich gar der gesamte Diskurs, die Szene und das, was man noch die *histoire* nennen kann, aus einem realistischen Gemälde heraus: *La défaite de Reichenfels*. Und auch Fotos sind als dargestellte Gegenstände immer wieder Initiatoren der narrativen Imagination, die sich an ihnen entzündet und in Bewegung übergeht.

Vielleicht ist dies einer der Gründe, warum Robbe-Grillet trotz seiner intermedialen Ausrichtung nicht selbst durch eigene Fotografien in Erscheinung getreten ist: Sein künstlerisches Projekt braucht beide Dimensionen: die der (diskursiven) Bewegung und die der („fotografischen“) Immobilität – oder besser: der Immobilisation, die der Bewegung als Komplement bzw. Antagonismus bedarf. Deswegen bietet sich die Einbettung von fotografischen Bildern oder an Fotografien angelehnten Deskriptionen in „Bewegungsmedien“ wie die Literatur oder den Film an, um dem Projekt eine Form zu geben.

3.2 Das „Zeigen auf“ – Referenzialität und Fotografie

Wie bereits am Subjekt-Modus des „reinen *regard*“ gezeigt, entsteht in der Robbe-Grillettsche Deskription eine Art fotografisches Dispositiv: der neutrale, nur mit räumlichen Adjektiven beschriebene und kadrierte „champ visuel“, der Objekt eines perspektivischen, fixierten Blickpunkts ist. Dieses Dispositiv verweist neben der Umsetzung und Reflexion der eben beschriebenen Zeit-Funktion auf eine weitere intermediale Transformation eines Aspekts der Fotografie auf das literarische Projekt Robbe-Grilletts. Diese umfasst die abbildungstheoretische Ebene des Diskurses.

Dabei geht es nicht nur um die evozierte Neutralität des entstehenden Bildes. Es ist bezeichnend, dass Förderer wie Kritiker von dem Robbe-Grillettschen „appareil descriptif“³ sprechen, also die

¹ Busch, a.a.O., S. 378

² vgl. Busch, a.a.O., S. 379

³ Barthes: *Littérature objective*, a.a.O., S. 35; Boisdeffre, Pierre de: *La cafetière est sur la table*, a.a.O., S. 105

mechanische Seite seiner Beschreibungsweise betonen, die wie eine Fotografie in einem scheinbar neutralen, apparativen Abbildungsprozess entstehen. Natürlich kann eine solche Vorgehensweise immer nur eine metaphorische Dimension haben, wenn es um einen sprachlichen Text geht, der letztendlich nicht völlig einem apparativen Entstehungsprozess unterworfen sein kann.¹ Barthes spricht denn auch vom „appareil démonstrateur“², ein Begriff, der den Blick von der produktionsästhetischen Seite zur rezeptionsästhetischen umlenkt. Diese Verschiebung ist bedeutsam, weil dadurch nicht die Vorgehensweise des Autors (Deskription), sondern die Wirkungsfunktion auf den Leser (Demonstration) betont wird, also nicht die vermeintliche apparative Entstehung des Objekts, sondern die implizite Reaktion auf dasselbe. Denn neben der Neutralität des Dargestellten ist gerade das für die Kritiker des Nouveau Roman so verwirrend gewesen, was für die Betrachtung eines Fotos ganz selbstverständlich ist: die demonstrative Funktion, das selbstgenügsame (und damit sinnfreie) „Zeigen-auf“ den Gegenstand des Fotos, wie Roland Barthes es treffend beschreibt:

Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste; elle dit: ça, c'est ça, c'est tel! mais ne dit rien d'autre [...] la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici »; elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce pur langage déictique.³

Barthes beschreibt die Fotografie als reine Hinweis-Sprache, die sich in nichts anderem als in der bloßen Geste auf den Gegenstand erschöpfe.⁴ Die „langage déictique“ beschränke sich in der Aufforderung zum „Voyez“, verweise also nur auf die visuelle Präsenz des Gezeigten. Diese Funktion überträgt Robbe-Grilletts *instantanéité* auf die Ebene der Sprache, wenn er das bloße „être-là des choses“ fordert, und nicht deren Transzendenz hin zu einem übergeordneten Sinnzusammenhang. Doch gerade diese Übertragung löst auf der Ebene der Sprache als Kunstform des Symbolischen Unbehagen aus, weil die Deskriptionen in keinem sie rechtfertigenden Sinnzusammenhang eingebettet sind. Außerdem kann der Eindruck der unvermittelten Präsenz, den das Foto durch seine ikonische Dimension schafft, im Medium der Sprache niemals auf diese Weise eingelöst werden: hier entsteht das Wahrnehmungsbild immer nur durch Vermittlung der Worte, bedarf also eines sinnkonstitutiven Vorgangs, um den Effekt einer Bildvorstellung beim Leser hervorzurufen.⁵

¹ Tatsächlich nähert sich der Nouveau Roman in seiner Strategie der Autor-Zerstörung eben diesem mechanischen Bild an: Hierbei geht es aber um eine Möglichkeit der mechanischen Kombination bzw. Serialität, in der die *thèmes générateurs* in einer Art Zufallsprinzip beliebig zusammengesetzt werden. Dieses Prinzip entfaltet sich v.a. in der Anlehnung an ein anderes Medium, der „erotic dream machine“ des Films, wenn das Rohmaterial von *L'eden et après* durch das Zufallsprinzip zu *Un coup des dès* umgewandelt wird. Vgl. dazu Abschnitt 5.4 dieser Arbeit.

² Barthes: *Littérature objective*, a.a.O., S. 35

³ Roland Barthes: *La chambre claire*, Paris 1980, S. 15f.

⁴ Barthes geht zunächst von dem Amateurfoto aus, vom Schnappschuss, eben der Momentaufnahme, nicht von dem künstlerischen Foto, das durchaus eine Tendenz zum Abstrakten und Symbolischen haben kann. Robbe-Grillet selbst beschreibt seine *instantanéité* ebenfalls mit dem Verweis auf „des photos d'amateur“ (PNR, S. 128). Pierre Bourdieu hat jedoch gezeigt, dass gerade die Amateurfotografie sich nicht nur in dem „Zeigen-Auf“ erschöpft, sondern eine wichtige soziale Funktion erfüllt, v.a. innerhalb des Privaten als erinnernde „Familienfunktion“, wenn ihr „die Aufgabe zuwächst, das Familienerbe gleich einem Schatz zu bewahren“. (Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a. Main 1981, S. 40) Neben der Demokratisierung der Portraitgalerie durch die Möglichkeit der privaten Bilder (ebd., S. 42) ist die Fotografie auch eng „mit den Lebensprozessen der Gruppe verknüpft“. (ebd, S. 43)

⁵ Manfred Smuda hat die medialen Unterschiede der Vorstellungsbild-Konstitution eingehend dargestellt in „Wahrnehmungstheorie und Literaturwissenschaft“, in: Grathoff, Richard; Waldenfels, Bernhard (HG): *Sozialität und Intersubjektivität*, München 1983, S. 272-292. In Anlehnung an Husserl, aber auch an Roland Barthes, stellt er fest, dass zwar sowohl dem Bild (Foto oder Gemälde) als auch der literarischen Beschreibung die Erscheinung eines Bildgegenstandes in der Vorstellung zu eigen ist, aber die Voraussetzungen dazu grundverschieden sind. Während im Gemälde das Sehen im Sinne perzeptiven Vorstellens funktioniert, ist es beim literarischen Text ein Sehen, das sich auf die

Ginge es Robbe-Grillet also wirklich um die ontologische Rettung der Gegenstände (ihr „être-là“), müsste er sich den Vorwurf seiner Kritiker gefallen lassen, das falsche Medium gewählt zu haben.¹ Ein Foto oder eine Filmsequenz kann ein Wahrnehmungsbild sehr viel ökonomischer präsentieren, wofür ein Text mehrere Seiten braucht.² Robbe-Grillet geht auf diesen Vergleich mit den Bildmedien Foto bzw. Film genauer ein in seinem Text *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*.³:

On a même dit, en se référant aux intentions supposées des auteurs, que ces roman contemporain n'étaient que des films avortés et que la caméra devrait ici relayer l'écriture défaillante.⁴

Die Ohnmacht der Literatur resultiere laut der Kritik in der Übermacht der Deskriptionen:

[...] on les trouve inutiles et confuses ; inutiles, parce que sans rapport réel avec l'action, confuses parce que ne remplissant pas ce devrait être, censément, leur rôle fondamental : faire voir.⁵

An dieser Stelle scheint der Begriff des „faire voir“ zu irritieren: erschöpfen sich die Deskriptionen nicht gerade in dieser Funktion, die wir als das „Zeigen-auf“ beschrieben haben, als die bloße visuelle Präsenz? Was es mit diesem Begriff auf sich hat, erklärt sich erst, wenn Robbe-Grillet auf die Funktionen der Beschreibungen bei Balzac näher eingeht, die gerade diese Funktion des „faire voir“ erfüllen würden:

Et il est certain que ces descriptions-là ont pour but de faire voir et qu'elles y réussissent. Il s'agissait alors le plus souvent de planter un décors, de définir le cadre de l'action, de présenter l'apparence physique de ses protagonistes. Le poids des choses ainsi posées de façon précise constituait un univers stable et sûr, auquel on pouvait ensuite se référer, et qui garantissait par sa ressemblance avec le monde « réel » l'authenticité des événements, des paroles, des gestes que le romancier y ferait survenir.⁶

Hier wird deutlich, dass das, was Robbe-Grillet als „faire voir“ bezeichnet kein reines Hinblicken auf den Gegenstand ist, sondern vielmehr eine Authentifikations-Funktion für den gesamten Diskurs übernimmt. Die Beschreibung Balzacs schaffe eine Verbindung zu einem bestimmten Wirklichkeitsbild („univers stable et sûr“), die sich durch einen hohen Wiedererkennungswert auszeichne und dem Leser eine Vertrautheit und Bekanntheit mit der beschriebenen Welt suggeriere.⁷

Erfassung eines Sinnzusammenhangs stützt, der schließlich die „illusion de voir“ (Dufrenne) oder den „effet de réel“ (Barthes) hervorruft. (ebd., S. 278) Außerdem reduziere jede Beschreibung den Gegenstand auf ein Modell und da der Text immer abgeschlossen ist, muss der unabschließbare Prozess der Wahrnehmung auf diese Begrenztheit reduziert werden. (ebd., S. 284)

¹ Pierre de Boisdeffre, dessen polemische Streitschrift *La cafetière est sur la table ou contre le « Nouveau Roman »*, a.a.O. den Tenor dieser Kritik widerspiegelt, attestiert der Beschreibungstechnik Robbe-Grilletts eine „impuissance des mots, fascination des images“ und erklärt: „Non, Robbe-Grillet, vous n'êtes pas un romancier“. (Titeltext, vgl. auch S. 101 und S.109ff.)

² vgl. *PNR*, S. 125

³ *PNR*, S. 123-134. Tatsächlich betrachtet Robbe-Grillet die beiden Medien Fotografie und Film nicht sehr differenziert. Ihr gemeinsame Ausrichtung auf das Visuelle und die Präsenz läuft im Hinblick auf den Film noch in die zusätzliche Möglichkeit aus, die Wahrnehmungsbilder sich wie in der Literatur aufeinander beziehen zu lassen, das „mouvement“ des Diskurses für ein „construire en détruisant“ zu nutzen (S. 130).

⁴ ebd., S. 125

⁵ *PNR*, S. 125

⁶ *PNR*, S. 125

⁷ Natürlich wird Robbe-Grillet dem Werk Balzacs mit seiner zumeist eindimensionalen Kritik nicht immer gerecht. Der Balzac Robbe-Grilletts ist vielmehr ein bewusstes Konstrukt, das als negative Matrix für den „Kampf“ um den *nouveau roman* eingesetzt wird. Rainer Warning hat das Beschreibungsverfahren Balzacs auch im Hinblick auf Robbe-Grillet differenzierter analysiert, und

Das „faire voir“ bedeutet also hier ein Sehen, das eigentlich ein Wiedererkennen ist, also auf das Wissen des Lesers und Wahrnehmungsbilder rekurriert, die ihm vertraut sind. Diese Vertrautheit mündet schließlich in einer automatisierten Wahrnehmung, in der nicht mehr die Dinge in ihrem Dasein selbst präsentiert sind, sondern sie funktionalisiert, um einen „authentischen“ Rahmen, d.h. ein Bild der Welt, das mit dem des Lesers konvergiert, zu schaffen. Wie diese Automatismen funktionieren, hat Robbe-Grillet ironisch dargestellt u.a. in dem nachgestellten Absatz in *Le mannequin*.¹ Die vorangehende Deskription bietet allerdings genau das Gegenteil, so wie die Wahrnehmungsbilder, die Robbe-Grillet uns liefert, eben nicht auf unsere alltägliche Wahrnehmung (und unsere literarische!) verweisen, sondern vielmehr durch Verfremdung eine Desautomatisierung der Wahrnehmung leisten.²

Der Begriff der Desautomatisierung ist untrennbar mit dem russischen Formalismus verknüpft, besonders mit Viktor Sklovskij, der in seinem Aufsatz *Die Kunst als Verfahren*³ zunächst die Automatisierung der Wahrnehmung beschreibt: „Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht.“⁴ Das Wissen des Gegenstandes, seine Funktion, seine Bedeutung für uns, verdeckt das Sehen des Gegenstandes selbst. Die künstlerische Wahrnehmung nun, wie Sklovskij sie begreift, bietet die Möglichkeit, einen Gegenstand so darzustellen, „als werde er zum ersten Mal gesehen“⁵. Das Mittel zu diesem „neuen Sehen“ ist die Verfremdung⁶, die nach Sklovskij ein „Verfahren der erschwerten Form“ ist, „ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert.“⁷ Interessanterweise beschreibt Sklovskij ein solches Verfahren in der sprachlichen Bildlichkeit (am Beispiel Tolstois und der erotischen Kunst), also in der Verwendung sprachlicher Bilder anstatt den Gegenstand „mit seinem Namen“ zu nennen.⁸ In Robbe-Grillet's

festgestellt, dass „die fiktive Welt eines Balzac'schen Romans dem Prinzip der Kontiguität unterstellt“ ist, „und zwar einer Kontiguität über die Fiktionschwelle hinweg.“ (Warning, Rainer: „Physiognomik und Serialität. Beschreibungsverfahren bei Balzac und bei Robbe-Grillet“, in: de Toro, Alfonso: *Texte Kontexte, Strukturen: Beiträge zur französischen und hispanoamerikanischen Literatur*, Tübingen 1987, S. 21-30, hier S. 5) Die Deskription realer Schauplätze gehe unmerklich über zu den fiktiven und produziere damit eine „illusion référentielle“ (ebd., S. 5), die tatsächlich den Wiedererkennungswert erhöht. Doch das Wirklichkeitsbild, das Balzac produziert, sei nicht einfach nur Wirklichkeitsillusion, „sondern die Illusion einer ganz bestimmten Wirklichkeit, eben der im Verborgenen wirkenden Wirklichkeit des allwissenden Physiognomikers“ (ebd., S. 23), in dem alle Wahrnehmungsdaten immer schon „Indiziencharakter“ besitzen. Robbe-Grillet's Wahrnehmungsbilder hingegen ermöglichen nicht die Konstitution eines „konsistenten Bildes“ (ebd., S. 25).

¹ vgl. hierzu Teil 2.4.3 dieser Arbeit

² Sybil Dümchen sieht in der Desautomatisierung einen fundamentalen Bestandteil des Robbe-Grillet'schen Werkes. Angelehnt an die System- und die Informationstheorie interpretiert sie die ästhetische Funktion des Werkes als eine Oszillation zwischen „Ordnungs- und Unordnungspolen“. In der Zerstörung bzw. Störung von Ordnungssystemen kommt der Desautomatisierung natürlich eine besondere Rolle zu. Dümchen bezieht diese allerdings weniger auf wahrnehmungstechnische Aspekte, als auf die Ebene der Kombinatorik und Kontextbildung. Vgl. Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., u.a. S. 15f. und 130-132

³ Sklovskij, Victor: „Kunst als Verfahren“, in: Striedter, Jurij: *Russischer Formalismus*, München 1994, S. 3-35; oder: ders.: *Theorie der Prosa*, Frankfurt / M 1966 (Moskau 1925), darin das erste Kapitel „Kunst als Kunstgriff“, S. 7-26. Ich beziehe mich hier auf die aktuellere Übersetzung in Striedter's Sammelband.

⁴ ebd., S. 16

⁵ ebd., S. 17

⁶ Sklovskij's Begriff der „ostranenie“ meint eigentlich „Seltsammachen“. In Deutschland orientiert sich die Übersetzung als „Verfremdung“ an dem von Brecht eingeführten Begriff. Vgl. dazu Lachmann, Renate: „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Sklovskij“, in: *Poetica* 3 (1970), S. 226-249; hier v.a. S. 228f.

⁷ Sklovskij, a.a.O., S. 15

⁸ vgl. ebd., S. 17 und 25

Metaphern-Kritik sind es aber gerade diese Bilder, die die Gegenstände zu vertrauten Objekten, zu automatisierten Wahrnehmungen haben werden lassen, dem die „verlängerte“, rein visuelle „Bildlichkeit“ entgegengesetzt werden muss¹, um die Dinge zu „objets insignifiants“² zu machen.

Robbe-Grillet bezeichnet seine Umsetzung der Verfremdungs-Funktion auch als „détruire des choses“, die er dem „faire voir“ entgegenstellt. Dabei spielt neben der Entfremdung durch Neutralität und Geometrisierung auch die Fragmentierung eine große Rolle. So leistet z.B. der Beginn von *La chambre secrète* eine solche Verfremdung, indem der Gegenstand, die Brust einer Frau und später der ganze weibliche Körper, durch fragmentierte „Detailaufnahmen“ in geometrischer Beschreibungsweise erst nach und nach als vollständiges Wahrnehmungsbild („vue d'ensemble“)³ entsteht, das schließlich in der Hinrichtungsszene mündet. Diese Vorgehensweise in der Konstruierung des Wahrnehmungsbildes ist jedoch nur in einem Medium möglich, das eine diskursive Bewegung aufweisen kann (eben Literatur oder Film). Auf einem Foto (oder dem zugrundeliegende Gemälde) präsentiert sich die Szene unweigerlich zunächst im „vue d'ensemble“, um eventuell nach diesem Eindruck in die Details gehen zu können. So kann der literarische Diskurs die Wahrnehmung des Lesers gezielt steuern und damit die Desautomatisierung initiieren. Dabei gibt es zwei Ebene zu unterscheiden: einmal die Wahrnehmungsbilder der Gegenstände selbst, also der denotativen Ebene (bezieht sich auf die alltägliche Wahrnehmung); und zweitens die diskursive Ebene, die literarische Wahrnehmung, d.h. die Automatismen, die sich in der literarischen Rezeption etabliert haben (orientiert an den „notion périmées“).

So lösen die Wahrnehmungsbilder von alltäglichen Gegenständen wie Kaffeekanne, Automaten-Sandwich (*Les Gattes*), Rolltreppe etc. die Dinge aus ihrer Funktion heraus, die sie für unser Leben haben und stellen sie in einer Distanz von uns als neu gesehene Objekt dar.⁴ Und nicht

¹ Dass Sklovskij bestimmte Verfahren der Verfremdung in seinem Text darstellt, heißt nicht, dass er diese verabsolutiert. Vielmehr sieht er die historische Entwicklung der Literatur als Ablösung alter Formen, die ihre Wirksamkeit verloren haben. Damit sind die Verfahren der Entautomatisierung historisiert. Vgl. Lachmann: „Die ‚Verfremdung‘...“, a.a.O., S. 234. Lachmann arbeitet v.a. den interessanten Gedanken der „Entblößung“ heraus: „alte Formen, d.h. kanonisierte, die nicht mehr wahrgenommen werden, haben eine letzte Chance der Wirksamkeit, wenn sie sich dem Verfahren der Entblößung unterziehen [...] das darin besteht [...], dass er über sich selbst reflektiert und damit auf sich selbst als auf einen Kunstgriff verweist.“ (ebd., S. 234) Diese Ideen greift Robbe-Grillet implizit auf, wenn er den Realismus als eine literarische Form beschreibt, die keine Wahrnehmung mehr ermöglicht. Robbe-Grillet verwendet in seinem Aufsatz *Warum und für wen ich schreibe* (a.a.O., S. 64) das Bild eines Sandstrandes und das Einprägen von Mustern darin als Symbol für seinen Begriff von literarischer Entwicklung: „Prägt jemand einen unbetretenen Strand mit seinen Schritten, verändert er das System (in diesem Sinne das des Romans). Nun folgen ihm andere und hinterlassen ihre Spuren. Dies geschieht solange, bis das „System“ abgenutzt ist, d.h. die hinzukommenden Fußspuren hinterlassen keinen merklichen Eindruck, können nicht mehr als Form erkannt werden in der Fülle der gleichartigen Spuren. Doch wenn jemand mit einem Fahrrad käme, würde er erneut aus dem mit Fußspuren überzogenen Strand eine Matrix machen, auf der sich die gewellte Fahrradspur sichtbar abhebt und damit das System erneuert.“ Robbe-Grillet verbindet diese bildliche Ausführung auch mit der impliziten Aufforderung, das gegen Ende der fünfziger Jahre überholt scheinende System des *nouveau roman* (das die Schritte im Sand des Systems „Balzac“ hinterließ) zu überschreiten zum „nouveau nouveau roman“ und ist sich der Geschichtlichkeit seiner eigenen Formsprache durchaus bewusst.

² PNR, S. 126

³ PNR, S. 127

⁴ Barthes kommentiert diese Vorgehensweise so: „sa fonction [de la chose] n'était qu'illusoire, c'est son parcours optique qui est réel“ (*Littérature objective*, a.a.O., S. 32). Interessanterweise sind die von Barthes (seiner Ansicht nach „zufällig“) in den Mittelpunkt seiner Analyse gerückten Objekte Nahrungsmittel, wie der berühmte „jambon“ bei Diner von Dupont, oder eben der „sandwich préfabriqué“. Vielleicht sind diese Beispiele besonders signifikant, weil die Funktion dieser Dinge sie wortwörtlich „existenziell“ mit dem Menschen verbindet, dienen sie doch direkt seiner Lebenserhaltung.

selten spiegelt sich diese Desautomatisierung auch in den Figuren selbst der Texte: In dem dritten und letzten Teil aus *Dans les couloirs du métropolitain* in *Instantanés, Un souterrain*, ist es ein Mann, der aus dem System der durch die U-Bahn-Gänge strömenden Menschen herausfällt (so wie die Schüler in *Le remplaçant* das System der *histoire* durchbrechen durch eine reine Blicksituation), die im vorhergehenden Text bereits durch die Gruppe auf der Rolltreppe mit Attributen belegt sind, die jenes leere „Sehen“ beschreiben, das nichts mehr sieht: „ces yeux grands ouverts et fixes, au regard vide“, die die Rolltreppe betrachten, ohne sie zu sehen („contempler sans le voir“).¹ In *Le souterrain* wird die „foule clairsemée de gens pressés“ durch eine „passage transversaux“ geschleust, einen Ort also, der sich eben in jener Funktion erschöpft, einen Ort, den man in Anlehnung an Marc Augé auch als „non-lieu“² bezeichnen könnte. An den Wänden hängen den Gang entlang identische Werbeplakate, an denen die Personen vorbeigehen „sans détourner le regard“. Nun folgt eine Deskription des auf dem Plakat Abgebildeten, wiederum ein *instant*: ein überdimensionaler Frauenkopf, die Lippen nähern sich gerade dem Hals einer Flasche Mineralwasser. Auf dem Plakat befinden sich passenderweise die Worte „plus pure“, die einmal als Werbebotschaft, aber auch als poetologischer Kommentar auf die neutrale Deskription gelesen werden können, die trotz ihrer distanzierten Zurückhaltung das erotische Potential des Bildes nicht ganz verdecken kann.³ Ein Mann fällt nun aus dem „System“ der Passanten heraus: „leur passage est gêné par un homme arrêté“. Dieser Mann stört den Fluss, den Ablauf der Maschine, der in den drei Orten in *Dans les couloirs* so wichtig ist. In dem er diesen Ablauf aber durchbricht, entsteht im Text, wenn auch auf minimaler Ebene, ein Rest von „Ereignis“. Es ist bezeichnend, dass sich dieses (Anti-)„Ereignis“ wiederum in einen reinen Blickmoment verdichtet: der Mann wird zum „spectateur“,⁴ einem paralysierten freilich, eines der Bilder. Seine „contemplation“⁵ wirkt im wahren Sinne „desautomatisierend“ auf das System, auch wenn der Text damit endet, dass durcheilende Passanten „interceptent alors le regard“.⁶

Diese kurze Szene macht deutlich, dass es bei Robbe-Grillet's Umgang mit der Desautomatisierung der Wahrnehmung nicht darum geht, in irgendeiner Form „Erkenntnis“ zu erlangen, zu einem „neuen, reflektierten“ Sehen zu kommen, das uns die Welt neu erschließt. Man könnte sagen, dass sie ein adäquater Ausdruck einer irritierenden und polyperspektivischen Moderne sind, in der das mimetische Habhaftwerden von Welt nicht mehr literarisches Projekt sein kann. Die einzige Möglichkeit, ihr noch mimetisch zu begegnen, ist in fotografisch-minimalen Einschnitten, in kurzen Sequenzen; in Fixierungen und Kadrierungen entstehen nur noch kleine Zellen der Beschreibung, um überhaupt noch etwas über die Welt sagen zu können. Damit wäre die Fotografie-Kritik Susan Sontags auf die Literatur übertragen. In *Über Fotografie* heißt es:

Durch Fotografien wird die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel, und Geschichte, vergangene und gegenwärtige, zu einem Bündel von Anekdoten und *faits divers*. Die Kamera atomisiert die Realität, macht sie „leicht zu handhaben“ und vordergründig.⁷

„Welt“ ist aber bei Robbe-Grillet keineswegs mehr etwas, das als abgeschlossenes „geschichtliches Ganzes“ („univers stable et sur“) vorausgesetzt werden kann. Ist die „Vordergründigkeit“ noch in der „Oberflächenneutralität“ wiederzufinden, ist es gerade die leichte „Handhabbarkeit“, die eben nicht in den „instantanés“ zum Ausdruck kommt. Denn „Welt“, das ist bei Robbe-Grillet nicht vielmehr als ein „glissement“, ein „mouvement paradoxal (construire en détruisant)“.⁸ Und sobald die Deskriptionen in

¹ I, S. 81

² vgl. Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992

³ An dieser Stelle könnte man einen sozial-psychologischen Kommentar aufmachen, der die Wirkungsweise dieser Werbestrategie der sich wiederholenden, identischen Plakate entlang eines Durchgangsortes, der eben keine konzentrierte Wahrnehmung unterstützt: so könnte sich die Botschaft mittels „automatisierender Wahrnehmung“ in das Unterbewusstsein der Passanten festsetzen.

⁴ I, S. 88

⁵ ebd.

⁶ ebd.

⁷ Sontag, Susan: *Über Fotografie*, München / Wien 1978, S. 28

⁸ PNR, S. 130. Zum Begriff des „glissement“ vgl. auch Abschnitt 5.4.3 dieser Arbeit.

ein komplexere Struktur eingebunden sind wie in den Romanen, lösen sich die „fotografischen“ Eindeutigkeiten und „Handhabbarkeit“ auf: Szenen und Dinge kehren wieder, wie das geheime Zimmer in *Le voyeur* oder das Mal des toten Tausendfüßlers in *La jalousie*, doch sie verändern (wenn auch nur in kaum bemerkbaren Details) ihr Aussehen, ihnen kommt keine wirkliche Stabilität zu. Die Deskription erschafft die Gegenstände und „soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, etc.“¹

Die akribische Beschreibung, das obsessionelle Gerichtetsein auf den Gegenstand des Blicks, hat letztlich weniger die „Befreiung der Dinge“ zum Ziel, sondern vielmehr die Befreiung des Lesers, dem „un autre mode de participation“² am Werk selbst zukommen soll. Denn die Flüchtigkeit der Dingwelt schließt mit ein, dass es immer nur Hypothesen über die Bedeutung der wiederkehrenden Deskriptionen geben kann und keinen letzten, durch den Text gesicherten Sinn (so, wenn der Leser von *Le voyeur* sich fragt, ob Mathias tatsächlich einen Mord begangen hat oder tatsächlich ein Ehebruch in *La jalousie* stattgefunden hat). Robbe-Grillet beschwört den Leser, der selbst zum „créateur“ wird schon in *Temps et description*, und bringt sogar eine implizite – wenn auch sehr allgemein gehaltene – soziale Konsequenz darin zum Tragen: es werde von ihm, dem Leser des *nouveau roman*, verlangt „de participer à une création, d’inventer à son tour l’œuvre – et le monde – et d’apprendre ainsi à inventer sa propre vie.“³

Mittel dieser „Befreiung“ ist zunächst die Etablierung der Deskription, also die Desautomatisierung der traditionellen Lesererwartung nach *histoire* und Kontinuität einer solchen. Diese Desautomatisierung der rezeptiven Wahrnehmung von Texten geschieht gerade durch das „fotografische“ Dispositiv und entsteht durch die Übertragung der fotografischen Funktion des „Zeigens“ auf die Literatur.⁴

Doch der Verweis auf die mimetische Funktion des Fotos⁵ und seine reine Hinweissprache öffnen noch ein weiteres Problemfeld: so wie das Foto traditionell das Abbild einer vorgegebenen Wirklichkeit ist, so sind auch die Deskriptionen zunächst als ein direkter Verweis auf die (fiktive) Realität zu sehen. Das was beschrieben wird, befindet sich für den Leser erst mal als Gegenstand im fiktiven Raum- und Zeitgefüge, es ist präsent und damit „real“. Auch die ausgedehnten Deskriptionen scheinen zunächst die (fiktive) Realität zu bestätigen, sie zu verfestigen. Sie verweisen quasi referentiell auf die Realität des im Text Dargestellten, sind „Zeugen“ oder „Indizien“ dieser Wirklichkeit. Sie haben ihren Referenten in der Wirklichkeit der fiktiven Welt. Doch wie bereits *La chambre secrète* zeigt, ist das in den Deskriptionen Beschriebene nicht immer ein Gegenstand der direkten Wirklichkeit, sondern oft genug entpuppt sich dieser als ebenfalls bereits zu einer Realität der zweiten Ordnung gehörig (in diesem Fall das fiktive Gemälde von Moreau). Das meint, die Deskription, die selbst ein Wahrnehmungsbild der Wirklichkeit bilden soll, hat zum Gegenstand etwas, das bereits tatsächlich ein „Bild“ ist, es entsteht eine *mise en abyme*, eine Bild im Bild-Struktur.

Diese „Bilder“ können direkte Abbilder sein wie Spiegelungen. In *Le mannequin* unterscheidet die Deskription letztlich nicht mehr zwischen der ursprünglichen „realen“ Puppe und den beiden Abbildern, es gibt nun drei Puppen im virtuellen Raum der doppelten Spiegelung. Die Spiegelung in *La mauvaise direction* erhält eine „realistischere“ Darstellung als die „Realität“. Die Deskriptionen, die uns eigentlich Auskunft geben sollen über die stabile Welt der Dinge, die sich so objektiv auf die Realität zu beziehen scheinen, werden in ihrer Verweis-Funktion pervertiert und eröffnen ein perfides Spiel mit Realität und (Ab-) Bild.

¹ PNR, S. 127

² PNR; S. 134

³ PNR, S. 134

⁴ Man hat diesen Desautomatisierungsvorgang im Werk Robbe-Grilletts historisiert und für das Frühwerk mit den zahlreichen Zentimeterangaben und der räumlichen Vermessungssprache verbucht. Vgl. Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S. 131

⁵ vgl. zur referentiellen Dimension des Fotos Barthes: *La chambre claire*, a.a.O., 15-18. Und auch bei Sontag heißt es: „Die Fotografie – jede Fotografie – scheint eine unschuldigere und deshalb genauere Beziehung zur sichtbaren Realität zu haben als andere mimetische Objekte.“ (*Über Fotografie*, a.a.O., S. 12)

Neben den Spiegelungen sind es verschiedenste Bildmaterialien, die Gegenstand der Deskription werden können, neben Fotografien v.a. realistische Gemälde, Kino- oder Werbeplakate, Postkartenmotive etc. *Dans le labyrinthe* beginnt mit zwei Szenen, die sich abwechselnd durchdringen, aber beide durchaus zur „Realität“ des Diskurses zu gehören scheinen: der Ich-Erzähler in dem Zimmer und die Szene des Soldaten, draußen, im Schnee. Die Beschreibung des Zimmers sowie des Blicks von außen auf das Haus wechseln sich ab, bis ein drittes Beschreibungsmoment aufgenommen wird: das Bild, das über der Kommode hängt, und das den Titel trägt „La defaite de Reichenfels“.¹ Die in diesem Bild dargestellte Wirtshausszene ist ebenfalls eine Art „instantané“: die Gesten und Gebärden der abgebildeten Personen sind „arrêtés net en plein développement“². Der Blick, vermutlich derjenige des Ich-Erzählers, der das Bild in dem Zimmer eingehend betrachtet, wird in der Deskription des Bildgegenstandes immer genauer und detailreicher. Links ist der Wirt, in der Mitte eine Gruppe Zecher zu sehen. Rechts befindet sich eine Gruppe, die ihrerseits ein Plakat oder ein Bild zu beobachten scheint, also eine Verdopplung der Beobachtungssituation darstellen. Ziemlich zentral befindet sich ein kleiner Junge, der auf dem Boden sitzt und für die Geschichte noch eine große Rolle spielen wird – mit einer Schuhschachtel, dahinter etwas isoliert ein Tisch mit drei Soldaten. Im Hintergrund wird kurz ein „fouillis“ angedeutet, das (wie im Unschärfbereich einer Fotografie übrigens) als „dont le dessin est d’ailleurs plus flou“³ beschrieben wird. Doch je detailreicher die Deskription auch wird⁴, einige Schlüsselwörter wie „composition“ oder „le tracé“⁵ zeigen an, das man sich auf der Ebene der zweiten Realität, der Beschreibung eines künstlichen Bildes, eines Gemäldes, befindet. Doch dann entsteht ein Bruch, für den ungenauen Leser eher fließend, nachdem die Szene plötzlich übergegangen ist auf die erste Ebene, sie ist nicht länger die Beschreibung des Gemäldes, sondern sie fällt aus dem *instantanéité* heraus und wird zu einer (wenn auch höchstwahrscheinlich vom Erzähl-Ich imaginierten) ablaufenden Szene, aus der sich heraus die Erzählung entspinnt. Dass sich der Text nun nicht mehr auf der Ebene der Bildbeschreibung befindet, sondern die Szene als direkt erzählte, also als beschriebene „Realität“ markiert, wird durch die Einführung einer Zeitachse signalisiert, zunächst an der Figur des Soldaten: „Il a fini son verre depuis longtemps. Il n’a pas l’air de songer à s’en aller.“⁶ Die Bildbeschreibung begnügt sich mit der bloßen visuellen Bestandsaufnahme des *instantané*, der wiederum durch das Bildobjekt „Gemälde“ ausreichend gerechtfertigt ist. Als Beschreibung einer „wirklichen Szene“ jedoch wird eine Vergangenheit evoziert (depuis longtemps), die über die Szene selbst hinausweist, sowie eine mögliche Zukunft (s’en aller) bzw. Motivation des Protagonisten. In diesem neuen Modus der Beschreibung öffnet sich also ein Horizont der Spekulation, und es werden Erklärungen für den momentanen Stillstand der Szene gesucht, was darauf hindeutet, dass eben dieser Stillstand nicht mehr mit dem Status des Gemäldes erklärt werden kann. Die starre Haltung des Soldaten sowie seine „yeux fixe“ werden ebenfalls nicht mehr dadurch erklärt, dass es sich um eine „Momentaufnahme“ handelt, sondern durch einen „wirklichen Fakt“: „Il a l’air de s’être endormi de fatigue, assis contre la table, les yeux grands ouverts.“ Mit dieser zeitlichen Dimension, die in die Szene eingesetzt worden ist, werden auch Fragen möglich, die die Narration, die Bewegung der Szene sowie eine „histoire“ vorantreiben: Warum ist der Soldat müde? Was hat er erlebt? Was wird er tun? Schließlich gibt es einen endgültigen Bruch, der die Szene nicht nur in der Beschreibungsart, der Betrachtungsweise des Beobachters von der vorigen

¹ Das Bild findet zum ersten Mal Erwähnung: *Labyrinthe*, S. 24, der Titel (der ebenfalls als Titel der deutschen Übersetzung des Romans diente) findet sich zum ersten Mal auf S. 28.

² *Labyrinthe*, S. 26

³ *Labyrinthe*, S. 28

⁴ So detailreich, dass sie sogar über den Ausdruck in den Augen der Soldaten spricht, d.h. fast zu einer Großaufnahme der Gesichter aufschwingt, die bei einer tatsächlichen Gemälde-Betrachtung, die zudem wahrscheinlich von einem im Bett liegenden Subjekt ausgeführt wird, zumindest fragwürdig erscheint. Vgl. *Labyrinthe*, S. 28ff. Die Augen des Soldaten, der zentralen Figur der Betrachtung, sind einmal mehr, wie bei den Personen in *Dans les couloirs du métropolitain* „des yeux fixes, vides, sans expression“ (ebd., S. 30).

⁵ *Labyrinthe*, S. 30

⁶ *Labyrinthe*, S. 31

Gemäldebeschreibung absetzt, sondern auch auf der Ebene des Dargestellten selbst: das Kind fängt an zu sprechen und wendet sich direkt an den Soldaten: „Tu dors?“.¹

Die drei Szenen, das Zimmer, die Strasse und die Wirtshauszene setzen sich schließlich zu einem „labyrinthischen“ Diskurs zusammen, in dem nicht mehr unterschieden werden kann, ob es sich um die Beschreibung eines Bildes oder um Szenen handelt, die Bezug zur Realität haben, oder ob es nur Imaginationen des Erzähl-Ichs sind. V.a. ein Element initiiert die Verbindung der Ebenen: die Schuhschachtel. Sie taucht bereits am Anfang sowohl in der Straßenszene auf (der Soldat hält sie in der Hand), als auch im Zimmer, direkt auf der Kommode unter dem Bild, in welchem sie von dem kleinen Jungen gehalten wird. Die Realitätsebenen verwischen, imaginierte Szene, vermeintliche Realität und tatsächliches Gemälde treffen sich auf derselben Bildebene.

Die Bildobjekte sind aber nicht immer wie in *Dans le labyrinthe* deutlich als solche gekennzeichnet. In *Projet pour une révolution à New York* wird eingangs eine sado-erotische Szenerie beschrieben, die zur denotativen Realität zu gehören scheint, bis sich herausstellt, dass es sich dabei tatsächlich um das Motiv eines Plakats zu einem Theaterstück handelt – was den Diskurs nicht daran hindert, die Szene als „Realität“ wieder aufzunehmen und weiterzuschreiben.

Diese Übergänge von Realität zu Bildern und vice versa funktionieren nach der Art eines *trompe-l'œil* und führen zu einem generellen Misstrauen des Lesers an die objektive Wirklichkeit des Dargestellten. „Realität“ ist in Texten Robbe-Grilletts immer schon im Verdacht, ein „Bild“ zu sein, was ein „Bild“ nicht davon abhält, „imaginierte“ Realität zu werden. Letztlich ist es im visuellen Universum Robbe-Grilletts sogar irreführend, überhaupt eine Trennung von Bild und Realität einzuführen: Wenn wir Robbe-Grilletts Prämisse von der „subjectivité totale“² seines Werkes ernstnehmen, dann beziehen sich die Deskriptionen nicht referentiell auf etwas, das „Welt“ heißen könnte, sondern sind immer schon Wahrnehmungsbilder, perzeptuelle Bilder: „Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires [...]“³, oder, wie Barthes es ausdrückt: „Toute description littéraire est une *vue*.“⁴ Damit wäre alles bevor es abgebildet würde, sei es durch ein Foto, ein realistische Gemälde oder eine Beschreibung, immer schon ein perzeptives Bild, da es ein durch ein Subjekt Wahrgenommenes ist - auch wenn dieses Subjekt nur der neutrale reine *regard* sein sollte: es ist kadriert, umgrenzt, ausgewählt und fixiert. Der Begriff des „Abbildens“ oder „Nachbildens“ würde absurd in der Aufhebung der Differenz zwischen Vorbildern und Bildern.

Damit nähert sich die robbe-grillettsche Wahrnehmungs-Ästhetik dem relativistischen Bildlichkeitsmodell Mitchells, der Welt nicht begreift als etwas neutrales, eindeutig Sichtbares, sondern ein Repräsentationssystem, das beständig, statt von einer Wirklichkeit zu einem Abbild überzugehen, von einem Bild in ein anderes übersetzt wird.⁵

Die Übergänge und *trompe-l'œil*-Effekte lassen sich, dieser Prämisse folgend, als Übergänge nicht zwischen „Realität“ und „Bild“ sondern zwischen verschiedenen Klassen von Bildern verstehen, wie sie Mitchell für die allgemeine Bildlichkeits-Diskussion aufgestellt hat:⁶

Das Bild teilt sich nach Mitchell genealogisch in fünf Gruppen:

1. Graphisch (Gemälde, Zeichnungen)
2. Optisch (Spiegel, Projektionen)
3. Perzeptuell (Sinnesdaten, „Formen“, Erscheinungen)
4. Geistig (Träume, Erinnerungen, Ideen, Vorstellungsbilder)
5. Sprachlich (Metapher, Beschreibungen)

Für Robbe-Grilletts Werk kann man feststellen, dass alle Bildtypen der ersten vier Kategorien auf der denotativen Ebene vorkommen, von den sog. sprachlichen Bildern (also der diskursiven Ebene)

¹ *Labyrinthe*, S. 31

² *PNR*, S. 117

³ *PNR*, S. 116

⁴ Roland Barthes: *S/Z*, Paris 1970, S. 61

⁵ vgl. hierzu Teil 2.1 dieser Arbeit.

⁶ Mitchell: „Was ist ein Bild“, a.a.O., S. 17-69

aber ein absolutes Primat der zweiten, der Beschreibung, vor den Metaphern besteht. Zweitens, und dies ist die eigentlich wichtige Feststellung, gibt es Überschreitungen, Transgressionen der unterschiedlichen Bildtypen untereinander: vom graphischen zum perzeptuellen bzw. geistigen (wenn *La défaite de Reichenfels* in eine direkt wahrgenommene Szene übersetzt wird, die vermutlich imaginiert ist), vom perzeptuellen zum optischen (*Le mannequin*) oder vom perzeptuellen zum graphischen und dann zum geistigen (*La chambre secrète*). Dabei bilden die bisher behandelten Deskriptionen der *instantanés* nur jeweils Paradigmen. Wie diese Transgression auf der Ebene eines Gesamtkontextes funktionieren, und v.a. welche Konsequenzen sie für das Subjektkonzept des jeweiligen Textes bedeuten, dies werde ich am Beispiel von *Le voyeur* eingehend behandeln.

An dieser Stelle kann bereits festgehalten werden, dass der hierin konstituierte Wirklichkeitsbegriff der einer allumfassenden „Bildlichkeit“ ist: Alles ist nur im oder als Bild gegeben. Gerade im Zusammenhang mit dem Medium der Fotografie, die so sehr das Verbleiben der referentiellen Bezugnahme auf „Welt“ inkarniert, kommentieren die Robbe-Grillet'schen Deskriptionen einen Umstand, der sich auch in der Realismus-Kritik Barthes¹ sowie in den „thèmes générateurs“ des *nouveau nouveau Roman* (den Klischee- und Populärbildern der modernen Gesellschaft) spezifizieren wird und den man mit Mitchell so umschreiben kann:

Die modernen Untersuchungen gehen davon aus, dass Bilder als eine Art Sprache verstanden werden müssen; man hält Bilder nicht mehr für transparente Fenster zur Welt, sondern begreift sie als eine Sorte Zeichen, die sich trügerisch im Gewand von Natürlichkeit und Transparenz präsentiert, hinter der sich aber ein opaker, verzerrender, willkürlicher Mechanismus der Repräsentation, ein Prozeß ideologischer Mystifikation verbirgt.²

So ist letztendlich auch Robbe-Grillet's kritische Behandlung der referentiellen Dimension der Medien Film und Fotografie zu sehen, die ihm zu sehr vorgibt, Funktionen des „reproduire, copier, transmettre“ zu sein.³ Dies führt in eine Ablehnung des „cinéma naturaliste“ und in die Affirmation des Imaginären:

C'est n'est pas l'objectivité de la caméra qui les [nouveaux romanciers, Anm. von mir] passionne, mais ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire.⁴

Wir werden sehen, wie diese „domaine de l'imaginaire“ in den Filmen Robbe-Grillet's, aber auch in seinen Romanen *Le voyeur* und *La jalousie* umgesetzt wird.

3.3 Fotografie und Erinnerung (*L'année dernière à Marienbad*)

Wenn Fotografien als Bildobjekte in der Funktion des Übergangs von Bildtypen auftauchen, teilen sie sich diese Rolle mit anderen Bildtypen, v.a. mit Objekten der bildenden Kunst. Das Bild ist präsent, der Gegenstand des Fotos ist in der Beschreibung der Wahrnehmung gegeben. Robbe-Grillet sieht die Gemeinsamkeit von Fotografie und Film in ihrer medien-spezifischen Konstruktion der „temps sans profondeur“⁵ („Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instantanés [...]“)⁶. Doch in der Phänomenologie eines Fotos steckt traditionell noch eine das präsent Dargestellte transzendierende Dimension: „Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la

¹ Für Barthes geht dem mimetischen Akt der Deskription eine „rituelle“ Transformation des „réel“ in ein kadriertes Objekt des „écrivain“ voraus, ein Bild vor dem Abbilden sozusagen. „Ainsi le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel.“ (*S/Z*, a.a.O., S. 61) Deskription ist damit ein „dé-peindre“, eine „mimesis seconde“, die auf einer Übersetzung von (Bild-) Codes beruht, und nicht auf einer direkten Transformation von „Realität“ in Sprache.

² Mitchell: „Was ist ein Bild“, a.a.O., S. 18

³ *PNR*, S. 126

⁴ *PNR*, S. 128

⁵ *PNR*, S. 20; vgl. zur „temps sans profondeur“ auch Abschnitt 2.2 dieser Arbeit.

⁶ *PNR*, S. 130

rétention.¹ Die „rétention“, die Bewahrung, das „Sich-merken“ (*retenir*) - damit verweist Barthes auf das, was er auch als „émanation du réel passé“² bezeichnet, die zur „force constative“ der Fotografie wird, die sich nicht in der „Zeigen-auf“-Funktion wiederfindet, sondern in dem „étonnement du « ça a été »“³, einem Erstaunen, das Barthes zufolge nachlässt und als dessen letzter Zeuge er sich selbst und sein Buch sieht.⁴ Die Dimension des „ça a été“ entsteht eigentlich durch den in der Betrachtung des Fotos mitgedachten fotografischen Akt: die unhintergehbare Erkenntnis, dass in diesem (vergangenen) Akt etwas vor der Kamera gewesen sein muss, auf das das Foto zum Zeitpunkt des Betrachtens verweist, oder dessen „Emanation“ es genealogisch ist. So betrachtet eröffnet das Foto einen Raum der Vergangenheit und wird zum „témoignage“ eines Ereignisses, auch wenn dieses jenseits der Bedeutung des Dargestellten nur im fotografischen Akt selbst liegt.

Damit wird das Foto zum adäquaten Objekt in einem Erinnerungs-Projekt, das auf etwas Vergangenes, Wirklich-Stattdafundenes verweist. So geschieht es auch in *L'année dernière à Marienbad*, wo ein Foto zu einem „Beweis“ eines Versprechens, einem Pfand der Vergangenheit wird, das in der Gegenwart einzulösen ist. Da ich das Erinnerungsprojekt, das in *Marienbad* zur Darstellung kommt (inklusive seiner Zerstörung), an anderer Stelle ausführlich in der Perspektive vom Antagonismus Stimme – Bild analysieren werde, soll an dieser Stelle nur eine kurze inhaltliche Erläuterung der Grundkonstellation der Protagonisten unter Berücksichtigung der Einbindung des Fotos folgen.

Robbe-Grillet selbst hat den Film als eine „histoire d'une persuasion“⁵ bezeichnet: Der männliche Protagonist X versucht sein Objekt der Begierde, A, in den langen Fluren und Sälen eines „grand hôtel“ zu überzeugen, dass sie sich ein Jahr zuvor im Hotel von Marienbad getroffen und geliebt hätten. Doch A scheint sich an diese Ereignis nicht erinnern zu können. Oder sie will ihr damit verbundenes Versprechen nicht einlösen, denn X behauptet weiter, sie hätte ihn um ein Jahr vertröstet, bevor sie mit ihm fortgehen (und ihren Gefährten M verlassen) wolle. Als „Beweis“ führt er ein Foto an, das A in einem weißen Kleid auf einer Bank in einem Park zeigt. Sie blickt darauf in die Kamera. Ein „photo d'amateur“⁶ offensichtlich, wie Robbe-Grillet in seinem zugrundeliegenden *ciné-roman* selbst anmerkt.

Das Foto kommt als Objekt im Film nur in fünf Sequenzen vor, davon wird es in einer Sequenz nur verbal erwähnt. Und hier gibt es eine Differenz zum *ciné-roman*: Zwar sind auch hier alle fünf Sequenzen enthalten, allerdings ist es in den beiden ersten Sequenzen nicht das Foto, das als Pfand dient, sondern ein „bracelet“. Resnais hat dieses „bracelet“ aus dem Roman im Film in eben diesen zwei Sequenzen nahtlos durch die Fotografie ersetzt, unter strenger Beibehaltung im übrigen des robbe-grilletischen Dialogtextes und der „mise en scène“. Doch die Ersetzung durch das Foto passt sich durchaus perfekt in den robbe-grilletischen Diskurs ein, womit sie wohl auch ein Indiz für die vom Autor beschworene „complète entente“⁷ zwischen ihm und Alain Resnais ist.¹ Die genauere

¹ Barthes: *La chambre claire*, a.a.O., S. 140

² ebd., S. 138

³ ebd., S. 146

⁴ Dieses „étonnement“ teilt er mit Susan Sontag und es ergibt sich bei beiden zunächst aus der Faszination der historischen Fotografie (bei Barthes das Foto des jüngeren Bruders Napoléon, aber auch das seiner eigenen Mutter, vgl. auch Koppen: *Literatur und Photographie*, a.a.O., S. 143-146). Koppen lokalisiert dieses Erstaunen signifikanterweise auch im Aufkommen der erotisch bzw. pornografischen Fotografie zur Mitte des 19. Jahrhunderts hin. Der aufregende Unterschied zur Aktmalerei ergibt sich aus eben demselben Umstand, das auch der historischen Fotografie zukommt: „Die Fotografie ruft die Vorstellung der tatsächlichen Realität, ja Präsenz des Referenzobjektes ab und versetzt so den Betrachter gleichsam in die Position eines Voyeurs.“ (ebd., S. 151)

⁵ Robbe-Grillet: *L'année dernière à Marienbad*, Paris 1961, S. 12, im Folgenden abgekürzt durch *Marienbad*. Wenn sich die Beschreibung an einer Stelle ausdrücklich auf den gleichnamigen Film von Alain Resnais (F/I 1962) beziehen soll, ist dies mit *Marienbad (Film)* angegeben. Ich beziehe mich dabei auf die DVD-Ausgabe des Films bei Fox Lorber, USA 1999. Die Zeitangaben sind nach dem Muster h:mm:ss angegeben.

⁶ *Marienbad*, S. 137

⁷ *Marienbad*, S. 11

Betrachtung der fünf Sequenzen ist also auch in der Perspektive des Medienwechsels von *ciné-roman* zum fertigen Film interessant.

Die erste Sequenz, in der das Foto vorkommt, ereignet sich im Film erst nach 54 Minuten.² X und A gehen einen Gang entlang, X bedrängt A, sich zu erinnern. Er hält sie auf und zieht das Foto aus der Tasche. Während es im Roman nun heißt „Ne reconnaissez-vous pas, non plus, ce bracelet?“ ist in der entsprechende Dialogzeile im Film „ce bracelet“ einfach durch „cette photographie“ ersetzt. Er zeigt A das Foto, doch der Zuschauer kann noch nicht erkennen, was darauf zu sehen ist. As Antwort ist indifferent, einem schnellen „si“ folgt ein ebenso schnelles „non“. Im *ciné-roman* sagt sie, sie habe einst einen solchen „bracelet à ce genre“ besessen, es aber verloren. X macht diesen Gegenstand nun zu einem „Pfand“: Sie habe es nicht verloren, sondern ihm gegeben, sogar ihr Vorname wäre darauf graviert. Doch A zieht sich erneut auf die Hypothese der Ähnlichkeit zurück: ihr Vorname sei „le plus courant“ und „Des bracelets comme ça... il doit y en avoir certaines...“ Der „bracelet“ ist also ein klassisches Liebespfand, und eben diese Funktion übernimmt im Film das Foto. Noch identifizierender als ein eingravierter Vorname ist hier das Konterfei der geliebten Person zu sehen. Als A sich trotzdem auf ihr „Je ne me rappelez pas“ zurückziehen will, besteht X auf seinem Pfand: „Vous rappelez bien qui l'ai fait...“ Er habe es letzte Jahr in Marienbad aufgenommen, und sie habe ihn darum gebeten. Und mit ihrem Abbild, das sie ihn einst hat „nehmen“ lassen, fordert er nun das Objekt der Begierde selbst ein. Das Foto als erotische Besitzergreifung verleiht ihm also eine Art magischer Macht über das Objekt, nicht zuletzt, weil er, den fotografischen Akt evozierend, sich selbst als denjenigen setzt, der es gemacht hat, bzw. den sie es hat nehmen lassen.³

Diese Funktion des Liebespfands, das der Film vom eher traditionellen Gegenstand des *bracelet* auf das Foto projiziert (ein fotografische „Souvenir“ in seiner doppelten Bedeutung)⁴, wird erweitert in einer zweiten Sequenz, in der von dem jeweiligen Objekt (*bracelet* bzw. Foto) nur die Rede ist, das Objekt selbst aber nicht in Erscheinung tritt. X und A sitzen auf einer Parkbank, ähnlich der auf dem Foto (das der Zuschauer aber bisher nicht zu sehen bekommen hat), allerdings aus der gegenüberlegene Perspektive von der Filmkamera gezeigt. X insistiert erneut: „C'est ce jour-là que vous m'avez donné le petit bracelet blanc.“ Im Film heißt es entsprechend: „que je vous ai photographié“. Dann geht der Dialog identisch weiter:

¹ Die Funktion des Gegenstandes, eben ein „Pfand“ zu sein, dass an die Vergangenheit gemahnen soll, ist beim „bracelet“ sowie beim „Foto“ nahezu identisch und die Reduktion auf nur ein Objekt als durchaus sinnvolle „Simplifizierung“ bzw. Focussierung zu sehen (vgl. *Marienbad*, S. 12). Das „bracelet“ als Objekt hätte evt. noch eine symbolische Bedeutung des „an die Vergangenheit-Gebunden-Seins“ tragen können (oder man denke an die possessive Dimension eines Schmuckstücks, das ein Mann einer Frau schenkt), die aber eben durch das „ça a été“ des Fotos in medienprägnanter Weise direkt zum Ausdruck kommt. Gravierender wirkt da schon Resnais Eliminierung der im *ciné-roman* direkt geschilderten Vergewaltigungssequenz.

² Die entsprechende Szene im Roman befindet sich auf Seite 124.

³ Zur magischen Dimension des Foto und des fotografischen Aktes vgl. das Kapitel „Magie und altes Licht“ in Koppen: *Literatur und Photographie*, a.a.O., S. 127-148. Hier erläutert Koppen auch die Vorstellung, nach der „man mit Hilfe der Photographie in den Besitz eines Menschen kommen kann“, was wiederum für die Fotografie als „erotisches Medium“ relevant wird (ebd., S. 149ff.). Koppen zieht dabei den Bogen von dem Jagdzauber der Höhlenmalerei über den „magischen Liebesfetisch“ der Röntgenaufnahme der Geliebten Hans Castorps in *Der Zauberberg* bis zu Tourniers Theorie, „que la photographie est une pratique d'envoûtement qui vise à s'assurer la possession de l'être photographié.“ (*Le roi des Aulnes*). Besonders hebt Koppen in diesem Zusammenhang die okkultistische Vorstellung im 19. Jahrhundert hervor, dass beim Fotografieren ein Teil des menschlichen Körpers (ein Teil seiner „Spektralschicht“) abgelöst wird und in der Fotografie verewigt wird. Als Zeugen dienen ihm Balzac (*Le cousin Pons*) und Elizabeth Barrett-Browning, die 1843 feststellt, in einer Fotografie befinde sich „the very shadow of the person lying there for ever“ (vgl. auch ebd. S. 51 und S. 134).

⁴ Das Foto der Geliebten als Souvenir löst im 19. Jahrhundert auch die bis dahin gängigen Miniaturportraits bzw. Medaillons ab, was Koppen ebenfalls z.T. auf die magische Dimension der Fotografie zurückführt. Vgl. Koppen: *Literatur und Photographie*, a.a.O., S. 60f.

Et vous m'avez demandé de vous laisser une année entière, pensant peut-être ainsi me mettre à l'épreuve... ou me lasser... ou m'oublier vous-même. Mais le temps, cela ne compte pas. Je viens, maintenant, vous chercher.¹

Die Funktion des Pfandes, wie sie X hier A unterstellt, liegt also in der Prüfung des Liebesgefühls bzw. der Abwehr des Begehrens durch die Frau, die die Gefühle erkalten lassen oder diese gar dem Vergessen überantworten will. Das Foto ist also Teil einer Verzögerungstaktik, die das eigentliche Ereignis (die Eroberung bzw. die Aufgabe) durch ein Bild ersetzt, das ein Versprechen ist. Neben der Macht über das abgebildete Objekt ist die Funktion des Fotos also gleichzeitig auch eine Retardierung der Unterwerfung und damit (wenn auch nur zeitweise) Aussetzung eben dieser Macht über das Objekt. Doch Zeit, dies deuten X' Worte bereits an, zählt für ihn nicht, so wie im Film letztlich Gegenwart und Vergangenheit zusammenfallen im Wahrnehmungsbild des Film-Zuschauers.²

Die dritte Sequenz zum Foto ist im Buch wie im Film identisch, nur dass es für den Leser die erste Erwähnung des Fotos ist, dem Filmzuschauer dieses Sujet aber schon bekannt ist. Die Sequenz beginnt mit einem emotionalen Ausbruch von X' Stimme:

Quelles preuves vous faudrait-il encore? J'avais aussi gardé une photographie de vous, prise un après-midi dans le parc, quelques jours avant votre départ. Mais, lorsque je vous l'ai présentée, vous m'avez répondu, de nouveau, que cela ne prouvait rien. N'importe qui pouvait avoir pris le cliché, n'importe quand, et n'importe où : le décor y était flou, lointain, à peine visible...³

Zu sehen ist während dieser Zeilen A lesend in einem Sessel in einem Salon. Diese Szene ist dem Zuschauer bereits bekannt. Die Kamera nähert sich A langsam, bis man das aufgeschlagene Buch sehen kann: es scheint sich um einen Gedichtband zu handeln (Liebeslyrik?), die rechte Seite ist fast leer, auf ihr aber liegt das Foto, das A zu betrachten scheint, anstatt sich mit dem Text zu befassen [**Abbildung 10**]. An dieser Stelle ist das auf dem Foto Dargestellte zum ersten Mal für den Zuschauer deutlich zu erkennen (leider nicht der Text des Buches), ironischerweise als intermedialer Kommentar „eingebettet“ in das Medium Buch, dessen Textteil bei der Bildbetrachtung mit präsent bleibt. Die Stimme X' erzählt von As Reaktion auf die vorgelegte „preuve“: der Ort, die Zeit sowie die Identität des Fotografen werden von ihr in einen generellen Zweifel gezogen; das Bild beweise nichts, der Hintergrund sei kaum erkennbar, es könnte jeder Ort gewesen, zu jeder Zeit⁴ – und der Besitz des Fotos lässt nicht unbedingt auf die Identität des Besitzers mit dem Fotografen schließen. Dies eröffnet die Frage, woher X dann das Foto bekommen haben kann. Der fotografische Akt selbst bleibt in diesem Moment jedoch nicht bestritten.

Was nun stattfindet ist ein gutes Beispiel für die bereits an anderer Stelle konstatierte Transgression des Bildtypus: aus dem Foto wird eine Szene im Film, aus dem optischen Bild des Fotos wird ein geistiges Bild (Erinnerungsbild oder Imagination)⁵. Ich zitiere hier die aufschlussreiche Beschreibung

¹ *Marienbad*, S. 130 bzw. im Film ab 0:59.44

² vgl. hierzu ebenfalls den Abschnitt 5.3.1 dieser Arbeit

³ *Marienbad*, S. 136; im Film 1:03.44

⁴ Diese Aussage kann gleichzeitig auch als Kommentar auf die Flüchtigkeit von Ort und Zeit, an dem und zu der die Geschehnisse des Films statt finden, gesehen werden: beide sind letztendlich nicht eindeutig klärbar sind: „Il n'y a pas d'année dernière, et Marienbad ne se trouve plus sur aucune carte“ (*Marienbad*, S. 15). Selbst X gibt des öfteren zu, dass das Treffen mit A auch in Fredericksbad oder Karlsbad usf. hat stattfinden können – letztendlich spielt die räumliche Verortung keine Rolle. Dass auch die zeitliche Verortung letztlich in diesem „realisme mental“ (Robbe-Grillet) nicht mehr aufrecht zu halten ist, obwohl die Struktur von Vergangenheit und Gegenwart für die Verführungsstrategie von X grundlegend ist, zeige ich in Abschnitt 5.3 dieser Arbeit.

⁵ Auf der Metaebene sind natürlich beide optische Bilder des Films, bzw. perzeptuelle Bilder des Zuschauers, und letztlich nicht mehr einer Instanz des Films direkt zuortbar, genauso wenig sie als „Erinnerungen“ oder „Wahrnehmungen“ identifizierbar sind. Désirée Augenstein-Beteta Vásquez beschreibt den Film in der vom Poststrukturalismus inspirierten Analyse *Das Weiße Loch – Ästhetik des Verschwindens*, Diss. Universität Düsseldorf 1997 (Mikrofiche) auch als „künstliches Auge“, das

dieses durch einen Filmschnitt realisierten Vorgangs, wie sie durch Robbe-Grillet's Anweisung im *ciné-roman* gegeben ist:

Gros plan de la photographie, agrandie aux dimensions de l'écran, si bien qu'on ne voit plus que c'est une photo d'amateur. C'est d'ailleurs un plan réel et non une photo fixe, mais comme A y reste immobile, on voit à peine (ou pas du tout) que l'image est animée.¹

Sobald das Foto aber übergegangen ist in das Filmbild, die Transgression abgeschlossen ist, kommt dem Dargestellten keinerlei Beweisfunktion mehr zu. Die Szene, die nun abläuft und mit der er seinen Anspruch untermauern möchte, widerspricht der Erinnerung von X – und es kommt nicht zum relevanten Moment des fotografischen Aktes: vorher bricht die Stimme X ab, der Schauplatz wechselt erneut, und während X von einem Treffen in As Zimmer spricht, zeigt der Film Aufnahmen aus einer anderen Stelle des Parks. Durch die Transgression sowie die Aussagen As wird die Zeugenschaft des Fotos nachhaltig in Frage gestellt.

Diese Zweifel werden auf die Spitze getrieben, als A in der vierten Sequenz² in ihrem Zimmer eine Schublade öffnet und darin eine ganze Flut identischer Fotos findet, wie X ihr eines gegeben hat. Hier baut Resnais auf eine weitere Dimension des Fotos: das seiner unendlichen Reproduzierbarkeit, die den Verweis auf ein einmaliges, „wirkliches“ Ereignis zumindest verdeckt bis vernichtet. Und damit benutzt er ein Argument, das A nur im *ciné-roman* in der ersten Foto-Szene als Diskreditierung des Liebespfandes, des „bracelet“ gegeben hat: „Des bracelets comme ça... il doit y en avoir centaines...“ Man kann diese Äußerung, die in bezug auf ein Schmuckstück augenfällig Sinn macht, mit der Schublade-Szene als auf das Objekt Foto übertragen sehen. Doch sind die Vorzeichen bei einer Fotografie andere als bei einem Schmuckstück: Das Foto erweist sich ja als das Foto der Frau nicht durch seine Einmaligkeit, sondern durch die Authentizität des fotografischen Aktes. Trotzdem löst die Schublade beim Zuschauer Irritation aus, die die Beweiskräftigkeit des Fotos weiter erschüttert. Sollte die Aufnahme wirklich zu einem ganz bestimmten, einmaligen Zeitpunkt gemacht worden sein, so kann die Übergabe des Fotos an A nicht nur einmalig erfolgt sein. In der Schublade eröffnet sich ein Virtuelles, das die Zeitstruktur des Film betrifft: Die Frage steht im Raum, wie oft X bereits A das „Beweisfoto“ hat zukommen lassen, wie oft sich schon dasselbe Spiel um Erinnerung und Vergessen zwischen den beiden Protagonisten „abgespielt“ hat. Die Reproduktion des Fotos lässt auf die Reproduzierbarkeit der Handlung schließen, sowie der Film, an seinem Ende angelangt, wieder in einem Zirkel am Anfang angekommen zu sein scheint.³

das Unsichtbare, das Virtuelle sichtbar machen kann: „Wahrnehmung kann nur dann erfasst werden, wenn ihre Kehrseite, die Erinnerung erfasst wird. Die sich vor dem Blick des ‚künstlichen Auges‘ entfaltende Welt von Marienbad entspricht dem Aufsteigen von Erinnerungen aus dem Gedächtnis der Vergangenheit.“ (S. 4) Dieses in *Marienbad* vorgestellte Gedächtnis ist laut Vázquez aber nicht mehr an personale Instanzen gebunden: X wird zu einem bloßen Aktant eines „Mémoire-Être“ (Deleuze), einem „Welt-Gedächtnis“. Tatsächlich sind die „Erinnerungsbilder“ im Film nicht genau einer Person zuzuschreiben, sie sind aber eindeutig von X (bzw. seiner Stimme) evoziert und gehören damit zu einem von ihm intendierten Projekt.

¹ *Marienbad*, S. 137. Im Film ist dieser *instantané* nach dem Wechsel vom Foto zur im Foto dargestellten Szene im „plan réel“ kaum mehr angedeutet: nach dem Schnitt sehen wir A wie auf dem Foto auf der Bank, allerdings nicht paralysiert, sondern gleich lachend, wie es im Roman erst nach dem Halten der Spannung des Stillbildes beschrieben ist.

² *Marienbad*, S. 151f.; im Film ab 1:13.53

³ Bruce Morrisette bezeichnet die Struktur von *Marienbad* in Anlehnung an Claude Olliers Interpretation des Films als „*récapitulation cyclique*“ (*Les romans de Robbe-Grillet*, a.a.O., S. 195). Interessanterweise spricht Morrisette auch auf eine erste Kopie des Films an, bei der das Wort „FIN“ am Ende gefehlt haben soll (vgl. ebd., S. 195). Am Ende des Romans steht das „FIN“ ursprünglich, doch die Rekapitulation der Sätze von X, die an die Anfangssequenz erinnern und auch der „finale Satz“ deuten auf eine unendliche Ausdehnung der Zeit hin: „où vous étiez maintenant déjà en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi.“ (*Marienbad*, S. 172)

Diesen Spielcharakter unterstützt auch die letzte Sequenz, in der das Foto vorkommt: Es liegt mit einigen anderen seiner Doubles vor A auf dem Boden, in derselben Anordnung allerdings wie die Spielkarten des Nim-Spiels, das in zahlreichen Varianten im Film präsent ist und nicht nur die Gegnerschaft von X und M zur Darstellung bringt, sondern auch eine *mise en abyme* der Struktur des Films darstellt.¹ Im *ciné-roman* wird diese Bedeutungsdimension der Fotos übrigens noch deutlicher: Hier befinden sich in der Schublade nicht eine Flut von Reproduktionen derselben Szene, sondern die Fotos zeigen verschiedene Szenen „vues dans le cours du film“². Die Schublade ist also eine Art Arsenal der im Film gezeigten Bilder und Szenen, ein Vorratsraum nicht eigentlich von „Erinnerungsbildern“ sondern von den konstruierenden Minimaleinheiten (den „Spielsteinen“) des gesamten (filmischen) Diskurses. Die einzelnen Fotos, die A betrachtet, sollten dem *ciné-roman* zufolge in den weiteren Sequenzen paradigmatisch im Filmbild wiederum als „plan réel“ wiederholt werden.³ Die Fotos werden schließlich in der fünften Szene im *ciné-roman* nicht nach dem Aufbau der Spielsteine organisiert, sondern ihre räumliche Anordnung im Zimmer As wird als Spiegelung der verwirrenden, chaotisch aber nicht absurden Struktur des Films inszeniert:

sur le lit, sur la table de nuit, sur le tapis, le tout dans un grand désordre. Mêlées aux images de jardin appartement à tout le film ça et là, se trouvent aussi, bien en évidence, des photos de la scène qui va se dérouler dans la chambre même [...] A est immobile, regardant vers le sol, et particulièrement vers des images de ce qui va suivre (scènes de viol).⁴

Das Zimmer von A bietet also eine Verräumlichung der zeitlichen Struktur des Filmes selbst: Die Abfolge bzw. Anordnung der Szenen, der Filmbilder wie der Fotos scheinen absurd wie das Spiel, aber doch einer inhärenten Regel zu folgen. Nicht zufällig ist die Szene in As Zimmer in Aufnahmen vom Spiel von Nim eingeschlossen. Und kurz zuvor hat eine Beobachterin das Spiel von Nim so charakterisiert: „Je trouve ce jeu absurde[...]“. Als Antwort kommt von einem anderen Zuschauer: „Il y a des règles, sûrement.“⁵

Doch im *ciné-roman* gibt es noch eine weitere Dimension der Fotos: Diese sollen nicht nur zeigen, was schon abgelaufen ist (zum Zeitpunkt der Szene in As Zimmer), sondern sie bilden auch „ce qui va suivre“ ab, nämlich die Vergewaltigungsszene. Sie kommt in der Logik dieser Beschreibung erst nach der aktuellen Szene, in der A die Fotos betrachtet. Damit löst sich die zeitliche Verbindlichkeit der Fotos vollends auf, das „ça a été“ wird konterkariert von einem „ça va être“.

Dass Resnais auf diese im *ciné-roman* recht effektvolle Darstellung verzichtet hat, liegt nicht nur an seiner Aussparung der Vergewaltigungsszene selbst, sondern wohl hauptsächlich daran, dass an dieser Stelle der Film bereits so aus der zeitlichen Kontinuität geraten ist, dass ein Nachher und Davor für den Zuschauer längst nicht mehr fassbar wäre. Dass die Bilder wie die Filmsequenzen austauschbar sind und nicht einem „déroulement chronologique“ folgen, geht bereits aus der Struktur des Films selbst hervor, woraufhin Bruce Morrissette ihn auch nicht als „œuvre créée“, sondern als „œuvre créatrice“ bezeichnet hat.⁶

Das Foto jedoch, und darauf kommt es an dieser Stelle an, wird in seiner Rolle als Erinnerungsträger und Garant eines vergangenen Referenten diskreditiert. Damit scheint sich trotz der Aufhebung des „ça a été“ eine andere Feststellung Barthes zu bestätigen:

¹ Morrissette hat dieses klassische Spiel und die „*Marienbad*-Variante“ eingehend in seinen Regeln beschrieben (*Les romans de Robbe-Grillet*, a.a.O. S. 299-303). Dem Spiel liegt eine mathematisch-binäre Struktur zugrunde, die die theoretische Basis für die verschiedensten Spielverläufe bildet. Dümchen bezeichnet das Nim-Spiel in Anlehnung an Morrissette als „eine ‚mise en abyme‘ für die Diskussion um Zufall, Serien- und Textproduktion“. (*Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S. 178)

² *Marienbad*, S. 152

³ Resnais verzichtet auch hier auf die Transgression, die schon in der dritten Foto-Sequenz nicht in der Robbe-Grillet'schen Konsequenz durchgeführt ist.

⁴ *Marienbad*, S. 155

⁵ *Marienbad*, S. 153

⁶ Morrissette: *Les romans de Robbe-Grillet*, a.a.O. S. 210

Non seulement la photo n'est jamais, en essence, un souvenir [...], mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir.¹

Und tatsächlich blockiert das Foto in *Marienbad* durch seine Präsenz (also wenn es vom Bildobjekt im Filmbild zum Filmbild selbst transgrediert) das Erinnerungs-Projekt. Barthes nennt die Fotografie denn auch „violente : non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois elle emplit de force la vue, et qu'en elle rien ne peut se refuser, ni se transformer“.² X arbeitet mit dieser scheinbar unhintergehbaren „violence“, um sein Ziel zu erreichen. Aber in der Einbettung des Fotos in das Bewegungsmedium Film gibt es doch eine Ausflucht, weil das Foto selbst nur Bild in einem Bild ist: die Transformation wird möglich und die Grenzen des Fotos, des *instantané*, der Erinnerung, der Zeugenschaft werden letztlich aufgebrochen – und A wird sich dem Zugriff X immer wieder entziehen können, so dass sich ihr Spiel unendlich fortsetzen kann.

3.4 Der fotografische Akt (*Glissements progressifs du plaisir*)

Wir haben bereits anhand von *La chambre secrète* gesehen, dass das Begehren über den distanzierten Blick auf ein erotisches Objekt wieder in den reinen *regard* Einzug hält. Die Beziehung zum erotischen Objekt bleibt aber ein ambivalentes: ein Begehren auf Distanz, ein Habhaftwerden, dass nur im Blick begründet liegt. Im Beispiel des Fotos in *Marienbad* drückt sich das Begehren auch im Festhalten des Objekts im fotografischen Blick aus, der fotografische Akt wird zum Ausdruck des erotischen Wunsches und der Macht, auch wenn diese selbst nur durch das fotografische Bild, also dem Produkt des eigentlichen Aktes, eingefordert wird.

Eine Koppelung von Begehren und fotografischem Akt bzw. Blick findet sich auch im Film *Glissements progressifs du plaisir*, den Robbe-Grillet 1974 auf der Basis eines eigenen *ciné-roman* selbst inszeniert hat.³ Hier allerdings kommt der fotografische Akt selbst zur Darstellung. In diesem Film wird die erotische Dimension des Robbe-Grillet'schen Œuvres zusammen mit dem drei Jahre zuvor inszenierten *L'eden et après* auf besondere Weise markiert.⁴ Die Handlung des Films ist ähnlich kryptisch wie in *Marienbad*, setzt sich hauptsächlich aus Wiederholungen und Variationen von Sequenzen und symbolischen Bildern zusammen. Robbe-Grillet selbst hat trotzdem eine narrative Grundsituation festgemacht, die er auf ein direktes Vorbild bezieht: Es gehe um eine junge Frau (eine Prostituierte, ein Modell?), die beschuldigt wird, ihre Mitbewohnerin ermordet zu haben, woraufhin sie sich in einer weißen Zelle wiederfindet, als „captive“ eines Gefängnisses, das wie ein Kloster erscheint (es sind Nonnen, von denen sie hier „bewacht“ wird) und in dem sie Verhören unterzogen wird. Robbe-Grillet erklärt seine Ambitionen zu diesem Werk in einem Interview mit Anthony Fragola folgendermaßen:

The project that I had in mind was inspired by Michelet's *the Sorceress*, as interpreted by Roland Barthes in his *Michelet par lui-même*. That gave me the idea of making the character of the sorceress a young woman who upsets masculine discourse. The sufferings that the masculine order subject to her are described in Michelet's text with

¹ Barthes: *La chambre claire*, a.a.O., S. 142

² ebd., S. 143

³ Der *ciné-roman* erschien im gleichen Jahr wie der Film: Robbe-Grillet, Alain: *Glissements progressifs du plaisir*, Paris 1974

⁴ *Glissements* löste in seiner scheinbaren Affinität zu Obszönität und Pornografie einen Skandal aus, der in Italien sogar zu einem Prozeß gegen den Verleiher und mit Robbe-Grillet als Zeuge führte. Vgl. dazu die höchst amüsant dargebotene Schilderung des Prozesses in *Angélique ou l'enchantement*, wo Robbe-Grillet erläutert, dass der Vorwurf gegen seinen Film lautete, die obszönen Szenen seien nicht durch die Intrige motiviert und damit pornografisch – und das bei einem Film, der gerade die Nicht-Narrativität zum künstlerische Konzept erhebt. Der Prozeß endete schließlich auf groteske und für Robbe-Grillet ironische Weise mit der öffentlichen Verbrennung aller Kopien sowie des italienischen Negativs. Vgl. A, S. 199-204

a certain delight. *The Sorceress* is an ambiguous book. On the one hand, the sorceress is the spirit of revolution, while on the other, she also serves as a sexual object.¹

Robbe-Grillet betont die Ambiguität der literarischen „Vorlage“, die sich im Verhältnis zur Figur der „sorcière“ als Objekt des „männlichen“ Ordnungsdiskurses sowie als Subjekt der Rebellion *dagegen* ausdrückt. An anderer Stelle führt er die drei symbolischen Instanzen dieses Ordnungsdiskurses an:

La Sorcière ist ein Buch, das ziemlich heftig gegen die repressive männliche Ordnung Stellung bezieht. Michelet geht davon aus, dass die bestehende Ordnung die des erwachsenen weißen Mannes ist. In *La Sorcière* wird sie durch drei Figuren repräsentiert: den Polizisten, den Priester und den Richter. Michelet stellt dieser unterdrückenden männlichen Macht antithetisch die junge weiße Frau gegenüber, die weder erwachsen noch männlich ist.²

Diese Grundkonstellation des Konflikts zwischen der jungen Frau und den Repräsentanten „männlicher Ordnung“ hat Robbe-Grillet in seinen Film übernommen und dabei in die Gegenwart übertragen:

In meinem Film *Glissements progressifs du plaisir* habe ich die drei männlichen Figuren, die die repressive Ordnung verkörpern, beibehalten. Jean-Louis Trintignant ist der Polizist, Jean Martin der Priester und Michael Lonsdale der Richter. Gegen diese Ordnung protestiert ein junges Mädchen, eine Heranwachsende, gespielt von Anicée Alvina [...]³

Alvinas Figur (ihr Name ist nicht ohne Zufall „Alice“)⁴ ähnelt der micheletschen „sorcière“ insofern, als sie als Rebellin gegen die herrschende Ordnung auftritt (als Vorbote der Revolution), zugleich wird sie aber auch in ihrer Nacktheit, die Naturverbundenheit mit männlichem Begehren kombiniert, zu einer „zugleich unschuldige[n] wie auch perverse[n] Figur“⁵. Die Nacktheit der Hexe wird aber nur im Kontext bzw. im Konflikt zum herrschenden Diskurs und Moralkodex zur Perversion (und durch den begehrenden Blick auf diese Nacktheit)⁶. Der nackte Körper wird zum

¹ Robbe-Grillet in: Fragola, Anthony N. und Smith, Roch C.: *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Illinois 1995, S. 70

² Robbe-Grillet, Alain: „Im Kaleidoskop der Lüste“, in: Rost, Andreas (Hrsg.): *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt / M. 1997, S. 43-58; hier S. 44

³ Robbe-Grillet: „Im Kaleidoskop der Lüste“, a.a.O., S. 45

⁴ Der Name der jungen Frau fällt allerdings mit keinem einzigen Wort im Film selbst und ist nur im *ciné-roman* als Bezeichnung der Rolle zu finden. Der Name verweist auf Carrolls *Alice in Wonderland*, von der Alvinas Figur die unschuldige, kindliche Naivität übernommen hat (vgl. Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 15 und S. 73). Es wäre aber auch eine interessante Perspektive, wenn man die Dimension des Aktfotografen Carroll mit einbeziehen würde. Vgl. dazu Koppen: *Literatur und Photographie*, a.a.O. S. 151f.

⁵ ebd., S. 45

⁶ Der begehrende Blick findet sich nicht nur in den männlichen Protagonisten des Films, sondern – nach Barthes – eben auch im Blick des Historikers Michelet auf die Frau, woraus Robbe-Grillet die bereits angesprochene Ambiguität von *La Sorcière* ableitet. Dabei ist in diesem Zusammenhang nicht nur die offensichtliche und von Barthes attestierte Faszination Michelets am (weiblichen) Blut zu nennen (auf die Robbe-Grillet immer wieder rekurriert, so z.B. besonders in *Angélique*), sondern auch die sich daraus (für Barthes) ableitende Dimension des „Michelet-Voyeur“: „L’erotique de Michelet ne tient visiblement pas compte des plaisirs de l’orgasme, alors qu’il attribue une importance considérable à la Femme en crise [d.i. die Menstruation], c’est-à-dire à la Femme humiliée. C’est une érotique de la voyance, non de la possession, et Michelet amoureux, Michelet comblé, n’est rien d’autre que Michelet-voyeur.“ (Barthes, Roland: *Michelet*, Paris 1974, S. 131) Bemerkenswert, dass hierbei der voyeuristische Blick von Barthes eben nicht als ein besitzergreifender Akt gewertet wird. Dies behält er dem tatsächlichen körperlichen Akt vor.

ambivalenten körperlichen Zeichen im Spannungsfeld von Unschuld und Verführung, von Befreiung und Repression.¹

Der „Protest“ von Alvinas Figur erschöpfe sich – so Robbe-Grillet weiter - allerdings nicht in der Nacktheit, sondern funktioniere auch „durch ihre eigenen Gedanken: Sie bringt den Diskurs der Ordnung durcheinander“.² Während die drei Instanzen versuchen, die Fakten des Verbrechens in eine sinnvolle Ordnung zu bringen, verhindern die verwirrenden Aussagen des Mädchens (gepaart mit ihrem gleichfalls verwirrenden körperlichen Auftretens) die Konstruktion einer eindeutigen Geschichte (und stört damit ebenfalls das „Urteil“ über ihre eigene (Un-)Schuldigkeit). Während die Hexe bei Michelet die „éternelle jolie fille“ darstelle, die „est surtout une victime, qu l'on torture à loisir (et à plaisir, évidemment)“ und durch ihre „beauté de diable“ zur Provokation ihrer „bourreaux“ wird³, setzt Alice dem Ordnungsdiskurs eben jenes „glissements progressifs du plaisir“ des Titels entgegen:

La jeune suspecte, dont il [der Untersuchungsrichter, Anm. v. Verf.] tente ainsi d'établir la culpabilité, s'ingénie, dans une direction inverse, à faire glisser sans cesse les significations possibles à la surface des choses [...]⁴

Damit reiht sich Alice in die Robbe-Grillet'schen Frauengestalten ein, die dem „männlichen Diskurs“ (der Figuren sowohl des Erzählers) durch narrative Unordnung entgegenreten.⁵ Doch an dieser Stelle soll es vielmehr um die Funktion des Mädchens als Objekt eines Begehrens und damit eines Blicks gehen, der im Film durch eine weitere männliche Figur zu einer höchst ambivalenten Inszenierung kommt. Denn neben dem Polizisten, dem Priester sowie dem Richter gibt es jemanden, der bei Michelet nicht vorkommt und der nur einen sehr kurzen Auftritt hat: der Fotograf.

Der Fotograf scheint das Begehren der drei Herren, das sich im direkten Kontakt mit dem Mädchen früher oder später entlarvt, zu „objektivieren“. Signifikanterweise ist die Szene vor dem Auftritt des Fotografen ein Beweis für die „Machtlosigkeit“ eines der Instanzen, hier des Richters, gegenüber der Körperlichkeit des jungen Mädchens (und damit vor seiner eigenen Begierde): Um ihr ein Geständnis zu entlocken, wird er grob und schüttelt Alice an den Schultern. Der „Gegenangriff“ ist eine körperliche Annäherung: Alice schmiegt sich an den Richter, umfängt ihn mit ihren Armen, so dass er sich kaum ihrer Umklammerung erwehren kann. Als die Nonne die weiße Zelle betritt, stößt Alice den Mann zurück und bezichtigt ihn der Vergewaltigung. Der Richter – verwirrt von Verlangen und Angst und der Tatsache, sich in seinem (virtuellen und doch wirklichen) Begehren ertappt zu fühlen – ist in seiner Integrität und Souveränität erschüttert und verlässt die Zelle.

Die Nonne führt nun den Fotografen herein. Seinem Erscheinungsbild nach ist er nicht unbedingt identifizierbar mit den drei Instanzen der Macht, sondern scheint sich eher auf einer ähnlichen Ebene zu befinden, wie Alice selbst: Er ist älter als Alice, erwachsen zwar, aber nicht „etabliert“, trägt eine

¹ Das Bild der „Hexe“, das Robbe-Grillet immer wieder für seine Frauenfiguren verwendet, entspricht weniger einer realistisch-historischen Einschätzung dieser Gestalt, als vielmehr dem Emblem einer „Weiblichkeitsmystik“, die als Trivialvorstellung von sadistischen Mittelalterbildern, der „tortures de l'Inquisition“ (Glissements, S. 103) fungiert, die er seiner Lektüre Michelets entlehnt. Carola Deutsch hat in ihrer Untersuchung *Frauenbilder bei Robbe-Grillet*, Rheinfelden 1983 diese „Weiblichkeitsmythen“ ausführlich dargestellt. Das Besondere an Alice sei v.a., dass sie die zuvor in *Projet à une révolution à New York* auf zwei Figuren (Laura und J.R.) aufgesplitteten Mythen der „Kindfrau“ und der „Hexe“ in der rebellischen „diabolischen Kindfrau“ zusammenführe. Vgl. ebd., S. 48f.

² ebd., S. 46

³ So Robbe-Grillet zu *Glissements progressifs* in *A*, S. 207

⁴ *A*, S. 207

⁵ Deutsch interpretiert die Frau denn auch als *thème générateur* mit autoreflexiver Funktion: „Die Frau wird zum ‚Instrument‘ einer Schreibweise, deren primäres Ziel besteht in der Subversion nicht nur des sprachlichen Sinns, sondern umfassender der etablierten Ordnung [...] überhaupt. Die Frau verkörpert [...] gegenüber der repressiven narrativen wie gesellschaftlichen Ordnung das Prinzip der Unordnung, der Nonkonformität.“ (Deutsch: *Frauenbilder* ,a.a.O., S. 39)

Jeansjacke, längere, lockige Haare, Brille, Vollbart.¹ Trotz dieser äußeren Erscheinung ist er kein eigentlicher „Verbündeter“ von Alice. Sein Aufenthalt in der Zelle scheint einem konkreten Auftrag der Ordnungsinstanzen zu folgen. Von der Nonne hereingebeten, betritt er schnell den Raum und fängt sofort an, Alice zum Objekt zu machen: Er dirigiert sie aus der Entfernung mit einer kurzen Geste seiner rechten Hand und beginnt sofort, von ihr Fotos zu „schießen“. Dieser „Überfall“ mit der Kamera wirkt wie eine Besitzergreifung des Objekts, jedoch ohne ein eigenes sexuelles Begehren offen zum Ausdruck zu bringen (wie wir es X unterstellen konnten) wirkt er mehr als der Agent, das Medium der Mächtigen. Die beiden ersten Aufnahmen sind denn auch die typischen „Verbrecherfotos“, die sog. „mug shots“: eines vom rechten, eines vom linken Profil der jungen Frau.² Wir sehen, wie sich Alice ohne Widerstreben in die jeweilige Richtung ausrichtet, dann hören wir das Klicken des Fotoapparates.

Der Fotograf funktioniert also zunächst als Vertreter der Macht in einer Aufnahmetechnik, die an Erfassung von Verdächtigen bei der Polizeiarbeit erinnert. Susan Sontag hat diese Art von Fotografie auch als Beispiel der Besitzergreifung durch das Medium beschrieben:

Indem etwas fotografiert wird, wird es Teil eines Systems von Informationen, wird es eingefügt in Klassifikations- und Speicherungsschemata [...]³

In der „Verarbeitung“ als Information, also im Einbezug in ein sinnvolles, geordnetes System (das die Untersuchung des vermeintlichen „Verbrechens“ von Alice zum Ziel hat) wird der Gegenstand unweigerlich zum Objekt, das durch die abbildende Fixierung (Mortifikation) in den Diskurs von Macht eingepasst werden soll:

Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht – anmutet.⁴

Diese bei Sontag recht negativ besetzte Gleichsetzung von Fotografieren und Machtausübung setzt die Fotografieszene in Robbe-Grillet's Film ansatzweise um, allerdings mit dem Unterschied, dass der Fotograf selbst nicht die letzte Machtinstanz ist, sondern deren Agent. Seine offenkundige Teilnahmslosigkeit und Gleichgültigkeit gegenüber seinem Objekt (während der Richter versucht, sie zu einem Geständnis zu überreden und der Priester ihre Seele retten will) beschwört ein Fotografieren als „Akt der Nicht-Einmischung“.⁵ Diese Nicht-Einmischung, so Sontag, berge allerdings eine weitreichende, ethisch wie politische Dimension:

¹ Damit ähnelt er einem Typus des Studenten, wie er auch in *L'eden et après* auftritt oder wie er von Robbe-Grillet in *Sur quelques notions périmées* als Antagonist der „l'Académie“ beschworen wird (jeunes gens hirsutes qui s'en vont, le sourire en coin, placer des pétards sous les fauteuils de l'Académie“, *PNR*, S. 26). Außerdem sei auf die Ähnlichkeit auch zum Regisseur selbst hingewiesen, der in der Zeit von *Glissements* ebenfalls einen dunklen Vollbart und mittellanges lockiges Haar trug.

² Andreas Rost verweist im Zusammenhang mit Robbe-Grillet's Ausführungen zu *Glissements* in *Zeit, Schnitt, Raum* (a.a.O., S. 43) auf David Bordwells Analyse der Rauminszenierung im europäischen „Kunst“-Film der siebziger Jahre: Bordwell stellt die Verringerung räumlicher Tiefe zugunsten einer flächigen Darstellung als auffälligstes Merkmal dar, dass er vom Bildeindruck eben mit den „mug shots“, den polizeilichen Verbrecherfotos, vergleicht. Bordwell attestiert diesen „planimetrischen Bildaufbau“ v.a. bei Atonioni und Godard, die ihn benutzen, mit dem Illusionismus des Hollywoodkinos zu brechen. Er zitiert Godard's Feststellung „Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image!“. In diesem Sinne kann es durchaus auch für die von mir vorgestellte Bildlichkeits-Konzeption bei Robbe-Grillet gelten. Der fotografische Akt im Film könnte als „mug shot“ als ästhetischer Kommentar auf die Raumkonzeption des Films selbst gedeutet werden. Vgl. Bordwell, David: „Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino“, in: Rost: *Zeit, Schnitt, Raum*, a.a.O., S. 17-42, hier S. 28.

³ Sontag: *Über Fotografie*, a.a.O., S. 149

⁴ ebd., S. 10

⁵ ebd., S. 17

Obwohl die Kamera eine Beobachtungsstation ist, ist der Akt des Fotografierens mehr als nur passives Beobachten. Ähnlich dem sexuellen Voyeurismus ist er eine Form der Zustimmung, des manchmal schweigenden, häufig aber deutlich geäußerten Einverständnis damit, dass alles, was gerade geschieht, weiter geschehen soll. Fotografieren bedeutet an den Dingen, wie sie nun einmal sind, interessiert zu sein, daran, dass ihr *status quo* unverändert bleibt (wenigstens so lange, wie man zu einer „guten“ Aufnahme braucht). Es bedeutet, im Komplott mit allem zu sein, was ein Objekt interessant, fotografierenswert macht, auch – wenn das gerade von Interesse ist – mit dem Leid und Unglück eines anderen Menschen.¹

Diese recht einengende Interpretation des fotografischen Aktes als Akt des Konservierens² wird in seiner ethischen Konsequenz so in Robbe-Grillet's Film natürlich nicht geteilt. Sicher scheint der Fotograf im Komplott zu stehen mit jenen Machtinstanzen, aber indem er das aus dem Objekt herausholt, was „fotografierenswert“ erscheint, entlarvt er das Interesse dieser Figuren an dem Objekt. Denn der fotografische Akt entwickelt sich schließlich weg von der reinen Polizeifotografie hin zu einer regelrechten „Fotosession“, in der Alice zum posierenden Modell wird. Dabei wird aber auch die Definition des Mädchens als Objekt des fixierenden, „voyeuristischen Blicks“ höchst ambivalent.

Eine für den Rahmen der „Polizeifotografie“ absurde Aufnahmeposition leitet die Wandlung der Beziehung Subjekt - Objekt ein: Nach den beiden Profilansichten folgt nicht die polizeilich logische Frontansicht, sondern Alice dreht sich mit dem Rücken zur Kamera. In der folgenden Einstellung sehen wir eine Grossaufnahme des Fotografen und seiner Kamera, er fokussiert und drückt ab (ohne Alice erneut zu dirigieren oder sie auf die vermeintlich „falsche“ Position im geringsten aufmerksam zu machen). Sein Abstand war bisher einige Meter von seinem Objekt entfernt. Nach dem nächsten Schnitt jedoch sieht man in einer Nahaufnahme den Fotografen in der linken Bildhälfte, Alice in der rechten, direkt vor seinem Objektiv. Ihr Blick geht im rechten Winkel an der Kamera vorbei ins Leere. Spätestens ab dieser Einstellung verwandelt sich der fotografische Akt in ein professionelles „Foto-Shooting“. Alice löst sich aus dem Rahmen der geforderten Posen heraus und fängt an, selbst kreativ zu werden, sich der Kamera zu präsentieren.

Während der folgenden Einstellungen nimmt Alice Anregungen aus dem Gespräch mit der Nonne auf, die auf sie einredet, während der Fotograf unberührt weiter seine Aufnahmen macht. Als die Nonne von der Ermordeten spricht, von ihren schönen langen Haaren, ihrem roten Mund und den grünen Augen, zeigt sich Alice in der folgenden Einstellung (in der der Blick des Zuschauers mit dem der Fotokamera identifiziert wird) mit halb geöffneten Lippen, ihre Haare verspielt und sinnlich mit einer Hand drapierend – als Bild ihrer toten Freundin. Als die Nonne sie fragt, ob sie auch sie umbringen werde, erstarrt Alice in einer überzeichneten Pose der Furcht, die die Bedenken der Nonne illustrieren. In diesem Zusammenhang kommt zum Ausdruck, was Barthes im Zusammenhang mit dem Fotografiertwerden zur Pose gesagt hat: „je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image“³ Schon vor dem eigentlichen Akt des „Abbildens“ findet also ein Akt des „Bildens“ statt, was in den extremen Posen Alice besonders zum Ausdruck kommt. Barthes empfindet diese Verwandlung allerdings als sehr unangenehm, da sie ihm diktiert erscheint von dem Apparat und schließlich in einer Angst vor dem fotografischen Bild mündet, die offensichtlich an Sontags Kritik am fotografischen Akt anknüpft: Bei der Betrachtung eines Fotos von ihm selbst stellt er fest, dass

c'est que je suis devenue Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne; les autres – l'Autre – me déproprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils [...] ⁴

¹ Sontag: *Über Fotografie*, a.a.O., S. 18

² Sontag sieht diese Funktion auch nicht ausdrücklich in der Berufsfotografie vertreten, sondern auch im Fotografieren als rituelle Betätigung der Massen. Vgl. ebd., S. 14-18

³ Barthes: *La chambre claire*, a.a.O., S. 25

⁴ Barthes: *La chambre claire*, a.a.O., S.31

Hier fällt v.a. die Koinzidenz mit der Warnung Sontags vor den „Klassifikations- und Speicherungsschemata“ auf, die Angst vor dem Eingeordnetsein und der Verfügbarkeit über die Person mittels des Fotos, die Barthes um die Dimension der „truquage“ erweitert, also den Umstand, dass die Fotografie jemanden zu einem anderen machen kann, je nachdem in welchen Kontext sie gebracht wird.¹ Doch gerade diese Angst vor dem Foto und der damit verknüpften Abscheu vor dem fotografischen Akt selbst teilt Alice eben nicht: denn hier findet die „truquage“ bereits auf ihrer Seite statt. Nicht sie selbst ist es, die sich dem Apparat gegenüberstellt, sondern es sind immer schon Bilder, Inszenierungen, die sie dem Auge des Voyeur-Fotografen präsentiert. Indem sie schon vor dem fotografischen Akt zum Bild wird, indem sie mit dem Medium spielt, gibt sie nichts preis, was man als „moi-même“ bezeichnen könnte. Die eigene Lust an der Inszenierung, symbolisiert in dem freien Umgang des Posierens vor dem Apparat (weniger vor dem Fotografen selbst, der durch sein fast völliges Verschwinden hinter der Kamera kaum als Person / Mann fassbar wird) wird zur „Befreiung“ gerade in dem Moment, wo sie zum Objekt gemacht werden soll. Das Spiel mit Bildern und Rollen, in die sich ihr Körper „verwandelt“, ist ebenfalls ein Teil der *glissements*-Strategie gegen die Fixierung im Auge der Ordnung.

Schließlich wechselt noch während des fotografischen Aktes nicht nur die Körperinszenierung von Alice, sondern die gesamte Szenerie. Dieser Übergang verläuft in zwei bemerkenswerten Schnitten: Zunächst wieder eine Großaufnahme des Fotografen, wie er die Kamera ansetzt, gleichsam mit einem Auge über die Kamera hinweg auf Alice „zielend“ [Abbildung 11]. Es folgt nach dem ersten Schnitt ein Szene, die in vielen Abwandlungen oft im Film zu sehen ist: Alice, nackt, kniend in der weißen Zelle, sie hält eine zerbrochene Flasche in der Hand. Dieser *instantané* unterbricht bereits die bisherige Kontinuität der Zeit: Die „Aufnahme“ gehört nicht zur vorher ablaufenden Sequenz mit Alice und der Nonne. Das kontinuierliche Geräusch des Auslösers jedoch vermittelt weiterhin den Eindruck der Kontiguität. Nach dem zweiten Schnitt mündet die Sequenz wieder in einer, die vom Bildausschnitt her fast identisch ist mit der ersten Einstellung: der Fotograf, frontal aufgenommen [Abbildung 12]; er lässt die Kamera kurz sinken nach seinen letzten „Schuss“. Doch die Integration des *instantané* in die scheinbar identischen, direkt aneinander anknüpfenden Einstellungen ist trügerisch: denn offensichtlich hat sich der Hintergrund verändert. An die Stelle der glatten Wand der weißen Zelle ist eine dunkle Steinwand mit geöffneten Holztür getreten. Die nächste Einstellung verrät auch warum: Wir befinden uns nicht mehr in der weißen Zelle, sondern in einem dunklen Kellergewölbe, mit steinigen Treppen, auf denen viele junge Gefangene von Nonnen heruntergetrieben werden, wir sehen Alice hinter rostigen soliden Gittern, wie sie verzweifelt an den Stäben rüttelt, immer dazwischen den ausdruckslosen Fotografen, wie er weiter seine Fotos macht. Die Szenerie, die sich dem fotografischen Blick darbietet, hat sich vom perzeptuellen Bild der weißen Zelle zum geistigen Bild einer imaginativen Szenerie verlagert, die den Geist der Inquisition und des Sadismus beschwört, an die Kerker-Unterwelt eines mittelalterlichen Konvents gemahnend, Folterungen assoziierend (die später im Bild folgen) und damit die von Robbe-Grillet und Barthes attestierte ambivalente Haltung Michelets zur Darstellung bringen. Die Szenerie selbst ist bezeichnenderweise an anderer Stelle von Alice selbst evoziert, in einem Gespräch mit dem Priester: „It is *she* [Alice, Anm. v. Verf.] who furnished those particular images to the priest, who is quite fond of them.“² Damit spiegelt die Szene die perversen Imaginationen einer der Instanzen der Ordnung wieder, und im Blick des Fotografen auf das „sexual object“ offenbart bzw. reflektiert sich wiederum die entlarvende pervers-ambivalente Imagination der Ordnungsinstanz.

Im Gegensatz zum Richter in der angesprochenen Sequenz vor dem Auftritt des Fotografen nähert sich dieser der jungen Frau mit einer Attitüde höchster Professionalität und Gleichgültigkeit: sein

¹ Barthes gibt folgendes Beispiel: Eine Fotografie von ihm in Trauer über einen Todesfall erschien ihm sehr ge glückt und adäquat: die Fotografie „me rendait à moi-même“. Doch dasselbe Foto findet sich später auf dem Umschlag einer Schmähschrift gegen ihn wieder, wo sein Gesicht ihm erscheint „sinsitre et rébarbatif comme l’image que les auteurs du livre voulaient donner de mon langage.“ Vgl. Barthes: *La chambre claire*, a.a.O., S.31f.

² Robbe-Grillet in: Fragola und Smith: *The Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 80. Interessant in diesem Zusammenhang auch, dass die Kerker szenen in Vincennes entstanden, und Alice’ Zelle tatsächlich diejenige gewesen sein soll, in der einst de Sade gefangen war. Vgl. ebd., S. 81

Blick bleibt die ganze Zeit über ausdruckslos, auch wenn er sich unaufhörlich auf die junge Alice richtet. Doch die Maschine der Wahrnehmung, der Apparat, bewahrt den Abstand zwischen Beiden und „neutralisiert“ ihr Verhältnis zueinander, bzw. hebt das Begehren auf eine professionelle Ebene, in der beide einen Pakt einzugehen scheinen, der zwischen einem Fotografen und seinem Modell, selbst (oder gerade dann) wenn der fotografische Akt zur Akt-Fotografie wird. Und das eigentliche Objekt ist schließlich nicht mehr Alice selbst (oder ihr „moi-même“), nicht mehr sie ist gemeint in der „perversen“ Inszenierung ihres Körpers, sondern letztendlich wird ihr Körper zur Spiegelung des imaginären Begehrens, der „Perversion“ der Anderen.

„Jedem Zücken der Kamera wohnt Aggressivität inne.“¹ Natürlich ist auch in diesem von Robbe-Grillet möglichst kühl inszenierten fotografischen Akt eine Aggression zu spüren, symbolisiert durch die unaufhaltsame Annäherung des Fotografen an sein Modell und das unaufhörliche, drängende Klicken der Kamera. Doch diese Aggressivität entlädt sich nicht zwangsläufig in direkter sexueller Energie wie in der Figur des Starfotografen in Antonionis filmischer Studie über das Medium Fotografie, *Blow Up*². Die signifikante Szene, die den Fotografen, gespielt von David Hemmings, bei einer Fotosession mit „seinem“ Modell Veruschka von Lehndorff zeigt, hat das Medienbild des Mode- und Berufsfotografen nachhaltig geprägt, und nicht minder die kulturtheoretische Diskussion um das Medium und seinen ausführenden (männlichen) Agenten.³ Robbe-Grillet, wird diese Szene wohl im Bewußtsein gewesen sein, nicht nur weil der Film zum Kult- wie Kulturgut seiner Zeit geworden ist, sondern auch weil er Antonioni selbst als „my good friend“ bezeichnet⁴.

Antonionis Fotograf, Thomas, steht von Anfang an mit seinem Modell in einem persönlichen Verhältnis, das von Dominanz und sexueller Spannung geprägt ist. Er spielt gleich zu Beginn seine Machtposition aus, indem er die junge Frau warten lässt, obwohl sie ein Flugzeug erreichen muss. Interrogativ wie ein Polizist bedrängt er sie, mit wem sie denn die letzte Nacht verbracht habe. Dann erst beginnt der fotografische Akt, der durch ständige, immer aggressiver werdende Anweisungen seitens Thomas' geprägt ist. Das Modell wird durch ihn deutlich zum Objekt gemacht, er formt diesen Körper und eröffnet ihm keinen eigenen Inszenierungs-(spiel-)raum, wie Alice ihn ausnutzen kann. Thomas drängt die Frau schließlich mit der Kamera zu Boden, sie liegt sich räkelnd unter ihm, er breitbeinig darüber. Schließlich senkt er sich hinab, seine Anweisung werden immer zweideutiger. Schließlich beugt sich der Fotograf über sein Objekt (das mittels der Kamera, aber auch zwischen seinen Beinen „fixiert“ ist) und küsst es. Antonionis Fotograf scheint damit die unaufhebbare körperliche Grenze, die für Robbe-Grillet's Fotograf bestehen bleibt, zu überschreiten – doch am Ende erscheint es zumindest fragwürdig, ob dieser Kuss nicht nur Teil der besitzergreifenden Technik des

¹ Sontag: *Über Fotografie*, a.a.O., S. 13

² *Blow Up*, Italien 1966, Michelangelo Antonioni

³ Sowohl Susan Sontag also auch Erwin Koppen gehen direkt auf diese Szene ein. Für Sontag ist es ein Beleg für „den ‚perversen‘ Aspekt des Fotografierens selbst“, obwohl sie relativiert, dass man durch die apparative Distanz hindurch nicht wirklich sexuell agieren oder gar „vergewaltigen“ kann. In diesem Zusammenhang verweist sie interessanter Weise auf einen anderen Film, Michael Powells *Peeping Tom* (dt.: *Augen der Angst*, Großbritannien 1959), in dem Karlheinz Böhm einen Psychopathen spielt, der Frauen mit einem Stativ erdolcht, während er sie in ihrer Todesangst filmt. Vgl. Sontag: *Über Fotografie*, a.a.O., S. 18f. Zu Koppens Analyse von *Blow Up* vgl. v.a. sein Kapitel „Ein erotisches Medium“ in: ders.: *Literatur und Photographie*, a.a.O., S. 149ff. und ebd. S. 135-137; und ders.: „The ‚Image‘ in Film: On Cortázar's ‚Las Balblas del Diablo‘ and Antonioni's ‚Blow-Up‘“, in: *Yearbook of Comparative and General Literature*, Nr. 33, 1984, S. 45-48

⁴ Robbe-Grillet in: Fragola und Smith: *The Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 25. Robbe-Grillet berichtet an dieser Stelle auch über ein geplantes Filmprojekt mit Antonioni, das daran scheiterte, dass der Regisseur Antonioni vom „Schriftsteller“ Robbe-Grillet „nur“ eine „story“ verlangte: „Listen: tell me a story and I'll tell you the image that will appear on the screen.“ Doch Robbe-Grillet versteht sich nicht als Geschichtenlieferant, sondern beim Schreiben bildet sich in ihm bereits das Bild, das auf der Leinwand zu sehen sein soll. Diese Art der Kollaboration sieht er schließlich in seiner Zusammenarbeit mit Resnais erfüllt.

Fotografen ist¹: Ohne auf die „Lust“ seines Objekts einzugehen, erhebt sich der Fotograf, nachdem er die Bilder geschossen hat, die er sucht, während sich die Frau noch weiter wie im nur langsam abebbenden Rausch auf dem Boden bewegt. Der Kuss ist ein Ausdruck für „ein zunehmend ekstatisches, von Eros und Sadismus geprägtes Verhältnis“² zwischen Fotograf und Modell.

Für Antonionis Fotografen ist damit die Machtposition integraler Bestandteil der eigenen Inszenierungsarbeit am Modell, das in diesem Akt wirklich zum Objekt wird und ihm ausgeliefert scheint. Darin besteht der fundamentale Unterschied zum Fotografen in *Glissement progressifs*: hier dominiert zunehmend das Modell die fotografische Aktion, der Fotograf wird immer mehr zu Medium *ihrer* Inszenierung.

Dabei ist die Art, wie Robbe-Grillet die beiden Figuren Alice und Fotograf in ihrer Beziehung zueinander im Bild zur Darstellung bringt, höchst aufschlussreich. Antonionis Fotograf steht fast immer in direkter Aktion mit seinem Modell, beiden bilden den eigentlichen Gegenstand der „mise en scène“, sind in derselben Einstellung zu sehen. Robbe-Grillet's Fotograf ist tatsächlich mehr der teilnahmslose Beobachter einer anderen Szene, der zwischen Alice und der Nonne. Die Interaktion zwischen Alice und dem Fotografen wird nur durch Blicke realisiert. Doch die Inszenierung dieser Blicke integriert niemals beide Personen, beide Pole des Blicks, gleichzeitig in einer Einstellung. Modell und Fotograf sind sauber durch Schnitte getrennt, und immer, wenn Alice zum Fotografen (bzw. in das Objektiv) zu schauen scheint, blickt sie auf den Zuschauer, der in diesem Moment den Blick des Fotoapparates einnimmt. Tatsächlich sind Fotograf und Modell nur in einem einzigen Bild zusammen zu sehen, auf das schon hingewiesen wurde: und ausgerechnet in diesem gemeinsamen Bild schaut Alice nicht in das Objektiv, sondern starrt daran vorbei ins Leere.

Der Fotograf wird – indem er aus dem diegetischen Rahmen ein Stück weit herauszufallen scheint – zum Stellvertreter des Blicks der Filmkamera selbst (und durch seine äußere Ähnlichkeit zu einem Double des Regisseurs Robbe-Grillet) – und v.a. auch zum Stellvertreter des Filmzuschauers. Und wenn man Sontags Prämisse folgt: „Das Fotografieren hat eine chronisch voyeuristische Beziehung zur Welt geschaffen.“³, so leistet die robbe-grillet'sche Inszenierung eine Reflexion auf die Subjekt – Objekt – Beziehung in diesem „voyeuristischen“ Akt (der sich auch auf die Kinosituation übertragen lässt), in der die Besitzergreifung des Objekts durch den *regard* der Foto- / Filmkamera zumindest nicht mehr eindeutig ist. Denn im Blick der Kamera auf das „Objekt“ Alice spiegeln sich nicht nur die imaginären Bilder des „männlichen Blicks“ der Figuren des Films, sondern ebenfalls die des Filmzuschauers, dem die eigene voyeuristische Dimension im Kino-Dispositiv vorgeführt wird.⁴

¹ Koppen wie Sontag nehmen diese Szene als Beispiel dafür, dass der fotografische Akt selbst das erotische Ereignis darstellt, ohne dass es dabei zu direkten Kontakten zwischen Fotograf und Modell kommt.

² Koppen: *Literatur und Photographie*, a.a.O., S. 149

³ Sontag: *Über Fotografie*, a.a.O., S. 17

⁴ vgl. hierzu auch Teil 5.4.3 dieser Arbeit

3.5 Die Akt-Fotografie (David Hamilton)

Le chasseur fantôme erre de chambre en chambre, sans faire de bruit lui non plus. Il est à la recherche de quelque chose, et il ne sait pas de quoi. Il pousse avec douceur le battant d'une porte. Il s'arrête. Il voit. Son nom est David Hamilton.¹

Um die Reflexion auf einen voyeuristischen Akt geht es auch im folgenden. Es ist der voyeuristische Akt des Fotografierens selbst und eines bestimmten Fotografen im Besonderen: David Hamilton. Zu zwei Bildbänden Hamiltons hat Robbe-Grillet kurze Texte verfasst (*Rêves de jeunes filles*, 1971 und *Les demoiselles d'Hamilton*, 1972), später auch zu einem Band von Irina Ionesco (*Temple aux miroirs*, 1977). Die Beschäftigung mit Hamilton, die sich über die Bildbände hinaus auch auf *Topologie d'une cité fantôme* erstreckt, hat zu Irritationen bei den Interpreten geführt, nicht zuletzt wegen der „zweifelhaften“ ästhetischen Dimension des hamiltonschen Werkes, das sich immer am „Rande zum Kitsch hin“² bewege. Koppen attestiert sogar eine „Fragwürdigkeit des Unternehmens“ Robbe-Grillet, sich überhaupt mit dem „morbiden Lyrismus dieser Photographien“ zu befassen.³ Tatsächlich wirken die Texte zunächst recht untypisch für Robbe-Grillet: Versstruktur und eine poetisch-verspielte Sprache voller Metaphern und naiv anmutender Bilder scheinen nichts gemeinsam zu haben mit dem neutralen Sprachduktus der Romane. Koppen schließt mit der Frage

ob nicht möglicherweise die Texte Robbe-Grillet absichtlich ‚enfantins‘ sind und ob hier nur ein selbstkritischer Autor die Schwierigkeiten beschreibt, die ihn das Verfassen von Texten zu Aktphotografien bereitet hat.⁴

Nicht nur, dass hier nicht mehr nur von Hamilton die Rede ist, sondern von „Texten zu Aktfotografien“ überhaupt, kann man ausgerechnet Robbe-Grillet wohl keine „Schwierigkeit“ im Umgang mit Aktfotografien und im Besonderen mit Hamilton attestieren.⁵

Viel überzeugender ist Michael Nerlichs Ansatz, der die Fotobände in direkte Beziehung setzt zu Robbe-Grillet's übrigen Werk. Nerlich sieht im Frauenakt den „thème générateur principal“ der Arbeiten - Filme wie Romane - seit *La Maison de rendez-vous*: „Robbe-Grillet macht die visuelle männliche Darstellung der Frau, konkret: den weiblichen Akt, zum *thème générateur* seiner Werke, wobei er Trivial- und Porno-Nacktversonen zusammenkonstruiert mit Frauenakten von Delvaux, Magritte, Yves Klein, Ingres [...]“⁶ Nerlich betont dabei ausdrücklich, dass es nicht die nackte Frau selbst ist, die zum zentralen „incipit“ wird, sondern der *Blick auf* die nackte Frau:

Zur Vermeidung eines weiteren Missverständnisses sei noch einmal betont, dass das *thème générateur principal* Robbe-Grillet's nicht *die nackte Frau* ist, sondern *die nackte Frau, gesehen vom Mann*. Das heißt: es handelt sich nicht um die Vision, die Robbe-Grillet von der nackten Frau besitzt, sondern um die Vision von *der männlichen Vision der nackten Frau*. Mit anderen Worten: Robbe-Grillet benutzt die

¹ Hamilton, David; Robbe-Grillet, Alain: *Rêves de jeunes filles*, Robert Laffont: Paris 1971, S. 5

² Koppen: *Literatur und Photographie*, a.a.O., S. 154

³ ebd., S. 155. Dabei eröffnet Koppen scheinbar unbeabsichtigt eine fast ironische Dimension seiner Kritik, wenn er das „Kitschige“ der Fotografien ausgerechnet mit einem Begriff aus dem literarischen Metadiskurs zu benennen versucht, dem „Lyrismus“, den er in den Robbe-Grillet'schen Beitexten nur versprachlicht sieht. Dabei stellt sich die Frage, ob Koppen nicht erst zur Einschätzung „Lyrismus“ kommt durch die Rezeption der begleitenden Texte, dass es also erst die Texte sind, die diesen „Lyrismus“ in die Bilder hineinbringen.

⁴ ebd., S. 156

⁵ Man denke nur an die offensive Koketterie mit der eigenen Vorliebe für junge Mädchen, die Robbe-Grillet nicht nur in den *Romanesques* betreibt.

⁶ Nerlich, Michael: „Hermaphrodit und Kindfrau. Arabesken zu Irina Ionesco / David Hamilton und Alain Robbe-Grillet“, in: *Lendemains* 20, 1980, S. 45-55, hier S. 48

Vision anderer Männer [...] als Material für die Konstruktion seiner Artefakte, was bedeutet, dass gleichzeitig das Sehen selbst thematisiert ist.¹

Der Frauenakt selbst dient also als Material, das nicht um seiner selbst willen „zitiert“ wird, sondern dem eine reflexive Dimension beigelegt wird, die nicht direkt das zitierte Objekt zum Inhalt hat, sondern den darin implizit enthaltenen Blick. Besonders signifikant wird diese Struktur in den Fotobänden, wo sich der „zitierte“ Frauenakt, das Bild, durch seine visuelle Darstellung vom Text zunächst einmal getrennt darstellt. Dem Text kommt hier eine spannungsreiche Kommentarfunktion zu, ein Kommentar, der nicht das Bild selbst in seinem Denotat trifft oder beschreibt, sondern es um eine reflexive Ebene erweitert. Der Text Robbe-Grillet's trägt also etwas Neues in die Bilder von Hamilton hinein: Er kommentiert nicht nur die darin enthaltene Vision von der Frau, er entfaltet ein Spiel aus Blickstrategien, die den (in den Fotografien selbst unsichtbaren) Fotografen und seine Vision mit einbeziehen.

Exemplarisch soll an dieser Stelle der erste Fotoband von Hamilton, der in Kooperation mit Robbe-Grillet entstand, in Hinsicht auf die darin enthaltenen Blickstrategien analysiert werden. Parallel dazu soll das Kapitel *Deuxième Espace* aus *Topologie d'une cité fantôme*² betrachtet werden, das in enger Anlehnung an die Fotobände zu Hamilton den Typus des Fotografen „David H.“ bzw. „D.H.“ entwickelt.

Rêves des jeunes filles enthält die typischen hamiltonsche Aktaufnahmen von jungen Mädchen zwischen 15 und 20 Jahren. Die Umgebung wirkt romantisiert-ländlich, es sind Zimmer zu sehen, Schlafzimmer, oder eher „Schlafgemache“: ausgestattet in einer Art viktorianisch-verspielten Stil, bestückt mit Kissen, Plüschsesseln, Spiegeln, Fenstern mit Weinranken. Einige wenige Außenaufnahmen zeigen Felder, Wiesen, einen See. Schwarzweiß-Fotos und Farbaufnahmen wechseln sich ab – und der berühmte „Weichzeichner“ steht neben harten, kontrastreichen Farbaufnahmen. Die Protagonistinnen sind meist körperlich passiv³, sie sitzen, liegen, schlafen, schauen aus dem Fenster, sie lesen. Ihr Blick wirkt abwesend und in sich gekehrt. Manchmal blicken sie aus dem Fenster, oft in den Spiegel oder auf den Körper einer zweiten jungen Frau in ihrer unmittelbaren Nähe. Sehr selten jedoch richtet sich ihr Blick direkt in die Kamera.⁴ Selbst ihre Augen

¹ ebd., S. 48

² Robbe-Grillet: *Topologie d'une cité fantôme*, Paris 1976, im Folgenden abgekürzt durch: *Topologie*; S. 75-90. Neben diesem kurzen Kapitel, das eine vermittelnde Sonderstellung einnimmt zwischen den umfangreicheren *premier* und *troisième espace*, bezieht sich der *quatrième espace* direkt auf die Fotobände: hier hat Robbe-Grillet allerdings die Texte aus den beiden Fotobänden übernommen, wobei der Text zu *Rêves* geringfügig überarbeitet wurde.

³ Die Betonung, dass es sich um *körperliche* Passivität handelt, scheint mir wichtig, weil den Frauen bei Hamilton nicht generell eine absolute Passivität unterstellt werden kann. Der Text hebt immer wieder die in den Fotos bereits angelegte Dimension von Tätigkeiten wie Imaginieren, Träumen und immer wieder das Lesen, also von Aktivitäten, die sich nicht in einer körperlichen Handlung, sondern höchstens in einer körperlichen Haltung ausdrücken (Körperhaltung der Lesenden, der abschweifende, leere Blick der Träumenden, etc.). V.a. um das Lesen hat es heftige Diskussionen gegeben (vgl. Sinnassamy, Evelyne: „Von der Trobadora Beatriz und Alice through the Looking-Glass. Anmerkungen zu einem Missverständnis über Alain Robbe-Grillet“, in: *Lendemains* 20, 1980, S. 109-114. Das Lesen findet fotografische Darstellung hauptsächlich in *Les Demoiselles d'Hamilton*, wo es neun visuelle Hinweise auf Bücher- und einen auf Brieflesen gibt (vgl. ebd., S. 110). Dümchen hat herausgestellt, dass diese „Tätigkeit“ in den Begleittexten Robbe-Grillet's aufgegriffen und mit dem *nouveau roman* verwandten antinarrativen Techniken verbunden wird (vgl. Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S. 142

⁴ Tatsächlich sind es nur vier Fotos in *Rêves*, auf denen die Mädchen direkt in die Kamera blicken: dabei handelt es sich einmal um einen durch Weichzeichner stark verklärten Blick (S. 42), einen verschmitzt-versteckten Blick über die Schulter unter einem großen Sommerhut hervor (S. 59) und einen schüchtern wirkenden Seitenblick eines kleinen „Schulmädchens“ (S. 75). Nur auf S. 24 finden sich zwei junge Frauen, die direkt und selbstbewusst den Betrachter anschauen. Es handelt sich um das

sind kaum von dem Betrachter zu sehen. Wenn doch, so geht der Blick knapp am Betrachter vorbei ins Leere, oder aber er entpuppt sich als Blick aus dem Spiegel. Nerlich nimmt diese offensichtliche Eigenart der Hamiltonschen „filles“ zum Anlass für folgende Feststellung:

Wie aber immer die Mädchen sich zu sich selbst oder zueinander verhalten: sie verhalten sich so gut wie nie [...] zum Photographen. Anders ausgedrückt: der Photograph scheint nicht vorhanden, er stört die Mädchen nicht, sie sind für sich da und nicht für den Betrachter.¹

Dieser Eindruck entsteht in einer Art von „Natürlichkeit“, die den Fotos anhaftet. Die Szenen wirken (wenn auch von der produktionstechnischen Seite höchst dicht komponiert und strukturiert) auf den Betrachter wie die räumliche Umgebung natürlich, uninszeniert, wenn auch keinesfalls dokumentarisch. Vielmehr handelt es sich um die künstlerische Illusion einer „Natürlichkeit“, die der Effekt einer versiert-technischen Komposition und Gestaltungsweise ist, die selbst im Trick des Weichzeichners nur eine behutsame romantische Überhöhung zulässt. Die Strategie, die hinter dieser „Natürlichkeit“ steckt, zielt ab auf ein Frauenbild, das die „Unschuld“ und Uninszeniertheit der Akt-Objekte evozieren soll.

Irritierenderweise attestiert Nerlich dieser Gestaltungsweise „das Fehlen des männlichen Voyeur-Blicks“², was für ihn bedeutet, dass der Voyeur-Blick im Dargestellten nicht präsent ist, d.h. nicht offensichtlich inszeniert ist und damit „die Mädchen nicht stören“ würde. Doch zeichnet sich der Voyeur ja gerade dadurch aus, dass er nicht anwesend, dass er unsichtbar ist und somit das visuelle Feld selbst unentdeckt beherrschen kann.

Dass Nerlich eigentlich von der Reflexion auf den Voyeur-Blick spricht, wird deutlich, wenn er Hamiltons Bilder denen Irina Ionescos in *Temple aux miroirs* gegenüberstellt: Ionescos Darstellungen sind offensichtlich für den Voyeur-Blick inszeniert, spiegeln diesen in ihrer übersteigerten provokanten Obszönität wieder. Die bordellartigen Inszenierungen der fast ausnahmslos in die Kamera blickenden, sich quasi dem Kameraauge präsentierenden und anbietenden jungen Mädchen „bestätigen“ vielmehr auf provozierende Art und Weise männliche Sexualvisionen, was durch die fotografische Thematisierung des Kindfrau- und Alraunenmythos noch gesteigert wird.³ Bei Ionesco ist der „männliche Blick“ bereits in den Fotografien thematisiert. Dümchen leitet daraus ab, dass Robbe-Grillet's Texte hier vornehmlich bildunterstützende Funktionen haben können und dass zwischen Bild und Text „keine ausreichende produktive Spannung entstehen kann“.⁴ Eine solche Spannung aber entsteht im Verhältnis der Bilder Hamiltons mit den Texten Robbe-Grillet's gerade durch die Illusion der Abwesenheit des Voyeur-Blicks, die Hamilton mit seiner Inszenierungsweise schafft, und die Robbe-Grillet subversiv durchbricht. Denn letztendlich ist Hamiltons Obsession des „abwesenden“ Voyeurs nur ein weiteres männliches Phantasma, das seine Begierde aus der Intimität und „Natürlichkeit“ der Situation bezieht – und eben nicht aus dem bewußten Spiel, der Inszenierung der Begierde. Und gerade diese ambivalente Struktur der Fotos machen die Texte sichtbar und treiben schließlich ein manipulatives Spiel mit ihnen.

Noch bevor der Betrachter des Bildbandes die ersten Aufnahmen im Inneren von *Rêves des jeunes filles* zu sehen bekommt, beginnt schon der erste Text Robbe-Grillet's: die „Introduction“:

Chasseur de rêves, l'homme aux yeux pâles poursuit les papillons adolescents aux ailes toutes neuves, à peine sortis de leur chrysalide. Il les dragues dans de grands filets tendus à travers les avenues de Lübeck ou de Copenhague, le campus des lycées suédois, les longues plages de la Baltique. Il les rapporte précieusement, sans les abîmer, et les encage aussitôt dans une grande maison perdue, sa maison, où il les observe à loisir. [...] Le chasseur fantôme erre de chambre en chambre, sans faire de

erste Foto im Teil „Le double“, also dem Teil, den Robbe-Grillet der imaginären Verdopplung zuschreibt.

¹ Nerlich: „Hermaphrodit und Kindfrau...“, a.a.O., S. 50

² Nerlich: „Hermaphrodit und Kindfrau...“, a.a.O., S. 50

³ ebd., S. 48

⁴ Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S. 139

bruit lui non plus. Il est à la recherche de quelque chose, et il ne sait pas de quoi. Il pousse avec douceur le battant d'une porte. Il s'arrête. Il voit. Son nom est David Hamilton¹

Diese „Introduction“ führt im wahrsten Sinne etwas ein: nämlich das in den Fotografien ausgeklammerte Subjekt, den Fotografen, und damit verweist der Text bereits hier auf den Blick als Thema: die folgenden Fotos stehen nicht für sich selbst, sondern auch für den Fotografen, der seine Modelle sucht, sie (mit der Kamera) einfängt und ihr fotografisches Abbild quasi als Beute in „sa maison“ mitnimmt. Die metaphorische Sprechweise bedient sich dabei durchaus einem Modus, der dem Romantismus der Hamiltonschen Bilder ähnelt, zielt aber auf die reflexive Ebene, die diese selbst aussparen. Die Identifikation des Blicks und seines Subjekts stellt der Text ganz eindeutig heraus: „Il voit. Son nom est David Hamilton.“ Diese Einleitung erweitert die folgenden Fotos um die Dimension ihres „Erzeugers“ - und gleichzeitig auch um die ihres Betrachters, der Einblick erhält in die Zimmer der „maison“ desselben. Sie projizieren den Blick des Mannes als reflexive – aber auch als begehrende - Dimension in die Fotos hinein.

Allerdings sollte man den Mann, dessen Blick hier auf der Textebene etabliert wird, nicht mit dem „realen“ David Hamilton verwechseln:

Natürlich ist David H., D.H., der David Hamilton Robbe-Grillet's also nicht identisch mit David Hamilton, dem Photographen, aber Robbe-Grillet hat die Vision, die der Photograph Hamilton von der nackten, jungen Frau entwirft, in sein dynamisches Mosaik der männlichen Vision von der nackten Frau integriert.²

„David Hamilton“, oder der D.H. aus *Topologie*, ist also ein Blick-Konstrukt, das Robbe-Grillet aus den Fotos destilliert hat, allerdings auch nachhaltig durch seine Texte neu bzw. erweitert mitkonstruiert. Es ist der Fotograf, der seine Objekte belauert, sie wie Schmetterlinge einfängt und konserviert. Für diese fotografische Methode und ihr Produkt, den Fotoband selbst, wählt Robbe-Grillet das Bild der „grande maison“, wo der Fotograf-Voyeur die Objekt-Opfer seiner Sammlung in Ruhe und Abgeschiedenheit betrachten kann – und damit das Dispositiv des Betrachters des Fotobandes widerspiegelt. Der Blickende wird zum Besitzenden – weswegen der Titel des zweiten Fotobandes auch konsequent die Besitzanzeige ausdrückt: *Les demoiselles d'Hamilton*.

Der Titel des ersten Bandes drückt hingegen eine Ambivalenz aus: *Rêves de jeunes filles* kann ebenso bedeuten, dass es um die Träume jener jungen Mädchen geht, aber auch um die Träume von jungen Mädchen, also Hamiltons Träume, seine „Vision“ der jungen nackten Frau. Beide Ebenen sind im Text präsent: sowohl Hamiltons Vision als auch die Träume der Mädchen. Denn alle Fotos, die nicht in Interieurs aufgenommen sind (also den Zimmern der „grande maison“) sind vom Text zumindest andeutungsweise als Traum identifiziert, als imaginäre Flucht aus der Gefangenschaft in der „grande maison“.³ Zuvor jedoch etabliert der Text die Vision der „jeune captive“. Zu einer Schwarz-Weiß-Aufnahme eines jungen Mädchens in einem leichten Nachthemd, die auf der Fensterbank ihre Zimmers hockt und durch die mit dünnem Gittermuster versehenen Fenster blickt, den rechten Arm nach oben angewinkelt auf den Fenstergriff gestützt, evoziert der Text das Bild einer Gefangenschaft:

Enfermée pour quelle faute, imaginaire,
la trop jeune captive attend, promise à quoi?
Prisonnière de l'été trop lourd
aux après-midi trop longues,
elle s'est mise elle-même au secret.
Elle ne veut savoir ni la raison
ni la durée de sa pénitence.⁴

¹ Hamilton, David und Robbe-Grillet, Alain: *Rêves de jeunes filles*, Paris 1971, S. 5

² Nerlich: „Hermaphrodit und Kindfrau...“, a.a.O., S. 52

³ Die Naturaufnahmen umfassen den Teil „Evasion“, „Retour à deux“ und „Sommeil à deux“; die vom Text als Imaginationen bzw. Träume der „jeune captive“ angezeigt werden.

⁴ Hamilton: *Rêves de jeunes filles*, a. a. O., S. 6

Das Mädchen ist wie Alice in *Glissements progressifs* eine Gefangene, die den eigentlichen Grund für die Gefangenschaft nicht kennt. Vermutlich ist es nur ein Vorwand („faute, imaginaire“), um sie als Objekt beherrschbar zu machen. Doch im Gegensatz zu Alice rebelliert die „jeune captive“ nicht: der Text erklärt eindeutig ihre Ergebenheit in ihr Schicksal, sie macht keine Anstrengung, den Grund für ihre „pénitence“ zu erfahren. Durch den Text bekommt die Haltung des Mädchens auf dem gegenüberliegenden Foto nicht nur etwas träumerisches, sondern einen Ausdruck der Kraftlosigkeit und (Selbst-) Aufgabe.

Doch in der Selbstaufgabe und der Isolation des Zimmers lässt der Text auch ein erwachendes Begehren entstehen, das zentrale Leitthema der Bilder Hamiltons: das junge Mädchen betrachtet sich selbst im Spiegel, erforscht ihren Körper und erträumt sich schließlich eine „amante“. So heißt es im dritten Textteil „Le double“:

Celle qui se regarde trop longtemps,
le miroir l'a dédoublée.
Voici l'impossible amante,
autre et pareille,
née de la solitude et du rêve
et de la main qui s'aventure [...] ¹

Der Selbstblick im Spiegel, das sexuelle Erwachen in der Erforschung und Betrachtung des eigenen Körpers, das der Text beschwört, findet sich in den vorhergegangenen Bildern nur andeutungsweise. Robbe-Grillet nimmt das bei Hamilton immer wiederkehrende Motiv des Spiegels auf, erweitert die Selbstversunkenheit der Mädchenblicke aber um die konkrete sexuelle Dimension, die schließlich in (imaginäre) lesbische Liebesspiele mündet, die in dieser Explizitität ebenfalls nicht in den Fotos selbst Darstellungen finden. ²

In den höchst intimen Momenten der Selbstentdeckung, des Spiegelblicks, wechselt der Text die Perspektive: er gibt den einzelnen Mädchen, die auf den Fotos zu sehen sind, eine einheitliche Stimme und lässt sie vorübergehend scheinbar zum Subjekt werden. Der Er-Code wird zum Schluss von „Le double“ zugunsten eines „je“ aufgegeben: „Ai-je rêvé, deux fois deux bouches aux deux fois deux fois deux lèvres.“ In der Verdopplung im Spiegel, die der Text selbst in einer doppelten Wiederholung („deux fois deux fois“) spiegelt, entsteht ein Subjekt, das sich paradoxerweise nur in der Verdopplung der Projektion und dem damit verbundenen sexuellen Erwachen konstituiert. ³ Dieses „je“ hält sich über die nächsten drei Abschnitte „Evasion“, „Retour à deux“ und „Innocence“. Der Spiegel wird wie der Traum in diesen Abschnitten zum Mittel der Flucht aus der Gefangenschaft und damit zum Übergang vom Objekt des Blicks zum Subjekt des Textes: „Je suis au-delà des parois de verre, de l'autre côté du miroir.“ ⁴ Das Mädchen wird selbst zum Subjekt eines (begehrenden) Blicks, der sich zwar spiegelt, aber in der Imagination auf einem anderen, dem verdoppelten Körper der vermeintlichen „amante“ ruht: „je regarde celle, alanguie, qui fait semblant de s'endormir. Et lentement, de nouveau, ma main s'avance vers la chair nue...“ ⁵

¹ ebd., S. 23

² Recht eindeutige Hinweise auf den lesbischen Liebesakt geben die Texte an diversen Stellen, v.a. aber im Abschnitt „Retour à deux“ in *Rêves* und in „Amour ici maintenant“ in *Demoiselles*. Nerlich pathetisiert die „lesbische Liebe“ am Ende seines Aufsatzes ein wenig, in dem er ihr als Gegenpol zur „männlichen Sexualpraxis“ eine neue Dimension der Erotik zuschreibt. Letztlich ist aber auch die „lesbische Liebe“ in ihrer Darstellung bei Hamilton und Robbe-Grillet, ganz klar als weitere „männliche“ Sexualfantasie erkennbar.

³ Das Motiv des Spiegels und die damit verbundene sexuelle Übergangserfahrung des „Erwachens“ steht in engem Verhältnis zu Lacans Theorie von „Spiegelstadium“, in dem das Kleinkind sich als „je“ konstituiert durch die Erfahrung der eigenen Gestalt im Spiegel. Auch bei Robbe-Grillet konstituiert sich das „je“ erst bei der Betrachtung im Spiegel, im Lacanschen Sinne eine „transformation produite chez le sujet, quand il assume une image“ (Lacan, Jacques: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“, in: ders.: *Écrits*, 1966, S. 93-100, hier: S. 94).

⁴ ebd., S. 36

⁵ ebd., S. 49

Doch indem der Text der „jeune captive“ eine Stimme gibt, weckt er zugleich ein Misstrauen dagegen: spricht hier wirklich das zum Subjekt gewordene Objekt des Blicks, oder macht der Text das Mädchen auch zum Objekt der Textstrategie, also legt er nicht tatsächlich dem Mädchen Worte in den Mund, die mit der Vision konvergiert, die die Bilder von dem Mädchen entworfen haben, eben die der sich selbst entdeckenden Kindfrau, deren Sexualität sich nur im lesbischen Akt ausdrückt – und damit wiederum eine durchaus stilisierte männliche Sexualfantasie repräsentiert. Es entsteht also eine Spannung zwischen scheinbarer Übernahme der Subjektrolle (als Erzählinstanz des Textes sowie als Subjekt einer sexuellen Aktivität), und der erneuten Entfaltung eines Klischee-Bildes, das in der Subjektwerdung des Objekts eigentlich noch eine weitere Steigerung des Begehrens, das auf dieses gerichtet ist, intendiert.

Das „je“ scheint diese Spannung selbst im folgenden Abschnitt „Innocence“ zu reflektieren, indem es sich der vorher durch den Text inszenierten Bedeutungsebene der lesbischen (Selbst-)liebe plötzlich verwehrt:

Non! Tout cela est faux.
[...]
Il n'y a rien dehors.
Et ici, bien l'abri,
je suis seule, tranquille, inentamée.
Mon nom est Suzanne.
Je suis nue, mais intacte.
je suis innocente et dure.
Mes yeux sont vides.¹

Das „je“ wehrt sich gegen die vorangegangenen Bilder und deren Interpretation durch den Text. Der eigene begehrende Blick, die angedeutete lesbische Liebe wird zurückgesetzt: „je suis seule“. Gleichzeitig gibt sich das „je“ selbst einen Namen, den einzigen, der in dem Fotoband jemals neben dem Hamiltons in der „Introduction“ fallen wird – und markiert damit ein Aufbegehren gegen die reine, unpersönliche und austauschbare Objektivität der jungen Mädchen.

Doch dieses „Aufbegehren“ bleibt höchst ambivalent und verweist einmal mehr auf das perfide Spiel, das Robbe-Grillet hier mit den Bildern und der Vision von der nackten Frau treibt: zunächst einmal evoziert der Name „Suzanne“ einmal mehr das klischeehafte Bild der „papillons adolescents“ der „campus des lycées suédois“. Und – der Titel „Innocence“ deutet dies bereits an – wirkt ihre Rede wie eine erneute Bestätigung des Frauenbildes von dem unschuldigen, „intakten“ Mädchen, dessen „yeux vides“ sie wieder auszeichnen als prädestiniertes Objekt des voyeuristischen Blicks, denn ihre Augen blicken nicht zurück auf den sie begehrenden Blick. Doch direkt am Anschluss überschreitet der Text erneut die Ebene des Dargestellten zur Metaebene, indem die Stimme des „je“ plötzlich quasi „den Blick erhebt“ und unvermittelt den Betrachter selbst anspricht:

C'est vous, seulement,
qui posez sur mon corps ce regard troublé.²

Dieses direkte Ansprechen des Betrachters hat mindestens zwei Funktionen: Zunächst einmal werden die vorangegangenen „Szenen“ und Fotos, die die lesbische Liebesbeziehung evozierten, der Fantasie des Betrachters zugeschrieben. Er und seine Verdopplung der Fotograf bzw. Autor sind es, die ihre Visionen in die Bilder hineingetragen haben. Zweitens stört dieser Satz den kontemplativen Blick des Betrachters und produziert damit wortwörtlich einen „regard troublé“. Der einseitig ausgerichtete, selbst unsichtbare Fotografen-Voyeur-Blick wird zurückgeworfen durch das Objekt, dem der Text nun einen Namen und ein Bewußtsein von seiner Funktion als beobachtetes Objekt verleiht hat: Der Voyeur ist ertappt, seine Strategie, seine Visionen in das Objekt seines Blicks hineinzutragen, von diesem selbst durchschaut.

¹ ebd., S. 63

² ebd., S. 63

Doch der Text „reagiert“ gewissermaßen im Folgenden auf die direkte Anrede des Betrachters durch „Suzanne“ und die dadurch ausgelöste Blick- sowie Machverwirrung des „regard troublé“ mit einem weiteren, stark sexuell aufgeladenen Bild. Im folgenden Abschnitt „antwortet“ der Text durch eine weitere „männliche“ Vision vom jungen Mädchens: die Vorstellungen vom Schulmädchen, „L’ecolière“:

Petite fille sage, je vais chaque jour à l’école
et personne ne m’attend à la sortie du cours.¹

Zwar bleibt hier das „je“ erhalten, aber es wird wieder zum Objekt einer Fantasie, die es fügsam erfüllt. Der zuvor von „Suzanne“ zum Voyeur-Betrachter erhobene Blick ordnet sich wieder dem männlich-repressiven Instanz unter, die im Bild des Professors zum Ausdruck kommt:

J’étudie aussi mes gestes, je corrige mes attitudes
en suivant les conseils de mon professeur;
je l’écoute en baissant les paupières, sans le voir,
comme on m’a appris à le faire,
[...]²

Der „professeur“ leitet die Gestik, die körperliche Haltung des Mädchens an, gibt ihr Anweisungen, die das Mädchen, jetzt wieder mit gesengtem Blick ausführt. Die Situation ist nicht durch Zufall eine Metapher auf das Verhältnis Fotograf – Modell, in dem ebenfalls die „Körpergestaltung“ dem Mann „Hamilton“ überlassen ist, der sein Objekt ohne eigenen Blick inszeniert. In Klischeehaftigkeit übertrifft dieses Mädchenbild noch das der jungen Gefangenen und es stellt sich die Frage, wie die Vermittlung zwischen der auf ihre eigenen Objektivität reflektierende „Suzanne“ und diesem erneuten restriktiven Bild zu Stande kommt, das durch seine hohe Stilisierung immer mehr von der ursprünglichen „Natürlichkeit“ der Fotos verliert. Wenn wir für einen Moment annehmen, dass das „je“ weiterhin dasjenige von „Suzanne“ ist, so ergäbe sich zumindest die Möglichkeit, dass das „je“ sich der durch es selbst repräsentierten Bilder bewußt ist und der Text mit seinen Frauenbildern ein Modell des Rollenspiels evoziert, in dem das „je“ die jeweiligen Rolle wie „Gefangene“, „Unschuldige“ oder „Schulmädchen“ übernimmt, um sie *für* den Betrachter zu inszenieren.³ Das Durchbrechen dieses Spiels mit dem direkten Ansprechen des Voyeurs könnte dann ebenfalls Bestandteil des Spiels sein, das sich hierin als Spiel, als Inszenierung für beide Seiten zu erkennen gibt. Damit erweitert sich jene reflexive Dimension der Bildbände, die Nerlich attestiert hat, um diejenige der bewußten Inszenierung von sexuellen Klischeebildern, die Robbe-Grillet in den sado-masochistischen Rollenspiel-Inszenierung der Lady Ava in *La maison de rendez-vous* schließlich vollends entfaltet hat. Dabei geht es Robbe-Grillet aber sicher nicht nur um die einfache Reflexion auf die Hamiltonschen Frauenbilder, die der Text bewußt werden lässt. Vielmehr eröffnet sich eine weitere Ebene, auf der das Begehren eben durch die Reflexion auf sich selbst sowie die reflexive Haltung des vermeintlichen Objekts noch gesteigert wird. Die Inszenierung einer voyeuristischen Situation tritt an die Stelle der (illusorischen) Natürlichkeit der Situation. Die Subversion Robbe-Grilletts erschafft damit auch eine weitere, reflexive Dimension des Begehrens.

Doch welche Rolle spielt nun der Fotograf selbst, der auf der Suche ist nach dem Ausdruck der Unschuld und dem Phantasma des sexuellen Erwachens. Bleibt er selbst als Person im Text und in den Bildern der *Rêves* unsichtbar, so wird er in dem eng an die Fotobände angelegten Teil „Deuxième Espace“ aus *Topologie d’une cité fantôme* zu einer Figur des Textes selbst. In *Rêves* ist bereits die

¹ Hamilton: *Rêves de jeunes filles*, a.a.O., S. 71

² ebd., S. 71

³ Ein solches Rollenspiel wird in *Les Demoiselles d’Hamilton* tatsächlich entworfen, allerdings nur zwischen zwei Mädchen, nicht im Verhältnis zum Mann. Im Abschnitt *Règle de jeu* sind die Vorgehensweisen dieses Spiels festgehalten: hierbei spielt das Lesen und der Blick in den Spiegel eine große Rolle. Romantische Texte werden dabei „pervertiert“, in dem einzelne Wörter gegen obszöne ausgetauscht werden sollen. Beide Mädchen spielen sich abwechselnd vor, zu schlafen, Berührungen zwischen den Körpern müssen wie zufällig erfolgen, etc. , also eben jene Strategien und Verhaltensweisen, die der Text in *Rêves* den Mädchen zuschreibt.

Topik der „grande maison“ etabliert worden, in dem der Fotograf-Jäger seine Objekte in Zimmer verteilt „aufbewahrt“. Doch wenn es sich, wie in *Rêves* angedeutet, um das Haus des Fotografen handelt, in dem er die „Versuchsanordnung“ des Zimmers eingerichtet hat, um sein Objekt beim Entdecken der intimsten Erfahrungen im Übergang von reiner Unschuld zu sexuellem Erwachen beobachten zu können, so ist es doch kein Ort wie die nüchterne Zelle bzw. das düstere Konvent aus *Glissements progressifs*, das von den männlichen Instanzen beherrscht wird. In *Topologie* irrt „David H.“ geradezu ziellos durch die Gänge der lichtdurchflutenden und von der Sommersonne erhitzten „grande maison vide“.¹ Seine Bewegung ist die eines Streifzugs, der sich über die verschiedenen Etagen des Hauses erstreckt. Er ist auf der Suche nach den „invisibles présences“ der jungen Mädchen, deren Gegenwart überall spürbar ist, obwohl sie selbst wie flüchtige Wesen dem Blick Davids immer wieder entfliehen. Die Mädchen sind als „sommnambule“ oder „fantôme“ charakterisiert, sind also Gestalten, die zwischen Traum und Erwachen gleiten. Sie scheinen den Mann niemals wahrzunehmen, selbst als eine von Ihnen ihm auf einem Flur begegnet: „Elle garde les yeux grands ouverts et fixes, un imperceptible sourire flotte sur les lèvres, mais elle paraît ne rien voir.“²

Damit entsprechen die Mädchen genau dem Bild, nach dem David H. sucht, wenn er heimlich und lautlos die Zimmertüren in den verschiedenen Stockwerken öffnet:

Les chambres successives dont David H. ouvre les portes l'une après l'autre, sans faire de bruit lui non plus, comme dans l'espoir de surprendre quelqu'un à son éveil, ou dans son demi-sommeil encore peuplé de fantômes légers, silhouettes fines vêtues de longues robes de voile [...]³

Das Bild der Schlafenden bzw. gerade aus dem Schlaf erwachenden Frau verweist wieder auf die Übergangssituation einer in ihrer Sexualität erwachenden „Kindfrau“. In einem der Zimmer kommt es unter der heimlichen Beobachtung D.H.'s zu einer signifikanten Spiegelszene, die in drei Stationen aufgeteilt werden kann.

Zunächst betrachtet die junge Frau ihren nackten Oberkörper in einem großen rechteckigen Wandspiegel. Der sie beobachtende Blick des durch den Türspalt spähenden David H. interpretiert den Blick der Frau auf seine eigene Weise:

L'adolescente est en train de regarder ses seins naissants, dans la glace, comme étonnée par la présence incongrue de ces deux petits hémisphères de chair tendre qui auraient poussé cette nuit, pendant son sommeil.⁴

Doch das Erstaunen, das der Blick im Gesicht des Mädchens erkannt haben will - so wird im Folgenden relativiert - ist eine reine Spekulation: „Mais c'est là une pure supposition, car les traits de son visage n'expriment en réalité aucun sentiment de surprise, ni d'ailleurs de satisfaction, ou de dégoût [...].“⁵ Der Text übernimmt mit der Relativierung der Interpretation eine Funktion, die im Fotoband die Fotos selbst übernehmen konnten: er liefert nach, was eigentlich nur zu sehen ist, unabhängig vom interpretativen Blick, der im Text des Bildbandes angelegt war und hier statt von einem Foto von einer genaueren Beschreibung konterkariert wird.

Das Mädchen wendet den Blick schließlich von ihrem Spiegelbild ab und blickt direkt auf ihre Brust und berührt diese mit ihrer Hand. Das sexuelle Erwachen überträgt sich vom Spiegelbild auf den eigenen Körper: das Bild des Körpers steht vor der Konstitution des eigenen Körpers. Als das Mädchen wieder von ihrem Körper in den Spiegel blickt, passiert etwas Unerwartetes:

¹ *Topologie*, S. 77

² ebd., S. 87

³ ebd., S. 77

⁴ ebd., S. 82

⁵ ebd., S. 82

Mais la tête, sans y mettre plus de précipitation, se détourne un peu vers la droite [...] et les yeux grands ouverts, dans le miroir, rencontrent sans ciller le regard de l'homme qui s'encadre dans l'embrasure béante de la porte.¹

Doch selbst für den männlichen Blick irritierend, ist die Reaktion des Mädchens, als sie den „Voyeur“ ins Auge sieht, weder Erschrecken noch Verwunderung:

La jeune fille n'a pas un cri, pas un tressaillement du corps ou du visage en apercevant cette présence soudaine, inattendue, indiscreète. Ou bien, attendue au contraire et devinée depuis longtemps par-dessus l'épaule, perçue même déjà au très faible crissement de la poignée de porcelaine, à un très léger grincement des gondes [...]²

Der Text provoziert Fragen: Fühlt sich das Objekt des Blicks tatsächlich gar nicht unbeobachtet, ist sich das Mädchen der Gegenwart des Voyeur-Blicks immer schon bewußt? Ein „sourire peut-être d'innocence et peut-être de complicité“ macht dieses ambivalente Verhältnis zwischen David H. und dem Mädchen wahrscheinlich. Damit eröffnet sich einmal mehr die Dimension der Inszenierung für den Blick. Die Mädchen Hamiltons, die scheinbaren Objekte, die dem körperlosen, unsichtbaren Auge des Voyeur-Betrachter-Subjekts ausgeliefert scheinen, ohne sich dessen bewußt zu sein (sie wissen nicht, warum sie gefangen sind), bekommen in der Interpretation Robbe-Grilletts eine eigene, erweiterte Dimension, in der sie sich des Blicks, der auf sie lauert, bewußt sind. Doch anders als Alice spielen sie das Spiel mit, sie geben dem Blick das Bild zurück, das er nur durch die heimliche Beobachtung zu erhalten glaubt. Das Bild wird nicht zerbrochen, wohl aber reflektiert und teilweise pervertiert, wenn die totale Hingabe des Objekts an das Subjekt sich selbst tarnt als die Natürlichkeit und Unschuld, die der Blick in das Objekt erst hineinragen will. Als es in der Spiegelszene schließlich beinahe zum direkten Augenkontakt zwischen dem Mädchen und ihrem Beobachter kommt (sie wendet langsam ihren Blick vom Spiegel ab hin auf den Türspalt, wo sie den Blick des Mannes erspäht hat), gibt es natürlich keine Konfrontation: Der Mann hat seinen Streifzug bereits wieder fortgesetzt, der Türrahmen bleibt leer; der Fotograf ist ein ähnlich flüchtiges Wesen wie seine Modelle.

Dass sich die Mädchen auch in *Rêves* dem mechanischen Auge bewußt sind, das sie jederzeit beobachtet und zum Objekt macht, macht gegen Ende der Abschnitt „Abandon“ deutlich, der gleichzeitig ihre Hingabe an das Auge, den fotografischen Blick, expliziert:

Lasse à la fin de regarder cet œil
indéchiffrable qui l'épie,
elle se détourne en haussant les épaules,
elle s'enroule sur elle-même,
elle fait semblant de s'endormir.
Elle ne veut plus même entendre
la paupière à dé clic qui s'ouvre
et se referme périodiquement sur sa proie.
Absente et offerte, candide, indifférente,
elle laisse faire d'elle en rêve ce qu'on veut.³

Das „faire semblant de s'endormir“ ist eine Strategie der Mädchen, die in den Texten sehr oft zum Tragen kommt. So z.B. in dem Textteil „Retour à deux“ in *Rêves*, wo sich die „amante“ des „je“ ins Gras niederlegt: „je regarde celle, alanguie, qui fait semblant de s'endormir“⁴ oder auch in *Topologie*, wo in einem anderen Zimmer zwei Mädchen dasselbe Spiel miteinander treiben. Dem Vorgeben-zu-schlafen liegt wieder eine ambivalente Strategie zugrunde: einerseits demonstriert es das Abwenden vom Gegenüber, von der Kamera oder der Freundin, andererseits ist es gleichzeitig eine Aufforderung an den oder die Andere, sich ungestraft, v.a. ungesehen und unbemerkt dem fremden

¹ ebd., S. 84

² ebd., S. 84

³ Hamilton: *Rêves de jeunes filles*, a..a.O., S. 115

⁴ Hamilton: *Rêves de jeunes filles*, a..a.O., S. 49

Körper zu nähern, ihn zu berühren oder mit der Kamera zu erfassen, was letztendlich zwei ähnliche Annäherungen sind. Damit konvergiert dieses Vorgehen, das vom Text als bewußte Inszenierung des jeweiligen Objekts vorgestellt wird, mit den „yeux vides“ und dem abgewendeten Blicken der Hamiltonschen Mädchen.

Das Nicht-Sehen, der leere Blick, den Nerlich als das Charakteristische im Verhältnis Fotograf – Objekt bei Hamilton herausgestellt hat, wird einerseits durch die Robbe-Grillet'schen Texte unterstrichen und herausgestellt, andererseits aber auch als Strategie der Inszenierung gedeutet, eine Inszenierung, die dem Objekt die Natürlichkeit und Unwissenheit der eigenen Objektivität für den Voyeur abspricht und beide Pole in die Inszenierung des Blicks auf die nackte Frau einbezieht. Das „unschuldige“ hamiltonsche Mädchen nähert sich damit immer mehr dem sich bewußt inszenierenden Modell, das seine Rolle nur spielt, immer um seine Wirkung auf den Fotografen-Betrachter wissend.

Der Blick auf die nackte Frau, den Robbe-Grillet in den Texten zu Hamilton thematisiert, ist der des Voyeurs, ein Blick, der sich selbst unter der Strategie der natürlichen Darstellung seiner Objekte kaschiert, um seinem Begehren Ausdruck verleihen zu können. Dieser Blick konstituiert sich nicht zuletzt durch das Nicht-Zurückblicken der jeweiligen Objekte, fast sogar durch die vollständige Aussparung der Augen selbst des Objekts. Robbe-Grillet erweitert dieses Blickverhältnis nun aber um die Dimension des sich des Blicks durchaus bewußten Objekts. Der Blick auf die nackte Frau ist zwar ein heimlicher und damit ein Voyeur-Blick, ist aber immer schon gebrochen durch ein Objekt, das selbst zumindest das Potential hat, zum Subjekt der Inszenierung werden zu können. Das bedeutet aber keinesfalls eine Befreiung des Objekts, sondern einen anderen Blickwinkel auf die Inszenierung des Begehrens, das sich um eine reflexive Ebene erweitert. Eine Ebene, die das Spiel des Voyeurs als Rollenspiel etabliert, in dem beide Seiten des Blicks bewußter Bestandteil der Inszenierung sind.

Auch öffnen die Fotobände mit ihrem spannungsreichen Spiel zwischen Bild und Text die Thematik um („subjektive“) Imagination und („objektive“) visuelle Darstellung, die sich bei den Hamiltonschen Fotobänden durchdringen und gegenseitig kommentieren. Dabei übt der Text eine subversive und imaginative Veränderung der Bildwahrnehmung aus, die „die Bilder pervertieren, multiple Geschichten erzählen.“¹ Gleichzeitig bilden die Bilder jedoch auch die Grundlage der Imagination, die wiederum die Wahrnehmung der Bilder selbst verändert und ihre Bedeutung „umschreibt“. Wie dieses Verhältnis von Bild und Text, von Erzählen und Zeigen, von Bilden und Abbilden in den Romanen funktioniert, das wird die Analyse eines der wichtigsten Romane Robbe-Grillet's in diesem Zusammenhang zeigen: *Le voyeur*.

¹ Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S.142

4 Roman

4.1 Roman de la vision: *Le voyeur*

Ich habe anhand der *Instantanés* gezeigt, wie die erzähltheoretische Subjektkonzeption des reinen *regard*, also des auf die bloße Visualität beschränkten, wahrnehmenden Subjekts, in einem ambivalenten Spannungsfeld von objektiver Wahrnehmung und subjektiv-ästhetischer Schöpfung eine Destabilisierung nicht nur der klassischen *histoire*, sondern auch der gesicherten „Realität“ als einem kohärenten und gewohnten Wahrnehmungsfeld verursacht. In Verbindung mit dem Wahrnehmungsdispositiv der Fotografie wurde herausgearbeitet, dass in der ästhetischen Vision verschiedenen Bildebenen (direkt-wahrgenommene, perzeptives Wahrnehmungsbild, optische Bilder wie Spiegelungen, oder geistige Bild wie Imaginationen, Träume etc.) sich im „ordre visuel“ des subjektive *regard* zu einer neuen Einheit zusammensetzen, in der die Beschreibungstechniken der Geometrisierung und visuellen Fixierung eine Homogenität des Wahrgenommen hervorrufen, so dass die natürliche und evidente (sprich: gewohnte / konditionierte) Differenz dieser Ebenen aufgehoben wird. Die Reduzierung des Subjekts um seine *profondeur* und der Dingwelt um ihre anthropomorphe Semantik schafft die ästhetische Vision einer verfremdeten Welt, in der der Sehsinn ein absolutes Privileg einnimmt, was sich erzähltechnisch ausdrückt in der Zerstörung der *histoire* durch die deskriptive *instantanéité*.

Allein durch seinen Titel weist sich auch *Le voyeur*¹ als in dieser Problematik stehend aus. Obwohl auf dem Einband als „roman“ bezeichnet, finden sich auch in diesem komplexeren Text visuelle Beschreibungssequenzen und „instantanés“, die sich gegen eine - hier noch andeutungsweise vorhandene - Kontinuität der erzählten Geschichte wenden. Blanchots Charakterisierung dieses Romans als „roman de la vision“² kommt nicht von ungefähr. Der augenfälligste Unterschied zu den experimentellen *Instantanés* ist jedoch, dass das Subjekt des Textes, das Ausgangspunkt der „vision“ ist und damit von seinem perspektivischen Standpunkt heraus die Entgrenzungssphänomene organisiert, sich nicht im reinen *regard* erschöpft, sondern ein „Romanheld“ ist, dem ein Name, ein Beruf und sogar eine Vergangenheit zugeordnet werden kann. Trotzdem handelt es sich bei Mathias, der auf die Insel seiner Kindheit zurückkehrt, um als Vertreter von Armbanduhren sein Geld zu verdienen, nicht um einen klassischen Romanhelden. Denn gerade die identitätsstiftenden Attribute werden im Laufe des Textes nachhaltig destruiert. Das beginnt bereits mit den drei Grundantworten (Name, Beruf, Vergangenheit), die wir in bezug auf seine Identität geben können: Recht harmlos erscheint zunächst die Tatsache, dass der Protagonist im Text abwechselnd mit „Mathias“ und mit der Bezeichnung „le voyageur“ (die auf seine reisende Tätigkeit als Vertreter hindeutet) benannt wird. Doch diese Benennungsverdopplung hat durchaus Methode, und zwar eine entgrenzende, wie zu zeigen sein wird. Was die Vergangenheit, vornehmlich die Kindheit auf der Insel betrifft, so sind diese „Erinnerungen“ Mathias selbst nur vermittelt gegeben und immer wieder eingeleitet durch den Satz „on lui avait souvent raconté cette histoire“, also unter Berufung auf eine anonyme und abwesende Instanz. Seinen „Beruf“ übt er scheinbar erst seit kurzen aus, erfahren wir doch durch eine der Inselbewohnerinnen, dass er vor dieser Verkaufstätigkeit auf das Anbieten von Reparaturleistungen an elektrischen Geräten spezialisiert war.³

Die Verunsicherung des Lesers wird schließlich auf das Romangeschehen selbst, auf die Fabel bzw. *histoire* ausgeweitet und kulminiert in der Einsicht, dass der Text ein zentrales Ereignis ausspart und eben nicht erzählt, obwohl sich der gesamte Diskurs darauf zu beziehen scheint. In bezug auf Mathias stellt sich eine Frage, die eng verbunden ist mit seiner „Identität“: Was hat Mathias zwischen elf Uhr fünfzehn und zwölf Uhr fünfundzwanzig am ersten Tag seines Aufenthaltes auf der Insel getan? Oder anders gefragt: Ist Mathias ein Mörder? Denn eigentlich ist *Le voyeur* die Geschichte

¹ Robbe-Grillet, Alain: *Le voyeur*, Paris 1955; im folgenden abgekürzt durch *Voyeur*

² Blanchot: „La clarté romanesque“, a.a.O., S. 221

³ vgl. *Voyeur*, S. 95

eines Verbrechens, ohne dieses Verbrechen selbst zu erzählen. Damit wird der Leser (und zwar der implizite, als die vom Text entworfenen ideale Rolle des Lesers) zu einer Art Detektiv, der aus Indizien und Aussagen des Textes auf die ausgesparte Tat Schlüsse ziehen muss, ohne jemals über die „Wirklichkeit“ dieser Tat und ihres Ablaufs völlige Sicherheit zu erlangen. In gewisser Weise spielt *Le voyeur* ähnlich wie der vorangegangene Roman *Les Gommages* mit den Mustern des „roman policier“, wertet sie jedoch um zu einer generellen Reflexion über die Gattung Roman und ihre grundlegendsten Prämissen. Es geht dabei um Fragen der „Faktizität“, der „Glaubwürdigkeit“ von erzählerischer Vermittlung und um die Grenze von Wirklichkeit und Imagination.

Für Roland Barthes ist *Le voyeur* ein Beispiel für die wenigen Werke des modernen Romans, die sich in der „marge mortelle“¹ der bis an die Grenzen der Selbstzerstörung gehenden Literatur bewegen. In seiner Interpretation stellt dieser Roman eine rein formale „exercice absolu de négation“ dar, die die Grundelemente des „roman bourgeois“², zerstört und damit selbst als Gattungsform immer am Rande des „pré-suicide“³ operiert.⁴ In diesem Verständnis erscheint der Roman als ein bloß zerstörerischer Diskurs, der sich selbst in seiner Glaubwürdigkeit und Logik zerstört, kurz: der eine fundamentale „destruction de sens“ darstellt, und nur noch auf der strukturellen Ebene begreifbar wird als „littérature littérale“.

Neben dieser strukturalistischen Sichtweise haben sich andere Interpreten mit der positiven (im Sinne von nicht-rein-destruktiv), kreativen Seite des Textes befasst und in ihm die Konstruktion eines bestimmten Subjektkonzepts entdeckt.⁵ Durch diese Einstellung zum Text werden auch Inhalte analysierbar, und mit ihnen die Hauptperson und ihre „Psychologie“. Selbst Roland Barthes gibt in seinem Vorwort zu der 1963 von Bruce Morrissette verfassten Untersuchung *Les romans de Robbe-Grillet*⁶, der ersten größeren Arbeit der subjekt-orientierten Interpretation, zu, dass es zwei Seiten des Phänomens „Robbe-Grillet“ gibt:

d'un côté le Robbe-Grillet des chose immédiates, *destructeur de sens*, esquissé surtout par la première critique ; et d'un autre, le Robbe-Grillet des choses médiates, *créateur de sens*, dont Bruce Morrissette va se faire ici même l'analyste.⁷

In der Tradition Morrissette hat man die destruktive Struktur von *Le voyeur*, aber auch von dem Nachfolgerroman *La jalousie*, als Ausdruck eines „réalisme mental“ oder „réalisme subjectif“⁸ verstanden. Dieser Ansatz trägt dem Unstand Rechnung, dass der widersprüchliche und destruktive Text auf der Basis einer bestimmten psychischen Disposition eines Subjekts entsteht, das dem gesamten Text als subjektives Zentrum zugrunde liegt. Dieses Subjektkonzept muss aber erst über Umwege des Leseprozesses und der Analyse erschlossen werden, weil es sich hinter einem scheinbar neutralen Diskurs „versteckt“.

4.2 Diskurs der Chronologie und Kohärenz

Eine auffallende Eigenschaft des Textes von *Le voyeur* ist die oberflächlich betrachtete Kohärenz des Geschehens, die Nacherzählbarkeit der Handlung, die immer wieder durch exakte Zeitangaben gesichert scheint. Bruce Morrissette bezeichnet diese aus dem Text „freizulegende“ („dégager“)

¹ Barthes: „Littérature littérale“, a.a.O., S. 69

² ebd., S. 70. Diese Grundelemente sind für Barthes v.a. in der Fabel zu finden, die Ausdruck des „art essentialiste du roman bourgeois“ ist.

³ ebd., S. 70

⁴ Barthes stellt damit Robbe-Grillet's Werk in den Kontext einer anti-bürgerlichen Aufklärungsbewegung, die ein „déconditionnement du lecteur“ (ebd., S. 70) von den traditionellen Kunstauffassungen und Erwartungen zum Ziel hat.

⁵ Vertreter dieser „subjektiven“ Deutung sind v.a. Bernard Dort und Bruce Morrissette.

⁶ Morrissette, Bruce: *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris 1963. Barthes „préface“ umspannt die Seiten 7 bis 16.

⁷ ebd., S. 8

⁸ vgl. hierzu v.a. Alfred Blüher, der als jüngster Vertreter dieser Interpretationsweise auftritt; konkret: Blüher: „Die Dezentrierung...“, a.a.O.; v.a. S. 89

„intrigue“ auch als „la ligne rationnelle qui relie les éléments de l’action.“¹ Diese „ligne rationnelle“ ist eng verknüpft mit Mathias’ Tätigkeit als Uhrenverkäufer, der zur Folge er einem rational-ökonomischen Zeitprinzip folgt. Der Uhrenverkäufer versucht, die von ihm auf der Insel verbrachte Zeit in ein chronologisches Muster zu bringen, das in sich einen logischen und kontinuierlichen Aufbau beinhaltet. Zu diesem Zwecke versieht Mathias die Geschehnisse des Tages mit genauen Zeitangaben, die seinen Aufenthalt strukturieren. Dass sich die „ligne rationnelle“ in weiter Hinsicht an seiner „Konstruktion“ orientiert, liegt in der besonderen Struktur der Erzählsituation begründet, auf die an späterer Stelle ausführlich eingegangen werden wird. Man kann vorerst soviel sagen, dass der gesamte Text eng mit der Perspektive und dem Wissen des Hauptprotagonisten Mathias verbunden ist, ohne ein im eigentlichen Sinne „Ich-Roman“ zu sein. Wenn wir uns also über die wichtigen inhaltlichen Ereignisse informieren wollen, sind wir auf „Fakten“ angewiesen, die immer schon durch die Perspektive Mathias vermittelt sind.

Auf den ersten Blick präsentiert sich die Handlung des Romans sehr übersichtlich und in Zeit und Raum eingegrenzt: Der Handlungsort ist eine kleine bretonische Insel, die hauptsächlich von Fischern bewohnt wird und einen rückständigen Eindruck macht. Die Handlungszeit umfasst die Aufenthaltszeit des Hauptprotagonisten auf dieser Insel, die dreieinhalb Tage umfasst, oder genauer: an einem Dienstag um 10:00 Uhr kommt Mathias auf der Mole an, am darauffolgenden Freitag um 16:15 Uhr verlässt er sie wieder. Die genauen Zeitangaben beziehen sich auf den Fahrplan der Fähre, die das Festland mit der Insel verbindet.² Von Anfang an spielen diese festen Zeiten eine große Rolle für Mathias, der seinen Aufenthalt auf der Insel während der Fahrt genau durchplant. Nicht nur, dass er durch seinen „Beruf“ als Uhrenverkäufer ein enges Verhältnis zur gemessenen Zeit hat, es ist vor allem seine ökonomische Funktion des Verkäufers, die ihn zu genauen Berechnungen über die zur Verfügung stehende Zeit für sein Verkaufsvorhaben veranlasst. 89 Uhren will Mathias verkaufen. Da er anfangs vorhat, nur einen Tag auf der Insel zu verbringen, bleibt ihm dafür eine Zeit von genau sechs Stunden und fünfzehn Minuten (Ankunft Fähre 10:00 Uhr, Abfahrt um 16:15). Die nächste Fähre fährt erst wieder am Freitag. Mathias kalkuliert und rechnet auf dem Deck der Fähre seine ideale Zeit pro Verkauf aus: „quatre minutes par montre“³. Mathias’ Zeitplan ist also eng bemessen und genauestens kalkuliert: „le temps se trouvait mesuré de façon très stricte“, begrenzt durch die festen Zeiten des Fahrplans, ausgefüllt durch den idealen Verkaufsrhythmus.

Doch neben diesem „ökonomisch“-rationalen Mathias, der sich während der ganzen Ankunftsszene auf dem Deck der Fähre (be-) rechnend mit Zeit, Geld und Stückzahlen auseinandersetzt, existiert noch eine andere Dimension, die den Charakter der Hauptfigur bestimmt und sich schon am Anfang gegen die geordnete Zeit wendet. Immer wieder werden Mathias’ Berechnungen von Bildern durchbrochen, von Erinnerungen an seine Kindheit, an eine von ihm am Morgen beobachtete Szene (deren Beschreibung wie ein *instantané* aufgebaut ist), von Dingen seiner nächsten Umgebung, die ihn visuell anziehen: eine auf den Wellen schwimmende zerknüllte Zigarettenschachtel, ein Abdruck an der Molenwand, ein kleines Mädchen, eine zusammengerollte Kordel, die Mathias aufhebt und einsteckt, und immer wieder die symbolische Form einer Acht, die er in vielen Dingen zu sehen glaubt. Diese Bilder und Gegenstände werden leitmotivisch wiederkehren und sich gegen die kontinuierliche Erzählung wenden. Sie verweisen auf eine „Lücke“ im Text, das ausgesparte Ereignis des vermeintlich von Mathias begangenen Verbrechens.

Mathias’ Motivation zum Besuch der Insel liegt vordergründig in seinem ökonomischen Interesse: „Il avait fallu l’espoir de ce marché exceptionnel pour décider Mathias à entreprendre le voyage, qui n’était pas compris dans son plan théorique de prospection [...]“⁴ Er erklärt die Insel und seine Bewohner zu einem „marché exceptionnel“, der ihm helfen soll, durch persönliche Bekanntschaften von früher her seine missliche Lage (seit drei Monaten sind seine Verkäufe stark rückläufig)⁵ durch einen großen Verkaufserfolg auszubessern.

¹ Morrisette: *Les romans de Robbe Grillet*, a.a.O., S. 84

² vgl. *Voyeur*, S. 34

³ ebd., S. 35

⁴ ebd., S. 25

⁵ vgl. ebd., S. 27

Gegen elf Uhr fünf¹ holt sich Mathias das Fahrrad vom „garagiste“ und beginnt seine Rundfahrt. Seine erste Station ist das Haus der Leducs, das den Übergang vom Dorf zum Land markiert. Hier hört Mathias zum ersten Mal von der kleinen Jacqueline Leduc, oder besser: er sieht ein Foto von ihr, das, ihrer Mutter zufolge, vorigen Sommer von einem Touristen gemacht worden ist. Mathias scheint dieses Foto besonders anzuziehen. Er verwechselt das Mädchen scheinbar mit einer gewissen „Violette“. Jacqueline entpuppt sich in den Erzählungen ihrer Mutter als sehr frühreifes dreizehnjähriges Kind, das scheinbar in eine Eifersuchtsaffäre mit einem verheirateten Fischer verwickelt war. Ihre Mutter betitelt die Kleine sogar als „démon“² mit einem „pouvoir magique“³, die man früher als Hexe verbrannt hätte. Als letztes erfährt Mathias noch, dass Jacqueline den ganzen Tag über am Rand der Steilküste Schafe hütet.

Nachdem er Frau Leduc verlassen hat, schwingt sich Mathias wieder auf sein Fahrrad und fährt bis zu einer Kreuzung, an der er – anstatt weiter zum nächsten Bauernhof zu fahren – sich Richtung Steilküste hinunterrollen lässt.

An dieser Stelle endet Teil I. Teil II beginnt mit dem am Straßenrand stehenden Mathias, wie er einen Froschkadaver und das Wolkenspiel beobachtet. Plötzlich scheint Mathias wie aus einem Traumzustand zu erwachen: „Il se rendit compte seulement alors de l’engourdissement dans lequel il flottait jusque-là (depuis quand?) [...]“⁴ Das „depuis quand“ deutet auf eine Absence hin, auf einen Zeitabschnitt, der im Gedächtnis Mathias zu fehlen scheint (also die prophezeite „verlorene Zeit“ darstellt) und der zwischen dem Ende von Teil I und dem zweiten Teil situiert sein muss.⁵ In späteren immer wieder durchgerechneten Rekonstruktionsversuchen dieses Zeitabschnitts kommt Mathias schließlich auf ca. vierzig bis fünfzig Minuten „verlorener Zeit“: „Le temps anormal, en trop, suspect, inexplicable, atteignait quarante minutes - sinon cinquante.“⁶

Diesen Überlegungen zufolge trifft Mathias auf der Landstraße um ungefähr zwölf Uhr zwanzig oder fünfundzwanzig auf die alte Frau Marek. Von dieser Begegnung an beginnt Mathias, für seine „verlorene Zeit“ Alibi-Geschichten zu erfinden. Mit diesen hypothetische Zeitkonstruktionen, mit denen er die Absence ausfüllen will, beschäftigt sich Mathias den ganzen zweiten Teil. Ständig darum bemüht, eine passende Geschichte zu erfinden, die logisch und widerspruchsfrei die zeitliche Absence auszufüllen imstande ist, erzählt er allen, die es hören wollen (aber auch vielen anderen)⁷ immer wieder seine Konstruktionen, die er durch neue Fakten ständig revidieren und umgestalten muss.

Durch einen Defekt an der Fahrradkette ist Mathias schließlich gezwungen, von Dienstag bis Freitag auf der Insel verweilen. Seine Planung ist damit zerstört, die Zeit ist nicht mehr klar geordnet

¹ ebd., S. 78

² ebd., S. 83

³ ebd., S. 85

⁴ ebd., S. 92

⁵ Diese Absence, die man als elliptische Auslassung auch als „blanc“ bezeichnen kann, findet eine konkrete Entsprechung: die leere Seite 88, die zwischen Teil I und II situiert ist. Dass der „blanc“ ausgerechnet auf die Seite 88 fällt (die Verdopplung des strukturellen Symbols der Acht sowie der Unendlichkeit, die dem gesamten Roman zugrundeliegt, vgl. Abschnitt 4.5 dieser Arbeit), entspricht wahrscheinlich dem ausdrücklicher Wille des Autors. Goebel hat auf diesen Umstand überzeugend hingewiesen: „Wenn die ominöse Lücke der Erzählung auf die nicht paginierte Seite 88 fällt, so ist dies nicht [...] lediglich ein „hasard objectif“. Dann müsste es auch bloßer Zufall sein, dass Mathias, in einer Art von Bewusstseinskrise, sich ausgerechnet auf S. 222 des Romans „doppelt sieht“. Hat noch niemand bemerkt, dass der eigentümlich breite und niedrige Satzspiegel sämtlicher Auflagen des Buches, mit 30 Zeilen von durchschnittlich 60 Anschlägen, genau der Einrichtung einer normalen französischen Schreibmaschinenseite (bei 1 1/2-zeiligem Abstand) entspricht? Der Setzer muß angewiesen worden sein, die Pagination des Manuskripts zu respektieren; der Autor aber muß den „hasard objectif“ bewusst angestrebt haben!“ (Goebel: „Alain Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 269, Fußnote 30)

⁶ ebd., S. 203

⁷ Mathias erzählt seine Geschichte oft unmotiviert und ohne Zusammenhang, geradeso, als wenn die Fundierung ihrer Faktizität und Glaubwürdigkeit von der Frequenz und Akkumulation ihres Vortragens abhängt.

und ausgefüllt. Als am Mittwoch morgen die Leiche der jungen Jacqueline im Wasser gefunden wird, eröffnet der Text dem Leser Raum zur Spekulation, die durch Ding-Indizien (Zigarettenstummel, Bonbonpapier, die Kordel) Mathias als möglichen Mörder erscheinen lassen.

Unterstützt wird diese Annahme noch durch einen anderen Verdächtigen: Julien Marek. Zwischen ihm und Mathias entwickelt sich ein merkwürdiges Spiel: Julien bestätigt Mathias' Alibi, indem er gegenüber seinem Vater behauptet, den Reisenden zur Tatzeit am Hause der Mareks gesehen zu haben. Mathias' imaginäre Konstruktion hingegen scheint damit auch Juliens ein Alibi zu geben, der von seinem Vater der Tat verdächtigt wird. Als Mathias erneut zur Mulde zurückkehrt, um ungestört Indizien beseitigen zu können, trifft er ein weiteres Mal auf Julien. Mathias beginnt wieder, seine Rekonstruktionen zu erzählen, doch Julien blickt ihn nur mit starren Augen an und verstört damit den Reisenden derart, dass dieser seine Erzählung aufgibt. Julien hat vermutlich die Tat beobachtet und würde damit einen weiteren „Voyeur“ abgeben. Er hat als einziger die Macht, Mathias Geschichte vollends zu demontieren, doch Julien wird schweigen.

Zurück in der Kneipe an den „Roche Noires“, hört der Reisende einen alten Mann eine mythische Legende erzählen von einem alten Opferungsbrauch der Insel: Jedes Jahr musste eine Jungfrau die Steilküste hinabgestürzt werden, um die Götter des Meeres zu befriedigen und den „voyageurs“¹ sichere Überfahrt zu gewährleisten. In einer halluzinativen Verdopplungssequenz verliert Mathias sein Bewußtsein.

In seinem Zimmer überarbeitet Mathias zum letzten Mal seine „chronologie“² der „fausse journée“³ und fixiert sie sogar schriftlich. Da seine Rekonstruktion, seine wohl geordnete Geschichte durch das vermeintliche Wissen, durch den Sehenden oder „Voyeur“ Julien zerstört ist (eine Erklärung für die Krise in der Kneipe) und er annehmen muss, verhaftet zu werden⁴, begnügt er sich damit, an die Stelle der „verlorenen Zeit“, am Dienstag zwischen elf Uhr und ein Uhr eine große liegende Acht zu malen. Die Acht, ein im Roman häufig auftauchendes Symbol, das durch seine formale Ähnlichkeit mit starren Augen (denen der immer wiederkehrenden Möwen und denen Juliens) und dem Unendlichkeitssymbol immer wieder gegen Mathias' chrono-logische Ausfüllung der „verlorenen Zeit“ funktioniert, wird hier zum ersten und letzten Mal von Mathias bewußt als Symbol seiner Absence verwendet.

Am letzten Tag findet Mathias in seine Funktion als Händler zurück und verkauft am Donnerstag Marie Leduc eine Uhr mit den bezeichnenden Worten:

Jetez-y donc un coup d'œil ! Juste une minute, ça ne sera pas du temps perdu. Une minute pour voir : regarder ne vous engage à rien.⁵

Über den Blick auf die Uhr organisiert sich eine weitere Ellipse zum nächsten Tag hin: der Kreis der Uhr schließt sich:

...cercle formé par le cadre de la montre fixée à son poignet et dit : <<Quatre heures un quart, exactement.>>⁶

Mathias verlässt die Insel pünktlich um viertel nach vier Uhr, am Freitag, mit der Fähre. Er ist in die geordnete Zeit zurückgekehrt und denkt nur daran, dass er in drei Stunden wieder an Land sein wird.

4.3 Der héros-narrateur

Soweit die erste inhaltliche Annäherung an den Text. Sie basiert auf einer Aneinanderreihung der chronologischen Ereignisse, der *Stationen* von Mathias' „Reise“. Diese sind jeweils mit einem Zeitindex versehen, der sie zum Ausdruck einer kontinuierlich ablaufenden erzählten Zeit macht. Die

¹ ebd., S. 221

² ebd., S. 227

³ ebd., S. 228

⁴ vgl. ebd., S. 227

⁵ ebd., S. 252

⁶ ebd., S.253

sukzessiven Zeit-Stationen sind eng an eine übersichtliche Anzahl von Orten gebunden: die Anlegemole, das Fischerdorf, die erste Gaststätte, der Landweg, das zweite Dorf, die zweite Gaststätte, der Hof der Mareks, und nicht zuletzt der Ort, der eigentlich keine „Station“ ist, weil Mathias behauptet, ihn nicht „angelaufen“ zu haben: die Mulde an der Steilküste. Zusammen mit den teilweise ungefähren, teilweise präzisen Zeitangaben ergibt sich die eigentliche Faktizität der Handlung, also die erzählerischen Ereignisse, die dem Leser als gesicherte „Fakten“ vom Text angeboten werden. Doch sie bilden nur ein Gerüst, eine strukturierte Einheit chronologischer Abläufe, die als Matrix für ihre eigene Destabilisierung dienen.

Zunächst soll nun der Teil der Hauptfigur näher betrachtet werden, der der Destabilisierung entgegenwirkt und eine chronologische Struktur der Erzählung aufbaut, um die Absence beseitigen zu können. Mathias erfindet chronologisch-ausgefüllte, sinnvolle „Geschichten“, doch diese Geschichten sparen eben gerade das aus, was auch der Text von *Le voyeur* in seiner strukturierten Chronologie als Lücke auslässt: die Absence, das Loch im sonst so genauen Plan der Handlung. Alles im Text bezieht sich auf diese Lücke und das in ihr vermutete Geschehen, es ist das eigentliche Ereignis, die eigentliche Fabel oder *histoire* des Textes. Sie steht im Zentrum und doch wieder nicht: die Tat, von der wir nur erfahren dadurch, dass sie eben nicht erzählt wird, sondern ausgespart bleibt. Sie ist die große „tache aveugle“¹, die trotz der Detailgenauigkeit des sonstigen Beschriebenen oder Erzählten „unsichtbar“ bleibt. Und mit ihr die neben Mathias wohl wichtigste *personnage* des Romans: Jacqueline Leduc, das vermeintliche Opfer. Überall und immerzu ist von ihr die Rede. Mathias hört bereits von ihr vor seiner Ankunft von ihrem Onkel auf dem Festland, einem Matrosen. Er findet ihr Bild bei Frau Leduc. Sie ist das immer wiederkehrende Gesprächsthema bei den Fischern und Matrosen, lange bevor ihr Tod bekannt ist. Kurz: alle sprechen von ihr, doch sie selbst taucht im ganzen Text nicht auf, ihre Anwesenheit ist zwar universell, bezieht diese Universalität jedoch aus ihrer Abwesenheit, aus ihrer Situierung in der Absence.

Wie kommt diese Absence zustande? Man könnte antworten: sie wird nicht erzählt. Diese Antwort wiederum macht die Frage nach dem Erzähler notwendig, denn ist die eigentliche Fabel nicht erzählt, so wird sie dem Leser verschwiegen, und zwar von der den Text organisierenden Instanz. Als Figur hat Mathias Interesse daran, die eigentliche Fabel, die vermeintliche Tat, zu verbergen. Wir können ihn dabei beobachten, wie er, um den „blanc“ auszufüllen, eine Geschichte, eine kohärente *histoire* erfindet. Er wird zum Erzähler seiner Rekonstruktionen, die auch als Grundlage für unsere „Inhaltsangabe“ gedient haben. Im eigentlichen Romantext bildet Mathias selbst einen neuen Text, der nicht nur in direkter Rede wiedergegeben wird (so in der ersten Wirtshausszene an den „Roche Noires“)², sondern selbst zum primären Text³ des Romans wird. Um diesen Vorgang zu veranschaulichen und seine Konsequenzen für die Erzählsituation des gesamten Romans darzustellen, soll die erste Szene, in der Mathias seine chronologisch-rationale Rekonstruktion aufzubauen beginnt, eingehender untersucht werden.

Mathias kommt nach der Absence aus dem Zustand des „engourdissement“⁴ langsam wieder heraus, als er bemerkt, dass sich ihm eine alte „paysanne“ nähert. Plötzlich wird ihm die Sinnlosigkeit und Verdächtigkeit seiner Situation bewußt: er steht am Wegesrand, sein Fahrrad neben sich haltend, betrachtet einen Froschkadaver und die Wolken. Diese „pause inexplicable“⁵ passt nicht in das Schema des durch die Zeit gehetzten, dem ökonomischen Prinzip folgenden Uhrenverkäufers. Um seine „Rolle“ zu wahren, die durch die ungewöhnliche *Erstarrung* („engourdissement“ bedeutet neben

¹ Blanchot: „La clarté romanesque“, a.a.O., S. 220

² vgl. *Voyeur*, S. 113f. Hier erzählt Mathias einen Teil seiner bereits rekonfigurierten Geschichte der Wirtin im Gasthaus bei den „Roche Noires“ in direkter Rede.

³ Mit „primären Text“ soll vorerst die narrative Ebene des Romans bezeichnet werden, die vermeintlich die auktoriale Erzählsituation dieses Er-Romans kennzeichnet. Der Begriff ist angelehnt an Gerhard Goebels Rede vom „primären Erzähler“ in *Le voyeur*, der - wie auch der primäre Text - durch Mathias Fiktion durchsetzt und damit destabilisiert wird. Vgl. Goebel: „Alain Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 260

⁴ *Voyeur*, S. 92

⁵ ebd., S. 92

„Einschlafen“ auch „Erstarrung“) in ihrem rationalen „déroutement“ gestört ist, setzt Mathias auf eine Alibi-Handlung. Denn:

Il était trop tard pour sauter en selle et faire semblant de rouler placidement depuis de bourg, ou depuis la ferme, ou depuis n'importe où.¹

Stattdessen gibt Mathias vor, mit der Kette seines Fahrrades (dem *Bewegungsantrieb* des wichtigsten Gegenstandes seiner Tätigkeit als Uhrenverkäufer auf der Insel) Probleme zu haben. Er kniet sich hinunter und befleckt als „indice“² seine Finger mit der Kettenschmiere. Als sich die „paysanne“ ihm bis auf wenige Schritte genähert hat erkennt er in ihr „la veille Mme Marek“³. Im direkt auf dieses Erkennen folgenden Absatz beginnt zum ersten Male eine Zusammenfassung von Mathias bisherigen Aufenthalts auf der Insel. Sie ist im *plus-que-parfait* gehalten und folgt dem Er-Code der primären Erzählung:

Mathias était arrivé le matin même par le vapeur, avec l'intention de passer la journée dans l'île [...] ⁴

Doch dieser Textabschnitt ist keineswegs eine neutrale Nacherzählung des bisher Geschehenen, der von irgendeiner objektiven und neutralen Erzählstimme getragen ist. Es ist vielmehr eine Rekonstruktion unter dem Zeichen des Verbergens, also dem Versuch Mathias' verpflichtet, die Absence zu verbergen und den Bericht über seinen Aufenthalt neu zu strukturieren. Dass der Text an Mathias als seinen „Erzeuger“ gebunden ist, deuten einige Techniken an, die denen einer direkten Rede entlehnt sind: so wird zum Beispiel die Aussage, dass es Mathias nicht gelang, im Hafen eine einzige Uhr zu verkaufen, durch einen Einschub kommentiert: „- en dépit de la modicité des prix et de l'excellence de la qualité -“⁵. Der Uhrenverkäufer nutzt die Geschichte, um auf die Qualität seiner Uhren zu verweisen.

In dieser Rekonstruktion, die scheinbar im Moment kurz vor der Begegnung mit Frau Marek zu entstehen scheint, ist die Route des Reisenden noch eine gradlinige: vom Dorf zur Kreuzung am Zwei-Kilometer-Stein. Die Absence wird andeutungsweise ausgefüllt mit zahlreichen erfolglosen Verkaufsversuchen in den Häusern am Wegesrand, mit denen er sich laut dem Text vor der Absence kaum abgegeben hat⁶. Der Text befindet sich also im Widerspruch zum vorher Gesagten und ist dem Subjekt Mathias und seinem Ziel untergeordnet. Er wirkt wie eine von Mathias gehaltene direkte Rede, die durch einen unpersönlichen Diskurs widergegeben und damit in gewisser Weise objektiviert ist. Die „indirekte Rede“ Mathias entpuppt sich schließlich als „innere Rede“⁷, d.h. sie ist nicht wirklich gehalten worden, der Text ist keine Widergabe einer direkten Rede an Frau Marek. Die Rekonstruktion ist bloß von Mathias erfunden als reine Möglichkeit der tatsächlichen Erzählung, die er in direkter Rede an Frau Marek halten will. Der Übergang von der vorläufigen Rekonstruktion zum „primären Text“ erfolgt abrupt:

Pour comble de malchance, le dérailleur de la bicyclette louée au café-tabac fonctionnait mal et...

¹ ebd., S. 92

² ebd., S. 93

³ ebd., S. 93

⁴ ebd., S. 93

⁵ ebd., S. 93

⁶ vgl. ebd., S. 86f.

⁷ Der Begriff der „inneren Rede“ kann missverständlich aufgefasst werden, denn der Text entfaltet nicht eigentlich eine Rede „im Inneren“ der Person Mathias, keinen „stream of consciousness“, der den Leser unmittelbar in das Bewusstsein des Protagonisten blicken ließe. „Innere Rede“ meint lediglich, dass die im neutralen Text wiedergegebene Rede eine von Mathias imaginierte Redesituation darstellt, die noch nicht zur „tatsächlichen“ Ausführung gelangt ist. Der Leser bekommt trotz des scheinbar neutralen Erzählstils den Eindruck, dass hier die „in“ Mathias entstehende Rekonstruktion sichtbar wird. Doch diese „Innerlichkeit“ besteht lediglich darin, dass der Leser die Entstehung des neu strukturierten Tagesablaufs, der re-konstruierten Fassung der Erzählung durch Mathias direkt „beobachten“ kann.

La veille femme allait le dépasser sans lui adresser la parole.¹

Im letzten Satz des vorigen Absatzes ist der Text noch eng mit der subjektiven „inneren Rede“ Mathias’ verbunden. Wie eine Unterbrechung seines Redeflusses wirkt die Tatsache des „primären Textes“, dass Frau Marek an ihm vorbeigeht, ohne ihm überhaupt die Gelegenheit zu geben, seine Geschichte zu erzählen. Als Mathias endlich das Wort an sie richtet, ist sie bereits an ihm vorbeigegangen. Doch Mathias, der nicht weiß, ob sie ihn nicht erkannt hat oder ob sie ihn wissentlich ignoriert hat, will sich Klarheit verschaffen und entschließt sich daher, sie anzusprechen, „au moins, de cette façon, saurait-il à quoi s’en tenir“.² Es kommt zu dem Gespräch, in dem Frau Marek sich an Mathias zu erinnern scheint, seinem „alten Ich“ jedoch Attribute zuschreibt, die Mathias verneint: Während er bestreitet jemals einen Bart gehabt zu haben, begnügt er sich in bezug auf den Beruf damit zu sagen, dass er nicht mehr als „électricien ambulante“ arbeite. Ob er dies tatsächlich jemals getan hat oder ob Frau Marek hier ebenfalls irrt, lässt der Text offen. Damit bleibt dem Leser viel Raum zur Spekulation: Hat Frau Marek vielleicht in beiden Fällen recht oder kennt sie Mathias gar nicht wirklich. Dann beginnt Mathias, seine Geschichte zu erzählen. Eingeleitet wird sie durch den Satz: „Mathias expliqua qu’il n’exerçait plus cette profession d’électricien ambulante.“³ Durch das „Mathias expliqua“ wird die indirekte Wiedergabe seiner Rede angezeigt. Im nächsten Satz wird auf solche Begleitsätze seitens des „primären Autors“ verzichtet und Mathias’ Rede in einer Art erlebter Rede wiedergegeben, deren Indiz v.a. das Zeitwort „maintenant“ ist: „Il vendait maintenant des barcelets-montres.“⁴ Nun beginnt seine Erzählung, und zwar mit demselben Satz, wie die vorher in „innerer Rede“ konstruierte Fassung, nur dass der Name durch das „il“ ersetzt ist, das den Anfang seiner Erzählung mit dem vorherigen Diskurs über seine Profession „fließend“ verbindet:

Il était arrivé le matin même par le vapeur, avec l’intention de passer la journée dans l’île. Il avait loué une bicyclette, qui malheureusement ne marchait pas aussi bien que son propriétaire le prétendait. (Il montra sa main barbouillée de cambouis.)⁵

Dass sich der Text im subjektiven Modus von Mathias’ Rede befinden, unterstützt die Wiedergabe der Gestik des Erzählenden: das Zeigen der Hände als Unterstützung der Rede wird wie eine Regieanweisung in Klammern vom übrigen Text abgesetzt. Eine Regieanweisung, die Mathias in sein Redekonzept eingebaut haben könnte, um seinen verbalen Diskurs durch Mimik und Gestik zu unterstützen.

In dem Moment jedoch, als Mathias an die entscheidende Stelle seiner *histoire* kommt, wird er - diesmal direkt - durch Frau Marek unterbrochen:

Aussi avait-il perdu beaucoup de temps jusqu’au tournant des deux kilomètres et quand il...

Mme Marek l’interrompt : << C’est vrai, vous n’avez dû trouver personne à la maison.>>

Le voyageur la laissa parler.⁶

Ohne dass Mathias seine Version zu Ende bringen kann, geht Frau Marek bereits davon aus, dass er den Hof der Mareks besucht habe. Sie erzählt im folgenden, warum die einzelnen Familienmitglieder zu dieser Zeit nicht zu Hause sind. Da Mathias sie reden lässt, beginnt durch die Annahme der alten Frau, die Mathias nicht dementiert, eine neue Konstruktion der Geschichte. Während Frau Marek weitererzählt (in indirekter Rede), wechselt der Text, nachdem er Frau Mareks Rede mit drei Fortsetzungspunkten „verlässt“, wieder zur „inneren Rede“ von Mathias Geschichte. Hierin greift er die Prämisse, die ihm durch Frau Marek gegeben ist, auf und formt sie zu seiner Version um:

¹ *Voyeur*, S. 94

² ebd., S. 94

³ ebd., S. 95

⁴ ebd., S. 95

⁵ ebd., S. 95

⁶ ebd., S. 95

Les enfants ne rentraient de l'école qu'à midi et demie, sauf le plus âgé des garçons qui travaillait comme apprenti chez le boulanger et n'en revenait que le soir. Celui-là ne possédait pas tout son bon sens [die Rede ist an dieser Stelle von Julien, Anm. v. Verf.] : la semaine précédente...

Mathias aurait pu rencontrer le père, ou le fils, car il avait commencé sa tournée par le port [...] sa déception avait été très forte de voir la maison fermée et d'être obligé de rebrousser chemin sans emporter de nouvelles fraîches de la famille - de Mme Marek, de ses enfants, de ses petits-enfants.¹

Mathias verarbeitet in seiner neuen Version die eben erst erhaltenen Informationen von Frau Marek: über die Bewohner des Hauses, ihre Familienverhältnisse, etc. Diese Version ist wie die vorhergehende im unpersönlichen Er-Code gehalten, bedient sich jedoch nicht dem *plus-que-parfait*, sondern steht, wie die „primäre Erzählung“ im *passé simple*. Trotzdem ist ihre persönliche „Einfärbung“ durch die Erzählinstanz Mathias offensichtlich, nicht zuletzt durch die in erlebter Rede präsentierte Frage: „Ne fallait-il pas s'inquiéter de cette solitude incompréhensible des lieux?“² Wie um die in dieser Frage enthaltene Besorgnis in ihrer ganzen Intensität zu entfalten, folgt auf die Erzählung im *passé simple* ein längerer Abschnitt im Präsens. In einer szenischen Unmittelbarkeit wird hier Mathias' (fiktiver) Aufenthalt am Haus der Mareks ganz genau beschrieben, mehr noch: die Szene funktioniert wie eine emphatische Einfühlung in die imaginäre Situation. So beginnt sie unvermittelt mit einem sensorischen Ereignis:

L'oreille tendue guette son propre silence. La respiration - qui le troublerait - cesse d'elle même. A l'intérieure on n'entend pas le moindre bruit. Personne ne parle. Rien ne bouge. Tout est mort. Mathias se penche un peu plus vers la porte close.³

Auch wenn Mathias bereits im zweiten Satz als Pronomen wieder auftaucht, bleibt der Eindruck der Unvermitteltheit für den Leser. Die Szene zeichnet sich im Gegensatz zur bisherigen erzählerischen (Re-)konstruktion durch eine hohe Detailliertheit aus. Wenn wir sie im Prozess der Konstruktion von Mathias' Geschichte einordnen, so stellt sie eine Art Imagination des Protagonisten in eine von ihm eigentlich nicht-erlebte Situation dar. Innerhalb der Aufgabe der Konstruktion dient sie vielleicht der genauen Vorstellung und Einfühlung in die Szene, um sie widerspruchsfrei und möglichst detailreich wiedergeben zu können. Die Absence, das Nicht-Erlebt-Haben dieser Szene wird ausgeglichen durch ein imaginäres, unmittelbares „Erleben“ dieser Szene, ausgedrückt im Tempus des Präsens.

Doch trotz ihrer Unmittelbarkeit bleibt sie im Er-Code. Subjektive, „innere“ Vorgänge, wie das Erahnen eines Körpers hinter dem Fenster, werden neutralisiert durch unpersönliche Ausdrücke, wie wir dies bereits in den *Instantanés* beobachten konnten („on devine“)⁴. Dies wirkt umso befremdlicher, als diese Szene am engsten mit dem imaginierenden Subjekt Mathias verbunden ist. Wir „sehen“ quasi mit Mathias' Augen. Doch wie der reine *regard* bleibt auch Mathias' Blick in der Darstellungsweise ein indirekter, neutraler, der jede Deckung von Erzähler und Protagonist bestreitet. Doch genau zu solch einer Deckung kommt es im Folgenden. Denn nach der imaginären Szene setzt der Text plötzlich wieder im *passé simple* an der Stelle ein, die sich zeitlich vor der Absence befindet.⁵ Der Text erzählt nun Mathias' neueste Version seiner Rekonstruktion, allerdings ohne jeden Hinweis auf die persönliche Färbung der Erzählsituation: An die Stelle des *plus-que-parfait* und das Präsens tritt wieder das *passé simple* des „primären Textes“. Alle diskursiven Hinweise darauf, dass wir es erneut mit der Erzählung oder Rede von Mathias zu tun haben, fehlen. An die Stelle von Mathias als die den Text strukturierenden Instanz tritt eine fast auktoriale Erzählsituation. Nachdem die eben von Mathias erfundene Episode am Marek-Hof in diesem Modus des „primären Textes“ erzählt wurde, knüpft die Erzählung an die „gegenwärtige“ Situation auf dem Weg mit Mathias und Frau Marek in demselben

¹ ebd., S. 96

² ebd., S. 96

³ ebd., S. 96

⁴ ebd., S. 97

⁵ vgl. ebd., S. 98: „La chaleur [...]“

Modus an, und wiederholt sie, diesmal jedoch in einem auktorialen Erzählton. Hier herrscht nicht Mathias' Perspektive vor, in der darüber gezweifelt wird, ob Frau Marek ihn erkannt hat oder nicht, hier muss sich Mathias nicht erst darüber versichern „à quoi s'en tenir“:

Celle-ci ne le reconnut pas tout de suite. [...] Pour s'excuser de son inattention, elle *prétendit* que le visage de Mathias avait changé depuis la dernière fois qu'ils s'étaient vus [...]¹

Im auktorialen Modus besteht kein Zweifel mehr über Frau Mareks tatsächliches Verhalten und Intention. Hier ist es eine Tatsache, dass sie nur vorgibt, Mathias nicht erkannt zu haben. Mathias vorherige Spekulation wird hier zu einer Tatsache des „primären Textes“.

Doch inwiefern kann man angesichts dieser „Genesis“ des Textes, die dem Leser vorgestellt wird, noch von einem „primären“ sprechen? Die Struktur der „Rekonstruktion“ erfolgt zusammenfassend über vier Stufen:

Stufe I: der normale Erzählmodus nach der Tat aus der persönlichen Perspektive Mathias' im Er-Code bis zur Begegnung mit Frau Marek.

Stufe II: Rekonstruktion bzw. Erfindung der Alibi-Geschichte durch Mathias. Schließlich einmündend ins Präsens einer imaginären Szene.

Stufe III: Einbau der Rekonstruktion sowie der imaginären Szene in den ursprünglichen Diskurs. Wiederholung der normalen Erzählung unter Einbezug der Rekonstruktion.

Stufe IV: Synchronisation der Erzählungen am Ausgangspunkt der Rekonstruktion: das Treffen mit Frau Marek wird im auktorialen Erzählstil „wiederholt“. Die Erzählung setzt sich nun fort unter der Prämisse des Erzählkonstrukts von Mathias.

Die „zweite“ Begegnung mit Frau Marek, die im auktorialen Modus stattfindet, ist allerdings nur bedingt eine „Wiederholung“. Eigentlich ist sie die Vernichtung, ein „gommage“ des Vorhergehenden, da sie die Zeit, die für die Rekonstruktion notwendig war, aus dem objektiven Diskurs streicht, genauso, wie sie die unausgefüllte Zeit der Absence „streicht“ und mit sinnvoller Zeit, den Besuch auf dem Hof der Mareks, füllt. Doch diese „Füllung“, so überzeugend sie auch erscheinen mag, ist doch die Erfindung Mathias', um die Absence zu verbergen. Der scheinbar objektive Diskurs ist organisiert durch Mathias, bzw. durch die von ihm erfundene Chronologie der Ereignisse. Er wird zur Instanz der Faktizität des „primären Diskurses“, der damit die „Unschuld“ als „objektives Erzählerwort“² verliert.

Traditionell ist die klassische Er-Erzählung im *passé simple* Garant für eine kontinuierliche Faktizität des Erzählten. Barthes hat diese Erzählzeit auch als „expression d'un ordre“ bezeichnet, ein „ordre“, der die Welt als „un ensemble de rapports cohérents“ erscheinen lässt.³ Goebels hat Barthes Gedanken zum *passé historique* in seiner Analyse von *Le voyeur* so zusammengefasst:

als Roman-Tempus par excellence, genauer: als Tempus des dem bürgerlichen Zeitalter entsprechenden Romantyps, stiftet es die Illusion einer glaubhaften, kausalen und rationalen Kontinuität von Handlungen, indem es zugleich - eben durch seinen Charakter als typisches Romantempus - die Fiktion als Fiktion kenntlich macht. Diese Entlarvung findet jedoch beim herkömmlichen Roman nicht im Text statt; sie ergibt sich aus dem literaturgeschichtlichen Kontext. Innerhalb des Textes und seiner Fiktion bezeichnet des „passé simple“ gleichsam „Fakten“.⁴

Die „Entlarvung“, von der Goebel spricht, findet in *Le voyeur* tatsächlich im Text selbst statt: denn der glaubhafte und objektive Diskurs der „fiktionsimmanenten Fakten“⁵ wird diskreditiert, da er auf der manipulierten Geschichte von Mathias aufbaut. Seine objektive „Wahrheit“ ist die eines Protagonisten, von dem wir wissen, dass er ein Interesse daran hat, die Geschichte selbst zu verändern,

¹ ebd., S. 101; Hervorhebung von mir

² Goebel: „Alain Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 256

³ Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953, S. 48

⁴ Goebel: „Alain Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 254

⁵ ebd., S. 258

um etwas zu verbergen. Dieses „Verbergen“ greift über auf die Erzählsituation: Das scheinbar neutrale und traditionell glaubhafte Erzählen im Er-Code und im *passé simple* wird als Mittel genutzt, die entstandene Absence und das damit assoziierte Verbrechen zu neutralisieren und durch eine chronologisch-rationale Erzählstruktur zu ersetzen. Robbe-Grillet selbst stellt fest:

Mathias - ou, plus exactement, le texte qui le parle - emploie le langage traditionnel de l'irrécusable vérité parce que, justement, il cache quelque chose : le trou dans son propre emploi du temps.¹

Robbe-Grillet macht diese Bemerkung in einem wichtigen Zusammenhang: er gibt sie als Antwort auf die von der Kritik geäußerte Feststellung, dass er sich als Autor mit der fast durchgehenden Verwendung des *passé simple* in seinem Roman *Le voyeur* im Widerspruch befindet zu seinen theoretischen Ansichten, die gegen die im *passé historique* als „Tempus der unwiderruflich entschiedenen Fälle“² implizite „metaphysische Beziehung zur Welt“³ gerichtet sind, und die schließlich in der zentralen Aussage münden: „Wer im *passé historique* spricht, hat daher die Kontinuität einer Geschichte im Sinn.“⁴ Genau dieser Satz trifft aber auf Mathias zu und nicht auf den Autor Robbe-Grillet. Dieser weist den gegen ihn gerichteten Vorwurf der Kritik schließlich weit von sich, eben indem er das suspekte Tempus seinem Protagonisten zuschreibt, dem um Kontinuität bemühten Mathias, der dadurch die Absence verbergen will.

Mathias wird also zum „Ursprung des ‘passé simple’“⁵ und man kann sagen, in gewisser Weise damit zu seinem eigenen Erzähler, „son propre narrateur“⁶. Robbe-Grillet hat für diesen Sachverhalt den Begriff des *héros-narrateur* bereitgestellt, der nicht nur seine Umgebung beschreibt und eine „wahre“ Geschichte erzählt, sondern den man vielmehr beim Erfinden, beim „inventer“ beobachten kann:

[...] une nouvelle sorte de narrateur y est né : ce n'est plus seulement un homme qui décrit les chose qu'il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les chose qu'il invente. Dès que ces héros-narrateurs commencent un tant soit peu à ressembler à des „personnages“, ce sont aussitôt des menteurs, des schizophrènes ou des hallucinés (ou même des écrivains, qui créent leur propre histoire).⁷

Mathias ist ein solcher *héros-narrateur* und zumindest ist er auch ein „menteur“, der seine Rekonstruktion als Faktizität im Gewand der traditionellen Erzählung erscheinen lassen will. Der Leser stellt sich berechtigt die Frage, ob nicht hinter dem gesamten Diskurs des Romans Mathias und seine ganz bestimmte, manipulative Sicht der Welt, eben seine „Erzählung“ steckt. Denn laut Goebel ist die einzige Gewissheit, die der Leser in bezug auf das im Text Ausgesagte noch haben kann, dass Mathias alle Objektivität deformiert:

Seine Fiktion durchsetzt mehr und mehr die Fiktion des primären Erzählers, bis diese sich in dem diskreditierten „passé simple“ aufhebt und Mathias selbst an die Stelle des Erzählers tritt.⁸

Die für die *nouveau romancier* und vor allem für Robbe-Grillet verdächtig gewordene Erzählsituation des *passé simple* und des auktorialen Erzählers wird innerhalb der Fiktion selbst ebenfalls verdächtig gemacht, indem sie an die Perspektive eines in die Fiktion gehörigen Protagonisten gekoppelt wird. So ist die *subjectivité totale* auch im neutralen Erzählcode vorhanden,

¹ Robbe-Grillet, Alain: *Le Miroir qui revient*, Paris 1985, S. 39; im folgenden abgekürzt durch *M*

² Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 18

³ ebd., S. 19

⁴ Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 18

⁵ Goebel: „Alain Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 256

⁶ *PNR*, S. 118. Zwei wichtige Interpreten, die diese These formuliert haben, sind Olga Brenal (*Alain Robbe-Grillet...*, a.a.O., S. 203) und Gerhard Goebel („Alain Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 260).

⁷ vgl. ebd., S. 140

⁸ Goebel: „Alain Robbe-Grillet ...“, a.a.O., S. 260

das Vertrauen in eine Faktizität vermittelnde „Autorität“ erschüttert. Denn es existiert dann keine objektive Metaebene mehr, die zwischen Mathias' Version und der „tatsächlichen Wahrheit“ unterscheidet. Kein auktorialer Erzähler, der als „dieu omniscient“ über dem Dargestellten steht, gibt dem Leser eine Sicherheit in bezug auf das Geschehen, denn Mathias selbst schwingt sich auf zum „narrateur omniscient“, seine Version soll im Gewand des traditionellen Diskurses die einzig gültige sein. In dieser Situation wird der gesamte weitere Ablauf der Handlung für den Leser problematisch: Wenn am Ende der Verkaufstour die Kette des Fahrrads blockiert, was zur Folge hat, dass Mathias sein Schiff verpasst, ist diese Information „wahr“ oder ist sie wieder eine „objektivierte“ Erfindung von Mathias', der ja dasselbe Versagen bereits im Falle der alten Frau Marek nur vortäuscht, um von seiner zweifelhaften Situation abzulenken? Ist der Fahrradschaden am Ende ebenfalls nur ein provoziertes Alibi? Wenn wir wissen, dass Mathias in bezug auf seine Absence lügt, warum soll nicht die ganze Handlung, ihr rationales Gerüst und ihr chronologischer Ablauf eine Fiktion des *héros-narrateur* sein?

Diese bewußt-konstruktive Seite des Helden Mathias als Erzähler kommt auch in seiner ökonomischen Rolle als Uhrenverkäufer zum Zuge: denn um seine Waren zu verkaufen, muss sich Mathias seiner Einbildungskraft bedienen: „Le succès paraissait surtout, aujourd'hui, une affaire d'imagination.“¹ Zwar ist Mathias auf der Insel geboren („son île natale“)², doch ein schlechtes Personengedächtnis („mauvaise mémoire des visages“)³ hindert ihn daran, sich an bestimmte Personen und seine Beziehung zu ihnen zu erinnern. Und nicht nur sein Personengedächtnis, sondern vielmehr sein gesamtes Erinnerungsvermögen scheint unzulänglich und unzuverlässig zu sein, „les imprécisions et inexactitudes de sa propre mémoire“⁴ führen zu „zones floues“⁵. Dieses Defizit, das bereits die zentrale Absence vorbereitet, diese „zones floues“ müssen ausgefüllt werden, um durch Vorgabe von falschen Erinnerungen einen persönlichen Zugang zur „Kundschaft“ zu schaffen, z.B. mit Erinnerungen an Spielkameraden seiner Kindheit:

Il faudrait qu'il ait joué autrefois, sur la falaise, avec beaucoup plus de petits camarades qu'il n'en avait jamais connu. Ensemble ils auraient exploré, à marée basse, les régions rarement découvertes que peuplent des formes à la vraisemblance équivoque. Il apprenait aux autres l'art de faire s'épanouir les sabelles et les anémones de mer. En haut des plages, ils ramassait d'incompréhensibles épaves. [...] Il leur confiait même ses ficelles et inventait avec eux toutes sortes d'amusements compliqué et incertains. Les gens n'ont pas tant de mémoire ; il leur fabriquerait des enfances qui les conduiraient tout droit à l'achat d'un chronomètre.⁶

Diese Textstelle nimmt in gewisser Weise den oben beschriebenen Mechanismus der Rekonstruktion vorweg. In personaler Perspektive gehalten, stehen die ersten beiden Sätze im Konditional und indizieren damit ihre Fiktionalität, ihr „Erfunden-Sein“. Der dritte Satz steht bereits im *imparfait*, die Erfindung wird zum Fakt, zur „tatsächlichen“ Erinnerung an gewohnte und alltägliche Handlungen aus der Kindheit. Sogar die *ficelle*, Gegenstand einer anderen (und „tatsächlichen“?) Kindheitserinnerung (die allerdings nur eine indirekt übermittelte ist), die im Laufe des Romans als vermeintlicher Tatgegenstand Mathias' Kindheit mit dem Sexual-Verbrechen in Verbindung bringt, ist in diese Fiktion eingebunden. Gebrochen wird diese bereits im Text als „Faktum“ aufgebaute Erinnerung durch den letzten Satz, der wieder ihre Fiktionalität und ihren ökonomischen Zweck direkt ausspricht.

Mathias erfindet jedoch nicht nur vage Szenen einer trivialen Kindheit, sondern auch Bekanntschaften und persönliche Kontakte:

Avec les jeunes, cela serait encore plus commode d'avoir bien connu un père, une mère, une grand-mère, ou n'importe quoi.

¹ *Voyeur*, S. 32

² ebd., S. 24

³ ebd., S. 24

⁴ ebd., S. 25

⁵ ebd., S. 26

⁶ ebd., S. 32

Un frère et un oncle, par exemple. Mathias était arrivé au quai d'embarquement bien avant l'heure du départ. Il avait parlé avec un marin de la compagnie, qu'il apprit être comme lui natif de l'île ; toute sa famille habitait encore là-bas, sa sœur en particulier, qui vivait avec ses trois filles.¹

Dieser Abschnitt schließt direkt an den vorhergehenden an. Auf das formulierte Vorhaben, einen Onkel oder Bruder bzw. seine Bekanntschaft mit ihm zu erfinden, folgt die Erzählung einer Bekanntschaft mit einem Mann, die Mathias vor seiner Abfahrt auf dem Kai gemacht haben will, und der der Onkel der Leduc-Töchter sein soll. Es wird also zumindest möglich, dass dieser „Onkel“ und Mathias' Treffen mit ihm erfunden sind.

Die Anekdote mit dem Matrosen wird allerdings nicht durch einen relativierenden Satz wie die vorigen Kindheits„erinnerungen“ als Fiktion kenntlich gemacht. Auch ist diese Anekdote für den weiteren Handlungsverlauf von großer Relevanz, denn der Matrose ist der Bruder von Frau Leduc und der Onkel ihrer drei Töchter: Maria, Jeanne und Jacqueline, dem vermeintlichen Opfer. Wäre dieser Matrose nur eine Erfindung von Mathias, würde dies den gesamten Text und seine chronologische Entwicklung gefährden, denn das würde bedeuten, dass Mathias die Leducs schon vor seinem Treffen auf der Insel kennt, ihre Namen und ihre familiäre Situation. Auch Sätze, wie sie später von anderen Leuten der Insel zur Charakterisierung der kleinen Leduc-Tochter gebraucht werden, sind von ihrem Onkel bereits vorweggenommen: „C'est un vrai démon“.² Ist das Treffen und das Gespräch mit dem Onkel nur eine Erfindung von Mathias, was durch seine ähnlichen diskursive Struktur wie die erfundenen Kindheitserinnerungen der Leserinterpretation nahegelegt wird, so werden die Informationen, mit denen er sich auf die Insel und zur Familie Leduc begibt, unerklärlich, da er sie im zeitlichen Rahmen des Romans erst nach seiner Ankunft auf der Insel machen könnte. Kurz: um den Matrosen erfinden zu können, müsste Mathias bereits Informationen haben, die er erst später auf der Insel sammeln kann. Die gradlinige zeitliche Entwicklung würde zusammenbrechen und die gesamte Handlung würde zur Fiktion Mathias' werden.

Mit solchen Antinomien spielt der Text und sie entstehen aus der Rolle Mathias als *héros-narrateur*. Mathias ist nicht nur *menteur*, er wird in gewisser Weise tatsächlich zum „écrivain, qui crée son propre histoire“, die sich auf den gesamten fiktional-faktischen Handlungszusammenhang des Romans bezieht. Jedenfalls lässt der Text eine solche Interpretation möglich werden. Da diese ebenso ungewiss ist, wie die Annahme der Faktizität des chronologischen Grundgerüsts der Handlung, ist die einzige Gewissheit, dass durch die enge Verknüpfung des Textes mit dem Bewußtsein des Hauptprotagonisten eine endgültige Hierarchie von Wirklichen und Unwirklichen nicht herstellbar ist. In diesem Kontext könnte auch die Annahme, Mathias habe das Schiff nie verlassen, die Goebel anbietet, möglich werden.³ Doch dieser destabilisierende Faktor des Textes soll uns vorerst nicht weiter beschäftigen. Vielmehr geht es an dieser Stelle darum darzustellen, inwiefern Mathias in seiner Rolle als *héros-narrateur* Geschichten und Zusammenhänge bewußt erfindet, um genau das Gegenteil einer Instabilität zu erreichen, nämlich: Sicherheit.

Doch eines kann Mathias zumindest dem Leser nicht verbergen: nämlich das Verbergen selbst. Und dieses „Verbergen“ beginnt nicht erst bei der Absence. Schon sein Äußeres scheint die Fassade des korrekten Verkäufers zu destabilisieren: immer wieder versteckt Mathias seine überlangen Fingernägel vor den Kunden. Auch das Innenmuster seines Koffers, das mit kleinen Puppen bedeckt ist, soll den Anderen nicht sichtbar werden.

Mathias Bemühungen um einen rationalen Diskurs im Zeichen des Verbergens wird jedoch fortwährend gestört und seine mit Hilfe der geordneten und im scheinbar neutralen auktorialen Erzählstil vollzogenen Rekonstruktionen aufgebaute Sicherheit wird destabilisiert und geht in einen

¹ ebd., S. 32

² ebd., S. 32

³ vgl. Goebel: „Alain Robbe-Grillet ...“, a.a.O., S. 260. Goebel nimmt diese These nicht als Ausgangspunkt seiner Interpretation, sondern benutzt sie vielmehr als Provokation um die Tatsache zu unterstreichen, dass jede mögliche Deutung letztendlich durch den Text keine endgültige „Beglaubigung“ erfährt.

nicht-chronologischen, subversiven Text über, der auch die bewußt manipulierende Persönlichkeit des Protagonisten zu zerstören droht.

4.4 Das destabilisierte Subjekt

4.4.1 Personale Erzählsituation: Subjektivität im Modus der Neutralität

Der erste Ort, an dem Mathias' Rekonstruktion, die zur Prämisse des „neutralen“ Diskurses geworden ist, in ihrer Stabilität bedroht wird, ist das Gasthaus bei den „Roche Noires“. Von einem Gespräch zweier Männer kann Mathias nur einzelne Worte auffangen, weil die Wirtin mit einer Kaffeemühle ein lautes Störgeräusch verursacht. Diese beiden Worte sind „falaise“ und „lier“.¹ Mathias scheinen diese Worte zu verunsichern und er ist froh, als die beiden Männer verstummen. Er überlegt, worüber sie gesprochen haben können, hat aber Angst, dass diese Worte ihn betreffen könnten:

Il tenta d'en imaginer le sujet. Mais il eut peur soudain de le connaître et redouta dès lors la reprise de l'entretien, comme si leurs paroles risquaient de le concerner lui-même.²

Wieder offenbart sich Mathias' Angst, wie schon im Gespräch mit der alten Frau Marek, eine Angst vor den Anderen und vor dem Entdecktwerden. Aus dieser Angst entspringt das Verlangen, erneut seine Geschichte zu erzählen, den Männern sowie der Wirtin. Doch von eben dieser erhält er eine neue Information, die seine ursprüngliche Konstruktion ins Wanken bringt: Maria, die etwas ältere Schwester Jacqueline's, hat sich bei der Wirtin nach ihm erkundigt. Sie sei auf der Suche nach ihrer Schwester, die sie nicht bei den Schafen an der Steilküste angetroffen habe. Diese unerwartete Frage nach seiner Person verunsichert und erschreckt Mathias. Er beginnt intensive Überlegungen anzustellen, inwiefern er seine Geschichte dieser neuen Tatsache anpassen muss. Eigentlich hätte Maria ihm auf dem Weg begegnen müssen, bevor er auf Frau Marek traf. Da er ihr nicht begegnet ist, muss es einen anderen Weg zur Mulde an der Steilküste geben und damit auch die Möglichkeit, dass Maria ihn in der Mulde gesehen haben könnte. Diese Überlegungen bleiben im unpersönlichen Er-Code, allerdings häufen sich die Anzeichen für eine personale Erzählsituation. Die Außenperspektive auf Mathias wird durch Anzeichen im Text zum direkten Diskurs, der sich in Mathias' Gedanken abspielt. So, wie Mathias' Geschichte destabilisiert wird, destabilisiert sich auch der neutrale Text. Ein Beispiel:

Elle était donc venue par un autre chemin. Mais pourquoi avait-elle parlé de lui à la patronne ? Grâce aux ondulations de la lande, il semblait peu probable - il était impossible - il était impossible - il était impossible qu'elle l'eût aperçu d'un sentier à l'autre, elle allant, lui revenant. Là-bas, dans le creux abrité où brouaient les brebis, elle l'avait à coup sûr manqué de peu.³

Hier erfährt der Leser zum ersten Mal durch den Text, dass Mathias in der Mulde an der Steilküste war, wie sonst hätte Maria ihn dort nur knapp verpassen können. Außerdem bricht in einer Art erlebter Rede eine irritierende Wiederholung in den neutralen Diskurs ein, der damit direkt auf das Subjekt Mathias und seine Angst verweist. Er befürchtet „que la construction entière ne fût à reprendre“.⁴ Auch Fragen, die sich Mathias stellt, werden vom Text direkt wiedergegeben.⁵ Schließlich mündet diese „Unmittelbarkeit“ der Darstellung in kurzen Satzfragmenten, die das in direkter Rede gehaltene Gespräch mit der Wirtin über die kleine Leduc kontrastieren und in dem Leser den Verdacht auf ein Verbrechen bestärken:

<<[...]

¹ ebd., S. 108

² ebd., S. 108f.

³ ebd., S. 112

⁴ ebd., S. 113

⁵ vgl. ebd., S. 119

- Elle n'était peut-être pas si loin. Elle n'a pas entendu appeler, à cause du vent. On va la retrouver à garder tranquillement ses brebis, à la place habituelle. >>

Bien sagement. Tranquille, dans le creux tranquille.

[...]

- Pour ça, craignez rien : elle est vive ! >>

Vive. Elle était. Vive. Vivante. Brûlée vive.¹

Mathias' Gedanken, wiedergegeben in erlebter (innerer Rede), stören kontrastiv seine beruhigenden Worte an die Wirtin. In ihrer Unmittelbarkeit schaffen v.a. die letzten wenigen Worte beim Leser eine Ahnung vom Tode der kleinen Jacqueline und Mathias' Wissen davon. Dass sich diese Vision jedoch auf die „wirkliche“ Tat des Reisenden bezieht, bleibt uneindeutig; als Jacqueline's Körper später gefunden wird, ist er nicht verbrannt. Hier vermischt sich die Vorstellung und die Rede der Inselbewohner von der kleinen Leduc als *démon* oder gar als *sorcière*. Ihre Mutter selbst spricht davon, dass man das frühreife Kind wegen seinem sexuellen „pouvoir magique“ früher „l'aurait brûlée comme sorcière“.² Doch ebenso gut kann das „brûler“ ein Verweis auf die Tat sein, wird es doch im Laufe des Textes wahrscheinlich, dass Mathias sein Opfer mittels brennender Zigaretten gefoltert hat. Die Leiche weist unidentifizierbare Wunden auf³, die auf ein solches Vorgehen hindeuten könnten und Mathias will seine Zigarettenkippen von Tatort entfernen, weil sie durch den Umstand, dass sie nur ein kleines Stück abgebrannt sind, doppelt verdächtig wirken. Von den insgesamt drei Zigaretten, die Mathias am Ende von Teil II fehlen, findet er nur zwei in der verdächtigen Länge vor. Über die letzte, die später im Besitz von Julien sein wird, heißt es:

Ce dernier devait, à son avis, être moins grand que les deux autres ; il serait ainsi moins *compromettant* - surtout seul - puisqu'il avait à peu près la taille des bouts de cigarettes que jette n'importe quel fumeur. Personne, raisonnablement, n'irait imaginer *l'usage qu'on en avait fait*.⁴

Warum die Zigarettenstummel überhaupt „compromettant“ sein könnten und was ihre konkrete „usage“ war, das verschweigt der Diskurs weiterhin, doch eben diese Andeutungen, die einer personalen Erzählsituation entspringen, evozieren beim Leser ein bestimmtes Bild der Tat, das allerdings immer nur Spekulation bleibt, da seine Faktizität durch keine Erzählinstanz eindeutig abgesichert ist. Während Mathias' bewusste Erzählung darauf hindeutet, *dass* er etwas verbirgt, weisen die unmittelbaren subjektiven „Einsprengsel“ im Text darauf hin, *was* er verbergen könnte. Dem impliziten Leser entspricht die Rolle eines *créateur*, der anhand der im Text gegebenen Indizien Versionen der Absence spekulativ zusammensetzen kann, ohne jedoch jemals eine Bestätigung durch eine ihm übergeordnete, „autoritäre“ Erzählinstanz zu bekommen.⁵ Der Text, in dem jeder Faktizitätsanspruch destabilisiert ist, öffnet sich für eine aktive Rolle des Lesers, die im „participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre“⁶ besteht. Der scheinbar objektive Diskurs ist durch seine enge Koppelung an Mathias als Erzähler und Manipulator zu einem subjektiven Konstrukt geworden, dem, da es im Zeichen des Verbergens steht, nicht zu trauen ist. Nun erhält der Leser im Text „Informationen“, die dieses Konstrukt zusätzlich destabilisieren, und zwar durch die Unmittelbarkeit

¹ ebd., S. 119f.

² ebd., S. 85

³ vgl. ebd., S. 174f.

⁴ ebd., S. 184f.; Hervorhebung von mir

⁵ Dass dem Leser eine aktive Rolle zukommen soll, die gegen die Autorität eines „dieu narrateur“ des alten (auktorialen) Romans gerichtet ist, fordert Robbe-Grillet in *PNR* : „Car, loin de le négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il [der „lecteur“, Anm. v. Verf.] a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*.“ (*PNR*, S. 134)

⁶ ebd., S. 134

einer personalen Erzählsituation, in der im unpersönlichen Er-Code die Persönlichkeit bzw. das Bewußtsein des Reisenden zum Ausdruck kommt.

Die Konstatierung einer durchgehenden „personalen Erzählsituation“ in *Le voyeur* lässt sich nicht ohne weiteres verabsolutieren, ist der Diskurs doch geprägt durch einen ständigen, sublimen Wechsel zwischen auktorial-neutralen und personal-subjektiven Situationen.¹ Beständig ist nur der Er-Code, der beide Erzählsituationen miteinander verbindet. Für Stanzel ist *Le voyeur* ein Grenzfall des „personalen Romans“² und auf seinem Typenkreis der Erzählsituationen liegt der Roman auf der Grenzlinie von Innen- und Außenperspektive.³ Blüher sieht ihn wie das gesamte Werk Robbe-Grilletts als ein Experiment mit Techniken des „perspektivischen, ‘personalen’ Erzählens im Er-Code [...], wie sie seit Flaubert im modernen Roman zu beobachten sind“⁴ und denen der modernen Ich-Erzählung.⁵ Diese Experimente führen laut Blüher zu einer „Dezentrierung der Erzählinstanz“,

in deren Folge der narrative Text sein herkömmliches ‘Zentrum‘, sein inneres Organisationsprinzip und einheitliches Steuerungsmedium verliert, das üblicherweise in einem den narrativen Diskurs verantwortenden Erzähler besteht.⁶

Der Effekt dieser „Dezentrierung“⁷ ist der von uns bereits beschriebene Faktizitätsverlust, der verbunden ist mit einer Orientierungslosigkeit des Lesers, der dadurch selbst zum *créateur* wird.

Die personale Erzählsituation ermöglicht eine solche Dezentrierung durch ihre ambivalente Anlegung: sie ist durchdrungen von der subjektiven Perspektive einer Person, gleichzeitig jedoch stellt sie das Bewußtsein dieser Person unmittelbar im neutralen Diskurs dar. Das heißt, dass die Unterscheidung zwischen subjektivem Diskurs und dem neutralen permeabel bis zur Indifferenz wird. Wir haben bereits gesehen, wie selbst der auktoriale Diskurs durch die Bindung an Mathias’ Rolle als Erzähler seine scheinbare Neutralität verliert.

Doch gleichzeitig, durch die personale Färbung des scheinbar neutralen Diskurses, offenbart sich eine Seite von Mathias’ Persönlichkeit, über die er selbst zunehmend die Kontrolle verliert. Dieser Kontrollverlust spiegelt sich in den beiden erzähltheoretischen „Rollen“, die Mathias im Text übernimmt: einmal ist er der manipulierende Erzähler, der bewußt eine rationale Geschichte konstruiert. Andererseits wird er im personalen Erzählmodus zum „Reflektor“. Dieser Begriff, den Franz K. Stanzel in seiner *Theorie des Erzählens* entwickelt, scheint besonders geeignet, die ambivalente Struktur Mathias’ aus erzähltheoretischer Sicht zu fassen. Für Stanzel ist die Reflektorfigur das herausragendste Merkmal der „personalen Erzählsituation“. Während er davon ausgeht, dass jeder narrativer Vorgang ein Vorgang der Vermittlung ist,⁸ zeichnet sich die personale Erzählsituation durch die „Überlagerung der Mittelbarkeit durch die Illusion der Unmittelbarkeit“⁹ aus. Während die traditionelle Erzählerfigur, die kommentiert und erklärt, den Leser anredet und Zeugnisse bzw. Zeugen für das Erzählte zitiert¹⁰, als Indikator der Mittelbarkeit oder Vermitteltheit erscheint, entsteht durch die Reflektorfigur die Illusion der Unmittelbarkeit dadurch, dass sich in ihr

¹ Dieser Übergang und die Schwierigkeit seiner Fixierung hat die Interpreten immer wieder beschäftigt. Meistens gehen sie dabei auf die Anfangsszene ein, in der die Welt des Autors Robbe-Grillet durch den Blick Mathias’ auf die achtförmige Ablagerung am Molenrand langsam deformiert wird. Vgl. Goebel: „Robbe-Grillet ...“, a.a.O., S. 254ff. und Morrissette: *Les romans de Robbe Grillet*, a.a.O., S. 86

² vgl. Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964, S. 45-47

³ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995, S. 339ff.

⁴ Blüher: „Die Dezentrierung ...“, a.a.O., S. 78

⁵ Blüher nennt hier Namen wie Proust, Sartre und Camus, vgl. ebd., S. 78

⁶ ebd., S. 79

⁷ Blüher weist ausdrücklich darauf hin, dass er den Begriff der „Dezentrierung“ nicht philosophisch, sondern nur erzähltheoretisch verstanden wissen will, eben als „zunehmenden Verlust eines ‘zentralen’ Organisationsprinzips [...] in einem narrativen Text“. Vgl. ebd., Anmerkung 7.

⁸ vgl. das Kapitel „Mittelbarkeit als Gattungsmerkmal der Erzählung“, in: Stanzel: *Theorie des Erzählens*, a.a.O., S. 15ff.

⁹ ebd., S. 16

¹⁰ vgl. ebd., S. 194

die „Vorgänge der Außenwelt“ spiegeln (*reflektieren*), ohne von ihr verbalisiert oder narrativ aufbereitet zu werden.¹ So wird

die Mittelbarkeit des Erzählens verdeckt [...] durch die Illusion des Lesers, er habe unmittelbar Einblick in das Geschehen, indem er die Geschehnisse mit den Augen und mit dem Bewußtsein der Reflektorfigur wahrzunehmen glaubt.²

Mit Begrifflichkeiten aus der englischsprachigen Erzähltheorie beschreibt Stanzel diesen Gegensatz auch als den von „telling“ und „showing“.³ Dabei ist die Betonung der Visualität bei der Rolle des Reflektors von großer Bedeutung: Während der Erzähler als Zeichen der Mittelbarkeit fungiert, ist das Sehen „mit den Augen“ der Reflektorfigur der Modus der (Illusion der) Unmittelbarkeit.⁴

In gewisser Weise repräsentiert Mathias als erzähltheoretisches Subjektkonzept beide Seiten der Opposition Erzählerfigur-Reflektorfigur: Als „son propre narrateur“ ist er das Pendant einer Erzählerfigur, die innerhalb einer Kommunikationssituation (der Interaktion mit den „Anderen“, für die Mathias sich und seine Geschichte inszeniert)⁵ als bewußter Sender fungiert, der sich einer „erzählstrategischen bzw. rhetorischen Aufbereitung der Geschichte“⁶ bedient. Er wird zum Erzähler innerhalb der Erzählung und durch den Übergang seiner Erzählung in den neutralen Diskurs zum „double de la narration“⁷, d.h. er reflektiert das Erzählprinzip in seiner Eigenschaft als Subjekt des Erzählten, als „héros“ oder Figur, und als Subjekt des Erzählens, als „narrateur“. Außerdem wird er zur Reflektorfigur, die unmittelbaren Zugang zu ihren Gedanken und Wahrnehmungen ermöglicht. Hier kommt Stanzels Feststellung zum Zuge, „dass sich die Erzählerfigur immer bewußt ist, dass sie erzählt, während der Reflektorfigur ein solches Bewußtsein völlig fehlt.“⁸ Die personale Erzählsituation, in der Mathias Reflektor ist, destabilisiert, wie wir bereits gesehen haben, seinen rationalen und verbergenden-ordnenden Diskurs, den er für die Anderen konstruiert. Die „‘Manipulationen’ des Erzählten bleiben in der Darstellung mittels einer Reflektorfigur aus.“⁹

Sobald Mathias’ also vom bewußten Erzähler zur Reflektorfigur übergeht, entzieht sich der Text der manipulativen Macht der bewußten Erzähler-Seite des Protagonisten und es enthüllt sich ein zutiefst destabilisiertes Subjekt, das einer höchst irrationalen Ordnung folgt und diese auf den Text überträgt. Durch die Reflektorfunktion können wir Mathias’ Bewußtsein dabei beobachten, wie es den Text und die Geschichte manipuliert. Gleichzeitig wird der Leser Zeuge einer irrationalen und subversiven Bewegung, die in Mathias’ Bewußtsein stattfindet, und die die Stabilität, die Ordnung des rationalen (narrativen) Diskurses zu zerstören droht zugunsten eines unmittelbaren (und visuellen).

Dabei realisiert sich eine dritte Charakterisierung des *héros-narrateur*: Mathias erscheint nicht nur als *menteur* und *narrateur*, also als bewußte Seite des Subjekts, die mit einem bestimmten Ziel auf den Diskurs einwirkt, sondern seine irrationale, unbewußte Seite kommt zum Vorschein, in der nicht mehr er Herr über die Geschichte ist, sondern eine übergreifende Destabilisierung seines Bewußtseins durch unkontrollierbare Elemente (hauptsächlich Dinge, Bilder und „instantanés“), die auf sein Bewußtsein einwirken und eine zu tiefst gesplante Persönlichkeit auch im psychologischen Sinne zu Tage treten lassen. Wenn Roland Barthes sagt, Mathias’ einzige psychologische Disposition wäre die des

¹ vgl. ebd., S. 194. Zum Begriff der narrativen bzw. „rhetorischen Aufbereitung der Geschichte“ vgl. ebd., S. 197.

² ebd., S. 197

³ vgl. ebd., S. 191

⁴ ebd., S. 197

⁵ Das ist neben den anderen Figuren des Romans natürlich auch der Leser selbst.

⁶ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, a.a.O., S. 197

⁷ „Doubles de la narration“ ist ein Begriff, den Robbe-Grillet gebraucht, um die erzählenden Figuren seiner Romane zu beschreiben. Er will mit diesem Ausdruck den des „double de l’auteur“ vermeiden, der darauf zielt, die den Diskurs organisierenden Figuren als Doppelgänger seiner selbst, eben von „Robbe-Grillet“ zu sehen.. Vgl. *Robbe-Grillet: Analyse, théorie, Colloque de Cérisy*, 2 Bd., Paris 1976, Bd. I, S. 134. Vgl. auch den Abschnitt 4.5 „Pôles organisateurs“ dieser Arbeit.

⁸ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, a.a.O., S. 197

⁹ ebd., S. 197f.

„menteur“¹, so übersieht er dabei den in seiner Unmittelbarkeit im Text dargestellten Verlust der bewußten Selbstkontrolle des Subjekts, das damit zugleich seine Schutzfunktion gegen das Außen zu verlieren droht. Zu den Charakterisierungen des *héros-narrateur* als bewußter *menteur* kommt noch die des unbewußten, des irrationalen Teils hinzu: der des „schizophrène“ bzw. „halluciné“.

4.4.2 Der schizophrene Text

Wir haben bereits gesehen, wie die erlebte Rede, also die unmittelbare direkte Darstellung von Mathias' Gedanken, die Sicherheit seiner Rolle zumindest für den Leser destabilisiert und das „Wie“ der Tat erahnen lässt. Solche subjektiven „Einsprengsel“ durchziehen den Text an vielen Stellen. Weit wichtiger in ihrer destabilisierenden Funktion sind jedoch die Textabschnitte, in denen Mathias ganz offensichtlich die Kontrolle über seine rationale Rekonstruktion verliert und damit auch über den scheinbar neutralen Text, hinter dem er sich mit seiner Absence verbirgt.

Nachdem Mathias in direkter Rede der Wirtin seine überarbeitete Geschichte erzählt hat, stellt er fest, dass diese mit viel zu genauen Zeitangaben versehene Version eher verdächtig denn beruhigend wirkt:

Il valait mieux s'arrêter. Ces précisions de temps et d'itinéraires - fournis et demandées - étaient inutiles, suspectes, même, pis encore : confuses.²

Die drohende Konfusion veranlasst Mathias seine Geschichte erneut zu durchdenken und Spekulationen über das Wissen Marias anzustellen. Verschiedene Lösungen bieten sich an und Mathias versucht diejenige zu konstruieren, die „serait beaucoup plus vraisemblable, aux yeux de tout le monde“³. Doch jede Lösung, jede „hypothèse“⁴ erscheint ihm ungenügend. Unter dem Druck, eine modifizierte Geschichte zu erfinden und unter dem störend lauten Geräusch der Kaffeemühle entgleitet Mathias der rationale Text. Er versucht, seine Geschichte zu rekapitulieren. Gegen viertel nach elf hielt Mathias zum ersten Mal, und zwar bei den Leducs:

Il s'agissait de la dernière maison à la sortie du bourg. Mme Leduc lui avait ouvert presque aussitôt. Tout le début s'était déroulé à une allure très vite [...]⁵

Die Abläufe im Haus werden stichwortartig zusammengefasst, doch plötzlich stellt sich etwas dem „gutgeölten“ Ablauf in den Weg:

[...] la grande cuisine, la table ovale au centre de la pièce, la toile cirée aux petites fleurs multicolores, la pression des doigts sur la fermeture de la mallette, le couvercle qui bascule en arrière, l'agenda noir, les prospectus, brillant, la photographie, le sentier qui descend, le creux sur la falaise à l'abri du vent, secret, tranquille, isolé comme par les plus épaisses murailles... comme par les plus épaisses murailles... la table ovale au centre de la pièce, la toile cirée aux fleurs, le couvercle qui bascule en arrière comme mû par un ressort, l'agenda noir, les prospectus, le cadre en métal brillant, la photographie où l'on voit... la photographie où l'on voit la photographie, la photographie, la photographie, la photographie...

Le bruit du moulin à café cessa brusquement.⁶

Beginnt der Abschnitt noch im Vergangenheitstempus, geht er im dritten Satz über zu einer Aufzählung verschiedener Dinge, die jeweils eine Station des Verkaufsablaufs bei Frau Leduc repräsentieren. Bei dem Wort „photographie“ jedoch gleiten Mathias' Erinnerung und der Text ab: Im Diskurs folgt nun der zur Steilküste abfallende Weg und schließlich die Mulde selbst, der vermeintliche Tatort. Diese Mulde wird mit präzisen Adjektiven beschrieben, so als hätte Mathias

¹ Barthes: „Littérature littéraire“, a.a.O., S. 68

² *Voyeur*, S. 114

³ ebd., S. 115

⁴ ebd., S. 112

⁵ ebd., S. 117

⁶ ebd., S. 117

erlebte Erinnerungen daran. Diese „Assoziationskette“ verliert schließlich ihre Kohärenz in der Wiederholung „comme par les plus épaisses murailles“; Mathias’ Gedanken schweifen ab, er verliert die Kontrolle über seine eigentliche Geschichte. Den Weg, den der Text und die Gedanken Mathias’ genommen haben, scheint gefährlich zu sein, steuert er doch auf das Geschehen während der Absence zu. Der Text wird schließlich unterbrochen durch die Auslassungszeichen und wird an eine frühere Stelle zurückgesetzt, um die Kette neu zu beginnen und den gefährlichen Weg zu vermeiden. So werden in leichter Variation die „Stationen“ im Hause Leduc wiederholt: „la table ovale“, etc. Doch wieder ist es die Erinnerung an die Fotografie, die den Text ins Stocken geraten lässt. Auffällig ist, dass der eigentliche Inhalt, eben das von der Fotografie Abgebildete, kurz vor seiner Nennung verschwiegen wird („la photographie où l’on voit...“). Die Erinnerung wird unterdrückt, weil sie eine Gefahr für das Subjekt bedeutet, eine Gefahr für den geordneten Text, die erfundene Geschichte. In diesem Unterdrückungsversuch wird der Text schließlich völlig destabilisiert und führt zu einem sinnlosen Satz („la photographie où l’on voit la photographie“) und einer tautologischen Wiederholung, in der das Subjekt und der Text an dem Wort „photographie“ hängen bleiben und sich dessen Wiederholung nicht entziehen können. Schließlich wird der personale Text, die erlebte (innere) Rede Mathias’ unterbrochen durch ein Geschehen im neutralen Text (das Geräusch der kreisenden Kaffeemühle, die Mathias in den Strudel des um sich selbst kreisenden Text gezogen hat, hört abrupt auf), der wieder die Außenperspektive einnimmt und Mathias in seine momentane Situation im Gasthaus zurückholt.

Für einen kurzen Moment bzw. einen Absatz lang hat der Leser unmittelbar einen inneren Konflikt des Subjekts miterlebt, der das kohärente Konstrukt der Geschichte in einem zerstreuten Zustand aufzuheben scheint, der in der bloßen Wiederholung einzelner Worte endet. Robbe-Grillet vergleicht diesen Zustand in den *Romanesques* mit dem des Deliriums:

Si j’ouvre aujourd’hui *Le voyeur* ou *La jalousie*, ce qui me saute aux yeux dès l’abord, c’est précisément le difficile et inlassable *combat* mené par la voix narratrice, celle de Mathias le voyageur comme celle du mari sans nom, contre le *délire* qui les guette et qui affleure à maint détour de phrase, pour prendre même plus d’une fois le dessus tout au long d’un paragraphe.¹

Der oben zitierte Absatz ist die Darstellung eines solchen „combat“, eines Kampfes der rationalen Seite des „héros-narrateur“, die im Dienste des Ordners und Verbergens steht, und dem Delirium, in dem die Kontrolle des Subjekts über sich selbst wie über den Text durchbrochen wird. Das Delirium steht dabei im Zeichen der Wiederholung, der unwillkürlichen Wiederkehr von Erinnerungen und Bildern, die die von Mathias konstruierte chronologische Zeitordnung aufzuheben droht.

Nicht zufällig ist es das Wort bzw. die Erinnerung „photographie“, die den *désordre* in Mathias’ Gedankengang einbrechen lässt. Mit der „photographie“ ist diejenige von der kleinen Jacqueline gemeint, die Mathias in der Küche der Leducs zu sehen bekommt. Bevor er sich mit dem Fahrrad auf seine Inseltour begibt, kehrt er bei Frau Leduc ein. Hier finden wir fast wortwörtlich die einzelnen Wahrnehmungen wieder, die Mathias in seiner Rekonstruktion verwendet:

[...] la grande cuisine, la table ovale occupant le centre de la pièce [...] la toile cirée
[...] la pression des doigts sur la fermeture en faux cuivre, le couvercle qui basculait en arrière, l’agenda noir, les prospectus...²

Mathias’ spätere Rekonstruktion in erlebter Rede ist im scheinbar neutralen Text schon Wort für Wort vorweggenommen. Nach dieser auch an anderen Stellen des Textes sich wiederholenden Standardbeschreibung der Küche³ sieht Mathias auf einer Anrichte¹ das Foto der jüngsten Tochter der

¹ *M*, S. 38

² *Voyeur*, S. 82f.

³ Die beschriebene Szenerie der Küche wiederholt sich des öfteren, auch in anderen Gebäuden als dem der Leducs. Bereits auf Seite 73 wird eine ähnliche Küchenausstattung beschrieben, die sich bei einer anderen Verkaufsszene ebenso darstellt. Sie wird zum wiederkehrenden, austauschbaren Szenario aller beliebiger Küchen, in denen Mathias im Laufe seines Aufenthalts die Uhrenkollektion vorstellt. Sie unterstützt Mathias’ Aussage, dass „toutes les maisons de l’île se ressemblaient“ (ebd., S.

Leducs. Dieses Foto wirkt wie eine Art Initialzündung auf Mathias. Über das fotografische Bild vollzieht sich eine Art Überblendung bzw. Überlagerung von zwei Bildtypen, die wir mit Mitchell bereits als perzeptives und geistiges Bild beschrieben haben, also die Bilder der „Realitätswahrnehmung“ und die Imaginationen bzw. Erinnerungen Mathias'. Denn mit Mathias' Augen gesehen handelt es sich um „une photographie de Violette, jeune.“² Es ist dies das erste Mal, dass der Name „Violette“ fällt. Er wird im folgenden in Mathias' erlebter Rede immer wieder alternativ zu dem Jacques gebraucht. Wer diese ominöse Person eigentlich ist, lässt der Text offen. Ob es der Name des Opfers eines Gewaltverbrechens ist, von dem der von Mathias mitgeführte Zeitungsausschnitt handelt (und das vielleicht von ihm beobachtet oder gar begangen wurde)³, oder ob Violette eine Freundin aus Kindertagen ist⁴, alle diese Vermutungen sind letztlich nicht verifizierbar.

Mathias' Ratio relativiert sogleich das zuvor spontane „Wiedererkennen“ Violettes: „Ce n'était pas Violette, évidemment, mais une personne qui lui ressemblait en tout cas beaucoup [...]“⁵ Doch diese Feststellung verliert zusehens ihre Gültigkeit, die Ähnlichkeitsbeziehung geht immer wieder über in Identität. In der Betrachtung des Bildes, das ausdrücklich als *instantané*⁶ bezeichnet wird, vermischen sich die Ebenen von tatsächlich Gesehenem und Imaginiertem. In diesem Zusammenspiel entsteht ein obsessiv-sexuelles Bild. In der ersten Stufe scheint der Text den tatsächlichen Inhalt des Bildes wiederzugeben, nur mit dem Unterschied, dass die Abgebildete mit „Violette“ bezeichnet wird:

[...] Violette au contraire se tenait adossée au tronc rectiligne d'un pin, la tête appuyée contre l'écorce, les jambes raidies et légèrement écartés, les bras ramenés en arrière. Sa posture, mélange ambigu d'abandon et de contrainte, *pouvait laisser croire* qu'on l'avait attachée à l'arbre.⁷

Die Haltung des Mädchens auf dem Foto, erstarrt in der *instantanéité*, löst in Mathias' Wahrnehmung eine sexuelle Klischee-Vorstellung aus, die hier noch im Modus des Möglichen steht: die leicht gespreizten Beine, das Zurücklehnen an den Baum, eine Haltung, die interpretierbar ist als Mischung aus Sich-Anbieten und Unterwerfung, verbunden mit der Vorstellung Mathias', sie könnte an den Baum gefesselt sein. Im Gespräch mit der Mutter wird diese Vorstellung zusätzlich forciert und das Bild weiter sexualisiert: „Et ne vous fiez pas à ses airs soumis : elle a le démon au corps cette gamine!“⁸ Der folgende Text berichtet über den Monolog, den die Mutter über ihre Familie hält und der Mathias langweilt. Sein Interesse schweift ab hin zum Foto. Dieser Wahrnehmungswechsel ist im Text indiziert durch die Auslassungszeichen:

Après le voyage de nocés, sur le continent, l'un des ménages reviendrait habiter le pays, tandis que l'autre irait se fixer... Violette avait les jambes ouvertes mais appliquées néanmoins toutes les deux contre le tronc.⁹

26), was ihm schon bei seiner Ankunft zu schaffen macht, da ihnen alle distinktiven Differenzen zu fehlen scheinen. Dies macht die einzelnen Stationen seiner Verkaufstour auswechsel- und damit verwechselbar. Diese Disposition der Ähnlichkeit, die auch auf die traditionelle Kleidung der Frauen der Insel übertragbar ist (ein einfaches schwarzes Kleid), bereitet Mathias' transgressive Visionen vor, in dem ein System von Ähnlichkeiten und Wiederholungen aufgebaut wird.

¹ auf der sich übrigens auch eine Kaffeemühle befindet

² *Voyeur*, S. 83

³ vgl. ebd., S. 76

⁴ vgl. ebd., S. 230. Vgl. hierzu auch die „wahre Geschichte“ über Violette, die eigentlich Angélique hieß und von der das Ich der *Romanesques* erzählt (A, S. 237ff.).

⁵ ebd., S. 83

⁶ ebd., S. 83. An dieser Stelle wird der *instantané* als Momentaufnahme in Gegensatz gebracht zur Portraitaufnahme. Doch über diese Charakterisierung des Fotos hinaus verweist der Begriff sicher auch auf den erzähltheoretischen Modus der „instantanés“. Nicht zuletzt, weil das Foto als reines Wahrnehmungsbild in seiner Beschreibung im Präsens in die Nähe dieses Modus gesetzt wird.

⁷ ebd., S. 83, Hervorhebung von mir

⁸ ebd., S. 83

⁹ ebd., S. 84

Wiederholt sich zunächst noch der vorherige Bildeindruck, wechselt er plötzlich auf eine andere Ebene, auf der Mathias' Fantasie das Bild modifiziert:

On ne distingue pas la cordelette les maintenant dans cette position, à cause d'une touffe d'herbes qui pousse par devant.¹

Unmerklich findet an dieser Stelle ein Tempuswechsel statt, der zwar nur für einen kurzen Abschnitt anhält, aber das Bild im Präsens „erscheinen“ lässt, ihm also eine Art visuelle Unmittelbarkeit verleiht, wie wir dies bereits an den *Instantanés* gesehen haben. Dieses quasi mentale Bild geht über das perzeptive Bild hinaus: hier ist Violette gefesselt, nicht nur die auf den Rücken gelegten Hände, auch ihre Schultern. Dennoch hängt dieses Wahrnehmungsbild noch an seinem „realen“ Ausgangspunkt (das selbst wiederum ein Bild ist, eine Fotografie), denn die Fesseln und Riemen werden als schlecht erkennbar bezeichnet, was ihre „Unsichtbarkeit“ auf dem Foto erklären soll:

Il faut aussi que les épaules soient attachées à l'arbre, en arrière, probablement au moyen de lanières qui passent sous les aisselles, mais dont on suit mal le parcours.²

Als die Mutter schließlich ihre Tochter mit einer Hexe vergleicht, löst diese Aussage ein Bild aus, das sich völlig vom Foto gelöst hat:

Au pied du pin les herbes sèches commençait à flamber, ainsi que le bas de la robe en cotonnade. Violette se tordit dans l'autre sens et rejeta la tête en arrière, en ouvrant la bouche. Pendant Mathias réussissait enfin à prendre congé.³

Der Übergang dieser imaginären Szene von der brennenden Violette zum Vorgang der Verabschiedung von Frau Leduc („Cependant...“) verläuft in demselben narrative Code, so dass die Unterscheidung für den Leser zwischen mentalen und perzeptiven Bildern problematisch wird.

In der Imagination des Bildbetrachters entsteht also (ähnlich wie in *La chambre secrète*) eine sadoerotisches Szenerie mit Jacqueline/Violette, die sich zusammensetzt aus Elementen des Fotos sowie der Erzählungen der Mutter, aber offensichtlich auch aus Versatzstücken der Fantasie des Reisenden. Denn in gewisser Weise ist „Violette“ ein Chiffre für Mathias' sexuelle Obsessionen, das Ideal eines phantasmatischen Frauenbildes, in dem sich Unschuld und Verworfenheit, Opferrolle und „démon“ vereinigt. Dieses Idealbild eines sexuellen *désir* ist in vielgestaltigen Figurationen im Text zu finden: so in dem kleinen Mädchen auf dem Boot in der Ankunftssequenz, das an einen Eisenpfeiler gelehnt ist, die Hände auf dem Rücken⁴, oder in der furchtsamen Bedienung in der Gaststätte im Dorf, die sich wiederum in der Frau von Jean Robin zu reflektieren scheint. Selbst der Name, den Mathias diesem Mädchen gibt, ist Ausdruck der geheimen Obsessionen des Reisenden: aus ihm spricht das französische „violence“, „Gewalt“, oder „violier“, „vergewaltigen“.⁵

Neben den Einzelbildern der überblendeten Frauengestalten gibt es immer wiederkehrende Szenen, in denen sich unterwerfende Mädchen einem übermächtigen, gewalttätigen männlichen Gegenpart ausgeliefert sehen: so in der Fensterblick-Szene⁶, an die sich Mathias auf dem Schiff

¹ ebd., S. 84

² ebd., S. 84

³ ebd., S. 85f.

⁴ vgl. ebd., S. 29

⁵ Die Namen in Robbe-Grillet's Prosa bilden meist ein kompiziertes Bedeutungsfeld mit spielerischen Verweisen und Bezügen. Goebel sieht in „Violette“ in Kombination mit dem Familiennamen „Leduc“ sogar eine Assoziation des Mittelalterlichen und der Architektur von Viollet-le-Duc. Vgl. Goebel: „Alain Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 269, Fußnote 31. Ein Wortspiel vollzieht sich auch mit der alternativen Bezeichnung „voyageur“ für Mathias: durch eine Synkope im Inneren des Wortes wird aus dem Reisenden der „voyeur“. Die mittleren Buchstaben „ag“ sind dabei von einem „blanchissement“, einer Absence betroffen, die man analog zu der zentralen Absence im Zeitkontinuum des Romans sehen kann: dem „blanc“ auf Seite 88.

⁶ vgl. ebd., S. 28f.

erinnert und die sich später im Haus der Robins spiegelt¹, oder auf dem Kinoplakat, auf dem ein „homme de stature colossale“² eine junge Frau würgt, während er mit einer Hand ihre Handgelenke im Rücken festhält.

Alle diese Figurationen, Szenen und Bilder werden bereits im ersten Teil in ihrer Grundvariante entwickelt und installieren einen latenten „érotisme“³, eine Bilderwelt mit assoziativ sadistischen Inhalten, die das rationale Subjekt und seine Wirklichkeitswahrnehmung ständig destabilisieren und zu überlagern drohen. Die obsessiven Bilder verfolgen Mathias wie „fantômes“⁴ und brechen in seinen neutralen Diskurs ein, und bedrohen die klare Grenze zwischen Imagination und Realität.

Diese überblendende Bewegung zwischen geistigen und perzeptuellen Bildern vollzieht sich bereits während Mathias' Ankunft auf dem Deck des Schiffes. Hier wechseln Wahrnehmungen der Außenwelt (Mole, die Personen auf dem Boot, etc.) ab mit Erinnerungsbildern von Mathias' Kindheit. Diese gehen wieder über in die momentane Situation auf dem Boot. Die Übergänge sind dabei fließend. Erinnerung und Gegenwart sind in demselben Erzählcode gehalten (*passé simple*, Er-Code). Während die Übergänge anfangs noch durch Absätze und Einleitungsphrasen („On lui avait souvent raconté cette histoire.“)⁵ relativ deutlich gekennzeichnet sind, verschwimmen sie zusehens und vollziehen sich teilweise bereits im Laufe eines Satzes.⁶ Organisiert werden sie durch Gegenstände: die Kordel auf dem Schiffsdeck, die an die Kordelsammlung in der Kindheit erinnert, die Möwe, die Mathias als Kind gezeichnet hat und die über dem Boot kreist.

Als Mathias auf dem Schiff beginnt, die zeitlichen Abläufe des Morgens zu rekapitulieren, taucht als Erinnerungsbild zum ersten Mal die Fensterblick-Szene auf: auf dem Weg zum Hafen hört Mathias einen Seufzer:

A cet instant il remarqua la fenêtre d'un rez-de-chaussée - juste à portée de sa main droite - où brillait une lumière, quoiqu'il fit déjà grand jour [...]⁷

Mathias sieht in das Zimmer hinein. Die darin sich abspielende Szene ist wie die in den *Instantanés*: „Toute la scène demeurait immobile.“⁸ Ein Mann erstarrt in einer bedrohlichen Pose über ein Bett gebeugt. Dinge, die im weiteren Diskurs immer wieder eine Rolle spielen, befinden sich in dem Zimmer: eine blaue Zigarettenpackung und eine Nachttischlampe. Aber auch einzelne Sätze wie „à portée de sa main droite“ werden zum sich wiederholenden Material, das die bedrohlich-sadistischen Szenen des Romans immer wieder begleitet bzw. evoziert.

Der Übergang von diesem „Erinnerungsbild“ zur Gegenwart erfolgt fast unmerklich innerhalb eines Absatzes. Mathias versucht anhand der Stimme Geschlecht und Alter des „Opfers“ zu bestimmen, dessen Seufzer aus dem Zimmer drang:

D'après le timbre de sa voix - agréable, du reste, et sans aucune tristesse - la victime devait être une très jeune femme, ou un enfant. Elle était debout contre un des piliers de fer qui soutenaient l'angle du pont supérieur [...]⁹

Das Personalpronomen „elle“ im zweiten Satz scheint sich auf das potentielle Opfer der Fensterblick-Szene zu beziehen. Der Zusammenhang, in dem dieses „elle“ gestellt wird (angelehnt an einen Eisenpfeiler) lässt allerdings wieder das Bild von dem kleinen Mädchen auf dem Schiffsdeck durchscheinen. Mathias' Wahrnehmung hat sich wieder der Gegenwart zugewandt. Der Übergang ist umso fließender, da auch das Mädchen von Mathias in derselben unterwürfig-herausfordernden

¹ vgl. ebd., S. 223

² ebd., S. 45

³ Dällenbach, Lucien: „Faux portraits de personne“, in: *Robbe-Grillet, Alain: Analyse, théorie*, a.a.O., S. 108-133; hier S. 120

⁴ *Voyeur*, S. 73

⁵ ebd., S. 9

⁶ vgl. ebd., S. 26

⁷ ebd., S. 28

⁸ ebd., S. 28

⁹ ebd., S. 29

Haltung (derselben, wie sie später Jacqueline/Violette auf dem Foto einnimmt) gesehen wird, die eine Fortsetzung der Opferrolle aus der „Erinnerungssequenz“ ist. Damit nimmt das überblendete perzeptive Bild assoziativ Eigenschaften des imaginierten Bildes an.

Solche proteischen Übergänge zwischen imaginierten Bildern und Realitätswahrnehmungen sind typisch für *Le voyeur*. Bruce Morrissette hat sie charakterisiert als „transitions libres entre l'action présente et la mémoire“¹, als „interpénétration du présent et du passé“² und „oscillation entre vision et réalité“³. Diese oszillative Bewegung vollzieht sich in der erlebten Rede des „discours indirect libre“, ist also direkt an die Wahrnehmung des Protagonisten gebunden. Diese Wahrnehmungsbilder greifen nun derart ineinander, dass die Unterscheidung zwischen „mental“ und „real“ Bildern für den Leser immer schwieriger wird. Morrissette bezeichnet diese Schwierigkeit als Auslöser eines „choc“ des Lesers, der lernen muss „à distinguer sans intervention de l'auteur entre la réalité, le rêve, le souvenir, et finalement la vision paroxystique.“⁴

Morrissette beschreibt hier dasselbe Phänomen wie Blüher unter dem Begriff des „dezentrierten Erzählers“: Der Leser ist dem verwirrenden Diskurs gegenüber auf sich allein gestellt. Kein objektiver Erzähler- oder „Autor-“blick, kein zentrales „Organisationszentrum“ relativiert Mathias' Wahrnehmungen und bestimmt ihren Grad an „Realität“. Wenn der Leser „sieht“, was Mathias sieht, also sein Blick auf die fiktive Welt des Romans durch die erlebte Rede direkt an die Wahrnehmung des Protagonisten, des Reflektors Mathias gekoppelt ist, so deutet die ständige transgressive Bewegung des Textes auf eine psychologische Disposition des Subjekts hin, die Morrissette als klassischen Fall einer „schizophrénie cyclique“⁵ beschrieben hat. Obwohl es durchaus objektive Anzeichen für diese Diagnose gibt (der Bewußtseinsverlust Mathias' während der Absence, seine sich ständig steigenden Kopfschmerzen während seines gesamten Aufenthalts, seine Ich-Spaltung in der Verdopplungsszene), bezieht sich Morrissette hauptsächlich auf die formale Konsequenz dieses „l'état mental du protagoniste“⁶ für den Text: denn dieser ist kein eigentliches „Psychogramm“, das quasi analytisch von außen den Schizophrenen betrachtet, sondern der Text simuliert durch die transgressiven Verfahren die schizophrene Wahrnehmung und macht den Leser selbst zum Opfer der destabilisierten Sehweise: „non d'analyser, mais de créer la psychologie, et de l'imposer au lecteur par une écriture objective.“⁷ Nun erkennt man auch die Funktion des scheinbar neutralen Textes: In der erlebten Rede kristallisieren innere wie äußere Wahrnehmung an einer Oberfläche, eben an der des „objektiven“ Textes. Damit ist auch die sich mit der psychologischen Definition des Charakters drohende *profondeur* umgangen, denn die Unterscheidung zwischen Außen und Innen, zwischen Realität und Imagination, zwischen perzeptuellen und mentalen Bildern löst sich in einem schizophrenen Text auf, der die psycho-pathologischen Merkmale des Protagonisten und seiner „schizophrenally disorganized perception“⁸ übernimmt und formal umsetzt.

Diese generelle Tendenz des Textes, die Entgrenzung zwischen Realität und Imagination, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Erinnerung und Wahrnehmung kulminiert in dem obsessiven Bild, das im Laufe des ersten Teils an Komplexität gewinnt. Dabei überlagern sich in diesem Bild Wahrnehmungen und Beobachtungen, die Mathias in der „Wirklichkeit“ zu machen scheint mit seinen Fantasiebildern und münden letztendlich in *ein einziges* Bild, das völlig aus diesem genetisch-zeitlichen Rahmen seiner Konstruktion herausfällt und den Effekt einer Überblendung darstellt, die beide Bilder, perzeptives wie mentales, übereinander legt. Dieses Bild ist in dem Sinne „obsessiv“, als es Mathias' Vorstellungswelt und in ihrer Transgression in die „Wirklichkeit“ auch seine Wahrnehmungswelt beherrscht. Für das robbe-grillettsche Subjekt, das sich hauptsächlich über den

¹ Morrissette: *Les romans de Robbe-Grillet*, a.a.O., S. 89

² ebd., S. 90

³ ebd., S. 93

⁴ ebd., S. 89

⁵ ebd., S. 102

⁶ ebd., S. 108

⁷ ebd., S. 105f.

⁸ Porter, Dennis: „Sartre, Robbe-Grillet and the psychotic hero“, in: *Modern Fiction Studies*, Nr. 16 (1970/71), S. 13-25; hier S. 17

Sehsinn konstituiert, ist das obsessive Bild eine Bedrohung für die scheinbare Neutralität und Objektivität des Verhältnisses „homme-monde“.

4.4.3 *Superposition*: Das obsessive Wahrnehmungsbild

Emblematisch für die Funktionsweise des obsessiven Wahrnehmungsbildes steht ein anderes optisches Phänomen am Anfang des dritten Teils von *Le voyeur*. Es ist die Wahrnehmung des Kinoplakats vor dem „café-tabac“.¹ Glaubt Mathias zuerst eindeutig das Abgebildete zu erkennen („La nouvelle affiche représentait un paysage“)², erscheint es bei näherer Betrachtung überlagert von Linien und Farben, die zu einem anderen Bild zu gehören scheinen: „certains contours ou taches de couleur apparaissaient çà et là, qui ne pouvaient pas appartenir au premier dessin.“³ Das ursprüngliche „premier dessin“ wird in der Technik des Fehlprints überlagert, von einem anderen Bild, dessen Gestalt nicht genau zu identifizieren ist. Schließlich gelingt dem Betrachter keine Unterscheidung der verschiedenen Bilder mehr, die sich mit fortgesetzter Betrachtung zu multiplizieren scheinen, so dass die Hierarchie von Ursprungsbild und überlagerten Bildern aufgelöst wird zugunsten von „images différentes superposées“⁴:

Essayant à nouveau de déchiffrer l'entrelacement des courbes et des angles, Mathias n'y reconnut plus rien du tout - incapable, même, d'affirmer qu'il y eût là deux images différentes superposées, ou bien une seule image, ou trois, ou même un plus grand nombre.⁵

Den Vorgang der *superposition* verschiedener optischer Bilder, die schließlich ununterscheidbar zu einer Wahrnehmung verschmelzen, bestimmt auch die Wahrnehmung des Reisenden, in der sich imaginäre Bilder mit Wahrnehmungen der „Realität“ überlagern, bis ihre jeweilige Zuordnung zur Sphäre des Imaginären oder zur „Wirklichkeit“ hinfällig wird. Wir werden diesen Vorgang anhand des ersten Teils des Romans genauer nachvollziehen.

Wir haben bereits an dem Foto von Jacqueline/Violette diesen Vorgang der Überschreitung des perzeptiven Bildes (das ironischerweise zum Gegenstand bereits ein weiteres Bild hat) zur imaginären Vision beobachten können. Doch da wir mit den Augen Mathias' sehen, kann bereits die Wahrnehmung des Fotos subjektiv deformiert sein, was wiederum durch die Wahrnehmung des kleinen Mädchens auf dem Oberdeck des Bootes angedeutet wird, denn das Mädchen nimmt darin dieselbe Haltung ein wie Jacqueline/Violette auf Foto. Projiziert Mathias in das Foto diese zuvor gemachte Wahrnehmung hinein, oder ist die Haltung des Mädchens auf dem Schiffsdeck bereits eine Projektion⁶ seines obsessiven Blicks, wie der Übergang des Textes vom „Opfer“ der Fensterblick-Szene zum Mädchen an dem Eisenpfeiler andeutet? Eine Lösung für diese Antinomie bietet der Text nicht an. Das einzige, was wir feststellen können ist, dass in den Wahrnehmungen des Reisenden

¹ Das Kinoplakat fungiert in vielfältiger Weise als signifikantes Zeichen in Beziehung zur Romanhandlung: dreimal (entsprechend der Dreiteilung des Romans) wird es während des Aufenthalts des Reisenden ausgetauscht: das erste Plakat hat als Motiv eine Figuration des obsessiven Bildes: „Sur l'affiche aux couleurs *violentes* un homme de statue colossale [...], maintenait contre lui une jeune personne [...] dont il immobilisait d'une seule main les deux poignets derrière le dos [...]“ (*Voyeur*, S. 45) Das zweite Plakat enthält den als Epigramm für Mathias' Situation nach der Absence deutbaren Filmtitel „Monsieur X. sur le double circuit.“ (ebd., S. 167) Der „garagiste“ wechselt dieses Plakat schließlich aus, weil das vorige nicht zu den aktuellen Filmrollen passe, die er bekommen hat. In Ermangelung des korrespondierenden Plakats, beginnt der „garagiste“ als notdürftige Ankündigung einen selbstkreierten Schriftzug zu malen, von dem Mathias nur noch den ersten Buchstaben wahrnimmt: „une lettre O de grande taille“ (ebd., S. 250).

² *Voyeur*, S. 167

³ ebd., S. 167

⁴ ebd., S. 167f.

⁵ ebd., S. 167f.

⁶ „Projektion“ soll hier nicht als Begriff der Psychoanalyse verstanden werden, sondern ist ganz im visuellen Sinne verstanden als „Hinauswerfen“ eines Bildes auf eine Projektionsfläche, in diesem Fall die „Realität“.

immer wieder dieselben Bilder auftauchen, Konstellationen und Dinge, die seine „vision du monde“¹ bestimmen.

So geschieht es auch bei seinem Aufenthalt im „café“ am „bourg“, das bezeichnenderweise den Namen „A l’Espérance“ trägt, also „Hoffnung“ aber auch „Erwartung“ bedeutet. Und Mathias’ unbewußte Erwartungen werden an diesem Ort nicht enttäuscht: Sein Absinth wird ihm von einer jungen und linkischen Bedienung mit einem „visage peureux“² serviert, deren Nacken, der von einem runden Kleidausschnitt und der hohen Frisur entblößt wird, zur wiederkehrenden Motivik des erotischen Bildes gehören wird. Die Präsenz des Wirtes, der sie anblickt „sans indulgence“³, lässt ihre Bewegungen unkontrolliert werden, bis sie schließlich in eine Art furchtsamer Starre fällt:

Elle dut entrevoir la présence de son maître [...] car elle s’arrêta net, hypnotisée par les raies du plancher à la pointe de ses chaussures.

Les autres personnages étaient tous immobiles déjà. Une fois résorbé, à son tour, le déplacement craintif de la jeune fille - trop aléatoire pour se prolonger dans de telles conditions - la scène entière se solidifia.

Tout le monde se taisait.⁴

Die Szene verdichtet sich zu einem Bild, zu einem *instantané*, in dem erneut ein Spiel der Unterwerfung inszeniert ist. Doch wer inszeniert hier? Die Szene erscheint in Mathias’ Wahrnehmung, doch ob sie sich tatsächlich so abspielt, wie sie sich präsentiert bzw. wie der Reflektor Mathias sie sieht, wird im Folgenden fraglich. Denn der bedrohlich intonierte Satz des Wirtes „Tu dors?“⁵ wird durch Mathias spätere Überlegung nach dem *instantané*, ob sich die Lippen des Wirtes überhaupt bewegt haben bzw. ob diese Wahrnehmung tatsächlich gemacht wurde („Avait-on vu bouger ses lèvres?“)⁶, in seiner Faktizität wieder relativiert. Außerdem wird die Wertung des Satzes als „bedrohlich“ unter den subjektiven Zweifel des Interpreten gestellt:

Bien que prononcés sans colère, presque bas, les mots contentaient sous une douceur feinte on ne sait quelle menace, au contraire, que résidait la feinte.⁷

Schließlich verweist der Diskurs selbst auf die Möglichkeit der freien Interpretation des Geschehens durch ein Subjekt:

L’expression du visage était sans changement : fermée, dure, cireuse, sur laquelle on pouvait lire l’hostilité, ou le souci - ou seulement l’absence - selon les penchants de *chacun* [...]⁸

Die Interpretation des Gesichtsausdrucks des Wirtes hängt, ebenso wie seine Stimmlage, von der Subjektivität des Beobachters ab. Und auch die unterwürfige Persönlichkeit der jungen Kellnerin ist vielleicht nur in der Perspektive des Beobachters gegeben: sie ist „probablement pas craintive du tout, ni gauche, ni soumise.“⁹

Diese Andeutungen lassen vermuten, dass bereits die Szene im *café* durch die Vorstellungswelt Mathias’ überlagert ist. In welchen Grade, dass kann der Leser nicht herausfinden. Es ist in gewisser Weise die „Fensterblick-Szene“, die auf die Wahrnehmung der Szene im *café* einwirkt und dem Wirt die Rolle des bedrohlichen Mannes zuordnet. Damit wird die Szene teilweise zur Projektion von Mathias’ obsessiven Bild auf die „Realität“.

¹ vgl. Alter, Jean: *La vision du monde d’Alain Robbe-Grillet*, Geneve 1966

² *Voyeur*, S. 56

³ ebd., S. 57

⁴ ebd., S. 57

⁵ ebd., S. 58

⁶ was letztendlich das gleiche ist, denn da der Text an die Wahrnehmung Mathias’ gekoppelt ist, ist sein „vue“ die einzige Instanz des „Seins“.

⁷ *Voyeur*, S. 58

⁸ ebd., S. 60

⁹ ebd., S. 69

Eine weitere Wahrnehmung, die das obsessive Bild vervollständigt, ist die eines Zimmers im oberen Stockwerk des *café*, in dem Mathias eine potentielle Kundin vermutet. Den Raum, den Mathias schließlich erblickt, erinnert ihn durch seine Ähnlichkeit an etwas, das er nicht genau definieren kann:

La pièce qu'elle offrait aux regards n'était pas la cuisine annoncée par le cafetier, mais une chambre spacieuse qui surprit Mathias par sa *ressemblance* avec quelque chose dont il ne sut pas, ensuite, préciser *l'origine*.¹

Das Zimmer, offensichtlich ein Schlafzimmer, zeichnet sich durch eine Absonderlichkeit aus: es ist gefliest. Dieses Attribut kommt ursprünglich dem Küchenraum zu, den Mathias in den von ihm besuchten Häusern vorfindet. Damit beginnt bereits die Überlagerung dieser beiden Raumbilder. Über dem Bett mit dem Nachttisch fällt Mathias' Blick auf ein Gemälde, das ein ganz ähnliches Zimmer zeigt, mit dem Unterschied, dass hier ein kleines Mädchen mit freiem Nacken auf dem Bett kniet. Das Zimmer auf dem Gemälde, das wie ein Spiegelbild des „realen“ Zimmers wirkt, wird in Mathias' Wahrnehmung zum Zimmer aus der Fensterblick-Szene, mit der brennenden Lampe auf dem Nachttisch und er Zigarettenpackung daneben. Wieder vermischen sich die Wahrnehmungen von Realität und Imagination und bilden ein neues und gleichzeitig sich wiederholendes Bild eines Zimmers, das für einem kurzen Moment sogar die Einordnung in die lineare Zeitstruktur des *passé simple* (und in den an sukzessiven Stationen orientierten Handlungsablauf) verliert und in Präsens übergeht:

A genoux sur celle-ci et tournée vers le lit, une petite fille en chemise de nuit *est en train* de faire sa prière, courbant la nuque et mains jointes. *C'est* le soir. La lampe éclaire, à quarante-cinq degrés, l'épaule droite et le cou de l'enfant.²

Das neue Element, dass zur Konstruktion des obsessiven Bildes vom „Zimmer“ hinzutritt, ist eine genauere Beschreibung des Bettes:

Alors que tout le reste paraissait en ordre, le lit présentait au contraire un aspect de lutte, ou de ménage en cours. Les draperies d'un rouge sombre censées le recouvrir étaient défaites, bouleversées même, et pendaient d'un côté jusque sur le carrelage.³

All dieses „Material“ an Worten und Bildern, zu dem noch der ständige Vergleich der Bedienung mit einer „Puppe“ gehört, ein ovaler Spiegel und v.a. das allgegenwärtige Symbol der Acht, aber auch einzelne Worte und Sätze, all dieses Material hat Anteil an der obsessiven Vision Mathias', die teilweise seiner Realitätswahrnehmung entspringt, diese jedoch wiederum deformiert. Schließlich entsteht aus den verschiedenen sich überlagernden Wahrnehmungen und „Materialien“ ein szenisches Bild im Präsens, das dem rationalen Diskurs der linearen *histoire* widerspricht und zeitlos-unabhängig im Präsens in ständigen Variationen und Modulationen auftritt und damit die kohärente Struktur des Erzählens wie des *passé simple* aufbricht.

Dieses Bild zeigt sich während Mathias auf der Mole sitzt und den Zeitungsartikel über das Gewaltverbrechen studiert. Eine imaginäre Szene im Präsens entsteht und vereinigt die verschiedenen Motive, die Mathias der „Realitätswahrnehmung“ entnommen hat⁴: das Zimmer mit dem Fliesenbelag, das zerwühlte Bett, das Mädchen, der ovale Spiegel, die bedrohliche Haltung des „géant“ von dem Filmplakat, „à porté de sa main“⁵ das Mädchen, dem er seine Hand um den Hals legt, der bedrohliche Satz „Tu dors?“, die Haltung des Mädchens: Hände im Kreuz wie gefesselt, „nuque baissée“⁶, ihre „cils courbes de poupée“, etc. Mathias selbst nimmt in diesem *instantané* die Rolle des Beobachters

¹ ebd., S. 66

² ebd., S. 68; Hervorhebung von mir

³ ebd., S. 68

⁴ vgl. ebd., S. 77f.

⁵ ebd., S. 77

⁶ ebd., S. 78

ein, der durch einen Türspalt die Szene nur teilweise erkennen kann. In gewisser Weise wird er damit zum „Voyeur“, zum verborgenen Beobachter einer potentiell sadistisch-erotischen Szene.¹

Diese Positionierung von Mathias als von außen auf die Szene Blickenden macht ein besonderes Dispositiv deutlich: Mathias ist damit seiner eigenen Passion, seinen obsessiven Vorstellungen als neutraler Beobachter gegenübergestellt. Das mentale Bild setzt sich dem Subjekt als ein objektiviertes „Außen“ gegenüber und hebt damit die potentielle *profondeur* eines psycho-pathologischen Subjekts auf zugunsten eines Bildes, das von diesem außerhalb seiner selbst wahrgenommen wird, eben wie eine „Realitätswahrnehmung“, ein perzeptuelles Bild, ihm gegenüber steht. Die „fantômes“ sind keine „inneren“ Bilder, sie erscheinen als Bilder von außen. Dadurch entsteht die bereits angedeutete Entgrenzung von Realität und Imagination: beide kristallisieren geradezu an der Oberfläche der Wahrnehmung, einer Wahrnehmung, die zwar immer subjektiv ist, in der aber zwischen „inneren“ und „äußeren“ Bildern nicht mehr unterschieden werden kann.

So ist der wechselseitige antinomische Prozess, in dem sich das obsessive Bild durch Realitätswahrnehmungen konstituiert und konkretisiert, die jeweils bereits durch das obsessive Bild und dessen Projektion in das Außen deformiert sind, aufgehoben in der „schizophrenen“ oder halluzinativen Wahrnehmung, die keinen Unterschied zwischen Innen und Außen macht. Goebel spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Möbiuschen Fläche“, die „äußere und innere Fiktion ineinander aufhebt.“² Der Hinweis auf „Flächigkeit“ in diesem Zusammenhang ist hilfreich, widerspricht er doch der Vorstellung der *profondeur*: Das obsessive Bild, Mathias' potentielle, sexuell-perverse Passionen kommen nicht aus einer „unter“ dem bewußten Ich liegenden Tiefendimension des Unbewußten wie das topische Modell Freuds dies vorstellt.³ Sie sind bereits Bestandteil der Wahrnehmung: In Mathias' Auge fallen die beiden Arten von Bildern, die „inneren“ der Subjektivität und die objektiven des „Außen“ zusammen und bilden nur noch ein Bild, das Wahrnehmungsbild des Subjekts, in dem die Entgrenzung vollzogen ist. Damit werden die subjektiven Bilder objektiviert, da sie in dem selben Modus beschrieben sind wie die Wahrnehmungen der

¹ Anne Mathonet gibt in ihrer Untersuchung *Regard et voyeurisme dans l'œuvre romanesque de Simenon* (Liège 1996) in Anlehnung an den *Dictionnaire Robert* folgende Definition des „voyeurisme“: „d'attitude de celui qui observe (quelqu'un ou quelque chose) avec complaisance ou sans être vu“ (ebd., S. 57). Diese spart die sexuelle Komponente völlig aus, die bei Mathias' Beobachtungen implizit noch präsent ist. Als Erklärung gibt Mathonet einen kurzen geschichtlichen Überblick über den Begriff: „*Voyeur* désigne, au départ (XIIe siècle), celui qui regarde en curieux, celui qui observe. Le mot se spécialise, à la fin du XIXe siècle, dans le domaine de la perversion. *Voyeurisme* (avec le suffixe -isme qui désigne une doctrine ou une profession, une passion) dérive, beaucoup plus récemment, du sens pathologique de 'voyeur'. Par extension, il désigne la curiosité malsaine. Aujourd'hui, dans le sens pathologique, on utilise plus volontiers le terme 'scotophilie'“. (ebd., S. 184, Anm. 8) Insgesamt tendiert die Kritik des *nouveau roman* dazu, den Begriff jenseits seiner psycho-pathologischen Bedeutung zu benutzen, um die Vorliebe der *nouveau romanciers* für die rein optische Erzählweise (die man auch als „scotophilie“ bezeichnen könnte) zu benennen. Im Fall von Mathias halten sich beide Bedeutungen die Waage.

² Goebel: „Alain Robbe-Grillet...“, a.a.O., S. 257

³ Diese Topik, wie sie Freud in seinen metapsychologischen Schriften entwirft, setzt das Bewusstsein an „die Oberfläche des seelischen Apparates“, weil es „räumlich das erste von der Außenwelt her ist.“ (Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es“, in: ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, herausgegeben von Alex Holder, Frankfurt/M. 1992, S. 251-296; hier S. 259) In diesem Modell ist die Funktion der Wahrnehmung eine die Topik bestimmende: sie ist die Verbindung des psychischen Apparates mit der Außenwelt und wird damit zum das bewusste Ich konstituierenden „System Wahrnehmung-Bewusstsein“ („W-Bw“): „das Ich ist der durch den direkten Einfluß der Außenwelt unter Vermittlung von W-Bw veränderte Teil des Es [...] Es bemüht sich auch, den Einfluß der Außenwelt auf das Es und seine Absichten zur Geltung zu bringen, ist bestrebt, das Realitätsprinzip an die Stelle des Lustprinzips zu setzen [...] Die Wahrnehmung spielt für das Ich die Rolle, welche im Es dem Trieb zufällt.“ (ebd., S. 264f.) Diese Kopplung des Realitätsprinzips mit der Wahrnehmung ist in der halluzinativen Wahrnehmung aufgehoben: hier vermischen sich Realitätsprinzip und Lustprinzip in einem Wahrnehmungsbild.

Außenwelt (in demselben narrativen Code, außerdem vornehmlich in der geometrischen Deskriptionsweise, wie sie in den „instantanés“ vorherrscht)¹. Die scheinbar neutral-objektiven Beschreibungen/Wahrnehmungen wiederum werden subjektiviert und scheinen von dem obsessiven Bild halluzinativ durchdrungen.

Noch auf eine andere Weise organisiert das Bild vom Zimmer eine Entgrenzung der Opposition von Außen und Innen. Ist Mathias' Disposition die des Beobachters, der durch das Fenster oder die halboffene Tür in das Zimmer schaut, so wird er doch mit dem Mann im Zimmer über ein reflexives Spiel in Beziehung gesetzt, das mittels eines ovalen Spiegels funktioniert:

Mathias aperçoit alors, s'encadrant dans la grande glace ovale au-dessus de la coiffeuse, l'homme, qui se tient dans la partie gauche de la pièce. Il est debout ; il a le regard fixé sur quelque chose ; mais la présence du miroir, entre lui et l'observateur, empêche d'en préciser la direction.²

Die seltsame Wendung „la présence du miroir“ zwischen dem Mann und seinem Beobachter weckt die Assoziation eines Spiegelverhältnisses zwischen den beiden Personen. Der Mann *im* Zimmer wird zur Projektionsfigur des Nur-Beobachtenden, des „Voyeurs“, der außerhalb des Zimmers steht, außerhalb der Szene, außerhalb der angedeuteten Tat, der Aktion.

Ob Mathias während der Absence diese bedrohliche Rolle des Zimmerbildes aktiv realisiert und vom Voyeur zum Täter wird, ist für den Leser durch die wechselnden Figurationen im ersten Teil, die sich nach der Absence variationsartig wiederholen, zwar wahrscheinlich, bleibt aber eine Lücke in der Darstellung. Mathias selbst bleibt im ganzen Text ein Nicht-Handelnder, ein Bloß-Wahrnehmender, wenn wir seine aktive Rolle als Manipulator des Diskurses einmal außer acht lassen. So gibt es im Text zwei weitere, weniger auffällige Absences. Beide treten auf am vermeintlichen Tatort, an den Mathias zwecks Beweisvernichtung zurückkehrt. Hier wird er mit Personen konfrontiert, von denen er sich in seiner neutralen Rolle bedroht fühlt.

Zunächst einmal ist da die junge Frau Robin. Sie verdächtigt ihren Mann des Mordes an Jacqueline (ironischerweise aufgrund des verdächtigen Satzes „Elle ne viendra plus maintenant“, der während des Gespräches über Jacqueline im Hause Robins fällt und den die Freundin Jacquelines ihrem Mann zuschreibt³, der jedoch tatsächlich von Mathias geäußert wurde: „<<Elle ne viendra plus maintenant>>, dit le voyageur.“⁴). Trotzdem will Mathias ihr die gefundene Zigarettenkippe, die ihn selbst belasten könnte, abnehmen. Für die junge Frau ist es der Beweis, dass ihr Mann am Tatort war, handelt es sich doch um seine Zigarettenmarke. Mathias antwortet ihr:

<<C'est la preuve, en effet, vous avez raison.

- J'aurais rien dit, c'était pas la peine de me l'enlever... Je voulais la lancer dans la mer...>>

Elle fit un pas en arrière.

Mathias oublia de répondre. Il la vit reculait, tout en le fixant de ses yeux écarquillés. Ensuite elle exécuta une brusque volte-face et se mit à courir en direction du phare.

Quand elle se fut évanouie, derrière une ondulation de la lande, il redescendit vers le sentier par lequel il était venu.⁵

Zwischen ihrer Flucht und dem Ohnmächtigwerden der jungen Frau befindet sich eine elliptische Auslassung. In diesem „blanc“, so können wir annehmen, nimmt Mathias ihr gewaltsam die

¹ Mathias' Blick ist ähnlich wie der *regard* meist ein vermessender und geometrisierender. Gleich am Anfang ist die Molenkonstruktion in dieser Beschreibweise geschildert (*Voyeur*, S. 12ff.). Später, in der zweiten Fensterblickszene, in der Mathias in das Haus der Robins blickt, ist diese geometrische Sichtweise auch in Verbindung mit dem obsessiven Bild besonders deutlich (ebd., S. 223ff.)

² *Voyeur*, S. 76

³ vgl. ebd., S. 183

⁴ ebd., S. 142

⁵ ebd., S. 184

Zigarettenkippe ab, denn später befindet sie sich in seinem Besitz. Doch dieser Moment der tatsächlichen Gewaltanwendung ist aus der Darstellung entfernt. Eine ähnliche Ellipse vollzieht sich auch in seiner Konfrontation mit Julien, der plötzlich verschwunden ist, ohne dass sein „Abgang“ dargestellt worden wäre.¹ Hat Mathias auch ihn, den potentielle Zeugen, beseitigt?

Alle Handlungen also, die Mathias' Rolle als harmloser Handlungsreisender destruieren und sein gewalttätiges Potential offenbaren könnten, werden aus der direkten Darstellung ausgespart. Hier ist wieder der manipulierende *héros-narrateur* am Werk. Es gibt jedoch zumindest eine Stelle im Roman, an der Mathias durch eine Überlagerung des obsessiven Bildes die aktive Rolle des gewalttätigen Mannes im Zimmer einzunehmen scheint: Es handelt sich dabei nur um eine kurze *superposition* in der Szene im Haus von Jean Robin, wo die junge Frau des Gastgebers Mathias' Fantasie derart stimuliert, dass ihm der Text entgleitet. Wie schon bei der ängstlichen Kellnerin aus der Gaststätte „A L'Esperance“ ist es v.a. der Nacken und der Halsansatz, der Mathias fasziniert und seinen Blick fesselt.² Als Mathias sie durch das Offerieren seiner Ware nah an sich heranholt, wird diese Konstellation der beiden Personen zu einem Reflex derjenigen des obsessiven Zimmerbildes und setzt Mathias in die Rolle des bedrohlichen Mannes:

Elle était petite et mince, elle baissait la tête en courbant la nuque - sous le regard - à portée de la main.³

Die Beziehung der Frau zu Mathias wird durch den Ausdruck „à portée de la main“ assoziiert mit dem gewalttätigen Zimmerbild, in dem der „géant“ dem Mädchen seine Hand um den Hals legt. Der folgende Absatz steht plötzlich im Präsens, welches die Überlagerung der Realität mit dem obsessiven Bild indiziert. Mathias wird dabei selbst zum Träger der potentiell gewalttätigen Handlung. Er sieht seine sadistische Passion nicht objektiviert in einer Szene, sondern die Szene und die Rolle des Mannes darin scheint seine Selbstkontrolle aufzuheben: „Mathias avance imperceptiblement la main.“⁴ Doch diese Bewegung verbleibt im Ansatz: Sofort wird die angedeutete Bewegung gestoppt, zurückgenommen und sogar dementiert: „Son geste s'arrête aussitôt. Le bras retombe. Il n'a pas essayé d'avancer la main.“⁵ Die Dementierung ist allerdings keine Absence. Der starke Eindruck des Nackens (v.a. der Blutstropfen darauf) schalten den bewußt-manipulierenden *héros-narrateur* für einen Moment aus, der erst im Nachhinein die Situation mit einer Dementierung zu entschärfen versucht. Mathias wird damit davor bewahrt, die Rolle seiner Projektionsfigur im Text sichtbar zu realisieren. Dass er sie bereits in der Absence realisiert hat, oder besser: dass sich das Bild oder die

¹ ebd., S. 218. Nachdem Julien Mathias offen mit dessen Falschaussage, er wäre während der Tatzeit bei dem Haus der Mareks gewesen, konfrontiert, heißt es im nächsten Absatz nur: „Mathias releva la tête. Il était seul à présent sur la lande.“ Mathias bleibt der Bloß-Wahrnehmende, der Juliens Verschwinden nur registriert, ohne sich selbst damit in Verbindung zu bringen.

² vgl. ebd., S. 145. Es sind v.a. feine, geronnene Blutströpfchen im Nacken, die den Blick fesseln: „Les minuscules perles de sang qui la jalonnaient avaient l'air d'être encore liquides.“ Diese Blutstropfen entstehen vermutlich wieder erst im obsessiven Blick Mathias'. Diese Szene steht in einem intertextuellen Bezug zu einer Anekdote über de Sade, der während einer Italienreise die Statue der heiligen Caecilia von Stefano Maderno genauestens untersuchte, und im Nacken dieser hingerichteten Märtyrerinnenfigur (die den Frauenfiguren in Robbe-Grillet's Prosa sehr ähnelt) jubelnd einen fast unsichtbaren geronnenen Blutstropfen zu entdeckend glaubte. Auch dieser Blutstropfen als Sinnbild der erotischen Ausstrahlung dieser Figur entsprang nur dem leidenschaftlich-starrenden und examinierenden Blick des Marquis. Vgl. Zapperi, Roberto: „Eine Statue enthüllt den Sadismus. Perversion unter der Maske der Schönheit: Der Marquis de Sade auf seinen Reisen durch Italien - blasierter“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 96, 24. April 1996, Seite N6. Dass Robbe-Grillet diese Anekdote bekannt ist, ist wahrscheinlich, da sich ausführlich mit de Sade beschäftigt hat und einige Artikel über die Literatur des Marquis verfasst hat. Vgl. v.a. die Sondernummer von *Oblique* zu de Sade (Nr. 12/13, 1977).

³ ebd., S. 151; Hervorhebung von mir

⁴ ebd., S. 152

⁵ ebd. S 152

Passion selbst realisiert hat, ist wahrscheinlich. Doch an dieser Stelle bleibt die Realisierung unsichtbar.

Es ist also zumindest möglich, dass sich das obsessive Bild, dem sich Mathias als Beobachter von außen entgegengesetzt, in der Absence realisiert hat und Mathias damit zum Handelnden, zum „Täter“ geworden ist. Doch noch in anderer Weise wird das Subjekt in das Objekt seines Blicks, der obsessiven Zimmerszene „hineingezogen“, so dass sich der neutrale weil oppositionelle Bezug von Subjekt-Objekt und von Außen-Innen auflöst. Bereits seit dem Anfang des Romans existiert eine Vorstellung von einem anderen Zimmer, in das Mathias nicht von außen hineinblickt, sondern in dem er sich selbst befindet: sein Kinderzimmer, in das er in seiner Erinnerung desöfteren zurückkehrt. Dieses Kinderzimmer überlagert sich mit dem Zimmer, das Mathias auf der Insel mietet, um während seines unerwarteten Aufenthalts dort zu wohnen. Der Ausblick ist ungefähr derselbe und auch die Form des Fensters erinnert an das des Kinderzimmers. Schließlich knüpft sich an diesen *Ausblick* auch der Blick *in* ein Zimmer an: der zweite Fensterblick, diesmal in das Haus der Robins (in dem das Zimmerbild einmal mehr variiert wird), geht schließlich über in den Blick *aus* dem Fenster des gemieteten Zimmers hinaus auf eine Landschaft, die wiederum den Ausblick aus dem Kinderzimmer reflektiert. Der Übergang ist hier einmal mehr organisiert durch ein optisches Phänomen: durch einen zu langen Blick in das Licht einer Lampe im Zimmer der Robins wird Mathias geblendet („aveuglé“)¹. Er kneift die Augenlieder zusammen und „wischt“ über die Augen, „afin de chasser les cercles de feu demeurés sur la rétine.“² Als er nach dem „Augenwischen“ wieder durch das Fenster sieht, ist dies kein Blick-Hinein mehr, sondern ein Blick nach draußen in die Dunkelheit.³

Schließlich wird in einer Traumsequenz (Mathias wird von einer „très grande, une immense fatigue“⁴ überwältigt) das Zimmer zu demjenigen „où il avait passé toute son enfance“⁵ Am Fußende des Bettes sitzt die junge Violette; die Überlagerung des Zimmers, in dem Mathias liegt mit dem obsessiven, das er nur von außen sieht, wird durch das Idealbild des Opfers „Violette“, die sich in demselben Raum wie Mathias befindet, endgültig vollzogen. In einer Potenzierung wird das Zimmer sogar zum „chambre où il avait passé toute sa vie“⁶. Hier wird eine Deutung nahegelegt, die das obsessive Zimmer mit seiner erotischen Szenerie zu einem Bild werden lässt, das bereits seit Kindertagen das Subjekt verfolgt und begleitet.⁷ Mathias ist *in* diesem Zimmer, er ist im Phantasma gefangen.

¹ ebd., S. 226

² ebd., S. 227

³ vgl. ebd., S. 226. Die Geste des „Augenwischens“ taucht noch an anderen Stellen auf. Als Mathias das Zimmer mietet, vermischt sich die Wahrnehmung des Zimmers mit dem obsessiven Bild. Um diese Bild zu unterdrücken, das wiederum eine emphatische Erinnerung an Violette auslöst, die den Text wieder abschweifen lässt („Violette enfant... Violette ! Violette ! Violette !“, ebd., S. 171) fährt sich Mathias desöfteren über die Augen: „Mathias se passa la main sur les yeux.“ (ebd., S. 171 u. 172) Diese Handlung symbolisiert Mathias' Versuch, das obsessive Bild von seinen Augen zu wischen und damit die Realitätswahrnehmung zu stabilisieren. In der Psychoanalyse gibt es den Begriff der „Skotomisation“, die die „Verleugnung“ von Vorstellungen meint, also eine Art von Verdrängung, in der bildlich gesprochen die „Wahrnehmung glatt weggewischt“ wird. Vgl. dazu Freud, Sigmund: „Fetischismus“, in: ders.: *Das Ich und das Es*, a.a.O., S. 329-334; hier S. 330f. Freud hält diesen Begriff für ungeeignet, da er evoziert, dass Vorstellungen völlig vernichtet werden könnten, so als wären sie nie wahrgenommen worden. Statt dessen bleibt die Vorstellung präsent in der Verdrängung. Der Versuch des Reisenden, mittels des Augenwischens die Vision aufzulösen, ist daher immer nur temporär. Man kann das Augenwischen aber auch ausweiten auf das Konstruktionsprinzip des Romans: die Absence(n) sind in gewisser Weise eine ebensolche „Augenwischerei“, da sie die Tat aus der Wahrnehmung aussparen, diese jedoch über das transgressive obsessive Bild immer wieder auftaucht.

⁴ ebd., S. 229

⁵ ebd., S. 229

⁶ ebd., S. 230

⁷ Bereits am Anfang auf dem Schiffsdeck, wo sich Kindheitserinnerungen in den Diskurs einlagern, wird angedeutet, dass Mathias' Persönlichkeit durch eine klischeehafte Männer-/ Jungenrolle

Damit wird Mathias' Rückkehr zur „*île de son enfance*“ nicht mehr zum Ziel des ökonomischen Interesses des Handlungsreisenden, sondern ein Übergreifen der obsessiven Fantasie, einer „*réinvention*“ des Kindheitsphantasmas. Als obsessives Bild überlagert es die Realität und formt alles Wahrgenommene zu einer Homogenität um, in der Menschen und Räume immer wieder durch reduzierte und sich wiederholende sichtbare Attribute ähneln. Im halluzinativen Wahrnehmungsbild wird Jacqueline zu Violette in der Pose des Kindes, die junge Bedienung wird zu Frau Robin. Sie alle sind Figurationen, die im Bild der erotischen Fantasie, also durch Mathias' Blick, den Part eines klischeehaften Frauenbildes annehmen.¹ Als metaphorischen Ausdruck dieser Homogenisierung dient der ständige Vergleich der Frauen mit einer „*poupée*“, in der sich die Kindfrau mit den „*grands yeux*“² und dem schlanken zerbrechlichen Körper zum „gestaltbaren“ und leblosen Objekt des männlichen Blicks (und der in ihm imaginativ liegenden Gewalt) wird. So werden die Augen der furchtsamen Bedienung mit denen einer „*poupée dormeuse*“ verglichen³, ihr Gang mit dem einer „*marionette*“⁴, ein „*mannequin pour étalage*“ mit „*membres coupés*“⁵ in dem Gemischtwarenladen beschwört erneut Mathias' Fantasien hervor und später wird Jacquelines Leiche als „*mannequin*“⁶ beschrieben. Mathias' Blick, in dem sich die verschiedenen Frauen mit diesem Bild überlagern, wird quasi zum modellierenden Blick, der die Frauen als Objekte in Stellungen und Positionen bringt, die dem obsessiven Bild entsprechen.

Der Kindfrau mit ihrem ambivalenten Opfer-Verführerinnen-Verhalten steht der männlich-dominante Part gegenüber, der sich in den Personen des Wirts, Jean Robins und in Mathias selbst widerspiegelt. Schließlich das „Zimmer“, das der obsessiven Szene und der Geschlechter-Konstellation von „*poupée*“ und „*géant*“ einen Rahmen, einen Ort gibt: es ist das Zimmer aus der „Erinnerung“ an den morgendlichen Fensterblick, dieses überlagert sich mit dem Zimmer im ersten Stock des „*café*“, dieses transgrediert zum Zimmer auf dem Gemälde, dem im Zeitungsausschnitt und schließlich zum „Zimmer der Kindheit“, welches in einer Reminiszenz an Proust in der Aufwachphase

bestimmt ist, die sich durch geschlechtsspezifische Dingattribute dem weiblichen Kind, dem Mädchen, entgegensetzt und zu einer Art sexuellen Rollenverteilung führt: Die Kordel, die er aufhebt, stellt eine direkte Verbindung zu seiner Kindheit her, in der er eine ganze Kordelsammlung besaß. Mit anderen Dingen, die später als Zeichen und Gebrauchsgegenstände der Tat und zum Teil der männlich-dominanten erotischen Fantasie werden, wird sie hier eindeutig dem männlichen Geschlecht und seinem spezifischen Verhalten zugeordnet. Mathias überlegt, ob die auf dem Deck gefundene Kordel dem kleinen Mädchen gehören könnte. Doch dies empfindet er als absurd: „*ce n'était pas là du tout un jeu pour petite fille. Les garçons, au contraire, ont toujours plein leurs poches de couteaux et de ficelles, de chaînettes et d'anneaux, et aussi de ces tiges poreuses de clématite qu'ils allument en guise de cigarettes.*“ (ebd., S. 29, Hervorhebung von mir). Das obsessive Bild mit seiner Vorstellung von Gewalt, Fesslungen und dem typischen Männlichkeitsattribut „Zigarette“ wird damit zum Ausdruck einer klischeehaften männlichen Dominanz-Sexualität, die ihre Opposition in dem Idealtypus des Opfers, im Mythos der unterwürfigen Kindfrau findet, das das gesamte Werk Robbe-Grillet durchzieht. Vgl. dazu Deutsch, Carola: *Frauenbilder bei Robbe-Grillet (1970-1976)*, Rheinfelden 1983, v.a. das Kapitel „Die Kindfrau und die Welt der Kindheit“, S. 69-77.

¹ Dieser Mythos, vermischt mit dem der „*sorcière*“, den wir ebenfalls schon in *Le voyeur* antreffen (Frau Leduc bezeichnet ihre Tochter als solche), wird zu einem zentralen *thème générateur des nouveau nouveau roman*, wie Carola Deutsch ausführlich gezeigt hat (Deutsch: *Frauenbilder*, a.a.O.). Das Frauenbild der „Artificialität, Abstraktheit, Leblösigkeit“ (ebd., S. 70) ist allerdings bereits in diesem frühen Roman eine feste Konstante als die männliche Fantasie beherrschendes, konventionalisiertes Bild, das die im Roman auftretenden Frauengestalten in einem Bild homogenisiert. Vgl. dazu auch Teil 3.5 dieser Arbeit.

² *Voyeur*, S. 56

³ ebd., S. 56

⁴ ebd., S. 64

⁵ ebd., S. 71

⁶ ebd., S. 175

(im Zustand der „demi-conscience“¹) eine allmähliche Metamorphose zum gemieteten Zimmer im *café* durchmacht.

Vergangenes und Gegenwärtiges, Erinnerungen, Halluzinationen und Realitätswahrnehmungen entgrenzen sich in diesem destruktiven und desorientierenden Spiel des Textes wie der Lektüre, in dem alle Ebenen durch die homogene Darstellung als Wahrgenommenes sich aneinander angleichen. Es entsteht durch Ähnlichkeitsbeziehungen ein übergreifendes Wahrnehmungsbild, das sich beständig variiert und dessen Struktur eine unzeitliche, präsente ist. Es bricht in die zeitliche Ordnung des Handelsreisenden ein und lässt alles in einem *instantané* erstarren, der die Grenze von Vergangenheit/Kindheit und Gegenwart aufbricht ebenso wie die Grenze von *passé simple* und Präsens. In der Überlagerung verschwimmen die Grenzen von Realität und Phantasma und eine Genealogie des Bildes, also eine zeitliche Genese, ist nicht nachvollziehbar. Es löst sich aus dieser Gesetzmäßigkeit. Es ist immer schon da und transgrediert die Wahrnehmung des Subjekts. Gleichzeitig entwickelt es sich, verweist auf andere Szenen, spielt mit der Wiederholung. Der Text wird für den Leser durch das Bild zu einem nicht-linearen Text. So wie sich die Wahrnehmungsebenen überlagern, überlagern sich auch die Szenen und Stationen, die durch die zeitliche Struktur der Tage und Stunden in ein sich entwickelndes Raster, einen geordneten Tagesplan gebracht werden sollten. Die Wiederholung und die Ausweitung des Moments im Präsens durch die „instantanés“ lässt die lineare Struktur zusammenbrechen. Dies reflektiert sich im Leservorgang, der dem Leser ein ständiges Zurückblättern und Suchen, eine wahrhaftige „recherche“ auferlegt, will er die gesamte Konstruktion erfassen und nicht nur der falschen Fabel des „héros-narrateur“ folgen. Durch die Destruktion der Linearität des Tagesplans und der kohärenten Chronologie ist auch die rationale Seite des Protagonisten bedroht, der seine Rolle als „voyageur“ und den geordneten Tagesablauf für die Augen der Anderen inszeniert, um die „verlorene Zeit“, die Absence, die die absolute Potenzierung (spricht: Realisierung) des obsessiven Bildes bedeutet, aus dem Diskurs zu entfernen.

Das obsessive Bild beherrscht Mathias' Wahrnehmung und wird durch den Blick in die „Realität“ projiziert. Diese „Realität“ wiederum besteht nur als „Wahrgenommenes“ im Blick der Reflektorfigur. Damit „objektiviert“ sich das Phantasma als Realität (es steht dem Subjekt/Reflektor Mathias als Objekt gegenüber), die „Realität“ subjektiviert sich gleichzeitig als bloße Projektion des Blicks. Doch die Überlagerung der Wahrnehmungen des Reisenden durch das obsessive Bild und die damit verbundene Entgrenzung von Realität und Phantasma, von Wahrnehmung und Projektion, wird von dem Subjekt als bedrohlich empfunden und es versucht, sich gegen die Transgression zu wehren und die ständige Wiederholung des Bildes in der Wahrnehmung zu unterbinden:

Als Mathias seine Besuche in fremden Häusern nach dem Aufenthalt im „café“ fortsetzt, bricht das Bild des „Zimmers“ ein in die Wahrnehmung der Räumlichkeiten seiner Kunden. Doch Mathias versucht die Kontrolle über diese Überlagerung zu behalten. Um die Vermischung von Realitätswahrnehmung und obsessivem Bild aufzuhalten, wird die Wahrnehmung des letzteren demontiert:

La porte s'ouvrit et une tête méfiante apparut dans l'entrebâillement - juste suffisant pour lui permettre de reconnaître le carrelage noir et blanc qui couvre le sol... Les carreaux sur le sol étaient d'un gris uniforme ; la pièce où il pénétrait ne présentait rien de remarquable - sauf un lit défait dont les draperies rouges pendent jusqu'à terre... Il n'y avait pas plus de draperies rouges que de lit défait [...] il n'y avait ni paquet bleu de cigarettes [...]²

Im ständigem „combat“ mit dem „délire“ entsteht ein widerspruchsvoller Text. Die Bedrohung, die das obsessive Bild für das Subjekt bedeutet, ist die des Verlustes über den Text und seine rationale Struktur, die - vom *héros-narrateur* generiert - das Phantasma und dessen potentielle Realisierung aus dem Diskurs verbannen will. Darum häufen sich die Versuche im zweiten Teil, v.a. in der Gastwirtschaft bei den „Roche Noires“, Erinnerungen und überlagernde Wahrnehmungen, die sich auf den ersten Teil beziehen, in welchem das obsessive Bild und der latente „érotisme“ entwickelt wird, zu unterbinden. Der Erzähler Mathias, der dem Diskurs eine zeitlich geordnete Struktur geben will, in der

¹ *Voyeur*, S. 232

² ebd., S. 73

das unzeitliche, homogenisierende Phantasma keinen Platz hat, löst den Reflektor tendenziell ab, um dessen obsessive Wahrnehmung zu unterbinden. So wird die Gasthausszene bei den „Roche Noires“, die als Spiegelszene zu der Gasthausszene am „bourg“ angelegt ist (ihr „intérieur“ gleicht „tous les établissements de ce genre“)¹, plötzlich unterbrochen und modifiziert. Das Bild der jungen Bedienung aus dem ersten Teil überlagert Mathias' Wahrnehmung und lässt den Text entgleiten:

La fille qui servait, derrière le bar, avait un visage peureux et des manières mal assurées de chien mal assurées de chien mal assurées de fille qui servait derrière le...
Derrière le bar, une grosse femme à la figure satisfaite et joviale, sous d'abondants cheveux gris, versait à boire à deux ouvriers en bleus de travail.²

Der Text verwirrt sich wie schon bei der Erinnerung an die Fotografie von Jacqueline. Schließlich wird die drohende Wiederholung ersetzt durch eine „Realität“, die dem obsessiven Bild völlig widerspricht. Die zerbrechlich eingeschüchtert wirkende Kellnerin wird ersetzt durch eine dem idealtypischen Bild der Kindfrau diametral entgegengesetzten Erscheinung: einer dicken, älteren Frau mit zufriedenen statt ängstlichem Gesicht. Mathias' Angst vor der Wiederholung der ersten Gasthausszene („Il eut peur, un instant, que tout ne soit encore à recommencer [...]“)³ weitet sich sogar auf Details wie seine Getränkebestellung aus:

Le voyageur s'approcha du comptoir, posa sa mallette à terre entre ses pieds et demanda une absinthe.

Machinalement le voyageur allait commander une absinthe, quand il se ravisa - juste avant d'avoir prononcé le mot. Il chercha le nom d'une autre consommation [...]⁴

Die erste Aussage wird relativiert und vom Modus der Faktizität, des „Geschehen-Seins“, in den einer gewohnten Handlung („machinalement“) überführt, die bloß im Modus des „Geschehen-Wollens“ steht. Der *héros-narrateur* sucht für das verdächtige Wort „Absinth“, das die Wiederholung impliziert, ein anderes „mot“, um es zu ersetzen.

Die Wiederholung der Wirtshausszene in „A l'Esperance“ im Wirtshaus bei den „Roche Noires“ wird verhindert. Trotzdem bleiben beide Orte in einer Art Spiegelbeziehung zueinander. Beide bilden einen extremen Pol der achtförmigen Verkaufsstrecke. Außerdem sind sie Ausdruck von Mathias' Verhältnis zum obsessiven Bild: Stellt sich die Fantasie vor der Tat noch in einem Umfeld der fast freudigen Erwartung, der „espérance“, dar (so wie der erste Teil eine „ouverture“-artige Vorstellung und Erwartung weckende Einführung des obsessiven Bildmaterials ist), ist das Verhältnis nach der Absence ein furchteinflößendes, dessen Versinnbildlichung die „Roche Noires“ sind. Das obsessive Bild ist nicht länger ein „Versprechen“ der Einlösung einer „Esperance“, sondern ist Indiz für die Tat (die realisierte Obsession), die sich rückwirkend in ein Verbrechen wandelt und die Anstrengungen des Subjekts auslöst, dieses Verbrechen zu tilgen.

Besonders ist es die Person der jungen Bedienung, die die Fantasie des Reisenden immer wieder beschäftigt. Als Mathias gegen Ende seines Aufenthalts noch einmal in die Gaststätte am „bourg“ einkehrt, ist es die „Großaufnahme“ ihrer Hand, die die letzte Transgression des obsessiven Bildes im Roman auslöst, das diesmal ein direktes Bild der möglichen Tat entwirft:

La main est petite, le poignet presque trop fin. La cordelette avait marqué profondément les deux poignets de trace rouges. Elle n'était pas très serrée pourtant. La pénétration dans les chairs devait être due aux efforts inutiles faits pour se libérer. Il fallait aussi lui immobiliser les chevilles - non pas l'une contre l'autre, ce qui aurait été facile - mais les fixer chacune au sol en les tenant écartées d'un mètre environ.

Pour cette fin, Mathias possédait encore un bon morceau de cordelette [...]⁵

¹ *Voyeur*, S. 106

² ebd., S. 106

³ ebd., S. 109

⁴ ebd., S. 107

⁵ ebd., S. 243

Diese letzte Überlagerung, ausgelöst durch den Blick auf die Handgelenke der Serviererin, geht schließlich in Präsens über und zeigt, wie Mathias Schafpflocke benutzt, um die Beine des Opfers daran zu fesseln. Dieses neue Detail versetzt die Szene an den Ort an der Felsküste, die kleine, ruhige Mulde, in der Jacqueline die Schafe hütet. Hier liegt sie schließlich in der bekannten Pose: „les mains cachées derrière le dos - sous elle, au creux de la taille - les jambes allongées et ouvertes, la bouche distendue par le bâillon.“¹

Einen eindeutigeren weil zusammenhängenderen Blick auf das potentielle Geschehen während der zentralen Absence gibt der Text an keiner anderen Stelle. Sie liefert Details, die einen bestimmten Ablauf dem obsessiven Bild hinzufügen und damit Mathias' Vision konkretisiert. Doch die Konkrettheit beschränkt sich auf die Vorbereitungen der Tat: die Fesslung, das Spreizen der Beine, etc. Mathias wird auch hier nicht zum „Täter“, zum Handelnden. Anstatt auf die Beschreibung des für die Vergewaltigung „präparierten“ Mädchens den gewalttätigen und aktiven Akt folgen zu lassen, sublimiert der Blick die sexuelle Dynamik der Situation in einem Bild der Ruhe und Ordnung: in einer geometrischen Beschreibung der Formen des Fahrrades, das am Rande der Mulde im Gras liegt. Diese Beschreibung funktioniert wie in den Dingbeschreibungen der *Instantanés* in einem Code der Ordnung und Erstarrung. Nur dass im Kontext des obsessiven Bildes dieser „neutralen“ Beschreibung eine modifizierte Funktion zukommt: sie neutralisiert die sexuelle Dynamik, die Gewalt und Grausamkeit des „Aktes“. Sie stellt eine Art „Sublimierung“ des durch das *délire* ausgelösten *désordre*. Die klaren Formen der Metallkonstruktion „Fahrrad“ geben diese Ordnung figurativ wieder: „Les lignes en sont parfaitement pures, sans soupçon de *désordre* ni zone plus *floue* [...]“²

Die Gaststätte, die potentiell eine örtliche Verdopplung darstellt, ist auch der Ort, an dem Mathias' *combat* in einer schweren Identitätskrise eines *dédoublement* gipfelt. Im Grunde ist dies nur die Konsequenz des schizophrenen Textes: Das Subjekt, dessen Spaltung in zwei Seiten und Prinzipien des Diskurses bereits voll entfaltet ist, erleidet in einem Bewußtseinsverlust, einer schizophrenen Krise, den völligen Identitätsverlust. Die bewußte Szene wird eingeleitet durch eine alte Legende der Insel, die ein „très vieil homme“ in der Gaststätte erzählt: sie handelt von dem alten Brauch der Jungfrauenopferung. Diese wurden die Steilküste hinabgestürzt „pour apaiser le dieu des tempêtes et rendre la mer clémente aux *voyageurs* et au marins.“³ Kurioserweise erzählt der Mann nicht in der Vergangenheit, sondern „ne s'exprimait qu'au présent“⁴. Die Legende gibt dem gesamten Geschehen des Romans eine mythologische Matrix, in der die Insel zu einem Symbol der Kindheit und der obsessiven Vision wird, das auch in der Gegenwart präsent bleibt. Bei Mathias löst diese Legende schließlich die zentrale Krise des *dédoublement* aus. Sein Bewußtsein schwindet und er verliert die Kontrolle über seine Rolle als „voyageur“, die durch ihre namentliche Einbindung in die Legende („aux voyageurs“) endgültig an Neutralität verliert. Mathias versucht Halt zu finden an seinem Koffer, dem Dingzeichen der Stabilität und seiner neutralen Rolle, doch diesen hat er nicht bei sich. Nun wird das Ringen um Rationalität immer schwieriger und der Text wird halluzinativ: Mathias greift in die Jackentasche, um seine Kordel zu berühren (die er gar nicht bei sich haben kann, denn Julien hat sie, es sei denn, Mathias hat sie ihm abgenommen so wie der jungen Frau Robin die Zigarette). In seinem Blick auf die Wirtin vermischen sich alle Frauenbilder halluzinativ miteinander:

Il se tourna donc vers la grosse femme, ou vers la femme, ou vers la fille, ou vers la jeune serveuse, qui reposa la valise afin de saisir la mallette tandis que le marin et le pêcheur s'immisçaient, se faufilaient, s'*interposait entre le voyageur et Mathias*...⁵

An dieser Stelle bricht der Text ab. Mathias wird ohnmächtig und kommt erst außerhalb der Gaststätte wieder „zu sich“. Denn dieses „sich“ hat er vorher verloren: überlagert von den verschiedenen halluzinativen Wahrnehmungen (die Frauenfiguren, der Koffer, den er gar nicht bei sich hat) teilt sich das Subjekt in zwei Personen. Diese Spaltung ist bereits im Text von Anfang an durch die alternierende Benennung des Protagonisten als „Mathias“ und als „voyageur“ installiert.

¹ ebd., S. 246

² ebd., S. 246; Hervorhebung von mir

³ ebd., S. 221; Hervorhebung von mir

⁴ ebd., S. 221

⁵ ebd., S. 222; Hervorhebung von mir

Rother, der davon ausgeht dass diese alternierende Benennung in der durchdachten Textkonstruktion Robbe-Grillet's nicht zufällig sein kann¹, hat in seiner akribischen Untersuchung zum „zerfallenden Helden“² festgestellt, dass die Benennung „voyageur“ zumeist im Zusammenhang mit der beruflichen Seite des Protagonisten, mit dem Leistungs- und Realitätsprinzip, also der Rolle als harmlosen Reisenden steht, wohingegen „Mathias“ das Subjekt von Wahrnehmungen, Bewußtseinsprozessen, Träumen und Fantasien bezeichnet. Natürlich ist es von hier aus zu einer psychoanalytischen Deutung nicht mehr weit, die Rother an der Zweiteilung des Protagonisten dezidiert ausführt.³ Dass Mathias jedoch nicht als „pathologischer“ Fall dargestellt wird⁴, reiht ihn für Dennis Porter ein in die Linie der modernen Romanhelden (zu der auch Roquentin gehört), in der „the psychic normalcy is a bourgeois concept“⁵, das es zu zerstören gelte. Damit würde der Begriff des „mental health“ verdächtig als zum bürgerlichen Konzept gehörend, sei er doch eng an einen „objektiven“ Realitätsbegriff gebunden. Der Protagonist aus *Le voyeur* lebe seine „psychosis“⁶ und drückt damit das moderne Theorem aus: „psychosis is a permanent condition of all our lives.“⁷ Damit ist sie der Pathologie enthoben in einen anthropologischen Zustand der sich ausdrücke im „We all live in a condition of irrationality and psychic incoherence“.⁸ Mit dieser psychoanalytischen Interpretation könnte man das Subjektkonzept in *Le voyeur* als eine mimetische Bewußtseinsdarstellung eines „homme nouveau“ ansehen, für den die schizophrene Krise zum natürlichen Zustand geworden ist. So gesehen bietet der Text eine Sinn konstituierende Deutungsdimension an, die verstanden als „subjektiver“ oder „mentaler Realismus“ (Blüher) die Seite des doppelten bartheschen Robbe-Grillet's repräsentiert, die Barthes als die des „créateur de sens“ bezeichnet und die die Interpretieren der subjektiven Richtung wie Morrisette beschäftigt.

Doch der *combat*, den der schizophrene Text „simuliert“, vollzieht sich nicht nur in psychologischen Konfigurationen, sondern, wie die Untersuchung gezeigt hat, v.a. durch erzähltheoretische Oppositionen von *héros-narrateur* und Reflektor. Dadurch entsteht eine Spannung von ordnungsstiftenden und ordnungszerstörenden Textstrategien, die nach Dümchen ganz allgemein, abgekoppelt von jeder einschränkenden psychologischen Sichtweise, das Werk Robbe-Grillet's bestimmen.⁹ Anhand von *Le voyeur* lässt sich diese Spannung besonders gut verdeutlichen als Antagonismus von narrativen und visuell-bildlichen Strategien: In der *superposition* des Wahrnehmungsbildes wird nicht nur die narrative Ordnung ins Wanken gebracht, es hebt sich auch die Trennung von Selbst und Umwelt, von Realität und Imagination auf.¹⁰ Doch an die Stelle der linearen

¹ vgl. Rother: *Das Problem des Realismus...*, a.a.O., S. 163

² Der Titel von Abschnitt 2.3.2.2 der Rother'schen Arbeit, der sich mit dem Geteiltsein des Protagonisten in *Le voyeur* befasst, lautet „Der zerfallende Held“ (ebd., S. 162ff.)

³ Unter Berücksichtigung des psychoanalytischen Ich-Modells kommt Rother schließlich zu einer schematischer Aufteilung der Seiten des Subjekts, die jeweils von den zwei Benennungen repräsentiert werden: so steht für ihn „Mathias“ für das ES und das Lustprinzip sowie die „libidinösen und destruktiven Impulse“, der „voyageur“ für das Realitätsprinzip und das Über-Ich. Vgl. ebd., S. 178

⁴ Die fehlende moralische Dimension der Sühne hat seinerzeit die zeitgenössische Kritik sehr erregt. Morrisette reflektiert diese Empörung im letzten Abschnitt über *Le voyeur* in *Les romans de Robbe-Grillet*, a.a.O., S. 109f. Er erklärt die Frage nach dem „immoralisme“ des Romans, wie sie z.B. Emil Henriot gestellt hat, als überflüssig und verweist auf die „expérience littéraire“, die die schizophrene Struktur des Textes ausmacht und die keine Frage der Moral ist.

⁵ Porter: „Sartre, Robbe-Grillet and the psychotic hero“, a.a.O., S. 14

⁶ vgl. Porter: „Sartre, Robbe-Grillet and the psychotic hero“, a.a.O., S. 23

⁷ ebd., S. 24

⁸ ebd., S. 24

⁹ vgl. Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., v.a. S. 11-30

¹⁰ Ich habe in diesem Zusammenhang von der „Überblendung“ von Bildern gesprochen. Damit deutet sich eine Assoziation zur Metasprache des Films an, doch meint „Überblendung“ nicht – wie beim Film – den Übergang von einer Szene zur nächsten durch allmähliche „Metamorphose“ des Ausgangsbildes in ein Anderes, was letztendlich ein gebräuchliches filmisches Mittel der traditionell-realistischen Filmnarration ist, sondern vielmehr die Ineinanderblendung von Bildern, die zu einem einzigen verschmelzen, und damit die Differenz der nacheinander überblendenden Szenen des

narrativen Ordnung tritt eine andere Form der Konstruktion, die sich mehr an den Übergängen von Bildern orientiert als an einer logisch-kausalen Struktur.

4.5 *Pôles organisateurs*

Das Konzept des *héros-narrateur* hat den allwissenden, Faktizität verbürgenden „dieu narrateur“ des traditionellen Romans abgelöst, bzw. benutzt dessen Maske nur noch als diskursives Mittel, um sich dahinter als „menteur“ zu verstecken. Damit ist die Erzählperspektive in die Welt der Romanfiguren verschoben und an einen konkreten „homme“, im Falle des Romans an einen „héros“ gebunden. Wurde in den *Instantanés* der reine *regard* zum subjektiven aber entpersönlichten Standpunkt, dessen Wahrnehmung und Beschreibung immer eingeschränkt ist durch seine konkrete Verortbarkeit im erzählten Raum, ist die durch den *héros-narrateur* dargestellte Welt nicht nur durch seine persönliche Sicht eingeschränkt, sondern auch durch seine Disposition als *menteur* aktiv subjektiviert, d.h. jeglicher Objektivität beraubt. Das traditionelle Versprechen des neutralen Diskurs wird als unerfüllbar entlarvt, dem klassischen Unternehmen des „Realismus“ die Grundlage entzogen..

Der *héros-narrateur* wird zum „double de l’auteur“ (Dällenbach)¹, oder, wie Robbe-Grillet präzisiert, zum „double de la narration“², zur den fiktiven Diskurs scheinbar steuernden Instanz. Robbe-Grillet benutzt für dieses Phänomen den Begriff des „pôle organisateur d’ordre“.³ Er bezeichnet damit die Organisationszentren des narrativen Textes, „qui mettent ou prétendent mettre en ordre l’ensemble du récit.“⁴ Mathias ist ein solcher „pôle organisateur“, der den Text zu einer „cohérence“, einer linear-chronologischen narrativen Struktur ordnen will.

Doch dieser *ordre* wird destabilisiert, indem das Subjekt destabilisiert wird. Der Diskurs verliert seine „cohérence“ wie das Subjekt seine Identität. Indem der *héros-narrateur* zum *schizophrène* und *halluciné* wird, bedeutet dies den Verlust seiner Kontrolle über das Selbst wie über den *récit*. Es entsteht eine Art *désordre*, eine inkohärente Struktur, die dem *ordre* als Produkt des bewußten *héros-narrateur*, des *menteur*, destruiierend entgegenwirkt. Dieser *désordre* löst sich von der Instanz des Subjekts und entzieht sich seiner (narrativen) Kontrolle. Dies bedeutet jedoch nicht, dass der *désordre* überhaupt nicht strukturiert wäre, also gar kein *pôle organisateur* hätte:

traditionellen Films aufhebt. Es soll nicht der Eindruck entstehen, dass Robbe-Grillet die „Überblendungstechnik“ des Films in eine „filmische Schreibweise“ umsetzt. Tatsächlich benutzt er in seinem filmischen Werk diese Technik so gut wie nie – das Ineinanderblenden von Bildern geschieht vielmehr mittels des Filmschnitts, nicht in einer fließenden Überblendung. So findet sich auch in der Technik des „Schnitts“ eher eine Übertragung auf den literarischen Diskurs Robbe-Grilletts statt. Vgl. dazu auch den Abschnitt 5.4.3 dieser Arbeit.

¹ Dällenbach, Lucien: „Faux portraits de personne“, a.a.O., S. 108f.

² In der anschließenden Diskussion zu Dällenbachs Vortrag „Faux portraits de personne“ auf dem Colloque de Cérisy führt Robbe-Grillet den Begriff des „double de la narration“ gegen Dällenbachs „doubles de l’auteur“ an: „Il ne s’agit pas du tout de doubles de l’auteur, mais de doubles de la narration.“ (Robbe-Grillet: *Analyse, théorie*, a.a.O., S. 134) Damit klammert er die vielfältigen, den Text und die Fiktion auf die „Realität“ hin transzendierenden Problemebenen des Konzepts „Autor“ aus, die Foucault besonders beschäftigt.

³ Robbe-Grillet wählt diesen neutralen Begriff, um Dällenbachs Rede vom „double de l’auteur“ zu umgehen, die nicht nur den „l’auteur implicite“ meint, sondern auch den „l’auteur externe“, also als „double de Robbe-Grillet“ verstanden werden soll. Diese textexterne Dimension, die eine quasi biographisch-mimetische Verdopplung der Person Robbe-Grilletts in seinen Romanfiguren impliziert, lehnt er ab: „Je n’aime pas tellement l’idée que ce sont des doubles de l’auteur : ce sont plutôt, pour moi, des pôles organisateurs d’ordre.“ (Robbe-Grillet: *Analyse, théorie*, a.a.O., S. 133) Damit eröffnet sich Robbe-Grillet auch die Möglichkeit, unter den „pôle organisateurs“ nicht nur Personen zu verstehen.

⁴ ebd., S. 133

[...] ces pôles organisateurs ne sont pas tous des pôles organisateurs d'ordre : il y a aussi des pôles organisateurs de désordre. Chaque ordre a son désordre et chaque désordre peut se considérer lui-même comme un ordre.¹

Der Vorteil des technischen Begriffs des „pôle organisateur“ ist, dass er nicht wie der des *héros-narrateur* auf Personen festgelegt ist. Wenn das Subjekt Mathias die Kontrolle über den Diskurs sowie über sich selbst verliert, wird dieser Verlauf organisiert über die Dinge und Gegenstände seiner Wahrnehmung. Einzelne körperliche Details an den Frauen, Dingzeichen wie die Zigarettenpackung oder die Kordel, aber auch einzelne Worte und Sätze („Tu dors“, „à la portée de la main“) lösen das *délire* aus und strukturieren sich in einem *désordre* von Wiederholung, von wiederkehrenden und variierenden Motiven, die den linear geordneten Text aufbrechen zugunsten eines assoziativen Ding- und Motiv-Komplex, der der linearen Struktur eine Art signifikante Netzstruktur entgegensetzt, in der sich einzelne Textpassagen wiederholen und sich in seriell-kombinatorisch aufeinander beziehenden Sequenzen und Szenen anordnen, die schließlich zum generativen, obsessiven Bild gerinnen.

In gewisser Weise verselbstständigen sich die Dinge und Bilder und eröffnen einen anderen Text, der nicht durch das bewußte Subjekt, den *héros-narrateur* organisiert ist. Sie selbst werden zu „pôles organisateurs“, wie Robbe-Grillet dies anhand von *La jalousie* beschreibt:

Il arrive que ces pôles organisateurs soient fixés sur des personnages mais, aussi, sur tout autre chose. Dällenbach a cité, à propos de *La jalousie*, le second chauffeur, mais on aurait pu citer, aussi bien, les cris des carnassiers nocturnes autour de la maison ou le vol des insectes dans la lumière de la lampe, qui sont également des sortes de pôles organisateurs du récit.²

In einem Text, in dem einzelne Bilder die Rolle des *pôle organisateur* übernehmen, tritt das Subjekt als organisierende Instanz zurück.

Als komplexes und grundlegendes Dingzeichen dieser Tendenz fungiert in *Le voyeur* das Symbol der Acht. Dieses Symbol ist in vielfacher Figuration im Text omnipräsent: die Kordel, die Mathias auf dem Schiffsdeck findet, ist in dieser Form aufgerollt³, die Abdrücke von Eisenringen an der Molenwand haben diese Form⁴, in fast allen Türen befinden sich Astringe, die die Form einer liegenden Acht aufweisen, die immer wiederkehrende Möwe vollzieht ihre Flugbahn in der Form einer Acht, etc. Die Struktur der Acht ist eng verbunden mit den Dingen, die das Material für das obsessive Bild bilden: die Kordel, die Ringe (als Symbol der Fesslung), später auch die Zigaretten, deren Rauch Ringe in Form einer Acht bildet⁵. Außerdem begleitet dieses Symbol den Übergang vom *ordre* zum *désordre*, v.a. als symbolische Form auf den Türen des „Zimmers“⁶. In diesem Zusammenhang wird desöfteren auch der Vergleich der liegenden Acht mit einem Paar Augen gemacht: „deux nœuds arrondi, peints côte à côte, qui ressemblaient à deux gros yeux“⁷. Damit wird die Acht zum Symbol eines auf Mathias gerichteten Blicks, ein Augenpaar, das ihn ständig anzusehen scheint. Dieser permanente Blick auf Mathias kehrt auch wieder in den starren Augen der Möwe und v.a. im Blick Juliens, dem potentiellen Zeugen der Tat. In seinem Blick wird das Subjekt Mathias, der eigentliche Sehende, zum Objekt, zum Gesehenen. In dieser neuen Konstellation verliert er seine Macht über seine Geschichte, denn

Julien avait <<vu>>. Le nier ne servait plus à rien. Seules les images enregistrées par ses yeux, pour toujours, leur conféraient désormais cette fixité insupportable.⁸

¹ ebd., S. 134

² ebd., S. 133

³ vgl. *Voyeur*, S. 10

⁴ vgl. ebd., S. 17

⁵ vgl., S. 178

⁶ vgl. z.B. ebd., S. 36f., S. 66, S. 251

⁷ ebd., S. 36

⁸ ebd., S. 214

In sartrescher Manier erlangt Julien durch die Reduktion des Subjekts Mathias auf das Objekt des Blicks Macht über diesen. In einer Art „Blickduell“ in der Mulde an der Steilküste, wo Julien Mathias mit den Indizien seiner Tat konfrontiert, versucht sich Mathias diesen „yeux fixes“¹ zu entziehen, indem er ihre Starrheit und Bedrohlichkeit durch Erklärungen wie Sehschwäche, Glasauge oder ein Schielen entkräften will. Doch der Blick bleibt auf Mathias fixiert und lässt in ihm die Angst aufsteigen, mit der wieder ein angedeuteter Kontrollverlust über den Text einhergeht:

Julien, apercevant le voyageur, s'était tapi dans un creux du terrain, d'où il avait assisté... Mathias se passa la main sur le front. Ces imaginations ne tenaient pas debout. Son mal de tête devenait si violent qu'il en perdait l'esprit.²

Julien „avait assisté“, er „avait vu“. Er ist der eigentliche *voyeur* des Textes, der Blick auf Mathias, vor dem dieser Angst hat, für den dieser sich als harmloser *voyageur* inszeniert hat. Das Subjekt verliert durch diesen *regard* die Kontrolle über den manipulierten Text wie über seinen „esprit“. Sogar der Name „Violette“ kommt Mathias in im Laufe dieser Szene zum einzigen Mal über die Lippen, destabilisiert seine Rolle indem er sein Phantasma, seine Verwirrung nach außen dringen lässt.³

Mit der symbolischen Form der Acht ist der Blick des *voyeur* omnipräsent im gesamten Roman (Blanchots „regard absolu“)⁴ und wird damit zum potenten Faktor des Selbstverlustes, indem er das Subjekt zum Objekt werden lässt und damit dessen Kontrolle als zentralen Blick- und Organisationspunkt aufhebt.

Letztendlich vereinigt die Acht in sich das Prinzip der Überlagerung, in der verschiedene Dinge und Ebenen des Textes sich in ihrer Struktur zusammenfassen und miteinander assoziierbar werden. So passiert es Mathias im dunklen Flur vor der Tür des Zimmers im ersten Stock des „café“:

Le palier n'était pas assez clair pour qu'il pût distinguer si la peinture de la porte imitait les veines du bois, ou bien des lunettes, des yeux, des anneaux, ou les spires en forme de huit d'une ficelle roulée.⁵

Bei dieser Überlagerung zeigt sich, dass unter den Dingen, unter der semantischen Interpretation der Form, die die Dinge „imitiert“, die abstrakte Form selbst das organisierende Prinzip ist, das die Überlagerung ermöglicht. Sie offenbart eine abstrakte Struktur, die auch die Struktur von Zeit und Raum des Romans ist: Der Weg, den Mathias über die Insel nimmt, hat die Form zweier Schleifen⁶, in deren Zentrum sich die Kreuzung am Zwei-Kilometer-Stein befindet, von der ein Weg zum „Tatort“ führt. Das Fischerdorf befindet sich dabei auf der oberen Hälfte des Kreises, die Siedlung an den „Roches Noires“ auf der unteren, was die Spiegelfunktion dieser beiden Orte und ihrer Gaststätten noch unterstreicht. Im Mittelpunkt der Acht-Struktur, an dem die beiden Schleifen sich treffen in einem Punkt, liegt der Nullort des Weges, der gleichzeitig der Nullpunkt der Zeit, die *Absence* ist. Die Verbindung der Zeit mit der Acht-Struktur vollzieht sich desöfteren in Verbindungen mit der Uhr: so fährt die junge Frau Robin mit einem Finger den Rand der Ziffernscheibe zweimal ab, jeweils in entgegengesetzter Richtung.⁷ Am Ende des dritten Teils wiederholt sich dieses „Abfahren“ des Ziffernblattes und markiert das Ende des Weges und des Aufenthaltes, den Mathias auf der Insel „vollendet“ hat.⁸ Am Ende hat Mathias die beiden Schleifen durchlaufen, die sich aneinanderfügen wie die Möbiusche Schleife, in der sich Zeit und Raum unentrinnbar wiederholen.

¹ ebd., S. 207

² ebd., S. 213

³ vgl. ebd., S. 211

⁴ vgl. Blanchot: „La clarté romanesques“, a.a.O., S. 221. Für Blanchot sind die in der Acht symbolisierten Augen „au centre de ce roman de la vision“ (ibd., S. 221), die durch ihre Omnipräsens das „image centrale“ (ibd., S. 221), die „tache aveugle“ (ibd., S. 220) der Tat in sich aufheben.

⁵ *Voyeur*, S. 66

⁶ vgl. ebd., S. 247: „Il explique au patron la configuration générale du chemin parcouru à travers l'île : une sorte de huit [...]“

⁷ vgl. ebd., S. 151

⁸ vgl. ebd., S. 253

Die Doppelschleife wird als Unendlichkeitssymbol zum abstrakten Zeichen der Zeitlosigkeit, der *instantanéité*, die im obsessiven Bild die kohärent-chronologische und lineare Zeitreihe auflöst, die Mathias mit seinen präzisen Zeitangaben zu konstruieren versucht. Das obsessive Bild löst die drei Tage auf, die Mathias auf der Insel verbringt, zugunsten eines unendlich-zyklischen Gefangenseins des Subjekts auf der metaphorischen „île de son enfance“, auf die er durch sein Phantasma regelmäßig „zurückkehrt“.¹

Der Versuch des Subjekts, quasi als „auteur“ einen geordneten, sinnvollen Diskurs zu schaffen, schlägt fehl. Als Mathias zum letzten Mal seine Aufzeichnungen und Rekonstruktionen durchgeht, trägt er diesem Umstand Rechnung. Die Stelle des Zeitplans, an dem die Tat stehen müsste, füllt er mit dem Symbol der Unendlichkeit:

Il se contenta de raffermir, avec la pointe de son crayon, la boucle mal formée d'un chiffre huit. Tout était en ordre désormais.²

Statt der linearen Ordnung, die die Absence sinnvoll füllen sollte, tritt der zeitlose *désordre* der Acht. Mathias gibt sein manipulatives Vorhaben für diesen Moment auf und akzeptiert die nicht-lineare Struktur der zwei Schleifen. Die Grundstruktur des Romans, sein eigentlicher *pôle organisateur* liegt in der nicht-linearen Struktur der Wiederholung und Variation, symbolisiert in der Acht.

Auf der psychologischen Basis des *combat* und des *délire* entsteht in *Le voyeur* ein Metadiskurs, der eine erzähltheoretische Problematik andeutet, die sich über *La jalousie* zum *nouveau nouveau roman* hin konsequent weiterentwickelt: der Verlust der Subjekt-gebundenen Erzählfunktion zugunsten eines nicht-narrativen Textes, in dem eine serielle Kombinatorik von Sequenzen, Bildern und Wörtern einen quasi selbstreferentiellen Diskurs bilden, der ein bestimmtes Material bearbeitet, variiert, wiederholt und in ein Spiel der Textkonstruktion verfällt, das das Subjekt als Strukturgeber ausschließt. Der mimetische Charakter des *désordre*, der eine halluzinative Wahrnehmungsweise abbilden soll, geht über zu einem anti-mimetischen Verfahren, einer „écriture“ des reinen „jeu de construction“³, in dem „der Text auf sich selbst und auf die Regeln seines Zustandekommens“⁴ verweist. Darin zeigt sich das Interesse Robbe-Grillet, das im Übergang zum *nouveau nouveau roman* immer mehr dem „Modellieren“ als dem „Modellierten“ zufällt.⁵ Im Laufe dieser Entwicklung wird das Subjekt zunehmend dezentriert und als *héros-narrateur* entwertet zugunsten eines kombinatorischen Spiels von Signifikanten und „thèmes générateurs“.⁶

Doch diese Dezentrierung des Subjekts bedeutet zunächst noch nicht den „mort de l’auteur“, wie ihn der *nouveau nouveau roman* später proklamiert. Vielmehr fällt v.a. im Übergang des Autors Robbe-Grillet zum Filmemacher auf, dass das Subjekt zwar eine destabilisierte, aber als *héros-narrateur* bzw. als Wahrnehmungsinstanz gerade im vermeintlichen Medium des „Objektiven“ eine wichtige Rolle einnimmt.

¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass das Foto von Jacqueline im vorigen Sommer von einem Touristen aufgenommen worden sein soll, der mit Mathias einige Ähnlichkeit zu haben scheint: „Le cliché, pri l’été précédent par un touriste de passage dans l’île, était excellent de vie malgré la pose un peu figée. Le séjour de l’étranger n’avait duré qu’une seule journée, heureusement, car Dieu sait ce qui serait encore arrivé avec celui-là.“ (ebd., S. 85)

² ebd., S. 227

³ Rossum-Guyon, Françoise van: „Conclusions et perspectives“, in: *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui*, Bd. 1, Paris 1972, S. 399-415; hier S. 404

⁴ Deutsch: *Frauenbilder...*, a.a.O., S. 10

⁵ vgl. Küpper: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung...*, a.a.O., S. 181

⁶ Auf den Begriff der „thèmes générateurs“ wird im Abschnitt 5.4.2 dieser Arbeit ausführlicher eingegangen. Robbe-Grillet setzt ihn als Gegenbegriff zu Ricardous und Tel Quels *écriture*-Verständnis, demzufolge ein literarischer Text nur aus einem freien Kombinationsspiel von Signifikanten besteht. Für Robbe-Grillet greift diese Ansicht zu kurz: für ihn sind es mit kollektiven Konnotationen beladene Bilder und Themen, die sich im kombinatorischen Text organisieren.

5 Film

5.1 Der Autor-Filmmacher und der *ciné-lecteur*

Dass die Kunst uns als Einheit, d.h. „intermedial“ begegnet und als ganze verstanden werden möchte, zeigen nicht zuletzt die unter Künstlern häufig vorkommenden Doppelbegabungen.¹

I write literature because the structures of sentences and words interest me, and I make films because the image and the sound interest me. But for me, there is no relationship among these different activities. Well, yes, there is a relationship – myself; that is all.²

Wenn Robbe-Grillet so vehement gegen die Verbindung zwischen seinen Romanen und Filmen protestiert, so tut er dies nicht auf der Werkenebene, sondern mit Verweis auf die produktionsästhetische Seite, die „activity“ des Autors / Filmmachers. Natürlich stellt sich hier allein schon durch die ökonomische Dimension des filmischen Herstellungsprozesses ein tiefgreifender Unterschied zum Schreiben eines Romanes dar.³ Trotzdem überrascht diese Aussage, ist es doch gerade Robbe-Grillet, der seine literarische *recherche* Anfang der 60er Jahre auch auf das Medium Film ausdehnt, und dies zu einer Zeit, als die *nouvelle vague* mit ihrer Theorie des *auteur* das Schreiben zur Metapher des Films erhebt und damit die „intermediale Umwandlung des ‚Aufschreibesystems Films‘ nach dem Muster der Literatur“⁴ betreibt.

Und Robbe-Grillet scheint sich mit der Autorentheorie zu treffen, wenn er in den Interviews mit Anthony N. Fragola 1992 auf das „myself“ verweist und die persönliche Dimension seiner Filme hervorhebt: „The only relationship is in me – my fantasies, etc.“⁵ Er spricht in diesem Zusammenhang von seinen Vorlieben und Aversionen, die sich in seinen Filmen und Romanen gleichermaßen finden lassen. Auch damit scheint er sich rückwirkend an der *nouvelle vague* zu orientieren, die den Film „zum Mittel eines künstlerischen Ausdrucks“ ansieht, der auf technische Professionalität verzichtet „um etwas Persönliches zu schaffen“ (Rivette).⁶ Gleichzeitig lehnt Robbe-Grillet es ab, von „expression“ und „meaning“ zu sprechen, die seine Filme oder Romane ausdrücken sollen und verweist einmal mehr auf das Spiel mit Strukturen.

So widersprüchlich Robbe-Grillet's Aussagen sein mögen, so sehr sind sie auch geprägt durch seine Arbeit an den *Romanesques*, die zwischen 1984 und 1994 erschienen sind und durch die darin enthaltene, scheinbare Subjekt-Emphase des „Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi.“⁷ Die

¹ Zima: *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*, a.a.O., S. IX

² Fragola, Anthony N. und Smith, Roch C.: *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Southern Illinois 1995, S. 147

³ V.a. ist es der Charakter einer „création collective“ (Robbe-Grillet, Alain: *Œuvres cinématographiques*, Paris 1982, S. 33), den Robbe-Grillet im Unterschied zum Schreiben eines Romans betont. Dieser wirkt sich einerseits negativ aus (meist in der Zusammenarbeit mit den professionellen Technikern des Films, v.a. mit dem Typus des professionellen Kameramanns, der mit Robbe-Grillet's unkonventionellen Gestaltungsidee oft kollidierte, vgl. Fragola: *The Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 28ff.), aber auch positiv, wenn es um den Beitrag der Schauspieler zum Film geht (vgl. Robbe-Grillet: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., S. 33). Ein weiteres Moment erfolgt aus der Einbindung des Zufalls in das Kunstwerk, worauf später noch eingegangen werden wird.

⁴ Mecke: „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformation des Films“, a.a.O., S. 102. Mecke erklärt allerdings sehr überzeugend, dass die auf Alexandre Astruc basierende „caméra-stylo“-Theorie auf dem Kommunikationsmodell einer Literatur beruht, die noch an die klassische Struktur von Autor-Sinn-Interpret gekoppelt ist und in ihrer Subjekt-Emphase die „zentrale[n] Elemente des romantischen Diskurses“ (ebd., S. 113) beinhaltet.

⁵ Fragola: *The Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 146

⁶ zit. nach: Mecke: „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformation des Films“, a.a.O., S. 108

⁷ *M*, S. 10

Wiederkehr des Subjekts und der Hinweis auf das „myself“ als einzige Verbindung zwischen seinen literarischen und filmischen Werken sind nicht zuletzt geprägt durch Ironie und Paradoxien, die ich anhand der *Romanesques* später aufzeigen möchte.¹

Robbe-Grillet als „Autor“ bringt uns in dieser Fragestellung also kaum weiter, aber sein Verweis auf die „fantasies“, die seine Werke verbinden, eröffnet eine andere Seite der Betrachtung: die, auf der Film wie Literatur zu einem „Projektionsmedium“ werden für Bilder und für die Imagination. Damit wechseln wir von der produktionsästhetischen Seite auf die der Rezeption. Die Intermedialitätsforschung hat immer wieder auf die Ähnlichkeit des visuellen Dispositivs sowohl im Film als auch in der Literatur hingewiesen:

Immer noch wird dabei zu wenig bedacht, dass z.B. auch bei jeder Lektüre visuelle Phantasie nicht nur im Spiel ist, sondern eine konstituierende Funktion hat. Es handelt sich hier um das Potential innerer Bilder, besser noch innerer Filme, die in jedem Lektürevorgang hergestellt werden und die mit Traumsequenzen bzw. Tagtraumbildern vergleichbar sind. Träume bieten ein gutes Anschauungsbeispiel für die ständige Vermischung und Konfusion der inneren und äußeren Sinne, der Spielformen der Dramatisierung, Verrätselung und Visualisierung, die im Traum und Tagtraum eine Rolle spielen und jetzt mit Hilfe neuer Medien besser denn je darstellbar sind.²

Robbe-Grillet's Romane, wie wir anhand von *Le voyeur* feststellen konnten, schaffen eine solche „Konfusion der inneren und äußeren Sinne“ und produzieren damit die *superposition* des Wahrnehmungsbildes, dessen Fortsetzung ich im Medium des Films im Folgenden darstellen möchte. Ich gehe dabei von der These aus, dass Robbe-Grillet's Projekt ein medienübergreifendes ist, dass er eben nicht literarische Formen auf den Film überträgt oder eine „filmische Schreibweise“ entwickelt (also eine jeweils einseitige Richtung aufweisen), sondern dass beide Medien sich in konkreten Kunstwerken gegenseitig zu einer übergreifenden *recherche* vereinigen und sich gegenseitig in der Praxis der „Doppelbegabung“ inspirieren. Dieses Übergreifende lässt sich grob greifen als Opposition von narrativer Ordnung und Unordnung der Bilder. Doch beide Pole lassen sich nicht eindeutig festmachen an einer Kunstform: die Narration ist Grundlage sowohl des klassischen Romans, als auch des konventionellen Erzählfilms, v.a. des „cinéma de qualité“ und den klassischen amerikanischen Hollywoodproduktionen. Das Bild, sei es die Visualisierung im Roman oder das konkrete Filmbild, stören diese Ordnung und schaffen eine Ästhetik des Spiels mit den Formen, in dem v.a. der Rezipient, sei es der Leser oder der Filmzuschauer (denn zwischen beiden kann „keine radikale Opposition bestehen [...]“, denn Lesen und Sehen „koinzidieren im Prozess der Wahrnehmung“)³, eine zentrale Rolle als Mit-Autor einnimmt. Und in diesem Anspruch trifft sich der *nouveau roman* mit der Theorie der *nouvelle vague*: Nicht nur, dass sich der Zuschauer in der „intermedialen Strategie“ der Literarisierung, wie Mecke sie beschreibt, „in die zum Autor korrelative Figur eines Interpreten verwandelt“⁴, es geht auch darum, „die Differenzen zwischen Autor und Rezipient zu nivellieren.“⁵ Was Mecke hier verallgemeinernd als „Modell von Literatur“ beschreibt, muss differenzierter als Modell der modernen Literatur, nicht zuletzt des *nouveau roman* angesehen werden.⁶ Der „appel à la

¹ vgl. Teil 6 dieser Arbeit

² Mecke, Jochen und Roloff, Volker: „Intermedialität in Kino und Literatur der Romania“, in: dies. (HG): *Kino-/(Ro)Mania*, a.a.O., S. 7-20, hier S. 13

³ ebd., S. 13

⁴ Mecke: „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformation des Films“, a.a.O., S. 114

⁵ ebd., S. 114

⁶ Und diese Tendenz in der Theorie und Praxis des *nouveau roman* sowie der *nouvelle vague* geht nicht zuletzt auf die Diskussion von „Dialogizität“ im Werk Michail M. Bachtins zurück, wie Rolf Klopfer in „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie“, in: Mecke und Roloff (HG): *Kino-/(Ro)Mania*, a.a.O., S. 23-46, gezeigt hat. Klopfer stellt auch fest, dass in Bachtins Dostojewskij-Interpretation bereits „Helden und Leser [...] nicht als passive Rezipienten gesehen [werden], sondern als aktive Organe von Ordnungszerstörungen und Ordnungsentwürfen“. (ebd. S. 27) Damit ist die

liberté“¹ sowie der von Mecke zitierte Schlüsselsatz von Commoli „L'œuvre ne peut vivre pleinement que de sa création et de sa récréation“², dokumentieren die „Nivellierung des Gefälles zwischen Produktion und Rezeption“³ in den *Cahiers du Cinéma*.

Bei der Betrachtung des robbe-grilletischen Filmschaffens lässt sich die Funktion des Filmrezipienten um die des Lesers erweitern, und dies nicht nur auf der metaphorischen Ebene: Durch die Form des *ciné-roman* wird einigen filmischen Werken ein literarisches Pendant zur Seite gestellt, das den Filmrezipienten auffordert, auch auf der Ebene des Buches aktiv zu werden, um ein erweitertes Verständnis des Werkes zu erlangen bzw. eine weitere Dimension der spielerischen (Re-)Konstruktion von Strukturen und Themen zu erschließen. Diesen interchangierenden Rezipienten kann man als „ciné-lecteur“ bezeichnen, der „sich durch Lesen und Zuschauen und durch deren Kombination und Interpretation für die Erfassung des Gesamtkunstwerks engagiert“.⁴ Und vor den Augen des *ciné-lecteur* entsteht in den Filmen ein Wahrnehmungsbild, das die Funktion des Rezipienten und die des Autors in der innerfiktionalen Figur des *héros-narrateur* spiegelt.

5.2 Das halbsubjektive Wahrnehmungsbild

Das anhand von *Le voyeur* gezeigte Wahrnehmungsbild zeichnete sich durch die Permeabilität von neutralem Diskurs und personaler Erzählsituation aus. Diese ambivalente wie subversive Transgression, der (unmerkliche) Übergang von der Disposition des objektiven Blicks, des neutralen Diskurses, in die *subjectivité totale*, manifestiert sich auch im impliziten Blick der Kamera, im Wahrnehmungsbild bzw. „l'image-perception“ des Films, wie Gilles Deleuze es in seinen Überlegungen zum Kino beschrieben hat.⁵

Um seine Auffassung vom subjektiven Filmbild zu entfalten, geht Deleuze zunächst von der These aus, dass ein Filmbild entweder ein objektives, oder eine „image-perception subjective“ sein kann. Doch um ein Wahrnehmungsbild als „subjektiv“ zu charakterisieren bzw. zu erkennen, bedürfe es des Vergleichs mit einem vorausgesetzten Bild, das eben nicht subjektiv ist, und von dem sich die „image-perception subjective“ durch verschiedene Faktoren absetzen könne.⁶ Das objektive Filmbild müsse demnach eindeutig als solches identifizierbar sein, um als Kontrast dienen zu können:

Il faudrait pouvoir dire en effet que l'image est objective, quand la chose ou l'ensemble sont vus du point de vue de quelqu'un qui reste extérieur à cet ensemble.⁷

Doch gerade dieses „extérieur“ macht Deleuze Schwierigkeiten: „Car qu'est-ce qui nous dit que ce que vous pensions d'abord extérieur à l'ensemble ne va pas se révéler lui appartenir?“⁸ Dieselbe Erfahrung der Verunsicherung macht der Leser bei Robbe-Grillet, wenn er das „neutrale“ Wahrnehmungsbild betrachtet, das immer schon durch den *héros-narrateur* subjektiviert sein kann. Deleuze sieht in dieser Verunsicherung eine Dimension des Filmbildes an sich, dass für ihn niemals rein objektiv oder subjektiv sein kann, sondern sich beständig im Fluss befindet:

Verbindung zur *lecteur-créateur*-Theorie, und v.a. zur subversiven Ästhetik Robbe-Grillet nach Dümchen, mehr als deutlich.

¹ Ayfre, Amédée: „Néo-Realisme et Phénoménologie“, in: *Cahiers du Cinéma* 17, 1952, S. 9. Vgl. auch Mecke: „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformation des Films“, a.a.O., S. 114

² Commoli, J.-L.: „Vivre le film“, in: *Cahiers du Cinéma* 141, 1963, S. 18

³ ebd., S. 115

⁴ Olcay, Tijen: „L'Immortelle von Alain Robbe-Grillet: Zur Kombinationsfrage von Film und Buch (*ciné-roman*)“, in: Mecke, Jochen und Roloff, Volker (HG): *Kino-(Ro)Mania*, a.a.O., S. 295-308, hier S. 297. Olcay bezieht sich dabei auf R. Neupert: „L'Immortelle: The *ciné-roman* and the *ciné-lecteur*“, *French Literature Series*, XVII, 1990, S. 38

⁵ vgl. Deleuze, Gilles: *Cinéma I*, Paris 1983, S. 104ff.

⁶ Diese Faktoren teilt Deleuze in *facteurs sensoriels, actifs* und *affectifs* ein (vgl. ebd. S. 104).

⁷ ebd., S. 105

⁸ ebd., S. 105

Et n'est-ce pas le sort constant de l'image-perception au cinéma, de nous faire passer d'un de ses pôles à l'autre, c'est-à-dire d'une perception objective à une perception subjective et inversement?¹

Mitry folgend stellt Deleuze heraus, dass das kinematographische Bild eine Mischung aus objektiver und subjektiver Perspektive ist, eine „image mi-subjective“², in der die Kamera weder völlig mit der Person verschmilzt noch sie von außen betrachtet, sondern „est avec lui“: „C'est une sorte de Mitsein proprement cinématographique.“³ Da Deleuze für dieses halbsubjektive Bild keine Entsprechung in der natürlichen Wahrnehmung findet, greift er mit Pasolini bezeichnenderweise auf einen Vergleich mit dem *discours indirect libre* zurück, den er als literarisches Pendant für das „Wahrnehmungsbild“, das zwischen Subjektivem und Objektivem unaufhörlich oszilliert, identifiziert.

Für Pasolini sind die Bilder des Films kurzlebige „Imzeichen“⁴, „oniristische, visuelle Archetypen“, die mit der Erinnerung und dem Traum korrespondieren.⁵ Sie gehören nicht zu einem grammatikalischen, konventionellen System einer Sprache sondern würden vom Filmemacher „im Moment erfunden“.⁶ Jedoch weist Pasolini auch darauf hin, dass die Filmbilder ebenfalls eine objektive Dimension haben, wenn sie zu konventionellen Elementen bzw. „Vokabeln“ einer Filmsprache werden.⁷ In Pasolinis „Kino der Poesie“ wird die subjektive Seite allerdings zum Bestimmenden des kinematographischen Bildes. Dabei spielt die Äquivalenz zum *discours indirect libre* für ihn eine große Rolle: während die subjektive Einstellung im Film der direkten Rede entspräche⁸, so ist der Blick auf die Person immer eine „indirekte freie subjektive Perspektive“ und damit funktioniert sie wie die indirekte freie Rede:

Sie ist ganz einfach das Eintauchen des Autors in die Seele seiner Figur und daher von seiten des Autors die Annahme nicht nur der Psychologie seiner Figur, sondern auch ihrer Sprache.⁹

Und mit der „Sprache“ der Figur im Medium Film natürlich auch ihrer „Bilder“, ihrer Träume, Erinnerungen, Imaginationen, etc. Nur dass der Film diese Bilder nicht durch eine abstrahierende Sprache, durch Kommentare reflektieren kann, sondern nur durch eine andere Perspektive. Doch ein objektiver Blickpunkt lässt sich letztendlich nicht einstellen.

Natürlich handelt es sich bei der Übertragung, bei der Rede vom *discours indirect libre* auf das Filmbild um eine metaphorische Sprechweise, doch sie zielt darauf, etwas gemeinsames aufzudecken: die Produktion des halbsubjektiven Wahrnehmungsbildes, eben jenen Bildes, das für Robbe-Grillet zentrale Bedeutung hat (wie wir anhand von *Le voyeur* sehen konnten) – als Schriftsteller wie für den Romancier. Diese halbsubjektive Disposition des Filmbildes kommt der robbe-grillettschen *recherche* insofern entgegen, als sie den Raum öffnet für das Spiel mit dem subjektiven Blick in einem

¹ ebd., S. 105

² ebd., S. 106

³ ebd., S. 106

⁴ Pasolini benutzt den selbsterfundenen Begriff „im-segno“ als Gegensatz zum linguistischen Zeichen, dem „Linzeichen“. „Im“ bedeutet also soviel wie „imago“, Bild. Vgl. dazu Gordon, Robert S. C.: *Pasolini. Forms of Subjectivity*, Oxford 1996, S. 230-234: „Because of the infinite number of units available to an audio-visual medium, cinema must first set up a morphological potential by making a meaningful image (,im-segno', im[age]-sign) from the chaos of undifferentiated reality, and this must be repeated for each film.“ (ebd., S. 231)

⁵ vgl. Pasolini, Pier Paolo : „Das Kino der Poesie“, in: *Pier Paolo Pasolini*, Carl Hanser: München, Wien 1977 (Reihe Film), S. 49-76

⁶ vgl. ebd., S. 55

⁷ Gordon weist darauf hin: „Narrative (prose) cinema, however, has reduced that operation to a single one by literalizing or ‚deadening‘ the primary metaphorical movement from chaos to ‚im-segno‘ through adherence to a conventional stylistic lexicon.“ (Gordon: *Pasolini. Forms of Subjectivity*, a.a.O., S. 231)

⁸ vgl. ebd., S. 62

⁹ ebd., S. 60

scheinbar objektiven Diskurs. Der *héros-narrateur* wie in *Le voyeur* wird dabei nicht mehr als „Erzähler“ verstanden, er ist nicht „derjenige, der erzählt, sondern jenes Bewußtseins- und Wahrnehmungszentrum, von dem aus das Geschehen dargestellt wird.“¹ Oder, um mit Deleuze zu sprechen, *mit dem wir sehen*.

In Robbe-Grillet's Filmen gibt es zwar immer wieder eindeutig subjektive Einstellungen, den eindeutig subjektiven Kamerablick aus der Perspektive einer der Personen. Doch ein eindeutig „objektives“ Bild gibt es nicht, denn es geht um die Disposition des Filmbildes selbst, also aller Bilder des Films. Sind sie nicht alle Produkte eines Traums, der Imagination einer Person, sogar einer Figur des Films? Diese Frage provozieren Robbe-Grillet's Filme immer wieder, wie ich am Beispiel von *L'immortelle* zeigen möchte.

5.2.1 *L'immortelle*

Zunächst soll jedoch noch kurz auf eine andere Verfahrensweise eingegangen werden: nämlich der des totalen subjektiven Blicks. Während wir in *Le voyeur* den Ausgangspunkt des subjektiven Wahrnehmungsbildes, also Mathias, selbst „zu sehen bekommen“, ist in *La jalousie* die eigentliche Hauptfigur, der eifersüchtige Ehemann, vollständig in der subjektiven Einstellung aufgelöst. Die „camera eye“² Technik in *La jalousie* zeigt uns immer nur einen Blick in die Zimmer des Hauses, auf die Frau, auf die Wand mit dem Tausendfüßler. Dieser Blick erscheint zunächst unpersönlich, d.h. ein „reiner *regard*“ zu sein. „Subjektiviert“ ist er durch den „facteur sensorielle“ (Deleuze) der Jalousie, die das Sichtfeld immer wieder einschränkt, und die später auch zum Symbol einer weiteren Personalisierung des Blicks führt: der Eifersucht des Blickenden. Doch dieser Blickende selbst wird niemals sichtbar, taucht niemals als „er“ auf, erscheint also nicht als Objekt im Wahrnehmungsbild selbst. Der Roman benutzt damit eine „Unmöglichkeit“ des Filmbildes: denn eine permanente subjektive Einstellung ist von einer objektiven nicht zu unterscheiden:

In zahlreichen Versuchen ist bewiesen worden, dass die Aufnahme eines längeren Filmabschnitts aus der Position eines der Helden nicht zur Steigerung des Gefühls der Subjektivität führt, sondern im Gegenteil zu seinem Verlust: der Zuschauer beginnt die Bilder als normale Panorama-Aufnahmen zu rezipieren. Um einen bestimmten Filmtext als Realisierung des Blickpunkts eines Helden vorzustellen, müssen die von dessen subjektivem Standpunkt aufgenommenen Bilder abwechselnd mit Bildern, die den Helden von außen fixieren [...]³

Der „Held“ von *La jalousie* wird niemals von „außen fixiert“, ist nie wie Mathias im Er-Code erfasst. Er ist gleichsam omnipräsent und trotzdem unsichtbar, eben weil die permanente subjektive Einstellung in eine objektive übergeht. Allerdings verläuft in *La jalousie* dieser Prozess umgekehrt: anfangs scheint es ein objektiver Blick zu sein, der A und Franck beobachtet. Nur durch kleine „Tricks“, subtile Hinweise wie ein drittes Glas am Tisch oder ein zusätzliches Gedeck provozieren in dem Leser den Verdacht, dass hier noch eine weitere Person anwesend ist, die sich selbst aus dem

¹ Blüher: „Die Dezentrierung ...“ ,a.a.O., S. 87

² Mit dem Terminus „camera eye“ umschreibt Stanzel in Anlehnung an Norman Friedman die Erzählposition, die wie ein neutrales Kameraauge auf das Geschehen blickt. Diese Technik sieht er für den *nouveau roman* als konstitutiv an. Vgl. Stanzel: *Theorie des Romans*, a.a.O., S.294ff., zum *nouveau roman* v.a. S. 297

³ Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink 1972, S. 391. Das vielleicht einzige Beispiel für einen Langfilm, der durchgängig in subjektiver Perspektive gedreht ist, ist Robert Montgomery's Beitrag zur „Schwarzen Serie“: *Lady in the Lake* (USA 1947). Das Filmbild zeigt nur, was der Held - Chandlers Privatdetektiv Marlow - selbst sieht. Um die subjektive Sicht nicht in eine objektive übergehen zu lassen, bedient sich der Film zahlreicher (mitunter naiv wirkender) „Tricks“. So raucht Marlow z.B. eine Zigarette, deren Qualm den Blick trübt, oder die Lippen einer Frau nähert sich der Kamera, weil sie Marlow küssen möchte. Den Held selbst bekommt der Zuschauer nur ganz kurz zu Gesicht, wenn er sich in Spiegeln oder Gläsern reflektiert. Trotz des Reizes, den dieses filmhistorischen „Experiment“ ausmacht, gilt der Film gemeinhin als misslungen.

Diskurs heraushält (und nie von sich selbst spricht, nicht mal als „er“), die aber durch ihr Wahrnehmungsbild, ihren Blick, ständig präsent ist.

Auch Ns Blick ist immer präsent, auch er blickt durch eine Jalousie, und zwar ebenfalls auf eine Frau: die „Unsterbliche“, „l’Immortelle“, oder einfach: „L“, wie Leila oder Lale, zwei ihrer vielen (falschen?) Namen. Gleichzeitig ist es unser Blick, der dem von N folgt, und auf *L’immortelle* trifft, dem ersten von Robbe-Grillet selbst realisierten Film.¹ [Abbildung 13] Wenn es nach Robbe-Grillet geht, dann sehen wir in den Bildern seines Films nichts anderes als das, was die Hauptfigur „N“ sieht, denn „l’histoire est vue, entendue, imaginée par N.“² Diese Deutung gibt der Autor selbst in den „Notes préliminaires“ des im gleichen Jahr veröffentlichten *ciné-roman* zum Film *L’immortelle*. Wie schon in seinem *ciné-roman* zu *L’année dernière à Marienbad* leitet das Vorwort den ciné-lecteur also dazu an, die Bilder des Films („ce que représentent les images du film“)³ als „imaginationen“ zu „lesen“, als „film intérieur“ eines der Protagonisten.⁴ Ob und wie weit die Filmbilder von *L’immortelle* diese Deutung tatsächlich einlösen, darauf möchte ich gleich eingehen, doch zuerst ist anzumerken, dass gerade in der Implementierung dieser Deutung einer der zentralen „intermedialen“ bzw. intertextuellen Strategien der *ciné-romans* zu liegen scheint.

Der Haupttext selbst ist streng visuell konzipiert, d.h. auf ein visuelles Vorstellungsbild des Lesers abzielend. In ihm werden die einzelnen Sequenzen des Films (von 1 bis 355 durchnummeriert) ausführlich beschrieben, ohne technische Regie- oder Kameraanweisungen, aber mit allen Details der Bild- und Tongestaltung, der Position der Personen in der Kadrierung sowie der Bewegung der Kamera. Natürlich liegt der Unterschied zum Film im sukzessiven Aufbau der Sequenzinhalte: das, was im Film simultan wahrgenommen werden kann - die „mise en scène“, also die Gestaltung der Szene selbst, die Personen, der Ort, an dem sie agieren etc, die Bewegung der Kamera und die auditiven Ereignisse auf der Tonspur - müssen im Text nach und nach als Informationen gegeben werden. Die Simultanität kann vom Text nur behauptet werden, so dass sich beim Leser erst nach und nach die Vorstellung des vollständigen kinematographischen Bildes (inklusive Ton und Musik) zusammensetzt. Dies führt manchmal dazu, dass erst zwei Einstellungen später die Information gegeben wird, die Musik habe von der ersten an bis jetzt angedauert.⁵ Überhaupt werden die auditiven Informationen fast immer zum Schluss gegeben, nach der Beschreibung der Szene sowie der Einstellung und ggf. der Kamerabewegung.

Die visuelle Prägnanz des Wahrnehmungsbildes ist umso erstaunlicher, als es sich bei dem *ciné-roman* nicht um eine nachträgliche Beschreibung eines bereits abgedrehten, fertiggestellten Films handelt. Im Produktionsprozess lag die Erstellung des Textes vor der des Film:

Tout le film a été créé au moment où j’ai écrit le découpage plan par plan ; le reste n’a été qu’un exercice consistant à se conformer à ce qui était écrit : tourner ce qu’on avait écrit, etc. Tous les stades de fabrication du film ont été des exercices de reproduction du seul stade créateur de l’écriture.⁶

Diese Vorgehensweise dokumentiert einerseits die enorme visuelle Vorstellungskraft des Autors, aber auch – zumindest rückblickend für ihn selbst – die Verunsicherung des „Anfängers“ auf einem neuen medialen Gebiet. In den Interviews mit François Jost bezeichnet er diese Arbeitsweise als sehr einschränkend, und später hat er sie auch bei der Filmproduktion ganz aufgegeben, um offen zu sein für einen kreativeren und auch kollektiveren Umgang mit dem Medium Film.⁷

Im Produktionsprozess vorangehend, hat der *ciné-roman* für den Rezeptionsprozess eine nachgestellte Rolle. Er hat nicht den Status eines unabhängigen Kunstwerks, sondern steht immer im Kontext zum realisierten Film: „Le livre que l’on va lire ne prétend pas être une œuvre par lui même.

¹ *L’immortelle*, Frankreich / Italien 1963

² Robbe-Grillet, Alain: *L’immortelle. Ciné-roman*, Paris 1961, S. 9

³ ebd., S. 9

⁴ vgl. *Marienbad*, S. 16

⁵ vgl. z.B. *Immortelle*, Sequenzen 37-39

⁶ Robbe-Grillet, Alain: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., S. 14

⁷ vgl. ebd., S. 14 und S. 33

L'œuvre, c'est le film, tel qu'on peut le voir et l'entendre dans un cinéma.¹ Die Funktion des nachgelieferten Textes für den Leser sieht Robbe-Grillet folgendermaßen:

Le livre peut ainsi se concevoir, pour le lecteur, comme une précision apportée au spectacle lui-même, une analyse détaillée d'un ensemble audio-visuel trop complexe et trop rapide pour être aisément étudié lors de la projection.²

Das Buch übernimmt für den ciné-lecteur die Rolle, die auf filmischer Ebene erst das Videoband oder die digitale Reproduktion des Filmbildes auf zugänglichen Medien wie der DVD möglich gemacht hat: Das Kinoerlebnis, seinem Wesen nach linear, unumkehrbar und nur bedingt wiederholbar, wird durch ein Medium ergänzt, über das sich verfügen lässt, und vermittels dessen sich durch Zurückspringen und Nachlesen ein analytischer Leseakt herstellen lässt, wie er im komplexen Moment der Filmprojektion kaum gegeben sein kann. Es erfüllt also eine komplementierende Funktion, die der komplizierten Struktur des Films Rechnung trägt.

Um diese Funktion zu erfüllen, finden sich im Text immer wieder Querverweise zu anderen Sequenzen, die der Filmzuschauer nicht auf den ersten Blick erfassen kann. Diese Querverweise indizieren Wiederholungen und Variationen von Szenen und rekurrieren dabei häufig auf die Kleidung der Protagonisten. So heißt es z.B. in Einstellung 45:

La jeune femme porte une robe de cotonnade très simple (celle du n° 8), elle tient ses sandales à la main, de temps en temps une vague plus longue atteint ses pieds nus. N, qui est dans le même costume qu'au n° 43, a gardé ses chaussures [...]³

Die Querverweise durch die Kleidung führen den Leser zurück zu generativen Szenen, wie der mit L und N am Strand in Einstellung 8 oder – über Einstellung 43, die direkt wiederum über Ns Kleidung dorthin verweist – zu Einstellung 6, L und N auf dem Boot. Damit betont der Text den generativen Charakter dieser kurzen Anfangsszenen, die Roy Armes als grundlegende „series of meeting“ beschrieben hat, die den weiteren Begegnungen von L und N zu Grunde liegen.⁴

Durch solche rekurrierenden Verweisstrukturen entwickelt der *ciné-roman* ein adäquates Lektüremittel, das der veränderten Rezeptionsbedingungen der Filme Robbe-Grilletts im Gegensatz zum konventionellen Filmerlebnis Rechnung trägt. François Jost beschreibt in seiner Analyse des „Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grilletts“ die Aktivität des Zuschauers im kommerziellen Film als „synthetisch“, d.h. in der erinnernden Rekonstruktion einer durchgehenden Handlung, wobei der Akt des Filmemachers von dem des Zuschauers grundlegend verschieden ist:

Im allgemeinen besteht eine große Kluft zwischen der Praxis des Filmemachens und der Art und Weise, wie der Zuschauer die Filme konsumiert. Der Filmemacher setzt lediglich einzelne Teilstücke, Fragmente zusammen. [...] Der Zuschauer jedoch soll diese einzelnen Teilstücke als eine undifferenzierte Einheit wahrnehmen, etwa vergleichbar einem Opernbesucher, der nur der melodischen Linie des Gesangs folgen würde, ohne sich um die verschiedenen Orchesterpartien zu kümmern.⁵

Diese „undifferenzierte Einheit“ ergibt sich für den Zuschauer aus dem linearen Filmerlebnis. Doch in den Filmen Robbe-Grilletts verändert sich diese Rezeptionsweise hin zur Aufforderung zu einer nicht-linearen Wahrnehmung:

Es handelt sich nicht mehr darum, eine nur in eine Richtung verlaufende, „irreversible“ Bedeutung zu konstruieren, sondern vielmehr Beziehungen zwischen

¹ *Immortelle*, S. 7

² ebd., S. 8

³ ebd., S. 51

⁴ vgl. Armes, Roy: *The films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam 1981, S. 48ff. Diese kurzen Sequenzen umfassen die Einstellungen 5-9 und nehmen die zentralen Stationen der im Film variierten Treffpunkte von L und N vorweg. Armes bezeichnet sie auch als die „'imaginary' axis“ (ebd., S. 51).

⁵ Jost, François: „Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grilletts“, in: Blüher, Karl-Alfred (HG): *Robbe-Grillet*, a.a.O., S. 65-76, hier S. 67

dem, was ähnlich oder gegensätzlich usw. ist, herzustellen. Im Unterschied zur Erzähllogik kann sich diese Aktivität in jede Richtung entfalten.¹

Jost gibt zu bedenken, dass dieses neue Rezeptionskonzept eine enorme Gedächtnisleistung vom Zuschauer verlangt und das sich das eigentliche Werk erst im wiederholten Ansehen entfalten kann. Hier kann nun der *ciné-roman* einsetzen, in dem er den nicht-linearen Entdeckungsprozess optimal unterstützt.

Doch der *ciné-roman* erschöpft sich nicht nur in der Beschreibung des Wahrnehmungsbildes und der Verdeutlichung der Struktur, er transzendiert auch vereinzelt den Film und stellt ihm eine Dimension zur Seite, die das Filmbild selbst nicht immer einzulösen im Stande ist. Bei dem Besuch von L und N in einem Nachtlokal, wo Ihnen ein Schleiertanz geboten wird, verläuft die Beschreibung der Szenerie folgendermaßen:

Presque toutes les tables sont occupées, et par des hommes exclusivement, isolés ou en petits groupes, qui ont tous les yeux fixés sur la scène [...] dans une immobilité totale, un peu inquiétante ; les visages eux-mêmes ont quelques choses de vaguement sinistre, qui contraste avec la mise correcte des personnages [...]²

Hier beschränkt sich der Autor nicht auf die offensichtlichen visuellen Details, sondern beschreibt auch eine intendierte Stimmung, die die Szene ausdrücken soll („un peu inquiétante“): Das Unheimliche, das in den Gesichtern liegen soll, ist bereits eine Interpretation ihres Ausdrucks – und damit der Intention des Autor-Regisseurs. Im Film selbst vermittelt sich dieser Eindruck nicht zwingend, v.a. weil nicht mit Großaufnahmen der Gesichter gearbeitet wird sondern die Szene in der Totalen bleibt. In der schattenreichen und düsteren Ausleuchtung kann man zwar eine Umsetzung des „Unheimlichen“ sehen, das der Text andeutet, doch es überschreitet die bloße Beschreibung des visuellen Bildes hin zu einer psychologischen Wirkungs-Dimension.

Alain und Odette Virmaux, die den *ciné-roman* als Gattung eingehend gewürdigt haben – und Robbe-Grillet als dessen Erneuerer – haben im Bezug auf Robbe-Grillet festgestellt, dass „l'absolue fidélité au film est finalement impraticable“³ und dass der Text immer eine „dimension autonome“ bewahrt. So gibt der *ciné-roman* zu *Glissements progressifs du plaisir* zumindest eine spezielle Information, die der Film nicht gibt und die eine weitere Bedeutungsdimension eröffnet: nämlich den Namen der Hauptfigur, die der Text als „Alice“ kennzeichnet (und damit als mögliche Referenz zu Lewis Carroll). Gerade die Namen der Filmfiguren sind es – erscheinen sie zunächst unbedeutend – die im Text oft eine bedeutungsvolle Interpretationsmöglichkeit bekommen. Zunächst sind sie eine literarische Notwendigkeit, denn eine Bezeichnung der verschiedenen Protagonisten ist im Text unerlässlich: da wir sie ja nicht sehen muss ihnen ein schriftliches Zeichen zugeordnet werden, das sie im Text, bei Aktionen und Dialogen, identifizierbar macht. Nun sind diese Bezeichnungen bei Robbe-Grillet meist scheinbar willkürlich zugeordnet Buchstaben (Alice bildet da eine signifikante Ausnahme). In *L'immortelle* haben wir eben den Mann, N, der in Istanbul auf eine geheimnisvolle Fremde trifft, L, die vom einem bedrohlichen Mann M verfolgt zu werden scheint. In *Marienbad* haben wie entsprechend das Dreieck aus X, A und M.

Das Bemerkenswerte ist, dass Robbe-Grillet in beiden *ciné-romans*, in *L'immortelle* wie in *Marienbad*, durch Hinweise in den Vorworten die reine Funktionalität der Bezeichnungen hin zu einer erweiterten Bedeutung überschreitet: so stehe „M“ in beiden Fälle als Chiffre für „mari“, was weniger die tatsächliche Rolle als „Ehemann“ meint, sondern vielmehr seine strukturelle Funktion als latente Bedrohung für das jeweilige Paar. „L“ steht für Lale, Leila, etc, die wechselnden Namen der geheimnisvollen Frau. Vor allem aber für „N“ bietet das Vorwort eine weitreichende Bedeutung an, die die Rezeption des Textes sowie des Films nachhaltig steuern könnte:

Pourquoi un N? Sans doute est-ce pour indiquer sa position très particulière dans le récit, qui est un peu comparable à celle du *narrateur* dans un roman moderne :

¹ ebd., S. 69

² *Immortelle*, S. 71f., Hervorhebungen von mir

³ Virmaux, Alain und Odette: *Un genre nouveau: Le Ciné-roman*, Paris 1983, S. 82

narrateur qui ne « raconte » rien, mais par les yeux de qui tout est vu, par les oreilles de qui tout est entendu, ou par l'esprit de qui tout est imaginé.¹

N wird damit zum wahrnehmenden Zentrum des Films, zu einer weiteren Inkarnation des robbe-grilletischen *héros-narrateur*. Roy Armes hat dieses Interpretationsangebot des Vorworts abgelehnt, wie er überhaupt die Sichtweise des „subjective realism“ in der Nachfolge von Morrisette ablehnt. Er gibt zu bedenken, dass der *ciné-roman* „demonstrates the author's intentions more clearly than the film itself.“² Man könnte auch sagen: das im *ciné-roman* (unter Einbeziehung auch des Vorworts) intendierte Wahrnehmungsdispositiv findet keine eindeutige Entsprechung im Film.

Diese These macht Armes auch fest an der Darstellung der Stadt Istanbul im Filmbild: Robbe-Grillet behauptet im Vorwort, die Stadtdarstellung sei

toute contaminée dans l'esprit de l'homme par un mélange de Pierre Loti, de Guide Bleu et des Mille-et-une-Nuits, elle passera sans cesse de la carte postale touristique au « symbolisme » affiché des chaînes et des grilles de fer [...]³

Armes setzt dagegen, dass der Film selbst die Stadt ohne jegliche „stylisation or deformation“⁴ darstelle, also keine imaginäre Überhöhung zu erkennen gäbe. Tatsächlich arbeitet Robbe-Grillet nur mit Originalaufnahmen von Istanbul, wobei weder die Kameraposition (meist parallel und in Augenhöhe der Personen) noch die *mise en scène* eine Romantisierung oder Überhöhung des Aufgenommen intendieren, so dass das Stadtbild in seiner Ästhetik fast neorealistic anmutet.⁵ Allerdings wird dieses Stadtbild kontrastiert durch die Inszenierung der Hauptfiguren innerhalb der „naturalistischen“ Umgebung: sie agieren fast ausnahmslos traumwandlerisch, inszeniert wie „wax dummies“⁶. Das Motiv der Ketten und kunstvollen Eisengitter, die immer wieder im Bild mit L oder N inszeniert sind, überschreitet tatsächlich das neorealistic Filmbild hin zu einer symbolischen Bedeutungsebene, die aus der Stadt eine latente Bedrohung der Frau L und ihrer vermutlich unerlaubten Beziehung zu N macht. Durch Detailaufnahmen wie der Blick durch einen Eisenzaun oder die ornamentale Gestaltung des Kircheninnenraums entsteht eine Stilisierung, die in ihrer Natur aber streng „realistisch“ bleibt, d.h. nicht durch künstliche Bauten oder Dekorationen erzeugt wird.⁷ Lediglich der jeweilige Ausschnitt in der Kombination mit dem Arrangement der Figuren erzeugt ein Istanbul „à la fois réelle et parfaitement irréaliste“⁸.

Bei der Stilisierung spielt allerdings noch eine andere Ebene des Films als die Kadrierung eine Rolle: die Stimme Ls. Armes stellt signifikanterweise fest, dass die Charakterisierung der Stadt als ein „legendary Istanbul“ „is more due to the voice-over comments of the heroine than to the natures of the photography.“⁹ Tatsächlich sind es immer wieder die Kommentare von L, die für N zu Anfang ihrer

¹ *Immortelle*, S. 9

² Armes: *The films...*, a.a.O., S. 47

³ *Immortelle*, S. 10

⁴ Armes: *The films...*, a.a.O., S. 46

⁵ An einer Stelle des Films integrierte Robbe-Grillet sogar Aufnahmen eines „echten“ Ereignisses: dem Begräbnismarsch für einen General, der die Dreharbeiten unvorhergesehen störte (Fragola: *The Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 31f.) Dies ist auch eines der wenigen Beispiele in *L'immortelle*, in denen der Regisseur dem Zufall die Hand überließ und von den Vorgaben des *ciné-roman* abwich (ein Prinzip, das in den späteren Filmen, v.a. aber bei *L'eden et après* und *N a pris les dès* ins Zentrum seiner Filmproduktion rückte. Vgl. dazu Nerlich, Michael: *Apollon et Dionysos ou la science des signes. Montaigne, Stendhal, Robbe-Grillet*, Marburg: Hitzeroth 1989 Nerlich, S. 331-376, wo Nerlich die Filmproduktion als Prozess einer „aventure“ beschreibt).

⁶ ebd., S. 46

⁷ vgl. zum Beispiel die Einstellungen 60-62 und v.a. 100, in der der Kamerablick senkrecht auf die Friedhofmauer trifft, die durch rechtwinklige Öffnungen durchbrochen ist, die durch Eisenstäbe die Assoziation des Eingeschlossenseins wecken: Durch das Quadrat eines dieser Öffnungen hindurch sieht man N und L auf dem Friedhof stehen.

⁸ Robbe-Grillet, Alain: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., S. 17

⁹ ebd., S. 46

Begegnung zur Führerin durch Istanbul wird, die das Gesehene in eine imaginäre Dimension rücken. In der Bootsszene wird dies besonders deutlich. Als eine Moschee ins Bild kommt, sagt L: „Regardez. Voilà une mosquée comme dans vos rêves...“¹. Der Satz, der sich an N richtet, könnte genauso gut für den Filmzuschauer gelten, für den der Film zum Traum wird. In Addition mit der folkloristisch anmutenden Musik, die die Bilder der Stadt begleitet (hauptsächlich eben Moscheen, Plätze und Basare) entsteht das Bild einer Stadt, wie sie der Tourist erlebt und damit einer imaginären, einer stilisierten Stadt, die zudem noch die Vorstellungen eines Europäers vom Orient projiziert, wenn es um das Klischee-Bild der gefangenen Frau geht. Der Dialog auf dem Boot verdeutlicht dies sehr direkt: nachdem L einen Tee beim Bordkellner auf türkisch bestellt hat, obwohl sie zuvor behauptet hat, kein Türkisch sprechen zu können, spricht N sie darauf an:

N: Mais, vous parlez turc, aujourd'hui?

L (riant): Non, c'est du turc pour touristes... Comme tout le reste... [...]

L: Tout ça, ce sont vos imaginations... Vous voyez... Vous êtes sur le Bosphore. Vous longez la rive d'Asie... Au pied des minarets, vous apercevez les maison de bois aux fenêtres closes, où les femmes sont enfermées...²

Der Hinweis Ls auf das Türkisch für Touristen kann einerseits als Nivellierungsstrategie der Frau gesehen werden, die ihre wahren Fähigkeiten sowie ihre Herkunft nicht preisgeben will (ist sie doch eine Einheimische, was sie immer wieder dementiert?). Andererseits ist es auch ein Verweis auf das halbsubjektive Wahrnehmungsbild und Ns Rolle als „narrateur“: denn da er selbst nicht des Türkischen mächtig ist, könnte die Frage aufkommen, wie eine von ihm imaginierte Person über Wissen verfügen kann, das er nicht beherrscht. Diese Frage wird abgeschwächt durch Ls Hinweis, dass es sich eben nur um Türkisch für Touristen handelt. Eine zusätzliche Fiktionalisierung der Stadt sowie der Begegnung zwischen N und L und sogar Ls selbst entsteht durch einen Dialog auf dem Friedhof, in dem wieder L die Rolle zukommt, N über die Natur der Bilder und sogar ihrer eigenen Rolle darin Auskunft zu geben:

L: C'est aussi pour les touristes, vous voyez bien.

N: Mais il n'y a pas de touristes.

L: Il y a vous et moi.

N: Ni moi, ni vous. Je me demande bien ce que vous faites à Istanbul?

L: Je me promène avec vous... et cetera....

N: Et le reste du temps?

L: Je vous attends, mon seigneur... Qu'est-ce que vous voulez que l'on fasse ici? Vous voyez bien que ce n'est pas une vraie ville... C'est un décor d'opérette, pour une histoire d'amour.³

Wieder sind Ls Worte doppeldeutig: Auf Ns Frage, was sie in der Stadt machen würde, weicht sie aus und erklärt, nur für ihn da zu sein. Während er sie nicht sieht, würde sie nur auf ihn warten. Nimmt man hingegen wieder die Prämisse von Ls ausschließlich imaginiertes Existenz an, so ist es selbstverständlich, dass sie nur existiert, wenn sie mit N zusammen ist, der sie in seinem Wahrnehmungsbild erschafft und sie in seinem Dekor der „histoire d'amour“ positioniert und inszeniert.

Man könnte anhand dieses Dialogs in Anlehnung an Armes kritisieren, dass der Film einer innerfiktionalen Stimme bedarf, die über die Natur der Bilder als „imagination“ (von N oder des Zuschauers) „aufklärt“. Ist es in *La jalousie* der Leser selbst, der quasi detektivisch das Wahrnehmungsbild als das einer – wenn auch „unsichtbaren“ – Figur identifizieren muss, so wird hier durch die Protagonistin, die selbst ein imaginäres Bild ist - eine Erinnerung oder eine reine Wunschvorstellung - darauf hingewiesen. Allerdings wird im Film auch ein Wahrnehmungsdispositiv

¹ *Immortelle*, S. 49, Einstellung 43

² *Immortelle*, S. 50, Einstellung 43

³ *Immortelle*, S. 75, Einstellung 72

aufgebaut, das bei genauer Analyse die robbe-grillettsche Sichtweise der Filmbilder als „innerer Film“ des Protagonisten unterstützt und die Filmbilder eben zu einem halbsubjektiven Bild im Sinne Deleuzes werden lässt.

Dies geschieht durch eine Szene, die im Film an verschiedenen Stellen wiederkehrt: Sie zeigt N, wie er in seinem Zimmer im zweiten Stock an dem rechten Fenster steht, das mit einer heruntergelassenen Jalousie versehen ist [Abbildung 15]. Wir sehen ihn von schräg hinten links. Seine Körperhaltung ist ein wenig in sich gesunken, mit hängenden Schultern, unbeweglich, den Blick durch die Jalousie gerichtet. Die Bilder, die er sieht, bekommen wir in subjektiven Einstellungen zu sehen. Es ist nicht immer der direkte Blick auf den Kai und den Bosphorus, der unter seinem Haus vorbeifließt, sondern auch Bilder und Szenen, die seiner Imagination zugeordnet werden müssen. Doch wie schon erwähnt funktioniert diese Jalousie nicht wie im gleichnamigen Roman: bei *L'immortelle* ist der Protagonist, der Blickende, selbst sichtbar. Wir sehen quasi mit ihm, über die Schulter in einem halbsubjektiven Bild, das den Blickenden selbst mit einschließt.

Diese Fenster-Szene wird bereits zu Beginn des Films eingeführt: die Eröffnungssequenz zeigt die Mauern von Istanbul, abgefahren wie aus einem Auto gefilmt. Auf der Tonebene wird hier schon der Unfall, der erst gegen Ende des Films in Bilder umgesetzt wird (und bei dem einmal L, einmal N stirbt), vorweggenommen: man hört Reifenquietschen und den Schrei einer Frau. Es folgt ein Schnitt und wir sehen in Großaufnahme Ls Gesicht. Sie scheint zu liegen, hat den Kopf leicht angewinkelt und blickt in die Kamera. Später wird man diese Szene, zu dem dieses Bild gehört, genauer identifizieren können: L liegt auf dem Diwan in Ns Zimmer. Doch zunächst sehen wir nur die Großaufnahme ihres Gesichts, das erst langsam aus der Unschärfe heraus fokussiert wird, so als würde sie aus einem Schleier heraus auftauchen. Als das Bild völlig scharf geworden ist, wird der Titel des Films darübergeblendet, den man nun mit der Frau assoziieren kann: *L'immortelle* [Abbildung 13]. Ein Hinweis darauf, dass die L, die wir im folgenden zu sehen bekommen, das imaginäre Abbild einer vielleicht wirklichen Frau (die bei einem Autounfall gestorben ist, aber in Ns Erinnerung eben „unsterblich“ wird) oder einer Fantasiegestalt ist, die Ns Verlangen in der fremden Stadt nach einer exotischen Bekanntschaft manifestiert. Es folgt ein weiterer Schnitt: wir sehen nun die Fenster-Szene: N durch die Lamellen der halb-geschlossenen Jalousie blickend, von hinten gesehen. Die nächste Einstellung zeigt uns das, was er sieht, ein subjektives Wahrnehmungsbild, das allerdings nicht den tatsächlichen Ausblick aus dem Fenster darstellen kann: anstatt den Kai sehen wir mit seinen Augen auf Ls Gesicht, das Bild reproduziert also den vorhergegangenen Blick des Zuschauers auf L, nur eben unter der Prämisse des subjektiven (und imaginären) Blicks. Damit beginnen die beiden Perspektiven bereits zu verschmelzen: die Bilder, die der Zuschauer sieht, werden tendenziell zu den inneren Bildern Ns. Die Lamellen der Jalousie sind über das Bild gelegt, sie bewegen sich und werden schließlich ausgeblendet [Abbildung 14]. Nun wird auch das Gesicht Ls in einem Fade out ausgeblendet. Es folgen fünf *instantanés*: kurze generative Szenen, die die verschiedenen Treffen von N und L im Laufe des Films vorwegnehmen und damit die zentralen Handlungsorte Ruine, Boot, Garten, Strand und Hafenkai einführen, jeweils mit einer unbeweglichen L in der linken Bildhälfte, immer in derselben Positur, so als würden nur die Orte wechseln, nicht aber die Person. Diese Sequenz endet mit einer sechsten Einstellung, die L im Zimmer von N zeigt, vor dem linken Fenster, von vorne gesehen. Sie blickt leicht an der Kamera vorbei, und vermittelt den Eindruck, als würde sie N anblicken, der außerhalb des Blickfeldes steht, dessen Blick aber nicht deckungsgleich mit dem der Kamera ist. Die Kamera fährt auf sie zu und die Jalousie blendet sich wieder darüber, bis sie völlig geschlossen ist und wird schließlich selbst im Fade out ausgeblendet. Unser leicht von Ns potentieller Perspektive abgewinkelter Blick ist wieder mit diesem verschmolzen in der subjektiven Einstellung des Jalousie-Blicks.

Die subjektive Einstellung bildet also eine Klammer um die narrativen Grundelemente des Films und macht sie damit zum Material des *narrateur*. Robbe-Grillet hat später diese Fenster-Szene als „generating cell“ bezeichnet und führt aus:

When you abandon the entire notion of narration, of telling a story that someone is going to narrate, then the question immediately arise as to the origin of the story. What is the place, the point, from which the story is produced? [...] In *L'immortelle*, in particular, the discourse originates from the character in the room who is thinking. The

room must be dark, and the outside world should be very bright because what unfolds in his imagination lies beyond the confines of his room.¹

Robbe-Grillet beschreibt an dieser Stelle einmal mehr seine Schwierigkeiten mit der Technik-Crew des Films. Da der Kameramann sich an seine Vorstellung von dem „perfekten“ (und damit konventionellen) Bild halten wollten, wurde das Innere des Zimmers zu hell ausgeleuchtet, so dass Robbe-Grillet's Vorstellung von dem dunklen Innenraum nur ansatzweise umgesetzt werden konnte. Die Beschreibung der „obscure cell“ macht jedoch deutlich, dass N's Zimmer wie der Innenraum einer Projektionsituation gedacht ist: wie ein abgedunkelter Kinosaal, in dem das Fenster zur Leinwand wird, auf der die „bright world“ der Imagination projiziert wird. Er verdoppelte also einmal mehr das Dispositiv des Kinogängers und Filmzuschauers.

Die Bilder, die aus der „generating cell“ entstehen, variieren zudem verschiedene Imaginationstechniken, die wir auch schon in *Le voyeur* beobachten konnten. Diese setzt er mit raffinierten filmischen Mitteln um, die eine eindeutige Gegenbewegung zum „cinéma réaliste“² einnehmen. Ein Beispiel für diese Techniken ist die Konstruktion von „unmöglichen“ Kameraschwenks, die einen logischen Widerspruch im Dargestellten produzieren. So sieht man in Einstellung 78 eine Großaufnahme von N's Gesicht, die Augen sind besonders durch die Beleuchtung hervorgehoben [Abbildung 16]. Diese Einstellung kehrt des öfteren im Film wieder und ist ein direkter Hinweis auf die subjektive Disposition des im Film Gesehenen. Es folgt ein Schnitt, der in eine narrative Sequenz im Garten überleitet, in dem N und L sich treffen. Die Bilder vor N's Augen werden für uns sichtbar, ein erzählerisches Fragment beginnt. Doch der Anfang dieser Szene wird eingeleitet durch eine „unmögliche“ bzw. nicht logische Plansequenz, zwei Einstellungen, die fast unsichtbar durch einen fortlaufenden Kameraschwenk verbunden sind, und in der drei verschiedene Ansatzpunkte für die Szene, drei narrative Ausgangspunkte nacheinander in einer Bewegung gezeigt werden. Während sich die Kamera in einer gleichmäßigen, langsamen Bewegung von links nach rechts fortbewegt, sehen wir zunächst L im Gras liegend und N daneben sitzend. Während die Kamerabewegung an ihm vorbeigeht, dreht er den Kopf und blickt in Richtung der Kamerabewegung, also nach rechts. Ob nun die Kamera seinem Blick folgt (wie der *ciné-roman* es an dieser Stelle evoziert)³, oder ob N seinen Blick an die Bewegung des Bildes anpasst lässt sich nicht entscheiden. Die Kamera bewegt sich weiter nach rechts und es kommen L und N, von vorne gesehen am Geländer stehend ins Blickfeld. Wieder wendet N den Blick und korrespondiert damit mit der Bildbewegung. Beide Personen verschwinden aus dem Blickfeld, doch am Ende der Einstellung, die kontinuierlich Raum durchschritten hat, stehen sie plötzlich am Ende der Kamerafahrt an einem anderen Geländer und blicken hinunter. Innerhalb einer Kamerafahrt nehmen also die Personen drei verschiedene Räume ein, was durch die Kontinuität der Bewegung zeitlich eigentlich unmöglich ist. Mit dieser Auflösung eines zeitlichen Nacheinander in Simultanität spielt auch eine andere Szene (Einstellung 96): N und L befinden sich in einem kleinen Ruderboot auf dem Bosphorus. Man sieht das Boot klein im rechten Bildhintergrund. Die Kamera bewegt sich nach links und es kommt der Dampfer ins Bild, auf dessen Geländer N und L stehen und auf den Fluss hinaus blicken.

Neben diesen a-logischen Schwenks ist es aber v.a. die Tonebene, die die „objektiven“ Bildern um die Dimension des Imaginären erweitert. So wird der Autounfall bereits in der Eingangssequenz auditiv vorweggenommen. Bestimmte Geräuschkulissen, die an konkrete Szenen gebunden sind (das Grillenzirpen aus der Gartenszene, das Meeresrauschen vom Strand, das Geräusch der Dampfer etc.)

¹ Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 29

² Robbe-Grillet versteht unter dem „cinéma réaliste“ die Tendenz im Film, die als „récit objectif du monde tel qu'il est, tel que l'idéologie imagine qu'il est“ auftritt und für ihn durch Bazin und Renoir personifiziert werden kann. Als Gegenposition dienen als Vorbilder die frühen Filme von Buñuel (*Un chien andalou* und *L'âge d'or*), in denen „réalité“ immer „une réalité mentale ou encore une réalité purement construite, l'homme se faisant lui-même“ sei (Robbe-Grillet: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., 1982, S. 16). Tatsächlich hat Robbe-Grillet sein eigenes Schaffen oft mit dem der Surrealisten, vornehmlich eben mit Buñuel, in Beziehung gebracht (vgl. Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 41f.).

³ *Immortelle*, S. 78f., Einstellung 79

werden auf andere Szenen transportiert und schaffen damit ein Konglomerat von Überlagerungen, die die Bilder über sich hinausweisen lassen. Besonders signifikant ist hier das Hundebellen, das für N eine starke Bedrohung bedeutet, denn die beiden großen Hunde gehören zu M und sind Ausdruck seiner Stärke und Macht. Sie sind es auch, die schließlich den Unfall verursachen. Bevor der Filmzuschauer zum ersten Mal einen dieser Hunde zu sehen bekommt (in der ersten Basar-Szene) sind sie bereits auf der Tonspur präsent und begleiten die ersten Begegnungen mit L. Damit lösen die Geräusche mit ihrer zunächst im Bild nicht lokalisierbaren Quelle auch eine Auflösung der linearen Zeitstruktur des Gezeigten aus: Ist das Hundebellen eine Vorausschau auf kommende Ereignisse (der Unfall oder die Begegnung mit M) oder eine Erinnerung, die andere erinnerte Bilder überlagert oder eben Ausdruck eines Gefühls, das die rein imaginären Szenen begleitet? Durch die vom Bild abweichenden Geräusche werden die Bilder einmal mehr zu einem halbsubjektiven Wahrnehmungsbild, in dem der Blick Ns, seine Erinnerung / Imagination, immer mit gegenwärtig ist.

Auch Szenenübergänge über erotisch aufgeladene Bildobjekte, wie wir sie in *Le voyeur* beobachten konnte, leiten in *L'immortelle* zu Szenen über, deren „Realitätscharakter“ zumindest zweifelhaft ist – und die letztlich wieder in ein obsessives Bild münden, das leitmotivisch im Film immer wieder auftaucht und eng mit der „generating cell“ verknüpft ist. Eine dieser Sequenzen ist die zentrale Szene des Besuchs im Nachtlokal, in dem eine Bauchtänzerin auftritt, die eine gewisse Ähnlichkeit mit L evoziert. Die Einleitung dieser Sequenz beginnt auf dem Basar: während L und N das Blickfeld links verlassen, bewegt sich die nun vermeintlich objektive Kamera nach rechts. Das Hundegebell nimmt bedrohlich zu (und tatsächlich sind in dieser Einstellung ganz beiläufig zum ersten mal Ms beide Dobermänner zu sehen) und der Schwenk endet mit dem Blick auf ein Plakat mit der Bauchtänzerin. Die nächste Einstellung setzt das Plakatbild in eine „reale“ Wahrnehmung um: wir sehen die Bauchtänzerin auf der Bühne, wie sie den Gästen ihre Performance präsentiert. Im Publikum befinden sich nun wieder N und L: sie sitzt ein wenig vor dem stehenden N. Dieser starrt wie gebannt auf die Tänzerin, während er mit der rechten Hand Ls Nacken umfasst. Der Filmzuschauer sieht diese Szene von hinten, wir sehen also mit N. In diesem Kamerablick verschwimmen die Grenzen zwischen der Tänzerin auf der Bühne und L: die Tänzerin, genau zwischen N und L positioniert, aber im Bildhintergrund, wendet dem Blick den Rücken zu, hebt ihr Haar und präsentiert ihren Nacken. Ls Haare sind hochgesteckt, auch ihr Nacken präsentiert sich dem Blick und Ns Hand vollzieht die Übertragung des begehrenden Blicks auf die Tänzerin auf den Körper Ls: sie berührt Ls Nacken in einer Art sanften Umklammerung. Der Tanz wird ein paar Einstellungen später wieder aufgegriffen, interessanterweise als Einbruch in die „generating cell“: Einstellung 74 wiederholt einmal mehr den durch die Jalousie blickenden N. Er schließt die Jalousie und verdunkelt seinen Projektionsraum damit zusätzlich. Nun geschieht etwas ungewöhnliches: in derselben Einstellung dreht sich N zum Inneren des Zimmers hin, die Kamera bewegt sich langsam rückwärts und offenbart schließlich L, die in derselben Pose wie im Nachtlokal (mit dem Rücken zum Kamerablick, den Nacken frei) auf einem Kissen sitzt. Das obsessive Bild, das in der direkten Stimulation durch die Tänzerin entstanden ist, wird nun im Projektionsraum „nachgestellt“ und damit bricht dieses Bild in Ns Innenraum ein: die Musik des Bauchtanzes beginnt und L tanzt für N. Wir sehen diesen Tanz in subjektiver Einstellung, mit Zwischenschnitten von Ns unbewegtem Gesicht und hervorgehobenen Augen [ebenfalls **Abbildung 16**]. Diese Sequenz wird in ihren zahlreichen Variationen schließlich in *das* obsessive Bild des Filmes und Ns Imagination münden: die vom Anfang her bekannte Großaufnahme von L, die den gesamten Film in einer Art Klammer umschließt: am Ende des Films ist es diese Einstellung, die – in Gegenbewegung zum identischen Einstellung vom Anfang – langsam unscharf wird bis zur Undeutlichkeit.

Alle diese Techniken, v.a. aber die Umklammerung der gesamten Bilder des Films durch die obsessive Großaufnahme, unterstützen die Interpretation des im Film Gesehenen als Imagination, als „inneren Film“ von N. Auch wenn der Kamerablick nur in einigen Schlüsselsequenzen rein subjektiv ist, werden die Bilder Istanbul und die Geschichte um L und N in einer durchgehenden halbsubjektiven Perspektive gesehen, die immer wieder auf N als ihren „narrateur“ verweist.

Wenn N als *narrateur* beschrieben wird, so ist er doch weniger ein *héros-narrateur* wie Mathias: jedenfalls ist eine Manipulation des narrativen Diskurses durch ihn nicht erkennbar.¹ Als Wahrnehmungszentrum, in dessen Blick sich Imagination, Erinnerung und perzeptive Wahrnehmung vermischen, funktioniert er eher wie der Ehemann in *La jalousie*: er verliert sich in seinen Bildern und in der zyklischen Geschichte, die nur scheinbar einem finalen Schlusspunkt (seinen eigenen Tod) entgegenläuft. Allerdings wird er, anders als das unsichtbare Wahrnehmungszentrum in *La jalousie* im Filmbild selbst zum Gesehenen. In komplizierten Wahrnehmungsstrategien etabliert der Film auch einen Blick *auf* N, der zur ständigen Bedrohung wird und im Folgenden näher betrachtet werden soll.

Direkt im Anschluss an die erste Zimmerszene, die den Blick frei gibt auf die generativen Sequenzen, die das anekdotische Material stellen, sieht man wieder N in seinem Zimmer am Fenster wie am Anfang. Ein erneuter Blick durch die Jalousie, die er weiter öffnet, gibt in einer weiteren subjektiven Einstellung den Kai unter dem Fernster preis. Man sieht einen Angler auf einem kleinen Klappstuhl. Die nächste Einstellung zeigt dieselbe Perspektive wie die vorherige, jedoch ist die Kamera näher am Gesicht des Fischers, der Blickpunkt also aus dem Zimmer heraus verlagert („comme par un homme debout“).² Der Fischer, der im Laufe des Films Ns Zimmer im Auftrage von M zu observieren scheint, wendet den Blick und richtet ihn nach oben, in die Richtung von N. Danach wechselt die Perspektive hinter den Rücken des Anglers, verlässt also endgültig den Blick aus dem Fenster. In einem „temporal overlap“ sehen wir erneut die Drehung seines Kopfes. Die Kamera verfolgt den Blick mit einem Schwenk, bis Ns Zimmer zu sehen ist. Doch die Jalousie lässt nichts im Inneren erkennen. Diese Einstellung ist jedoch nicht „objektiv“, denn durch eine spätere Einstellung lässt sich vermuten, dass dies der Blick von M ist, der hinter dem Fischer steht (und vor dessen Blick N später hinter seiner Jalousie zurückweichen wird). Zumindest haben wir es weiterhin mit einem halbsubjektiven Wahrnehmungsbild zu tun, auch wenn die Person gewechselt hat.

Es kommt zu einer Abfolge von verschiedenen Einstellungen, in denen zwei weitere Observateure des Films etabliert werden: der kleine Junge und der Straßenhändler. Beide beobachten in entgegenlaufenden Schwenks, die ihren Blicken folgen, ein anderes Zimmer, in dem eine Frau schnell die Gardinen zufallen lässt. Insgesamt stellen diese Beobachter eine Gefahr dar für N, denn sie scheinen in unmittelbarem Zusammenhang zu stehen mit Ls unbestimmter Angst, beobachtet und verfolgt zu werden.

Allerdings entwickelt der Film Strategien, durch die die Opposition von Beobachter und Beobachteten immer wieder aufgebrochen und auf Ns Blick zurückgeführt wird. Als er mit L auf einer kleinen Mauer nahe des Friedhofs sitzt und sie küssen möchte, wehrt L ab: „Pas ici... Il y a trop de fenêtres tout autour.“³ Jedes Fenster birgt einen potentiellen Beobachter und symbolisiert den omnipräsenten observierenden Blick. Die nächste Einstellung scheint Ls Befürchtung zu bestätigen: Das Paar ist aus erhöhter Position zu sehen, aus einem der Fenster, von denen L eben sprach. Diese subjektive Einstellung, die identifizierbar ist mit dem das Paar beobachtenden „fremden“ Blick, wird durch die folgende Einstellung potentiell zum Fensterblick Ns: vom subjektiven Blick aus dem Fenster auf das Paar wechselt der Film per Schnitt in das Innere, allerdings in das Innere von Ns Zimmer, der den Blick vom Fenster abwendet. In diesem kontinuierlichen Übergang vom N observierenden Blick hin zu Ns eigenem Blick nivelliert das Wahrnehmungsbild die konträre Ausrichtung dieser Blicke. Und schon vor der subjektiven Einstellung findet eine Überlagerung der Blickinstanzen statt: N blickt nach oben zum Fenster, und diese Einstellung ist eine Wiederaufnahme der Szene vom Anfang, in der der Junge als einer der Beobachter Ns zu diesem Fenster emporblickt: die Kadrierung und die

¹ Allerdings gäbe es auch die Möglichkeit, *L'immortelle* im Zeichen des Verbergens zu deuten. Einige kurze Sequenzen gegen Ende des Films deuten an, dass N L, wie sie auf seinem Diwan liegt, würgt: man sieht seine Hand kurz vor ihrem entblösten Hals. Der *ciné-roman* wird hier wieder deutlicher: „La main droite de N [...] entre alors dans l'image et s'avance vers le cou de la jeune femme, l'enserrant dans une caresse qui semble tourner à l'étranglement. L ne fait pas un mouvement, mais ses yeux s'emplissent de terreur.“ (Immortelle, S. 186, Einstellung 302) Hätte N L ermordet, würde der Autounfall, bei dem L stirbt, eine Verfälschung der Geschehnisse durch N bedeuten und eine ähnliche Dimension eröffnen wie *Le voyeur*.

² *Immortelle*, S. 23, Einstellung 13

³ ebd., S. 75, Einstellung 72

Perspektive ist dieselbe, nur dass N selbst exakt an dem Platz des Jungen steht und damit die Position des Observateurs ersetzt. Ns Blick wird selbst zum alles observierenden Blick und vielleicht spiegelt sich in den Blicken der Anderen nur sein eigener, eifersüchtiger Blick.

Trotzdem bleibt er ein Beobachtender und wird nicht wie Mathias zum Manipulator des Diskurses. Er scheint nichts zu inszenieren, vielmehr nur seinen Visionen „für sich“ zu folgen. Wir haben bereits gesehen, dass die Natur seiner Bilder von Ls Stimme als Imaginationen behauptet wird. Im folgenden Film, der zeitlich vor *L'immortelle* entstanden ist, haben wir es mit einem *héros-narrateur* zu tun, der seine eigene Stimme benutzt, um den Diskurs bzw. die Filmbilder bewußt zu manipulieren und damit ein ganz bestimmtes Ziel verfolgt. Neben den Blickstrategien spielen hier verbale Taktiken eine Rolle, die das Filmbild kontrastieren, bis beide Ebenen völlig auseinanderlaufen. Hier wird die Opposition von Ordnung und Unordnung, von linearer Narration und non-linearer Kombinatorik inszeniert im Gegensatz von Stimme und Bild.

5.3 Die Stimme und das Bild

5.3.1 Der Raum und das Zeit-Bild: *L'année dernière à Marienbad*

Marienbad beginnt mit einer fast endlos wirkenden Eingangssequenz. In ihr entwickelt sich ein Bild eines ebenso endlos wirkenden Raumes: der eines barock anmutenden Schlosshotels. Dabei zeigt uns die Plansequenz keinerlei *Überblick* über den Ort, keinen Blick von außen auf das Hotel, sondern zeigt das „Innen“. Doch keineswegs die privaten Innenräume, die Zimmer, den intimen Bereich der Gäste durchstreift der stetig wandernde Blick der Kamera, sondern den an sie grenzenden, im Inneren des „grand hôtel“ ein Außen bildenden Raum, der sich zusammensetzt aus langen „couloirs“, „salons“ und „galleries“.

Langsam, man könnte sagen „flanierend“, bewegt sich der Kamerablick durch „couloirs interminables“ und „salles silencieuses“.¹ Er fährt die Wände ab, ohne bei einem besonderen Detail zu verweilen, entlang an geometrischen Raumteilen, rechteckigen Fensterzeilen, quadratischen Tafelungen. Er zeigt uns ornamentale Verzierungen, reflektierende Fenster und Spiegel, glitzernde Lüster. Das Raum-Bild, das sich in dieser traumartigen, meditativen Exposition bildet, ist einerseits architektonisch klar und geometrisch geordnet, andererseits jedoch wie eine barocke „ornementation“² verschlungen, durch spiegelnde Flächen aufgebrochen und zerstückelt, labyrinthisch. Dieser disparate Raum bildet dabei kein zusammenhängendes Gefüge von handlungsimmanenten Orten und Stationen (er konzentriert sich auf die Verbindungsorte, die ihrer Funktion jedoch enthoben sind), vielmehr wird er zu einem „ensemble amorphe“, zu dem, was Gilles Deleuze in seinem Kino-Buch als „espaces quelconques“³ bezeichnet hat:

Ce n'est plus, comme précédemment, un espace qui se définit par des parties dont le raccordement et l'orientation ne sont pas déterminés d'avance, et peuvent se faire d'une infinité de manières. C'est maintenant un ensemble amorphe qui a éliminé ce qui se passait et agissait en lui. [...] l'ensemble amorphe en effet est une collection de lieux ou de places qui coexistent indépendamment de l'ordre temporel qui va d'une partie à l'autre, indépendamment des raccordements et orientations que leur donnait les personnages et la situation disparus.⁴

Beliebige Räume zeichnen sich nach Deleuze dadurch aus, dass sie nicht mehr Auslöser und Träger von „situations sensori-motrice“⁵ sind, eben keine Aktion auslösende Orte (Handlungsorte) von handelnden Personen. Vielmehr verweigern sich diese Raum-Konstruktionen dem Aktionsbild und evozieren „situations optiques et sonores pures“, in der die Personen in einem „état de promenade, de

¹ *Marienbad*, S. 24f.

² ebd., S. 25

³ Deleuze, Gilles: *Cinéma I*, a.a.O., S. 145ff., v.a. S. 157-172

⁴ ebd., S. 168f.

⁵ ebd., S. 169

balade ou d'errance¹ erscheinen, eben in jenem Bewegungsmodus der Exposition von *Marienbad*. In diesem Raum ereignet sich (im Sinne von zielgerichteter Bewegung) nichts, vielmehr führt der beliebige Raum zu einer „crise de l'image-action“² und zielt auf die Darstellung eines anderen hin: der Zeit.³

Für Deleuze bedeutet das verstärkte Auftreten von beliebigen Räumen im neorealistischen Kino einen grundlegenden Wandel des Filmbildes, den er als den Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild beschrieben hat. V.a. Michelangelo Antonionis Filme zeigen solche Räume, in denen die Aktion, die mit dem Raum verbundene motivierte Handlung einer Figur, in einen Leerlauf mündet, der den Blick weg von einer Handlung oder narrativen Bewegung *durch* die Zeit hin *auf* die Zeit selbst lenkt. Und in gewisser Weise erinnert das Hotel in Marienbad mit seiner klaren Architektur, seinen gekappten, labyrinthischen Räumen, den Spiegel- und Fensterkonstruktionen und seinem Schachbrettboden an die Industriellenvilla in Antonionis *La Notte* (1961), in der Jeanne Moreau und Marcello Mastroianni ziellos und gelangweilt umherschweifen, abgekoppelt von jedem substantiellen Handlungsverlauf nur noch ein Bild der vergehenden Zeit selbst liefernd.

Einen Unterschied jedoch gibt es zu Antonionis modern-urbaner Glas- und Betonarchitektur: Das Hotel in Marienbad trägt in sich die Zeichen einer anderen Zeit und bildet eine Art kulturellen Gedächtnisraum einer anderen Epoche; mit seinen klassischen Säulen und antiken Statuen, seinem geometrischen „jardin à la français“, den barocken Verzierungen und Lüstern, den Dienern im Livree, repräsentiert er jedoch keine konkrete Vergangenheit (genauso wenig wie einen konkreten Ort), sondern vereint in sich alle diese Elemente in einem gegenwärtigen Bild einer erstarrten Zeit, produziert das Zeit-Bild eines „passé de marbre“⁴. Der Raum wird zum Ausdruck eines bestimmten Zeitmodus, der durch folgende Aspekte charakterisiert ist: marbres, uni, murs, mort, silence, clos, ordonnance, vide, solitude, lieu de repos, l'habitude, éternelle attente, ... In diesem „passé marbre“, findet kein eigentliches Ereignis, keine Bewegung im Sinne einer Aktion oder Entwicklung der Personen statt. Die Figuren an diesem Ort („une clientèle anonyme, polie, riche“)⁵ verlieren sich in einer belanglosen „conversation vide“ und vertreiben sich die Zeit „sans passion“ mit „des jeux de société“, die sie wie ein Ritual nach „règles strictes“ begehen.⁶

In einem solchen Raum, der nicht mehr Handlungsraum ist, kann auch keine narrative Bewegung mehr entstehen: Ereignislosigkeit und „temps sans profondeur“ verhindern von vornherein jede zu erzählende Geschichte. Hier gibt es keinen Anfang und kein Ende und damit auch keine Bewegung zwischen beiden. Wie in den *Instantanés*, den kurzen Momentaufnahmen, in denen Robbe-Grillet bereits jeden Ansatz einer Narration durch eine selbstzweckhafte Deskription ersetzt, erstarren die Hotelgäste plötzlich mitten im Gespräch, verharren in Positionen und Gesten wie von einem Fotoapparat als erstarrtes Bild festgehalten. Doch nicht nur hier produziert der Film das adäquate Pendant zur robbe-grillettschen *instantanéité*. Im Grunde ist der gesamte Chronotopos des „grand hôtel“ inklusive seines menschlichen Inventars eine unendlich verlängerte Momentaufnahme.

¹ ebd., S. 169

² ebd., S. 169

³ Für Deleuze stellt *L'année dernière à Marienbad* eines der wichtigsten Beispiele des „cinéma moderne“, marqué par la crise de l'image-action“: „L'année dernière fut même un moment important de cette crise: la faillite des schèmes sensori-moteurs, l'errance des personnages, la montée des clichés et des cartes postales ne cessèrent d'inspirer l'œuvre de Robbe-Grillet. Et, chez lui, les liens de la femme captive n'ont par seulement une valeur érotique et sadique, c'est la manière la plus simple d'arrêter le mouvement.“ (Deleuze, Gilles: *Cinéma 2*, Paris 1985, S. 135) Die letzte Feststellung lässt sich allerdings weniger anhand von *Marienbad* nachvollziehen, als vielmehr an den deutlicher sadoerotischen Werken Robbe-Grilletts wie v.a. *L'eden et après* oder *Glissements progressifs*. In *Marienbad* geht es im Gegenteil zunächst darum, die Frau „in Bewegung zu setzen“, um sie aus dem Hotelraum zu „entführen“.

⁴ *Marienbad*, S. 31

⁵ ebd., S. 13

⁶ Für Siegfried Krakauer bildet der Hotelraum einen repräsentativen Topos der modernen Gesellschaft, die sich hier „vis à vis de rien“ befinden in einem „Beisammen ohne Sinn“. Vgl. Krakauer 1971: 38ff.

In den Raum der „temps sans profondeur“ und der „silence“ dringt nun der Protagonist X ein. X, das ist zunächst die unbekannt Variable in diesem geordneten Mikrokosmos. Zuerst existiert X nur durch seine Stimme: Sie begleitet die Exposition, den Gang durch den Hotelraum, wird lauter und leiser. Sie oszilliert zwischen Nähe und Ferne zum Kamerablickpunkt, ist wie die Bewegung der Kamera flanierend. Trotzdem zeigt sich bald, dass sich diese Stimme nicht in den Chronotopos des „grand hôtel“ einpasst: sie und mit ihr X bewegen sich auf ein bestimmtes Ziel zu: nämlich die junge Frau A bzw. die Kommunikation mit ihr. A hebt sich aus der Masse der anderen Gäste des Hotels nur durch X' Interesse an ihr hervor. X nähert sich ihr erst in einer Art spielerischer Konversation, jedoch bald stellt sich heraus, was er ihr wirklich offeriert: nämlich eine persönliche Vergangenheit, eine Zukunft sowie eine Passion. Er bietet A die Flucht aus dem a-temporalen Raum des Hotels und ihrer zeitlos-wartenden Existenz an, kurz: er bietet ihr eine „vie“, oder besser: Bewegung, Veränderung, Entwicklung. Dieses Angebot vollzieht sich signifikanterweise durch eine Geschichte. X erzählt von einer „année dernière à Marienbad“, von einer Vergangenheit, in der A ihn geliebt und versprochen habe, ihren Gefährten (M) zu verlassen und mit X zusammen ein Jahr später – in seiner Logik „heute“ – fortzugehen.

Durch diese Erzählung führt X eine Zeittiefe in die erstarrte „temps sans profondeur“ ein: er baut eine chronologisch-kausale Struktur auf mit einem Anfang („l'année dernière“, Vergangenheit / Erinnerung), einer Gegenwart („heute“, erneutes Zusammentreffen mit A) und einer Zukunft (gemeinsames Verlassen des Hotels). Das „passé que le héros introduit de force dans ce monde clos et vide“¹ existiert zuerst in seiner Stimme, im Vergangenheitstempus der Sprache und in seiner Definition dieser Erzählung als Erinnerung. Denn nur durch den Status der Erinnerung wird die Zeittiefe überhaupt erst möglich: das Pfand der Vergangenheit, das A mit ihrem Versprechen gab, kann durch seine Einlösung in der Gegenwart eine Zukunft produzieren, ein Entkommen aus der endlosen Momentaufnahme des „grand hôtel“.

Doch A widersetzt sich dem Angebot von X: Sie kann oder will sich nicht an eine gemeinsame Vergangenheit (und damit Zukunft) erinnern. Sie setzt X' immer wiederkehrendem „Souvenez-vous“ den Imperativ des halböffentlichen Hotelraums entgegen: „Taisez-vous“. Dieser Imperativ richtet sich sowohl gegen die Stimme wie gegen das in ihr transportierte „passé“ (und damit die als Bedrohung empfundene Forderung X nach Gegenwart und Zukunft). Im Vorwort zum *ciné-roman* erklärt Robbe-Grillet: „Tout le film est en effet l'histoire d'une persuasion [...]“², und tatsächlich ist X ein Verführer, der sich von As Verweigerung nicht abschrecken lässt. Vor die eigentliche Verführung setzt er die Führung von A: Er versucht, sie aus ihrem Modus der Erstarrung heraus (A immobil wartend in der Hotelhalle, sitzend und lesend im Salon, sitzend und ins Leere starrend in der Galerie, ...) in Bewegung zu setzen. Gleichzeitig will er diese Bewegung lenken. Ihren symbolischen Ausdruck findet diese Strategie im Walzertanz: eine immer noch den Konventionen des Hotelraums angepasste, ritualisierte Bewegung, die nun jedoch von X kontrolliert wird. Schließlich bietet sich X als „bon guide“ durch die geheimnisvoll verzweigten Räume des Hotels an: „Il y a, ici, beaucoup d'autre choses à voir, si vous voulez.“³

Und zu sehen gibt es einiges für A: Je länger X drängend auf sie einredet, seine Geschichte erzählt und mit immer mehr memorierten Details ausschmückt, um endlich sein „Souvenez-vous“ (und damit seine Eroberung) durchzusetzen, desto öfter setzen sich die von seiner Stimme evozierten Szenen in Filmbilder um. Das „Souvenez-vous“ wird zum „Regardez“: in einer narrativen Erinnerungsarbeit zwingt X ihr seine „Erinnerungs“- Bilder auf, macht sie, wie den Zuschauer, zur Sehenden seiner Visionen. Solche Szenen werden oft eingeleitet durch eine Nahaufnahme von A, wie sie mit „yeux graves et vides“⁴ jene Bilder wahrzunehmen scheint, die X ihr mit hypnotisierender Stimme suggeriert.⁵ Schließlich verwischen die Grenzen zwischen ihrer Gegenwart und seiner Vergangenheit

¹ *Marienbad*, S. 14

² *Marienbad*, S. 12

³ ebd., S. 52

⁴ ebd., S. 59

⁵ Zum Nachweis von Elementen der Hypnose und der Suggestion in *Marienbad* vgl. Morissette: *The films of Alain Robbe-Grillet*, a.a.O., S. 181–210.

immer mehr. Erinnerungsbilder und Gegenwartswahrnehmung transgredieren zu *einem* Bild, zu *einer* Vision: der des Filmbildes.

Wie später das Vorwort zu *L'immortelle* gibt auch das zu *Marienbad* eine bestimmte Disposition der Rezeption vor, die die Bilder als „imaginationen“ verstanden wissen will:

Que sont en somme, toutes ces images? Ce sont des *imaginationes* ; une imagination, si elle est assez vive, est toujours au présent. Les souvenirs que l'on « revoit », les régions lointaines, les rencontres à venir, ou même les épisodes passés que chacun arrange dans sa tête en modifiant le cours tout à loisir, il y a là comme un film intérieur qui se déroule continuellement en nous-mêmes [...] ¹

Robbe-Grillet geht hier von einem Zeitmodus der Imagination aus, der für sein Verständnis vom Filmbild ausschlaggebend ist: sie ist immer im Präsens, also immer als Bild in der Gegenwart gegeben, auch wenn es sich um Erinnertes handelt. Er benutzt schließlich die Metapher des Films für den „esprit“ selbst:

Ainsi le film totale de notre esprit admet à la fois tour à tour et au même titre les fragments réels proposés à l'instant par la vue et l'ouïe, et des fragments passés, ou lointains, ou futurs, ou totalement fantasmagoriques. ²

Im „film totale“ überlagern sich Vergangenes, Zukünftiges, Gegenwärtiges oder Imaginiertes in einem Bild der Präsenz, sie sind unvermittelt gegeben im visuellen Filmbild, das für Robbe-Grillet im Gegensatz zur Sprache der Literatur keine grammatikalische Zeittiefe kennt:

La caractéristique essentielle de l'image est sa présence. Alors que la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l'image, les verbes sont toujours au présent [...] : de toute évidence, ce que l'on voit sur l'écran *est en train de se passer* [...] ³

Robbe-Grillet knüpft damit an eine Vorstellung des Filmbildes an, die eine lange Tradition in der Filmtheorie aufweisen kann. Bereits in *Der Geist des Films* stellt Béla Balázs 1930 fest:

Warum kann man Kapitel und Akte nicht einfach umtauschen? Weil mit der Sprache auch Vergangenheit und Zukunft mitgeteilt werden kann, also jeder Satz in den zeitlichen Ablauf der Fabel fest hineingewoben ist. Ein Bild aber kann nicht konjugiert werden wie ein Zeitwort. Es hat nur Gegenwart. ⁴

Balázs ergänzt jedoch, dass das Bild zwar nicht selbst seine „zeitliche Position“ angebe, aber im Kontext des Films und des dramatischen Geschehens durchaus zeitlich einordbar ist. Doch wenn dieser Kontext derart manipuliert und zeitlich unbestimmt wird wie in *Marienbad*, wird die Zuordnung schwierig bis unmöglich. Die Vorstellung vom „image présent“ ist trotzdem, wie Deleuze feststellt, zumindest ungenau, wenn man es zur Natur des Filmbildes macht: „pourquoi en effet mettrait-il [gemeint ist Robbe-Grillet, Anm. v. Verf.] tant de soin à obtenir des image-présent, si c'était une donnée de l'image?“ ⁵ Für ihn produziert *Marienbad* erst eine besondere „image-temps“, ein Zeit-Bild, das zwei grundlegende Konzeptionen von Zeit zusammenführt, die Deleuze jeweils anhand der beiden Autoren Alain Resnais und Robbe-Grillet konstatiert. Während Resnais Konzeption von *Marienbad* wie in seinen anderen Filmen ein Modell von „nappes ou régions de passé“ repräsentiere, nehme Robbe-Grillet die Zeit wahr „sous la forme de pointes de présent“ ⁶, in der Vergangenheit, Gegenwart

¹ *Marienbad*, S. 16

² *Marienbad*, S. 16

³ *Marienbad*, S. 15

⁴ Balázs, Béla: *Schriften zum Film*, Bd. 2, München 1984, S. 84

⁵ Deleuze: *Cinéma 2*, a.a.O., S. 138

⁶ ebd., S. 137. Deleuze Ansatz ist insofern problematisch, als er in *Marienbad* die verschiedenen Konzeptionen der beiden „Autoren“ Resnais und Robbe-Grillet ausmachen will. Auf der Ebene der

und Zukunft nicht als sukzessive Entwicklung getrennt sind, sondern in einer an Augustinus angelehnte Interpretation von Zeit in drei gegenwärtige „Zeitspitzen“ zusammenläuft:

Cette seconde espèce d'image-temps, nous la trouvons chez Robbe-Grillet, dans une sorte d'augustinisme. Il n'y a jamais chez lui succession des présents qui passent, mais simultanéité d'un présent de passé, d'un présent de présent, d'un présent de futur, qui rendent le temps terrible, inexplicable.¹

Augustinus' Zeitverständnis, entwickelt im berühmten elften Kapitel der *Confessiones*, bietet sich durch seine subjektiv-phänomenologische Ausrichtung² geradezu an, um auf Robbe-Grillet's Konzept übertragen zu werden: Im Zeit-Bild von *Marienbad* wird die „image-présent“ erst realisiert, in dem die drei Zeiten, die nach Augustinus nur „in der Seele“³ zu finden sind (und bei Robbe-Grillet eben im „esprit“), nur als simultan Gegenwärtiges erscheinen: als Gegenwart des Vergangenen (nach Augustinus die „Erinnerung“), als Gegenwart des Gegenwärtigen (die „Anschauung“) und als Gegenwart des Zukünftigen (die „Erwartung“). Doch diese „pointes de présent“ bilden in ihrer Simultanität ein zeitloses Gegenwartsbild, das die Differenz der Zeitschichten aufhebt.

Natürlich gibt es auch im Film Techniken, die Erinnerung bzw. Vergangenes auszudrücken im Stande sind, das Filmbild ist nicht immer gleich von sich aus „zeitlos“.⁴ Doch *Marienbad* benutzt keinen der Codes, die eine eindeutige Rückblende anzeigen könnten. Vielmehr produzieren die Bilder eine intendierte Unsicherheit im Zuschauer, der versucht, zumindest in dem äußeren Erscheinungsbild der Figuren (As wechselnde Garderobe) Fingerzeige zu erkennen, die die vermeintlichen Zeitebenen unterscheidbar machen. Doch alle Versuche sind zum Scheitern verurteilt: Die Bilder, die wir sehen, sind so angelegt, dass sie *allein* dem Zuschauer keine Identifizierung von „Vergangenem“ vermitteln. Einzig die Stimme ist es, die den Vergangenheitscharakter einiger Szenen *behauptet*. Als Stummfilm betrachtet wäre nicht einmal die Voraussetzung für die Möglichkeit einer Opposition von erinnerten und gegenwärtigen Bildern gegeben, oder anders: jede Szene mit X und A könnte eine potentielle Rückblende, der ganze Film eine einzige Erinnerung sein.

Doch die Klassifizierung des Films als Traum, als bloße Imagination, dessen Urheber wahrscheinlich X ist⁵, verweist als Interpretationsmöglichkeit auf nur einen festzustellenden Sachverhalt, nämlich dass im Film selbst eine produktive Kraft auftaucht, die zumindest teilweise an

Konzeption bzw. Intention ist diese Separation noch möglich, wenn er zum Beispiel feststellt, dass in Resnais Perspektive „quelques chose s'est effectivement passé « l'année dernière... »“, während für Robbe-Grillet alles nur im Sinne des „réalisme mental“ im Kopf der Figuren bzw. des Zuschauers stattfindet.⁶ Deleuze versucht aber darüber hinaus, die beiden Zeitkonzepte der Schichten bzw. Gegenwartsspitzen auf die beiden Figuren A und X zu übertragen, wobei X Resnais zugeordnet wird, weil er A in die Vergangeheitsschichten einhüllen möchte, während A wie Robbe-Grillet von Gegenwartsspitze zu Gegenwartsspitze „springt“ (vgl. ebd., S. 137).

¹ Deleuze: *Cinéma 2*, a.a.O., S. 133

² vgl. dazu Herrmann, Friedrich-Wilhelm v.: *Augustinus und die phänomenologische Frage nach der Zeit*, Frankfurt /M. 1992. Herrmann macht nicht nur den Einfluss von Augustinus' Gedanken über die Zeit auf Husserl und Heidegger deutlich, er wertet dessen Fragestellung auch selbst als „analytische Analytik“, „weil Augustinus selbst in der Art seines Fragens, Ansetzens, Untersuchens und Bestimmens in einem betonten Sinne durch das phänomenologische Sehen geleitet ist.“ (ebd., S. 19)

³ In Abschnitt 26 heißt es: „Denn diese drei Zeiten sind gewissermaßen in der Seele da: anderswo sehe ich sie nicht.“ (Augustinus, Aurelius: *Was ist Zeit? (Confessiones XI)*, Hamburg 2000, S. 35)

⁴ Und genauso wenig ist das Bild in der Literatur immer schon mit einem Zeitindex versehen, auch wenn es durch die Sprache in verschiedenen grammatikalischen Zeiten stehen kann: das *passé simple* z.B. evoziert, wenn es durchgehend benutzt wird, ebenfalls ein präsentisches Bild von Vergegenwärtigtem.

⁵ Diese Interpretation wird gestützt durch die Tatsache, dass X' Stimme bereits vor dem ersten Bild existiert und mit ihren Beschreibungen das Hotel und damit den Raum und die Filmbilder zu allererst entstehen lässt. Bei der Suche nach dem Urheber der „imaginationen“ ist Deleuze aber auch auf M gestoßen, den er als weitere mögliche Inszenierungsinstanz („romancier-dramaturge“) hinter X vermutet (vgl. Deleuze: *Cinéma 2*, a.a.O., S. 162).

der Entstehung des von uns Gesehenen beteiligt ist und die damit quasi selbst die „Autorfunktion“ übernimmt: X, oder genauer: X' Stimme.

5.3.2 *Voix off*

Mit der „Stimme aus dem off“ als filmisches Mittel befinden wir uns in einem Grenzbereich zur Literatur, respektive der erzählenden. Sie reflektiert in gewisser Weise die Funktion eines Erzählers, der die Bilder des Films nicht für sich selbst sprechen lässt, sondern ihnen durch eine omnipräsente Stimme einen narrativen Rahmen gibt. Nun ist es erstaunlich, dass in der *recherche* Robbe-Grilletts, gerade als sie sich im Übergang von der Literatur zum Film befindet, also in einen rein visuellen Modus übergehen könnte, ausgerechnet diese „voix off“ zu einem wichtige Faktor wird. Diese scheinbare Inkonsequenz betrifft nicht nur die frühen Filme Robbe-Grilletts (bis einschließlich *L'homme qui ment*), sondern auch die Entwicklung der Literatur und des französischen Films der 50er Jahre in besonderem Maße, taucht doch in der *nouvelle vague* die „voix off“ als eines der zentralen Stilmittel auf. Jochen Mecke hat dieses scheinbare Paradox auf den Punkt gebracht:

L'évolution de la littérature et du cinéma est marquée par un chiasme culturel étonnant: car au moment où la littérature cesse de « parler » et commence à se limiter à « montrer », au moment où elle quitte le domaine de la voix pour passer à celui du « voir », le cinéma, lui, transforme la vision qui, jusqu'alors, lui était propre, en l'enregistrement d'une voix. En même temps que le « Nouveau Roman » supprime la voix du narrateur pour se rapprocher du « regard cinématographique », celle-ci revient, sous forme d'un commentaire en voix *off*, dans les films d'après guerre et surtout dans le contexte de la « politique des auteurs » et de la « Nouvelle Vague ».¹

Es ist nicht verwunderlich, dass im Kreise der „auteur“-Theorie „la voix *off* assume pleinement les fonctions d'une voix narrative“² und Mecke stellt vorerst fest, dass bei Truffaut, Godard oder Rohmer die Stimme dazu dient „d'inscrire la voix de l'auteur dans le film“.³ Dabei – so argumentiert Mecke zunächst – übernimmt die „voix off“ scheinbar die Funktion eines klassischen Erzählers, indem sie zwar selbst unsichtbar ist, trotzdem aber omnipräsent und allgegenwärtig bleibt:

A première vue, la voix *off* semble donc créer un homologue cinématographique exact du narrateur omniscient et auctorial du roman conventionnel. [...] Dans cette perspective, la voix *off* se porterait garante de la présence d'un sens qui contrôle l'image et le son du film [...]⁴

Wäre allerdings diese Übertragung des Prinzips des auktorialen Erzählers auf den Film durch die „voix off“ tatsächlich derart homogen, müsste man sich mit Mecke fragen, ob es sich dabei um eine „recyclage culturel“ handele, „qui confirmerait l'hypothèse, selon laquelle une pratique culturelle relativement récente répèterait en rythme accéléré tous les stades déjà passés par les autres“.⁵

Diese Hypothese (die Mecke bald verwirft) wäre für die Erscheinung Robbe-Grillet geradezu absurd, präsentiert er doch in einer Person den anti-narrativen Romancier und den Filmemacher, der die „voix off“ einsetzt. Und letztlich gilt diese These auch nicht für die *nouvelle vague*, wie Mecke anhand seiner eingehenden Analyse von Rohmers *La collectionneuse* herausstellt. Er kommt zu einem Schluss, der auch auf Robbe-Grillet anwendbar ist:

Car il y a une différence fondamentale entre la voix *off* telle que nous la trouvons au cinéma et la voix d'un narrateur extradiégétique littéraire : la voix *off* loin de contrôler

¹ Mecke, Jochen: „Voix cassée et voix muée: la voix narrative entre littérature et cinéma“, in: Collomb, Michel (HG): *Voix et création au XX^e siècle*, Paris 1997, S. 87-98; hier S. 87

² ebd., S. 93

³ ebd., S. 94

⁴ ebd., S. 94

⁵ ebd., S. 87

le sens de l'œuvre cinématographique dans sa totalité, se confronte à la dimension visuelle du film et entre dans une relation complexe avec celle-ci.¹

In *La collectionneuse* ist es die Stimme von Adrien, einem jungen Mann, der das Mädchen Haydée kennenlernt. Während seine Stimme versucht, das Wesen Haydées zu ergründen, ihr Verhalten und ihren Willen in immer neuen Hypothesen erprobend, ihr Intrigen zuschreibt, die seine Verführung zum Ziel haben sollen, und jede ihrer Handlungen als berechnend und geplant interpretiert, entzieht sich die Frau der Sinnstiftung durch seine Stimme, bleibt ein opakes Wesen, das für den Ich-Erzähler nicht greifbar wird. Vom Thematischen ist *La collectionneuse* also ähnlich gelagert wie *Marienbad*: es geht um das Spiel von Verführung und Verführt-Werden und einer gewissen „résistance“ der Frau gegen die vereinnahmende und interpretierenden Stimme des Mannes. Der entscheidende Unterschied zu *Marienbad* allerdings liegt in der direkten Konfrontation der Stimme X' mit A: Wir hören nicht nur wie bei Adrien einen inneren Monolog, der versucht, den Sinn der Bilder zu erfassen, sondern die Stimme selbst nimmt Einfluss auf die Bilder, versucht sie zu manipulieren und die Frau als Bild im Bild zu inszenieren.

Hier kommt einmal mehr Robbe-Grillet's Konzept vom *héros-narrateur* ins Spiel, der die Dezentrierung des Erzählers auch auf der Ebene des Films reflektiert und schließlich zu der „tension entre la voix off et l'image“² und der Diskreditierung der „voix off“ durch die Konfrontation mit dem Bild, dass nicht mehr mit ihr übereinstimmt, führt. Bei Robbe-Grillet dient gerade das Mittel der „voix off“ zur medienübergreifenden Inszenierung der Krise des narrativ-ordnenden Diskurses, indem sie gegen das Bild gesetzt wird. Und diese Strategie geht auf der Ebene des Films noch unmittelbarer auf, weil – anders in der Sukzession von Stimme und Bild im Roman – beide Ebenen, die inszenierende, manipulierende Stimme sowie das sich widersetzende Bild, in Simultanität aufeinandertreffen können.

Der „héros-narrateur“ von *Marienbad* funktioniert über seine Stimme zunächst wie ein *narrateur omniscient*, der die Welt um sich herum mittels seiner Stimme erschafft, gleichzeitig jedoch auch sich selbst darin in Szene setzt: „il s'agit d'une réalité que le héros crée par sa propre vision, par sa propre parole.“³ Wenn wir unter „réalité“ das verstehen, was das Filmbild zeigt, so können wir nicht wissen, ob nicht alle Bilder schon von X manipuliert sind, von seiner Stimme, von seiner Obsession. Wie Mathias manipuliert er mithilfe eines Codes höchster Objektivität: statt des literarischen *passé historique* benutzt er die Evidenz des Filmbildes, der Wahrnehmung (As und die des Zuschauers), um seine Version als Vision zur Faktizität werden zu lassen. X leistet Inszenierungsarbeit, die er als Erinnerungsarbeit tarnt. Damit aber legitimiert er seinen Versuch, A nach seinem Bild oder Ideal zu formen, zu führen, sie im Bild und als Bild zu inszenieren. Diese Manipulation und Inszenierung einer vermeintlichen Lüge (vorausgesetzt, es gibt kein „l'année dernière“) geschieht als Spiegelung der narrativen Funktion, mittels der Erzählung der Stimme aus dem „off“.

A erscheint dem zunehmenden Sog von X' Stimme zu erliegen. Ihr „Taisez-vous“ und „Laissez-moi“ weicht einem resignierenden „Eh bien, racontez-moi donc la suite de notre histoire.“⁴ Ihre Stimme kann der von X kaum mehr etwas entgegensetzen, obwohl sie offensichtlich X' Taktik durchschaut: „Vous inventez...“⁵, „Vous delirez...“⁶

Doch A wehrt sich schließlich in einem anderen Modus. X' Ziel scheint die Konstruktion eines Zimmers zu sein, eine „chambre secrète“, die irgendwo, tief verborgen im ansonsten als Außenraum inszenierten Hotelraum ist. Dieses Zimmer soll Ort der sexuellen Verführung (in As Interpretation allerdings einer Vergewaltigung) sein, die in X' Modus bereits vor einem Jahr in *Marienbad* vollzogen wurde. Nach und nach konstruiert seine Stimme das Zimmer und inszeniert A darin nach seinen Vorstellungen. Die Bilder, die wir sehen, folgen der „voix off“, doch plötzlich scheint X die Kontrolle zu verlieren, gerade als er A in Richtung des Bettes dirigieren will: „Puis vous êtes retournée vers le

¹ ebd., S. 95

² ebd., S. 96

³ *Marienbad*, S. 12

⁴ *Marienbad*, S. 80, Hervorhebung von mir

⁵ *Marienbad*, S. 125

⁶ *Marienbad*, S. 145

lit... vous êtes retournée vers le lit, vous vous y êtes assise [...]“¹ Doch die Szene – vielmehr A – läuft der von der Stimme evozierten Anordnung entgegen: A hält sich im größtmöglichen Abstand zum Bett. Auch das Insistieren der Stimme („impérative, tantôt hésitante, ou agacée, tantôt franchement suppliante“)² auf ihre Version („Et vous êtes retournée vers le lit... Oh, écoutez-moi... rappelez-vous...“)³ kann As Fluchtbewegung nicht mehr verhindern. Die Stimme versucht, auf die „résistance“ zu reagieren: Sie versucht, sich dem Bild anzupassen, As Version vom Zimmer und ihre Behauptung, dort wäre ein großer Spiegel, beschwichtigend und gleichzeitig weiter manipulierend zu bestätigen und in den eigenen Diskurs zu übernehmen: Während A sich an nämlichen Spiegel drückt [**Abbildung 21**], um der Inszenierung, die sie zum Bett dirigieren will, zu entkommen, heißt es:

Il y avait... Oui, c'est vrai, il y avait un grand miroir, juste auprès de la porte, un miroir immense, dont vous n'osiez pas vous approcher, comme s'il vous faisait peur... Mais vous vous entêtez à faire semblant de ne pas me croire.⁴

Doch A lässt sich nicht abhalten: Langsam geht sie am Spiegel entlang zur halbgeöffneten Tür, den Rücken dem Kamerablick zugewandt. Die Stimme fürchtet bereits ihr Entkommen: „Où êtes-vous? Où êtes-vous partie? Pourquoi vouloir toujours échapper?“⁵ Vor der Tür erstarrt A, einen Schritt davon entfernt, das Zimmer und damit das Blickfeld zu verlassen. Der Mann verliert die Kontrolle über die Frau und seine Inszenierung; und die Stimme verliert die Kontrolle über das Bild. Die Stimme droht zu entgleisen: „Il n'y avait plus... La porte était close maintenant. Non! Non! La porte était close...“⁶

In einer anderen Sequenz sieht man, wie X tatsächlich mit A in ihrem Raum zusammen ist: Er nähert sich ihrem Bett, sie weicht zurück und ihr Körper drückt ein ängstliches Zurückweichen aus. Die Szene, die genauso gut die Gegenwart darstellen könnte (X fordert endlich sein Recht und will, dass A ihr Versprechen einlöst), wird durch die Stimme zur Gegenwart des Vergangenen, allerdings durch ein Demento der im Bild enthaltenen Vision: „Non, non, non! (Avec violence :) ... C'est faux !... (Plus calme :) Ce n'était pas de force... Souvenez-vous...“⁷ Das Bild, Ausdruck der Angst As vor der fordernden Bedrängnis durch X, weicht der Stimme und wird ersetzt durch eine schnell durch den Gang fahrende Kamera. Diese Kamerafahrt baut zum ersten und einzigen Mal ein kohärentes Raumbild auf, ein Indiz für die ordnungsstiftende Inszenierung dieser Sequenz durch X: kein Bruch auf dem Weg, sondern eine direkte Navigation durch den Gang und um eine Ecke führt uns in As Zimmer, das damit plötzlich eine Verortbarkeit bekommt, die vorher nicht gegeben war. Hier steht A in eindeutig übertriebener Pose: die Arme geöffnet, den Kopf leicht zur Seite geneigt, den Kamerablick, der X' Blick ist, mit offenen Armen und einem entrücktem Lächeln empfangend. In einer emphatischen Wiederholungssequenz springt die Kamerafahrt immer wieder kurz vor der „Berührung“ mit A einige Meter zurück (durch Schnitte), nähert sich erneut, immer schneller, bis die Bewegung wie die Musik sich zu einer Klimax steigern, die durch eine plötzlichen Einstellungswechsel beendet wird und einen statischen, ruhigen Blick auf den Park zeigt. Die Inszenierung der Bilder durch die Stimme hat dieselbe Hysterie erreicht wie die Stimme selbst, die die ruhige, führende Kontrolle über das Bild zu verlieren droht, weil seine Obsession zu eindeutig im Bild selbst Darstellung gefunden hat.⁸

Die narrative kausale Chronologie, die auf den letzten Akt hinausläuft, wird nachhaltig gestört. Auch die Ordnung des Raumes wird aufgebrochen und dokumentiert X' Scheitern: die Zimmerszene bricht auf in Achsensprünge, der Raum sowie die Einrichtung verändert sich in jeder Einstellung,

¹ *Marienbad*, S. 134

² *Marienbad*, S. 135

³ *Marienbad*, S. 135

⁴ *Marienbad*, S. 135

⁵ *Marienbad*, S. 135

⁶ *Marienbad*, S. 135

⁷ *Marienbad*, S. 157

⁸ Der *ciné-roman* ist in der Darstellung der Vergewaltigungsszene, die der Film lediglich andeutet, sehr viel expliziter und beschreibt eine „rapide et brutale scène de viol“ (*Marienbad*, S. 156). Dies ist eine der wenigen Abweichungen, die Resnais vom Roman vorgenommen hat.

Blickrichtung und Bild stimmen nicht mehr überein. X schafft es nicht mehr, die Dinge zu ordnen, ein kohärentes Bild zu inszenieren. Sein repressives Erinnerungsprojekt scheitert: „Je ne me souviens plus... Je ne me souviens plus moi-même.“¹

A erscheint am Anfang als „belle prisonnière“, die von X aus dem Hotelraum befreit werden muss. Er will sie aufwecken und in Bewegung setzen. Es zeigt sich jedoch, dass er sie eigentlich in Bewegung setzt, um sie einer fatalen Finalität zuzuführen, seinem Idealbild einer Szene, in dem sie zu *seiner* Gefangenen wird. Die beiden Protagonisten erscheinen als entgegengesetzte Funktionsträger: während X durch seine narrative Einführung von Zeittiefe eine *Finalität* konstruieren will, bleibt A durch ihre visuellorganisierte Verweigerung immer im Bildmodus der „temps sans profondeur“, also im Ausgangsmodus erstarrt. So bricht die narrative Struktur von X' Erzählung in mindestens drei alternative Enden auf (einmal wird A von M erschossen, einmal stirbt X bei einem Sprung vom Balkon und einmal verlassen beide zusammen das Hotel), und das Schlussbild des Films evoziert dieselbe Situation des Zeit-Bildes wie am Anfang.

Erinnerung wird in diesem Bedeutungsfeld zu einem Machtmittel, zur Legitimation des Finalitätsprinzips: sie ist der Versuch, eine Ordnung zu konstruieren, die über die kontingente Faktizität hinausgeht, die Kontinuität und damit Sinn produzieren soll. Dieses Diskreditieren des Prinzips „Erinnerung“ als Ideologie der Ordnung (und damit des Sinns) hat Robbe-Grillet zuletzt in seinem autobiographischen Projekt der *Romanesques* ausführlich fortgeführt. Die Erinnerung als Versuch, das eigene Leben als Geschichte zu erzählen, die Ordnung der autobiographischen Elemente zu einer narrativen und finalen Struktur, scheitert in einer den Finalnexus aufsplitternden Pluralität von Versionen und Fiktionen.

5.3.3 Von *Trans-Europ-Express* zu *L'homme qui ment*

Die „voix off“ als Stilmittel zur Diskreditierung des narrativen Diskurses und der damit verbundenen Dezentrierung des Erzählers setzt Robbe-Grillet auch in zwei weiteren Filmen auf verschiedene Weise ein, bis er sie ab 1971 mit *L'eden et après* endgültig ersetzt durch die generative Mechanik des erzählerlosen Diskurses.²

Einer dieser Filme ist *Trans-Europ-Express* von 1966. In diesem populärsten wie humorvollsten Film von Robbe-Grillet ist die Autor-Funktion nicht mehr metaphorisch reflektiert in einem *héros-narrateur*, sondern der *héros-narrateur* dieses Films ist selbst ein Autor: er heißt Jean, ist Regisseur (respektive „cinéaste“) und reist mit dem „Script-Girl“ Lucette und dem Filmproduzenten Marc im *Trans-Europ-Express* von Paris nach Antwerpen. Auf der Fahrt arbeiten die drei an einem neuen Filmprojekt, das als *mise en abyme* eingeleitet wird:

Marc: On devrait tourner un film dans un train comme ça.

Jean: Oui, pourquoi pas.

Marc: On pourrait l'appeler *Trans-Europ-Express*. C'est un bon titre.

Jean: Bon, d'accord. Quel sujet?

Marc: Trafic de drogue. [...] Tu sais, quelque chose d'animé, des bagarres, des viols, des trucs qui sautent.

Diese *mise en abyme* wird noch um eine Ebene erweitert, denn der Filmemacher wird von Robbe-Grillet selbst gespielt (und das Script-Girl von seiner Frau Catherine) als „archetype d'auteur“³. Doch der Film, den der Zuschauer zu sehen bekommt, ist nicht der Film, der im Zugabteil entwickelt wird.

¹ *Marienbad*, S. 140

² vgl. dazu Teil 5.4.1 dieser Arbeit

³ Robbe-Grillet: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., S. 20. François Jost benutzt diesen Begriff, um auf die Funktion dieser Figur als Stereotyp zu verweisen, um einer Verwechslung mit dem Autor „Robbe-Grillet“ vorzubeugen. Jean repräsentiere eben nicht den *nouveau romancier* (und damit ist die Besetzung eine zutiefst ambivalent-ironische), sondern den „auteur classique“ aus *Pour un nouveau roman*. Vgl. dazu auch Chateau, Dominique und Jost, François: *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris 1979, S. 257ff.

Zunächst einmal beinhaltet das Filmprojekt von Jean keine Metaebene (also nicht den Entstehungsprozess selbst, es soll kein Film werden über eine Gruppe von Leuten, die einen Film machen will), zum anderen wird das Filmprojekt am Ende der Fahrt wieder fallengelassen, also niemals realisiert (das Ende des Films wird also nicht zum Ausgangspunkt des gesehenen Film selbst, sondern verhindert ihn geradezu). Doch während der Fahrt entwickelt sich ein ironisches Spiel um Inszenierung und Wirklichkeit, in dem – zumindest partiell – die Filmidee der drei Reisenden in Bilder umgesetzt wird.

Jean entwickelt aus Marcs Vorgaben den Plot um einen Drogenkurier (gespielt von Jean-Louis Trintignant), der von falschen Polizisten verfolgt wird und in den Trans-Europ-Express flüchtet. Lucette zeichnet Jeans Erzählung auf ein Tonbandgerät auf. Während Jeans Stimme in schnellen Worten die Handlung entwickelt, setzt sich die Geschichte in Filmbilder um. Wir sehen eine Verfolgungssequenz, die comic-artig überzeichnet ist: alle Protagonisten sind mit großen falschen Bärten ausgestattet, Trintignant zündet schließlich eine kleine Bombe (den Comic-Archetypus eines faustgroßen runden Sprengkörpers mit brennender Lunte) – in der Explosion geht Jeans Stimme unter und der Film über zur Titelsequenz. Bis zu diesem Punkt ist die generative Funktion der Zug-„Zelle“ für die Geschichte um den Drogenkurier eindeutig. Diese Geschichte entwickelt sich nun im Film weiter zu einem typischen „film policier“ mit einem klischeehaften Arsenal von Figuren (Elias im Trenchcoat, der geheimnisvollen Bandenboss Franck, der Inspektor, die verführerisch-verräterische jungen Frau, der Blinde, etc.) und Handlungsmotiven wie Verfolgungen, Schießereien, Liebe und Verrat (die Marc in seinem „Treatment“ bereits vorweggenommen hat).

Trans-Europ-Express besteht also aus zwei aufeinander bezogenen Ebenen, bzw. aus zwei sich abwechselnden „séries“, die François Jost und Dominique Chateau auf die Opposition von „visuel“ und „sonore“ reduziert haben: Die Szenen im Zugabteil bieten „peu de gestes, aucune action“; in ihnen dominiert die Stimme, die „conversation de salon“. Im Gegensatz dazu die Reihe mit Elias:

Dans la seconde série, en revanche, les événements foisonnent; les intrigues se nouent et se dénouent; de la drogue, des malfaiteurs, des policiers... ça bouge! Le héros, Elias, ne cesse d'aller et venir entre Paris et Anvers, tandis que le cinéaste et ses compagnons ont tout juste le temps d'accomplir un trajet unique.¹

Die Bewegung der Reisenden ist von der Gleichmäßigkeit und Zielgerichtetheit ihrer Zugreise geprägt, die sich in ihrem Anspruch nach narrativer Linearität spiegelt. Die tatsächliche „action“ findet in den Szenen mit Elias statt, setzt also die Aktion, die im Zugabteil nur auf der auditiven Ebene evoziert wird in direkte, visuelle Aktion um. Es ergibt sich eine zweifache Struktur, zwei Filme in einem, die unterschiedlichen Modi folgen:

Tout se passe comme si, d'un côté, il y avait un film à écouter, un documentaire sur les difficultés de la création cinématographique, de l'autre, un film à voir, un vrai policier, avec ses crimes, ses assassins, ses « flics ».²

Die Verbindung dieser beiden „séries“ findet über die Tonspur statt, die „voix off“. Ohne diese Relation jedoch wären beide Serien nicht unbedingt plausibel miteinander verknüpft:

Sans la bande-parole, l'entrelacement des séries d'images serait abscons et l'on aurait quelque difficulté à saisir le rapport entre ces paisibles voyageurs et l'agitation désordonnée du trafiquant.³

Tatsächlich wird dieser „rapport“ der beiden Serien oder Ebenen des Films nur über die Stimme der „auteurs“ etabliert. Hätte man nur die Bilder, könnten beide Ebenen auch als parallel laufende, völlig unabhängig von einander stattfindende Geschehnisse fungieren: Wir hätten ein Filmteam, das im Zug fährt und einen Drogenkurier, der unabhängig von den ersteren zur selben Zeit seine Abenteuer erlebt. Allerdings wird durch die „voix off“ (und auch über die klischeeartige Struktur der

¹ ebd., S. 256

² ebd., S. 256

³ ebd., S. 256

Drogengeschichte) suggeriert, die Ebene mit Elias sei eine durch das Filmteam erfundene, die sich von ihrer Realität als Imagination bzw. diegetische Fiktion separiert. Doch genau diese Separation wird durchlässig und die eindeutige Zuweisung der Ebene subversiv unterlaufen.

Der *film policier* wird also immer wieder unterbrochen durch Aufnahmen von dem Inneren der vermeintlichen „generating cell“ des Eisenbahnabteils. Hier diskutieren Marc, Lucette und Jean über die Plausibilität und Kohärenz der Geschichte. Die Frage des Produzenten lautet immer wieder „Et après?“ und impliziert damit die Forderung nach einer chronologischen Entwicklung. Eine Sequenz, in der eine junge Frau in Elias Abteil dessen Koffer durchsucht, wird überlagert von Lucettes Frage „Qu'est-ce quelle cherche?“. Die Unschlüssigkeit der Szene kann von Jean schließlich nicht aufgelöst werden und er lässt sie ganz fallen: Die diegetische Ebene „reagiert“ und Elias Koffer verschwindet aus dem Plot wie aus dem Bild. Immer wieder wird das Tonband mit Jeans Stimme abgehört, um Anknüpfungspunkte zu finden und Widersprüche zu vermeiden. Seine Stimme setzt sich oft als „voix off“ in die Bilder von Elias Geschichte fort, die dadurch abhängig erscheint vom Diskurs des Autors, also die Bebilderung seiner Erzählung ist.

Doch es ist nicht nur seine Stimme, die als „voix off“ über die Filmbilder gelagert ist. Die Fragen und Anmerkungen seiner Mitreisenden sind genauso am Entstehungsprozess der Geschichte beteiligt. Dies hat Roy Armes dazu veranlasst, Jean nur als „one of three narrative voices on the train“¹ zu sehen. Damit haben wir es hier im Gegensatz zu *Marienbad* mit einer Multiplikation der Stimmen zu tun, doch alle arbeiten an einem gemeinsamen Projekt. Außerdem ist es nur Jeans Stimme, die mittels des Magnetophons aufgezeichnet wird. Seiner Stimme bleibt die Autorität des endgültig Aufgezeichneten, doch dieses bleibt zumindest potentiell immer revidierbar respektive „überspielbar“.

Die Bilder, die die Erlebnisse von Trintignants Charakter zeigen, scheinen also durch die „voix off“ in direkte Abhängigkeit zu den Erzählern im Abteil gesetzt zu sein: sie sind die Bebilderung der imaginierten Geschichte, also das Produkt der er im Arbeitsprozess zwischen den drei Stimmen entstehenden Diegese. Doch gegen dieses einfache Schema der kreativen Arbeit am Bild setzt der Film subversive Strategien ein, die immer wieder die Unabhängigkeit von Elias Geschichte von den Reisenden behauptet.

Die Trennung der Erzähler von der diegetischen Welt um Elias (die also extradiegetische Erzähler wären)² wird immer wieder durchbrochen, so dass sich nicht nur beide Welten durchdringen, sondern die völlige Unabhängigkeit von Elias Geschichte von den Reisenden möglich wird, ohne dass beide in irgendeinem diegetischen Zusammenhang stehen würden (und damit beide auf der selben Realitätsebene anzusiedeln wären). Diese Ambivalenz wird unter anderem dadurch ausgelöst, dass Elias nicht nur in demselben Zug fährt wie die Reisenden, sondern dass er ihnen sogar begegnen kann; er *ist* zur selben Zeit in demselben Wagon wie die Filmemacher, und das nicht nur als fiktive Projektion.³ Auch taucht die Frau, die zuvor Elias Koffer durchsucht hat und von Jean aus der Geschichte herausgenommen wurde (samt Koffer), plötzlich an einer Station wieder auf. Jean sieht sie, als er aus dem Fenster blickt: sie rennt über die Bahngleise, den Koffer in der Hand. Hier steht die wirkliche Welt im Widerspruch zur Annahme der Diegese: denn offensichtlich hat sie den Koffer gestohlen und er wurde nicht durch Jeans Autorstimme zum Verschwinden gebracht. Robbe-Grillet nimmt diese Szene zum Anlass, Jean im Gegensatz zur Autorfunktion vielmehr als Zeugen seiner Umwelt zu beschreiben:

¹ Armes: *The films...*, a.a.O., S. 74

² Zum Begriff „extradiégetique“ vgl. Genette, Gérard: *Figures III*, Paris 1972, v.a. S. 238-241

³ Und selbst diese Ebene wird vom Film ein weiteres Mal ironisch gebrochen: als Elias, das Abteil der Reisenden betritt, verstummen diese. Man blickt sich abschätzend an, nach kurzer Zeit verlässt er wieder das Abteil. Nun diskutieren die Reisenden angeregt, ob das nicht „Trintignant“ gewesen sei, der Schauspieler, und Jean beschließt, ihm eine Rolle in seinem Film zu geben. Eine ähnliche anti-diegetische Dimension eröffnet sich auch in *L'homme qui ment* über den Schauspieler Trintignant, der hier zwar als Figur seine Erinnerung an die eigenen Vergangenheit im diegetischen Universum von *L'homme qui ment* verloren hat, aber einer Erinnerung an seine Erlebnis im letzten Film hat, eben in *Trans-Europ-Express*. Vgl. dazu Fußnote 5 auf Seite 156 dieser Arbeit.

Le film est en train de se développer malgré lui [Jean, Anm. v. Verf.], presque contre lui, comme s'il essayait d'intervenir en tant qu'auteur dans une histoire extérieure à lui, en train de se développer selon d'autres normes. Par moment, il est presque témoin de l'histoire.¹

Eine weitere Station, die die Unabhängigkeit von Elias und den Reisenden markiert, ist das Ende des Films: Die drei Reisenden verlassen den Zug und lesen in der Zeitung über die Morde, die der falsche Drogenkurier an zwei jungen Mädchen begangen hat. Der Schlussdialog der drei lautet daraufhin:

Marc: On pourrait en faire un film si tu cherches un sujet pour Anvers.

Lucette: La drogue à Anvers, ce n'est pas très bon. Les gens savent bien qu'ici c'est plutôt le trafic des diamants.

Jean: Et pour faire un film, en tout cas, ce n'est pas possible. Avec les histoires vraies, on a toujours des ennuis.

Damit werden die Morde als „histoires vraies“ gewertet, befinden sich also auf derselben Realitätsebene wie die Reisenden. Chateau und Jost attestieren:

Jean, soudain n'est plus le destinataire du message mais seulement le destinataire, comme si lui-même ne venait d'assister qu'à une représentation.²

Als Autor ist Jean „destinateur“ des Sinns und der Ereignisse um Elias, doch als er von den Morden in der Zeitung erfährt, dreht sich diese Beziehung um und er wird zum „destinataire“ derselben Ereignisse. Und es sind gerade die Morde, die die größte Diskrepanz zwischen der *histoire* der Reisenden und der der Filmbilder entstehen lassen. Sie sind durchweg sexuell motiviert und offenbaren ein sado-erotisches Phantasma, das Elias anzutreiben scheint und nicht mit der geordneten *histoire* der Reisenden konverniert: „Trintignant est constamment obsédé par le fantasme du viol. Jamais l'auteur n'en parle. Non seulement il ne s'en rend pas compte mais parfois il le nie.“³

Zwar spricht der Autor niemals von den Vergewaltigungs-Szenen, die visuell im Film als inszeniertes Spiel einen großen Raum einnehmen, jedoch hat bereits der Produzent am Anfang des Films „viol“ als mögliche Zutat zu dem Film angesprochen. Trotzdem sind diese Szenen niemals durch die „voix off“ begleitet. Im Gegenteil organisiert sich über sie ein Einbruch, eine Invertierung des generativen Prozesses Stimme-Bild: Als die Reisenden an einer Stelle, nachdem der Zuschauer die besagten Szenen bereits gesehen hat, ihr Tonband anstellen, hören wir nicht Jeans Stimme, sondern den Originalton der Vergewaltigungsszene – sie wird quasi zur „voix off“ über den Bildern der Reisenden, die produktive Richtung kehrt sich um und entlässt Elias Erlebnisse in die Welt der vermeintlichen Autoren. Einerseits wird also im Film die Autorfunktion der Reisenden für das im Film Gesehene installiert, andererseits durch subversive Strategien immer wieder aufgebrochen. Letztlich scheint sich sogar eine Umkehr der Autorfunktion anzudeuten: Als der Mann, den wir durch Jeans Erzählung als Elias („Alias“) kennen, einem der jungen Mädchen seinen Namen sagt, nennt er sich „Jean“.

Die gegenläufigen Strategien von *Trans-Europ-Express* thematisieren die Autorfunktion und ihre Umkehrung und weisen damit auch bereits auf die zentrale Thematik der *Romanesques* hin, in denen die Nivellierung der Distanz zwischen „fiktiven“ Figuren und „wirklichen“ Personen, zwischen Autor und Geschöpf auf die Spitze getrieben wird. Zu dieser Nivellierung trägt nicht zuletzt in großen Maße bei, dass sich Robbe-Grillet selbst mit ins Spiel bringt, indem er die Rolle des Filmautors übernimmt. In *L'homme qui ment*, der zwei Jahre nach *Trans-Europ-Express* entstand, haben wir es mit einem weitestgehend „klassischen“ *héros-narrateur* im Sinne Robbe-Grilletts zu tun. Trintignant spielt hier einen jungen Mann, der durch das Erzählen einer Geschichte versucht, sich selbst eine Vergangenheit und eine Identität zu geben, sich selbst also als *personnage* im Sinne von *Pour un nouveau roman* zu

¹ Robbe-Grillet: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., S. 21

² Chateau und Jost : *Nouveau cinéma...*, a.a.O., S. 263

³ Robbe-Grillet: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., S. 21

definieren. Am Anfang sehen wir ihn, durch einen Wald laufend, abwechselnd mit Aufnahmen von schießenden Soldaten. Er wird scheinbar getroffen und stürzt zu Boden. Doch er erhebt sich wieder, unverletzt, und während er zu einem kleinen Dorf gelangt, beginnt er – als „voix off“ – seine Geschichte: „Mon nom est Robin, Jean Robin. Je vais vous raconter mon histoire.“ Aber schon kurze Zeit später beginnt er sich in einer der grundlegenden Fakten seiner Geschichte zu widersprechen, bei seinem eigenen Namen: „Où en étais-je? Ah, mon nom est Boris...“

Im Dorf erfahren wir und Boris von Jean Robin, dem Helden des Ortes, der vermutlich im Widerstand gekämpft hat, gefangengenommen wurde und vermutlich tot ist. Zurückgelassen hat er drei junge Frauen auf einem kleinen Schloss. Boris beginnt nun, eine gemeinsame Vergangenheit mit Jean zu erfinden, er stilisiert sich selbst zum Helden, der Boris befreit hat aus der Gefangenschaft, er erzählt von der gemeinsamen Flucht, von Robins Ermordung durch die Soldaten, etc. Ein andermal „entlarvt“ er Jean als Verräter, wieder ein anderes Mal erscheint er im Bild selbst als Verräter, doch seine Stimme dementiert dies sofort als „voix off“.¹ Doch größtenteils decken sich seine die Bilder, die zu seiner Geschichte zu sehen sind mit den Informationen, die die Stimme gibt. Boris wählt für seine Geschichten vornehmlich die Frauen des Dorfes, zunächst eine recht naiv wirkenden ServiererIn. Sein Auftritt bei ihr wirkt wie eine durchdachte Inszenierung, mit ganzen Körpereinsatz und ausdrucksstarker Gestik und Mimik testet er, ob seine Vorstellung ankommt - und das tut sie, denn er erntet „Applaus“, sowohl von der ServiererIn als auch von einem unsichtbaren Publikum aus dem „off“. Die drei Damen auf dem Schloss zu überzeugen fällt allerdings schwerer, es wird nachgefragt und gezweifelt – doch schließlich gelingt Boris die Eroberung jeder der drei Frauen, vielleicht dem eigentlichen Ziel seiner Erzählstrategie.²

Am Ende steht die Konfrontation mit seinem Double, Jean Robin, der ihn in einer kurzen Sequenz zu erschießen scheint. Als Boris sich erneut erhebt, um wieder mit seiner Geschichte zu beginnen, hören wir zwar seine Stimme, sehen dazu aber das sprechende Gesicht von Jean Robin, während Boris entsetzt zurückweicht. Die Stimme hat vom Erzähler zum Erzählten gewechselt, vom Subjekt zum Objekt der Erzählung, das nun selbst zum Subjekt wird und die Stimme angenommen hat.

Auffällig an Boris ist, dass er sehr viel weniger als X die gesehene „Realität“ um ihn herum mit seiner Stimme beeinflussen kann. Die Sequenzen, die seine Geschichte ins Bild setzen, sind klar getrennt von der im Gegensatz zu *Marienbad* solide wirkenden Realität des Dorfes: Es findet bis auf das Ende keine wirkliche Vermischung der beiden Ebenen statt, nur über die erzählende Stimme selbst und den dazu ausgeführten „Vorführungen“ von Boris. So demonstriert er in einer der prägnantesten Schnittsequenzen des Films die Flucht Jean Robins, indem er einen Sprung auf den Tresen des Lokals vollführt [Abbildungen 17-20]. Mitten im Sprung wechselt das Bild: Der von Boris angefangene Sprung wird nun von Jean zu Ende geführt, allerdings nicht mehr im Lokal, sondern im diegetischen Raum des Speichers, wo er auf die dort gelagerten Säcke gesprungen ist. Boris spielt also eine Rolle, er erzählt nicht nur von Jean, er versetzt sich in Jean, er wird zu Jean. Robbe-Grillet hat Boris denn auch als „comédien“, als „actor“ bezeichnet, der sich selbst durch den definiert, den er spielt: „The actor is the one who is who he says he is“.³ Doch jenseits seiner Rolle scheint er keine Identität zu haben, er ist als „comédien“ jemand, „qui invente son existence“⁴: „Donc l'idée m'est venue d'un personnage qui n'aurait pas d'existence antérieure et qui devrait lui-même produire sa propre existence par ses discours.“⁵

¹ In einem Höhlensystem, in das Jean und Boris auf ihrer Flucht vor den Soldaten gelangt sind, stößt er Jean anscheinend in eine Schlucht. Seine erzählende Stimme allerdings spricht davon, dass Jean Robin gestürzt sei und er ihn nicht mehr retten konnte.

² Robbe-Grillet gibt als Vorbilder für die Figur des Boris einerseits Don Juan an, der durch seine Worte die Eroberung der Frauen intendiert, und andererseits den Typus des Usurpators, einerseits *Boris Godounov* als auch den Boris aus Robbe-Grillet's ersten Roman *Un Régicide* von 1949. Vgl. dazu Robbe-Grillet: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., S. 28f. und Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 42f.

³ Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 44.

⁴ Robbe-Grillet: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., S. 29

⁵ ebd., S. 28. Ironischerweise ist die einzige Erinnerung, die Boris zu haben scheint, die des Schauspielers Trintignant, der sich in einer Szene, auf die Frage, ob er nicht etwas im Schloss

Damit bezieht sich die Stimme auf die eigene Identität und hat im Gegensatz zur autoritären Stimme von X in *Marienbad* keine direkt das Filmbild manipulierende, sondern eine sich anpassende, einfügende Funktion: Dadurch, dass in *L'homme qui ment* eine relativ feste Bildebene als „Realität“ gegeben ist (die des Dorfes), von der die der Erfindungen scharf getrennt sind, ist er es, der sich mittels seiner Stimme an die Umwelt anpassen muss, um eine Rolle in dieser Welt zu finden und spielen zu können. Dabei nimmt er Teile der Realität des Dorfes auf, Informationen, die er bekommt und in die er sich wie Mathias in *Le voyeur* in einen logischen und lückenlosen Diskurs selbst einbringt: „Et, pour cela, il parle, il raconte une histoire. L'histoire qu'il raconte va s'appuyer à chaque instant sur des trucs qu'il a piqués autour de lui dans ce réel qui l'entoure.“¹ Doch während Mathias darauf bedacht war, sich unauffällig zu verhalten, schreibt sich Boris eine wichtige Rolle zu, die des Freundes und Retters von Jean Robin, die des Helden, eine Rolle, die letztendlich seine Eroberungspläne unterstützt – aber in ihrer Entlarvung als Lüge auch zerstört. Die Stimme dient ihm dazu, sich selbst in das Bild des Dorfes zu integrieren. Dabei ist ihre Macht zur Manipulation der Bildebene des Dorfes relativ gering, sie muss dieser Ebene eine weitere hinzufügen, die erfundenen Geschichten, seine Abenteuer mit Jean Robin. Diese sind weitestgehend von der Stimme beherrscht und weichen kaum von ihr ab. Doch der Einbruch am Ende des Films und die Verdopplung des Erzählers in seinem erzählten Gegenstand lassen sein Projekt ins Leere laufen und verbannen ihn selbst in das Reich seiner eigenen Erfindungen, er geht von der einen Bildebene in die andere, selbst geschaffene, über.

5.4 Das Spiel und der Schnitt

En quoi consiste la liberté humaine? De quoi est-elle faite? Eh bien, de morceaux. La société sans cesse me parle et me fournit des stéréotypes que ma liberté se limite à arranger de façon personnelle. La liberté de la parole ne consiste pas du tout dans une liberté essentielle des contenus, mais dans une combinatoire.²

Mit der Phase des *nouveau nouveau roman*, die das Colloque von Cérisy 1971 einläutet, geht eine vollständige Ablösung vom Konzept des „Autors“ einher und wird ersetzt durch eine serielle Kombinatorik von verschiedensten Materialien wie gesellschaftlichen und (pop-)kulturellen Stereotypen und Strukturen. Die Rede vom „Tod des Autors“ gipfelt schließlich in dem Verständnis eines Textes als „simple jeu combinatoire“³, als „subjektlosen, unpersönlichen, autoreferentiellen Diskurs“⁴. Erst die späten *Romanesques* öffnen wieder die Sicht auf das Subjekt als Instanz des Textes und der Erzählung.

Für Robbe-Grillet bedeutet dies, dass die „héros-narrateurs“ sich immer stärker in multiple Stimmen aufsplitten und dass der Diskurs zunehmend von diesen „narrateurs“ autonomisiert und andere Organisationsinstanzen an ihre Stelle treten, die die Sequenzen und Bilder untereinander sich auf sich beziehen lassen und potentielle Ordnungen durch den Leser / Zuschauer möglich machen. Hierbei wird das Konzept des *glissement* zentral, das sowohl literarische wie filmisch umgesetzt wird und damit eine intermediale Brücke schlägt, aber auch die Mediendifferenzen betont, v.a. was das spezifisch filmische Mittel des Schnitts angeht.

Zunächst jedoch ist das theoretische Konzept zu klären und kritisch zu beleuchten, das direkt in die Technik des *glissement* mündet: die Vorstellung vom „mort de l'auteur“, die eigentlich mehr eine Forderung nach der Loslösung vom (fiktiven), den Text organisierenden Subjekt, dem Erzähler ist, die in ihre eigene „Inszenierung“ in den Texten selbst mündet.

vergessen habe, sich daran zu erinnern glaubt, es müsse sein „imperméable“ gewesen sein. Doch dieser „imperméable“ ist sein prägnantes Kleidungsstück aus *Trans-Europ-Express* und eröffnet damit eine Metaebene, die beide Filme über ihren Protagonisten nicht als fiktive Figur, sondern als „den Schauspieler Trintignant“ verknüpft (und der damit selbst zu einer fiktiven Figur wird, die aber zumindest über ein filmübergreifendes Gedächtnis bzw. Bewusstsein verfügt).

¹ ebd., S. 29

² Robbe-Grillet: *Œuvres cinématographiques*, a.a.O., S. 30

³ *M*, S. 10f.

⁴ Blüher: „Die Dezentrierung ...“, a.a.O., S. 87

5.4.1 Terroristische Theorie: *La mort de l'auteur*

Durch den Begriff der „Inszenierung“ soll deutlich werden, dass es sich bei dem Projekt der zunehmenden Zerstörung der „autorhaften“ Subjektinstanz nach *Le voyeur* bis zum *nouveau nouveau roman* nicht um die Zerstörung des „realen Autors“ handelt, deren Produkt der „autorepräsentative“ Text wäre. Sicher sind die erzählexperimentellen Versuche Robbe-Grilletts der 60er und 70er Jahre ein Reflex auf die Theoriediskussion um den „Tod des Autors“, die Foucault 1969 in seinem referentiellen Vortrag „Qu'est-ce qu'un auteur?“¹ als bereits seit einiger Zeit von Kritik und Philosophie zur Kenntnis genommen ausweist.² Für Foucault ist dabei der „Autor“ nicht nur ein literarisches Phänomen, sondern gleichsam eine umfassende geistesgeschichtliche Kategorie:

Cette notion d'auteur constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences.³

Mit der „Individualisierung“ werden Texte einer Person zuortbar, sie klären ein „régime de propriété“⁴, der Autor ist damit ein Produkt des bürgerlichen Kapitalismus. Gleichzeitig wird er zum Garant eines gewissen Einheitsprinzips, der „unité première, solide et fondamentale, qui est celle de l'auteur et de l'œuvre“⁵, die durch bestimmte Stilprinzipien die Zuordnung von Texten zu einem sie produzierenden und besitzenden Subjekt ermöglichen.⁶

Auch für Roland Barthes ist der Autor „un personnage moderne“⁷, entstanden aus Einflüssen von Empirismus, Rationalismus, Kapitalismus und dem Persönlichkeitsrecht.⁸ Er repräsentiert den „prestige de l'individu“ der „personne humaine“⁹, also die verdächtige *profondeur* des Subjekts. Das Subjektkonzept „Autor“ geht dem Text voraus und bildet in einer Literaturkritik, die „est tyranniquement centrée sur l'auteur“¹⁰, den Ausgangs- und Zielpunkt jeder Interpretation von Texten und ihres Sinns. Im „l'empire de l'Auteur“¹¹ geht die einzige Erklärung des „œuvre“ von der Seite der Produktion, des den Text herstellenden Autors aus.

Man erkennt bereits an Barthes metaphorischer Wortwahl, dass das Konzept „Autor“ für ihn wie für Foucault einer repressiv-bürgerlichen Gesellschaftsstruktur angehört, in der der „l'Auteur-Dieu“ zum Sinnbild der grundlegenden Einheitsdiskurse geworden ist, die schließlich als „hypostases“ des Autors auftreten und die Barthes benennt als „la société, l'histoire, la psyché, la liberté“ und „la raison, la science, la loi“.¹² Alle diese Attribute der bürgerlichen Welt, die die Welt des „humanisme“ ist, zielen laut Barthes und Foucault auf eine Vereinheitlichung von Sinn und auf ein geschlossenes System von gesellschaftlicher Ordnung. Der Autor als „Dieu“ steht im Zentrum dieses Systems und garantiert den „sens unique“ in einer Art Persönlichkeitskult des Subjekts, das allein zum Maßstab der Literatur wird. Der Text ist unter der Kategorie „Autor“ nur der Ausdruck, die Expression eines Subjekts, einer Persönlichkeit, die seine Genesis bildet.

¹ Michel Foucault hielt den Vortrag „Qu'est-ce qu'un auteur?“ am 22. Februar 1969 vor der Société française de philosophie. Vgl. Foucault, Michel: „Qu'est-ce qu'un auteur?“, in: ders.: *Dits et écrits*, Bd. 1 (1954-1969), Paris 1994, S. 789-821

² vgl. ebd., S. 793. Ein anderer „Zeuge“ dieses Theorems ist Roland Barthes, der bereits ein Jahr vor Foucault seinen Artikel „La mort de l'auteur“ veröffentlichte. Vgl. Barthes, Roland: „La mort de l'auteur“, in: ders.: *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil 1984, S. 61-67

³ Foucault: „Qu'est-ce qu'un auteur?“, a.a.O., S. 792

⁴ vgl. ebd., S. 799

⁵ ebd., S. 792

⁶ vgl. ebd., S. 801-802

⁷ Barthes „La mort de l'auteur“, a.a.O., S. 64

⁸ vgl. ebd., S. 64

⁹ ebd., S. 64

¹⁰ ebd., S. 64

¹¹ ebd., S. 64

¹² ebd., S. 68

Doch dieses Subjektprinzip „Autor“ und sein „tyrannischer“ Anthropozentrismus wird den Interpreten zufolge Gegenstand einer „revolutionären“ Tendenz der Literatur sowie der Literaturbetrachtung. Barthes stellt dem Prinzip „Autor“ den *écriture*-Begriff gegenüber, der die Autonomie und Selbstreferentialität von Literatur gegenüber jeder, außerhalb ihrer selbst liegenden, persönlichen „origine“ betont. Die traditionelle Frage „Qui parle“ wird angesichts des Verständnisses des Textes als *écriture* nichtig:

[...] l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité [...]¹

Das Konzept des Autors liefert eine Art „signifié dernier“, einen letzten Sinn des Textes, der auf das Subjekt selbst verweist, das ihm vorangeht. In der *écriture* entsteht ein dezentrales Bezugssystem, in dem sich die verschiedenen Elemente kombinieren nach dem Prinzip des „mêler“ und „contrairier“². Als Bild benutzt Barthes den „dictionnaire“, in dem jedes Wort durch andere Wörter definiert wird, die ebenfalls durch weitere Wörter in infinitum sinnhaft gemacht werden. Diese unendliche, offene Verweisstruktur schließt das sinnstiftende und vereinheitlichende Subjekt „Autor“ aus: „l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence“³. An die Stelle des „Auteur-Dieu“ und des „sens unique“ tritt die „écriture multiple“: „Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer*.“⁴ Der Text wird damit zu einer reinen „structure“ von „reprises“ und Bezügen, die nicht mehr durch einen dem Text vorausgehenden Autor zu einer Einheit gebracht werden, sondern sich in ihrer Pluralität entfalten können: „un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les une avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation.“⁵

Die einzige Rolle, die dem Subjekt bei der Textproduktion notwendigerweise noch zufällt, ist die des „scripteur“, einer Art Medium, durch dessen Hand die „langage“ sich selbst schreibt, und dem keine persönliche „voix“ mehr zukommt, die den Text zur Expression eines dem Text vorausgehenden subjektiven Persönlichkeitszustandes machen könnte:

le scripteur moderne naît en même temps que son texte [...] sa main, détaché de toute voix, portée par un pur geste *d'inscription* (et non *d'expression*), trace un champ sans origine - ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même [...]⁶

Der von Barthes und Foucault proklamierte „Tod des Autors“ löst den Text von seinem subjektiven Einheitskriterium, um ihn auf ein kombinatorisches Sprachspiel hin zu öffnen. Dass diese Sichtweise eine durchaus gesellschaftskritische Dimension hat, haben wir bereits festgestellt: der Autor steht als Chiffre für das Subjekt und dessen Vereinheitlichungspotential. Damit weist sich die Rede vom „Tod des Autors“ als Fortsetzung des neostrukturalistischen Diskurs gegen das Subjekt aus. Dessen Vertreter wie Guattari und Deleuze gehen aus vom „Keimgedanken einer „nicht-geschlossenen und de-zentralen Struktur“⁷, die das traditionelle „Systemdenken“, das immer von der Idee eines Mittelpunkts, eines Zentrums bzw. eines einheitlichen, es fundierenden „Prinzips“ ausgeht, auflösen soll. In ihrem Versuch, eine solche Struktur zu denken, führen sie einen destruktiven Diskurs gegen

¹ ebd., S. 63

² ebd., S. 67

³ ebd., S. 63

⁴ ebd., S. 68

⁵ ebd., S. 69. Doch trotz der Pluralität entsteht für Barthes im Tod des Autors ein neuer Pol der „l'unité“, der jedoch auf der entgegengesetzten Seite des literarischen Prozesses steht: der „lecteur“: „mais il y a un lien où cette multiplicité se ressemble, et ce lien, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur [...] l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...]“ (ebd., S. 69). Doch die „unité“, die der Leser (verstanden als unpersönlicher „quelqu'un“) entwirft, ist keine totale wie die des Autors: sie bleibt potentiell offen und „multiple“, da die Sinnproduktion auf der Seite des Lesers mit jedem neuen Lesevorgang (und jedem anderen „lecteur“) sich ständig modifiziert.

⁶ ebd., S. 66f.; Hervorhebung von mir

⁷ vgl. Frank, Manfred: *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt/M 1984, S. 84

das Subjekt, das für sie zum Mittelpunkt, zum systematisierenden Zentrum des Einheitsdenkens geworden ist.

Manfred Frank setzt sich in seiner kritische Schrift *Was ist Neostrukturalismus?* mit dieser Anti-Haltung des Neostrukturalismus gegenüber dem Subjekt auseinander. An dieser Stelle soll dieser Diskurs, den Frank v.a. an den Schriften *Anti-Œdipe* und *Mille Plateaux* entwickelt, nur am Rande berührt werden um zu zeigen, dass die Vorstellung vom „Tod des Autors“ und der „écriture multiple“ nicht nur ein an literarischen Texten entwickeltes Phänomen ist (der Begriff „Autor“ geht ja in Foucault Verständnis über das Gebiet der Literatur weit hinaus), sondern v.a. auch der Reflex eines philosophischen und letztendlich auch metaphysischen Diskurses gegen das Subjekt und für die entgrenzte und dezentrierte Struktur. Im Neostrukturalismus entsteht eine analoge Opposition zu der von Autor und „écriture multiple“ zwischen Subjekt (Einheitsprinzip) und „le multiple“ bzw. der „multiplicité“: der Hauptgedanke von Guattari und Deleuze ist laut Frank derjenige „einer völlig einheitslosen Mannigfaltigkeit (*multiplicité*), für deren Gegenbegriff der des ‘Subjekts’ erhalten muß.“¹ Dieser Satz Franks lässt bereits erkennen, dass für ihn die Opposition zum Subjekt nicht unbedingt zwingend ist. Er erklärt sie aus der Ablehnung Guattaris und Deleuzes des „Systemdenkens oder des Denkens aus der Einheit eines Prinzips, wie es typisch sei für das Denken in seiner metaphysischen Ausprägung“², dessen prägnantester Ausdruck Kants Begriff vom Selbstbewußtsein, der „transzendentalen Synthesis der Apperzeption“ sein soll:

Fügen wir hinzu, dass für Deleuze und Guattari das ‘Subjekt’ der Philosophie eben die Funktion der geistigen Einheit erfüllt, die eine auswuchernde Vielheit der Einfalt (*simplicité*) einer Herkunft (eines Grundes [fondement], einer Wurzel, eines Ursprungs, eines Gesetzes) verpflichtet. Prototypisch gilt dies für Kants Vorstellung, dass das Mannigfaltige der sinnlichen Anschauung, um erkannt zu werden, die Einheit der Kategorien und letztinstanzlich der Einheit des Selbstbewußtseins unterstellt werden muß.³

Das Subjekt als „Wurzel“ und „Ursprung“ der „Einheit“ wird zum Angriffsfeld des Neostrukturalismus. Doch Frank gibt zu bedenken, dass die Opposition zwischen „metaphysischem“ Subjekt und der „multiplicité“ immer schon eine abstrakt-dialektische Entgegensetzung ist, die nicht in der völligen Auflösung einer seiner Seiten (in diesem Fall des Subjekts) entschieden werden kann:

Man entgeht der Metaphysik und ihrem Unizentrismus nicht dadurch, dass man seine Prämissen einfach umkehrt und aus der Privilegierung des Einheitsprinzips eine solche der Vielheit macht. Eine dergleichen abstrakte Opposition ist immer schon metaphysisch und entkommt nicht der Dialektik jener unabdingbaren Wechselbeziehung, die keinem der beiden Momente erlaubt, sich als das Ganze aufzuspreizen. Auch die Mannigfaltigkeit, als abstrakter Gegenbegriff zu dem der Einheit konzipiert, hätte, ließe sich der Gedanke halten, Prinzip-Charakter und wäre eine sich selbst nicht verstehende Einbildung.⁴

Soweit die Kritik Franks. Doch trotz dieser Antinomie, in die das neostrukturalistische Denken gerät, wenn es das Subjekt völlig aufgeben will, bleibt jedoch die Konstatierung dieses Versuchs, die „multiplicité“ ohne Einheitsprinzip zu denken, ein wichtiges geistesgeschichtliches Faktum, das auch die Theorie der Literaturproduktion der 70er Jahre in Frankreich, namentlich des *nouveau roman*, nachhaltig beeinflusst hat. Frank hält trotz seiner kritischen Position fest:

Nirgendwo nämlich im Neostrukturalismus, nicht einmal bei Derrida, findet die Sehnsucht nach Ich-Entgrenzung und Verabschiedung aller Ansprüche auf Fundierung

¹ ebd., S. 439

² ebd., S. 440f.

³ ebd., S. 441. Zu Kants Begriff vom „Selbstbewusstsein“ und dessen Funktion als „das Einige Prinzip“ der drei Kritiken vgl. auch Frank, Manfred: *Eine Einführung in Schellings Philosophie*, Frankfurt/M. 1995, S. 23ff. („Der ‘höchste Punkt’ der kantischen Philosophie und seine idealistische Überbietung“)

⁴ Frank: *Was ist Neostrukturalismus?*, a.a.O., S. 445

von Behauptungen in einem Prinzip einen so starken Ausdruck wie bei Deleuze und Guattari. Diese Sehnsucht selbst will, jedem Urteil zuvor, als ein weitverbreitetes Gefühl unserer Zeit zunächst einmal verstanden und, noch elementarer, zur Kenntnis genommen werden.¹

Frank spricht hier von „Sehnsucht“ und zeitgenössischen Gefühlszuständen, die sich im Denken des Neostukturalismus niederschlagen. Dass diese programmatische Ich-Entgrenzung wiederum eine starke Faszination auch auf literaturphilosophische Denker wie Barthes, Ricardou oder Foucault, aber auch auf Schriftsteller wie unter anderen Philip Sollers, Jean Baudry und eben Robbe-Grillet ausübt, wird durch die gesellschaftskritische Ausrichtung dieser Denkweise einsichtig. Die Faszination entlädt sich in einem Diskurs gegen den als reaktionäre „*notion périmée*“ verstandenen Autorbegriff, der ein Subjekt außerhalb des Textes, einen „realen“ Autor evoziert, der einen Text in seiner Gesamtheit generiert (in Text und Sinn), sich in ihm ausdrückt (den Text also auf Expression reduziert), den Text „besitzt“, ihn völlig kontrolliert und letztendlich auch - dem kapitalistischen System entsprechend - an diesem Text verdient als Produkt seiner genuinen Arbeit.

Dieses „kapitalistische Subjekt“ des Literaturbetriebes wird nun Gegenstand eines regelrechten „terrorisme“ der Literaturtheorie und -praxis. Jean Ricardou eröffnet das zweite Colloque de Cerisy von 1975 zu Robbe-Grillet mit dem Vortrag „Terrorisme, Théorie“, in dem er sein Verständnis vom „terrorisme“ mit Jean Paulhans Worten auf den Punkt bringt: „La définition la plus simple que l'on puisse donner du Terrorisme, c'est qu'il est *misologie*.“² Misologie, Hass auf die Vernunft und die Wissenschaft, die im Verständnis des neostukturalistischen Denkens gleichbedeutend sind mit dem bürgerlichen Einheitsideal und Subjektzentrismus, ist der Antriebsmotor einer „neuen Literatur“ und einer „nouvelle critique“, die vielleicht in ihrer theoretischen Konsequenz über das eigentliche Ziel hinausgeht. In ihr wird das zutiefst verdächtige Subjektkonzept des Autors überlagert von dem Modell einer autonomen, polyphonen Sprache, die sich der zentralen Ordnung durch einen „Autor“ entzieht, diesen überlagert und zum bloßen Medium, zum „scripteur“ macht. An die Stelle des bewußt Einheit konstruierenden Autors tritt die Idee einer *écriture*, die in gewisser Weise wie die des Surrealismus quasi „automatique“ ist. Der Text wird zu einer Art selbstgenerativen Maschine, in der sich die Signifikanten in einem freien Spiel ohne den Ballast des definitiven Sinns befinden, zu einer „écriture, die sich nur noch aus einer Kette von *signifiants* konstituiere“³.

Auf dem Colloque de Cérisy von 1971, das die theoretische Zäsur zwischen dem „klassischen“ und dem *nouveau roman* bildet und diesem seinen Namen gibt, prägt Ricardou den Begriff von der „autoreprésentation“: Er sieht in der Literatur nur das selbstreferentielle Spiel von „générateurs“, von rein sprachlichen Ausgangselemente, die sich nach bestimmten Transformationsregeln zusammensetzen. In der Idee des autogenerativen und autoreferentiellen Textes ist der Tod des Autors sowie des Subjekts bereits implizit vollzogen.⁴ Auch andere literarische Gruppen hat diese Idee vom selbstgenerativen Text stark beeinflusst wie z.B. die „Ouvroir de Littérature Potentielle“ (OuLiPo), in der Schriftsteller wie Queneau, George Perec, Jacques Jouet, Italo Calvino oder Philip Sollers, von denen einige sich auch zum harten Kern der *nouveau romanciers* rechnen, versuchen, Literatur nach mathematischen und linguistisch-grammatikalischen Gesetzmäßigkeiten zu produzieren. Auch an literarischen Vorbildern fehlt es nicht: Raymond Roussel, ein Vorläufer des Surrealismus, der mittels

¹ ebd., S. 440

² Ricardou, Jean: „Terrorisme, Théorie“, in: *Robbe-Grillet: Analyse, théorie, Colloque de Cérisy*, a.a.O., Bd. 1, S. 10-33; hier S. 16

³ Deutsch: *Frauenbilder...*, a.a.O., S. 6

⁴ Dabei ist dieser „Tod“ von Barthes durchaus als literarhistorischer *Prozeß* beschrieben worden, also als ein *Sterben*. Als Orientierungspunkte dieses Siechtums zitiert er in „La mort de l'auteur“ Mallarmé, Proust, den Surrealismus und schließlich die moderne Linguistik, die den Blick auf die Literatur zum Blick auf das sprachliche Material macht. Sowohl bei den „eigentlichen“ Neostukturalisten sowie bei Ricardou und Robbe-Grillet hat diese linguistische Seite, aus der auch der Strukturalismus selbst mit Saussure einmal hervorgegangen ist, großen Einfluss.

ähnlich- und gleichlautenden Wörtern serielle Satzreihen und daraus ganze Romane generiert hat, fasziniert Robbe-Grillet wie Foucault besonders.¹

Die Rede vom „Tod des Autors“ muss in gewisser Weise als eine „terroristische“ Hypothese verstanden werden, die sich dem Diskurs gegen das bürgerlich-metaphysische Subjekt anschließt. Dass man aber den Tod des „realen“ Autors *konstatieren* kann, also die Vernichtung des bewußten, den Text strukturierenden Schriftstellers, ist mehr als fraglich. Sicher setzt gerade das dekonstruktive Sprachspiel, und v.a. die hoch artifiziellen und kompliziert konstruierten Texte Robbe-Grillet einen hohen Bewußtseins- und Reflexionsgrad im Umgang mit Sprache und Strukturen voraus. Sicher ist auch das Bewußtsein des Schriftstellers durchdrungen von unbewußten Elementen, von gesellschaftlichen und sprachlichen „Bildern“, die sich in die *écriture* einschreiben. Doch letztendlich ist das Konzept des „mort de l’auteur“ eine mit revolutionärem Zerstörungspotential beladene Idee, die durch ihre radikale Potentialität zur Faszination und zum Mittel wird, also vielmehr eine *Forderung* ist denn ein festzustellender „Tatbestand“.

Robbe-Grillet selbst hat sich von diesen Theoremen rückblickend ironisch distanziert. Am Beginn von *Le Miroir qui revient* heißt es:

Chacun sait désormais que la notion d’auteur appartient au discours réactionnaire - celui de l’individu, de la propriété privée, du profit - et que le travail du scripteur est au contraire anonyme: simple jeu combinatoire qui pourrait à la limite être confié à une machine, tant il semble programmable, l’intention humaine qui en constitue le projet se trouvant à son tour dépersonnalisée [...] J’ai moi-même beaucoup encouragé ces rassurantes niaiseries.²

Man kann an den Begrifflichkeiten dieses Zitats deutlich den Einfluss von Barthes und Foucault auf den Schriftsteller Robbe-Grillet erkennen. Dass er diesen Diskurs aus späterer Sicht als „niaiserie“ bezeichnet kommt daher, dass dieser sein gesamtes revolutionäres Potential verloren hat und Teil der allgemeinen „idéologie“ geworden ist. Die „rassurantes niaiseries“ haben „ausgedient“:

elles ont perdu en quelques années ce qu’elles pouvaient avoir de scandaleux, de corrosif, donc ce révolutionnaire, pour se ranger dorénavant parmi les idées reçus, alimentant encore le militantisme gnangnan des journaux de mode [...] L’idéologie, toujours masquée, change facilement de figure.³

Um im Bild des „terrorisme“ zu bleiben: die revolutionären Ideen haben ausgedient, sobald sie von der herrschenden Ideologie assimiliert worden sind. Damit wird die Rede vom „Tod des Autors“ relativiert und funktionalisiert: sie hat nur solange Geltung, wie sie noch zerstörerisches, anti-bürgerliches Potential besitzt. Man kann diesen Funktionalismus aus der Sicht der Philosophie verurteilen als unzulässigen, beliebigen Relativismus. Doch wir befinden uns auf dem Feld der Literatur, einer Literatur, die sich als flexible Form der „recherche“ versteht und damit alle ihre Prämissen immer wieder in Frage stellen muss.

Wenn also der „Tod des Autors“ als revolutionäre Idee verstanden wird, die eine Forderung zur Verwirklichung in sich trägt, so muss diese Idee „inszeniert“, sozusagen „realisiert“ werden. Dies geschieht im *nouveau roman* auf der Ebene der Literatur, der Fiktion, dem „Als-ob“. Die literarischen Texte werden als Experimentierfeld genutzt, um dem Tod des Autors bzw. des Subjekts durch ein destruktives Textspiel (fiktionale) Geltung zu verschaffen. Damit wird die Frage „Qui parle“ zu einer textimmanenten, zur Frage nach dem den Text organisierenden Erzählinstanz. Robbe-Grillet hat diese Tendenz bereits 1975 auf dem Colloque de Cérisy betont, indem er selbst den Begriff der „doubles de l’auteur“ für die Organisationsinstanzen seiner Texte durch den der „doubles de la narration“ ersetzt wissen wollte. Der Begriff „Autor“ verweist nicht nur auf den „fiktionalen Sprecher“, sondern auch auf den „wirklichen Schriftsteller“ und Foucault zufolge noch auf ein

¹ vgl. Foucault, Michel: *Raymond Roussel*, Paris 1963 und Robbe-Grillet, Alain: „Énigmes et Transparence chez Raymond Roussel“ (1963), in: ders.: *PNR*, S. 70-76

² *M*, S. 10f.

³ ebd., S. 11

eigenartiges „Dazwischen“.¹ Robbe-Grillet will diese „reale“ Dimension in seinem „l’art pour l’art“-Verständnis zurückstellen. Für ihn wird der Tod des Subjekts in der Dezentrierung von *Erzählinstanzen* im Sinne von „pôles organisateurs“ reflektiert, die textimmanent bleiben und nicht als Verweis auf einen Autor verstanden werden sollen.

In Anerkennung dieser Programmatik Robbe-Grilletts hat Blüher die gesamte Rede vom „Tod des Autors“ als nur den „impliziten Autor“ meinende verstanden:

Die neuen, dezentrierenden, entpersönlichten Erzählverfahren Robbe-Grilletts haben also zweifellos dazu beigetragen, dass man in seinen Romanen keinen „impliziten“ Autor mehr erkennen konnte, sondern nur noch einen subjektlosen, unpersönlichen, autoreferentiellen Diskurs sah [...] Man versteht, dass Roland Barthes oder Michel Foucault damals vom ‘Tod des Autors’ sprechen konnten; man meinte aber eigentlich nur den des impliziten Autors.²

Dass Barthes und Foucault nur den impliziten Autor „gemeint“ haben, ist zweifelhaft. Wir haben bereits die breite soziologisch und geistesgeschichtliche Dimension dieses Begriffs angedeutet. Allerdings wird die Rede vom „Tod des Autors“ in Robbe-Grilletts Verständnis in eine literarische Praxis umgewandelt, in eine textimmanente „Inszenierung“, die nicht auf einen tatsächlichen Sachverhalt verweisen will, sondern diesen erst generieren und im Text entstehen lassen will. Wie diese Inszenierungen des destruktiven Theorems des „Tod des Subjekts“ in Robbe-Grilletts Romanen und Filmen funktionieren, soll im folgenden kurz skizziert werden, um schließlich den Blick zu öffnen auf die „Wiederkehr“ des Subjekts in den „autobiographischen“ *Romanesques*, in denen die Autorproblematik erneut zum Gegenstand werden wird.

5.4.2 Subversive Praxis: *thèmes générateurs* im seriellen Sinnspiel

Die Forderung nach dem „Tod des Autors“ manifestiert sich in einer literarischen Praxis, die Blüher in Hinblick auf Robbe-Grillet als zunehmende Dezentrierung des Erzählers charakterisiert hat.³ Wir haben anhand von *Le voyeur* gesehen, wie der *héros-narrateur* Mathias zunehmend als Organisationsinstanz des Textes dezentriert wurde zugunsten einer Variationsstruktur verschiedener Bild- und Sprachelemente, die das bewußte Subjekt destabilisieren und seine Identität nachhaltig angreifen. Die Rolle der *pôles organisateurs* wird dabei multipliziert und entpersonalisiert: die Funktion der „doubles de la narration“ ist nicht auf Personen beschränkt, sondern wird tendenziell von anderen Textelementen übernommen, die statt der subjektzentristischen Einheit eine multiple Öffnung des Textes ermöglichen.

Doch trotz dieser Tendenz bleiben die Szenen und Bilder, die sich aus der rationalen *histoire* lösen zugunsten einer nicht-linearen Netzstruktur, in *Le voyeur* mit einem relativ identifizierbaren Subjekt korrelativ verbunden: Sie können charakterisiert werden als Wahrnehmungen, Imaginationen und Traumbilder, sind also in ihrer visuellen Metaphorik dieser Charakterisierung an eine Opposition, eben an das sie wahrnehmende, imaginierende, etc. Subjekt gebunden. Diese „Bindung“ ist allerdings keine des Besitzes (es sind nicht wirklich *seine* Bilder) oder der Beherrschung. Vielmehr dreht sich der oppositionelle Bezug von Subjekt-Objekt potentiell um.⁴

Dass die Bilder korrelativ an ein Subjekt gebunden sind, heißt nicht, dass sie bloße Objekte sind. Die Korrelation ist vielmehr eine gleitende Beziehung, ein *glissement*, dessen Pole sich gegeneinander verschieben. Mathias als Subjekt des Textes bleibt als Sehender (wenn wir ihm schon alle anderen Attribute, v.a. das des Handelnden, absprechen müssen) implementiert, die generativen Textelemente können immer in Beziehung zu seiner Wahrnehmung gesetzt werden. Doch gerade die auf das Sehen

¹ vgl. Foucault: „Qu’est-ce qu’un auteur?“, a.a.O., S. 802-803. Foucault bezeichnet den Autor auch als „pluralité d’ego“, die die Grenzen von Text und Realität überschreitet.

² Blüher: „Die Dezentrierung...“, a.a.O., S. 87

³ vgl. ebd.

⁴ Tatsächlich ist das obsessive Bild ja nicht unbedingt an Mathias als seinen „Ausgangspunkt“ gebunden, tritt es doch zunächst als generative Szene eines Zeitungsartikels auf, den Mathias bei sich trägt.

reduzierte Person, die sich dem reinen *regard* der „instantanés“ annähert, ermöglicht die Autonomisierung der Wahrnehmungsbilder zu eigenständigen *pôles organisateurs*. Eine Subjektivität, die sich nur noch in einem visuellen Perspektivismus erfüllt jenseits aller *profondeur*¹ eröffnet einen Freiraum der Dinge und Bilder, die die generative Funktion des Subjekts übernehmen können.

In *La jalousie* ist das Subjekt als Erzähl- bzw. Blickinstanz fast völlig hinter dem neutralen Er-Code versteckt. Der perspektivische Blickpunkt scheint auf kein eigentliches Subjekt mehr zu verweisen und ist dem reinen *regard* der *Instantanés* am nächsten. Der Text besteht aus seriellen Sequenzen, die sich in leicht modifizierter Form ständig wiederholen und im Präsens stehen. Nur durch einige wenige, wohl dosierte indirekte Hinweise wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass neben den Hauptfiguren A... und Franck noch eine dritte Person existieren muss, aus deren Perspektive das Geschehen dargestellt ist. Diese versteckte, indirekte Person bildet

noch die Basis eines subjektiven ‘Bewußtseins’ [...], das aus einer dezentrierten Position heraus die Flut seiner Wahrnehmungen, Erinnerungen und Halluzinationen zu ordnen und ‘neutralisierend’ zu beschreiben versucht.²

Doch noch stärker als Mathias verliert diese Person an Konsistenz. Gab es in *Le voyeur* eine zentrale Absence in der Handlung, so ist in *La jalousie* die Erzählinstanz selbst ein „narrateur absent“³ und in einem neutralen Diskurs fast völlig aufgehoben. Sie bildet nur mehr eine Leerstelle „dans cette déconcertante technique du ‘centre vide’ [...]“⁴. Morrissette hat diesen „mode narratif“ auch als „je-néant“⁵ beschrieben, einen Passus, den er in Anlehnung an Sartres Subjektkonzept in *L’Etre et le Néant* als „la conscience [qui] n’existe que comme résultat d’un processus de néantisation“⁶ verstanden wissen will. Ähnliches gilt auch für den eifersüchtigen Ehemann: er existiert nur durch die Unterdrückung, durch die Negation seines Vorhandenseins durch den Text, die wiederum deutlich wird durch die Dingzeichen, die noch auf seine implizite Existenz verweisen. Doch ein zentraler *pôle organisateur* ist auch er nicht.

Diese Rolle übernehmen zunehmenden die Motive und Bildinszenierungen, die die Texte strukturieren. Robbe-Grillet verweist selbst in bezug auf *La jalousie* auf alternative Organisationszentren: „les cris des carnassiers nocturnes autour de la maison ou le vol des insectes dans la lumière de la lampe qui sont également des sortes de pôles organisateurs du récit“⁷. Ein weiteres wichtiges Element muss noch hinzugefügt werden: der „mille-pattes“. Das Insekt gehört in eine „scène capitale“ des Romans und organisiert um sich die Themen wie Eifersucht, „brutalité, énergie, sexualité“⁸, die im neutralen Diskurs unterschwellig vorhanden sind.

Während eines Essens erblickt A... an der Wand das feingliedrige Insekt. Franck übernimmt die Rolle des Beschützers und tötet den „mille pattes“ mit einer energischen Aktion, während A... die Tat mit erhöhter Aspiration und verkrampften Händen verfolgt. Die „sous-entendus érotiques“⁹ dieser Szene werden zur Qual für den eifersüchtigen Ehemann, vielleicht sogar zum eigentlichen Auslöser der „jalousie“ und damit des tyrannisch-kontrollierenden *regard* des misstrauischen Ehemanns. Der Fleck, den der tote Tausendfüßler an der Wand hinterlassen hat, funktioniert wieder wie ein visueller Auslöser des *délire*: er fesselt den Blick des Subjekts, welches sich sofort in imaginären Wiederholungen der Tausendfüßler-Szene verliert, die zum generativen Thema des Textes wird. Der Fleck hat zudem die Form eines Fragezeichens angenommen, das symbolisch ähnlich wie die „huit“ für die Grundstruktur des Romans steht: des Misstrauens und der daraus resultierenden „jalousie“.

¹ vgl. die Abschnitte 2.4.1 und 2.4.2 dieser Arbeit über den reinen *regard*

² Blüher: „Die Dezentrierung...“, a.a.O., S. 91

³ *M.*, S. 39

⁴ ebd., S. 40

⁵ Morrissette: *Les romans de Robbe Grillet*, a.a.O., S. 112

⁶ ebd., S. 112, Anmerkung 2

⁷ *Robbe-Grillet: Analyse, théorie*, a.a.O., S. 133; vgl. das vollständige Zitat auf S. 127 dieser Arbeit

⁸ Morrissette: *Les romans de Robbe Grillet*, a.a.O., S. 118

⁹ ebd., S. 118

Beide Romane, *Le voyeur* und *La jalousie*, bauen noch auf einer subjektiven Basis auf, die in *La jalousie* fast vollständig hinter einem autonom anmutenden Textspiel von sich wiederholenden und variierenden Szenen verschwindet, die organisiert sind nicht mehr durch das Subjekt, das zwar noch eine gewisse dezentrierte Stellung als Wahrnehmendes hat, sondern über andere Textelemente, die die Basis für die Entstehung des Diskurses bilden, in dem sie in den Subjekten halluzinative Diskurse auslösen, die sich verselbstständigen.

Diese Kombinationsprozesse enthüllen in ihrer Widersprüchlichkeit und Aleatorik die Illusion des mimetischen Diskurses, oder wie Joachim Küpper es ausdrückt: Robbe-Grillet's Text

besagt, dass die aus Zeichen synthetisierten Wirklichkeitsbilder keinen anderen Status haben als die Zeichen selbst: Sie sind nach Konventionen konstruiert und in differentiellen Oppositionen definierte Bedeutungssysteme, deren postulierte 'Einheit' mit dem modellierten Objekt, der Wirklichkeit, sich dann als pure Annahme erweist, wenn man die Regeln des Systems durch eine serielle Exposition der von ihr generierten Elemente bloßlegt.¹

La Maison de rendez-vous (1965) stellt ein solches Bedeutungssystem aus seriellen Elementen dar, die die Annahme einer Analogie zur „Wirklichkeit“ mittels eines kurzen Vorworts von vornherein ablehnt: „L'auteur tient à préciser que ce roman ne peut, en aucune manière, être considéré comme un document sur la vie dans le territoire anglais de Hong Kong.“² Der Text besteht aus comic-artigen, klischeehaften Bild- und Handlungssequenzen, die sich aus kulturellen und literarischen Trivialmustern zusammensetzen. Die subjektive Basis der Ich-Erzählinstanz wird in diesem System selbst zu „einem 'mobilen' Element“, „das in der Aleatorik und Serialität der übrigen Textstruktur aufgeht“.³ Zwar gibt es offensichtlich einen Ich-Erzähler, doch diese Position wird von verschiedenen Figuren des Textes besetzt und büßt damit an eindeutiger Identität und Konsistenz ein. Diese Figuren sind Stereotype, die wie die Handlungssequenzen und Schauplätze aus einem Reservoir kollektiver moderner „Mythologien“ entstammen, wie man sie in trivialen Agentenromanen findet.

Robbe-Grillet bezeichnet die Versatzstücke, die das Gerüst des Textes bilden, als „thèmes générateurs“, die er als quasi mythologisches Bildmaterial eines kollektiven Unterbewußtseins im Sinne von Barthes' „mythes de la vie quotidienne“ ansieht⁴, die sich in seinem Roman als textinterne *pôles organisateurs* kombinatorisch zu einer Collage der trivial-mythologischen Elemente der modernen Industrie- und Mediengesellschaft zusammensetzen. In dem Konglomerat aus Sadismus, Prostitution, Agenten- und Heldentum, die als Themen ihren repräsentativen Raum in dem von Klischeevorstellungen geprägten Dekor der asiatischen Metropole Hongkong finden, sind auch die Ich-Instanzen einbezogen, die selbst als Stereotypen zu variablen Textmerkmalen werden, die

¹ Küpper: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung...*, a.a.O., S. 186

² Robbe-Grillet, Alain: *La Maison de rendez-vous*, Paris 1965, S. 7. Das Prinzip der dem Text vorangestellten „préfaces“ benutzt Robbe-Grillet auch in *Dans le labyrinthe*, wo es heißt: „Ce récit est une fiction, non un témoignage.“ (Robbe-Grillet, Alain: *Dans le labyrinthe*, Paris 1959, S. 9) Man sollte diese kurzen Einleitungstexte jedoch nicht in ihrer scheinbaren „Unschuldigkeit“ als ernstgemeinte, nicht-fiktionale und erklärende Vorwörter des „realen“ Autors Robbe-Grillet ansehen. Vielmehr gehören sie bereits selbst zum seriellen-parodistischen Text: sie sind in gewisser Weise Parodien auf Vorwörter, in denen der Autor autoritäre Hinweise auf die Fiktionalität seiner Texte an den noch in der Illusion der Fiktion gefangenen Leser gibt. Nicht nur die Trivialität ihrer Aussage („Romane sind Fiktionen“), auch eine innere Widersprüchlichkeit entwertet sie als referentielle Äußerung des „realen“ Autors: in *La Maison* folgt auf das erste Vorwort, das die Fiktionalität der Orte und Handlungen betont, ein zweites Vorwort, das darauf hinweist, dass der „auteur“ selbst lange an den beschriebenen Orten gelebt hat und die vorweggenommene Kritik einiger Leser, die seine Beschreibungen nicht als mit der Realität konform ansehen könnten, unberechtigt sei ob seiner Autorität des Selbst-Erlebten. Hier wird deutlich, dass diese Vorwörter bereits Fallen des Textes sind und sich in die Kombinatorik mit literarischen Konventionen und Mustern einreihen.

³ Blüher: „Die Dezentrierung...“, a.a.O., S. 94

⁴ vgl. Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris 1957, S. 7

verschiedene konventionelle Erzähltypen aus trivialen Agenten- und Kriminalromanen reproduzieren.¹ Sie organisieren nicht eigentlich die *thèmes générateurs*, sondern werden selbst zu Elementen einer intertextuellen Reflexion und Kombination. Der Roman wird zu einem antimimetischen, artifiziell-parodistischen Spiel mit Erzählschemata und Themen, die auch das Subjekt selbst als ein solches Element in die meta-synthetische Fiktion einbeziehen. Das Subjekt arrangiert nicht mehr als Kerninstanz die Bilder in Form von Imaginationen oder Halluzinationen, sondern ist selbst Teil der kollektiven *thèmes générateurs*, rückt also aus dem Zentrum an die Peripherie der aleatorisch-variablen Textstruktur. Robbe-Grillet beschreibt diese Entwicklung, die ihn schließlich zur rein autorepräsentativen Form des *nouveau roman* führt, folgendermaßen:

A mesure que le récit s'avance, tous les éléments mis en jeu ont tendance à vouloir reprendre la narration à leur compte. Dans *La maison de rendez-vous*, la narration est reprise d'abord par les personnages (le gros homme rouge, Johnson, Manneret, Lady Ava, etc.), puis par les lieux ou des objets (le théâtre, la cour où sont rangés tous les accessoires, l'illustré chinois) et à la fin on a l'impression que tous les éléments du récit, tous les décors, tous les événements, tous les instruments ou personnages ne sont que des voix narratrices en même temps que des objets narrés. Dans *Projet pour une révolution* cela m'a conduit encore plus loin: à la fin, tous les mots du livre sont en train de parler ensemble, et c'est eux le narrateur.²

Diese auf dem Colloque de Cérisy 1971 geäußerten Worte wurden von Theoretikern wie Ricardou mit Begeisterung aufgenommen. Der Verweis auf die Wörter selbst und deren generative Funktion, förderten die Interpretation des *nouveau roman* als reines „jeu de mots“, als autoreflexives Spiel mit Signifikanten. Paradigmatisch für diese Deutung ist Ricardous Analyse von *Projet pour une révolution à New York* (1970). Für ihn bilden einzelne Worte die Grundlage des gesamten Textgerüsts. Durch sprachliche Variationen generieren sie die Grundbausteine des Romans. So bildet bsplw. das Wort „rouge“ den Ausgangspunkt für eine generative Wortverkettung, die dem gesamten Roman zugrundeliegt: rouge - orgue - organiste - organe - orgasme - Morgan - mort - gants - etc.³

Diese von Ricardou sogenannten „générateurs“ bilden als Signifikantkette die Grundlage der *écriture*, die nur noch ein Sprachspiel ist und alle semantischen Konstrukte im Sinne von Tel Quel als „idéologique“ entlarvt und nur noch auf das eigene Material, die Wörter selbst verweist. Die Kombinationsregeln dieser „générateurs“ liegen nicht mehr in der Konstruktion eines sinnvollen semantischen Gehalts (dem küpperschen „Wirklichkeitsbild“, das aus konventionellen Bedeutungssystemen besteht), sondern in ihrer Eigenschaft als sprachliches Material.

Robbe-Grillet hat diesen streng formalistischen Ansatz zwar selbst unterstützt (z.B. durch obige Aussage), doch hat er sich auch gegen die Einseitigkeit der Interpretation Ricardous ausgesprochen. Für ihn ist es nicht das Wort „rouge“ allein, das als linguistische Einheit den Text generiert, sondern vielmehr dessen semantischer Gehalt: die Farbe Rot, die eine viel kompliziertere Struktur von Assoziations- und Konnotationsketten auslöst. Gegen Ricardous „générateurs“, die eine unzulässige Vorstellung der „innocence“ von Sprache voraussetzt,⁴ stellt er den Begriff der „thèmes générateurs“, „mit bestimmten gesellschaftlichen Sinngehalt befrachtete Grundmotive“⁵.

Der Text ist also nicht nur ein autonomes Sprachspiel, sondern auch ein Spiel mit Themen, die modern-mythologische Inhalte bilden. Für Barthes ist der Mythos ein „système sémiologique seconde“⁶, das die Zeichen der Sprache als Signifikanten des mythischen Zeichens benutzt. Robbe-Grillet's Texte seit *La Maison* sind in diesem Sinne Systeme, die wiederum das „sekundäre semiologische“ des Mythos übersteigen: sie benutzen das mythische Material einer alltäglich-trivialen Kultur zum destruirenden Kombinationsspiel; nicht um die literarischen Muster weiterzuschreiben,

¹ vgl. Blüher: „Die Dezentrierung...“, a.a.O., S. 95

² *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. Colloque de Cérisy*, Paris 1972, Bd. II, S. 169

³ vgl. Ricardou, Jean: „La fiction flamboyante“, in: ders.: *Pour une théorie du nouveau roman*, a.a.O., S. 211-233

⁴ vgl. Deutsch: *Frauenbilder*, a.a.O., S. 10

⁵ ebd., S. 11

⁶ Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris 1957, S. 221

sondern um sie in ihrer Eigenschaft als konventionalisierte Zeichensysteme sichtbar zu machen und genüsslich auseinander zunehmen.

Der Fundus, aus dem Robbe-Grillet in diesem Pop-Art-Spiel schöpft, ist vielfältig und heterogen: in *Projet pour une révolution* sind es gängige Großstadtklischees (namentlich bezogen auf New York), die sich aus Kriminal- und Pornofilmen, Comic- und Videosequenzen zusammensetzen, die alle über die Farbe rot als Zeichen der Gewalt und Erotik organisiert sind. Eine durch sadistische Wunschvorstellungen gefärbte römische Geschichts-Mythologie (der Vanadae-Mythos mit seinen von Römern gefolterten und vergewaltigten christlichen Jungfrauen, die sowohl in *Topologie d'une cité fantôme* wie auch in *La belle captive* präsent) vermischt sich mit an David Hamilton angelehnte Weichzeichner-Erotik, die einen ästhetisierten Frauenmythos der 70er transportiert. Differenzierungen zwischen antiken und modernen Mythen werden prinzipiell in einem pluralistischen Konglomerat übergangen und bilden zusammen ein zeitloses trivial-kulturelles Bilderreservoir. Schließlich tauchen intertextuellen Bezüge zu anderen Romanen Robbe-Grillet auf, die selbst Gegenstand des mythologischen Reservoirs einer postmodernen Literatur werden, bis Robbe-Grillet in den *Romanesques* den „Mythos“ *nouveau roman* selbst sowie den um seine eigene Person in das destruktive Spiel einführt.

Die Übergänge zwischen den Bildern und Szenen der Romane sind nicht mehr organisiert über ein sie hervorbringendes Subjekts, sondern ordnen sich an über sie strukturierende Elemente wie formal-homologe Bezüge geometrischer Formen, die wie metamorphotische Überblendungen funktionieren (die Wasserlache einer Melone geht über in die Blutlache eines weiblichen Opfers in *Topologie*), architektonischer Räume und ritualisierte Gesten und Handlungen. Bestimmte Szenen werden zu Teilen einer Theateraufführung, eines Spielkartenmotivs oder bekommen einem antik-mythologischen Rahmen. Inventarisierte Szenen wiederholen sich in verschiedenen Kontexten und fungieren selbst als die eigentlichen „Figuren“ der Romane. Zunehmend sind es auch Gemälde, namentlich von Gustave Moreau, Paul Delvaux und René Magritte, und Fotografien wie die von Hamilton, die als Ausgangs- oder Kontrapunkte des Textspiels und als Figurationen des Mythos dienen. Dabei verlieren sie als fragmentarische Einheiten im Spiel der Konfrontation und gegenseitiger Überlagerung ihre ursprüngliche Bedeutung und treten ein in eine „Zirkulation des Sinns“. Das Subjekt ist in diesem Sinnspiel aufgelöst. Das „Ich“ wird zum potentiellen Träger verschiedener Figuren und Erzähler, die zu keiner Einheit mehr finden. Das Subjekt ist damit zum Teilaspekt des Spiels geworden, das nur noch ein *thème générateur* unter anderen ist, also ein Objekt eines „autonom“-seriellen Textes. Wie bei Barthes gibt es für Robbe-Grillet schließlich nur noch den Leser, der als Subjekt aktiv an dem Prozess der Sinndestruktion und -rekonstruktion involviert ist. In seinem Roman *La belle captive*, wo Abbildungen von Gemälden Magrittes als eigenständige (d.h. nicht den Text bloß illustrierende) Elemente eines intermedialen Sinnspiels in den Text integriert sind, schreibt Robbe-Grillet:

ayant d'abord accepté les images comme impulsion génératrice, c'est bientôt l'écart variable entre elles et le texte – quelquefois aussi le rapport métonymique ou même l'opposition – qui devient le principal paramètre du jeu. Ainsi le lecteur-spectateur est-il convié à prendre part (créateur à son tour d'un itinéraire) à cette circulation du sens parmi les organisations mouvantes de la phrase qui donne à voir et du tableau qui raconte.¹

Die „Zirkulation des Sinns“, die kombinatorische Verknüpfung von *thèmes générateurs* als Spiel mit Fragmenten konventioneller Sinnsysteme, hat sich von den sie generierenden Subjekt-Instanzen gelöst und selbst die Rolle des *pôle organisateur* übernommen. Im destruktiven „jeu de construction“ ist das Subjekt nicht mehr als ein zu destruierender Mythos im freien Spiel der Worte und Bilder. Robbe-Grillet selbst räumt dem Begriff des Spiels in Anlehnung an die literarischen Experimente Borges' in seinem eigenen Werk einen hohen Stellenwert ein:

Das Spiel setzt gewissermaßen Gesetz und Ordnung in Frage. Das Spiel erlaubt mir, die Welt zu benennen, es liefert mir ständig Elemente und eine mögliche Ordnung dieser Elemente. Ich muß mir aber immer bewußt sein, dass es sich stets nur um eine unter vielen möglichen Ordnungen handelt, und dass ich mich wahrscheinlich vor ihr

¹ Robbe-Grillet: *La belle captive*, a.a.O., Klappentext von Robbe-Grillet

in acht nehmen muß, da die Gesellschaft sie mir aufzudrängen versucht. Es gibt andere mögliche Ordnungen; und deshalb muß ich immer wieder zu diesen Elementen der Welt greifen und mit ihnen spielen.¹

In Bezug auf den Film bedeutet diese Hinwendung zum Spiel auch eine andere Produktionsweise. Im Gegensatz zu *L'immortelle*, wo der *ciné-roman* fast den gesamten zu realisierenden Film „vorgeschrieben“ hatte, werden in den Filmprojekten spätestens seit *Eden et après* (1971) der *hasard* und der Begriff der *aventure* bestimmend.² *Eden* ist der erste Film, für den fast kein Skript vorhanden war. Vielmehr gingen Robbe-Grillet und seine Schauspieler (denen zu Beginn der Dreharbeiten keine feste Rolle zugeschrieben war) von insgesamt zwölf generativen Themen aus, wie „jeu“, „du sang qui roule“, „le double“, „le miroir“, „violence sexuelle“ etc. Anstatt diese Themen in eine Struktur der Kausalität zu überführen, ist das Ziel eine Struktur der Serialität:

Just as Schoenberg would use twelve chromatic tones in a series and then use the same twelve tones in a different order in subsequent series, I planned to use the twelve themes in a series and then the same twelve themes in a newly ordered series and so on. When tones are grouped together, no meaning is produced, but when the theme „to drink“ is juxtaposed to the theme „poison“, it produces „drink poison“. The combination thus produces the theme of „death“. I wrote only the first series. All the other series were produced by the work itselfs and the aventure of the shooting.³

Durch diese Produktionsweise der „aventure“ minimiert sich die „Autorintention“, die sich im Werk ausdrückt, zu einer rein formalen Ausgangshypothese. Das Ergebnis, also der Film selbst, ist eine mögliche Realisation des spielerisch-aleatorischen Systems. Dass die Szenen und Bilder von *Eden* letztendlich auch einen ganz anderen Film hätten ergeben können, „beweist“ Robbe-Grillet in einem anschließenden, ungewöhnlichen Experiment: Aus demselben Material, aus dem *L'eden et après* besteht, schneidet er mit seinem Cutter Bob Wade einen völlig anderen Film, nämlich *N a pris les dès*, der nicht nur vom Titel her ein Anagramm seines Vorgängers darstellt. In dieser Vorgehensweise findet eine multiple, selbstreflexive und spielerische *écriture* Ausdruck, die keine kohärente Einheit von Sinn und Subjekt mehr bereitstellt, sondern nur noch ein Sinnspiel ist, das in jeder Lektüre mit jedem *ciné-lecteur* zu neuen Sinnzusammenhängen kommen kann und soll.

Bei der Kombinatorik von Themen und Szenen stellt sich nun allerdings die Frage nach den Übergängen zwischen den Elementen. Im Film sind diese Übergänge zumeist realisiert durch den Schnitt. Und es ist sicher kein Zufall, wenn Robbe-Grillet in seiner obigen Aussage die „juxtaposition“ von zwei Elementen als Mittel zur Produktion eines dritten, einer neuen Bedeutung vorstellt. Dies erinnert nicht von ungefähr an Sergej Eisensteins bekannte Erläuterungen seiner Montagetheorie. In *The Dramaturgy of Film Form*, einen Text, auf den Robbe-Grillet desöfteren namentlich verwiesen hat, illustriert Eisenstein sein Konzept der dramatischen Konfliktmontage durch einen Rückgriff auf japanische Schriftzeichen, die in ihrer Kombination ein neues Wort, eine neue Bedeutung erhalten:

But in my view montage is not an idea composed of successive shots stuck together but an idea that DERIVES from the collision between two shots that are independent of one another (the ‚dramatic‘ principle). [...] As in Japanese hieroglyphics in which two independent ideographic characters (‚shots‘) are juxtaposed and *explode* into a

¹ Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 35

² Mit dem Begriff der „aventure“ und dem eng damit verknüpften des „hasard“ in der Geschichte der ästhetischen Produktion hat sich eingehend Michael Nerlich beschäftigt in seiner Untersuchung *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes*, a.a.O. Vgl. v.a. seine Analyse von *L'eden et après* unter diesem Aspekt, S. 331-376

³ Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 55

concept. Thus: Eye + Water = Crying; Door + Ear = Eavesdropping; Child + Mouth = Screaming [...]¹

Es wird also nötig sein, einen Blick auf Robbe-Grillet's Montagekonzept zu werfen und dies unter Einbeziehung und Gegenüberstellung zu dem Eisensteins. Der robbe-grillet'sche Schnitt ist dabei mit dem Begriff des *glissement* verbunden, der den Übergang von einem Element zu einem anderen charakterisiert.

5.4.3 Montage und *Glissements*

Die *glissement*-Strategien bei Robbe-Grillet sind sehr komplex und auf verschiedenen Ebenen zu finden. *Glissement* bedeutet zunächst ganz allgemein „Gleiten“, sowohl das Gleiten des Sinns als auch der Wahrnehmung des Lesers / Zuschauers, das durch die spielerische „écritue“ ermöglicht wird. Für Dümchen bilden die *glissements* „die Verbindungsstücke zwischen Ordnung und Unordnung [...], indem sie unterschiedliche Ordnungssysteme ineinander übergehen lassen oder durch Verschiebung Unordnung schaffen.“² Dabei werden Übergänge von verschiedenen Ebenen, Szenen oder Bildern durch formale Ähnlichkeiten und gemeinsame Merkmale geschaffen, die assoziativ die Bildebenen miteinander verbinden. So können bestimmte Objekte mit gleitenden Bedeutungsinhalten versehen werden wie das Symbol der Acht in *Le voyeur*, das sich in vielfältigen visuellen Konstellationen der Umwelt widerspiegelt. Orte können gewechselt werden über ein fokussiertes gemeinsames Detail (der Nacken von L, der die Verbindung von der Nachtlokal-Szene zum Zimmer von N organisiert) oder Personen überlagern sich und werden ausgetauscht wie Boris durch sein „double“ Jean Robin, wobei dieser *glissement* ebenfalls einen zwischen den diegetischen Ebenen darstellt. Aber auch die *superposition* verschiedener Bildtypen ineinander (perzeptive Bilder in imaginierte usw.) oder die häufigen Übergänge „von starren Bildern zu bewegten Episoden“³ (so der Wechsel in der obsessiven Wahrnehmung von Fotos zu lebendigen Szenen oder von lebendigen Szenen zu starren *instantanés*) gehören in das Feld der *glissements*.⁴

Auf der Suche nach ästhetischen Vorbildern für die *glissement*-Strukturen stößt Dümchen bezeichnenderweise auf einen Filmemacher: Luis Buñuel.⁵ Sie führt die zwei berühmten Beispiele aus *Un chien andalou* (1928) an, die als „Szenenwechsel durch Überlagerung verschiedener Objekte, die mittels gemeinsamer Merkmale durchgeführt [werden]“⁶ gelten können: Einmal die Prolog-Sequenz, in der durch einen harten Schnitt vom Mond, an dem eine dünne Wolke vorbeizieht, auf das Zerschneiden eines Auges übergegangen wird. Im zweiten Beispiel wird das *glissement* nicht durch einen Schnitt, sondern durch eine Überblendung realisiert (Dümchen betont dabei, dass in der Filmsprache „glissement“ auch „Überblendung“ meint): die bekannte assoziative Bildkette, die von einer Hand, aus deren Mitte Ameisen aus einem Loch krabbeln, zu den Achselhaaren einer Frau, zu

¹ Eisenstein, Sergej: „The Dramaturgy of Film Form (The dialectical Approach to Film Form)“, in: ders.: *Selected Works, Vol. I: Writings 1922-34*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1988, S. 161-180; hier S. 164

² Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S. 99

³ ebd., S. 106

⁴ Dümchen versucht eine Unterteilung der *glissements* in fünf Kategorien, die sich allerdings nicht immer eindeutig voneinander abgrenzen lassen: Die „Glissements de(s) sens“ unterteilen sich in die wahrnehmungsästhetischen, die „sens“ als „Sinne“ verstehen (Wahrnehmungstäuschungen etc.), und die, die „sens“ als „Sinn“, als Signifikation begreifen. Hierin fasst Dümchen auch alle Phänomene, in denen Objekte und Personen durch andere, mit denen sie durch äußere Merkmale korrespondieren, ersetzt werden. Als dritten *glissement* beschreibt sie den „Übergang von starren Bildern zu bewegten Episoden“, als vierten alle Phänomene des „redoublement – dédoublement“, also Verdoppelungen und Spiegelstrukturen. Als letzte Kategorie stellt sie die der „Plurifunktionalität oder Ambiguität“ vor, in der die „Eindeutigkeit der Zuordnung von signifiant und signifié“ aufgehoben wird. Vgl. Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S. 99-111

⁵ Robbe-Grillet selbst hat immer wieder den Bezug seiner Filme zu Buñuel betont. So z.B. in *Fragola: Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 41-42

⁶ Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S. 104

einem Seeigel übergeht und die letztendlich in einer kreisförmigen Gruppe von Menschen endet, in deren Mitte eine Frau mit einer abgeschlagenen Hand spielt. Die Wandlung der Objekte bei Buñuel enthebt die Objekte aus ihrem eigentlichen Kontext und bindet sie ein in ein „Netz von Affinitäten“¹, dass bei Buñuel zu einer Reaktivierung einer „ursprünglichen Wahrnehmung der Dinge“² führen soll.

Interessanter Weise offenbart sich in diesem Hinweis auf Buñuel auch eine signifikante Differenz zu Robbe-Grilletts Filmtechnik: bei ihm ist der *glissement* so gut wie nie durch eine tatsächliche filmtechnische „Überblendung“ realisiert, obwohl sich dies gerade beim Übergang von verschiedenen Bildtypen (wie vom perzeptiven zum imaginierten Bild) anbieten würde. Ein Grund für diese Ausparung der Überblendungstechnik könnte sein, dass gerade der offensichtliche Charakter einer Bildebene als Traum, Imagination oder Erinnerung vermieden werden soll und die Überblendung gerade ein mögliches Mittel dieses deutlichen „Übergangs“-prozesses ist. Der Schnitt jedoch hat eine völlig andere Qualität, da er nicht zwingend sofort einen zusammenhängenden Übergang sichtbar werden lässt: Wenn man aus dem Abteil der drei Reisenden in *Trans-Europ-Express* in ein anderes Abteil schneidet, in dem Trintignant sitzt, so kann dies die „natürliche“ Fortsetzung derselben Realitätsebene in einem anderen Raum sein, oder aber auch ein Wechsel der diegetischen Ebene von der der Erzähler zum Erzählten. Die Szenen, die durch Schnitt getrennt sind, behalten hier ihre Indifferenz, genauso wie die Bildebenen in *Marienbad*, die eben gerade durch den Verzicht von Überblendungen keinen eindeutigen Übergang von Bildern der Gegenwart und der der Vergangenheit / Erinnerung erkennen lassen.

Der Filmschnitt ist einerseits ein probates Mittel dieser Übergangsindifferenz, andererseits bietet er auch die Möglichkeit zum schockartigen *glissement*, in dem sich z.B. ein Raumbild entscheidend verändert, dabei aber ein Objekt beide Raumbilder in Verbindung setzt: Ich habe diesen Vorgang bereits am Beispiel der Fotografen-Sequenz in *Glissements progressifs du plaisir* beschrieben, wenn sich der Ortswechsel von Alices Zelle zum Verließ über einen Hintergrundwechsel in einem Schnitt vollzieht, das Objekt im Vordergrund (das Gesicht des Fotografen) jedoch in beiden Sequenzen identisch ist. Ein anderes Beispiel findet sich am Anfang von *Marienbad* [**Abbildungen 22-23**]: Im Bildvordergrund sehen wir eine junge Frau mit blonden Haaren und Abendgarderobe. Sie steht in einem Saal und schaut suchend nach vorn an der Kamera vorbei. In einer schnellen Bewegung dreht die Frau sich um, um nun in den Bildhintergrund zu blicken. Doch in dieser Bewegung ändert sich dieser Bildhintergrund: sie befindet sich nun in der Empfangshalle. Dieser *glissement* ist durch einen Schnitt realisiert, allerdings beinhaltet dieser Schnitt ein antagonistisches Element: ein Teil des Bildes scheint sich eben nicht durch den Schnitt zu verändern, bleibt identisch – und genau durch diese Doppelstrategie (einerseits ein sichtbarer Schnitt durch den Wechsel des Hintergrundes, andererseits die inhaltliche Widerlegung des Wechsels) wird ein Schock in der Wahrnehmung ausgelöst, der in sich die Spannung den plötzlichen Wechsel bei scheinbarer Identität trägt (also im eigentlichen Sinne einen *glissement* darstellt). Damit wird ein ambivalenter Schnitt produziert, der sich teilweise als Schnitt dem Zuschauer zu erkennen gibt und andererseits doch kein vollkommen trennender zu sein scheint. Noch weiter geht die bereits beschriebene Sequenz, in der sich Boris in Jean Robin verwandelt, indem er auf den Bartresen springt – Schnitt – und als Jean Robin auf dem Speicher landet [**Abbildungen 17-20**]. Hier ist es nur mehr die Bewegung und die Haltung der beiden Körper, nicht mehr die Identität der Personen, die den *glissement* vollziehen.

¹ Mertens, Mathias: *Buñuel, Bachtin und der karnevaleske Film*, Weimar 1999, S. 76

² ebd., S. 73. Mertens interpretiert *Un chien andalou* als „Gegendiskurs“, der in Adornos Tradition einen „Versuch, durch Explosionen Kindheitserfahrungen aufzudecken“ darstellt (ebd., S. 73). Dabei sieht er in den Bildern des Films immer wieder zu Metaphern verkürzte Vergleiche, die wörtlich genommen werden. Der Ausgangspunkt der Assoziationskette, die Hand mit den Ameisen, ist dabei tatsächlich eine ins Bild gesetzte Metapher der französischen Redewendung, „Ameisen in der Hand“ zu haben, die das „Kribbeln“ bezeichnet, wenn eine unterbrochene Blutzufuhr wieder einsetzt. Im Bild wird die Hand denn auch tatsächlich durch den Türrahmen abgedrückt. Die durch die wörtliche Metapher ausgelöste Assoziationskette endet letztlich wieder in einer Figuration (eine abgetrennte Hand), die sich an einer „naive Wahrnehmung“ der Ausgangsszene anlehnt, denn hier wurde die Hand durch die Kadrierung quasi „abgeschitten“ (vgl. ebd. S. 76).

Der ambivalente Schnitt zeigt bereits die enorme Bedeutung des Filmschnitts überhaupt bei der subversiven Praxis des filmischen *œuvre* Robbe-Grillet's. Diese resultiert nicht zuletzt aus einer grundlegenden Spannung in der Technik des Filmschnitts selbst: Der Schnitt bedeutet einerseits immer einen Bruch, einen notwendigen „cut“ zwischen den Einstellungen, andererseits wird er als Montage auch zum Mittel des Übergangs. Damit ergeben sich zwei Seiten des Filmschnitts: seine auf den fragmentarischen Grundcharakter des Filmbildes verweisende separierende Funktion sowie die Potentialität eines ordnungsstiftenden Übergangs. Diese Ambivalenz des Schnitts offenbart sich nicht zuletzt im Antagonismus vom „unsichtbaren“ Schnitt des klassischen Hollywoodkinos und dem auf sich selbst verweisenden Schnitt des avantgardistischen Films. In der klassischen Filmtheorie haben sich zwei gegenläufige Auffassungen von Montage etabliert, die gerade auf diesem Gegensatz aufbauen. Dass der Film auf der Ebene der einzelnen Einstellungen eigentlich aus Bruchstücken besteht, hat es nötig gemacht - wenn man ihn als eine narrative Kunst betrachten will - diese „Brüche“ zu überwinden. „Überall Trennungen, Lücken verschiedenster Art, mitunter gemessen nach Minuten und Metern, mitunter nach Tausenden von Kilometern und Dutzenden von Jahren“ stellt Pudowkin in seiner Abhandlung „Über die Montage“ fest. Für Pudowkin ist die „meisterhafte“ Montageform diejenige, die den Zuschauer die „Bewegung des Films“ trotz seines bruchstückhaften Grundcharakters als „kontinuierliches Ganzes“ auffassen lässt, so dass Montage letztlich sogar zum Mittel zum „Aufdecken und Aufklären von Zusammenhängen“¹ wird. Damit wird Montage sinnstiftend im Sinne einer Kohärenzbildung unter den Einstellungen.

Die Konstruktion von kohärenten Zusammenhängen zwischen den Einstellungen und Sequenzen fußt allerdings auch auf einer nicht zu unterschätzenden Leistung des Rezipienten. Boris M. Ejchenbaum hat diese Tätigkeit in seiner berühmten Metapher von der „inneren Rede“ des Filmzuschauers beschrieben:

Für das Studium der Gesetze des Films (vor allem der Montage) ist es sehr wichtig zu erkennen, dass Wahrnehmung und Verstehen des Films unauflöslich verbunden sind mit der Bildung einer inneren, die einzelnen Einstellungen untereinander verbindenden Rede. Außerhalb dieses Prozesses können lediglich die ‚Zaum‘-Elemente des Films wahrgenommen werden. Der Filmzuschauer hat hinsichtlich der Verkettung der Einstellungen (die Konstruktion von Filmsätzen und Filmsequenzen) eine komplizierte Gehirntätigkeit zu leisten, die im Alltagsgebrauch fast vollkommen fehlt [...]²

Um diese „komplizierte Gehirntätigkeit“ zu „erleichtern“ haben sich filmische Codes entwickelt, die den Filmschnitt als „match cut“ zum unsichtbaren, hinter den zu vermittelnden Inhalt zurückstehenden, „dienenden“ Schnitt haben werden lassen, der durch logische und raum-zeitlich kohärente Anschlüsse den Übergang von Einstellung zu Einstellung möglichst „sanft“ für den Rezipienten erscheinen lassen. Denn: „In jedem Film entsteht beim Übergang von einer Sequenz zur nächsten ein gewisser Unsicherheitsbereich“, stellt François Jost fest.³

Diese Unsicherheit wird seit Anfang der Filmgeschichte durch Verfahren zu überwinden versucht, die Jost „magische Klebstoffe“ („colles“) nennt, wie Überblendungen, Zwischentitel, im Tonfilm die kontinuierliche, Sequenzen übergreifende Tonspur – und eben durch den „unsichtbaren“ Schnitt des korrekten Anschlusses selbst. Natürlich sind es für Jost eben diese „narrativen Klebstoffe“, die Robbe-Grillet ganz bewußt aus seinem filmischen Werk eliminiert.

¹ Pudowkin, Wsewolod I.: „Über die Montage“, in: Albersmeier, Franz-Josef (HG): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1995, S. 77-99; hier S.78-80

² Ejchenbaum, Boris M.: „Probleme der Filmstilistik“ (1927), in: Albersmeier (HG): *Texte zur Theorie des Films*, a.a.O., S. 100-140; hier S. 110

³ Jost, François: „Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grillet's“, a.a.O., S. 71. Robbe-Grillet stellt diese Grundlage des filmischen Diskurses noch drastischer dar, um die paradoxe Kaschierung dieses Prinzips im unsichtbaren Schnitt noch stärker zu konturieren: „D'autre part, la continuité de cette action présente, en train d'advenir sous nos propres yeux, se trouve interrompue de façon imprévisible et brutale à chaque changement de plan, c'est-à-dire chaque fois que les ciseaux du montreur ont coupé la pellicule pour coller à la suite (à la place) une autre prise de vue.“ (A, S. 180)

Wenn man den Film aus der Perspektive seines eigentlichen „Materials“ betrachtet, den Filmstreifen, so könnte man sogar sagen, dass er nicht erst auf der Ebene von Einstellungen und Sequenzen fragmentarisch ist, sondern selbst auf der Mikroebene, besteht er doch aus Einzelbildern, die sauber getrennt voneinander vorliegen. Die Bewegung im Bild, die bei der Projektion entsteht, ist ein Effekt der Trägheit des menschlichen Auges, also eine Illusion – und letztendlich ist der kohärente Übergang von Einstellungen und Sequenzen nichts anderes als eine ebensolche Illusion, die durch bestimmte antrainierte filmische Codes geschaffen wird, also eine Art von Automatisierung der Filmwahrnehmung. Zur Trägheit des Auges gesellt sich dann eine Trägheit des Geistes, der die Einstellungen nach dem vorgegebenen Code untereinander mühelos zu einer Gesamtheit verbindet, die sich letztendlich wieder in der abstrahierbaren *histoire* des Filmwerkes manifestiert.

Durch diese Tendenz entsteht ein illusionistischer Film, der als Pendant bzw. Fortsetzung des bürgerlichen Romans angesehen worden ist:

Das Vergnügen am klassisch-realistischen Roman- oder Filmtext ist der Genuß dieser Illusion von Macht gegenüber einer Fiktion erzählter Ereignisse. Darin ist der realistische Film – noch heute der Normalfall des Films im Kino und im Fernsehen – der direkte Nachfolger des Romans des bürgerlichen Realismus.¹

Gegen diese illusionistische Tendenz des Films steht aber immer wieder eine andere, die den fragmentarischen Charakter des Films hervorhebt und auf sein essentielles Mittel, den Schnitt selbst verweist. Dazu gehört die eisensteinsche Montagetheorie genauso wie die Renaissance derselben bei Godard. In dieser Gegenbewegung sieht Joachim Paech einen Ausdruck des bartheschen *écriture*-Begriff auf der Ebene des Films, wobei sich die *écriture* als „Geste der Freiheit gegenüber den Konventionen, Automatismen etc. der Sprache und des Stils“² behauptet. Für den Film realisiert sich die *écriture* im „kinemathographische[n] Gestus des Unterbrechens“³. Der Filmschnitt wird also zum Mittel einer Schreibweise, die dem Text ermöglicht „auf ihn selbst als Geschriebenes, Erzähltes, Gefilmtes aufmerksam“ zu machen.⁴

Robbe-Grillet wendet sich ausdrücklich gegen die „illusion réaliste au cinéma“, in der „le raccord juste est celui que le spectateur ne verra pas.“⁵ In Anlehnung an Eisensteins Theorie von der Konfliktmontage, auf die er sich desöfteren beruft, fordert er falsche Anschlüsse, Zusammenstöße und Widersprüchen zwischen den Sequenzen. Neben seiner Definition des Filmbildes als immer gegenwärtiges Bild setzt er die Diskontinuität als wesentliche Eigenschaft des Films voraus⁶, die nicht durch eine „normalisation du récit filmé“⁷ verdeckt werden darf, sondern vielmehr die Sequenzen als logische raum-zeitliche Abfolge subversiv aufbrechen muss:

A sequence is a completely rationalized unit of space and time. The destruction of the notions of sequence comes, on the one hand, from false continuity in a given spacio-temporal domain and, on the other, from the introduction of shots from other sequences in the middle of the given sequences. That destruction of the unity of sequences is, I believe, characteristic in my films.⁸

In der Aufwertung der Diskontinuität und damit der Montage als Mittel der Filmkunst opponiert Robbe-Grillet aber auch gegen den zeitgenössischen Theoretiker der Cahiers du Cinéma, André

¹ Paech, Joachim : *Literatur und Film*, Stuttgart 1988, S. 178. Als Modell des narrativen klassischen Films stellt Paech den Hollywoodfilm vor, der durch die kritische Analyse der *Cahiers du Cinéma* von John Fords *Young Mr. Lincoln* (1939) zum Prototypen des „klassisch-realistischen Textes“ geworden ist.

² ebd., S. 174

³ ebd., S. 175

⁴ ebd., S. 178

⁵ A, S. 181

⁶ vgl. ebd. S. 179f.

⁷ ebd., S. 178

⁸ Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 128

Bazins – und damit auch gegen die *nouvelle vague* (ausgenommen Godard)¹. Für Bazin ist die Montage eisensteinscher Prägung eine überholte Filmform, durch die Tiefenschärfe abgelöst zugunsten eines Bildes, das kaum mehr des Schnitts bedarf und damit näher an die „Realität“ heranrückt: „Alles, was zwischen Bild und Realität treten könnte, wird verworfen, und das heißt in erster Linie die Montage, die nur noch als ein ‚ästhetischer Transformationsvorgang‘ angesehen wird“², woraus die sog. „Transparenz“ des Films resultiert. Robbe-Grillet hat sich vorwiegend polemisch gegenüber Bazins Theoremen geäußert, was seinen Standpunkt zur Montage unterstützt, jedoch Bazins neue Ästhetik der Plansequenz sowie der Tiefenschärfe, die eine Art Montage ohne Schnitt darstellt, vollkommen ignoriert. Er bezeichnet Bazins Theorie, die ja eigentlich weniger System ist sondern vielmehr eine essayistische Annäherungsversuche an den zeitgenössischen Film darstellt (ausgehend von Orson Welles über den italienischen Neorealismus zur *nouvelle vague*), gar als „manifeste néo-réaliste contre toute idée d’art cinématographique“³, von dem keine neue Form des Films zu erwarten sei. All diese Ablehnung antwortet direkt auf Bazins Abwertung der Montage. So äußert sich Robbe-Grillet im Interview mit Fragola:

You must not forget that against Eisenstein and the declaration that the meaning of cinema is in montage, the *Cahiers du Cinéma* promoted Bazin’s absurd and anticinematographic idea [...] that the best film would be a film without montage, since in nature there is no montage. For the New Wave, nature and life were important. Life! The great idea of the New Wave was that we have to return to life.⁴

Ob diese herbe Kritik Bazin gerecht wird sei an dieser Stelle dahingestellt – sie dokumentiert aber ein Verständnis von Film, das sich offensichtlich der klassischen Avantgarde und der Ästhetik des Stummfilms verpflichtet fühlt, eben dem Primat der Montage als der filmischen Form schlechthin. Und die neue Annäherung des Films an die „Realität“, die Bazin fordert, muss Robbe-Grillet umso verdächtiger erscheinen, als für ihn „réalité“ immer ein System aus Codes ist, eine künstliche Ordnung also, und das dahinterliegende „réel“ selbst im höchsten Maße fragmentarisch und diskontinuierlich vorstellt. Es gibt dementsprechend eine Funktion der Montage, die man mit Joachim Paech als „Mimesis einer montageförmig erlebten Realität“⁵ bezeichnen könnte.

Robbe-Grilletts Ansatz zur Verwendung der Montage verläuft allerdings nicht in erster Linie über diese mimetische Funktion, sondern vermittelt sich in einem Gegensatz der beiden weiteren, formalen Funktionen, die Paech aufstellt: nämlich die der „Konstruktion von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang“ und die der „Dekonstruktion bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in Elemente, die in ihrer Heterogenität erhalten bleiben und in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen.“⁶ Und aus dem Zusammenspiel dieser beiden Tendenzen wird auch Robbe-Grilletts Bezug zu Eisenstein deutlicher.

Anhand seines in dieser Hinsicht wohl aufschlussreichsten Films, *Glissements progressifs du plaisir*, erläutert Robbe-Grillet neben den bereits im Fotografie-Kapitel vorgestellten inhaltlichen Ausgangspunkten auch einen strukturellen Ansatz, nämlich den

to make a film in which the narration is intercut with punctuation shots that serve to separate the scenes. Little by little, „slippage“ occur from the punctuation shots towards the narration, from the narration toward the punctuation shots, and from one scene to another through the intermediary of punctuation. Punctuation shots, whose origins are „tailpieces“ in typography and „fades“ in film, are gradually integrated into

¹ Robbe-Grillet wirft v.a. Chabrol und Truffaut vor, nach den Regeln der „narration dite « réaliste »“ zu arbeiten anstatt „de mettre en cause le langage codifié par l’industrie“ (A, S. 175) Godard (und teilweise auch Rivette) nimmt er aus seiner Kritik heraus, was nicht verwundert, da Godard durchaus an der „kinematographischen Unterbrechung kontinuierlicher Bewegung“ gearbeitet hat (vgl. Paech: *Literatur und Film*, a.a.O., S. 175).

² Jost: „Der Parcours des Zuschauers...“, a.a.O., S. 66

³ A, S. 176

⁴ Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 127

⁵ Paech: *Literatur und Film*, a.a.O., S. 129.

⁶ ebd., S. 129

the narration. There is a structural slippage from punctuation shots towards the diegesis. The structural idea was, in short, this concept of slippage.¹

Die „punctuations“ sind kurze Zwischenschnitte von unbewegten Einstellungen, meist die Großaufnahme eines Gegenstandes, aber auch die Halbtotale eines Ortes. In *Glissements progressifs* sind dies u.a. ein ornamentales Eisen-Bettgestell (in Groß-, aber auch in separierenden Detailaufnahmen), ein blauer Damenschuh, ein Beetstuhl mit zwei Kerzenleuchtern und immer wieder ein abgebrochener Flaschenhals. Diese kurzen Einstellungen wiederholen sich, variieren aber auch in der Perspektive der Einstellung oder dem Arrangement: das Bettgestell in einem kahlen, weißen Raum oder am Strand, halb im Sand versunken; der Damenschuh als Fetisch in einer Glasvitrine, in einem Wasserloch bei den Felsen, am Strand, oder sogar (in einer dynamischen Erweiterung) in einer Fallbewegung in verschiedenen Settings. Der Flaschenhals wechselt sich ab mit der unzerstörten Flasche und derselben Flasche, die aber von innen mit roter Farbe (Blut?) befleckt sind. Innerhalb der narrativen Sequenzen, in die diese „punctuation-shots“ hineingeschnitten sind, machen sie zunächst keinen Sinn, sie durchbrechen den Fluss der vorher „korrekten“ Montage und betonen die Separation der Sequenzen untereinander.² Mit der Zeit bietet der Film aber Bedeutungsmuster, die der Zuschauer diesen kurzen Einstellungen und den Dingen zuordnen könnte. So wird bspw. die Flasche in verschiedene diegetische Szenen eingebaut: Alice stößt sie z.B. in der Zelle vom Tisch und hebt die Scherben auf, oder sie fällt im Zimmer von Nora und Alice von einer Kommode (gegen Ende des Films). Die Flasche selbst wird im Film mehrfach als mögliche Tatwaffe des Mordes an Nora genannt, obwohl die Einstellungen von Noras Leiche eindeutig zeigen, dass eine große Schneiderschere in ihrem Brustkorb steckt. Doch die Verbindung der Flasche mit der Farbe Rot unterstützt diese Bedeutungsdimension der Flasche als Mordinstrument. Zum Schluss des Films, als sich der Mord an Nora mit der Anwältin Alice zu wiederholen scheint (die Anwältin wird von derselben Schauspielerin gespielt wie Nora), spielen die Glasscherben eine große Rolle und man kann spekulieren, ob Alice nicht absichtlich die Flasche zu Boden gestürzt hat, um dem Opfer damit die Pulsadern zu öffnen. Ähnliche Einbrüche in die Narration gelten auch für den Schuh: einmal ist es der Schuh einer Klassenkameradin von Alice, die von ihr in einer imaginierten (erinnerten oder erfundenen) Szene von einem Felsen gestürzt wird (oder verliert sie nur das Gleichgewicht, wie Jean in *L'homme qui ment?*). Dass der Schuh desöfteren in der kleinen Bucht unter dem Felsen arrangiert ist, setzt diese Verbindungslinie fort. In einer anderen Szene sehen wir Nora mit den gleichen Schuhen an den Füßen – womit eine Verbindung von der „ermordeten“ Schulkameradin und Nora (als „weiteres Opfer“ von Alice?) aufgebaut werden kann. Somit ergibt sich über die zunächst sinnlos erscheinenden Zwischenschnitte eine netzartiges Sinnspiel, in dem Alice als „coupable“ eines, zweier oder gar dreier Verbrechen erscheint. Doch diese Vermutungen lassen sich nie zu einem eindeutigen Schluss verdichten (weder für den Zuschauer noch für die drei ordnenden männlichen Instanzen des Films). Zunächst scheinen diese Einstellungen für sich zu stehen und stören den Ablauf der anderen Sequenzen, aber immer mehr „gleiten“ sie hinein in die Diegese, zerstören diese einerseits durch ihre

¹ Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 70

² Tatsächlich gibt es in *Glissements progressifs* „korrekte“ im Sinne von anschluss-logischen Montagen. Doch oft sind diese bereits in sich subtil ironisch gebrochen. So gibt es am Anfang, nach den Credits, sogar eine geradezu klassische Parallelmontage nach dem Charakter amerikanischen Spannungskinos: Bilder von Alice und Nora in ihrer Wohnung alternieren mit dem unter Blaulicht herannahenden Polizeifahrzeug. Diese typische Montageform (auf Griffith zurückgehend), die Bedrohung und nahende Rettung evoziert, wirkt in der Diegese aber völlig unmotiviert, denn Nora scheint in keiner Weise in Gefahr zu sein und der Mord, der sich ereignen wird, ist zu diesem Zeitpunkt unvorhersehbar. Dennoch spielt diese Montage mit einer Spannung, die die Bilder letztendlich nicht einlösen. Dies trifft einmal mehr zu, als die Sequenzen in der Wohnung nicht chronologisch auf einen wirklichen Höhepunkt ausgerichtet sind, sondern eher unzusammenhängende Alltags-Szenen darstellen. Als der Inspektor schließlich den Tatort besichtigt, begleitet ihn die Kamera durch die Wohnung und die Montage-Anschlüsse erscheinen zunächst ebenfalls korrekt, bis sich doch ein unlogisches Raumbild ergibt: Zimmeranschlüsse wirken im Vergleich zum vorher durchschreitenden Raum unkorrekt und brechen schließlich in Doppelung und Wiederholungen des Raumes auf.

Heterogenität, die sie nicht in die Geschichte integrieren lässt, andererseits bilden sie auch „variable Verbindungen“ (Paech) mit den übrigen Sequenzen und werden damit potentiell zu Sinnträgern.

Robbe-Grillet's „punctuation-shots“ sind also Mittel des Konflikts, sie tauchen unvermittelt innerhalb der narrativen Montage auf und lösen damit die *colles* zwischen den Einstellungen auf, indem sie den harten Schnitt betonen und dem vorherigen Bild ein scheinbar völlig zusammenhangsloses an die Seite stellen, was den Zuschauer verunsichert und einen intellektuellen Prozess herausfordert. Jost beschreibt diesen Prozess beim Zuschauer, der zunächst versucht, diese scheinbar unlogischen Einsprengsel aus der Wahrnehmung und Vorstellung zu ignorieren, dann jedoch dazu gezwungen ist, diese sinnvoll zu integrieren, wobei er „jene unterschwellige Verbindung ausfindig machen [muss], die die genannte heterogene Bildfolge semantisch mit der folgenden Sequenz verknüpft“¹. Solche Verknüpfungen können jedoch nie kausal sein und erst „im Nachhinein verstanden werden“². Zwischen den „punctuations“ und der Diegese „bestehen überhaupt keine Ursache-Wirkung-Beziehungen, sondern lediglich plastische und semantische Analogien, die nur durch den Blick des Zuschauers entstehen, der unermüdlich passende audiovisuelle Parameter auswählt.“³

Die chronologisch-kausale „innere Rede“ des Zuschauers wird also nachhaltig gestört zugunsten einer gleitenden Struktur. Diesen *glissement* sieht Robbe-Grillet selbst als die Wirkung einer Montage, die als „Schock“ funktioniert und bezieht sich darin immer wieder auf Eisenstein, dessen Konfliktmontage („juxtaposition of contradictory elements“)⁴ er in erster Linie als Möglichkeit sieht, „Schocks“ zu produzieren.⁵

Allerdings hat bereits Andreas Rost in seiner Analyse der Eingangssequenz von *Glissements progressifs* gezeigt, dass Robbe-Grillet's Montage, trotz des offensichtlichen theoretischen Bezuges zu Eisenstein, nicht einfach an diese anknüpft, weil sich bei „Robbe-Grillet eine Akzentverschiebung ereignet, da er die Schockwirkung, die mehr das Anliegen französischer Surrealisten gewesen ist, als primäres Ziel Eisensteins versteht.“⁶ Diese Projektion des surrealistischen Schocks auf die Montagetheorie Eisensteins resultiert nicht zuletzt daraus, dass sich Robbe-Grillet immer wieder auf einen nur kurzen Text von Eisenstein bezieht, der dieser Schock-Wirkung besonders zuspricht, allerdings nicht nur auf der Ebene der Bildmontage, sondern auch auf der des Tons: gemeint ist das zusammen mit Pudowkin und Alexandrow verfasste Manifest zum Tonfilm (1928). In diesem kurzen, programmatischen Text verwehren sich die Verfasser gegen die vermeintlichen Verbesserungen durch den neu aufkommenden Tonfilm und sehen „attempts are being made to use this new improvement in cinema for the wrong purposes“, da der naturalistische Ton („talking pictures“) die Montage als vorrangiges Gestaltungsmittel in den Hintergrund treten lassen könnte:

Sound used in this way will destroy the culture of montage, because every mere *addition* of sound to montage fragments increases their inertia as such and their independent significance; this is undoubtedly detrimental to montage which operates above all not with fragments but through the *juxtaposition* of fragments. Only the contrapunctual use of sound vis-à-vis the visual fragment of montage will open up new possibilities for the development and perfection of montage. The first experiments in sound must aim a sharp discord with the visual images.⁷

Der Ton muss nach Eisenstein also kontrapunktisch eingesetzt werden, er darf nicht mit dem Bild konform gehen und damit eine naturalistische Illusion schaffen, sondern muss den aufeinandertreffenden Bildfragmenten eine weitere, fragmentierende Ebene hinzufügen: die des

¹ Jost: „Der Parcours des Zuschauers...“, a.a.O., S. 72

² ebd., S. 72

³ ebd., S. 73

⁴ ebd., S. 128

⁵ vgl. ebd., S. 128

⁶ Rost, Andreas: ergänzende Textpassagen zu Robbe-Grillet: „Im Kaleidoskop der Lüste“, a.a.O., S. 53

⁷ Eisenstein, Sergej und Pudowkin, Wsewolod und Alexandrow, Grigori: „Statement on Sound“, in: Eisenstein, Sergej.: *Selected Works, Vol. I: Writings 1922-34*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1988, S. 113-114; hier S. 114

asynchronen Tons. Robbe-Grillet greift die Kernaussage dieses Manifests in *Angélique* wieder auf und fordert im Sinne Eisensteins:

[...] aux chocs entre les images produits par le montage des plans, collés l'un à la suite de l'autre selon des rapports de résonances harmoniques ou d'opposition et non pas de continuité spatial, doivent s'ajouter les chocs entre les divers éléments de la bande sonore, et aussi des chocs nouveaux – des contradictions nouvelles – entre les sons d'une part et les images projetées en même temps de l'autre.¹

Tatsächlich ist der Einsatz einer asynchroner Tonspur in allen Filmen Robbe-Grilletts ein bestimmender Faktor: sei es die Theatervorstellung am Anfang von *Marienbad*, in der immer die Gesichter derjenigen Schauspieler zu sehen sind, die gerade *nicht* sprechen oder die bereits erwähnte Tonspur in *L'immortelle*, auf der signifikante Geräusche wie das Hundebellen oder der Bosphorus-Dampfer zu Zeichen werden, die sich von der Repräsentation ihrer visuellen „Quellen“ vollkommen losgelöst haben.

Auch *Glissements progressifs* arbeitet mit diesem Prinzip der audio-visuellen Divergenz. Dabei tauchen hier auch wieder Geräusche aus anderen Filmen auf, eben jenes Hundebellen sowie der Dampfer aus *L'immortelle* aber auch die Gewehrschüsse aus *L'homme qui ment*, ohne dass sie im Bild eine visuelle Entsprechung finden.² In der Eingangssequenz wechseln sich die Titeltafeln sowie einzelne „punctuations“ von vorweggenommenen Szenen des Films ab. Dabei läuft die Tonspur völlig vom Inhalt des Bildes getrennt. So wird das erste Bild von Alice mit dem Geräusch des zersplitternden Glases unterlegt und das von Nora mit Meeresrauschen. Die zerschlagenen Eier sind mit einer lauter werdenden Polizeisirene unterlegt, lange bevor das entsprechende Auto (gegen Ende der Exposition) im Bild erscheint. Die Abfolge der einzelnen Einstellungen wird immer wieder von den Texttafeln unterbrochen. Die Tonspur unterstützt diesen Bruch noch zusätzlich, denn jedes Mal grenzt sich der Sound unter den Texttafeln auffällig von dem der vorherigen Szene ab. Die Tafeln sind zunächst mit einem sanften Meeresrauschen unterlegt, ein Sound, der auf die Szenen am Strand vorausweist. Dieses Rauschen, das zunächst eindeutig als sanft anschlagende Wellen identifizierbar ist, entwickelt sich schließlich zu einem tontechnisch verfremdeten Geräusch, ein Rauschen, das nicht mehr mit dem referentiellen Objekt „Meer“ identifizierbar ist, sondern zu einem „Rauschen im Kanal“ wird, einem künstlichen Sounddesign, das den artifiziellen Charakter der Bilder zunehmend unterstützt. Dieser Sound bricht mit den „naturalistischen“ Geräuschen der „punctuation-shots“ und betont damit zusätzlich die Form der kontrapunktischen Montage dieser Szenen. Die Exposition wirkt wie eine Apotheose des filmischen Schnitts.

Ein besonderes, metareferentielles Themenfeld eröffnet in diesem Zusammenhang die fallende und zerbrechende Flasche: Als man dieses zentrale *thème générateur* im Bild zu sehen bekommt, hört man eben nicht das Zersplittern des Glases sondern die Gewehrschüsse aus *L'homme*. Allerdings bekommen diese MG-Schüsse in der Montage-Ouverture der Exposition einen zusätzlichen Verweis-Charakter, als sie mit dem undifferenzierbaren Rufen und Geräuschen einer Menschenmenge vermischt werden. Diese Geräuschebene öffnet noch einen anderen intertextuellen Verweis, der direkt

¹ A, S. 177f.

² Trintignant, der auch in *Glissements progressifs* wieder dabei ist, fragt Alice in seiner Rolle als Kommissar einmal, ob sie einen „Boris“ kennen würde und schafft damit einmal mehr eine intertextuelle Verknüpfung zu einer seiner anderen Rollen im robbe-grillettschen Universum. Desweiteren funktioniert Trintignants Rolle aber auch in andere Richtung intertextuell: Von Zeit zu Zeit streicht er sich über seinen dünnen Schnurbart, ganz genau so wie Jean-Paul Belmondo in Gordards *A bout de souffle* (1959), wo Belmondos Geste schon bereits ein Verweis war auf Humphrey Bogart. Trintignant spielt also mit Klischees einer zweiten Ordnung. Das Verwirrspiel um seine Person wird noch zusätzlich am Anfang von *Glissements progressifs* ironisch hervorgehoben, als alle Schauspieler kurz im Bild einzeln vorgestellt werden und danach ihr Name als Schrifttafel eingeblendet wird. Bei Trintignant weicht diese „Introduction“ geringfügig ab: eine Tafel zeigt an „et la présence amicale de“, im nächsten Bild sehen wir Trintignant in seiner Trenchcoat-Ausrüstung, sein Name wird allerdings als einziger nicht eingeblendet. Seine Rolle repräsentiert ihn so wie er seine Rolle.

zu Eisenstein und seine berühmte Maschinengewehrszene aus *Oktober-Zehn Tage die die Welt erschütterten* (1928) führt, wo ein Soldat mit dem MG auf die demonstrierende Masse feuert. Diese Sequenz ist ein Paradebeispiel für Eisensteins kontrapunktische Montage, die Eisenstein selbst als Beispiel anführt für die künstlich geschaffene Bewegungsvorstellung, den sog. „knatternden Montageeffekt“. In schneller Abfolge (im Rhythmus von Maschinengewehrschüssen) werden Einzelsequenzen vom zielenden Soldaten aus zwei verschiedenen Kadrierungen und verschiedene Großaufnahmen seiner Waffe montiert. Alle Einzelsequenzen sind statisch, in den Einstellungen selbst bewegt sich weder das Gewehr noch der Soldat, die Vorstellung vom „Feuern“ entsteht erst in der schnell alternierenden Montage dieser Teilstücke. Zwei in sich statische Einstellungen ergeben durch die Montage etwas dynamisches Neues. In der Einleitungssequenz von *Glissements progressifs* nehmen die MG-Schüsse auf der Tonspur also bereits „Kontakt“ auf mit diesem ästhetisch-technischen Metaverweis zu Eisenstein. Ein wenig später baut Robbe-Grillet diesen Verweis noch aus: er setzt die MG-Schüsse als tonalen Kontrapunkt für einen „punctuation-shot“ von einem an ein Rad gefesselten Opfers im Verlies. Die Opferrolle verdoppelt sich noch durch die Schüsse, aber auch durch das Bild: denn in schneller Abfolge wird die Linse über dem Bild geschlossen und wieder geöffnet, so dass der Eindruck eines stakkatohaften Fotografierablaufs entsteht, der durch die Tonebene noch die gängige Assoziation von Kamera und Gewehr erfüllt: der filmische „shot“ und der tatsächliche Schluss, beide auf das junge Opfer gerichtet, über dem sich das (filmische) Auge wie ein MG-Feuer öffnet und schließt.

Dass Robbe-Grillet's MG-Schüsse ein Verweis auf diese eisensteinsche „Urszene“ und die damit assoziierte Montagetechnik sind, unterstützt auch eine weitere kurze Sequenzabfolge in der Einleitung von *Glissements progressifs*, die genau nach dem Prinzip von Eisensteins „knatternden Montage-Effekt“ funktioniert: In dieser Sequenz werden zwei Einstellungen in sehr schneller Abfolge ineinander montiert: die nackte, kniende Alice, die die Scherben der Flasche vom Boden aufhebt [**Abbildung 25**], und die Aufnahme eines lodernden Feuers am Strand, hinter dem schemenhaft Alice im Büßergewand zu sehen ist [**Abbildung 24**]. Da jedoch beide Einstellungen nur für ein bis vier Einzelbilder zu sehen sind (also 1/24-4/24 Sekunden), entsteht ein neues Bild, in dem sich die kniende Alice und das Feuer überlagern, quasi zu einem Bild verschmelzen. Die zwei Montagestücke sind „juxtaposed and *explode* into a concept“. Alice wird hier zur sinnlichen Hexe Michelets, die dem Scheiterhaufen überantwortet wird. In diesem Sinne ist diese Montage sinnstiftend, indem sie die Bedeutung der Einzelstücke in einer intellektuellen Anstrengung überschreitet.

Doch diese Eindeutigkeit eines „concept“ im eisensteinschen Sinne ist bei Robbe-Grillet nicht das definitive Ziel der Montage. Für Eisenstein ist die Montage in ihrer Anlehnung an die marxistische Dialektik ein Konflikt zwischen These und Antithese, der zur Synthese führt. Dies entwickelt sich bei Eisenstein schließlich zur „intellectual dynamisation“¹, in der es nicht mehr um den bloßen Schock oder emotionale Dynamisierung geht (die Schlachthaussequenz in Abwechslung mit dem niedergeschlagenen Aufstand in *Streik*, 1924), sondern um die Entwicklung eines „thought process“, der durch die Montage gesteuert wird. In *Dramaturgy of Film Form* führt Eisenstein zwei Beispiele aus *Oktober* an. Einmal der Aufstieg Kerenskij's zu verschiedenen militärischen und politischen Titeln, die jedoch entwertet werden durch eine sich wiederholende Einstellung, in der Kerenskij immer wieder den gleichen Abschnitt auf der Treppe des Winterpalais nach oben schreitet:

Here the conflict between kitsch of the ascending staircase and Kerensky treading the same ground produces an intellectual resultant: the satirical degradation of these titles in relation to Kerensky's nonentity.²

Der satirische Effekt entsteht aus der Intellektualisierung der Montage, die eine bestimmte eindeutige Aussage transportiert. Ein weiteres Beispiel ist die Degradierung des Begriffes „Gott“ durch die Aneinanderreihung verschiedenen Gottesbilder, Ikonen und Fetische, die vom barocken Gottesbildnis ausgehen und beim Eskimo-Idol enden. Eisenstein bezeichnet diese Montage auch als logischen Deduktionsprozess:

¹ Eisenstein, Sergej: „The Dramaturgy of Film Form“, a.a.O., S. 179

² ebd., S. 179

The gradual succession continues in a process of comparing each new image with its common designation and unleashes a process that, in terms of its form, is identical to a process of logical deduction.¹

Eisensteins Montagetheorie führt damit über den Schock der Kontrapunktion hinaus zur Forderung nach einer „synthesis of art and science“, in der es möglich ist „[to] developing and directing the entire thought process“.² Allerdings betreibt auch Eisenstein damit wie Robbe-Grillet eine anti-narrative Strategie, die man mit Oskana Bulgakowa als „De-anekdotisierung“ bezeichnen könnte:

Die Bindung an die Handlung und an das Sujet werden eliminiert. *Oktober* versucht nicht mehr, nur der allen bekannten Ereigniskette des Oktoberaufstandes zu folgen, sondern jedes Kettenglied, jede Episode zu interpretieren – über die sie umgebenden oder „dazu assoziierten“ Gegenstände (Statuen, Orden, Reuquisiten des Winterpalais [...]), die rasch eine Entwicklung von der Metonymie zur Metapher absolvieren.³

Eisensteins „Filmmetaphern“ funktionieren, so Bulgakowa weiter, wie Begriffe und abstrahieren die gegenständliche Ebene des Filmbildes: „Einen Weg zur Überwindung dieser störenden Konkretheit der Abbildung sieht Eisenstein in der *Montage*: die Koppelung zweier Bilder vermittelt etwas grafisch nicht Darstellbares – eine Bedeutung.“⁴

Zwar treffen sich Robbe-Grillet und Eisenstein in gewisser Weise in der Richtung auf eine abstrakte Filmsprache, doch geht es Robbe-Grillet nicht um eindeutige Denkprozesse als Resultante der Montage, sondern er betont die destruktive Seite der Montage, die den Schock und die Verwirrung des Zuschauers im Blick hat. Rost hält fest:

Trotz der von Robbe-Grillet betonten Affinität zu Eisensteins Montageauffassung nehmen die hier vorgestellten Montageformen auch davon Abstand, indem sie mit der Verwirrung des Zuschauers spielen [...], am Verwirrspiel der Protagonisten teilhaben und bestimmt keiner Sinnstiftung als oberstem Grundsatz folgen.⁵

Aus diesem Grund ist der Begriff des *glissement* für Robbe-Grillet so zentral: Der Sinn soll im Fluss bleiben, der Schock der Konfliktmontage soll den Zuschauer dem gewohnten Rezeptionsmodus entreißen und in eine neue, nicht zwingend sinnstiftende Struktur überführen. Außerdem spielt bei Robbe-Grillet gerade die Gegenständlichkeit der Filmbilder, das emotionale Material eine große Rolle: es verführt den Zuschauer zu einer geradezu sinnlichen Wahrnehmung der Filme, ein Gleiten des Sinns, der die Sinnlichkeit herausfordert und zu einem „Genuß am Material“⁶ (ver-) führt, ganz orientiert an Barthes Begriff vom „plaisir du texte“.⁷

Dazu bedient sich Robbe-Grillet eben der Montage als Möglichkeit der Täuschung und Verwirrung, die v.a. in *Glissements progressifs* sehr perfide Strategien verfolgt, die mit der Wahrnehmung des Zuschauers, aber auch mit der der Protagonisten spielt. Ein schönes Beispiel für diese Täuschungsmanöver ist eine Voyeurszene mit dem Richter. Dieser steht im Halbdunkel vor der schweren Gefängnistür von Alices Zelle [**Abbildung 26**]. Er lauscht und mit ihm vernimmt der Zuhörer lustvolles Stöhnen und Schreie einer Frau, das Knallen einer Peitsche, das wohlbekannte Hundegebell und zersplitterndes Glas. In dem Begehren, das akustische Versprechen auch als visuelles Schauspiel erfüllt zu sehen, öffnet der Mann das gesicherte Guckfenster [**Abbildung 27**], das den Blick in die Zelle und die erwarteten Ausschweifungen frei geben soll. Doch dem Blick des Richters sowie des Zuschauers enthüllt sich nur eine Täuschung und damit Enttäuschung des Begehrens: in der Zelle steht Alice – allein und nackt – am vergitterten Fenster und wendet dem Blick nur den Rücken

¹ ebd., S. 180

² ebd., S. 180

³ Bulgakowa, Oskana: „Montagebilder bei Sergej Eisenstein“, in: Beller, Hans (HG): *Handbuch der Filmmontage*, München 1993, S. 49-77; hier S. 60

⁴ ebd., S. 61

⁵ Rost, Andreas: ergänzende Textpassagen zu Robbe-Grillet: „Im Kaleidoskop der Lüste“, a.a.O., S. 58

⁶ Jost: „Der Parcours des Zuschauers...“, a.a.O., S. 69

⁷ Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil 1973

zu, während auf dem Bett ein Plattenspieler läuft, die einzige sichtbare Quelle der täuschenden Laute [Abbildung 28-29]. Scarlett Winter hat diese Szene als *mise en abyme* von *Glissements progressifs du plaisir* vorgestellt, „in dem der voyeuristische Blick des Zuschauers unaufhörlich verführt, irritiert, spielerisch verschoben und ironisch verraten wird.“¹ In diesem Vorgehen erschließt sich auch der Titel des Films, der eben nicht wie der ursprüngliche Arbeitstitel *Glissements progressifs du sens* lautet², sondern eben auf das Gleiten des „plaisir“, der Lust und des Begehren in den Vordergrund setzt.

Dabei ist der Film nicht nur eine Reflexion über Sinnstiftung und Destruktion von Sinn, sondern wie schon die Fotobänden eine auf die Erwartungen und Phantasmen des Zuschauer selbst. Dies zeigt schon, dass es sich bei *Glissements progressifs* keineswegs um ein uneingeschränkt freies und beliebiges Sinnspiel handelt, in dem der *ciné-lecteur* völlig frei mit dem ihm gebotenen Material umgehen kann, ist er doch dem vorgestellten Ablauf der Bilder und Töne und dem ihm unterstellten Begehren zunächst einmal unterworfen. Jost hat für die das Verhalten des Zuschauers zum filmischen Text von *Glissements progressifs* und anderer Filme von Robbe-Grillet den Begriff des *Parcours* bereitgestellt, der die Rezeption des Films nicht in linearer Weise, sondern voran sowie zurückschreitend möglich mache und sich erst im mehrmaligen Sehen entfalten könne. Hierbei werde vom Zuschauer eine hohe Flexibilität verlangt, ohne dass er vollkommen die „Autorfunktion“ des Werkes übernehme:

Es wird deshalb vom Zuschauer verlangt, dass er seinen *Parcours* durch das Werk selbst auswählt und hierbei ausreichend flexibel ist, um sich jeweils den sehr beweglich gewordenen semantischen Postulaten anzupassen. [...] Ich behaupte allerdings nicht, wie man es in den siebziger Jahren tat, dass der Zuschauer gleichberechtigt mit dem Filmemacher das Werk erschafft. Denn wie auch immer sein *Parcours* gestaltet sein mag, er kann die Reihenfolge des Materials nicht selbst ändern. Der Zuschauer ist lediglich imstande, dem Film Leben zu verleihen oder ihm dieses zu versagen, indem er eine Auswahl unter den angebotenen audiovisuellen Einheiten vornimmt und sie zu einer Struktur zusammenfügt.³

Durch das bereitgestellte Material dieses labyrinthischen Diskurses⁴ wird der Zuschauer aber weniger zum Spieler und *créateur* gemacht, vielmehr wird auch er zu einem Spielball des Begehren weckenden Textes, der ihn in seinen Bann schlägt und diesen jeden Moment selbst wieder zerbrechen kann. Waren die *héros-narrateurs* in *Le voyeur* und auch in *La jalousie* noch die Instanzen, denen der Leser die Phantasmen und begehrten Bilder zuordnen konnte, so haben sie sich wie in der Figur Alice zu Figuren gewandelt, die das Begehren dem Zuschauer unterstellen, der sich wiederum in Figuren des Films spiegeln. So animiert Alice zunächst im Verhör mit dem Pfarrer durch subtile Andeutungen gewisser Szenen, die sich zwischen den Ordensschwwestern und den Gefangenen abgespielt haben sollen, seine Vorstellungskraft und weckt sein Begehren, mehr zu hören (das mit dem des Zuschauers, mehr zu sehen konvergiert). „Alors je lui ai raconté ce qu’il voulait entendre.“ Doch nicht nur die männlichen Protagonisten verfallen ihren eigenen inneren Bildern, die Alice für sie weckt und mit ihren Geschichten „bedient“. Auch die Anwältin, die zunächst wie eine mütterlich-fürsorgliche, aber auch strenge Frau eingeführt wird (ihre hoch geschlossene und eher „männliche“ Kleidung steht der von Nora, ihrem Double, diametral gegenüber). Als die Anwältin Alice auffordert, ihr bei ihrer Verteidigung zu helfen, damit sie diesem Ort bald entkommen könne, wirft sich Alice in ihre Arme und berichtet erregt von den „escaliers secrets dans les cachots souterrains, et là... c’est trop horrible...“

¹ Winter, Scarlett: *Glissements d’images – Glissements de sens: Strategien der Intermedialität bei Robbe-Grillet*, in: Mecke und Roloff (HG): *Kino-/(Ro)Mania*, a.a.O., S. 309-322; hier S. 309

² vgl. zum ursprünglichen Titel des Films Fragola: *Erotic Dream Machine*, a.a.O., S. 69

³ Jost: „Der *Parcours* des Zuschauers...“, a.a.O., S. 74

⁴ Das Labyrinth als Chiffre für die Moderne eignet sich in besonderer Weise für intermediale Gestaltungsprozesse und gilt als Strukturmodell innovativer Möglichkeiten: „das Labyrinth als Prinzip der Dezentralisierung, der offenen Form des Kunstwerks.“ (Schmelting, Manfred: „Labyrinth-Künste. Intermedialität und Modernität eines Mythos“, in: Moog-Grünwald, Maria; Rodiek, Christoph (HG): *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, Frankfurt/M.1989, S. 353-371; hier S. 356)

comme si on était au Moyen Age...“ Wiedereinmal produziert Alice nur bruchstückhafte Informationen, die ein Bild evozieren, das viel Raum für die Imagination lässt. Das „trop horrible“ stimuliert, im Gegensatz zu einem konkreten Inhalt, die jeweils schrecklichste Vorstellung des Zuhörers / Zuschauers. Diese Offenheit und Vagheit der Geschehnisse in den „caves secrètes“ setzt sich in der nun sich eröffnenden Bilderfolge weiter fort. Diese Bilderfolge ist zunächst inszeniert als eine Mischung aus Alice Andeutungen und der Imagination der Anwältin. Diese hält ihren „Schützling“ in den Armen. Wir sehen ihr entsetztes Gesicht, die Augen weit offen, der Mund leicht geöffnet, eine Mischung aus Erschrecken und Faszination. Als der Film beginnt, die Treppe zu den *caves* hinabzusteigen, versucht die Anwältin noch, die Bilder als „mauvais rêve“ von Alice abzutun, doch längst sind es ihre Bilder, die sich dem Zuschauer und ihrem Blick präsentieren. Diese sind im höchsten Maße suggestiv, zeigen sie doch nie eindeutig eine (Folter-)Handlung. Man sieht in einzelnen Einstellungen junge nackte Frauen (die *prisonnières*) in verschiedenen Posen: eine an einen Betstuhl gefesselt, eine an die Wand gekettet, eine andere kniend vor einem Hinrichtungsblock, eine an ein Rad gefesselt. Zwischengeschnitten sind mittelalterliche, eiserne, rostige Folterwerkzeuge, eine Nonne mit einer Peitsche, die obligatorischen, im Feuer aufglühenden Schürhaken. Doch die Werkzeuge und die Frauenkörper gehen niemals im Bild eine Verbindung ein, es kommt zu keiner expliziten Szene von Gewalt. Allein die Tonspur verweist auf diese „unsichtbaren“ Szenen und suggeriert damit das „trop horrible“: wir hören das Peitschenknallen, das Stöhnen und Schreien der Opfer, das sich drehende Rad. Wir sehen schließlich noch, in ruhigen und fast starren Bildern die „Ergebnisse“ der Folter: Striemen und Verletzungen in der Haut der „prisonnières“. In dieser Bilderfolge werden mehrere Beobachter dieser Szenen etabliert, die dem Zuschauer einen Teil der Rolle des Voyeurs abnehmen und unter sich aufteilen: einmal durch die Umrahmen der Szenen durch den Blick der Anwältin, innerhalb der Szenen durch die die Folterungen beobachtende Nonne und den Priester, der durch das Gitter eines Beichtstuhls auf die Bilder schaut. Doch dann ändert sich etwas im Arrangement der Darstellung. Alice steht plötzlich gefesselt an einer Säule in den „caves“. Die Kamera ist nicht mehr fixiert wie in den vorherigen Einstellungen, sie bewegt sich und nähert sich als subjektive Kamera dem Körper und dem Gesicht der Gefangenen, die ebenfalls nicht erstarrt ist, wie die vorigen Opfer. Alice blickt direkt in die Kamera und damit auf den Zuschauer, der durch die Inszenierung gezwungen wird, nun seinerseits den Part des Folterers zu übernehmen [Abbildung 30]. Alice weicht mit vor Schrecken verzerrtem Gesicht vor dem Blick zurück, so als würde er sich mit einem der mittelalterlichen Werkzeuge ihr nähern. Der Blick schweift kurz über die zur Verfügung stehenden Folterwerkzeuge, so als wolle er suggerieren, was man damit dem Opfer nicht alles antun könnte, oder als ob er nun eines nach seinem Geschmack wählen könne. Die Nonne und der Priester bleiben Beobachter der Szene, doch dem Zuschauer wird die eigentliche Aktivität unterstellt, die sich in lauten Schreien Alice nur noch auf der Tonspur seinem Imaginationen gemäß (ja nachdem, welches Werkzeug er gewählt hat) realisiert.

Auch diese perfide Strategie der Bilder gehört zu den Inszenierungsweisen der *glissements*, indem sie dem Zuschauer ein Begehren unterstellt und mit suggestiven Methoden ihn dazu einlädt, diese innerhalb der filmischen Fiktion stückweise zu realisieren. Der Film schafft also einen Freiraum, Leerstellen, die der Imagination Platz lassen, sich zu entfalten. Doch diese Entfaltung ist immer schon arrangiert und in bestimmte Bahnen gelenkt – um zuletzt immer subversiv unterlaufen und enttäuscht zu werden.¹

¹ Zu diesem „Täuschungsmanöver“ des Films gehört auch dessen Vermarktung, lockten doch die Filmplakate mit eben jenen einen expliziten Inhalt versprechenden Bilder der gefesselten nackten „prisonnières“. *Glissements progressifs* bedient sich dabei einer Ikonografie der populären „Nonnen- und Hexenfilme“ der 70er Jahre, in denen unter dem flüchtigen Vorwand einer historischen Inhaltsebene sado-erotische Inszenierungen ihren Einzug ins Kino erhielten – dabei aber den Anspruch auf Explizitheit durchaus erfüllten. Technisch eher auf niedrigem Niveau transportierten Filme mit so eindeutigen Titeln wie *Nonnen bis aufs Blut gequält* (*Flavia, la Monaca Musulmana*, Italien 1973, Gianfranco Mingozzi) oder *Die Nonnen von Clichy* (*Les Demons*, Frankreich / Polen 1972, Jess Franco) Sex und Gewalt als Markenzeichen eines eigenen, wenn auch kurzlebigen Genres. V.a. der zu zweifelhaften Ruhm gelangte italienische Trashfilmer Jess Franco betätigte sich ausgiebig auf diesem (bemerkenweise ausnahmslos europäischen) Film-Gebiet.

Der sich selbst maskierte und als unsichtbar postulierte „Autor“ bzw. Erzähler des *nouveaux nouveau roman* überträgt die Bilder und das Begehren ganz auf den *ciné-lecteur* und weist ihm damit ein Stückweit die Verantwortung für diese Bilder zu. Doch er kann sich niemals in den Bildern verlieren, die Lust am Bild, am gezeigten Geschehen selbst, wird immer wieder gebrochen und reflektiert. Die Lust an den Bildern geht über zu einer Lust an dem gleitenden Arrangement, der Organisation der Bilder, ihrer Kontexte untereinander. Die Lust am Bild wird überführt in eine „Lust am Text“, jenes „plaisir“, das Roland Barthes so eingehend gefordert hat.

Umso bemerkenswerter, dass das autorhafte Subjekt Mitte der 80er Jahre wieder zurückzukehren scheint, um wieder selbst die Verantwortung für die Bilder und das in ihnen liegende Begehren zu übernehmen. In den *Romanesques* beginnt wieder ein Ich zum Leser zu sprechen, das sich selbst als Ursprung und Fluchtpunkt der obsessiven Bilder setzt – und sich selbst als „Autor“ vorstellt und damit die Grenze zum „narrateur“ überschreitet.

6 Spiegel II

6.1 Im wiederkehrenden Spiegel

Die sog. *Romanesques*, also die Trilogie *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique ou l'enchantement* (1988) sowie *Les derniers jours de Corinthe* (1994), bilden eine weitere Zäsur im Werk Robbe-Grillet, auch wenn es sich mehr um einen fließenden Übergang handelt denn um den augenscheinlich radikalen Bruch mit der seit den 60ern entwickelten Poetik¹, wie ihn die zeitgenössische Kritik erstaunt zu erkennen glaubte. Erstaunt deshalb, weil sich Robbe-Grillet wie auch einige seiner anderen *nouveau roman*-Kollegen plötzlich literarisch mit dem eigenen Leben, mit der eigenen Person in Texten von offensichtlich autobiographischem Charakter zu beschäftigen begannen: so z.B. Claude Simon (*Géorgiques*), Nathalie Sarraute (*Enfance*) oder Marguerite Duras (*L'amant*). Robbe-Grillet beschreibt die Reaktionen der Kritik so:

Die Kritiker waren äußerst verwundert darüber, dass alle diese Autoren des *nouveau roman*, die zu Unrecht als Priester der Unparteilichkeit und der Objektivität galten, auf einmal autobiographische Werke schrieben. Und sie taten aus einer gewissen Feindseligkeit und Boshaftigkeit unseren bescheidenen Arbeiten gegenüber so, als hätten wir uns verändert und unsere Theorien aufgegeben, um zur guten alten humanistischen Tradition der Autobiographie zurückzukehren.²

Von einer alle vorherigen Experimente negierenden „Rückkehr“ kann natürlich nicht die Rede sein. Vielmehr von einem „Rückgriff“ bzw. von einem „Rückblick“ auf die Gattung der Autobiographie, deren Codes nicht einfach wiederholt, sondern in dieser Wiederholung reflexiv gebrochen werden, was Robbe-Grillet in Begriffen wie „nouvelle autobiographie“ oder „autobiographie consciente“ ausdrückt:

Peut-on nommer cela, comme on parle de Nouveau Roman, une Nouvelle Autobiographie, terme qui a déjà rencontré quelque faveur ? Ou bien, de façon plus précise [...] une ‘autobiographie consciente’, c’est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot: consciente de son inconscience.³

Diese reflexive Haltung des „consciente de son inconscience“ bringt die Struktur der *Romanesques* und ihre Doppeldeutigkeit auf den Punkt: einerseits bilden sie eine Art Rückkehr zu den

¹ Robbe-Grillet beschrieb auch seinen Übergang vom „réalisme mental“ der frühen Schriften zum *nouveau nouveau roman* schon als ein „glissement progressif“, also nicht als Bruch mit seinen früheren literarischen Experimenten (vgl. *Robbe-Grillet: Analyse, théorie*, a.a.O., S. 170).

² Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 33

³ D, S. 17

Möglichkeiten des autobiographischen Textes. Diese Rückkehr ist gekoppelt an den in den 80er Jahren populären „retour au récit“, eine neue Lust am „unbeschwerten“ Erzählen, die man als Paradigmenwechsel weg vom „terreur théorique“ der semiotisch-literatursoziologisch-psychoanalytisch orientierten Nach-68er Zeit¹, also auch weg vom Projekt des *nouveau nouveau roman* interpretiert hat. Auch das Subjekt im Sinne eines einheitlichen Ichs, das über sein Leben und seine Gedanken berichtet, gehört zu diesen wiederaufgenommenen Möglichkeiten. Wie Ernstpeter Ruhe feststellt: „L’autobiographie est à la mode“, und mit ihr ein neuer Narzissmus der „nouveaux ‘voyeurs of self’“².

Andererseits werden diese Möglichkeiten des Erzählens und der Selbstreflexion zwar realisiert in autobiographischen Anekdoten und persönlichen Ansichten, doch werden sie innerhalb des Textes wiederum reflexiv kommentiert und ihre Problematik bewusst, „conscient“ gemacht. Außerdem gibt es noch die Ebene der Fiktion, die sich als solche zu erkennen gibt und den autobiographischen Text von vornherein in seinem möglichen Wahrheitsanspruch destabilisiert. Auf diese Weise lassen sich in den *Romanesques* Robbe-Grilletts drei sich gegenseitig durchdringende und kommentierende Ebenen festhalten:

Der wiederkehrende Spiegel ist keine Autobiographie im klassischen Sinne. Es handelt sich vielmehr um eine Struktur mit drei Ebenen. Eine davon ist die autobiographische. Daneben aber gibt es die Ebene der Fiktion - mit der Geschichte des Corinthe, die ich erzähle - und die Ebene der kritischen Reflexionen. Was mich interessiert, ist die Vernetzung - ist das Gewebe, das diese drei Elemente ergeben. Ich will zeigen, wie die Elemente der Fiktion von der Autobiographie kommen können, wie die Fiktion die kritische Reflexion beeinflussen kann und - wenn man so will - wie die Autobiographie aus der kritischen Reflexion entsteht.³

Auffällig ist, dass diese unterschiedlichen Ebenen durch ein scheinbar neu erstarktes Subjekt zusammengehalten werden, ein souveränes Ich, das als Erzählinstanz die Struktur des Textes organisiert. Doch diese Einheit ist vielschichtig und heterogen, denn das Ich ist den drei Ebenen folgend eine Mischung aus autobiographischem Ich, fiktionalem Erzähler und kritisch-reflexiver Instanz, die die autobiographischen wie die fiktionalen Teile kommentiert sowie den Leser begleitet und orientiert. Dadurch kommt dem Ich eine „wesentlich gestärkte Kompetenz“⁴ zu, die es im selektiven, maschinellen Textspiel des *nouveau nouveau roman* völlig verloren hatte.

Doch das Subjekt der *Romanesques* repräsentiert keineswegs die Rückkehr zum traditionellen Erzähler oder zum „concept bourgeois“ der Einheit. Vielmehr wird zu zeigen sein, dass die pseudo-autobiographischen Schriften Robbe-Grillet in gewisser Weise das Sinnspiel des *nouveau nouveau roman* fortsetzen. Allerdings geschieht dies unter Einbeziehung des zuvor ignorierten und völlig ausgeklammerten Subjekts selbst. Das Spiel wird erweitert und verkompliziert um die Dimension des Subjekts. Man kann auch sagen, dass die *Romanesques* im Sinne der Autobiographie an der Inszenierung (bei gleichzeitiger Destruktion) des Mythos „Robbe-Grillet“ und des Bildes vom *nouveau roman* arbeiten, also eine Selbstinszenierung darstellen, die sich ironisch und reflexiv zu sich selbst verhält und die Prämissen seiner Möglichkeit spielerisch aufzeigt. Sollte der Autor zuvor mit dem Verdikt des „mort“ aus dem Diskurs vertrieben werden, erhält er nun selbst Einzug in das

¹ Wolfgang Asholt in *Der französische Roman der 80er Jahre*, Darmstadt 1994; vgl. v.a. S. 7-9. Für ihn ist die neue erzählende Literatur der „Postmoderne“ Ausdruck des Überdresses der Schriftsteller an dem „terreur théorique“, den er namentlich an Tel Quel fest macht (vgl. ebd., S. 9). Die „anti-narrative Einstellung“ dieser Gruppe sei ausgereizt. Eine These, die sich auch in *Le Miroir* wiederfinden lässt, allerdings ebenfalls reflexiv gebrochen.

² Ernstpeter Ruhe: Vorwort zu Hornung, Alfred; Ruhe, Ernstpeter (HG): *Autobiographie & Avantgarde*, Tübingen: Narr 1992, S. 12. Der Ausdruck „voyeurs of self“ ist von Robert Sukenick übernommen.

³ So Robbe-Grillet in einem auf deutsch gehaltenen Interview mit Jürg Altwegg: „Warum schreiben Schriftsteller über sich selbst, Monsieur Robbe-Grillet?“, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, 8. August 1986

⁴ Blüher: „Die Dezentrierung...“, a.a.O., S. 98

destruktive Spiel des Sinns. Denn Robbe-Grillet sowie das System „Robbe-Grillet“ ist selbst zum Mythos der Moderne, zum „Mythos des Alltags“ geworden und muss damit konsequenter Weise Gegenstand des reflexiven, destruktiven Spiels werden. Der Blick des Subjekts richtet sich nun auf sich selbst, Objekt und Subjekt verschmelzen miteinander in der merkwürdigen Ich-Konzeption der Autobiographie, in der das „Subjekt der Äußerung“ zusammenfällt mit dem „Subjekt der Aussage“ („le sujet de l'énoncé“ und „sujet de l'énonciation“)¹ und damit treffend als „voyeur of self“ bezeichnet werden kann. Dass diese Form der Selbstreflexion, die die Autobiographie zweifelsohne darstellt, in bezug auf die vorausgesetzte Identität des Subjekts von Robbe-Grillet auf komplizierte Weise gebrochen wird, werden wir anhand der drei Ebenen des Textes und ihrer jeweiligen Ich-Konzeptionen ins Blickfeld rücken.

6.2 Das Ich im Zeichen des Mangels

Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu.²

Dieses Incipit stellt tatsächlich eine Provokation dar, wie das Ich in *Le Miroir* zugibt, unterstellt es doch dem gesamten Werk Robbe-Grillet einen autobiographischen Hintergrund, oder, um mit Lejeune zu sprechen: es weitet den autobiographischen Pakt auf das gesamte Werk zu einem „pacte fantasmatique“³ aus, der die Fiktionen nicht nur als solche zu lesen auffordert, sondern auch als Zeugnisse der Phantasmen des Autors. Vorerst beschäftigt uns noch nicht diese Aufforderung zur phantasmatische Lesart, die die *Romanesques* durchzieht, sondern ganz abstrakt die Wiederkehr des Subjekts und der damit verbundenen Konsequenzen, wie sie auf der reflexiv-theoretischen Ebene entworfen werden.

Der auf das eben zitierte Incipit folgende reflexive Abschnitt nimmt Stellung gegen die anti-subjektive Theorie des *nouveau nouveau roman*, für die die im Incipit impliziten Begriffe „moi“, „intérieur“ und „parler de“ als Ausdrücke der zu bekämpfenden „mythe humaniste de la profondeur“, dem Mythos „de la représentation“ und dem „moi, de toute temps haïssable“ stehen.⁴ Im folgenden wird der „anti-humanisme“⁵ und die Rede vom Tod des Autors als „niaiseries“ bezeichnet, die das Ich selbst unterstützt hat: die terroristische Theorie des neostrukturalistischen Antihumanismus und des *nouveau nouveau roman* hat ausgedient, weil ihr revolutionäres Potential sich erschöpft hat. Wie ein „hydre-miroir“ wirft der nachgewachsene Kopf des Monsters, des ideologischen Gegners, nun die eignen Theorien zurück: der Antihumanismus ist selbst zum Dogma erstarrt und steht nicht mehr im Zeichen des Lebens, des Kampfes gegen jede Art von stabiler Ordnung und Wahrheit, weil er selbst zur „Wahrheit“, zur konventionalisierten Norm geworden ist:

Je ne crois pas à la Vérité. Elle ne sert qu'à la bureaucratie, c'est-à-dire à l'oppression. Dès qu'une aventureuse théorie, affirmée dans la passion du combat, est devenue dogme, elle perd aussitôt son charme et sa violence, et du même coup son efficacité. Elle cesse d'être ferment de liberté, de découverte ; elle apporte sagement, étourdiment, une pierre de plus à l'édifice de l'ordre établi.⁶

Um die „recherche“, das ureigenste Anliegen des *nouveau roman* zu erneuern, müssen die neuen Dogmen, der neue Mythos vom Antihumanismus, an dessen Konstruktion die *nouveau romanciers* selbst mitgearbeitet haben, wiederum Gegenstand des „soupçon“ werden. Das Ich formuliert diese Erneuerung pathetisch und kämpferisch:

¹ Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil 1975, S. 39

² *M*, S. 10

³ „Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*.» (Lejeune: *Le pacte autobiographique*, a.a.O., S. 42)

⁴ *M*, S. 10

⁵ ebd., S. 9

⁶ ebd., S. 11f.

Le moment est alors venu de s'avancer sur d'autres pistes, et de retourner comme un gant la belle théorie nouvellement promue, afin de débusquer la bureaucratie renaissante qu'elle nourrit en cachette. Maintenant que le Nouveau Roman définit de façon positive ses valeurs, édicte ses lois, [...] excommunie ses libres penseurs, il devient urgent de tout remettre en cause, et replaçant les pions à leur point de départ, l'écriture à ses origines, l'auteur à son premier livre, de s'interroger à nouveau sur le rôle ambigu que jouent, dans le récit moderne, la représentation du monde et l'expression d'une *personne*, qui est à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient.¹

Wieder soll sich die Literatur in einem Pathos der „Erneuerung“ an der Repräsentation und der Expression einer vollständigen Person (Körper, Selbstinszenierung/Bewußtsein und Unbewußtes) orientieren. Diese Forderung wird diametral zum autoreflexiven Sprach- und Sinnspiel des *nouveau nouveau roman* aufgestellt und ermöglicht einen direkten Bezug zum Titel des vorliegenden Projektes: *Le Miroir qui revient*, die Rückkehr des (stendhalschen) Spiegels einer mimetisch-expressiven Literatur.

Mit dieser Rückwendung geht eine „aisance toute neuve“ einher, ein „état joyeux de narrateur irresponsable.“² Diese neue Leichtigkeit des Erzählens wird sofort umgesetzt in das Erzählen einer Kindheitserinnerung des Ich, einem autobiographischen Abschnitt über Erlebnisse auf der Halbinsel Quiberon, ihrer „Côte Sauvage“ und dem Meer. Das Ich erzählt von den „fantômes“, den Alpträumen und sexuell belegten Ängsten, die es verfolgen, dem Meer und den vermuteten grauenhaften Kreaturen darin. Diese Anekdote ist inhaltlich bedeutsam, weil sie die Grundlage des „phantasmatischen Paktes“ liefert, denn sie läuft daraus hinaus „que je me serais mis à écrire des romans pour exorciser ces fantômes.“³ Doch um diese Funktion soll es uns vorerst nicht gehen, sondern vielmehr um die formsprachliche Konsequenz dieser ersten „autobiographischen“ Stelle für das Ich selber, die von ihm im anschließenden reflexiven Teil herausgestellt wird:

Quant je relis des phrases du genre <<Ma mère veillait sur mon difficile sommeil>>, ou <<Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires>>, je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage, conforme aux canons du regretté *Figaro littéraire*: logique, ému, plastifié.⁴

Das Ich, eben gerade in die stendhalsche „facilité“ des autobiographischen Schreibens verfallen⁵, fängt sofort an, dieses unkomplizierte Erzählen in einer theoretischen Reflexion zu kritisieren. Die Kritik läuft darauf hinaus, dass der vorhergehende erzählerische Teil nur einem „modèle romanesque“ folgt, das die „Wirklichkeit“, die Vergangenheit des Ich, die Gegenstand des Textes sein soll, verfälscht. Wir begegnen hier einmal mehr dem Misstrauen gegenüber dem kohärenten, logischen Erzählen von Anekdoten und Intrigen, das das „univers stable et sur“ inauguriert, und eben nicht repräsentiert, sondern die Realität unter dem Aspekt der Ratio deformiert, indem es als ordnende Funktion auftritt. So wie Mathias in *Le voyeur* versucht, seine Wirklichkeit von der Absence, der Lücke zu befreien, indem er ihr durch rationale Erzählmuster eine kontinuierliche Kohärenz gibt, genauso ist das Projekt der Autobiographie das des Ordners und der Sinnstiftung. Der Blick auf das eigene Leben ist im Sinne des psychologischen Roman ein ordnender Blick:

Wer auf sein vergangenes Leben aufmerksam wird, der glaubt zuerst nichts als Zwecklosigkeit, abgerißne Fäden, Verwirrung, Nacht und Dunkelheit zu sehen; je mehr sich aber sein Blick darauf heftet, desto mehr verschwindet die Dunkelheit, die

¹ ebd., S. 12

² ebd., S. 13

³ ebd., S. 16

⁴ ebd., S. 17

⁵ „Pourtant, j'éprouve aujourd'hui un certain plaisir à utiliser la forme traditionnelle de l'autobiographie : cette *facilité* dont parle Stendhal dans ces *Souvenirs d'égotisme* [...]“ (M, S. 16); Hervorhebung von mir

Zwecklosigkeit verliert sich allmählich, die abgerißnen Fäden knüpfen sich wieder an, das Untereinandergeworfene und Verwirrte ordnet sich - und das Mißtönenende löset sich unvermerkt in Harmonie und Wohlklang auf.¹

Die Ordnung, die das „Mißtönende“ der prosaischen und fragmentarischen Wirklichkeit auflöst in eine poetische „Harmonie“ des „Wohlklangs“, kann man anhand dieses Zitats auch verstehen als die der „Poesie“ des literarischen Werkes, das diese Ordnung erst ermöglicht mit seinen Formmustern des chronologischen und rationalen Erzählens. Die „abgerißnen Fäden“ der Erinnerungsfragmente finden erst im Prozess des reflexiven Blicks und der Verschriftung eines Subjekts statt, das sein eignes Leben nach einem romanhaften Model in „Harmonie“ zu ordnen versucht.

Diese Harmonie jedoch ist für das Ich der *Romanesques* bereits Verfälschung und nicht Repräsentation. Wenn man die poetische Bearbeitung der Wirklichkeit ablehnt, bleibt nur ein unzusammenhängendes Gebilde von Fragmenten:

Tout cela c'est du réel, c'est-à-dire du fragmentaire, du fuyant, de l'inutile, si accidentel même et si particulier que tout événement y apparaît à chaque instant comme gratuit, et toute existence en fin de compte comme privée de la moindre signification unificatrice. L'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte : le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire.²

Dieser als Erfahrung postulierte Fragmentarismus ohne einheitsstiftende „signification unificatrice“ überträgt sich auch auf die Selbstbetrachtung des autobiographischen Subjekts:

Voilà donc tout ce qu'il reste de quelqu'un, au bout de si peu de temps, et de moi-même aussi bientôt, sans aucun doute : des pièces dépareillées, des morceaux des gestes figés et d'objets sans suite, des questions dans le vide, des instantanés qu'on énumère en désordre sans parvenir à les mettre véritablement (logiquement) bout à bout.³

Das Subjekt und seine Geschichte bricht auf in die *instantanéité*, in die vereinzeln, erstarrten Augenblicksmomente, die in keinem geordneten, chrono-logischen Schema organisiert werden können. Die Autobiographie wird damit ebenfalls zu einem fragmentarischen Unternehmen, dessen Ziel nicht das einheitliche Konstrukt eines Ichs und seines Lebens (seiner *Lebensgeschichte*) steht, sondern die Suchbewegung eines instabilen, momentanen Ichs, das sich des grundlegenden Mangels seiner selbst, seiner Erfahrung und der Sprache bewußt ist. Die „abgerißnen Fäden“ verweben sich nicht mehr zu einem kohärenten Text, sondern sie verwirren sich hoffnungslos zu einem heterogenen, fließenden Konglomerat, in dem nicht Ordnung herrscht, sondern der Mangel. An einer Stelle in *Les derniers jours* betrachtet das Ich voller Bewunderung die komplizierte Struktur eines Spinnennetzes, Ausdruck einer präzisen Anordnung von Fäden. In einer metaphorischen Übertragung auf das eigene literarische Projekt heißt es:

Je voudrais me remettre à mon ouvrage, mais une sorte de paralysie peu à peu me gagne. Je respire de plus en plus mal. Enfin, comme il fallait s'y attendre, je m'aperçois que je me suis pris moi-même au milieu d'un inextricable écheveau de *fil*s enchevêtrés. Je tente un dernier soubresaut, en vain : il est trop tard. Je suis soudé au monde absent, soudé au vide.⁴

Die Fäden sind unentwirrbar verwickelt, die Fragmente können vom Subjekt nicht mehr sinnvoll geordnet werden. Der Mangel, die Absence wird zum Grundcharakteristikum der Welt und der Erfahrung.

¹ Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser*, Stuttgart 1986, S. 122

² *M*, S. 208

³ ebd., S. 27

⁴ *D*, S. 207f.; Hervorhebung von mir

Der Mangel, die Absence, die Leere: neben der Fragmentierung und der Widersprüchlichkeit ist diese Lückenhaftigkeit das dritte Grundprinzip nicht nur des „autobiographischen“, sondern des gesamten Werks Robbe-Grillet.¹ In seinen späten Schriften, in den *Romanesques* sowie in *Warum und für wen ich schreibe*, glaubt Robbe-Grillet eine Metapher für diesen Zustand gefunden zu haben, den er zur anthropologischen Konstante erklärt:

L'anneau d'or [...] représenterait une métaphore de l'esprit humain selon Hegel : c'est son vide central - une absence d'or - qui le constitue en tant qu'anneau, de même que le manque fondamental qui trouve le centre de l'homme [...]²

Das Ich ist wie die Welt lückenhaft, im Zentrum steht die Absence. Sie ist es auch, die Mathias, den Reisenden beherrscht hat, sie ist es, die das Ich in *La jalousie* fast vollständig zum Verschwinden bringt. In dieser Interpretation des Subjekts wird sogar die phänomenologische Explosion Sartres des Ich in das Außen³ relativiert: in einer Auseinandersetzung mit *La Nausée* beschreib das Ich Merseault als „conscience vidée - non pas dépourvue d'intériorité comme elle voudrait l'être, mais minée au contraire de l'intérieur par une *cavité* où elle a fait le *vide*“.⁴

Die autobiographische Beschäftigung des Subjekts mit sich selbst muss diesen Mangel des Ich berücksichtigen und einbinden. In der Forderung nach „Repräsentation“ der Welt und des Subjekts („parler de“, „moi“, „intérieur“), die beide im Modus des Mangels stehen, gerät das Ich in ein Dilemma:

Du moment que je poursuis une énigme, qui m'apparaît déjà comme un *manque dans ma propre continuité signifiante*, comment serait-il envisageable d'en faire un récit plein, sans faille ?⁵

Das Ich geht sogar soweit, dass es das Medium, die Sprache selbst, als zur Repräsentation der Welt sowie des Unbewußten untauglich erklärt, weil die Sprache nur dem Bewußtsein verpflichtet ist, eben jener Ratio, die ebenso strukturiert ist wie die Sprache selbst:

Le langage 'articulé', j'insiste à nouveau là dessus, est structuré comme notre conscience claire, ce qui revient à dire : selon les lois du sens. Il se trouve ainsi, par voie d'immédiate conséquence, incapable de rendre compte, à la fois d'un monde extérieur qui précisément n'est pas nous, et des spectres qui s'agitent à l'intérieur de notre corps. Mais, en même temps, il me faut bien utiliser ce matériaux-là, le langage, si inadapté soit-il, puisque c'est cette conscience claire - et rien d'autre - qui se plaint du non-sens et du manque.⁶

¹ vgl. hierzu Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 34: „Ich habe bisher versucht, einige Punkte näher zu bestimmen, die die moderne Literatur und insbesondere den *Nouveau Roman* bezeichnen, und ich habe hierzu die Begriffe der *Fragmentierung*, der *Lückenhaftigkeit* und der *Widersprüchlichkeit* verwendet.“ Hinzu fügt Robbe-Grillet noch die Kategorie des Spiels.

² A, S. 22f. In „Warum und für wen ich schreibe“ geht Robbe-Grillet noch ausführlicher auf Hegels Metapher vom Ring ein (S.30): „Auch in dieser Hinsicht ist es, so glaube ich, zum Verständnis der heutigen Literatur und des menschlichen Geistes wichtig, auf Hegel zu verweisen. Dieser deutsche Philosoph des beginnenden 19. Jahrhunderts und Zeitgenosse Balzacs spricht als einer der ersten vom Nichts, das es im Inneren des Seins gäbe. Vor Hegel und in der Zeit von Balzac war das menschliche Bewusstsein etwas Vollständiges und Abgeschlossenes. Es war mit etwas gefüllt [...] Hegels *goldener Ring* ist seitdem im modernen Menschen zu einem Bild für das Bewusstsein geworden. Der Mensch besitzt ein 'Sein', in dessen Inneren es ein 'Nichts' gibt, und nur weil es dieses 'Nichts' gibt, gibt es 'Sein'.“ Diese Interpretation ist natürlich stark beeinflusst durch Sartre, aber auch durch den französischen Philosophen und Hegel-Interpreten Kojève.

³ vgl. hierzu das Kapitel 2.4.3 „Die phänomenologische Einstellung“ dieser Arbeit, wo ausführlich auf Sartres Husserl-Interpretation des „transzendentalen Bewusstseins“ eingegangen wird

⁴ M, S. 170; Hervorhebung von mir

⁵ ebd., S. 40f.; Hervorhebung von mir

⁶ ebd., S. 41

Die Schwierigkeit ist also, trotz des Unvermögens des Mediums eine Repräsentation der nicht mit der menschlichen Ratio gekoppelten Erfahrungsebenen „Welt“ und „Unbewußtes“ zu erreichen. Die Erfahrungswelt besteht aus Augenblicken, aus Momenten, aus *instantanés*, genauso wie das Unbewußte, die Ängste und „fantômes“, die sich in ihr als Wahrnehmung zu realisieren scheinen. Im Grunde sind Welt und Unbewußtes zwei Seiten desselben Phänomens, so wie wir es bereits an Mathias' Wahrnehmungsbild ausführlich exemplifiziert haben: nämlich der Kraft des Mangels, die die Ordnung der Rationalität zu zerstören droht. Nur durch diese Funktion zeichnen sich die beiden Erfahrungsebenen aus. Daher ist ihre Repräsentation in einem rational geordneten/gewebten Text unmöglich:

La littérature est ainsi [...] la poursuite d'une représentation impossible. Le sachant, que puis-je faire ? Il me reste à organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons, mais dont le rôle sera celui d'*opérateurs*. La loi idéologique qui régit la conscience commune, et le langage organisé, ne me sera plus alors une gêne, un principe d'échec, puisque je l'aurais désormais réduite à l'état de *matériau*.¹

Hier knüpft das Ich an die funktionale Sichtweise des *nouveau nouveau roman* an: die autobiographischen Fragmente, die Intrigen und Geschichten sowie die Sprache, in der sie erzählt werden, werden zu Operatoren des Diskurses, zu kombinierbaren Einheiten, die jede für sich dem konventionellen Schema folgen, in ihrer Kombination jedoch, dem seriellen Spiel entsprechend, in Widersprüche und Lückenhaftigkeit münden. Autobiographische Anekdoten, psychologische Interpretationen, kurz: das erzählte „vie reçue“ folgt für sich genommen dem traditionellen romanesken Muster, der „idéologie“. Im ganzen betrachtet, sind sie jedoch wie die Mythen des Alltags Operatoren einer übergeordneten Struktur, die in der widersprüchlichen und lückenhaften Organisation des *désordre* die einzelnen, konventionellen „éléments de ma biographie“ gegeneinanderstellt, „où la mer et la peur deviendront à leur tour des simples opérateurs de texte“.² In diesem Sinne sind die *Romanesques* eine „autobiographie consciente“, die traditionelle Elemente wie autobiographische Anekdoten verwendet, sie aber in einem übergeordneten Spiel-System reflexiv destruiert.

Doch handelt es sich bei den *Romanesques* nicht nur um ein freies Textspiel, das die Illusion der Vernichtung des Subjekts und jeder organisierenden Einheit herstellen soll, wie dies im *nouveau nouveau roman* der Fall war. Man könnte die fragmentarische Schreibweise auch als „strukturellen Realismus“ bezeichnen, da nicht die einzelnen sprachlichen Elemente mimetisch auf die Wirklichkeit verweisen, sie sogar verfehlen und deformieren, sondern die Struktur selbst, die in der Organisation der Elemente untereinander ein Muster des Mangels, eine „Nachahmung“ der lückenhaften Welt sowie des Subjekts hervorbringt. Die Realisierung dieses „strukturellen Realismus“ ist ein Text voller Fallen („pièges“) und „traquenards et chausse-trapes“³, der den Leser verwirrt, in die Irre lockt und sich der Ratio sowie der Logik verweigert.

Auch die *Romanesques* sind Texte voller Fallen und Widersprüche. Sie bilden ein gleitendes Spiel auf verschiedenen Ebenen, ein Spiel mit intertextuellen Zitaten (v.a. auch aus Werken des Autors selbst), referentiellen Bezügen (zu Barthes, Sarraute, Blanchot u.a.), autobiographischen Anekdoten und theoretischen Reflexionen. Dennoch ist das Verhältnis des Ichs zu seiner eigenen Theorie der Operatoren selber gespalten, denn eines wird dem Leser bewußt gemacht: auch die theoretischen Passagen sind Bestandteile des Textes, sind selbst Fragmente des widersprüchlichen Diskurses. Warum sollten wir erwarten, gerade von ihnen eine „Wahrheit“ in bezug auf den Text erhalten? Das Ich selbst lehnt diesen Autoritätscharakter in bezug auf Interpretationen für die eigenen Texte ab:

Il ne faudrait donc pas attendre de ces pages quelque explication définitive que ce soit, ni seulement véridique (celle, recueillie à la source, que fournit l'auteur lui-même!), concernant mes travaux écrits ou filmés : leur fonctionnement authentifié, leur

¹ ebd., S. 18

² ebd., S. 18f.

³ ebd. S. 40

signification réelle. Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur [...]¹

Warum sollten seine Interpretationen des vorliegenden Textes die einzig möglichen, durch den Autor abgesicherten sein? Sie sind ebenfalls nur Produkte des „explorateur“- Ich. Dass sie nicht einmal konsequent und einheitlich den gesamten Text der Trilogie hindurch stabil bleiben, darauf verweist bereits der Anfang von *Le Miroir*. Denn das Incipit, von der unsere Betrachtung der theoretisch-reflexiven Textteile und ihres Ichs ausgeht, bildet nicht die ersten Worte des Buches. Ihnen vorangestellt ist eine Art Rahmentext, der sich zeitlich später situiert als der Abschnitt, der mit dem Incipit beginnt:

Si j'ai bonne mémoire, j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77, c'est-à-dire quelques mois après la publication de *Topologie d'une cité fantôme*. Nous voici maintenant à l'automne 83, et le travail n'a guère avancé [...]²

Ein zeitlich späteres Ich, das sich als „Autor“ eines Romans von „Robbe-Grillet“ zu erkennen gibt (und damit den autobiographischen Pakt implizit einführt), reflektiert über den Beginn der Arbeit an dem vorliegenden Buch. Im folgenden geht das Ich auf das also sechs Jahre früher geschriebene Incipit und die darauf aufbauende Wiederkehr des Subjekts und des Erzählens ein. Darin wird eingestanden, dass rückblickend betrachtet die Forderung der Instandsetzung von „expression-représentation“³ ihre revolutionäre Kraft bereits seit Anfang der 80er Jahre eingebüßt habe: in einer populären „vague de ‘retour à’“⁴ seien sie sehr schnell wieder in Mode gekommen.

Pourtant [...] je choisis avec rage de reproduire ici sans y rien changer, telles que je les ai écrites en 77, ces premières pages déjà démodées, de mon point de vue, pour être si vite devenues à la mode.⁵

Bei dem folgenden reflexiven Teil handelt es sich also in gewisser Weise um ein *Zitat*, um die wortwörtliche Wiedergabe eines bereits älteren Textes. Wann dieses Zitat endet, ist nicht nachvollziehbar. Was bleibt ist der Eindruck eines theoretischen Relativismus, der die reflexiven Teile des Textes ebenfalls in ein fließendes Sinnspiel einbindet: der Rahmentext leitet einen Theorie-Abschnitt ein, in dem es über eine Theorie geht, die bereits überholt ist (den „anti-humanisme“). Gleichzeitig wird die „neue Theorie“ (die von der autobiographischen „facilité“ und der Erneuerung von Repräsentation/Expression) durch den Rahmentext ebenfalls als überholt charakterisiert (die leidliche „vague de retour à“). Der Rahmentext invertiert die Argumentation des folgenden Theorieabschnitts und macht ihn damit zu einem Teil im generativen Spiel des Sinns, der auch vor der theoretischen Reflexion nicht halt macht. Die Theorie, immer schon wichtiger Bestandteil des Gesamtphänomens *nouveau roman*, bildet keine wirkliche Metaebene mehr, sie wird in das Spiel einbezogen, in den Text, in das Kunstwerk selbst. Sie wird damit denselben Voraussetzungen und Konsequenzen unterworfen, wie die anderen Textebenen: Sie ist Bestandteil eines Spiels, einer spielerischen Suche nach den Möglichkeiten ihrer selbst. Dadurch kann sie nicht zum theoretischen Dogma, zur alleinigen „Wahrheit“ erstarren.

Dies bedeutet nun allerdings nicht, dass die theoretischen Teile des Textes in völliger Beliebigkeit versinken. Sie offenbaren nur zwei Seiten, zwei Theorien, die scheinbar unvereinbar sind: die der generativen Mechanik mit ihren Operatoren und dem Anspruch der „autoreprésentation“, und die der autobiographischen Forderung nach Authentizität, nach Repräsentation und Expression eines Subjekts, in diesem Falle des Ichs selbst. Beide Seiten beziehen sich laufend aufeinander und relativieren sich und kommentieren die autobiographischen Fragmente. Ihr abstraktes Prinzip wie das der ganzen Trilogie ist das der Bewegung, oder besser: der Beweglichkeit. So sind die theoretischen Teile

¹ ebd., S. 13

² ebd., S. 7

³ ebd., S. 9

⁴ ebd., S. 9

⁵ ebd., S. 10

Produkte eines Ich, das selbst nicht immer mit sich selbst identisch ist, im vorliegenden Fall ist es durch die Zeit getrennt: das Ich von 1977 und das von 1983. Damit ist das so einheitlich anmutende Ich der theoretischen Ebene bereits gebrochen, nicht identisch. Einmal inhaltlich, indem es das „Ich“ als Gegenstand seiner Betrachtungen als dem Mangel verbunden charakterisiert; andererseits strukturell, in dem es sich selbst im Spiel der Texte und Zitate bricht, als Subjekt der Aussage(n).

Die *Romanesques* setzen also das Projekt des *nouveau nouveau roman* nicht einfach fort, sondern stellen es unter die Prämisse der Frage nach dem Ich. Da das Ich aber keine Einheit sein soll, sondern mit dem fundamentalen Mangel besetzt ist, muss jeder Text, der das Subjekt zum Gegenstand hat, selbst „mangelhaft“ sein, in dem Sinne, das er gleitend funktioniert.

Die bewegliche Struktur der Texte wird verknüpft mit der Frage nach dem Ich, mit dem Leben, der Repräsentation und der Expression. Darin besteht eine Art dialektisch-synthetischer Leistung, die im Spiel der beiden Pole der theoretischen Ebene entsteht. Nur der fragmentarisch-spielerische Text voller Fallen kann noch etwas über das Subjekt sagen, und zwar strukturell. Dabei ist es egal, ob der vorliegende Text eine Fiktion oder eine Autobiographie sein soll, denn durch die Struktur des *glissement* sind beide Formen austauschbar in dem, was wir als „strukturellen Realismus“ bezeichnet haben:

Quant aux organisations des récits, dans un cas (*les prétendues fictions*) comme dans l'autre (*les pseudo-recherches autobiographiques*), je reconnais sans mal qu'elles représentent le même espoir, sous des formes divers, de mettre en jeu les deux mêmes questions impossible - qu'est-ce que c'est, moi? Et qu'est-ce que je fais là? - qui ne sont pas des problèmes de signification, mais bel et bien des problèmes de *structure*. Il ne s'agit donc pas de me rassurer par de fausses cohérences figées, plaquées de l'extérieur. Je dois prendre garde au contraire de toujours *ménager le mouvement*, les manques, et la contingence inexplicable *du vivant*.¹

Der Mangel wird in der Emphase zum Charakteristikum des Lebendigen. Soll dieses Lebendige im Text erfasst werden und mit ihm das Ich, so kann der Text sich nicht aus der Reproduktion konventioneller Erzählschemata bestehen, sondern muss diese Geschichten und Anekdoten aufbrechen und sie spielerisch miteinander in Beziehung setzen. Auch das Ich kann nicht das einheitliche der Ich-Romane oder Autobiographien sein, sondern soll zum „Operator“ werden, zum flexiblen und nicht-identischen Element des lebendigen Spiels:

J'aurais en somme seulement, depuis *Le miroir qui revient*, compliqué un peu plus la donne et proposé comme nouveaux opérateurs de nouvelles cartes truquées, en introduisant cette fois parmi les effets de personnages qui avaient nom Boris, Edouard Manneret, Mathias ou Joan Robenson, un autre effet de personnage, qui s'appelle moi, Jean Robin.²

Das Ich der *Romanesques* ist selbst ein Bestandteil der Fiktion, ihr autobiographischer Status im Sinne einer Wahrheit über die Person „Robbe-Grillet“ wird diskreditiert. Oder, um es mit *Le Miroir* zu sagen: „Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici.“³ Der „Referenzpakt“, den Lejeune als für die Autobiographie konstitutiv ansieht⁴, wird mit dieser Aussage zurückgewiesen.

Doch ganz so einfach kann man die *Romanesques* nicht als bloße Fiktion betrachten, besteht doch das Ich selber darauf, dass gerade die Fiktion das adäquatere „autobiographische“ Mittel ist: „la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus *personnel* que la prétendue sincérité de l'aveu.“⁵

Die *Romanesques* bilden eine Art Zwischenform, sie sind einerseits Fiktion („*recherches pseudo-autobiographiques*“), andererseits ist die Fiktion immer auch autobiographisch („*prétendues fictions*“).

¹ A, S. 69; Hervorhebungen von mir

² ebd., S. 69

³ M, S. 13

⁴ vgl. Lejeune: *Le pacte autobiographique*, a.a.O., S. 35-41

⁵ M, S. 17

In diesem Spannungsfeld funktioniert der Text und sein Subjektkonzept. Ich werde dieses Spannungsfeld anhand der „autobiographischen“ und „fiktionalen“ Fragmente verdeutlichen.

Für die theoretische Ebene bleibt festzuhalten, dass hier mindestens zwei Subjekte existieren und auch zwei theoretische Interpretationen des vom Ich selbst initiierten autobiographischen Projektes. Dieses „Doppel-Ich“ reflektieren auf die autobiographische Ebene und das in ihnen mit „facilité“ erzählende Ich. Damit bilden sie eine reflexive Metaebene. Gleichzeitig sind sie aber als Bestandteile des Textes und seines *glissement* eingebunden in das gesamte Sinnspiel. In gewisser Weise repräsentiert diese Verhältnisstruktur von theoretischer Ebene zur „praktischen“ bzw. erzählenden das Verhältnis von Praxis und Theorie im *nouveau roman* überhaupt: sie gehören zusammen und bilden beide Formen der „recherche“. Die theoretische Ebene wird dabei nicht verstanden als dogmatisch-fundierende „Schule“, in der die Texte erschöpfend erklärt werden. Sie sind nur ein anderer Versuch, den Fragen („qu'est-ce que c'est, moi? Et qu'est-ce que je fais là?“) nachzugehen. Doch die Subjekte dieser Recherche sind jeweils verschiedene Seiten desselben Phänomens und spiegeln das Verhältnis Robbe-Grillet's zu seiner Doppelrolle als Autor sowie als Theoretiker:

Ich selbst habe glücklicherweise einen Doppelnamen: Robbe-Grillet. Robbe schreibt die Bücher, die mit sich selbst recht unversöhnlich und durchweg problematisch sind, und dann kommt Grillet und sagt: „Aber nein, das ist doch ganz einfach, ich werde Ihnen alles erklären. [...]“¹

In den *Romanesques* gibt Grillet Robbe den Namen Robin. Und damit fängt das Spiel erst an, kompliziert zu werden.

6.3 Der phantasmatische Pakt

Ich werde im folgenden auf die Abschnitte der Trilogie eingehen, die Robbe-Grillet der autobiographischen Ebene zugeordnet hat. In ihnen ist trotz der kritischen Reflexion in den theoretischen Abschnitten der autobiographische Pakt aktiv, insofern das bei Robbe-Grillet überhaupt etwas bedeutet. Zumindest dies können wir sagen: hier spricht ein Ich über sich, über seine Person und sein Leben, das sich selbst als Autor der Werke Robbe-Grillet's ausgibt. Traditionell würde man dieses Vorgehen als Referenzpakt ansehen, in dem Autor (die „Signatur“), das Subjekt der Aussage sowie das Subjekt des Ausgesagten identisch sind. Doch „Identität“ ist in den Texten Robbe-Grillet's immer schon ein unsicheres Konzept. Außerdem habe ich bereits festgestellt, dass das Ich der theoretischen Ebene sich gegenüber dem Referenzpakt kritisch verhält. In der „autobiographie conscient“, die ein Dazwischen von „recherches pseudo-autobiographiques“ und „prétendues fictions“ darstellt, ist die Frage nach Referenz nicht von Bedeutung. Aus diesem Grund werde ich auch im folgenden von dem „Ich“ der *Romanesques* sprechen, was die Distanz zum voreilig als referentiell zu verstehenden Namen „Robbe-Grillet“ zum Ausdruck bringen soll, der als „Signatur“ im Sinne Lejeunes auf den realen Autor verweisen würde, der gemäß des autobiographischen Paktes mit dem Ich der Aussage und dem der Äußerung identisch wäre.²

In den autobiographischen Teilen entwickelt sich nun durchaus ein Thema, ein Inhalt, und mit ihm ein bestimmtes Subjektkonzept, eine Reflexion des Ich auf sich selbst. Während der Gegenstand des Ich auf der theoretischen Ebene hauptsächlich die Struktur des Textes selbst ist, geht das autobiographische Ich hinter diese Reflexion zurück, um sich in der „facilité“ des traditionellen Diskurses zu betrachten, was ihm ermöglicht, über seine eigene Person, seine Vergangenheit und seine Gedanken überhaupt erst wieder sprechen zu können, das „parler de moi“ trotz aller Aporien, die der theoretische Teil aufwirft, praktizieren zu können. In gewisser Weise bildet das theoretische Ich, das ja

¹ Robbe-Grillet: „Warum und für wen ich schreibe“, a.a.O., S. 37

² Zur Signatur und ihre Bedeutung für den autobiographischen Pakt vgl. Lejeune: *Le pacte autobiographique*, a.a.O., S. 19ff. Zur Identität vgl. ebd., S. 35: „L'identité se définit à partir des trois termes: auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation.“

das autobiographisch-erzählende Ich zum Gegenstand macht, die Voraussetzung für die „facilité“: denn durch diese reflexive Distanzierung wird das traditionelle Projekt wieder möglich, ohne als naive Reproduktion zu gelten, da es immer reflexiv gebrochen, eben „conscient“ ist.

Doch während das theoretische Ich bereits durch seine Reflexion auf das autobiographische Ich gebrochen wird, ist auch das autobiographische Ich von Anfang an durch die Definition der Autobiographie selbst gebrochen: denn diese ist ein Rückblick, also wieder ein reflexives Verhältnis, diesmal das eines späteren Ichs (das Subjekt der Äußerung) zu einem früheren (dem Subjekt der Aussage, das ja das Objekt, der Gegenstand des Subjekts der Äußerung ist). Und dieses reflexive Verhältnis konstituiert für das Ich der *Romanesques* einen weiteren Bruch der Identität:

Comme tout cela est loin ! Quand je parle de mon enfance, j'ai toujours l'angoissante sensation de raconter l'existence problématique et contestée qu'aurait vécue je ne sais quand, je ne sais où, quelqu'un d'autre dont le nom ressemblerait au mien, et peut-être aussi la figure, mais qui ne serait pas moi.¹

Das Ich, das über sich selbst spricht, ist bereits gebrochen: in das reflektierende und das reflektierte, das Subjekt und in das Objekt der Reflexion. Doch kommen wir nun zum inhaltlichen Aspekt, also zu dem, was das spätere Ich, das Subjekt, über sich selbst, als Objekt zu sagen hat und inwiefern dies eine weitere Destabilisierung von „Identität“ verursacht.

Das autobiographische Ich kann sich dank der Abspaltung in ein theoretisches Ich, das seine Zweifel und sein Misstrauen gegenüber dem autobiographischen Projekt äußert und bewußt hält, der „facilité“, der Unbeschwertheit des konventionellen „parler de soi“ zuwenden. Und was könnte konventioneller und traditioneller sein, als die Geschichte des eigenen Lebens mit der Kindheit zu beginnen, mit einer Kindheit zumal, deren Erlebnisse und Empfindungen für das Individuum und seine weitere Existenz (und im vorliegenden Falle auch für das künstlerische Werk) rückblickend prägend gewirkt haben.

Für das Ich der *Romanesques* ist diese prägende Zeit eng verbunden mit der Erfahrung des Meeres. „Mer“, das meint zunächst ganz konkret das Meer an der Küste der Halbinsel Quiberon, auf der das Ich mit seinen Eltern die Sommermonate verbringt. Diese Küste, mit ihrem sprechenden Namen „Côte Sauvage“, und das an sie grenzende Meer sind durch zahlreiche Legenden mythisch besetzt, die sich auf die Bedrohlichkeit dieses Ortes beziehen:

trous d'eau agités de remous qui communiquent par des failles souterraines avec la mer libre, où l'on se noie les jambes tirées vers le bas par l'enroulement de longues algues lianes, marée montante qui vous cerne au pied d'une paroi verticale et sans prise, vagues de fond que l'on ne voit pas venir en surface, mais dont l'aspiration irrésistible vient vous chercher, pour vous engloutir, jusqu'au sommet de la plus haute falaise.²

Das Meer, das sind unsichtbare Strudel und Strömungen, die unter der „surface“ mit dem weiten Ozean verbunden sind, und deren unterseeische Gefahren nur darauf lauern, den Menschen von seinem festen Land, von der Klippe zu holen, um ihn zu verschlingen. Im Meer, am Fuße der Klippen, lauert das Ungeheuer aus den Erzählungen des alten Mannes in *Le voyeur*.

In einer an diese Erfahrung der „Côte Sauvage“ anknüpfende Anekdote in *Les Derniers Jours* wird das Ich beinahe Opfer dieses „Monsters“ des Verschlingens: Eingeleitet wird die Sequenz mit den Worten, die wir ebenfalls bereits aus *Le voyeur* kennen: „On lui avait souvent raconté cette histoire, dans son enfance.“³ Auch das Sprechen vom Ich in der Er-Form, ein weiterer reflexiver Bruch, ist aus *Le voyeur* übernommen. Aus dem „Er“ wird im folgenden schnell wieder das „Ich“: „Quel âge pouvais-je avoir? Peut-être trois ou quatre ans?“⁴ In der Nähe von Brest, an einer Stelle, die bezeichnenderweise „Le Minou“ heißt, wird das Ich von einer Welle erfasst und in die Tiefe gerissen:

¹ A, S. 28

² M, S. 14f.

³ D, S. 9

⁴ ebd., S. 9

„un incompréhensible paquet de mer issu des profondeurs remonte la pente d'un seul bond et m'emporte.“¹

Doch der provenzalische Onkel mit seinem männlich-römischen Namen Antonin rettet ihn vor dem Ertrinken, vor dem Verschlungen-Werden, das in dieser Erzählung eindeutig sexuell metaphorisiert wird:

L'événement lui-même, trop rapide ou désormais trop lointain, ne m'a pas laissé le moindre souvenir conscient, bien que j'aie souvent revu le creux au nom prédestiné d'où le *monstre* avait surgi... *Le Minou*, le minet, le petit chat fragile à la toison soyeuse, image la plus rassurante du sexe féminin, ouvre brusquement sa bouche rouge aux dents de requin pour me dévorer vivant.²

In einer an Lautréamont angelehnten Metaphorisierung wird das Meer zum Chiffre der untergründigen Sexualität, zum bodenlosen Abgrund, der den „monstre“ der das Ich verschlingenden Sexualität beherbergt. In diesem Sinne ist die Anekdote vom Kind, das in den Fluten zu ertrinken droht, eine Initiationsgeschichte. Gerettet vom starken männlichen Part, dem Onkel (der als Provenzale im Gegensatz zu den Bretonen, zu denen auch das Ich gehört, „schwimmen“ kann), hat das Ich doch in das Gesicht des „monstre“ und in den Schlund des „creux“ geblickt, bevor es aus ihm wieder austritt an die rettende Stabilität des Festlandes: „Je n'ai pas, semble-t-il, respiré le mortel élément liquide ; j'ai seulement bu, comme on dit, une bonne tasse.“³

Das Ich hat einen Schluck getan, es hat das „Meer“ in sich aufgenommen, welches von nun an Teil des Ich wird, zum unbewußten Teil, denn die Erinnerung an das unfreiwillige „Initiationsritual“, den prägenden Moment der Persönlichkeitsbildung, ist dem Ich nicht mehr zugänglich. Das Wissen um diesen Vorfall ist ein durch die Erzählungen der Familie vermitteltes. Was bleibt, sind Angstvorstellungen des Kindes vom Meer, die v.a. in der Phase des fortschreitenden Bewußtseinsverlust, nämlich beim Einschlafen, das Ich erneut in die Tiefe zu ziehen drohen. So entwickelt sich das konkrete „Meer“ langsam zum Symbol des Unbewußten, zum ES der Psychoanalyse, zu jenem Schattenreich der fluktuierenden Formen und proteischen Gebilde, die wie Meeresgetier das ES bevölkern.⁴

Das Fragment, das die nächtliche Heimsuchung des Kindes durch das „Meer“ schildert, ist der erste autobiographische Abschnitt in *Le Miroir*. Vor dem entgültigen Einschlafen tritt das Ich in den Zustand des „Wegdämmerns“, es ist „à la dérive“, was ebenfalls eine maritime Metapher beinhaltet, bedeutet doch „la dérive“ den Abdrift eines Bootes durch die Strömung und „à la dérive“ soviel wie „abgetrieben werden“ oder figurativ: „willenlos umhergetrieben werden“. Um diesem „Abtreiben“ entgegenzuwirken, evoziert das Ich allabendlich ein „image du Haut-Jura paternel“, das Bild einer alpinen Landschaft mit geschwungenen, grasbewachsenen Mulden, Waldstücken und dem klischeehaften Dekor einer Bergwelt voller Kirchen und Kühe. Dieses „väterliche“ Bild bedeutet für das Ich Stabilität, eben „den Boden unter den Füßen“, die rettenden Arme des Onkels Antonin, die das Ich aus dem Strudel des „Meeres“ befreien: „Ordonnance. Repos. Eternité tranquille. Je pouvais m'abandonner au sommeil.“⁵

¹ ebd., S. 10

² ebd., S. 10; Hervorhebung von mir

³ ebd., S. 10

⁴ Zur Metaphorik des ES als „Meer“ vgl. bsplw. Bally, Gustav: *Einführung in die Psychoanalyse Sigmund Freuds*, Reinbeck 1961, S. 93ff. Das Freudsche ES ist Bally zufolge mit seinem irrationalen Charakter dem stabilen Ich entgegengesetzt als „Chaos, ein Kessel voll brodelnder Erregung“ (ebd., S. 93), ein Umstand, der schließlich in der Metapher vom Meer mündet: „Im Begriff des ES hat das Unbewusste eine ursprüngliche, nicht zu ergründende Mächtigkeit erlangt; es ist zu einem Meer geworden [...]“ (ebd., S. 94) Vgl. auch Freuds Aussage, dass die Aufgabe der Psychoanalyse die „Trockenlegung“ des ES ist: „Wo ES war, soll ICH werden. Es ist Kulturarbeit etwa wie die Trockenlegung der Zuidersee.“ (*Gesammelte Werke*, Bd. XV, S. 86)

⁵ *M*, S. 13

Doch das Meer ist da und überwältigt den Schläfer. Alpträume, in denen das Ich versinkt wie im Meer, zerstören die Ordnung und eröffnen einen Raum der Unsicherheit, der Metamorphosen und der Angst:

L'océan, c'était le tumulte et l'incertitude, le règne des périls sournois où les bêtes molles, visqueux, se conjugaient aux lames sourdes. Et c'est lui, précisément, qui emplissait les cauchemars au fond desquels je sombrais dès que j'avais perdu conscience, pour me réveiller bientôt dans des hurlements de terreur qui ne suffisaient pas toujours à faire disparaître ces fantômes aux formes brouillées, que je n'arrivais même pas à décrire.¹

Die klischeehafte psychoanalytische Deutungsmotivation, die von diesen beiden widerstreitenden Vorstellungen vom Jura und dem Ozean ausgeht, wird vom autobiographischen Ich selbst thematisiert und ihr sexueller Gehalt damit nachhaltig bestätigt, wenn auch nicht ohne Ironie:

N'importe quel psychanalyste amateur aura reconnu, non sans plaisir, dans cette opposition facile du Jura et de l'Atlantique - doux vallons au creux garni de mousse, *versus* trou sans fond où guette la pieuvre - les deux images traditionnelles et antagonistes du sexe féminin. Je ne voudrais pas qu'il s'imagine l'avoir découvert à mon insu. Signalons-lui, dans le même goût, la ressemblance phonétique de la vague et vagin ; et aussi l'étymologie du mot cauchemar, dont la racine, *mare* désigne la mer en latin, mais en néerlandais les fantômes nocturnes.²

Der Bedeutungszusammenhang von Meer, Angst und Sexualität wird untermauert, nicht ohne auf die psychoanalytische Trivialität dieser metaphorischen Dimension ausdrücklich hinzuweisen. Das Ich betreibt mit der Konstruktion dieses Bedeutungszusammenhangs ein Sinnspiel, nimmt dieses Spiel jedoch gleichzeitig ernst. Denn die „fantômes nocturnes“ sind Ausgangspunkt einer grundlegenden Angst des Ich: „J'en étais donc à la peur.“³

Die Angst und ihr Gegenstand, die „fantômes nocturnes“ konkretisieren sich schließlich in einer erwachenden Sexualität, die das Kind während der allabendlichen Einschlafprozedur zu praktizieren scheint: „des plaisirs solitaires déjà fortement marqués de sadisme“⁴. Damit wird die Angst vor den „spectre“, die sich in einem Lichtspiel an der Wand zu materialisieren scheinen als fließend-maritime Gestalten, zur Angst vor der eigenen, different-perversen Sexualität. Das spätere Ich nennt sie auch die

fantômes de ma différence sexuelle. Je les fréquentais bien entendu depuis longtemps, quinze ans déjà, mais je dois désormais accepter cette évidence : seules des mises en scène (ou des imaginations) „perverses“ excitent mon désir, ce qui va d'autant moins sans problèmes que je suis attiré surtout par les très jeunes filles.⁵

Damit entwickelt sich ein zwiespältiges Verhältnis des Ich zum „Meer“: einerseits die Angst vor dem Kontrollverlust des eigenen Ich im „dérive“ der Imaginationen der „perversen“ Sexualität, den Phantasmen und Obsessionen, wie sie auch Mathias quälen. Andererseits gibt es die Lust an diesen Visionen, an dem Sich-Treiben-Lassen im „dérive“. Das Ich gibt zu, niemals „segeln“ oder gar „schwimmen“ gelernt zu haben, also nie versucht zu haben, das Meer zu bezwingen – tatsächlich wie metaphorisch.⁶ In dieser Verweigerung, wenigstens den Versuch zu unternehmen, sich wie Onkel Antonin dem Meer und dem Ungeheuer darin zu stellen und es zu überwinden, sondern sich vielmehr dem „dérive“ zu überlassen, drückt sich das zwiespältige Verhältnis zur Angst und zum Gegenstand dieser Angst aus:

¹ ebd., S. 13f.

² ebd., S. 15

³ ebd., S. 19

⁴ ebd., S. 16

⁵ *M*, S. 44

⁶ vgl. ebd., S. 14

Cependant j'avais dû déjà, peu à peu, prendre conscience de l'ambiguïté de mes rapports avec cette mer [...] C'est bien à elle, en fin de compte, que m'unissaient les liens les plus forts : inexorablement, je me sentais entraîné vers les chimères et les ténèbres qui remuent dans sa masse profonde, sous le calme apparent de la surface [...]¹

Das Meer verursacht nicht nur Angst, es zieht das Ich auch magisch an. Das Ich droht dabei seine Integrität zu verlieren und wird durchdrungen von Chimären und Imaginationen, die unter der Oberfläche des Ich dieses zu beherrschen drohen. Dies geschieht beim Kind durch die Indizien einer psychisch gestörten Persönlichkeit: „hallucinations, délire nocturne, somnambulisme intermittent, j'étais un enfant calme au sommeil agité.“² Der Schlaf als Opposition zum ruhigen, oberflächlichen Dasein des wachen Kindes („enfant calme“) symbolisiert die ungebändigte Triebstruktur der nächtlichen „fantômes“, die das Ich transgredieren mit ihrem „perversen“ sado-erotischen Potential der Imagination und Fantasie.

Diese psychoanalytische Belegung des Bedeutungsfeldes „Meer“, die das Ich selbst setzt, führt schließlich zum phantasmatischen Pakt: die Phantome der sexuellen Differenz sollen gebannt werden im Medium der Literatur, im Schreiben und Beschreiben der Gespenster und obsessiven Imaginationen: „je me serais mis à écrire des romans pour exorciser ces fantômes dont je ne venait pas à bout“³, oder noch deutlicher: „j'écris pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes qui menacent d'envahir ma vie éveillée.“⁴ Um der drohenden Übernahme der nächtlichen Visionen auch auf die Wahrnehmung des Tages zu verhindern, fängt das Ich an, die Monster in Sprache zu bannen, von der Schattenwelt des Meeres in die Parallelwelt der Fiktion zu vertreiben, auf die andere Seite des Spiegels. Denn die Rückkehr des Spiegels ist die Rückkehr der Repräsentation, die nichts anderes besagt als der phantasmatische Pakt: die literarischen Werke des Ich, die Fiktionen, haben schon immer von seinen Phantasmen gesprochen, sind also Spiegelungen und damit gleichzeitig Bannungen der inneren Visionen gewesen. In *Angélique* entfaltet das Ich schließlich im Zusammenhang mit den Vorwürfen, die die Moralisten gegen seine Bücher erheben, eine Theorie der Katharsis, in der die Darstellung der Phantome gleichzeitig ihre Austreibung bedeutet.⁵ Die sadistischen Elemente der Romane spiegeln die „fantômes“ des Subjekts wieder, die halbbewußten erotischen Triebe und Imaginationen, um das Ich von ihnen wenigstens für die Zeit des Schreibens zu befreien.

Damit sind die Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion perforiert, denn beide Projekte schöpfen aus derselben Quelle:

Aussi, je vois très peu de différences entre mon travail de romancier et celui-ci, plus récent, d'autobiographe. Les éléments constitutifs, tout d'abord, sont bien de même nature, puisés dans le même trésor opaque. N'avais-je pas déjà introduit dans mes romans, dès le début, le décor vrai de mon enfance (les îles bretonnes d'*Un régicide* et du *Voyeur*) [...] et encore mes fantasmes sado-érotiques personnels (propriété commune à beaucoup de gens, il faut dire, dans *Projet pour une révolution*, *Topologie*, le *Triangle d'or*, etc.), l'usine où j'ai travaillé comme prolétaire [...], et jusqu'aux petites filles, que j'avais aimées, comme la Violette du *Voyeur*, qui s'appelait Angélique et dont je reparlerai plus loin, si j'y pense... Elle est morte très jeune, elle

¹ ebd., S. 36

² ebd., S. 14

³ *M*, S. 16

⁴ ebd., S. 17

⁵ vgl. v.a. *A*, S. 195ff. Mit dieser Argumentation der Sublimierung verteidigt Robbe-Grillet pornographisches wie gewalttätiges literarisches oder filmisches Material. Die eigentliche Gefahr gehe von der herrschenden Zensur aus, die durch ihre Unterdrückungsmechanismen erste den „realen“ Ausbruch von Gewalt zu verantworten habe, die sonst ihr Ventil in der Imagination und Fiktion finden würde.

aussi, sur une falaise du pays de Léon, dans ce qu'il a bien fallu, faute de preuve, considérer comme un accident.¹

Ganz seiner Rolle als autobiographisches Ich entsprechend, deutet es in diesem Abschnitt eine Art „Wahrheit“ an, die hinter den Fiktionen der Romane zu finden sei. Das Ich spielt mit dem Leser, indem es die Aussicht auf ein „aveu“ andeutet, die Wahrheit über Violette, die eigentlich Angélique heiße. Diese Erwartung des Lesers wird in *Angélique* immer wieder geschürt. In einer Szene, in der das Ich mit dem Verleger Jérôme von den Editions Minuit eines Abends die Autobahn entlangfährt, heißt es:

Ce-soir-là, en roulant vers Paris dans son automobile, je me rappelle avoir raconté à Jérôme [...] que la fillette du *Voyeur* avait existé bel et bien, comme d'ailleurs tout ce qui se trouve dans mes livres, qu'elle ne s'appelait ni Violette ni Jaqueline, mais Angélique, et que je dirais peut-être un jour sa vraie histoire. Le ferait-je?²

Hier spielt das Ich eindeutig mit dem Versprechen, den phantasmatischen Pakt vollends einzulösen und das dunkle Geheimnis seiner selbst, das gleichzeitig die Wahrheit seiner Romane ist, dem Leser zu offenbaren. Unter dem präntendierten Axiom der klassischen Autobiographie, in der die Identität von Subjekt der Aussage und Autor noch verankert ist, wird dem Leser durch das autobiographische Ich die Illusion vermittelt, doch eine Wahrheit über den Autor „Robbe-Grillet“ erfahren zu können. Die Aussage des theoretischen Ich „Je ne suis pas homme de vérité“³, die den Wahrheitsanspruch der Interpretationen des Ich für sein eigenes Werk relativierte (s.o.) wird von dem autobiographischen Ich außer Kraft gesetzt. Damit produziert es einen Effekt, den man als „tension autobiographique“ bezeichnen könnte, eine Spannung des Leserinteresses, das sich von dem Text einige Antworten zu „Robbe-Grillet“ und dem Geheimnis seiner Schriften erhofft. Trotzdem bleibt ein Rest von Ambiguität, wenn es nämlich heißt, dass die beiden Männer in jener Nacht „les yeux pleins de rêves“⁴ hatten. Ist die wahre Geschichte um Angélique eine weitere Fiktion, ein Traum, ein weiteres „fantôme nocturne“ des Ich?

Das autobiographische Ich muss auf seiner Ebene diese Frage verneinen. Denn bereits im nächsten Abschnitt beginnt es, eben jene „Wahrheit“ zu enthüllen. Die geschilderte Szene bildet den Höhe- und Schlusspunkt von *Angélique*, der den symbolischen Akt der Verzauberung, den *enchantement* des Titels zum Gegenstand hat. In gewisser Weise stellt diese Anekdote eine Wiederholung und inhaltliche Konkretisierung des initiatorischen Sturzes ins Meer dar. Das Ich erzählt von seiner Jugendfreundin Angélique, die auffällige Ähnlichkeit zu Jaqueline/Violette aufweist: sie ist dreizehn, frühreif, „un démon“⁵. Das Ich ist zwölf und entdeckt bei Balgereien und zwielichten Spielen mit Angélique im Dekor der Küstenlandschaft Léons (oder der bretonischen Insel aus *Le voyeur* oder der „Côte Sauvage“ der frühen Kindheit) die Sexualität. Das junge Mädchen verführt das Ich zu zunächst unschuldigen Fesslungs- und Rollenspielen („On devrait jouer au soldat romain et à l'esclave chrétienne“)⁶, die verstärkt sadistisch-erotischen Charakter annehmen: Angélique befiehlt dem Ich, sie zu bestrafen, und droht ihm anschließend, ihrer Mutter dies als Misshandlung darzustellen. Trotz der passiven Rolle des Mädchens als „la jeune martyre“⁷ fühlt sich das Ich als der eigentliche Sklave in dieser Beziehung. Die Rollenspiele gipfeln schließlich in einer Situation, die in höchst ambivalenter Weise Lust und Angst vereint, wie der Fall ins Meer: Angélique, gerade durch ihre erste Periode zur Frau geworden, zwingt das Ich, mit dem Finger in ihr Geschlecht (die Vagina oder „vague“) einzudringen. Instinktiv ahnt das Ich die Gefahr des Verbotenen: „Quand elle m'a demandé de lui

¹ ebd., S. 68f.

² ebd., S. 237

³ *M*, S. 13

⁴ *A*, S. 237

⁵ ebd., S. 245

⁶ ebd., S. 241

⁷ ebd., S. 242

caresser l'intérieur du sexe, j'ai pressenti le danger, mais je n'étais plus en mesure de lui refuser quoi que ce fût.“¹

Das sexuell unaufgeklärte Kind erschrickt fast zu Tode, als sich ein Schwall Blut über seine Hand ergießt, „qui était rouge comme celle d'un *éventreur*.“² Angélique feiert nun ihren Triumph über das Ich, indem sie es in höchste Angst versetzt: „Tu m'as déflorée. Je raconterai tout. Tu iras en prison, jusqu'à la fin de ta vie.“³ Schließlich vollendet sie den initiatorischen Ritus: sie befiehlt dem Ich, an seinem von ihrem Blut befleckten Finger zu lutschen. Damit wiederholt sich die Initiation vom Sturz ins Meer: statt dem symbolischen Meereswasser dringt nun das eigentliche „mortel élément liquide“⁴ in das Ich ein: das Blut der Frau. Angélique begleitet diese Prozedur mit den Worten: „C'est du sang maudit ! Pendant que tu le buvais, je t'ai jeté un sort. Maintenant, tu es impuissant pour toujours.“⁵ Die Verzauberung, der „enchantement“ ist vollzogen. Das Ich ist „impuissant“, machtlos oder impotent, d.h. seine Sexualität wird immer beherrscht sein von der prägenden Erfahrung mit Angélique, die als ambivalente Geschöpf des Weiblichen, als „démon“ wie als „ange“ (wie ihr Name andeutet)⁶, dem Ich eine ambivalente sexuelle Identität verliehen hat, die von Lust und Angst, Gewalt und Unterwürfigkeit, von Sadismus und Masochismus geprägt ist.

Diese Anekdote wird zu einer Art „Urszene“ der biographischen Ich-Entwicklung. Aus ihr heraus erklären sich die „fantômes“ der sexuellen Differenz, die ihren Niederschlag in den Werken des Ich und in der persönlichen Sexualität finden (der Vorliebe für junge Mädchen, die „très jeunes filles“, und die „mises en scène perverses“)⁷. Sie ist Ausgang und Zentrum des Ich, „constitue le centre de son existence“.⁸ Andererseits bildet sie den Höhepunkt der trivial-psychoanalytischen Bedeutungsreihe, die vom autobiographischen Ich selbst aufgebaut worden ist. Wie Ernstpeter Ruhe nachgewiesen hat, lassen sich einige Träume des Ich als Zitate freudscher Analysen ausweisen. Robbe-Grillet zitiert sogar den Text Freuds, in dem dieser den Begriff der „Urszene“ anhand des eines neurotischen Kindes zu allererst konstituiert hat, die Fallstudie „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose“ (1918).⁹ In

¹ ebd., S. 243

² ebd., S. 245; Hervorhebung von mir

³ ebd., S. 244

⁴ ebd., S. 10

⁵ ebd., S. 245

⁶ Der Name „Angélique“ ist also wie der Violettes ein sprechender Name, und weist zusätzlich zahlreiche intertextuelle Bezüge auf, die die Figur eher als „fiktionalisierte *initiatrice*“ denn als wirkliche Person ausweisen. Dümchen hat in Anlehnung an Nerlich einige pikurale Bezüge offengelegt, so z.B. das Gemälde *Angelica mit Drachen* von Lovis Corinth (!) und Ingres' *Roger délivrant Angélique* (vgl. Dümchen: *Das Gesamtkunstwerk...*, a.a.O., S. 226-227). Außerdem ist der Name ein Zitat der trivial-populären Kultur: *Angélique*, das ist der Titel sowie die Heldin der in den 50er Jahren kommerziell sehr erfolgreichen Fortsetzungsromane Anne Golons. Die Romane schildern die leidenschaftlichen, tragisch-kitschigen Abenteuer einer verarmten Landadeligen im Frankreich Ludwig XIV., die sich in einer verkommenen Welt voller Prostitution und Sadismen (Scheiterhaufen, brutale Ottomanen und adelige Vergewaltiger lauern überall) behaupten muss. Michèle Mercier verkörperte die „Marquise des Anges“ (so der Originaltitel) in vier ebenso erfolgreichen Verfilmungen, die Bernard Borderie Mitte der 60er Jahre realisierte. Die publikumswirksame Mischung aus Abenteuer und Erotik machte aus der Figur der Angélique einen regelrechten Mythos der Popkultur. Ein Teil der robbe-grilletischen Angélique ist durchaus ein Spiegel dieser Ikone des Trivialen und bildet damit einen weiteren Aspekt im Spiel mit den „Mythen des Alltags“.

⁷ vgl. ebd., S. 44; vgl. auch S. 193 dieser Arbeit

⁸ Ruhe, Ernstpeter: „Centre vide, cadre plein: *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet“, in: Hornung und Ruhe (HG): *Autobiographie & Avant-garde*, a.a.O., S. 34

⁹ Freud, Sigmund: „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [„Der Wolfsmann“]“, in: ders.: *Zwei Krankengeschichten*, Frankfurt/M.: 1996, S. 131-246. In dieser Studie benutzt Freud den Begriff „Urszene“ zur Bezeichnung der einschneidenden Beobachtung des Koitus der Eltern durch das Kleinkinde, welche zur Grundlage der gestörten Sexualentwicklung wird. (vgl. v.a. ebd., S. 164 ff.). Laplanche und Pontalis führen in ihrem *Vokabular der Psychoanalyse* aus, dass der Ausdruck „Urszene“ bereits in einem Manuskript aus dem Jahre 1897 zu finden ist und sich auch allgemeiner

einem intertextuellen Spiel geht er sozusagen auf die Urszene der „Urszene“ zurück: „Robbe-Grillet retourne, dans le sens le plus littéral et littéraire du terme, à la ‘Urszene’ de cette Urszene: au texte de Freud [...]“¹

Damit wird die „Urszene“ sowie der gesamte, als „wahres“ „aveu“ aufgebaute psychoanalytische Diskurs des autobiographischen Ich zu einem weiteren Spiel mit Mythen des Alltags und mit dem Leser und dessen Erwartung an einen „autobiographischen Text“. Doch nicht nur die Klischeehaftigkeit dieses Erklärungsmusters ist es, die das „aveu“ diskreditiert. Vielmehr liefert das „aveu“ selbst direkte Hinweise auf seine Fiktionalität. Einmal ist es die offensichtliche ästhetische Codierung: der sprechende Name des Mädchens, die mythische Dimension dieser Figur sowie der gesamten Szenerie, die - wenn nicht ein phantastischer Ort - so doch aus einem die Fantasie begünstigenden Dekor besteht:

Ils passaient leurs vacances d’été dans une belle construction d’allure Renaissance datant du XIX^e siècle, entourée d’un grand parc sauvage propice aux imaginations enfantines, tout près de la mer.²

Das Ende der Anekdote erscheint schließlich wie ein fast wörtliches Zitat aus *Le voyeur*: der nackte Leichnam des Mädchens wird gefunden, ein Wollmantel, den niemand bemerkt, hängt an dem höchsten Felsvorsprung, man geht von einem Selbstmord aus, obwohl es auch die Tat eines „maniaque : voyageur de passage ou forain“³ gewesen sein kann, oder des Ich selber.⁴ Hier offenbart sich die Antinomie des autobiographischen Textes und seiner „Wahrheit“: Entweder bildet diese Anekdote die „wahre“ Grundlage der Fiktionen, und der Geschichte aus *Le voyeur* geht ein Autorich voraus, das seine psychoanalytische Urszene darin niedergeschrieben hat, oder aber das autobiographische Ich benutzt die Fiktion, die Elemente seiner Romane sowie seiner Imagination als Zitate, um sich selbst zu konstituieren, um sein „centre“ und seine Identität im Sinne einer psychoanalytischen Urszene zu *erfinden*. Die Autobiographie ist damit nicht Rekonstruktion, sondern Konstruktion. Oder, um das Konstruktionsprinzip des modernen Romans zu zitieren, wie es in den *Romanesques* beschrieben wird: es ist eine Art „construire sur les ruines“, das

en effet, ne signifie pas remettre debout quelque nouveau système de cohérence, de vérité, de verrouillage, comme si de rien n’était. C’est au contraire prendre l’état des

charakterisieren lässt als „die traumatisierenden infantilen Erfahrungen, die in Szenarien, in Szenen angeordnet sind [...], ohne dass es sich dabei eigens um den elterlichen Koitus handeln müsste.“ (Laplachne und Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 577). Interessant im Zusammenhang mit Robbe-Grillet's autobiographischem Projekt ist der von Laplachne und Pontalis herausgestellte ungesicherte Status der „Urszene“ einerseits als Erinnerung an etwas real Geschehenes, andererseits aber auch als Produkt der Fantasie. Diese Unsicherheit trifft auch in zweifacher Weise auf das robbe-grillet'sche *aveu* zu: ist es nur eine Erfindung des Autors, also Fiktion, oder sogar nur eine Erfindung / Fantasie des fiktionalen Ichs, findet also sogar auf der innerfiktionalen Ebene keine Entsprechung in der (fiktionalen) Wirklichkeit.

¹ Ruhe: „Centre vide...“, a.a.O., S. 35

² A, S. 237

³ ebd., S. 246

⁴ Ein weiterer Hinweis auf die Fiktionalität des Vorangegangenen ist der letzte Satz in *Angélique*: „Dehors, il ne neige pas“ (A, S. 246), den Ruhe als ein Beckett-Zitat aus *Molloy* ausweist. Am Ende von *Molloy* lautet die bekannte Passage: „Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n’était pas minuit. Il ne pleuvait pas.“ (Beckett, Samuel: *Molloy*, Paris 1951, S. 293) Dieses Abfolge gegensätzlicher Klimaerscheinungen ist zum Topos der modernen selbstreferentiellen Literatur geworden: sie hat „pour fonction de désigner la fictivité du récit de *Molloy*, de décrire tout récit.“ (Ruhe: „Centre vide...“, a.a.O., S. 36) Ruhe weist darauf hin, dass diese a-logische, eben Fiktion anzeigende Aussagenkombination im Werk von Robbe-Grillet öfter benutzt wird, so z.B. am Anfang von *Dans le labyrinthe*: „Dehors il pleut [...] dehors il fait froid [...] Dehors il y a du soleil.“ (S. 9)

notions ruinées et la notion même de ruine comme ferment d'une *existence à inventer*, légère et vacante.¹

Das Ich ist eine solche „existence à inventer“, eine offene Struktur und keine geschlossene, mimetisch abbildbare Identität. Es lässt sich nicht durch eine psychologische „Urszene“ aufschlüsseln, denn diese „Urszene“ ist bereits von Imagination und Fiktion durchdrungen.

Das Ich konstituiert sich letztlich nicht durch eine Psychologie, durch eine prägende Urszene im Sinne der Psychoanalyse, sondern verwendet eben diese nur *literarisch* als *Material* seiner Ich-Konstruktion im Textgefüge der *Romanesques*, als Spiel mit den Ruinen, als literarisches Vorbild, wie Ruhe dies ausführt, und nicht in ihrer Eigenschaft als real-psychologisches Erklärungsmodell. Aus dem Spiel mit den Ruinen entsteht eine offene Struktur, ein Ich, das der psychologischen Dimension entgleitet und auf einen anderen Aspekt der Konstitution hinweist: dem der literarischen Fiktion. Denn noch bevor die Urszene zur Erklärung der sexuellen Differenz bemüht wird, hat das Kind bereits Visionen des Sadismus, die nicht real-erfahrene sind, sondern aus der Literatur übernommene sind: es ist „le spectre du *marquis de Sade* qui venait me tirer par les pieds dans mon lit“.² Die Angst, die die gesamte Jugendzeit begleitet, ist Produkt der vielfältigen Legenden und Erzählungen seiner bretonischen Heimat, aber auch einer intensiven Lektüre, v.a. der von Lewis Carroll und Rudyard Kipling. Wie für Carrolls Alice verschwimmen für das Ich die Grenzen von Realität und der Welt hinter den Spiegeln, das Schattenreich der Legenden und Fiktionen. Die „fantômes nocturnes“, das sind v.a. die Gestalten der *Livres de la jungle* und der *Conte de l'inde*, aber auch die „spectres“ eines de Sade oder der Gemälde von Gustave Moreau, Paul Delveaux oder René Magritte.³ Und diese Gespenster existieren mit dem Ich zusammen in derselben Realität:

J'ai grandi dans le commerce familial de ces spectres. Ils faisaient partie, sans problème, de mon univers quotidien, mêlés à ceux des légendes bretonnes ou des histoires de revenants [...]⁴

Auch die Roman- und Filmgestalten sind solche „fantômes“, eine Art „lebende Tote“:

on les voit, ou les entend, sans jamais pouvoir les étreindre; si l'on veut les toucher, on passe au travers. Ils ont la même existence douteuse et obstinée que ces trépassés sans repos [...]⁵

Alle Helden der Romane des Ich können ihm potentiell auch in seiner „Realität“ begegnen: „Mathias du *Voyeur*, dont j'ai souvent croisé sur les sentiers de la falaise [...]⁶ Sie dringen in das „univers véridique“⁷ ein, verlassen ihren „royaume des ombres“⁸, ihr Schattenreich, um mit dem Ich in seiner Welt des „vécu“ zu leben.⁹ Doch durch diese Permeabilität wird selbst die Grenze von „univers véridique“ und dem Schattenreich der Fiktionen in ihrer Grundfeste erschüttert. Das Meer erhält in dieser Entgrenzung eine erweiterte Bedeutung: es ist nicht nur der Ort des Unbewußten, es ist auch der

¹ *D*, S. 145; Hervorhebung von mir

² *M*, S. 185; Hervorhebung von mir

³ Ein besonderes Bild, das sado-erotische Fantasien im jungen Ich auslöst, ist ironischer Weise eine Illustration in Henri Martins *Histoire de France populaire*, auf der eine junge Frau von Ottomanen zu Tode gefoltert wird (vgl. *A.* 52-57). Nerlich hat diese Illustration zur Verfügung gestellt und eine den Strategien Robbe-Grilletts nicht unähnliche Arbeitsweise des Illustrators festausgestellt: während im Text vom Tod einer alten Frau die Rede ist, ist das Opfer im Bild in eine halbnackte, wohlgeformte junge Gefangene verwandelt (vgl. Nerlich, Michael: „Dialog mit Texten“, in: *Lendemains* 60, 1990, S. 44-77; hier S. 48).

⁴ *M*, S. 21

⁵ ebd., S. 21

⁶ ebd., S. 21

⁷ ebd., S. 21

⁸ ebd., S. 21

⁹ vgl. ebd., S. 21. Genauso verhält es sich mit der Figur Trintignants in *Trans Europ Express*, die aus der fiktionalen Welt in die Welt des Autor-Regisseurs ins Abteil des TEE eintritt.

Ort der Fiktion, des Scheins, der Literatur, in dem die „fantômes“ wie Mathias, Wallas oder der namenlose Ehemann aus *La jalousie* hausen.

Und alle diese „fantôme“ durchdringen die Sphäre des Ich, d.h. sie sind an der Existenz des Ich beteiligt. Letztendlich konstituiert sich das Ich jederzeit mit diesen *Anderen*, die es durchdringen, aus „realen“ wie aus fiktiven Personen:

Et là, il me faut avouer une *brisure* supplémentaire, radicale et fulgurante. Je me sens *traversé* sans cesse, dans mon existence réelle, par d'autres existences, tout aussi réelles sans doute : des femmes que j'ai connus, mes parents, des personnages historique - écrivains, musiciens, guerriers - dont j'ai lu ou entendu raconter la vie, et encore les héros de roman, ou de théâtre, qui m'ont nourri de leur substance - Notre-Dame des Fleurs, Christmas, Mahu, Joseph K. ou Stavroguine, Macbeth ou Boris Godounov - dont les instants éclatés, denses, présents, incontestables, soudain se mêlent aux miens.¹

Das Ich ist letztendlich genauso fragmentiert wie der Text. Seine Konsistenz bezieht es aus der „substance“ der Anderen, wobei es egal ist, ob diese der „Realität“ entstammen oder aber „fantômes“ der Fiktion sind. Denn die Grenze zwischen diesen beiden Bereichen existiert für das Ich nicht: es „lebt“ mit den Gestalten der Fiktion in derselben Sphäre wie mit den „realen“ Personen.

Doch wie kann das autobiographische Ich dann überhaupt noch von sich, vom „Ich“ sprechen? Wie kann es eine Antwort auf die Frage „qu'est-ce que c'est, moi?“ finden, wenn das Ich sich in ein heterogenes Konglomerat verschiedener Persönlichkeiten aus Realität und Fiktion aufsplittet? Aus dieser Aporie heraus ist die Ausgangsfrage des autobiographischen Projektes eben nicht die Frage nach dem „moi“, sondern die Frage nach dem Anderen, einem weiteren Phantom: Henri Corinthe. Anhand des Verhältnisses des Ich zu dieser Figur wird sich die Beziehung der autobiographischen zur fiktiven Textebene erhellen (eben jenen Geschichten um Comte Henri), und die Konsequenz, die sie für das Ich mit sich bringt. Wir werden sehen, dass das Ich sich nicht nur aus der Fiktion heraus konstituiert, sondern dass es selbst zur Fiktion wird und in einem Spiel der Verdopplungen jegliche Referentialität ermöglichende Identität verliert.

6.4 Der Andere im Spiegel der Fiktion

Wir haben bereits gesehen, dass das Ich der *Romanesques* durch zahlreiche reflexive Strategien gebrochen ist: das theoretische Ich reflektiert auf das autobiographische, das autobiographische spaltet sich in ein Subjekt der Aussage (dem „gegenwärtigen“ Ich) und dem Subjekt des Ausgesagten (dem Ich der Vergangenheit, mit dem sich das gegenwärtige Ich nicht identisch sieht). „Ich“ wird damit zum „opérateur“, zu einem strukturellen Element der Zersplitterung und Verdopplung.

Eine weitere Splittung erfährt das „Ich“ durch die Figur des Henri Corinthe, dessen Person die autobiographische Frage nach dem „moi“ zu einer nach dem Anderen werden lässt: „Qui était Henri de Corinthe?“² Diese Frage steht ganz am Anfang von *Le Miroir* und initiiert die autobiographische Unternehmung. Damit tritt der reflexive Bruch zu Tage, den die autobiographische Fragestellung eines Ich nach sich selbst, dem „anderen Ich“ enthält, das „me regarder de côté“, wie Robbe-Grillet es nennt (also eine visuell-perspektivische Verschiebung, die eine Verdopplung hervorgerufen). Dass diese Frage nach Henri Corinthes Identität (und damit der des „moi“) letztendlich unmöglich beantwortet werden kann, liegt an der schillernden Figur des Comte Henri, der ähnlich wie Jean Robin in den verschiedensten Figuren im Werk Robbe-Grilletes immer wieder aufgetreten ist.³

¹ A, S. 69f.; Hervorhebung von mir

² M, S. 7

³ So z.B. in *Souvenirs de triangle d'or*, wo er als „Lord Corynth“ auftritt. Neben Corynth treten in *Souvenirs* auch zahlreiche anderen Figuren auf, die sich in den *Romanesques* wiederfinden: neben Corinthes Verlobter Marie-Ange Salomé deren Doppelgängerin „la belle Angélique“ und schließlich die unvermeidliche „petite Violetta“ (vgl. u.a. Robbe-Grillet, Alain: *Souvenirs de triangle d'or*, Paris 1978, S. 228f.). Auch im Film *La belle captive* taucht Henri de Corinthe als „senateur de l' Ancienne-Majorité“ auf, dessen Verlobte die geheimnisvolle Marie-Ange ist, die den Protagonisten verführt.

In den *Romanesques* bildet die Figur des Corinthe den Ausgangspunkt für die rein erzählerischen Teile, in denen das Ich versucht, Corinthes Abenteuer zu rekonstruieren und in eine zeitliche Chronologie zu bringen. Damit bildet die Ebene, auf der von diesem anderen berichtet wird, eine Art Rückkehr von der „aventure d'une écriture“ zur „écriture d'une aventure“¹, d.h. zu konventionellen Erzählcodes, deren Inhalt (die Abenteuer Corinthes) wieder zum Zweck wird.

In diesen erzählten Abenteuern ergeben sich allerdings Widersprüche, die keine eindeutige Erzählkonsistenz zulassen. So z.B., wenn das Ich der Beziehung Corinthes zu dem Vater des Ich nachspürt: Rettet Corinthe dem Vater während des Krieges das Leben, oder übernahm er vom toten Vater dessen Identität? Ein Erzählstrang berichtet von dieser Identitätsübernahme: Der Vater, dessen Name in diesen Abschnitten „Henri Robin“ war (das Ich nennt sich selbst ja „Jean Robin“), wird von einer Landmine getötet. Corinthe, der mit Vornamen ebenfalls Henri heißt, nimmt den Pass des Vaters an sich und benutzt dessen Identität als Tarnung für diverse Spionageabenteuer. In einer alternativen Version rettet Corinthe dem Vater (der diesmal Gaston Robbe-Grillet heißt) das Leben und ist mit diesem ein Leben lang freundschaftlich verbunden. Für das Ich erscheint der Comte desöfteren als Doppelgänger des Vaters, ihre Stimmen verschwimmen für das im Bett liegende Kind.

Die schillernde Rolle des Henri Corinthe entfesselt ein Spiel von Widersprüchen und Identitätsverwirrungen: er ist tatsächliche Person und enigmatisches Phantom zahlreicher Legenden (die Geschichte vom wiederkehrenden Spiegel) und Held ans Kriminalgenre angelehnter Abenteuer (Corinthe als Agent und als Mädchenhändler). Roger-Michel Allemand hat in einer jüngeren Untersuchung all diese Facetten und Verdopplungen präzise untersucht² und kommt zu dem Schluss:

De ce point de vue, la silhouette fantomatique du comte Henri joue un rôle essentiel : elle mine fondamentalement la matrice du genre [der Autobiographie, Anm. v. Verf.], d'une part en figurant un double de Gaston Robbe-Grillet - et d'Henri Robin, son autre sosie -, d'autre part en venant doubler l'auteur lui-même.³

Im folgenden möchte ich von diese zahlreichen Inszenierungen der facettenreichen Person Corinthes absehen und mich nur auf sein Verhältnis zum Ich konzentrieren.

Zunächst einmal gehört Corinthe zu den Phantomen der Kindheit des Ich. In unregelmäßigen Abständen besucht er den Vater im Familiensitz des „Maison Noire“, immer des nachts, während das Ich im Halbschlaf in den „dérive“ abgleitet. Den Comte umgibt eine Aura des Geheimnisvollen: immer wenn er kommt, wird das Ich ins Bett geschickt, es ist ihm sogar ausdrücklich verboten, Corinthe kennenzulernen.⁴ Die Gründe für dieses Verbot sind dem Ich nicht bekannt, und dieses Unwissen erhöht noch den Reiz an dem nächtlichen Besucher. In der Fantasie des Kindes nimmt eine „vague idée“ gestalt an, in der es dem Fremden die Gesichtszüge und die Stimme des eigenen Vaters gibt.⁵

„Je n'ai pas connu, personnellement, Henri de Corinthe.“⁶ Damit beginnt der erste Abschnitt in *Le Miroir*, der sich mit den nächtlichen Visiten Corinthes beschäftigt. Alle Informationen zur Person des „visiteur tardif“ erhält das Ich vermitteltes Erzählungen und Geschichten, und nicht zuletzt aus der eigenen, angeregten Fantasie, die im Zustand des Halbschlafes, besonders aktiv ist. Corinthes Erscheinen, das mit dem Zeitpunkt des Abgleitens ins Meer der Phantasmen konvergiert, macht auch aus ihm ein „fantôme nocturne“. Die Erzählungen des Vaters über das Erscheinen des Grafen unterstützen diesen phantastischen Aspekt der Existenz Corinthes: er erscheint auf seinem Pferd wie

¹ Jean Ricardou benutzte diese aphoristische Unterscheidung, um die selbstreflexiven Techniken des *nouveau nouveau roman* als formalistische „aventure d'une écriture“ von der mimetischen Erzähltradition der „écriture d'une aventure“ abzusetzen. Vgl. Ricardou, Jean: *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, S. 111

² Allemand, Roger-Michel: *Duplications et duplicité dans les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, Paris: Lettres Modernes 1991

³ ebd., S. 94

⁴ vgl. *A*, S. 32 und *M*, S.8f.

⁵ vgl. *A*, S. 32

⁶ *M*, S. 22

ein Phantom-Reiter, ohne das geringste Geräusch zu hinterlassen, „à moins qu'ils ne fussent l'un et l'autre doués du pouvoir de se déplacer *sans toucher terre*“¹. Der Comte scheint wie ein „spectre“ über den Boden zu schweben. Auch die Szenerie dieser nächtlichen Begegnung erinnert an Versatzstücke der gotischen Gespensterliteratur: das aus dunklem Granit erbaute „Maison Noire“ mit seiner großen Freitreppe, der großen düsteren Halle, dem flackernden Kaminfeuer und dem unheimlichen Schatten Corinthes, der im Spiel der Flammen zu einer fluktuierenden Silhouette wird, der genuinen Gestalt eines Phantoms:

sa haute silhouette encore agrandie par le foyer qui éclaire à contre-jour, tandis que son ombre démesurée qui tremble au gré des flammes se prolonge, de plus en plus pâle, jusqu'au pied de l'escalier [...].²

Und dieses Phantom wie der Text, der von ihm erzählt, gehören der Fiktion an, sie sind erfunden: „Le passage qui précède doit être entièrement *inventé*. La maison de famille était *modeste*, relativement grande et protégée par quelques arbres, mais bâtie en *torchis* [...]“³ Die Gestalt Corinthes ist eng an diese Erfindung gebunden, denn sie selbst ist „erfunden“: durch die Fantasie des Kindes sowie die Erzählungen und Legenden, durch die es von diesem Mann erfahren hat. Die Welt Corinthes ist die Welt der Legenden, der mystischen Geschichten und Fiktionen.

Eine dieser Geschichten um den Comte bildet die zentrale Erzählung des ersten Bandes der *Romanesques*: die titelgebende Geschichte vom „miroir qui revient.“⁴ Die Szenerie dieses „Abenteuers“ ist mit Versatzstücken der Legenden und Gespenstergeschichten dekoriert: es ist eine „nuit calme de *pleine lune*“⁵ als Henri de Corinthe auf seiner „monture blanche“⁶ die Küste des „pays de Léon“⁷ entlangreitet. Dort begegnet er den „lavandières de nuit“ aus den bretonischen Legenden, die das Ich als Kind kennengelernt hat. Er befindet sich also in der mythischen Welt der Geister, der „jeunes femmes appartenant au monde des esprits“⁸.

Die folgende Szene, in der Corinthe den schweren ovalen Spiegel auf dem Wasser entdeckt und ihn unter größter Anstrengung zu bergen versucht, ist voll von symbolischen und mythischen Konnotationen. Einmal ist es die Rückkehr des Spiegels, der referentiellen Literatur, die dem Meer des fließenden Sinns entrissen wird in einem „labeur absurde auquel il s'est senti contraint.“⁹ Zugleich lässt sich diese Szene deuten als Metapher auf das selbstreflexive Projekt der Autobiographie, die Wiederkehr des Spiegels als Wiederkehr der Selbstrepräsentation eines Ich, die auch in der Logik der Spiegel-Szene gebrochen ist: denn Henri Corinthe sieht nicht sich selbst im Glas des Spiegels, sondern seine verschollene Verlobte Marie-Ange, die vermutlich (wie Angélique und wie Violette) durch einen Sturz ins Meer umgekommen ist. Noch zahlreiche andere Bedeutungsebenen lassen sich in dieser Anekdote finden. Sie ist angelegt als multipler und nicht-fassbarer Mittelpunkt des Textes, der sich einem endgültigen Sinn entzieht. Ernstpeter Ruhe bspw. liest diese Szene als Essenz der Struktur der *Romanesques*, die er als „centre vide, cadre plein“ definiert¹⁰: Der Mittelpunkt des Spiegels sei flüchtig wie der Sinnmittelpunkt, die zentrale Bedeutung des Textes. Der Rahmen sei das eigentliche: voll beladen mit Arabesken und Ornamenten, mit Verzierungen, die Selbstzweck sind wie die spielerischen Fallen und Versatzstücke der *Romanesques*.

Die Geschichte vom wiederkehrenden Spiegel hat aber noch eine andere Dimension: es ist die poetisch codierte Spiegelung der Initiationsanekdote des autobiographischen Ich. Corinthe wird darin zum fiktiven Alter ego des Ich. Die Geschichte erzählt vom dem Phantom Angélique, das hier Marie-Ange heißt und wahrscheinlich das Opfer ihres „fiancé“, Corinthe, geworden ist. Sie ist in das Meer

¹ ebd., S. 23; Hervorhebung von mir

² ebd., S. 23

³ ebd., S. 24; Hervorhebung von mir

⁴ ebd., S. 89ff.

⁵ ebd., S. 90; Hervorhebung von mir

⁶ ebd., S. 89

⁷ ebd., S. 90

⁸ ebd., S. 90

⁹ ebd., S. 93

¹⁰ Ruhe: „Centre vide...“, a.a.O.

gestürzt worden und ihre verhexende Macht zieht auch Corinthe in die bedrohlichen Tiefen. Dort begegnet er ihr wieder, gebannt im Spiegel, im symbolischen Medium der Literatur, auf dessen Rücken Corinthe schließlich wieder den Untiefen entkommen kann, nicht ohne dass „tout son esprit s'est vidé.“¹ Am Ufer bricht Corinthe zusammen und verliert sein Bewußtsein. Von nun an ist er auch mit dem „Meer“, dem Phantom sowie mit dem Mythos, dem Irrationalen „infiziert“.

Alan Goulet hat diese Initiation Corinthes als „Vampirisation“ beschrieben. Durch viele Merkmale und einschlägige Zitate weist der Text auf typische Motive der phantastischen Literatur (der Vollmond, das scheuende Pferd, das Fieber, das Corinthe nach dem Erlebnis befällt) und auf Goethes Ballade „Die Braut von Korinth“ hin, in der eine geopferte „fiancée“ als rächender Vampir zurückkehrt.² Auch auffällige Male an Corinthes Hals („deux petites marques rouges et luisantes, parallèles“)³ deuten auf seine Existenz als Vampir hin.

Wenn Goulet Corinthe als Vampir sieht, so geht er über die legendenhafte Bedeutung dieses Geschöpfes hinaus und fordert ihre exemplarisch-literarische Existenzweise ein:

Vampires, ils réalisent exemplairement ce qui est une absurdité scientifique mais une vérité littéraire : ils sont des morts-vivants. Créatures imaginaires, ils sont doués d'une réalité plus puissante et plus durable que les personnes que nous côtoyons dans la vie. N'ayant jamais existé, il vivent avec une présence indubitable, proliférante.⁴

Corinthe ist ein solcher Vampir, eine imaginäre Figur, die lebendiger ist für das Ich als die wirklich Lebenden. In gewisser Weise ist Corinthe die fiktive Seite des Ich, ein Alter ego, das aus der Spaltung des Ich resultiert, die sich im Erlebnis des „Beinahe-Ertrinkens“ manifestiert: ein Teil des Ich ist zur Fiktion geworden. Diese Seite des Ich, dieser *Andere*, verfolgt das Ich und initiiert das autobiographische Projekt.

Corinthe ist also Ausgangspunkt einer weiteren Vampirisation: der des Ich selbst. Diese Interpretation wird angeregt durch einen weiteren intertextuellen Bezug, der vom autobiographischen Ich selbst hergestellt wird: die Szene aus dem ersten Band von Prousts *A la recherche du temps perdu*, in der das junge Erzähler-Ich jeden Abend fast quälend auf den Kuss der Mutter wartet. Angelehnt an eine Idee des „jeune critique proustien Bruno Fourn“ gibt das Ich folgende Deutung besagter Szene: „c'est en fait la morsure apaisante du vampire que le narrateur de la *Recherche* attend chaque soir, avant de s'endormir [...]“⁵ Nun stellt das allabendliche Einschlafritual in der *Recherche* eine offensichtliche Parallele zur Einschlafszene des Ich der *Romanesques* dar, in der dem ins Irreale abgleitende Kind der Anderen, der Vampir Corinthe erscheint.

Der Biss des Vampirs, die „Fiktionalisierung“ des eigenen Ich, äußert sich auch symbolisch im Ertrinken im Meer: das Ich selbst wird zum Phantom. In diesem „Ertrinken“ liegt die eigentliche Bedeutung des „Meeres“. Es ist der Ort des Scheins, der der Imagination und Fiktion, und es ist der eigentlich „wahre“ Ort:

ce monde-ci n'est qu'une apparence au-delà de quoi s'en cache un autre, plus „vrai“ ; celui-là commencerait seulement après la définitive et bienheureuse noyade.⁶

Erst nach dem „Ertrinken“ ist das Ich „wahr“, und dieses „wahre“ Ich ist das der Fiktion. Materialisierung dieser „Fiktion“ ist neben „Jean Robin“ (der sich in bis zu drei verschiedene Figuren multipliziert) v.a. Henri Corinthe. Das autobiographische Ich spaltet sich in dieses Alter ego auf, in die

¹ M, S. 94

² Goulet, Alan: „L'autre de l'écriture du Moi: Henri de Corinthe, le vampire“, in: Hornung und Ruhe (HG): *Autobiographie & Avant-garde*, a.a.O., S. 53-68, hier S. 55. Goulet zitiert folgende Verse aus Goethes Ballade: „Aus dem Grabe werd ich ausgetrieben,/ Noch zu suchen das vermisste Gut,/ Noch den schon verlornen Mann zu lieben/ Und zu saugen seines Herzens Blut. [...]“

³ D, S. 218

⁴ Goulet: „L'autre de l'écriture du Moi...“, a.a.O., S. 65

⁵ D, S. 166

⁶ M, S. 37

fiktionale Seite seiner Existenz. Doch diese fiktionale Existenz „Corinthe“ löst im Laufe des Textes das autobiographische, Referentialität vorgebende Ich völlig ab.

Diese Ablösung ist in den *Romanesques* organisiert durch Spiegelprozesse, die Corinthe und das Ich in reflexive Beziehung zueinandersetzen. Corinthe und das Ich spiegeln sich zunächst einmal in ihrer Existenz als Schriftsteller. In dem Tagebuch, dem „journal“, das Corinthe führte und dem Autorich zum Teil vorzuliegen scheint¹, beschäftigt Corinthe sich ebenfalls schriftstellerisch mit sich selbst. Außerdem ist er der Autor eines „Manuskripts“, in dem sich philosophische Reflexion mit Lebenserinnerungen und literarisch-künstlerischen Abhandlungen vermischen. Das Autorich setzt diese Arbeit Corinthes in ihrer Grundtendenz mit den eigenen Axiomen gleich, die die *Romanesques* bestimmen und die wir schon kennengelernt haben: alle Ereignisse der Vergangenheit werden zu „instants fragiles“² die in keine „organisations causales à sens unique“³ aufgehoben und geordnet werden können. Die Anlehnung des eigenen autobiographischen Projekts an den Text Corinthes erfolgt über eine gemeinsame Ablehnung eines Philippe Lejeune zugeschriebenen Theorems, das besagt, dass das Niederschreiben von Erinnerung Bedeutung zum Ziel hat:

Ainsi ne saurais-je partager l'avis de Philippe Lejeune concernant la mise en texte des souvenirs. „L'exigence de signification est le principe positif et premier, dit-il, de la quête autobiographique.“ Non, non! Certainement pas! Cet axiome n'est valable, de toute évidence, ni pour le manuscrit dont la rédaction a occupé Corinthe pendant les deux dernières décennies de son existence, ni pour ma propre entreprise actuelle.⁴

Doch nicht nur die Art des schriftstellerischen Projektes ist analog. Auch die Situation des Schreibens, des konkreten Aktes, setzt Ich und Corinthe spiegelbildlich zueinander. Nicht nur, dass Corinthe in demselben Arbeitszimmer des "Maison Noire" zu schreiben pflegt wie das Ich⁵, auch die Schreibgeräte ähneln einander: beide alten Stylographen haben denselben Defekt am Pumpsystem und müssen von Zeit zu Zeit in Tinte eingetaucht werden.⁶

Und nicht nur den Defekt des Schreibgeräts teilen die beiden Schriftsteller, auch eine Schreibsperrung setzt beide parallel zueinander. Nachdem ein direkt zitierter Abschnitt aus Corinthes Schriften abbricht, heißt es nun wieder aus der Perspektive des Ich auf den Text: „De nouveau, il s'est interrompu. Et, cette fois, la phrase elle-même demeure en suspens, la tirade inachevée.“⁷ Doch damit ist nicht nur Corinthes Text unterbrochen, auch der vorliegende, primäre Text des Ich-Autors mit ihm. Auf den eben zitierten Kommentar des Ich folgt ein leerer Absatz. Der folgende Abschnitt steigt wieder ein mit der Feststellung: „La faille se prolonge ainsi pendant onze moins, ou peu s'en faut.“⁸ Kann man diese „faille“ von elf Monaten zuerst noch auf die Schreibunterbrechung des corintheschen Textes beziehen, erscheint sie im Kontext des darauffolgenden Satzes auch auf die des Autorich anwendbar: „Je viens *maintenant* de *reprendre* mon récit, scrupuleux, problématique, à Saint-Louis dans le Missouri [...]“⁹ Auch das Autorich hat sein Schreiben unterbrochen, und „maintenant“ nimmt es seinen „récit“ wieder auf. Die elf Monate Unterbrechung scheinen also auch zwischen den beiden Textabschnitten, in der Absence des Absatzes zu liegen, zwischen den Teilen des Textes des *Autorichs*.

In der Absence, dem „blanc“, ist die Zeit, die zwischen dem Niederschreiben des Autorichs elliptisch zusammengezogen. Dieser „blanc“ wird im folgenden gefüllt mit einer Weltreise und einem

¹ vgl. A, S. 70

² ebd., S. 67

³ ebd., S. 67

⁴ ebd., S. 67

⁵ vgl. ebd., S. 33

⁶ vgl. ebd., S. 37 (Corinthes Stylograph): „la plume en or rouge de l'antique stylographe au mécanisme depuis longtemps détarqué, dont il faut périodiquement tremper la pointe dans un petit encrier portatif [...]“; und zum Schreibgerät des Ich vgl. ebd., S. 39: „Pour que je reprenne mon vieux stylographe (dont le système à pompe est depuis toujours hors d'usage [...]“

⁷ A, S. 37

⁸ ebd., S. 38

⁹ ebd., S. 38; Hervorhebung von mir

Grottenbau, den das autobiographische Ich während dieser Schreibunterbrechung unternommen hat. Bemerkenswert ist daran, dass der nicht schreibende Corinthe und das reisende Ich auf dieselbe Zeitebene gesetzt werden:

Henri de Corinthe est donc resté tout ce temps-là - près d'un an - la plume relevée, en attendre d'on ne sait quelle apparition, de quel fantôme. Je le revoyais de temps à autre, immobile à sa table de travail, son visage impassible tourné vers les branches noires des hêtres [...] tandis que j'arpentais moi-même les rizières en terrasses sinueuses de Java, des vignobles poussiéreux en Australie du Sud, les falaises aux araucarias géants de Nouvelle-Zélande [...]¹

Während also das Ich in die Welt reist, sitzt Corinthe im „Maison Noire“ am Schreibtisch, seinen Füller in der Hand, unbeweglich und wartend. Corinthe wird in diesem Abschnitt metaphorisch zum „literarischen Ich“ des Autorich. Denn während dieses nicht schreibt, bleibt Corinthe als Bild der abgespaltenen schriftstellerischen Ich-Seite immobil, als Metapher der Schreibhemmung. Das „Maison Noire“ wird zum Ort dieses abgespalteten Ichs. Dieses Haus, das wir bereits als mystisch-fiktionalen Ort kennengelernt haben, wird auch zum Organisationsraum einer reflexiven Identitätsvertauschung, die zwischen Corinthe und dem Ich stattfindet.

Sie beginnt in einer Szene am Anfang von *Angélique*, die parallel zu den Kindheitserinnerungen des Ich an die nächtlichen Besuche Corinthes im „Maison Noire“ aufgebaut ist. „C'est donc la Maison Noire, à nouveau [...]“². Die folgende Beschreibung der Umgebung, angefangen bei dem „ciel [...] instable et fragmenté“³ über den aufgeweichten Boden bis zu den Kristalltröpfchen an den Gräsern wird entworfen wie ein Bild voll von Lichtspielen: der wie Blei schimmernde Himmel ist durchbrochen von „trous plus clairs, d'un gris jaune étincelant. Sous cette lumière mouillée, tous les détails du tableau reluisent d'une façon exagéré, presque suspecte [...]“⁴ Die Szene erscheint wie ein *tableau*, das auf seine Lichtwirkung und Farbenspiele hin betrachtet wird. Dieses „Lichtbild“ entfaltet eine eigentümlich Stimmung von Reflexen, Licht- und Farbspiele. Diese lassen die Hufabdrücke eines Pferdes im Schlamm schließlich sogar „quasi magiques“⁵ erscheinen. Die verworrenen Äste der alten Buchen erscheinen im „contre jour“ als schattenrissartige Strukturen. Ein magisches Bild des „Maison Noire“ entsteht, das dem bereits mystifizierte „Innere“ des Gebäudes mit seinen gotischen Schauerattributen ein adäquates Äußeres gibt, um dem Phantom Corinthe ein entsprechendes Dekor für sein nächtliches Erscheinen zu geben.

Hervorgerufen wird diese „Magie“ in einem Feld visueller Strategien, deren Zentrum schließlich das „Maison Noire“ selbst bildet mit seiner alles Licht schluckenden, granitschwarzen Fassade, mit seiner „teinte charbonneuse“⁶. Diese opake Fläche des „Maison Noire“ wird durchbrochen von kleinen Fenstern, die ihrerseits dem Lichtspiel eine weitere Reflexion hinzufügen:

les hautes fenêtres à petits carreaux du premier étage, miroirs discontinus dont le verre grossier ajoute ses irrégularités propres, mouvantes à leur tour, aux reflets qu'ils renvoient des rapides nuées changeantes, échevelées.⁷

Die reflektierenden Fenster sind Spiegel in der opaken Fläche. Sie lassen assoziativ an Augen denken, die das Lichtspiel der Natur beobachten und reflektieren. Und tatsächlich erscheint für einen Moment, da sich der Himmel verdunkelt und die Reflexion in den Fenstern auflöst, im plötzlich hinter den durchlässig gewordenen Spiegeln auftauchenden Inneren des Hauses, ein Gesicht auf, das in die Nacht hinausblickt:

¹ ebd., S. 38f.

² ebd., S. 11

³ ebd., S. 11

⁴ ebd., S. 11

⁵ ebd., S. 11

⁶ ebd., S. 11

⁷ ebd., S. 11

Mais soudain, dans un bref intervalle obscur entre deux éclaircies, la réflexion du ciel dans les vitres cède un instant la place à ce qui se trouve derrière la croisée, à l'intérieur d'une des chambres ; un visage d'homme apparaît - fine moustache, nez busqué, yeux profondément enfoncés dans leur orbites - où le visiteur tardif reconnaît sans mal, en dépit de la distance et des importantes déformation dues à un carreau défectueux, les traits sévères d'Henri de Corinthe, figé lui-même et comme aux aguets.¹

Zum ersten Mal verweist in diesem Abschnitt etwas auf das Subjekt dieser Szene, einen „visiteur tardif“, der das „Maison Noire“ von außen betrachtet. Eigentlich müsste diese Rolle Corinthe zufallen, doch der wird zum Objekt des Blicks, er befindet sich im Inneren des Hauses, hinter dem Spiegel. Da das Subjekt das Gesicht im Fenster erkennt, liegt es nahe, das Autorich mit diesem „visiteur“ zu identifizieren.

Zu dieser angedeuteten Rollenvertauschung kommt noch eine weitere „Merkwürdigkeit“ hinzu, die aber erst bei fortgesetzter Lektüre auffällt: Im Textfragment, das auf das eben behandelte folgt, beschäftigt sich das Autorich auf verschiedene Weise mit dem eigenen Aussehen (angefangen natürlich mit der Selbstbetrachtung im Spiegel). Die auffallendsten Attribute ähneln in eklatanter Weise denen des Corinthes am Fenster: v.a. die gekrümmte Nase wird zum herausstechendsten Attribut der ganzen Familie mütterlicherseits: „le nez des Perrier“, „un nez très marqué“² und „nez vexé“³ entsprechen Corinthes „nez busqué“. Desweiteren folgt einen Abschnitt über den Schnurbart und die stechenden Augen des Ich, die denen Corinthes entsprechen.

Das in diesem Bild angedeutete Doppelgängerverhältnis konkretisiert sich schließlich in einer an das magische Lichtbild anschließenden Spiegelszene, die den Blickpunkt des Lesers nun in das Innere des „Maison Noire“ verlegt, in die Nähe des aus dem Fenster blickenden Corinthes:

Le comte Henri a dû quitter sa table de travail pour observer le temps qu'il fait au dehors [...] Puis il se retourne en direction des papiers répandus sur toute la superficie de la grande table en noyer, rectangles blancs au format commercial ordinaire, entièrement recouverts d'une fine écriture à l'encre noire surchargée de ratures, qui constituent les multiples brouillons successifs du manuscrit auquel il consacre depuis plusieurs années la majeure partie de ses loisirs [...]⁴

Auf dem Arbeitstisch liegt das in der Entstehung begriffene Manuskript Henri Corinthes. Diese auf dem Tisch verstreuten Manuskriptblätter sind es auch, die den Bruch zu einem erneuten Identitätswechsel überleiten:

Au-delà du bureau ainsi garni de feuilles en désordre qui forment par endroit un épais tapis, se dresse *l'armoire à glace* où se reflète mon image, si peu distincte dans la pénombre qu'il m'a semblé d'abord découvrir à l'autre bout de la pièce *un étranger*, qui se serait introduit là sans bruit tandis que j'avais le dos tourné vers la fenêtre.⁵

Plötzlich ist das Ich wieder die bestimmende Person im Raum des Arbeitszimmers, der Andere, Henri Corinthe, ist nur präsent als Reflex im Spiegel des Schrankes, wird nach kurzer Verwirrung aber mit dem Ich identifiziert (vom Ich selbst). Der Arbeitsraum sowie das Manuskript werden damit wieder zur Domäne des Autorich (denn dieses ist das „Ich“, wie der Verweis am Ende des Abschnitts auf den Großvater des autobiographischen Ich, Marcelin Perrier, beweist). Organisiert wird dieser "Prioritätswechsel" durch den Spiegel, und im Verhältnis zum Autorich ist Corinthe jetzt an dem Ort, der ihm auch schon im vorherigen Abschnitt, als das Ich ihn vom Garten aus hinter der (spiegelnden) Fensterscheibe erblickte, zugeordnet war: er ist „hinter“ der Spiegelfläche. Der Fremde, das „Er“, ist

¹ ebd., S. 11f.

² ebd., S. 14

³ ebd., S. 15

⁴ ebd., S. 12

⁵ ebd., S. 13; Hervorhebung von mir

auf der anderen Seite des Repräsentationsmediums Spiegel, das man als Metapher des literarischen Reflexionsmediums „autobiographischer Text“ sehen kann.

Diese Spiegelexistenz Corinthes erhält im Folgenden wieder eine Verknüpfung mit der phantastischen Metaphorik: das Ich deutet den Namen „Maison Noire“ aus einem alt-bretonischen Wortlaut heraus als „‘maison du noir’, là où habite l'homme noir“¹. Corinthe ist dieses Phantom, der „schwarze Mann“, die andere Seite des Ich. Doch zugleich ist auch das Ich, als Bewohner des „Maison Noire“, ebenfalls ein Phantom. Die Differenz zwischen „Ich“ und „Corinthe“ löst sich auf.

Das Ich wendet diese Bedeutungsebene wieder auf sich selbst an und macht damit die eigene Doppelsexistenz als Ich und „schwarzer Mann“ bzw. Corinthe deutlich:

C'est d'ailleurs un remarquable effet de noirceur que me procure à ce moment précis ma propre figure, car c'est bien moi dont le reflet vient de surgir dans les profondeurs assombries du miroir (lequel m'a surpris par sa présence fortuite sous un angle inattendu : tourné de quelques degrés par rapport à la position normale dont j'ai l'habitude) [...] ²

Die Doppelsexistenz resultiert dabei ganz deutlich aus dem Blick auf sich selbst (durch den Spiegel bzw. die autobiographische Reflexion), der das Ich aber insofern überrascht, als diese Reflexion aus einem unüblichen Blickwinkel geschieht, der durch die *Schrägstellung* der offenstehenden Schranktür, an der der Spiegel befestigt ist, hervorgerufen wird. Das autobiographische „me regarder de côté“ (s.o.) wird hier plastisch dargestellt als Ausgangspunkt einer vom Ich letztlich nicht vorhergesehenen Überraschung, die das Ich sich selbst fremd werden lässt und die zugrundeliegende Identitätsforderung von Subjekt und Objekt der Selbstreflexion zerbrechen lässt. Der autobiographische Text, also der literarische Spiegel des Selbst, bietet durch eine „Schrägstellung“ durchaus die Möglichkeit, sich vom Autor autonomisierend, diesem ein völlig anderes Bild zurückzuwerfen, das sich der Autor-Kontrolle entzieht.

Die Grenze von Ich und Corinthe wird im Laufe von *Angélique* immer wieder durchbrochen. Exemplarisch geschieht dies in einem weiteren erzählten Abenteuer Corinthes. Dies Abenteuer ist im Er-Code gehalten: „Corinthe, de son côté, n'a plus guère eu le loisir, ce 20 novembre 1914, de s'interroger longuement [...]“³. Die Geschichte ist sogar zeitlich situiert, also als vergangenes Erlebnis des „Er“-Corinthe, als vom Autorich Erzähltes charakterisiert. Corinthe findet sich, seine Gefangene Manrica auf dem Arm, mit seinem Pferd unter einem Rudel Wölfen wieder. Als sich die verängstigte Frau an ihn klammert, findet der Wechsel der Person statt, durch ein unscheinbares Possessivpronomen: „Manrica, glacée de peur, se serre toujours plus étroitement contre *ma* poitrine [...]“⁴. Wenig später heißt es: „Elle murmure d'une façon presque continue des mots que *je* comprendre à peine [...]“⁵. Bis auf diese zwei Hinweise unterdrückt der folgende Text geschickt Possessiv- oder Personalpronomen, die sich auf den Reiter beziehen. Der Übergang geschieht fließend, ist nicht offensiv inszeniert, sondern deutet sich nur an, als wäre er nichts besonderes. Doch das Ich nimmt mit der Rolle Corinthes auch seinen Platz hinter dem Spiegel als fiktive Figur ein.

Andererseits gibt es auch die Identitätsvertauschung in entgegengesetzter Richtung. Da der fiktive Reflex Corinthe nicht nur Alter ego bleibt, sondern selbst Autor eines autobiographischen Textes ist, der zudem in den *Romanesques* direkt zitiert wird, wird die Eindeutigkeit des Pronomen „Ich“ bald völlig zerstört. So wird Corinthe immer wieder selbst zur „Ich“-sagenden Person:

Comme il a été indiqué dans un volume précédent, je suis né le 21 novembre 1889, c'est-à-dire [...] le jour même où le bon empereur du Brésil don Pedro II [...] Son héritière légitime, donna Isabella, comtesse d'Eu, [...] m'a tenu sur les fonts baptismaux, à Quimper, dans notre crypte privée de la cathédrale (le nom de Corinthe, porté par ma famille depuis sept siècles, est une déformation hellénique de l'ancienne

¹ ebd., S. 13

² ebd., S. 13f.

³ ebd., S. 119

⁴ ebd., S. 120; Hervorhebung von mir

⁵ ebd., S. 120; Hervorhebung von mir

appellation qui désignait notre fief médiéval : Quimper-Corentin). Alain Robbe-Grillet raconte dans ses mémoires qu'il avait encore au château d'Eu, lorsqu'il y a connu Nathalie Sarraute, une splendide vaisselle dorée [...]¹

In einem ironischen Spiel verkehren sich hier die Rollen von Autor und Figur völlig: Corinthe als Subjekt des Textes, der eigentlich ein Zitat im Text „Robbe-Grillet“ ist, verweist auf den Text Robbe-Grillet, nämlich dessen „mémoires“. Das eigentliche autobiographische Ich rückt als Referenzpunkt an die Peripherie des Textes, das Subjekt „Corinthe“ übernimmt die Rolle des „Ich“.

Dieses Verfahren weitet sich in *Les derniers jours* zum bestimmenden Prinzip aus: das „Ich“ wird immer öfter zum Platzhalter der Person Corinthe, und verweist nicht mehr auf das eigentliche autobiographische Ich. Dabei verkompliziert sich die Identität noch einmal, da Corinthe ja diejenige von „Henri Robin“ übernommen hat:

Ce jour-là, il est vrai, avait lieu jouxtant cette forêt des Pertes, au nom prédestiné, un événement d'une importance autrement considérable pour le narrateur du présent ouvrage : dans une embuscade, sur la route minée par l'ennemi qui longe, un peu en arrière, nos lignes chèrement acquises la veille, mourait à ma place le malheureux Henri Robin dont j'e, mprunte l'identité (plus que jamais, aujourd'hui, je m'en félicite) depuis mon retour au Rio Grande do Sul.

Im Sinne der „héros-narrateurs“ ist Corinthe selbst zum Erzähler seiner Abenteuer geworden, sowie der Autor des vorliegenden Werkes, des „présent ouvrage“. Diese tiefgreifende Ambivalenz des „Ich“ wird bis zum Ende von *Les derniers jours* nicht mehr gelöst. Wie schon in *La mauvaise direction* ist die Unterscheidung zwischen Ursprungsbild und dem Spiegelbild nicht mehr greifbar und verliert sich in einem facettenreichen Ich-Prisma verschiedener Identitäten.

Damit wird der Referentialitätsanspruch des autobiographischen Ich diskreditiert. Am Ende von *Les derniers jours*, also am Ende der gesamten *Trilogie* ist es, der den Bericht als Autor beendet, indem er ihn unterzeichnet:

Le moment est donc venu. Selon ce qui a été prescrit, je signe ici mon mémoire inachevé.²

Damit ist Corinthe, das fiktive Alter ego des autobiographischen Ich, zum eigentlich sprechenden und schreibenden Ich der *Romanesques* geworden, der mit seiner Unterschrift unter den Text die Funktion der lejeunschen „Signatur“ im autobiographischen Pakt pervertiert: denn seine Person hat das eigentlich referentiell-autobiographische Ich völlig abgelöst, ist sozusagen als „fiktive“ Person selbst zum autobiographischen Ich geworden. Damit kehrt das gesamte Projekt wie das Ich in jene Sphäre zurück, die es eigentlich nie verlassen hat: „Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici.“³ Dabei ist dieser Satz durchaus wörtlich zu nehmen: das Ich ist es, das sich, nämlich das „Ich“ selbst, in die Fiktion eintreten lässt.

6.5 *Miroir brisé*

Wenn wir die *Romanesques* mit Robbe-Grillet's Worten als „autobiographie conscient“ verstehen, dann haben wir es bei dieser „Gattung“ mit einer doppelten Reflexion zu tun: der Text, der ein Ich widerspiegelt, wird selbst durch eine weitere Spiegelung gebrochen. In diesem Sinn ist „Reflexion“ zu verstehen: als Verdopplung und Bruch mit der Einheit.

In den *Romanesques* entsteht dieser Bruch durch drei verschiedene Ebenen, die sich reflexiv zueinander verhalten, aber auch durch nicht direkt aufgezeigte Zitationen und „Nachahmungen“ literarischer wie nicht-literarischer Texte in Inhalt oder in ihrer Formsprache. In diesem Sinne ist Robbe-Grillet's Trilogie unter einen Postmoderne-Begriff subsumiert worden, da sie ein „mehrdeutige[s] intertextuelle[s] Spiel“ mit einer „für die Postmoderne typische Pluralität und

¹ D, S. 87

² ebd., S. 229

³ M, S. 13

Mehrdeutigkeit“¹ inszeniert. Wie wir gesehen haben, sind diese Tendenzen aber weitgehend Fortsetzungen von schon im *nouveau roman* vorhandenen autoreflexiven Techniken.

Will man an der Kategorie „postmodern“ festhalten, so bietet sich ein adjektivischer Gebrauch dieser Zuordnung an, wie sie Umberto Eco treffend beschrieben hat. Für ihn ist „postmodern“ eine „metahistorische Kategorie“², die eine bestimmte „Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein *Kunstwollen*“³ bezeichnet, das sich zum „Ballast“ der Vergangenheit nicht länger bloß zerstörerisch verhält, sondern sich wie das robbe-grillettsche „construire sur les ruines“ wieder mit den zerstörten Traditionen (den „notions périmées“ der *nouveaux romanciers*, also v.a. mit dem Erzählen und dem „Ich“)⁴, befassen kann:

Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, dass die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld.⁵

Eine solche „Ironie“ oder „ironische Neureflexion“⁶ entwerfen die *Romanesques* in ihrem reflexiven Spiel der Ebenen. Einerseits sind sie Rückkehr zum Formmodus der Autobiographie und gleichzeitig durchbrechen sie diesen „naiven“ Modus durch die Reflexion der theoretischen Ebene sowie durch offensichtliches Spiel mit Zitaten und Formsprachen.

Eco bringt für diese Haltung, die gleichzeitig „Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch zwei“ ist, ein anschauliches Beispiel: die Unmöglichkeit eines Mannes einer „sehr belesenen Frau“ die Worte „Ich liebe dich inniglich“ zu sagen, weil diese Aussage nur die naive Reproduktion eines überkommenden Wortklischees wäre, das bereits bsplw. von „Liala“ geschrieben wurde. Um die „falsche Unschuld“ zu überwinden, gibt es nur die Möglichkeit, das Wissen über die Zitathaftigkeit dieser Aussage in die Aussage selbst einzubauen, d.h. die Aussage ironisch zu reflektieren: „Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich“. Die Folge dieses kleinen Tricks ist nicht zu unterschätzen, da er ermöglicht, in einer „Zeit der verlorenen Unschuld“ doch wieder von etwas bestimmtem zu reden:

In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, dass man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich dass er sie liebe, aber dass er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebe. [...] Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten, das man nicht einfach wegwischen kann, beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.⁷

¹ Blüher, Karl Alfred: „Einleitung: Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne“, in: ders.: *Robbe-Grillet...*, a.a.O., S.9-15; hier S. 15. Blüher's Einleitung ist symptomatisch für diese Einordnung der *Romanesques* zu einer Postmoderne der „intertextuellen Pluralität“.

² Eco, Umberto: „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“, in: Welsch, Wolfgang (HG): *Wege aus der Moderne*, Weinheim 1988, S.75-78; hier S. 76

³ ebd., S. 75

⁴ Neben diesen Rückgriffen wie die der „retour de récit“ oder das erneute „parler de moi“ ist auch eine Rückkehr der so geächteten Metapher zu verzeichnen: ist doch das Meer ein Symbol vielfacher konnotativer Bedeutung und nicht mehr das mathematisch-physikalische Objekt aus *La plage*. Dabei muss allerdings berücksichtigt werden, dass die metaphorische Bedeutung von „Meer“ ja pluralistisch aufgebrochen ist und eben keinen einheitlichen Sinn repräsentiert. So wie der „récit“ durch den Fragmentarismus und das Ich durch die Spiegelreflexionen aufgebrochen sind, ist auch die Bedeutung der Metapher ausufernd multiziplt.

⁵ Eco: „Postmodernismus...“, a.a.O., S. 76

⁶ ebd., S. 77

⁷ ebd., S. 76

Überträgt man dieses Bild auf die *Romanesques*, so ist es Robbe-Grillet hier gelungen, nach der versuchten Zerstörung des Subjekts im *nouveau nouveau roman*, noch einmal vom „Ich“ zu reden, von seiner *profondeur* in psychologischer wie in zeitlicher Hinsicht: es gibt psychische Erklärungsmuster und eine „Geschichte“, eine „Chronologie“ des Ichs, also gerade jene Attribute, die im *nouveau roman* und v.a. in den *Instantanés* Ziele der Zerstörung waren. Doch die psychologischen Erklärungen sind Klischees, die Geschichte ist bloßes paradoxes Fragment. Das Ich wie der gesamte Text werden durch eine omnipräsente Reflexion gebrochen.

Diese Reflexion ist nicht nur die einer einfachen Spiegelbeziehung, einer reflexiven Betrachtung eines Ich von sich selbst, sondern multipliziert sich mit den Ebenen und auf jeder Ebenen nochmal zusätzlich: das Ich bricht auf in die unterschiedlichsten Instanzen, wie ich sie ausführlich beschrieben habe: auf der theoretischen Ebene in zwei zeitlich und inhaltlich getrennte Ich, die wiederum das autobiographische Ich und seinen Diskurs brechen in einer kritisch-kommentierenden Reflexion. Das autobiographische Ich wiederum spaltet sich in das Subjekt der Äußerung (dem Erzähllich) und das Subjekt der Aussage (oder dem erzählten Ich) in der autobiographische Reflexion, der betrachtenden Hinwendung einer Person auf sich selbst. Dieses reflexive autobiographische Doppel-Ich wird wiederum in dem fiktiven Ich des Anderen „Corinthe“ gespiegelt, der wiederum in verschiedene Identitäten zerfällt in einer ästhetisch-optischen Reflexion.

Der Spiegel, der autobiographische Text, der in den *Romanesques* seine Wiederkehr erfährt, ist durch die (ecosche) Reflexion in viele reflektierende Spiegelsplitter zerfallen, die nicht mehr *ein* ungebrochenes Ich der Identität widerspiegeln, sondern ein ganzes Prisma von „Ich-Pluralitäten“, ein multipliziertes, heterogenes Subjekt aufzeigen. Diese Heterogenität äußert sich nicht zuletzt in dem Spannungsverhältnis des Ich zu seinem Spiegelbild in der Fiktion.

Das Ich und seine gelebte Existenz ist von vornherein durch die Fiktion bestimmt, seine Imaginationen und das Spiegelich Corinthe, den Vampir. Und die beiden Pole dieser Beziehung, Ich und „image“, wechseln die Seiten und überwinden damit die „amputation fâcheuse: Réalité et Fiction“, die P. van den Heuvel als Ausdruck der normativen Trennung in der abendländischen Kultur von „vécu et de l’imaginé“ ansieht.¹

Als Corinthe gegen Ende von *Les derniers jours* erneut einem Spiegel begegnet, ist es der stendhalsche Spiegel („qui se promène sur une grande route“), doch dieser Spiegel ist zerbrochen: „C’est maintenant le *miroir brisé* qui revient le long de sa route.“² Corinthe hebt eine Scherbe auf und betrachtet sich in ihr. In der Scherbe entdeckt er symbolisch seine Existenz als Fiktion: er bemerkt zwei „petites marques rouges“³ an seinem Hals, die Spuren der „Vampirisation“, die „marques“ der Fiktion. Umso deutlicher wird diese metaphorische Bedeutung dadurch, dass Corinthe überlegt, ob er sich nicht selbst diese Wunde durch die Spiegelscherbe beigebracht haben könnte: „Se serait-il coupé la chair des phalanges avec une pointe *en scalpel du miroir maladroitement tenu?*“⁴

Das *Skalpell des Spiegels* bezeichnet dasselbe Phänomen wie der „schräggestellte Spiegel“: die Brechung des Ich durch eine Reflexion, in der Ursprungsbild und Abbild austauschbar sind. Was bleibt ist das beinahe unendliche Spiel der Brechungen, der kaleidoskopischen Metamorphosen und Spiegelungen des Ich, die es eigentlich unmöglich machen, noch von einem „Ich“ zu reden. In den vielfältigen Brechungen wird es zum „opérateur“ des Spiels, durch welches es mittels des „miroir brisé“ in seiner auf der theoretischen Ebene beschriebenen Mangelhaftigkeit, das Nichts im Zentrum des Ich, inszeniert wird.

Nachdem Corinthe sich in der Spiegelscherbe erneut verdoppelt hat, wirft er sie von sich und potenziert damit noch die Brechung des Glases:

¹ vgl. Heuvel, Pierre van den: „Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les Romanesques* d’Alain Robbe-Grillet“, in: Hornung und Ruhe (HG): *Autobiographie & Avant-garde*, a.a.O., S. 101-116; hier S. 102f.

² D, S. 218; Hervorhebung von mir

³ ebd., S. 218

⁴ ebd., S. 219; Hervorhebung von mir

Corinthe, d'un geste nerveux, achevant ainsi de la rendre inutilisable, rejette sa glace déjà fragmentaire, dont les innombrables miettes se dispersent à ses pieds.¹

Hat Corinthe den Spiegel einst dem Meer erneut entrissen, sowie der Autor der *Romanesques* den repräsentativen Text dem reinen autoreflexiven Sinnspiel, ist dieser Spiegel zerbrochen und damit das ganze repräsentative Unternehmen „inutilisable“ geworden. Der Fragmentarismus wird durch eine weitere Zerstörung der Spiegelscherbe ins Unendliche potenziert und mit ihr das Ich selber, das seine eigene unendliche Zersplitterung bereits von Anfang an durch die autobiographische Reflexion in der visuellen Metaphorik des *Blicks auf sich selbst* bzw. im „me regarder de côté“ als „voyeur of self“ eingeleitet hat.

¹ ebd., S. 219

7 Schluss

Wenn wir zusammenfassend die Relation „homme-monde“ im Werk Robbe-Grilletts betrachten, können wir folgende Stationen festhalten:

In den metanarrativen Reflexionen der *Instantanés* wird das erzähltheoretische Subjekt als reiner *regard* zu einer punktuellen, nur-gegenwärtigen Existenz, die sich über den visuellen Bezug zu den Objekten definiert. Es besteht nur als dieser „Blick-auf“, in seiner Beziehung zum Objekt, die eine rein räumliche ist. Jede Innerlichkeit und Tiefe des Subjekts ist „eingeklammert“. Das bedeutet auch, dass das Subjekt keinen Selbstbezug aufbauen kann, also keine solipsistisch-monologische Bewußtseinsexistenz bildet.

Doch über das „Außen“ der Dingwelt bzw. über ihre Beschreibung durch das implizite Subjekt brechen die Passionen wieder auf das entleerte Ich ein. Das Subjekt ist nicht nur in seiner reinen Existenz als *regard* an das Korrelat seines Seins, das Objekt des Blicks, gebunden, sondern in diesem Bezug offenbart sich eine obsessive Fixierung der *passion de décrire*. In *Le voyeur* wird diese Rückbeziehung der obsessiven Dinge zu einem die Grenze zwischen Außen und Innen, zwischen Subjekt und Objekt auflösenden halluzinativen Wahrnehmungsbild eines Subjekts, das sich selbst als ordnende Instanz zu behaupten versucht. Dieses selbstkonstitutive Subjektmodell wird jedoch durch die Dinge zerstört, die ihrerseits die Rolle der den Diskurs organisierenden Instanz übernehmen und damit zum eigentlichen erzähltheoretischen „Subjekt“ werden. Im *nouveau nouveau roman* sind es diese Textelemente, die den „Tod des Subjekts“ im Sinne eines den Text strukturierenden Einheitsprinzips inaugurieren.

Die Wiederkehr des Subjekts in den *Romanesques* bleibt eine widersprüchliche und paradoxe, eine aufgesplittete Einheit, in der viele verschiedene Subjekte „Ich“ sagen und damit das Ich völlig entgrenzen. Das Subjekt schafft hier zwar einen Selbstbezug, macht sich selbst zum Objekt des Blicks, doch dieser Blick ist aufgebrochen in einer vielschichtigen Reflexion.

Insgesamt kann man auf einer abstrakten Ebene das Grundprinzip der robbe-grillettschen Prosa als umfassendes „Entgrenzungssphänomen“ umschreiben. Diese Entgrenzung betrifft alle Aspekte der Texte: die von Subjekt und Objekt (durch das transzendente Bewußtsein), von Subjektivität und Objektivität (die *passion de décrire* des reinen und neutralen *regard*, aber auch der *discours indirect libre*, durch den die Grundprämisse des Objektivismus, die vom Subjekt unabhängige Realität, erschüttert wird), Imagination und Realität (im halluzinativen Wahrnehmungsbild), Innen und Außen, Repräsentation und „invention“ bzw. objektiv-registrierende und deformativ-kreative Beschreibung (*La mauvaise direction*), Erzähler und Held (im *héros-narrateur*), Autor und Figur (Robbe-Grillet und Corinthe), „vie vécue“ und „vie imaginaire“ (in der fiktiven Autobiographie) und damit die von Literatur und Leben, von Fiktion und Realität. Schließlich entgrenzt sich das Ich selbst in eine Pluralität, die ein Teil eines kombinatorischen Spiels wird, einer multiplen *écriture*. Im Spiel der Zitate und Klischees wird auch das Verhältnis von Quelle und Imitation aufgelöst, so wie das abbildtheoretische Verhältnis von Ursprungsbild und Abbild in den entgrenzenden Spiegelprozessen der Texte (*Le mannequin*, *La mauvaise direction*, *La belle captive*, die Verdopplungsszene in *Le voyeur*, die vielfältigen optischen wie metaphorischen Spiegelungen in den *Romanesques*). In den intermedialen Begegnungen zwischen Text und Fotografie bzw. Film setzt sich diese Entgrenzung weiter fort. Die Fotografie wird dabei zu einer Medienmetapher, die in ihrer Übertragung auf das Medium Literatur die *recherche* um eine Dimension der entautomatisierten Wahrnehmung erweitert. Als Fotografien im Text bzw. Film organisiert sich ein entgrenzendes Spiel, das bestimmte mit dem Foto verbundene Konzepte wie Referentialität, *instantanéité* und Erinnerung diskreditiert. Letztendlich wird der Fotograf zu einem Subjektkonzept, in dem sich der Zuschauer und seine Disposition zum (erotischen) Foto gespiegelt sieht in einem Begehren des Blicks. Diese Begehren im Blick ist auch bereits im reinen *regard* potentiell vorhanden (*Chambre secrète*) und setzt sich reflexiv in den Filmen fort. Hier verschmilzt unter zunehmender Zurücknahme einer erzählerischen Instanz, die vorerst noch über das Mittel der *voix off* eingeführt wird, um sie wiederum zur Grundlage der Zerstörung zu machen, die Wahrnehmung der Bilder mit der des Zuschauers, dem die affektiven Inhalte der Bilder zugeschrieben werden (*Glissements progressifs*)

Diese generelle Tendenz zur Entgrenzung, die alle Ebenen traditioneller Differenz betrifft (erzähltheoretische, erkenntnistheoretische und literarästhetische) ist immer organisiert über die Subjektkonzepte. Diese wiederum sind immer konstituiert durch den Modus der Visualität, der die Entgrenzung allererst ermöglicht: so beim Subjektkonzept des reinen *regard*, wo im „champ visuell“ eine neue Welt entsteht, die Realität und Abbild zusammenfügt, oder in *Le voyeur*, wo im halluzinativen Wahrnehmungsbild der Reflektorfigur im *discours indirect libre* die Grenze von Imagination und Realitätswahrnehmung, von objektiv-neutralen und total-subjektiven Diskurs nichtig wird. Im Film hingegen ist es zunächst die Stimme des *héros-narrateur*, die sich dem Bild entgegenstellt, das im neuen Medium sich nun völlig vom Narrativen lösen könnte. Doch über die Stimme organisiert sich der nötige Konflikt, der das anti-narrative Projekt Robbe-Grilletts überhaupt erst im Medium des Films vorantreiben kann. Dabei reflektiert er auf filmästhetische Probleme wie auf den halbsubjektiven Charakter des Filmbildes, das sich in adäquater Weise einerseits objektiv präsentiert, doch hinter dem immer ein Subjekt verborgen sein kann, das unsere Wahrnehmung der Bilder zu organisieren versucht.

Schließlich steht sogar die Apotheose des Formalistischen, der *nouveau nouveau roman* und die vorbereitenden textmaterialistischen Aspekte der frühen Prosastücke und Romane in diesem Modus der Visualität, denn sie bedeuten eine „visual poetry“¹, die nicht die signifikante Ebene als die eigentlich literarische ansieht, sondern die Struktur der Texte, ihre Materialität, den „Body of the Text“, der selbst als Spiel zwischen dem Schwarz der Buchstaben auf dem „blanc“ des Papiers (die „weiße Seite“ der Absence in *Le voyeur*) zum visuellen Erlebnis wird. Durch diesen formalen Aspekt ist die Literatur Robbe-Grilletts ein Beispiel für das seit Mallarmé eingesetzte „revival“ der „visual poetry“, in der die Wörter sowie die Zwischenräume des „blanc“ auf ihre materielle „thingness“ reduziert sind und damit zu einer „visually obsessed modernist literature“ gehören, wie es Martin Jay beschrieben hat.²

Die auf die Objekte visuell fixierten Subjekte spiegeln so gesehen auch das Verhältnis von Leser und Text. Der Text ist in seinem „l’art pour l’art“ auf sein „être-là“ hin interpretiert, er wird wie die „monde“ zum visuellen Phänomen anstatt eines des Sinns, der „profondeur“ zu sein. Seine entgrenzenden Strukturen eröffnen den Blick auf die Materialität der Sprache, die wiederum Ausdruck und begehrtes Objekt einer subjektiven Passion ist, die sich erst darin erfüllt, dass sich das Subjekt, der „Autor“, auf ein unpersönliches Prinzip, den „scripteur“, reduziert (so wie es sich zuvor auf das des neutralen beschreibenden „regard“ reduziert hat, um der „passion de décrire“ zu frönen, was eine weitere Entgrenzung bedeutet: die von Neutralität und obsessiver Passion), um daraus seine Lust zu schöpfen, die Lust des wahren Literaten, eben *Le plaisir du texte*³, den man auch in Abwandlung von Barthes Passus der „littérature littéraire“ als „passion littéraire“ bezeichnen könnte:

La *chair des phrases* a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mon travail. Même si je ne suis pas à ma table, leurs figures mouvantes ne cessent de me hanter. Je répète des mots, des rythmes, j’essaye des sonorités, j’organise des échos et des ruptures. [...] Cette inlassable activité dont les mains patientes épousent avec lenteur la matière même du langage, ferme et fluide à la fois, sa prosodie, sa texture, présente à l’évidence un caractère avant tout *sensuel*.⁴

Der sensuelle Charakter des Textes sowie der Sprache führt uns in einen Grenzbereich, in dem letztlich alles visuell wird, und in dieser Visualität sind eben jene klassischen Grenzen aufgehoben. Dies führt zu einer Ästhetik des Bildes, des momentanen, bloß-visuellen *Instantané* oder dem völlig entgrenzten halluzinativen Wahrnehmungsbild, in dem Vergangenheit und Gegenwart, Imagination und Realität zusammenfallen in *ein* Bild, wie *Le voyeur* als *roman de la vision* gezeigt hat. Dieses Bild beherrscht den Diskurs und wird vom Subjekt selbst in den *Romanesques* im phantasmatischen Pakt thematisiert und damit erneut gespiegelt.

¹ Jay, Martin: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*, Berkeley, Los Angeles, London 1993, S. 178

² vgl. ebd., S.179f.

³ So der Titel eines Essays von Roland Barthes, erschienen 1973 in Paris.

⁴ D, S. 7; Hervorhebung von mir

Die Welt als Bild, die Welt im Bild, die Bilder der Welt – die wahrnehmungsreflexiven Texte und Filme Robbe-Grilletts spielen mit dem Verständnis eines *monde*, der sich nur immer als vermitteltes dem Schauenden preisgibt. Durch das Zurückgehen auf den gereinigten Blick wird zwar die „natürliche Einstellung“ ausgeklammert, aber es entsteht ein weiteres Bild, eine Wahrnehmungsweise, die immer schon subjektiv ist – und die potentiell vom obsessiven Bild und dem *l'œil vivant* überschritten werden kann. Lässt man sich auf diese Disposition ein, eröffnet sich eine Lust am Bild, die eine Lust am Text ist, weil sie die Strukturen, die die Bilder untereinander eingehen, in einer anti-narrativen, also nicht-linearen Herangehensweise umsetzen, also in einem labyrinthischen Parcours übersetzen, in dem sich der *ciné-lecteur* zwar verlieren kann, dies aber immer in vollem Bewusstsein der Manipulation der Bilder. Er wird zu einem selbstbewussten rezeptiv-produktiven Subjekt, das den *glissement progressif du plaisir* als intellektuelles Spiel mit der Form genießen kann.

8 Bibliographie

8.1 Primärliteratur Alain Robbe-Grillet

8.1.1 Romane, *Nouvelles*, *Romanesques*

(wenn nicht anders angegeben erschienen bei Editions de Minuit, Paris)

Les gommages, roman, 1953

Le voyeur, roman, 1955

La jalousie, roman, 1957

Dans le labyrinthe, roman, 1959

Instantanés, nouvelles, 1962

La maison de rendez-vous, roman, 1965

Projet pour une révolution à New York, roman, 1970

Topologie d'une cité fantôme, roman, 1976

Un régicide, roman, 1978 (verfasst 1949)

Souvenirs du triangle d'or, roman, 1978

Djinn, roman, 1981

Le miroir qui revient, romanesques, 1984

Angélique ou l'enchantement, romanesques, 1987

Les derniers jours de Corinthe, romanesques, 1994

La reprise, roman, 2001

8.1.2 *Ciné-romans*, *Picto-romans*, *Fotobände*

L'année dernière à Marienbad, ciné-roman, 1961

L'immortelle, ciné-roman, 1963

Rêves de jeunes filles, photos de David Hamilton, Paris: Laffont 1971
 Les demoiselles d'Hamilton, photos de David Hamilton, Paris: Laffont 1972
 Glissements progressifs du plaisir, ciné-roman, 1974
 Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé, Eaux-fortes et pointes sèches de Paul Delvaux, Paris: Le Bateau-Lavoir 1975
 La belle captive, picto-roman, Brüssel: Cosmos Textes 1975
 Temple aux miroirs, photos d'Irina Ionesco, Paris: Seghers 1977
 Traces suspectes en surface, Lithographies originales de Robert Rauschenberg, Paris: Ed. d'Art 1978
 C'est Gradiva qui vous appelle, ciné-roman, 2002

8.2 Filme von Alain Robbe-Grillet

L'année dernière à Marienbad, Regie: Alain Resnais, Frankreich-Italien 1961
 L'immortelle, Frankreich-Italien 1963
 Trans-Europ-Express, Frankreich-Belgien 1966
 L'homme qui ment, Frankreich –Tschechoslowakei 1968
 L'eden et après, Frankreich –Tschechoslowakei 1971
 N a pris les dés, Frankreich 1971-1975
 Glissements progressifs du plaisir, Frankreich 1974
 Le jeu avec le feu, Frankreich-Italien 1975
 La belle captive, Frankreich 1983
 Un bruit qui rend fou, Regie: Dimitri de Clercq, Frankreich 1994
 Taxandria, Regie: Raoul Servais, Frankreich – Deutschland – Belgien 1994
 C'est Gradiva qui vous appelle, Regie: Dimitri de Clercq, Frankreich, in Planung / Produktion

8.2.1 Filme nach Texten von Alain-Robbe-Grillet

In the labyrinth, Regie: Robert Lrikala (Kurzfilm), USA 1969
 Les gommages, Regie: Lucien Deroisy, Frankreich – Belgien 1969
 La jalousie, Regie: Klaus Kieschner (TV-Produktion), Deutschland 1972
 Les deux chambres distantes, Regie: Kunihiko Nakagawa, Japan 1975
 La plage à distance, Regie: Kunihiko Nakagawa, Japan 1977
 La chambre secrète, Regie: J.F. Urrusti (Filmhochschulbeitrag), England 1978

8.3 Benutze Sekundärliteratur

Albersmeier, Franz-Josef (HG): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1995
 Allemand, Roger-Michel: *Duplications et duplicité dans les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, Paris: Lettres Modernes 1991
 Alter, Jean: *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, Geneve: Droz 1966
 Armes, Roy: *The films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam: John Benjamins B.V. 1981

- Asholt, Wolfgang: *Der französische Roman der 80er Jahre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994
- Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil 1992
- Augustinus, Aurelius: *Was ist Zeit? (Confessiones XI)*, Hamburg: Felix Meiner 2000
- Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman*, Frankfurt/M.: Fischer 1989
- Balázs, Béla: *Schriften zum Film*, 2 Bd., München: Hanser 1984
- Bally, Gustav: *Einführung in die Psychoanalyse Sigmund Freuds*, Reinbeck: Rowohlt 1961,
- Barthes, Roland : *Le degré zéro de la littérature*, Paris : Editions de Seuil 1953
- Barthes, Roland: „Littérature objective“ (Paris 1954), in: ders.: *Essais critiques*, Paris: Seuil 1964, S. 29-40
- Barthes, Roland: *Michelet*, Paris: Seuil 1974 (= *Michelet par lui-même*, Paris: Seuil 1954)
- Barthes, Roland: „Littérature littérale“ (Paris 1955), in: ders.: *Essais critiques*, a.a.O., S. 63-70
- Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris: Seuil 1957
- Barthes, Roland: „La mort de l’auteur“ (Paris 1968), in: ders.: *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil 1984, S. 61-67
- Barthes, Roland: *S/Z*, Paris: Seuil 1970
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil 1973
- Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard 1980
- Beckett, Samuel: *Malone meurt*, Paris: Editions de Minuit 1951
- Beckett, Samuel: *L’innommable*, Paris: Editions de Minuit 1953
- Beckett, Samuel: *Molloy*, Paris: Editions de Minuit 1951
- Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard 1966
- Bernal, Olga: *Alain Robbe-Grillet: le roman de l’absence*, Paris: Gallimard 1964
- Blanchot, Maurice: „La clarté romanesque“, in: ders.: *Le livre à venir*, Paris: Gallimard 1959, S. 219-226
- Blüher, Karl-Alfred (HG): *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Gunter Narr 1992
- Blüher, Karl-Alfred: „Die Dezentrierung der Erzählinstanzen in Robbe-Grillet’s Romanen“, in: ders.: *Robbe-Grillet*, a.a.O., S. 77-100
- Boisdeffre, Pierre de: *La cafetière est sur la table ou contre le ‘nouveau roman’*, Paris: Editions de la Table Ronde 1967
- Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a. Main: Europäische Verlagsanstalt 1981 (Paris 1961)
- Brochier, J.-J.: *Alain Robbe-Grillet. Qui suis-je?*, Paris: La Manufacture 1985
- Bulgakowa, Oskana: „Montagebilder bei Sergej Eisenstein“, in: Beller, Hans (HG): *Handbuch der Filmmontage*, München: TR Verlagsunion 1993, S. 49-77
- Busch, Bernd: *Belichtete Welt*, Frankfurt a. Main: Fischer 1995
- Butor, Michel: *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard 1972
- Cali’, Andrea: „Robbe-Grillet et les effets du miroir. Pour une lecture de ‘La mauvaise direction’“, in: ders.: *Pratiques de lecture et d’écriture. Ollier. Robbe-Grillet. Simon*, Paris 1980, S. 37-61
- Camus, Albert: *L’Étranger*, Paris: Gallimard 1942

- Chateau, Dominique und Jost, François : *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris: Editions de minuit 1979
- Coenen, Hans Georg (HG): *Repères: la littérature française à travers l'explication d'oeuvres choisies. Tome 1: prose narrative et philosophique*, Frankfurt/M.: Hirschgraben 1989
- Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Nouveau Roman*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1996
- Corradini, Richard: *Zeit und Text. Studien zum tempus-Begriff des Augustinus*, Wien / München: Oldenbourg 1997
- Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil 1977
- Deleuze, Gilles: *Cinéma 1*, Paris: Editions de Minuit 1983
- Deleuze, Gilles: *Cinéma 2*, Paris: Editions de Minuit 1985
- Descartes, René: *Discours de la méthode*, Hamburg: Meiner 1997
- Deutsch, Carola: *Frauenbilder bei Robbe-Grillet (1970-1976)*, Rheinfelden: Schäuble Verlag 1983
- Dümchen, Sybil: *Das Gesamtkunstwerk als Auflösung der Einzelkünste: zur subversiven Ästhetik Alain Robbe-Grillet's*, Marburg: Hitzroth 1994
- Eco, Umberto: „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“, in: Welsch, Wolfgang (HG): *Wege aus der Moderne*, Weinheim: Acta humaniora 1988, S.75-78
- Eicher, Thomas: *Erzählte Visualität. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘*, Frankfurt/M.: Peter Lang 1993
- Eisenstein, Sergej: *Selected Works, Vol. I: Writings 1922-34*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1988
- Engler, Winfried: *Französische Literatur im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Francke 1994
- Foucault, Michel: *Dits et écrits*, Bd. 1 (1954-1969), Paris: Gallimard 1994
- Foucault, Michel: *Raymond Roussel*, Paris : Gallimard 1963
- Fragola, Anthony N. und Smith, Roch C.: *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Southern Illinois: University Press 1995
- Frank, Manfred: *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984
- Frank, Manfred: *Eine Einführung in Schellings Philosophie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995
- Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es“, in: ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, hrsg. von Alex Holder, Frankfurt/M.: Fischer 1992, S. 251-296
- Freud, Sigmund: „Fetischismus“, in: ders.: *Das Ich und das Es*, a.a.O., S. 329-334
- Freud, Sigmund: „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [„Der Wolfsmann“]“, in: ders.: *Zwei Krankengeschichten*, Fischer: Frankfurt/M.: 1996, S. 131-246
- Genette, Gérard: *Figures III*, Paris: Seuil 1972
- Goebel, Gerhard: „Alain Robbe-Grillet: Le voyeur“, in: Pabst, Walter: *Der moderne französische Roman. Interpretationen*, Berlin: Schmidt 1968, S.250-272
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln: Phaidon 1967
- Gordon, Robert S. C.: *Pasolini. Forms of Subjectivity*, Oxford: Clarendon Press 1996
- Goulet, Alan: „L'autre de l'écriture du Moi: Henri de Corinthe, le vampire“, in: Hornung und Ruhe (HG): *Autobiographie & Avant-garde*, a.a.O., S. 53-68
- Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett 1977

- Hayer, Horst Dieter: „Zwei Erzählsysteme des nouveau roman. Sarraute und Robbe-Grillet“, in: Bürger, Peter (HG): *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M.: Athenäum Fischer 1975, S. 163-191
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm v.: *Augustinus und die phänomenologische Frage nach der Zeit*, Frankfurt /M.: Klostermann 1992
- Heuvel, Pierre van den: „Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les Romanesques* d’Alain Robbe-Grillet“, in: Hornung und Ruhe (HG): *Autobiographie & Avant-garde*, a.a.O., S. 101-116
- Hornung, Alfred; Ruhe, Ernstpeter (HG): *Autobiographie & Avant-garde*, Tübingen: Narr 1992
- Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen: Niemeyer 1993
- Jay, Martin: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1993
- Jost, François: „Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grillet“, in: Blüher, Karl-Alfred (HG): *Robbe-Grillet*, a.a.O., S. 65-76
- Jost, François: *L’oeil – Caméra. Entre film et roman*, Lyon: Presses universitaires 1987
- Kahr, Johanna: *Entpersönlichende Personenerwähnung im modernen französischen Roman*, Amsterdam: Grüner 1976
- Kloepfer, Rolf: „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie“, in: Mecke, Jochen und Roloff, Volker (HG): *Kino-/ (Ro)Mania*, a.a.O., S. 23-46
- Köhler, Erich: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur. Das 19. Jahrhundert II*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1987
- Konersmann, Ralf: *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt/M.: Fischer 1991
- Konersmann, Ralf: *René Magritte. Die verbotene Reproduktion*, Frankfurt/M.: Fischer 1991
- Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart: Metzler 1987
- Köppen, Manuel: „Die schöne Gefangene im Labyrinth der Bilder. Grenzgänge zwischen Literatur, Film und Malerei bei Alain Robbe-Grillet und René Magritte“, in: Naumann, Barbara (HG): *Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte*, München: Fink 1993, S. 115-151
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964
- Küpper, Joachim: „Robbe-Grillet als ‘Epigone’ Flauberts und das Abbrechen der wirklichkeitsdarstellenden Ästhetik“, in: ders.: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet: ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis*, Stuttgart: Steiner 1987, S. 170-186
- Lacan, Jacques: *Écrits*, Paris: Seuil 1966
- Lachmann, Renate: „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Sklovskij“, in: *Poetica* 3 (1970), S. 226-249
- Laplanche, J; Pontalis, J.-B. (HG): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil 1975
- Link-Heer, Ursula und Roloff, Volker (HG): *Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1994
- Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink 1972

- Lukács, Georg: „Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus“, in: Bürger, Peter (HG): *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, S. 72-115
- Mathonet, Anne: *Regard et voyeurisme dans l'oeuvre romanesque de Simenon*, Liège: Editions du CÉFAL 1996
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill 1964
- Mecke, Jochen: „Voix cassée et voix muée: la voix narrative entre littérature et cinéma“, in: Collomb, Michel (HG): *Voix et création au XX^e siècle*, Paris: Editions Honoré Champion 1997, S. 87-98
- Mecke, Jochen und Roloff, Volker (HG): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Stauffenberg: Tübingen 1999
- Mecke, Jochen und Roloff, Volker: „Intermedialität in Kino und Literatur der Romania“, in: dies. (HG): *Kino-/(Ro)Mania*, a.a.O., S. 7-20
- Mecke, Jochen: „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformation des Films“, in: Mecke, Jochen und Roloff, Volker (HG): *Kino-/(Ro)Mania*, a.a.O., S. 97-123
- Merkes, Christa: *Wahrnehmungsstrukturen in Werken des Neuen Realismus. Theorie und Praxis des Neuen Realismus und des nouveau roman - eine Gegenüberstellung*, Frankfurt/M., Bern: Peter Lang 1982
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945
- Merleau-Ponty, Maurice: *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard 1964
- Mertens, Mathias: *Buñuel, Bachtin und der karnevaleske Film*, Weimar: VDG 1999
- Mitchell, W. J. Thomas: „Was ist ein Bild“, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 17-69
- Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser*, Stuttgart: Reclam 1986
- Morrisette, Bruce: *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris: Editions de Minuit 1963
- Müller, Jürgen E.: „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept“, in: Helbig, Jörg: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 31-40
- Nerlich, Michael: „Hermaphrodit und Kindfrau. Arabesken zu Irina Ionesco / David Hamilton und Alain Robbe-Grillet“, in: *Lendemains* 20, 1980, S. 45-55
- Nerlich, Michael: *Apollon et Dionysos ou la science des signes. Montaigne, Stendhal, Robbe-Grillet*, Marburg: Hitzeroth 1989
- Nerlich, Michael: „Dialog mit Texten“, in: *Lendemains* 60, 1990, S. 44-77
- Neumann, Uwe: „Robbe-Grillet und der 'Nouveau Roman' im Spiegel der Kritik deutschsprachiger Schriftsteller“, in: Blüher: *Robbe-Grillet...*, a.a.O., S. 101-138
- Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. Colloque de Cérisy*, 2 Bd., Paris: Centre Culturel de Cérisy-La-Salle 1972
- Olcay, Tijen: „L'Immortelle von Alain Robbe-Grillet: Zur Kombinationsfrage von Film und Buch (ciné-roman)“, in: Mecke, Jochen und Roloff, Volker (HG): *Kino-/(Ro)Mania*, a.a.O., S. 295-308
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart: Metzler 1988
- Paech, Joachim: „*La belle Captive* (1983). Malerei, Roman, Film (René Magritte / Alain Robbe-Grillet)“, in: Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker: *Literaturverfilmungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 409-436
- Pasolini, Pier Paolo: „Das Kino der Poesie“, in: *Pier Paolo Pasolini*, München, Wien: Hanser 1977 (Reihe Film), S. 49-76

- Peterson, Thomas Erling: *The Paraphrase of an Imaginary Dialogue. The Poetics and Poetry of Pier Paolo Pasolini*, New York / Bern / Frankfurt / M. / Paris / Wien: Peter Lang 1994
- Pingaud, Bernard: „L'école du refus“, in: Wehle: *Nouveau Roman*, a.a.O., S. 46-51
- Porter, Dennis: „Sartre, Robbe-Grillet and the psychotic hero“, in: *Modern Fiction Studies*, 16,1 (1970/71), S. 13-25
- Preisendanz, Wolfgang: „Das Problem der Realität in der Dichtung“, in: ders.: *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*, München: Fink 1977, S. 217-228
- Reckmann, Ursula: „Alain Robbe-Grillet: Instantanés“, in: Coenen, Hans Georg (HG): *Repères*, a.a.O., S. 191-200
- Ricardou, Jean: „La fiction flamboyante“, in: ders.: *Pour une théorie du nouveau roman*, a.a.O., S. 211-233
- Ricardou, Jean: „Terrorisme, Théorie“, in: *Robbe-Grillet: Analyse, théorie, Colloque de Cérisy*, a.a.O., Bd. 1, S. 10-33
- Ricardou, Jean: *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil 1967
- Ricardou, Jean: *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris: Seuil 1971
- Robbe-Grillet, Alain im Interview, in: *Tel quel 14*, 1963, S. 44ff.
- Robbe-Grillet, Alain: *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Editions de Minuit 1963
- Robbe-Grillet: Analyse, théorie. Colloque de Cérisy*, 2 Bd., Paris: Centre Culturel de Cérisy-La-Salle 1976
- Robbe-Grillet, Alain: *Œuvres cinématographiques*, Paris: Ministère des relations extérieures 1982
- Robbe-Grillet, Alain im Interview mit J.-P. Salgas: „Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi (Les écrivains et leurs lectures XII)“, in: *La Quinzaine Littéraire*, Nr. 432, 16. Jan. 1985, S. 6-7
- Robbe-Grillet, Alain im Interview mit Jürg Altwegg: „Warum schreiben Schriftsteller über sich selbst, Monsieur Robbe-Grillet?“, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, 8. August 1986
- Robbe-Grillet, Alain: „Warum und für wen ich schreibe“, in: Blüher, Karl Alfred: *Robbe-Grillet*, a.a.O., S. 17-64
- Robbe-Grillet, Alain: „Im Kaleidoskop der Lüste“, in: Rost, Andreas (Hrsg.): *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt / M.: Verlag der Autoren 1997, S. 43-58
- Rossum-Guyon, Françoise van: „Conclusions et perspectives“, in: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Bd. 1, a.a.O., S. 399-415
- Rother, Michael: *Das Problem des Realismus in den Romanen von Alain Robbe-Grillet*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1980
- Ruhe, Ernstpeter: „Centre vide, cadre plein: Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet“, in: Hornung und Ruhe (HG): *Autobiographie & Avant-garde*, a.a.O.
- Sarraute, Nathalie: *Tropismes*, Paris : Editions de Minuit 1938
- Sarraute, Nathalie.: *L'ère du soupçon*, Paris: Gallimard 1956
- Sarraute, Nathalie: *Flaubert le précuseur*, Paris: Gallimard 1965
- Sartre, Jean-Paul: *La nausée*, Paris: Gallimard 1938
- Sartre, Jean-Paul: *Situations I. Essais critiques*, Paris: Gallimard 1947
- Sartre, Jean-Paul: Préface de Natalie Sarraute: *Portrait d'un inconnu*, Paris : Gallimard 1956, S. 7-14
- Sartre, Jean-Paul: *La transcendance de l'ego*, Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1992

- Schaff, A.: „Objektivität“, in: Speck, Josef: *Handbuch wissenschaftstheoretischer Begriffe*, 3 Bd., Göttingen: Vandenhoeck 1980, S.460-464
- Schmeling, Manfred: „Labyrinth-Künste. Intermedialität und Modernität eines Mythos“, in: Moog-Grünwald, Maria; Rodiek, Christoph (HG): *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, Frankfurt/M.: Peter Lang 1989, S. 353-371
- Schneede, Uwe M.: *René Magritte*, Köln: Dumont 1973
- Schneider, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München / Wien: Hanser 1986
- Sklovskij, Victor: „Kunst als Verfahren“, in: Striedter, Jurij: *Russischer Formalismus*, München: Fink 1994, S. 3-35
- Smuda, Manfred: „Wahrnehmungstheorie und Literaturwissenschaft“, in: Grathoff, Richard; Waldenfels, Bernhard (HG): *Sozialität und Intersubjektivität*, München: Fink 1983, S. 272-292
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*, München / Wien: Hanser 1978 (New York 1977)
- Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen: Vandenhoeck 1964
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck 1995
- Starobinski, Jean: *L'œil vivant*, Paris: Gallimard 1961
- Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, Paris: Garnier 1973
- Stoller, Silvia: *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur ‚Phänomenologie der Wahrnehmung‘*, Frankfurt/M.: Peter Lang 1995
- Vásquez, Désirée Augenstein-Beteta: *Das Weiße Loch – Ästhetik des Verschwindens. Untersuchungen zu L'année dernière à Marienbad von Alain Resnais und Alain Robbe-Grillet*, Universität Düsseldorf: Diss. 1997 (Mikrofiche)
- Virmaux, Alain und Odette: *Un genre nouveau: Le Ciné-Roman*, Paris: Edilig 1983
- Warning, Rainer: „Physiognomik und Serialität. Beschreibungsverfahren bei Balzac und bei Robbe-Grillet“, in: de Toro, Alfonso: *Texte Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher*, Tübingen: Gunter Narr 1987, S. 21-30
- Wehle, Winfried (HG): *Nouveau Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980
- Wellershoff, Dieter: *Wahrnehmung und Phantasie. Essay zur Literatur*, Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Wetz, Franz Josef: *Edmund Husserl*, Frankfurt/M., New York: Campus 1995
- Wilhelm, Kurt: *Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur*, Berlin: Schmidt 1969
- Winter, Scarlett: *Glissements d'images – Glissements de sens: Strategien der Intermedialität bei Robbe-Grillet*, in: Mecke und Roloff (HG): *Kino-/ (Ro)Mania*, a.a.O., S. 309-322
- Zapperi, Roberto: „Eine Statue enthüllt den Sadismus. Perversion unter der Maske der Schönheit: Der Marquis de Sade auf seinen Reisen durch Italien - blasiert“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 96, 24. April 1996, Seite N6
- Zeltner-Neukomm, Gerda: *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*, Hamburg: Rowohlt 1960
- Zeltner-Neukomm, Gerda: *Das Ich und die Dinge. Versuche über Ponge - Cayrol - Robbe-Grillet - Le Clézio*, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1968
- Zima, Peter V. (HG): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

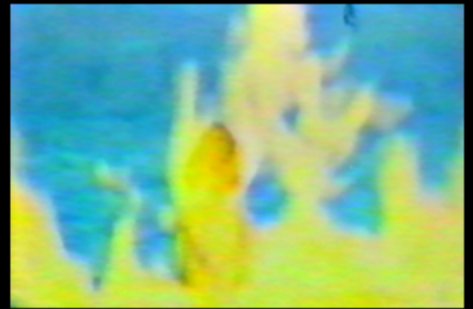


Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30