



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Von verlorenen Helden und variablen Unbekannten –
Die Krise der Romanfigur im Surrealismus und
im Nouveau Roman“

verfasst von / submitted by
Mag. Mag. Sabine Ollram

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 346

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Romanistik Französisch

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

DANKSAGUNG

Ich freue mich sehr, dass ich diese Forschungsarbeit trotz einiger Hindernisse doch noch fertig stellen konnte. Besonderer Dank gilt meiner Betreuerin, Prof. Birgit Wagner, die mein Projekt trotz längerer Unterbrechungen bei jeder einzelnen Vorsprache ernst genommen und mich über Jahre hinweg geduldig und konstruktiv betreut hat. Sehr zu danken habe ich auch Prof. Friedrich Frosch für die kurzfristige Übernahme der Zweitbegutachtung.

Dankbar bin ich für Familienangehörige und Freunde, die meine Entscheidungen zwar nicht immer nachvollziehen können, meine Wege der Selbstverwirklichung aber trotzdem (mit einem Augenzwinkern) unterstützen. Das erforderliche Durchhaltevermögen resultierte in diesem Fall aus meiner Freude am sprachlichen Ausdruck, aus einem inneren Bedürfnis, Angefangenes zu Ende zu bringen, und nicht zuletzt aus einer ehemaligen Erwerbstätigkeit, die mich immer wieder aufs Neue veranlasste, zum Ausgleich eine selbstbestimmte Betätigung in der Wissenschaft zu suchen.

ERKLÄRUNG

Im Sinn einer guten Lesbarkeit wurde im Rahmen dieser Arbeit, die zu einem großen Teil textanalytische Ausführungen enthält, auf gegenderte Formen verzichtet. Die Verwendung der männlichen Form ist daher (von kontextbedingten Einzelfällen abgesehen) jeweils geschlechtsneutral zu verstehen.

Sämtliche herangezogenen Quellen sind in den laufenden Anmerkungen (Fußnoten) einheitlich in markanten Schlagworten zitiert und im Literaturverzeichnis einfach identifizierbar.

Persönliche Hervorhebungen im Rahmen von Zitierungen erfolgen ausschließlich im Fettdruck und sind in den Anmerkungen als solche gekennzeichnet. Kursivstellungen sind entweder (bei entsprechendem Hinweis) unverändert aus der zitierten Quelle übernommen oder verweisen auf Werktitel bzw. etablierte Fachtermini.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	9
--------------	---

TEIL I

FIGURENFORSCHUNG IM 20. JAHRHUNDERT - EIN ÜBERBLICK

1. KAPITEL: PSYCHOLOGISCH ORIENTIERTER ANSATZ.....	12
2. KAPITEL: TEXTORIENTIERTER ANSATZ.....	16
2.1 Handlungsbezogene Analyse.....	16
2.2 Semiologische Analyse	17
2.2.1 Philippe Hamon – Die Figur im Licht der Semiologie.....	17
2.2.2 Vincent Jouve – Die Figur als Zusammenspiel von Texteffekten	25
2.2.2.1 Perception	26
2.2.2.2 Réception	28
a) <i>le lecteur – le personnage comme pion – l’effet-personnel</i>	29
b) <i>le lisant – le personnage comme personne – l’effet-personne</i>	29
c) <i>le lu – le personnage comme prétexte – l’effet-prétexte</i>	31
2.2.2.3 Implication	32
3. KAPITEL: FIGUR UND NARRATOLOGIE	36
3.1 Genette, Stanzel, Petersen	36
3.2 Unnatural Narratology - Unnatural Minds	43

TEIL II

SURREALISMUS

1. KAPITEL: SURREALISTISCHES FIGURENKONZEPT UND <i>AUTOFICTION</i>	48
1.1 Die Figur als Träger(in) surrealistischen Gedankenguts	48

1.2	„Le Paris surréaliste“ und seine Bewohner	56
1.3	Das Porträt im Bild	59
1.4	Breton, André und Ich – Botschafter der <i>autofiction</i>	71
1.5	Figur und Leser.....	77
2.	KAPITEL: MÄNNERFIGUREN, FRAUENFIGUREN – EINE KREATIVE SYMBIOSE	81
2.1	Zur Position der Frau im Surrealismus	81
2.2	„Qu'est-elle?“ – Merkmale surrealistischer Frauengestalten.....	83
2.2.1	Äußere Erscheinung und Identität.....	83
2.2.2	Körperliche und intellektuelle Erotik	87
2.3	Die Beziehung von „moi“ und „elle“	91
2.3.1	Männliche Identität und weibliche Führung	91
2.3.2	„Toujours cette main.“ - Zwischen Fetischismus und Paranoia	94
2.3.3	André und Nadja – Eine Oktoberliebe?	97
2.4	Historische Figurenreferenzen.....	101
2.5	Nadja – Titelheldin oder Anti-Heldin?	107
3.	KAPITEL: ARAGONS HELDEN DES AUGENBLICKS – WUNDERBAR UND VERGÄNGLICH.....	113
3.1	Die Idee vom modernen Mythos	113
3.2	Unterwegs in Paris – Die Welt des Großstadtflaneurs.....	117
3.2.1	„Ich“ und die anderen – Figurentypen	117
3.2.2	Rahmenbedingungen für moderne Heldenmythen.....	122
3.2.3	Mythische Heldinnen als Konsum- und Faszinationsobjekte.....	130
3.3	Schrecken und Zauber der technischen Götter	133
3.4	Heldenallegorien.....	136

TEIL III

NOUVEAU ROMAN

1. KAPITEL: AUSSTATTUNG UND AUFTRITT DES „NOUVEAU PERSONNAGE“	140
1.1 Die Figur als Auslaufmodell?	140
1.2 Ein neues Figurenporträt	145
1.2.1 Ausstattung und Position	145
1.2.2 Der support der Psyche	152
1.2.3 Porträt(in)konsistenz und Figurenidentität	156
1.2.4 Die Figur auf Abwegen – Aspekte der Intertextualität	158
1.3 Die Figur zwischen <i>personne</i> und <i>objet</i>	162
1.3.1 Emotionale und soziale Inkompetenz	162
1.3.2 Verdinglichung und Reanimation von Körpern und Körperteilen	165
1.3.3 Spiegelungen, Symmetrien und Symbiosen	169
1.4 Erzählerfiguren	173
1.5 Die Figur als Textkommentator(in)	178
2. KAPITEL: VOM TAGTRÄUMER ZUR SPIELFIGUR - EIN AUSZUG AUS ROBBE-GRILLET'S FIGURENINVENTAR	184
2.1 <i>La jalousie</i> - Die Alpha-Frau und ihre (Anti-)Helden	184
2.1.1 A... - Die vertraute Fremde	184
2.1.2 Der namenlose Ehemann – „mit hundert Augen und Ohren“	188
2.1.3 Franck - Ein Gentleman und Anti-Held	192
2.1.4 Nebendarsteller und Statisten	195
2.2 <i>La maison de rendez-vous</i> – Intriganten und Künstler im fernen Osten	198
2.2.1 Die (Bühnen-)Protagonisten	198
2.2.2 Nebendarsteller, Statisten und Figurenkollektive	206
2.2.3 Die Berichter und (Geschichten-)Erzähler	209
2.3 <i>Projet pour une révolution à New York</i> – Sadisten und Masochistinnen im Großstadtdschungel	212
2.3.1 Revolutionäre zwischen Masken und Lügen	212
2.3.2 Frauenfiguren – Leid und Lust im Zeichen der Revolution	219
2.3.3 „Le narrateur“ und seine Verhörten	227

3. KAPITEL: <i>LA MODIFICATION</i> - EIN KOPF VOLLER ABENTEU(R)ER	232
3.1 Ein Nouveau Roman in der Grauzone	232
3.2 Ein (Anti-)Held in Bewegung.....	236
3.3 Ein Abteil voller vertrauter Unbekannter	244
3.4 Die abwesenden Rivalinnen und ihre (Stadt-)Grenzen.....	251
RÜCKBLICK UND SCHLUSSWORT	258
LITERATURVERZEICHNIS / BIBLIOGRAPHIE	261
ZUSAMMENFASSUNG	270
SUMMARY/ABSTRACT	271
LEBENS LAUF (AUTORIN).....	272

*„La Littérature est comme
le phosphore : elle brille le plus
au moment où elle tente de mourir.“*

(Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture)

VORWORT

Die tragende Rolle der Figur in narrativen Texten wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung in der Regel nicht in Frage gestellt. Auch der Leser nimmt das Vorhandensein eines Figureninventars als „Motor“ der Ereignisse weitgehend als selbstverständlich hin. Hingegen wirkt eine Erzählung ohne signifikante Handlungsträger – insbesondere wenn sie sich „Roman“ nennt – meist unvollständig oder irritierend; auch die Genrezugehörigkeit des betreffenden Werks als solche wird hier schnell in Zweifel gezogen. Dennoch trägt die Forschung dem Konstrukt der fiktional erschaffenen Person offenbar in sehr unterschiedlichem Ausmaß Rechnung. Abgesehen davon, dass eine umfassende Auseinandersetzung mit Aufbau, Komplexitätsgrad, Einsatz und leserseitiger Wahrnehmung der (Roman-) Figur als solcher überhaupt selten vorzufinden ist, reicht das Spektrum von der schwerpunktmäßigen Herausarbeitung ausgewählter Funktionen bis zur impliziten Thematisierung von Figuren-aspekten im Rahmen der Erzählforschung. Die den einschlägigen Abhandlungen zu Grunde liegenden theoretischen Ansätze erweisen sich dabei als ebenso heterogen wie die jeweils erwogene Reichweite des Figurenbegriffs selbst. Nachdem die praktische Anwendung vieler dieser vorgeschlagenen Herangehensweisen mitunter schon im Bereich des klassischen Romans eine gewisse Herausforderung darstellt, liegt die Vermutung nahe, dass unkonventionelle, teilweise fast „zerstörerisch“ anmutende Erzählungen (wie eben jene der Avantgarden oder der Nouveaux Romanciers), welche dem Interpreten oft von vornherein nur wenig oder schwer identifizierbare „Figurensubstanz“ bieten, noch speziellere Ansätze erfordern.

Diese dreiteilige Forschungsarbeit verfolgt im Wesentlichen zwei Ziele:

Zum einen soll mit Teil I ein kompakter und strukturierter Überblick über die wichtigsten (weitgehend heute noch als aktuell geltenden) Ansätze der Figurenforschung des 20. Jahrhunderts geboten werden. Da letztere, wie angesprochen, oft in Studien mit anderen Themenschwerpunkten integriert sind, kann in einer solchen ausgewählten und fokussierten Zusammenstellung ein Beitrag zur Romanforschung im Allgemeinen gesehen werden. Zum anderen und - wie bereits dem Titel zu entnehmen ist - im Besonderen versteht sich die Arbeit als Versuch einer Annäherung an das vielfältige, jedoch sehr spezielle Personeninventar zweier weithin als revolutionär angesehender literarischer Genres - des Erzählwerks des französischen Surrealismus (Teil II) und des Nouveau Roman (Teil III). Dabei soll etwa herausgearbeitet werden, was nach dem Verständnis der jeweiligen Literaturperiode überhaupt unter Figuren zu verstehen ist, und ob bzw. mit welchen Methoden diese gegebenenfalls porträtiert werden. Da die traditionelle Hauptaufgabe der Romanperson, nämlich das Konstituieren und Tragen einer überzeugenden Handlung, in diesen Werken - wenn überhaupt - meist nur in Ansätzen zum Tragen kommt, erscheint es auch wesentlich, allfällige neue Funktionen der Person innerhalb des fiktionalen Universums zu bestimmen und darzustellen. Da alle für die Untersuchung ausgewählten Werke zu großen Anteilen narrative Züge und zumindest in gewisser Hinsicht auch Romancharakter aufweisen, wird in diesen Zusammenhängen überwiegend von (mitunter in einem weiteren Sinn zu verstehenden) „Romanfiguren“ gesprochen. Soweit festgestellt werden konnte, wurden und werden zur spezifischen Thematik der Kategorie Figur abseits des klassischen Romans bzw. traditioneller Erzählungen (jedenfalls im deutschen Sprachraum) Forschungen nur in sehr begrenztem Ausmaß betrieben. Auch in dieser Hinsicht sollen die vorliegenden Ausführungen einen wissenschaftlichen Beitrag leisten.

Sabine Ollram

*„We need not ask what happened next,
but to whom did it happen (...)“*

(E. M. Forster, Aspects of the novel - People)

TEIL I

FIGURENFORSCHUNG IM 20. JAHRHUNDERT – EIN ÜBERBLICK

1. KAPITEL: PSYCHOLOGISCH ORIENTIERTER ANSATZ

Die bereits seit dem 17. Jahrhundert immer mehr etablierte *approche psychologique*¹ ist Folge der literarischen Tendenz zur Erschaffung von fiktionalen Wesen nach menschlichem Ebenbild. Ideales Analyseobjekt ist eine aufwändig konstruierte fiktive Gestalt, die neben einem „belebend“ wirkenden Eigennamen zahlreiche weitere menschliche Attribute wie Personenstand, Stammbaum und soziale Beziehungen aufweist und vom Autor überdies mit Gefühlen und Gedanken ausgestattet wird, die ein (meist allwissender) Erzähler dem Leser offenbart². Dieses vom Autor nach dem Modell des lebenden Menschen entworfene Konstrukt wird vom Interpreten mit eben diesem Modell verglichen und das Resultat „psychologisch“, also mit einer ebenfalls auf den Menschen zugeschnittenen Analysemethode bewertet. Dieser Ansatz ist – bedingt durch die neueren Entwicklungen des Romans selbst – ins Hintertreffen geraten, da sich die Forschung nunmehr stärker vor Augen führt, dass eine auch noch so lebendig präsentierte Figur letztendlich ein „être de papier“ bleibt und eine allfällige Illusion von Lebendigkeit nur aus dem *pacte de lecture* zwischen Autor und Leser resultiert³.

E.M. Forsters *Aspects of the Novel*, ein in den Zwanzigerjahren im englischen Sprachraum entstandenes und in der Forschung noch immer gerne zitiertes Grundlagenwerk der Romanforschung, widmet der Figurenanalyse zwei eigene Kapitel mit unterschiedlicher Themenstellung. Im Hinblick auf den damaligen Stand der Wissenschaft bei der psychologischen Erforschung vom Menschen verschiedener Lebewesen („other animals“) und auf die für die Romanschreibung charakteristische Beziehung des Autors zu seinem Werk, die sich insbesondere im Erschaffen von überzeugenden menschlichen Ebenbildern manifestiere, versteht Forster unter Romanfiguren (nur) solche Handlungsträger, die menschliche Züge zeigen bzw. ein menschliches Auftreten an den Tag legen⁴ und daher - innerhalb der

¹ Vgl. Thérenty, *L'analyse*, S. 149. Davon zu unterscheiden ist die „analyse psychanalytique“, die über die Gestaltung von Figuren und „Charakteren“ Einblick in die dahinterstehende Psyche oder Ideologie des Autors bzw. Lesers sucht. Vgl. ebd. S. 162.

² Vgl. Thérenty, *L'analyse*, S. 148 f.

³ Vgl. ebd. S. 149, 162.

⁴ „[...] we may say that the actors in a story are, or pretend to be, human beings.“; Forster, *Aspects*, S. 30.

Grenzen der Fiktion - zumindest im weiteren Sinne als „people“ bezeichnet werden können.

Die erste analytische Betrachtung bezieht sich auf den Vergleich und die bereits als kritisch zu bezeichnende Herausarbeitung von Unterscheidungsmerkmalen zwischen einer auf dem Papier erschaffenen Figur („Homo Fictus“) und einem ins reale Leben hineingeborenen Menschen aus Fleisch und Blut („Homo Sapiens“). Als grundlegende Erkenntnis hält Forster fest, dass die – etwa von der Geschichtsschreibung bzw. in Memoiren aufgezeichnete und weitergegebene⁵ – Information über einen realen Menschen nur auf Beweisen, also auf dem Fundus der von der Person nach außen getragenen Verhaltensweisen und Handlungen beruhen darf, während dem Romanautor keine Grenzen gesetzt sind, und er das Innenleben der von ihm kreierten⁶ Figuren bei Bedarf bis ins kleinste Detail offenlegen kann. Aufgrund dieses scheinbaren Informationsvorteils wirkt die Fiktion des Romans auf den Leser oft „realer“ als eine historische Reportage. Diese Figuren präsentieren sich fassbarer und kontrollierbarer, als es Mitmenschen im realen Leben je werden können.

Unter diesem Aspekt untersucht Forster weiter, welche Bedeutung bzw. Gewichtung den fünf Säulen des menschlichen Lebens, nämlich Geburt, Tod, Nahrungsaufnahme, Schlafzustand und zwischenmenschlicher Liebesbeziehung, im Roman vergleichsweise zukommt⁶. Während Nahrungsaufnahme und Schlaf⁷ faktisch einen beträchtlichen Anteil der Lebenszeit eines Menschen beanspruchen, werden sie im Roman grundsätzlich nur am Rande thematisiert. Auch der im realen Leben essentielle Geburtsvorgang wird dort in den meisten Fällen übersprungen und durch die Präsentation der fertigen Figur ersetzt. Im Gegensatz dazu werden die Themen Tod und insbesondere Liebe im (traditionellen) Roman geradezu überproportional ins Zentrum der Handlung gerückt, was sich notwendiger Weise auch die Zeichnung und Bewegung der Handlungsträger auswirkt. Die Präsenz des Todesthemas ist zum einen von der Tendenz bestimmt, das Romanende mit dem Ende eines Lebens zu verbinden und es damit zu intensivieren. Zum anderen fällt es dem Autor in der Regel leichter, eine im Lauf der Handlung etablierte Figur in ein

⁵ „This is perhaps a roundabout way of saying [...] that the historian records whereas the novelist must create.“; ebd. S. 32.

⁶ Vgl. ebd., S. 33 ff.

⁷ Die Thematisierung von Träumen hat im Roman in der Regel keinen Selbstzweck, sondern „unterstützt“ die regelmäßig vom Wachzustand bestimmte Handlung. Vgl. ebd., S. 37.

unbekanntes Stadium überzuführen, als – umgekehrt – aus einer ihm selbst nicht mehr bewussten Geburtssituation einen fließenden Übergang zu einem von eigenen Erfahrungen inspirierten Figurenleben herzustellen. Den Grund für die im Roman unverhältnismäßige Präsenz des Liebesthemas sieht Forster zunächst darin, dass die unterschiedlichen Ausformungen der Liebe für den Autor gerade bei der Erschaffung von Figuren automatisch an Bedeutung gewinnen, was auch zu einer einschlägigen „Sensibilisierung“ der Figuren führt. Zum anderen bietet sich die Liebe – ebenso wie der Tod – zur Intensivierung des Romanendes an, hier unter dem Aspekt, dass starke Emotionen in der Regel mit dem Eindruck (bzw. eher der Illusion) ihrer Beständigkeit verbunden sind.

In einem zweiten Kapitel widmet sich Forster der Stellung, Funktion und Kontrolle der Figur innerhalb des komplexen Romansystems, also ihrer Beziehung zu anderen behandelten „aspects“ (wie weiteren Figuren, Handlung, Moralvorgaben usw.)⁸. An dieser Stelle erfolgt die bekannte Gruppierung der Romanfiguren in *flat characters* und *round characters* und eine mit zahlreichen Beispielen unterlegte Erläuterung ihrer jeweiligen Funktionen und Einsatzmöglichkeiten. Die *flatness* einer Figur manifestiert sich darin, dass ihr Auftritt stets untrennbar mit einer einzigen bestimmten Botschaft verbunden ist, die sie den gesamten Roman hindurch verlässlich repräsentiert, während ihre Gestalt als solche ohne Tiefgang bleibt und kaum Ansatzpunkte für Variationen oder Veränderungen bietet. Eine Rolle als „Komiker“, die dem Entstehen einer durch die *flatness* bedingten Langeweile gegensteuert, kann solche Figuren besonders ansprechend machen. Ihr hoher Wiedererkennungswert und ihre Stabilität wirken harmonisierend und fördern damit auch die Lesbarkeit des Romans⁹. Überzeugt eine Figur hingegen mit abwechslungsreichen, überraschenden Verhaltensweisen oder Reaktionen bzw. erweckt zumindest ihre elaborierte Darstellung den Eindruck einer entsprechenden Mehrdimensionalität, die eventuell sogar die Anforderungen der Handlung

⁸ Vgl. ebd., S. 45 ff. In den meisten traditionellen Romanen findet man ein „Figurengeflecht“ mit starker Interdependenz vor, während der fiktionale „autonome Einzelkämpfer“ weniger oft anzutreffen ist.

⁹ Es handelt sich um eine Figurenfunktion innerhalb des künstlichen Romangebildes und nicht, wie von Romankritikern beanstandet, um eine übervereinfachte Lebensdarstellung im „biografischen“ Sinn. Darüber hinaus erläutert Forster unter Hinweis auf die Werke von Charles Dickens und H.G. Wells, dass „flatness“ und „vision of humanity“ nicht zwingend in Widerspruch zueinander stehen. Vgl. ebd. S. 49 f.

übersteigen kann, ist dies ein Zeichen von *rotundity*¹⁰. Neben dem Zusammenspiel eines unterschiedlich qualifizierten Figureninventars spielt der Umgang mit der Erzählperspektive bei der „acclimatization“ der Figur innerhalb des Romans eine wichtige Rolle¹¹. Ein mehrfacher Perspektivenwechsel im weiteren Sinn („shiftings“ zwischen einer allwissenden oder teilwissenden Erzählerinstanz¹² und einer erzählenden Figur bzw. zwischen Außen- und Innenperspektive), insbesondere auch bei der Beschreibung von Figuren, schadet hier nach Forster nicht¹³, sofern er instinktiv und stimmig erfolgt, also im Lesefluss unbemerkt bleibt und vor allem nicht zu Lasten der Emotionen des Lesers thematisiert wird. Hingegen sind Textstellen, an denen sich der Autor hinter dem Erzähler bemerkbar macht und diesen benützt, um dem Leser „Insider-Wissen“ bzw. seine eigene Meinung über eine bestimmte Figur anzuvertrauen, dem Leseerlebnis meist abträglich, da die Aufmerksamkeit des Lesers von der Figur abgezogen und auf ihren Schöpfer gelenkt wird.

¹⁰ „If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is flat pretending to be round.“; ebd., S. 54. Ein kurzfristiges überzeugendes „Aufblasen“ einer scheinbar flachen Figur kann Überraschungseffekte in der Handlung bewirken; vgl. ebd., S. 51 ff.

¹¹ Vgl. ebd., S. 54 ff.

¹² Die in der Erzähltheorie geforderte begriffliche Trennung von Autor und Erzähler findet bei Forster übrigens wenig Beachtung („A novelist can shift his viewpoint [...]“; „[...] because his creator and narrator are one.“ usw.; ebd. S. 56, 39).

¹³ Der schwankende Informationsstand der erzählenden Instanz ähnelt nach Forster jenem des Menschen in seinem täglichen Umfeld und stößt gerade deshalb beim Leser auf Akzeptanz. Vgl. ebd., S. 56.

2. KAPITEL: TEXTORIENTIERTER ANSATZ

Die in der neueren Literaturwissenschaft stärker vertretene *approche technique* bzw. *analyse formaliste*¹⁴ sucht in der Figur nicht mehr ein illusorisches Lebewesen, dessen (ebenso illusorisches) Innenleben es zu erforschen gilt, sondern betrachtet und beschreibt sie als mehr oder weniger komplexen Konstituenten der Text- bzw. Erzählstruktur¹⁵.

2.1 Handlungsbezogene Analyse

Als Ausgangspunkt ist hier das von Algirdas Julien Greimas Ende der Sechzigerjahre konzipierte Aktantenschema¹⁶ zu nennen. Aufbauend auf dem (speziell auf das Genre des Zaubermärchens ausgerichteten) Grundmodell Vladimir Propps¹⁷ geht Greimas davon aus, dass sich jeder Handlungsträger eines Romans, welchem zumindest im weiteren Sinn eine Suche (*quête*) zugrundeliegt, jedenfalls einer von sechs abstrakten „forces agissantes“, sogenannten *actants*, zuordnen lässt. Diese Aktanten, welche in der konkreten Geschichte dauerhaft oder abwechselnd durch einen oder mehrere individuell gestaltete *acteurs*¹⁸ realisiert werden können, lassen sich paarweise auf drei Achsen anordnen, die sich an Motivationen bzw. Fähigkeiten des realen Menschen orientieren. So ist die Beziehung zwischen *sujet de l'action* und *objet de l'action* vom Wollen und jene zwischen *destinateur (initiateur) de l'action* und *destinataire (bénéficiaire) de l'action* vom Wissen determiniert, während sich *adjuvant* und *opposant* auf das Können (und damit das Gelingen der Suche) auswirken. Daneben existieren nach Greimas zwischen *actant* und *acteur* angesiedelte Zwischenstufen, etwa die der *rôles thématiques*, worunter – meist vom jeweiligen Genre determinierte – Klassifizierungen der *acteurs* nach (psycho-) sozialen oder kulturellen Kriterien zu verstehen sind (Rolle des Königs, des schönen Jünglings, des Wachmanns usw.). Aufgrund seines hohen Abstraktionsgrades bei gleichzeitiger Beschränkung auf die Zielgruppe klassischer, handlungsorientierter

¹⁴ Thérenty, *L'analyse*, S. 149, 163.

¹⁵ Die Zuordnung menschlicher Merkmale, z.B. einer Psyche, kann hier jedoch einer von vielen Beschreibungsaspekten sein (vgl. etwa auch den Begriff der *qualification* bei Hamon; Pkt. 2.2.1).

¹⁶ Siehe Greimas' Monografie *Sémantique structurale*; Thérenty, *L'analyse*, S. 149.; Reuter, *L'analyse*, S. 30 ff.

¹⁷ Vgl. Propps *Morphologie des Märchens*.

¹⁸ „[...] (les ‚personnages concrets‘: humains, animaux, idées, sentiments...)“; Reuter, *L'analyse*, S. 31. Der Figurenbegriff ist hier also nicht mehr auf die anthropomorphe Gestalt oder Erscheinung beschränkt.

quêtes erscheint das Aktantenschema für die Analyse von Werken der Moderne von vornherein eher ungeeignet. Gleiches gilt für das parallel von Claude Bremond entwickelte Rollenschema¹⁹ mit seinen drei Basisrollen des *patient* (des vom Handlungsablauf Betroffenen), des *agent* (des „aktiv Handelnden“ im engeren Sinn²⁰) und des *influenceur*“ (des Handlungsauslösers²¹), deren Transformationen und Wechsel²² zwischen verschiedenen Figuren am Verlauf von Erzählinhalten verfolgt werden können, die sich durch klar strukturierte Handlungssequenzen auszeichnen.

2.2 Semiologische Analyse

Da die semiologische Betrachtung der Figur in der neueren Romanforschung immer mehr an Bedeutung gewonnen und gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts eine deutliche Fortentwicklung erfahren hat, sollen ihre Grundlagen und Methoden an dieser Stelle etwas ausführlicher dargestellt werden.

2.2.1 Philippe Hamon – Die Figur im Licht der Semiologie

Der von Philippe Hamon Anfang der Siebzigerjahre vorgestellte *statut sémiologique du personnage*²³ steht für einen radikalen Bruch mit allen Varianten der psychologisch orientierten Figurenanalyse, die aus der Sicht des Forschers die Grenzen zwischen *personnages* als Kunstprodukten eines kontinuierlichen sprachlichen (z.B. literarischen) Schaffensprozesses und von der Natur hervorgebrachten *personnes* aus Fleisch und Blut zu sehr missachten. Ausgehend von Grundsätzen des russischen Strukturalismus wird die Figur nunmehr unter Anwendung eines aus der Linguistik entlehnten Instrumentariums im Wesentlichen als Konglomerat von Zeichen und Teil einer aus bestimmter Perspektive „gesendeten“ Botschaft angesehen. Der grundsätzlich weit gefasste Figurenbegriff ist weder auf den literarischen Bereich noch auf anthropomorphe Erscheinungen beschränkt und auch nicht an ein bestimmtes semiotisches System (Roman,

¹⁹ Vgl. Bremond, Claude, *Logique*; Reuter, *L'analyse*, S. 32 f.

²⁰ Diese Rolle wird durch Art (z.B. Freiwilligkeit), Funktion (z.B. Fortentwicklung eines bestimmten Zustands) und Effektivität (z.B. Erfolg) des jeweiligen Handlungsprozesses spezifiziert. Vgl. Reuter, *L'analyse*, S. 32.

²¹ Auch diese Rolle wird insbesondere von (selbst meist nicht anthropomorph auftretenden) motivierenden Geistes- und Gefühlszuständen wie Hoffnung, Angst usw. übernommen; vgl. ebd.

²² Aus der Art und Abfolge der Rollenverteilung kann man unter Umständen wieder eine Art „Figurenpsychologie“ (etwa Eigenschaften wie Aktivität oder Passivität) ableiten; vgl. ebd.

²³ Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S.115-180; vgl. auch Reuter, *L'analyse*, S. 28 f.

Bühnenstück, Film usw.) gebunden. Neben der Konstruktion durch den Text bzw. Kontext erfolgt vor allem eine Rekonstruktion durch den Rezipienten²⁴. Bei Betrachtung der Figur als semiologisches Phänomen²⁵ ist der Text des betreffenden Werks - unter Berücksichtigung der Besonderheiten eines narrativen Systems - auf Bedeutungsträger (*unités*) und deren Kombination bestimmende Spielregeln (eine adaptierte *grammaire*) zu untersuchen, während rein stilistische, ästhetische, historisch-kulturelle und sonstige nicht die *littéralité du personnage*²⁶ betreffende Kriterien grundsätzlich außer Acht bzw. zumindest weit im Hintergrund bleiben sollen²⁷. Unter Anlehnung an die semiologische Kategorisierung von Zeichen unterscheidet Hamon zunächst drei Figurenklassen²⁸, wobei im konkreten Kontext auch eine mehrfache oder flexible Zuordnung in Betracht kommt:

1. *personnages-référentiels*: Diese historischen, mythologischen, allegorischen oder sozialen Repräsentanten sind Träger einer konstanten (mitunter klischeehaften) ideologisch bzw. kulturell definierten Aussage. Ihre Funktion, die insbesondere in der Vermittlung eines *effet de réel*²⁹ liegt, kann der Leser umso besser nutzen, je vertrauter er mit der betreffenden kulturellen Referenzwelt ist und je stärker der Wiedererkennungseffekt zum Tragen kommt.

2. *personnages-embrayeurs*: Diese Figuren fungieren im Wesentlichen als explizite Urheber einer Aussage bzw. Botschaft. Es handelt sich dabei etwa um Erzählerfiguren, Gesprächspartner, Schriftsteller und sonstige Künstler, die den Autor (oder Leser) im Text „vertreten“ bzw. seine Existenz und Botschaft Erinnerung rufen. Die richtige Zuordnung, Funktion bzw. Aussagekraft einer solchen Figur kann durch besondere Erzähleffekte verschleiert sein und tritt oft erst bei Kenntnis des konkreten textuellen Zusammenhangs in Erscheinung.

²⁴ An dieser Stelle spricht Hamon allerdings speziell vom „lecteur“ (z.B. eines Romans). Vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, 119. Der Aspekt der Reproduktion der Figur im Lektüreprozess bildet die Grundlage für Jouvés rezeptionsbezogene Figurentheorie; siehe Pkt. 2.2.2. Sowohl Hamon als auch Jouve verwenden in diesem Zusammenhang den Begriff des *effet-personnage*. Vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S. 120.

²⁵ Ein solches definiert sich nach Hamon (unter Bezugnahme auf Émile Benveniste) durch vier Merkmale: 1. Beteiligung an einem aktiven Kommunikationsprozess, 2. Einsatz einer begrenzten Zahl von spezifizierten lexikalischen Einheiten 3. syntaktische Regulierung, 4. Unabhängigkeit des Mechanismus von Zahl und Komplexitätsgrad aller realisierten oder möglichen Botschaften. Vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S. 119 (inkl. Anm. 10).

²⁶ Dem gegenüber steht der gerade von kulturellen, ästhetischen und ähnlichen Kriterien bestimmte Begriff der *littérarité*; vgl. ebd., S. 118, 120.

²⁷ Dass Potenzial und Reichweite einer auf rein semiologische Kriterien reduzierten Figurenanalyse in gewisser Hinsicht begrenzt sind, deutet Hamon in seiner Einleitung selbst an. Vgl. ebd., S. 117.

²⁸ Vgl. ebd., S. 121 ff.

²⁹ Zum Begriff vgl. Barthes in Barthes u.a., *Littérature et réalité*, S. 81-90.

3. *personnages-anaphores*: Ihre Funktion ist ausschließlich durch das textuelle System eines konkreten Werks bestimmt, dessen Aufbau und komplexe Organisation sie (umgekehrt) selbst wesentlich mitgestalten. In ihren „Rollen“ als Hellseher, Detektiv, Vermittler von Erinnerungen usw. liefern sie dem Rezipienten ständige Querverweise auf vergangene, parallele und künftige Botschaften. Diese vielschichtige Vernetzung von Aussagesegmenten, die auch wesentlich zu einem texteigenen *code de consommation* und damit zu einer entsprechenden *grammaire* beiträgt, steht bei Hamon im Zentrum der Betrachtung.

Ein wesentliches Thema der semiologischen Figurenanalyse ist die kontinuierliche Ermittlung distinktiver Figurenmerkmale auf der Ebene der Signifikanten (textuelle Kennzeichnung) und Signifikaten (Bedeutung, Wertigkeit) sowie der Vergleich dieser Merkmale in Bezug auf andere Figuren nach Kriterien der Ähnlichkeit, Opposition, Hierarchie oder Textpräsenz. Als Konstituent des (im *statut* zuerst behandelten) *signifié du personnage*³⁰ bietet sich beispielsweise ein historischer Eigenname an, mit dem der entsprechend vorgebildete Leser eine bestimmte vorgegebene Bedeutung verbindet.³¹ Im Einzelfall ist jedoch näher zu prüfen, ob dem betreffenden Namensträger innerhalb der Grenzen des Werks eventuell (noch) eine ganz andere, originäre, nur aus dem speziellen Kontext abzuleitende Funktion zukommt. Hier ist in gleicher Weise vorzugehen wie bei Figuren mit Eigennamen, die zu Beginn der Lektüre als semantisch nicht konnotierte Morpheme präsentiert werden, und deren spezielle, ausschließlich werkbezogene Bedeutung erst im Lauf der Lektüre (re-) konstruiert wird. Aufgrund von geeigneten Unterscheidungsmerkmalen (*axes d'opposition* wie Geschlecht, Herkunft, Religion, politische Zugehörigkeit u.ä.) können dabei Gruppierungen nach Gegensätzen und Ähnlichkeiten herausgearbeitet werden. In einem ersten Schritt lassen sich bei tabellarischer Erfassung der Kennzeichnung einzelner Figuren durch ausgewählte Merkmale (vorhandene oder fehlende Aussage des Textes über Geschlecht, Herkunft, Kultur, Religion usw.)

³⁰ Bei der Etablierung einer besonderen „cohésion sémantique“ spielen jedoch neben erzähltechnischen bzw. speziell werkbezogenen Intentionen auch das soziale Umfeld des Autors sowie (unbewusste) psychische Faktoren eine Rolle. Vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S. 141.

³¹ Ähnliches gilt für Ortsnahmen mit geografischer Referenz, deren Einbeziehung bei entsprechender (auch historischer oder kultureller) Konnotation auf Leserseite ganze Teile der Erzählung ersetzen könnte. Vgl. ebd., S. 127 f, 147 ff. Zur Nutzung dieses Effekts im surrealistischen Erzähltext siehe auch Teil II, insbes. Pkt. 1.3.

Figurenklassen von unterschiedlich komplexer *qualification* ermitteln³². Nach einem gleichen Tabellenschema lässt sich die (von *vouloir*, *savoir* und *pouvoir* gesteuerte) funktionelle Aktivität des Figureninventars bestimmen und damit beispielsweise eine Unterteilung in Haupt- und Nebenfiguren treffen. Eine weitere Aufsplitterung und Zuordnung innerhalb der einzelnen *axes*³³ und die Berücksichtigung von graduellen Abstufungen verfeinern die Analyse dieser *étiquette sémantique* und ermöglichen eine weitere Differenzierung von ähnlich ausgestatteten und daher auf den ersten Blick wenig markant erscheinenden Figuren. Bei der Bewertung der aus dem Text bezogenen Informationen sind quantitative Kriterien (Häufigkeit, Wiederholungen) ebenso zu berücksichtigen wie qualitative (Art der Informationsquelle, explizite oder implizite Information), wobei eine tendenzielle Überbewertung quantitativer Kriterien vermieden werden soll.³⁴

In der Folge stellt Hamon Parallelen zu den linguistischen *niveaux de description*³⁵ her, wobei er als Grundlage den Begriff des *actant* heranzieht. Unter Bezugnahme auf die Vorarbeiten von Propp, Greimas und Étienne Souriau³⁶ versteht er darunter eine Figurenkategorie als semantische Einheit, welcher ein Bündel von konstanten Funktionen und Eigenschaften sowie ein bestimmter Grad an Präsenz (*distribution*) zugewiesen wird. Die Funktionsweise und Aussage des betreffenden *actant* innerhalb einer bestimmten Erzählsequenz ist unabhängig von der Beschaffenheit und Anzahl der sie im konkreten Fall ausfüllenden Figuren (*acteurs*) und bleibt auch bei gedachter Modifizierung von Satzstellung, Verbgeschlecht (Aktiv/Passiv) und anderen strukturellen Faktoren unverändert. Neben dem Verhältnis von *acteurs* und *actants*³⁷, welches mitunter auch zu den stilistischen oder gattungsspezifischen

³² Oft sind im Werk deutliche Präferenzen bei der Auswahl dieser *axes* und bei der Besetzung ihrer *pôles* (z.B. *pôle sexué/asexué*) sowie Parallelen, Überlagerungen, Querverbindungen und schematische Wechselwirkungen bzw. dynamische Übergänge zu erkennen. Vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S. 132 f., 136.

³³ Darunter wäre etwa die tabellarische Zusammenstellung einer Personengruppe mit Information über die Abstammung und weiterer Unterteilung (etwa in Adel, Bürgertum, Bauernstand) zu verstehen.

³⁴ Markant und nachhaltig qualifizierten Romanpersonen, die sich im fiktionalen Universum durch planende und handelnde Tendenzen auszeichnen, kommt in der Regel eine größere Bedeutung zu als schwach qualifizierten und passiv bleibenden. Vgl. ebd., S. 133 ff.

³⁵ Vgl. ebd., S. 136 ff.

³⁶ Die von den genannten Forschern entwickelten Schemen sieht Hamon als vergleichbar an. Differenzen sieht er in den jeweils unterschiedlichen Untersuchungsgegenständen (Genres) begründet. Vgl. a.a.O., S. 138.

³⁷ Im konkreten Fall kann ein *actant* konstant von einem oder aber mehreren *acteurs* besetzt werden (*isomorphisme* bzw. *démultiplication*). Umgekehrt kann ein *acteur* mehrere *actants* auf einmal oder nacheinander übernehmen (*synchrétisme*). Ein stabiles Verhältnis fördert die Kohärenz und Lesbarkeit des Textes. Vgl. ebd. S. 137 f., 140. Ein „zerstörerisches“ Spiel mit solchen Verhältnissen zeigen Robbe-Grilleys spätere *Nouveaux Romans*; siehe Teil III Pkt. 2.2., 2.3.

Merkmale eines Werks zählt, ist zu untersuchen, inwieweit die einzelnen *actants* in typische Konstellationen (*figures*) bzw. bestimmte semantisch typisierte Erzählsequenzen (wie einen „contrat“) eingebunden sind. Eine solche *séquence-type* ist nicht nur durch ein typisches Verhältnis der *actants* zueinander, also durch eine standardisierte Figurenkonstellation gekennzeichnet (paradigmatische Ebene), sondern auch durch einen bestimmten strukturierten Ablauf (syntagmatische Ebene). Zwischen die abstrakten, kategorisierenden *actants* und die konkret agierenden *acteurs* stellt Hamon unter Anknüpfung an Greimas den Begriff des *rôle thématique*: Wird eine Figur mit einer bestimmten gesellschaftlich bedeutenden (vor allem beruflichen oder familiären) Rolle versehen, definiert bzw. indiziert diese auf programmatische Weise bestimmte Funktionen bzw. Wechselwirkungen.

Unter dem *signifiant du personnage* bzw. der *étiquette* versteht Hamon die Gesamtheit der über den Text verteilten Figurenbezeichnungen im weiteren Sinn. Hierzu zählt die bloße Wiederholung grammatikalisch homogener Pronomen ebenso wie identitätsstiftende Eigennamen³⁸ von unterschiedlicher Präsenz (*récence*), Beständigkeit (*stabilité*), Detailliertheit (*richesse*) und semantischer Aussagekraft (*motivation*) sowie der Einsatz unterschiedlicher Homogenitätsgrade³⁹. Bei stetigen Rekurrenzen, einheitlicher Verwendung des Eigennamens bzw. stimmiger Substitution verschiedener Art – etwa durch Abwechslung mit eindeutig zuordenbaren Umschreibungen oder grammatikalisch richtigen Pronomen – fördert die Figurenetikette die Kohärenz und Lesbarkeit des Textes.⁴⁰ Die Platzierung (*distribution*) von verkürzten und erweiterten Etikettenmarkern – das Spektrum reicht vom Pronomen bis zum Porträt – folgt keiner strikten Chronologie oder normativ vorgegebenen Regeln einer „Grammatik“, sondern entscheidet sich erst im Zuge der Textkonstruktion entsprechend den strategischen Erfordernissen einer konkreten Textstelle (Wiederholung des Eigennamens zur Vermeidung von Verwechslungen,

³⁸ Mit der Festlegung einer „belebenden“ Identität trägt der Figurenname wesentlich zum *effet de réel* bei; vgl. Reuter, *L'analyse*, S. 64.

³⁹ Eine aus Eigennamen, Pronomen und Umschreibungen (z.B. „notre héros“) gebildete Figurenetikettierung wäre etwa linguistisch homogen, jedoch grammatikalisch und lexikalisch heterogen. Vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S. 144.

⁴⁰ Hamon verweist in diesem Zusammenhang auf die stabilisierenden Strategien des realistischen Romans. Auch hier sei wieder auf die konträren Techniken in den Romanen Robbe-Grilletts verwiesen, deren schwache, instabile oder „scheinrekurrente“ Figurenetikettierung einen Schwerpunkt von Teil III dieser Arbeit bildet.

Betonung des Figurenstandpunktes usw.)⁴¹. Bei bestimmten Thematiken oder Genres, etwa bei Suche einer Figur nach ihrem Familiennamen und ihrer Herkunft oder bei der Aufdeckung von Pseudonymen im Kriminalroman, kann die Präsenz oder Abwesenheit des *signifiant* auch zum Thema der Erzählung werden, wobei eine getrennte Betrachtung von *signifiant* und *signifié* nur mehr schwer möglich ist⁴².

Unter dem Aspekt der *motivation*⁴³ wird untersucht, ob die auf Ebene des *signifiant* ermittelte Etikette, insbesondere der Figurenname, bereits per se auf Qualitäten oder Funktionen der betreffenden Figuren verweist, d.h. ob bei vorausschauender oder rückblickender Betrachtung eine Verbindung zum *signifié du personnage* erkennbar ist⁴⁴. In Frage kommen hier visuelle Merkmale (Buchstabenform, Silbenzahl, Ähnlichkeit zum Namen einer anderen Figur, Diminutiva und andere Suffixe), akustische und artikulatorische Effekte (onomatopoetisch klingende Namen bzw. eine besondere Stellung/Bewegung der Sprachorgane bei der Artikulation) sowie morphologische Ähnlichkeiten zu Lexemen entsprechender Bedeutungsträger (bestimmter Tiere oder Dinge). Grenzt ein solches Merkmal eine bestimmte Figur von allen anderen ab, ist eine entsprechende *motivation* besonders indiziert. Das gleiche gilt, wenn Figuren sich in der Erzählung explizit programmatisch anmutende Pseudonyme „aneignen“⁴⁵. Durch die Gestaltung der Figurenetikette können unterschiedliche Effekte (*effets comiques, effets idéologiques, guidage en lecture*)⁴⁶ erzielt werden, wobei hier immer auch Täuschungsstrategien des Autors in Erwägung zu ziehen sind.

⁴¹ Reuter unterscheidet hier zwischen *désignateurs nominaux, pronominaux* und *périphrastiques*. Während der Name in der Regel auf die Figur in ihrer Gesamtheit verweist, dient die Umschreibung oft der – situationsbezogenen – Hervorhebung eines bestimmten Aspekts. Die Anordnung aller auf eine bestimmte Figur verweisenden *désignateurs*, die sogenannte *chaîne de coréférence*, ist an vielen Stellen durch bestimmte Faktoren (grammatikalische Aspekte, jeweiliger Informationsstand) logisch vordeterminiert. An anderen Stellen kann sie wiederum frei gestaltet und zur Erzielung bestimmter Effekte eingesetzt werden. Vgl. Reuter, *L'analyse*, S. 63, 66 f.

⁴² Hier ist auf die nachfolgenden Erörterungen zu Bretons *Nadja* (Teil II, 2. Kapitel) und das dort unter mehreren Aspekten behandelte Thema der Namens- und Identitätssuche zu verweisen.

⁴³ Vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S. 147 ff.

⁴⁴ Insbesondere ein vorausschauender semantischer Verweis auf „l'être et le faire des personnages“, d.h. etwa die bevorstehende Handlung. Unter anderem kann der Name auf die zeitliche, geografische, kulturelle und soziale Zuordnung von Figur und/oder Handlung sowie auf die Klassifizierung des Genres verweisen. Der umgekehrte Effekt entsteht, wenn sich die Bedeutung des Namens erst im Lauf oder am Ende der Geschichte rückwirkend offenbart. Vgl. Reuter, *L'analyse*, S. 64.

⁴⁵ So stellt sich beispielsweise in *Nadja* heraus, dass es sich beim Vornamen der Protagonistin um ein selbstgewähltes Pseudonym handelt; siehe Teil II Pkt. 2.2.1.

⁴⁶ Vgl. Reuter, *L'analyse*, S. 67.

Hamon zählt zu den wenigen Figurenforschern, die sich explizit auch mit dem „Helden“ (als Unterkategorie der Romanfigur) auseinandersetzen⁴⁷. Dieser Terminus unterliegt bis heute keiner offiziellen Definition und wird demnach in der Forschung weitgehend uneinheitlich verwendet⁴⁸. Die Frage nach einem Helden kommt insbesondere bei Analyse des ideologisch-kulturellen und ästhetischen Regimes einer Erzählung auf. Hier ist zunächst zu berücksichtigen, dass ideologische Werte einem historischen und kulturellen Wandel unterliegen, und dass der durch das soziologische Umfeld des Autors definierte Held rasch zum „Anti-Helden“⁴⁹ eines von einer anderen Epoche und anderen Ideologien geprägten Rezipienten werden kann. Letzterer bedarf grundsätzlich einer gewissen sozialen bzw. kulturellen Kompetenz, um die beabsichtigte Verkörperung moralischer Werte in einer bestimmten Figur und diese damit als Helden wahrzunehmen. Die besondere Kennzeichnung bzw. Hervorhebung einer Figur kann auch (oder zusätzlich) auf stilistischer Ebene⁵⁰ stattfinden, etwa durch auffällige Wiederholung eines Eigennamens oder Hervorhebungen in der Satzstellung. Im Einzelnen kann der kontinuierliche oder episodische Heldenstatus durch folgende Kriterien⁵¹ bestimmt sein:

- Abgrenzung vom übrigen Figureninventar⁵² durch eine besondere *qualification* (detaillierte Porträtierung und/oder Zuweisung von markanten Eigenschaften wie Abstammung, physisches Merkmal, Beziehungsstatus usw.), *distribution* (auffallende Präsenz durch häufiges Erscheinen bzw. Auftreten an markanten Textstellen), *autonomie* (flexibles Auftreten ohne notwendige Bindung an andere Figuren, Orte oder das Syntagma einer Erzählsequenz), oder eine besondere *fonctionnalité*. Letztere ist durch die Herstellung eines Bezuges der Figur zur Gesamtheit der

⁴⁷ Vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S. 150 ff.

⁴⁸ So wird er manchmal für Abgrenzungen von Figuren nach den Kriterien „gut und böse“, „begabt und unbegabt“, „Erfolg und Misserfolg“, „Protagonist und Nebenfigur“ usw. herangezogen, mitunter aber auch ohne zusätzliche Konnotation synonym für den Terminus „Figur“ verwendet.

⁴⁹ Nach der Definition Thérentys ist ein Antiheld „un personnage qui n'est plus doué du pouvoir d'agir et qui n'a donc plus d'influence sur les événements que constituent l'action.“; sein Vorläufer ist die „figure parodique du héros“. Auch hier der Status des Antihelden mit jenem eines Protagonisten nicht unvereinbar. Vgl. Thérenty, *L'analyse*, S. 156.

⁵⁰ Hamon bezieht sich hier auf eine Art „Oberflächeneffekt“, der die Aktantenstruktur des jeweiligen „énoncé“ unverändert lässt. Vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S. 152 f.

⁵¹ In der Moderne werden solche (scheinbar) markanten Faktoren oft gerade nicht als Kategorisierungshilfen, sondern durch bewusstes Vertauschen und permanentes Infragestellen gerne für gegenteilige Zwecke eingesetzt. Damit wird insbesondere die aus der Romantradition bekannte Stellung der Figur als tragende Säule realistischer Inhalte angegriffen. Vgl. auch Reuter, *L'analyse*, S. 29.

⁵² Praktisch erfolgt dies durch einen Vergleich mit anderen Figuren nach der Erstellung von Oppositionspaaren.

Erzählung und die gebündelte Betrachtung ihrer Funktionsmarker⁵³ (Vermittlung zwischen Widersprüchen, Handeln statt bloßem Reden, Erhalt von Informationen und Helfern, Sieg über einen Opponenten, Beseitigung eines Mangels usw.) im Licht jener Wertanschauung zu ermitteln, die im betreffenden Werk bzw. in seiner Epoche als Maßstab gilt.

- Vorbestimmung durch das Genre des Werks in Verbindung mit einer entsprechenden Erwartungshaltung des damit vertrauten Rezipienten (*prédésignation conventionnelle*);
- Kennzeichnung im Text (*commentaire explicite*) durch Wahl eines entsprechenden Signifikanten (z.B. „héros“) bzw. Umschreibungen, Darstellungen und Bewertungen im Licht von etablierten Vorschriften und Verboten jeder Art und Herkunft, die im Ergebnis eine *compétence culturelle* dieser Figur erkennen lassen. Gegenstand der Betrachtung sind hier insbesondere die Sprache (*savoir-dire*), praktische Fähigkeiten und Fertigkeiten (*savoir-faire*) sowie das Meistern von des fiktionalen Alltagsgeschehens und ebensolcher sozialer Beziehungen (*savoir-vivre*).

Die Bedeutung einer Figur als Stütze des „énoncé“ zeigt sich nach Hamon auch in ihren unterschiedlichen (auch indirekten) redundanten Erscheinungsformen⁵⁴. Neben einer allfälligen *motivation* des Eigennamens spielt hier die Gestaltung der örtlichen Umgebung und des gesellschaftlichen Milieus im Umfeld der Figur eine Rolle, die ihre Qualifikation oder ihr Schicksal metonymisch indizieren oder verstärken. Abgesehen von einer solchen *réduplication sémantique* einer Figur kann aus der Beschreibung des nicht anthropomorphen Umfelds auch ein eigener *actant* entstehen⁵⁵. Auf stilistischer Ebene zeigen sich anthropomorphe Elemente sowohl in beschreibenden Metaphern und Vergleichen als auch in dynamischen Ausdrucksweisen und Strukturen, welche die Beschreibung letztendlich als eigene kleine „Handlung“ erscheinen lassen. Die Qualifikation und Bestimmung einer Figur lässt sich durch mehrere, insbesondere auch stilistische Strategien widerspiegeln bzw. „vervielfältigen“. Hierzu zählen die Beschreibung ihrer Erscheinung, Kleidung,

⁵³ Hamon betont an dieser Stelle, dass der Heldenstatus grundsätzlich jedem *actant* offenstehe und insbesondere nicht zwingend an den *actant-sujet* gebunden sei; vgl. Hamon in Barthes u.a., *Poétique*, S. 157 f, 160.

⁵⁴ Gemeint sind hier insbesondere Figurenmerkmale und -konnexe auf der Ebene des *signifié* im Gegensatz zur offensichtlicheren Rekurrenz von Eigennamen und deren Substituten (*signifiants*). Vgl. ebd., S. 161 ff.

⁵⁵ So kann etwa auch eine Felsschlucht zum *opposant* des Helden werden; vgl. ebd., S. 162.

Redeweise und *motivations psychologiques*⁵⁶ ebenso, wie andere mit ihr kooperierende (und ihre Eigenschaften durch diese Wechselwirkung „präzisierende“) Figuren, darüber hinaus auch außertextuelle, kulturelle Bezüge, die ihr Schicksal einschränken und damit gleichzeitig konkretisieren. Die Aussage der Erzählung oder bestimmter Erzählfragmente – so auch Funktionen des Figureninventars – lässt sich weiters durch den stilistischen Einsatz von *mises en abyme* mehrschichtig reduplizieren. Letztendlich gibt es auch Handlungssequenzen, die im Ablauf der Gesamthandlung keine konstitutive Funktion haben, sondern ausschließlich der Qualifikation einzelner Figuren dienen (*actions itératives*⁵⁷).

2.2.2 Vincent Jouve – Die Figur als Zusammenspiel von Texteffekten

Dieses erst in den frühen Neunzigerjahren erschienene und exklusiv der Romanfigur („personnage“) gewidmete⁵⁸ Analyseschema versteht sich als notwendige Reaktion auf die bislang vorliegenden Konzepte und wendet sich insbesondere auch gegen eine Beschränkung der Figur auf ihre Funktionen im Handlungsgefüge oder eine bloße semiologische bzw. semantische Kennzeichnung und Charakterisierung mittels Textbausteinen. Zentrum der Betrachtung ist hier eine komplexe lesende Instanz, die das Werk und insbesondere seine bislang zu bloßen „êtres de papier“ degradierten Romanfiguren durch den Rezeptionsprozess selbst zum Leben erweckt⁵⁹. Das Gelingen der gewünschten Rezeption und damit auch einer rezeptionsorientierte Analyse wird mit einer „intersubjektiven“, durch die strategische Textstruktur codierte Rezeptionsebene (*lecteur virtuel*)⁶⁰ erklärt. Diese ist der individuellen, durch die jeweilige Entwicklung, Herkunft, psychische Verfassung und viele weitere Faktoren mitbestimmten, Ausgangsposition des einzelnen Lesers vorgeschaltet und setzt einer subjektiv motivierten freien Wahl des Lektüremodus Grenzen. Verweigert der Leser die Befolgung dieser von jedem Text eigens festgelegten Rezeptionsregeln und damit die Erfüllung des *contrat de lecture*, schlägt

⁵⁶ Eine solche dient in der Regel der Herstellung einer internen Kohärenz durch logische bzw. erklärende Verknüpfung von Handlungssegmenten; vgl. ebd., S. 163 f.

⁵⁷ Dazu zählen beispielsweise Hinweise auf die tägliche Erwerbstätigkeit zur Hervorhebung eines bestimmten gesellschaftlichen Status.

⁵⁸ „[...] le personnage est à la fois le point d’ancrage essentiel de la lecture (il permet de la structurer) et son attrait majeur (quand on ouvre un roman, c’est pour faire un rencontre).“; Jouve, *L’effet-personnage*, S. 261.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 13 ff.

⁶⁰ Jouve verweist hier auch auf den von Wayne C. Booth und Wolfgang Iser geprägten Begriff des *lecteur implicite* bzw. *lecteur implicite* (*implied author*); vgl. ebd., S. 17 f.

die Lektüre zwangsläufig fehlt. Weiters besteht die Annahme, dass - anthropologisch bedingt - allen in Betracht kommenden Lesern bestimmte Reaktionen grundsätzlich gemein sind. Die Interaktion zwischen Leser und Figuren wird daher auf der Rezeptionsebene von bestimmten vordeterminierten Codes gesteuert. Dennoch können auch subjektive, insbesondere biografisch und kulturell determinierte Komponenten nicht ausgeblendet werden. Das von Jouve auf dieser Basis entwickelte Analysemodell beinhaltet ein komplexes und vielschichtiges Instrumentarium, das trotz expliziter (punktueller) Bezugnahme auf Werke der Moderne⁶¹ für die hier gegenständliche Untersuchung nur am Rande in Frage kommt⁶², jedoch aufgrund seines neuartigen Ansatzes in Grundzügen dargestellt werden soll:

Der Begriff „personnage“ wird auch bei Jouve auf die anthropomorphe, mit einem Bewusstsein ausgestattete Figur⁶³ beschränkt. Weiters wird (unter Bezugnahme auf Genette) streng zwischen *auteur*, *narrateur* und *personnage* unterschieden. Korrespondierend dazu wird, wie bereits erwähnt, auf der ausschlaggebenden Ebene der Rezeption der *lecteur virtuel* (impliziter Adressat aller Textstrategien, welche bestimmen, wie der Text von einem Leser verstanden werden will) vom *lecteur réel/sujet lisant* getrennt, dessen endgültige Rezeption idealerweise von den strategischen Texteffekten aus der Sphäre des *lecteur virtuel* dominiert wird. Diese Effekte kommen am besten bei einer erstmaligen, linear der ablaufenden Handlung folgenden Lektüre (*lecture naïve*) zur Geltung. Die Analyse der Romanfigur, die im Wesentlichen in einer mehrdimensionalen bzw. an verschiedenen Stellen ablaufenden Nachverfolgung des Rezeptionsprozesses besteht, verläuft in drei grundlegenden Stadien bzw. Bereichen:

2.2.2.1 Perception⁶⁴

Hier wird der Prozess der Konstruktion eines konkreten Figurenbildes im Kopf des Leser (*image mentale*) und sein Ergebnis untersucht. Auslöser dieses Prozesses sind die vom Autor als unabdingbar angesehenen und daher direkt im Text zur Verfügung gestellten Informationen, welche im Roman aus strategischen oder

⁶¹ Vgl. ebd., S. 53, 70.

⁶² Zu verweisen ist hier insbesondere auch aufs Jouvés Ausführungen zur Wahl seines Corpus aus der Gattung des traditionellen Romans mit breitem Zielpublikum; vgl. ebd., S. 22 f.

⁶³ Hierzu zählen etwa auch Außerirdische und personifizierte Tiere, vgl. ebd., S. 16. Die Reichweite dürfte demnach in etwa jener von Forsters „people“ entsprechen; siehe 1. Kapitel.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 25 ff.

ökonomischen Gründen mehr oder weniger lückenhaft bleiben müssen. Es obliegt daher dem Leser, mit dem Text in Interaktion zu treten und die leeren Stellen - jedenfalls soweit dies für ein befriedigendes Leseerlebnis notwendig ist - laufend und entsprechend den mutmaßlichen Indikatoren des Textes (*champ stimulant*), gegebenenfalls auch unter ständiger Modifizierung, zu ergänzen. Da sich das in der Gedankenwelt des Romanlesers entstehende Figurenbild somit niemals auf die bloße Wahrnehmung bzw. Erfassung („perception“ im wörtlichen Sinn) eines bereits in seiner Vollendung vorliegenden Konstrukts beschränkt, sondern ein dem Text entnommenes Gerüst um weitere Elemente angereichert wird, benützt Jouve unter Bezugnahme auf Wolfgang Iser und Jean-Paul Sartre⁶⁵ in weiterer Folge den entsprechend nuancierten Terminus der *représentation*. Hierbei ist grundsätzlich davon auszugehen, dass der Leser dazu tendieren wird, die fehlenden „traits de personnage“ aus seiner eigenen subjektiven Lebenserfahrung und damit aus seiner realen Umwelt (*univers de référence*) zu beziehen⁶⁶. Überdies wird die Erfassung der Figur in ihrer fiktiven Welt (Unterkategorie: *saisie*) beim Roman nicht ausschließlich durch narrative Funktionsgefüge (im Sinn von Greimas' Aktantenschema), sondern gleichzeitig auch durch gattungsspezifische und werkspezifische Textstrukturen beeinflusst. In Anbetracht der komplexen Determinierung ihrer Wahrnehmung spricht Jouve den Figuren, unabhängig von ihrer Funktion im Rahmen der Handlung, im Roman eine Sonder- und Vorrangstellung zu⁶⁷. Schließlich wird ausgehend von der Annahme, dass das Bild des Lesers von der Figur im Wesentlichen durch Vergleich bzw. gedanklicher Verknüpfung von fiktiver Romanwelt (*monde textuel*) und gelebter Wirklichkeit (*monde de référence*) bestimmt wird, ein auf Thomas Pavels *univers de la fiction* aufbauendes vierteiliges Prüfschema zur Figurenerfassung nach semantischen Kriterien vorgestellt⁶⁸:

Unter der Kategorie *frontières* sind die Ähnlichkeit bzw. Verwandtschaft der Figur mit mythisch etablierten Typen (z.B. „le surhomme“), der Grad und Modus der Vergegenwärtigung ihrer Fiktionalität und ihr Realitätsgrad, d.h. die Wahrscheinlichkeit eines in der realen Welt existierenden Pendants, zu bestimmen. Die Kategorie *distance* untersucht kulturelle Unterschiede in den Welten der Figur

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 40.

⁶⁶ Dies eröffnet dem Autor auch Strategien zur bewussten Irreführung des Lesers.

⁶⁷ „Il n'est pas de roman sans personnages: l'intrigue n'existe que *pour* et *par* eux.“; ebd., S. 58 (Kursiv im Original).

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 66 ff. sowie Pavels Monografie *Univers de la fiction* (vgl. Lit.-Verz.).

und des Lesers, die allfällige Entfremdung der Figur durch einen dem Leser unvertrauten Schreib- bzw. Erzählstil und den Grad ihrer (durch markante Eigenschaften und Züge definierten) Fassbarkeit. Unter der Kategorie der *dimension/densité référentielle* ist zu prüfen, ob dem *monde textuel* ein reales räumliches oder zeitliches Pendant zugeordnet werden kann, dessen Kenntnis für eine zureichende Erfassung der Figur im konkreten Fall Voraussetzung ist, oder die bloße Interaktion mit dem vorliegenden Text ausreicht, ob die Figur in einer übersichtlichen, klar strukturierten Handlung agiert oder sich über mehrere verschachtelte Handlungsstränge „verteilt“, ob die Erzählung in einer kompakten Diegese oder eher szenenhaft (mimetisch) verläuft, und ob sie eine deutliche Zweckbestimmung erkennen lässt. Schließlich ist unter der Kategorie *incomplétude* der Umgang mit der zwangsläufigen Lückenhaftigkeit der Figurenpräsentation zu beschreiben und dabei zu untersuchen, ob die Erzählung zur Kompensation tendiert (auf der Ebene des *signifiant* durch detaillierte Beschreibungen des fiktiven Universums, auf der Ebene des *signifié* durch Aufruf zur Ergänzung mit Hilfe bekannter Mythen), oder aber die Leerstellen durch radikale Reduzierungsmaßnahmen (Initialen u.ä.) noch betont bzw. erweitert werden.

2.2.2.2 Réception⁶⁹

Bei diesem Schritt soll analysiert werden, wie der Leser das vorab durch *perception/„représentation* konstruierte Figurenbild in sich aufnimmt, d.h. wie diese Figur auf ihn wirkt und welche Haltung(en) er im Lauf der Lektüre zu ihr einnimmt. Determiniert wird diese *réception* durch einen dreischichtigen Leseprozess⁷⁰, wobei auf jeder Ebene ein anderer spezifischer Figureneffekt und ein eigener Rezeptionsmodus zum Tragen kommen:

⁶⁹ Vgl. Jouve, *L'effet-personnage*, S. 77 ff.

⁷⁰ Es handelt sich um die Modifizierung und Erweiterung eines von Michel Picard entwickelten Analyseschemas; vgl. ebd., S. 81 sowie Picards Monografie *La lecture comme jeu*.

a) le lecteur – le personnage comme pion – l'effet-personnel⁷¹

Der *lectant* ist eine analytische Instanz, die einer Absorption durch die fiktive Romanwelt kontinuierlich Widerstand leistet. In Gedanken ständig mit dem Urheber⁷² des Gelesenen in Verbindung stehend und den Text reflektierend fungiert er als erzählstrategischer Analytiker (*lectant jouant*) und/oder als Sinnermittler (*lectant interprétant*) und nimmt die Romanfigur dementsprechend als Baustein im Narrationsgefüge (*personnel narratif*) und/oder als semantischen Indikator einer Botschaft (*personnel herméneutique*) auf. Als *pions narratifs*, welche im Licht der internen Strukturierung (Redundanzen, Entropien usw.), der gattungsspezifischen Merkmale des Romans, seiner klischeehaften Szenarien und intertextuellen Bezüge sowie der mit dem Namen des Autors verbundenen Erwartungshaltung betrachtet werden, lenken die Figuren die Vorhersehbarkeit des weiteren Verlaufs der Erzählung⁷³. Darüber hinaus können sie als *pions herméneutiques* einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis der Textaussage leisten, indem der *lectant interprétant* den ihnen im Geschehen zugewiesenen Stellenwert ermittelt. Er hat dabei in drei Schritten zu erfassen, wie bestimmte Fertigkeiten (*savoir-faire, savoir-dire, savoir-vivre, savoir-jouir*) in der betreffenden Erzählung grundsätzlich bewertet werden⁷⁴, welche dieser positiv oder negativ bewerteten Fertigkeiten eine bestimmte Figur zu welchem Grad aufweist⁷⁵, und wie sich das Wertesystem der Erzählung im konkreten Einzelfall zu dieser Figurenkompetenz verhält⁷⁶. Auch hinsichtlich der Botschaft des Textes führt die Kenntnis des Autors⁷⁷ (bzw. seines sozialen und kulturellen Umfeldes) zu einer gewissen Erwartungshaltung.

b) le lisant – le personnage comme personne – l'effet-personne⁷⁸

Der *lisant* repräsentiert das „große Kind“ im Leser, das sich - durch die Lektüre in einen traumähnlichen Zustand versetzt - bedingt und vorübergehend von der Fiktion

⁷¹ Vgl. Jouve, *L'effet-personnage*, S. 83 ff, 92 ff.

⁷² Jouve verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff des *image de l'auteur*. Gemeint sind hier zwei Varianten, nämlich die textemittierende *instance narrative* und eine *instance intellectuelle*, die via Text eine Botschaft/Grundaussage vermitteln will. Vgl. ebd., S. 84, 97.

⁷³ Auch hier bietet sich eine strategische Grundlage für Überraschungseffekte.

⁷⁴ Jouve spricht hier vom *image du narrateur* bzw. *système axiologique du narrateur/texte*; vgl. ebd., S. 102.

⁷⁵ Bei dieser *réception idéologique* haben der Figur zugeordnete Gegenstände mit Symbolcharakter sowie ihre Ausstattung (*portrait*) besondere Bedeutung; vgl. ebd. S. 102 f.

⁷⁶ Jouve spricht hier von *réception herméneutique*; vgl. ebd., S. 103.

⁷⁷ Es handelt sich um einen weiteren Aspekt des *image de l'auteur*.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 85 ff, 108 ff.

eingangen lässt, und sich als *moi fictionnel*, gegebenenfalls auch unter Identifizierung mit einer bestimmten Figur, am Geschehen im *universe romanesque/fictif* beteiligt. Beim Rezeptionsprozess ist dabei unter einem ersten Aspekt zu prüfen, wie täuschend lebensecht die Figur auf den Leser wirkt (*l'effet de vie*). Relevante Determinanten sind dabei ein individualisierender Eigenname, die durch Modalkonstruktionen (*vouloir, savoir, pouvoir*) und Kausalreaktionen unterstrichene Manifestation eines psychisch kontrollierten Innenlebens, eine „menschliche“, mit unvorhergesehenen Wendungen durchgesetzte Figurenevolution sowie der illusorische Eindruck eines autonomen, vom Autor unkontrollierten Agierens. Der letztgenannte Effekt lässt sich fördern, indem der Erzähler nicht als allwissendes Sprachrohr des (die Figuren erschaffenden und steuernden) Autors eingesetzt wird, sondern den Platz eines bloß beobachtenden Reporters mit beschränktem Einfluss und Informationsstand erhält. Auch durch die Einführung mehrerer Erzählebenen⁷⁹ lassen sich Figuren in ihrer Wirkung von einem bestimmten *univers fictif* isolieren. Tritt eine Figur intertextuell, also in verschiedenen Werken auf den Plan, erscheint sie dadurch ebenfalls autonomer.

Ein zweiter Aspekt (*le système de sympathie*) befasst sich mit der emotionalen Wirkung der Figur auf den Leser, welche überwiegend vom Text selbst determiniert wird⁸⁰. Jouve nennt hier drei *codes de sympathie* mit unterschiedlich starker Auswirkung: Der *code narratif* als stärkstes Attraktionskriterium bestimmt, mit welchem Handlungsträger (im weiteren Sinn) sich der *lisant* in welchem Ausmaß identifizieren kann und soll. Letzterer tendiert dabei primär zu der in der Regel vielversprechenden Erzählerposition, kann jedoch vorübergehend und teilweise unbemerkt auch in die Perspektive bestimmter *personnages-focalisateurs*⁸¹ gleiten (*identification ponctuelle*). Schließlich zieht es ihn zu Figuren, die sich auf dem gleichen, noch unzureichenden Informationsstand befinden wie er selbst und ihn daher im Text gut „repräsentieren“⁸², insbesondere aber auch zu „Komplizen“, mit denen er bereits für die Handlung relevante und brisante Informationen teilt (*identification secondaire*). Der etwas schwächere *code affectif* steigert die Sympathie für eine Figur durch der Bereitstellung von identitätsstiftenden,

⁷⁹ Etwa durch das Auftreten einer romanlesenden Erzählerfigur.

⁸⁰ Hier ist wieder der *lecteur virtuel* gefordert.

⁸¹ „[...] ceux qui attirent notre attention sur un objet, un événement ou un autre personnage à travers leur propre regard.“; ebd., S. 127 f.

⁸² In Frage kommen vor allem Hamons *personnages-embrayeurs*; siehe Pkt. 2.2.1.

individualisierenden Details, insbesondere durch die Vermittlung eines psychischen Innenlebens, dessen Komplexitätsgrad sich der Psyche eines Menschen aus Fleisch und Blut annähert⁸³. Ebenso kann eine detaillierte Wiedergabe von Gedanken und Worten einen Grad von sympathischer Authentizität vermitteln, der mitunter sogar eine deutlich negative Bewertung der Figur durch den Text (Erzähler) selbst überwiegt. Intimitäts- und damit sympathiefördernd wirken auch Informationen über (verpönte Verhalten rechtfertigende) Kindheitstraumata sowie ein Teilhabenlassen an Träumen und Leiden jeder Art⁸⁴. Als dritter und schwächster Faktor kommt der außerhalb des Textes angesiedelte *code culturel* ins Spiel, welchem die Erfahrung zu Grunde liegt, dass auch die Ähnlichkeit von Wertesystemen Sympathie hervorrufen kann. Der Vergleich der von einer Romanfigur verkörperten mit den vom Leser vertretenen Werten ist dabei umso effektiver, je weniger gefühlte Distanz zwischen den beiden (fiktiven bzw. historischen) Kulturkreisen liegt und je weniger gattungsspezifischer Regelstrenge (*lois de genre*) das Werk zum Ausdruck bringt, also je weniger es den Eindruck eines vorbestimmten (und durch die *faculté critique* des Lesers kaum in Frage zu stellenden) geschlossenen Systems vermittelt.

c) le lu – le personnage comme prétexte – l'effet-prétexte⁸⁵

Schließlich geht Jouve unter Bezugnahme auf Picard davon aus, dass die Lektüre stets auch von unbewussten Trieben, insbesondere von der Neugier und voyeuristischen Tendenzen gesteuert wird, wobei im Roman - anders als im realen Leben - die Beobachtung der „anderen“ (der Figuren) nicht unter Zensur steht, sondern geradezu geboten scheint (*alibi littéraire*). Die Bezeichnung dieses Lektüreaspekts als *lu* erscheint Jouve insofern zutreffend, als der Leser grundsätzlich unbewusst versucht, sich im Gelesenen in irgendeiner Form selbst wiederzufinden, sich gleichsam „selbst zu lesen“. Bei der Rezeption bestimmter literarischer Situationen hat er nun die Möglichkeit, in seinem realen Sozialleben streng zensierte und folglich unterdrückte Triebe durch ein „Vorschieben“ der agierenden Figuren in gewisser Weise mit auszuleben⁸⁶. Als Vorwand dienen insbesondere der

⁸³ Begünstigt wird dieser Effekt durch die Erzähltechnik des *psycho-récit* mit einem analysierenden allwissenden Erzähler. Vgl. Jouve, *L'effet-personnage*, S. 136.

⁸⁴ Figuren, die als Träger oder Vermittler unerfüllter Wünsche auftreten, haben hier besondere Bedeutung; vgl. ebd., S. 140.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 89 ff, 150 ff.

⁸⁶ Der Autor tut dies seinerseits bereits bei der Erschaffung und Ausgestaltung entsprechender Situationen und Handlungsträger.

literarische Charakter des Romans, der den *plaisir pulsionnel* mit einem vorgeschalteten *plaisir intellectuel* rechtfertigt (*alibi artistique*) sowie eine kulturelle Distanz zwischen der Romanwelt und der realen Welt des Lesers, der Triebhaftes gerne an einen anderen Ort verweist und das eigene kulturelle Umfeld davon verschont lässt (*alibi culturel*). Bei der Romanlektüre werden grundsätzlich drei Arten von Trieben ausgelebt⁸⁷: Die *libido sciendi* steht für alle Arten des Voyeurismus, d.h. das heimliche/verbotene Beobachten von Personen in verschiedenen intimen Situationen. Die *libido sentiendi* entsteht aus dem Konflikt des menschlichen Lebenstriebes (und des damit verbundenen Sexualtriebs) mit der ebenfalls menschlichen Todesfaszination, die im Roman durch die Leitmotive „amour“ und „mort“ zum Ausdruck kommen. Hier werden zum einen Aspekte des *inhumain* (sozial verpönten und zensurierten Agierens im materiellen, sexuellen und morbiden Bereich) ausgelebt und tritt zum anderen eine (kindliche) Faszination vom *non-humain* zutage, die den Leser in das Reich der Tiere, der Pflanzen oder des Anorganischen entführt. Die *libido dominandi* bietet schließlich Raum für die Entfaltung der narzisstischen, geltungssüchtigen Züge des Lesers, der sich mit der Rezeption des Romanhelden selbst neu als „Held“ erfindet. Die Verwirklichung dieser *pulsion mégalomaniaque* hängt von der Reichweite des Raumes (Familienkreis, Privatbereich, Öffentlichkeit und Politik, Stellenwert eines Ideals) ab, den die betreffende Figur im Roman erobert und dominiert.

2.2.2.3 Implication⁸⁸

Unter diesem dritten und letzten Aspekt wird schließlich untersucht, wie eine Interaktion zwischen dem Leser und den von ihm konstruierten (*perception*) und auf ihn einwirkenden (*réception*) Romanfiguren entstehen kann und in welcher Form diese in außertextuellen Bereichen, insbesondere im realen Leben des Lesers nachwirkt. Ausgangspunkt sind zur Lektüre motivierende emotionale Komponenten: Zum einen löst die Teilnahme an einem Figurenspiel an sich im Leser gewisse Emotionen (wie Angst oder Genugtuung) aus. Zum anderen liegt der erwartete Lesegenuss in der Aussicht auf Befreiung von jeglichen Schranken der eigenen Referenzwelt, wobei das Hineinleben in eine Figur ein Interesse am weiteren Schicksal dieses „Alter Ego“ weckt. Ein wesentlicher Faktor des Zusammenspiels

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 156 ff.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 193 ff.

zwischen Leser und Romanfiguren, das die Lektüre zu einem Erlebnis (*vécu*) macht, liegt in einem vom Text weitgehend strategisch gesteuerten Streben des Lesers nach Imitation⁸⁹ und Selbstidentifizierung. Die Unterschiede zwischen fiktionaler und realer Welt erscheinen dabei nicht hinderlich, sofern die drei Rezeptionsinstanzen (*lectant, lisant, lu*) im Akt der Lektüre ausgewogen zum Tragen kommen, und für ein konstruktives Zusammenspiel von Fiktion (Figurenwelt), gelebter Realität und symbolischen Nachwirkungen im Leben des Lesers sorgen:

„[...] elle [la lecture] repose sur l'imbrication complexe de l'imaginaire, du réel et du symbolique que requiert toute exécution „normale“ de la vie sociale. Le lecteur de romans s'identifie au personnage (en tant que *lisant*), se projette dans sa situation (en tant que *lu*), mais en conservant un recul (en tant que *lectant*).“⁹⁰

Nachwirkungen des Rezipierten auf eine reale, außertextuelle Existenz erfordern eine besondere Art von Vertrauensverhältnis, nämlich die Anerkennung einer Erzählerautorität und – paradoxer Weise – einen Glauben des Lesers an die kreierte und nur im *univers de référence* des Romans geltende, daher im *monde objectif* gerade nicht verifizierbare fiktionale Wahrheit (*vérité sauvage*). Die Glaubwürdigkeit der Romanfiguren als Träger dieser Wahrheit entsteht nach Jouve durch drei strategische Maßnahmen, die sich jeweils eines anderen Figureneffekts (*personnel, personne, prétexte*) bedienen. Dabei wird auch erörtert, inwieweit diese Interaktionsstrategien – entsprechend ihrer Verteilung und Gewichtung im Gesamtkonstrukt des Romans – die persönliche Weiterentwicklung des Lesers fördern oder blockieren können:

1. Die Strategie der *persuasion*⁹¹ beruht auf der erzählenden Instanz (einem „je“ im weiteren Sinn), die den Leser mittels *effet-personnel*, nämlich durch die Art der Präsentation des Figureninventars, direkt oder indirekt von der fiktionalen Wirklichkeit überzeugt. Dies kann zum einen autoritär (durch *intimidation*) erfolgen, indem bestimmte Figuren mit Hilfe eines entsprechenden Vokabulars als wissende, erkennende, verstehende, entdeckende usw. Vermittler von nicht in Frage zu stellenden Fakten vorgeführt werden (*présupposition*) oder dem Leser von vornherein die Rolle eines Mitstreiters des im Sinn dieser Wahrheit agierenden

⁸⁹ Jouve unterscheidet hier zwei Figurengruppen: Während die den Konventionen des Lesers entsprechenden und daher vertrauten *personnages „culinaires“* schnell zu Trägern seiner Gedanken und Gefühle zu werden (*projection*), bewirken die *personnages „littéraires“* ein Umdenken bzw. eine gefühlsmäßige Neuorientierung (*introjection*). Vgl. ebd., S. 216 ff.

⁹⁰ Ebd., S. 221.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 206 ff.

idealen Protagonisten/Helden auferlegt wird (*cooptation*), die erwartungsgemäß mit seinen eigenen Vorstellungen und Werten weitgehend übereinstimmt. In letzterem Fall dient der Protagonist der Einzementierung der Weltanschauung und des Selbstbildes des Lesers und wird diesem kaum Ansatz für eine persönliche Fortentwicklung geboten (*réception passive*)⁹². Eine andere, subtilere Methode mit didaktischem Ansatz (*pédagogie*) liegt in der Präsentation von unterschiedlich kompatiblen Figurenstandpunkten und -perspektiven, deren Verhältnis zueinander der Leser ermitteln und daraus auf die Aussage des Textes (bzw. die darin geltende Wahrheit) schließen soll⁹³. Das Ausbleiben von autoritärer Gewalt ermöglicht dem Leser - bei Aktivierung des *lectant* - ein Ausloten von Gegensätzen und eine Neupositionierung der eigenen Haltung. Die Interaktion mit den Figuren und ihre Verwertung in der eigenen Referenzwelt trägt hier zu seinem persönlichen Fortschritt bei (*bénéfice intellectuelle*)⁹⁴.

2. Mit der Strategie der *séduction*⁹⁵, die sich auf den „*effet-personne*“ stützt, wird die fiktionsbetonende erzählende Instanz in den Hintergrund gedrängt. Stattdessen wird die emotionale Seite des Lesers gefordert und ihm ein lebensecht dargestelltes und oft von (im Leser präsenten) Klischees geprägtes Wesen⁹⁶ vorgeführt. Die von Gefühlen und Vorwissen geleitete Betrachtung dieser Figur geht Hand in Hand mit einem Vertrauen in die von ihr repräsentierte Botschaft. Eine solche emotionale Verbundenheit mit einem fiktiven Wesen birgt die Gefahr eines Identitätsverlustes, wenn der Leser unter Verlust seiner kritischen Distanz dazu verleitet wird, sein Inneres durch diese fremde Gedanken- und Gefühlswelt zu ersetzen, die der Text in ihm entstehen und wachsen lässt (*danger d'aliénation* bzw. *dépersonnalisation*)⁹⁷. Umgekehrt – bei positiver Betrachtung – eröffnet diese Strategie dem Leser auf einzigartige Weise den Zugang zu einem anderen, mitunter unkonventionellen

⁹² Vgl. ebd., S. 223 ff. Zu einem ähnlich schwachen Resultat führt das andere Extrem, nämlich vom Leser abgelehnte *personnages inassimilables*, die ihn zum Abbruch der Lektüre bringen können. Eine weitere Gefahr des *effet-personnel* sieht Jouve in einer beeinträchtigenden Selbstüberschätzung des *lectant* (*illusion transcendante*).

⁹³ Jouve bezieht sich hier (unter Bezugnahme auf Wolfgang Iser) auf vier Wege der Perspektivenkoordination: 1. *compensation* (wechselseitige Verstärkung, Kompensation von Schwachstellen), 2. *opposition* (wechselseitiger Umsturz, Erfordernis eines eigenen Leserstandpunktes), 3. *échelonnement* (Perspektivenspektrum ohne Hierarchie, Erkenntnis einer fehlenden globalen Botschaft), 4. *succession* (Perspektivenfolge, Erkenntnis unbegrenzter Aussagemöglichkeiten). Vgl. ebd., S. 208 ff. (mit weiteren Nachweisen).

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 230 ff.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 211 ff.

⁹⁶ Zum entsprechenden Figurentypus zählt beispielsweise das „unschuldige Opfer“.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 226 f.

Innenleben und die Möglichkeit, sich dem Anderen bzw. Unbekannten in geschütztem Rahmen und ohne Furcht vor Sanktionen zu öffnen und sich bei der Verinnerlichung des Ungewohnten bzw. Unbekannten auf genussvolle Weise selbst neu zu entdecken und zu definieren (*enrichissement affectif*)⁹⁸.

3. Eine noch tiefere emotionale Auswirkung, eine *tentation*⁹⁹, entsteht bei Einsatz des *effet-prétexte*: Die Versuchung liegt hier im Drang zur Bewältigung der eigenen Vergangenheit. Sobald der Leser dazu tendiert, sich in eine Romanfigur hineinzuprojizieren bzw. einen Teil seiner selbst in ihr zu entdecken, bietet sich ihm nämlich die Möglichkeit, vergangene, aber traumatische und noch unbewusst präsente Ereignisse aus seinem eigenen Leben unter dem (von anderen Standpunkten und Reaktionen geprägten) Regime der *vérité sauvage* nochmals zu durchleben und damit aufzulösen. Ist der Roman allerdings vom *effet-prétexte* und der Leser damit von der Instanz des *lu* zu sehr dominiert, besteht die Gefahr eines durch fehlende Distanz bedingten Kontrollverlustes, der dazu führt, dass sich der Leser unbewusst und gleichsam in einer „Endlosschleife“ in frühere Entwicklungsstadien zurückversetzen lässt¹⁰⁰, wobei Verdrängungsmechanismen einen persönlichen Gewinn verhindern („*répétition selon l'identique*“)¹⁰¹. Bei Gegensteuerung durch die beiden anderen Effekte kann sich das Unbewusste hingegen über den *effet-prétexte* im geschützten Bereich der Lektüre neu orientieren und traumatische Ereignisse in einem anderen Licht erscheinen lassen (*répétition selon le même*)¹⁰², wodurch sich dem Leser eine Chance zur Vergangenheitsbewältigung und persönlichen Weiterentwicklung eröffnet.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 232 ff.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 214 f.

¹⁰⁰ Jouve unterscheidet hier (unter Bezugnahme auf Marthe Robert) zwischen „*régression pré-œdipienne*“ und „*régression œdipienne*“. Vgl. a.a.O., S. 228 f. (mit weiteren Nachweisen).

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 228 ff.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 236 ff.

3. KAPITEL: FIGUR UND NARRATOLOGIE

3.1 Genette, Stanzel, Petersen

Neben den bereits vorgestellten Analysekonzepten existieren auch zahlreiche Studien von Narratologen, deren Forschungsschwerpunkt (selbstredend) auf der Erzählung im engeren Sinn liegt, und die die Figur als solche daher nur implizit mitbehandeln oder vereinzelte Figuren Aspekte zur Exemplifizierung ihrer erzähltheoretischen Ausführungen heranziehen¹⁰³. Der Umstand, dass sich – wie im Folgenden anhand ausgewählter theoretischer Grundlagenwerke gezeigt wird – wichtige narratologische Aspekte nur mit Hilfe des Figureninstrumentariums erläutern lassen, verdeutlicht dessen tragende Rolle.

Gérard Genettes in den Siebzigerjahren erstmals im Rahmen der mehrbändigen *Figures*, erschienener *Discours du récit*, ein auf den Roman fokussiertes Standardwerk der romanistischen Erzählforschung, betrachtet die Figur („*personnage*“) stets als Bestandteil des komplexen Gebildes einer *situation narrative*¹⁰⁴. Dabei werden bestimmte Figuren Aspekte, insbesondere im Zusammenhang mit dem Verhältnis zwischen der aktiv handelnden bzw. der Handlungen unterliegenden Figur als Trägerin der *histoire* und der von diesen Ereignissen berichtenden und damit (auch oder ausschließlich) verbal handelnden¹⁰⁵ narrativen Instanz, untersucht. Für den Zweck dieser Arbeit sollen insbesondere die Kategorisierung von Erzählern nach ihrer Beziehung zur Geschichte (und deren Figuren) und – damit verbunden – einige Teilaspekte des Zusammenspiels von Erzählern und Figuren hervorgehoben.

Nach Genette wäre zunächst zu prüfen, ob die Erzählstimme (*voix*¹⁰⁶) innerhalb oder außerhalb der *histoire* angesiedelt ist, d.h. ob der Erzähler in seiner Geschichte auch als Figur auftritt (*récit homodiégétique*), oder selbst nicht darin vorkommt („*récit hétérodiégétique*“). Im erstgenannten Fall ist auf einer weiteren Ebene festzustellen,

¹⁰³ Dies ist teilweise schon am Aufbau der Abhandlungen insofern zu erkennen, als der Figur im engeren Sinn kein eigener Abschnitt gewidmet ist.

¹⁰⁴ Vgl. Lit.-Verz.

¹⁰⁵ „[...] que la narration est un *acte* comme un autre.“; Genette, *Discours*, S. 243; vgl. auch ebd., S. 219 f. (mit weiteren Nachweisen).

¹⁰⁶ Vgl., S. 219 ff., insbes. 254 ff.

ob die Erzählerfigur den Status des Protagonisten oder Helden¹⁰⁷ innehat, also seine eigene Geschichte erzählt (*récit autodiégétique*), oder nur eine - auf eine Beobachter- oder Zeugenfunktion reduzierte - Nebenrolle spielt. In seinen Modifizierungen anlässlich des später in derselben Abhandlung ergänzten *Nouveau discours du récit* zieht Genette für die Funktion des homodiegetischen Erzählers grundsätzlich auch eine zwischen diesen Extrempositionen angesiedelte aktive Nebenfigur („personnage secondaire, mais actif“¹⁰⁸) in Betracht. Weiters sieht der Forscher im Zuge seiner Eigenrevision nunmehr auch beim heterodiegetischen Erzähler ein Spektrum von „Abwesenheitsgraden“ und zwischen dem hetero- und dem homodiegetischen Erzählertyp, welche sich nach seinen früheren Ausführungen wechselseitig ausschlossen, fließende Grenzen¹⁰⁹.

Vom Kriterium der Stimme („qui parle?“) sind die Modalaspekte der *perspective* bzw. *focalisation*, („qui voit?“/„qui perçoit?“) zu unterscheiden, unter welchen zu prüfen ist, ob die Erzählung eines bestimmten Romansegments aus einem oder mehreren (informations-)einschränkenden Blickwinkeln erfolgt¹¹⁰: Zu unterscheiden sind Erzählungen, bei welchen der Wissensstand eines allwissenden Erzählers jenen sämtlicher Figuren übersteigt („*récit non focalisé/à focalisation zéro*“; „vision par derrière“), Erzählungen mit fester, variabler oder multipler interner Fokalisierung unter dem eingeschränkten Blickwinkel und Informationsstand bestimmter Figuren¹¹¹ („*récit à focalisation interne*“; „vision avec“), und solche, bei welchem das betreffende Erzählsegment einer Art „behavioristischen“ Außenbetrachtung¹¹² unterliegt, während (u.a.) das Innenleben der betrachteten Akteure an dieser Stelle der Erzählung im Dunkeln bleibt („*récit à focalisation externe*“; „vision du dehors“).

¹⁰⁷ Der Begriff des „Helden“ ist bei Genette nicht konkret definiert. Aus den Ausführungen des Autors ist zu schließen, dass er damit in der Regel den „Protagonisten“ als die im Zentrum des Geschehens stehende Figur meint.

¹⁰⁸ Ebd., S. 374.

¹⁰⁹ „Je ne dirais donc plus, comme jadis: ‚l’absence est absolue mais la présence a ses degrés.‘ L’absence aussi a ses degrés, et rien ne ressemble plus à une faible absence qu’une présence falote. Ou plus simplement: à quelle *distance* commence-t-on d’être absent?“; ebd., S. 377 (Kursiv im Original).

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 190 ff, 340 ff. Mit dem Begriff der Wahrnehmung betont Genette im *Niveau discours du récit*, dass Fokalisierung nicht auf visuelle Aspekte beschränkt ist.

¹¹¹ Der innere Monolog ist die reinste Form der internen Fokalisierung. Erfolgt die Erzählung zusätzlich im Präsens, liegt der einzige Fall vor, bei dem erzählende und fokalisierende Instanz zwingend zusammenfallen. Vgl. ebd., S. 198 f.

¹¹² Der Fokus ist hier an einem bestimmten Punkt des diegetischen Universums festgemacht, der nicht an eine Figur gekoppelt ist und daher frei (und unbeeinflusst) von Vorinformationen bleibt. Vgl. ebd., S. 349.

Unter dem weiteren Aspekt der Erzählebenen (*niveaux narratifs*) ist zu unterscheiden, ob der Erzähler eine erste Erzählung liefert, d.h. nach der Terminologie Genettes als *instance narrative extradiégétique* über erste *événements (intra-)diégétiques* berichtet, oder ob es sich bereits um eine Erzählung in der Erzählung handelt, also eine (intra-)diegetische Erzählerfigur als Urheberin eines weiteren *récit métadiégétique* auftritt¹¹³. Während sich der extradiegetische Erzähler immer an eine virtuelle Leserinstanz richtet, findet ein (intra-)diegetischer Erzähler seinen Adressaten immer nur in einer auf derselben diegetischen Ebene agierenden Figur. Die eingangs erörterte Hetero- bzw. Homodiegetizität eines Erzählers ist mit den genannten Erzählebenen grundsätzlich beliebig kombinierbar¹¹⁴. Berichtet ein autodiegetischer Erzähler in der Retrospektive, ist seine Erzählerposition von seiner jeweiligen Position als Figur/Held zeitlich und im Hinblick auf den jeweiligen Wissens- bzw. Erfahrungsstand getrennt, weshalb die Begriffe des Erzählers und des Helden auch in diesem Fall auseinanderzuhalten sind¹¹⁵. Berichtet der Erzähler etwa von einer Erinnerung seines Heldenpendants an frühere Zeiten und greift er dazu (verdeutlicht durch die Thematisierung dieses in der Vergangenheit liegenden Erinnerungsvorganges) auf das „Gedächtnis“ dieser Figur zurück, verschiebt sich die Erzählung – trotz gleichbleibender Homodiegetizität – auf eine zweite Ebene (*metadiegetische Analepse*¹¹⁶). Wie Genette ausdrücklich darlegt¹¹⁷ und in weiterer Folge noch ausführlich zu erörtern sein wird, zeichnet sich der moderne Roman oft durch spielerische Regelverstöße in der Beziehung zwischen Erzählern und Figuren (etwa in Form von systemwidrig wechselnden Erzählinstanzen in Kombination mit einem wahllosen Einsatz von Pronomen) sowie durch einen aus Lesersicht unkontrollierten Umgang mit Erzählebenen (Metalepsen) aus¹¹⁸.

Franz K. Stanzels erstmals Ende der Siebzigerjahre erschienene *Theorie des Erzählens*, ein Basiswerk der Erzähl- und Romanforschung des deutschen

¹¹³ Vgl. ebd., S. 236 ff, 356 ff. Ein auf (intra-)diegetischer Ebene angesiedelter Erzähler ist notwendig eine Figur der ersten Erzählung.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 259 f. (Raster).

¹¹⁵ Der Abstand zwischen „erzählendem Ich“ und „erzähltem Ich“ verringert sich in der Regel mit dem Fortschreiten der Geschichte; vgl. ebd., S. 229. Dieser Ansatz wurde von Jürgen H. Petersen, der in diesem Zusammenhang von „erzählendem Ich und „erlebendem Ich“ spricht, in seiner „Deskriptionspoetik“ etwas modifiziert und umfassend ausgebaut (siehe unten).

¹¹⁶ Im Gegensatz zur (*iso-*)*diegetischen Analepse* (etwa Abschweifen von der Geschichte durch Einbau einer Erinnerung aus derselben zeitlichen Erzählerposition); vgl. ebd., S. 240 (Fn. 1).

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 245, 257.

¹¹⁸ Siehe insbesondere Teil III Pkt. 1.4; 2.2.3; 2.3.3.

Sprachraums, konzentriert sich ebenfalls auf die Analyse des Erzählvorganges an sich. Als optisches Grundgerüst für eine Klassifizierung und Beschreibung epischer Texte hat Stanzel einen im Grundschema von drei Achsen gespannten „Typenkreis“¹¹⁹ konzipiert, wobei jede Achse ein gegenpoliges Konstituentenpaar trägt. Entsprechend der Lokalisierung der Erzählung auf den Achsen bzw. auf den dazwischenliegenden Kreissektoren lässt sich eine von drei Erzählsituationen (*auktoriale*, *personale* oder *Ich*-Erzählsituation)¹²⁰ bestimmen. Die drei binären Basis-Oppositionspaare des Typenkreises - die Oppositionen *Person*, *Perspektive* und *Modus* - stehen jeweils in notwendiger Beziehung mit dem Figurenbegriff:

Im Bereich der *Opposition Person*¹²¹ ist zu prüfen, ob eine Identität oder Nichtidentität der „Seinsbereiche“ von Erzähler einerseits und „Charakteren“ (Figuren) andererseits vorliegt, also ob der Erzähler als Figur in der fiktionalen Welt mit anderen Figuren interagiert bzw. interagieren könnte (*Ich-Bezug*, *Ich-Erzählung*), oder ob er außerhalb der Welt der Romanfiguren positioniert ist (*Er-Bezug*, *Er-Erzählung*)¹²². Hingegen ist die Häufigkeit des Gebrauches bestimmter Personalpronomina („ich“, „er/sie/es“) in diesem Zusammenhang ebenso wenig ausschlaggebend wie die Frage, ob sich der Erzähler mitunter auch explizit „nach außen“ wendet, um mit der Leserinstanz zu kommunizieren.

Die *Opposition Perspektive*¹²³ bezieht sich auf die Art der Wahrnehmung der fiktionalen Wirklichkeit, wobei ausschlaggebend ist, ob der Vermittler des Geschehens an diesem selbst unmittelbar beteiligt ist oder nicht. Demnach ist zu unterscheiden ob die Präsentation von einem im Zentrum der Geschichte gelegenen Standpunkt aus, d.h. durch einen Handlungsträger im engeren Sinn, insbesondere eine Hauptfigur, erfolgt („*Innenperspektive*“), oder aber durch einen bloßen „Zeitgenossen“ des Protagonisten bzw. Helden, dessen Funktion auf eine beobachtende Berichterstattung beschränkt ist („*Außenperspektive*“).

Bei der *Opposition Modus*¹²⁴ steht die Wahrnehmung des Erzählvorganges durch den Leser im Zentrum der Betrachtung. Im *Erzählermodus* tritt stets ein „persönlicher Erzähler“ auf, der außerhalb oder (als Erzählerfigur im engeren Sinn) innerhalb der

¹¹⁹ Vgl. Stanzel, *Theorie*, S. 81, 240 ff., 341 f. (Schema „kleiner Typenkreis“).

¹²⁰ Diese Gegenüberstellung samt Unterscheidungsmerkmalen der Erzählsituationen wird von Jürgen H. Petersen auf das Schärfste und m.E. größtenteils sehr überzeugend kritisiert.

¹²¹ Vgl. Stanzel, *Theorie*, S. 71 f, 109 ff.

¹²² Am fiktionalen Charakter des Erzählers (im Sinn einer Abgrenzung vom realen Autor) ändert sich dabei aber nichts.

¹²³ Vgl. ebd., S. 72 f, 149 ff.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 70 f, 190 ff sowie Stanzel in Wagner, *Moderne Erzähltheorie*, S. 344-359.

fiktionalen Welt angesiedelt sein kann, sich aber durch sein kommunikatives Verhalten in jedem Fall (auch) in dieser Funktion präsentiert und damit vom Leser bewusst als „Sender“ des Geschehens wahrgenommen wird („Verpersönlichung“ des Erzählaktes). Im *Reflektormodus* spiegelt sich die fiktionale Wirklichkeit nach der Wahrnehmung des Lesers hingegen unmittelbar in „Bewusstsein, Wahrnehmung und Reflexion von Charakteren der Erzählung“¹²⁵, eben von „Reflektoren“ (Mittlern), die sich ihrer zusätzlichen Rolle als Erzählmedium selbst gar nicht bewusst scheinen und diese daher auch weder explizit noch implizit thematisieren. Die räumliche und zeitliche Orientierung des Lesers ist hier an die personale Innenperspektive¹²⁶ des Reflektors gekoppelt. Auch sein Informationsstand entspricht dem beschränkten bzw. beschränkt offengelegten Wissens- und Wahrnehmungsstand dieser auf sich selbst konzentrierten Romanfigur, welche weder für eine einleitende Situierung der Geschichte noch für eine Vorstellung und Einführung der Handlungsträger sorgt¹²⁷.

Die von Jürgen H. Petersen in den Neunzigerjahren verfasste *Poetik epischer Texte* mit dem Übertitel *Erzählssysteme* versteht sich als Neuorientierung der Erzählforschung in Form einer systematisch konzipierten „Deskriptionspoetik narrativer Texte fiktionaler Art“¹²⁸. Der Fokus dieses Werks liegt auf der Erarbeitung einer „Tafel aller denkbaren Beschreibungsaspekte“ mit dem Zweck „alle zur Erfassung dieser Texte notwendigen Kategorien darzustellen und einander funktional zuzuordnen.“¹²⁹ Der Begriff der Figur hat hierbei insbesondere unter folgenden Aspekten Bedeutung:

Im Zusammenhang mit der *Erzählform*¹³⁰, welche bestimmt, von wem gerade erzählt wird, und insofern als „ontisches Verhältnis des Erzählers zum Erzählten“ (Ich-Form, Du-Form, Er/Sie/Es-Form) definiert ist, seien zunächst die Besonderheiten der Ich-Form erwähnt. Da eine solche „Ich-Person“ immer in zwei, jeweils mehr oder weniger betonten Gestalten auftritt - nämlich in jener des *erzählenden Ich* (der von der fiktionalen Welt redenden „Erzählperson“) und des *erlebenden Ich* (des in der fiktionalen Welt agierenden Handlungsträgers) – erzählt sie stets unter einem

¹²⁵ Ebd., S. 346. Beim Einsatz des inneren Monologs kommt auch ein „Ich-Reflektor“ in Betracht.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 355. Hier zeigt sich eine Schnittstelle zur vorangehend angesprochenen *Opposition Perspektive*.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 350 f und 352.

¹²⁸ Petersen, *Erzählssysteme*, S. 3.

¹²⁹ Ebd., S. 2 f.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 53 ff.

doppelten Persönlichkeitsaspekt (*zweidimensionales* bzw. *bipolares* Erzählen). Dabei kann dieselbe Aussage die beiden „Ichs“ konträr beschreiben, insbesondere deren unterschiedliche Entwicklungsstadien und Erfahrungshorizonte zum Ausdruck bringen. Während der Er-Erzähler (etwa durch auktoriale ironisierende Eingriffe) zwar grundsätzlich auch als Aussagesubjekt wahrnehmbar sein kann, aber bei selbst noch so deutlicher Präsenz wie ein Medium ohne eigene Persönlichkeit wirkt, besitzt der Ich-Erzähler nach der Wahrnehmung des Lesers eine (durch Charaktereigenschaften, Fähigkeiten, usw. definierte) eigenständige „Personalität“ und wird damit von diesem nicht bloß als Medium, sondern als Figur registriert. Die Abgrenzung zwischen Ich-Form und Er-Form sieht Petersen nicht im Gebrauch der entsprechenden Pronomen, sondern in dieser „Bipolarität“ der Aussage, in ihrem zusätzlichen Rückbezug auf die erzählende Instanz selbst. Charakterisieren und schildern die Aussagen des Erzählers intentionsgemäß nur andere Figuren und deren Handlungen, liegt trotz Auftritt oder allfälliger Äußerungen des Erzählers in der ersten Person - etwa zur Einbringung eigener Empfindungen und Meinungen - eine eindimensionale Er-Erzählung vor. Umgekehrt handelt es sich um eine bipolare Ich-Erzählung, wenn in der dritten Person gehaltene Passagen in erster Linie die Beobachtungen eines erlebenden Ich wiedergeben, hinter welchem ein Alter Ego in Gestalt einer Erzählerfigur steht.

An dieser Stelle betont Petersen auch, dass die Frage der Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit eines Erzählers für ihn in keinem Zusammenhang mit der *Erzählform* steht, vielmehr überhaupt nicht mit dem Begriff des Erzählers in Verbindung zu bringen ist, für welchen die „Absolutheit und damit uneingeschränkte Wahrheit fiktionalen Sprechens“ gilt¹³¹. Sofern der Text keine strategischen Absichten verfolgt, den Leser mit einem falschen Erzählbericht in die Irre zu führen, stellt sich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt einer Aussage demnach immer nur dann, wenn letztere einer Figur aus der zur fiktionalen Welt zuzurechnen ist¹³². Bei entsprechend fortgeschrittenem Informationsstand kann der Leser daher offenkundige Falschaussagen im weitesten Sinn (Lügen, falsche Spekulationen, nicht erfüllte Hoffnungen und Erwartungen usw.) als Figurenäußerung entlarven und damit etwa eine erlebte Rede von einem Erzählereingriff unterscheiden.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 62.

¹³² „Die Wahrheits- und Zuverlässigkeitsfrage ist nicht mit dem Erzähler verknüpft, sie stellt vielmehr ein Figurenproblem dar.“; ebd.

Unter *Standort* bzw. *Blickpunkt* (*point of view*)¹³³ versteht Petersen (lediglich) das räumliche und zeitliche Verhältnis des Erzählers zu den geschilderten Figuren und Handlungen. Ein „olympischer“ Standort bezeichnet einen in beider Hinsicht „vollständigen Überblick über das Ganze eines vielfältigen Geschehens“¹³⁴. Der räumliche Faktor bezieht sich dabei auf den Grad des Überblicks des Erzählers über die Schauplätze und die darin agierenden Figuren und ihre Schicksale, der zeitliche Faktor auf die gleichzeitige Kenntnis von vergangenem und künftigem Geschehen; jedenfalls geht es um ein über das gerade Erzählte „hinausgreifendes Wissen“. Wenn auch zwischen *Standpunkt* und *Erzählform* – wie Petersen exemplifiziert – kein zwingender Zusammenhang besteht, bewirkt die Wahl der *Erzählform* doch gewisse Einschränkungen bei der Gestaltung des *Standpunktes*¹³⁵.

Ein im Zusammenhang mit der Figur besonders interessanter Aspekt ist die *Sichtweise*¹³⁶ des Erzählers: Diese legt fest, ob der Erzähler die Figuren nur von außen beschreibt, oder auch Einsicht in ihr Innenleben hat. Dem Er-Erzähler können Inneneinsichten naturgemäß in unbegrenzter Anzahl und in unbegrenztem Ausmaß zuerkannt werden. Aber auch die Innensicht des Ich-Erzählers ist nicht grundsätzlich auf das zugehörige erlebende Ich beschränkt, sofern es plausibel erscheint, dass er vom Äußeren der einen oder anderen Figur auf deren Inneres geschlossen hat und die daraus gewonnene Inneneinsicht wiedergibt.

Als *Erzählverhalten*¹³⁷ definiert Petersen das Verhalten des Erzählers bei der Präsentation des Erzählten und damit seine vom Leser wahrnehmbare Subjektivität und Präsenz. Während beim *auktorialen* Erzählen dem Erzählmedium zurechenbare Meinungen, Überlegungen und Kommentare zum Tragen kommen und die Erzählung beherrschen, handelt es sich beim *personalen* Erzählen um eine Darbietung aus der Figurenperspektive.¹³⁸ In der im letztgenannten Fall regelmäßig eingesetzten erlebten Rede zeigt sich (jedenfalls bei Gebrauch der dritten Person) formal die „Duplizität von Erzähler-Rede und Figurensicht“¹³⁹, während die beiden

¹³³ Vgl. ebd., S. 65 ff.

¹³⁴ Ebd., S. 65.

¹³⁵ So bedarf ein Ich-Erzähler, der von gleichzeitig an verschiedenen Orten stattfindenden Ereignissen berichtet, spezieller Informations- bzw. Erfahrungsquellen. Vgl. a.a.O., S. 67.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 67 f.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 68 ff. Dieser Aspekt ist von der (inhaltlich Stellung beziehenden bzw. wertenden) *Erzählhaltung* zu unterscheiden.

¹³⁸ Bei dieser Definition personalen Erzählens bezieht sich Petersen ausnahmsweise auf Stanzel. Vgl. ebd., S. 69.

¹³⁹ Ebd. S. 71.

Sehweisen als solche entweder zusammenfallen können (*perspektivische Eindimensionalität*) oder der Erzähler – etwa durch das Einbringen von Ironie – eine eigene zweite, von der Figurensicht distanzierte Haltung¹⁴⁰ zum Ausdruck bringen kann (*perspektivische Zweidimensionalität*)¹⁴¹. Die *Darbietungsart*¹⁴² des (inneren) Monologs ordnet Petersen dem *personalen* Erzählverhalten zu: Hier hält sich der scheinbar verschwundene Erzähler vorübergehend oder dauerhaft direkt in der Figur bzw. in deren „Bewusstsein“ auf und präsentiert deren Sehweise auf direkteste Art, nämlich ohne den Umweg der erlebten Rede¹⁴³. Die dritte Form, das *neutrale* Erzählverhalten, präsentiert das Geschehen ohne Wahl einer Perspektive und will damit den Eindruck von höchster Objektivität vermitteln¹⁴⁴. Darunter fällt nach Petersen auch der Dialog in direkter Rede, bei welchem man sich den Erzähler als neutralen Zuhörer vorzustellen hat, welcher die von ihm wahrgenommenen Äußerungen der Figuren – ohne sich in irgendeiner Weise einzubringen – wörtlich an den Leser weitergibt¹⁴⁵.

3.2 Unnatural Narratology - Unnatural Minds

Die jüngere Erzählforschung hat einen weiteren theoretischen Ansatz entwickelt, dessen Fokus auf der Ortung des „Widernatürlichen“ in der Erzählung liegt. Begriff und theoretische Parameter der sogenannten *unnatural narratology* wurden und werden von Literaturwissenschaftlern aus Europa (Deutschland, Dänemark) und den USA gemeinsam konzipiert und, wie bereits mehrere einschlägige Veröffentlichungen zeigen, laufend fortentwickelt¹⁴⁶. Grundsätzlich interessieren hier alle Charakteristika fiktionaler Diskurse, die nicht durch Pendants oder Modelle mit

¹⁴⁰ Hier besteht eine Überschneidung mit dem Aspekt der *Erzählhaltung*; vgl. ebd. S. 71, 78 ff.

¹⁴¹ Auch in der Ich-Form ist personales Erzählverhalten in erlebter Rede möglich. Ebenso kommen hier Wechsel zwischen der auktorialen Perspektive des erzählenden Ich und der personalen Perspektive des erlebenden Ich in Betracht. Auch eine personale Erzählung in der Du-Form ist zu rechtfertigen, etwa durch Schlüsse des Erzählers auf das Innenleben des „Du“ oder – als letzter Ausweg – durch die Macht der Fiktionalität. Vgl. ebd., S. 72 ff. Ein spezieller Fall ist Michel Butors Nouveau Roman *La modification*; siehe Teil III 3. Kapitel.

¹⁴² Vgl. Petersen, *Erzählsysteme*, S. 80 f.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 76.

¹⁴⁴ Nach Petersen schließen sich Innensicht und Neutralität gegenseitig nicht aus („Denn zu wissen, was in einer Figur vorgeht, bedeutet nicht, daß der Erzähler auch deren Optik wählt.“; ebd., S. 74.).

¹⁴⁵ Im Gegensatz zum Monolog, wo der Erzähler nicht (von ihm unbeeinflussbare) Äußerungen anderer Figuren an den Leser weitergibt, sondern selbst aus der Figur heraus spricht. Vgl. ebd., S. 76 f.

¹⁴⁶ Die hier nur im Ansatz möglichen Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf dem von Alber u.a. in Kooperation erarbeiteten Aufsatz „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models“.

Ursprung in der realen Welt zu erklären sind bzw. in den dortigen Gegebenheiten und Abläufen keine Deckung finden. Allgemeiner gesprochen geht es dabei um einen in der Forschung bislang eher vernachlässigten nicht-mimetischen Zugang zu Erzählungen im weitesten Sinn¹⁴⁷. Zu beachten ist, dass sich der Forschungsgegenstand – anders als die Bezeichnung „unnatural“ vielleicht auf den ersten Blick vermuten lässt – keineswegs auf „radical experiments“, also auf revolutionäre, besonders kühn oder bizarr anmutende fiktionale Textproduktion beschränkt. Die Autoren betonen vielmehr den Umstand, dass das Widernatürliche nach ihrem Verständnis in konventionellen Genres ebenso verbreitet sei¹⁴⁸ wie in eher modernen, von ihren Urhebern bewusst als *anti-mimetic texts*¹⁴⁹ konzipierten Elaboraten, welche schon offenkundig einen innovativeren theoretischen Zugang erfordern. Insofern sei „naturalization“ keinesfalls mit „conventionalization“ oder der Etablierung bewährter „cognitive categor[ies]“ zu verwechseln¹⁵⁰. Auch in der konventionellen Fiktion bzw. Erzählung stoßen daher rein auf dem ‚*mimetic reductionism*‘¹⁵¹ basierende Forschungsansätze an ihre Grenzen. Auch dort bringt das Bestreben nach einer kompletten Erfassung des fiktionalen Werks anhand von Erfahrungen aus dem realen menschlichen Leben und der dort geltenden kognitiven Parameter ein unvollständiges und unbefriedigendes Ergebnis¹⁵² oder bleiben – auch wenn die Methode durchaus gewisse Resultate bringt – viele und vielleicht sogar die interessantesten Aspekte ganz unberücksichtigt¹⁵³. Der zu erforschende Bereich des Widernatürlichen lässt sich grob in die drei Kategorien der (in physischer oder logischer Hinsicht) *unnatural storyworlds*, *unnatural minds* und *unnatural acts of narration*¹⁵⁴ unterteilen, wobei der Faktor Figur (auch) der ersten, vor allem aber der zweiten Kategorie zugeordnet werden kann¹⁵⁵. Das Spektrum reicht hier von

¹⁴⁷ Der Einsatz des Widernatürlichen ist allerdings nicht auf die fiktive Erzählung („fiction“) beschränkt; vgl. ebd., S. 130.

¹⁴⁸ Zu den markantesten Beispielen solcher Phänomene (mit Personencharakter im weitesten Sinn) zählen in der traditionellen Fiktion etwa der allwissende Erzähler, das sprechende Tier (wie insbesondere in der Fabel) oder der Held mit übernatürlichen Fähigkeiten (beispielsweise zur Verwandlung in eine andere Person).

¹⁴⁹ Ebd., S. 115.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 131.

¹⁵¹ Ebd., S. 115.

¹⁵² Umgekehrt können bewährte Analysetechniken auch an *unnatural narratives* erprobt und im Hinblick auf ihre Stärken und ihr Entwicklungspotenzial ausgelotet werden; vgl. ebd., S. 124.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 121, 123. Vergleichbar ist diese Sichtweise etwa mit jenen zu Butors Nouveau Roman *La modification*, wonach diese Erzählung – wenn auch zu Lasten seiner wesentlichsten Aussagen oder Charakteristika – wie ein traditioneller Roman gelesen werden könne. Siehe Teil III, Pkt. 3.1.

¹⁵⁴ Alber Jan u.a. in *Narrative* (2010), S. 114, 116, 119, 124.

¹⁵⁵ „Many narratives [...] may radically deconstruct the anthropomorphic narrator, the traditional human character, and the minds associated with them [...]“; ebd., S. 114; vgl. auch ebd., S. 120.

konventionellen Erscheinungsformen (etwa Märchenfiguren wie Zauberern, sprechenden Tieren und Objekten usw.) bis zu bizarren Kunstprodukten im Rahmen neuerer Fiktionsexperimente. Allgemein liegt das Widernatürliche im Figurenbereich meist in der widersprüchlichen Botschaft an den Leser, es mit einer Form von „human mind“ zu tun zu haben, der gleichzeitig mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestattet ist, oder dem es (umgekehrt) an wesentlichen Schlüsselmerkmalen fehlt, die nach empirischem Verständnis einen Menschen und folglich auch einen nach menschlichem Abbild konzipierten fiktiven Handlungsträger ausmachen. Ein homodiegetischer Erzähler kann als Erzählerfigur in doppelter Hinsicht - nämlich auf der Figurenebene wie auf Diskursebene - mit einem solcherart ungewöhnlichen „mind“ behaftet sein. Sichtbar wird seine widernatürliche und oft gerade deshalb interessante Konstruktion vor allem dadurch, dass sich die Rekonstruktion eines in sich logisch fortentwickelten Funktionsträgers durch den Leser (innerhalb eines *„continuing-consciousness frame“*¹⁵⁶) als nicht möglich oder zielführend herausstellt.

Was die surrealistische Erzählung (den „Collageroman“) und den Nouveau Roman als Thema dieser Arbeit betrifft, erscheint eine Figurenuntersuchung anhand der Kategorie des Widernatürlichen im oben beschriebenen Sinn aus unterschiedlichen Gründen problematisch: Im Surrealismus ist die Vereinigung des nach menschlichem Verständnis Widersprüchlichen von vornherein eine der obersten theoretischen Maximen, weshalb hier aus der Identifizierung nicht-mimetischer Repräsentationen als solcher wenig zu gewinnen ist. In den Nouveaux Romans, insbesondere jenen Robbe-Grillet's, ist die nicht-mimetische Darbietung und bewusste Missachtung von Kategorien wie personaler Identität oder räumlicher und zeitlicher Kontinuität ein deklarerter Ausdruck von Schreibkunst. Ob eine nach menschlichem Verständnis lebensnahe Entwicklung auf Figurenebene und ein mimetisches Gesamtbild auf Inhaltsebene überhaupt nicht (also vom Autor selbst nicht) rekonstruierbar wären, oder solche Zusammenhänge nur unkenntlich gemacht und vor dem Leser verborgen gehalten werden sollen, ist im Ergebnis nicht feststellbar und für eine sinnvolle Lektüre dieser Romane letztlich ohne Bedeutung.

¹⁵⁶ Ebd., S. 121. Die Rekonstruktion eines fiktiven (und daher einer Komplettdarstellung nicht zugänglichen) Wesens mit einem „natural mind“ würde so erfolgen, dass der Leser unter Zuhilfenahme seiner Vorstellungskraft und Lebenserfahrungen die im fiktionalen Universum (bzw. der *storyworld*) angebotenen Anhaltspunkte gedanklich verbindet und im Lauf der Lektüre (unter ständigem Nachkorrigieren) zu einem für ihn stimmigen Gesamtbild ergänzt.

Ob und gegebenenfalls in welchem Ausmaß sich sonstige der bislang beschriebenen Ansätze auch in literarischen Werken bewähren können, die Roman- und Erzähltraditionen mit unterschiedlichen Motivationen und Methoden bewusst torpedieren, wird sich vielleicht im Rahmen der folgenden Untersuchungen herausstellen.

*„Et je rêve; et ma tête va. (...) Ma tête
s'est branchée dans le palmier humain.
Extraordinaire panorama romanesque.
Voici tous les personnages fabuleux:
l'épicier, le capitaine d'équipement,
la reine, le chanteur, l'esquimau,
la crémière.“*

(Louis Aragon, Le paysan de Paris)

TEIL II

SURREALISMUS

1. KAPITEL: SURREALISTISCHES FIGURENKONZEPT UND AUTOFICTION

1.1 Die Figur als Träger(in) surrealistischen Gedankenguts

„Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s’y adonnent de le délaisser quand il leur plaît.“¹⁵⁷

In dieser Warnung, die André Breton als Wortführer der Gruppe einschlägiger Aktivisten¹⁵⁸ mit der Herausgabe des ersten surrealistischen Manifests im Jahr 1924 an seine Leser¹⁵⁹ weitergibt, steckt eine grundlegende Information, die bei jedem textanalytischen Vorhaben in Bezug auf den surrealistischen Text - so auch beim Versuch einer Figurenanalyse - im Hinterkopf zu behalten ist: Anders als spezifisch literaturwissenschaftlich Schulen und Stilrichtungen versteht sich der Surrealismus in erster Linie als Weltanschauung, die nahezu alle Lebensbereiche nachhaltig prägen kann und soll¹⁶⁰. Die Tätigkeitsbereiche eines Surrealisten stehen in ständiger Wechselwirkung, sie bedingen, durchdringen und bereichern einander auf einfache und zugleich sehr effektive Weise. Besonders beliebt ist hier die Kreation von Gesamtkunstwerken durch Wechsel zwischen und Kombination von verschiedenen Medien - also der Einsatz der Intermedialität - wobei neben dem Textmedium insbesondere bildende Künste wie Fotografie und Malerei einbezogen werden. Seine großzügig bemessene Freizeit widmet der Surrealist, der in der Regel auch dem Alkohol- und Drogenkonsum zuspricht, dem Flanieren an (auf spezielle Weise) inspirierenden Orten, die in seinem Inneren eine ungezügelte *imagination* und eine positiv konnotierte *folie* anregen und freisetzen. Derartige Rauschzustände unterstützten auch eines seiner Hauptinstrumente literarischen Schaffens, die *écriture automatique*¹⁶¹, die den Einsatz logischer oder moralischer Filter und konzentrierte Denkarbeit im Allgemeinen zur Ordnung und Aufbereitung von Eindrücken nicht zulässt. Surrealistische Werke wurden schon zur Blütezeit der

¹⁵⁷ Breton, *Manifestes*, S. 51.

¹⁵⁸ Intentionsgemäß handelte es sich um einen Männerbund, der Frauen allenfalls als Inspirationsobjekte (euphemistisch: Musen) oder zu besseren Hilfsdiensten wie etwa zum Schriftführen heranzog; siehe auch Pkt. 2.4. Dennoch wurden später auch einschlägige Werke im Surrealismus bewandeter Frauen aufgespürt und auch dem weiblich geprägten Surrealismus Studien gewidmet (vgl. etwa Caws u.a., *Surrealism and Women*).

¹⁵⁹ Leserinnen zählten zum damaligen Zeitpunkt nicht zum unmittelbaren Zielpublikum der Manifeste, weshalb die männliche Form hier nicht geschlechtsneutral zu verstehen ist.

¹⁶⁰ „[...] it worked for a revolution in our modes of thought and in our consciousness of ourselves and the things around us.“ Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 155; vgl. auch ebd., S. 183.

¹⁶¹ Vgl. die im ersten Manifest enthaltene Anleitung zur „Composition surréaliste écrite“ in Breton, *Manifestes*, S. 44 ff.

Strömung auch von kulturell interessierten Frauen gelesen, die insbesondere dank gemeinsamer Gesprächsthemen mit den männlichen Repräsentanten der Gruppe unterschiedliche (insbesondere auch private) Beziehungen pflegten. Aspekte einer solchen Beziehung konnten zu einem späteren Zeitpunkt ihrerseits wieder zum Gegenstand künstlerischer Betätigung im weitesten Sinn werden, wobei Frauen etwa als lebende Modelle für fiktionalen Personen oder als authentische Bildmotive herangezogen wurden. Richtlinien für ein richtiges oder angemessenes Rezipieren der eigenen Umwelt und einen surrealistischen Lebensstil ergeben sich schließlich aus theoretischen Erläuterungen und Reflexionen, welche die vom Autor transkribierten Erlebnisse, Traumbilder und Produkte seiner *imagination* immer wieder unterbrechen, und dem Leser Hilfestellungen zur vollständigen Erfassung seiner Lektüre bieten. Diese in literarischen Werken des Surrealismus regelmäßig enthaltenen Autorenkommentare können neben den Manifesten als Dokumente surrealistischer Theorie gelten. Als weitgehend essayistisch gestaltete Textabschnitte, die auch persönliche Noten der einzelnen Autoren enthalten, verweisen sie zudem auf unterschiedliche Ausprägungen der Literaturperiode.

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich, dass die beiden Fragen „*Comment se lit et se déchiffre un texte surréaliste?*“ und „*Comment se pratique le surréalisme?*“¹⁶² erstens nie inhaltlich getrennt voneinander und zweitens besser in umgekehrter Reihenfolge oder zumindest gleichzeitig zu behandeln sind. Ein Verständnis dafür, wie ein bestimmter Autor den Surrealismus praktiziert und auslebt, bzw. welche Lebensweise er idealer Weise anstrebt, ist nämlich Voraussetzung, um die eigentlichen Höhepunkte seiner Werke, die besonderen Momente des *merveilleux*, zu erkennen. Surrealistische Literatur als Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen ist nicht mit einfachen Romanen oder Essays vergleichbar. Vielmehr handelt es sich um äußerst komplexe Gebilde, die sich Analysen nach altbewährten literaturwissenschaftlichen Herangehensweisen weitgehend entziehen und widersetzen. Traditionelle Forschungsansätze bieten dem Interpreten mehr oder weniger komplexe Vorschläge zur Erfassung verschiedener Teilkategorien (etwa Erzähler- und Figurentypen) an, setzen allerdings in der Regel ein literaturtheoretisches Einverständnis über den Gegenstand und Inhalt der jeweiligen

¹⁶² Durozoi u.a., *Le surréalisme*, S. 10 (Kursiv im Original). In *Paysan* bleiben Akteure, die Ambitionen zeigen, Begegnungen mit dem *merveilleux* (auch gegenüber dem Leser) als unreal zu entlarven, auf die Funktion untergeordneter Nebendarsteller beschränkt; durch ihre Einstellung werden sie zu surrealistischen „Anti-Helden“.

Kategorie voraus. Genau hier treten beim surrealistischen Werk und insbesondere auch bei der Untersuchung fiktionaler Personen die ersten Probleme auf, zumal die Reichweite der Komponente Figur in solchen Erzähltexten meist schon auf den ersten Blick fraglich erscheint. Weder ist ohne weiteres auszumachen, welchen der im Text zahlreich aufscheinenden Personennamen tatsächlich nennenswerte Figurenrollen zugeordnet sind, noch liegt der Fokus der Aussage auf Helden- oder Untaten im Sinn vertrauter klassischer Romane, also einer aktionsreichen und nach traditionellem Empfinden zumindest annähernd schlüssigen Handlung, welche Figuren (in der Funktion als Handlungsträger) für eine aus Lesersicht gelungene Erzählung unverzichtbar macht. Dementsprechend beinhaltet auch Bretons surrealistisches Literaturkonzept deutliche Kritik an der Gestaltung traditioneller Helden und Anti-Helden, insbesondere jener des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts¹⁶³:

„On ne m'épargne aucune des hésitations du personnage [...] Autant de questions résolues une fois pour toutes, au petit bonheur; il ne m'est laissé d'autre pouvoir discrétionnaire que de fermer le livre [...]“¹⁶⁴

Quoi qu'il arrive, ce héros [...] se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs don't il est l'objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l'enlever, le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours de ce type humain *formé*.“¹⁶⁵

„[...] je le sépare [...] de tous les empiriques du roman qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes et les campent physiquement, moralement, à leur manière [...] D'un personnage réel, duquel ils croient avoir quelque aperçu, ils font deux personnages de leur histoire; de deux, sans plus de gêne, ils en font un.“¹⁶⁶

Im Ergebnis beziehen sich alle Kritikpunkte auf die ständige „Formung“, die ungebrochene Beherrschung der Figur durch ihren Autor¹⁶⁷. Der (Anti-)Held des realistischen Romans erhält in der Regel eine umfangreiche Grundausstattung bestehend aus verschiedenen Qualifikationen, einer mehr oder weniger markanten äußeren Erscheinung sowie einer Abstammung und einem sozialen Umfeld. Alles zusammen ergibt eine Art „portrait explicatif“ oder „portrait symbolique“¹⁶⁸, welches

¹⁶³ Dass es im klassischen Roman (etwa bei Proust oder Flaubert) auch Beispiele sehr subtiler Figurengestaltung gibt, blendet die surrealistische Polemik grundsätzlich aus. Die vehemente Ablehnung der klassischen Figur teilen die Surrealisten im Übrigen mit den Autoren der *Nouveaux Romans*; siehe Teil III, Pkt. 1.1.

¹⁶⁴ Breton, *Manifestes*, S. 19.

¹⁶⁵ Ebd., S. 21 (Kursiv im Original).

¹⁶⁶ Breton, *Nadja*, S. 17 f.

¹⁶⁷ Vgl. Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 119.

¹⁶⁸ Vgl. Thérenty, *L'analyse*, S. 150 f.

nach der Intention des Autors gleichzeitig den Charakter dieser Romanperson und die ihr im fiktionalen Universum bevorstehenden Abenteuer vorausahnen lässt. Diese Assoziationen resultieren wieder aus Erfahrungen, die der Leser aus zahlreichen anderen, nach gleichem Modell konzipierten Werken gewonnen hat. Eine solche Figur bleibt immer Teil eines bei Bedarf beliebig reproduzierbaren Typus, der die von den Surrealisten geforderte Spontaneität und Hingabe an den *hasard* gänzlich vermissen lässt. Die Methoden der realistischen Beschreibung bieten zwar auch eine Fülle von Details ohne Symbolwert, welche in erster Linie darauf abzielen, Romanfiguren eine (durch Vergleich mit der gelebten Realität zu bestimmende) Glaubwürdigkeit zu verleihen, bedienen sich dabei aber regelmäßig auch der von Breton vehement abgelehnten „superpositions d’images de catalogue“ und zahlreicher „lieux communs“¹⁶⁹, die ebenfalls wenig Raum für (vor allem nicht durch Handlungsinhalte motivierte) spontane Entwicklungen lassen¹⁷⁰. Gleichzeitig kann der Leser unter solchen Bedingungen keine eigene surrealistische *imagination* ausbilden¹⁷¹. Selbst wenn die komplette Information zu einer bestimmten Figur aus strategischen Gründen, etwa zur Erzielung von Überraschungseffekten, erst zu einem späteren Zeitpunkt, einem mit Spannung erwarteten „Schlüsselmoment“ der Romanhandlung, beigelegt wird, ändert dies nichts an der Vorherbestimmung ihrer Mission im Bereich der Handlungsstränge und ihres spätestens zum Romanende feststehenden Schicksals durch eine im Vorfeld abgeschlossene Planung des Autors. Dass es im surrealistischen Roman- bzw. Erzählwerk nicht darum gehen kann, Figuren als verlässliche Handlungsträger zu etablieren, wird auch ein theoretisch ungeschulter Leser schon bei der ersten Lektüre erkennen.

Bei aller überschwänglich manifestierten Kritik an der traditionellen Romanfigur wird allerdings außer Acht gelassen, dass das Konzept eines bestimmten Figurentypus mit vorhersehbarem Einsatz und Aufgabenbereich auch der surrealistischen Literatur nicht ganz fremd ist. So rekurriert etwa in beiden hier besprochenen Werken, *Nadja* und *Paysan*, die Paradefigur des Großstadtflaneurs als Repräsentant des hingebungsvollen männlichen Surrealisten, der vom jeweiligen Autor unmissverständlich einen speziellen Heldenstatus auferlegt bekommt, sowie auch –

¹⁶⁹ Breton, *Manifestes*, S. 19.

¹⁷⁰ Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 73; Ngetcham, „*Figures*“, S. 185 f.

¹⁷¹ Vernunft und Logik stehen auch der Entfaltung und experimentellen Erforschung der umfassenden und teilweise im Unbewussten verborgenen „*pensée véritable*“ entgegen; vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 74.

im ersten Fall mehr, im zweiten etwas weniger deutlich – der Figurentypus der weiblichen Muse. Überhaupt versprechen die ausgewählten Texte – beide gelten als Hauptwerke des Surrealismus – jeweils eine gewisse Eignung für die Figurenforschung. *Nadja*, eines der bekanntesten Werke André Bretons, des Herausgebers und strengen Verfechters der surrealistischen Manifeste, erschien 1928 in der Blütezeit der Strömung und wird in der Forschung gelegentlich als Roman eingestuft oder zumindest - wie übrigens auch von der Titelfigur „en abyme“ im Text¹⁷² - als solcher bezeichnet¹⁷³. Besonders vielversprechend erscheint hier auch der markante Romantitel, der sich immerhin mit dem vielsagenden Vornamen der mutmaßlichen Titelheldin begnügt. Der zweite Text, Louis Aragons *Le paysan de Paris*, wirkt insgesamt wie ein einziges „surrealistisches Abenteuer“, dessen Genre wohl irgendwo zwischen einer essayistischen Collage und einem Erlebnisroman anzusiedeln ist¹⁷⁴. Romanspezifische Charakteristika sind hier bei erster Betrachtung auf ein Minimum reduziert, was auch die Suche nach Romanfiguren im engeren Sinn erschwert. Großes Potenzial lassen allerdings die sehr ansprechend gestalteten Präsentationen von Situationen des für Aragon besonders bedeutenden *merveilleux moderne* vermuten, in welchen Personen - also Figuren - jedenfalls eine wesentliche Rolle spielen. Auch der Werktitel scheint, ebenso wie bei *Nadja*, zumindest auf einen mutmaßlich wichtigen Funktionsträger in Personengestalt zu verweisen. Beiden Texten gemeinsam ist der Wechsel zwischen theoretisch-reflexiven Abschnitten und narrativen Erlebnissequenzen im engeren Sinn. Letztere bestehen im Fall von *Nadja* vor allem aus (oft vom *hasard* gesteuerten) Begegnungen zwischen dem Protagonisten André mit einer auf ungewöhnliche Weise faszinierenden jungen Frau, die sich „Nadja“ nennt. In *Paysan* geht es eher um eine Fülle unterschiedlicher von der *imagination* des Protagonisten Louis im Ablauf gesteuerter Szenarien, in welchen letzterer „nur“ die Position des Beobachters einnimmt. Der Übergang zwischen unterschiedlichen Textsorten erfolgt in diesen Texten manchmal fließend, manchmal eher abrupt; die Montage von Erlebnis- und Reflexionssequenzen wirkt teils veranschaulichend, teils verwirrend. Anders als beim traditionellen

¹⁷² Vgl. Breton, *Nadja*, S. 117.

¹⁷³ Bei der Behandlung der Genrezugehörigkeit von *Nadja* arbeiten Forscher auffallend oft mit eigenen Definitionen. Für Breton selbst war (zumindest in der Theorie) der Roman als Genre des bürgerlichen Zeitalters grundsätzlich tabu; vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 172; Breton, *Manifestes*, S. 46 f. („Pour écrire de faux romans“).

¹⁷⁴ Pfromm spricht in Bezug auf *Paysan* von einem „Versuch, Poesie [...] und Prosa zu einem autobiographischen Collageroman zu verschmelzen“; Pfromm, *Revolution*, S. 170.

Romanschriftsteller oder Autobiografen richten sich Blick und Aufmerksamkeit des Autors, seines Ich-Erzählers bzw. seines Protagonisten auch nur teilweise auf Vergangenes, sehr häufig aber – wie im Fall des Flaneur von *Paysan* – auf die erlebte Gegenwart und – wie etwa im letzten Abschnitt von *Nadja* – in eine hoffnungsvolle Zukunft. Auch die Einstufung und Zuordnung der erzählenden Instanz sowie die Kontrolle ihrer Beständigkeit kann sich mitunter als schwierig erweisen. In Anbetracht des fragmentarischen Charakters beider Werke erscheint es zweckdienlich, auch die einbezogenen Figuren als „Fragmente“ zu betrachten, welche den Text als solche mitkonstituieren. Da beide Autoren, Breton und Aragon, rein fiktiven (im Sinn von durchwegs frei erfundenen) Akteuren ohne jeglichen Bezug zur eigenen Person offenbar wenig abgewinnen können, lassen sie in der „Hauptrolle“ jeweils einen Ich-Erzähler (zumindest überwiegend) in Form des männlichen Protagonisten auftreten, dem sie jeweils auch den eigenen authentischen Vor- und Nachnamen verleihen. Ergänzend scheinen im textuellen Umfeld jede Menge weitere Namen auf, die sehr oft Personen aus dem realen Lebensumfeld des Autors zuordenbar sind. Auch aufgrund anderer Äußerungen, die eine Wahrheitsbehauptung des Autors suggerieren, wird eine Untersuchung des (auto-)biografischen Charakters der beiden Erzählungen quasi unvermeidlich¹⁷⁵. Stets zu beachten ist jedoch, dass die vom Autor vermittelte Handlung in ständiger Wechselwirkung mit dem „Kryptogramm“ seines eigenen surrealistischen Lebens¹⁷⁶ steht, wodurch ursprünglich historisch belegbare Fakten ihrem originären Kontext entnommen, neu durchmischt und mit neuen Funktionen versehen werden können. Eine zielführende Grundüberlegung des Interpreten liegt wohl zunächst in der Bereitschaft, den vorgefundenen fiktionalen Gestalten eine neue Bedeutung und Funktion zuzugestehen. Die Hauptaufgabe surrealistischer Charaktere dürfte (unabhängig von ihrer eher aktiven oder eher objekthaft-passiven Erscheinung) in einer anschaulichen Illustration dessen liegen, was dem in der surrealistischen Theorie propagierten Lebenswandel, zu dem auch der richtige Einsatz verschiedener Kunstformen gehört, förderlich oder abträglich ist. So können sie etwa als Boten des surrealistischen *merveilleux*¹⁷⁷ einen gewissen Heldenstatus erlangen oder als surrealistische Anti-Helden, die Aufgabe übernehmen, in der Theorie abgelehnte

¹⁷⁵ Siehe dazu Pkt. 1.4 und 2.4.

¹⁷⁶ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 133.

¹⁷⁷ Vgl. Breton, *Manifestes*, S. 27 ff.; Aragon, *Paysan*, S. 16.

Negativwerte zu verkörpern¹⁷⁸. Beschreibungsmethoden sind zwar, soweit sie auf die Herstellung eines *effet de réel*¹⁷⁹ abzielen, verpönt, jedoch letztendlich auch im surrealistischen Text unverzichtbar, um - oft im Zusammenwirken mit anderen Medien - auf dem Papier die Rahmenbedingungen für *hasard*, *folie* und *imagination* zu schaffen, und diese auch dem Leser zu vermitteln. Irreführend können dabei (in Wort oder Bild umgesetzte) Personenporträts wirken, die auf den ersten Blick für etablierte metaphorische oder symbolische Bezüge zu sprechen scheinen. Eine traditionelle Auffassung und Verarbeitung solcher Andeutungen führt hier beim ungeschulten Leser oft zu Frusterlebnissen, zumal das für die Wirksamkeit rhetorischer Bilder entscheidende Element, eine regelmäßig der Lebenserfahrung entnommene Verbindung zweier semantischer Felder, letztendlich fehlt oder zumindest nicht ins Auge springt. Derartige Verbindungen entstehen im Surrealismus eher spontan, willkürlich und gesteuert vom *hasard objectif*.¹⁸⁰ Da die Figur intentionsgemäß nicht über ein nachhaltiges symbolisches Porträt etabliert wird, darf es den Leser auch nicht stören, dass ihre konstituierenden Merkmale sich oft als unbeständig erweisen.

Traditionelle psychologische Ansätze der Figurenanalyse¹⁸¹ stellen grundsätzlich auf eine klassische Typisierung von Romanpersonen ab und gehen daher gerade von jener Vordeterminierung der Handlungsträger aus, welche, wie soeben erörtert, im literarischen Surrealismus strikt abgelehnt wird. Auf surrealistische Erzählungen, deren Helden sich nicht vorab abschließend festlegen oder begrenzen lassen und auch keinen Vorbildern aus der (von gesellschaftlichen Zwängen und dem Streben nach Sinn und Logik dominierten) realen Umgebung des Autors nacheifern, erscheinen sie von vornherein ungeeignet. Es kann davon ausgegangen werden, dass surrealistische Figuren nur über ihre situationsbezogenen Erscheinungsbilder zu erfassen sind, die womöglich eine „Persönlichkeit“ im weitesten Sinn ergeben. An traditionelle Figurenporträts erinnernde Informationen, etwa Angaben zu Namen, Kleidung, Frisur usw., beschränken sich meist auf wenige Zeilen und entfalten grundsätzlich keine psychologische Indizwirkung im klassischen Sinn. Als Mitauslöser oder Bestandteile von Momenten des *merveilleux* eignen sich solche

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 62 f., 76 ff., 157 ff.

¹⁷⁹ Barthes in Barthes u.a., *Littérature et réalité*, S. 81-90.

¹⁸⁰ „Der Zufall ist ihnen [den Surrealisten] das Tor, durch das sie in die Welt des Geheimen, des Verborgenen und des Unbewußten eintreten wollen.“; Wagner in Asholt u.a., *Der Blick*, S. 174.

¹⁸¹ Siehe Teil I, 1. Kapitel.

Details, wie vor allem verschiedene Stellen von *Paysan* zeigen, aber allemal. Vereinzelte Ansätze einer Charakterisierung von Akteuren durch Ausstattung und Umfeld betreffen in der Regel nur Nebenfiguren und Statisten. Auch hier geht es aber nicht um die Gestaltung plastischer Handlungsträger im Hintergrund, sondern offenbar eher um die Intention des Autors, durch mitwirkende Personen auf bestimmte gesellschaftliche Phänomene zu verweisen¹⁸². Auch textorientierte Methoden der Figurenanalyse stoßen im surrealistischen Text bald an ihre Grenzen. So sind etwa die Aktantenschemen nach Propp und Greimas¹⁸³ mit ihren handlungsbezogenen Funktionskategorien für Figuren konzipiert, die in Erzählungen mit (nach bestimmten Mustern durchstrukturierter) starker Handlung tragende Rollen spielen. Gerade eine solche hier unverzichtbare Handlung im traditionellen Sinn wird in der surrealistischen Erzählung nicht oder nur im Ansatz geboten. Ferner würden Schwierigkeiten bei der Zuordnung von Personen und Aktanten bzw. eine mutmaßlichen Vereinigung mehrerer Aktanten in derselben Person¹⁸⁴ in erster Linie zu hochkomplexen Ergebnissen führen, aus welchen kaum sinnvolle Erkenntnisse abzuleiten wären. In Erwägung zu ziehen wäre allenfalls das von Hamond und Jouve entwickelte Konzept der Figur als Gesamtheit von Texteffekten¹⁸⁵, welches sich immerhin auch durch Situationsbezüge und Ausrichtung auf die Leserperspektive auszeichnet¹⁸⁶. Mit hinreichender Sicherheit ist vorerst nur davon auszugehen, dass bei der Untersuchung der Figur wie auch jedes anderen Roman- oder Erzählkonstituenten die surrealistische Theorie mit ihrem Bestreben, der Person im Text „la dimension d’une ‚tentation continue“¹⁸⁷ zu verleihen, selbst das wichtigste Analyseinstrument sein wird.¹⁸⁸

¹⁸² In *Paysan* verweist etwa der Inhalt von Aushängen in der Opernpassage auf die Angst der Kaufleute vor einem Abbruch anlässlich des Ausbaus des Boulevard Haussmann oder suggerieren Kleidungsstücke oder Ladendesigns sittenwidrige Machenschaften bestimmter Kaufleute. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 23 ff., 34 ff., 107 f.

¹⁸³ Siehe Teil I, Pkt. 2.1.

¹⁸⁴ In *Nadja* könnte man etwa davon ausgehen, dass das Unbewusste als Teil des Ich-Erzählers André diesen auf die Suche nach sich selbst schickt. Die Figur Nadja wäre ebenfalls Objekt der Suche, aber gleichzeitig auch Komplementärteil des „sujet“ André usw.

¹⁸⁵ Siehe Teil I, Pkt. 2.2.

¹⁸⁶ Die Wirkung vieler bedeutender Textstellen mit Figurenbezug hängt auch wesentlich vom Rezeptionsverhalten des Lesers ab; siehe Pkt. 1.5.

¹⁸⁷ Durozoi, *Histoire*, S. 73.

¹⁸⁸ Auch Albersmeier weist darauf hin, dass begriffliche Kategorien, die im surrealistischen Roman greifen sollen (etwa ein geeignetes Verständnis von Collage und Montage) jedenfalls auch „die von den beiden Autoren entworfenen Theorien“ zu erfassen haben. Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 127.

1.2 „Le Paris surréaliste“¹⁸⁹ und seine Bewohner

Eine essenzielle Voraussetzung für die Wirkung der beiden hier behandelten Werke, *Nadja* und *Paysan*, ist ihr Schauplatz, die fiktionale Stadt Paris, die sich wiederum aus unterschiedlich wichtigen und zudem wandelbaren Teilschauplätzen zusammensetzt. Naheliegend ist, dass sich „le Paris surréaliste“ als optimales Umfeld für einschlägige künstlerische Betätigungen jeder Art durch andere Highlights auszeichnet als sein kulturell geschätztes, jedoch von den Zwängen des Alltags und falschen Werten¹⁹⁰ beherrschtes reales Pendant¹⁹¹. Zu berücksichtigen ist vor allem, dass viele Örtlichkeiten der städtischen Umgebung im Zusammenhang mit eher fantastisch anmutenden Situationen beschrieben werden, die sich als solche offenkundig nicht an einer historischen Realität messen lassen.

Offenbar hatte jedes Gruppenmitglied seinen persönlich bevorzugten Lieblingsplatz¹⁹², wobei die meisten Örtlichkeiten mit (literarisch zu verarbeitendem) wunderbarem Potenzial im Bereich der „Rive Droite“ gelegen haben dürften. Aus surrealistischer Sicht ist Paris ein „espace de déambulation“¹⁹³ voller auf den ersten Blick unscheinbarer, jedoch (in einem positiven surrealistischen Sinn) verwunschener Orte und Objekte. Bei letzteren handelt es sich wiederum nicht in erster Linie um berühmte, in bekannten Museen und Kunsthallen zur Schau gestellte Meisterwerke, sondern um eher unspektakuläre Gegenstände mit einer gewissen Offenheit für Neues¹⁹⁴ und Eignung zum surrealistischen Kunstobjekt. Die auf den ersten Blick unspektakulär und wenig inspirierende Erscheinung solcher Motive wird in *Nadja* immer wieder durch technisch und künstlerisch unauffällig gehaltene, jedoch in der Regel jeweils eine ganze Buchseite einnehmende Fotografien hervorgehoben und gleichzeitig auf „ökonomische“ (nämlich Beschreibungen einsparende) Weise in den Text eingebracht. Das wunderbare Potenzial dieser Örtlichkeiten und ihres Inventars

¹⁸⁹ Vgl. etwa Durozoi, *Histoire*, S. 175 ff.

¹⁹⁰ Unter Surrealisten ist es etwa verpönt, seine Aufmerksamkeit und Gedanken an „Missstände“ wie geregelte Arbeitsverhältnisse der (für Revolten untauglichen) „braves gens“ zu verschwenden; vgl. Breton, *Nadja*, S. 78.

¹⁹¹ Zu bemerken ist, dass es sich nicht um frei erfundene Örtlichkeiten handelt, sondern um eine Fülle von real belegbaren Einzelschauplätzen, deren soziale oder kulturelle Bedeutung jedoch anders gewichtet ist als in der realen Metropole.

¹⁹² Für Breton ist es die „porte Saint-Denis“, Aragon bevorzugt u.a. die Parkanlagen der „Buttes-Chaumont“. Allgemein beliebt sind bestimmte inspirierend ausgestattete Cafés wie das „Cyrano“ oder das „Certa“, wo die Gruppe regelmäßige (und nach Anordnung Bretons verpflichtende) Versammlungen abhielt. Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 178.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Vgl. Kranzfelder in Schneede, *Begierde*, S. 51.

zeigt sich dem Flaneur erst im Moment des (über den Blick als Schnittstelle geleiteten) Aufeinandertreffens von äußerer und innerer Realität¹⁹⁵, in einem entsprechend passiven Zustand der Aufnahmebereitschaft¹⁹⁶ und unter bestimmten günstigen äußeren Rahmenbedingungen. In sehr vielen Fällen beruht die verborgene Magie auf einer spontanen Vereinigung von Gegensätzen. Im Fall von *Nadja* ist die wichtigste „Rahmenbedingung“ die gleichnamige als eine Art Medium fungierende Titelheldin¹⁹⁷, im Fall von *Paysan* sind es an bestimmten Orten bevorzugt auftretende Ambivalenzen jeder Art und hier auffällig oft besondere Lichtverhältnisse, die den Schauplatz samt seiner unmittelbaren Umgebung in ein Halbdunkel (Dämmerlicht, Zwielflicht) tauchen¹⁹⁸. Durch solche Schlüsselszenen erhält auch der Textfluss eine besondere Dynamik¹⁹⁹.

Im Bereich dieser Arbeit interessiert vor allem die „Bevölkerung“ dieses fiktionalen „Paris surréaliste“. Während Bretons Ausführungen im ersten Manifest sowie auch zu Beginn von *Nadja* relativ leicht erkennen lassen, wie eine (Roman-)Figur nach Ansicht eines surrealistischen Schriftstellers gerade nicht zu konzipieren ist, gestaltet sich die positive Umschreibung eines surrealistischen Figurenbegriffs eher schwierig. Auch wenn man traditionelle Charaktere vor Ort kaum finden wird, stößt man in beiden Texten auf unendlich viele und sehr heterogene „Ansätze“, die vom Leser unter Umständen – manchmal auch nur in einem sehr weiten Sinn - als Figuren rezipiert werden könnten. In zahlreichen Forschungsarbeiten, die sich mit den beiden Erzähltexten auseinandersetzen, und in denen der Fokus weitgehend auf historischen Hintergründen oder sprachlichen Aspekten, auf der Analyse von Reflexionspassagen oder auf Vergleichen theoretischer Ansätze liegt, wurde dem

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 51, 93. Aus der Sicht des Lesers sollte in diesem Moment idealerweise eine Auflösung der „seeming contradiction between the extravagant productions of the unconscious and the documentary deadpan of the camera“ erfolgen; vgl. Krauss u.a. in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 9.

¹⁹⁶ Wagner spricht vom „rezeptiven Ich des Großstadtfaneurs“; Wagner in Asholt u.a., *Der Blick*, S. 166; vgl. auch ebd., S. 177.

¹⁹⁷ „[...] Nadja, archétype de la femme-fée révélant ses pouvoirs en fonction de la disponibilité d'esprit de son compagnon.“; Durozoi, *Histoire*, S. 179. Gemeinsam mit der besonderen (surrealistischen) Variante eines fiktionalen Paris unterstützt sie André bei der Suche nach einem umfassenderen Selbst; vgl. Ngetcham, *Figures*, S. 155 f.

¹⁹⁸ Markantestes Beispiel ist die überdachte, jedoch mit zahlreichen (günstiges Licht fördernden) Glaselementen ausgestattete vom Abriss bedrohte Opernpassage. Vgl. auch Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 131; Daix, *La vie quotidienne*, S. 175 f.

¹⁹⁹ „Il suffit de l'entrée de Nadja pour que cessent les précautions et que le récit prenne son élan qu'il ne quittera plus.“; ebd., S. 315.

Thema (mit gutem Grund?) bislang eher wenig Aufmerksamkeit geschenkt.²⁰⁰ Die Vorstellung von einer Person im engeren Sinn, also einem fiktionalen Menschen, vermittelt in *Nadja* wie auch *Paysan* in erster Linie der jeweilige Ich-Erzähler, der sich über weite Teile des jeweiligen Textes hinweg der Hauptfigur - André bzw. Louis - zuordnen lässt. Auch die Bezugspersonen dieser beiden Protagonisten wie Freunde, Kollegen, flüchtige Bekannte oder Weggefährten, die in der Regel - sofern sie nicht überhaupt anonym bleiben - Namen realer Pendants tragen, treten zweifellos als Personen auf. In *Paysan* erscheinen darüber hinaus Allegorien, fast klassisch personifizierte surrealistische Positiv- und Negativwerte²⁰¹, die teilweise wie Spaltprodukte der Erzählerfigur wirken und mit dieser unter Zurschaustellung menschlicher Attribute (bestimmter Kleidungsstücke oder Körperhaltungen) mittels Dialog in Interaktion treten; mitunter werden sie dabei zu regelrechten Protagonisten eigener Szenarien. Ferner werden in *Paysan* auch per se unbelebte Kunstobjekte, die – wie im Fall der Statuen – Lebewesen grundsätzlich nur abbilden oder artifiziell repräsentieren, oder auch Gebrauchsgegenstände vorübergehend zum Leben erweckt²⁰². Andere oft nur beiläufig erwähnte Wesen oder „Einheiten“ überschreiten die (vom Leser) gefühlte Grenze zur Romanperson insofern nicht, als sie weder im Aussehen noch im Verhalten menschliche Züge aufweisen oder als Gegenstände, Mythen, Ideen u.ä. inszeniert und dem Leser vorgestellt werden. Wie bereits die Ausführungen in Teil I dieser Arbeit gezeigt haben, wird der Figurenbegriff von Forschern verschiedener literaturtheoretischer Provenienz unterschiedlich weit gefasst. Bei der Untersuchung surrealistischer Literatur macht es in Anbetracht der vorangehenden Erörterungen schon im Hinblick auf die Ergiebigkeit des Untersuchungsgegenstands durchaus Sinn, von einem eher weiten Figurenbegriff auszugehen, wobei der Abstraktheitsgrad jedoch nicht zu überspannen ist. Unter diesem Aspekt bietet sich eine leicht modifizierte Version des Figurenkonzepts Forsters²⁰³ an. Als fiktionale Figuren im surrealistischen Sinn gelten demnach individualisierbare Gestalten (nicht unbedingt „actors“ im engeren Sinn), die im

²⁰⁰ Pfromm widmet der Problematik immerhin ein eigenes Kapitel. Vgl. Pfromm, *Revolution*, S. 86 ff. Grundsätzlich erscheint eine Analyse der in den Texten erwähnten Gestalten anhand allgemeiner, nicht primär auf Avantgardewerke ausgerichteter Methoden zwar nicht besonders ergiebig, aber auch nicht unmöglich, da Züge traditioneller Romanfiguren zwar meist sehr reduziert, aber dennoch vorhanden sind.

²⁰¹ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 62 f., 76 ff., 157 ff.

²⁰² So eine plötzlich sprechende Statue, die in diesem Zusammenhang gleich ihr ganzes „Volk“ repräsentiert; vgl. ebd., S. 189 ff.

²⁰³ Siehe Teil I, 1. Kapitel.

jeweiligen Werk – über welches Medium auch immer²⁰⁴ - auf den Plan treten und im konkreten fiktionalen Mikrokosmos als menschliche Lebewesen gelten oder sich zumindest wie solche verhalten.²⁰⁵ Nicht darunter fallen etwa Einheiten, bei welchen der Charakter einer bloßen „idée“ oder eines „sentiment“ dermaßen überwiegt, dass eine Gestalt nach menschlichem Abbild kaum wahrnehmbar ist. Derartige Konstrukte können aufgrund ihres Abstraktheitsgrades inhaltlich eher den Reflexionspassagen zugeordnet werden²⁰⁶.

1.3 Das Porträt im Bild

Eine wesentliche Rolle bei der Figurenrekonstruktion spielen (besonders im Fall von *Nadja*) zahlreich in den Text integrierte Zusatzkomponenten in Form von Fotografien und Zeichnungen²⁰⁷. Albersmeier sieht in der Umsetzung der beiden Werke *Nadja* und *Paysan* unter Einbeziehung von Collage- bzw. Montagekomponenten, also Techniken nicht-literarischen Ursprungs, „eine Absage an die reine Fiktion“ zugunsten eines „neuen intermedialen Romantyps“²⁰⁸. Nach Ansicht der Surrealisten war die Kunst der Fotografie für ihre Zwecke mindestens ebenso gut, wenn nicht noch besser²⁰⁹ einsetzbar als die bildenden Künste der Zeichnung und Malerei, auch wenn teilweise die Meinung vertreten wurde, dass die Wiedergabe von Kunstprodukten aus Fantasie, Traum und realer Wahrnehmung nur im Weg der Malerei artikuliert werden könne. Den Beweis antreten durfte in erster Linie der von Breton wiederholt zu Gruppentreffen eingeladene US-amerikanische Fotokünstler

²⁰⁴ Bekanntlich handelt es sich bei beiden gegenständlichen Werken um besondere Formen der literarischen Collage, also fertige Textgefüge mit „Integration schon vorgefertigter Materialien“ im weiteren Sinn. Zu diesem Begriff und seiner Abgrenzung von dem der literarischen Montage als Modalitäten zur Verknüpfung von Textebenen zu einem „dialektische[n] Produkt eines neuen Bedeutungszusammenhangs“; Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 139, 142.

²⁰⁵ Demnach sind auch die bereits erwähnten Personenallegorien einzubeziehen.

Vollständigkeitshalber ist anzumerken, dass die rhetorische Figur (franz.: „figure“) *als solche* nicht zum Gegenstand dieser Arbeit gehört. Zum Thema „figures“ in den Werken Bretons kann auf die ausführliche Forschungsarbeit Ngetchams („*Figures*“) verwiesen werden.

²⁰⁶ Gemeint ist hier beispielsweise die Vorstellung von der Frau an sich als nächtliches „fantôme adorable“; Aragon, *Paysan*, S. 207 f. Vgl. auch Pfromm, *Revolution*, S. 112 ff.

²⁰⁷ Krauss und Livingston bezeichnen ihren Forschungsgegenstand, das um Fotografien angereicherte surrealistische Werk, als „puzzle“. Vgl. Krauss u.a. in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 9.

²⁰⁸ Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 149. In *Nadja* findet man „literarisch-optische“ Montagen zwischen Text und Foto sowie „innerliterarische“ bzw. „inneroptische“ zwischen verschiedenen Textpassagen bzw. Fotokategorien; vgl. ebd., S. 141 f.

²⁰⁹ „[...] painting was too deliberate, too difficult, too *learned* and skill-dependent an activity ever to take its place as a procedure equivalent to automatic writing.“ Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 159 (Kursiv im Original); vgl. auch ebd., S. 160, 176, 183.

Man Ray²¹⁰, dessen Aufnahmen überwiegend zur Suche nach Spuren von *imagination* und *rêve* einladen. Daneben verwendete Breton in seinen eigenen Werken, so auch in *Nadja*²¹¹, auf den Betrachter betont nüchtern wirkende Ortsaufnahmen, zu deren Musterbeispielen jene von Jacques-André Boiffard, einem Medizinstudenten, Fotografen und Assistenten Man Rays²¹². Diese dienen oft (wenn auch nicht in allen Fällen ausschließlich²¹³) Dokumentationszwecken und ersetzen damit aufwändige und der *imagination* hinderliche Beschreibungspassagen²¹⁴. Bei den abgebildeten Örtlichkeiten handelt es oft um Motive, die in der Wahrnehmung des Lesers erst durch eine entsprechende Referenz im Text ihre besondere Wirkung entfalten, indem sich beim Aufeinandertreffen zweier (unterschiedliche Wahrnehmungsweisen erfordernder und insofern „gegensätzlicher“) Medien ein „poetischer Funke“ entzündet²¹⁵. Die per se neutralen, nicht etwa durch Fotomontage oder sonstige Verfahren künstlerisch weiterbearbeiteten Aufnahmen bilden (dem Roman) präexistente Einheiten – hierzu zählen Personen ebenso wie Stadtlandschaften und abfotografierte Kunstwerke – mit meist historisch belegbarer Bildbotschaft ab. Durch das Verfahren der literarischen Montage werden sie in den Text eingebracht und unterliegen dabei (nur) insofern der Kreativität des Autors, als sie im konkreten Zusammenhang neue und unerwartete Funktionen zugewiesen erhalten können²¹⁶. Stehen Wort und Bild zueinander nicht in einem deutlichen Verhältnis der Explikation bzw. beschränkt sich der Text mehr oder weniger auf die Erwähnung der bloßen Existenz des abgebildeten Motivs, spricht dies für eine Verwendung zur deskriptionssparenden Illustration.

²¹⁰ Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 121. Man Rays Aufnahmen zeichnen sich vorwiegend dadurch aus, dass sie die Einschätzung der Fotografie als „a record of simple external reality“ widerlegen und sich dem Betrachter als Darstellungen eines „true visual surrealism“ präsentieren. Vgl. Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 159.

²¹¹ In diesem Werk geht es mit Ades' Worten ausgedrückt überhaupt weniger um „surrealist photography“ als um „photography in the service of surrealism“; ebd., S. 187.

²¹² Vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 66.

²¹³ Albersmeier thematisiert Ergebnisse anderer Forscher, wonach der von Breton selbst propagierte Zweck der Deskriptionsvermeidung in *Nadja* tatsächlich nur äußerst selten erfüllt sei. Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 140, 142.

²¹⁴ Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 170; Kranzfelder in Schneede, *Begierde*, S. 17; Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 161.

²¹⁵ Vgl. Kranzfelder in Schneede, *Begierde*, S. 15, 17. Zu bemerken ist auch, dass die jeweils neutral inszenierten Motive fast immer ein markantes Detail (etwa eine Inschrift oder im Fall der Personenporträts ein bestimmtes Erscheinungsmerkmal) enthalten, welches gleichzeitig die Hauptverbindung zum geschriebenen Text herstellt; vgl. Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 163. Vgl. ferner die Ausführungen zur surrealistischen „Funkensprungmetapher“ in Wagner, *Technik und Literatur*, S. 64 f., 256.

²¹⁶ Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 140, 142.

Die 1964 in ihrer Letztfassung aufgelegte Version²¹⁷ der französischen Originalausgabe enthält insgesamt 48 Abbildungen, und zwar überwiegend Schwarzweiß-Fotografien, einige kindlich anmutende Freihandzeichnungen sowie eine etwas komplexer wirkende Collage aus einem Scherenschnitt und einem gezeichneten Frauenkopf, angereichert um einzelne Schriftzeichen²¹⁸. Alle diese Bilder (im weitesten Sinn) nehmen entweder alleine oder in Kombination untereinander eine ganze Buchseite ein und sind dort – anders als in anderen surrealistischen Illustrationsmodellen²¹⁹ – jeweils mit einem Untertitel in Form eines Zitates aus dem geschriebenen Text versehen, der auch auf die entsprechende Seitenzahl verweist²²⁰. Umgekehrt verleiten die verwiesenen Textstellen von sich aus kaum zur Suche nach einem zugehörigen Bild. Die Abbildungen wirken teilweise etwas fehlplatziert, da sie nicht immer zum unmittelbaren inhaltlichen Kontext des geschriebenen Textes gehören, während sich die passende Textstelle etwas weiter hinten oder vorne befindet. Ein bequemes „Mitschauen“ wie in einem Bilderbuch wird dem Leser nicht möglich gemacht, da dieser bei jeder Abbildung entweder darüber informiert wird, dass er den zugehörigen Text schon konsumiert (und dabei vielleicht gar nicht bewusst wahrgenommen) hat, oder aber den Hinweis erhält, dass die an dieser Stelle gelieferte Bildbotschaft noch unvollständig ist. Die Entscheidung des Autors, bestimmte im Text erwähnte Dinge, örtliche Gegebenheiten und insbesondere auch Personen mehr oder weniger neutral zu visualisieren, andere aber ausschließlich in Worten vorzustellen, erscheint auf den ersten Blick willkürlich. In manchen Fällen ist ein konstruktiver (das Geschriebene veranschaulichender) Beitrag kaum erkennbar, in anderen erscheint die angebotene Illustration auf den ersten Blick entbehrlich.²²¹ Zur Bildreihe zählen auch mehrere Personenfotografien, die jeweils eine ganze Seite einnehmen und (historisch belegbar) einzelne Persönlichkeiten aus dem Lebensumfeld des Autors Breton abbilden. Nicht zuletzt,

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 141; Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 189 (Anm. 11).

²¹⁸ Breton, *Nadja*, S. 144.

²¹⁹ Vgl. Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 159.

²²⁰ Durch den Seitenverweis ist auf einfache Weise sichergestellt, dass der Leser zumindest physisch einen schnellen Bezug zwischen Wort und Bild herstellen kann. Auf der mentalen Ebene ist hingegen hohe Konzentration gefordert; der Rezeptionsprozess verläuft „inkohärent, fragmentarisch und der Diskontinuität ausgeliefert“; Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 141.

²²¹ Nach Albersmeier unterstreicht eine „kunstlos-banale wie leblos-menschenleere Faktur“ den „anekdotisch-dokumentarischen Stil“, die Einbeziehung von Fotos als solche auch die Wahrheitsbehauptung des Autors. Vgl. ebd., S. 142 und Pkt. 1.4.

wenn auch erst gegen Ende des Romans, erhält schließlich Breton selbst²²² einen Platz in dieser „Fotogalerie“, welche auf den ersten Blick aus typischen Porträtaufnahmen²²³ besteht. Die neben dem Namen einer Person zum wichtigsten „gesellschaftlichen Identifikationsrepertoire“²²⁴ zählende Porträtfotografie mit einer großen Bandbreite von Einsatzmöglichkeiten (vom amtlichen Identitätsnachweis bis zum privaten Andenken) erfolgt zweck- und funktionsbedingt nach bestimmten Richtlinien. In der Regel geht es dabei um die neutrale Wiedergabe der äußeren Erscheinung einer Person in maximaler Realitätsnähe, während die Dokumentation des unmittelbaren Umfelds und der dortigen Geschehensabläufe sowie das Einfangen von Emotionen weit in den Hintergrund treten. Thematische Bezüge können allenfalls durch mitabgebildete Objekte im weitesten Sinn (beispielsweise Berufs- oder Festkleidung) hergestellt werden. Im Fokus der Dokumentation steht jedenfalls alleine die Person. Im Bereich des Surrealismus und seiner besonderen Prämissen sind diese herkömmlichen Funktionen – ebenso wie die Zeugnisfunktion des Mediums Fotografie im Allgemeinen – näher zu hinterfragen. Der Porträtierung des lebenden Menschen durch ein Foto wird hier insofern eine Absage erteilt, als die Reduktion einer Person auf eine Momentaufnahme des empirischen Ich (bzw. seiner äußeren Erscheinung) das „wahre, bewegliche Ich“ verfehlen müsse²²⁵. In *Nadja* bringt der häufige Einsatz der Rahmenteknik die abgebildeten Personen in einen Status zwischen Subjekt und Objekt. Für den Geltungsbereich des Romans werden sie quasi aus der belebten Sphäre herausgenommen und – transformiert in eine Fotografie – anderen mehr oder weniger surrealistisch interessanten Objekten oder Orten gleichgestellt. Ferner unterstreicht das neutral gehaltene Porträtfoto ein allgemeines Charakteristikum der Fotografie als Simulanten des Blicks²²⁶: Obwohl diese ein Zielobjekt im weitesten Sinn in einem (mit Knopfdruck fixierten) Augenblick so getreu wie kein anderes Medium abbildet, zeigt das Resultat, das Foto als solches, nie eine endgültige Wahrheit oder Realität, sondern nur eine bildhafte Oberfläche des Motivs²²⁷ und insofern eine Fülle möglicher verborgener Wahrheiten.

²²² Vgl. Breton, *Nadja*, S. 174. Auch in diesem fotografischen Selbstporträt kann man die Bekräftigung einer autobiografischen Wahrheitsbehauptung des Autors sehen.

²²³ Nach der von Ades (nach Beiträgen in der Zeitschrift *La Révolution surréaliste*) erstellten Typisierung würden diese in die Kategorie der „Straight photographs (street scenes, portraits usw.)“ fallen. Vgl. Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 156.

²²⁴ Hötter, *Surrealismus und Identität*, S. 103.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Vgl. Kranzfelder in Schneede, *Begierde*, S. 19.

²²⁷ Vgl. ebd.

Das Foto entscheidet daher nicht, sondern wirft Fragen auf und es stellt dar, während es verbirgt. Die tatsächlichen Vorgänge im Inneren der aufgenommenen Personen lassen sich bestenfalls errahnen. Auch die Mimik der in *Nadja* abgebildeten Persönlichkeiten entspricht einer typischen neutralen Porträtpose; allenfalls lässt sich ein unverbindliches Lächeln, Langeweile oder Gedankenabwesenheit hineininterpretieren. Bis auf einzelne Ausnahmen (wie etwa die orientalische Kopfbedeckung der Seherin Madame Sacco²²⁸) gibt die Erscheinung der abgebildeten Personen per se auch keinen Hinweis auf ihre allfällige Funktion im Romangeschehen. Insofern läge es am zugehörigen Textabschnitt, den *regard* des Lesers mit Worten zu lenken und im Gesicht einer solchen Person den Ansatz einer (magischen) Botschaft zu erkennen oder auf Aspekte ihres momentanen Befindens rückzuschließen. Die betreffenden Textstellen sind in dieser Hinsicht allerdings meist wenig ergiebig, sodass die meisten Porträts trotz Text jeder beliebigen Auslegung offen stehen und ihre rätselhafte Neutralität behalten. Daraus kann zunächst geschlossen werden, dass ein situationsbezogenes „Innenleben“ der abgebildeten Romanpersonen (also der „Alter Egos“ der abgebildeten historischen Persönlichkeiten auf Figurenebene) für das Romangeschehen nicht relevant ist und ihre Einführung andere Gründe hat. Eine Gemeinsamkeit zwischen porträtierten Personen besteht insofern, als sie nach den einschlägigen Schilderungen und Hinweisen im Text im Weg des *hasard objectif* in das Leben des Protagonisten André (und der Suggestion nach auch in jenes des Autors Breton) getreten sind. Als gleichartige Zufallsprodukte symbolisieren sie nach Albersmeier gemeinsam eine „Freiheit“, die schließlich von der – insofern alle anderen Romanpersonen übertreffenden – Titelheldin Nadja „in zugleich reiner und [...] unreal-utopischer Weise inkarniert“ wird.²²⁹

Die ersten drei Fotoporträts²³⁰ – sie stammen alle vom „Hausfotografen“ Man Ray – zeigen je einen Vertreter aus dem Kollegenkreis des Autors Breton, nämlich Paul Éluard, Benjamin Péret und Robert Desnos. Éluard trägt bürgerlich konservative Kleidung, zeigt einen ernsten, emotionslosen Gesichtsausdruck und hat eine vorteilhafte Porträtpose eingenommen, wie sie von fachkundigen Personenfotografen

²²⁸ Breton, *Nadja*, S. 91.

²²⁹ Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 144. Auch die mit Hilfe der Ortsaufnahmen entworfene ganz besondere fiktionale Gesamttopografie von Paris spiegelt die mysteriöse Ausstrahlung der Titelfigur; vgl. ebd., S. 145.

²³⁰ Breton, *Nadja*, S. 28, 32, 34.

typischerweise für solche Zwecke angewiesen wird. Der auf den Namen beschränkte Kommentar unter dem Bild suggeriert, dass sich die Botschaft im Wesentlichen auf die Existenz dieses Surrealisten und sein zufällige Wiederbegegnung mit André beschränkt, nachdem bei einem Theaterstück Apollinaires unbekannter Weise ein erster Kontakt hergestellt wurde.

„[...] j'entre en correspondance avec Paul Éluard sans qu'alors nous ayons la moindre représentation physique l'un de l'autre. Au cours d'une permission, il vient me voir : c'est lui qui s'était porté vers moi à *Couleur du Temps*.“²³¹

Quasi zum Beweis gegenüber dem Leser wird mittels Foto das äußere Erscheinungsbild des neuen Bekannten beige stellt. Auch der nächste ebenfalls in bürgerlicher Kleidung und unauffälliger, porträtfreundlicher Pose abgebildete Kollege Benjamin Péret, traf laut Information im Text unter ungewöhnlichen Umständen mit André zusammen. Dabei war bereits eine geheimnisvolle Frau als „Medium“ (und vielleicht Vorbotin Nadjas) im Spiel, die über die Anforderung einer Zeitschrift, eines weiteren Mediums, den Kontakt zwischen den beiden Surrealisten herstellte. Ebenso wie Éluard sieht Péret frontal in die Kamera und damit dem Leser direkt in die Augen. Ein auffallender Unterschied zeigt sich in einer freundlicheren Mimik Pérets, welche zwar auch als aufgesetzt, spöttisch oder reserviert²³² interpretiert werden kann, die betonte Objektivität jedoch bereits etwas schwinden lässt. Das nachfolgende Foto-Set besteht aus zwei Momentaufnahmen aus einer (am oberen und unteren Bildrand angedeuteten) Fotoserie vom gerade surrealistisch aktiven Robert Desnos. André erläutert, dass der Kollege sich hier gerade in einem kreativen Zustand befindet, der die sogenannte „*époque des sommeils*“²³³ repräsentiert. In dieser Schaffensphase ging es darum, durch das Herstellen von Traumzuständen im weitesten Sinn einem dem Menschen innewohnenden psychischen Automatismus zum Durchbruch zu verhelfen und mit diesem zu experimentieren. Das künstlerische Resultat bestand entweder aus der (von einer anderen Person erstellten²³⁴) Mitschrift von im Halbschlaf geäußerten Sätzen oder eigenhändigen stenografischen

²³¹ Ebd., S. 29 (Kursiv im Original).

²³² Vgl. Sutton, *La relation*, S. 27.

²³³ Breton, *Nadja*, S. 35 (Kursiv im Original).

²³⁴ Mitunter kamen dabei auch Frauen, vor allem Bretons Ehefrau Simone, zum Einsatz. Auf einer Fotomontage aus dem Material Man Rays ist diese als (die von den Männern hervorgerufenen Botschaften) aufzeichnende Sekretärin dargestellt. Vgl. Schneede in Schneede, *Begierde*, S. 169 f.

Traumprotokollen.²³⁵ Da bei diesen Experimenten jegliche Einschränkung und Modifizierung durch stilistisches oder sonstiges Regelwerk untersagt war, ergab sich das Kunstwerk quasi „nebenbei“. Die Serienabbildung von Desnos kann – insbesondere in Anbetracht ihres Urhebers Man Ray – zum Beispiel als geheimnisvoller *objet trouvé* betrachtet werden, der dem Betrachter ein von außen undurchsichtiges und potenziell vielfältiges Eigenleben präsentiert²³⁶. Nach anderer Ansicht suggerieren diese Fotos als solche (mangels optischer Aufnahmetricks oder entsprechender nachträglicher Bearbeitung) weder eine geheimnisvolle Einfallsporte für den *merveilleux*, noch porträtieren sie die Persönlichkeit einer Figur namens Robert Desnos. Vielmehr gehe es dabei um eine Art didaktische Pseudo-Dokumentation²³⁷ surrealistischer Betätigung und zeige Desnos nur ein typisches Medium der *écriture automatique*, der „véritable photographie de la pensée“²³⁸. Sutton sieht in der Abfolge der Porträts der drei genannten Surrealisten Sutton eine „progression“ im Sinn einer schrittweisen Heranführung des Lesers an den „style de l’auteur“²³⁹.

Die nächsten beiden mit einigem Abstand aufeinanderfolgenden Personenfotografien²⁴⁰ sind Frauen gewidmet: Die Aufnahme der Schauspielerin Blanche Derval, grundsätzlich ebenfalls ein typisches (diesmal vom Pariser Fotografen Henri Manuel angefertigtes) Porträtfoto, scheint kunstvoller angelegt als etwa jene von Éluard und Péret. Die Schwarzweiß-Technik wird hier zusätzlich durch den Einsatz von Licht und Schatten akzentuiert, wodurch die abgebildete Person mehr Struktur erhält. Der dunkle Hintergrund bietet einen starken Kontrast, der die vom Erzähler im Text explizit betonte Schönheit der Frau hervorhebt. In einer Dreivierteldrehung zur Kamera positioniert richtet sie ihren verträumt oder alternativ gelangweilt wirkenden Blick am Betrachter vorbei ins Leere, was der Ausdrucksstärke ihrer Augen keinen Abbruch tut. Ganz nach dem Geschmack der

²³⁵ Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 46. Die zum gemeinsamen Experimentieren zusammentretende Gruppe war insofern gleichzeitig „Freundschaftsbund und Produktionsgemeinschaft“; Schneede in Schneede, *Begierde*, S. 11.

²³⁶ Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 142 f. In die gleiche Kategorie fallen nach dieser Ansicht das Porträt der Hellseherin Madame Sacco und die (auf einen Ausschnitt aus Oberschenkeln und Händen reduzierte) Frau aus dem Musée Grévin. Vgl. ebd.; Breton, *Nadja*, S. 91, 178.

²³⁷ Desnos war (ebenso wie etwa auch René Crevel) ein Hauptakteur der in Bretons Räumlichkeiten stattfindenden Experimente mit Hypnose und psychischem Automatismus, mit deren Dokumentation regelmäßig Man Ray beauftragt war; die gegenständlichen Fotos zeigen offenbar eine „gestellte Szene im Bureau“. Vgl. Schneede in Schneede, *Begierde*, S. 169.

²³⁸ Vgl. Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 139 (mit weiteren Nachweisen).

²³⁹ Sutton, *La relation*, S. 27.

²⁴⁰ Breton, *Nadja*, S. 56, 91, 129.

Surrealisten entsprechen Handlung und Inszenierung des blutrünstigen Theaterstücks „*Les Détraquées*“, in dem Derval im „Théâtre des Deux-Masques“ die Hauptrolle spielt²⁴¹. Die Gesamtpräsentation spricht für eine gewisse Wertschätzung dieser Frau – einer weiteren Vorbotin Nadjas – aufgrund ihrer Eignung zur surrealistischen Muse. Die Seherin Madame Sacco, welche vor allem durch ihre Berufskleidung, eine orientalische Kopfbedeckung, hervorsticht, wird erst anlässlich von Andrés „Tagebuchaufzeichnungen“, im Rahmen des Eintrags vom 6. Oktober mittels Porträtfoto (hier ohne Angabe des Urhebers) vorgestellt. Die Ausführung des Porträts mit dunklem Hintergrund, auffälligen Schwarzweiß-Kontrasten, betonten Augen und an der Kamera vorbeischweifendem Blick wirkt ähnlich wie bei dem von Blanche Derval. Nach Andrés (beiläufig in eine Fußnote verpackten²⁴²) Bemerkungen im Text handelt es sich um die Wahrsagerin seines Vertrauens, die wiederum – diesmal im Wortsinn bzw. direkt auf der Fiktionsebene – auf die Titelheldin Nadja verwiesen, nämlich André diese Begegnung indirekt vorhersagt hat. Die Kleidung der Seherin kann beim Betrachter auch den Eindruck erwecken, dass diese (ähnlich wie Desnos im oben besprochenen Foto aus der *epoque de sommeils*) gerade als Medium aktiv ist. Insofern rekurriert in dieser Fotografie auch das im ganzen Text präsente (und im Surrealismus generell verbreitete) Motiv des weiblichen Vorhersehens, hinter dem ein allfälliger Realitätsbezug²⁴³ zurücktritt. Ergänzt wird die Frauenporträtserie durch die einzige und sehr reduzierte fotografische Abbildung der Protagonistin Nadja in Form einer vierfachen Reproduktion eines gänzlich auf die Augenpartie reduzierten Fotosegments. In vier leicht unterschiedlichen Helligkeitsstufen werden Nadjas direkt in die Kamera gerichtete und den Blick des Betrachters erwidernde „yeux de fougère“²⁴⁴ besonders in Szene gesetzt. Das Gesamtbild lässt die Umrisse eines (von den vier

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 46 ff. Albersmeier sieht dieses Porträt - wie auch das inhaltlich zugehörige Szenenbild aus dem Theaterstück „*Les Détraquées*“ oder diverse abgebildete Orte der Begegnung - in einer Kategorie von Fotos mit Illustrations- und Beglaubigungsfunktion für (dem Text nach) Gesehenes und Gehörtes; vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 142. Als Protagonistin des (nach traditionellem) Kunstverständnis wenig niveauvollen Bühnenstückes steht diese Schauspielerin für das surrealistische Potenzial des Einfachen, in diesem Fall von „les spectacles les plus naïfs“; Durozoi, *Histoire*, S. 179. Darüber hinaus fungiert sie als Botschafterin einer den Surrealisten eigenen Sympathie für das Establishment erschütternde Verbrechen; vgl. Kranzfelder in Schneede, *Begierde*, S. 18.

²⁴² „[...] M^{me} Sacco, voyante [...] qui ne s'est jamais trompée à mon sujet [...]“; Breton, *Nadja*, S. 93.

²⁴³ Aufgrund der Anführung einer konkreten Geschäftsadresse („M^{me} Sacco, voyante, 3, rue des Usines“) wäre die Existenz eines realen Pendants dieser Figur zumindest um die Zeit der Erscheinung des Romans möglich gewesen.

²⁴⁴ Ebd., S. 129.

Nasenrücken gebildeten) Farnkrautstängels mit Blättern erkennen. Die Struktur des Farnkrauts kann eine mögliche Blickvielfalt und - in Verbindung damit – vielfältige Facetten einer Persönlichkeit suggerieren²⁴⁵.

Im letzten Abschnitt von *Nadja* ist eine weitere, diesmal wieder männlich besetzte Porträttrilogie²⁴⁶ zu finden. Das erste Foto in der Reihe zeigt den Leiter der seinerzeit real bestehenden psychiatrischen Anstalt Sainte-Anne²⁴⁷, dem ersten Ort der Unterbringung von Léona D., Nadjas realem Alter Ego. Der Professor der Psychiatrie trägt entsprechend seiner hohen Position einen Anzug; sein direkt in die Kamera gerichteter Blick wirkt ernst und gleichzeitig etwas ängstlich. Für André (und Breton) steht diese mit verbalem Angriff auf die äußere Erscheinung herabgewürdigte²⁴⁸ Autoritätsperson für das sinnlose und aus surrealistischer Sicht kontraproduktive Bestreben der Psychiatrie, den Wirkungskreis psychisch Kranker und deren psychotisch bedingten Spontaneitäten zu unterdrücken oder diese und vor allem sozial schwächere Patienten grundfalsch zu behandeln²⁴⁹. Der Leser erhält hier einerseits (vom Autor Breton) einen Anstoß zur Neubewertung der „hystérie“²⁵⁰ im Sinn des Surrealismus. Auf der Handlungsebene rechtfertigt André damit - auch vor sich selbst - seine Entscheidung, den Kontakt mit Nadja abubrechen, sie als endgültig (an die Psychiatrie) verloren anzusehen. Der durch die Rahmentchnik erzielte Objektivierungseffekt intensiviert sich auf dem zweiten Foto, welches eine historische Persönlichkeit, Henri Becque, quasi in doppelter Verdinglichung durch den Einsatz einer weiteren Form der bildenden Kunst, nämlich als Statue abbildet²⁵¹. Ein solches Personendenkmal – im Fall seiner Fotografie entsteht ein „Porträt des Porträts“ – gehört zu jener Art von Gegenständen, die auf den Surrealisten im positiven wie im negativen Sinn eine ungeheure Faszination ausüben können. Der aus Lesersicht wohl wenig inspirierende steinerne „Becque“ wirkte, wie André berichtet, mit seinen künstlichen „Gesichtszügen“ auf die geborene Surrealistin Nadja

²⁴⁵ Vgl. Sutton, *La relation*, S. 31.

²⁴⁶ Breton, *Nadja*, S. 162, 170, 174. Eine Gemeinsamkeit liegt in einem gewissen „air grave, fantôme“; vgl. Sutton, *La relation*, S. 34.

²⁴⁷ Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 170 (Fn 116); siehe auch Pkt. 2.4.

²⁴⁸ „[...] avec ce front ignare et cet air buté qui le caractérisent [...]“; Breton, *Nadja*, S. 161.

²⁴⁹ Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 170, 172.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 173.

²⁵¹ Kunstwerke werden im Weg der nivellierenden Reproduktion durch die Fotografie anonymen (gefundenen) sowie speziell angefertigten Aufnahmen gleichgestellt. Vgl. Kranzfelder in Schneede, *Begierde*, S. 18.

so anziehend, dass sie in ihm eine Art persönlichen Ratgeber sah.²⁵² Den Abschluss dieser Teilserie bildet schließlich ein Fotoporträt des Autors persönlich. Breton hat den Blick in einer typischen (vom Fachmann angeleiteten) Porträtpose abgewendet; auch sein Gesichtsausdruck erscheint künstlich in Szene gesetzt. Ferner wirft dieses Foto zum Schluss noch einmal die Frage nach dem autobiografischen Charakter der Erzählung auf. So könnte etwa erwogen werden, ob André bei seiner Selbstsuche letztlich sein Ziel erreicht hat und das Foto als endgültiger „Beleg“ der Identität von Erzählerfigur und Autor bzw. als Bekräftigung einer solchen Behauptung dienen soll²⁵³. Der Lichteinfall von hinten scheint über den Umriss der Lichtfläche eine Verbindung zum allerletzten Foto herzustellen, welches mit seinem (ähnlich umrissenen) Sonnenaufgang hinter dem Wegweiser von „Les Aubes“²⁵⁴ auf das bevorstehende Zusammentreffen mit der idealisierten „Toi“ des letzten Abschnittes²⁵⁵ verweist. Während sich im Lichtfeld hinter Breton bereits dieser erhoffte persönliche „amour fou“ ankündigt²⁵⁶, blickt der Mann auf dem Foto (noch immer) in die Gegenrichtung. Die zu Beginn des Romans gestellte und während der Zeit mit Nadja wiederholt aufgeworfene Identitätsfrage, die auch von André immer wieder unter dem Aspekt der Ergänzung durch das Weibliche thematisiert wurde, erscheint insofern durch die fotografische „Selbstporträtierung“ des Autors noch nicht gelöst.

Im Ergebnis scheint naheliegend, dass die eigentliche Botschaft der Porträtaufnahmen in *Nadja* nicht die abgebildeten Personen als solche sind, sondern dass es mehr um das über sie vermittelte oder eben nicht vermittelte surrealistische Potenzial geht. Eine wichtige Rolle spielen in diesem Zusammenhang offenbar (vor allem das weibliche) Auge und der *regard* im Allgemeinen, der dem Betrachter entweder durch direkt Erwidern seines Blicks oder eine unbestimmte Zielrichtung Rätsel aufgeben will:

„The photographic portrait, read in the context of *Nadja* as a montage text, hovers in an indeterminate space, between iconic likeness and enigmatic sign [...]“²⁵⁷

²⁵² Andernorts wird (etwa in Aufnahmen Boiffards) die paradoxe Wirkung des Podests hervorgehoben, welches schon per se jede Bemühung des Künstlers um ein lebensechtes Abbild einer Person sabotiere. Vgl. Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 165.

²⁵³ Siehe auch Pkt. 1.4.

²⁵⁴ Breton, *Nadja*, S. 181.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 184 ff.

²⁵⁶ Bretons Roman *L'amour fou* knüpft als eine Art „Fortsetzung“ thematisch an den letzten Abschnitt von *Nadja* an. Zu den historischen Parallelen siehe Pkt. 2.4.

²⁵⁷ Adamowicz, *Surrealist collage*, S. 151.

Auf einen Betrachter und Leser, der die richtige Grundeinstellung mitbringt, können auch diese besonderen Figuren wie „pôle[s] d’attraction“²⁵⁸ wirken und (allenfalls im Zusammenwirken mit dem geschriebenen Text) eine Einfallsporte für den *hasard objectif* und den *merveilleux quotidien* bieten. Insofern kann man sie als konstruktive Hilfsfiguren bezeichnen, die den aufnahmebereiten Leser durch die Erzählung führen.

Eine etwas andere Betrachtung erfordern die zumindest auf der Handlungsebene von Nadja persönlich angefertigten Zeichnungen als abgebildete Dokumente, die weder der unmittelbaren Textillustration dienen noch eine Interpretationshilfe darstellen²⁵⁹. Die Zeichnungen enthalten fantastische Gebilde, die – entsprechend den Anforderungen des Surrealismus – durch Überlagerung und Verschmelzung semantisch nicht oder kaum verbundener Einheiten zustande gekommen sind und umso ausdrucksstärker wirken, je weniger ihre Bestandteile aus logischer Sicht miteinander harmonieren. Im Zusammenwirken mit Andrés verbalen Schilderungen von Szenarien, die Nadja in Paris inspirieren, ihr geradezu übernatürliche Fähigkeiten verleihen, entlarven sie diese in einem positiven Sinn als bekennende Surrealistin. Für André ist Nadja eine Muse, die den Surrealismus aktiv auslebt und aus ihm ihre Macht bezieht. Die verbildlichten Äußerungen ihres Unbewussten, die dem Anschein nach spontan und als „Kritzeleien“ ohne jede Rücksicht auf ästhetische Parameter²⁶⁰ zu Papier gebracht wurden, geben auch dem Leser Einblick in Nadjas besonders ausgeprägte *imagination*. Trotz Fehlens objektiver Logik bleibt dabei (anders als bei den fotografischen Porträts) wenig Raum für freie Interpretationen Dritter. Gerade die hier offen zur Schau gestellte Vereinigung größtmöglicher Widersprüche²⁶¹, die den Erfahrungen des surrealistisch nicht geschulten Betrachters fremd sind, hemmt dessen eigene Fantasie und zwingt ihn gleichzeitig zur Akzeptanz. Das Innenleben der Protagonistin stellt sich im Augenblick ihres künstlerischen Aktes eben so und nicht anders dar. Allenfalls bleibt

²⁵⁸ Breton, *Nadja*, S. 38.

²⁵⁹ Vgl. Ades in Krauss u.a., *L’Amour fou*, S. 161.

²⁶⁰ Hier zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zu den „Manipulated photographs (double exposures, double printings, rayographs, photomontages)“, etwa jenen Man Rays, deren ebenfalls surreale Inhalte gerade durch das handwerkliche Geschick des Kunstfotografen erzielt werden. Vgl. ebd., S. 156.

²⁶¹ Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 74.

auf der Handlungsebene²⁶² noch die Frage nach möglichen Auslösern oder Ursachen dieser Bilder. Der Text selbst beschränkt sich hier auf Andeutungen, etwa wenn persönliche Umstände wie Liebeskummer, gesellschaftliche Isolation, finanzielle Probleme usw. thematisiert werden. Auch die Untertitel der Zeichnungen verweisen (auch wenn sie sich wie üblich auf der jeweils verwiesenen Textseite wiederfinden) inhaltlich meist auf die Zeichnung selbst zurück. Mitunter betrifft die Botschaft der Verbalkommentare, die teilweise auch direkt in das Bild integriert sind²⁶³, nur den von Nadja oder André gewählten „Titel“ des Kunstwerks²⁶⁴. Die Bilder sind sichtlich so individuell, dass sie einem Dritten ohne weiterführenden Wortkommentar effizient präsentiert werden können und müssen. Das Werk der bildenden Kunst erweist sich hier also als echte Komplementierung des geschriebenen Texts. Diese besondere Form des künstlerischen Ausdrucks trägt auch wesentlich zur Konstituierung der beiden Protagonisten, André und Nadja, bei²⁶⁵.

In *Paysan* ist die Collage aus bzw. Montage von Text und Bild ebenfalls, jedoch weitaus weniger exzessiv vertreten als in *Nadja*. Gearbeitet wird hier zudem nicht mit Fotografien²⁶⁶, sondern mit „Illustrationen, Zeichnungen, Skizzen, Tabellen und Reproduktionen dokumentarisch verbürgter Materialien“, welche nach Albersmeier den im Text umschriebenen Dekor der Opernpassage ergänzen und die Verifizierbarkeit der von Louis gelieferten „Reportage“ bzw. eine diesbezüglich Wahrheitsbehauptung des Autors Aragon unterstreichen sollen²⁶⁷. Die betreffenden Collageelemente konstituieren allerdings keinerlei Wesen, die in einem weiteren Sinn als Figuren einzustufen wären. Versteht man sie nicht überhaupt als eingeschobene Autorenkommentare, können sie allenfalls als unmotiviert wiedergegebene Gedankenbilder der Erzählerfigur rezipiert werden. Mitunter „veranschaulichen“ sie auch (gewissermaßen redundant) gerade solche Texteinheiten, die aufgrund der Klarheit der verbalen Aussage aus Lesersicht entweder keiner weiteren

²⁶² Die allenfalls existierenden realen Pendants waren vermutlich Ausdruck von Léonas stets latenter Psychose; siehe Pkt. 2.4. Eine solche wäre im Surrealismus allerdings durchaus als Kreativitätsquelle anerkannt.

²⁶³ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 145.

²⁶⁴ Etwa: „La Fleur des amants“, „Un portrait symbolique d'elle et de moi“, „Le salut du diable“ usw.; ebd., S. 139, 141, 145.

²⁶⁵ Siehe Pkt. 2.3.

²⁶⁶ Der Einband der hier benützten Ausgabe zeigt allerdings eine offenbar surreal inspirierte Interpretation des Flanierens vom ungarischen Kunstfotografen André Kertész.

²⁶⁷ Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 132.

Veranschaulichung bedürfen²⁶⁸ oder aber so banal wirken, dass sich das Medium des Bildes selbst zu ironisieren scheint.

1.4 Breton, André und Ich – Botschafter der autofiction

Forschungsarbeiten, die sich mit konkreten surrealistischen Romanen beschäftigen, zeigen (wie auch solche zu einzelnen *Nouveaux Romans*²⁶⁹) mitunter eine gewisse Tendenz, die grundsätzlich in der Erzähltheorie geforderte strenge analytische Trennung zwischen Autor, Figur und Erzählinstanz zu überspielen oder diese Kategorien eher großzügig auszulegen²⁷⁰. Gründe können einerseits in den jeweiligen - nicht schwerpunktmäßig in der Narratologie angesiedelten - Forschungsthemen vermutet werden, welche erzähltheoretische Maximen augenscheinlich in den Hintergrund treten lassen. Darüber hinaus besteht zweifellos ein Zusammenhang zwischen der Vermengung der genannten Kategorien und offenkundiger autobiografischer Aspekte im Romangeschehen²⁷¹. Sutton führt in diesem Kontext aus:

„Cet usage constant du pronom à la première personne du singulier **rappelle le style autobiographique**. L’auteur **fait sentir sa présence** dans cette première part de l’œuvre, car si **Nadja semble être l’héroïne**. Breton est celui qui **la découvre** et il est celui qui fait partager les émotions de cette découverte.“²⁷²

Die Autorin lässt hier implizit anklingen, dass eine Auffassung des Romans *Nadja* als Autobiografie bei zwingender Gleichsetzung von Autor, Erzähler und Hauptfigur, sohin eines strengen „pacte autobiographique“ im Sinn Lejeunes²⁷³, grundsätzlich nicht angezeigt ist. Gleichzeitig scheint der Autor Breton mit seinem Werk derart

²⁶⁸ Bestimmte Ladenschilder, Säuleninschriften, usw.; vgl. Aragon, *Paysan*, S. 124 ff., 195 ff. Der Dokumentarcharakter dieser Abbildungen ist in Bezug auf Leser, die die Opernpassage in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr gekannt haben, sehr abgeschwächt. Durch diese „Entfunktionalisierung“ entsteht aber allenfalls die Möglichkeit einer Verwertung als Kunstobjekt bzw. Mitschöpfung einer neuen Bedeutung durch den Leser. Vgl. Pfromm, *Revolution*, S. 64 (inkl. Fn. 4).

²⁶⁹ Siehe Teil III.

²⁷⁰ Etwa durch Formulierungen wie: „Pariser Örtlichkeiten, an denen Breton der Titelfigur begegnet“; Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 142.

²⁷¹ Vgl. Bemerkungen wie: „17, Place du Panthéon: Hôtel des Grands Hommes (sic!), hier wohnte Breton gegen 1918 und begann seinen Rundgang in *Nadja*.“; Schneede in Schneede, *Begierde*, S. 12.

²⁷² Sutton, *La relation*, S. 5 (Hervorhebungen von mir).

²⁷³ Die im Jahr 1975 erschienene Abhandlung *Le pacte autobiographique*, zählt zu den Standardwerken der literaturwissenschaftlichen Forschung und wurde dreißig Jahre später – bei grundsätzlichem Festhalten am Konzept des autobiografischen Paktes, aber unter Berücksichtigung der „mobilité de vie“ – vom Autor persönlich modernisiert. Vgl. Lejeune, *Signes de vie*, S. 9 f.

verwoben, dass auch eine Kategorisierung als reine Fiktion nicht überzeugt²⁷⁴. Die Frage, ob und gegebenenfalls in welchem Ausmaß die Autoren Breton bzw. Aragon, die Figuren „André“ bzw. „Louis“ und die jeweiligen Ich-Erzähler im Roman mit einer Stimme sprechen, erscheint in der Forschung (nachvollziehbarer Weise) nicht abschließend beantwortet. Einerseits passt diese unklare Situation schon als solche gut zu den Grundsätzen des auf Zwei- und Mehrdeutigkeiten fokussierten Surrealismus²⁷⁵. Andererseits illustriert sie, und zwar schon bereits zu einem verhältnismäßig frühen Zeitpunkt, die Bedeutung der kritische Diskussion rund um den Begriff der „autofiction“²⁷⁶, die etwa seit den Siebzigerjahren des letzten Jahrhunderts die Möglichkeiten und Grenzen der literarischen Autobiografie (der sogenannten „écritures du moi“²⁷⁷) aus verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlich strengen Maßstäben auslotet und in Frage stellt. Lejeune, der das Genre der Autobiografie (ebenfalls im Jahr 1975) aus einer leserorientierten Perspektive untersucht hat, definiert letztere zu Beginn seiner Abhandlung als *„Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.“*²⁷⁸ Auch bei nur geringer Ausprägung einzelner Merkmale oder Einfließen gattungsfremder Charakteristika kann ein Werk nach diesem Verständnis so lange als autobiografisch gelten, als die Identität zwischen Autor, Erzähler und Hauptfigur gewahrt bleibt bzw. der Autor zumindest ein stetiges Bemühen um wahrheitsgetreue Ausführungen sowie eine kompromisslose Identitätsbehauptung erkennen lässt²⁷⁹, er den Pakt von seiner Seite erfüllt. Die sogenannte *autofiction* sieht Gasparini, der das

²⁷⁴ So betont Ades wiederholt, dass *Nadja* „not fiction“ bzw. „a true story“ sei und der Autor es (etwa durch die Aufnahme von Tagebucheinträgen und den Tonfall eines medizinischen Beobachters) geradezu darauf anlege, den Leser hiervon zu überzeugen. Vgl. Ades in Krauss u.a., *L’Amour fou*, S. 161; vgl. auch Daix, *La vie quotidienne*, S. 311 f. Albersmeier spricht vom „paysan“ (hinter dem sich natürlich Aragon selbst verbirgt), vom „(mit dem Autor letztlich identische[n]) Erzähler-Ich“ bzw. vom „erzählenden Ich (das wohl mit dem Autor identisch ist)“. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 130, 132, 144.

²⁷⁵ „Cette combinaison en fait une œuvre surréaliste par excellence.“; Sutton, *La relation*, S. 12.

²⁷⁶ Der Neologismus als solcher geht auf den Literaturkritiker Serge Doubrovsky zurück; vgl. Gasparini in *Tangence*, S. 11.

²⁷⁷ Ebd., S. 18. Erörtert wird überdies auch der Ansatz der „nouvelle autobiographie“ Alain Robbe-Grillet; vgl. ebd., S. 19 f.

²⁷⁸ Lejeune, *Le pacte*, S. 14 (Kursiv im Original). In der modernisierten Fortsetzung (2005) akzeptiert dieser bis zu einem gewissen Grad auch eine (womöglich neue Forschungswege eröffnende) „zone ‚mixte‘“, in der unter dem Etikett „Roman“ durch einfließende Erfahrungen des Autors und Vergabe seines Namens an den Protagonisten die Neugier und Gutgläubigkeit des Lesers erweckt, mit der Wahrheitstreue jedoch eher locker umgegangen wird. Vgl. Lejeune, *Signes de vie*, S. 44. Insofern öffnet sich auch Lejeune (mit eigenen Worten) dem Konzept der „autofiction“.

²⁷⁹ Vgl. Lejeune, *Le pacte*, S. 14 f., 25 f.

Verständnis verschiedener Autoren vom „moi“ im eigenen literarischen Werk vergleichend gegenüberstellt²⁸⁰, gerade durch eine kritische Haltung zum traditionellen Anspruch an den autobiografischen Text definiert, dem Leser (zu welchem Zweck und unter welchem Etikett auch immer) historisch belegbare Fakten aus dem vergangenen und zum Zeitpunkt des Schreibakts oft sehr lange zurückliegenden Leben des Urhebers vermitteln zu müssen. Eine Kernaussage liegt in der nunmehrigen Hypothese, dass der Fokus des Autors auf reine Authentizität in Bezug auf seine Vergangenheit sowie auf eine unverfälschte Beschreibung (Vermittlung) der eigenen Person grundsätzlich ein Akt der Unmöglichkeit²⁸¹ und der Selbsttäuschung sei. Das dabei entstehende Resultat, der mutmaßlich autobiografische Text, erweise sich – ebenso wie der autobiografische Pakt selbst – als Falle²⁸². Authentizität schaffe nicht der Inhalt, sondern nur die Originalität des Schreibakts²⁸³. Ein literarisches Werk der *autofiction* erhebe grundsätzlich keinen endgültigen Wahrheitsanspruch, sondern verstehe sich als Resultat eines im weitesten Sinn kreativ-rekonstruktiven (insofern fiktiven) und selbstreflexiven Schaffensaktes, als „un ‚roman‘ qui ‚démultiplie‘ les récits possibles de soi“²⁸⁴. Die historische Wahrheit des eigenen Lebens wird intentionsgemäß nicht unterminiert, sondern in verschiedener Hinsicht neu durchlebt, problematisiert, angereichert, in ihrem Potenzial erweitert und – nicht zuletzt – dabei erst erforscht und gesucht²⁸⁵. Gerade der letztgenannte Aspekt impliziert eine gewisse Relevanz der Überlegungen für den Forschungsgegenstand dieser Arbeit. Die beiden um einiges früher, in den Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts, erschienenen surrealistischen Texte, *Nadja* und *Paysan*²⁸⁶, sind in einem weiteren Sinn jeweils besondere Wirkungsstätten eines „moi“ auf der Suche nach Selbstverwirklichung. Indizien, die die Annahme nahe legen, dass die beiden Autoren, Breton und Aragon, in diesen

²⁸⁰ Vgl. Gasparini in *Tangence*, S. 11-24 sowie die vom selben Autor vorliegende Monografie *Autofiction*.

²⁸¹ Vgl. Vilain, Philippe zit. nach Gasparini in *Tangence*, S. 24.

²⁸² „l'autobiographie en tant que discours fallacieusement référentiel“; „le piège grossier du pacte autobiographique“; ebd., S. 17, 22.

²⁸³ Vgl. Doubrovsky, Serge zit. ebd., S. 14.

²⁸⁴ Gasparini, ebd., S. 15. Auch die in der Abhandlung besonders problematisierte Erzählung von der eigenen Kindheit (vgl. ebd., S. 16 ff.) erhält durch diese Sichtweise ihre Berechtigung. Auch im Surrealismus gilt „que l'esprit qui s'adonne au surréalisme puisse revivre ‚avec exaltation la meilleure part de son enfance‘“; Durozoi, *Histoire*, S. 77.

²⁸⁵ Vgl. den Ansatz Paul Nizons in Gasparini in *Tangence*, S. 18 f.

²⁸⁶ Hörner hält auch fest, dass für den (von verstörenden Kindheitserfahrungen geprägten) Aragon die Grenze „[n]icht zwischen Realität und Fiktion, sondern zwischen dem ungeformten Leben und dem sprachlich geformten“ verlaufe. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 171.

Texten gewissermaßen ihre Identität mit den männlichen Protagonisten André und Louis behaupten, und dass der Ich-Erzähler als Subjekt der Äußerung jeweils mit dem Protagonisten als Hauptaussagesubjekt zusammenfällt, können sich grundsätzlich in allen Komponenten der charakteristischen collagenhaften Strukturen (Tagebucheintragungen, Fotos, essayartigen Sequenzen, Reflexionen, philosophischen Anschauungen usw.) verbergen. Ein besonders eklatantes Merkmal autobiografischer Literatur, nämlich ein identischer Eigenname als Signatur von Autor und Protagonist²⁸⁷, kommt in beiden Romanen kontinuierlich – sowohl offenkundig als auch implizit – zum Einsatz. Breton lässt seine Titelheldin Nadja ihren männlichen Begleiter (zwar nur an einer einzigen Textstelle, jedoch umso eindringlicher, nämlich zweimal hintereinander) explizit bei seinem Vornamen „André“ rufen, als sie ihn bittet, einen Roman über sie, Nadja, schreiben. André, der in diesem Roman auch selbst, und zwar unter einem „pseudonyme, latin ou arabe“ und vorzugsweise in Gestalt einer metaphorisch anmutenden Feuerhand auftreten soll²⁸⁸, wird dabei „en abyme“ die Funktion einer Romanfigur zugewiesen. Sowohl die Vergabe des auf dem Einband ausgewiesenen Autorenvornamens André an den männlichen Protagonisten als auch die Tatsache, dass offenbar genau dieses in der *histoire* umschriebene Werk aktuell und realiter in den Händen des Lesers liegt, unterstützen eine Identitätsbehauptung von Autorenmseite. Ergänzt wird diese Suggestion durch die Einbeziehung von Buchstabenfolgen in Bildbotschaften. So ist etwa die leicht verschwommen in einen Scherenschnitt integrierte Ziffernfolge „13“ alternativ als Abfolge der Initialen „AB“ (für „André Breton“) lesbar, womit hier auch der Nachname des Autors einbezogen wäre²⁸⁹. Der Text integriert überdies, wie bereits unter Punkt 1.3 erörtert, ein Foto vom zweifellos lebensecht abgebildeten Autor Breton²⁹⁰, das diesem vielleicht auch als eine Art Eintrittspforte in die Fiktionsebene dienen soll. Als zweideutig erweist sich der unterhalb stehende

²⁸⁷ Vgl. Lejeune, *Le pacte*, S. 19 ff.

²⁸⁸ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 117 f.

²⁸⁹ Ebd., S. 144. Ein Herzumriss vereint diese Initialen mit dem Namenszug „Nadja“, der sich etwas schärfer (dafür auf dem Kopf stehend), im Haar der abgebildeten Frau wiederfindet. Auf der Fiktionsebene wird durch diese Abbildung, die in der hier verwendeten Ausgabe auch die Titelseite schmückt, die Beziehung zwischen André und Nadja als Vereinigung von Hand und Augen(-Blick) etabliert. Siehe auch Pkt. 2.3.2.

²⁹⁰ Breton, *Nadja*, S. 174.

Verweis auf die Einleitung des letzten Abschnitts²⁹¹. Offen bleibt hier, ob das neidende „je“ und der abgebildete Schriftsteller Breton gleichzusetzen sind, oder ob dieser „Neid“ sich (umgekehrt) gegen den Autor Breton richtet und daher an dieser Stelle einer Figur oder (anonymen) Erzählinstanz zuzuschreiben ist. Andrés Bedenken, Nadja seine Bücher zur Lektüre zu überlassen²⁹², könnten auch als Botschaft des Autors an den Leser verstanden werden, den autobiografischen Gehalt des ihm gerade vorliegenden „Romans“ in Frage zu stellen. Interpretiert man die Erscheinung der letztlich verschwundenen „personne de Nadja“²⁹³ überhaupt als „weibliche Seite“ und damit Teil des Protagonisten André, entspricht ihr Wunsch nach Verewigung in einem seiner Romane – im Sinn der vorangehenden Ausführungen zur „autofiction“ – wohl einem Wunsch Bretons nach einer „écriture du moi“, die eben eine durch Fiktion angereicherte Identität bzw. mehrere Persönlichkeitsfacetten vermittelt. Gleichzeitig stellen alle Varianten des (in der Fiktion teilweise von Nadja - im Wortsinn - gezeichneten) männlichen Persönlichkeitsbildes offensichtlich Versuche dar, eine Antwort auf die alles entscheidende Frage „Qui suis-je?“ zu finden, und sind sie insofern auch Teil einer Suche des Autors nach einer (nach seinem Weltbild eben vom gelebten Surrealismus beeinflussten) historischen Wahrheit. Nizons erst im Jahr 2000, also etwa ein dreiviertel Jahrhundert später beschriebene Auffassung von *autofiction*, scheint wie für *Nadja* gemacht:

„[...] Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. Le ‚je‘ n'est donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée.“²⁹⁴

Die Konstruktion der Namenssignatur wird in *Paysan* ähnlich umgesetzt wie in *Nadja*: Eine zunächst unbekannte Instanz ruft den Protagonisten plötzlich (in Schriftform durch Blockbuchstaben umgesetzt) laut und nachdrücklich beim Vornamen des Autors „LOUIS!“ und unterbricht damit kurz die gerade laufende Ich-Erzählung²⁹⁵.

²⁹¹ „J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre...“; ebd. Nach Hötter impliziert dieser Untertitel, dass das Porträt eben keinen „Autor“ zeige und die Erzählung überhaupt keiner empirischen Person zuzuschreiben sei. Das Foto habe ebenso wie alle anderen keine Repräsentations- oder Referenzfunktion, sondern sei bloßer Bestandteil eines fotografischen, mit dem geschriebenen Wort verwobenen (Sub-)Textes. Vgl. Hötter, *Surrealismus und Identität*, S. 103 f. Sutton spricht von einem „pseudo-réalisme de la photographie“; Sutton, *La relation*, S. 52.

²⁹² „La vie est autre que ce qu'on écrit“; Breton, *Nadja*, S. 82.

²⁹³ Ebd., S. 176.

²⁹⁴ Nizon, Paul zit. nach Gasparini in *Tangence*, S. 19.

²⁹⁵ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 72 f.

Wie der Erzähler unmittelbar anschließend erläutert, entsprang diese Artikulation einem inneren (wohl auch dem Autor zuzurechnenden) Wunsch, den eigenen sonst so wenig verwendeten Vornamen – zur Stiftung oder Bekräftigung seiner Identität – in fetten Blockbuchstaben abgedruckt zu sehen. Vor- oder Nachnamen des Autors Aragon werden allerdings (anders als in *Nadja*) nicht an jener Stelle ins Spiel gebracht und zur Verstärkung des autofiktionalen Effekts eingesetzt, an der der Roman „en abyme“ im Werk selbst vorkommt. Dies geschieht hier durch eine Anspielung auf die Erstveröffentlichung in der Zeitschrift „Revue Européenne“. In einer Ausgabe lesen Verkäuferinnen der Galerie du Thermomètre von den Auswüchsen eines „aquarium humain“, welche der Flaneur Louis in ihren Schaufenstern beobachtet haben will²⁹⁶. Da es diesen als bürgerlich-konservativ dargestellten Geschäftsleuten an jeglichem Verständnis für das surrealistische Bild mangelt, löst die Beschreibung der fantastischen Szene in ihnen Entrüstung und – offenbar im Hinblick auf ihr nicht weniger spießiges soziales Umfeld – ein Gefühl der Peinlichkeit aus²⁹⁷. Interessanter Weise gleitet die Erzählinstanz in dieser Textpassage von der ersten in die zweite Person, was sie in der Wahrnehmung des Lesers vom Objekt ihrer Aussage, dem Flaneur, distanziert²⁹⁸. Im zweiten Hauptabschnitt von *Paysan*, beim Flanieren durch die Parkanlagen der Buttes-Chaumont, scheint das Verhältnis zwischen dem Ich-Erzähler und Protagonisten Louis ebenfalls instabil: Louis' homodiegetische Erzählung vom Parkspaziergang mit zwei Freunden, André und Marcel, bei der er zunächst situationsgerecht von „nous“ spricht, wird zu Beginn von Kapitel X plötzlich heterodiegetisch²⁹⁹. Das erzählende Ich trennt sich hier vorübergehend vom erlebenden Ich und wird formal zum auktorialen Erzähler, der dem Leser nunmehr eine Art Zeugenbericht präsentiert; erst am Ende von Kapitel XIII kommt es wieder zur eindeutigen Verschmelzung von Erzähler und Figur³⁰⁰. Beim Leser entsteht durch diesen vorübergehenden Wechsel der Erzählsituation vermutlich nur der Eindruck, dass der ihm inzwischen vertraute Ich-Erzähler den Lauf des Geschehens für eine Weile mit ihm gemeinsam, also aus

²⁹⁶ Im vorliegenden Buch hat sich diese Szene des *merveilleux* bereits Seiten vorher ereignet; vgl. ebd., S. 29 ff., 105.

²⁹⁷ Der Leser, der das Buch *Paysan* gerade in Händen hält, ist damit indirekt aufgerufen, sich diese Leserinnen nicht zum Vorbild zu nehmen.

²⁹⁸ Der Erzähler spielt hier (offenbar zur Erzielung eines ironischen Affekts) kurz die Rolle eines nicht surrealistisch inspirierten und hart kritisierenden Skeptikers.

²⁹⁹ „Ils arrivent [...]“; ebd., S. 182 f.

³⁰⁰ „Alors André Breton prend la parole: Vous voyez d'ici, nous dit-il, le Pont, le fameux Pont des Suicides...“; ebd., S. 204.

Leserperspektive verfolgen möchte und sich zu diesem Zweck heterodiegetisch verhält, indem er von sich selbst in der dritten Person spricht. Man könnte sagen, dass in der Wahrnehmung des Lesers der „Teilpakt“ zwischen Erzähler und Protagonist weiterhin eingehalten wird. Unabhängig davon wird in diese Passagen ein Konnex zur Autorensseite hergestellt, indem die wiederholte Preisgabe der Nachnamen beider Weggenossen, „Breton“ und „Noll“³⁰¹, deutlich nahelegt, dass es sich beim Dritten im Bunde, dem Protagonisten Louis, wohl nur um ein (auto-) fiktionales Alter Ego des Autors Aragon handeln kann. Pfromm, der sich als einer von wenigen Forschern im Detail mit dem autobiografischen Gehalt eines surrealistischen Textes auseinander gesetzt hat, bezeichnet *Paysan* nach eingehender Analyse unter Berücksichtigung aller Textkonstituenten im Ergebnis als „fiktionale Autobiographie im Wechsel von Dichtung und Wahrheit“³⁰².

Zusammenfassend kann angenommen werden, dass ein surrealistischer Autor, der sich mit seinem Protagonisten und erzählenden Ich in so hohem Maß identifiziert, dass er ihm den eigenen Vornamen gibt und damit autobiografische Assoziationen des Lesers bewusst in Kauf nimmt, aus einem Leben erzählen lässt, das durch wunderbare Erlebnisse beeinflusst und nachhaltig modifiziert wurde³⁰³. Da *hasard objectif* und *merveille* wesentliche Bestandteile seiner eigenen „vraie vie“ sind, handelt es sich aus der Sicht des Verfassers vermutlich um eine Art Teilbiografie in ihrer wahrheitsgetreuesten Form.

1.5 Figur und Leser

Dass sich auf klassische Romane zugeschnittene Analysemethoden im surrealistischen Erzähltext als wenig zielführend erweisen, zeigt sich auch im Bereich der Erzählforschung im engeren Sinn. Auf den ersten Blick lassen die beiden Texte *Nadja* und *Paysan* an textontologisch instabile Systeme nach Petersen³⁰⁴ denken,

³⁰¹ Auch *Nadja* thematisiert Andrés Kollegen nicht nur im Zusammenhang mit Personenporträts, sondern auch auf der Handlungsebene: Am fünften Tag seiner Zeit mit Nadja erhält André „une lettre d'Aragon, venant d'Italie“, dem ein zur Begegnung passendes Kunstwerk mit dem Titel „*La Profanation de l'Hostie*“ beiliegt. Vgl. Breton, *Nadja*, S. 109 f.

³⁰² Pfromm, *Revolution*, S. 39. Indem der Autor später ausführt, dass die „Brisanz der Erinnerungscollagen“, gerade darin liege, „dass es für den Leser ununterscheidbar wird, wann er Tatsachen liest und wann die Illusion beginnt“, bringt er zum Ausdruck, dass „Dichtung und Wahrheit“ in solchen Texten eigentlich nicht wechseln, sondern ineinandergreifen und miteinander verschwimmen. Vgl. ebd., S. 53.

³⁰³ „[...] *Nadja*, récit-procès-verbal d'une aventure intérieure de Breton.“; Daix, *La vie quotidienne*, S. 325.

³⁰⁴ Vgl. Petersen, *Erzählsysteme*, S. 113 ff.

die dadurch gekennzeichnet sind, dass ein nicht zur fiktionalen Welt gehörender Erzähler, also ein allenfalls mit gewissen individuellen Merkmalen ausgestattetes episches Medium, das wiederum mit dem Autor zusammenfallen kann aber nicht muss, das Erzählte durch gezielt eingesetzte Kommentare als erfunden und damit als Fiktion entlarvt. In diesen Momenten überwindet auch der Leser die ihn sonst vereinnahmende „Kraft fiktionalen Sprechens“ und wird vom Fiktional-Leser zum Real-Leser³⁰⁵. *Nadja* erfüllt die genannten Kriterien des textontologisch instabilen Systems – unabhängig von der Frage der Identität zwischen Erzähler und Protagonisten – schon insofern nicht, als das erzählende Ich (auch im Zusammenhang mit den Erlebnispassagen) dem Leser zwar permanent und explizit den augenblicklichen Erzählvorgang vor Augen hält³⁰⁶, damit jedoch offenbar nicht beabsichtigt, auf die fiktive Qualität des Inhalts hinzuweisen, etwa die Sequenzen der Begegnungen zwischen André und Nadja als Erfindung zu deklarieren und den Leser aus einem fiktionalen Universum herauszuholen³⁰⁷. Die Kraft fiktionalen Sprechen, die das Fiktionsbewusstsein des Lesers im Lauf der Lektüre schwinden lässt, ist ein Merkmal des klassischen „realistischen“ Romans und soll sich im surrealistischen Text von vornherein nicht entfalten³⁰⁸. Sie wird durch den durchgehend wirkenden Sog von *imagination* und *merveille* abgelöst, der mit den essayistisch gestalteten, vom Erzähler dominierten Reflexionspassagen in Wechselwirkung treten soll. Erläuternde Kommentare, die etwa die Wahl bestimmter Schauplätze begründen und implizit die Erzählerrolle betonen³⁰⁹, dienen nicht dazu, dem Leser vorübergehend den Erzählakt vor Augen zu führen, sondern wollen einen Beitrag zur Ausbildung einer surrealistischen Wahrnehmungsfähigkeit leisten und aus dem Fiktional-Leser einen „Sur-Real-Leser“ machen. Auch in *Paysan* kommt man in dieser Hinsicht zu keinem anderen Ergebnis: Auch wenn das erzählende Ich dort zeitweise eine

³⁰⁵ Davon zu unterscheiden sind Rahmenerzählungen oder geschlossene fiktionale Systeme, in denen eine zur fiktionalen Sphäre gehörende Figur als Erzähler auftritt (d.h. ihr Erzählen als solches Teil der Romanhandlung ist) und sie ihre Erzählung aus dieser Position heraus als bloße Fiktion deklariert. Vgl. ebd., S. 130 f.

³⁰⁶ „Je n’ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre [...]“; „J’espère, en tout cas, que la présentation d’une série d’observations [...]“; Breton, *Nadja*, S. 19, 68.

³⁰⁷ Nach Albersmeier wird der Leser durch die zahlreichen Fotos (mit historisch oder geografisch belegbarer Botschaft) aus der Fiktionalität eines Textes herausgerissen, „der von vornherein nur als Scheinfiktionalität denkbar ist.“ Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 141.

³⁰⁸ Der Autor bedient sich vielmehr diverser Techniken, die den Text von einem traditionellen „fictional narrative“ möglichst weit distanzieren; hierzu zählt insbesondere auch die (detailreiche Beschreibungen vermeidende) Dokumentation von Schauplätzen durch Fotografien. Vgl. Ades in Krauss u.a., *L’Amour fou*, S. 161 und Pkt. 1.2.

³⁰⁹ „Je prendrai pour point de départ [...]“; Breton, *Nadja*, S. 24.

deutliche narrative Distanz zum Geschehen einnimmt und die grundsätzlich suggerierte Identität mit dem Flaneur Louis vorübergehend zu vergessen scheint³¹⁰, kann von einer Fiktionsbehauptung bezüglich der Erlebnispassagen keine Rede sein, zumal eine Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion im Surrealismus gar keinen Stellenwert hat. Die Wirkung eines solchen Textes, der wie der Surrealismus selbst nach Wechselwirkung mit dem realen Leben strebt, steht und fällt mit der Rezeptionshaltung seines (lebenden) Lesers³¹¹. Diese zeichnet sich im Optimalfall durch ähnliche Merkmale aus wie der Zustand des Verfassers beim Schreibakt. Es geht stets um die Bereitschaft, das Unbewusste zuzulassen, neuen unvertrauten Bildern Raum zu geben und auch den durch die Montage ausgelösten rezeptionsästhetischen Schock zu überwinden³¹². Fehl am Platz ist hier „der mechanische, der phantasielose, der ideologisch festgelegte Rezipient, der Konsumleser oder gar der mit traditionellen Kategorien arbeitende Kritiker“³¹³; vorausgesetzt wird eine gewisse Selbständigkeit und Intuition. Dem Leser werden auch Aspekte einer Regiefunktion übertragen, die traditioneller Weise zur Gänze dem Autor zusteht. Dass andererseits dafür oft die Schreibsituation als solche problematisiert wird, lässt den Erzähler, den (jedenfalls über längere Phasen hindurch) mit ihm zusammenfallenden Protagonisten und damit indirekt auch den Autor als „unvollkommen“ bzw. noch in einem Lernprozess begriffen erscheinen. Pfromm untersucht diesen Aspekt in *Paysan* vor allem im Zusammenhang mit den Positionen von „Erzählsubjekt“ („schreibendem Ich“) und „Erzählobjekt“ („erlebendem Ich“) sowie mit dem Verhältnis „Autor - Herausgeber“ und „Autor - Publikum“³¹⁴. Auch das übrige, sehr heterogen konzipierte Personeninventar des surrealistischen Romans bzw. Erzähltextes – darunter auch Hauptfiguren wie *Nadja* – muss sich der Leser zu einem gewissen Anteil selber erschaffen bzw. für sich selbst greifbar machen. Eine Schwierigkeit liegt dabei in der (traditionellen Analyseverfahren eher widersprechenden) Anforderung an den Interpreten, Interpretation stellenweise als Akzeptanz ohne Deutung zu verstehen bzw. eine Methode zu wählen, die zwischen

³¹⁰ „[...] suivons les trois amis [...]“; „Nos jeunes gens cherchent [...]“; „Nous avons un peu perdu de vue l'itinéraire des trois amis: [...]“; Aragon, *Paysan*, S. 182, 194.

³¹¹ Als Hilfsmittel werden (vor allem in *Paysan*) Vergleiche mit „Erlebnismuster[n]“ aus der Film- und Kinowelt sowie Medien wie Plakaten und Reklamen angeboten, die dem „Leser-Zuschauer“ in der Regel aus dem eigenen Alltag bekannt und vertraut sind und ihm die Beobachtungen des Flaneurs Louis „realitätsnah und plastisch“ vorführen. Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 135.

³¹² Vgl. ebd., S. 140.

³¹³ Pfromm, *Revolution*, S. 84.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 47 f.

Verstehen und Akzeptieren liegt. Die in der Erzählung auftretenden Figuren erklären sich auch oft nicht so deutlich, dass ihre Botschaften beim Leser ankommen. Dieser hat beispielsweise zu akzeptieren, dass die Nadja als Kennerin surrealistisch wertvoller Literatur durch Verse zu Tränen gerührt und mit Visionen erfüllt wird, deren Aussage und Sinn ihm selbst weitgehend verborgen bleiben³¹⁵. Derartige Phänomene zeigen auf, dass der Leser das vom Autor offenbar doch mitgedachte „Innenleben“ der Figuren (und auch der Protagonisten) gar nicht vollständig und abschließend begreifen soll. Der Kunstgriff besteht vielmehr darin, „blinde Flecke“ der Figur, die auf den ersten Blick womöglich frustrieren und die Lektüre behindern, umzuinterpretieren und sich durch sie verleiten zu lassen, mit einer besonderen Realität des Textes, nämlich der Surrealität³¹⁶, in Kontakt zu treten. Gelingt dies, verlieren die durch die Brille von Logik und Konvention wahrgenommenen Widersprüche ihre Relevanz bzw. gehen sie in einem unkonventionellen wunderbaren Gesamtkonstrukt auf. Geleitet wird der Leser in den beiden gegenständlichen Erzählungen vom Figurentypus des Großstadtflaneurs mit seinen unmotivierten Bewegungsmustern. Die nicht (bewusst) zielgerichtete Fortbewegungsart des Flanierens impliziert bereits als solche eine gewisse Unvereinbarkeit mit einem starken roten Handlungsfaden, schafft aber die Voraussetzungen dafür, dass die traditionelle (durch den Handlungsverlauf determinierte) Kohärenz durch einen neu kreierten Kohärenztypus³¹⁷ abgelöst wird. Nahezu störend wirken in diesem Gesamtkonzept Dialoge zwischen dem Flaneur und verhältnismäßig realistisch anmutenden Nebenfiguren und Statisten, die in der Regel auf den Austausch von Floskeln und Banalitäten beschränkt bleiben und schon nach kurzem Wortwechsel abreißen³¹⁸. Letztendlich obliegt es dem Leser, herauszufinden, von welchen Charakteren surrealistische Inspiration zu erwarten ist bzw. für welche Art von „Beziehung“ einzelne Figuren zur Verfügung stehen.

³¹⁵ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 83 f.

³¹⁶ Vgl. Spoljar, *Formes et figures*, S. 88.

³¹⁷ Vgl. Riese Hubert in *Contemporary Literature*, S. 241.

³¹⁸ Siehe etwa Louis' Konversation mit dem Portier der Opernpassage; vgl. Aragon, *Paysan*, S. 28 f.

2. KAPITEL: MÄNNERFIGUREN, FRAUENFIGUREN – EINE KREATIVE SYMBIOSE

2.1 Zur Position der Frau im Surrealismus

Auf die männliche Prägung des surrealistischen Konzepts wurde bereits unter Punkt 1.1 einleitend hingewiesen. Auch wenn einzelne Gruppenmitglieder einer Einbeziehung oder zumindest Berücksichtigung potenziell gleichgesinnter Autorinnen nicht durchgehend abgeneigt waren, wurde der in Frankreich um das Jahr 1924 forcierte Ruf nach Emanzipation vorwiegend als bürgerliche Marotte abgetan und das Literatur wie Gesellschaft prägende Frauenkonzept kaum überarbeitet oder auch nur kritisch thematisiert³¹⁹. Vielmehr zeigt sich eine jeweils unterschiedlich ausgeprägte aber im Grunde konsequente Wahrnehmung und Darstellung der Frau als Objekt, das in jeder – insbesondere auch in literarischer – Hinsicht den Bedürfnissen des Mannes als Subjekt des (surrealistischen) Geschehens dienen sollte³²⁰. Die geeigneten Rollen der Frau als Inspirationsquelle³²¹ und insofern auch als Text- bzw. Romanfigur sind facettenreich und unerschöpflich, entspringen aber ausschließlich dem Gedankengut des Mannes³²², der die Reichweite ihres Einflusses bestimmt und sie so Schranken hält, um seine eigene Kontrollfunktion nicht zu gefährden. Die häufige Wahl der homodiegetischen Erzählform verstärkt dabei die Vermittlung von männlicher Subjektivität und Dominanz.

Gleichzeitig zeigt sich – scheinbar paradox – bei der Gestaltung solcher Frauenrollen eine ausgeprägte Verherrlichung des Weiblichen als einer der Hauptquellen surrealistischer Inspiration, wobei das Spektrum von der klischeehaften Faszination geschlechtsspezifischer Merkmale (etwa eines zu einer zierlichen Damenhand passenden Handschuhs oder eines entblößten Oberschenkels mit Strumpfband) bis zu speziellen Assoziationen des Weiblichen mit Natur und Vegetation (vgl. Nadjas „Farnkrautaugen“) oder bestimmten Mythen reicht. Auch die bereits angesprochenen geheimnisvollen und inspirierenden Pariser Örtlichkeiten wie der Turm des Manoir

³¹⁹ Eine ausnahmsweise kritische Haltung gegenüber dem herkömmlichen surrealistischen Frauenbild zeigt sich in den Werken René Crevels, der übrigens als einziges homosexuelles Mitglied der Gruppe bekannt ist.

³²⁰ Vgl. auch Raaberg in Caws u.a., *Surrealism and Women*, S. 2 f.

³²¹ Dies insbesondere auch „in einem Kontext theatralischer Objektivierung von Körpern“ (Wagner in Asholt u.a., *Der Blick*, S. 173.), also etwa als Schauspielerinnen oder Tänzerinnen. Vgl. auch ebd., S. 170 f.

³²² Vgl. Gauthier (Noger), *Surrealismus und Sexualität*, S. 138 ff.

d'Ango und der Flohmarkt von Saint-Ouen in *Nadja* oder die Opernpassage und die Buttes-Chaumont in *Paysan* und ebenso magische Schlüsselworte („mots-conducteurs“) wie „BOIS-CHARBONS“³²³, die allesamt der Offenbarung des surrealistischen *merveilleux* Vorschub leisten sollen, entfalten ihre volle Wirkung regelmäßig erst im Zusammenwirken mit Frauengestalten oder einem bestimmten weiblichen Aspekt. Das Weibliche wird sowohl in *Nadja* als auch in *Paysan* zu einem Leitmotiv der Erzählung und bleibt der ständige Begleiter des in Paris flanierenden männlichen Protagonisten, sei es in Gestalt einer Literaturkennerin, einer Wahrsagerin, einer Sphinx oder des „allesumspannende[n] Prinzip[s]“³²⁴ der Frau an sich. Bei genauerer Betrachtung wird – vor allem in *Nadja* – ersichtlich, dass die Verherrlichung solcher Inspirationsquellen nur so weit geht, als diese der Kontrolle des Mannes unterliegen und seiner umfassenden Selbstverwirklichung dienen können, wohingegen Individualität, Persönlichkeit und (lästige) Schwächen einer Frau weder erwünscht sind, geschweige denn verehrt werden. Der Surrealist projiziert seine Wünsche und Träume auf und in die Frau, gesteht ihr aber keine eigenen zu und erschafft dadurch ein Objekt nach seiner persönlichen Vorstellung von Femininität³²⁵. Indem er diesem innerhalb der von ihm beherrschten Gedankenwelt bestimmte Aufgaben zuweist, macht er die Frau zu einer Art Werkzeug, das nach dem Grad seiner Eignung und Effizienz für praktische Zwecke beurteilt wird.

Auch André bringt dieses Konzept in seinem Verhalten gegenüber Nadja zum Ausdruck: Mit Äußerungen, die er nicht gleich versteht oder inspirativ verwerten kann, setzt er sich nicht weiter auseinander, sondern tut (zumindest dem Leser) seine Langeweile kund³²⁶. Er unterstützt die sozial bedürftige Nadja zwar vorerst mit gelegentlichen Geldgeschenken, hält ihre Probleme jedoch ansonsten bewusst von sich fern. Nach Abbruch des Kontakts entwertet er die Begegnungen im Rückblick und streicht – zur negativen Verstärkung – Nadjas inzwischen diagnostizierte psychische Erkrankung hervor³²⁷. Aus einer solchen in anderen Werken ähnlich

³²³ Breton, *Nadja*, S. 29.

³²⁴ Pfromm, *Revolution*, S. 109; Breton lässt André von „[d']un principe de subversion totale“ sprechen; Breton, *Nadja*, S. 179 (Fn.).

³²⁵ Vgl. Kuenzli in Caws u.a., *Surrealism and Women*, S. 18.

³²⁶ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 122.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 157 ff.

praktizierten Handhabung von Frauengestalten schließt Caws nachdrücklich auf ein ausgewachsenes Problem des Autors Breton mit dem weiblichen Geschlecht³²⁸.

Die in *Nadja* von der ersten Zeile an gegenwärtige Suche Andrés nach einer unbestimmten Version seiner selbst führt zu einer besonders intensiven Verbindung zur „Frau an sich“: André forscht offenbar nach einem essenziellen Teil des eigenen Wesens, der ihm unter dem destruktiven Einfluss des rationalen Denkens verloren gegangen ist. Intuitiv vermutet er diesen Aspekt in der Sphäre des Weiblichen, was zunächst alle Frauen, die ihm auf seinen Irrwegen begegnen, zu möglichen Komplementärteilen bzw. Ergänzungsstücken macht³²⁹. Da diese Frauen aber jeweils nur Aspekte des Gesuchten bieten können, treiben sie die Suche weiter voran. Diese von Breton so intensiv behandelte Selbstfindungsproblematik kann auf den von Platon geprägten Mythos vom „ursprünglichen Androgyn“³³⁰ zurückgeführt werden, in dem das Männliche und das Weibliche gemeinsam ein Ganzes bildeten; diese Ganzheitlichkeit gilt es nunmehr zu rekonstruieren. Folglich ginge eine Aufgabe der Suche nach dem gegengeschlechtlichen Komplementärteil zu Lasten der eigenen Selbstverwirklichung. Bei etwas banalerer Betrachtung ist dieses Konzept letztendlich eine Ausprägung des allgegenwärtigen und zeitlosen Mythos von der Suche nach der einzig wahren Liebe, der sich auch André nicht entziehen kann, und die – wenn auch auf Kosten der einst vielversprechenden Nadja – zumindest aus seiner Sicht in der Begegnung mit „Toi“ ein halbwegs glückliches Ende findet.

2.2 „Qu’est-elle?“³³¹ – Merkmale surrealistischer Frauengestalten

2.2.1 Äußere Erscheinung und Identität

Bereits unter Punkt 1.4 wurde im Zusammenhang mit der Problematik der „autofiction“ die identitätsstiftende Wirkung des Eigennamens angesprochen. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass sich der surrealistische Text bei der Verleihung von eindeutigen Identitäten an seine Figuren offenbar bewusst zurückhält; auch die Entschlüsselung allfälliger historischer Referenzen wird dadurch zu einer besonderen Herausforderung. Zunächst soll die Konzipierung von Frauenfiguren als

³²⁸ Vgl. Caws in Caws u.a., *Surrealism and Women*, S. 13.

³²⁹ Vgl. auch Ngetcham, „*Figures*“, S. 131 ff.

³³⁰ Gauthier (Noger), *Surrealismus und Sexualität*, S. 49.

³³¹ Breton, *Nadja*, S. 145.

Romanpersonen auf der Fiktionsebene - also unter Außerachtlassung realer Bezüge bzw. Parallelen³³² - näher beleuchtet werden.

Konkrete Namen scheinen in *Nadja* vorwiegend die Identität einiger Nebendarstellerinnen³³³ zu fixieren, während sich im Vornamen der Protagonistin deren gesamte Rätselhaftigkeit entfaltet: Die fremde Frau, der André am 4. Oktober erstmals auf der rue Lafayette begegnet, gibt diesem nur ihr selbst gewähltes Pseudonym bekannt, den einzige Namen, mit dem sie sich identifizieren kann und will³³⁴. Als im Roman „verbindlicher“ Name der Protagonistin (und gleichzeitig Romantitel) wird also „Nadja“, der Beginn des russischen Wortes für Hoffnung, festgelegt. Diese Frauenfigur wird dadurch zur Hoffnungsträgerin des Protagonisten André im Zusammenhang mit seinem Selbstfindungsprozess und der damit verbundenen Suche nach einer bestimmten Version von wahrer Liebe, dem *amour fou*. Mit der nachdrücklichen Betonung, dass es sich bei diesem Namen nur um den Anfang des Wortes Hoffnung handle³³⁵, kündigt Nadja selbst an, dass sie André – quasi als Vorbotin – bei seiner Suche zwar einen Ansatzpunkt bieten kann, für die Vollendung der Aufgabe aber letztendlich untauglich wird. Man kann hier von einer impliziten, nach und nach vom Leser zur erschließenden *motivation du nom* nach Hamon³³⁶, also einer Wechselbeziehung zwischen Figurennamen und Figurenschicksal im weitesten Sinn sprechen. Der auf Fiktionsebene echte Name der Protagonistin³³⁷ wird hingegen niemals hervorgehoben oder offen der Figur zugeordnet, sondern nur an vereinzelten Stellen implizit und ansatzweise in den Text eingeführt. Hierdurch behalten sich Breton (und André) die Möglichkeit vor, der armen verrückten Frau, mit letztendlich nur noch Negatives verbunden wird, rückwirkend eine zivile Identität zuzuordnen und „la personne de Nadja“³³⁸ loszulassen. Hingegen wird ihr Verdienst und nachhaltiger Einfluss auf Andrés Leben in ihrem Pseudonym konserviert und bleibt als von Inspiration und Rätseln geprägtes „Prinzip“ – verkörpert im vorliegenden Werk *Nadja* - erhalten.

³³² Derartige Aspekte werden unter Pkt. 2.4. behandelt.

³³³ Wie etwa jene der Schauspielerin Blanche Derval oder der Literaturkennerin Fanny Beznos; Breton, *Nadja*, S. 55, 64.

³³⁴ Die Figur selbst legt auf der Handlungsebene das Pseudonym gegenüber André (und gleichzeitig auch gegenüber dem Leser) offen; um die Suggestion eines „echten“ Namens im Sinn eines fiktionalen Paktes geht es hier nicht.

³³⁵ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 75.

³³⁶ Siehe Pkt. 2.2.1.; vgl. auch Reuter, *L'analyse*, S. 64 f.

³³⁷ Dieser entspricht dem Namen des mutmaßlichen historischen Pendants; siehe Pkt. 2.4.

³³⁸ Breton, *Nadja*, S. 176.

Bei ihrer ersten Begegnung mit André liefert Nadja ein paar Informationen über ihre Abstammung, indem sie eher wohlhabende Großeltern väterlicherseits und ihre beiden Elternteile erwähnt. Angedeutet wird eine – auch in sexueller Hinsicht – wenig harmonische Beziehung zwischen einem schwachen Vater und einer guten und gottesfürchtigen Mutter. Zwei Tage später erwähnt Nadja beiläufig noch eine uneheliche Tochter³³⁹. Die Distanz zu ihrer Herkunftsfamilie verdeutlicht sie durch Lügen in den Briefen an die Mutter über ihre nunmehrige Tätigkeit in Paris³⁴⁰. Insofern stellt sich auch nicht die Frage nicht, ob und inwiefern die Ausstattung mit einem familiären Hintergrund Aufschluss über Charakter, Persönlichkeit oder besondere Funktionen der Protagonistin geben soll. Da Nadja nunmehr in einer anderen Welt lebt und nicht (mehr) erblich oder durch Erziehung und Religion vorbelastet ist, lässt sie sich entsprechend den Erfordernissen des Surrealismus formen, weiterentwickeln und letztlich vernichten.

Ein besonderes Kennzeichen wichtiger surrealistischer Frauengestalten ist die Fähigkeit zur Vereinigung von Widersprüchen. Das von der Frau repräsentierte „Chaos“, mit dem die männliche „Ordnung“ durch zufällige Begegnungen konfrontiert wird³⁴¹, ist nicht negativ konnotiert, sondern regt die männliche Fantasie an. Im surrealistischen Werk besonders beliebt und daher häufig präsent ist etwa die „femme-enfant“, die dem Mann gleichzeitig die Rolle des Liebhabers und des Vaters auferlegt, ferner auch das Oxymoron der jungfräulichen Prostituierten. Damit sich solche komplexen Bilder im Kopf entfalten können, muss sich die Personenbeschreibung dieser Figuren in Grenzen halten und der Fantasie Raum eröffnen. Das „Fassungsvermögen“ der Protagonistin Nadja erscheint nahezu grenzenlos, in ihr können sich nahezu alle verborgenen Wünsche des Mannes manifestieren³⁴². Zu diesem Zweck erfindet sie sich immer wieder neu und stellt dadurch ihre eigene Identität laufend in Frage, wobei sie ihre „personnalités d'emprunt“³⁴³ vorzugsweise grafisch, nämlich durch skizzenhafte Zeichnungen artikuliert. André hingegen beschreibt die blonde junge Frau von der rue Lafayette aus männlicher Sicht und, wie gewohnt, mit Worten. Nadja ist in seinen Augen zwar sehr ärmlich gekleidet, zeigt aber einen stolzen und graziösen Gang und trägt

³³⁹ Vgl. ebd., S. 102.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 76 f.

³⁴¹ Vgl. Pfromm, *Revolution*, S. 123.

³⁴² Vgl. Sutton, *La relation*, S. 48.

³⁴³ Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 154.

auffälliges, im Alltag eher unpassendes Augenmakeup. Dem Leser, der aufgrund dieser Beschreibung möglicherweise das Bild einer Prostituierten vor Augen hat, erläutert André, dass die Faszination dieser Frau gerade in ihrer unkonventionellen Erscheinung und insbesondere in der sonderbaren Betonung ihrer Augen liegt. Genauso couragiert wie die von André geschätzte Schauspielerin Blanche Derval, die entgegen den Gepflogenheiten der Branche unauffällig bis gänzlich ungeschminkt im „Théâtre des Deux-Masques“ auftritt, setzt Nadja sich über die Konventionen des Alltagslebens auf der Straße hinweg³⁴⁴. Mit der Bestätigung und Unterstützung des männlichen Poeten in seiner Ablehnung etablierter Systeme erfüllt die surrealistische Frauenfigur eine ihrer Hauptaufgaben³⁴⁵.

Angesichts der von Nadja selbst erschaffenen, teilweise in rätselhafte Szenen integrierten grafischen Darstellungen ihrer eigenen Person (etwa als Blume oder Wassernixe bzw. Schlangenfrau) scheint jedoch für eine subjektive männliche Betrachtungsweise kaum mehr Platz zu bleiben. Ebenso wie der Leser befindet sich André hier in der Position eines bloßen „voyeur face à un spectacle intime“³⁴⁶, dem die tiefere Bedeutung dieser Bilder weitgehend verborgen bleibt. Mit einer „didaktisch“ anmutenden Zeichnung, die - verdeutlicht durch den Schriftzug „Qu’est elle?“ - eine von einem großen Fragezeichen überlagerte Frauengestalt zeigt³⁴⁷, scheint Nadja André gleichzeitig mitteilen zu wollen, dass sie seinen Wunsch nach Erfassung ihres (und damit indirekt auch seines eigenen) Wesens durchaus verstanden hat, ihre Persönlichkeit aber trotzdem rätselhaft bleiben und weiterhin in Frage zu stellen sein wird. André, der in einigen Zeichnungen ebenfalls (etwa als Monster oder Katze) aufscheint, muss sich daher bei der verbalen bzw. schriftlichen Vermittlung dieser Art von Personenpräsentation auf eine neutrale Beschreibung von Nadjas Bildassoziationen, somit auf die objektive Wiedergabe einer hier dominierenden surrealistisch-weiblichen Betrachtung beider Protagonisten beschränken. Das Zusammenspiel von „homme-écrivain“ und „femme-muse“³⁴⁸, das den ganzen Text durchzieht, erreicht hier einen impliziten Höhepunkt.

³⁴⁴ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 72 f.

³⁴⁵ Vgl. auch Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 102.

³⁴⁶ Ebd., S. 149 (Kursiv im Original).

³⁴⁷ Breton, *Nadja*, S. 145.

³⁴⁸ Vgl. Sutton, *Relation Énigmatique*, S. 40.

2.2.2 Körperliche und intellektuelle Erotik

Die erotische Wirkung des Weiblichen spielt auch und insbesondere im Leben der Surrealisten eine große Rolle. Sie entfaltet sich unter dem Einfluss der bereits bekannten surrealistischen Grundwerte, die ihr wiederum eine besondere Note geben. Ausschlaggebende Faktoren liegen auch hier im Abweichen von den Maßstäben des Normalen sowie im Rätselhaften und Irrationalen, das der Frau eine magische Schönheit verleiht und ihren besonderen Reiz für den Mann auslöst. Die Konfrontation mit dem anderen (gegenteiligen) Geschlecht und dessen konträren Ansichten, Denk- und Artikulationsweisen bedeutet für den Mann in mehrfacher Hinsicht eine Herausforderung, führt jedoch zu einer Aktivierung und Steigerung seiner kreativen Kräfte³⁴⁹. In *Nadja* sind die erotischen Aspekte bestimmter Textabschnitte - entsprechend dem Gesamtkonzept des Werks - mehr oder weniger verschleiert³⁵⁰. So zeigt beispielsweise eine Besucherin der „Centrale Surréaliste“, „*la dame au gant*“³⁵¹, André ein Bild mit Kippeffekt, auf dem abwechselnd ein Tiger (als Repräsentant der – auch sexuellen – Urgewalt), ein offenes Gefäß (offenbar eine Metapher für eine nackte Frau) und ein engelhaftes Wesen zu sehen sind; sie ist also im Besitz eines magischen Objekts, das die genannten Gegensätze verschmelzen, in sich vereinigen kann. Dass diese Frau auf André eine ungeheure Faszination ausübt und ihr himmelblauer Handschuh (ebenso wie sein bronzenes Ebenbild) für ihn eine Art Fetisch darstellt, kann der Leser schon aus der unmittelbar vorangehenden Textsequenz schließen³⁵². Beeindruckt zeigt sich André auch von einer im „musée Grévin“ aufgestellten Wachsfigur in Gestalt einer Frau, die gerade ihr Strumpfband befestigt. Diese ist auf einer Fotografie abgebildet, welche die beschriebene Kunstfigur von der Taille bis zum Knie, also den angehobenen Rock, das Strumpfband und das darüberliegende Stück nackter Haut sowie einen Schatten zwischen den Beinen, abbildet. Ihre eigentliche Besonderheit – sie verfügt als einzige André bekannte Skulptur über „des yeux [...] de la provocation“³⁵³ – ist auf dem Foto, das sich auf den beschriebenen Ausschnitt mit seiner vordergründigen Erotik

³⁴⁹ Vgl. Spoljar, *Formes et figures*, S. 25 f.; Kranzfelder in Schneede, *Begierde*, S. 19. Kranzfelder vermutet hier auch Einflüsse Sigmund Freuds, insbesondere in Bezug auf das Zusammenspiel von primär optischer Erregung, verhülltem Körper und sexueller Neugierde.

³⁵⁰ Vgl. auch Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 41 ff.

³⁵¹ Breton, *Nadja*, S. 67 (Kursiv im Original).

³⁵² Vgl. ebd., S. 64 ff.

³⁵³ Ebd., S. 179 (Kursiv im Original).

beschränkt, gerade nicht ersichtlich³⁵⁴. Deutlich zu erkennen ist aber, dass diese Frau aus Wachs - ebenso wie die Bekannte aus der „Centrale Surréaliste“ - lederne Damenhandschuhe trägt, was wiederum im Text keine Erwähnung findet. Das Foto soll offenbar die inzwischen weiter zurückliegende Erzählung von der „*dame au gant*“ nochmals in Erinnerung rufen und die an dieser Stelle verheimlichte Fetischwirkung auf den Protagonisten verdeutlichen. Im Allgemeinen wird, was die rein physische Erotik betrifft, einzelnen Körperteilen mehr Wirkung beigemessen, als der vollständigen Erscheinung eines Frauenkörpers. Damit sind jedoch nicht bzw. nicht in erster Linie weibliche Geschlechtsmerkmale als pornografischer Interessensschwerpunkt angesprochen. Die Aufmerksamkeit wird hier ebenso auf Augen, einzelne Gliedmaßen (insbesondere Hände) oder sogar Zähne³⁵⁵ gerichtet. Trotz dieser körperlichen Fokussierung ist die erotische Ausstrahlung einer surrealistischen Frauengestalt doch ein Gesamtprodukt aus verschiedenen Komponenten jenseits traditioneller Assoziationen: Breton entwirft für André und den Leser das bereits unter Punkt 2.2.1 besprochene selektive und verkürzte Porträt Nadjas, dessen Mangel an veranschaulichenden Details durch eine stetige Betonung ihrer „yeux de fougère“, die ihr die rätselhafte Macht einer Sphinx verleihen, in Wort und Bild³⁵⁶ (über-)kompensiert wird. An anderer Stelle stellt André fest, dass Nadja „comme une feuille“ zittert und schwächt gleichzeitig durch die Zusatzbemerkung „mais littéralement“³⁵⁷ den übertragenen Sinn ab, wodurch die Aufmerksamkeit auf die Visualisierung der Pflanze selbst gelenkt wird. Solche Vegetationsbilder, die in Bretons Werken kein Einzelfall sind, indizieren eine allgegenwärtige und facettenreiche Verbundenheit der Frau mit den Urkräften der Natur, die sich insbesondere in ihrem schöpferischen Potenzial manifestiert. Auch Nadja, die sich - wie André immer wieder impliziert - mutmaßlich für ihren Lebensunterhalt prostituieren muss, ist nicht primär körperliches Konsumobjekt, zumal sich hinter ihrer vordergründigen, mitunter vulgären Erscheinung eine viel subtilere Erotik verbirgt, die vorzugsweise zu Tage tritt, wenn der Aspekt der Prostituierten mit dem Gegensatzpaar Mutter (Erde) – Kindfrau (Blume) in Wechselwirkung tritt³⁵⁸.

³⁵⁴ Über das Medium der Fotografie bzw. in Verbindung mit diesem wird die Skulptur zu einem geheimnisvollen *objet trouvé*; vgl. auch Pkt. 1.2.; 1.3.

³⁵⁵ „Avec respect je baise ses très jolies dents [...]“; Breton, *Nadja*, S. 108.

³⁵⁶ Ebd., S. 129 ff. Nach Daix besiegelt Nadja mit diesen Augen, die sie am Morgen des 13. Oktober öffnet und auf eine hoffnungslose Welt richtet, ihren Abschied von André. Vgl. Daix, *La vie quotidienne*, S. 320.

³⁵⁷ Breton, *Nadja*, S. 120.

³⁵⁸ Vgl. Ngetcham, „*Figures*“, S. 126 ff.

Die Faszination, die Nadja auf André ausübt, erreicht ihre Höhepunkte in jenen Momenten, in denen sich ihre Rätselhaftigkeit bis zum Äußersten steigert und ihre Erscheinung auf ihn eine ähnlich gewaltige Wirkung hat, wie die offenen Augen einer Sphinx³⁵⁹, deren Blick ihn magisch anzieht und im nächsten Moment erstarrt zu Boden wirft. Hier steht sowohl die Ausstrahlung der Augen im Fokus als auch die gesamte Gestalt der Sphinx, die in ihrem versteinerten Körper auf ewig den Gegensatz des wilden Untiers und der schönen Frau vereint. Wie es der *hasard objectif* will, hat Nadja auch am Abend ihrer Ankunft in Paris intuitiv und gleich für mehrere Monate das „Sphinx-Hôtel“ als Unterkunft gewählt³⁶⁰. Nadja selbst identifiziert sich jedoch am liebsten mit einer anderen mythischen Figur, nämlich der Melusine als Kombination aus Frauentorso und Fischschwanz, was nicht nur in den bereits angesprochenen Selbstporträt-Skizzen zum Ausdruck kommt: André merkt an, dass sie ihr Haar auch im Alltag von einem Friseur gelegentlich nach Art einer Melusine legen lässt. Eine weitere Frisur in Form von „Widderhörnern“ spiegelt eine Kombination surrealistischer Eindrücke, die das Bild eines Schmetterlings mit dem Körper einer „Mazda“-Lampe bei Nadja und ein ausdrucksstarkes „Mazda“-Plakat mit zwei Widdern im Regenbogenlicht bei André hinterlassen haben³⁶¹. Ein Aspekt der Verführung Andrés liegt bereits in der Tatsache, dass diese Frau durch ihren ganz persönlichen unkonventionellen Stil eine surrealistische Note ins Alltagsleben einbringt. Im Übrigen fasziniert Nadja nicht nur den bekennenden Surrealisten André. Wenn die beiden gemeinsam unterwegs sind, scheint sich kein Mann ihrer besonderen Ausstrahlung entziehen zu können: Ein einfacher Kellner, der das Paar in einem Restaurant am „quai Malaquais“ bedient und sich immer in der Nähe des Tisches aufhält, wird in Nadjas Gegenwart nervös, vergisst die Bestellung, verschüttet Wein und zerbricht trotz aller Vorsicht elf Teller. André vermutet, dass auch er von einem - typisch surrealistischen - *vertige* erfasst wurde³⁶². Eine ähnliche Szene ereignet sich etwas früher an der Place Dauphine beim Essen, als sich ein Betrunkener, der sich nach Auffassung des Surrealisten in besonders aufnahmefähigem Zustand befindet, nicht vom Tisch des Paares losreißen kann und – offenbar sexuell angeregt – „sans cesse un ou deux mots obscènes“ von sich

³⁵⁹ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 130.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 122.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 149, 155. Auch hier manifestiert sich die „Funkensprungmetapher“; vgl. Wagner, *Technik und Literatur*, S. 64 f.

³⁶² Vgl. Breton, *Nadja*, S. 114 f.

gibt³⁶³. Weitere Zwischenfälle gibt es unter anderem mit „certains hommes, entre autres ceux de race noire“, die Nadja zwanghaft ansprechen müssen, Eisenbahnbediensteten, die ihr nachstellen und wildfremden Männer, die ihr Luftküsse schicken³⁶⁴. Nadja, die sich ihrer starken Wirkung auf solche Männer bewusst und daran gewöhnt ist, verhält sich in den meisten dieser Situationen ruhig und gelassen. Bei dieser besonderen Art von Verführung ist sie ganz in ihrem Element.

Bereits das lückenhafte Personenporträt indiziert, dass Nadjas Faszinationskraft nicht primär in ihrer physischen Erscheinung liegt. Auch Charakter und Persönlichkeit bleiben auf der Fiktionsebene weitestgehend im Dunkeln. An einer Stelle - im Zusammenhang mit der Schilderung der elterlichen Eheprobleme - zeigt sich immerhin ein Ansatz von Humor³⁶⁵. Im Lauf der Lektüre kristallisiert sich heraus, dass Nadja auf André grundsätzlich nur in jenen Momenten anziehend wirkt, in denen sie einen surrealistisch geprägten Lebensstil nach außen trägt, der sich entweder in ihrem Styling, in einer geheimnisvollen Verbundenheit mit bestimmten Orten oder (insbesondere) in einem speziell konnotierten Intellekt manifestiert. Nadja versteht offenbar einiges von surrealistischer Dichtkunst und Lektüre, ihr Zugang zu solchen Werken ist sehr intuitiv. Auszüge von Texten, die André ihr gelegentlich mitbringt, etwa ein in *Les Pas perdus* zitiertes Gedicht von Jarry berühren sie spontan³⁶⁶. Von theoretischen Erläuterungen zum Surrealismus, wie sie im (ersten) Manifest enthalten sind, hält sie offensichtlich weniger, da ihr dessen Grundsätze ohnedies naturgegeben sind. Beim nächsten Treffen hat sie von diesem Manifest auch kaum etwas gelesen, dafür offenbar sogar eine Szene aus Andrés *Poisson Soluble* erfasst, deren tieferer Sinn dem Autor selbst bislang verborgen geblieben ist. André erkennt in ihr sogar eine der ihm bis zu diesem Zeitpunkt fremd gebliebenen Figuren dieser Textpassage³⁶⁷. An anderer Stelle animiert sie André spontan zu einem Spiel als Grundlage für die *écriture automatique*³⁶⁸. Sie praktiziert auch ein poetisches Sprechen durch Wiederholung von Sätzen unter immer stärkerer Betonung der einzelnen Silben und wertet so die prosaische Alltagskonversation

³⁶³ Vgl. ebd., S. 93 f.

³⁶⁴ Vgl. ebd., S. 115, 126 f.

³⁶⁵ „[...] (avec une expression ironique de convoitise et un geste amusant) [...]“; ebd., S. 76.

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 83 f.

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 92 f.

³⁶⁸ „Un jeu: Dis quelque chose. Ferme les yeux et dis quelque chose. N'importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux): Deux, deux quoi? Deux femmes. Comment sont ces femmes? En noir. Où se trouvent-elles? Dans un parc...[...]“; ebd., S. 85, 87.

durch die Poesie des „langage du merveilleux“³⁶⁹ auf, während der „gelehrte“ Surrealist André sich zunächst dabei langweilt³⁷⁰. Eine solche Auffassungsgabe ist nicht mit logischem Denken und Rationalität zu erklären, sondern vielmehr mit einer Fähigkeit zum geistigen Loslassen. Nadja muss sich hierfür – anders als der durchschnittliche Surrealist – auch nicht (mehr) in einen künstlichen Rauschzustand versetzen; den Umgang mit Drogen hat sie, wie sie nebenbei anmerkt, längst aufgegeben³⁷¹. Bei Gesamtbetrachtung ist es genau diese Überlegenheit in der geistigen, für Nadja ganz alltäglich gewordenen Praxis des Surrealismus, die auf André so verführerisch wirkt. Tatsächlich handelt es sich um eine ganz besondere intellektuell-erotische Ausstrahlung der „femme-muse“ auf den „homme-écrivain“³⁷². Schließlich sieht André in der Trennung von Nadja das Ende einer „poursuite, pour mettre ainsi en œuvre tous les artifices de la séduction mentale“³⁷³. Auch der Autor Breton nimmt als solcher hierzu explizit Stellung:

„Die Heldin dieses Buches verfügt über alle erforderlichen Fähigkeiten, man kann wahrhaftig sagen, ist [sic !] dazu geschaffen, alles Verlangen nach dem Wunderbaren auf sich zu vereinigen. Und dennoch bleiben alle Versuchungen, in die sie mich führt, intellektueller Natur, gehen nicht in der Liebe auf.“³⁷⁴

2.3 Die Beziehung von „moi“ und „elle“

2.3.1 Männliche Identität und weibliche Führung

Bei seiner ersten Begegnung mit Nadja am 4. Oktober kann André³⁷⁵ dieser auf die Frage nach seiner Identität, wie er selbst anmerkt, nur „au sens très restreint de ces mots“³⁷⁶ Auskunft geben. Daraus kann der Leser schließen, dass er sich seiner neuen Bekannten mit seinem bürgerlichen Namen André (Breton) vorgestellt und ihr darüber hinaus vielleicht noch seine Tätigkeit als Schriftsteller mitgeteilt hat. Bei einer späteren Begegnung am 10. Oktober fordert Nadja André bereits auf, in dem „Roman“, den er über sie bzw. über sie beide schreiben soll, ebenfalls unter einem

³⁶⁹ Crastre, Victor zit. nach Sutton, *La relation*, S. 20.

³⁷⁰ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 122.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 107 f.

³⁷² Vgl. Sutton, *La relation*, S. 40.

³⁷³ Breton, *Nadja*, S. 128.

³⁷⁴ Breton in Breton (Hörner u.a.), *Entretiens*, S. 163 f.

³⁷⁵ An dieser Stelle sei nochmals explizit darauf hingewiesen, dass sich der Vorname André im Rahmen dieser Arbeit strikt auf die Figur, also den Protagonisten des Textes *Nadja*, und nicht auf den Autor Breton bezieht.

³⁷⁶ Breton, *Nadja*, S. 76.

anderen Namen aufzutreten. Dieses Pseudonym soll wunschgemäß lateinisch oder arabisch sein und vor allem mit dem Feuer, daneben auch mit einer Hand zu tun haben³⁷⁷. Da André diesem Wunsch nie explizit nachkommt und dem Experimentieren mit Namen und Identitäten offenbar eher abgeneigt ist, sorgt Nadja durch ihre nur für bzw. wegen André angefertigten³⁷⁸ Zeichnungen und Collagen selbst für die erwünschten Assoziationen, etwa, indem sie André in ihren Porträts Flammenhaare verleiht oder den männlichen Teil der skizzierten Paarkonstellationen als Hand darstellt. Neben Andrés Randbemerkung, dass auch an den Türen vieler arabischer Häuser eine rote Hand (die Hand der Fatima) schematisch dargestellt sei, scheint sich in Nadjas zweiteiligem Scherenschnitt auch Andrés Monogramm „A B“, in die arabischen Zahlen 4 (oder 1) und 3 zu verwandeln³⁷⁹. Auch hier zeigt sich, dass der Selbstfindungsprozess des eher passiven André wesentlich von Nadjas Inspiration gesteuert wird. Darüber hinaus wirken diese Zeichnungen und Basteleien, welche innerhalb des Werks nach dem letzten Treffen vom 13. Oktober positioniert sind und beginnen, zwischenmenschliche Beziehungen in Papierform umzuwandeln, wie ein Übergangsstadium im Rahmen der Verwandlung der Person Nadja in ein Buch.

Ist es generell „de l’Autre que Breton attend que lui soit révélé *qui* il est“³⁸⁰, so ist Nadja für einen – wenn auch sehr kurzen – Zeitraum der absolute Inbegriff dieses „Anderen“. André bedient sich ihrer Fähigkeiten, um seine eigene Identität zu stützen und zu bereichern, dies insbesondere auch durch Herstellung einer Verbindung zu seinem Unbewussten, dem Nadja womöglich näher ist als er selbst³⁸¹. Die Selbstsuche des Mannes geht im Surrealismus Hand in Hand mit der Suche nach der Identität bestimmter Frauen und einem Durchdringen ihrer Mysterien. Der Mann muss dabei mit ansehen wie seine eigene, bislang verschwommene Identität zerlegt und unter dem Einfluss einer oder mehrerer Frauen neu zusammengesetzt wird. Verlauf und die Intensität der jeweiligen „Beziehung“ werden dabei letztendlich von der Frau kontrolliert. So lässt auch Nadja André, als dieser einmal die Initiative zur Vereinbarung eines weiteren Treffens ergreift, unmissverständlich ausrichten, dass sie für ihn (und prinzipiell) telefonisch unerreichbar sei; André muss ausharren und

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 117 f.

³⁷⁸ „(Avant notre rencontre, elle n’avait jamais dessiné.)“; ebd., S. 155.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 144.

³⁸⁰ Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 151 (Kursiv im Original).

³⁸¹ Vgl. Spoljar, *Formes et figures*, S. 26 f.; Kuenzli in Caws u.a., *Surrealism and Women*, S. 19.

eine weitere Kontaktaufnahme von ihrer Seite abwarten³⁸². Nadja erzielt somit sowohl die Bewunderung als auch eine gewisse heimliche (zeitlich begrenzte) Unterwerfung ihres „Verehrers“ André. Bei Gesamtbetrachtung repräsentiert die Frau im Surrealismus offensichtlich keineswegs bloß das „schwache Geschlecht“. Dabei überrascht es kaum, dass überzeugte Mitglieder des surrealistischen Männerbundes (wie auch André in der Fiktion) immer wieder versuchten, potenzielle Einflüsse von Frauen auf ihre Lebensführung im Keim zu ersticken oder gezielt abzuschwächen. André versucht Nadjas impliziter weiblicher Überlegenheit entgegen zu wirken, indem er dem Leser durch explizite Hinweise im Text das „eigentliche“ Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern in Erinnerung ruft. Jedoch verwandelt sich dieses männliche Aufbegehren auch in diesen Passagen bald wieder in Abhängigkeit. So gibt André zunächst – offenbar mit einer gewissen Genugtuung – Nadjas Erzählung vom „Grand ami“ wieder, dem sie laut eigener Aussage ihre Existenz verdankt, und ohne den sie „la dernière des grues“ wäre. Während ihres Beisammenseins habe dieser Mann ihr Leben bis in alle Einzelheiten kontrolliert und gestaltet, sie hingegen über seine eigene Persönlichkeit bewusst in voller Unkenntnis gelassen; dabei habe er - in ihrer Begleitung - überall einen wahrhaft königlichen Eindruck hinterlassen. Als Nadja schließlich berichtet, dass dieser beeindruckende Mann nach dem Kontaktabbruch nunmehr „très las, très négligé, très vieilli“ erscheine, wechselt André sofort das Thema³⁸³. An anderer Stelle gibt André Nadjas – aus seiner Sicht grundlose – Erzählung wieder, in der ihr „malin plaisir“, einem Mann willkürlich den sexuellen Kontakt zu verweigern, mit einem brutalen und entwürdigenden Faustschlag mitten ins Gesicht bestraft wurde. Gleichzeitig lösen der Umstand, dass Nadja diesen Mann (nach vorheriger Verschmutzung seiner Kleidung mit Blut) verlassen hat und das vage Gefühl, eine Frau mit solchem Verhalten selbst verlassen zu müssen, bei André das Horrorszenario einer Trennung und ein heftiges Weinen aus. Schließlich verzichtet Nadja in der Trennungsfrage auf den Einsatz ihrer magischen Kräfte und überlässt die Entscheidung über das Schicksal ihrer Beziehung bewusst dem männlichen Helden, der dann endlich festhalten kann: „Si ce le fut en définitive, cela ne dépendit que de moi.“³⁸⁴ Dass André in Nadjas Äußerungen und Verhalten trotz aller Faszination immer mehr Anzeichen von

³⁸² Vgl. Breton, *Nadja*, S. 111.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 115 f.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 134 f.

Wahnsinn erkennt bzw. erkennen will, etabliert jene Distanz, die er für die bereits einkalkulierte unvermeidliche Trennung benötigt.

Letztlich unterstützt auch der Autor Breton André bei der Durchsetzung der Autorität des männlichen Erzählers: Durch die Technik des Zitats und der direkten Rede begrenzt und isoliert er Nadjas Worte durch Anführungszeichen und verhindert damit deren freies Einfließen in die laufende Erzählung, die ja in erster Linie Andrés Artikulation dienen soll³⁸⁵. Ebenso werden Mitteilungen über Nadjas Gestik und Bewegungen gelegentlich in Klammern gesetzt, wodurch der Effekt eines Drehbuchs, also eines typischen Instruments zur strikten Kontrolle von Figuren, entsteht. Schließlich zerfällt die vorübergehend etablierte Beziehung von Mann und Frau „in der Phase der Aufzeichnung in Text und Bild“³⁸⁶, wodurch der männliche Erzähler André die Oberhand behält und in die Lage versetzt wird, über Art und Ausmaß des Verbleibens der weiblichen Gefährtin endgültig zu bestimmen.

2.3.2 „Toujours cette main.“³⁸⁷ - Zwischen Fetischismus und Paranoia

Das Motiv der Hand, das Nadja und André auf ihren Spaziergängen regelrecht zu verfolgen scheint, durchzieht den ganzen Text als eine Art Leitmotiv. Sie rekurriert sowohl explizit in Wort und Bild³⁸⁸ als auch mittelbar in der Beschreibung bestimmter (deutender) Gesten oder in Kleidungsstücken (Handschuhen aus Stoff, Leder oder Bronze). Während aber die ebenfalls omnipräsenten weiblichen Augen auf André auch isoliert, also getrennt von Gesicht und Körper, eine positive Anziehungskraft ausüben, fühlt sich die Nadja von „cette main“, deren Bedeutung sie fast krampfhaft zu entschlüsseln versucht, sichtlich auf eine beunruhigende Weise verfolgt. Nadjas Berichte bei ihrer ersten Begegnung mit André am 4. Oktober lassen eine einschlägige Traumatisierung vermuten: Als sie einen ehemaligen Partner, einen Studenten aus Lille, ein Jahr nach der Trennung nicht mehr ganzheitlich gesehen, sondern seine Hände isoliert betrachtet hat, sind ihr an diesen erstmals seltsame Missbildungen aufgefallen³⁸⁹. Seit dem Entsetzen über so viel eigene Blindheit während der Beziehung und der zornigen Reaktion ihres Ex-Partners widmet sie der

³⁸⁵ In der Forschung wird auch die Meinung vertreten, dass die Technik des Zitats als genaues Gegenteil zur Collagetechnik gesehen werden kann; vgl. Adamowicz, *Surrealist Collage*, S. 140.

³⁸⁶ Wagner, *Technik und Literatur*, S. 258.

³⁸⁷ Breton, *Nadja*, S. 116. Ob diese Worte Nadja, André oder letztendlich beiden zuzuordnen sind, geht aus dieser Textstelle (mit Absicht?) nicht hervor.

³⁸⁸ Vgl. Sutton, *La relation*, S. 18; Breton, *Nadja*, S. 144, 151.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 74 f.

männlichen Hand umso mehr Aufmerksamkeit. Das Bild der Hand scheint fortan als pars pro toto des (sonst schwer fassbaren?) Mannes zu fungieren. Auch André, der in Nadjas Welt meist durch ein Feuerwesen verkörpert wird, nimmt in ihrer Vorstellung die Gestalt einer Hand an:

„La main de feu, c'est à ton sujet, tu sais, c'est toi.' [...] ,Ce que je vois, c'est une flamme qui part du poignet, comme ceci [...] et qui fait qu'aussi-tôt la main brûle, et qu'elle disparaît en un clin d'œil [...]'“³⁹⁰

Ebenso wie in Nadjas Zeichnungen, die André als männliches Feuerwesen (Sonne, Adler) und sie selbst als weibliches Wasserwesen (Nixe, Sirene) darstellen und diese beiden gegensätzlichen Gestalten vorübergehend zusammenführen, kommt es während des gemeinsamen Flanierens durch die Stadt zur typisch surrealistischen Vereinigung dieser Gegensätze: Feuer und Wasser werden „la même chose“ und eine Feuerhand lodert auf der Seine³⁹¹. Eine ähnliche Verbindung findet sich in Nadjas zweiteiligem Scherenschnitt, der aus einem teilweise verborgenen (dadurch hauptsächlich auf Augen und Haare reduzierten) Frauengesicht und einer Männerhand besteht. Die flexible Verbindung der beiden Teile ermöglicht zwischen Augen/Gesicht einerseits und Hand andererseits eine maximale Distanz durch Gegenüberstellung ebenso wie eine maximale Annäherung durch Überlappung. Während „un visage de femme“ in dem vom Mann geschriebenen Text erwähnt wird, ist die kräftige (männliche) Statur der Hand in das von der Frau erschaffene Bild integriert³⁹². Die Hand, welche getrennt vom zugehörigen männlichen Körper ebenso verloren wirkt wie ihr weibliches Gegenstück Nadja, „l'âme errante“³⁹³, spiegelt damit offenbar Andrés Suche nach der eigenen Identität³⁹⁴. Da sich André mit Nadjas Vorstellung von der Feuerhand offenbar selbst nicht so recht identifizieren kann, werden ihre einschlägigen verbalen Spontanäußerungen und Beschreibungen „ungefiltert“ in der direkten Rede stehen gelassen, die eine entsprechende Distanz zwischen André bzw. seiner Erzählerrolle und Nadjas „Fantasieprodukt“ schafft. An anderer Stelle und in anderem Zusammenhang findet André wiederum einen subtilen inneren Zugang zu diesem Motiv: Den Ausschlag hierfür gibt ein weibliches Pendant,

³⁹⁰ Ebd., S. 117 f.

³⁹¹ Vgl. ebd., S. 98, 100; vgl. auch Spoljar, *Formes et figures*, S. 155 f.

³⁹² Vgl. Breton, *Nadja*, S. 143 f.

³⁹³ Ebd., S. 82.

³⁹⁴ Das Handmotiv, welches sich in zahlreichen Werken surrealistischer Autoren und Maler wiederfindet, kann auch als Symbol für Identitätskrisen eines Künstlers gesehen werden; vgl. Chavasse, Philippe zit. nach Sutton, *La relation*, S. 33.

nämlich ein himmelblauer Damenhandschuh. Als seine Besitzerin, eine Besucherin der „Centrale Surréaliste“, ihn gerade ablegen will, gerät André in heftigen emotionalen Aufruhr:

„Je ne sais ce qu'alors il put y avoir pour moi de redoutablement, de merveilleusement décisif dans la pensée de ce gant quittant pour toujours cette main.“³⁹⁵

Die Entfernung der zarten Hülle, die die Hand gleichzeitig schützt und einengt, ruft in André offenbar jene ambivalenten Emotionen hervor, die er als Mann mit dem Ende einer Beziehung zu einer Frau und vor allem mit dem Verlassenwerden verbindet. Indem die besagte Besucherin – sie soll fortan „*la dame au gant*“ genannt werden³⁹⁶ – den leichten himmelblauen³⁹⁷ Stoffhandschuh letztlich durch einen ebenfalls aus ihrem Besitz stammenden bronzenen ersetzt, der ersatzweise in der „Centrale“ verbleibt, und dessen Schwere sich André durch zwanghaft anmutendes Aufheben immer wieder vergegenwärtigen muss, hat sie offenbar den Grundstein für eine Art Handfetischismus gelegt, der den bevorstehenden männlichen Selbstfindungsprozess mit unterstützen soll. Zahlreiche weibliche Hände und „Derivate“ des Handmotivs, in welchen André immer wieder auch die männliche Hand – also sich selbst – erkennen wird, werden ihm bei entsprechender (surrealistischer) Rezeptionshaltung den Weg weisen³⁹⁸ und verschiedene Facetten seiner eigenen Identität aufzeigen. Die Begegnungen mit den zugehörigen Frauen werden weder unbelastet bleiben noch von Dauer sein, können jedoch in bestimmter Form, beispielsweise in einem Buch³⁹⁹, konserviert werden. Auch „Toi“, jener Frau, die nach Andrés Wunsch „pas [...] une entité mais une femme“ sein soll, die er letztendlich zu seiner Gefährtin machen und als Frau aus Fleisch und Blut erhalten möchte, gewinnt seine Aufmerksamkeit zuallererst mit ihrer Hand, die auf einen himmelblauen Wegweiser zu „Les Aubes“, einen „point du jour“ als Symbol für einen identitätsstiftenden Neuanfang in der Liebe zeigt⁴⁰⁰.

Geleitet vom *désir* nach geeigneten Erkenntnisquellen hat sich André angewöhnt, hauptsächlich jene (per *hasard*) in seinem Umfeld vorgefundenen Elemente einer

³⁹⁵ Breton, *Nadja*, S. 65.

³⁹⁶ Ebd., S. 67 (Kursiv im Original).

³⁹⁷ Die Farbe Himmelblau wird im Text zu einer unkonventionellen Farbe des *amour fou*. Auch der Wegweiser nach „Les Aubes“, der auf einen Neuanfang mit „Toi“ verweist, hat diese Farbe; vgl. ebd., S. 181 f.

³⁹⁸ Vgl. auch Chavasse, Philippe zit. nach Sutton, *La relation*, S. 29.

³⁹⁹ Das Resultat der bedeutendsten Begegnung liegt vor dem Leser.

⁴⁰⁰ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 182 ff.

näheren Betrachtung zu unterziehen und zum Gegenstand seiner Erzählung zu machen, die seiner Selbsterkenntnis dienen können. Diese durchaus als egozentrisch zu bezeichnende Motivation des Protagonisten bietet in *Nadja* eine besondere Grundlage für ein fragmentarisches Figurenkonzept, wie es für das surrealistische Werk charakteristisch ist. Da Frauenfiguren immer wieder auf gleiche oder ähnliche Körperteile bzw. Kleidungsstücke (Hände, Handschuhe, Augen) reduziert werden, entsteht dabei der Eindruck eines gewissen Fetischismus, auch wenn Gauthier darlegt, dass die Grundform des Fetischismus (definiert als Ersatz des sexuellen Begehrens nach einem Lebewesen durch ein Begehren nach einem seiner Körperteile oder nach einem mit ihm verbundenen Objekt) im Surrealismus nur selten auftritt⁴⁰¹. Auch in *Nadja* dient Andrés gefilterte Wahrnehmung seiner weiblichen Bekanntschaften offenbar weniger der Befriedigung eines sexuellen Verlangens als der Erweiterung des Repertoires an surrealistisch inspirierenden Eindrücken und Objekten, von denen das eine oder andere auch ausdrücklich als „fétiche“⁴⁰² bezeichnet wird. Der Umstand, dass der Frau schon in der surrealistischen Theorie ein gewisser Objektstatus zugewiesen wird, erleichtert diesen Vorgang.

2.3.3. André und Nadja – Eine Oktoberliebe?

Entsprechend der Vorstellung der Surrealisten vom „wahren Leben“ hat auch eine erfolgreiche Interaktion zwischen Figuren einer Erzählung, aus der unter Umständen eine konstruktive Verbindung werden kann, ihren Ursprung regelmäßig in Momenten des *hasard objectif*. Die Effekte eines inspirierenden (visuellen oder textuellen) Mediums können diese Entwicklung beschleunigen oder verstärken. Auch die Männerfreundschaft zwischen André und seinem Kollegen Paul Éluard entsteht aufgrund einer Personenverwechslung im Pausenraum des „Conservatoire Renée Maubel“ bei einer Aufführung eines Theaterstücks von Apollinaire, auf die - wiederum zufällig und unbekannter Weise - ein Briefwechsel zwischen beiden Männern folgt. Auch die Bekanntschaft mit Benjamin Péret kommt über ein zweifaches Medium (im

⁴⁰¹ Vgl. Gauthier (Noger), *Surrealismus und Sexualität*, S. 168, 170. Züge von Fetischismus zeigen sich überdies auch in *Paysan*, wenn Louis von einem Bekannten erzählt, der Liebesbeziehungen mit Badeschwämmen führt. Der Flaneur selbst bezeichnet (bereits viele Seiten vorher) eine heimlich beobachtete Friseurkundin metaphorisch als „éponge“. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 53, 118 f; siehe auch Pkt. 3.2.3.

⁴⁰² Breton, *Nadja*, S. 149.

doppelten Wortsinn) zustande: Eine anonyme Botin sucht für ihren literaturbegeisterten Auftraggeber (Péret) eine noch gar nicht erschienene Ausgabe der Zeitschrift „*Littérature*“ und initiiert dadurch den persönlichen Kontakt zwischen den beiden Surrealisten⁴⁰³. Der surrealistische Flaneur widmet seine Aufmerksamkeit nicht aktiv der Suche nach einer anderen Person, sondern gibt in erster Linie der Anziehungskraft bestimmter Elemente (Orte, Objekte jeder Art, Schriften, Werke der bildenden Künste usw.) in seinem Umfeld nach; allfällige weitere Schritte überlässt er wieder dem Zufall. Das gleiche Verhalten ist beim Anbahnen und Pflegen von Frauenbekanntschaften angezeigt.

Am 4. Oktober kurz vor der ersten Begegnung mit Nadja flaniert André „sans but“ auf der rue Lafayette zwischen der „librairie de *L'Humanité*“ und der Oper. Als er mit der ihm entgegenkommenden ärmlich gekleideten, also offenbar nicht auf ein Rendezvous eingestellten Frau spontan ins Gespräch kommt, ist er von ihrer geheimnisvollen Ausstrahlung und ihrem Facettenreichtum fasziniert, die Konversation läuft wie von selbst. Die Terminplanung für den nächsten Tag scheint der Begegnung die Leichtigkeit zu nehmen: Am 5. Oktober ist Nadja überpünktlich und hat sowohl ihre Frisur geordnet als auch ihre (nunmehr elegante) Kleidung dem Anlass - dem Treffen mit einem potenziellen Verehrer - angepasst, worunter offenbar auch ihre Spontaneität und ihr Temperament leidet:

„La conversation est pourtant devenue plus difficile et commence par ne pas aller, de sa part, sans hésitations.“⁴⁰⁴

Erst die von André mitgebrachten surrealistischen Werke bringen die Unterhaltung in Gang. Für den nächsten Tag vereinbart das Paar wieder einen örtlich und zeitlich genau festgelegten Treffpunkt, den Nadja laut eigener Aussage gar nicht mehr einhalten wollte. Alleine die Tatsache, dass André bei einer Besorgung spontan einen ungewohnten Weg einschlägt, lässt am 6. Oktober doch noch ein Treffen zustande kommen. Nadja sieht genauso (nach-)lässig aus wie am ersten Tag und läuft während des folgenden Spaziergangs zu einer surrealistischen „Höchstform“ auf⁴⁰⁵. Am nächsten Tag, den André plangemäß alleine verbringen soll, ist dieser von der passiven, aufnahmebereiten Geisteshaltung eines Flaneurs weit entfernt. Stattdessen wird er von Einsamkeit und Beziehungszweifeln zugleich gequält.

⁴⁰³ Vgl. ebd., S. 26 f. und 31 f.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 83.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 87 ff.

Schließlich vergegenwärtigt er sich, dass sein Verweilen an scheinbar bewährten Treffpunkten („vers six heures au bar où nous nous sommes déjà rencontrés“⁴⁰⁶) keine Aussicht auf Erfolg haben wird und er sich wieder einem anderen Umfeld und dem Zufall anvertrauen muss. Als André nach einem Ausflug mit zwei anderen Frauen, seiner Ehefrau und einer Freundin, im Taxi sitzt erscheint gerade in einem Augenblick schwindender Konzentration überraschend eine „rapide tache“ in seinem Blickfeld, die er spontan verfolgt. Aus drei möglichen Wegerichtungen wählt er spontan und „au hasard“ die richtige aus und spürt dabei Nadja auf, die ihrerseits in Begleitung eines anderen Mannes ist. In einem möglichen Anflug von Eifersucht vergisst André die Kraft des Zufalls und schreibt die letzten aufeinanderfolgenden Treffen plötzlich seiner Macht über Nadja zu⁴⁰⁷, was sofort deren negative Seiten zum Vorschein bringt: Sie reagiert abweisend und bringt ihre finanzielle Not und die Prostitution zur Sprache, die bei ihr schon früher zu „anti-surrealistisch“ gelebten, fremdbestimmten Lebensphasen geführt haben⁴⁰⁸.

Die körperliche Liebe war in Nadjas bisherigem Leben offenbar hauptsächlich in Zeiten der Abhängigkeit ein Thema und scheint daher im Kontext der Erzählung von Beginn an negativ besetzt. Ihre Beziehungen zu verschiedenen, auch wesentlich älteren Männern hatten teilweise den Beigeschmack der Prostitution und mussten zudem in der Öffentlichkeit geheim gehalten werden⁴⁰⁹. Die Intensität oder Qualität allfälliger sexueller Kontakte mit André selbst wird im Text der Letztausgabe nicht mehr thematisiert⁴¹⁰. Körperliche und auch emotionale Leidenschaft (wie im traditionellen Liebesroman) soll weder den Beziehungsschwerpunkt zwischen den Figuren André und Nadja ausmachen, noch die Reihe ihrer Begegnungen zu einem fulminanten Ende führen⁴¹¹. Auch wenn Nadja André am 5. Oktober eine Vision beschreibt, in der sie seine Ehefrau als ihr eigenes Gegenstück und in einem eher spießbürgerlichen Haushalt („Brune, naturellement. Petite. Jolie. [...] près d'elle un chien. Peut-être aussi [...] un chat“⁴¹²) sieht, verfolgt sie entgegen dem ersten Anschein nicht die Absicht, eine Konkurrentin auszuschalten oder neben der Lebenspartnerin die Rolle einer traditionellen Geliebten einzunehmen. Vielmehr

⁴⁰⁶ Ebd., S. 105.

⁴⁰⁷ „[...] il est clair qu'elle est à ma merci.“; ebd., S. 106.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 103 ff.

⁴⁰⁹ Wie etwa jene mit dem „Grand Ami' qui passait pour son oncle“; ebd., S. 122.

⁴¹⁰ Siehe auch Pkt. 2.4.

⁴¹¹ Schon unter diesem Aspekt empfiehlt es sich, die von zahlreichen Forschern recherchierten historischen Parallelen von der Aussage des Textes bewusst zu trennen.

⁴¹² Breton, *Nadja*, S. 85.

indiziert sie damit surrealistische Defizite in Andrés Leben, die es anderweitig zu kompensieren gilt. Demnach entwickelt sich in der Folge auch keine typische traditionelle Dreiecksbeziehung: Nadja, deren „séduction mentale“⁴¹³ offenbar zu keiner unmittelbaren Beeinträchtigung der Beziehung zwischen den Eheleuten führt, sieht sich selbst sogar als eine Art Freundin der Familie⁴¹⁴. Voraussetzungen für eine traditionelle Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau sind bei den beiden Protagonisten nur in Ansätzen vorhanden und werden an weitaus gewichtigeren Textstellen deutlich in Frage gestellt. Ein Kuss auf den Mund als Ausdruck körperlichen Begehrens bedeutet für Nadja sichtlich einen Ausflug in ihre unliebsame Vergangenheit: Als sie sich - laut André nur nach einem inneren Kampf - doch einmal auf die Lippen küssen lässt, befällt sie eine regelrechte Panik vor Machtmissbrauch und Fremdbestimmung. Ein weiterer Kuss ein paar Tage später in der Eisenbahn löst bei ihr akuten Verfolgungswahn – eventuell in Verbindung mit einer Todesvision⁴¹⁵ – aus.⁴¹⁶ Die Begegnung am 7. Oktober endet mit dem berühmten ehrfürchtigen Kuss auf Nadjas Zähne, der als Symbol für das fehlende Potenzial der surrealistischen Frauengestalt als traditionelle weibliche Verführerin gelten kann. Nachdem André gerade ihre Unruhe wegen akuter Geldnot (einer surrealismusfeindlichen Zwangssituation) zerstreut hat, befindet sich Nadja dabei einem Zustand eines „mélange adorable de légèreté et de ferveur“⁴¹⁷. Während Nadja ausgerechnet diesen „falschen“, nämlich auf einen gefühllosen Körperteil gerichteten Kuss zu einem heiligen Akt der Kommunion macht, wobei in ihren Augen die Zähne die Hostie ersetzen, entsteht bei André am nächsten Morgen ein gegenteiliger Eindruck, als ihm das zugehörige „Kunstmedium“ nachgereicht wird. Einem Brief seines Kollegen Aragon entnimmt er ein interpretationswürdiges Bild des Malers Uccello, das den Titel „*La Profanation de l'Hostie*“ trägt und in ihm Trennungsszenarien hervorruft.⁴¹⁸ Die besagte Entweihung oder Schändung kann einerseits im bewussten Missbrauch des Kusses für einen Akt gesehen werden, der weder körperliche noch emotionale Liebe ausdrücken will, andererseits aber auch im

⁴¹³ Ebd., S. 128.

⁴¹⁴ Vgl. ebd., S. 168.

⁴¹⁵ Anzunehmen ist, dass Nadja auch das von André geschätzte Theaterstück „*Les Détraquées*“ kennt: Der verkehrt herum wahrgenommene Kopf des vom Waggondach herabschauenden Eisenbahners erinnert an die Position des ermordeten Mädchens im Medikamentenschrank. Vgl. ebd., S. 53.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 90, 92, 98, 126 f.

⁴¹⁷ Ebd., S. 108.

⁴¹⁸ „[...] où j’attends vainement Nadja. Je redoute plus que jamais sa disparition.“; ebd., S. 109.

momentanen Verkennen einer bloßen „séduction mentale“⁴¹⁹. Auch die kleinen „Eifersuchtsszenen“ spiegeln bei näherer Betrachtung das Grundkonzept einer intellektuellen Erotik und geistigen Verführung: Als Nadja André am 9. Oktober kürzlich erhaltene Briefe zu lesen gibt, fallen diesem zunächst jene eines gewissen G... auf, die er als „éplorées“, „déclamatoires“ und „ridicules“ abwertet. Ein echtes Gefühl von „malaise“ löst aber erst der Aufdruck einer Waage auf den Umschlägen aus, der darauf hinweist, dass Nadja in diesem G... einen bekannten „président d’assises“ und damit einen anderen Surrealisten zum Freund hat. Grund zur Eifersucht bietet offenbar weniger der Kontakt zu einem anderen Mann, als der Umstand, dass dieser Gerichtspräsident offenbar mit angeklagten (aber von den Surrealisten grundsätzlich geschätzten) Schwerverbrechern surreale Prozesse führt und sein Name nach der Ansicht von Andrés Kollegen Paul Éluard sogar eine Erwähnung in der „*La Révolution Surréaliste*“ wert ist⁴²⁰. Am 7. Oktober leidet André in Nadjas Abwesenheit unter regelrechten Entzugserscheinungen, hinterfragt jedoch die genaue Ursache seiner Sehnsucht:

„Est-ce que je ne l’aime pas? Je suis, tout en étant près d’elle, plus près des choses qui sont près d’elle.“⁴²¹

Welchen „choses“ könnte Nadja näher sein als dem Surrealismus in all seinen Facetten? André sucht nicht die Nähe zur Frau Nadja, sondern zu einem „lieu vivant de la surréalité“⁴²², dessen menschliche und vor allem typisch weibliche Charakteristika weit in den Hintergrund getreten sind. Die allgegenwärtige Verlustangst bezieht sich nicht auf die Frau aus Fleisch und Blut, sondern auf ihr Potenzial als Inspirations- und Erkenntnisquelle⁴²³.

2.4 Historische Figurenreferenzen

Die Sinnhaftigkeit der Durchforstung einer surrealistischen „histoire“ oder ihrer Fragmente nach Referenzen zur historischen Realität kann durchaus fraglich erscheinen. Andererseits lässt sich die Frage nach Übereinstimmungen oder Verbindungen zwischen dem Autor und dem homodiegetischen Erzähler bzw.

⁴¹⁹ Ebd., S. 128.

⁴²⁰ Vgl. ebd., S. 113 f.

⁴²¹ Ebd., S. 104.

⁴²² Spoljar, *Formes et figures*, S. 332.

⁴²³ Vgl. auch Ngetcham, „*Figures*“, S. 136 f.

Protagonisten⁴²⁴ zweifellos auch auf das übrige Figureninventar (weitere Protagonisten, Nebenfiguren und Statisten) übertragen⁴²⁵. Untersuchungsgegenstand wäre hier nicht nur das Identifizieren von Namensträgern, sondern auch, ob der Autor überhaupt den Anspruch erhebt, Erscheinungsbild und Aktionen seiner Akteure in Übereinstimmung mit seinen eigenen Lebenserfahrungen wiederzugeben. Nach Spoljar tappeln Forscher, die im surrealistischen Werk gezielt nach Referenzen zur empirischen Realität suchen, in eine Falle des Autors⁴²⁶. Festgehalten werden kann, dass die Erhebung biografischer Daten hier jedenfalls insofern zu keinem konstruktiven Ergebnis führt, als diese Auftritt und Funktion vermeintlich korrespondierender Figuren im Text nicht erklären bzw. mit den Ereignissen der Erzählung meist in keinem kausalen Zusammenhang stehen⁴²⁷. Umgekehrt sagt die „Dokumentation“ bestimmter realer Personen (etwa durch Fotos) per se nichts über den historischen Wahrheitsgehalt der im Text geschilderten Situationen und Erlebnisse aus. Gerade jene Fakten und Informationen, auf die sich die Geschichtsschreibung konzentriert, entgehen nämlich dem *regard* des Erzählers und Protagonisten, während die „menus faits de la vie courante“⁴²⁸, welche man wiederum in Chroniken vergeblich suchen wird, ihn gleiten oder abstürzen⁴²⁹ lassen und sein wahres Abenteuer ausmachen. Was für den Nicht-Surrealisten eine traditionelle (Auto-)Biografie darstellt, wäre für den surrealistischen Schriftsteller bloß eine durch die Zensur von Logik, Chronologie und Vernunft beschränkte Wiedergabe von nichtssagenden, unbrauchbaren Lebensfragmenten. Genau diese Beschränkung, nicht aber etwa Lücken in einem Lebenslauf, nimmt er als Unvollständigkeit wahr. Geleitet vom *hasard objectif* wählt er daher bestimmte Szenen (samt passenden Akteuren, also Figuren) aus, die er als „surrealistische Tatsachen“⁴³⁰ in die geschriebene Gegenwart, seinen Text bzw. Roman einbringt. Dass der Dokumentationszweck dabei offenbar weit in den Hintergrund tritt, zeigt in *Nadja* unter anderem die Auswahl der Porträtfotografien: Gezeigt werden vorwiegend

⁴²⁴ Siehe Pkt. 1.4.

⁴²⁵ Nach Lejeune würde es hier um die Einhaltung des „pacte référentiel“ gehen; vgl. Lejeune, *Le pacte*, S. 36.

⁴²⁶ Vgl. Spoljar, *Formes et Figures*, S. 88 f.

⁴²⁷ Ausnahmen ergeben sich etwa über Intertextualität und *mise en abyme*: Ein Teil von Nadjas inspirierendem Wesen, geht auf ihre Lektüre von Werken (Romanen, Gedichten) zurück, deren authentisch wiedergegebene Titel auf reale Urheber – nicht zuletzt auf den Autor Breton selbst – verweisen. Vgl. u.a. Breton, *Nadja*, S. 83, 93.

⁴²⁸ Ebd., S. 12.

⁴²⁹ Breton bzw. André sprechen von „ces faits-glissades et ces faits-précipices“; ebd. S. 21.

⁴³⁰ Hötter, *Surrealismus und Identität*, S. 82.

Fotos von Personen, deren gleichnamige Figuren – gemessen an der Häufigkeit ihres Auftretens und ihrem fiktionalen Wirkungsbereich – nur Statistenrollen haben, während den weiblichen Protagonistinnen, insbesondere auch der Titelheldin Nadja selbst⁴³¹, kein annähernd vollständiges Porträtfoto zugeordnet ist. Die Einbeziehung von sich historisch „selbstergänzenden“ Personen erfüllt dem Autor vermutlich auch den banalen Zweck, innerhalb der fiktionalen Welt einen größeren Pool von Akteuren zu schaffen, ohne Deskriptionstechniken zur Kreation fiktiver Figurenporträts, also zur traditionellen Ausrüstung von Romanfiguren einsetzen zu müssen⁴³².

In *Nadja* werden von Beginn an zahlreiche Figuren ins Spiel gebracht, die authentisch wiedergegebene Namen realer Personen tragen. Dass diese lebenden Pendants dem Leser bekannt sind, setzt der Autor offensichtlich voraus. Zu Beginn handelt es sich dabei vorwiegend um Namen aktiver oder ehemaliger Mitglieder des Surrealistenzirkels („Éluard“, „Péret“, „Desnos“, „Aragon“, „Soupault“ usw.) sowie um Namen (allenfalls seinerzeit bereits verstorbener) von Künstlern, Philosophen und Schriftstellern verschiedener Epochen, insbesondere auch solcher des neunzehnten Jahrhunderts⁴³³. Im Zentrum des Geschehens stehen in diesem Werk aber – vom Protagonisten André abgesehen – bestimmte Frauengestalten, deren historische Parallelen in der Forschung näher untersucht wurden. Eine kurze Darstellung soll die Betrachtung der gegenständlichen Figuren abrunden.

Da es an dieser Stelle um Bezüge zum realen Leben des Autors geht, soll hier an erster Stelle dessen langjährige Ehefrau Simone genannt werden, die im Text *Nadja* (wie auch zahlreiche andere implizit angesprochene Persönlichkeiten mit historischer Referenz) weder bei ihrem Namen genannt noch im Weg eines fotografischen Porträts vorgestellt wird⁴³⁴. Simone durfte sich zwar als einzige Frau zu den

⁴³¹ Abgesehen vom wenig repräsentativen Ausschnitt ihrer „yeux de fougère“; Breton, *Nadja*, S. 129.

⁴³² Auch im örtlichen Bereich ersetzen Fotografien aufwändige (und vom Wesentlichen ablenkende) traditionelle Beschreibungen von Schauplätzen; vgl. Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 161. In *Paysan* wird das Gleiche durch den Einsatz weitgehend abstrahierter Figuren (Allegorien) erreicht. Siehe Pkt. 3.4.

⁴³³ Dabei geht es insbesondere auch um Umstände, aus welchen diese Persönlichkeiten Inspirationen für ihre künstlerische Tätigkeit beziehen oder bezogen.

⁴³⁴ Wenige Tage nachdem Nadja André ihre Vision von „[v]otre femme“ beschreibt, erwähnt André „ma femme“ in der Tagebucheintragung im Zusammenhang mit einer gemeinsamen Taxifahrt in Begleitung einer Freundin. Nadja ist Andrés Frau also auch auf fiktionaler Ebene bekannt und auch hier Gesprächsthema des Ehepaares. Vgl. Breton, *Nadja*, S. 85, 105, 168. Anzumerken ist, dass ein solches Andeuten von Figuren grundsätzlich im Widerspruch zu Bretons Forderung nach Namen für die Handlungsträger und zu seiner Ablehnung von Büchern mit „verschlüsselten“ Inhalten steht; vgl. ebd., S. 18. An anderer Stelle hat Breton die Identifizierung von Personen anhand von (letztlich arbiträren) Namen aber auch ausdrücklich abgelehnt; vgl. Hötter, *Surrealismus und Identität*, S. 27. Letztlich erscheint es auch nicht abwegig, dass der Autor in bestimmten Fällen eindeutige Identitätsbezüge aus persönlichen Gründen bewusst vermeiden wollte.

regulären Mitgliedern der von ihrem Mann mit strenger Hand geleiteten Gruppe zählen und verstand sich auch selbst als Surrealistin, wurde aber bei gemeinsamen Aktivitäten in der Regel für unliebsame Hilfsdienste (wie akribisches Schriftführen) herangezogen. Auch praktische Informationen zum Betriebsablauf in der „Centrale surréaliste“ wurden ihr als Frau oft vorenthalten.⁴³⁵ Erwähnenswert erscheint der Umstand, dass Breton sie in Zeiten räumlicher Trennung durch einen regen Briefwechsel nicht nur über sein literarisches Schaffen, sondern regelmäßig auch über die Entwicklung seiner Affären mit anderen Frauen und seine diesbezüglichen Gefühlslagen auf dem Laufenden hielt⁴³⁶ und diese Vorgangsweise mit den (männlich geprägten) surrealistischen Moralvorstellungen durchaus vereinbar gewesen sein dürfte. Aus Simones Zustimmung, welcher er sich wiederholt versicherte, und den von ihr eingeholten Meinungen leitete er offenbar einen Freibrief für seine außerehelichen Aktivitäten sowie ein Recht auf ein reines Gewissen ab⁴³⁷, während er gleichzeitig von einer ständigen Angst beherrscht wurde, „Simone und damit das Gleichgewicht des eigenen Emotionsgefüges zu verlieren“⁴³⁸.

Der Inhalt von Briefen an Ehefrau und Freunde bezeugt auch, dass Breton von Oktober 1926 bis etwa Februar 1970 tatsächlich eine Kurzbeziehung mit einer aus der Nähe von Lille stammenden, im Jahr 1902 geborenen und daher zum damaligen Zeitpunkt 24-jährigen Frau namens Léona Camille Gislaine D. unterhielt⁴³⁹. Diesen Briefen ist auch unmissverständlich zu entnehmen, dass Breton diese Frau tatsächlich „Nadja“ nannte. Während er dieser neuen Bekanntschaft eine für sein Umfeld schwer nachvollziehbare Bedeutung beimaß, sie mit Zustimmung seiner Ehefrau Simone⁴⁴⁰ durch Verkauf eigener Besitztümer finanziell unterstützte und Anzeichen ihrer ernsthaften psychischen Erkrankung zunächst ausblendete, zog er

⁴³⁵ Vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 67 f.

⁴³⁶ Vgl. Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 36; Daix, *La vie quotidienne*, S. 310.

⁴³⁷ Dass Simones nach außen hin demonstrierte Bereitschaft zur widerspruchslosen Unterordnung und zur Loyalität gegenüber ihrem launischen Ehemann sowie auch ihre Abhängigkeit von diesem Grenzen hatten, zeigen etwa ihr Flirt mit Man Rays Assistenten Jacques André Boiffard, ihr noch bei aufrechter Ehe mit Breton eingegangenes Verhältnis mit dem Künstler Max Morise und nicht zuletzt ihre (nach der Trennung von Breton mühelos umgesetzte) eigenständige Behauptung im Künstler- und Intellektuellenmilieu. Vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 68 ff., 84, 89.

⁴³⁸ Ebd., S. 79.

⁴³⁹ Vgl. Daix, *La vie quotidienne*, S. 317. Auch an einer Stelle im Text *Nadja* wird die Titelfigur von einem Unbekannten mit „mademoiselle D...“ angesprochen. Erwähnenswert ist hier auch jene Textstelle, an der Nadja sich gegen den Rufnamen „Lena“ (offenbar eine phonetische Abwandlung des Vornamens der realen Léona) ausspricht. Vgl. Breton, *Nadja*, S. 85, 107.

⁴⁴⁰ Vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 73.

eine dauerhafte Beziehung mit ihr nie ernsthaft in Erwägung⁴⁴¹. Letzteres sowie Léonas negative Auswirkungen auf seine Stimmung betonte er auch wiederholt gegenüber Simone⁴⁴², die es (wie bereits angesprochen) in Anbetracht der von ihrem Mann eingeforderten Freiheiten bereits gewohnt war, Anflüge von Eifersucht im Keim zu ersticken und über dessen Affären im Namen des Surrealismus hinwegzusehen. Auch mit der jungen und unbeholfen agierenden Léona pflegte sie einen persönlichen, fast freundschaftlichen Umgang⁴⁴³. Die Recherchen indizieren auch eine (über die im Text erwähnten Küsse hinausgehende) körperliche Beziehung zwischen Breton und Léona⁴⁴⁴. Historisch belegbar ist die im Text thematisierte Internierung Léonas nach der Diagnose ihrer psychischen Erkrankung. Im März 1927 wurde sie als Psychose-Patientin in der im Text erwähnten Anstalt „Sainte-Anne“ untergebracht und etwas mehr als ein Jahr später in eine andere näher zum Ort ihrer Herkunft gelegene Institution verlegt, wo sie schließlich im Jänner 1941 verstarb⁴⁴⁵. Bretons Begegnung mit Léona („Nadja“) war eine Affäre mit der unter dem Namen „Lise Deharme“ auftretenden Trivialromanautorin Lise Meyer vorangegangen. Diese hatte tatsächlich, mutmaßlich an einem Dezembertag des Jahres 1924, die von Männern bevölkerte „Centrale surréaliste“ aufgesucht und dort auf Ersuchen eines der Surrealisten (Breton oder Aragon) an Stelle einer „Visitenkarte“ einen ihrer blauen Handschuhe hinterlassen⁴⁴⁶. Nachhaltigere Spuren hinterließ Bretons Lebensabschnittsgefährtin Suzanne Muzard, die er anlässlich einer von Simone abgesegneten gemeinsamen Reise an die Côte d’Azur⁴⁴⁷ als Verkörperung seines *amour fou* auserkor, und deren starke Präsenz letztendlich auch zur Scheidung des

⁴⁴¹ Nach Hörner war Nadja für Breton auch realiter ein für ein dauerhaftes Zusammenleben ungeeignetes „literarisches Phänomen“; vgl. ebd., S. 74.

⁴⁴² Vgl. ebd., S. 73; Daix, *La vie quotidienne*, S. 324 f.

⁴⁴³ „[...] eine Geduldsprobe, die sie nur bestehen konnte, wenn sie Nadja nicht als Konkurrentin, sondern als surrealistisches Medium begriff.“; Hörner, *Die realen Frauen*, S. 73. Auch auf der fiktionalen Ebene führt eine gerade sehr verzweifelte Nadja mit Andrés Ehefrau ein Telefonat, bei dem sie sich explizit als Freundin der Familie deklariert; vgl. Breton, *Nadja*, S. 168.

⁴⁴⁴ Die ersten Ausgaben enthalten in der letzten Tagebucheintragung vom 12. Oktober noch eine Anspielung auf eine gemeinsame Nacht im „hôtel Prince de Galles“ in Saint-Germain-en-Laye, welche er Autor ab der überarbeiteten Fassung des Jahres 1962 wegließ, allenfalls, um künftige Leser nicht von der eigentlichen Bedeutung dieser Beziehung abzulenken. Vgl. Daix, *La vie quotidienne*, S. 311; Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 66 f.; Spoljar, *Formes et figures*, S. 336 f.

⁴⁴⁵ Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 170 (Fn. 116); Bonnet, Marguerite, zit. nach Daix, *La vie quotidienne*, S. 323.

⁴⁴⁶ Der Text erwähnt sowohl diese „suggestion en manière de jeu“ als auch „la dame que nous appellerons *la dame au gant*“; Breton, *Nadja*, S. 64, 67 (Kursiv im Original). Zumindest auf der fiktionalen Ebene verlässt dieser Handschuh – entsprechend dem Wunsch Andrés – die Frauenhand, zu der er gehört, nicht; als Andenken dient stattdessen ein Damenhandschuh aus Bronze; ebd., S. 66.

⁴⁴⁷ Vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 76.

Ehepaars führte. Ebenso wie zuvor Léona („Nadja“) hatte Suzanne eine Vergangenheit im Prostituiertenmilieu⁴⁴⁸ und zeigte sie Anzeichen einer dauerhaften psychischen Beeinträchtigung, vor allem in Form von Depressionen und einer ausgeprägten (und von den Surrealisten hochgehaltenen) Hysterie⁴⁴⁹; ebenso wie diese zählte sie zu den „poetisierten und idealisierten Frauen“⁴⁵⁰ in Bretons Leben. Nach etwa drei Jahren als Bretons Geliebte kehrte Suzanne endgültig zu ihrem ursprünglichen Gefährten Emmanuel Berl⁴⁵¹, einem Romancier und Freund Aragons, zurück. Ihr Pendant im Buch *Nadja* ist die weder durch Namen⁴⁵² noch explizit bildlich konkretisierte „Toi“⁴⁵³, die implizite Heldin des letzten (erst nachträglich hinzugefügten⁴⁵⁴) Abschnittes.

Auch in Aragons *Paysan* werden Figuren einbezogen, die Namen von Persönlichkeiten aus dem Lebensumfeld des Autors, insbesondere von Kollegen aus dem Kreis der Surrealisten tragen⁴⁵⁵. Im Übrigen bietet das Figurespektrum aber eher wenig Raum für die Erforschung von Referenzen zu seinem realen Leben, da der Text vor allem darauf abzielt, aus örtlichen Umständen, dem maßgeblichen Ausgangspunkt surrealistischer Betätigung, neue Figuren spontan entstehen zu lassen. Zu einer weiteren Kategorie gehören Figuren, die aufgrund ihrer abstrakten, oft rein beruflichen Signatur („le couple des portiers“, „la marchande de mouchoirs“ usw.) historischen Referenzen von vornherein nicht oder kaum zugänglich sind. Auf diese Weise wird auch der *imagination* der erforderliche Raum für Modifizierungen und die Kreation von Bausteinen einer neuen surrealen Authentizität gelassen. Sofern stellenweise doch Ansätze oder Aspekte realer Personen durchscheinen, belässt es der Autor in der Regel bei vagen Andeutungen. So soll etwa „Cette femme aupres de moi“ bzw. „Chérie“⁴⁵⁶, die heimlichen Herrscherin der Buttes-Chaumont,

⁴⁴⁸ Vgl. Daix, *La vie quotidienne*, S. 328; Hörner, *Die realen Frauen*, S. 81.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 77, 81; Durozoi, *Histoire*, S. 170 ff.

⁴⁵⁰ Hörner, *Die realen Frauen*, S. 79.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 86 f.

⁴⁵² Allenfalls bestand aus der Sicht des Autors die Befürchtung, dass die Namensnennung beim Leser ein zu banales Bild von dieser Frau hätte entstehen lassen und die eigentliche Botschaft, ihre Verkörperung des *amour fou* verloren gehen könnte. Vgl. auch Spoljar, *Formes et Figures*, S. 89 f.

⁴⁵³ Sie ist nur implizit auf dem Foto vom Wegweiser nach „Les Aubes“ präsent. Mutmaßlich hatte Suzanne Breton in einem in Avignon gelegenen Lokal mit der Bezeichnung „Sous les aubes“ aufgefordert, seine Ehefrau Simone zu verlassen. Vgl. Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 71.

⁴⁵⁴ Vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 170.

⁴⁵⁵ So begleiten etwa „André Breton“ und „Marcel Noll“ den Flaneur „Louis“ auf seinem Spaziergang durch die Parks der Buttes-Chaumont; vgl. Aragon, *Paysan*, S. 163 ff.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 206, 211.

eines „lieu[x] sacré[s]“, von Simone Bretons Cousine Denise Lévy inspiriert sein, die Aragon ohne Erfolg umwarb und zu einer in der Folge mehrfach als (Roman-)Figur verwerteten „Projektionsfläche seiner unerfüllten Wünsche“ machte⁴⁵⁷.

2.5 Nadja – Titelheldin oder Anti-Heldin?

Abschließend soll noch der Frage nachgegangen werden, ob der Figur Nadja eine Heldenrolle zufällt, oder ob sie trotz ihrer Titelfunktion, wie es jedenfalls auf den ersten Blick scheint, als Anti-Heldin endet⁴⁵⁸. Als Ausgangspunkt der Untersuchung dienen Momente, in denen der Protagonist André seine kurze Bekanntschaft und die Ereignisse, die er mit ihr verbindet, selbst „evaluiert“. Die schwindende Bedeutung der Person, der Frau aus Fleisch und Blut, scheint sich zunächst einmal in einer fortschreitenden Ungenauigkeit der Erzählung bzw. des Beschreibungsstils zu spiegeln. Bei den streng chronologisch geschilderten Begegnungen vom 4. bis zum 12. Oktober entgeht André noch kein Wort, kein Gesichtsausdruck, keine Geste der ungewöhnlichen Frau⁴⁵⁹. Jede Bewegung, jede Äußerung scheint faszinierend und wird peinlich genau festgehalten und kommentiert. In der Zeit zwischen den Treffen reflektiert André über seine Wahrnehmungen, wobei er zumindest pro forma noch versucht, daraus Schlüsse für eine mögliche gemeinsame Zukunft zu ziehen. Bereits der Nachmittag des 13. Oktober⁴⁶⁰ wird nicht mehr als kompakter Tagebucheintrag konserviert. Obwohl diesem Treffen, wie André berichtet, noch viele weitere Wiedersehen folgen werden, empfindet er Nadjas Gesellschaft, sofern er nicht gerade von diffusen Trennungsängsten heimgesucht wird, zunehmend auch als lästig. Auch die nunmehr von geistiger Abwesenheit und Mangel an Empathie beherrschte Konversation zwischen den Beiden scheint nicht mehr recht zu funktionieren:

„Une histoire [...] au début de l'après-midi du 13 octobre, comme elle me la contait sans raison [...]“

⁴⁵⁷ Vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 75, 174.

⁴⁵⁸ Die Funktion der Protagonistin und die einer Anti-Heldin schließen einander auch im traditionellen Roman nicht aus. In der Forschung werden unter Anti-Helden oft Figuren verstanden, die dem Leser (im Gegensatz zum aktiven Helden) als passiv, handlungsunfähig, oder ohne direkten Einfluss auf das Geschehen präsentiert werden. Vgl. etwa Thérenty, *L'analyse*, S. 156.

⁴⁵⁹ Vgl. auch Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 53, 75 f.

⁴⁶⁰ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 134. Der Autor markiert die Zäsur zwischen 12. und 13. Oktober auch grafisch; vgl. ebd., S. 127.

„[...] elle paraissait vivre de ma seule présence, sans porter la moindre attention à mes paroles, ni même, lorsqu'elle m'entretenait de choses indifférentes ou se taisait, prendre garde le moins du monde à mon ennui [...]“⁴⁶¹

In der Folge konzentriert sich André hauptsächlich auf Nadjas Zeichnungen und Collagen, die die beiden „Partner“ in unterschiedlich intensiven, vorwiegend aber symbolischen Verbindungen miteinander oder nebeneinander auf dem Papier existieren lassen; Nadjas verbalen Äußerungen und ihrer Person an sich schenkt er immer weniger Beachtung. Die nächste (wiederum grafisch markierte) Zäsur ist noch schärfer: André konzentriert sich nunmehr voll auf die Verdrängung der Frau Nadja aus seinem Leben und vergrößert die Distanz noch, indem er die Erzählung im Plus-que-parfait fortsetzt:

„J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. A vrai dire, peut-être ne nous sommes-nous jamais endendus [...]“

„A ces déplorables égards, il faut avouer toutefois qu'elle me ménageait de moins en moins, que cela finissait par ne pas aller sans discussions violentes [...]“⁴⁶²

Gelegentlich eingestreute Zeitangaben sind nunmehr ohne Bedeutung und daher auch nicht mehr zuordenbar. Nadjas niederer sozialer Status erscheint André nunmehr als wesentliches Hindernis für die Fortsetzung jeder Art von persönlichem Kontakt. Durch stärkere Betonung ihrer Armut, die nach Andrés Meinung mit einem Leben abseits der Norm (also insbesondere einem dauerhaften surrealistischen Leben) von vornherein nicht vereinbar war und nach der Diagnose einer psychischen oder geistigen Erkrankung geradezu zur Internierung und schlechten Betreuung in einer Anstalt führen musste, zerstört André „*a posteriori*“⁴⁶³ die Beziehung und der Autor damit das Image der Protagonistin⁴⁶⁴. Eine Entzifferung von Nadjas Leben „comme un cryptogramme“⁴⁶⁵ kommt jetzt nicht mehr in Frage, eine gemeinsame Einmündung in den Zustand des „amour fou“ ist endgültig ausgeschlossen. Zwischen sein eigenes Leben und die Nachricht von Nadjas entwürdigendem Ende in einer

⁴⁶¹ Ebd., S. 134, 136 f.

⁴⁶² Ebd., S. 157 f.

⁴⁶³ Ebd., S. 159 (Kursiv im Original).

⁴⁶⁴ Das Einsperren eines Menschen unter psychiatrischer Aufsicht bedeutet in Bretons Augen die Eliminierung jedes surrealistischen Potenzials. Eine armutsbedingt schlechte medizinische Behandlung – ein Resultat des schlechten Sozialsystems – macht die Situation überhaupt aussichtslos; vgl. Durozoi, *Histoire*, S. 170. André reicht dies als Ausrede, um den Kontakt zu Nadja endgültig abubrechen, was allerdings an einer gewissen (von Leserseite zwischen den Zeilen deutlich spürbaren) Verlegenheit nichts ändert; vgl. Breton, *Nadja*, S. 167; Wagner, *Technik und Literatur*, S. 259.

⁴⁶⁵ Breton, *Nadja*, S. 133.

geschlossenen Anstalt schiebt André einen anonymen Überbringer („on“).⁴⁶⁶ Die vom Protagonisten ausgehende nachträgliche Entwertung einstiger Vorzüge des „génie libre“⁴⁶⁷ sowie der gemeinsamen Erlebnisse erscheint wie ein bemühter Versuch des Autors, die Figur Nadja auch rückwirkend zur Anti-Heldin zu machen.

Nadjas Unzulänglichkeit für eine vom „amour fou“ erfüllte Partnerschaft mit André wird im Text auch symbolisch indiziert: Während die Farben Rot und Schwarz, die im Weg der Rekurrenz nach und nach zu „Nadjas“ Farben werden, nach traditionellem Verständnis eher mit Liebe und Erotik konnotiert sind, wird in Andrés Welt implizit das „unschuldige“ Himmelblau von Handschuhen und Wegweisern als Farbe der Liebe definiert⁴⁶⁸. Diese Farbe verweist auf andere Frauenfiguren, die er in dieser Hinsicht offenbar als passender ansieht als die Protagonistin Nadja. Als André den „Roman“, zu dem er sich von Nadja hat verführen lassen, fast fertig gestellt und „la personne de Nadja“⁴⁶⁹ damit in ein Buch (ein Medium im Objektsinn) verwandelt hat, vergegenwärtigt er dem Leser - und nicht zuletzt auch sich selbst - nochmals metaphorisch, dass die Beziehung zu dieser Frau mit seiner Vorstellung von Liebe wenig zu tun hatte und sie daher ein Opfer von seiner Seite, insbesondere die Aufgabe seiner Existenz durch die „application d'un principe de subversion totale“ nicht wert war. Die „épreuve pour l'amour“ in Form einer selbstmörderischen Autofahrt, zu der Nadja ihn einmal herausgefordert hatte, musste, ebenso wie Andrés bisherige Liebesfahrten mit anderen Frauen, scheitern⁴⁷⁰. Das bedingungslose gemeinsame Aufgehen im „amour fou“ muss er mit einem anderen „être[s] très rare“ erfahren, mit dem er diese blinde Fahrt ins Ungewisse wieder aufnehmen wird⁴⁷¹. Die nur wenige Seiten später stattfindende Begegnung mit einer neuen Kandidatin - „Toi“ - steht bevor.

Ein praktizierender Surrealist, der nicht mit Andrés aktueller Suchproblematik belastet ist, etwa ein Leser, könnte sich von dessen sukzessiv gesteigerter Verdrängungs- bzw. Zerstörungstaktik auch distanzieren und die Heldenrolle der Figur Nadja bloß an ihrer Verkörperung des surrealistischen Gedankenguts, also

⁴⁶⁶ Vgl. ebd., S. 159.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 130.

⁴⁶⁸ Vgl. auch Mourier-Casile, *Pascaline M.-C. présente*, S. 40.

⁴⁶⁹ Breton, *Nadja*, S. 176.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd., S. 179 (Fn).

⁴⁷¹ „[...] en matière d'amour, il ne saurait être question pour moi que, dans toutes les conditions requises, de reprendre cette promenade nocturne.“; ebd.

ihren Qualifikationen zur Inkarnation des Surrealismus⁴⁷² messen. Schwächen zeigt Nadja in dieser Hinsicht nur an wenigen Stellen, etwa wenn sie in der zweiten Klasse der Pariser Metro die „braves gens“ auf dem Heimweg von der täglichen Arbeit beobachtet, ihnen ihre Alltagssorgen von den Gesichtern ablesen möchte und vorübergehend selbst die Suche nach „un travail manuel suivi“ in Betracht zieht, anstatt eine Gelegenheit zum Müßiggang (eine verordnete Kur) zu nützen. Dadurch, dass sie der Arbeit zumindest implizit einen positiven Stellenwert einräumt, verärgert sie auch André, der sofort vehement und umfassend kundtut, dass die freiwillige Einordnung in eine geregelte Arbeitswelt in seinen Augen ein „asservissement“, kontraproduktiv und daher verabscheuungswürdig ist⁴⁷³. Am 6. Oktober äußert Nadja unerwartet den Wunsch nach Kommentaren und Erklärungen zu von André erwähnten „courts événements“, welche von Natur aus keiner Ursachenforschung oder näheren Erläuterung zugänglich sind und einem bloßen „droit de constater“ des Erlebenden unterliegen⁴⁷⁴. Solche anti-surrealistischen Züge treten, wie bereits unter Punkt 2.3.3 angesprochen, vorwiegend im Zusammenhang mit Momenten auf, in denen Nadja eine ungesunde Fremdbestimmung durch André wahrnimmt und zeigen, dass dem gelebten Surrealismus nicht nur die geregelte Arbeit, sondern jegliche Form von einengendem Zwang schadet. Bei objektiver Gesamtbetrachtung überwiegen jedoch Nadjas surrealistische Stärken, die André gelegentlich in einer unterlegenen Position erscheinen lassen. Ihre wahren Heldinnenqualitäten liegen in den unter Punkt 2.2.2 besprochenen Merkmalen der „séduction mentale“ und vor allem in „the completeness of her surrender to the streets and what they might hold for her“⁴⁷⁵. Ihren damit zusammenhängenden hellseherischen Fähigkeiten kommt ebenfalls besondere Bedeutung zu. Auch wenn man Nadjas zutreffende Vision von Andrés kleiner hübscher dunkelhaariger Ehefrau samt Haustieren Erfahrungswerten zuschreiben könnte und sich das angekündigte geheimnisvolle rote Aufleuchten eines dunklen Hotelfensters als mutmaßliches Insiderwissen aus der Zeit der Privatprostitution herausstellt⁴⁷⁶, wird sie mit ihren besonders in Szene gesetzten

⁴⁷² Diese Funktion kann den Vorrang der Titelfigur vor allen anderen fiktionalen Personen rechtfertigen. Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur*, S. 144.

⁴⁷³ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 77 ff.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd., S. 90. Der Übersetzer Max Hölzer vertritt allerdings eine gegenteilige Auffassung und sieht gerade an dieser Stelle einen Ausdruck von Nadjas Vertrautheit mit dem Geheimnis des Wunderbaren. Vgl. das Nachwort in Breton (Hölzer), *Nadja*, S. 128.

⁴⁷⁵ Ades in Krauss u.a., *L'Amour fou*, S. 163.

⁴⁷⁶ Vgl. Breton, *Nadja*, S. 96 (inkl. Fn. I).

„yeux de fougère“⁴⁷⁷ als Medium zur Kommunikation mit (noch) unbekannten Welten präsentiert. Die Figur der Seherin oder Wahrsagerin galt unter den Surrealisten der Zwanzigerjahre und insbesondere bei Breton als Faszinationsobjekt⁴⁷⁸. Insofern überrascht es nicht, dass Nadja ihre stets latent vorhandene Tendenz zur Vereinigung von *hasard objectif* und Prophezeiung mit anderen Frauengestalten der Erzählung teilt. Zu ihren Vorbotinnen zählen zunächst Andrés Lieblingsschauspielerinnen Blanche Derval und deren Alter Ego Solange, die weibliche Protagonistin im Theaterstück „*Les Détraquées*“. Während erstere mit ihrem Vornamen auf das weiße Federngestöber im Manoir d’Ango verweist, das Nadjas „Auftritt“ vorausgeht⁴⁷⁹, hat letztere bereits „ce rien de ‚déclassé‘ que nous aimons tant“⁴⁸⁰, das André bei ebendieser ersten Begegnung mit Nadja so faszinieren wird. Noch weiter geht die hauptberufliche Hellseherin Madame Sacco: Indem sie einerseits dem Schriftsteller André die gedankliche Beschäftigung mit einer „Hélène“ ankündigt, deren Identität Nadja später für sich selbst in Anspruch nehmen wird⁴⁸¹, und andererseits dem Maler Max Ernst indirekt von einer Porträtierung Nadjas – also einer Konservierung unter Hervorhebung ihrer Menschengestalt – abrät⁴⁸², deutet sie implizit Nadjas Transformation in ein Buch an. Letztlich ist da noch „*la dame au gant*“ als Repräsentantin der weiblichen Hand, die gegen Ende der Erzählung nochmals als Wachfigur aus dem „musée Grévin“ auf einem (von André offenbar verbotener Weise angefertigten) Foto in Erscheinung treten wird. Letztere konserviert gleichzeitig eine gegen Beginn erzählte, André sichtlich beeindruckende Szene aus dem Bühnenstück „*Les Détraquées*“, in der auch die Protagonistin Solange ihren Oberschenkel über dem Strumpfband entblößte⁴⁸³. Dass die Bedeutung dieser und noch einiger weiterer Frauen der Erzählung kaum aus aktiven Heldentaten, sondern aus ihrer bloßen Existenz als (teilweise implizit miteinander verbundene oder ineinandergreifende) Medien resultiert, entspricht wohl dem gewollt objektiven Status der surrealistischen Frauenfigur. Bei Gesamtbetrachtung entfaltet sich die

⁴⁷⁷ Ebd., S. 129; siehe auch Pkt. 2.2.2.

⁴⁷⁸ Vgl. Mourier-Casile, *Pascaline M.-C. présente*, S. 63 (mit weiteren Nachweisen); Gauthier (Noger), *Surrealismus und Sexualität*, S. 133.

⁴⁷⁹ Vgl. Spoljar, *Formes et figures*, S. 154.

⁴⁸⁰ Breton, *Nadja*, S. 49.

⁴⁸¹ „Hélène, c’est moi“, disait Nadja.“; ebd., S. 93 (Fn.); Nadja implizit damit ihre Verbundenheit mit einem surrealistischen Medium, dessen reales Pendant unter dem Pseudonym „Hélène Smith“ auftrat. Vgl. auch Wagner, *Technik und Literatur*, S. 254 (Fn. 49 mit weiteren Nachweisen).

⁴⁸² Vgl. Breton, *Nadja*, S. 122 f.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 49, 64 ff., 177 ff.

Heldinnenrolle der Titelfigur Nadja erst im Rahmen zahlreicher Wechselwirkungen innerhalb eines ganzen Frauenspektrums aus Vorläuferinnen, Konkurrentinnen und Nachfolgerinnen, das dem männlichen Protagonisten André bei seiner Suche gegenüber bzw. zur Seite gestellt wird, das Geschehen vernetzt und die Erzählung mit Leben erfüllt. Auch wenn der Autor nicht zulässt, dass Nadja Andrés Suche zu einem erfolgreichen Ende führt und dadurch die in sie gesetzten Erwartungen erfüllt, sondern sie stattdessen vom Erzähler vernichten lässt, um Platz für ein (im Wortsinn) unbeschriebenes Blatt, die Nachfolgerin „Toi“⁴⁸⁴, zu schaffen, hinterlässt das Werk beim Leser den Gesamteindruck, den Namen einer Heldin zum Titel zu haben. Nicht viele Figuren der Weltliteratur können sich der Tatsache rühmen, nach gescheiterter Mission und einem unspektakulären Abgang zum „Prinzip“ mutiert und damit zwischen allen Textzeilen präsent geblieben zu sein.

⁴⁸⁴ Vgl. ebd., S. 184 ff.

3. KAPITEL: ARAGONS HELDEN DES AUGENBLICKS – WUNDERBAR UND VERGÄGLICH

3.1 Die Idee vom modernen Mythos

Während André Breton offensichtlich darum bemüht war, die von ihm verfassten bzw. als Gruppenarbeit herausgegebenen Grundsätze des ersten *Manifeste du surréalisme* mit *Nadja* weitgehend in die Praxis umzusetzen, scheint sich Louis Aragon, ein weiterer Mitbegründer der Strömung, von einigen tragenden Prinzipien dieses Leitfadens deutlich zu distanzieren und dem Surrealismus durch neue Richtlinien und Schwerpunkte eine persönliche Note zu geben⁴⁸⁵. Erkennbar wird dies in theoretischen, mitunter philosophisch anmutenden Reflexionspassagen, welche zahlreiche implizite Autorenkommentare enthalten, ebenso wie in einigen (für dieses Werk besonders charakteristischen) Erlebnissequenzen. Diese Modifikationen am surrealistischen Grundkonzept haben dazu geführt, dass *Paysan* trotz seines frühen Erscheinungsdatums im Jahr 1926 in der Forschung mitunter als Ausläuferwerk der surrealistischen Phase Aragons angesehen wird⁴⁸⁶, welche nach herrschender Meinung tatsächlich erst Jahre später als beendet gilt. Ein ständiger Wechsel zwischen Theorie und anschaulicher „Praxis“ im fiktionalen Straßenalltag ermöglicht dem Leser ein eigenständiges Erarbeiten und Vertiefen dieser neuen Werte und Leitlinien.

Wie im ersten Manifest aus- und in *Nadja* immer wieder vorgeführt, entsteht das perfekte surreale Bild in den Augen Bretons durch die spontane Annäherung und Vereinigung zweier möglichst gegensätzlicher bzw. (semantisch) weit voneinander entfernter Elemente oder Zustände⁴⁸⁷, deren „Zusammenprall“ einen Funken zündet und einen Rausch von „beauté [...] CONVULSIVE“⁴⁸⁸ auslöst. In diesem Moment gehen die Gegensätze in der absoluten Realität surrealistischen Erlebens auf. Ein

⁴⁸⁵ Als Beispiel ist etwa Aragons Kritik am Stellenwert des psychischen Automatismus beim literarischen Schaffensakt zu nennen. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 159 ff; Pfromm, *Revolution*, S. 170. Ferner ist Aragon weder homosexuellen Begegnungen noch einer gewissen Faszination durch die Technik abgeneigt, während bei Breton beide Themen ausschließlich negativ besetzt sind. Vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 169, 174 sowie Pkt. 3.3.

⁴⁸⁶ Vgl. Pfromm, *Revolution*, S. 171.

⁴⁸⁷ „[...] Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...]“; Reverdy, Pierre zit. nach Breton, *Manifestes*, S. 34. Durch den Kippeffekt eines Schriftzuges vereinigen sich Bordell und Polizeistation, in *Nadjas* beweglichem Scherenschnitt männliche Hand und weibliches Auge. Vgl. Breton, *Nadja*, S. 65, 67, 143 f.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 190.

solcher Zustand kann niemals bewusst herbeigeführt oder dem Willen unterworfen werden, sondern entsteht blitzartig, allenfalls begünstigt durch Medien mit Katalysatorwirkung (vor allem Frauen als „figures alchimiques“⁴⁸⁹), und gesteuert vom Unbewussten. Diese überwältigende, untrennbar mit dem surrealistischen *merveilleux* verbundene Schönheit widersetzt sich dem von der spießbürgerlichen Gesellschaft geprägten *bon goût* ebenso wie traditionellen Gesetzen der Ästhetik, die als Negativwerte einem erotisierend wirkenden Schock, einem Erschauern weichen müssen⁴⁹⁰. Die Aufgabe des Verstandes beschränkt sich auf die Registrierung und Archivierung der Erlebnisse, denen er – je nach Herausforderung oder Überraschungseffekt – einen entsprechenden Platz auf der Skala zwischen den Polen der einfachen surrealistischen „faits-glissades“ und der komplexeren „faits-précipices“⁴⁹¹ zuordnen kann, und deren Wertigkeit sich direkt proportional zur Dauer seiner Übersetzung in die Alltagssprache verhält⁴⁹². Bei einer zu sehr vom Denken beeinflussten schriftlichen Umsetzung dieser Phänomene, etwa bei der Verarbeitung zu einem Buch, besteht die Gefahr, den einzigartigen Eindruck des Ereignisses zu Lasten der „vie à perdre haleine“⁴⁹³ zu zerstören.

Bereits bei der ersten Lektüre von *Paysan* fällt auf, dass der Lauf der Ereignisse hier augenscheinlich einem gemächlicheren Tempo unterliegt. Der Protagonist und Flaneur Louis, den der Leser auf seinen ziellosen, allenfalls von einer „préoccupation impérieuse“⁴⁹⁴ geleiteten Streifzügen durch die Galerien der Pariser Opernpassage und die Parkanlagen der Buttes-Chaumont begleiten darf, sieht sich – anders als der Protagonist André in *Nadja* – auch nicht dem quälenden Druck einer (Selbst-)Suche ausgesetzt, sondern präsentiert sich überwiegend als unbeschwerter Genießer, als eine Art surrealistischer Hedonist. In diesem Sinn versetzt er sich bewusst und gerne unter Zuhilfenahme von Rauschmitteln wie Alkohol oder Drogen in einen Zustand passiver Aufnahmebereitschaft, um den grauen Alltag in einer geeigneten Umgebung mit Inseln aus surrealistischen Kurzimpressionen zu durchsetzen und ihn dadurch für einige Augenblicke in den Hintergrund treten oder verschwinden zu lassen. Wie ein

⁴⁸⁹ Mourier-Casile, *P. M.-C. présente*, S. 64.

⁴⁹⁰ So etwa auch im Theaterstück „*Les Détraquées*“, einem in *Nadja* wiederholt erwähnten Musterbeispiel des (im besten Sinn) schlechten Geschmacks. Vgl. Breton, *Nadja*, S. 46 ff.

⁴⁹¹ Ebd., S. 21; vgl. Hötter, *Surrealismus und Identität*, S. 79.

⁴⁹² Vgl. Breton, *Manifestes*, S. 53 f.

⁴⁹³ Breton, *Nadja*, 173 (Kursiv im Original).

⁴⁹⁴ Aragon, *Paysan*, S. 11.

leeres Gefäß⁴⁹⁵ steht er während eines begrenzten Zeitraums allen möglichen wunderbaren Eindrücken offen, die nur er selbst und der Leser als sein Begleiter wahrnehmen können. Geeignete „Katalysatoren“ setzen eine „liaison intime [...] entre l'activité figurative et l'activité métaphysique“⁴⁹⁶ in Gang, ohne dass das Objekt der Beobachtung einen semantischen Konnex oder logischen Auslöser nahelegt. Diese Aktivität, die frei von jeder Vernunft oder Logik bereits per se als schöpferisch-poetische anzusehen ist, lässt aus der Sinneswahrnehmung des Alltags langsam und mit fließendem Übergang ein wunderbares vor allem aber zeitlich begrenztes Bilderlebnis entstehen, das Aragon mehrmals als „mythe“ bezeichnet⁴⁹⁷. Ein solcher Mythos im Sinn Aragons unterscheidet sich in mehrerer Hinsicht von Mythen im traditionellen Sinn, die schon in frühen Kulturen dazu dienten, Fragen zu Ursprung und Ende der Welt, Herkunft von Menschen, Göttern und ähnlichem zu erfassen⁴⁹⁸, und die durch eine „geschlossene (synchrone) Struktur von kombinierbaren Elementen“⁴⁹⁹ austauschbar und damit unterschiedlich einsetzbar waren. Als „moderner“ Mythos beansprucht er keine Allgemeingültigkeit; seine Bedeutung gilt nur für wenige Augenblicke und zwar ausschließlich für die Person, die ihn hervorgerufen hat. Die Vergänglichkeit, ein ständiges Entstehen und Vergehen, hält eine solche Mythologie in Bewegung:

„Je me mis à concevoir une mythologie en marche. Elle méritait proprement le nom de mythologie moderne. Je l'imaginai sous ce nom.“⁵⁰⁰

Während die „faits-glissades“ und „faits-précipices“ in Bretons *Nadja*⁵⁰¹ in einer ständigen für den Leser nicht vollständig fassbaren Wechselwirkung zu stehen und Andrés Suche auf geheimnisvolle Weise zu lenken scheinen, wodurch das Werk insgesamt wie ein Phänomen des *merveilleux* wirkt, präsentieren sich die Situationsmythen in *Paysan* in einer Reihe von kurzfristigen, jeweils deutlich in sich abgeschlossenen Szenen. Auch „die ‚Gestalten der ‚modernen Mythologie‘“, also deren Figuren, sind „sterblich“⁵⁰². Die bereits durch die Strukturierung der Erzählung zum Ausdruck gebrachte Vergänglichkeit eines modernen Mythos macht Aragon

⁴⁹⁵ „On vient d'ouvrir le couvercle de la boîte.“; ebd.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 143; vgl. auch Pfromm, *Revolution*, S. 66.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd., S. 55.

⁴⁹⁸ Vgl. Schweikle u.a., *Metzler-Literatur-Lexikon*, S. 316 f. (Begriff „Mythos“).

⁴⁹⁹ Wagner, *Technik und Literatur*, S. 21 f.

⁵⁰⁰ Aragon, *Paysan*, S. 143.

⁵⁰¹ Breton, *Nadja*, S. 21.

⁵⁰² Bürger, *Nach der Avantgarde*, S. 50.

explizit, indem er das Ephemere – veranschaulicht durch ein semantisch-morphologisches Wortspiel – in den Stand einer wandelbaren Gottheit erhebt und es damit zu einem Schlagwort, einem Leitmotiv und gleichzeitig zu einer Figur der Erzählung macht:

„L'éphémère est une divinité polymorphe ainsi que son nom.“⁵⁰³

Mit den Augen eines Kindes⁵⁰⁴ oder eben wie ein Bauer, der zum ersten Mal eine Metropole erkundet, erforscht der Flaneur Louis immer aufs Neue seine persönlichen, von der eigenen *imagination* veränderten Bezugspunkte der (fiktionalen) französischen Hauptstadt und wird damit zum Titelhelden, dem *Paysan de Paris*. Häufigkeit und Intensität der modernen Mythen im Mikrokosmos des *merveilleux* und das Zurückschwenken des Blicks zum Makrokosmos des Alltagslebens, wo das soeben Erlebte – ähnlich einem Traum – schnell wieder in Vergessenheit gerät⁵⁰⁵, lösen beim Erlebenden eine typische Begleiterscheinung der modernen Mythologie, nämlich ein berauschendes Schwindelgefühl aus⁵⁰⁶. Die sprachliche Umsetzung des Erlebten durch den Schreibakt lässt den Leser an dieser Sammlung von modernen Mythen unmittelbar teilhaben und macht ihn vom „Konsumleser“ zum „Erlebnisleser“. Gleichzeitig werden die wunderbar irrationalen Erlebnisbilder des Flaneurs mit Reflexionen verknüpft und erlebendes Ich (Louis) und schreibendes Ich im „fiktiven Autor“ zusammengeführt⁵⁰⁷. Besonders fällt dabei auf, dass sich Aragon deutlich von der im ersten Manifest propagierten *écriture automatique* als idealer Schreibtechnik distanziert. Dies überrascht bei Berücksichtigung der voranführenden Ausführungen insofern nicht, als ein Niederschreiben von sich überschlagenden Gedankengängen nicht die erforderliche Zeit für eine fließende Entwicklung von Impressionen lässt und damit offenbar dem Konzept der modernen Mythologie im Weg steht. In *Paysan* wird in diesem Zusammenhang die negativ besetzte Figur des Ennui als Alter Ego des Protagonisten eingeführt, der diesem zu Hause die Ergebnisse einiger seiner „automatisch“ verfassten Elaborate vorliest⁵⁰⁸. Auf Louis, der hier offensichtlich als

⁵⁰³ Aragon, *Paysan*, S. 111.

⁵⁰⁴ Vgl. implizit ebd., S. 16.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 42 f.

⁵⁰⁶ „La clarté me vint enfin que j'avais le vertige du moderne“; ebd., S. 141.

⁵⁰⁷ Vgl. Pfromm, *Revolution*, S. 66.

⁵⁰⁸ Nicht umsonst bringt dies Louis auf die Idee, seinen „ami André Breton“ zu besuchen. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 159 ff. Siehe auch Pkt. 3.4.

Sprachrohr des Kritikers Aragon fungiert, wirken diese alles andere als inspirierend, nämlich wie eine Kette von langweiligen sinn- und vor allem mythenlosen Äußerungen. Der wahre Wert der sprachlichen Umsetzung eines modernen Mythos liegt vielmehr in der Vermittlung jenes imaginären schöpferisch-poetischen Aktes, der Unstimmigkeiten, Mehrdeutigkeiten und Ungereimtheiten in der konkreten Wahrnehmung harmonisch zu interpretieren weiß und im *merveilleux* aufgehen lässt. Die Kurzlebigkeit und Vergänglichkeit der Erlebnisszenen von *Paysan* einschließlich der den darin auftretenden Figuren, die nur innerhalb ihres jeweiligen wunderbaren Mikrokosmos als „Hauptdarsteller“ zu bezeichnen sind⁵⁰⁹, lassen den durchgehend anwesenden Flaneur Louis als einzigen echten Protagonisten der gesamten Erzählung erscheinen. Lebendig wird die Erzählung jedoch gerade durch den geschickten, wenn auch teilweise sehr kurzfristigen Einsatz von Situationshelden, Anti-Helden und Statisten, die in Kooperation und sehr abwechslungsreich Aragons Version des gelebten Surrealismus vorstellen. Der Wirkungsbereich dieses facettenreichen Figureninventars soll einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

3.2 Unterwegs in Paris – Die Welt des Großstadtflaneurs

3.2.1 „Ich“ und die anderen – Figurentypen

Bereits nach den ersten „Metern“ in der Opernpassage kann der Leser erkennen, dass Louis nicht nur als homodiegetischer Erzähler auftritt, sondern auch der Inhalt seiner Erzählung weitgehend ichbezogen ist. Die Welt, die er präsentiert, setzt sich durchwegs aus höchstpersönlichen Eindrücken zusammen, die nacheinander oder in einander übergreifend von seiner Sicht des Alltäglichen, seinen Werturteilen und seinem Unbewussten ausgelöst und gesteuert werden. Selbst der *hasard*, von dem er sich leiten lassen will, entfaltet seine konstruktive Wirkung nur an Orten, die grundsätzlich Louis' Geschmack treffen. Bereits unter diesem Aspekt erscheint es naheliegend, dass auch Status, Handlungsspielraum und Schicksal der Figuren in seinem Umfeld, an welchen vor allem in der Opernpassage kein Mangel besteht, wesentlich von der Wahrnehmung des Protagonisten bestimmt sind. Anzunehmen ist, dass diese Co-Akteure so angelegt sind, dass sie die Hauptrolle des Flaneurs nicht in Frage stellen. Je nach ihrer Ansiedelung in der Fiktion, also im Alltagstreiben

⁵⁰⁹ Siehe auch Pkt. 3.2.

innerhalb, an den Grenzen oder knapp außerhalb der Passagengalerien oder im Bereich der beschaulichen Buttes-Chaumont (Makro-Ebene) oder aber innerhalb einer poetischen Halluzination, in einem traumhaften Augenblick eines modernen Mythos (Mikro-Ebene) lassen sich grob zwei Figurentypen unterscheiden:

Zum ersten Typ zählen vor allem Vertreter oder Gruppenformationen des Passagenvolks. Dazu gehören alle jene meist anonymen Personen, die sich aus beruflichen oder privaten Gründen in den beiden Galerien aufhalten und sich damit offenkundig als weitere Handlungsträger anbieten. Auch Louis' Freunde und Kollegen fallen grundsätzlich in diese Kategorie. Diese Mitmenschen, die Louis mitunter als „fantômes“⁵¹⁰ bezeichnet, unterscheiden sich in der ersten Wahrnehmung kaum von mobilen Objekten⁵¹¹. Manche dieser Figuren, etwa diverse Geschäftsleute, treten bei genauerer Betrachtung gar (oder nur im Ansatz) persönlich auf den Plan: So werden etwa Anwesenheit und Arbeitsgänge eines Friseurs im Salon „Norma“ hauptsächlich durch sich im Raum „frei bewegend“, metaphorisch belebte Gerätschaften indiziert⁵¹². Bei anderen Gewerbetreibenden bleibt es überhaupt bei einer Repräsentation durch das unbelebte Geschäftslokal oder bloße Ladenschilder. Aufgrund der gewollt mangelhaften Subjektivität dieser Gestalten und ihrer Passivität im Geschehen erscheint eine Identitätsstiftung durch Namensgebung nicht unbedingt erforderlich. Auch eine *motivation du nom* im Sinn Hamons⁵¹³ erscheint hier überflüssig. Sofern doch einmal Namen mitgeteilt werden⁵¹⁴, sind diese nicht mehr wert als eine bloße Berufsgruppen- oder sonstigen Gattungsbezeichnung⁵¹⁵. In der Regel entfällt bei dieser Figurenkategorie auch eine nähere Beschreibung der äußeren Erscheinung⁵¹⁶, die den Leser unter Umständen zu (vom Autor nicht gewollten) Rückschlüssen auf ihre Persönlichkeit verleiten könnte. Die Entwicklung oder Manifestation eines psychischen Eigenlebens wird ihnen schon gar nicht zugestanden. Durch die sehr begrenzte Ausstattung dieser Figuren mit persönlichkeitsbildenden Attributen und ihre daraus resultierende

⁵¹⁰ Aragon, *Paysan*, S. 34, 64, 88.

⁵¹¹ Sie ähneln damit den von Menschenhand geschaffenen „fantômes métalliques“; ebd., S. 145.

⁵¹² Vgl. ebd., S. 53; siehe auch Pkt. 3.3.

⁵¹³ Vgl. Teil I Pkt. 2.2.1.

⁵¹⁴ „[...] nous trouvons Vodable [...] *Tailleur mondain*.“; Aragon, *Paysan*, S. 58.

⁵¹⁵ „le couple des portiers“, „un marchand de cannes“, „Le même propriétaire“, „Deux coiffeurs“, „des déménageurs et des commissionnaires“ usw. ; ebd., S. 27, 29, 34, 49, 60.

⁵¹⁶ „Ce sont pour moi des fantômes si naturels que je n'y prête guère d'attention.“; ebd., S. 34. Eine Ausnahme stellt die detaillierte Beschreibung von Haar und Kleidung der anonymen „marchande de mouchoirs“ dar. Vgl. ebd., S. 107 f.

Degradierung zum „fiktionalen Dekor“⁵¹⁷ bzw. eine bloße Daseinsberechtigung, die nur fallweise um einen sehr begrenzten Handlungsrahmen erweitert wird, bleiben sie winzige Rädchen innerhalb des Gesamtgefüges der Passagengalerien und deren naher Umgebung. In diesen Neben- und Statistenrollen können sie mit dem Flaneur Louis, von sich aus in keine anhaltende oder produktive Interaktion treten⁵¹⁸. In vielen Fällen verschwinden sie ohne weitere Aufgaben wieder aus Louis' Wahrnehmung. Dem Flaneur, dessen Protagonistenstatus damit unangefochten bleibt⁵¹⁹, ermöglicht dies eine ungestörte Darbietung seines egozentrischen, von Träumen und modernen Mythen geprägten Weltbildes. Während er dabei über andere recht großzügig urteilt, verträgt er selbst keine ernst zu nehmende (von vollwertigen Akteuren geäußerte) Kritik⁵²⁰. Auch die in den Reflexionspassagen zum Ausdruck gebrachten Wertvorstellungen des hinter Louis stehenden surrealistischen Theoretikers Aragon werden weder durch Worte noch durch Taten anderer ernsthaft in Frage gestellt.

Die beschriebene subjektive Beschränkung bedeutet jedoch keineswegs, dass der Flaneur allen diesen Personen auch gleichgültig gegenüberstünde, zumal ihr reduziertes Erscheinungs- oder Handlungsspektrum immerhin ausreicht, um bei ihm Sympathien zu erwecken oder auf Ablehnung zu stoßen⁵²¹. Louis' Einstellung gegenüber einer konkreten Person bemisst sich auch nicht in erster Linie nach traditionellen Persönlichkeitskriterien, sondern nach ihrer Eignung, spontan als Brücke zum *merveilleux moderne* und der damit verbundenen Entstehung eines modernen Mythos herangezogen zu werden. Gerade durch einen Mangel an konstruktivem verbalem Austausch, der einen direkten Informationsfluss zum neugierigen Flaneur verhindert, wird ersatzweise dessen *imagination* angeregt, welche (durch andere Personen unkommentiert gebliebene) Sinneseindrücke aus der Umgebung zu einer Grundlage des *merveilleux* modifiziert. Abgesehen von dem

⁵¹⁷ Pfromm, *Revolution*, S. 87.

⁵¹⁸ Siehe etwa die Konversation zwischen Louis und dem Portier im Café Louis XIV; vgl. Aragon, *Paysan*, S. 28 f.

⁵¹⁹ Dennoch erscheint Louis in bestimmten Situationen vorübergehend selbst wie ein Statist, etwa, wenn er hinter einer seiner personifizierten Gefühlslagen „verschwindet“. Siehe Pkt. 3.4.

⁵²⁰ Dass die Spazierstockverkäuferinnen („Les vielles demoiselles“) in der „Galérie du Thermomètre“ gar kein Verständnis für Flaneure haben, die in ihren Auslagen Aquarien orten und diese in die Medien bringen, scheint Louis hingegen eher amüsant zu finden. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 105 f.

⁵²¹ Vgl. auch Pfromm, *Revolution*, S. 87. Warum ausgerechnet der alte Mann, der in der Galérie du Baromètre mit seinem Reifen voller surrealistischer „Kreuzwegstationen“ das (offenbar vom Ephemeren bestimmte) Spiel „la roue du devenir“ spielt, auf Louis dermaßen abstoßend wirkt, erscheint allerdings nicht wirklich nachvollziehbar. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 114 f.

kaum zu beeinflussenden Umstand, dass sich eine Person zufällig zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort⁵²² aufhält, ist hier ausschlaggebend, ob ihre Erscheinung oder ihr Verhalten mehrdeutige, insbesondere (nach herrschenden gesellschaftlichen Maßstäben) anrühige oder erotisch konnotierte Züge aufweist⁵²³. In diesem Zusammenhang zeigt sich auch ein gewisser Gegensatz zu der eigentümlichen intellektuellen Erotik, die Bretons Protagonistin Nadja auf unterschiedliche Männer in ihrer Umgebung ausstrahlt⁵²⁴: Während erst Nadjas Verkörperung von surrealistischen Positivwerten eine durchaus erotisch konnotierte Anziehung bewirkt, ist für den Flaneur Louis die traditionell verstandene körperliche Erotik der Frau Zündstoff und Ausgangspunkt der *imagination*. (Auch) durch sie erschließt sich Louis der Mikrokosmos eines modernen Mythos, einer der höchsten Werte in Aragons Surrealismuskonzept.

Vom *merveilleux moderne* erfüllte Momente sind die Schauplätze des zweiten Figurentypus, nämlich der ebenso wundersamen und vergänglichen Situationshelden, allenfalls auch entsprechender Anti-Helden. Diese Erscheinungen können sich (im Einklang mit dem fließenden Übergang von fiktiver Realität zur Surrealität) aus soeben noch unbedeutenden abstrakten gehaltenen Statisten⁵²⁵ oder unbelebten Pendants bzw. Komplementärobjekten⁵²⁶ entwickeln, die unter dem mit persönlichen Eindrücken und Erinnerungen aufgeladenen Blick des Flaneurs konkretisiert⁵²⁷ und lebendig (bzw. erst richtig lebendig) werden. Mitunter erhält eine solche Figur in diesem Stadium auch einen der Situation angemessenen Namen, der sogar auch eine gewisse, mitunter geradezu klischeehafte „motivation“⁵²⁸ implizieren kann, während eine ausführlichere Beschreibung von Äußerlichkeiten zumindest auf den ersten Blick wie eine Bemühung um mehr Plastizität wirkt. So wird aus

⁵²² Siehe auch Pkt. 3.2.2.

⁵²³ Wenn Louis etwa einer der beiden Betreiberinnen des anrühigen „meublé“ am Passageneingang eine regelrechte Leidenschaft für ihre (in jeder Hinsicht ungeordnete) Erwerbstätigkeit zuschreibt, kann angenommen werden, dass diese Vorstellung wohl eher seinen eigenen Wünschen entspricht. Die tatsächliche Einstellung der Frau zu ihrer Arbeit bleibt mangels Information durch einen „allwissenden“ Erzähler im Dunklen. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 26.

⁵²⁴ Siehe Pkt. 2.2.2.

⁵²⁵ Vgl. etwa die Friseurkundin in Aragon, *Paysan*, S. 49 ff.

⁵²⁶ Vgl. etwa die anthropomorphe Meerschampfeife oder die Friseurwerkzeuge, ebd., S. 33, 53 f.

⁵²⁷ „Où le merveilleux perd ses droits commence l'abstrait.“; ebd., S. 248.

⁵²⁸ Siehe Teil I Pkt. 2.2.1. Eine Friseurkundin, die die zwanglose Prostitution verkörpert, trägt (ebenso wie die einschlägig tätige Protagonistin in Émile Zolas Roman) den Namen „Nana“. Der Vorname der Nixe „Lisel“ im Schaufenster des Spazierstockladens verrät ihre deutsche Abstammung. Auch der Name des Kunden auf dem traumfördernden Hochsitz des Schuhputzers („Don Juan“) spricht für sich und verweist vorweg auf dessen nachfolgend angesprochene Rendezvous. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 54, 31 f., 88 f.

abstrakten, statistenhaften „fantômes“ wie einer Meerschampfeife, dem Kunden eines Schuhputzers oder einer Friseurkundin – auch namentlich oder begrifflich markiert – ein geheimnisvoller „spectre“ (die Nixe Lisel, der Commandeur)⁵²⁹ oder eine nur für den Augenblick gültige und daher mit dem *merveilleux* eng verbundene kühne Metapher („[...] *cette éponge* [...] Nana.“⁵³⁰). Da Erscheinung und Ausstattung dieser Figuren passend zu ihrer unmittelbaren Umgebung weitgehend surrealistisch gestaltet sind⁵³¹, bieten sie dem Interpreten auch kaum Anhaltspunkte für eine psychologische Figurenanalyse, welche ein effektives Leseerlebnis ohnedies nur beeinträchtigen würde. Die Figurenpsychologie, die im Surrealismus laut dem ersten Manifest grundsätzlich einen negativen Stellenwert hat⁵³², gilt auch bei Aragon, als Feindin der *imagination*. Situationshelden sollen nicht auf Dauer etabliert und nachhaltig in der Fiktion verankert werden, sondern sind nur für besondere Augenblicke geschaffen. Auch die ephemeren Szenarien, die sie beherrschen, und die mit ihnen verbundenen modernen Mythen sind keinen wissenschaftlichen Grundsätzen zu unterwerfen und anhand dieser zu beschreiben oder in Frage zu stellen. Die rational nicht näher zu ergründende Erscheinung einer Figur, deren Beschreibung im Grunde unvollständig bleiben muss⁵³³, soll offenbar nur das mythische Gesamtbild intensivieren oder Ausgangspunkt weiterer, sich überschlagender Mythen sein, deren Abfolge beim Beobachter einen rauschhaften *vertige* auslöst. In diesem Zustand kann der der Situationsheld das Geschehen für kurze Zeit selbst in die Hand nehmen, zum Träger einer eigenen kleinen (freilich weitgehend unstrukturierten) Sequenz werden und vorübergehend mit dem Beobachter in Interaktion treten. Unter diesem Aspekt wäre der von Pfromm mehrmals thematisierte gänzliche Verzicht auf „Handlungsträger oder Spiegel des Charakters des Protagonisten“⁵³⁴ nur auf der Makro-Ebene der fiktiven Realität zu bestätigen, während innerhalb der mythischen Mikrokosmen vom Protagonisten (unbewusst) eigens für sie kreierte Helden den Ton angeben. Einen Sonderfall stellen Konstellationen dar, in denen Louis Zustände seines eigenen Innenlebens

⁵²⁹ Vgl. ebd., S. 31 f., 89 f. Diesem Modell entspricht grundsätzlich auch die Abspaltung des „spectre [...] l'ennui“ vom Protagonisten Louis in seiner Funktion als Schriftsteller; vgl. ebd. S. 157 ff.

⁵³⁰ Ebd., S. 53 f. (Kursiv im Original).

⁵³¹ Etwa durch Widersprüche oder eine wahllose Anhäufung unterschiedlicher Attribute wie bei der personifizierten Imagination; vgl. ebd., S. 79; siehe auch Pkt. 3.4.

⁵³² Vgl. Breton, *Manifestes*, S. 20 f.

⁵³³ „Le concret, c'est indescriptible [...]“; Aragon, *Paysan*, S. 248 f.

⁵³⁴ Pfromm, *Revolution*, S. 89.

(„ses facultés“⁵³⁵) auslagert und diese sich entweder mittels Allegorie zu eigenen Figuren verselbständigen⁵³⁶ oder auf das künstlich gefertigte Abbild einer Person⁵³⁷ übergehen und dieses vorübergehend zum Leben erwecken. Dem beobachtenden Flaneur, der alle diese Erscheinungen selbst hervorgebracht hat, sich in der Folge aber von der einen oder anderen überwältigt fühlt, können die mythischen Situationshelden dank ihrer Vergänglichkeit nicht wirklich gefährlich werden. Unbewusst findet Louis die richtigen Mittel (etwa eine mit dem konkreten Mythos unvereinbare Artikulation⁵³⁸), um unangenehm gewordene Szenerien samt zugehörigem (Anti-)Helden wieder verschwinden zu lassen.

3.2.2 Rahmenbedingungen für moderne Heldenmythen

Die hektische Routine des von gesetzlichen, moralischen, religiösen und gesellschaftlichen Regeln und Zwängen bestimmten anti-surrealistischen Alltagslebens, das dem *hasard* bewusst keinen Spielraum lassen will, kann kein Nährboden für den *merveilleux* und moderne Bildmythen sein. Gerade in einer so geschäftigen Großstadt wie dem (fiktionalen) Paris gilt es daher, äußere und innere Rahmenbedingungen zu schaffen, die die *imagination* in Gang setzen und die Komponenten von Alltagssituationen durch Neuarrangement und Ergänzung verzaubern, während die ursprüngliche Beschaffenheit der Kulisse in den Hintergrund tritt:

„[...] the evocation of a ‚collage city‘ of fragments, the realistic or parodic function of collage elements, and the overt display of the assemblage process, are counterbalanced – and contradicted – by the search for ‚une mythologie moderne‘[...]“⁵³⁹

Die optimale innere Verfassung eines kreativen Surrealisten („passive Gefäßhaltung“) und die anerkannte Hilfestellung beim Verdrängen des logisch-rationalen Denkens durch Rauschmittel wurde bereits unter Punkt 3.1 angesprochen. Darüber hinaus hat ein Flaneur bestimmte Lieblingsorte, die ihn besonders anziehen, weil sie gleichzeitig seine Aufnahmebereitschaft, seine Vorstellungskraft und sein

⁵³⁵ Aragon, *Paysan*, S. 76.

⁵³⁶ Siehe auch Pkt. 3.4. Mit diesen verwandt sind Allegorien, die belebend auf die Reflexionspassagen wirken („O Mort, charmante enfant un peu poussiéreuse [...]“; ebd., S. 43).

⁵³⁷ Vgl. den Abschnitt „Discours de la statue“; ebd., S. 189 ff.

⁵³⁸ So lässt der Ausruf des destruktiven Zustands „L’Idéal!“ das Schaufenster-Aquarium samt Nixe Lisel umgehend verschwinden; vgl. ebd., S. 32. Siehe auch Pfromms Ausführungen zu Aragons Kritik am Idealismus; vgl. Pfromm, *Revolution*, S. 100 ff.

⁵³⁹ Adamowicz, *Surrealist collage*, S. 185. Vgl. auch Hörner, *Die realen Frauen*, S. 174.

Erinnerungsvermögen anregen. Im Fall des Protagonisten Louis sind dies zum einen die im Bereich der „Rive Droite“ nahe der großen Boulevards gelegenen Passagen, die er gleich zu Beginn der Erzählung als verlockende „sanctuaires d'un culte de l'éphémère“ und als „paysage fantomatique des plaisirs“⁵⁴⁰ bezeichnet. Dieses Vergnügen ist regelmäßig an Orten zu finden, die sich durch Zweideutigkeiten verschiedener Art auszeichnen. Die aus Galerien mit zahlreichen Schaufenstern bestehende Passage ist von ihrer Konstruktion her gleich aus mehreren Gründen ein Inbegriff des „équivoque“⁵⁴¹: Da diese überdachten Bereiche auch zur Tageszeit dem Sonnenlicht weitgehend entzogen sind, liegt das Innere grundsätzlich im Halbdunkel. Diverse künstliche Lichtquellen erzeugen „La lumière moderne de l'insolite“⁵⁴², ein meergrünes, also zwischen den Farben Blau und Grün liegendes von der Tiefsee inspiriertes Stimmungslicht, dessen Strahlung bei Louis ein Bündel von (auch erotischen⁵⁴³) Assoziationen auslöst. Im Lauf des Flanierens stellt sich allerdings heraus, dass die Passagengalerien als „aquariums humains“ nicht nur voller „laboratoire[s] des plaisirs“ und „lieu[x] sous-marin[s]“⁵⁴⁴ sind, sondern dazwischen auch Bereiche aufweisen, die nicht nur vordergründig spießig und nüchtern wirken, sondern auch auf den zweiten Blick nicht viel Anregendes zu bieten haben. Es handelt sich dabei vorwiegend um solide Geschäftsleute, die die Passage mit dem geregelten, von Normen jeder Art diktierten städtischen Alltagsleben „infiziert“ haben. Interessant sind die Passagen in Louis' Augen vor allem als Hochburg für den Betrieb anrühiger Gewerbe jeder Art. Unter anderem bieten sie eine beachtliche Ansammlung von Bordellen im weiteren Sinn, die von ihren Inhabern – manchmal sehr geschickt, manchmal nachlässiger – als gesittete Handels- oder Dienstleistungseinrichtungen (günstige Hotels, öffentliche Bäder, Boutiquen, Agenturen usw.) getarnt werden. Während ein Surrealist wie Louis Läden mit Bezug zur Außenwelt meidet, lassen sich – umgekehrt – einige vom hektischen Alltag außerhalb der „galeries enchantées“ geschädigte Bürger (wie Auktionsteilnehmer) gerne von den geheimnisvollen „féeries du lieu“ in Versuchung führen, wodurch sie

⁵⁴⁰ Aragon, *Paysan*, S. 21.

⁵⁴¹ Ebd., S. 20.

⁵⁴² Ebd.

⁵⁴³ „Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre.“, ebd., S. 21. Dieses erotisch konnotierte Bild ist bereits aus Bretons *Nadja* bekannt.

⁵⁴⁴ Aragon, *Paysan*, S. 23, 52.

erst wieder zu richtigen Menschen werden⁵⁴⁵. Aber auch die surrealistisch adäquaten Etablissements zeugen von Alltagssorgen ihrer Betreiber, zumal die fortschreitenden Bauarbeiten am Boulevard Haussmann weitläufige Enteignungsmaßnahmen erfordern. Die unverhältnismäßig niedrig bemessenen Entschädigungszahlungen lassen die Geschäftsleute um ihre Existenz fürchten, was auch durch zahlreiche Aushänge in der Passage kundgetan wird⁵⁴⁶. Angenommen werden kann, dass auch die zeitlich begrenzte Verfügbarkeit dieses Konglomerats magischer Örtlichkeiten den Reiz, den der Gesamtschauplatz auf den Flaneur ausübt, noch verstärkt. Zur Gruppe der mehr oder weniger getarnten Bordelle, der „laboratoire(s) des plaisirs“, gehört zunächst der „meublé“⁵⁴⁷ am Beginn der Galerie du Thermomètre, ein Stundenhotel, in dessen Obergeschoß jedoch nur ein Hotelbetrieb stattfinden soll. Dieser Bereich verfügt über klaffende Türen, die heimliche Blicke ins Innere, auf bizarren maritimen Dekor. Das Garni-Hotel bietet mit seinen schäbigen Zimmern, den Fluchtwegen und einer legeren Zimmervermieterin grundsätzlich die gleiche Atmosphäre wie das darunter liegende offizielle Stundenhotel und wird faktisch auch nicht anders genutzt. Da die besondere Faszination gerade in der Verschleierung des eigentlichen Verwendungszwecks liegt, mieten sich dem Flaneur Louis bekannte Dadaisten und Surrealisten dort gerne für längere Zeit ein⁵⁴⁸. In den Status regelrechter Heiligtümer („ces temples d'un culte équivoque“⁵⁴⁹) erhebt Louis die öffentlichen Badeanstalten, etwa die in der Galerie du Baromètre gelegenen „Bains du Passage de l'Opéra“⁵⁵⁰. Diese Bäder, die sich schon durch die ungewohnte Verlagerung von Intimität an öffentliche Orte auszeichnen, bieten eine Fülle von Gegenständen und Einrichtungen, die sich für heimliche und fantasievollen erotische Erfahrungen zweckentfremden lassen und einen optimalen Schauplatz für erotische Begegnungen jeder Art darstellen. Im Sinn der (technisch inspirierten) modernen Mythen „prostituieren“ sich hier schäbige Badewannen als „de dangereuses sirènes“, die eine ähnliche Gefahr der Infektion mit ansteckenden Krankheiten bergen⁵⁵¹ wie

⁵⁴⁵ Vgl. ebd., S. 54 f.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd., S. 34 ff.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd., S. 23 ff. Geht man vom Beschreibungsaufwand aus, scheint ein Bordell von der Wertigkeit her auf gleicher Stufe zu stehen wie eine Hochburg surrealistischen Schaffens (etwa das Café „Certa“); vgl. Daix, *La vie quotidienne*, S. 177.

⁵⁴⁸ Anzunehmen ist, dass die im Inneren ausgelegten „bizarres coquillages“ wie auch die festgestellte Ähnlichkeit einer (zusammen mit einem Bekannten eingemieteten) Bewohnerin mit einer „colombe poignardée“ in Louis' Wahrnehmung sexuell konnotiert sind. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 24.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 65.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., S. 71 ff.

⁵⁵¹ Vgl. ebd., S. 65.

ihre menschlichen „Kolleginnen“. Inmitten der vorteilhaften Anordnung der Räumlichkeiten, der gedämpften Beleuchtung und dem Angebot an „physikalischen“ Experimenten mit Angestellten können surrealistische Träume und Mythen wahrwerden⁵⁵².

Bei der Betrachtung anderer Etablissements beschränkt sich Louis auf eine subtile Suggestion anrühiger Betriebsarten. So präsentiert er das Geschäft einer Taschentuchhändlerin in der Galérie du Baromètre⁵⁵³ zunächst (nur) als einen von Geheimnissen und Widersprüchen gezeichneten Ort mit viel Potenzial für Erscheinungen des *merveilleux*: In bzw. vor einem dunklen Gangbereich, der nur stellenweise vom spärlichen Tageslicht aus einem angrenzenden Café erhellt wird (Element des Halbdunkel), halten sich träumende Spaziergänger (Flaneure) auf und konsumiert ein Polizist heimlich Alkohol. In den Auslagen zur Galerie hin versperrt die Textilware den Blick ins Innere, wo sich die Verkäuferin und - in einem verborgenen Hinterzimmer - eine Freundin aufhalten. Trotz des unattraktiven Warensortiments scheinen die (wie an Kleidung, Abzeichen usw. zu erkennen ist) oft gesellschaftlich hochrangigen und ausschließlich männlichen Kunden, welche das Geschäft auch nur einzeln betreten dürfen, nie auszubleiben. Die Zweideutigkeit wird an dieser Stelle allerdings nicht als Inbegriff der Inspiration, sondern aufgrund der eindeutig kommunizierten Ironie als Ausdruck moralischer Heuchelei präsentiert. Auf der Figurenebene wird letztere von der nur mutmaßlich ehrbaren „marchande de mouchoirs“ verkörpert⁵⁵⁴, die nur scheinbar einen Warenhandel und tatsächlich ein Laufhaus betreibt bzw. zumindest Prostituierte beherbergt⁵⁵⁵. Dennoch wird Louis, als er das Geschäft schließlich selbst betritt, vor allem von der altmodischen Erscheinung, insbesondere von der Kleidung und Frisur dieser Frau in den Bann gezogen, deren Beschreibung besondere semantische Kreationen verlangt. Gegen Ende des Rundgangs in der Galérie du Baromètre⁵⁵⁶ besucht Louis schließlich einen Massage-Salon, den er gleich von vornherein unzweideutig als Bordell präsentiert⁵⁵⁷.

⁵⁵² Wenig überrascht, dass Louis die reguläre Nutzung der Pariser Badeanstalten als „scandale“ sieht; vgl. ebd., S. 69.

⁵⁵³ Vgl. ebd., S. 102 ff.

⁵⁵⁴ Vgl. Pfromm, *Revolution*, S. 56. Ein ähnliches Beispiel wäre der Hutsalon „Henriette“, vgl. Aragon, *Paysan*, S. 112.

⁵⁵⁵ Deutlicher wird Louis erst an späterer Stelle, als er sich vorstellt, wie ein fiktiver (von seiner Erzählung geleiteter) Tourist mit „la marchande framboise et pistache“ die Preiskategorien für bestimmte Behandlungen bespricht. Vgl. ebd., S. 109 f.

⁵⁵⁶ Eine Abbildung des realen Pendants dieser Galerie findet sich in Durozoi, *Histoire*, S. 181 (Abb. 8).

⁵⁵⁷ „La sous-maîtresse blonde et fripée [...]“; Aragon, *Paysan*, S. 126.

Durch die unverblünte Schilderung einer gerade am eigenen Körper erfahrenen „Behandlung“ entsteht die passende Kulisse für ein explizites Loblied auf die Prostitution und deren Konsum sowie eine explizite Absage an jede Form von Heuchelei und Bigotterie⁵⁵⁸. Der Rausch des Wunderbaren wird an dieser Stelle weniger durch rätselhafte Mehrdeutigkeiten als durch ein Gefühl grenzenloser Freiheit ausgelöst, in dem sich der Mythos der vollkommenen Liebespraxis offenbart⁵⁵⁹. Durch einen regelmäßigen oder dauerhaften Aufenthalt an einem dieser anrühenden Schauplätze werden unbedeutende (vom Autor primär als Statisten eingesetzte) Passagenbesucher zu Louis' Seelenverwandten.

Zur Gruppe der magischen „lieu[x] sous-marin[s]“ zählen aber auch Schaufenster oder Innenräume von Geschäftslokalen, die weder offenkundig noch heimlich dem Geschäft mit der Erotik dienen, sondern auf andere Weise surrealistisch anregende Assoziationen hervorrufen. Nachdem Louis von einer Person (vielleicht einer Frau) im Café „*Petit Grillon*“ versetzt worden ist, mit Hilfe von Alkohol seinen Verstand ausgeschaltet und sich in einen passiven, aufnahmebreiten Zustand gebracht hat, verwandelt sich die Auslage eines angrenzenden Spazierstockgeschäfts mit seinem kunstvoll präsentierten Warenangebot unter dem geruhsamen Blick des Flaneurs in ein „aquarium humain“ im Wortsinn, in welchem gleich darauf die Nixe/Sirene „Lisel“, eine (schon körperlich zweideutige) Situationsheldin, erscheinen wird⁵⁶⁰. Indem Louis explizit darauf hinweist, dass weder der Ursprung der in der Dunkelheit der Passage blassgrün leuchtenden „lumière verdâtre, en quelque manière sous-marine“ noch jener des (als Muschelrauschen gedeuteten) „bruit machinal et monotone“, in dem sich die Spazierstöcke seegrasartig bewegen, physikalisch erklärbar sind, demonstriert er dem Leser im Auftrag des Autors Aragon die Bedeutung der logischen Lücke, die gerade aufgrund des Fehlens logischer Kausalbeziehungen die *imagination* fördert⁵⁶¹. Der erwähnte „honorable“ (mit anderen Worten: spießbürgerliche) „marchand de cannes“ selbst kann im Zusammenhang mit dieser

⁵⁵⁸ Vgl. ebd., S. 128 ff.

⁵⁵⁹ Im Gegenteil dazu assoziiert Breton Freudenhäuser, die er am liebsten schließen würde, mit Asylen und Gefängnissen; vgl. Gauthier (Noger), *Surrealismus und Sexualität*, S. 124. Auch in *Nadja* ist der Arbeitsplatz einer Prostituierten (aus der Sicht Andrés) „Loin malheureusement, d'être assez extraordinaire“, sondern bloß „un lieu de débauche sans intérêt“. Breton, *Nadja*, S. 45.

⁵⁶⁰ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 31 f. sowie Pkt. 3.2.3.

⁵⁶¹ Mit einem weiteren kleinen Seitenhieb auf die logische Ursachenforschung erzählt Louis im Anschluss, dass er am nächsten Morgen (also im helleren Tageslicht) unter wieder ganz normalen Umständen in einer anderen Auslage des Geschäftes eine zerbrochene Meerschampfeife in Form einer Sirene entdeckt hat. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 33.

wunderbaren Szene selbstverständlich nicht als Figur auf den Plan treten. Gleiches gilt für seine nicht weniger biedereren weiblichen Angestellten, die sich über Louis unverschämte (da aus ihrer Sicht rein erfundene) Beschreibungen fantastischer Vorfälle in ihren Auslagen entrüsten und daher erst viel später im Bereich jener Textstellen Platz finden, an denen Louis (am Beispiel der „marchande de mouchoirs“) die in der Passage verbreitete Pseudo-Moral verurteilt⁵⁶². Der Flaneur zeigt überdies auch eine besondere Vorliebe für Friseursalons: Den Damensalon in der Galerie du Thermomètre, der die klingende Geschäftsbezeichnung „Norma“ trägt und wie jedes für Männer verbotene Terrain besondere Anziehungskraft auf ihn ausübt, sieht er als Ort sinnlicher Vorbereitungsarbeiten für erotische Abenteuer und – verdeutlicht durch die Entlehnung einer einschlägigen biologischen Terminologie – als Quelle animalischen Vergnügens⁵⁶³. Auch in diesem explizit als „lieu sous-marin“ bezeichneten Salon tritt in weiterer Folge eine Situationsheldin, der „Schwamm“ Nana auf⁵⁶⁴. Die in *Paysan* offensichtlich für einen besonderen Ausdruck von Weiblichkeit verwendete Schwamm-Metapher⁵⁶⁵ wird später in der Galerie du Baromètre beim stadtbekannten Friseur „Gélis-Gaubert“, dessen großzügig angelegter und mit Gemälden reichlich dekorierte Geschäftsraum genügend Platz und Anreiz zum „Indoor-Flanieren“ bietet⁵⁶⁶, erneut und verstärkt aufgegriffen. Im Verkaufsraum dieses Geschäftes verzaubert das facettenreiche Angebot an Körperpflegeartikeln das angenehm altmodische Ambiente. Neben bekannten und geheimnisvollen Pflegemitteln, die zu „les philtres d’effarement“ und „les pâtes à miracles“ werden sowie Kosmetikwerkzeugen, die eine einfache Maniküre zu „une blanche magie“ machen, ist das Markenzeichen dieses Friseurs eine ungeheure Ansammlung von Schwämmen, die Louis an dieser Stelle – ergänzt um eine Art Anekdote über einen Schwammfetischisten – als Inbegriff weiblicher Erotik und eigenen kleinen und selbstverständlich vergänglichen Mythos präsentiert⁵⁶⁷. Auch

⁵⁶² Vgl. ebd., S. 105. Diese Mitbürger (rechtschaffene und in ihrer Existenz bedrohte Kaufleute) werden hier in Verbindung mit einer *mise en abyme* des vorliegenden Werks für didaktische Zwecke eingesetzt: Als Leser des in der Zeitschrift „*Revue Européenne*“ erschienenen Feuilletonromans „*Le Paysan de Paris*“ verurteilen sie die individuellen, von der *imagination* gesteuerten Wahrnehmungen des Erzählers und beweisen damit ihr fehlendes Verständnis für die surrealistische Erzählkunst. Dies kann auch den aktuellen Leser anregen, sein bisheriges Leseverhalten zu hinterfragen.

⁵⁶³ „[...] les bêtes des forêts vierges, voilà vos clients: elles viennent dans vos fauteuils se préparer au plaisir et à la propagation de l’espèce.“ ; ebd., S. 49.

⁵⁶⁴ Vgl. ebd., S. 53 f. sowie Pkt. 3.2.3.

⁵⁶⁵ Zu bemerken ist, dass das Substantiv „éponge“ im Französischen auch das feminine Genus hat.

⁵⁶⁶ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 115 ff.

⁵⁶⁷ „[...] éponges libres, au grain plus variable que le vent, au grain plus variable que celui de la peau des femmes [...] ou poreux comme les grottes sonores de la mer [...]“ ; ebd., S. 118.

am (in der Erzählung nur auf Porträts anwesenden) großzügigen Inhaber dieser Fundgrube des *merveilleux*, der die Kunst dem Materialismus vorzieht, sich auf Wunsch seiner Kunden in Kunstobjekten bezahlen lässt und mit seinem auffälligen Schnurrbart der an anderer Stelle personifizierten „Imagination“ ähnelt⁵⁶⁸, findet Louis Gefallen. Das genaue Gegenteil eines magischen Ortes ist hingegen der in der Galerie du Thermomètre gelegene nüchterne Herrensalon, in dem Präzisionsarbeit an oberster Stelle steht. Bereits seine Geschäftsbezeichnung – es handelt sich um die schlichte Aufzählung der Vornamen von sieben Friseuren – zeugt von Langeweile und steht im Kontrast zu dem unmittelbar nebenan liegenden Damenfriseur „Norma“ mit seinem „aventureux nom d’Opéra“⁵⁶⁹. Beim günstigen Schuhputzer in der Galerie du Baromètre⁵⁷⁰, dessen Tätigkeitsbereich zwar jede Metaphysik vermissen lässt, aber in Louis’ Augen dennoch etwas Künstlerisches hat, sieht letzterer eine besondere Art von Faszinationsobjekt. Die modernen Hochsitze als Produkt des technischen Fortschritts und kleiner moderner Mythos, die dem Kunden als „trônes de hasard“ eine gewisse Machtposition über den für ihn arbeitenden Handwerker vermitteln, findet er „extrêmement propres à la rêverie“. Auf ihnen erscheint sogleich ein klischeehaft erotisch orientierter „Don Juan“ und der „spectre“ eines mutmaßlich von Molière entlehnten, aber von Louis’ *imagination* neu gestalteten „Commandeur“⁵⁷¹, deren gemeinsame Szene und Dialogführung den Flaneur jedoch nicht lange begeistern kann⁵⁷².

Eine weitere Kategorie von Anziehungspunkten bilden in der Passage Orte geselliger Zusammenkünfte wie Gaststätten oder Theater. Vertretend kann hier das in der Galerie du Baromètre gelegene Café „Certa“⁵⁷³ genannt werden, das Louis und sein (fiktionaler) Kollege André Breton schon früher zum Versammlungsort der Dadaisten erklärt hatten, und das Louis als idealen Ort für surrealistische Betätigungen ansieht. Außer Louis und seinen Kollegen halten sich im Lokal auch diverse (etwa zum Personal gehörige) „Statisten“ auf, die im Zusammenwirken mit der improvisierten Einrichtung das perfekte unordentliche Ambiente für die tagträumenden Surrealisten schaffen, jedoch selbst keine Bewegung ins Geschehen bringen. Belebt wird der

⁵⁶⁸ Vgl. ebd., S. 79, 116, 120; siehe auch Pkt. 3.4.

⁵⁶⁹ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 55 f.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd., S. 86 ff.

⁵⁷¹ „Le Commandeur tel que je l’imagine [...]“; ebd., S. 88. Vgl. auch Aragon/Babilas, *Pariser Bauer*, S. 236 f. (Fn. 22).

⁵⁷² „Ce spectacle ne peut se supporter, je quitte le cireur [...]“; Aragon, *Paysan*, S. 89.

⁵⁷³ Vgl. ebd., S. 92 ff.

Raum hauptsächlich von einem magischen Schneeregen aus Bildern, der den Surrealisten überwältigt, vor allem, wenn er einige Zeit das vielfältige Angebot exzellenter Alkoholika durchkostet.

Auch die Gärten und Parkanlagen der Buttes-Chaumont, Schauplatz von Louis' zweitem großen Rundgang, weisen bestimmte Bereiche auf, an denen sich günstige äußere Rahmenbedingungen konzentrieren. Louis und seine beiden Begleiter André und Marcel treten dort in besonders intensiven Kontakt mit den „mythes naturels modernes“, deren Ausgangsbasis der auch im Abschnittstitel genannte spezielle „*sentiment de la nature*“⁵⁷⁴ ist. Im Vergleich mit den Ereignissen in der Opernpassage verläuft die Entdeckungsreise innerhalb der Parkanlage auch aus der Sicht des Lesers weniger chronologisch und szenenhaft, zumal die (mitunter schon per se nicht sehr leserfreundliche⁵⁷⁵) Beschreibung der Einzelschauplätze häufiger und intensiver durch Reflexionspassagen unterbrochen wird und eine logische Fortsetzung im Anschluss oft fehlt⁵⁷⁶. Da der Park in der Nacht menschenleer ist, entspringen alle beim Spaziergang vorübergehend auftauchenden Akteure dieses „*lieu[x] sacré[s]*“⁵⁷⁷ der *imagination* der drei Flaneure, die dem Ruf einer dort herrschenden mythischen Heldin, einer surrealistischen „femme-nature“, folgen⁵⁷⁸. Liebespaare, die sich tagsüber im Park aufhalten, werden durch eine Verknüpfung mit der Vegetation in das Reich der Nacht übergeführt, wo sie nunmehr in den Baumwipfeln auftauchen und die Rolle dekorativer „fantômes“ (Statisten) übernehmen⁵⁷⁹. Daneben erwacht auch eine unheimliche Statue zum Leben, die ihre traditionelle Dokumentationsrolle aufgibt und die drei Freunde (sowie den Leser) im Rahmen einer eigenen Rede unter anderem auffordert, sich nicht von psychologischen Prinzipien lähmen zu lassen⁵⁸⁰.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 156, 151 (Kursiv im Original).

⁵⁷⁵ Es sind dabei bereits Ähnlichkeiten mit der später im Nouveau Roman verbreiteten Beschreibungstechnik zu erkennen, die mit einer Detailflut die Vorstellungskraft des Lesers unterdrückt. Bei Aragon ist dieser Effekt jedoch nicht Ausdruck einer neuen Ästhetik der Erzählkunst, sondern – wie wir bald darauf erfahren – in erster Linie Ausdruck eines Seitenhiebes auf die dem traditionellen Leseverhalten innewohnende Gier nach realistischen Erzählungen. „Vais-je poursuivre à présent cette description mensongère d'un parc où trois amis un soir ont pénétré? [...] Alors tant pis, si ça a l'air inachevé, si le promeneur qui, mon livre en main, parcourt les Buttes, se rend compte qu'à peine j'ai parlé de ce jardin, que j'en ai négligé l'essentiel.“ Ebd., S. 209, 225.

⁵⁷⁶ Die irreführende Untergliederung der Erzählung in Kapitel, die den Leser umso mehr dazu verleitet, das Buch als sachlich informativen Stadtführer zu rezipieren (und zu missbrauchen), wirkt wie ein ironisierendes Stilmittel.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 204.

⁵⁷⁸ Vgl. Pfromm, *Revolution*, S. 128 f.

⁵⁷⁹ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 177 f.; Pkt. 3.2.1.

⁵⁸⁰ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 189 f.

Als Grundsatz kann festgehalten werden, dass das Entstehen moderner Mythen an magischen Orten bei Anwesenheit geeigneter, als „Katalysatoren“ wirkender Figuren beschleunigt wird, und dass sich der Effekt Wunderbaren intensiviert, wenn letztere von Statisten zu echten Situationshelden mutieren. An Orten, die Louis als Hochburgen des *merveilleux* präsentiert, jedoch unter seinem eigenen *regard* noch nicht Bühne einer magischen Szene werden, bleibt es dem Leser überlassen, aus der suggerierten Fülle von Reizen seinen persönlichen Mythos entstehen zu lassen und diesen mit Helden seiner eigener *imagination* zu beleben.

3.2.3 Mythische Heldinnen als Konsum- und Faszinationsobjekte

Im Mittelpunkt der modernen Mythen von *Paysan* steht in vielen Fällen ein weibliches Wesen, das kurzfristig und vorübergehend, nämlich nur für die Dauer der konkreten Erscheinung, zu deren ephemerer Hauptdarstellerin wird oder zumindest größeren Einfluss auf die Szene ausübt. Ursache ist hier vor allem Louis' Faszination von der lustbetonten freien Liebe. Diese ist Bestandteil eines revolutionären Liebeskonzepts⁵⁸¹ des Theoretikers Aragon, das dieser um die Zeit der Entstehung des Werks⁵⁸² befürwortet und permanent auf seinen Protagonisten wirken lässt. Eine untrennbar mit dem Weiblichen verbundene Liebeserfahrung ermöglicht dem Flaneur den Übertritt in das Reich des *merveilleux*:

„L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux“⁵⁸³

Die ständige Suche nach erotischen Abenteuern ist einerseits Ausdruck des Widerstands gegen die gerade geltenden (von den Surrealisten verhassten) gesellschaftlichen Zwänge und Maßstäbe, andererseits einfach eine weitere Maßnahme zur Überwindung der Langeweile im Alltag. Nach Aragon lassen sich beide Zwecke dadurch erfüllen, dass der Mann der Prostitution zuspricht⁵⁸⁴. Abgesehen davon, dass letztere offenkundig den mehrheitlich vertretenen Moralvorstellungen (insbesondere jener von der Monogamie) widerspricht, ist sie frei

⁵⁸¹ Vgl. Pfromm, *Revolution*, S. 123 ff.

⁵⁸² Durch die Beziehung zu seiner späteren Lebenspartnerin, der (im Gegensatz zu Simone Breton) willensstarken und im Kreis der Surrealisten wenig unterwürfigen Elsa Triolet, wird sich diese Einstellung ändern. Vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 176 ff., 180; Gauthier (Noger), *Surrealismus und Sexualität*, S. 57, 126.

⁵⁸³ Aragon, *Paysan*, S. 248.

⁵⁸⁴ Vgl. auch Daix, *La vie quotidienne*, S. 158 f. Breton hingegen lehnt Sexualität gegen Bezahlung grundsätzlich ab, da sie für ihn keine Ausdrucksform des *amour fou* ist.

von weiterer Verantwortung und Konsequenz und somit der Inbegriff einer von spezieller Poesie erfüllten und in wunderbaren, aber vergänglichen Momenten auslebbarer Freiheit. Die Tatsache, dass sich diese Inspirationsquelle dem Mann nur bei Verfügbarkeit finanzieller Mittel erschließt und damit ebenfalls einem Zwang, nämlich jenem des Kapitalismus („Ware gegen Geld“), unterliegt, wird in *Paysan* - vermutlich nicht ohne Grund - weitgehend außer Acht gelassen bzw. an einer Stelle sogar als Reizverstärker dargestellt⁵⁸⁵. Essenziell ist bei Aragon hingegen die Motivation, die eine Frau zum Konsumobjekt⁵⁸⁶ werden lässt. Wird etwa durch Zeichen der Armut allzu manifest, dass ihre Hingabe nicht aus freien Stücken bzw. Spaß am Job erfolgt, eröffnet sich dem Mann als Konsumenten kein vollkommenes Erlebnis, da er sich dann als Mitverursacher und Bestandteil eines (mit dem freiheitsorientierten Liebeskonzept) unvereinbaren Zwangsaktes wahrnehmen muss. Ein ähnlicher negativer Beigeschmack verdirbt Louis letztendlich auch die wunderbare Aquarium-Szene, die er in der Auslage des Spazierstockverkäufers in der Opernpassage erlebt⁵⁸⁷: Die hier unter anderem durch Erinnerungen an die Zeit der Besatzung des Saarlandes im Ersten Weltkrieg angetriebene *imagination* verleiht der im Schaufenster schwimmenden Nixe/Sirene ein Gewand in Form einer „Rüstung“ aus Stahl, Schildpatt oder Rosenblüten sowie abgezehrte Züge und einen verstörten Gesichtsausdruck. Diese Ausstattung verdankt sie Louis' Andeutungen nach einer deutschen Prostituierten namens „Lisel“, die er offenbar seinerzeit als Soldat getroffen hat. Die nunmehr vergegenwärtigte Vorstellung, eine verlassene, unglückliche Frau „konsumiert“ zu haben, die keinem geheimnisvollen verschleierte und zugleich sicheren Bordellbetrieb angehörte, sondern im grauen Kriegsalltag für ihren Lebensunterhalt nächtelang auf der Straße arbeiten musste, kann ein surrealistischer Hedonist wie Louis nicht länger ertragen. Indem er die beobachtete Frauengestalt, die damit zur „Anti-Heldin“ geworden ist, durch einen willkürlichen Ausruf erschreckt und verscheucht, bringt er den aufkeimenden „Anti-Mythos“ von der falschen Liebe zum Erlöschen.

⁵⁸⁵ „[...] quand par exemple j'ai plusieurs jours manqué d'argent et qu'après la paye une sorte de sentiment populaire me jette brutalement vers les filles [...]“; Aragon, *Paysan*, S. 129 f.

⁵⁸⁶ Als eingefleischter Surrealist bedient sich auch der Protagonist und Erzähler Louis eines Vokabulars, das am Objektstatus der Frau keine Zweifel aufkommen lässt: „Chaque printemps renouvelle un peu leur contingent.“; ebd., S. 48.

⁵⁸⁷ Siehe Pkt. 3.2.2.

Einen ganz anderen Verlauf nimmt eine Szene, die Louis im lustbetonten Friseursalon „Norma“ erlebt⁵⁸⁸: Aus einer Kundin wird hier der „Schwamm“ Nana, eine verführerische Frau, die in den Augen des Flaneurs den „goût du jour“ und die „idée du temps“ verkörpert, und deren surrealistische Reize in voller Blüte stehen. Den faszinierenden Blondtönen ihres noch unfrisierten Haares wird nicht das langweilige (da metaphorisch etablierte) Blond „*comme les blés*“⁵⁸⁹, sondern nur eine endlose Fülle spontan hervorgebrachter Vergleichskonstruktionen gerecht. Nanas Gewand ist letztlich eine einzige „Ansammlung“ tierischer, teilweise (bei entsprechender Interpretationsbereitschaft) auch erotisch konnotierter kühner Metaphern: Während ein Spinnennetz ihre kurz aufblitzenden Schultern verbirgt und ihre ganz plötzlich⁵⁹⁰ portweinfarben schimmernden Haare unter einem dicken kastanienbraunen Insekt verschwinden, sieht Louis unterhalb ihrer Taille eine hungrige Libelle fliegen, während ihr Fuß in einer Laubfalle gefangen ist. Auf ihrem Pfad ist kein Platz für einen Schattenwurf, sondern erstrahlt stattdessen eine Lichtschärpe. Da Louis in diesem Augenblick offensichtlich nichts ferner liegt als diese Erscheinung wegzuschicken, geht sie von selbst mit den Worten

„Immortelle pourtant, j’ai l’air d’un déjeuner de soleil. Un feu de paille qu’on veut toucher.
Mais, sur ce bûcher perpétuel, c’est l’incendiaire qui flambe.“⁵⁹¹

Damit verkörpert Nana auch den bereits angesprochenen Mythos von der zwanglosen körperlichen Liebe, die durch vergängliche, aber beliebig reproduzierbare Momente feuriger Hingabe an Partner charakterisiert ist, die meist der Zufall auf den Plan ruft. Durch eine spätere detailreich und fast liebevoll beschriebene Szene eines Bordellbesuchs⁵⁹², vor allem durch die Schilderung des einfachen, aber dennoch inspirierenden Dekors sowie des ungezwungenen und umsichtigen Verhaltens der von Louis ausgewählten Prostituierten wird dem Leser

⁵⁸⁸ Die gerade in Erinnerung gerufene Szene samt ihrer Figuren wird hier „rückwirkend“ aufgebaut: Louis beginnt mit einer zunächst abstrakt wirkenden Schilderung einzelner Wahrnehmungen („la chevelure morte“, „la charmante blondeur“ usw.) und lässt erst später - quasi nebenbei - erkennen, dass eine Frau namens Nana die Friseurkundin und Protagonistin der vorbeschriebenen Szene war. Auch die Information über eine „caissière énigmatique“ im Salon „Norma“ wird erst anlässlich der Beschreibung eines anderen Salons nachgeliefert, ebenso die „Erklärung“ für die gewählte Schwamm-Metapher bzw. die Indizien für deren Ursprung. Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 50 ff., 55, 118 f. sowie Pkt. 3.2.2.

⁵⁸⁹ Aragon, *Paysan*, S. 51.

⁵⁹⁰ Die dazwischen liegende Prozedur des Haarefärbens als banal-logischer Übergang wird konsequenter Weise nicht erwähnt.

⁵⁹¹ Ebd., S. 54.

⁵⁹² Vgl. ebd., S. 126 ff.

auch vermittelt, dass die Liebeserfahrung an einem Ort des Genusses und der Freiheit eine ganzheitliche und kein „Ausdruck schierer Sexualität“⁵⁹³ sein soll. In den Parkanlagen der Buttes-Chaumont, die aus der Sicht des Erzählers im Schleier der Nacht offensichtlich wie ein einzigen, vielschichtiger Mythos wirken und zu einem „lieu[x] sacré[s]“⁵⁹⁴ werden, gehen schließlich sowohl Frauen aus Fleisch und Blut wie potenzielle Geliebte des Protagonisten als auch ephemere mythische Frauenerscheinungen in einer Art „Frau-an-sich“⁵⁹⁵ auf. Letztere ist der Beschreibung nach eine immer weiter anwachsende „magicienne“⁵⁹⁶, die zu einem überwältigenden, den Mann in surrealistische Ekstase versetzenden „kosmische[m] Prinzip“⁵⁹⁷ mutiert und als „résumé d'un monde merveilleux“⁵⁹⁸ gilt. Louis verbildlicht sich diese hier untrennbar mit dem Garten sowie der Natur im Allgemeinen verbundene Macht immer wieder durch Ansätze einer „Re-Personifizierung“ dieses Prinzips. Insofern ortet er an den unterschiedlichsten Stellen dieser magischen Umgebung menschliche Attribute einer Frauengestalt⁵⁹⁹.

3.3 Schrecken und Zauber der technischen Götter

Zum Standardrepertoire der surrealistischen Theorie gehören auch Seitenhiebe auf die Technik, hier verstanden als „Gesamtheit der Produktionsmittel und Methoden [...], die der Mensch zwischen sich und die Natur einschiebt“⁶⁰⁰ sowie gegen die ihr zu Grunde liegenden und mit ihr in Wechselwirkung stehenden Wissenschaften. Technische Prinzipien und funktionale Herausforderungen werden grundsätzlich als Ausdrucksform eines inspirationsfeindlichen, rationalisierten Gesellschaftsgefüges gesehen⁶⁰¹, wobei die Grundeinstellung der einzelnen Surrealisten zu diesem Thema

⁵⁹³ Pfromm, *Revolution*, S. 125.

⁵⁹⁴ Aragon, *Paysan*, S. 204.

⁵⁹⁵ Pfromm, *Revolution*, S. 114.

⁵⁹⁶ Aragon, *Paysan*, S. 208.

⁵⁹⁷ Pfromm, *Revolution*, S. 128. Gauthier hingegen sieht in der fehlenden Greifbarkeit dieses von Louis und seinen beiden Begleitern vergegenwärtigten „mirage“ von einer Frau hauptsächlich ein Indiz für homosexuelle Neigungen der „trois amis“. Vgl. Gauthier (Noger), *Surrealismus und Sexualität*, S. 182 f.

⁵⁹⁸ Aragon, *Paysan*, S. 207.

⁵⁹⁹ „une grande boucle brune“; „l'effluve de sa chair“; „l'inflexion heureuse de ta hanche ou, le détour ensorceleur de tes bras“ usw.; ebd., S. 206, 208 f. Nach Hörner ist diese Frauengestalt von Aragons aussichtsloser Liebe zu Denise Levy, Simone Bretons Cousine, beeinflusst; vgl. Hörner, *Die realen Frauen*, S. 75, 174 sowie Pkt. 2.4.

⁶⁰⁰ Bürger, *Nach der Avantgarde*, S. 41.

⁶⁰¹ Vgl. Wagner, *Technik und Literatur*, S. 57 f., 60.

leicht variiert⁶⁰². Auch bei Aragon liegt gerade in der von Alltagsbedürfnissen vorgegebenen Zweckdienlichkeit und mutmaßlichen Notwendigkeit technischer Apparaturen das Kontraproduktive und Überflüssige. Louis' Taxifahrt mit den beiden Freunden André und Marcel zu den Buttes-Chaumont lässt aufgrund der rasanten Fortbewegungsgeschwindigkeit (des eigentlichen Zwecks der Nutzung eines Automobils) keine Zeit für eine Beobachtung der Umgebung und das Entstehen von Traumbildern; realisiert wird hier nur eine „trockene“ chronologische Wegbeschreibung⁶⁰³. In der Opernpassage verharmlost und ersetzt der Erzähler die von ihm spontan erträumten sexuellen Ausschweifungen im Untergeschoss einer öffentlichen Badeanstalt durch die ironisch-moralisierende Erläuterung eines zweckgebundenen physikalischen Wärmeexperiments⁶⁰⁴. An anderer Stelle lässt er sich von der personifizierten Imagination über den wahren Effekt des Telefonierens aufklären, das grundsätzlich unnütz sei, den Telefonierenden aber durch die bloße Raumüberwindung und Stimmübertragung in einen Rauschzustand versetze⁶⁰⁵. Hier ist bereits ein Ansatz von Offenheit des Surrealisten Aragon zu erkennen, der technische Phänomene in seinem Umfeld, welche überdies schon per se eine starke Affinität zum Konzept seiner „mythologie moderne“ indizieren, nicht von vornherein ablehnt oder ignoriert. Gerade in *Paysan* wird ihnen verhältnismäßig viel Platz einräumt⁶⁰⁶. Vielmehr lässt er seinen Protagonisten Louis der Technik mit einem gewissen Respekt begegnen und ihr in seiner bereits als schnelllebig begriffenen Zeit sogar eine spirituelle Macht zuerkennen. Hingegen scheinen traditionelle Glaubensformen (etwa das Christentum) mit Aragons Zeitgefühl der Gegenwart nicht mehr vereinbar. Während eine allmächtige, „stabile“ Gottheit früher über lange Zeit hinweg akzeptiert werden konnte, weil Veränderungen in der Gesellschaft nur langsam und kaum merklich vor sich gingen, kann sich der Mensch der vom Beschleunigungsprinzip beherrschten Gegenwart nur Göttern unterwerfen, die so

⁶⁰² Breton, den der Einsatz der Technik im Ersten Weltkrieg (ebenso der dortige Missbrauch von Tugenden wie Ausdauer und Zielstrebigkeit) nachhaltig prägte, kann der technisch modernisierten Welt (ebenso wie den dort herrschenden sozialen Wertmaßstäben) grundsätzlich nichts abgewinnen und beschränkt sich in dieser Hinsicht auf ironische oder spöttische Einschübe. So endet auch *Nadja* mit einem Flugzeuggebrechen und einer zusätzlich gestörten Funkverbindung. Vgl. Breton, *Nadja*, S. 190; Breton, *Manifestes*, S. 62; Bürger, *Nach der Avantgarde*, S. 45, 48.

⁶⁰³ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 167 f.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd., S. 72.

⁶⁰⁵ Vgl. ebd., S. 80 f.; Breton kann der Telefonie überhaupt nichts Positives abgewinnen; vgl. Breton, *Manifestes*, S. 62; Bürger, *Nach der Avantgarde*, S. 45.

⁶⁰⁶ Darin liegt nach Bürger das Bestreben, (auch) die Technik zur „Wiederverzauberung“ der Welt einzusetzen; vgl. ebd., 49.

vergänglich sind wie sein aktuelles Umfeld. In *Paysan* entwirft Aragon im Weg der Reflexionen des Erzählers die furchterregenden „Zapfsäulengottheiten“, welche Macht über die Fortbewegung des Automobils demonstrieren⁶⁰⁷. Die Aufgaben ehemals namhafter Bildhauer, die früher Gottesstatuen – eine einfache Vorversion von „ces fantômes métalliques“ – von Hand erschaffen haben, werden nunmehr von Arbeitern übernommen, die moderne Maschinen wie eben Zapfsäulen für die mächtigen Benzinfirmen „Texaco Motor Oil“, „Eco“ oder „Shell“ in der Farbe des jeweiligen „Imperiums“ (rot, grün oder gelb) konstruieren. Im letzteren Fall entsteht in Louis' Wahrnehmung ein vermenschlichtes Gottesbild mit verstümmeltem bzw. monströsem Körper, der aus einem einzigen langen geschmeidigen Arm, einem einzigen Fuß, einem leuchtenden Kopf ohne Gesicht und einem Bauch mit Ziffernrad besteht. Ergänzt durch bunte Bemalung mit (für Modernität stehenden) englischsprachigen sowie gänzlich neu kreierten Wörtern können es diese vom Menschen hervorgebrachten Kreaturen mit alten ägyptischen Gottheiten oder kannibalischen Dämonen aufnehmen:

„[...] et c'est ainsi que nous nous prosternons devant nos filles, les machines, devant plusieurs idées que nous avons rêvées sans méfiance, un matin.“⁶⁰⁸

Die Macht dieser modernen Gottheiten ist weder Resultat eines neuen ästhetischen Empfindens⁶⁰⁹ noch Konsequenz des Nützlichkeitsprinzips, sondern entsteht – im Gegenteil – durch einen Verfremdungsprozess, der das Objekt seinem alltäglichen Gebrauch oder Umfeld entzieht, und es in neuer Umgebung oder in neuer Funktion Eigenleben entwickeln lässt⁶¹⁰. Die spezielle Anziehungskraft, die die Technik auf den Surrealisten ausübt, eröffnet dieser Eintritt in das Reich des *merveilleux* und in der Opernpassage sogar Zutritt zu den Paradeschauplätzen moderner Mythen, den „lieux sous-marins“. Beim Damenfriseur „Norma“ erwachen unter dem Blick des Beobachters Louis, der die Handgriffe des gerade arbeitenden Friseurs (ebenso wie dessen ganze Person an sich) vorübergehend ausblendet, verschiedene

⁶⁰⁷ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 144 ff.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 145.

⁶⁰⁹ Breton lässt Louis hier wohl auf die Ästhetik des italienischen Futurismus anspielen. Vgl. Aragon (Babilas), *Pariser Bauer*, S. 239 (Anm. 57); Bürger, *Nach der Avantgarde*, 42 f.

⁶¹⁰ Nachdem Louis angemerkt hat, dass das Interieur des öffentlichen Bades von Gästen gerne seiner üblichen Verwendung entzogen – also verfremdet – und pervertiert wird, erscheinen ein paar Seiten weiter metaphorisch belebte Brauseeinrichtungen („[...] une seule immense salle où dorment divers appareils à douches [...]“). Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 67, 72; Bürger, *Nach der Avantgarde*, S. 50; Wagner, *Technik und Literatur*, S. 61.

Friseurwerkzeuge zum Leben und werden zu ungezügelten wilden Tieren. Auf stilistischer Ebene wird das „eigenständige“ Agieren dieser Objekte durch den Einsatz tierischer Metaphern mit technischem Einschlag suggeriert: Die gerade bediente Kundin, die in diesem ephemeren Reich der Tiere nur als „la femelle d’homme“ gilt, wird „en proie au petit fer“ von „de grands fauves modernes“ belauert. Der Fön hat einen „cou de serpent“, die Strahlungslampe „les yeux [...] si doux“, der Zerstäuber „l’haleine d’été“. Mit einer gewissen Unruhe sieht Louis bereits eine Revolte dieser heimtückischen, bissigen „esclaves d’acier“ vorher, in der sich gleichzeitig ihr Potenzial zur modernen Gottheit manifestiert⁶¹¹. Gleichzeitig bestätigt sich hier die Theorie, dass im Zeitalter der Avantgarden ein technischer Apparat für sich alleine betrachtet noch nicht den Status eines vollständigen Mythos erreichen kann⁶¹². Damit sich die Werkzeuge entsprechend Louis’ Wahrnehmung bewegen können, bedarf es nämlich einerseits ihrer aktiven Steuerung durch den ausgeblendeten Handwerker und andererseits einer Kundin, die sich passiv der Prozedur der Behandlung unterwirft. Erst in dieser Kombination entsteht eine narrative Struktur, die auch die beiden vermeintlichen Statisten insgeheim zu aktiven bzw. passiven „modernen Helden“ und die technischen Utensilien zu wesentlichen Bausteinen eines modernen Mythos macht⁶¹³. Die Bedrohlichkeit der Szene bringt Louis dazu, sich für einen Augenblick von seinem Lustobjekt „Frauenhaar“ abzuwenden und die entkleideten Körper der Wachsfiguren im Schaufenster zu betrachten. Dieser Impuls führt schließlich zur Einbeziehung der gesamten Gestalt der anwesenden Kundin in die *imagination* und ruft den Mythos von der freien Liebe mit seiner Situationsheldin „Nana“ auf den Plan⁶¹⁴.

3.4 Heldenallegorien

Wie bereits angesprochen, kommt es in *Paysan* immer wieder zu Situationen, in denen sich Louis’ Gefühlszustände bzw. geistige oder psychische Anlagen durch Personifikation zu eigenen Figuren verselbständigen und den Rest des Protagonisten vorübergehend zu einem Beobachter bzw. Statisten degradieren oder

⁶¹¹ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 52 f. Vor dem gut sortierten Geschäft eines Waffenhändlers sorgt sich Louis später um einen fiktiven Touristen, der sich bei der Stadterkundung geistig in den ausgestellten Fallen verfangen und damit der Faszination der Technik erliegen könnte. Vgl. ebd., S. 120 f.

⁶¹² Vgl. Wagner, *Technik und Literatur*, S. 24.

⁶¹³ Vergleichbar erscheint die Situation mit der von Wagner beschriebenen Kombination von Automobil und Rennfahrer; vgl. ebd.

⁶¹⁴ Siehe Pkt. 3.2.3.

ihn zumindest deutlich in den Hintergrund treten lassen. Diese ausgegliederten „*facultés*“ erscheinen wie Boten aus dem Reich des *merveilleux*, die als Helden- oder Anti-Helden dem im Alltag verhafteten Teil des Flaneurs wichtige surrealistische Grundwerte vermitteln wollen. Passend dazu spielt sich die erste dieser Szenen⁶¹⁵ in einem Grenzgebiet zwischen den von Traumbildern erfüllten Passagengalerien und der von Alltagshektik geprägten „rue Chauchat“ ab, einem Ort, der auf Louis wie ein Sammelsurium von „*quelques essais de figures mortes*“ und damit eine Unordnung aufweist, die – im Gegenteil zum Meer von Zweideutigkeiten im Inneren der Passage – alles andere als inspirierend wirkt und dem Beobachter großes Unbehagen bereitet. Auf der Treppe zur Straße, mitten in dieser Grauzone, wo sich die Kräfte des *merveilleux* und jene der Vernunft gegenseitig aufheben und Louis nur noch „lapsus“ und verwüstetes Terrain sieht, sitzt plötzlich „*le sentiment de l'inutile*“ in Gestalt eines jungen Mannes neben ihm. Dieser Kurzzeitgefährte ist ähnlich, aber womöglich wegen seiner Affinität zu Straße und Alltag etwas vornehmer als der Flaneur gekleidet. Dieser borgt sich von ihm ein blaues Akkordeon, um damit (synästhetisch) das geschriebene Wort erklingen zu lassen, indem er das auf dem Balg angebrachte und zur Situation und Gefühlslage passende Wort „*pessimisme*“, mehrfach verformt. Viel später, nämlich erst kurz vor der Autofahrt zu den Buttes-Chaumont, wird Louis bei sich zu Hause vom personifizierten „*ennui*“, einem attraktiven jungen Mann in Galauniform erwartet, der mit seinem Lied „*A quoi bon?*“, den Sinn jeder erdenklicher Alltagsverpflichtung in Frage stellt und damit auch die von Louis in den eigenen vier Wänden praktizierte Schriftstellerei in einem negativen Licht erscheinen lässt⁶¹⁶. Nachdem dieser Besucher (stellvertretend für Louis und den Autor Aragon) die im ersten Manifest propagierte Praktik der *écriture automatique* ausgiebig verhöhnt hat, wobei das Motto „*J'en sors*“ wohl auf die Distanzierung des Autors Aragon von der Gruppe um Breton verweist, jagt er den Flaneur wieder hinaus ins Freie. Dieser begibt sich in Begleitung zweier Freunde umgehend in die Parkanlagen der Buttes-Chaumonts, einen „*lieu magique*“, wo sich die wahre surrealistische Poesie wieder lebensnah entfalten kann.

Eine besonders intensive Begegnung mit solchen „Figuren des Innenraums“⁶¹⁷ erlebt Louis anlässlich einer Gruppendiskussion mit einer ganzen Reihe ausgelagerter

⁶¹⁵ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 60 ff.

⁶¹⁶ Vgl. ebd., S. 157 ff.

⁶¹⁷ Pfromm, *Revolution*, S. 90.

„facultés“ („la sensibilité“, „la volonté“, „l’intelligence“) ⁶¹⁸. In seiner Restposition als „homme“ verteidigt er die noch fehlende „imagination“, die bei den anderen Teilnehmern als schrulliger „étranger“ gilt und besonders der „intelligence“ Angst einflößt ⁶¹⁹. Die Macht und Bedeutung der „imagination“ als ranghöchster innerer Kraft zeigt sich sowohl in ihrem separaten Auftritt als auch in einer verhältnismäßig detaillierten äußeren und natürlich typisch surrealistischen Porträt ⁶²⁰: Sie erscheint in Gestalt eines ganz in Pelz gehüllten großen hageren Greises und ist durch „moustaches à la Habsbourg“ geadelt, gleichzeitig aber durch eine Art teuflischen „Bocksfuß“ in Form eines einzelnen Rollschuhs am linken Fuß gebrandmarkt. In *Paysan* fällt dieser personifizierten „Imagination“ als Situationsheldin offenbar die Rolle der „Inkarnation“ des Surrealismus zu, auf den sie unter Beiziehung einer passenden „Bibel“, nämlich mit einem Gedichtband des Gruppenmitglieds Benjamin Péret unter dem Arm, ein monologartige Lobrede hält. Indem der Autor Aragon hier quasi das Mittel den Zweck verkünden lässt, verstärkt er die sozial heikle Botschaft, während er sie gleichzeitig einer anderen, eigenständig agierenden höheren Instanz zuschreibt. Zusätzlich intensiviert sich dadurch der Eindruck, dass die Prämissen des Surrealismus als Lebenspraxis – im wahrsten Sinn des Wortes – auch aus dem geschriebenen Werk sprechen und dieses keinen literarischen Selbstzweck verfolgt.

⁶¹⁸ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 76 ff.

⁶¹⁹ Am Ende des Abschnitts „Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont“ wird der Vernunft mittels eines mehrfach abgerissenen und von allen Seiten verschmäht durch und um die Welt rollenden Kopfes symbolisch der Garaus gemacht. Vgl. ebd., S. 227 ff.; Pfromm, *Revolution*, S. 130.

⁶²⁰ Vgl. Aragon, *Paysan*, S. 79.

*„Couchée sur le côté, un genou replié,
l'autre jambe étendue, la tête relevée sur un coude,
elle le regarde sans faire un geste, sans que bouge
un seul trait de son visage lisse.
Et il n'y a rien dans ses yeux.“*

(Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous)

TEIL III

NOUVEAU ROMAN

1. KAPITEL: AUSSTATTUNG UND AUFTRITT DES „NOUVEAU PERSONNAGE“

1.1 Die Figur als Auslaufmodell?

Die hauptsächlich noch im letzten Jahrhundert in großer Vielfalt entstandene Forschungsliteratur zum Nouveau Roman hat die Ansatzpunkte, Gegenstände und Instrumente ihrer Analysen höchst unterschiedlich festgelegt. Abhandlungen zum Aspekt der Figur findet man jedoch auch hier nur vereinzelt, und auch dann meist nur als Begleiterscheinung anderer Analyseschwerpunkte. Die Kategorie eines „nouveau personnage“ wurde offensichtlich weder begrifflich geprägt noch als eigener Forschungsgegenstand in Betracht gezogen⁶²¹. Nachvollziehbar erscheint dies - zumindest auf den ersten Blick - bei Berücksichtigung der von Alain Robbe-Grillet, dem wahrscheinlich bekanntesten Vertreter, selbst gelieferten theoretischen Ausführungen, wonach der Faktor „personnage“ zusammen mit anderen Hauptcharakteristika traditioneller, im 19. Jahrhundert geprägter Romane zur „notion périmée“ degradiert und in seiner herkömmlichen Bedeutung verworfen wird. Die Betonung solcher Aspekte entspräche nämlich nur einer überholten Vorstellung vom Roman, nicht jedoch der eigentlichen Natur dieses Genres.⁶²²

Unabhängig von der Gewichtung oder Bedeutung des Figurenkonzepts im Nouveau Roman ist jedenfalls auch hier in Erinnerung zu rufen, dass die Romanfigur als solche immer eine literarische Kunstgestalt bleibt, die vereinfacht gesprochen aus einer Ansammlung von Wörtern besteht, und deren „Existenz“ nur so weit reicht, wie sie der Autor im Roman darlegt. Erscheint eine Figur – wie typischer Weise in Klassikern des traditionellen Romans – in der Wahrnehmung des Lesers besonders real, ist sie de facto nur sehr überzeugend⁶²³. Folglich verbietet sich auch im Nouveau Roman eine (wenn auch in der Literaturkritik immer wieder gebräuchliche) Analyse der Handlung und ihrer Akteure unter Heranziehung textexterner empirischer Daten⁶²⁴.

⁶²¹ Den Begriff verwende ich im Rahmen dieser Arbeit, da er für meine Forschungszwecke geeignet erscheint.

⁶²² Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 25 ff.; Netzer, *Der Leser*, S. 69. Zu erwähnen ist hier auch der von Robbe-Grillet erklärte Misserfolg eines Wörterbuchs des Nouveau Roman und das Erfordernis neuer Wortschöpfungen. Vgl. hierzu Nowak, *Die Romane*, S. 14

⁶²³ Vgl. Forster, *Aspects*, S. 54; siehe auch Teil I, 1. Kapitel.

⁶²⁴ Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 140.

Dem von Robbe-Grillet so verpönten, von seinem „Feindbild“ Honoré de Balzac geprägten klassischen Roman des 19. Jahrhunderts und der dazu entwickelten Literaturkritik liegt ein Weltbild zu Grunde, wonach der Mensch sich selbst als starkes Individuum und Mittelpunkt seines aktuellen Universums wahrnahm, dessen übrige Bestandteile nur durch die menschliche Existenz Sinn und Bedeutung erhielten⁶²⁵. Parallel dazu wurde der Protagonist des literarischen Werks als Mittelpunkt eines fiktionalen Universums dargestellt, dessen sonstige Elemente ihre Existenzberechtigung nur von diesem menschlichen Ebenbild ableiteten. Eine besonders erwünschte Wirkung des Romans, nämlich die Festigung der Werte der aktuellen Menschenspezies⁶²⁶ durch Etablierung von Vorbildern, hing insbesondere auch von der Bereitschaft des Lesers ab, sich fiktional davon überzeugen zu lassen, dass die ihm dargebotenen Abenteuer echten Personen zugestoßen seien, und der Romancier nicht als Erfinder, sondern als Berichterstatter oder Zeuge fungiere⁶²⁷. Auch wenn es dabei nicht um die biografische Präsentation einer lebenden oder verstorbenen (historischen) Persönlichkeit ging, so musste die Existenz einer solchen dem Leser zumindest glaubhaft und wahrscheinlich erscheinen. Zu diesem Zweck hatten Romaninhalt und -struktur genau jenen Gesetzen zu folgen, welchen auch die menschliche Lebenswirklichkeit unterworfen war und ist⁶²⁸.

Nachdem das Individuum im Roman des 19. Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Macht erreicht hatte, befanden einige (auch nach ihrem Selbstverständnis) höchst unterschiedliche zeitgenössische AutorInnen, die in der Folge gegen ihren Willen unter dem Gruppenetikett „Nouveaux Romanciers“ vereint wurden, dass das bislang vom Medium Roman vermittelte Weltbild in Anbetracht der veränderten wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Situation nicht mehr haltbar sei⁶²⁹. In ihren Augen war das Individuum unter den zerstörerischen Eindrücken der Kriegs- und Nachkriegszeit und einem zunehmend auf materielle Aspekte gerichteten Fokus der Gesellschaft in der Anonymität untergegangen. In ihrer neuen Wahrnehmung, in der durchaus eine Gemeinsamkeit zu sehen ist, existierten sowohl die Zeitgenossen des Menschen als auch seine unbelebte, dingliche Umgebung weitgehend unabhängig von seinem Einfluss und eigenständig neben ihm. Da die aktuelle

⁶²⁵ Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 119; Netzer, *Der Leser*, S. 19, 20.

⁶²⁶ Vgl. Pingaud in Wehle, *Nouveau roman*, S. 47.

⁶²⁷ Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 29 f.

⁶²⁸ Vgl. Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 34. Zu diesen Gesetzen zählen insbesondere auch jene der Chronologie, der räumlichen Grenzen und des kausalen Zusammenhangs von Ursache und Wirkung.

⁶²⁹ Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 28.

Lebenswirklichkeit in ihrer verwirrenden Komplexität einer mimetischen literarischen Abbildung nicht mehr zugänglich war, erschien auch die bisherige Auffassung von „Realismus“ überholt. Nach Maßgabe eines von Robbe-Grillet konzipierten „nouveau realisme“⁶³⁰ bestand die Totalität des Lebens gerade in einer „Diskontinuität der Vielfalt“⁶³¹, die es vor allem durch die Kunst des Schreibens umzusetzen galt. Die vorgefundene „gamme différentielle de vérités“⁶³² sowie die Neudefinition der Beziehung zwischen Mensch und Welt⁶³³ sollte sich eben auch literarisch in einem „neuen“ Roman widerspiegeln, einer Art Plattform, auf der Helden, Autor und Leser gemeinsam über die aktuelle Auffassung von Wirklichkeit reflektieren sollten⁶³⁴. Als Ausgangsbasis erschafft der Autor zu diesem Zweck eine autonome, in sich geschlossene Romanwelt ohne mimetischen Charakter, in der die alten Mythen der Tiefe keine Geltung haben und sich Bedeutungen allenfalls spontan ergeben⁶³⁵. Wesentliche Bestandteile dieser literarischen Reformbewegung waren eine Umgewichtung der etablierten Fundamente des Romans (der Handlung und ihrer Träger, der Figuren) sowie eine in vielen Werken nur implizit vermittelte Neuzuteilung von Funktionen. Auch wenn das Ziel des Autors nicht mehr darin besteht, anschauliche Charaktere zu kreieren und deren Geschichten zu erzählen, sollen Figuren und Handlungselemente dem Leser dennoch nicht grundsätzlich vorenthalten werden. Vielmehr gilt es, Vorstellungen von vertrauten Faktoren zu manipulieren, herkömmliche Erwartungshaltungen zu enttäuschen und damit das verbreitete Leseverhalten nachhaltig zu verändern⁶³⁶. Ebenso wie die Präsentation einer bestimmten Abfolge von Fakten nicht mehr auf eine mehr oder weniger vorhersehbare Geschichte („histoire“ oder „intrigue“) verweist, wird der Sinn der fiktionalen Romanwelt nicht mehr vom Heldentum ihrer Figuren bestimmt⁶³⁷. Die

⁶³⁰ Ebd., S. 13.

⁶³¹ Wehle in Wehle, *Nouveau roman*, S. 8.

⁶³² Watkinson, *Cultures*, S. 21.

⁶³³ Vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau roman*, S. 7.

⁶³⁴ Vgl. Beyer in Lange, *Französische Literatur*, S. 396.

⁶³⁵ Vgl. Netzer, *Der Leser*, S. 19, 20.

⁶³⁶ Vgl. Pingaud in Wehle, *Nouveau roman*, S. 46 f.; Netzer, *Der Leser*, S. 14, 15.

⁶³⁷ Vgl. Lalande, *La modification*, S. 30 f.; Genette in Wehle, *Nouveau roman*, S. 87. Nach Natalie Sarraute wurde die Romanfigur durch ein (den kultursozialen Wandel ignorierendes) Festhalten an der individuellen Ausgestaltung zu einem zentralen Punkt des Misstrauens zwischen Autor und Leser, da eine solche Person unter den gegebenen Umständen beiden Seiten nicht mehr als glaubwürdig erscheinen könne. In Anbetracht dieser „ère du soupçon“ müsse die Vorstellung von einem Gleichgewicht zwischen individuellen Charaktermerkmalen und Merkmalen der sozialen, insbesondere bürgerlichen Stellung einer Person (Name, Titel, Funktion, Eigentum) eliminiert werden. Vgl. Sarraute, *L'ère du soupçon*, S. 69-94; Pingaud in Wehle, *Nouveau roman*, S. 47. Nach Robbe-Grillet sind die traditionellen Helden unglaubliche „fantoques“ geworden. Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 28.

vertrauten Helden oder Anti-Helden, deren Funktion bisher regelmäßig in der Überwindung eines Antagonismus zur Umwelt bzw. in tragischen Opferrollen gelegen hat, werden zunächst durch einige wenige, später durch besonders zahlreiche, mit Worten nur rudimentär skizzierte „Wanderer“ ohne Profil und explizit vermitteltes Innenleben ersetzt, welche „scheinbar leidenschaftslos registrier[en] was ist“⁶³⁸. Da sie beim Leser weder Gefühle der Zuneigung noch des Abscheus hervorrufen⁶³⁹ und ihm überhaupt emotional unzugänglich bleiben, bieten sie ihm letztlich auch keine Anreize, sich mit ihnen zu identifizieren. Gegen psychologische, moralische, gesellschaftspolitische oder sonst aus der Lebenswirklichkeit des Autors herrührende Kommentare erscheinen diese neuen Funktionsträger durch ihren (vom Leser) gefühlten Mangel an Menschlichkeit und ihre als begrenzt präsentierte Wahrnehmung von vornherein immun, weshalb eine kritische Beleuchtung ihrer Person im Text unterbleiben kann⁶⁴⁰. Das Ziel des Schriftstellers liegt nicht mehr in einer Belehrung des Lesers durch vorbildliche Verhaltensweisen und Aktivitäten seiner Heldenfiguren - einer Ambition, die aufgrund der aktuellen Undurchsichtigkeit des realen Geschehens und einer entsprechend unklaren Wertlehre ohnehin zum Scheitern verurteilt wäre. Das bisherige gesellschaftliche und insbesondere auch politische Engagement der Romanciers soll vielmehr durch ein ungetrübtes Engagement für den „propre langage“ ersetzt werden⁶⁴¹. Figuren haben in diesen Werken hauptsächlich textbezogene Aufgaben, durch welche sie - unter Verlust ihres Eigenwerts als „Romanpersonen“ und auf nahezu gleicher Stufe wie die sie umgebenden Dinge - alleine durch ihre Anwesenheit im Text zum kunstvollen Romanaufbau, dem Ausdruck des „art pour l’art“⁶⁴² beitragen⁶⁴³. Auch der Leser wird aus seiner trägen Konsumentenrolle herausgeholt, indem seine Hingabe an die Illusion, die im klassischen Roman vor allem über die Identifizierung mit Handlungsträgern funktioniert, bewusst unterbunden wird. Als emotional distanzierter

⁶³⁸ Stolz in Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 8.

⁶³⁹ Vgl. Netzer, *Der Leser*, S. 69.

⁶⁴⁰ Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 21 f. Nach van Rossum-Guyon kann die Figur des Nouveau Roman trotz fehlender soziologischer Korrelation und psychologischer Maskierung noch immer gewisse repräsentative Funktionen übernehmen. Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 148 f.

⁶⁴¹ Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 39.

⁶⁴² Ebd., S. 36.

⁶⁴³ Etwa als *générateurs*, die als Grund- und Leitmotive in beliebiger Nachbarschaft sprachlicher Objekte über phonetische, morphologische, syntagmatische oder semantische Bezüge im Text Kettenreaktionen auslösen. Vgl. Wehle in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 15 f. Netzer sieht in diesem Zusammenhang eine terminologische Konsequenz in der Literaturkritik, die nunmehr weniger von „Romanpersonen“ sondern hauptsächlich von „Romanfiguren“ spreche. Vgl. Netzer, *Der Leser*, S. 70.

kritischer Partner des Autors und eigentliche „Hauptperson“ des Romans⁶⁴⁴, soll er seinen Fokus auf die gestalterischen Aspekte legen und die Wirkung des Romans im Weg der Rezeption aktiv mitgestalten. Diese Aufgabe schließe eine illusorische Integration in das fiktionale Geschehen aus⁶⁴⁵. Auch das Verständnis von einem „Protagonisten“ bzw. „Helden“ (im engeren Sinn) wird unter den neuen Prämissen zu modifizieren sein⁶⁴⁶. Eine Hauptrolle im Roman wird sich jedenfalls nicht mehr danach bemessen können, wie weit ihr Akteur die Handlung im Griff hat oder welche Einflüsse er auf seine Umgebung ausübt. Ein neuer Ansatz könnte etwa in einer Untersuchung bestehen, inwieweit eine genannte Person an der Überleitung zwischen Konstellationen beteiligt ist oder wie intensiv ihr Bezug zu einem bestimmten, das Werk dominierenden „Figurenarchetypus“ ist⁶⁴⁷.

Im Zusammenhang mit dem Vorwurf eines übertriebenen Formalismus und Objektivismus hat Robbe-Grillet wiederholt betont, dass in seinen (frühen) Werken in Wahrheit immer ein Mensch gegenwärtig sei, der über sehende Blicke, erinnernde Gedanken oder deformierende Leidenschaften intensiv zum Vorschein komme. Insofern vertrete er selbst trotz fehlender Ausrichtung der Dinge auf einen menschlichen Protagonisten keine antihumane Haltung⁶⁴⁸. Einige ForscherInnen vermuten mitunter sogar eine Selbstidentifizierung des Autors mit seinen Figuren, wobei vor allem im Frühwerk der Fünfzigerjahre nach Bezügen zwischen einem „inneren Profil der Verhaltensweisen“⁶⁴⁹ einzelner Romancharaktere und psychischen Konfliktsituationen Robbe-Grilletts gesucht wird. Auch das Kolonialhaus des namenlosen Protagonisten von *La Jalousie* soll einem früheren Haus des Autors entsprechen, seiner Person allerdings (nur) die Rolle des Nachbars Franck. Auch die Haustür der im späteren Roman *Projet pour une révolution à New York* erstgenannten Ich-Erzählers soll ihrer Beschreibung nach dem Elternhaus des

⁶⁴⁴ „Die Hauptperson meiner Bücher ist der Leser.“, Robbe-Grillet zit. nach Netzer, ebd., S. 24.

⁶⁴⁵ Vgl. ebd., S. 13, 85.

⁶⁴⁶ Beispielsweise hat das in *Le Voyeur* durchaus noch vermittelte „Protagonistenbewusstsein“ der Figur Mathias, anders als gewohnt, keinen kohärenzstiftenden Effekt. Vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 32.

⁶⁴⁷ Der letzte Aspekt betrifft vor allem Robbe-Grilletts Spätwerk. Solche Fragen werden an späterer Stelle anhand der ausgewählten Primärtexte genauer behandelt.

⁶⁴⁸ Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 32, 116 f., und zit. nach Nozinski, *Changement*, S. 64 u. Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 17. Insbesondere gilt dies für *La Jalousie*, wo das Geschehen durchgehend aus der Perspektive eines keineswegs neutral eingestellten, sondern von negativen Emotionen beherrschten Mannes dargestellt wird.

⁶⁴⁹ Blüher in Blüher, *Robbe-Grillet*, S. 84.

Autors entnommen sein, in diesem „je“ daher insofern ein Stück Robbe-Grillet stecken⁶⁵⁰.

Van Rossum-Guyon, die sich hier auf Barthes bezieht, legt dar, dass ein Roman (wie jeder andere „récit“) grundsätzlich nur dann erfassbar sei bzw. Sinn mache, wenn auch Figuren vorhanden sind⁶⁵¹. Das besondere Kriterium des Genres, welches es etwa von einer Darstellung in einem Reiseführer oder von der Geschichtsschreibung unterscheide, sei die Darbietung eines Geschehens unter der Mitwirkung von „actants“ bzw. „agents“. Der Konstituent Figur könne daher auch im modernen Roman höchstens „entpersonalisiert“, nicht aber gänzlich zerstört werden⁶⁵². Als Ausgangspunkt und Berechtigung dieser Forschungsarbeit kann zunächst die (schon bei der Erstlektüre der Werke leicht erkennbare) Tatsache festgehalten werden, dass der Faktor Figur – sowohl in Robbe-Grillet's Frühwerk der Fünfzigerjahre als auch im Spätwerk der Sechziger- und Siebzigerjahre – auf sehr unterschiedliche Weise stark präsent ist. Eine erste Erfassung und Veranschaulichung dieses „nouveau personnage“ soll das Ziel der nachfolgenden Ausführungen sein.

1.2 Ein neues Figurenporträt

1.2.1 Ausstattung und Position

Die im 19. Jahrhundert gefeierten und von den Nouveaux Romanciers boykottierten Romanhelden sieht Robbe-Grillet als Bestandteile einer literaturgeschichtlichen, von Autoren mit repräsentativen Vermächtnissen bestückten Porträtgalerie⁶⁵³. Die individuellen Ausstattung dieser Figuren mit Namen, Familie, Erbanlagen, Beruf, Besitz, sowie körperlichen Attributen (Körperhaltung, Gesichtszügen usw.) dient dem Autor als Spiegel der ihnen zugedachten Charaktere und gesellschaftlichen Positionen, die wiederum ihr Verhalten und ihre Reaktionen auf bestimmte Ereignisse errahnen lassen und beim Leser eine Haltung der Zu- oder Abneigung

⁶⁵⁰ Vgl. ebd., S. 83 ff. Hingegen zeigen die nach Ansicht einiger Literaturkritiker in den späteren Romanen durchscheinenden psychischen Befindlichkeiten des Autors (und deren allfällige Verarbeitung über das künstlerische Erschaffen von Text) offenbar keine Affinität zu einer bestimmten Figur. Der Aspekt des Autors im Roman gehört überdies nicht zum Gegenstand der vorliegenden Arbeit und wird allenfalls am Rande angesprochen.

⁶⁵¹ Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 128.

⁶⁵² Vgl. Barthes zit. ebd. (Fn. 2).

⁶⁵³ Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 27.

hervorrufen sollen⁶⁵⁴. Trotz oder gerade wegen bestimmter individueller, besonders markanter Züge, kann ein solcher Held sogar zum „Urvater“ eines ihm unter bestimmten Aspekten ähnelnden realen Menschentypus werden, dem er seinen Namen hinterlässt⁶⁵⁵, und auf diese Weise Eingang in die gelebte Realität finden. Grundsätzlich war in der Figurenbeschreibung nach der Art Balzacs auch eine implizite Vorankündigung der Romanhandlung zu finden. Ähnlich vielsagend verwiesen die beschriebenen Örtlichkeiten semantisch auf eine oder mehrere Figuren und deren Eigenschaften wiederum zurück auf den sie umgebenden Dekor⁶⁵⁶. Da das Konzept vom starken, einflussreichen Individuum zur Zeit der Nouveaux Romanciers nicht mehr dem Zeitgeist entsprach, galt es nunmehr, die klassisch aufgebauten Helden aus der Romanwelt zu vertreiben und die Porträtgalerie des 19. Jahrhunderts zu „entmumifizieren“⁶⁵⁷. Es entstand eine neue Art von „Porträt“, das nicht oder jedenfalls nicht primär auf die Gestaltung der Figur an sich, geschweige denn auf die Vordeterminierung einer Handlung, sondern (den Zielen des Nouveau Roman entsprechend) primär auf die kunstvolle Gestaltung und strukturelle Funktion des Textes ausgerichtet war. Ebenso wie der Leser zu Beginn nicht mit einleitenden Orts- und Zeitangaben auf die fiktionale Welt eingestimmt, sondern (ähnlich wie bei der Kurzgeschichte) direkt in medias res gestoßen wird, erfolgt auch keine sukzessive Vorstellung der Figuren⁶⁵⁸. Entsprechende Informationen werden, wenn überhaupt, erst im Lauf der Lektüre und oft nur beiläufig geliefert⁶⁵⁹. Das traditionelle Figurenporträt wird dabei auf vereinzelte Elemente (vor allem Namen und/oder Beruf) reduziert, die in der Regel für die „Handlung“ und das Textverständnis irrelevant und daher stereotyp, austauschbar sowie in anderen Werken des Genres „wiederverwertbar“⁶⁶⁰ sind. Der niedrige Stellenwert der Individualität des Menschen und ein zunehmendes Verschwinden in der Anonymität seines Arbeitsumfelds kommen hier besonders deutlich zum Ausdruck. Selbst die

⁶⁵⁴ In der Literaturperiode vom 17. bis etwa Anfang des 18. Jahrhunderts handelte es sich dagegen eher um unpersönliche „héros fantomatiques“ in moralisch lehrreichen Situationen, von deren Allgemeingültigkeit nicht durch Einzelheiten (persönliche Details der Figur) abgelenkt werden sollte. Vgl. Pingaud in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 105.

⁶⁵⁵ Gemeint sind Synekdochen wie „ein Herkules“, „ein Ödipus“ usw.

⁶⁵⁶ Vgl. Pingaud in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 105 f.

⁶⁵⁷ Vgl. Beyer in Lange, *Französische Literatur*, S. 379. Robbe-Grillet hatte den traditionellen Helden „une momie“ genannt. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 26.

⁶⁵⁸ Zum Verlust der Ausstattungsmerkmale vgl. auch Sarraute, *L'ère du soupçon*, S. 71 f. und Lalande, *La modification*, S. 24 f.

⁶⁵⁹ Vgl. Netzer, *Der Leser*, S. 36. Gleiches gilt für Butors *La Modification*; siehe Pkt. 3.2.

⁶⁶⁰ Siehe auch die Ausführungen zur Intertextualität unter Pkt. 1.2.4.

wiederholte Anführung und allfällige genauere Beschreibung einer Mehrzahl von früher porträtstiftend anmutenden Parametern hat (auch in der Wahrnehmung des Lesers) nichts mehr mit der Prägung oder Enthüllung verhaltens- und zukunftsweisender Charaktere zu tun⁶⁶¹. Durch eine besonders detaillierte Technik der Beschreibung einzelner oder verbundener Attribute, etwa der Konstruktion einer Frisur oder der Verschlusstechnik eines Kleidungsstücks, oder durch ein gelegentliches Andeuten der Anwesenheit einer (weiteren) Person soll nach dem Verständnis Robbe-Grillet's – ebenso wie bei den Dingen – vor allem die „présence“ dieser Konstituenten als solche betont werden⁶⁶². Den mitwirkenden Figuren werden durch dieses partielle Sichtbarmachen und Verschwinden implizit Bewegungen oder Aktionen zugeordnet. Zum einen scheinen diese mitunter (oft zur Irreführung des Lesers) zur Andeutung eines fortlaufenden Handlungsgeschehens, einer „Fabel“ beizutragen⁶⁶³. Zum anderen werden auch solche anfokussierten und genau beschriebenen Teilaspekte gerne als *générateurs* eingesetzt, die als „Keimzellen“⁶⁶⁴ im Text Kettenreaktionen auslösen, diesen quasi aus sich selbst heraus wachsen lassen und ihn daher insbesondere auch in struktureller Hinsicht fortbewegen⁶⁶⁵.

Namen als identitätsstiftende Personenattribute schlechthin können für die Zwecke des Nouveau Roman brauchbar gemacht werden, indem der Autor Figuren zwar regelmäßig (wenn nicht sogar im Übermaß) mit solchen versieht, charakterisierende Namenseigenschaften jedoch gleichzeitig im Keim erstickt. Eine *motivation du nom*⁶⁶⁶ wird etwa von vornherein kompromittiert, indem unspektakuläre Allerweltsnamen, in der Lebenswirklichkeit gängige, alleine stehende Vornamen,

⁶⁶¹ Vgl. Pingaud in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 110 und Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 23.

⁶⁶² Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 18.

⁶⁶³ Eine solche „Fabel“, die sich über Umwege im Romantitel niederschlägt und auch wesentlich über die Präsentation der Figuren vermittelt wird, ist in Robbe-Grillet's Frühwerkstrilogie (*Les gommages*, *Le voyeur* und *La jalousie*), den sogenannten „romans pré-sémiologiques“, noch im Ansatz vorhanden und erfassbar. Vgl. Wolf, *Une littérature*, S. 97 ff, 143. Im Hinblick auf den jeweils im Protagonisten angesiedelten psychisch motivierten „Fabeleffekt“ („designierter Detektiv wird ungewollt zum Mörder“; „harmlos auftretender Geschäftsmann und Beobachter liefert die Indizien für sein eigenes Gewaltverbrechen“; „mutmaßliche heterodiegetische Erzählinstanz entpuppt sich als allgegenwärtiger obsessiver Protagonist“) wurde der Begriff des „personnage“ auch als Sitz eines zwanghaften Impulses oder Begehrens definiert. Vgl. Lalande, *La modification*, S. 25. Ein deutlicher Unterschied zeigt sich etwa im Vergleich mit *Projet*, einem „roman sémiologique“ aus dem Spätwerk, in dem einige Figuren zwar permanent von einem Revolutionsprojekt reden, dessen Verwirklichung jedoch – zumal für die Zwecke des Autors völlig irrelevant – aus dem Text nicht erschließbar ist.

⁶⁶⁴ Zeltner zit. nach Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 57.

⁶⁶⁵ Etwa A...s Haarknoten in *La jalousie* oder den Ring des kleinen dicken rotgesichtigen Reisebericht-Erzählers in *La maison*.

⁶⁶⁶ Vgl. Hamon in Barthes, *Poétique*, S. 147-150; siehe Teil I, Pkt. 2.2.1.

überhaupt nur Chriffres bzw. Initialen oder rein äußerliche Typenbezeichnungen⁶⁶⁷ vergeben werden. Eine andere Möglichkeit ist die plakative Ironisierung der Namensgebung durch offenkundige, geradezu klischeehafte Verweisungen auf Figuren literarischer Klassiker oder auf historische Persönlichkeiten. Das vor allem in Robbe-Grillet's späteren Romanen weitläufig eingesetzte Mittel der Ironie wird in *Projet* auf die Spitze getrieben, wenn dem klischeehaften, wenig geheimnisvoll anmutenden Äußeren der Akteure durch Verkleidungs- oder Maskierungs- bzw. Demaskierungstaktiken vordergründig „Spannung“ verliehen wird, während dahinter stehende Identitäten de facto endgültig nicht mehr festzumachen sind.

Eine über den Namen hinausgehende „Lebensgeschichte“ der im Nouveau Roman mitwirkenden Personen beläuft sich schon in den früheren Werken auf vereinzelte, mitunter auf der Textebene selbst in Zweifel gezogene Restinformationen⁶⁶⁸. Die Herkunft einer Person wird im Früh- und Spätwerk durch Elemente des Äußeren wie Gesichtszüge, Körperbau, Kleidung usw. suggeriert, die - bezogen auf den jeweiligen (oft exotischen) Schauplatz - einen Hang zur klischeehaften Abgrenzung zwischen „Einheimischen“ und „Zugezogenen/Fremden“ erkennen lassen. Regelmäßig kristallisiert sich noch eine weitere, zwischen diesen beiden Polen angesiedelte Figurenkategorie heraus, etwa in Form von Rassenmischlingen⁶⁶⁹ oder durch einen augenscheinlichen Widerspruch zwischen Herkunft und Verhalten in der Fremde⁶⁷⁰. Eine Vereinigung von vorgefundenen Oppositionen durch Kreuzungen jeder Art (zwischen Rassen und Nationalitäten, zwischen Geschlechtern, auf Gefühlsebene zwischen Schmerz- und Lustempfinden usw.) auf dafür geradezu prädestinierten Schauplätzen wie den Schmelztiegeln der asiatischen Kolonialstädte und der Multi-Kulti-Metropole „New York“ ist vor allem für Robbe-Grillet's Spätphase prägend. Überhaupt ist der gesamte Roman *Projet* von einem Streben nach Auflösung moderner Gegensatzpaare (Innen/Außen, Form/Inhalt, männlich/weiblich, Mensch/Ding usw.) durchzogen, was ihm poststrukturalistische Züge verleiht⁶⁷¹.

⁶⁶⁷ Die Initiale verwendet Robbe-Grillet erstmals bei A..., der weiblichen Protagonistin von *La jalousie*. Typenbezeichnungen („der Soldat“, „die Frau“ usw.) sind bezeichnend für *Dans le labyrinthe*. Vgl. Beyer in Lange, *Französische Literatur*, S. 379 f. Der letztgenannte Roman wird in der Forschung öfter als Übergangsroman zwischen Früh- und Spätwerk gesehen.

⁶⁶⁸ Vgl. auch Netzer, *Der Leser*, S. 71 f.

⁶⁶⁹ Vgl. etwa die eurasischen Dienerinnen (*La maison, passim*) oder die Mischlingsfrauen und das Spielhallenpublikum mit seinem einheitlichen metallischen Teint (*Projet*, S. 32).

⁶⁷⁰ Als Beispiel dient A... (*La Jalousie*), die als weiße Kolonialherrin keinerlei Berührungängste gegenüber der Kultur der dunkelhäutigen Eingeborenen hat; siehe Pkt. 2.1.1.

⁶⁷¹ Vgl. Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 156.

Bei einer beträchtlichen Zahl von Robbe-Grillet's Protagonisten zeigt sich entweder durch eine explizite Etikettierung oder (vor allem im Frühwerk) über textstrategische Effekte⁶⁷² ein Hang zum kriminellen Milieu⁶⁷³, wobei psychologische oder sonstige Ursachen der jeweiligen Neigung im Dunkeln bleiben bzw. gemäß den Grundsätzen des Nouveau Roman einfach nicht weiter von Relevanz sind. Angenommen werden kann, dass die von den betreffenden Figuren auf der Fiktionsebene verübten Gewaltakte jeweils auch auf den Schreibakt des Autors verweisen, der durch seine neue Art der Texterzeugung und Textzerstörung ebenfalls (nämlich am klassischen Roman) Gewalt verübt⁶⁷⁴.

Setzt ein traditioneller Schriftsteller Farben ein, bezweckt er damit oft – und gerade auch im Hinblick auf den Ausdruck psychologischer Zustände – eine gewisse Symbolik. Erwartungsgemäß ist das Symbol bei den Nouveaux Romanciers als Ausdruck überholter alter Mythen grundsätzlich verpönt⁶⁷⁵. Robbe-Grillet nutzt plakative Farben teilweise zur Verstärkung klischeehafter Darstellungen (Angabe von Haut- und Haarfarben, Kurzbeschreibung landestypischer Kleidungsstücke, übertriebene Illustration von Gewaltakten usw.)⁶⁷⁶. Gelegentlich liefert er jedoch beharrlich Farbangaben, ohne dass in der Wahl der im Zusammenhang unspektakulären Farbe eine ironisierende oder sonstige strategische Absicht erkennbar wäre⁶⁷⁷. An manchen Textstellen erscheint schon die Entscheidung des Autors für oder gegen eine Farbinformation willkürlich. Offenbar sind solche Details – entsprechend den neuen theoretischen Grundlagen – einfach als „seiend“ zur Kenntnis zu nehmen.

Das mit der neuen „Figurenporträtierung“ beabsichtigte Ziel, im Kopf des Lesers möglichst *kein* kompaktes Bild eines nach Balzac'scher Art psychologisch motivierten und von der eigentlichen Textaussage nur ablenkenden Romanhelden entstehen zu lassen, erreicht Robbe-Grillet in den beiden Hauptentwicklungsphasen seiner Werke

⁶⁷² Vgl. die berühmte leere Seite in *Le voyeur* als Platzhalter für Tatort, Tatzeit und Tatumstände des von Mathias begangenen Gewaltverbrechens.

⁶⁷³ Dies betrifft sowohl (wenn hier auch unbeabsichtigt) den Detektiv Wallas (*Les gommés*) als auch den Handelsreisenden Mathias (*Le voyeur*).

⁶⁷⁴ Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 352 f. Es handelt sich um eine Art der (für den Nouveau Roman typischen) didaktischen Spiegelung; siehe Pkt. 1.3.3.

⁶⁷⁵ Vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 13.

⁶⁷⁶ Zu denken ist hier etwa an A...s klassische, stereotype Schönheit (rote Lippen, schwarzes Haar und weiße Haut) in *La Jalousie* oder den schon fast „holzhammerhaften“ Einsatz der Farbe Rot als Repräsentantin sämtlicher Gewaltakte und des dabei reichlich fließenden Blutes in *Projet*.

⁶⁷⁷ Etwa bei A...s hellblauem Brief an ihren mutmaßlichen Liebhaber Franck (*La Jalousie*).

auf unterschiedliche Weise. Vorauszuschicken ist, dass das virtuelle Bild eines ansprechenden Romanhelden die Lieferung eines Mittelmaßes von (nach lebenswirklichen Kriterien) anschaulichen, logisch-schlüssig zusammenspielenden Attributen und Parametern erfordert, das dem Leser noch genügend Freiräume lässt, um persönliche Erfahrungen und Vorstellungen einfließen zu lassen. Gerade durch den letztgenannten Konnex kann auch eine „emotionale Bindung“ zwischen Leser und Romanperson entstehen. In den frühen Romanen werden vor allem Motive⁶⁷⁸, bestehend aus einzelnen Personenattributen oder Konglomeraten solcher Attribute, durch eine mental kaum zu bewältigende exzessive Detailbeschreibung so überdeutlich in den Fokus des Lesers gerückt, dass sie für eine innerliche Ergänzung und Verbildlichung untauglich werden. Auf diese Weise werden auch noch die im Text gelieferten Reste von Figurenparametern für die Zwecke des Nouveau Roman „entschärft“.⁶⁷⁹ In der Entwicklung hin zu den so genannten „romans sémiologiques“⁶⁸⁰ zeigt sich insofern eine Strategieänderung, als sich das frühere Vorenthalten personenbezogener Informationen im Text (scheinbar) ins Gegenteil verkehrt und der Leser mit Angaben zu Namen, Altersstufen, Kleidung, Haut- und Haarfarben, Nationalitäten, Verwandtschaftsverhältnissen usw. geradezu überschüttet wird. Der Effekt ist im Ergebnis freilich der gleiche bzw. ein noch stärkerer, weil das frühere „Zuwenig“ an Information, die im Ansatz steckengebliebene Porträtzeichnung, nicht durch ein leserfreundliches Mittelmaß, sondern durch ein außer Kontrolle geratenes „Zuviel“ an (teilweise noch ausdrücklich als falsch oder irreführend inszenierten) oberflächlichen Merkmalen ersetzt wird, während jegliche explizite oder implizite Figurenpsychologie nunmehr komplett ausgeblendet bleibt. Durch diese vom Leser mental nicht mehr zu bewältigende Fülle an gelieferten - wenn auch per se einfachen und unkomplizierten - Attributen und die Unmöglichkeit ihrer Zuordnung werden die Figuren nicht porträtiert und individualisiert, sondern, im Gegenteil, ununterscheidbar und austauschbar gemacht.

⁶⁷⁸ Der Terminus des Motivs, definiert als „kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfasst, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsgemäßes Element darstellt.“ (Elisabeth Frenzel zit. nach Hess u.a., *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch*, S. 202 f.) erscheint mir hier passend. Viele dieser Motive fungieren gleichzeitig als *générateurs*.

⁶⁷⁹ Als Beispiel ist hier etwa die komplizierte Beschreibung von A...s kunstvoller Frisur in *La jalousie* zu nennen. In gleicher Weise werden dort Elemente der Umgebung (z.B. Konstruktion und Lage des Plantagenhauses) präsentiert.

⁶⁸⁰ Wolf, *Une littérature*, S. 97 ff.

Während Figuren in den frühen Romanen eher selten in Gruppen auf den Plan treten und ihre gelegentlichen Interaktionen eine eher verhaltene Dynamik aufweisen⁶⁸¹, bestehen die späteren „romans sémiologiques“ weitgehend aus Figuren-Clustern oder ganzen Komplexen aus Figuren, Gegenständen und begrenzten Ausschnitten (Motiven). Da es sich bei diesen größeren und komplexer gestalteten Konstellationen oft um animierte „Szenen“ handelt, kommen die Figuren hier regelmäßig als echte Akteure zum Einsatz. Fast noch häufiger sind sie oder Teilaspekte von ihnen aber (nur) Trigger für ein scheinbar unmotiviertes Ineinandergreifen ursprünglich getrennter Abläufe. Die Bedeutung ihrer Aktionen liegt wieder schwerpunktmäßig in der Illustration der neuen Romanstruktur, während allfällige Bemühungen, doch noch eine Art traditionellen Heldenstatus zu erreichen, konsequent scheitern⁶⁸².

Auch die Position der Protagonisten im Verhältnis zu den übrigen Mitwirkenden wird mit der Fortentwicklung des Nouveau Roman neu festgelegt. Während in den ersten drei Romanen in der Wahrnehmung des Lesers ein unsicherer einzelner Protagonist⁶⁸³ fremden oder „feindlichen“ Personengruppen gegenübersteht, treten in den beiden Spätwerken, *La maison* und *Projet*, auch die Hauptakteure marionettenhaft agierend und (wenn auch in unterschiedlicher Intensität und Ausformung) jeweils als Mitglieder eines „Figurenkollektivs“, meist einer Personengruppe von bestimmtem gesellschaftlichem Rang, auf⁶⁸⁴. Banale Fakten werden nunmehr häufiger zum Gegenstand ihrer explizit als „Geschichten“ bezeichneten Botschaften, während ihre eigenen Schicksale, die durchaus dramatisches Potenzial hätten, bewusst entdramatisiert werden⁶⁸⁵. Auch diese Entwicklung verweist auf den fortschreitenden Untergang des zeitgenössischen

⁶⁸¹ Vgl. etwa die eintönigen gemeinsamen Mahlzeiten oder das protokollarisch ablaufende Erschlagen des Tausendfüßlers in *La jalousie*.

⁶⁸² Besonders anschaulich wird dies in *La maison*, wo nahezu alle Protagonisten inmitten ihrer völlig teilnahmslosen Zeitgenossen sterben oder auf andere Weise außer Gefecht gesetzt werden.

⁶⁸³ Wallas in *Les gommies*, Mathias in *Le voyeur* und A...s implizit auf den Plan tretender Ehemann in *La jalousie*. Zudem ist der besondere Effekt jedes dieser Trilogie-Werke untrennbar mit dem jeweiligen Protagonisten verbunden.

⁶⁸⁴ Vgl. etwa die Geheimgesellschaft von mutmaßlichen Bordellbesuchern in *La maison* oder die strengen Gruppennormen unterliegenden „Revolutionäre“ von *Projet*, wobei aus einem gerade aktuellen „je“ in der Erzählung auch ein „nous“ werden kann. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 367 f. Die unter dem Etikett „je“ auftretende Person scheint sich dabei aus gegenwärtigen Menschenansammlungen (strukturtechnisch: aus der aktuellen Textkonstellation oder Szene) zu entfernen, um nicht in der anonymen Masse unterzugehen. Auch in diesen Werken bleiben Protagonisten als (wenn auch vom Leser nicht ganzheitlich erfassbare) Einzelfiguren erhalten, die sich – anders als in Nouveaux Romans anderer Autoren – nicht gänzlich in der Kollektivität oder anonymen Masse verlieren. Vgl. Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 93.

⁶⁸⁵ Vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 179.

Individuums in der Masse der Gesellschaft.⁶⁸⁶ Abgesehen vom Kleinhalten der Protagonisten durch aufgezwungene und permanent hervorgehobene Gruppenmitgliedschaften, zeigt sich im Spätwerk die grundsätzliche Tendenz, Figuren nur kurzfristig und unter der Bedingung „in Dienst zu nehmen“, bei Wegfall des Bedarfs an ihrer Person unverzüglich wieder auszuscheiden⁶⁸⁷. Durch diesen zur Schau getragenen „Verschleiß“ wird der Faktor Figur als ehemaliger Hauptkonstituent des Romans in Frage gestellt und literarisch entwertet, was (wie vom Autor durchaus beabsichtigt) auch das Interesse des Lesers am Schicksal der Akteure schwinden lässt.

1.2.2 Der support der Psyche

Dieser untrennbar mit der Figur verbundene Aspekt kann als Spezifikum der Romane des Frühwerks (der „Trilogie“) angesehen werden. Unbestritten ist, dass der eigentliche, von Robbe-Grillet stets selbst hervorgehobene und beworbene Effekt dieser Werke zum größten Teil mit einem indirekt vermittelten psychischen Ausnahmezustand zusammenhängt, der über diverse Textmechanismen einer (insofern mit Recht als Protagonist zu bezeichnenden) Figur⁶⁸⁸ zuzuordnen ist. Gerade unter Berufung auf diese Spezialeffekte argumentiert der Autor, dass er sich nicht gegen die Menschlichkeit im Roman und den Einsatz von Figuren als solcher, sondern vielmehr gegen einen dinglichen Anthropomorphismus und die darauf gegründete psychologische, moralische oder metaphysische Zweckwidmung des unbelebten (genauer: nicht-menschlichen) fiktionalen Dekors ausspreche⁶⁸⁹. Abgelehnt wird die für das 19. Jahrhundert typische literarische Verwendung der Dinge als Spiegelung der Seele des Helden und die gleichzeitige Beschränkung ihres Einsatzes auf diese Funktion. Hierdurch verschwinde nämlich das Objekt als solches und entstehe im Roman „ein ganz auf den Menschen zentriertes Universum psychologischer, sozialer und funktionaler Bedeutungen“⁶⁹⁰.

⁶⁸⁶ Vgl. dazu auch Netzer, *Der Leser*, S. 75. Darüber hinaus sieht Nowak auch Parallelen zwischen dieser „Evolution des Personengefüges der Romane“ und der Positionierung des Autors in seinem literarischen Umfeld. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 367 f.

⁶⁸⁷ Vgl. Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 123 f.

⁶⁸⁸ *La jalousie* stellt insofern einen Extremfall dar, als nicht nur der emotionale Zustand des Protagonisten, sondern auch seine Anwesenheit selbst Teil dieses Effekts ist.

⁶⁸⁹ Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 47 f.; Zeltner-Neukomm, *Ästhetik*, S. 168; Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 15 f., 19 f.

⁶⁹⁰ Beyer in Lange, *Französische Literatur*, S. 372. So werde etwa ein leerer Stuhl in der Erzählung nur zur Illustration einer Abwesenheit oder eines Wartens erwähnt. Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 19.

Vor diesem Hintergrund erscheint umso bemerkenswerter, dass die angesprochenen psychischen Befindlichkeiten oder Defizite, die Robbe-Grillet's frühe Protagonisten auszeichnen, dennoch und zwar nahezu ausschließlich über Objekte vermittelt werden. Bei genauerer Betrachtung unterscheidet sich diese Konstruktion jedoch deutlich von der Zeichnung eines traditionellen Romanhelden, dessen Charakter, Herkunft und Bestimmung durch die Symbolik seiner Umgebung illustriert werden. Es ist hier nämlich nicht das Objekt, das durch ihm auferlegte menschliche Qualitäten und Merkmale (als Metapher) oder durch Zuteilung von „Stellvertreterfunktion und Verweischarakter“⁶⁹¹ (als Symbol) von vornherein auf den Menschen ausgerichtet und als Ausdruck seiner seelischen Empfindungen eingesetzt wird. Vielmehr richtet sich eine grundsätzlich für Eindrücke offene Person mit ihren Sinnen – insbesondere dem visuellen und dem akustischen – den Objekten zu⁶⁹². Vor allem mit ihrem Blick vermisst sie Elemente der Umgebung oder ganze Dekor-Cluster, bestimmt deren räumliche Position im Verhältnis zur ihrer eigenen oder zu jener anderer Objekte. Endgültig rezipiert und an anderer Stelle in Erinnerung gerufen wird die Umgebung jedoch über die Filter eines implizit vorhandenen Innenlebens des Protagonisten, die zu einer psychisch motivierten Verformung führen. Der Leser wird mit dieser verzerrten Präsentation durch den Protagonisten alleine gelassen und erhält eine „spontane direkte Nachzeichnung ohne kommentierende Deutung einer Instanz oder nachträgliche analytische Selbstbetrachtung“⁶⁹³. Die abwechselnd ins Blickfeld der Figur rückenden Gegenstände sind in der Regel banale Objekte des Alltags, die – unabhängig davon, dass ihnen von vornherein keine semantische oder sonstige Verbindung zum Menschen innewohnt – per se weder als Inspirationsquelle für Träumereien und Projektionen prädestiniert sind, noch den Leser in ihrem jeweiligen Zusammenhang automatisch zu einer bestimmten Deutung veranlassen würden⁶⁹⁴. Nur über die besondere Art der Wahrnehmung durch den Protagonisten, deren Ursache vom Leser aktiv zu erschließen ist, kann zur bloßen Präsenz eines Objekts gelegentlich eine weitere Bedeutung hinzutreten⁶⁹⁵. Diese kann man sich - weitab

⁶⁹¹ Vgl. Hess u.a., *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch*, S. 325 (Begriff „Symbolismus“).

⁶⁹² Vgl. Pingaud in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 107.

⁶⁹³ Nowak, *Die Romane*, S. 194. Die neue Wahrnehmung haftet somit grundsätzlich visuell an der Oberfläche, während eine Reflexion über historische, soziale, ökonomische, psychologische Zusammenhänge und Hintergründe unterbleibt. Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 93.

⁶⁹⁴ Vgl. Genette in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 81.

⁶⁹⁵ Vgl. Lalande, *La modification*, S. 29 f.

von einer universalen Symbolfunktion - als vorübergehend an der Oberfläche des Gegenstandes haftend vorstellen, der bei mehrmaliger, wenn auch variierteter Wiederholung dieses Vorgangs, zu einer Art „Symbol auf Zeit“ mit einem auf das Textsystem beschränkten Geltungsbereich wird⁶⁹⁶. Robbe-Grillet selbst schreibt in seinen theoretischen Ausführungen:

„Le roman moderne [...] est une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure.“⁶⁹⁷

Umgekehrt lassen sich menschliche Aktionen und Eindrücke im Roman nur insoweit ausmachen, als sie sich über die Objektwelt ausdrücken können, während sie sich losgelöst von dieser im Text nicht behaupten können⁶⁹⁸. Erst die Technik der Objektbeschreibung lässt auch Aspekte des Bewusstseins eines fühlenden, begreifenden oder sich etwas vorstellenden Menschen zum Vorschein kommen⁶⁹⁹. Auch die Figur des Nouveau Roman benötigt daher das sie umgebende fiktionale Universum und seine Bestandteile (die Dinge im weitesten Sinn), um eine mit menschlichem Bewusstsein ausgestattete Person zu repräsentieren. Dies betrifft sowohl das Agieren in der fiktionalen Realität (Gedankenabläufe, Erinnerungen, Gefühle) als auch fiktional manipulierte Wahrnehmungen wie Vorstellungen oder Fantasien. Insofern kann man sagen, dass die von der Romanperson ins Visier genommenen Objekte ihr Bewusstsein tragen, ihm als Stütze (*support*) dienen⁷⁰⁰, wie es Robbe-Grillet selbst zum Ausdruck bringt:

⁶⁹⁶ Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 93 f.; Morrisette, *Les romans*, S. 31 f., 63. Morrisette sieht hier auch eine Affinität zu den Werken des Surrealismus, wo die Dinge im Traum in ähnlich reiner Form Verwendung fänden. Die Funktion des *support* habe insofern Gemeinsamkeiten mit dem surrealistischen *hasard objectif*, als sie eine Verbindung zwischen dem Alltäglichen und der Kunst herstelle. Vgl. ebd., S. 22 f. Zu denken ist hier etwa auch an die von Nadja im gleichnamigen Werk für dessen alleinige Zwecke frei gewählten Symbole (Sirene, Löwe, Adler usw.). Robbe-Grillet selbst bemerkt, dass die Dinge in seinen ersten Romanen sehr wohl „d’aventure“ zum Träger (eben dem „support“) von Leidenschaften gemacht werden können. Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 48. Zu bemerken ist allerdings, dass die suggerierten psychischen Vorgänge im Nouveau Roman – anders als im Raptus der surrealistischen *écriture automatique* – regelmäßig an bestimmte „Grundthemen“ (Archetypen von Konstellationen) gebunden sind.

⁶⁹⁷ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 120.

⁶⁹⁸ Vgl. Goldmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 70 und zit. nach Nowak, *Die Romane*, S. 130 (Fn. 67). Auch dieses Abhängigkeitsverhältnis illustriert die wachsende Macht der Dingwelt über die menschliche Individualität.

⁶⁹⁹ Vgl. Astier zit. nach Nozinski, *Changement*, S. 63. Nach Morrisette zeigt sich das unter dem Deckmantel der Präzision verborgene menschliche Bewusstsein auch in „mots chargés de nuances psychiques“ (wie z.B. „doute“) oder zum Ausdruck gebrachten Zweifeln und Unklarheiten. Vgl. Morrisette, *Les Romans*, S. 142.

⁷⁰⁰ Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 93 f.; Morrisette, *Les Romans*, S. 31 f.; Pingaud in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 114; Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 19 f.

„Je crois que tout ce que l'homme ressent est supporté à chaque instant par des formes matérielles de ce monde.“⁷⁰¹

oder:

„Il peut, à l'aventure, en faire le *support* de ses passions, comme de son regard.“⁷⁰²

Ricardou bezeichnet eine solche psychologisch motivierte und durch Mechanismen der Textproduktion umgesetzte Organisation von Materie auch als „des allégories secrètes“ enthüllende „métaphore[s] structurelle[s]“⁷⁰³.

Die gemeinsam mit dem Protagonisten vorzunehmende spezielle Betrachtung an sich neutraler, von tieferem Sinn freier Dinge zwingt den Leser zur Rekonstruktion eines Sachverhalts, der nie explizit erzählt wird⁷⁰⁴, und verleiht damit den rudimentär vorhandenen Handlungsansätzen eine vom Autor gewollte neue Dimension. Diese besondere Art der Verbindung zwischen Objekten und Figuren ermöglicht es dem Romancier, ein auffälliges, sogar gesellschaftlich verpönte menschliches Verhalten zum impliziten Hauptgegenstand der Erzählung machen, ohne dass ein psychologischer oder ideologischer Kommentar von seiner Seite indiziert wäre.⁷⁰⁵ Die Romane des Spätwerks, deren Wirkung auf anderen Strategien der Textproduktion beruht, erscheinen hingegen von jeder (auch impliziten) Figurenpsychologie frei. In Anbetracht des sehr präsenten Gewaltthemas sucht die Forschung psychologische Motive und Aspekte dort vor allem in der Person des Autors und in der Verarbeitung durch das lesende Publikum.

⁷⁰¹ Robbe-Grillet zit. nach Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 19.

⁷⁰² Robbe-Grillet zit. nach Morrisette, *Les Romans*, S. 31.

⁷⁰³ Ricardou, *Problèmes*, S. 136, 153. Morrisette spricht in diesem Zusammenhang auch von „corrélations objectives“. Morrisette, *Les Romans*, S. 29.

⁷⁰⁴ Hingegen ist aus der detaillierten Beschreibung selbst keine Information zum Geschehen zu gewinnen, zumal das betrachtete Objekt als bloßer „optischer Widerstand“ (Barthes in Barthes, *Am Nullpunkt*, S. 87) für das Auge des Betrachters keinen Zeichencharakter mehr hat. Vgl. Netzer, *Der Leser*, S. 53 f. Dass der Tausendfüßler in *La Jalousie* als Musterbeispiel eines *support* vom Protagonisten auch in der Form eines (die gesamte Erzählung implizit durchziehenden) Fragezeichens wahrgenommen wird, scheint eine (im Spätwerk vermehrt eingesetzte) ironische Spielerei des Autors zu sein, der hier durch auffällige Überstrapazierung einer herkömmlichen Zeichenfunktion Verwirrung stiftet.

⁷⁰⁵ Vgl. Morrisette, *Les Romans*, S. 27, 32. Solche Kommentare würden gerade den Effekt des Romans zerstören. Mangels expliziter Thematisierung und Beweis psychologischer Implikationen im Text könnte der Leser deren Rezeption allerdings auch verweigern und sich auf die Kenntnissnahme der scheinbar neutral dargebotenen Fakten beschränken.

1.2.3 Porträt(in)konsistenz und Figurenidentität

Auch wenn die in Robbe-Grillet's frühen Nouveaux Romans auftretenden Figuren mit ihrer wenig heldenhafte Erscheinung und Motivation an Individualität eingebüßt haben und sich dem Leser nur in Grundzügen oder einzelnen Aspekten präsentieren, lässt der Text doch deutlich erkennen, dass hier nach Absicht des Autors von stabilen Akteuren mit personaler Identität die Rede ist, die auch in dieser Einheit Gegenstand einer (wenn auch nur begrenzten) Interpretation sein können⁷⁰⁶. Personenspaltungen im weitesten Sinn werden nur angedeutet und lassen sich auch als „Persönlichkeitsspaltungen“ bzw. unterschiedliche Funktionen oder Aspekte ein und derselben Figur verstehen⁷⁰⁷. Auch die auf der Handlungsebene, vor allem mittels Varianten von Konstellationen, präsentierten Widersprüchen lassen sich – nicht zuletzt mit Hilfe der psychisch gesteuerten Protagonisten als Konstanten – von einem kreativen Leser auflösen.

Die spätere Romanphase zeichnet sich hingegen durch ein narratives Arrangement von Widersprüchen aus, das vor allem auch die Identifizierung der mitwirkenden Personen unterbindet, mögen diese auch mit noch so vielen persönlichen Attributen ausgestattet sein. Nachdem im Frühwerk (nur) die Individualität des Romanhelden verblasst ist, werden nunmehr bewusst auch die Personalgrenzen abgebaut⁷⁰⁸. Es erscheinen und agieren jetzt mehrere „intersubjektive“⁷⁰⁹, einem mitunter sehr reduzierten „Archetypus“ entspringende Figuren, deren Beiträge zum Geschehen nur auf den ersten Blick zu bestimmten, über den Text „verteilten“ Handlungssträngen⁷¹⁰ zu gehören scheinen. Nach und nach muss jedoch jeder Leser erkennen, dass die vermeintlichen Handlungskonstituenten nicht nur in Variationen, sondern auch inmitten sachfremder Konstellationen und in neuen Zusammenhängen aufscheinen und einander nicht ergänzen, sondern ständig gegenseitig in Frage stellen. Zeigten sich Variationen und Widersprüche im Frühwerk vor allem in größeren Zusammenhängen, nämlich in Konstellationen oder ablaufenden Szenen⁷¹¹, so

⁷⁰⁶ Vgl. Beyer in Lange, *Französische Literatur*, S. 380; Wolf, *Une littérature*, S. 150.

⁷⁰⁷ Vgl. etwa in *Le voyeur* das gelegentliche Umtaufen des Gewaltopfers Jacqueline auf den Namen „Violette“, der einen überdeutlichen (und insofern vermutlich ironisch gefärbten) semantischen Hinweis auf den erlittenen „viol“ enthält.

⁷⁰⁸ Vgl. Beyer in Lange, *Französische Literatur*, S. 380.

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Auch diese variierten Handlungsstränge lassen sich letztendlich nur auf abstrakte „Handlungsarchetypen“ (Grundschemata, Leitmotive) reduzieren.

⁷¹¹ Vgl. etwa die verschiedenen Varianten der Sequenz „Erschlagen des Tausendfüßlers“ in *La Jalousie*.

erscheint nunmehr von der Konstellation bis zum kleinsten Motiv bzw. Figurenattribut jeder einzelne Textbestandteil betroffen. Für die Handlungsebene bedeutet dies, dass die früher (nur) verzerrt dargestellte und damit in Verruf gebrachte fiktionale Scheinwirklichkeit nunmehr einer von Widersprüchen durchzogenen Total-Fragmentarisierung unterworfen und dem Leser damit gänzlich unzugänglich gemacht wird. Eine konstruktive Gewinnung und Verarbeitung von Informationen aus den auswuchernden Textkonstruktionen ist hier auch bei noch so großem Einsatz von Kreativität nicht mehr möglich⁷¹². Der gesamte Romantext scheint von einem Prinzip beherrscht, wonach „die Fiktion vollkommene Einzigartigkeit ebenso aus[schließt] wie absolute Pluralität“⁷¹³. Die Funktion dieses Prinzips besteht darin, dass logische Einheiten, wie eine bestimmte Figur oder ein einmaliges ortsgebundenes Ereignis, in widersprüchliche Varianten zerlegt werden und - umgekehrt - logische Mehrheiten, wie verschiedene Figuren oder gleichzeitig an unterschiedlichen Orten ablaufende Ereignisse, durch spontane Ähnlichkeiten zusammenlaufen bzw. plötzlich ununterscheidbar sind⁷¹⁴. Passend zur Bezeichnung der Spätwerksromane als „romans sémiologiques“⁷¹⁵ stellt Coenen-Mennemeier fest, dass in diesen Texten „die Signifikanten beginnen, die Signifikate zu überwuchern“, wodurch im Ergebnis eine „wildwüchsige Wortwelt“ entsteht⁷¹⁶.

Vor diesem Hintergrund wird auch die bereits erwähnte Überhäufung der Akteure mit Ausstattungsmerkmalen verständlich: Indem einer Figur Identitätsmerkmale, wie insbesondere auch Namen⁷¹⁷, mehrfach zugeteilt werden, sie diese aber ebenso wie sonstige körperliche Attribute, Ausstattungsmerkmale und Gewohnheiten, über verschiedenartige semantische und strukturelle Kreuzungen mit ihren Co-Akteuren teilen muss, wird ihre Subjektidentität nachhaltig gestört und scheint sie insgesamt

⁷¹² Paradox erscheint, dass man nicht einmal dies mit Sicherheit sagen kann, zumal praktisch nicht feststellbar ist, ob sich hinter den präsentierten Fragmenten nicht doch ein Ganzes verbirgt und nur der Leser (wie vom Autor beabsichtigt) an der Rekonstruktion scheitert. Interessant ist auch, dass gerade diese Unauflösbarkeit von Widersprüchen, die der traditionell geprägte Leser unbewusst nicht hinzunehmen bereit ist, einen besonderen, seine Lektüre geradezu vorantreibenden Spannungseffekt erzeugt.

⁷¹³ Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 147.

⁷¹⁴ Vgl. ebd. Die Zerlegung von Figurenidentitäten prägt die Werke mehrerer Nouveaux Romanciers. Die nachfolgende Strömung der Gruppe *Tel Quel* tendiert überhaupt zur Abschaffung der Kategorie Romanfigur. Vgl. ebd., S. 149 f.

⁷¹⁵ Vgl. Wolf, *Une littérature*, S. 97 ff.

⁷¹⁶ Vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 49.

⁷¹⁷ Eine ironisch-klischeehafte *motivation du nom* im Sinn Hamons ist auch in *Projet* noch in Resten erkennbar (vgl. etwa die Figur Ben Saïd als Verbrecher mit mutmaßlich nahöstlicher Abstammung). Im Übrigen „[taugen] Patronyme gerade noch zu anagrammischen Spielen und ähnlicher Wort- und Sinnakrobatik“. Schmeling in Lange, *Kritisches Lexikon*, S. 6.

nur noch aus unendlichen Kombinationen von Signifikanten zu bestehen. Die ehemals tragende Romansäule Figur zerfällt bildlich gesprochen in tausend Scherbenhaufen. Dies trägt auch wesentlich dazu bei, dass das Vertrauen des Lesers in den Inhalt des (überdies nicht weniger fragmentarisch präsentierten) Geschehens schwindet⁷¹⁸ oder gar nicht erst entsteht. Namenstechnisch entsteht der Verwirrungseffekt auf Personenebene, indem entweder ein und dieselbe Figur unterschiedliche – dafür gerne in morphologischer oder phonologischer Hinsicht ähnliche – Namen trägt, oder aber zu ein und demselben Namen mehrere Rollen gehören, die im traditionellen Roman vermutlich mit unterschiedlichen Namensträgern besetzt würden. Meist nicht mehr auszumachen ist, ob es sich bei diesen variierten Doppel- und „Mehrfachgängern“⁷¹⁹ de facto um physisch getrennte Personen, um dieselbe physische Person mit geändertem Aussehen und in neuer Funktion oder überhaupt um Hybriden aus zwei oder mehreren Figuren handeln soll⁷²⁰. Die Position der Figur in Robbe-Grillet's späten *Nouveaux Romans*⁷²¹ entspricht damit jener von zu vielen verschiedenen und dazu noch variablen Unbekannten in einer mathematischen Gleichung⁷²². Ebenso wie eine solche Gleichung nicht lösbar ist, da die Zahlen hinter den Unbekannten (x, y usw.) nicht ermittelt werden können, sind die in der jeweiligen Konstellation oder Szene agierenden Figuren nicht identifizierbar und kann auch keine Fabel rekonstruiert werden.

1.2.4 Die Figur auf Abwegen – Aspekte der Intertextualität

Da es Robbe-Grillet nicht darauf anlegt, seine Romanpersonen mit identitätsstiftenden Merkmalen auszustatten und ihre Individualität hervorzuheben,

⁷¹⁸ Vgl. auch Wolf, *Une littérature*, S. 151. Bereits erwähnt wurde, dass Figuren und deren Fragmente auch gerne als texterzeugende *générateurs* eingesetzt werden.

⁷¹⁹ Blüher spricht von „seriellen Variationsfiguren“. Blüher in Blüher, *Robbe-Grillet*, S. 97. Diese haben auch keine Gemeinsamkeiten mit traditionellen literarischen Doppelgängern, bei welchen die Spaltung eines Charakters in mehrere Personen als wesentlicher Bestandteil der Fabel vom Autor strategisch geplant wurde. Vgl. dazu auch Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 93.

⁷²⁰ Was der Autor vermutlich selbst nicht bestätigen könnte oder wollte, zumal eine solche Auflösung von ihm nicht beabsichtigt und (entgegen den Erwartungen des ungeschulten Lesers) auch nicht der springende Punkt ist.

⁷²¹ In einer nachfolgenden weiteren Schaffensperiode Robbe-Grillet's wird der Figur wieder mehr Einfluss zugestanden. Blüher erörtert, dass dort auch der Autor, der in seinen semiologischen Romanen von der Anonymität einer sich selbst generierenden Thematik verdrängt worden sei, wieder eine „durchaus menschlich-figürliche Gestalt“ erhalte. Vgl. Blüher in Blüher, *Robbe-Grillet*, S. 12 f.

⁷²² Dieser m.E. sehr treffende Vergleich, der auch den Titel der vorliegenden Arbeit mit inspiriert hat, stammt von Françoise van Rossum-Guyon. Vgl. van Rossum-Guyon in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 161. Vgl. auch Stolz in Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 8.

erscheint ein besonderer kreativer Aufwand in diesem Zusammenhang entbehrlich. Deutlich wird dies anhand eines offenkundigen, mitunter schon exzessiven Hanges des Autors zur „Wiederverwertung“ seiner Figuren oder einzelner Figurenfragmente⁷²³. Da Robbe-Grillet dabei hauptsächlich auf sein eigenes Vorwerk zurückgreift, kann man hier von „interner“ Intertextualität sprechen. Gerade wegen seiner zur Schau getragenen Vorliebe für intertextuelle Strukturen wird der Autor vor allem von Literaturkritikern aus dem angloamerikanischen Raum unter die Vertreter der Postmoderne gereiht. Diese zeichne sich nicht durch eine Ignoranz großer Klassiker aus, sondern postuliere vielmehr deren Einbezug in das textuelle Spiel durch Verpflanzung in einen anderen Kontext⁷²⁴. Eine echte thematische Ergänzung von Romanbotschaften durch Bezüge zu anderen Werken gehört jedenfalls nicht zum Wesen des Nouveau Roman.

Beim textuellen Recycling von früheren gattungsspezifischen Eigenproduktionen erlegt sich Robbe-Grillet sichtlich keine Schranken auf. Offenkundig ist jedenfalls, dass zwischen Früh- und Spätwerk keine Grenzen gezogen werden. Indem Figuren der frühen Romane mit ihren Eigennamen, persönlichen Gegenständen oder anderen Merkmalen punktuell in die Erzählungen der späteren Romane „hineindrängen“, erfahren auch sie in gewisser Hinsicht eine nachträgliche, zur Zeit „ihrer“ Romane noch nicht übliche Verdoppelung⁷²⁵.

An manchen Textstellen müssen dem Leser intertextuelle Anspielungen geradezu ins Auge springen, während sie in anderen Zusammenhängen, beispielsweise im Zuge langer Aufzählungen, nur wie nebenbei eingestreut wirken und leicht übersehen werden können⁷²⁶. Manchmal scheint sogar der einzige Sinn und Zweck der Erwähnung eines bestimmten Details im intertextuellen Bezug zu liegen. Auch

⁷²³ Genauso „ökonomisch“ verfährt Robbe-Grillet mit fiktionalen Objekten und Ereignissen.

⁷²⁴ Vgl. Watkinson, *Cultures*, S. 20. Gegen diese Einordnung Robbe-Grillet wendet sich etwa Blüher. Vgl. Blüher in Blühler, *Robbe-Grillet*, S. 10 f. Im Auge zu behalten ist jedenfalls, dass Robbe-Grillet sich hauptsächlich im Rahmen seines eigenen Gesamtwerks bewegt und Anspielungen auf literarische Klassiker nur sporadisch und regelmäßig in ironischen Zusammenhängen zu erkennen sind.

⁷²⁵ Vgl. Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 123. Nach Ricardou soll es allerdings, umgekehrt, darum gehen, die neu vorliegende Fiktion durch die frühere zu verdoppeln. Ein Beispiel für eine periodenübergreifende Verdoppelung wären die beiden Fahrrad fahrenden Voyeure: Mathias, Protagonist und mutmaßliche bzw. mögliche Titelfigur des zweiten Romans der Frühwerkstrilogie, und der maskierte Schlosser in Beobachterpose vor dem Schlüsselloch in *Projet*. „[...] la bicyclette du voyeur“ wird schließlich auch auf dem „terrain vague“, einer Art Sammelstelle für textuelle Altlasten aus Robbe-Grillet's Romanwerk, inventarisiert. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 177.

⁷²⁶ Selbstverständlich hängt dies in erster Linie von der Vorlektüre des Lesers ab. Ist diesem das betreffende Referenzwerk nicht bekannt, geht das intertextuelle Element bei der Aufnahme der Textmasse einfach unter, womit ein (wenn auch nur kleiner) Nebeneffekt der aktuellen Lektüre verloren geht.

hier ist eine Erinnerung an die vom Autor in seiner Lebenswirklichkeit wahrgenommene Ersetzbarkeit des Individuums zu vermuten. Typisch ist etwa ein erneuter Einsatz früher verwendeter Vor- oder Nachnamen, die gegenüber dem Pendant des Referenzwerks (wie bei den Variationen innerhalb des Romans selbst) auch leicht abgewandelt sein können. Mitunter erscheinen als Dekorelemente präsentierte Gegenstände, die – mehr oder weniger deutlich – auch Attribute oder Besitztümer von Figuren anderer Romane darstellen, für welche sie im aktuellen Text als eine Art „Platzhalter“ fungieren⁷²⁷. Gelegentlich werden Figuren unterschiedlicher Romane auch über gemeinsame Eigenschaften oder Handlungsfragmente im weitesten Sinn (wie markante Körperhaltungen, Bewegungen oder Reaktionen) miteinander „verknüpft“⁷²⁸. Selbst *support*-Funktionen aus dem Frühwerk können im „roman sémiologique“ erneut auf den Plan gerufen werden⁷²⁹.

Aufgrund seiner Omnipräsenz besonders zu erwähnen ist das Phänomen des verrückten König Boris⁷³⁰. Diese Figur, die Robbe-Grillet's unveröffentlichtem ersten Werk *Un Régicide*⁷³¹ entstammt, meldet sich in mehreren nachfolgenden Romanen quasi „aus dem Off“, nämlich aus einem anderen (meist höher oder tiefer gelegenen) Raum zu Wort, indem er durch hartnäckiges Klopfen mit einem Stock oder durch sonstige lärmende Bewegungen plötzlich die Aufmerksamkeit einzelner Akteure auf sich zieht und diese vom aktuellen Geschehen ablenkt. Da er nie Bestandteil der eigentlichen Besetzung wird, erhält er auch keinen richtigen Platz im aktuellen Geschehen. Seine Präsenz ist auch nicht endgültig nachweisbar, zumal im Text

⁷²⁷ So erscheint z.B. Jacqueline's kaputtes Kleidungsstück aus *Le Voyeur* im Nachfolgewerk *La Jalousie* auf einem Postkartenkalender. Vgl. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 157, 168.

⁷²⁸ Beispielsweise haben die in *La maison* und *Projet* häufigen grazilen und verbogenen Körperhaltungen der Frauengestalten einen Vorläufer in *Le Voyeur*, wo sich die jüngste der drei Töchter, das suggerierte Verbrechensopfer, durch ihre Fragilität und ihre erzwungenen Opferposen von der Dreiergruppe abhebt. Vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 36. Die Frauen von *Projet* erstarren noch genauso in (klischeehaft weiblichen) Panikreaktionen vor Kleintieren (Ratten, Spinnen) wie bereits A... in *La Jalousie* vor dem Tausendfüßler.

⁷²⁹ Morrisette verweist hier auf den Tausendfüßler aus *La jalousie*, dessen Funktion als „objet-support“ für heimliche erotische Wünsche und Ängste in *Projet* über die Giftspinne (und ihre angebliche Affinität zum weiblichen Intimbereich) wieder aufgegriffen werde. Vgl. Morrisette, *Les Romans*, S. 286. Ich vermute darin eher ein weiteres ironisches Spiel mit der Symbolik, zumal psychologische Aspekte in diesem Stadium des Nouveau Roman gar keine Rolle mehr spielen.

⁷³⁰ Der Mythos des „roi fou“ kommt übrigens auch im surrealistischen Text *Nadja* (vgl. Teil II dieser Arbeit) vor, wo der Dauphin Charles VI Einfluss auf die Irrwege von Nadja und André nimmt. Vgl. Mourier-Casile, *Nadja*, S. 110 f.

⁷³¹ Dort taucht übrigens auch der später zahlreich abgewandelte Frauenname „Laura“ zum ersten Mal auf. Zu weiteren Einflüssen dieses ersten Romans vgl. auch Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 158 und Morrisette, *Les Romans*, S. 285.

meist stark suggeriert wird, dass es sich nur um eine reminiszierende Vorstellung im Kopf eines Protagonisten handelt, die durch ein gerade wahrgenommenes Umgebungsgeräusch (einen *générateur*) aktiviert wurde. Die gegen Ende von *La maison* über einschlägige Wahrnehmungen der Protagonistin „Laura“ vermittelte Anspielung bewirkt sogar, dass der Leser des Nachfolgewerks *Projet* gleich zu Beginn an den König denken muss, weil eine der dortigen Lauras ihre Augen zur Zimmerdecke hebt, von wo aus sie (vielleicht) „des grincements ou craquements suspects“⁷³² vernimmt. Das Thema des König Boris wurde in der Forschung auch unter dem Aspekt des Autors im Text näher untersucht⁷³³.

Echte (d.h. nicht nur plakativ ironische) Bezüge zu Werken anderer Autoren sind bei Robbe-Grillet seltener zu entdecken. Im Zusammenhang mit den ausgewählten Primärwerken ist hier vor allem auf den erstmals 1954 in französischer Originalsprache unter dem Autorenpseudonym „Pauline Réage“⁷³⁴ erschienen Roman „Histoire d'O“ hinzuweisen, der 1969 eine Fortsetzung mit dem Titel „Retour à Roissy“ erhielt. Während *Projet* in Bezug auf inhaltliche Thematiken wie Prostitution, Sexkonsum und Sado-Masochismus, insbesondere aber aufgrund der verstörenden Detailverliebtheit bei der Schilderung von Gewaltszenen, als eine Art avantgardistisches Pendant zu dem vorgenannten Werk gesehen werden kann, sind in *La maison* vor allem intertextuelle Figurenbezüge zu erkennen⁷³⁵.

⁷³² Robbe-Grillet, *Projet*, S. 16. Die Szene wiederholt sich mit leichten Variationen auf S. 44 f., diesmal unter Vergleich des Geräusches mit „trois petits coups frappés“. Weder wird jedoch an diesen Stellen der Name „Boris“ erwähnt, noch fallen sonstige Hinweise auf einen König. Erwähnt wird ein klopfender König Boris (sinnloser Weise) erst gegen Ende an einer Stelle, wo die Erzählung samt Inhalt bereits endgültig außer Kontrolle geraten ist (S. 209). Überhaupt erscheinen die beiden letzten Werke der Spätphase, *La maison* und *Projet*, trotz ihrer sehr unterschiedlichen inhaltlichen Thematik durch ihre zahlreichen intertextuellen Bezüge so verzahnt, dass man sie nicht nur unter dem Aspekt der strukturtechnischen Steigerung, sondern auch in dieser Hinsicht als „Fortsetzungsroman“ sehen kann.

⁷³³ Beispielsweise sieht Nowak darin eine eingeblendete Allegorie bzw. eine pseudo-auktoriale Instanz, die zeige, dass sich der Autor seiner Vergangenheit und seines Alters bewusst werde. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 249 f., 256, 282 f.

⁷³⁴ Dahinter verbirgt sich eine französische Verlegerin mit dem Namen Dominique Aury. Vgl. dazu Campe in Robbe-Grillet (Soellner), *Die blaue Villa*, S. 168 ff.

⁷³⁵ Nähere Ausführungen folgen im Rahmen der einschlägigen Detailuntersuchung; siehe Pkt. 2.2. In *Projet* zeigen sich Figurenbezüge nur im Ansatz und auf sehr abstrakter Ebene (etwa im Rollenverhältnis männlicher Aggressor – weibliches Opfer). Allenfalls erinnert die Namensinitiale der Titelheldin O auch an A..., die Protagonistin von *La Jalousie*.

1.3 Die Figur zwischen *personne* und *objet*

1.3.1 Emotionale und soziale Inkompetenz

Indem der klassische Romancier bei der Gestaltung seiner Figuren äußere und innere Charakteristika evoziert, die typischer Weise auch reale Personen kennzeichnen⁷³⁶, präsentiert er dem Leser fiktive, jedoch glaubwürdige Äquivalente des Menschen. Wesentliche Faktoren sind Sozialattribute (wie Beruf und gesellschaftliche Stellung) sowie die Einhaltung von aus der Lebenswirklichkeit übernommenen Regeln des gesellschaftlichen „Miteinander“. Im Mittelpunkt eines traditionellen Romans stehen auch meist soziale und emotionale Beziehungen eines Protagonisten zu seinen fiktionalen Mitmenschen. Demgegenüber erscheinen die Protagonisten der frühen Romane Robbe-Grillet – und zwar trotz stark suggerierter psychischer Einflüsse⁷³⁷ – seelisch abgestumpft und ihrer Umwelt sowie ihrem eigenen Schicksal gegenüber komplett indifferent. Nicht einmal ein „klares Bewusstsein ihrer selbst“⁷³⁸ lassen sie erkennen. Diese in der Forschung auch als Schlafwandler⁷³⁹ etikettierten Hauptakteure setzen sich nur im Hier und Jetzt mit vorwiegend unbelebten Teilen ihrer Umgebung auseinander, die zufällig spontan in den Fokus ihrer Sinnesorgane (Augen und Ohren) gelangen oder über Reminiszenzen und Vorstellungen vor ihrem inneren Auge auftauchen⁷⁴⁰. Steckt hinter diesem Verhalten ein (vom Autor suggerierter) Triebimpuls, wird dieser von diesen Pseudo-Bewusstseinsträgern selbst nicht erkannt und - ebenso wie die wahrgenommene Außenwelt - niemals kommentiert, in seiner Entwicklung beschrieben oder einer reflektierenden Bewertung unterzogen⁷⁴¹. Gefühle „[existieren] nur noch in dem Maße, in dem sie sich mittels Verdinglichung

⁷³⁶ Vgl. Wolf, *Une littérature*, S. 149 f.

⁷³⁷ Zur besonderen Darstellung dieses Innenlebens siehe Pkt. 1.2.2.

⁷³⁸ Nowak, *Die Romane*, S. 194.

⁷³⁹ Vgl. etwa (im Vergleich mit dem Ödipus-Mythos) Zeltner in Robbe-Grillet (Tophoven), *Die Jalousie oder die Eifersucht*, S. 127 ff.

⁷⁴⁰ Morrisette weist (m.E. zutreffend) darauf hin, dass eine solche Abfolge dem tatsächlichen Innenleben des Menschen näher komme als eine chronologisch-logische Abfolge. Vgl. Morrisette, *Les Romans*, S. 33.

⁷⁴¹ Tatsächlich lässt sich ein solcher psychischer Ausnahmezustand (der inhaltliche Effekt des Romans) aus dem Text heraus nicht zweifelsfrei belegen, da er nie explizit zum Gegenstand des Geschehens erhoben wird. Dauer betont, dass ein bemühtes Lesen dieser Romane als „psychologische Fallstudien“ in Robbe-Grillet's Augen nur die sekundären Aspekte der Werke erfasse. Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 112 f. Siehe auch a.a.O., S. 114, 127; Nowak, *Die Romane*, S. 194; Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 19 f.

ausdrücken können⁷⁴², und werden auch nur noch in diesem Ausmaß transportiert. Geht es um eine Entscheidung zwischen mehreren Hypothesen, werden vom Protagonisten keine emotional gesteuerten, sondern nur reine Ereignis- und (allenfalls pseudo-rationale) Verhaltensvarianten erwogen⁷⁴³. Der einzige Beteiligte, der psychologische Aspekte explizit thematisieren kann und allenfalls auch sollte, ist der Leser in seiner Funktion als Interpret. Auf dem Papier tritt der Protagonist der frühen Romane im zunehmenden Ausmaß als einsamer, gegen Freude und Leid immuner Eigenbrötler⁷⁴⁴ auf, der keinen oder nur oberflächlichen Kontakt zu seinen Mitmenschen hält, dafür nach spontanen Anhaltspunkten in der ihm fremden Objektwelt⁷⁴⁵ strebt, von der er – zum stärkeren Ausdruck seiner Isolation – auch semantisch distanziert bleibt⁷⁴⁶. Soziale, moralische, ästhetische, intellektuelle oder emotionale Werte und Maßstäbe scheinen innerhalb des jeweiligen fiktionalen Universums außer Kraft gesetzt und im Bewusstsein der Akteure inexistent oder daraus dauerhaft verdrängt zu sein. Von ihrer Seite sind daher auch keine nach Maßgabe der Lebenswirklichkeit angemessenen und daher dem Leser vertrauten Reaktionen oder Interaktionen zu erwarten⁷⁴⁷.

Dieses in den ersten Nouveaux Romans vermittelte intellektuelle und emotionale Unvermögen der Romanperson, ihre eigene „Wirklichkeit in ihren wesentlichen Zusammenhängen zu durchschauen“⁷⁴⁸ und im Zusammenwirken mit anderen zu gestalten, kann als Ausdruck des Lebensgefühls eines Menschen inmitten einer Gesellschaft gesehen werden, in der überindividuelle Werte weitgehend auf

⁷⁴² Goldmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 70.

⁷⁴³ Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 111 f. Als (mutmaßlich unbewussten) Rückfall in „alte Gewohnheiten“ sieht Dauer den gegen Beginn von *La jalousie* präsentierten Versuch einer Interpretation von A...s Morgengruß. Vgl. ebd., S. 112; Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 42.

⁷⁴⁴ Ein Leitmotiv (i.S. eines *supports*) für dieses emotionale Unvermögen von Romanpersonen sieht Dauer im starren, ausdruckslosen Blick der Möwe in *Le voyeur*. Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 117. Anzumerken ist, dass die Qualifikation einer Romanperson als gefühllos, seelisch abgeflacht usw. eigentlich eine (von Robbe-Grillet verpönte) psychoanalytische Interpretation darstellt. Auch handelt es sich dabei streng genommen um eine „Hineininterpretation“, da der Leser über das tatsächliche Gefühlsleben der betreffenden Person de facto nie informiert wird.

⁷⁴⁵ Vgl. Netzer, *Der Leser*, S. 21.

⁷⁴⁶ Vgl. Schmeling in Lange, *Kritisches Lexikon*, S. 1 f.

⁷⁴⁷ So müssen die in *Le voyeur* (scheinbar) gezeigten Bemühungen, den Mörder ausfindig zu machen, nicht zuletzt deshalb ins Leere gehen, weil sich potenzielle Zeugen und die gesamte Inselbevölkerung gegenüber der Gewalttat indifferent verhalten und ein gesellschaftliches Interesse an einer Aufklärung des Verbrechens nicht spürbar ist. Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 110 f., 120. In *Les gommés* bewirken die wechselseitigen Verfolgungsaktionen allenfalls „Spiegelungen, jedoch keine Kontakte“. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 31.

⁷⁴⁸ Dauer (bezugn. auf Goldmann), *Wirklichkeitsflucht*, S. 131.

Tauschwerte und Preise reduziert und insofern „verdinglicht“ worden sind⁷⁴⁹. Als entscheidende Phase dieser Entwicklung wird in der Forschung die Zeit des Imperialismus (etwa 1912 bis 1945) genannt. Dieser habe letztendlich den zeitgenössischen „Organisationskapitalismus“ gebracht, der die Autonomie der Dinge vorantreibe und den Ausdruck menschlicher Impulse - sowohl individuell als auch gemeinschaftsbezogen - erschwere und unterdrücke⁷⁵⁰.

Die späteren Romane, *La maison* und *Projet*, zeichnen sich figurentechnisch dadurch aus, dass jegliche Gefühlsdimension der präsentierten Personen komplett ausgeschaltet wird. Sowohl mutmaßliche Protagonisten als auch Nebendarsteller werden nach literarischen Klischees der breiten Masse konzipiert und ausgestattet⁷⁵¹ und erscheinen dem Leser durchgehend „als von außen gesehene fremde, verschlossene Wesen“⁷⁵². Wie von einer außer Kontrolle geratenen Fernsteuerung dirigiert, scheinen sie wahl- und ziellos im Geschehen zu rotieren und sind, auch mit viel Fantasie, weder einer vordergründigen Wahrnehmung als menschlich motivierte Subjekte⁷⁵³ noch einer impliziten Zuordnung einzelner psychischer Aspekte nach dem Modell der Frühwerkstrilogie zugänglich. Ein weiterer Abbau von Menschlichkeit zeigt sich in einer „Entwertung“ des Todes durch das Leugnen oder Ausblenden seiner Finalität⁷⁵⁴. Grundsätzlich haben alle Figuren des Spätwerks die Fähigkeit, nach ihrer allfälligen (in der Regel von allen Seiten emotional unbeteiligt hingenommenen) Tötung an beliebigen anderen Textstellen spontan wieder im Romangeschehen aufzutauchen. Durch diese bizarre fremdbestimmte

⁷⁴⁹ Vgl. Goldmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 57 ff. Auch hier ist an den Protagonisten Mathias aus *Le voyeur* zu denken, der allerdings als handelsreisender „*homo oeconomicus*“ (a.a.O., S. 57) bei seiner unrealistischen Planung und Zeitkalkulation für den Uhrenverkauf versagt, da ein allenfalls vorhandenes Rationalisierungsvermögen offenbar von seiner Triebhaftigkeit zunichte gemacht wird. Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 110. Auch die kommunikative Unfähigkeit des Protagonisten, der „wie eine defekte Schallplatte immer wieder dieselben Satzketten stammelt“ (Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 37), indiziert seinen psychischen Ausnahmezustand.

⁷⁵⁰ Vgl. Goldmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 59. Zu bemerken ist, dass diese Sichtweise in der heutigen, unter der Dominanz der elektronischen Kommunikation stehenden Gesellschaft aktueller denn je erscheint.

⁷⁵¹ Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 116. Vorbildfunktion hatten etwa Figuren aus damals populären Kriminal- und Agentenromanen und sonstiger Trivalliteratur wie etwa Comics, aber auch aus Medien der kommerziellen Werbung wie Prospekten und Plakaten. Konkrete intertextuelle Bezüge (zu bestimmten Werken) werden m.E. hierdurch aber nicht hergestellt.

⁷⁵² Ebd., S. 120.

⁷⁵³ Allfällige Äußerungen über persönliche Eindrücke wirken entweder ironisch oder wie plakative Lippenbekenntnisse. Als „Reflexionen“ dargebotene Statements bleiben regelmäßig ohne Zielrichtung und Aussagekraft.

⁷⁵⁴ Vgl. Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 91.

„Unsterblichkeit“ stehen sie auch für die grenzenlose Reproduzierbarkeit von Billigware nach stereotypen Markenklichs (im technischen Sinn), die ebenfalls ein Charakteristikum der modernen, dem Warenfetischismus verfallenen Gesellschaft ist⁷⁵⁵. Entsprechend den Abläufen in einem bürokratisch und technologisch motivierten System, welches offenbar nur dann funktioniert, wenn das Individuum als reiner Prozessfaktor in der Masse verschwindet, wird die Romanfigur zugunsten der neuen Anforderungen des Textsystems in dessen Struktur eingebunden und über ihre Position in dieser Struktur definiert. In einer solchen vom Textbeginn an automatisch ablaufenden Szenerie⁷⁵⁶ sind Sender und Überbringer menschlicher Botschaften nicht identifizierbar, Adressaten unerreichbar oder unzugänglich und die Inhalte der Botschaften nicht entzifferbar⁷⁵⁷. Übrig bleibt eine vom Gruppenzwang beherrschte Scheinkommunikation, die die Signifikanten-Ebene nicht überschreiten kann und jegliche Mission auf der Inhaltsebene zum Scheitern verurteilt.

1.3.2 Verdinglichung und Reanimation von Körpern und Körperteilen

Schon in Robbe-Grillet's Frühwerk zeigt sich die Tendenz, Figuren mit dinglichen Eigenschaften auszustatten. So werden etwa die Hauptakteure und Nebendarsteller von *La Jalousie* mit Vorliebe statt in physischer oder (explizit) emotionaler Bewegung in erstarrten oder bildhaften Positionen präsentiert⁷⁵⁸. Vereinzelt treten auch schon unbelebte Pendants auf den Plan, etwa, wenn sich die Finger einer offenbar A... gehörenden feingliedrigen Hand im Leintuch verkrampfen und durch fünf Falten ausdrücklich „prolongées“ werden. Hier sind also bereits spielerische Ansätze zur Objektivierung des Menschen zu erkennen, die im Spätwerk durch verschiedene Techniken zu einem prägenden Charakteristikum, einem regelrechten Leitmotiv ausgebaut werden. In den „romans sémiologiques“ rückt nunmehr das dynamische

⁷⁵⁵ Vgl. Deutsch, *Frauenbilder*, S. 27. Unterstützt wird dieser Effekt durch die Wahl eines passenden Schauplatzes wie der fiktiven amerikanischen Konsum-Metropole „New York“ in *Projet*.

⁷⁵⁶ „La première scène se déroule très vite.“ als Einleitungssatz von *Projet*. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 7.

⁷⁵⁷ Vgl. Wolf, *Une littérature*, S. 131.

⁷⁵⁸ Vgl. A... und Franck auf der Terrasse: „[...] - ils sont toujours l'un et l'autre **dans la même position**. La figure de Franck ainsi que tout son corps se sont **comme figés**.“ Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 46 (Hervorhebungen von mir). Besonders markant sind auch die Momentaufnahmen des Hauspersonals sowie der kleinen Gruppe von Brückenarbeitern, die weniger an Personen als an ein Set von Marionetten erinnern („Ils sont en ce moment tous accroupis **dans la même position**: les avant-bras appuyés sur les cuisses, les deux mains pendant entre les genoux écartés. Ils sont disposés face à face, deux sur la rive droite, trois sur la rive gauche.[...] Ils sont **en tout cas parfaitement immobiles**.“ Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 103 f. (Hervorhebungen von mir). Zur entsprechenden Technik in *Le voyeur* vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 114 (inkl. Fn. 5).

Element des Übergangs zwischen beweglichem und starrem Zustand in den Vordergrund, wenn Figuren und ganze Szenen plötzlich laut explizitem Hinweis im Text in Momentaufnahmen erstarren⁷⁵⁹. An vielen Stellen erfolgen heimliche, d.h. vor dem Leser verborgen gehaltener Transfers animierter Konstellationen in die unbelebte Materie (wie Statuen, Plakate, Schaufensterdekor) oder in nachgestellte Abbildungen (wie Bühnenbilder⁷⁶⁰). Mit solchen Pendants wird der Leser meistens erst an anderen Textstellen, manchmal und oft ohne textuellen Bezug zu den animierten bzw. natürlichen Vorbildern konfrontiert⁷⁶¹. Das ebenso häufige Gegenstück zur personellen Verdinglichung ist die (Re-)Animation ursprünglich unbelebter, durch die bildenden Künste konservierter oder an früherer Stelle erstarrter Szenen, die wiederum oft mit der Eröffnung eines neuen Erzählstrangs einhergeht. Den Auftakt von *Projet* bildet exemplarisch und richtungsweisend die Darbietung eines nackten Frauenkörpers auf einer kunstvollen Holzfassade, aus der in der Folge noch weitere Figuren hervortreten und in fließendem Übergang zu Akteuren der ersten Szene werden⁷⁶². Der ständige Wechsel des Geschehens zwischen belebter und unbelebter bzw. nachgebildeter Welt⁷⁶³ macht einen

⁷⁵⁹ Vgl. Beyer in Lange, *Französische Literatur*, S. 378.

⁷⁶⁰ Das Bühnenbild an der Grenze zwischen Schein und Sein eignet sich auch optimal als Auslöser für schleichende textuelle Übergänge zwischen narrativen Sequenzen auf Fiktionsebene und fiktionaler Realität. Vgl. auch Nowak, *Die Romane*, S. 277 einschl. Fn 172.

⁷⁶¹ Wie etwa die Holzschnitte, Skulpturen und Gemälde im dunklen Garten sowie in den Saalnischen und Vitrinen von Lady Avas Blauer Villa, die frühere oder spätere Szenen – mit mehr oder weniger starker Variation – punktuell archivieren (vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 20 f., 42, 134).

⁷⁶² Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 7 ff.; Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 83 f. In *La maison* fließen Sequenzen aus Zeichnungen in der schlammverschmierten Illustrierten, die ein chinesischer Straßenkehrer wiederholt aus dem Rinnsal holt, oder aus dem Medaillon auf dem Ring des kleinen dicken rotgesichtigen Mannes, der einem hochgewachsenen Konversationspartner (vermutlich dem Protagonisten Johnson) von seinen Reisen erzählt. Vgl. auch Morrisette, *Les Romans*, S. 245 f.

⁷⁶³ Ein Extrembeispiel zeigt die Schachbrett-Folterszene gegen Ende von *Projet*. Während die Zugehörigkeit der Protagonistin zum weiblichen Geschlecht hier klar und unmaskiert auf der Hand liegt, verschwimmen die Grenzen zwischen Person und Objekt umso mehr, indem diese Frauengestalt ständig zwischen einer entkleideten Schaufensterpuppe und der nackten jungen JR oszilliert. Durch das Anzünden ihres mit Seegras beklebten Intimbereichs erwacht die Puppe zum Leben und windet sich in einer Synthese aus körperlicher Qual und sexueller Ekstase. Nach einem orgasmischen Tod JRs bzw. der endgültigen Zerstörung der Puppe zeigt der Körper auf Personenebene Spuren von Sperma bzw. auf Objektebene Reste von geschmolzenem Klebstoff. Auch das Knochenmaterial eines Skeletts im Eisenkäfig – Zeugnis eines weiteren Frauenmordes – erinnert den gerade aktuellen Beobachter an Plastik (und damit mutmaßlich wieder an die Reste einer Schaufensterpuppe.). Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 175 ff., 214; Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 98 ff., 111.

wesentlichen Bestandteil des eigentlichen Geschehens (der „intrigue“) der späteren Romane aus⁷⁶⁴.

Die Verdinglichung steht oft auch in Verbindung mit einer Art Verselbständigung menschlicher Körperteile⁷⁶⁵, welche stellenweise als partes pro toto für bestimmte Figuren fungieren können⁷⁶⁶, an anderen scheinbar nur Illustrationszwecken dienen. In *Projet*, wo die Methode der Zerstückelung eine neue Dimension erreicht, stellt sich heraus, dass es sich bei Gesichtern, deren Beschreibung auf bestimmte Figuren zu verweisen scheint, jeweils nur um Masken nach dem Abbild anderer involvierter Akteure handelt. Diese sind, ebenso wie sonstige Ersatzkörperteile, in einschlägigen Fachgeschäften des fiktionalen New York zu erwerben, in deren Auslagen sie, teilweise mit Blut überströmt, zur Schau gestellt werden⁷⁶⁷. Quasi in umgekehrter Tendenz werden in *La maison* Objekte (bzw. von der Person verschiedene Elemente) ansatzweise „humanisiert“, indem sie die Form menschlicher Körperteile annehmen⁷⁶⁸.

Auffällig erscheint, dass Robbe-Grillet in seinen späteren Romanen vermehrt, wenn auch mit unterschiedlichem Deutlichkeitsgrad, die von ihm in der Theorie abgelehnten Zeichen mit (echtem) Symbolcharakter⁷⁶⁹ sowie andeutungsweise auch Metaphern und diverse semantische Analogien einsetzt. Letztere fördern gleichzeitig die beabsichtigten Mehrdeutigkeiten der Textbotschaften. Falls im klassisch geschulten Leser der Ehrgeiz aufkommen sollte, die auf den Plan tretenden Figuren

⁷⁶⁴ Markant erscheint in *La maison* auch der Auftritt der Dienerin Kim mit dem angeleinten Hund, deren Spiegelbild in eine identisch positionierten Schaufensterdekoration (wächserne Schaufensterpuppe mit ausgestopftem Tier) übergeht, und die umgekehrt, ausgehend von der künstlichen Schaufensterszene, ihren Spaziergang aufnehmen. Vgl. z.B. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 10 f., 48.

⁷⁶⁵ Die Körperteile der Protagonisten von *La Jalousie* (etwa die Distanzen vermessenden Hände des Ehemanns oder A...s feingliedrige Hand auf weißem Tuch) bilden oft die eigentlichen Subjekte des Satzes. Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 87; Beyer in Lange, *Französische Literatur*, S. 378 f.

⁷⁶⁶ Als anschauliches Beispiel dient die Isolierung und Inszenierung von A...s Frisur und Händen. Im Kontrast dazu wird Franck in der Regel ganzheitlich präsentiert, während seine Extremitäten nur indirekt und verbal (bei der Beschreibung der einzelnen Schritte zur Beseitigung des Tausendfüßlers) fokussiert werden. Vgl. ebd. S. 379.

⁷⁶⁷ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 52 ff.; Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 52. Interessanter Weise zeigt der einzige Akteur, dessen Identität als überwiegend stabil suggeriert wird (nämlich der erste Ich-Erzähler und mutmaßliche Bruder der erstgenannten Laura), an diesen Läden besonderes Interesse.

⁷⁶⁸ „[...] des feuilles en forme de main [...]“, „[...] en forme de larges feuilles en forme de larges mains [...]“, „[...] les racines aériennes [...] comme de longues chevelures.“ Robbe-Grillet, *La maison*, S. 20, 71, 78. Aber auch die bronzene Klinke der Haustür des ersten Ich-Erzählers von *Projet* hat die Form einer Hand. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 12.

⁷⁶⁹ Die mitunter geradezu plakativ anmutenden Farbsymbolik lässt sich allerdings auch als ironisches Stilmittel deuten.

nicht nur voneinander, sondern auch von diversen leblosen Pendants abgrenzen zu wollen, ist dieses Vorhaben selbstverständlich und ganz nach der Intention des Autors zum Scheitern verurteilt.

Auch auf die Stellung des bei Robbe-Grillet häufig auftretenden Tieres soll hier kurz eingegangen werden. Diesem Funktionsträger ist grundsätzlich die Rolle eines „belebten Objekts“ zugewiesen, welches genau wie der übrige „Dekor“ bestimmten Romanfiguren gegenübergestellt bzw. mit ihnen in Beziehung gesetzt oder verschmolzen werden kann. Die Position eines solchen Tieres im Spektrum zwischen Person und Objekt kann etwa nach dem Grad seines aktiven Mitwirkens am Geschehen bestimmt werden. So kommt dem Tausendfüßler aus *La Jalousie* eine verhältnismäßig aktive Rolle zu, wenn seine Fühler meist synchron mit den ähnlich zart gebauten Fingern der Protagonistin A... lebendig werden. Durch seine Bewegungen und Geräusche im Kolonialhaus kann er die abwesende A... (in der Wahrnehmung des eifersüchtigen Ehemannes) in ihrer sexuellen Ekstase sogar „vertreten“. Die sporadisch auftretende Eidechse auf dem Terrassengeländer verhält sich hingegen durchgehend passiv und zeigt auch keine besondere Verbindung zu einer Romanperson. Ihre einzige Funktion liegt offenbar darin, Opfer einer (zumindest sprachlichen) Verdinglichung⁷⁷⁰ zu werden und sich in die Welt der Objekte einzufügen. Der Hund der Dienerin Kim von *La maison* erscheint an vielen Stellen als bloßes Accessoire, während er in bestimmten Zusammenhängen auch ein Eigenleben entwickeln kann, sich (durch Losreißen) verselbständigt und die gerade schematisch ablaufenden Szenen „aufmischt“. Ein ähnlich aggressives Verhalten mit pseudo-dramatischen Konsequenzen zeigen die Ratten und Spinnen in *Projet*. Hinzuweisen ist auch auf das in *Projet* verwendete Vokabular zur Bezeichnung bestimmter Frauenfiguren („l'hostie“, „une ‚chabine‘“⁷⁷¹). Durch die Etikettierung als Opfer- bzw. Nutztier wird das menschliche Wesen der Frau eliminiert und diese - auf einer Stufe mit dem Tier - in die Objektebene gedrängt, wo sie den männlichen Revolutionären passiv und griffbereit, quasi zur freien Entnahme zur Verfügung steht.

⁷⁷⁰ „L'animal a l'air empaillé.“ Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 195.

⁷⁷¹ Robbe-Grillet, *Projet*, S. 41, 48.

1.3.3 Spiegelungen, Symmetrien und Symbiosen

Ein Hauptmerkmal von Robbe-Grillet's Romanen, das diese in einem geradezu überwältigenden Variantenreichtum durchdringt, ist die Konstruktion der Spiegelung. Ihr Spektrum reicht hier vom engsten bis zum weitesten Wortsinn, von der Einführung des Spiegels als Gebrauchsgegenstand über die bereits unter Punkt 1.3.2 besprochenen künstlichen Abbilder belebter Originale (Fotos, Schaufensterdekors, Skulpturen usw.) bis zur *mise en abyme*, einer wiederum in Subvarianten verwirklichten „Spiegelung des Ganzen in einem seiner Teile“⁷⁷² bzw. eines Teiles des Ganzen in einem anderen Teil. Ferner hat die *mise en abyme* schon im Frühwerk eine zusätzliche Sonderfunktion auf didaktischer bzw. literaturkritischer Ebene, auf die unter Punkt 1.5 noch näher eingegangen wird. Allgemein bemerkenswert ist jedenfalls, dass die fiktionale Welt den dortigen Akteuren (wie auch dem Leser) nicht durchwegs in ihrer unmittelbaren Figurenperspektive, sondern zu großen Teilen mittelbar, eben über verschiedene Spiegelmedien erscheint. Die so besonders in Szene gesetzten und damit implizit hervorgehobenen Textstellen bieten bzw. suggerieren Hinweise auf Aspekte, denen – sei es im fiktionalen Geschehen, sei es in literaturkritischer Hinsicht – eine gewisse Bedeutung zukommt.

Als relativ einfach konstruierte (da vom unmittelbaren Wortsinn getragene) Spiegelung auf Fiktionsebene erscheinen in *La Jalousie* etwa die kurzen Reflexe von A...s und Francks Bewegungen oder Körperhaltungen in spiegelnden Oberflächen, wie Spiegeln im engeren Sinn, fehlerhaften Fensterscheiben oder Ölflecken. Durch das Hervorrufen von Verdachtsmomenten, die das Innenleben des Beobachters zwanghaft wieder zu vernichten sucht, unterstützen sie die Suggestion der ständig dominierenden Eifersucht. Grundsätzlich kann das Spiegelbild einer Person als

⁷⁷² Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 44, wobei der Terminus als solcher dem Schriftsteller André Gide zuzuschreiben ist. Vgl. ebd.; Netzer, *Der Leser*, S. 66; Ricardou, *Le Nouveau Roman suivi*, S. 60 f. Ricardou bezeichnet das Ganze und den gespiegelten Teilaspekt (hier: des Romans) auch als „macro-histoire“ bzw. „micro-récit“ oder „macrocosme“ bzw. „microcosme“. Ebd., S. 65, 69. Diese Konstruktion wurde zunächst im Theater (als „Theater im Theaterstück“ wie etwa in Shakespeares Hamlet) und in den bildenden Künsten (als „Bild im Bild“) eingesetzt. In der Erzählpraxis des 20. Jahrhunderts findet man sie vorwiegend typisiert als „Buch im Buch“ oder als „Schriftsteller im geschriebenen Text“. Das „Buch im Buch“ in herkömmlicher Verwendung erscheint übrigens auch in *La Jalousie*, wo die Figuren und Handlungselemente des von A... und Franck diskutierten Romans vordergründig die suggerierte Dreiecksgeschichte von A..., ihrem Ehemann (dem versteckten Erzähler) und dem Hausfreund Franck spiegeln. Zur zweiten (und vermutlich bedeutenderen) Spiegelungsfunktion dieses Romans im Roman siehe Pkt. 1.5.

„Kompromiss zwischen dem *Selbst* und dem *Anderen*“⁷⁷³ ein „reproduziertes, also entfremdetes *Selbst*“⁷⁷⁴ illustrieren und damit als abgeschwächte Form oder Vorläufer der in den späteren Romanen verbreiteten echten Verdoppelung gelten, die insbesondere die Figur betrifft.

Textuelle Spiegelungseffekte können in der Verdoppelung oder Vervielfachung von Konstellationen und einzelnen Konstituenten auf unterschiedlichen Ebenen, in der Kreation von Variationen oder in der künstlerischen (und damit künstlichen) Vorwegnahme oder Nachstellung von Ereignissen aus der fiktionalen Realität bestehen. Dadurch dienen auch der Zerstörung von Texteinheiten sowie - konträr dazu - der plötzlichen Vereinigung von im Text verstreuten, grundsätzlich nicht zusammenhängenden Bausteinen. In den Romanen des Spätwerks werden die aktiven und passiven Rollen in den unterschiedlich konstruierten und oft ineinander übergreifenden Spiegelungsprozessen im Verlauf des Textes ständig neu verteilt. So kann jedes mitwirkende Dekorobjekt, jede Figur und jede Konstellation oder auch ein winziger Teilaspekt dieser Konstituenten sowohl die Funktion eines Spiegels übernehmen als auch - zeitlich mehr oder weniger versetzt - selbst zum Gegenstand einer Spiegelung werden. Im (sehr häufigen) Extremfall werden die beiden Funktionen vom Autor so geschickt verwoben, dass der Leser sie beim Rezeptionsprozess nicht mehr logisch auseinanderhalten kann. Auch der auf Fiktionsebene inhaltlich unmotivierte Übergang zwischen zwei Szenen wird gerne über eine Spiegelung eingeleitet. Ein anschauliches Beispiel bieten etwa die Kriminalromane, die die „erste“ (im Haus des ersten Ich-Erzählers gefangen gehaltene) Laura gleichzeitig liest, und deren Auszüge und knallige Umschlagsbilder gerne mit dem Primärinhalt von *Projet* verschwimmen⁷⁷⁵. Ähnlich verhält es sich mit den Tonbändern, deren Aufnahmen die „zweite“ (in der „Park Avenue“ eingesperrte) Laura ihrem Gegenüber vorspielt. Diese Geräuschaufnahmen von grundsätzlich andernorts ablaufenden Gewaltszenen, die dem Leser hier quasi als „verschobene

⁷⁷³ Genette in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 88.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Vgl. z.B. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 87-90. Es handelt sich um eine Spielart der strukturellen Metapher (vgl. Ricardou, *Problèmes*, S. 136, 153) bzw. eines „*glissement*“. Zudem führt Lauras sprunghaftes Leseverhalten, dem der Leser zwangsläufig folgen muss, auch auf der Handlungsebene von *Projet* zu einer unberechenbaren Vermengung von Konstellationen. Laura ist daher auch ausgewiesene Expertin auf dem Gebiet des „*Bricolage*“, der vom Anthropologen Claude Lévi-Strauss begrifflich geprägten und im *Nouveau Roman* beliebten Basteltechnik.

Tonspur zu dem ‚Film‘ *Projet*⁷⁷⁶ präsentiert werden, nehmen die Gesprächspartner plötzlich auch durch die Wand zum anliegenden Raum wahr⁷⁷⁷. Indem die beiden Lauras jeweils den „Spiegel“ ihres Mediums (Buch bzw. Tonband) durchdringen, verläuft die Grenze zur Außenwelt nicht mehr an der Haus- bzw. Wohnungstür⁷⁷⁸ und können sie auch an Szenen außerhalb ihres jeweiligen Gefängnisses teilhaben. In den Parallelitäten bzw. kleinsten gemeinsamen Nennern der Schicksale aller drei Lauras – der beiden vorgenannten und der im U-Bahnschacht gefangenen halbwüchsigen Bandenführerin – liegt eine weitere, auf der unmittelbaren Handlungsebene angesiedelte wechselseitige Spiegelung. Die Reflexion von Textsequenzen in verschiedenen, meist an bestimmte Figuren gekoppelten Medien, die gleichzeitig auch zum Gegenstand anderer Handlungssequenzen werden, wirkt wie ein Katalysator, der dem Text eine gewisse Eigendynamik verleiht und ihn quasi – wie ein in unendlicher Abfolge reflektiertes Spiegelbild – aus sich selbst heraus weiterwachsen lässt⁷⁷⁹.

Ein weiterer Aspekt der Verdinglichung von Romanpersonen zeigt sich in einer Hervorhebung symmetrischer Aspekte im Zusammenhang mit Figuren und Konstellationen. In *La Jalousie* wird die vollkommene Symmetrie, grundsätzlich ein Merkmal der unbelebten Welt der Objekte⁷⁸⁰, zum Personenattribut und augenscheinlich als besonderes „Schönheitsmerkmal“ von A... dargestellt⁷⁸¹. Figuren werden auch in Konstellationen eingebunden, wo sie im Zusammenspiel mit echten Objekten ein symmetrisches „Gesamtkunstwerk“ bilden: Nachdem Francks blaue Limousine (im Blick des stummen Beobachters) in der *Mitte der mittleren Scheibe* eines Fensterflügels reflektiert wird, steigen A... und Franck *gleichzeitig auf ihrer jeweiligen Seite* durch die rechte bzw. linke Vordertür aus. Das Päckchen, das nur A... in der Hand trägt, stört die Symmetrie des Gesamtbildes und löst beim

⁷⁷⁶ Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 104.

⁷⁷⁷ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 58 ff.

⁷⁷⁸ Vgl. Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 105 f.

⁷⁷⁹ Ricardou spricht in diesem Zusammenhang von einer „Binnenspiegelung“ oder „Reflexion zweiten Grades“. Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 147 f.

⁷⁸⁰ Im Gegensatz dazu steht etwa die naturgegebene Asymmetrie der beiden menschlichen Gesichtshälften.

⁷⁸¹ „Les deux bras tendus s'écartent d'une distance égale de part et d'autre des deux hanches. Les mains tiennent toutes les deux la barre de bois d'une façon identique. Comme A... fait porter l'exacte moitié de son poids sur chacun des hauts talons de ses chaussures, la symétrie de tout son corps est parfaite.“ Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 135 f.

Beobachter, einem heimlichen Verfechter der Prinzipien des Nouveau Roman⁷⁸², offenbar nicht nur psychologisch, sondern auch ästhetisch motivierte Irritationen aus⁷⁸³. Im zunehmend von Gewaltakten dominierten Spätwerk werden symmetrische Posen weitgehend durch in ihrer Bewegung erstarrte Verrenkungen abgelöst⁷⁸⁴.

Von noch größerer Affinität zur Dingwelt zeugen auffällige Beziehungen zwischen Personen und Objekten, die durchaus als symbiotisch bezeichnet werden können. Die weitreichendste dieser Beziehungen, hinter der sich der eigentliche Effekt von *La Jalousie* verbirgt, ist die Bindung des stummen Beobachters und Erzählers an sein Plantagenhaus, das er während der gesamten Dauer der Erzählung kein einziges Mal verlässt: Nur der wandernde Blick dieses Protagonisten legt dem Leser die Beschaffenheit des Hauses offen. Nur in den bau- und einrichtungstechnischen Details des Hauses, die sich im aktuellen Blickfeld des Protagonisten befinden, offenbaren sich seine Existenz und seine Aktionen. Eine besonders markante Beziehung zeigt sich auch im Spätwerksroman *La maison*, wo die Dienerin Kim (zumindest außerhalb von Lady Avas Blauer Villa) ungestörte Auftritte offenbar nur in Symbiose mit ihrem angeleinten Hund absolvieren kann. Bei den zahlreichen gemeinsamen Spaziergängen erscheint dieser eher wie ein „Accessoire“ seiner Herrin, ein fremdgesteuertes animiertes Objekt. Die gelegentlich erwogene kurzfristige Lösung der Verbindung durch Anbinden dieses Hundes vor einem Stiegenaufgang stellt Kim regelmäßig vor unüberwindbare Probleme bei der praktischen Umsetzung. Als es letztendlich doch einmal dazu kommt, reißt sich der Hund los, um seine Herrin zu suchen und dabei gleich dem berühmten Edouard Manneret den Hals zu brechen⁷⁸⁵. Beim nächsten Auftritt, einem weiteren Spaziergang an der Leine, ist die alt bewährte Symbiose wieder hergestellt. In *Projet* scheinen einige – wenn nicht alle – Figuren in ständiger Beziehung mit ihren (wenn auch heimlich austauschbaren) künstlichen Masken zu stehen. Da jedoch die Maskierung konkreter Figuren nie explizit thematisiert wird, sondern dem Leser nur Geschäfte mit entsprechendem Warensortiment und pseudo-dramatische

⁷⁸² Siehe Pkt. 1.5; vgl. auch Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 45.

⁷⁸³ Das störende Element wird schließlich von einem Fehler im Fensterglas verschluckt und die Symmetrie damit wieder hergestellt. Vgl. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 203 f.

⁷⁸⁴ In den Kreuzigungsritualen von *Projet* sind noch Ansätze eines Strebens nach Symmetrie zu erkennen. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 212 f.

⁷⁸⁵ Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 114 f. Diese plötzlich entwickelte Eigeninitiative treibt den Hund aus seiner Objektstarre und rückt ihn kurzfristig näher an den Figurenpol. Siehe auch Pkt. 1.3.2.

Demaskierungen dargeboten werden, dringt diese von Beginn an omnipräsente Künstlichkeit erst nach und nach in sein Bewusstsein.

1.4 Erzählerfiguren

Die unter Punkt 1.2.3 besprochene Auflösung oder Verzerrung der Romanfigur geht bei Robbe-Grillet in der Regel Hand in Hand mit einer ähnlich inszenierten Manipulation der narrativen Instanz. Eine wesentliche Funktion des Erzählers im klassischen Roman ist jene der konstanten Orientierungshilfe. Eine auktorial und unpersönlich konzipierte Erzählinstanz erscheint dem Leser manchmal wie eine eigene, abstrakt gehaltene Person, die den Eindruck erweckt, wie die Figuren, von denen sie berichtet, in das Geschehen eingreifen und dieses mitgestalten zu können⁷⁸⁶. Ein als Zeugenfigur berichtender Ich-Erzähler garantiert traditioneller Weise für die Einhaltung einer Erzählperspektive und die Darbietung einer kohärenten Kette von (wenn auch nur ausgewählten, in seiner Reichweite liegenden) Ereignissen⁷⁸⁷. In beiden Fällen entsteht in der Wahrnehmung des Lesers die Fiktion einer „*tatsächlich stattgehabte[n]*, unabhängig von der Erzählung wirklich gewesene[n] *Realität*“⁷⁸⁸. Nicht einmal eine (auch dem traditionellen Roman bekannte) Schilderung des Geschehens aus unterschiedlichen Figurenperspektiven kann den ganzheitlichen Effekt dauerhaft⁷⁸⁹ zerstören, da in der Regel jede neue Perspektive kenntlich gemacht wird und zuordenbar bleibt, während sich jeder Erzählstrang konstant entwickelt⁷⁹⁰. Die im frühen Nouveau Roman wenig markante und in der späteren Phase zersplitterte und kontinuierlich transformierte Figur eignet sich hingegen nicht als Aufenthaltsort für eine hilfreich agierende narrative Instanz. Vielmehr werden regelmäßig ein oder mehrere „als unwissend und irrend inszeniert[e]“⁷⁹¹ Erzähler auf den Plan gerufen, die gemeinsam mit den Figuren

⁷⁸⁶ Vgl. Blüher in Blüher, *Robbe-Grillet*, S. 82.

⁷⁸⁷ Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 161 f.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 162.

⁷⁸⁹ Eine zeitweise Verschleierung oder Verzögerung der Preisgabe von Identitäten wird mitunter zum Aufbau von Spannungseffekten eingesetzt.

⁷⁹⁰ Wenn X erzählt, dann erzählt X und niemand anderer. Dies trifft genau die Erwartungshaltung des Lesers, die er aus seinem realen Leben übernommen hat: „[...] but still we believe that when we see our friend Joe, it really is he and not someone else, that if Joe's eyes were blue yesterday they will be blue tomorrow (if he is wearing postmodern tinted contact lenses, there is still a true color beneath), that if Joe's brother died yesterday he is still dead, and that if Joe tells us a story it is Joe telling us a story.“ Suleiman, *Subversive Intent*, S. 35. *Projet* als Höhepunkt in der Entwicklung des Nouveau Roman stellt die perfekte Parodie auf diese „Grundsätze“ dar.

⁷⁹¹ Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 102.

„hinter dem Text verschwinde[n]“⁷⁹². Ist die betreffende Erzählinstanz, ganz im Sinn des vorherrschenden Konzepts personalen Erzählens, dauerhaft oder vorübergehend in einer Figur angesiedelt⁷⁹³, kann die Zersetzung des Romans durch ein synergetisches „Layern“ der Degenerationstechniken (nämlich auf Figuren- und auf Erzählebene) intensiviert und beschleunigt werden.

Die Frühwerkstrilogie zeichnet sich in narrativer Hinsicht vor allem durch die Aufgabe bzw. das Privileg des Lesers aus, sich die allerwichtigsten Fakten⁷⁹⁴ selbst zu erzählen und damit letztendlich immer mehr zu wissen, als die eingeführte hetero- oder homodiegetische narrative Instanz, die als solche weder explizit noch implizit Anspruch auf ihre traditionelle Vorzugsstellung zu erheben scheint. In *La Jalousie* hat man es mit einem (im visuellen Weg) stumm erzählenden Protagonisten zu tun, der nicht nur tatsächlich wahrgenommene Dinge und Ereignisse vermittelt, sondern dem Leser⁷⁹⁵ (und nur diesem) zwischendurch unbewusst erfundene bzw. verzerrte Fakten als Teil des tatsächlichen fiktionalen Geschehens verkauft, ohne dass der Autor dies nachweislich kenntlich machen würde. Die nahezu unmögliche Trennung zwischen erlebten und eingebildeten Augenblicken⁷⁹⁶ vereitelt auch eine an

⁷⁹² Ebd. Auf den Erzähler von *La Jalousie* trifft dies im wahrsten Sinne des Wortes zu.

⁷⁹³ Figur und erzählende Instanz sind bei der Analyse selbstverständlich nach wie vor auseinanderzuhalten. Robbe-Grillet selbst spricht betreffend *La Jalousie* von „une voix narratrice tellement concentrée qu'on peut l'assimiler à un personnage“. Vgl. Robbe-Grillet zit. nach Blüher in Blüher, *Robbe-Grillet*, S. 93. Wolf verweist ferner ausdrücklich auf eine erforderliche Unterscheidung zwischen einer Zurückhaltung oder Unterdrückung markanter Figurencharakteristika einerseits auf Fiktionsebene und andererseits durch die Gestaltung der Erzählung. Vgl. Wolf, *Une littérature*, S. 150.

⁷⁹⁴ In *Les Gommages* die unglücklichen Umstände, die den Detektiv zum Mörder werden lassen, in *Le Voyeur* das vom harmlos auftretenden Geschäftsmann verübte Gewaltverbrechen und in *La Jalousie* - dieses Werk wurde nicht umsonst zum Analyseobjekt dieser Arbeit gewählt - überhaupt erst die ständige Anwesenheit der einzigen Erzählerfigur, die durch ihr Perspektiven- und Präsentationsmonopol „unbewusst“ den gesamten Verlauf des Romans steuert. Man könnte auch sagen, dass gerade der vom erzählenden Ehemann nie thematisierte Umstand seiner Anwesenheit und die von ihm nicht einmal realisierte Tatsache seines emotionalen Ausnahmezustandes den Hauptplot von *La Jalousie* bilden, während der Gegenstand der eigentlichen Erzählung (der Inhalt der präsentierten Konstellationen) auf einer zweiten Erzählebene anzusiedeln ist.

⁷⁹⁵ Hier liegt ein wesentlicher Unterschied zum traditionellen Roman. Dass Figuren mit oder ohne Erzählerfunktion gegenüber anderen Figuren (und dem Leser gegenüber offengelegt) als Lügner oder Wahnsinnige agieren, ist hingegen keineswegs ungewöhnlich, sondern oft ein wesentlicher Bestandteil klassischer Romanhandlungen.

⁷⁹⁶ „[...] ce n'est plus seulement un homme qui décrit les choses qu'il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu'il invente.“ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 140. Dauer erörtert, dass die dem Leser mit der personalen Erzähltechnik aufgezwungene (im Fall von *La Jalousie* noch dazu noch von Vermutung und Irrtum geprägte) „beschränkte menschliche Perspektive des Teilwissens“, ganz im Sinn des neuen „phänomenologischen Realismus“ sei, zumal sie dem zeitgenössischen Weltbild jedenfalls mehr entspreche als ein olympischer Standpunkt. Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 89 f. Zu bemerken ist auch, dass der Mensch bei der Wahrnehmung seiner Umgebung, seinen Gedanken und Fantasien wohl in der Regel keine chronologischen Abfolgen und Uhrzeiten im Kopf hat.

logischen Kriterien orientierte Erzählanalyse mit traditionellen Analyseinstrumenten⁷⁹⁷. Mit Blüher kann man einen solchen Erzähler treffend als „vertrauensunwürdiges Organisationszentrum“⁷⁹⁸ bezeichnen. Eine eher traditionelle Komponente, die auch den wesentlichen Unterschied zu den Romanen des Spätwerks ausmacht, liegt im Umstand, dass sich die wenn auch noch so zahlreichen auftretenden Widersprüche und Unstimmigkeiten auf die Ebene des Erzählten beschränken, während die Verbindung zwischen der narrativen Instanz und der ihr einmal zugeordneten Erzählung ungebrochen konstant und eindeutig bleibt⁷⁹⁹.

Im Spätwerk verkehrt sich die Situation insofern ins Gegenteil, als aus einem „Zuwenig“ an entscheidender Information durch (scheinbar) unpersönliche oder an Erzählerfiguren gekoppelte narrative Instanzen plötzlich ein „Zuviel“ wird⁸⁰⁰. Das auch bei dieser Technik entstehende Informationsdefizit kann und soll jedoch - anders als im Frühwerk⁸⁰¹ - nicht mehr durch eine aktive Mitarbeit des Lesers ausgefüllt oder kompensiert werden, mag der Text auch unentwegt das Gegenteil suggerieren und eine mögliche Auflösung der Geschichte nahelegen⁸⁰². Grundsätzlich wird das in *La Jalousie* etablierte Konzept des Vermischens oder Überblendens von erzählten Passagen aus der fiktionalen Realität der Akteure mit Auszügen aus deren Scheinwelten (Vorstellungen, Erinnerungen, Geschichten, gewaltkonnotierten Fantasien usw.) weiter verfolgt und schwerpunktmäßig mit Hilfe der bildenden und literarischen Künste (*La maison*) bzw. der zeitgenössischen

⁷⁹⁷ Insbesondere verwendet der Autor nicht den passé simple als „spezifische Erzählzeit der Kontinuität“ (Robbe-Grillet in Blüher, *Robbe-Grillet*, S. 18), sondern den passé composé und den présent ponctuel, die jeder Zeitangabe ihre Bedeutung nehmen und kurzfristige Ereignisse von gleicher Bedeutung suggerieren.

⁷⁹⁸ Blüher in Blüher, *Robbe-Grillet*, S. 91; dort im Zusammenhang mit der „Fallen stellende[n]“ „Erzählstimme von *Le Voyeur*, die das Geschehen der (von ihr getrennten) Figur Mathias aus dessen Perspektive organisiert. Der Diskurs diene dabei dem Konstrukt einer Lüge, nämlich der Verschleierung des von Mathias begangenen Sexualverbrechens. Vgl. ebd., S. 90 f.

⁷⁹⁹ Vgl. auch Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 141. Hat der Leser von *La Jalousie* erst einmal die suggerierte Perspektive des Ehemanns erschlossen, lässt eine unter diesem Aspekt fortgesetzte Lektüre die Präsentation der Konstellationen ohne weitere „Störungen“ in einem neuen Licht erscheinen.

⁸⁰⁰ Eine parallele Entwicklung zeigt sich beim Einsatz porträtierender Ausstattungsmerkmale (Name, Abstammung, körperliche Merkmale, Kleidung usw.). Werden diese im Frühwerk grundsätzlich nur sehr sporadisch eingesetzt, wird der Text nunmehr mit (wenn auch einfallslosen, stereotypen) Figurenattributen geradezu überschwemmt, sodass auch in diesen Romanen von einer identitätsstiftenden Porträtfunktion keine Rede sein kann. Siehe dazu auch Pkt. 1.2.3.

⁸⁰¹ Wie bereits erörtert, liegt der jeweilige Effekt dieser drei Romane gerade in diesem „Defizit“ begründet.

⁸⁰² Mit dieser schon fast hinterhältigen Strategie, die auf den „Spürsinn“ des Lesers traditioneller Kriminalromane setzt, gelingt dem Autor der Aufbau einer Spannung, die zur Fortsetzung der Lektüre ermutigt und (zur „Belohnung“) letztendlich frustriert wird.

modernen Medien (*Projet*) in Szene gesetzt. Daneben werden nunmehr auch Erzählerfiguren als scheinbare Schlüsselfaktoren explizit etikettiert und hervorgehoben. Das „Zuviel“ an Erzählern im weitesten Sinn, das deren Nutzen von Beginn an in Frage stellen lässt, entsteht zum einen aus einer exzessiven Inszenierung narrativer Funktionen als solcher und zum anderen aus einem Schwall von Figurenderivaten, die den narrativen Instanzen willkürlich und (auf nicht nachvollziehbare Weise) zeitlich begrenzt als eine Art „Docking-Station“ dienen. Dabei lassen sich folgende Mechanismen ausmachen, die dem Text zwar eine spielerische und abwechslungsreiche Note verleihen, strukturelle Anhaltspunkte aber noch mehr schwinden und den Überblick über das Geschehen noch schneller verlieren lassen: Der bereits angesprochene verschleierte Wechsel zwischen fiktionaler Realität und Imitationen auf der Ebene der Imagination, der bildenden Künste und der Schriftstellerei⁸⁰³ geht oft Hand in Hand mit nicht weniger heimlichen, d.h. weder sprachlich noch inhaltlich gekennzeichneten Übergängen zwischen Erzählerfiguren und „erzählten“ Figuren bzw. zwischen personalen oder pseudo-auktorialen Erzählinstanzen und Figuren als Gegenstand einer gerade aktuellen Erzählsequenz⁸⁰⁴. Es entsteht dabei ein Eindruck von gleichzeitig auf unterschiedlichen Erzähl- und Fiktionsebenen angesiedelten Romanpersonen, deren narrative Beiträge „sich wechselseitig bedingen und in Frage stellen“⁸⁰⁵. Eine kontinuierliche „Wechseldusche“ von Pseudo-Durchleuchtungen und Verschleierungen des fiktionalen Geschehens überfordert den Leser so, dass jede Motivation, in diesem Chaos einen (traditionellen) Helden zu küren und sich mit diesem in gewohnter Hinsicht zu identifizieren, schon im Keim erstickt wird. Zu beachten ist auch, dass die Erzählerfunktion als solche den Figuren nur für kurze Zeit oder Momentaufnahmen übergestülpt und immer wieder neu zugeteilt wird⁸⁰⁶. Betrachtet man die Aktivität der Erzählerfiguren von *La maison* und *Projet*, quasi aus der Vogelperspektive in einer Art Gesamtüberblick, entsteht der Eindruck, dass jede

⁸⁰³ Siehe Pkt. 1.3.2. und 1.3.3. Auch das Abreißen von Erzählungen im weitesten Sinn spiegelt sich in solchen Kunstwerken, in welchen Handlungsstränge punktuell zu erstarren scheinen.

⁸⁰⁴ Vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 49 ff.

⁸⁰⁵ Beyer in Lange, *Französische Literatur*, S. 391.

⁸⁰⁶ Diese Zuteilung erfolgt selbstverständlich durch den Autor. Dass Figuren die (auf Fiktionsebene mitunter explizit thematisierte) Erzählerfunktion aktiv anstreben und die Erzählung „in Beschlag [nehmen]“ oder „an sich [...] reißen“ würden (Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 141 f.) kann aus dem Text nicht abgeleitet werden und passt auch nicht zu ihrer allgegenwärtigen Emotionslosigkeit. Nowak sieht die streckenweise „personale Erzählhaltung im Er-Code“ als „verschiedene Rollenmasken des Autors“. Nowak, *Die Romane*, S. 370.

von ihnen abwechselnd oder parallel an verschiedenen „Erzählsträngen“ mitarbeitet⁸⁰⁷, ihre Beiträge bildlich gesprochen auf verschiedene Ketten „auffädelt“. Von der anderen Seite betrachtet, besteht jeder Erzählstrang aus den Beiträgen mehrerer (scheinbar) deutlich bis gar nicht identifizierbarer Urheber, deren gleitende Perspektiven seine Struktur bestimmen. An diesem intentionsgemäß offenbar rein strukturell motivierten und inhaltlich von maximaler Willkür bestimmten⁸⁰⁸ „Herumreichen“ der Erzählung erscheinen sowohl verschiedene Romanpersonen als auch neutral bzw. extradiegetisch inszenierte narrative Instanzen beteiligt. Auch die Identität der involvierten Figuren wird an den betreffenden Textstellen nicht zwangsläufig kenntlich gemacht, sondern (insbesondere in *Projet*) gerne hinter dem neutralen Etikett „le narrateur“⁸⁰⁹ verborgen bzw. über einen *glissement* einer fließenden Transformation unterzogen⁸¹⁰. Da der Sinn der gelieferten Botschaften gerade in der Modalität ihrer Artikulation und nicht in ihrem Inhalt zu suchen ist⁸¹¹, scheint eine fixe Zuordnung von Aussagen zu eindeutig identifizierbaren Urhebern offensichtlich nicht erforderlich. Die Erzählerrolle unterliegt damit einem text- und handlungsinternen, vom Leser nicht logisch durchschaubaren Dispositionsschema, das jede Rekonstruktion eines erzählten Gesamtinhalts, etwa durch eine Zusammenschau verschiedener Standpunkte, aussichtslos macht. Robbe-Grillet selbst hört in seinen späten Romanen nicht nur Figuren, sondern auch andere Konstituenten wie „décors“, „événements“ oder „instruments“ aus dem Text sprechen, welche gleichzeitig wieder Gegenstand anderer Erzählungen sind. In

⁸⁰⁷ Komplettiert wird das Konstrukt wieder durch den *présent ponctuel* und den *passé composé*, die sich (anders als der *passé simple*) nicht primär für die Darstellung chronologisch logischer Abfolgen, sehr wohl aber für die Vermittlung kurzfristiger, auf gleicher Stufe stehender Eindrücke eignen.

⁸⁰⁸ Nachvollziehbare (d.h. nicht rein ironische) Bezugnahmen auf den Erzählinhalt der „anderen“ sind (vor allem in *Projet*) nur im Ansatz bis gar nicht zu erkennen.

⁸⁰⁹ Zu bemerken ist, dass der designierte „narrateur“ im unmittelbaren kontextuellen Zusammenhang oft gar nicht selbst zu Wort kommt. Die Frage, von welcher „Erzählerfigur“ gerade die Rede ist, erscheint schon aus diesem Grund müßig.

⁸¹⁰ Vgl. etwa Robbe-Grillet, *Projet*, S. 155-166: Die „zweite“ Laura („Treize ans et demi“, ebd., S. 155; „La fillette“, ebd., S. 156) kommt im Verlauf eines Verhörs zur Schilderung der Vorgänge auf einem „terrain vague“ im Zusammenhang mit der Ermordung eines jungen Mannes und der Entführung seiner Braut zu Wort. Auf S. 166 meldet sich plötzlich ein Ich-Erzähler zu Wort, der mitteilt, dass „Ben Saïd lui-même“ ihm und einer zweiten Person („nous“) die Geschichte gerade im „Vieux-Joë“ erzählt.

⁸¹¹ Vgl. Watkinson, *Cultures*, S. 27.

Projet, dem Höhepunkt der Entwicklung, bilde gar die Gesamtheit aller Wörter die narrative Instanz⁸¹².

Abschließend kann festgehalten werden, dass die von Robbe-Grillet neu konzipierte Erzählerfigur sowohl in den frühen Romanen als auch im Spätwerk durchwegs ein problematisches Verhältnis zu ihrer eigenen Erzählung zeigt, die sie abwechselnd zerstückelt, verfälscht, selbst anzweifelt, mit Widersprüchen versieht oder spielerisch verändert. Dies betrifft den vehement zwischen den Zeilen agierenden und durch stumme Observation erzählenden Ehemann von *La Jalousie* ebenso, wie die eigendynamisch auswuchernden Erzählerfigurenderivate der späten „romans sémiologiques“. Auch die im Spätwerk wieder erweiterte Ausstattung der Akteure mit stereotypen Porträtmerkmalen verleiht diesen personalisierten Erzählquellen nicht den Eindruck von Verlässlichkeit. Vielmehr lassen ihre verbreiteten Einsätze als Lügner, Maskierte, Schizophrene, Halluzinierende oder (via *mise en abyme*) Schriftsteller im weitesten Sinn⁸¹³ den Inhalt ihrer Erzählungen und ihr eigenes Schicksal zu jedem Zeitpunkt in Frage stellen. Die Erzählerfunktion als solche scheint daher die Figur auf den ersten Blick nicht auszuzeichnen, sondern ihr vielmehr einen anti-heldenhaften Zug zu verleihen. Selbstverständlich ist diese schwache Erzählleistung unter den Prämissen des Nouveau Roman in einem anderen Licht zu sehen⁸¹⁴, worauf sogleich näher eingegangen wird.

1.5 Die Figur als Textkommentator(in)

Anlässlich der Erörterung textueller Spiegelungsmechanismen wurde bereits auf eine weitere wichtige Funktion dieser Technik hingewiesen. Es handelt sich um „formal-didaktische“⁸¹⁵ Spiegelungen (*mises en abyme*) von Grundsätzen des Nouveau Roman in den Primärwerken selbst, welche dadurch auch Züge von literaturkritischen Abhandlungen erhalten. Während literaturtheoretische Ansätze im Frühwerk nahezu ausschließlich durch diese didaktische *mise en abyme* umgesetzt

⁸¹² Vgl. Robbe-Grillet in Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, S. 169. V.a. die letzte, nicht sehr differenzierte Aussage resultiert wohl eher aus dem Gesamteindruck als aus einer technischen Erzählanalyse. Die Tendenz des Interpreten, das ohnedies schon vorhandene Überangebot an potenziellen Erzählern noch um unbelebte Objekte oder abstrakte Einheiten zu erweitern, wird sich vermutlich in Grenzen halten.

⁸¹³ Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 140.

⁸¹⁴ Vgl. ebd. Robbe-Grillet spricht in diesem Zusammenhang von „héros-narrateurs“, während die Unfähigkeit eines (erzählenden oder sonstigen) Akteurs, echten Einfluss auf das Geschehen zu nehmen, im klassischen Roman oft das Anti-Heldentum charakterisiert.

⁸¹⁵ Netzer, *Der Leser*, S. 29.

werden, kommen in den späteren Romanen unterschiedlichste (oft auf Ironie basierende) Techniken zum Einsatz, die zwischen den Zeilen des Primärtextes kontinuierlich Kommentare mitlaufen lassen. Diese implizite Meta-Textualität⁸¹⁶ verfolgt offensichtlich stets das gleiche Ziel: Eine Sensibilisierung des Lesers für festgefahrene Tendenzen, „das Erzählte nach gewohnten mimetischen Rastern wie Held, Handlung, stimmige Psychologie, Erzählerrolle usw.“⁸¹⁷ erschließen zu wollen. Die Romanfiguren wirken dabei in der Regel in entscheidender Funktion mit.

Während die Hervorhebung eines Porträtmerkmals nicht mehr der traditionell angestrebten Figurencharakterisierung dient bzw. in dieser Hinsicht nur sehr untergeordnete Bedeutung hat, kann die eigentliche Aufgabe eines solchen Details in einer Kommentarfunktion liegen: In *La Jalousie* wird am Beispiel von A...s Frisur gezeigt, wie der geschickte und verdeckte strukturelle Zusammenhalt semantisch voneinander entfernter Konstellationen eine Auflösung der Handlungsabläufe des Romans verhindert⁸¹⁸. Ebenso wie beim Text von *La Jalousie* selbst handelt es sich in den Augen des beobachtenden Ehemanns um ein Gebilde „d'une grande complication“⁸¹⁹. Auch die Strähnen des Haarknotens, die die Konstellationen oder Erzählstränge des Romans spiegeln, liegen in Windungen, denen man nur schwer folgen kann. An manchen Stellen scheinen mehrere Verläufe möglich, an manchen gar keiner⁸²⁰. Das verpönte Anhaften an chronologischen Abfolgen und präzisen Zeitangaben wird dem Leser durch einen impliziten Dialog zwischen A...s Ehemann und einer Nebenfigur, dem Boy des Plantagenhauses, mit einem Hauch Ironie vergegenwärtigt: Die Antwort des Boy auf eine vage Frage nach dem Zeitpunkt einer Anweisung A...s erweckt den traditionellen Leser im Protagonisten, der plötzlich explizit bemerken muss, dass die (von ihm selbst wiederholt benutzte) Zeitangabe „maintenant“ nicht aussagekräftig bzw. nicht zufriedenstellend sei⁸²¹. Andererseits lassen ihn seine kritischen Kommentare zu A...s und Francks Lektüre als einen

⁸¹⁶ Vgl. Kuhn, *A la recherche*, S. 9. Diese „impliziten Theorien“ (ebd.) ergänzen Robbe-Grillet's explizit theoretische Abhandlungen wie insbesondere *Pour un nouveau roman*.

⁸¹⁷ Wehle in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 8.

⁸¹⁸ „Elle s'est confectionné un chignon bas, dont les torsades savantes **semblent sur le point de se dénouer**; quelques **épingles cachées** doivent cependant le maintenir **avec plus de fermeté que l'on ne croit**.“ Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 45 (Hervorhebungen von mir).

⁸¹⁹ Ebd., S. 52.

⁸²⁰ Vgl. ebd.

⁸²¹ „A une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre, il répond: **Maintenant**, ce qui **ne fournit aucune indication satisfaisante**.“ Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 50 (Hervorhebungen von mir).

(traditionelles Leseverhalten ablehnenden) „Philosophen des Phänomens Literatur“⁸²² erscheinen. Auf den ersten Blick scheint dieser Roman im Roman nach seinen grob umrissenen inhaltlichen Eckdaten (Schauplatz, Figuren, Dreiecksgeschichte) als klassische Variante der *mise en abyme* hauptsächlich den suggerierten Inhalt von *La Jalousie* selbst zu spiegeln⁸²³. Der subtilere und wahrscheinlich wichtigere Aspekt ist jedoch das vom Beobachter beschriebene und kritisierte Leseverhalten A...s und Francks, die keine Werturteile über die Qualität der Erzählung als solcher fällen, sondern das Romangeschehen als Ausschnitt realer Gegebenheiten rezipieren und sich damit als naive, am realistischen Text geschulte Leser disqualifizieren. Mit ihrer vordergründig neutralen Beschreibung zeigt die Erzählerfigur zwischen den Zeilen auf, wie ein Roman (bzw. zumindest *La Jalousie*) gerade nicht gelesen werden soll⁸²⁴. Ansätze zur Änderung des Leseverhaltens durch Aufgabe der realistischen Rezeptionsweise zugunsten eines Spiels mit „[l]es variantes[...] très nombreuses“ und „les variantes de variantes“⁸²⁵ werden von Franck letztlich mit Hinweis auf die Unabänderlichkeit der Realität wieder verworfen⁸²⁶. Auf den Grundsatz der Zweitrangigkeit oder Irrelevanz des Inhalts spielt der erzählende Protagonist insofern an, als er gelegentliche Zweifel und Unsicherheiten bei der eigenen Wiedergabe des Geschehens einstreut.⁸²⁷ Gegen Ende von *La Jalousie* erfolgt, sozusagen als krönender Abschluss, eine entsprechende Instruktion mit dem Holzhammer, wenn der Leser im Detail erfährt, inwiefern dieser Roman vor expliziten inhaltlichen Widersprüchen nur so strotzt⁸²⁸. In ähnlicher Weise werden gegen Ende von *La maison* und *Projet*, hier ohne den Anhaltspunkt eines Spiegelobjekts im weiteren Sinn, sämtliche Bestandteile der jeweiligen fiktionalen Wirklichkeit - und damit natürlich auch die Identität ihrer Akteure - in rasender Geschwindigkeit und konzentriert auf wenigen Seiten durch eine Unzahl von Pseudo-Varianten in Frage gestellt⁸²⁹. Auch damit wird dem Leser „brutal“ vermittelt, dass ein etwaiger Versuch, die vorangehenden Erzähl- und Handlungsstränge inhaltlich zu erfassen, ohndies umsonst gewesen wäre und sein traditionelles Bedürfnis nach einer finalen Auflösung der Romanhandlung ironisiert.

⁸²² Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 45.

⁸²³ Vgl. auch Kuhn, *A la recherche*, S. 94 f.

⁸²⁴ Vgl. auch Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 104.

⁸²⁵ Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 83.

⁸²⁶ Vgl. ebd. Auch unter diesem Aspekt erweist sich Franck letztlich als Anti-Held. Siehe Pkt. 2.1.3.

⁸²⁷ Insbesondere durch Modaladverbien wie „sans doute“, „peut-être“ usw.

⁸²⁸ Vgl. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 216.

⁸²⁹ Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 151 ff. und *Projet*, S. 203 ff.

Die Figuren von *Projet*, das mitunter (nur) als formale Steigerung von *La maison* und Höhepunkt des „roman sémiologique“ gesehen wird, erweisen sich schließlich als wahre Profis und Lehrmeister in der Methodik des späten Nouveau Roman:

So führt etwa jener männliche Ich-Erzähler, der auf dem berühmten „terrain vague“⁸³⁰ zu einer Art selbstgesteuerter Schachfigur mutiert, durch seine unmotivierten Spielzüge vor, wie man sich willkürlich und sprunghaft zwischen verschiedenen Konstellationen zu bewegen hat⁸³¹. In die gleiche Richtung weist die „erste“ Laura, die mehrere Bücher gleichzeitig und zudem achronologisch liest, und mit diesem sprunghaften Leseverhalten den Schreibstil des Nouveau Romancier spiegelt⁸³². Ferner entdeckt Laura im Wohnhaus am Schauplatz „New York“ unpassende technische Vorrichtungen, nämlich Steckdosen in mutmaßlich europäischer Ausführung, womit sie - indirekt literaturkritisch - das Einschleusen fremd oder unpassend anmutender Elemente (wie fehlende Chronologie, hybride Romanfiguren usw.) in eine gewohnte Umgebung, nämlich in ein als „Roman“ bezeichnetes literarisches Werk, hervorstreicht⁸³³. Während ihr aktueller Gesprächspartner („je“) sich an den zahlreichen „installations bizarres“⁸³⁴ im Haus und generell an „détails incompréhensibles“⁸³⁵ stößt, hat Laura offenbar bereits verinnerlicht, dass in der hier implizit thematisierten Welt des Nouveau Roman die Zusammenstellung eines Ganzen nach logischen Regeln gar nicht beabsichtigt ist, weshalb man in diesem Zusammenhang nicht von „incompréhensibles“⁸³⁶ sprechen könne. Auch für rein ironisch angelegte Literaturkritik müssen Figuren herhalten: Als Beispiel dienen einige der für *Projet* charakteristischen Verhöre, in welchen sich eine nicht identifizierbare Erzählerfigur (oder Erzählinstanz) vor einem anonymen Literaturkritiker bzw. einer gerade in dieser Rolle agierenden Figur unter anderem für übertrieben detaillierte Beschreibungen, widersprüchliche Figurenverdoppelungen

⁸³⁰ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 159 ff. Es handelt sich um eine Art „textuelle Müllhalde“, auf der sich diverses ausrangiertes Romaninventar wahllos und kunterbunt vereint, und die daher – wieder als *mise en abyme* – ein Miniaturformat von *Projet* selbst darstellt. In *La maison* findet sich ein Pendant in Form einer „cour-jardin en plein air“. Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 96 ff.

⁸³¹ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 178 ff.; Morrisette, *Les Romans*, S. 290.

⁸³² Vgl. auch Suleiman, *Subversive Intent*, S. 58 f. Auch unter den Figuren des Vorgängerwerks *La maison* finden sich solche Naturtalente: „[...] naturellement la femme n’a rien compris, tant l’**élocution** du fiancé **devenait confuse** et sa **présentation des événements incohérente**.“ Robbe-Grillet, *La maison*, S. 87 (Hervorhebungen von mir).

⁸³³ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 168 f.; Watkinson, *Cultures*, S. 59 f.

⁸³⁴ Robbe-Grillet, *Projet*, S. 169.

⁸³⁵ Ebd.

⁸³⁶ Ebd. Bereits in seinen theoretischen Ausführungen hatte Robbe-Grillet darauf hingewiesen, dass sich alles falsch und unnatürlich klingende, in den Ohren des Romanciers am richtigsten anhöre. Vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 140.

und den Gebrauch der Filmtermini „reprise“ und „coupure“ erklärend rechtfertigen muss. Zu denken geben sollte hier, dass der sonst so unerbittliche Verhörer die inhaltlich in keiner Weise aussagekräftigen und zudem oft tautologischen Antworten und Erklärungen seines Gegenübers als zufriedenstellend erachtet bzw. sie zumindest ohne weitere Rückfragen oder Gewaltausbrüche als ausreichend hinnimmt⁸³⁷.

Auch Nebendarstellern kann eine literaturdidaktische Funktion zukommen: Der kurzsichtige, voyeuristisch veranlagte Schlosser, dessen (vom Rahmen eines Schlüssellochs) begrenztes Blickfeld regelmäßig Fehldeutungen auslöst, repräsentiert auf der Ebene des Primärtextes den Leser von *Projet*⁸³⁸. Auch dieser hat nämlich nie die Sicht auf das Ganze, sondern erhält in einer Art „Schlüssellochperspektive“ nur aus dem Zusammenhang gerissene Auszüge in Form von Konstellationen vorgesetzt. Selbst bloße Statisten, wie etwa das im Fernsehen gezeigte Publikum afrikanischer Opferzeremonien, haben mitunter Vorbildfunktion: Wie der Leser von *Projet* sind auch diese Zuschauer durch kunstvolle bzw. künstlerische Barrieren (in diesem Fall durch eine Reihe Musiker) vom eigentlichen Geschehen abgeschildert. So wie sie aber bei aktiver Unterstützung des Rituals (durch einen rhythmischen Tanz) mit einer Art „kollektivem Orgasmus“ belohnt werden⁸³⁹, kann auch der Leser durch ein aktiv unterstützendes Leseverhalten vom Nouveau Roman profitieren.

Letztlich müssen die Personen des Nouveau Roman auch die reduzierte Bedeutung ihrer eigenen Spezies, der Kategorie Romanfigur, veranschaulichen. In *La Jalousie* erfolgt dies noch eher subtil, indem ausgerechnet die wichtigste Figur, A...s Ehemann, in dessen Kopf sich der gesamte Romaninhalt abspielt (insofern „conditio sine qua non“ des Romans) an keiner Stelle erwähnt und damit „unsichtbar“ gemacht wird. Die von seiner Wahrnehmung gefilterten und verzerrten Momentaufnahmen

⁸³⁷ „- Vous avez employé deux ou trois fois **le mot ,reprise‘** dans votre narration. Quel rôle joue-t-il au juste? [...] - **Ça signifie que l'on reprend une chose dont on avait interrompu le cours** pour une raison quelconque...“ Robbe-Grillet, *Projet*, S. 157 (Hervorhebungen von mir).

„[...] vous avez employé une ou deux fois **le mot ,coupure‘**, dans le corps du texte; que signifie-t-il? - Déchirure au rasoir [...] - Non, ce n'est pas cela; je parle d'un mot isolé, comme l'était **le terme ,reprise‘** dont il a déjà été question, et **au sujet duquel vous avez d'ailleurs fourni des explications satisfaisantes**. - Alors **la réponse est ici la même** [...] que celle donnée à cette occasion.“ Ebd., S. 191 (Hervorhebungen von mir). Zusätzliche Ironie liegt in der Tatsache, dass der Terminus „coupure“ an dieser Textstelle in Wahrheit zum ersten Mal aufscheint.

⁸³⁸ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 86 ff.; Watkinson, *Cultures*, S. 89 f.

⁸³⁹ Vgl. Suleiman, *Subversive Intent*, S. 61 f.

und Eindrücke, die weder im traditionellen Sinn auf eine außerfiktionale Realität verweisen noch aus dem Textinhalt heraus zu belegen oder zu widerlegen sind, können als Vorstufe für die „Plots“ der späteren Romane angesehen werden. In diesen scheinen alle Romanfiguren in ihren eigenen fiktionalen Wirklichkeiten zu leben, die einander nicht ergänzen, sondern im Idealfall (vor allem mittels *générateurs*) nur neues Material und neue Figuren hervorbringen, um die Textstruktur voranzutreiben⁸⁴⁰. In *La maison* wird die Gestaltung des Faktors Figur in seiner klassischen Form, insbesondere die Porträtierung mittels *motivation du nom* im Sinn Hamons⁸⁴¹, unter anderem auch durch einen „metatextuellen“ ironischen Einwurf ins Lächerliche gezogen.⁸⁴² In *Projet* geschieht dies, abgesehen von der unauflösbaren Maskierungsorgie, durch einen abstrakten Vergleich, aus dem (nach Unterbrechung durch mehrere „coupures“) zwei neue Figuren entstehen, wobei eine auf Verdacht als Statist identifizierbar ist, während es für die andere im Text offenbar überhaupt keinen Platz gibt⁸⁴³.

⁸⁴⁰ In Anbetracht der Belanglosigkeit des Erzählinhalts sind banale „Klischees und Trivialmythen“ (Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 107) dafür durchaus ausreichend.

⁸⁴¹ Siehe Teil I Pkt. 2.2.1.

⁸⁴² „[...] il colle sa bouche à la jointure mal close du volet, et il appelle: **Ho! Ho! Ho!**, **ce qui est peut-être le nom du personnage** qu'il cherche à réveiller.“ Robbe-Grillet, *La maison*, S. 64 (Hervorhebungen von mir).

⁸⁴³ Gegen Ende wird sinngemäß berichtet, „Sarah Goldstücker“ habe mit ihrer dramatischen Jugendgeschichte eine Person zugetextet [...], **comme** elle aurait fait devant **un sourd** ou devant **un chat** [...]. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 206 (Hervorhebungen von mir). Zwei Seiten später werden letztere, aus dem Zusammenhang gerissen, wieder auf den Plan gerufen, wenn es heißt: „Et voilà **qu'il vient d'apparaître un ,chat'** au détour d'une phrase, à propos de Sarah, la métisse: **un sourd et un chat. Le sourd**, j'en suis sûr, c'est **le trompettiste du ,Vieux Joë'**. Mais **le chat n'a encore joué aucun rôle** ici, à ma connaissance; il ne peut donc s'agir que d'une erreur...“ Ebd., S. 208 (Hervorhebungen von mir). Als ähnlich bedeutungslos und entbehrlich erweist sich letztlich auch Lauras flüchtige (und an früherer Stelle nur einmal erwähnte) Freundin „Claudia, la jeune compagne d'un jour“, wenn zum Schluss nur die Frage bleibt: „Et Claudia... Qui était Claudia?“ Robbe-Grillet, *Projet*, S. 142, 209.

2. KAPITEL: VOM TAGTRÄUMER ZUR SPIELFIGUR - EIN AUSZUG AUS ROBBE-GRILLETS FIGURENINVENTAR

Nach dem vorangehenden ersten Einblick in grundlegende Charakteristika und Funktionen von Robbe-Grillets „nouveaux personnages“ erfolgen nun nähere Illustrationen anhand ausgewählter Beispiele aus den behandelten Werken.

2.1 *La jalousie* - Die Alpha-Frau und ihre (Anti-)Helden

2.1.1 A... - Die vertraute Fremde

Die weibliche Protagonistin von *La Jalousie* wird, vielleicht etwas überraschend, als stärkste, selbstbestimmteste und allen anderen - hauptsächlich männlichen - Charakteren überlegene Akteurin inszeniert⁸⁴⁴. Dass dieser starke Eindruck ausgerechnet durch eine radikale Reduktion ihres Personenporträts erzielt wird, kann auf den ersten Blick paradox erscheinen und bedarf einer näheren Beleuchtung: Wie alle anderen Konstituenten von *La Jalousie* wird A... dem Leser ausschließlich aus der visuell beschränkten Perspektive des implizit anwesenden Ich-Erzählers, ihres mutmaßlichen Ehemannes, präsentiert. Nur an einer Stelle des Plantagenhauses, in einer Art „weißen Zone“ eines Zimmers, ist sie vor seinem Blick zur Gänze geschützt. Ansonsten werden nur jene Ausschnitte von ihr „sichtbar“, die gerade im Fokus oder beiläufigen Blickfeld der Erzählerfigur liegen⁸⁴⁵. Diese selektive Wahrnehmung, die sich häufig an klassischen weiblichen Schönheitsmerkmalen wie langem schwarzen lockigen Haar, grünen Augen mit langen Wimpern, feinen Gliedmaßen usw. orientiert, kann beim Leser eine Vorstellung von „attraktive[r] Feminität“⁸⁴⁶ und erotischer Ausstrahlung hervorrufen, ohne vor seinem inneren Auge ein konkretes Bild vom Aussehen dieser Figur entstehen zu lassen. Wenn A... regelmäßig als *pars pro toto*, etwa reduziert auf ihren edel-komplizierten „chignon“ oder ihre „doigts effilés“, in Erscheinung tritt⁸⁴⁷, werden dem Leser nach den Leitlinien des Nouveau Roman keine (mit realistischem Material auffüllbaren) Imaginationsräume eröffnet,

⁸⁴⁴ Sie steht damit am Anfang von Robbe-Grillets „rückläufiger“ literarischer Emanzipationsbewegung, die 1970 mit der vollständigen Degradierung der Frau zum Nutzobjekt der Männer von *Projet* ihr trauriges Ende findet.

⁸⁴⁵ Vgl. Deutsch, *Frauenbilder*, S. 35 f.

⁸⁴⁶ Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 40.

⁸⁴⁷ Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 48, 52. In ähnlicher Weise scheint einer der Bediensteten auf seinen Schlapphut aus Filz, Franck auf sein Hemd bzw. Auto und A...s stumm beobachtender Ehemann auf seine Umgebung reduziert.

sondern solche durch ein Übermaß an minutiösen Beschreibungen geradezu verhindert⁸⁴⁸. Gleichzeitig fungieren diese besonders in Szene gesetzten Porträtmerkmale oft als Ausgangspunkt textueller Übergänge mittels handlungseröffnenden strukturellen Metaphern⁸⁴⁹. Auch wenn beim Leser gar kein Bedürfnis entsteht, sich zu dem ihm in allen Details „aufgedrängten“ Frisurenkunstwerk auch ein Gesicht vorzustellen, tut dies A...s Einfluss auf den Lauf der Dinge keinen Abbruch. Ihr Vorname, vom Ehemann auf seine Initiale samt Auslassungszeichen reduziert, impliziert gleichzeitig eine gewisse lässige Vertrautheit („Es ist ohnedies klar, von wem die Rede ist...“), eine bemühte Abwertung der Ehefrau aus Angst um die männliche Vormachtstellung („Wie sie genau heißt, ist unwichtig...“) sowie geheimnisvolle Seiten oder Umstände, die dem Ehemann entweder nicht bekannt sind oder lieber im Verborgenen bleiben sollen. Korrespondierend mit der Führungsposition des Buchstaben „A“ im Alphabet findet sich der namentliche Platzhalter auch im Text immer wieder an exponierten Stellen, die den Beginn eines neuen strukturellen Abschnitts vermuten lassen⁸⁵⁰. Die bereits erwähnte Konzentration des Beobachters auf klassische weibliche Schönheitsattribute spricht durchaus für ein (wenn auch unbewusstes) Hervorstreichen der faszinierenden Schönheit seiner Ehefrau, dies insbesondere vor dem Hintergrund der allgegenwärtigen Eifersuchtsproblematik⁸⁵¹. Wenn A... in der Mittagssonne in statischer Haltung am Terrassengeländer verweilt, verkörpert sie nicht nur eine geometrisch exakte Linienführung, sondern auch einen für den Nouveau Roman eher ungewöhnlichen Zustand „vollendeter Ordnung und Harmonie“⁸⁵². Diese Ausstrahlung femininer Souveränität und Gelassenheit, welche die Protagonistin vereinzelt Andeutungen im Text⁸⁵³, nicht zuletzt aber auch ihrem

⁸⁴⁸ Anders in Bretons Surrealismus, wo die Technik der Beschreibung „au service de l’imaginaire et du rêve“ ist (Mourier-Casile, *Nadja d’André Breton*, S. 121). Sie dient dort der Vermittlung zwischen objektivem äußeren Erscheinungsbild und fantasievoller Vorstellungskraft und eröffnet dem *désir* des Lesers weitere Räume. Die textuelle oder bildliche Präsentation einzelner Körperteile oder -ausschnitte hindert den Leser daher nicht an einer individuellen Vervollständigung zu einem ganzheitlichen (surrealistischen) Figurenbild.

⁸⁴⁹ Neben diesen visuellen Überleitungen kommen wiederholt auch „akustische“ Varianten (etwa knisternde Geräusche von Frisierwerkzeugen) zum Einsatz.

⁸⁵⁰ Vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 39.

⁸⁵¹ Nowak erachtet die Fokussierung solcher Attribute per se für die (von ihm als „Vordergrundshandlung“ bezeichnete) Dreiecksgeschichte als unerheblich. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 151 (inkl. Fn. 141).

⁸⁵² Ebd., S. 163. Vgl. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 135 f.

⁸⁵³ Etwa dem Hervorheben ihrer Unbeschwertheit in der Fremde bzw. ihrer Unempfindlichkeit gegenüber der tropischen Witterung. Vgl. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 10, 22; Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 40. Auch ihre undurchsichtigen oder mehrdeutigen Ausdrücke und Aktionen machen sie für ihre Gefährten un(an)greifbar.

fehlenden bzw. nicht offengelegten psychischen Innenleben verdankt, kontrastiert mit dem überwiegenden Verhalten der männlichen Akteure, nämlich den unruhigen bis besessenen Beobachtungen des Ehemannes sowie den übertriebenen „gestes avec une énergie et un entrain démesurés“⁸⁵⁴ des Nebenbuhlers Franck⁸⁵⁵. Selbst A...s einziges explizit thematisiertes Anzeichen innerer Unruhe, ihre vom Ehemann zwischen den Zeilen als „typisch weiblich“ etikettierte Angst vor einem Krabbeltier, wirkt auf den zweiten Blick eher wie ein gewollt harmloser (weil durch das evozierte Klischee bestärkter) Vorwand A...s, um sich Franck durch Inanspruchnahme seiner „Heldendienste“ weiter anzunähern. Insofern werden ihre scheinbar ängstlichen Reaktionen beim Anblick des Tausendfüßlers - ihr schneller Atem, ihre verkrampften Hände und ihr starrer Blick - vom Ehemann regelmäßig als Ausdruck sexueller Ekstase wahrgenommen⁸⁵⁶ und verlagert sich das Geschehen auf syntagmatischer Ebene schlagartig in ein Schlafzimmer bzw. in das Doppelzimmer eines Hotels. Somit erweist sich auch A...s scheinbar einziger Schwachpunkt in Wahrheit als Ausdruck von Stärke, nämlich als schlaue Strategie zur Verfolgung eigener Zwecke. Die Überlegenheit dieser Figur wird dadurch erneut hervorgehoben⁸⁵⁷.

Manfred Nowak, der ausgehend von Studien Leenhardts⁸⁵⁸ bei seinen Forschungen zu *La jalousie* einen Schwerpunkt auf die Identifizierung und systematische Verfolgung von Schwarz/Weiß-Paradigmen und deren Dynamiken gelegt hat⁸⁵⁹, untersucht die Figur der A... unter einem weiteren Aspekt, nämlich im Hinblick auf eine Schlüsselrolle als Bindeglied oder Vermittlerin zwischen der Gruppe der weißen Kolonialisten (zu welcher sie primär selbst zählt) und der dunkelhäutigen

⁸⁵⁴ Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 110.

⁸⁵⁵ Vgl. Deutsch, *Frauenbilder*, S. 36.

⁸⁵⁶ Morrisette lässt den Ehemann sogar in A...s schwer identifizierbaren geheimnisvollen Verrichtungen (Handarbeiten, Nägelpolitur, unübliches Zeichnen, Briefschreiben, usw.) Anzeichen sexueller Erregung orten. Vgl. Morrisette, *Les romans*, S. 140.

⁸⁵⁷ Eine passende subtile Ironie liegt darin, dass das Tier in A...s Wahrnehmung immer der gleiche „mille-pattes“ bleibt und in ihr auch im Wesentlichen gleichförmige Reaktionen hervorruft, während ihr Ehemann an diesen Stellen jeweils von Exemplaren unterschiedlicher Größe und Spezies heimgesucht wird. Vgl. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 62, 127 f., 163,

⁸⁵⁸ Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 130.

⁸⁵⁹ Er definiert dabei eine „Hintergrundhandlung“ (A...s Annäherung an die dunkelhäutigen Eingeborenen) und eine darauf aufbauende, von Handlung und Figuren losgelöste „Metafabel“ aus narratologisch geschaffenen Bedeutungen im „Spannungsfeld der beiden Hauptparadigmen ‚Blanc‘ et ‚Noir‘“, welche die weitgehend parallel laufende Dreiecksgeschichte als „ostentative Vordergrundhandlung“ überlagern. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 145 f. (inkl. Fn. 119).

Bevölkerung der Eingeborenen⁸⁶⁰. Danach zeigt sich zunächst in ihrem zwar nur ansatzweise vorhandenen, in seiner Beschränktheit aber von Farbangaben dominierten Porträt, dass sie dem „Lager der Weißen [...]“ seit je nur partiell zugehört⁸⁶¹, bzw. diesem perzeptiv nur bedingt zugeordnet werden soll. So werden bei der Beschreibung körperlicher Attribute jene Seme stärker aktualisiert, die bezogen auf den gegenständlichen Text im Kontext mit dem Paradigma „Schwarz“ stehen: A...s grüne Augen verbinden sie mit der üppigen tropischen Vegetation des Koloniallandes, dessen ungewohntes feuchtheißes Klima sie (anders als Francks kränkliche weiße Ehefrau Christiane) problemlos erträgt⁸⁶². Das leuchtende Rot ihrer Lippen ist von Natur aus so stark wie die künstliche Farbe, die andere weiße Frauen erst auftragen müssen⁸⁶³. Ihr europides Haar ist schwarz und lockig, somit dem Kraushaar der Dunkelhäutigen weitest möglich angenähert; seine „Zivilisation“, die Bändigung durch das Kämmen, erweist sich als aufwändig und wenig nachhaltig. Die gebogenen Wimpern ergänzen das Thema der runden Formen, die im Kontext des Romans ebenfalls durchwegs auf die Eingeborenen verweisen sollen⁸⁶⁴. Neben äußeren Attributen zeigt auch A...s Verhalten ihre Rolle als Vermittlerin bzw. ihre Zerrissenheit zwischen den Kulturen: Zu erwähnen sind insbesondere ihre wohlwollenden Äußerungen im Zusammenhang mit Vertretern der einheimischen Bevölkerung, vor allem auch hinsichtlich der im Kontext sozial niedriger gestellten Haus- und Plantagenbediensteten. So ergreift sie etwa trotz versalzener Suppe Partei für den Koch und hält sie – anders als ihr Ehemann – auch eingeborene Chauffeure für so verlässlich, dass man ihnen teure Autos anvertrauen kann. Auch potenzielle sexuelle Beziehungen zwischen weißen Frauen und dunkelhäutigen Männern findet sie grundsätzlich nicht anstößig.⁸⁶⁵ Weder Franck als mutmaßlicher Liebhaber, geschweige denn ihr Ehemann als Kolonialherr können A...s volle Eingliederung in das Universum ihrer Herkunftskultur bewirken⁸⁶⁶. Die weibliche Protagonistin erweist sich daher implizit als moderne „Alpha-Frau“ von äußerer und

⁸⁶⁰ In den späteren Romanen wird diese Vermittlerrolle in der Regel von Personengruppen aus weiblichen Nebenfiguren bzw. Statistinnen übernommen, die – je nach Schauplatz - als „Eurasierinnen“ (*La maison*) bzw. „Mestizinnen“ mit schwer identifizierbarer Abstammung (*Projet*) eine genetisch bedingte Zwischenstellung einnehmen.

⁸⁶¹ Nowak, *Die Romane*, S. 174.

⁸⁶² Vgl. ebd., Fn. 183 (S. 159);

⁸⁶³ Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 141 f., 188.

⁸⁶⁴ Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 135, 171 f., 158 Fn. 180.

⁸⁶⁵ Vgl. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 24 ff., 91, 194; Nowak, *Die Romane*, S. 140 ff.

⁸⁶⁶ Nach Nowak machen die Tendenzen dieser Protagonistin zum einen oder anderen Paradigma einen wesentlichen Teil der „Spannung“ des Romans aus. Vgl. ebd., S. 143.

innerer Stärke, die mit einem konservativen kolonialen Wertesystem gebrochen hat, erotische Freiheiten einem geordneten Eheleben vorzieht und das Konzept der Rassentrennung ablehnt⁸⁶⁷. Auf einer abstrakteren Ebene kann die Figur der A..., die insofern wohl als Romanheldin zu qualifizieren ist, auch für das grundsätzliche Anliegen des Nouveau Roman, nämlich die Aufgabe erstarrter Formen und eine Tendenz zur „ungerichtete[n] Offenheit zum Neuen, zum Möglichen, zum Anderen“⁸⁶⁸ Pate stehen.

2.1.2 Der namenlose Ehemann – „mit hundert Augen und Ohren“⁸⁶⁹

Die Entschlüsselung der vom Autor eingesetzten Techniken, welche die fiktionale physische Präsenz und die durchgehend konstante Erzählperspektive dieser „Kultfigur“ des Nouveau Roman im Geschehen gleichzeitig unterdrücken und sichtbar machen, ist bereits in zahlreichen Studien untersucht worden, auf die an dieser Stelle verwiesen werden kann⁸⁷⁰. Näher beleuchtet werden sollen hier Möglichkeiten der Perzeption der so entstandenen Gesamtfigur sowie potenzielle Eindrücke auf den Leser. Als Ausgangspunkt kann man das (Nicht-) Erscheinungsbild des männlichen Protagonisten dahingehend definieren, dass bei hypothetischer Verbildlichung der von ihm in Momentaufnahmen beschriebenen Umgebung eine Lücke bleiben müsste, deren Umriss mit seiner eigenen Körperkontur übereinstimmt. Durch die detaillierte Beschreibung der aktuellen Umgebungskonstellation definiert er sich sozusagen selbst „negativ“, ähnlich dem Negativ einer Fotografie. Weder erscheint innerhalb dieses von Dingen umgrenzten „Hohlraum[s]“⁸⁷¹, dessen „Nachzeichnung“ dank der verwirrenden Beschreibungstechniken praktisch wohl nicht möglich ist, in der Vorstellung des

⁸⁶⁷ Vgl. Leenhardt zit. in Deutsch, *Frauenbilder*, S. 40.

⁸⁶⁸ Nowak, *Die Romane*, S. 190.

⁸⁶⁹ Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 20.

⁸⁷⁰ Die Rede ist hier von scheinbar überzähligen Utensilien (ein dritter Sessel, ein drittes Glas usw.) bei diversen Zusammenkünften auf der Terrasse des Plantagenhauses, grammatikalisch unpersönlich gehaltenen bzw. scheinbar nicht zuordenbaren Äußerungen im Rahmen von Dialogen oder versteckten Werturteilen, welche allesamt die Anwesenheit einer dritten Person (eines zweiten weißen Mannes) implizieren. Verbreitet ist auch die Kombination der grammatikalischen (neutralen) dritten Person mit synekdochischen persönlichen Handlungsträgern wie „le regard“, „[L]a memoire“, „une sensation de fraîcheur“ (Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 11, 24, 48). Vgl. zu dieser Thematik etwa Kuhn, *A la recherche*, S. 79 f., Nowak, *Die Romane*, S. 122 f. (inkl. Fn. 28 u. 30); Morrisette, *Les romans*, S. 122 f. Bemerkenswert ist ferner die durchgehende Stütze dieser Präsenz im „Hier und Jetzt“ durch den Fokus auf den jeweiligen Augenblick („maintenant“) und die Aktualisierung des jeweiligen Aufenthaltsorts durch den bestimmten Artikel. Vgl. etwa Kuhn, *A la recherche*, S. 17 ff.; Pingaud in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 108.

⁸⁷¹ Zeltner in Robbe-Grillet (Tophoven), *Die Jalousie*, S. 130.

Lesers ein Gesicht, noch wird dieser mobile blinde Fleck namentlich oder auf sonstige Weise als Subjekt des Geschehens gekennzeichnet. Auch die beiden vorangehenden Romane der Frühwerkstrilogie sind bekanntlich jeweils „zentripetal“ um eine solche wesentliche Lücke herum aufgebaut⁸⁷². *La Jalousie* stellt jedoch insofern einen Extremfall dar, als die besagte Lücke hier nicht nur einen Aspekt (etwa den psychischen Ausnahmezustand) eines Protagonisten betrifft, sondern die gesamte Figur als solche erfasst. Von primärer Bedeutung ist hier nicht die Person selbst, sondern ihre suchende Bewegung⁸⁷³ bzw. ihre Funktion als „menschliche[s] Wahrnehmungszentrum“⁸⁷⁴. In diesem Zusammenhang wurde Robbe-Grillet von der Literaturkritik oft vorgeworfen, dass der Erzähler von *La jalousie* genauso gut durch ein technisches Aufnahmemedium ersetzt werden könne, das seine Umgebung samt darin allenfalls enthaltener Menschlichkeit in einem „un-menschlichen“ wissenschaftlichen Prozedere wie ein physikalisches Phänomen teile, seziere und bildlich (im Sinn von oberflächlich) analysiere⁸⁷⁵. Tatsächlich könnten alle drei Erzählungen der Frühwerkstrilogie vom Leser auch in ihrer scheinbaren Neutralität, unter Ausblendung des inneren Ausnahmezustandes des jeweiligen Protagonisten, aufgenommen werden, zumal dieser – dies ist wesentlicher Bestandteil des Effekts – letztlich durch keinen Kommentar und keine eindeutige Implikation im Text endgültig nachweisbar ist⁸⁷⁶. Hat der Leser das Spiel durchschaut, wird er gerade aufgrund des am traditionellen Roman ausgebildeten Strebens nach Dramatik den Erzähler gerne als Person mit menschlichen Eigenschaften und Fähigkeiten (Blicken, akustischen Wahrnehmungen, Erinnerungsbildern, Hypothesenbildungen, Reflexionen, innerer Vorstellungskraft, praktischen Handgriffe usw.⁸⁷⁷) akzeptieren,

⁸⁷² Nowak, *Die Romane*, S. 199. Im Fall von *Les Gommès* handelt es sich um einen der begrenzten Wahrnehmung des Detektiven Wallas zu verdankenden, im Alternativtitel deutscher Ausgaben aufscheinenden „Tag zu viel“, im Fall von *Le Voyeur* um eine leere Buchseite als Platzhalter für das vom Handelsreisenden Mathias begangene Sexualverbrechen.

⁸⁷³ Vgl. Stolz in Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 8 f. In narratologischer Hinsicht wird dem Leser die Perspektive des Erzählers quasi „übergestülpt“ und ihm der „Erlebensfilm des Protagonisten“ (Nowak, *Die Romane*, S. 196) direkt vorgeführt, während er Erzählerfigur als solche gar nicht wahrnimmt. Vgl. auch Rossum-Guyon, *Critique*, S. 136. Diese „Adhäsion des Lesers an den Standpunkt des personalen Mediums“ (Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 87) verstärkt sich daher gegenüber dem traditionellen personalen Erzählen, wo er sich freiwillig - wenn auch unbewusst - in die Position einer Romanperson versetzt und deren Porträt als Rollenmaske verwendet.

⁸⁷⁴ Ebd., S. 86.

⁸⁷⁵ Vgl. die Darstellung der einschlägigen Literaturkritik in Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 157 ff.

⁸⁷⁶ Ebenso wie der Protagonist von *La jalousie* an keiner Textstelle als „eifersüchtiger Ehemann“ bezeichnet oder ausgewiesen wird, wird Wallas in *Les gommès* nicht als „tollpatschiger Polizeidetektiv“ und Mathias in *Le voyeur* nicht als „sadistischer Frauenmörder“ etikettiert.

⁸⁷⁷ Vgl. auch Nowak, *Die Romane*, S. 115 f.

mögen sich diese menschlichen Regungen auch vorwiegend auf Objekte beziehen und tiefergehende zwischenmenschliche Interaktionen vermissen lassen. Wilhelm etwa spricht von einem – von diversen *supports*⁸⁷⁸ und Reaktionen verratenen – „wahnsinnig eifersüchtigen Menschen“, der seine Frau und ihren Hausfreund „mit hundert Augen und Ohren“ verfolge⁸⁷⁹. Das mutmaßliche abenteuerliche Innenleben dieses Protagonisten entsteht, indem dessen Wahrnehmungen und Eindrücke implizit zwei „Rezeptionsebenen“ passieren: Während Augen und Ohren für die streng objektive Aufnahme der Umgebung zuständig sind, verläuft zeitlich mehr oder weniger knapp versetzt eine subjektive Rezeption über den Kopf bzw. das Gehirn, d.h. über (vor dem Leser verborgene) Gedankengänge und psychische Reaktionen. Die Reihenfolge des Durchlaufens dieser Rezeptionsebenen und ihre Wirkung als narrative Filter oder textstrukturelle Katalysatoren ist von Stelle zu Stelle verschieden⁸⁸⁰. Die Wiedergabe der Eindrücke, d.h. der eigentliche Erzählvorgang, beruht jedenfalls auf einer für den Leser größtenteils unauflösbaren Synthese aus beiden Informationskanälen, dem Resultat eines unterbewussten Ringens zwischen einer streng naturwissenschaftlichen Betrachtung der Umgebung mit Respekt vor ihrer Bedeutungsleere und einer von psychischen Impulsen ausgelösten bedeutungsstiftenden Filterung und Deformierung⁸⁸¹. Der Protagonist bietet dem Leser somit eine Fülle von verzerrten Gegenwartsperspektiven, etwa von bereits durchlebten, in Erinnerung gerufenen und ursprünglich harmlosen Ereignissen, die er unbewusst mit erst nachträglich registrierten, der aktuellen Umgebung entnommenen oder überhaupt hinzu fantasierten Details ausgeschmückt hat. Der Leser, dem diese Perspektive die ganze Lektüre hindurch aufgezwungen wird, beginnt schließlich

⁸⁷⁸ Siehe Pkt. 1.2.2.

⁸⁷⁹ Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 20. Morrisette, der für seinen verhältnismäßig psychologisch-traditionellen Ansatz bei der Analyse des Nouveau Roman bekannt und kritisiert wurde, sieht im Erzähler einen tief scheuen, von Minderwertigkeitskomplexen geleiteten, sexuell impotenten Mann in Angst, von seiner (ihm gegenüber) frigiden Frau verlassen zu werden und sie an den unbewusst beneideten angriffslustigen Nebenbuhler zu verlieren. Vgl. Morrisette, *Les romans*, S. 133, 145.

⁸⁸⁰ „[...] une nouvelle sorte de narrateur y est né: ce n'est plus seulement un homme qui **décrit** les choses **qu'il voit**, mais en même temps celui qui **invente** les choses **autour de lui** et qui **voit** les choses **qu'il invente**.“ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 140 (Hervorhebungen von mir). Auf der Ebene der Textstruktur wirkt sich dies insofern aus, als eine aktuell auf visueller (akustischer) oder mentaler Schiene laufende Szene über eine „gleitende“ Bewegung in die jeweils andere übergeht bzw. von ihr „überblendet“ wird. Da als Bindeglied meist eine Art „tertium comparationis“ auftritt, das (teilweise mit wenig Rücksicht auf semantische Zusammenhänge) zwischen diesen Konstellationen vermittelt, eignet sich für diese auch als „glissement“ bekannte Technik Ricardous Begriff der „métaphore structurelle“. Ricardou, *Problèmes*, S. 136, 153 u.v.m.

⁸⁸¹ Dauer sieht das Zusammenspiel von Bewusstsein und Unterbewusstem des Menschen als eigentliches Thema der Frühwerkstrilogie. Vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 94.

(vermutlich der Absicht des Autors entsprechend) in jedem erdenklichen Detail nach Indizien für die „Pointe“ des Romans zu suchen⁸⁸².

Sucht der Leser nach dem Orten des erzählenden Protagonisten im Text nach einem Figurenporträt, kann aufgrund vereinzelter Äußerungen ein abstrakter Eindruck von einem erfahrenen und gewissenhaften weißen Pflanzeur mittleren Alters entstehen, der in der Flora und Fauna seines nunmehrigen tropischen Aufenthaltslandes bewandert und dort grundsätzlich souverän etabliert ist⁸⁸³. Auf der Aktionsebene, nach der sich letztendlich die Heldenqualität einer Figur bemisst, beschränkt sich der Herr des Hauses jedoch im Wesentlichen auf ein hilfloses passives Verharren in ungünstigen Situationen⁸⁸⁴ und auf obsessive, offenbar regelmäßig erfolglose Versuche, verschiedene störende Unstimmigkeiten (Flecken im engeren und weiteren Sinn) zu eliminieren. Das vertraute Zuhause wird in seiner Wahrnehmung ständig zu einer „fremden, bedrängenden und schwer durchschaubaren Umgebung“⁸⁸⁵, mit der er zwangsläufig interagiert, ohne dabei zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Auch seine Ausgangsposition erfährt keine grundlegende Verbesserung⁸⁸⁶. Diese Konfrontation eines passiven Einzelnen mit „einer oder mehreren Gruppen mit stabilen und kodifizierten Verhaltensmustern“⁸⁸⁷ sowie seine Unfähigkeit zum effizienten Handeln werden in der Literaturforschung als typische Merkmale eines Anti-Helden genannt⁸⁸⁸. Unter diesem negativen Aspekt erhält der Protagonist auch seinen Platz in Nowaks Interpretation der Schwarz/Weiß-Thematik: Als Gegenpol zu seiner fortschrittlichen, den Eingeborenen gegenüber aufgeschlossenen Ehefrau A... repräsentiert er in diesem Zusammenhang nämlich

⁸⁸² Ein Beispiel wäre das geheimnisvolle hellblaue (zu A...s Briefpapier passende) Kuvert in Francks Hemdtasche. Der darin mutmaßlich befindliche Liebesbrief verschwindet letztendlich als unbedenkliche Postsendung aus Europa in der Bedeutungslosigkeit und erweist sich insofern als falsche Fährte. Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 15, 101, 105 ff., 168 f., 211 f.

⁸⁸³ Vgl. Nowak, *Die Romane*, Fn. 55 (S. 126 f.).

⁸⁸⁴ Sogar ein (indirekter) gemeinsamer Auftritt mit A... auf einem Foto ist ihm verwehrt, zumal seine Person schon am Ärmelsaum abgeschnitten und nur noch eine Hand im Bild ist. Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 125 f.

⁸⁸⁵ Nowak, *Die Romane*, S. 197.

⁸⁸⁶ Wie Nowak in seiner Studie ausführlich darlegt, wird die anfängliche Bedrohung durch den Nebenbuhler Franck mit dem Fortschreiten des Romans von einer neuen Bedrohung, der stillen Revolte der Eingeborenen gegen das Kolonialsystem, abgelöst. Vgl. insbes. ebd., S. 162 ff.

⁸⁸⁷ Ebd., S. 197.

⁸⁸⁸ Vgl. Thérenty, *L'analyse*, S. 156. Zeltner sieht den Protagonisten von *Les gommés*, den Anti-Vorzeigedetektiv Wallas, der die Welt nicht ordnet, sondern stattdessen selbst in Unordnung bringt, als Beweis für das Fallen der „letzte[n] Bastion des positiven Helden“. Zeltner-Neukomm, *Ästhetik*, S. 177.

den zeitgenössischen weißen Kolonialisten als Träger einer konservativen, retrospektiven Weltsicht. Als solcher agiert er hilflos in einem Spannungsfeld politisch-rassischer Unruhen, welche auf das bevorstehende Ende der kolonialistischen Epoche verweisen. Seine stets zur Schau getragene, im wörtlichen Sinn begrenzte Sichtweise und sein Anhaften an geordneten geometrischen Wahrnehmungsrastern kann in diesem Zusammenhang als Metapher für ein obsessives Streben nach dem Erhalt etablierter, in sozialer Hinsicht streng geregelter Systeme wie eben jenes des Kolonialismus gesehen werden⁸⁸⁹; dem entspricht - auf der narrativen Ebene - ein implizit angedeutetes, jedoch vergebliches Bemühen, die eigene Erzählung in die bewährte Balzacsche Romanordnung⁸⁹⁰ zu zwingen.

2.1.3 Franck - Ein Gentleman und Anti-Held

Der regelmäßige Besucher des Pflanze-Ehepaars, ein weiterer in der Umgebung ansässiger weißer Kolonialist, kann aufgrund seiner verhältnismäßig starken Präsenz im Text und als Bestandteil des „Beziehungsdreiecks“ wohl als dritte Hauptperson des Romans bezeichnet werden. Objektive Ansätze für Porträt dieser Figur sind dem Text allerdings kaum zu entnehmen bzw. auf synekdochische Platzhalter wie einzelne Kleidungsstücke⁸⁹¹ oder sein Auto, eine schwere blaue amerikanische Limousine⁸⁹², reduziert. Immerhin wird Francks Familienstand bekannt gegeben: Er ist mit einer weißen Frau namens Christiane verheiratet und hat (offenbar mit dieser) ein Kind unbekannten Geschlechts. Ein etwas intensiveres – freilich subjektiv verzerrtes und nicht objektiv belegbares – Bild entsteht allerdings implizit über die gefilterte Wahrnehmung des eifersüchtigen Hausherrn. Zunächst fällt hier auf, dass einige im Zusammenhang mit Franck getätigte Äußerungen den Rahmen einer vordergründig neutralen, bloß registrierenden Beobachtung verlassen und schon aufgrund der Wortwahl - auch objektiv betrachtet - wie Werturteile wirken. So wird ein

⁸⁸⁹ Der männliche Protagonist verkörpert damit die Angst einer (am Romanschauplatz zahlenmäßig unterlegenen) weißen Gesellschaft um ihre gewaltsam und insofern künstlich etablierte Überlegenheit. Weitere Bilder dieses impliziten Spannungsfeldes sieht Nowak etwa im Absplittern der künstlichen (aus der Sphäre der Weißen stammenden) Farbe vom natürlich rotbraunen Holz oder im „Spiegel“ der Abbildung einer europäisch gekleideten Person in gebeugter Haltung, dem Porträt eines „Träger[s] der verbrauchten Kolonialmentalität“. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 129 f., 131 f., 136 f., 167 (inkl. Fn. 223), 188 f.

⁸⁹⁰ Vgl. Interview (Jost) zit. in Schmeling in Lange, *Kritisches Lexikon*, S. 2.

⁸⁹¹ Etwa weißes oder khakifarbenes Hemd, Ledersohlen, weißer Anzug, (Ehe-?)Ring usw.; vgl. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, S. 21, 46, 88, 113, 106.

⁸⁹² Vgl. ebd., S. 57, 74, 199.

Mangel an vornehmer bzw. höflicher Zurückhaltung durch hastiges Essen⁸⁹³ ebenso thematisiert wie ein lässiger bis nachlässiger Kleidungsstil bzw. das Tragen zerschlissener oder ausgebleichener Materialien⁸⁹⁴. Auch der erste - vordergründig positive - Auftritt Francks als spontan agierender, gesprächiger und leutseliger Charmeur⁸⁹⁵ erscheint ironisch konnotiert. Ferner fokussiert sich die Wahrnehmung von Franck meist auf Personensegmente (wie Extremitäten), welche auf unterschiedliche Weise die objektive Distanz zu A... zu verkürzen scheinen. Über diese von der Erzählerperspektive des Hausherrn gelenkte Porträtierung werden auf der Handlungsebene zwei Spannungsverhältnisse⁸⁹⁶ suggeriert: Zum einen vermutet der Leser eine romantische Verbindung zwischen Franck und A..., die nach außen hin stets in den Rahmen harmloser Gastfreundschaft gepresst wird. Zum anderen entsteht der Eindruck einer ständigen latenten Rivalität⁸⁹⁷ zwischen dem in die Zuschauerposition gedrängten Ehemann und A...s scheinbar souverän agierenden Bewunderer Franck. Interessanter Weise schlägt dieses Verhältnis zwischen den beiden männlichen Protagonisten letztlich in eine Rivalität um die Rolle des Anti-Helden um: Mit der wortlosen, fast im Vorbeigehen bewerkstelligten Beseitigung des (A... Unbehagen bereitenden) Tausendfüßlers ist der Figur Franck zunächst eine aktive und durch wiederholte Inszenierung auch markante Heldentat zugewiesen. Die damit scheinbar festgelegte Rolle des männlichen Beschützers wird jedoch im Verlauf des Romans erst subtil, später deutlicher torpediert. Zu erwähnen ist hier zunächst eine Szene, in welcher der Tausendfüßler zwar – offenbar soeben erschlagen – zu Boden fällt, Franck als heldenhafter „Totschläger“ jedoch komplett ausgeblendet bleibt⁸⁹⁸. Ab dem vierten „Abschnitt“⁸⁹⁹ beginnt sich die Handlung um die Dreiecksgeschichte, in welcher die Tausendfüßler-Szene als eine Art Leitmotiv fungiert, mangels neuer Information endgültig im Kreis zu drehen. Ab dem fünften scheinen auch die letzten aktiven Impulse zu diesem einst von Franck dominierten

⁸⁹³ Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 23; Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 40 f.

⁸⁹⁴ Vgl. ebd., S. 46, 114, 205.

⁸⁹⁵ Vgl. ebd., S. 17.

⁸⁹⁶ Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 119 ff.

⁸⁹⁷ Morrisette findet auch hierfür weitere Indizien, wenn er etwa davon ausgeht, dass bereits der Anblick bestimmter Bilder bei der Hausdurchsuchung auf die Angst des Ehemanns vor dem Verlassenwerden und die Betrachtung einer ertrunkenen Person mit Tropenhelm seine Mordgelüste gegenüber Franck spiegelt. Vgl. Morrisette, *Les romans*, S. 119 f., 145.

⁸⁹⁸ Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 128 f; Morrisette, *Les romans*, S. 144.

⁸⁹⁹ Der Text gliedert sich in insgesamt neun „Hauptabschnitte“, die im französischen Original (in einer Art „Inhaltsverzeichnis“) mit dem Anfang der jeweils ersten Textzeile, in der deutschen Übersetzung (im laufenden Text) mit den Kapitelnummern 1 bis 9 bezeichnet sind.

Thema verloren gegangen⁹⁰⁰. Letztlich werden an späterer Stelle noch die vorher durch Suggestion aufgebauten unterschwelligen Hinweise auf eine außerhäusliche Affäre durch unzweideutige banale Erklärungen⁹⁰¹ zerstört. Daneben hat Franck subtile Demütigungen seiner Freundin A... zu ertragen, die ihn (auf der Präsentationsebene) einen schlechten „Mechaniker“ und damit (auf der Effektebene) einen unbegabten Liebhaber nennt. Auf diesen unterschwelligen Angriff auf seine Männlichkeit reagiert er keineswegs mehr souverän, sondern nur noch unbeholfen mit einem grimassenhaften Grinsen und wiederholten Entschuldigungen⁹⁰². Mit seiner neuen Unterwürfigkeit, dem unsicheren Abwenden seines Blickes und seiner angesprochenen Neigung zur Impotenz⁹⁰³ beginnt Franck, sich dem passiven, handlungstechnisch beschränkten Hausherrn anzunähern und schleichend ebenfalls zum Anti-Helden zu mutieren⁹⁰⁴. In Nowaks Schwarz/Weiß-Konzept hat die Figur Franck eine Ausgangsposition mit leichter Tendenz zum Paradigma „Schwarz“: Abgesehen von seiner inhaltlichen Koppelung an A..., die ständige Vermittlerin zwischen den beiden Farbparadigmen, zeigt auch er eine gewisse Aufgeschlossenheit durch eine Äußerung von Vertrauen in eingeborene Chauffeure⁹⁰⁵. Auch seine anfangs in den Fokus gerückte Lässigkeit lässt auf eine natürliche, unverfälschte und nicht durch kolonialistische Regeln beschränkte Lebensweise schließen. Allerdings schwindet mit der Relevanz der Dreiecksgeschichte auch Francks Öffnung zum „schwarzen Lager“⁹⁰⁶. Franck und A...s Ehemann, die für die aufgeschlossene A... letztendlich gleichermaßen unattraktiv und im Hinblick auf ihre Passivität in der Handlung funktional

⁹⁰⁰ Dazu passend wird der bewegliche Tausendfüßler von (regungslosen, ausgestopften oder steinernen) Eidechsen abgelöst. Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 171, 177 f., 184, 195, 199 ff., 205; Nowak, *Die Romane*, S. 159, 169 ff. (inkl. Fn. 229).

⁹⁰¹ Plötzlich steht offensichtlich außer Diskussion, dass A... die Plantage nur mit der harmlosen Motivation verlassen hat, Francks kränklige Ehefrau Christiane zu besuchen. Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 214; Nowak, *Die Romane*, S. 175 f.

⁹⁰² Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 85 f., 88, 108 f., 198 f. Vielleicht um die Anspielung noch subtil zu verdeutlichen, zieht A... später auch einen korrespondierenden Vergleich zwischen KFZ-Motoren und Frauen. Vgl. ebd., S. 199.

⁹⁰³ Nowak unterstellt auch A...s Ehemann wiederholt sexuelles Unvermögen und sieht darin einen Hauptauslöser für dessen Grundangst vor dem Verlassenwerden.

⁹⁰⁴ Eingeläutet wird dieser negative Entwicklungsprozess daneben auch durch Francks Aufgabe seiner fortschrittlichen Ansätze zur Änderung seines realistisch geprägten (Roman-)Leseverhaltens. Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 83; siehe auch Pkt. 1.5.

⁹⁰⁵ Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 25.

⁹⁰⁶ Hingegen konzentrieren sich A...s Aufmerksamkeit und Impulse nunmehr erst recht auf die Welt der Eingeborenen und das Paradigma „Schwarz“, was die bisherige „Hintergrundhandlung“ und die „Metafabel“ stärker hervortreten lässt. Man könnte auch sagen, dass die Rolle (bzw. der Aktant) des Verführers nunmehr von einem oder mehreren schwarzen Akteuren übernommen wird. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 159, 171 ff. (inkl. Fn. 235).

austauschbar geworden sind, teilen sich nunmehr die Rolle (den Aktanten) des schwachen weißen Mannes, der auch als Kolonialist im Untergang begriffen ist. Die Unsicherheit im Umgang mit der in vielerlei Hinsicht bedrohlich wirkenden Front der Eingeborenen bleibt nach dem weitgehenden Abklingen der Eifersuchtskurve weiterhin spürbar.

2.1.4 Nebendarsteller und Statisten

Eine Suche nach Nebenfiguren im Sinn von hinreichend individualisierten Akteuren oder Bedeutungsträgern mit unterdurchschnittlicher Präsenz im Geschehen erscheint in *La jalousie* zunächst nicht sehr ergiebig. Francks Familie, seine Ehefrau Christiane, die durch die Nennung ihres Vornamens auf den ersten Blick greifbar wirkt, sowie das mit ihr im Text untrennbar verbundene „Kind“ treten letztendlich nie als echte Figuren auf den Plan, sondern sind im Geschehen ausschließlich „als Gesprächsgegenstand anwesend“⁹⁰⁷. Christiane, eine kränkliche, nicht tropenresistente weiße Frau, hat entgegen etwaigen anfänglichen Erwartungen des Lesers im implizierten Ehedrama von *La jalousie* keine Schlüsselfunktion, sondern dient vor allem als „Kontrastmittel“, welches die Anmut und Stärke A...s noch intensiver hervorhebt und die Protagonistin von der im Sinn Nowaks negativ besetzten Welt der Weißen noch mehr distanziert.

Eine nähere Betrachtung verdient das vordergründig unscheinbare Personal des Plantagenhauses, das vorwiegend aus männlichen, mutmaßlich dunkelhäutigen Einheimischen zu bestehen scheint: Da wäre zunächst der Boy, der sich im Dienst der weißen Herrschaft unauffällig angepasst verhält und insbesondere die Szenen mit A... und Franck auf der Terrasse ergänzt. Mechanische, fast roboterhaft wirkende Auftritte⁹⁰⁸ und eine mitunter abgehackte Sprechweise, durch welche er an einen schlechten Schauspieler auf der Theaterbühne⁹⁰⁹ erinnert, distanzieren ihn in diesem künstlich implementierten weißen Umfeld von seinen sich ungezwungen und geschmeidig bewegendem Landsleuten. Im Umgang mit seinesgleichen, im konkreten Fall im Gespräch mit einem Boten, fällt aber auch der Boy wieder in

⁹⁰⁷ Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 38.

⁹⁰⁸ Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 110, 112.

⁹⁰⁹ Die von Robbe-Grillet offenbar (ausnahmsweise) nicht verpönte Metapher des Theaters kommt im Text immer wieder zum Vorschein. Vgl. Kuhn, *A la recherche*, S. 86. Typisch ist etwa ein Vokabular wie „faire son entrée“, „se diriger vers“, „entrer en scène“, „spectacle“ usw.; vgl. ebd., S. 22, 110, 115, 204.

seinen natürlichen unstrukturierten Redefluss zurück⁹¹⁰. Nowak räumt ihm aufgrund seiner Anpassungsfähigkeit sowie seines regelmäßigen Kontaktes mit den weißen Hausbewohnern eine „teileuropäisierte“ bzw. halbzivilisierte Zwischenstellung ein⁹¹¹. Andere Mitwirkende, etwa ein Koch („cuisinier“), ein Bote („messenger“) mit Schlapphut aus Filz, ein Vorarbeiter („contremaître“) und ein Eingeborenenlieder singender „zweiter“ Fahrer („second chauffeur“)⁹¹², die im Gegensatz zum Boy - zumindest vor den Augen des Lesers - überhaupt nicht mit den Weißen kommunizieren, werden vom Beobachter nur schemenhaft, punktuell oder als Bestandteil des von ihm gerade visuell vermessenen Umgebungsbildes wahrgenommen⁹¹³. Letzteres betrifft vor allem auch jene Handwerker, die auf einer Knüppelholzbrücke einzeln oder in einer Fünfergruppe Bauarbeiten verrichten bzw. begutachten und dabei vorzugsweise in unbewegten Formationen und mit starr auf das Wasser gerichtetem Blick in sein Blickfeld treten⁹¹⁴. In den Gruppenformationen ist bereits in dieser frühen Romanperiode eine Art Vorstufe für die im Spätwerk sehr geläufigen Figurenkollektive⁹¹⁵ zu erkennen. In der von Nowak erörterten „Hintergrundhandlung“ und der „Metafabel“ von *La jalousie*, die heimliche Bündnisse der Protagonistin A... mit den Eingeborenen bzw. abstrakte Machtkämpfe zwischen schwarzen Eingeborenen und weißen Kolonialisten (oder den abstrakten Paradigmen „Weiß“ und „Schwarz“) zum Thema haben, haben die vermeintlichen „dekorative[n] Statisten“⁹¹⁶ in Wahrheit die Protagonistenrolle über: Anstatt nämlich – wie es zunächst den Anschein hat – nur den Lokalkolorit des Romanschauplatzes zu illustrieren, kontrollieren sie als eingespielte schwarze Offensive das Geschehen dieser subtileren Handlungsebenen. Dabei haben sie als Einzelkämpfer oder Kollektive zunächst die Aufgabe, die weiße Plantagenherrin A... von ihrem Ehemann und seinem weißen Umfeld weg auf ihre Seite zu ziehen⁹¹⁷. Dies geschieht über eine Ausspielung faszinierender Exotik, nämlich eine besondere Aura aus „natürlicher Kraft, sexueller Potenz, Dynamik, Geschmeidigkeit, offener Formlosigkeit, lebendiger

⁹¹⁰ Vgl. ebd., S. 178.

⁹¹¹ Nowak, *Die Romane*, S. 140 f. (inkl. Fn. 101).

⁹¹² Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 16, 93, 105 f., 53, 55, 177, 69, 99, 119, 126, 192, 194.

⁹¹³ Vgl. Deutsch, *Frauenbilder*, S. 39.

⁹¹⁴ Vgl. Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 79 f., 103 f., 109, 118, 138, 176 f., 182 f.

⁹¹⁵ Vgl. etwa die in *La maison* wiederholt zum Einsatz kommende Dreiergruppe von Polizisten oder die in *Projet* auftretenden Gruppen von Schauspielern, Schülerinnen, Kommunikantinnen usw.

⁹¹⁶ Nowak, *Die Romane*, S. 39.

⁹¹⁷ Auch hierbei handelt es sich um eine Wahrnehmung aus der Perspektive des eifersüchtigen und die Bedrohung seines etablierten Kolonialherrenstatus fürchtenden Ehemannes.

Spontanität usf.⁹¹⁸ Das fremd, ungewohnt und strukturlos klingende Eingeborenenlied, das der „zweite“ Fahrer immer wieder vor sich hin singt und A... hypnotisch in seinen Bann zieht, hat auf den Ehemann eine eher beunruhigende Wirkung. Offenbar stehen solche Männer aufgrund ihrer naturgegebenen erotischen Überlegenheit bei ihm schon grundsätzlich in Verdacht, sexuelle Beziehungen mit weißen Frauen (wie A...) zu unterhalten. Gegen die A... überzeugenden Techniken einheimischer Männer („d'un quelconque chauffeur indigène“⁹¹⁹) hat selbst der weiße Nebenbuhler Franck auf Dauer keine Chance, zumal dessen eigene Fähigkeiten als „Mechaniker“ zu wünschen übrig lassen⁹²⁰. Ferner sieht der Ehemann A...s Hände gelegentlich über die Sessel und ihre Nägel streichen, die – wie er ausdrücklich anmerkt – das Handwerk von Eingeborenen sind⁹²¹. Dieser innere Kampf gegen die Unterlegenheit des weißen Mannes in Sachen Attraktivität und Erotik, die gleichzeitig die dem ersten Eindruck nach nur gegen Franck gerichtete Eifersucht des Ehemannes zusätzlich schürt, erfährt eine weitere Dimension in der Angst um die etablierte Kolonialherrschaft vor einer Revolte der Eingeborenen und einem sozialen Umbruch. Das Verhalten des Plantagenbesitzers, der den dunkelhäutigen Bediensteten ein höheres technisches Verständnis bzw. die Fähigkeit zur ordnungsgemäßen Verwendung herrschaftlichen Eigentums kategorisch abspricht oder sein rein zweckmäßiger Umgang mit dem (wie abgerichtet agierenden) Boy steht für eine „rückgewandte Überlegenheitsmentalität“⁹²² und ein gleichzeitiges Ringen um Erhalt dieser Vormachtstellung. Gleichzeitig zeigt die stereotype literarische Inszenierung hierarchischer Beziehungen zwischen Herren und Dienern im Kolonialgebiet, dass diese Art der Dienstleistung – eine Metonymie für den Kolonialismus selbst – bereits überholt ist und nur noch in Klischeeform weiter existieren kann⁹²³.

⁹¹⁸ Nowak, *Die Romane*, S. 190.

⁹¹⁹ Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 91.

⁹²⁰ Siehe Pkt. 2.1.3. Unter Pkt. 2.1.1. wurde bereits A...s (im Text explizit in den Raum gestellte) Offenheit gegenüber dunkelhäutigen Sexualpartnern erwähnt. In den vom Ehemann belauschten Wortketzen der Unterhaltung über den „Roman im Roman“ spiegelt sich seine eigene Horrorvision von einer Affäre zwischen A... und dem „zweiten“ Fahrer: „La phrase se terminait par ‚savoir attendre‘, ou ‚à quoi s'attendre‘, ou **‚la voir se rendre‘**, **‚là dans sa chambre‘**, **‚le noir y chante‘**, ou n'importe quoi.“; Robbe-Grillet, *La jalousie*, S. 193 (Hervorhebungen von mir).

⁹²¹ Vgl. ebd., S. 17 f., 191, 200; Nowak, *Die Romane*, S. 173 Fn. 243.

⁹²² Ebd., S. 140 unter Bezugnahme auf Leenhardt in Ricardou/Van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman*, S. 164.

⁹²³ Vgl. Wolf, *Une littérature*, S. 129 f.

2.2 La maison de rendez-vous – Intriganten und Künstler im fernen Osten

2.2.1 Die (Bühnen-)Protagonisten

Ebenso wie schon *La jalousie* ist dieses der späteren Romanperiode zuzuordnende Spektakel aus kaleidoskopartig angeordneten Konstellationen und parallel bzw. ineinander verschachtelt ablaufenden Szenen im exotischen, diesmal vorwiegend asiatischen Kolonialgebiet angesiedelt. Allerdings sind den Schauplätzen nunmehr – wie auch im Nachfolgewerk *Projet pour une révolution à New York* – aus der Realität entlehnte Städtenamen (vor allem Hongkong, daneben auch Aberdeen, Kanton, Kowloon, Macao, Peking, Shanghai und Victoria) zugewiesen. Morrissette, der auch hier einen Studienschwerpunkt auf die Erforschung von Handlungsinhalten legt, beschreibt die „Fabel“ von *La maison* sinngemäß als eine Sammlung von Ereignissen rund um einen Showabend in Lady Avas Residenz, der sogenannten „Blauen Villa“, wo britische Polizisten einen Mann mit Namen Johnson wegen Mordes an einem gewissen Edouard Manneret verhaften sollen⁹²⁴. Ein Großteil des Romangeschehens spielt sich auf dem Grundstück dieser Villa bzw. direkt auf der hauseigenen Bühne ab. Bei diesem Anwesen handelt es sich um eine Art „Basislager“, von wo aus verschiedene Szenen und Sequenzen ihren Ausgang nehmen, um sich in der Folge heimlich (d.h. für den Leser nicht nachvollziehbar) an andere Schauplätze der fiktionalen Realität zu verlagern. Zum anderen kehren die meisten Szenen oder deren Konstituenten ganz, teilweise oder in Variationen immer wieder auf die Bühne der Blauen Villa zurück. Folglich haben alle, hier in der Regel auch namentlich genannten tragenden Romanpersonen eine stets latent präsente zweite „Berufung“ als Schauspieler⁹²⁵ und stehen damit Pate für den künstlerischen Fokus und die Künstlichkeit der Periode des „roman sémiologique“.

Die erste Figur mit deutlichem, wenn auch ziemlich eigenwillig gestaltetem Protagonistenstatus ist der stadtbekannte **Edouard Manneret**, dessen mysteriöse Ermordung unter den Gästen der Blauen Villa ein Hauptkonversationsthema ist und

⁹²⁴ Vgl. Morrissette, *Les romans*, S. 242. Dem strukturellen Fokus des „roman sémiologique“ entsprechen vermutlich eher Nowaks Figuren- und Episodenschemata sowie Ricardous „Aggressionsschablone“. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 257 f., 264, 303 f., 307; Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 137 f.

⁹²⁵ Indem *La maison* nicht als avantgardistisches Theaterstück aufgeführt wird, sondern die Theaterbühne Bestandteil des (durch den Leseakt aufzunehmenden) Romangeschehens ist, steht der Autor hier nicht unter dem Zwang, wie bei einer echten Bühnenaufführung alles (auch eigentlich „Unsagbares“) in die Figurensprache überführen zu müssen. Vgl. zu diesem Problem Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 137.

sich auch wie ein roter Faden, ein Leitmotiv, durch das gebotene Gewirr von Sequenzen und Anekdoten zieht⁹²⁶. Diese berühmte Persönlichkeit, nach der sogar eine Straße der Stadt „Victoria“ benannt ist⁹²⁷, zeichnet sich weniger durch Aktionismus oder körperliche Präsenz im Geschehen, als durch eine auffallende und für den späten Nouveau Roman ungewöhnliche Beständigkeit ihres Namens bei gleichzeitiger maximaler Rollenvielfalt und Multifunktionalität⁹²⁸ aus. Die äußere Erscheinung Mannerets wird gelegentlich angedeutet, erscheint jedoch situationsbezogen variabel.⁹²⁹ Sein Familienstand basiert nur auf Gerüchten⁹³⁰, der mehrmals fallende Beiname „le Vieux“⁹³¹ indiziert immerhin nachdrücklich ein höheres Alter. Schließlich zeigt er auch nach gesellschaftlichen Maßstäben pervers anzusehende Neigungen wie Vampirismus und Nekrophilie⁹³². Eine weitere zumindest überwiegend konstante Eigenschaft ist sein extremer finanzieller Wohlstand, der auch als wesentlicher Grund für seine Ermordung in Betracht kommt. Während Mannerets Handlungsmomente im Text sehr restriktiv bleiben und er selbst keine einzige gesprochen verbale Äußerung tätigt⁹³³, liegt seine Bedeutung gerade im passiven und immer wiederkehrenden Mordopferstatus, der ihm – aufgrund der implizierten Fähigkeit zur mehrmaligen „Wiederauferstehung“ – eine Aura der Unsterblichkeit verleiht⁹³⁴. Auch die Darstellung der einzelnen Rollen- oder

⁹²⁶ Einer der Mörder signiert nach vollbrachter Tat Mannerets Textskizzen nach der Art eines „Zorro“ mit der Zeichnung eines Fisches. Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 127. In *Projet* wird ein „Pendant“ bei seinen Mordopfern Visitenkarten hinterlassen.

⁹²⁷ „rue Edouard-Manneret“; ebd., S. 136. Sein Einfluss reicht sogar bis in den Nachfolgeroman *Projet* hinein, wo er in einem Atemzug mit dem (fiktionalen) Präsidenten Abraham Lincoln genannt wird. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 66.

⁹²⁸ Vgl. Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 119 f.; Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 157. Die einzigen echten Konstanten bleiben sein Name und sein gewaltsamer Tod.

⁹²⁹ Erscheint er einmal verwahrlost und unter Drogeneinfluss, wird er an anderen Stellen als „vieux malin“ bezeichnet bzw. suggerieren ein grauer gepflegter Bart, eine schmale Hakennase und funkelnde Augen bzw. ein Lächeln wie „un personnage de cire dans un musée“ eine klischeehafte Schläue und Kaltblütigkeit. Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 82 ff., 85, 123, 152.

⁹³⁰ Er ist mutmaßlicher Vater von Zwillingstöchern, die eine chinesische Prostituierte zur Mutter haben und dem Anschein nach als Hausangestellte für Lady Ava arbeiten, von ihr aber wie Adoptivtöchter behandelt werden. Vgl. ebd., S. 101 f. Der Suggestion nach handelt es sich um die Eurasierin Kim und ihre Zwillingsschwester Lucky.

⁹³¹ Ebd., S. 51 f. Der gerade aktuelle Erzähler schätzt ihn auf ca. 60 Jahre.

⁹³² Kolportiert wird das besondere Service eines angesehenen Restaurants, das Feinschmeckern die aufwändig zubereiteten Leichen von (vorher mit Vampirbiss getöteten) Prostituierten in Geheimräumen zum Verzehr anbietet. Auch die Halsregion seiner Tochter Kim zeigt Spuren eines Vampirbisses. Vgl. ebd., S. 121, 128.

⁹³³ Der künstlerisch-schriftliche Ausdruck hat im Nouveau Roman die weitaus größere Bedeutung, was auch in Mannerets Betätigung als Schriftsteller und seinen Elaboraten zum Ausdruck kommt.

⁹³⁴ Dies ändert freilich nichts an der impliziten, ironisch überzeichneten „didaktischen“ Botschaft, dass die Romanfigur mit dem meisten Potenzial zum traditionellen Helden konsequent „niederzumetzeln“ ist.

Tätigkeitsbilder, die von der Anzahl her mit den mutmaßlich sieben bis acht⁹³⁵ Mordvarianten (darunter ein Selbstmord) zu korrespondieren scheinen, trägt zu einem schillernden Gesamtporträt der anderen Art bei: Zu Mannerets harmloseren Berufen zählen vor allem im weiteren Sinn künstlerische Betätigungen als Bildhauer, Maler oder Schriftsteller bzw. Dokumentator einer geheimen Reise, letzteres in Kooperation mit einem Schauspieler, der das Ende dieser Berufslaufbahn in einem von „Jonestone“ verfassten Theaterstück mit dem Titel „L'Assassinat d'Edouard Manneret“ auf der Bühne der blauen Villa nachstellt⁹³⁶. Im kriminelleren Milieu betätigt er sich als Doppelagent im Dienst eines gewissen „Formose“, Kreditgeber, sowie gemeinsam mit Lady Ava und unter Mitwirkung eines echten/falschen Herrn Tchang⁹³⁷ als Drogen- und Mädchenhändler⁹³⁸. Auch seine Kenntnisse auf medizinischem und naturwissenschaftlichem Gebiet setzt er als Arzt, Chemiker oder Mediziner vor allem für zweifelhafte Vermarktungstechniken zur Unterstützung des Geschäftsmanns Marchat, sowie für dubiose Spezialbehandlungen an jungen Frauen asiatischer Herkunft ein⁹³⁹. Auch seine kriminellen Machenschaften stehen regelmäßig in Zusammenhang mit dem Streben nach Reichtum. Während der Name eines traditionellen Romanhelden dem Leser jedes Mal bestimmte (an anderen Textstellen als identitätsstiftend etablierte) Porträtmerkmale, Charakteristika und Handlungssequenzen vergegenwärtigt, hat „Edouard Manneret“ jedes Mal einen anderen Beruf, ein anderes Domizil, andere Aufgaben und - nicht zuletzt - ein anderes Ermordungsszenario zu ertragen⁹⁴⁰. In der Überladung dieses namentlich eindeutig individualisierten Protagonisten⁹⁴¹ mit einer Fülle von Rollen und Funktionen kann die ironische Überzeichnung eines traditionellen „round character“ im Sinn Forsters⁹⁴² gesehen werden. Während eine konstant identifizierbare, jedoch im Übrigen komplex konzipierte traditionelle Romanfigur in der Regel hohes Heldenpotenzial aufweist, scheidet eine derartige Beeinflussung des Geschehens durch den Protagonisten Manneret gerade wegen seiner vielseitigen, vom Leser

⁹³⁵ Vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 50; Nowak, *Die Romane*, S. 305; Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 137 f.

⁹³⁶ Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 48, 55 f., 61.

⁹³⁷ Es handelt sich offenbar um einen Vorboten des echten/falschen Ben Saïd von *Projet*; vgl. Pkt. 2.3.1.

⁹³⁸ Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 146, 84 f., 108 ff., 115, 131 f.

⁹³⁹ Vgl. ebd., S. 90, 120 f.

⁹⁴⁰ Vgl. auch Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 166.

⁹⁴¹ Die fiktionale Existenz mehrerer berühmte Persönlichkeiten, die zufällig denselben Namen tragen, sind m.E. in diesem Fall auszuschließen.

⁹⁴² Siehe Teil I, 1. Kapitel.

kaum zu koordinierenden Wirkungsspektren von vornherein aus. Die Bedeutung seines Reichtums an Begabungen in den literarischen, bildenden und darstellenden Künsten ist entsprechend den Leitlinien des Nouveau Roman vor allem auf der Ebene der neuen „Romankunst“, in der Fertigkeit des kunstvollen Textaufbaus, zu sehen. Insofern ist dem dicken rotgesichtigen Mann im Festsaal der blauen Villa beizupflichten, wenn er nach der Erzählung von Mannerets Tod vielsagend sinniert: „Ça, c'était un personnage!“⁹⁴³

Als weibliches Pendant zu Edouard Manneret kann zumindest unter bestimmten Aspekten die Figur der **Lady Ava** gesehen werden. Wie dieser verfügt auch sie (zumeist) über großen finanziellen Reichtum, eine gewisse Machtposition in der Gesellschaft und eine vielfältige berufliche Lebenserfahrung. Als ehemalige Schauspielerin übernimmt auch sie auf den Bühnen der Blauen Villa bestimmte Theaterrollen⁹⁴⁴. Auch sie neigt zu dubiosen Manövern und Manipulationen, die auf eine gewisse Durchtriebenheit schließen lassen, und schreckt vor illegalen Machenschaften – vor allem mit Manneret als „Geschäftspartner“ – nicht zurück. Nicht zuletzt handelt es sich bei ihrer eleganten „Blauen Villa“ de facto um ein Luxusbordell. Lady Avas aktuelles Privatleben bleibt, ebenso wie das von Manneret, weitgehend im Dunkeln; durch Anspielungen auf gemeinsame Nächte mit weiblichen Bediensteten in Privaträumen und entsprechenden Tratsch in der Gesellschaft⁹⁴⁵ werden lesbische Neigungen impliziert. Ebenso wie Manneret wird Lady Ava bei einem (im weiteren Sinn) literaturschaffenden Akt vom Tod überrascht, nämlich während sie einem Konversationspartner mit den letzten Atemzügen aus ihrem Leben erzählt⁹⁴⁶. Lady Avas Status als Herrin der Blauen Villa, dem örtlichen Zentrum des Geschehens, das sie den ganzen Roman hindurch nicht verlässt, indiziert einen entsprechend stabilen Anhaltspunkt auf Figurenebene. Allerdings tritt auch sie (wenn auch nicht so häufig wie Manneret) oft nur als Gegenstand von Erzählungen und dabei wiederum in verschiedenen Rollen auf. Abgesehen davon, dass diese unterschiedlichen Inszenierungen unter anderem einen Zusammenhang mit ihrem jeweils gerade aktuellen Lebensalter aufweisen könnten⁹⁴⁷, gehen sie

⁹⁴³ Robbe-Grillet, *La maison*, S. 34.

⁹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 72.

⁹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 76 f., 86, 102.

⁹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 154. Manneret wiederum stirbt einen seiner zahlreichen Tode bei einer schriftstellerischen Tätigkeit an seinem Schreibtisch.

⁹⁴⁷ Nowak sieht in den immer mehr verblassenden Farben eines Sofas einen Beitrag zu einem schrittweisen Aufbau ihres einzigen und (dank seiner Eindeutigkeit und Endgültigkeit) negativ behafteten Todes. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 262 f.

mitunter auch mit Namensänderungen oder Namensadaptierungen einher⁹⁴⁸: Etwa wird passend zu einer Berufsphase als Schauspielerin ihr Vorname germanisiert und ihr Nachname einer Schauspielerlegende angepasst. Auch diese elegante und strahlende „Eva Bergmann“⁹⁴⁹ bzw. „Madame Eva“ veranstaltet Empfänge und betreibt mit Hilfe der eurasischen Dienerin Kim Drogenhandel⁹⁵⁰. In einer Konstellation gegen Romanende erscheint die Figur bzw. eines ihrer Alter Egos plötzlich als alte kränkliche Schauspielveteranin (oder ehemalige Prostituierte) namens Jacqueline, die ihre besten Tage bereits gesehen hat⁹⁵¹, jedoch in Belleville geboren und überhaupt noch nie in China gewesen ist. Passend dazu wird das Luxusbordell in Hongkong (die blaue Villa) als Gegenstand einer ihr selbst nur überlieferten Geschichte enttarnt, die sich auch in Shanghai abgespielt haben könnte.⁹⁵² Diese Varianten, die von Zeit zu Zeit Zweifel an einer durchgehenden Personenidentität der Lady Ava aufkommen lässt, illustrieren den Ansatz einer (hier noch überschaubaren) Figurenspaltung.

Komplexer konzipiert erscheint ein aus der Gästeschar hervorgehobener Salongast, der seinen Protagonistenstatus zunächst einer verhältnismäßig konstanten Präsenz im Konstellationengewirr verdankt. Auch wenn Ricardou diesen fremdländischen **Ralph Johnson** als das „allerkomplizierteste Spaltprodukt“⁹⁵³ von *La maison* bezeichnet, scheint es sich bei diesem ebenfalls um eine Figur mit physischer Einheit, dafür aber mit einem großen Repertoire an unterschiedlichen Rollenfunktionen bzw. mehreren zur Schau getragenen Identitäten⁹⁵⁴ zu handeln. Als besonderes Merkmal zeigen sich dabei morphologische und phonetische Varianten bei der namentlichen Etikettierung, die zumindest teilweise mit der jeweils situationsbezogen aktualisierten Persönlichkeit korrespondieren dürften⁹⁵⁵. Im Tanzsalon der Blauen Villa, wo in der Regel Johnsons hochgewachsene Statur und

⁹⁴⁸ Hingegen zeigt sich Mannerets stabile Seite, wie bereits ausgeführt, gerade in seinem morphologisch und phonetisch unveränderten Namen.

⁹⁴⁹ Es handelt sich offenbar um eine phonetische Anspielung auf die schwedische Schauspielerin Ingrid Bergman.

⁹⁵⁰ Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 108 f.

⁹⁵¹ Ricardou sieht in *La maison* (anhand dieses Beispiels) eine Art „chronologisches Grobraster“ nach dem Muster Aufstieg – Fall – Verschwinden. Vgl. etwa Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 138 ff. Vgl. auch Nowak, *Die Romane*, S. 313 ff.

⁹⁵² Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 134 f.

⁹⁵³ Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 121.

⁹⁵⁴ Hinsichtlich seiner tatsächlichen Nationalität und Herkunft herrscht nämlich in der Gesellschaft Unklarheit, kann es sich bei diesem „Américain“ (Robbe-Grillet, *La maison*, S. 15 u. passim) doch auch um einen englischen Baron oder einen Pflanzer aus Macao mit portugiesischem Pass handeln. Vgl. ebd., S. 34, 66.

⁹⁵⁵ Vgl. auch Campe in Robbe-Grillet (Soellner), *Die blaue Villa*, S. 171.

seine auffällig elegante Kleidung hervorgehoben werden, ist ebenso wie bei sonstigen vornehmen - mitunter noch durch eine arrogante Mimik unterstrichenen - Auftritten, meist von „Sir Ralph“⁹⁵⁶ die Rede. Irrt er jedoch kopflos durch die Straßen fernöstlicher Städte, um ein Lösegeld für Lauren, das Objekt seiner implizierten Begierde, aufzutreiben, oder wird auf seine zwielichtigen geschäftlichen Machenschaften angespielt, geht es eher um den einfachen „Johnson“. Als „Américain“⁹⁵⁷ kann er grundsätzlich in allen möglichen Szenarien auftreten, wobei die abstrakte Etikettierung sowohl eine Distanz des aktuellen Erzählers zur westlichen Kultur oder aber jeweils alternativ deren Verachtung oder Bewunderung ausdrücken kann. Als nebenberuflicher (Stein-)Bildhauer trägt der Protagonist – fast schon aufdringlich korrespondierend – den Namen **Jonstone** oder **Jonestone**⁹⁵⁸. Auch offenkundig sinnfreie Abwandlungen dieses wenig markanten, im angloamerikanischen Sprachraum weit verbreiteten Nachnamens lassen beim Leser keine physischen Alter Egos vermuten, sondern stehen offensichtlich für die vom Nouveau Roman propagierte Bedeutungslosigkeit des Figurennamens. Ein Ansatz für eine „echte“ Figurenspaltung, quasi eine Vorschau auf die Zersplitterung und Maskierung von Persönlichkeiten im Nachfolgewerk *Projet*, findet sich an einer einzigen Textstelle gegen Ende des Romans, wo „Johnson“ von Manneret unter anderem für „Sir Ralph“ gehalten⁹⁵⁹ und damit auch die physische Identität dieser beiden Namensträger implizit in Frage gestellt wird. Innerhalb von *La maison* selbst wirkt diese unkontrollierte „Verwechslung“ wie ein ironisch gestalteter Höhepunkt der neuen Romankunst, der dem Leser erneut nahelegt, seine am klassischen Roman geschulte lösungsorientierte Leseweise aufzugeben. Ein weiterer Aspekt, der Johnson zum Protagonisten macht, ist ein deutlich impliziertes Naheverhältnis zum

⁹⁵⁶ Dem Text nach handelt es sich um einen Spitznamen, der ihm wahrscheinlich wegen seiner teilnahmslosen Miene verliehen wurde. Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 39.

⁹⁵⁷ Hier ist auch die intertextuelle Einfluss dieses „Américain“ auf das fiktionale New York von *Projet* zu erwähnen, wo er als Namenspathe einer Firma („Johnson Limited“), einer U-Bahn-Haltestelle („Johnson-Junction“) und eines Waschmittels („le nouveau détersif Johnson“) fungiert. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 100, 135, 158.

⁹⁵⁸ Robbe-Grillet, *La maison*, S. 21, 42, 134 (Hervorhebungen von mir). Vermutlich handelt es sich hier um die ironisierende Überzeichnung einer *motivation du nom* i.S. Hamons; vgl. Teil I, Pkt. 2.2.1. Eine m.E. punktuell übertriebene Auslegung der in *La maison* eingesetzten Figurennamen findet sich bei Ricardou. Vgl. Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 122 f.

⁹⁵⁹ „Manneret prend d'abord **Johnson** pour son fils, il le prend pour Georges Marchat, ou Marchant, il le prend pour monsieur Tchang, il le prend **pour Sir Ralph**, il le prend pour le roi Boris.“ (Hervorhebungen von mir); Robbe-Grillet, *La maison*, S. 152.

berühmten Edouard Manneret, mit dem er offenbar in einer Art Vater-Sohn-Beziehung⁹⁶⁰ steht. Wie sein bereits reich gewordenes Vorbild gehört auch er zu jener zwielichtigen Szenegesellschaft, in der unter anderem Handel mit fragwürdigen Substanzen betrieben wird. Zu bemerken ist, dass Johnson (im Gegensatz zu seinem Rivalen Marchat) das gesamte Geschehen überlebt. Nowak erklärt dies vor allem damit, dass er bei seinem vordergründig heldenhaften Einsatz für die Prostituierte Lauren, also bei seinem Streben nach einem „dem System fremde[n] authentische[n] Gut, *also Liebe*“⁹⁶¹ seinen Fokus auf das geforderte Lösegeld richtet. Indem er durch die Wahl des Geldmittels doch die Spielregeln der im Roman durchwegs von Kommerz und Finanz regierten Gesellschaft einhalte, sichere er sich seine Stellung innerhalb des verdinglichten Systems.⁹⁶² Die Ausrichtung auf die „wahren“ Werte (nämlich die Warenwerte) garantiert Johnson nach dieser Auffassung sein Überleben und prädestiniert ihn als Nachfolger für die Machtposition seines väterlichen Freundes Manneret, die er durch dessen letztlich endgültige Ermordung selbst freigemacht hat.

Auch das in der Blauen Villa beschäftigte junge Callgirl **Lauren** zeigt verschiedene situationsbezogene Rollenbilder, die durch bestimmte Namensvarianten oder Namensderivate noch unterstrichen werden. Zumindest zeitweise scheinen diese zu jenen ihres mutmaßlichen „Freiers“ Johnson in einer Art Komplementärverhältnis zu stehen: Beherrscht vom emotionslosen Sir Ralph zeigt sich das sanftmütige, hilflose Opfer Lauren, das Gesetze nur in Notwehr bricht⁹⁶³. Tritt sie auf der Theaterbühne als Schauspielerin in Aktion, trägt sie den Namen Lorraine, der (ebenso wie Lady Avas Künstlername Bergmann) zumindest phonetisch von einer realiter existierenden Schauspielerin entlehnt ist⁹⁶⁴. Nachdem Sir Ralph der ursprünglich untergeordneten „femme-objet“ hörig geworden ist⁹⁶⁵ und als Johnson konfus durch verschiedene Stadtteile irrt, kann Lauren auch abseits der Bühne zu einer sich mit ihrer selbstbewussteren Rolle identifizierenden Lorraine⁹⁶⁶ werden. Eine Art

⁹⁶⁰ Vgl. Morrisette, *Les romans*, S. 250; Nowak, *Die Romane*, S. 305 f.

⁹⁶¹ Ebd., S. 302 (Kursiv im Original)).

⁹⁶² Vgl. dazu ausführlich ebd., S. 298-304. Dieser Argumentation ist allerdings zu entgegnen, dass gerade jene Protagonisten, welchen ein Ausbruch aus dem kommerziellen und verdinglichten System durchgehend fern liegt, nämlich Manneret und Lady Ava, letztlich ein endgültiger Tod ereilt.

⁹⁶³ Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 98 f.

⁹⁶⁴ „[...] qui figure au programme sous le nom de Lorraine B [...]“; ebd., S. 40. Offensichtlich handelt es sich um eine Anspielung auf die italienische Filmschauspielerin Sophia Loren.

⁹⁶⁵ Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 298 f.

⁹⁶⁶ Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 76.

Mittelstellung nimmt die Variante Laureen ein, die orthographisch der „Stammfassung“ Lauren, phonetisch jedoch dem Künstlernamen Loraine ähnlicher ist und das an dieser Textstelle implizierte Überlaufen von Sittsamkeit, Fleiß und Zurückhaltung zu den Ausschweifungen des Bordelllebens⁹⁶⁷ markieren kann.

Als weiterer Protagonist, wenn auch mit eingeschränkter Präsenz, kann letztlich noch Laurens (ehemaliger) Verlobter **Marchat** gesehen werden, dessen Nachname in allen Schreibweisen geradezu aufdringlich auf seinen kolportierten Hauptberuf im Handel verweist⁹⁶⁸. Im Übrigen unterliegt auch dieser Name verschiedenen morphologischen oder phonetischen Abwandlungen. Der Einsatz der Varianten mit grammatikalisch aktiver oder passiver Endung (Marchat/Marchand/Marchant) erfolgt hier offensichtlich eher wahllos, ohne versteckten oder impliziten Konnex zur jeweils aktuellen Konstellation. Immerhin scheint sich die Rolle des holländischen Geschäftsmannes konstant durch das Geschehen zu ziehen, mag Marchat sich auch nebenbei als Bildhauer oder Maler betätigen⁹⁶⁹. Obwohl er sich in der Regel nicht als Schauspieler auf Theaterbühnen herumtreibt, trägt auch er – vielleicht gerade zur Kompensation – einen sogar unverändert von einem Theaterfachmann⁹⁷⁰ entlehnten Künstlernamen. Nowak sieht in ihm eine Art zeitgenössischen Anti-Helden, der seinen materialistisch inspirierten Nachnamen offensichtlich zu Unrecht trägt: Marchat, der bei Lauren um menschliche, echte Zuneigung wirbt und Prostituierten Geld ohne Gegenleistung gibt, lehne sich nämlich zu sehr gegen die Gesetzmäßigkeiten des auf Geschäftsbeziehungen beschränkten Gesellschaftssystems auf⁹⁷¹. Folglich kann er im Gegensatz zu seinem Rivalen Johnson den Roman auch nicht überleben⁹⁷²; mit einer wenig rühmlichen Selbstmordepisode wird er aus dem Geschehen entfernt.

⁹⁶⁷ „A partir de ce jour-là, Laureen changea, complètement de vie et presque de caractère [...]“; ebd., S. 117.

⁹⁶⁸ Siehe auch die oben angesprochenen Namensvarianten des nebenberuflichen Bildhauers Johnson.

⁹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 134.

⁹⁷⁰ Hier wird offenbar auf den französischen Theaterkomödianten und Regisseur Jean Marchat (1902-1966) Bezug genommen. Ricardou sieht dadurch auch komödiantische Eigenschaften dieser Figur hervorgehoben. Vgl. Ricardou in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 120. Auch Nowak beschreibt Marchat als einen Akteur mit parodistischen Zügen, dessen Aktionen sich an der Lächerlichkeitsgrenze bewegen. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 294.

⁹⁷¹ Vgl. ebd., S. 294 f. (inkl. Fn. 223, 225). Nowak betont hier auch, dass der Anspruch auf Menschlichkeit in einer entfremdeten Gesellschaft nicht (als Handlungsschwerpunkt) facettenreich problematisiert, sondern gleich gänzlich abgewertet wird.

⁹⁷² Marchat, Johnson und Manneret repräsentieren sowohl drei männliche Alters- oder Lebensstadien als auch unterschiedliche Stadien der Anpassung an das Regime des Materialismus und der Inauthentizität. Vgl. ebd., S. 304-307.

2.2.2 Nebendarsteller, Statisten und Figurenkollektive

In *La maison* als einem typischen „roman sémiologique“ der Spätphase ist eine bereits aus *La jalousie* bekannte Figurenopposition zu erkennen: Auch hier stehen ein paar als Protagonisten in den Vordergrund gerückte Vertreter einer „weiße[n] elitären Minderheit“⁹⁷³ persönlich kaum fassbaren Angehörigen der exotischen einheimischen Bevölkerung eines Koloniallandes gegenüber. Die Beschreibung und Gewichtung dieser Romanpersonen zeigt die bereits bekannten Züge des kononialistischen Rassismus⁹⁷⁴: Während die leitenden Konstellationen stets von zumindest ansatzweise individualisierten Weißen beherrscht und belebt werden, übernehmen die äußerlich klischeehaft ausgestatteten Asiaten Komparsen- und Dekorbildfunktionen mit reduziertem Eigenleben. Zudem sind letztere meist nur durch einzelne Merkmale, wie wenig qualifizierte Berufe (Straßenkehrer, Straßenverkäufer, Rikscha-Läufer usw.) bzw. an Werke der Trivialliteratur erinnernde stereotype Eigennamen (Monsieur Tchang) oder Kleidungsstücke (geschlitztes Etuikleid, Pyjama, Chinesenhut) definiert⁹⁷⁵. Auch innerhalb des Personenspektrums der Blauen Villa herrscht eine gewisse Rangordnung⁹⁷⁶.

Auch im Mikrokosmos des fiktionalen asiatischen Kolonialgebiets agiert – quasi als Pendant zum leicht westlich orientierten, halbzivilisierten Boy des Plantagenhauses von *La jalousie* – ein zwischen den Fronten stehendes Bindeglied in Gestalt der eurasischen Dienerin **Kim**. Vor allem ihre überwiegend stummen Auftritte verleihen ihr insgesamt den Anschein einer Nebenfigur oder bloßen Statistin. Andererseits erweckt Kim gelegentlich auch den Eindruck einer Trägerin von „Schlüsselwissen“ zur (freilich nie realisierten) Auflösung eines oder mehrerer Haupthandlungsstränge, weshalb mancher Leser sie vielleicht als Hauptperson⁹⁷⁷ klassifiziert. Auf einen etwas höheren Status in der Figurenriege verweisen auch ihre persönlichen Kontakte

⁹⁷³ Nowak, *Die Romane*, S. 290. Diese soeben unter Pkt. 2.2.1. vorgestellten Protagonisten können natürlich auch kleinere Parts in Nebenhandlungssträngen bzw. von anderen Figuren dominierten Hauptsequenzen übernehmen. Vgl. dazu auch Morrisette, *Les romans*, S. 251.

⁹⁷⁴ Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 292.

⁹⁷⁵ Die asiatischen Akteure dienen damit vor allem der Ergänzung des (ebenso stereotyp gestalteten) unbelebten Dekors. Vgl. ebd., S. 254-259 (inkl. Fn. 81).

⁹⁷⁶ Lady Ava repräsentiert dort die Spitze der (kolonialistischen) Machthierarchie, während die übrigen Mitglieder der weißen Salongesellschaft in der Mitte und die abhängigen (eurasischen/asiatischen wie auch europäischen) Prostituierten und sonstigen Bediensteten am unteren Ende stehen. Abgesehen davon unterliegen die dortigen Figuren oder Figurenkategorien einer geregelten Zuordnung zu bestimmten Geschoßen oder sonstigen örtliche Bereichen. Vgl. ebd., S. 292 f., 252 f.

⁹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 255, 257 f.

mit dem berühmten Edouard Manneret, den sie in Begleitung eines großen (mit ihr in Symbiose verbundenen) Hundes aufsucht, um im Auftrag ihrer Herrin Lady Ava einen Drogendeal oder ein sonstiges illegales Geschäft abzuwickeln⁹⁷⁸. Versteht man den Tatort, ein mysteriöses Haus mit engem Stiegenaufgang (alternativ zur blauen Villa) als zweite, vom französischen Originaltitel jedenfalls auch gedeckte „maison de rendez-vous“, würde Kim sogar zu einer impliziten Titelheldin. Mit Manneret ist sie womöglich auch familiär verbunden, hat dieser doch mit einer einheimischen Frau Zwillingstöchter und Kim eine im Text lange verborgen gehaltene Doppelgängerin, die erst gegen Ende als **Lucky** vorgestellt wird⁹⁷⁹. Ferner fungiert Kim als klare literaturtheoretische Botin des späten Nouveau Roman, indem sie bei ihrer Flucht aus dem besagten Stiegenhaus wie nebenbei mittels *mise en abyme*⁹⁸⁰ den Verlauf des Romans spiegelt, an vielen anderen Stellen - markant wie niemand anderer - mit festem Schritt die Grenzen zwischen den Konstellationen durchbricht und wahllos von Episode zu Episode eilt⁹⁸¹. Sie illustriert auch die für den „roman sémiologique“ besonders charakteristischen strukturellen Metaphern als wesentlichen Faktor eines Strukturcodes, dessen Gültigkeitsbereich sich auf den konkreten Roman beschränkt. Der Mechanismus besteht darin, bestimmte Konstituenten von Konstellationen oder Szenen (Motive, Figuren, Bewegungen usw.) implizit als Auslöser bestimmter anderer Sequenzen zu definieren, die unabhängig davon ausgelöst werden, ob das Folgeelement nach logischen Maßstäben in den aktuellen Zusammenhang passt. Etwa erscheint sie etwa regelmäßig, sobald in *La maison* ein dekoriertes Schaufenster ins Sichtfeld rückt oder irgendwo Glas zerschellt, um wie ferngesteuert den Schauplatz der aktuellen Szene (einschließlich allfälliger Scherben, Abfälle und sonstiger Bodenbeläge) zu durchschreiten⁹⁸². Auch wenn Johnson an einem Ort ein Fahrzeug (eine Rikscha, ein Taxi oder ein Schiff) besteigt, kann davon ausgegangen werden, dass im näheren örtlichen sowie

⁹⁷⁸ Manneret verursacht hier die erste und einzige Trennung des unzertrennlichen Gespanns (Kim und Hund); das Haus wird in der Folge zum Schauplatz der Tötung Mannerets durch einen Hundebiss. Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 114 f.; siehe auch Pkt. 1.3.3.

⁹⁷⁹ Stellenweise wird der Prototyp der Figur Kim (mit abweichender Kleidungsfarbe) beschrieben und gleichzeitig angemerkt, dass es sich mutmaßlich um jene der jungen Eurasierinnen handle, die nicht Kim heiße. Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 50, 147. Hier kündigt sich bereits die im Nachfolgeroman *Projet* zelebrierte Verdoppelung und/oder Spaltung von Frauenfiguren an.

⁹⁸⁰ Siehe Pkt. 1.3.3.

⁹⁸¹ Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 28 f. u.v.m.

⁹⁸² Abgesehen von jenen ironisch konzipierten Stellen, an denen explizit auf die bereits erfolgte Schilderung dieser Sequenz hingewiesen und der Lauf der Dinge elliptisch abgebrochen wird. Vgl. ebd., S. 11, 47 ff., 59 u.v.m.

textuellen Umfeld Kim oder ihre Doppelgängerin mit dem Hund an der Leine auftauchen. Die Rekurrenz solcher eigens definierten „semantischen Links“ treibt die strukturelle Vernetzung des Romangefüges voran.

Zu erwähnen sind auch die von Nebendarstellern getragenen Figurenaufstellungen in thematisch miteinander verwandten statischen oder animierten Bildern, wie Formationen von Skulpturen bzw. Statuen, Gemälden oder Theaterszenen. Diese spiegeln nämlich nicht nur einzelne Szenen von *La maison*, sondern verweisen bereits, wenn auch in noch verhältnismäßig „harmloser“ Form, auf die im Nachfolgeroman *Projet* zelebrierte Degradierung der Frau zum wehrlosen Zielobjekt männlicher Aggression sowie auf die dort typischen Gewaltdynamiken zwischen männlichem Aggressor und weiblichem Aggressionsobjekt. Zu „sehen“ sind hier etwa angebundene, von Hunden bedrohte kindliche Japanerinnen (mutmaßliche Abbilder der illegal eingeschleppten japanischen Kindersklavin Kito) oder sonstige Frauen in vorwiegend passiven Positionen⁹⁸³. Eine Holzplastik, die ein an einen Baumstumpf gefesselteres Mädchen mit zeretztem Hemd in der Gewalt eines Tigers darstellt, bringt dabei auch das (in *Projet* explizit reanimierte) Thema des Voyeurismus ins Spiel, zumal der „chasseur“ in diesem künstlerischen Szenario als heimlicher Beobachter abseits steht und die Lenkstange eines Fahrrades, des „Markenzeichens“ Robbe-Grillet'scher Voyeure, umklammert⁹⁸⁴.

Das bereits in *La Jalousie* eingeführte Institut des anonymen Figurenkollektivs⁹⁸⁵ wird in der späten Romanphase weiterentwickelt. Lady Avas Gästeschar, bestehend aus Tänzern, Zuschauern und sonstigen nicht-asiatischen Besuchern, lässt zwar in ihrer Gesamtheit noch keine besondere Bedeutung erkennen, kann aber als Vorläuferin der revolutionären Organisation und Geheimgesellschaft von *Projet* gesehen werden, welche als wahre Urheberin des dortigen Geschehens ihre einzelnen Mitglieder wie ferngesteuerte Statisten erscheinen lassen wird. Ferner tritt im Tanzsalon der Blauen Villa wiederholt eine Dreiergruppe von Polizisten mit dem einzigen und gleichbleibenden Ziel auf den Plan, Edouard Mannerets Mörder zu verhaften, was mit der schlussendlichen Festnahme Johnsons auch gelingt. Auch diese mit mehreren uniformen Akteuren besetzte Aktanteneinheit steht nach Nowak für die Verdrängung der Einzelperson zu Gunsten der (offenbar effizienteren) „anonymen

⁹⁸³ Vgl. ebd., *La maison*, S. 36, 42, 72; Nowak, *Die Romane*, S. 275 ff.

⁹⁸⁴ Gleichzeitig erfolgt hier ein „Rückblick“ auf einen bereits aus dem Frühwerk bekannten Voyeur, den Handelsreisenden Mathias. Vgl. Robbe-Grillet, *La maison*, S. 20 f.; Deutsch, *Frauenbilder*, S. 42 f.

⁹⁸⁵ Vgl. die verschiedenen Formationen der Arbeiter auf der Knüppelholzbrücke; siehe Pkt. 2.1.4.

Macht der Überperson Gruppe“⁹⁸⁶. Bis zum endgültigen Akt der Verhaftung stehen die die Polizeibeamten von *La maison* allerdings ganz im Zeichen der bereits aus *Les gommés* bekannten Hilflosigkeit und Ineffizienz der fiktionalen Staatsgewalt - einem System, wo Ereignisse, „Ereignisberichte und detektivische Recherchen [...] völlig unverbunden nebeneinander im Raum [stehen]“⁹⁸⁷ und eine echte Wechselbeziehung zwischen Verbrechen und Polizeieinsatz nicht möglich scheint.

2.2.3 Die Berichter und (Geschichten-)Erzähler

Bezeichnend für den späten Nouveau Roman, der immer mehr dem Grundsatz „Form vor Inhalt“ bzw. „Schreiben vor Geschriebenem“ folgt, ist auch ein expliziteres Thematisieren des kunstschaftenden Erzählvorgangs selbst. In diesem Sinn werden nunmehr bestimmte - und unbestimmte - Figuren ausdrücklich als „narrateurs“ etikettiert und neben den erzählten Geschichten/Episoden bzw. Pseudo-Berichten aus Leben und Umfeld auch ihre Erzählmethoden zum Gegenstand des Romaninhalts⁹⁸⁸. In *La maison* kann man grob zwei Typen von Erzählerfiguren⁹⁸⁹ unterscheiden, die sich in ihrer Funktionsweise selbstverständlich auch überschneiden können:

Zur ersten Kategorie gehören Personen, deren jeweilige Rolle sich zumindest dem Anschein nach in einer Erzähler- oder Beobachterfunktion erschöpft; diese Funktion macht dann auch den wesentlichsten Bestandteil ihres „Figurenporträts“ aus. Bestes Beispiel ist der zumindest dem Anschein nach ausschließlich im Tanzsalon der blauen Villa aufhältige „narrateur“, jener **kleine dicke rotgesichtige Mann**, der immer wieder einen (mit ihm in textueller Symbiose⁹⁹⁰ verbundenen) großen eleganten Gast im schwarzen Smoking, mutmaßlich den Protagonisten Johnson, mit einer Art Reisebericht unterhält. Nebenbei und parallel erwachsen aus seinem

⁹⁸⁶ Nowak, *Die Romane*, S. 257. Das einzige Anzeichen einer (individualisierenden) Sonderstellung zeigt der Leutnant als Gruppensprecher. Im nachfolgenden *Projet* ist diese Aktantengruppe mit den Mitgliedern eines anonymen Sprengtrupps besetzt Vgl. ebd., S. 256 f.

⁹⁸⁷ Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 50.

⁹⁸⁸ Auch dies ist ein Unterfall der *mise en abyme*-Technik. Die strukturelle wie inhaltliche Spiegelung der die an Leserinstanz gerichteten (auf erster Ebene ablaufenden) Erzählung in Erzählungen von Figuren wird noch insofern verstärkt, als die unterschiedlichen Erzählebenen fließend ineinander übergehen.

⁹⁸⁹ Der Aspekt eines fiktiven, möglicherweise von sado-erotischen Phantasmen beeinflussten Autor-Ichs, dessen Ausgangspunkt die Forschung oft in den beiden pseudoinstruktiven Hinweisen zu Beginn von *La maison* sieht, bleibt hier wiederum außer Betracht. Vgl. dazu etwa Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 155 f.

⁹⁹⁰ Siehe Pkt. 1.3.3.

markanten Siegelring weitere Erzählstränge. In diesem Fall ist das Etikett „narrateur“ mit einigen wenigen individualisierenden - wenn auch variantenreich umschriebenen - physischen Attributen⁹⁹¹ verbunden und dadurch konstant ein und derselben Figur zugeordnet; eine darüber hinausgehende eigenständige Bedeutung lässt er weder erkennen noch erahnen⁹⁹². In dieselbe Kategorie fällt übrigens auch ein gerade in den Erzählungen des vorerwähnten Salongastes wiederkehrender **chinesischer Straßenkehrer**, der immer wieder den Rest einer Illustrierten aus dem Straßenrinnsal holt, mag er auch nicht als „narrateur“ bezeichnet werden und sogar durchgehend stumm bleiben⁹⁹³. Sein Auftritt hat nämlich den alleinigen Zweck, den Bildinhalt der gefundenen Zeitschrift zum Objekt seiner Beobachtungen zu machen und daraus wieder neue Handlungsstränge wachsen zu lassen. Die zugehörigen Textinformationen aus der Illustrierten müssen allerdings von einem beiläufig eingeschleusten „narrateur ‚supérieur‘“ (einer „übergeordneten Erzählinstanz“)⁹⁹⁴ ergänzt werden. Der Straßenkehrer ist nämlich Analphabet, während der weiße Salongast wiederum die chinesische Sprache nicht beherrscht und überdies die Bedeutung der abgedruckten landestypischen Buchstabencodes und Symbolbilder nicht kennt⁹⁹⁵. Somit sind stellenweise Einmischungen „allwissender“, außerhalb der Figurenwelt stehender Erzähler oder auch ganze Passagen im anonymen Er-Code keineswegs ausgeschlossen. Da die synergetische Textproduktion dieser explizit und implizit auf den Plan gerufenen Erzähler den Leser durch ihre fließenden Übergänge⁹⁹⁶ auch dazu bringt, logische Kriterien außer Acht zu lassen, sind solche (im Übermaß dargebotenen) kunstvollen Textkonstrukte wohl nur bei einer konzentrierten Zweitlektüre aufzudecken.

Als Figuren schwerer fassbar, insofern aber auch besonders interessant, erscheint die größere Gruppe der zahlreichen im Geschehen zirkulierenden **Ich-Erzähler**. Diese „Ichs“, die gerade in den Konstellationen ihres jeweiligen Auftritts grundsätzlich

⁹⁹¹ „un gros homme au teint rouge“, „[l]e personnage au visage congestionné, aux yeux injectés de sang“, „au petit homme rond et chauve, à la face congestionnée“ usw.; Robbe-Grillet, *La maison*, S. 10, 13, 58.

⁹⁹² Immerhin bleibt ihm das Privileg, als Erster das Hauptthema des Abends, nämlich den berühmten Edouard Manneret und sein Ableben erwähnt zu haben. Vgl. ebd., S. 34.

⁹⁹³ Vorübergehend kann er an den stumm beobachtenden Hausherrn aus *La jalousie* erinnern, allerdings mit dem wesentlichen Unterschied, dass der Straßenkehrer – konträr zu jenem – explizit in Szene gesetzt, dafür aber nur sporadisch präsent ist.

⁹⁹⁴ Morrisette, *Les romans*, S. 259; Nowak, *Die Romane*, S. 241.

⁹⁹⁵ Vgl. Nowak, ebd.

⁹⁹⁶ Nach Blüher entsteht dabei eine logisch unauflösbare „paradoxe Zirkelsituation“, in der handlungsinterne und handlungsexterne Ich-Erzähler einander ständig wechselseitig generieren. Vgl. Blüher in Blüher, *Robbe-Grillet*, S. 95.

anonym bleiben, sind nämlich – zumindest suggeriert das der Text – grundsätzlich konkreten Protagonisten oder Nebenfiguren zuzuordnen⁹⁹⁷. Eine solche Zuordnung scheitert allerdings in der Praxis daran, dass diese „Ichs“ meist spontan und willkürlich als Platzhalter für Figurennamen eintreten, die nur an anderen Textstellen und in anderen Zusammenhängen explizit genannt oder sonst offen gelegt werden. Der mutmaßliche Konnex zwischen dem „je“ und der mutmaßlich zugehörigen Figur wird dabei gerne über ein unbelebtes Objekt oder ein Motiv indiziert, etwa durch die beschädigte Polsterung einer Rikscha, in der ein „Ich“ gerade quer durch die Stadt reist⁹⁹⁸. Auch in diesem Fall wird die Verknüpfung des diskreten Passagiers mit dem Protagonisten Johnson, der bekanntlich in geheimer Mission versucht, in der Stadt das Lösegeld für Lauren aufzutreiben, an ganz anderer Stelle hergestellt⁹⁹⁹. Womöglich bietet auch die Textstruktur selbst einen entsprechenden Hinweis, indem von einem anonymen Passagier in einer zerschlagenen Rikscha abrupt zum kleinen dicken Erzähler in die blaue Villa „geschwenkt“ wird¹⁰⁰⁰. Dieser steht nämlich, wie bereits erörtert, ausgerechnet mit Johnson in textsymbiotischer Verbindung¹⁰⁰¹.

La maison als erster echter „roman sémiologique“ zeichnet sich somit jedenfalls durch das Wegfallen eines privilegierten Perspektiventrägers aus¹⁰⁰². Auch ein Innenleben bzw. ein leidenschaftlicher Antrieb bestimmter Protagonisten wird nicht mehr suggeriert, weshalb eine darauf gerichtete Figuren- oder Erzähleranalyse nicht zielführend ist. Auch ein sauberes Herausarbeiten verschiedener Erzählniveaus oder Ebenen der fiktionalen Wirklichkeit muss zwangsläufig scheitern, da diese bewusst als Spielball aller in Betracht kommenden Erzählinstanzen eingesetzt und damit für immer „ununterscheidbar vermischt“¹⁰⁰³ werden: So entrinne handelnde Figuren unangenehmen Konstellationen ganz einfach, indem sie scheinbar willkürlich zusammengewürfelte Szenarien generieren, in welchen sich die rezente Handlungssequenz spontan neu etablieren kann. Erzähler treten in ihren eigenen Erzählungen ohne weiteres als „dritte“ Personen auf, während im Hintergrund bereits

⁹⁹⁷ Vgl. auch Nowaks Erzählinstanzen- und Figurenschema, ebd., S. 257 f.

⁹⁹⁸ „**Ma main**, posée sur le coussin de molesquine rendu collant par la chaleur humide, rencontre à nouveau la déchirure triangulaire, par où s'échappe une touffe de crins moites.“; Robbe-Grillet, *La maison*, S. 37 (Hervorhebungen von mir).

⁹⁹⁹ „**Johnson** se décide à monter dans un pousse-pousse rouge, dont le coussin collant de molesquine laisse échapper son crin moisi par une déchirure en triangle;[...]“; ebd., S. 78 (Hervorhebung von mir).

¹⁰⁰⁰ Vgl. ebd., S. 13; Morrisette, *Les romans*, S. 254.

¹⁰⁰¹ Siehe Pkt. 1.3.3.

¹⁰⁰² Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 372.

¹⁰⁰³ Ebd.; Vgl. auch Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 158 f.

ein gleitender Übergang, ein „Weiterreichen“ des Erzählvorgangs an eine andere Figur oder abstrakte Erzählinstanz eingeleitet ist. Während innerhalb einzelner Erzählstränge durch Andeutung geheimnisvoller Vorgänge Spannung erzeugt wird, macht der insgesamt außer Kontrolle geratene Erzählvorgang ein Zusammensetzen von Handlungselementen zu einem sinnvollen Ganzen, eine Auflösung in jeder Hinsicht unmöglich. Die eigentliche Botschaft von *La maison* kann mit Nowak im Sieg des literarischen Kunstprodukts sowohl über die Fiktion als auch über den Tod bzw. die Endgültigkeit schlechthin gesehen werden: Mögen Erzähler auch irgendwann verstummen oder sterben – die Erzählung muss weitergehen!¹⁰⁰⁴

2.3 *Projet pour une révolution à New York* – Sadisten und Masochistinnen im Großstadtdschungel

2.3.1 Revolutionäre zwischen Masken und Lügen

Wie bereits mehrfach angekündigt, kann man den im Jahr 1970 erschienenen Roman *Projet* bei Beurteilung nach dem Kriterium des Textaufbaus als eine Art weiterentwickelte Fortsetzung seines Vorgängers *La maison* sehen. Die Romanfigur erscheint hier neben Gebäuden, Dekorobjekten (im weitesten Sinn), Handlungsfetzen und sonstigen Motiven im Grunde nur noch als eines von vielen Bausteinelementen innerhalb einer auf Formalästhetik konzentrierten textuellen Gesamtarchitektur¹⁰⁰⁵. In einer weiteren Aufweichung von Identitäten sowie einer wahlloser Durchmischung wechselseitig zugeschobener Erzählperspektiven manifestiert sich die fortschreitende Entwertung der Figur als Repräsentant des Individuums¹⁰⁰⁶. Auch wenn in der Fiktion zweifellos noch immer Personen vorhanden sind und als Akteure eingesetzt werden, lassen ihre Handlungen so gut wie keine Eigenmotivation mehr erkennen. Auch die Bedeutung der Zugehörigkeit zu einer (wenn auch „privilegierten“) Personengruppe relativiert sich insofern, als diese Mitgliedschaft sich in der Funktion austauschbarer, konformistischer „Erfüllungsgehilfen für anonyme Gruppen und Mächte“ oder ebenso „passive[r] und austauschbare[r] Opfer“¹⁰⁰⁷ erschöpft. Während *La maison* noch den Eindruck erweckt, dass zumindest seine Protagonisten eine grundsätzliche Konsistenz

¹⁰⁰⁴ Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 268 f., 314 f.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Morrisette, *Les romans*, S. 266 f.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 324.

¹⁰⁰⁷ Ebd.

aufweisen¹⁰⁰⁸, die nur gelegentlich zum Zweck der Erzeugung eines Pseudo-Spannungseffekts vor dem Leser verborgen werden soll, wird in *Projet* eine solche hintergründige Kontinuität in der Regel erst gar nicht suggeriert. Ebenso wie die fiktionale Welt der Postmoderne keinen Ausgangspunkt für das persönliche Empfinden einzelner Personen bietet und nicht mehr als deren Rahmen, Erklärung oder Rechtfertigung herangezogen werden kann, scheinen auch für die unmittelbare Konzipierung dieser Personen keine Rahmenbedingungen mehr zu gelten. Sie präsentieren sich hier entweder als platte Oberflächen¹⁰⁰⁹ oder reduziert auf den bildlichen Überrest einer Figur ohne jegliche ernstzunehmende Moral, Rechtfertigung, Botschaft oder Fähigkeit zur begründeten Argumentation¹⁰¹⁰. Auch die Kategorisierung einzelner Personen nach Kriterien wie Geschlecht, Alter oder ethnischer Herkunft erweist sich als unmöglich bzw. rein spekulativ.¹⁰¹¹ Eigennamen bieten endgültig keine Gewähr mehr für eine personelle Identität und bleiben auch sonst weitgehend ohne referentielle Funktion. Im anatomischen und organischen Bereich fördern Masken, Prothesen, künstliche Körperfüllungen und nicht zuletzt die (in den USA damals gerade populär werdende) explizit thematisierte plastische Chirurgie die Unkenntlichkeit ebenso wie die Verdinglichung der einzelnen Person¹⁰¹². Manche Forscher erkennen sogar dem ganzen Setting von *Projet*, dem fiktionalen New York als einem der bekanntesten „Vertreter“ amerikanischer Großstädte den Status einer Romanfigur zu, da diese Stadt personale Eigenschaften aufweise und dadurch das Romangeschehen wesentlich mitbeeinflusse¹⁰¹³. In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass die „übrigen“ Akteure, also die Einzelfiguren, anders als jene früherer oder vergleichbarer Werke¹⁰¹⁴ keinerlei Flucht- oder Reisetendenzen mehr zeigen und sich der Stadt New York durch dortiges

¹⁰⁰⁸ D.h. verschiedenen Namens-, Ausstattungs- und sonstigen Derivate gehören (unabhängig von der Art ihres Zustandekommens) grundsätzlich zum selben Figurenkörper.

¹⁰⁰⁹ Sozusagen als Extrem eines „flat character“ nach dem Konzept Forsters. Siehe Teil I 1. Kapitel.

¹⁰¹⁰ Vgl. Watkinson, *Cultures*, S. 77 f. Die Figurenanalyse stößt hier an deutliche Grenzen, da hierfür kaum Substanz vorhanden ist bzw. der Interpret noch mehr als zuvor Gefahr läuft, im Text Aspekte und Effekte sehen zu wollen, die schlichtweg nicht vorhanden sind.

¹⁰¹¹ Nelting sieht hier einen Bezug zu zeitgenössischen Ikonen (etwa David Bowie), die solche Tendenzen, etwa zum Transgender-Bereich, zumindest im Ansatz auch realiter verkörperten. Vgl. Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 98.

¹⁰¹² Vgl. ebd., S. 97 f. Im Ergebnis kreiert der Autor nur noch „areferentiell-variable Spielfiguren“, die er – in *Projet* verdeutlicht durch eine einschlägige *mise en abyme* – „aufs textualisierte Schachbrett schickt“; ebd., S. 101; Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 175 ff.

¹⁰¹³ Vgl. etwa Watkinson, *Cultures*, S. 61.

¹⁰¹⁴ Vgl. etwa *La Maison* mit seinem „getriebenen“ Protagonisten Johnson. Von Nelting liegt eine vergleichende Betrachtung der Stadtfiktionen *Projet* und *Les ruines de New York* von Raymond Jean vor. Vgl. Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 33 ff.

Verharren¹⁰¹⁵ und wahlloses „Ablaufen“ ihres Straßen- und U-Bahn-Netzwerks gänzlich unterordnen. In Anbetracht der gesteigerten Betonung romanesker Künstlichkeit mag es überraschen, dass die Ausstattung und Aktionsschemata der Figuren verhältnismäßig zeitgenössisch, also tendenziell realistisch (im traditionellen Sinn¹⁰¹⁶) ausfallen: Ebenso wie etwa schwarze Lederjacken die urbane Mode der USA der Siebzigerjahre dominierten, gehörten Verbrechen wie Brandstiftung oder U-Bahn-Kriminalität in amerikanischen Großstädten immer mehr zum aktuellen Tagesgeschehen¹⁰¹⁷. Ferner werden sozusagen als Hintergrunddekoration Bilder aus amerikanischen Filmen der Sechziger- und Siebzigerjahre, wie etwa verliebte Teenager-Paare auf dem Rücksitz großer Limousinen, inszeniert¹⁰¹⁸. Selbst die populär gewordene freundlich-gewinnende Mimik des im Jahr 1963 ermordeten US-Präsidenten John F. Kennedy wird in New York als Maske zum käuflichen Erwerb angeboten¹⁰¹⁹. Die vom Autor bereits bekannte Strategie der klischeehaften Ironisierung erscheint hier ebenso eingeflossen zu sein wie eine gewisse Faszination des Europäers vom Mythos „Amerika“.

Die Revolutionäre und „Titelhelden“ können als Mitglieder einer übergeordneten Gruppenorganisation, die das fiktionale New York mit ihrer Kriminalität geradezu durchdringt, und aufgrund ihrer durchgehenden und gleichmäßig verteilten Präsenz durchaus einen Protagonistenstatus beanspruchen. Bei näherer Betrachtung ist diese revolutionäre Gruppe im Wesentlichen als Gesamtspektrum stereotyper, jeweils nur einmal vorhandener und daher - wie in einem Comic - leicht voneinander abgrenzbarer Rollentypen einer trivial gestalteten Kriminalfiktion¹⁰²⁰ inszeniert. Hingegen werden die einzelnen Akteure, die diese Rollen an bestimmten Textstellen jeweils übernehmen, bedingt durch ihre im Text explizit angesprochenen Maskierungs-, Verkleidungs- und sonstigen Verschleierungsstrategien, nie wirklich fassbar, geschweige denn eindeutig identifizierbar. Während ein echtes Ziel der

¹⁰¹⁵ Vgl. ebd., S. 61.

¹⁰¹⁶ D.h. nicht im Sinn von Robbe-Grillet's „Nouveau Réalisme“.

¹⁰¹⁷ Vgl. Morrisette, *Les romans*, S. 295. Der Autor bezieht sich hier insbesondere auf Berichte zum damals aktuellen Tagesgeschehen.

¹⁰¹⁸ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 183.

¹⁰¹⁹ Zumindest wird das an einer Textstelle stark impliziert, auch wenn der Name, den der aktuelle Erzähler nach eigenen Angaben vergessen hat, selbst nicht fällt. Vgl. ebd., S. 52.

¹⁰²⁰ „der Detektiv“, „der kriminelle Wissenschaftler“, „der korrupte Arzt“, „der U-Bahn-Mörder“ usw. Sie verhalten sich somit ebenfalls besonders „flat“ i.S. Forsters. Siehe oben Fn. 167.

vordergründig minutiös geplanten „Revolution“¹⁰²¹ auf inhaltlicher Ebene im Dunklen und (entsprechend den Intentionen des „roman sémiologique“) auch völlig irrelevant bleibt, ist die kompromisslose Strategie der Wahl das in seinen Abläufen genau geregelte, oft pseudo-judiziell, pseudo-ethnisch oder in den bildenden und darstellenden Künsten¹⁰²² institutionalisierte Gewaltverbrechen am Lustobjekt Frau¹⁰²³. Die größte Tugend der Revolutionäre scheint in der Fähigkeit zu liegen, ihre vorwiegend sexuell orientierten Aggressionsimpulse jederzeit spontan abrufen zu können. Die Redewendung „Der Zweck heiligt die Mittel“ wird in dieser Revolution insofern ins Gegenteil verkehrt, als die organisierten Gewaltakte offenbar durch jeden beliebigen (und daher eben auch nicht zwingend zu erörternden) Zweck zu rechtfertigen sind. So scheinen sich die Gruppenmitglieder in ihren Rollen in einem „für sie undurchsichtigen szenischen Spiel ohne Finalität“¹⁰²⁴ zu bewegen, wobei sie sich zusammen mit ihrem Revolutionsprojekt widerstandslos von der „semiotischen ‚Wucherung‘“¹⁰²⁵ des Textes vereinnahmen lassen. Der Detektiv als traditionell etablierter Held der urbanen Fiktion, der schon im frühen *Les Gommés* abberufen wurde, wird nunmehr durch gruppenseitig dominierte und im undurchschaubaren Stadtlabyrinth ferngesteuerte Anti-Helden ersetzt¹⁰²⁶. Diese treten mitunter auch in kleineren Untergruppen (Kollektiven), etwa als Polizeipatrouille, Schauspielerensemble, Tanzquartett oder Sprengtrupp¹⁰²⁷ auf.

Im Chaos der heimlichen Rollenbesetzung sticht eine Figur in der Wahrnehmung des Lesers insofern hervor, als ihre „Identität“ verhältnismäßig stärker konzentriert

¹⁰²¹ Das zum Erscheinungszeitpunkt von *Projet* (zwei Jahre nach 1968) noch immer aktuelle „Revolutionsthema“ wird auch durch ein punktuellles Einstreuen von Begriffen mit Bezug zur historischen französische Revolution um 1789 („bourgeoisie“, „Robespierre“, „guillotine française“) gestützt; vgl. ebd., S. 153 f., 203. Auch die leitmotivisch wiederkehrende, von einem Schauspieler-Trio künstlerisch veranschaulichte asyndetische Schlagwortparole „le viol, l’incendie, le meurtre“ erinnert sehr an das Motto „liberté, égalité, fraternité“. Dass der vorliegende Roman wiederum und insbesondere auch das traditionelle Genre Roman revolutioniert, sollte sich nach den bisherigen Ausführungen von selbst verstehen. Watkinson sieht *Projet* überhaupt vielschichtiger und erkennt „plusieurs niveaux de signification littéral, théorique, métatextuel, psychologique et plus généralement culturel.“ Watkinson, *Cultures*, S. 106.

¹⁰²² Zu den inszenierten „Theatervorstellungen“ vgl. etwa Suleiman, *Subversive Intent*, S. 54 f.

¹⁰²³ Nelting sieht (gemeinsam mit anderen Literaturforschern) die Revolution von *Projet* auch als „Alibi zur Erlangung sadistischer ‚jouissance‘“; Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 138.

¹⁰²⁴ Ebd. S. 137.

¹⁰²⁵ Ebd.

¹⁰²⁶ Vgl. auch ebd., S. 76 (inkl. Fn. 61). Mit ihren von der Gruppenführung aufoktroierten (pseudo-) ideologischen Äußerungen fungieren die Revolutionäre auch nicht als Wortführer des Autors; den betreffenden Aussageinhalten ist – auch unter diesem Aspekt – keine ernsthafte Bedeutung beizumessen. Vgl. Morrisette, *Les romans*, S. 264.

¹⁰²⁷ Diese Einheiten bleiben in diesem späten Nouveau Roman frei von jeglicher Kontroverse mit (nunmehr in der Menge verschwundenen) Hauptpersonen. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 326 ff.

erscheint und auch ihrem individuellen „Schicksal“ – soweit man von einem solchen sprechen kann – mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird¹⁰²⁸. Es handelt sich dabei um die erste auftretende männliche Person, die wahlweise als **Wohnungsbesitzer**, **Bruder/Onkel** oder **Bewacher** der „ersten“ (16- bis 17-jährigen) „Laura“¹⁰²⁹ etikettiert werden kann¹⁰³⁰. Dass dieser besondere Protagonist im Text nicht einmal explizit¹⁰³¹ einen Namen zugewiesen erhält, ist insofern nicht von Bedeutung, als die vom Autor sonst verteilten Eigennamen („Ben Saïd“, „Laura“, „JR“ usw.) keineswegs der Identifizierung von Personen dienen und letztlich nicht mehr Bedeutung haben als jede beliebige im Geschehen kursierende Maske oder (Ver-)Kleidung. Ähnlich wie Lady Avas blaue Villa in „Hongkong“ bildet seine im fiktionalen Greenwich Village gelegene Wohnung bzw. das betreffende Wohnhaus im Szenengewirr einen (wenn auch weitaus weniger verlässlichen¹⁰³²) Fixpunkt in Form eines Ausgangs- und Rückkehrpunktes von Handlungs- bzw. Erzählsträngen, welche sich „draußen“ im semiotischen Chaos verlieren. Auch steckt er vermutlich hinter jenem Beobachter, der durch sein besonderes Interesse an der Auslage des Geschäftes für Masken und Ersatzkörperteile das Konzept des Autors zur Personenverschleierung und die Ausweglosigkeit einer traditionellen Figurenanalyse aufzeigt¹⁰³³. Letztlich handelt es sich um die einzige Person, der sich interpretativ ein letzter Rest eigenständiger Aktivität bzw. ein Ansatz menschlichen Innenlebens zuordnen lässt, vor allem, wenn gegen Ende impliziert wird, dass der Wohnungsbesitzer – ganz entgegen den Prinzipien der Revolution – die ihm in unbestimmter Weise nahestehende „Laura“ womöglich aus dem abbrennenden Haus rettet¹⁰³⁴.

Weniger durch seine Taten als durch seinen exotischen Namen fällt der Revolutionär **Ben Saïd** auf, der – es handelt sich vermutlich wieder um eine vom Autor ironisch überzeichnete *motivation du nom* im Sinn Hamons – wohl das klischeehafte Bild eines nahöstlichen Terroristen evozieren soll¹⁰³⁵. Ganz im Sinn des in *Projet*

¹⁰²⁸ Vgl. ebd., S. 325 f.

¹⁰²⁹ Siehe Pkt. 2.3.2.

¹⁰³⁰ Auf die von ihm sichtlich besonders gerne übernommene Rolle des „narrateur“ wird unter Pkt. 2.3.3 näher eingegangen.

¹⁰³¹ An manchen Stellen wird impliziert, dass er mit dem Mittelsmann N.G. Brown identisch sein könnte. Vgl. etwa Robbe-Grillet, *Projet*, S. 201.

¹⁰³² So wird dieser Anhaltspunkt deutlich seltener in Szene gesetzt als in *La maison* und erfolgt auch keine fixe Koppelung mit einem bestimmten Tagesabschnitt. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 341 f.

¹⁰³³ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 52 ff. Freilich wird an keiner Stelle des Textes bestätigt, dass die Romanpersonen tatsächlich Kunden solcher Läden sind.

¹⁰³⁴ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 214. Dass eine solche Aktion ihn nicht zum Helden des Nouveau Roman (und speziell nicht von *Projet*) macht, dürfte allerdings auf der Hand liegen.

¹⁰³⁵ Siehe Pkt. 2.2.1; vgl. Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 136.

allgegenwärtigen Doppelgängertums existiert die Rolle des Ben Saïd in zweifacher Ausführung, nämlich echt und gefälscht¹⁰³⁶. Die dadurch allenfalls evozierte Spannung wird an jener Textstelle ad absurdum geführt, wo der Leser erfährt, dass es sich bei diesem Namen (auf der Ebene der fiktionalen Realität) ohnedies nur um ein Alias handelt, das die Leserratte Laura von einer Nebenfigur ihres Romans zur Bezeichnung eines von ihr beobachteten Co-Akteurs übernommen hat.¹⁰³⁷ Den kleinsten gemeinsamen Nenner der Figur bzw. Rolle bildet – wenig überraschend – ein Objekt, nämlich ein Notizbuch mit abgewetztem Kunstlederdeckel, in das Ben Saïd als Geheimagent und beauftragter Dossierverantwortlicher der Revolution entweder in schwarzer Detektivkleidung vor dem Haus des „Wohnungsbesitzers“ oder im gelben unechten Kamelhaarmantel in der U-Bahn eifrig das aktuelle Geschehen notiert¹⁰³⁸. Als ironisch-dramatischer Höhepunkt, sozusagen als scheinbare Lösung aller Wirrungen, wird die Selbstdemaskierung des mysteriösen „echten“ Ben Saïd inszeniert, der unter der schon im Vorfeld leicht verrutschten Maske eines kleinen kahlköpfigen und kurzsichtigen, dafür voyeuristisch veranlagten und vermeintlich auf diese Beobachterfunktion beschränkten Schlossers steckt¹⁰³⁹. Fast von selbst versteht sich aber, dass diese Demaskierung auf inhaltlicher Ebene ohne Bedeutung bleibt, zumal der enthüllte „echte“ Ben Saïd an keiner anderen Stelle des Romans hinreichend als Figur individualisiert oder etabliert wurde¹⁰⁴⁰. Folglich hat diese „Identifizierung“ keine Konsequenzen und wird die Handlung durch sie nicht bereichert.

Als genauso scheinknifflig - und ebenso frei von jeder inhaltlichen Konsequenz - erweist sich die augenscheinliche Schlüsselfunktion der geheimnisvollen Initiale „M“. In einer längeren, mehrfach durch andere Konstellationen unterbrochenen U-Bahn-Szene macht der Leser Bekanntschaft mit zwei einander äußerlich sehr ähnlichen

¹⁰³⁶ Hinweise auf Doppelgänger bietet neben der inhaltlichen Etikettierung der Figuren durch „Echtheitszertifikate“ (Ben Saïd) oder unterschiedliche Altersangaben (Laura) auch die Erzählstruktur, etwa durch spontane Wechsel der Perspektive oder der grammatikalischen Person.

¹⁰³⁷ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 121. Die Unterscheidung zwischen „vrai“ und „faux“ erscheint insofern müßig. Auf einer weiteren Ebene wäre überdies noch die aktuelle Besetzung der jeweiligen Rolle in Frage zu stellen, zumal sich jeder beliebige Akteur als „echter“ wie auch als „falscher“ Ben Saïd verkleiden und maskieren könnte.

¹⁰³⁸ Oft sind damit Übergänge zwischen fiktionaler Erzählung und fiktionaler Handlung verbunden, indem Textpassagen rückwirkend als Notizen Ben Saïds enthüllt werden. Gleichzeitig zeigt sich eine *mise en abyme* in Form des Textes im Text.

¹⁰³⁹ Vgl. ebd., S. 198. Zur Ausstattung dieses Voyeurs gehört auch das Fahrrad seines Vorgängers Mathias aus dem betreffenden Frühwerksroman.

¹⁰⁴⁰ Abgesehen davon könnte die scheinbar enthüllte Person wieder eine Maske tragen. Vgl. dazu auch Nowak, *Die Romane*, S. 326.

Teenagerbrüdern, die gleiche Jacken mit den Initialen **M** bzw. **W** auf der Brusttasche tragen. Ihre Anführerin, die „dritte“ Laura, tritt in ihrer Gesellschaft überwiegend als androgyne, in teures Leder gekleidete Rockerbraut auf. Der Text impliziert zunächst an mehreren Stellen geheime Manöver der beiden Brüder, die dabei - wie in klischeehaften fiktionalen Zwillingszenarien - ihre jeweilige Identität verschleiern. So findet sich die aus der U-Bahnszene bekannte Laura später auf dem Rücksitz einer amerikanischen Buick-Limousine in den Armen eines vierzehnjährigen Jungen wieder, der auf seiner Brusttasche ein umgekehrtes „M“, also offenbar de facto ein „W“ trägt. Noch etwas später bemerkt eine Erzählerfigur, dass sie die Spur des jungen Marc-Antoine verloren hat, der eine gestohlene Strickjacke mit aufgestickter Initiale, vielleicht jener des Vornamens „William“ trage.¹⁰⁴¹ Ferner scheint das Bandenmitglied M im Verlauf der U-Bahn-Szene gelegentlich aus der Erzählung zu verschwinden. Gleichzeitig sieht ein im U-Bahn-Waggon positionierter Erzähler¹⁰⁴² einen weiß gekleideten, blutbefleckten Mann - nach Maßgabe der vorab etablierten Klischees einen Psychoanalytiker, Hausarzt und/oder Chirurgen - zusteigen, den sie als Dr. **Morgan** auf dem Weg in seine verborgene unterirdische Praxis identifiziert¹⁰⁴³. Damit wird angedeutet, dass es sich bei der zugestiegenen Person entweder um Bruder M in Verkleidung des Arztes Dr. Morgan handeln könnte, oder der „echte“ Dr. Morgan sich – umgekehrt – vorher in Verkleidung des Teenagers M unter die Jugendbande gemischt hatte. Diesen mit grausamen medizinischen Experimenten im Dienst der Revolution handelnden „meurtrier“, der gleichzeitig zum modernen US-Mythos der plastischen Chirurgie passt, kann man überdies als Pendant zum berühmten Edouard **Manneret** aus *La maison* sehen¹⁰⁴⁴. Als nur scheinbares Alter Ego des kriminellen Dr. Morgan erweist sich **M**, der „Vampire du Métropolitain“, der als höchst kriminell veranlagter Chef einer Polizeispitzeinheit des städtischen Ermittlungsdienstes und Inhaber eines Lehrstuhls für Sexualkriminologie an einer Art

¹⁰⁴¹ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 183, 204.

¹⁰⁴² Als erzählende Beobachter kommen hier vor allem Bruder W. oder der von der Bande belästigte oder bedrohte Ben Saïd im gelben Kamelhaarmantel in Betracht, die nach den Implikation des Textes womöglich auch eine homosexuelle Beziehung verbindet. Vgl. etwa Robbe-Grillet, *Projet*, S. 51, 147, 158.

¹⁰⁴³ Vgl. ebd., S. 138.

¹⁰⁴⁴ Hingegen kann im Wohnungsbesitzer, der vielleicht dem Mittelstand und (in der Revolutionshierarchie) der mittleren Führungsebene angehört, ein Pendant zu Johnson gesehen werden. Zu bemerken ist, dass Dr. Morgan im Vergleich zu seinem Vorgänger Manneret noch weiter an Individualität eingebüßt hat, da auch er nur nach Maßgabe des anonymen Gruppenkollektivs der Revolutionäre agiert. Ferner steht auch seine Identität nicht mit Sicherheit fest, hat er doch einen identisch maskierten Doppelgänger namens „Mahler“ oder „Müller“. Vgl. ebd., S. 190.

Abendschule für Revolutionäre vorgestellt wird. Kurz darauf wird er zur spontanen Erfindung einer verhörten Person degradiert, die diesen geisteskranken Kriminellen benötigt, um ihren Bericht auszuschnücken¹⁰⁴⁵. In seinen Szenen agiert dieser „Vampir“ meist als gefürchteter Massenmörder mit einer Vorliebe für Töchter von Wallstreet-Bankiers; eventuell schlüpft auch er in die Maske des Teenagers M¹⁰⁴⁶. Auch für ihn kommt ein pseudo-dramatischer Moment der Wahrheit zum (in textstruktureller Hinsicht) fulminanten Romanende, wo er letztlich – zur Bestürzung des Dr. Morgan – als nicht näher umschriebener „narrateur“ entlarvt wird¹⁰⁴⁷. Bereits an dieser Stelle kann festgehalten werden, dass die *Projet* zu Grunde liegenden Effekte mehr denn je mit traditionell geprägten Erwartungen des Romanlesers spielen, diese zerstören, aber gleichzeitig nur durch diese zur Geltung kommen. Die beim Leser latent geschürte Hoffnung auf Auflösung der Handlungsstränge ist nämlich nach wie vor ein bedeutender Faktor zur Erhaltung seiner Geduld und Aufmerksamkeit. Wie aus den vorangehenden Ausführungen ersichtlich ist, leisten die Revolutionäre von New York als Figuren hierzu einen nicht unerheblichen strategischen Beitrag.

2.3.2 Frauenfiguren – Leid und Lust im Zeichen der Revolution

Während die Revolutionäre als Anhänger eines exklusiven Männerbundes noch unterschiedliche, wenn auch stereotype, Rollenbilder verkörpern dürfen, ist den Frauen von *Projet* vordergründig nur eine einzige Funktion zugedacht, nämlich jene des passiven Gewaltopfers¹⁰⁴⁸. Diese Rolle ist grundsätzlich von allen Frauenfiguren bzw. von deren Hybriden oder auch verkleideten Co-Akteurinnen in unterschiedlichen, im Grunde aber nur geringfügig voneinander abweichenden

¹⁰⁴⁵ Vgl. ebd., S. 131, 144 f., 146, 213 f. Dr. Morgan und der Vampir treten wiederholt in denselben Sequenzen auf. Andererseits scheint nach den internen Regeln auch ein gleichzeitiges Erscheinen zweier Derivate desselben Figurenarchetypus möglich. Siehe dazu den Fall „JR“, Pkt. 2.3.2.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 130, 134.

¹⁰⁴⁷ Vgl. ebd., S. 213 f.; Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 93. Allenfalls wird damit gleichzeitig ein gefährliches Alter Ego des verhältnismäßig harmlos erscheinenden Wohnungsbesitzers offenbart, der vorher vor allem als „leading narrator“ etabliert wurde. Siehe Pkt. 2.3.3.

¹⁰⁴⁸ Vorübergehende Einsätze als Erzählerinnen im weiteren Sinn sind dadurch allerdings nicht ausgeschlossen; siehe Pkt. 2.3.3.

ritualisierten Szenen durchzuspielen, in welchen sie vergewaltigt und durch physische Gewalt und/oder Feuersbrünste zu Tode gefoltert werden¹⁰⁴⁹.

Gleichzeitig wird hierbei die im Spätwerk gängige Aufspaltung von Romanfiguren in eine unüberschaubare Anzahl von Hybriden durch eine Zerstückelung auf der körperlichen Ebene weiter voran getrieben¹⁰⁵⁰. Diese Zersetzungsprozesse, die auch die Prinzipien des Nouveau Roman illustrieren, bedürfen – ganz nach dem Sprichwort „Der Weg ist das Ziel“ – keiner ernsthaften Rechtfertigung. Einer endgültigen Beseitigung bestimmter Figuren kommt im Roman keine bzw. nur verschwindende Bedeutung zu. Insofern scheint es konsequent, dass jede beliebige zu Tode gefolterte Frau wahllos „wiederauferstehen“ und ihren früheren oder anderen Peinigern erneut zur Verfügung stehen kann. Paradoxerweise wird gerade durch das exzessive Foltern und Morden der im Geschehen grundsätzlich allgegenwärtige Tod in der Empfindung des Lesers nie wirklich zum belastenden Romanthema. Die Frauen von *Projet*, die in einem Altersspektrum vom Teenager bis zur Mittzwanzigerin angesiedelt sein dürften, werden durchwegs als auf die „Unterhaltung“ männlicher Aggressoren programmierte Marionetten dargestellt. Damit erfahren sie eine maximale Annäherung an den Status von Objekten, während ihr menschlicher Selbsterhaltungsdrang offenbar gegen Null tendiert¹⁰⁵¹. Diese objekthafte Passivität wird durch ein stereotypes, puppenhaftes Äußeres – Porzellanteint, langes blondes oder rotes Haar, große blaue Augen oder entsprechende „rassige“ Pendants – noch unterstrichen. Die klischeehafte Schönheit und die dadurch ausgelöste sexuelle Stimulation des jeweiligen Aggressors scheinen zum Grausamkeitslevel seiner brutalen Gegenreaktion in einem direkt-proportionalen Verhältnis zu stehen¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁹ Nach dem durch die Farbe Rot verkörperten Prinzip „le viol, l’incendie, le meurtre“. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 38. Ein entsprechender Ansatz zeigte sich schon in der Blauen Villa von *La maison*, wo (noch vergleichsweise harmlose) Männerfantasien um die punktuelle Folterung schöner junger Frauen) inszeniert wurden.

¹⁰⁵⁰ Vgl. dazu auch Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 116 ff.

¹⁰⁵¹ Carola Deutsch hat in ihrer Studie Aspekte herausgearbeitet, welche die Frauen aus *Projet* und weiteren Werken Robbe-Grilletts in einem etwas anderen Licht erscheinen lassen und aus mutmaßlich wehrlosen stereotypen Opfern eine „eigenständige literarische Figuren mit systemgefährdender Dimension“ und subversiver Funktion machen. Deutsch, *Frauenbilder*, S. 84. Das höflich ergebene, doch unnahbare Repräsentationslächeln, ihre Abgebrühtheit und die Nichteinhaltung des in der Organisation herrschenden Sprach- und Normenkanons werden dabei zu einem Ausdruck des Widerstandes gegen die Vereinnahmung durch den Mann, der der Frau Freiräume eröffnet und sie in gewisser Hinsicht unangreifbar und überlegen macht. Vgl. ebd., S. 36 ff; 86 f.

¹⁰⁵² Vgl. Suleiman, *Subversive Intent*, S. 64 f.

Stellenweise erfolgt die Präsentation der Frau und ihrer inszenierten Leiden mit einer situationsbezogen unpassenden und daher beim Leser Unbehagen erzeugenden Wortwahl. Beispielsweise werden in die aus dem Blickwinkel eines männlichen Beobachters geschilderten brutalen Folderszenarien oder in dessen Aggressionsfantasien übertrieben sachlich, verharmlosend oder positiv wirkende Adjektive und Adverbien eingestreut¹⁰⁵³. Ebenso irritierend erscheint die gelassene, fast schon lässige Einstellung der Protagonistinnen gegenüber ihren eigenen grausamen, jedoch durchaus gewohnten Schicksalen, etwa, wenn die Luxusprostituierte JR von erfahrungsgemäß „lästigen“ und „verunstaltenden“ Vergewaltigungen und Misshandlungen im U-Bahn-Schacht berichtet¹⁰⁵⁴. Die Aggressoren nehmen die misshandelten weiblichen Opfer zudem regelmäßig in einem gleichermaßen von Schmerz und sexueller Ekstase beherrschten Zustand wahr, was ihren eigenen Erregungszustand noch verstärkt¹⁰⁵⁵. Die weiblichen Geschlechtsmerkmale (Brüste und Intimbereich) der jeweils involvierten Frauengestalten werden regelmäßig besonders hervorgehoben und in Szene gesetzt¹⁰⁵⁶, wodurch ihnen – im Sinn einer Reduktion der Frau auf den sexuellen Gebrauchs- oder Tauschwert – mehr Bedeutung verliehen wird als der Figur in ihrer Gesamtheit. So findet sich etwa auf Dr. Morgans Schreibtisch eine detaillierte Zeichnung des weiblichen Genitals, dem zentralen Fokus seiner „ärztlichen Behandlungen“. Neben klassischen, meist von Gewaltfantasien inspirierten Auftritten

¹⁰⁵³ „L'idée [...] de la belle morte qu'on pourrait **composer** avec cette **splendide** chair blanche.“; Robbe-Grillet, *Projet*, S. 75; „[...] on pourra d'abord, pour **des raisons purement plastiques**, faire couler un peu de sang sur ces fesses blanches.“; ebd., S. 99; „La victime, encore agitée **de contorsions charmantes** [...] des deux pieds qui paraissent avoir été mutilés **avec application** [...]“; ebd., S. 185 (Hervorhebungen von mir).

¹⁰⁵⁴ „J'ai été violente moi-même **assez souvent** [...] C'est assez **ennuyeux** [...] meurtrit le corps d'une manière horrible, brise les membres et multiplie les blessures à tel point **qu'on est méconnaissable** en arrivant au terminus.“; ebd., S. 105 f. (Hervorhebungen von mir).

¹⁰⁵⁵ Deutsch sieht hier einen Ausdruck männlicher Fantasien über den heimlichen Wunsch der Frau nach Vergewaltigung. Vgl. Deutsch, *Frauenbilder*, S. 32. Ironisch überzeichnet wirkt hingegen das aktive Mitzählen der beobachteten Schmerzkrämpfe bzw. „multiplen Orgasmen“. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 197; Deutsch, *Frauenbilder*, S. 34.

¹⁰⁵⁶ Schon in *La maison* wird immer wieder ein leicht sado-erotisch konnotierter Fokus auf bestimmte Attribute des weiblichen Körpers (Nacken, leuchtende Haut, verrenkte Gliedmaßen, bildliche Darstellungen von Geschlechtsteilen) gelegt. Vgl. auch Morrisette, *Les romans*, S. 244 f. Entsprechende (wenn auch noch eher harmlose) Ansätze zeigen sich übrigens auch schon in *La jalousie*, wo der männliche Beobachter wiederholt A...s kunstvoller Frisur, ihre Körperhaltung, ihr Kleid u.ä. isoliert in den Fokus seiner Wahrnehmung rückt.

auf Covers von Pornomagazinen, Plakaten und dergleichen¹⁰⁵⁷ übernehmen die Frauen beispielsweise auch die Funktion einer Zielscheibe beim Preisschießen oder eines Sexspielzeugs in Form einer halblebendigen Schaufensterpuppe. Das weibliche Geschlecht hält als Spielautomaten-Münzschlitz Einzug in die Unterhaltungsbranche.¹⁰⁵⁸

Die erste von zwei omnipräsenten Protagonistinnen bzw. weiblichen Hauptarchetypen von *Projet* ist, wie der Leser schnell erkennen wird, eine junge Frau namens **Laura**, die sich von ihrer Namensschwester des Vorgängerwerks *La maison* in einem wesentlichen Punkt unterscheidet: Während die dort eingestreuten phonetischen oder morphologischen Namensvarianten der Protagonistin Lauren wie beiläufige Unstimmigkeiten in der jeweiligen (immer dieselbe Figur betreffenden) Erzählung anmuten, wird hier – umgekehrt – suggeriert, dass der phonetisch und morphologisch konstante Name **Laura** de facto an drei verschiedene, wenn auch in manchen Punkten ähnliche Frauengestalten vergeben ist¹⁰⁵⁹: Die **erste** auftretende Laura ist eine gute Bekannte oder auch potenzielle Verwandte¹⁰⁶⁰ des unter Punkt 2.3.1 beschriebenen „Wohnungsbesitzers“. Geboten werden vage oder alternativ pseudo-exakte Altersangaben (zwischen 16 und 17 Jahren; 16 ½ Jahre) und das stereotype Porträt einer anmutigen Kindfrau mit langem blondem Haar, großen Augen mit langen Wimpern, roten Lippen, zarter blasser Haut auf einem weiblich bis aufreizend gekleideten, feingliedrigen bis zerbrechlichen Körper und langen Beinen¹⁰⁶¹. Gefangen in der Wohnung im fiktionalen Greenwich Village steht sie unter der Bewachung ihres Bekannten oder Bruders, der immer wieder dorthin zurückkehrt, um sie vor seiner eigenen Organisation zu beschützen, und um sie mit den „gewöhnlichen Methoden“, nämlich durch (gegebenenfalls inzestuöse) körperliche Züchtigung, zu „beruhigen“¹⁰⁶². Daneben ist sie nach den Implikationen

¹⁰⁵⁷ Der pornografische oder gewaltvolle Inhalt wird durch verschiedene Formen serieller Reproduktion abgeschwächt. Indem diese Art der bildenden Kunst (ergänzt durch plakative Werbebotschaften) die Inhalte eher theatralisch als realistisch erscheinen lässt und damit ihre Tiefenwirkung unterbindet, kann sie auch dramatische oder verstörende Inhalte auf Distanz halten. Siehe dazu auch Watkins' Vergleiche der Bildbeschreibungen von *Projet* mit Werken des „Pop Art“. Vgl. Watkins, *Cultures*, S. 73 ff., 82 f.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 32 f.; 176 ff; Deutsch, *Frauenbilder*, S. 28.

¹⁰⁵⁹ Es ist daran zu erinnern, dass dem Figurennamen nach dem Konzept des Nouveau Roman sehr untergeordnete Bedeutung zukommt, weshalb die Vergabe unterschiedlicher Namen quasi ein Luxus bzw. unnötiger Aufwand wäre.

¹⁰⁶⁰ Allenfalls die jüngere Schwester. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 25, 83.

¹⁰⁶¹ Es handelt sich dabei um einzeln im Text verstreute Porträtmerkmale. Vgl. etwa ebd., S. 13, 15, 18, 27 f.

¹⁰⁶² Dementsprechend ist ihr knapper glänzender blassblauer Pullover auch am Halsausschnitt zerrissen. Vgl. ebd., S. 28.

des Textes auch bei einem Arzt, mutmaßlich beim berüchtigten Dr. Morgan, in Behandlung. Im Übrigen streift diese Laura barfuß durch die Wohnung, die gelegentlich in eine Art „Bibliothek, die sich aus Fiktionen zusammensetzt“¹⁰⁶³ zu münden scheint, und betrachtet ausgewählte Kriminalromane mit nur ihr vertrautem Inhalt¹⁰⁶⁴. Vom Fenster aus beobachtet sie sadistische „Blinde Kuh“-Spiele dunkelhäutiger Mädchen in einem benachbarten Schulhof oder den gegenüber dem Wohnhaus postierten, eifrig in sein Notizbuch schreibenden, von ihr „Ben Saïd“ getauften Detektiv oder Spion; ferner deutet sie einer Polizeiformation den vom Wohnungsbesitzer eingeschlagenen Weg zur U-Bahn. Bewandert im Smalltalk und ausgestattet mit genügsamen Interessen (Kriminalromane, Süßigkeiten, Parfums usw.) sowie der Fähigkeit, Emotionen gegenüber dem Hausherrn zu kontrollieren¹⁰⁶⁵, erscheint diese Laura wie ein Prototyp der in den zeitgenössischen Medien präsenten fügsamen und stets auf das Wohl ihres Mannes fokussierten amerikanischen (Ehe-)Frau¹⁰⁶⁶. Daneben steht sie in ihrer Abgeschlossenheit inmitten von New York Pate für „le grand paradoxe de la métropole contemporaine“¹⁰⁶⁷ – der das Verbrechen fördernden Unpersönlichkeit und Einsamkeit des Einzelnen unter Millionen von Menschen. An ihrer beim Zerschlagen von Fensterglas verletzten linken Hand, trägt sie ihr einziges Schmuckstück, einen schweren Silberring, der in Verbindung mit dem zersplitterten Glas an jenen des kleinen dicken rotgesichtigen Erzählers von *La maison* erinnert¹⁰⁶⁸. Laut explizitem Hinweis im Text soll er in weiterer Folge auch eine wichtige Bedeutung haben, die sich allerdings (für den inzwischen geschulten Leser wenig überraschend) nicht bewahrheitet¹⁰⁶⁹.

Die **zweite** Laura, zwischen 12 und 13 ½ Jahre alt, ist die entführte Tochter (bzw. Nichte und Stieftochter) eines jüdischen Bankiers namens Emmanuel Goldstücker, die in einer Wohnung in der fiktionalen Park Avenue eingesperrt ist. Noch kindlich, in Spangenschuhe aus schwarzem Lackleder und mit verzogenem Schmolmmund

¹⁰⁶³ Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 95.

¹⁰⁶⁴ Zumindest wird mehrmals angedeutet, dass diese Romane nicht zur offiziellen Büchersammlung gehören. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 84 f.

¹⁰⁶⁵ Indem sich die Emotionen in „ses yeux braves et craintifs“ wechselseitig aufheben. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 44.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Deutsch, *Frauenbilder*, S. 29.

¹⁰⁶⁷ Watkinson, *Cultures*, S. 62.

¹⁰⁶⁸ Dieser wird in seiner Erzählung immer wieder durch den Lärm eines auf dem Boden zersplitterten Sektglases unterbrochen.

¹⁰⁶⁹ „[...] seule la main gauche porte une gosse bague d'argent, dessinée avec tant de soin qu'elle doit jouer un rôle important dans l'histoire.“; Robbe-Grillet, *Projet*, S. 28. Vgl. auch Morrisette, *Les Romans*, S. 269 f.

präsentiert, konsumiert sie durch das Abspielen von Tonbändern und die Konsultation eines zweideutigen „Lexikons“ heimlich Pornografie¹⁰⁷⁰ und ärgert sie ihr neues „Kindermädchen“ JR. Wie ein anonym verhöörter Zeuge bereitwillig aussagt, ist sie zudem eine zwanghafte Lügnerin¹⁰⁷¹. Diese mädchenhafte, jedoch gleichzeitig frühreife Laura hat offenbar eine Verwandte bzw. Spielgefährtin, vermutlich aber wohl eher ein Alter Ego namens **Sara(h)** Goldstücker. Diese wird als weiblich-üppige Mestizin weißer, afrikanischer und indianischer Abstammung mit indigofarbenen Augen und glatten tiefschwarzen Haaren vorgestellt¹⁰⁷².

Im Lauf der Erzählstränge beginnen die beiden an unterschiedlichen Plätzen des fiktionalen New York gefangenen Lauras, sich aneinander anzugleichen bzw. miteinander zu verschwimmen. Beide zitieren aus demselben botanischen Spezialgebiet, das sie auf gleichartige Wiese pornografisch interpretieren¹⁰⁷³. Beide treten über Unterhaltungsmedien (einen Kriminalroman bzw. Tonbänder) mit der chaotischen Welt außerhalb ihrer Gefängnisse in Verbindung, wo auch sie Masken oder Verkleidungen anlegen und ihre Rollen - vom Leser unbemerkt - tauschen können. Hier kommt die **dritte**¹⁰⁷⁴ Laura ins Spiel: Diese etwa 14 bis 15 ½ Jahre alte Draufgängerin beginnt ihren Auftritt in Freiheit, und zwar als resolute, in teures schwarzes Leder gekleidete Anführerin einer dreiköpfigen Jugendbande, die sich die Zeit mit der Belästigung von U-Bahn-Passagieren (wie Ben Saïd) vertreibt. Ihr androgynes Äußeres und ihr eher männliches Verhalten erinnern an die gegen Anfang des Romans erwähnten anonymen Besucher einer unterirdischen Ladengalerie mit Spielhalle, die nur anhand der weiblichen (vielleicht aber nicht echten) Rundungen nach dem Geschlecht zu unterscheiden sind¹⁰⁷⁵. Trotz anfänglicher Verschleierung ihrer Weiblichkeit kann auch diese Laura letztlich dem unvermeidlichen Schicksal der Frauen von *Projet* nicht entkommen: Auf ihren Streifzügen gerät sie in die Fänge des berüchtigten Vampirs der U-Bahn oder des (verkleideten?) Dr. Morgan, der sie durch den Schacht hetzt und letztendlich in einem unterirdischen Forschungs- oder Ordinationsraum – nunmehr in einem

¹⁰⁷⁰ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 67 f.

¹⁰⁷¹ „[...] Et puis, de toute façon, elle ment sens arrêt. [...] Mais, pour une seule petite vérité, il y a des milliards de milliards de mensonges, alors c'est forcé, vous comprenez...“; Robbe-Grillet, *Projet*, S. 66.

¹⁰⁷² Sie steht damit – natürlich ebenfalls klischeehaft – für die Mischlingskultur Amerikas.

Vgl. Watkinson, *Cultures*, S. 57; Deutsch, *Frauenbilder*, S. 46.

¹⁰⁷³ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 68, 115 f.

¹⁰⁷⁴ Vgl. auch Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 92 f.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 30 ff.; Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 95 f.

würfelförmigen Raubtierkäfig eingesperrt – mit Hilfe einer aggressiven Ratte zu Tode foltert. Hier zeigen sich deutliche Schnittstellen zu ihren beiden Namensschwwestern: Zum einen verlagert sich die U-Bahn-Szene durch mehrere aufeinanderfolgende *glissements* in das Haus des „Wohnungsbesitzers“, wo die **erste** Laura (diesmal im Stiegenhaus) von einer Tür zur nächsten hetzt, während die besagte Ratte abwechselnd auf dem Boden des U-Bahn-Schachtes und auf den weißen Zimmerfliesen läuft. Ferner stehen die **dritte** und die **erste** Laura über einen gemeinsamen Bekannten in Verbindung, der als abscheulicher angloamerikanischer „Marc-Anthony“ gesiezt, als französischer „Marc-Antoine“ jedoch (hier von beiden) vertraulich geduzt und an das Feuerlegen erinnert wird¹⁰⁷⁶. Die im U-Bahn-Schacht „hingerichtete“ **dritte** Laura ist ebenso wie die **zweite** von klischeehaft vornehmer Herkunft¹⁰⁷⁷ und verkörpert, wenn auch in einer anderen Ausdrucksform, gemeinsam mit dieser den Typus des frechen frühreifen Mädchens. Ferner beobachtet die **zweite** Laura von ihrem Fenster in der Park Avenue aus eine Dreiergruppe bestehend aus zwei Männern und einer männlich gekleideten Frau¹⁰⁷⁸, somit ein Pendant zu jener Jugendbande, der auch ihre Namensschwester, die **dritte** Laura angehört. Auf dem Umschlag des Romans der **ersten** Laura scheint wiederum die Folderszene aus dem U-Bahn-Schacht als *mise en abyme* auf. Durch die Beschreibung des dortigen Opfers als Mestizin mit kupferfarbenem Teint und üppigem langem blauschwarzem Haar kommt wieder die - hier vermutlich als Sara(h) Goldstücker verkleidete - **zweite** Laura ins Spiel, die ebenfalls im unterirdischen Labor, diesmal aber von einer Giftspinne getötet wird usw.

Die zweite Protagonistin von *Projet* ist ein für Revolutionäre bestimmtes Luxus-Callgirl im Alter von 21 Jahren, das oft unter den Initialen **JR**, einem Pseudonym und kleinsten gemeinsamen Nenner von Namensderivaten (**Joan/Jean Robeson/Robertson**¹⁰⁷⁹) auftritt. Neben ihrer Arbeit für die im Dienst der Revolution tätige „Johnson Limited“ ist sie Studentin der Religionsgeschichte mit einem zusätzlichen Doppeldiplom in politischer Philosophie und Verbrechensästhetik¹⁰⁸⁰. Wenn sie in ihrer überheizten Wohnung in Harlem nur mit grünen High Heels und mit rosa Spitzenrüschen verzierten schwarzen halterlosen Strümpfen bekleidet, dafür mit

¹⁰⁷⁶ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 110, 116, 134.

¹⁰⁷⁷ Sie trägt teure Kleidung und spricht einen Cambridge-Akzent. Vgl. ebd., S. 107, 110.

¹⁰⁷⁸ Vgl. ebd., S. 71 f.

¹⁰⁷⁹ Diese erinnern der Art nach an die Namensvarianten von Johnson und Marchat aus *La maison*; wie dort verweisen sie grundsätzlich auf dieselbe Figur.

¹⁰⁸⁰ Vgl. ebd., S. 100 f.

einem zierlichen Goldkreuz um den Hals am Bügelbrett steht, dabei fragwürdige „Bildungsprogramme“ im Fernsehen verfolgt und durch grausame afrikanische Stammesrituale (bis zur Masturbation am Bügelbrett) sexuell erregt wird¹⁰⁸¹, verkörpert sie ein klischeehafte Männerfantasien bedienendes weibliches Multitalent, eine „Mischung aus Nutte, Heiliger und American housewife, aus triebhafter Sinnlichkeit, Frömmigkeit und Biederkeit“¹⁰⁸². Überwiegend erscheint JR aber - ganz nach dem Geschmack des durchschnittlichen fiktionalen Revolutionärs - als geheimnisvolle, aufreizend gekleidete Femme Fatale mit feuerrotem Haar, großen grünen Augen und einem ausgeprägten Hang zum Masochismus. Wir treffen sie erstmals auf ihrem Weg in die Wohnung in der Park Avenue mit Blick auf den Central Park¹⁰⁸³, wo sie aufgrund einer Stellenanzeige des alleinerziehenden Bankiers Goldstücker einen Nebenjob (vorgeblich) als Kindermädchen gefunden hat. Ebenso wie ihr Schützling, die zweite Laura, kommt auch sie mit einer einfachen ethischen Abstammung nicht aus. So behauptet diese als „sompueuse fille de race blanche“ eingeführte Dienstleisterin während ihrer späteren Vergewaltigung, eine „négresse de Porto-Rico“ zu sein, bevor sie noch später und passend zu ihren im Text verstreuten Körperattributen (rotes Haar, weiße Haut, blaue Augen) zur konkret etikettierten „Irlandaise Joan Robertson“ wird¹⁰⁸⁴. Ihre Stellung als Protagonistin kann, abgesehen von ihrer grundsätzlich starken Präsenz im Geschehen, aus zwei Aspekten auf textstruktureller bzw. inhaltlicher Ebene abgeleitet werden: Während JR sich mit der zweiten Laura in der Wohnung ihres Vaters unterhält, wirft letztere einen Blick hinunter in den Central Park und sieht dort, wie bereits weiter oben erwähnt, eine Gruppe von drei Personen, deren weibliches Mitglied ihr als eine Frau bekannt ist, die sich „Joan Robeson“, manchmal auch „Robertson“ nennt¹⁰⁸⁵. Dass zwei Derivate derselben Figur in derselben Szene auftreten (sofern man hier nicht von einer Verkleidung, eine weiteren Lüge Lauras oder einem abrupten Szenenwechsel ausgeht), ist selbst für *Projet* ungewöhnlich und qualifiziert JR als Heldin des späteren Nouveau Roman. Inhaltlich ist es JR, die in einer vom aktuellen

¹⁰⁸¹ Vgl. ebd., S. 78 ff.

¹⁰⁸² Deutsch, *Frauenbilder*, S. 34.

¹⁰⁸³ Diese Aussicht ist, wie in der Forschung betont wird, gemessen am realen New York nicht denkbar, da diese Wohnung auf der Höhe zwischen der 56. und der 57. Straße (also zu weit südlich) liegen soll. Vgl. etwa Nelting, *Alain Robbe-Grillet*, S. 65.

¹⁰⁸⁴ Robbe-Grillet, *Projet*, S. 57, 103, 188.

¹⁰⁸⁵ Vgl. ebd., S. 71 f.

Ich-Erzähler¹⁰⁸⁶ (mit sich selbst als personifizierter Spielfigur) in Eigenregie gespielten „Schachpartie“, dem klaren Höhepunkt aller Gewaltszenen, die Rolle des Opfers übernehmen „darf“. Ihre körperliche Konsistenz entwickelt dabei in den Augen des Beobachters ein Eigenleben und lässt sie ihren lustvollen Todeskampf in einem Stadium zwischen Mensch und Objekt als „lebende Schaufensterpuppe“ führen¹⁰⁸⁷. Die Episode „JR“ endet, offenbar zur abschließenden Feier ihrer herausragenden Stellung, mit einer Aufbahrung der besonderen Art, nämlich als Märtyrerin und „hostie du sacrifice“ auf einem Kirchenaltar im Untergrund von Harlem, wo ihr blutüberströmter Körper umrahmt von 12 gefolterten, zur Kreuzigung bestimmten Erstkommunikantinnen in kunstvoller Formation zur Schau gestellt wird¹⁰⁸⁸.

Da dieser späte Nouveau Roman „die Kategorien des Gleichen und des Anderen ohnehin nicht mehr auseinanderhält“¹⁰⁸⁹, erscheint auch eine strikte Abgrenzbarkeit zwischen Figuren weder erwünscht noch erforderlich. Ein Leser, der hier gewohnt intuitiv-detektivisch nach traditionellen Romanstrategien wie geheimnisvollen Doppelgänger-Figuren oder verheimlichten Identitäten sucht, deren fulminanter Höhepunkt in ihrer Auflösung liegt, tappt unweigerlich in eine Falle. Die Frauenfiguren von *Projet* zählen in dieser Hinsicht zu den anschaulichsten Beispielen.

2.3.3 „Le narrateur“ und seine Verhör

Die auf der inhaltlichen Fiktionsebene von *La maison* etablierte Tradition gesellschaftlicher Unterhaltung durch Geschichtenerzählen, Lebens- und Reiseberichte oder Salonratsch ist in *Projet* offensichtlich ausgestorben. Der Intention einer Steigerung der im Vorgängerwerk etablierten strukturellen Verwicklung scheint das neue Stilelement eines implizit designierten leitenden

¹⁰⁸⁶ Mutmaßlich handelt es sich um den „Wohnungsbesitzer“ in seiner Rolle als „leading narrator“; siehe Pkt. 2.3.3.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 175 ff. An dieser Textstelle kommt es übrigens wieder zu einer Pseudo-Enthüllung, wenn der Revolutionär und aktuelle Erzähler „je“ die auf dem „terrain vague“ vorgefundene Frauengestalt „sans peine“ als „JR en personne“ **identifiziert**, wurde doch im Vorfeld festgehalten, dass es sich bei diesen Initialen um ein Pseudonym handelt. Vgl. ebd., S. 176.

¹⁰⁸⁸ Vgl. ebd., S. 211 ff. Auch in *Projet* finden sich die seit dem Frühwerk bekannten begleitenden Gruppenkonstellationen von Statisten, und zwar – wie man an diesem Beispiel sieht – gerade auch auf der Opferseite. Ein weiteres Beispiel ist die von Laura beobachtete sechsköpfige Gruppe von farbigen Schulmädchen, die im Schulhof – wohl dem Lehrplan der Revolutionsbewegung entsprechend – eine schmerzhaft Variante von „colin-maillard“ spielen. Vgl. ebd., S. 119 f.; Nowak, *Die Romane*, S. 327 f.

¹⁰⁸⁹ Ebd. S. 325.

Erzählers¹⁰⁹⁰ zu widersprechen. Dieser erweckt nämlich auf den ersten Blick den Eindruck, über weite Strecken Perspektiventräger zu sein und aus seinen (überwiegend in der ersten Person wiedergegebenen) Wahrnehmungen weitere Personen und Handlungsstränge erwachsen zu lassen, sohin als roter Faden ordnend in das Szenengewirr einzugreifen. Die Markierung einer tragenden Erzählerrolle dieses ersten „je“ erfolgt gleich zu Beginn des Romans, wo es einleitend in einer Betrachtung der verschlungenen Holzmaserung¹⁰⁹¹ seiner Wohnungstür versinkt und daraus einen Prototyp weiterer Handlungssequenzen, nämlich die Szene einer gefesselten und geknebelten, der Gewalt männlicher Aggressoren ausgelieferten jungen Frau erwachsen lässt¹⁰⁹². Ferner suggeriert der Text von Anfang an, dass hinter dieser mutmaßlichen Haupterzählinstanz ein Protagonist, nämlich der unter Punkt 2.3.1 besprochenen „Wohnungsbesitzer“ aus Greenwich Village steckt. Beim Leser wird daher unbewusst (und insbesondere durch den bestimmten Artikel „le“) der Eindruck erweckt, dass der im Text verbreitete Platzhalter „le narrateur“ schlichtweg als Alias für den nicht genannten Namen dieses männlichen Hauptakteurs eingesetzt ist, welchen eine andere Person gerade zum Gegenstand ihrer eigenen Erzählung bzw. Berichterstattung macht¹⁰⁹³. Aus dem Text heraus nachweisbar ist eine solche fixe Korrelation freilich nicht. Die Situation verkompliziert sich noch insofern, als die mutmaßliche Haupterzählerfigur dazu tendiert, ihr „je“ (und damit die Ich-Erzählung) wahllos und ohne wahrnehmbare Ankündigung an Co-Akteure, manchmal auch an mehrere andere Figuren hintereinander zu „verborgen“, bzw. sich unmotiviert aus soeben geschilderten Szenarien des Geschehens zurückzuziehen und das „je“ nach spontaner Entscheidung entweder mitzunehmen oder es einem anderen Akteur zu „hinterlassen“. Auch im letzteren Fall scheint der Protagonist jedoch mit dem „je“ (wie

¹⁰⁹⁰ Suleiman spricht von „the main narrative voice“; Suleiman, *Subversive Intent*, S. 41.

¹⁰⁹¹ Die Beschreibung ihrer Struktur ruft Erinnerungen an die verschlungene Frisur der Protagonistin A... aus *La Jalousie* hervor. In beiden Fällen handelt es sich um eine didaktische *mise en abyme*, die auch und insbesondere den Verlauf der Textstruktur spiegelt. Siehe Pkt. 1.3.3. und 1.5.

¹⁰⁹² Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 8 f.

¹⁰⁹³ Das vermutlich ironisch motivierte Paradoxon, dass eine Erzählerfigur gerade in einer Situation explizit als „narrateur“ bezeichnet wird, in der sie offensichtlich nicht selbst am Wort ist, wird etwas entschärft, indem der Text impliziert, dass Erzähler (punktuell) durchaus auch von sich selbst in der dritten Person sprechen können. Etwa sieht die zweite Laura vom Fenster aus „le narrateur“ in einer Dreiergruppe auf der Straße und setzt dann im Rahmen der Unterhaltung mit JR im Wohnungsinnen ihre eigenen Berichte fort. Diese „Erzählung“ scheint sich still und heimlich nach unten auf die Straße zu verlagern, wo der vorerwähnte „narrateur“ sie wieder an sich reißt: „Agacé par leur manège, **le narrateur – disons, je’, ça sera plus simple** – cherche longuement, un peu à l’écart [...]“; ebd., S. 73 (Hervorhebungen von mir).

über ein Gummiband) „elastisch“ verbunden zu bleiben, um es sich zu einem beliebigen späteren Zeitpunkt wieder zurückholen zu können. Ferner folgt daraus, dass es im Text nicht „le narrateur“ schlechthin, sondern tatsächlich eine undurchschaubare Vielzahl von Erzählerrollen gibt¹⁰⁹⁴. Der „Wohnungsbesitzer“ als „leading narrator“ ist auch keineswegs in alle Erzählsequenzen involviert und zeichnet sich gegenüber den anderen Beteiligten auch nicht durch einen erkennbaren Wissensvorsprung aus. Die bereits unter Punkt 2.3.1 angesprochene Sinnfreiheit der dramatisch inszenierten Demaskierung des vermeintlichen M als „le narrateur“ resultiert somit nicht nur aus einer möglichen Mehrfachmaskierung der an dieser Stelle enthüllten Erzählerfigur, sondern auch aus dem Umstand, dass vermutlich jede Figur zumindest einmal an einer oder mehreren Textstellen als Erzähler fungiert hat.

Das in *La maison* verbreitete aktive Einreden auf identifizierbare oder anonyme Zuhörer wird in *Projet* quasi ins Gegenteil verkehrt und durch ein gewaltsames Herauslocken von vermeintlichen oder erfundenen „Tatsachenberichten“ in einer Reihe von Verhören („interrogatoires“)¹⁰⁹⁵ ersetzt. Der Aktant des „Verhörenden“ kann durch verschiedene Rollenbilder (Leiter der Revolution, Polizeibeamte, Richter, Literaturkritiker¹⁰⁹⁶ usw.) ausgestaltet sein; letztere sind wiederum flexibel mit unterschiedlichen Akteuren, d.h. mit allen möglichen verkleideten und maskierten Romanfiguren besetzbar. Gleiches gilt für den Aktanten des „Verhörten“. Dieser ist oft mit einer an der betreffenden Stelle nicht identifizierbaren Romanperson in ihrer Zusatzrolle als Erzählerfigur besetzt, die sich pro forma für ihr eigenes konfuse Erzählverhalten rechtfertigen muss. Erwähnenswert ist, dass es sich bei den „verhörten“ Personen sehr oft um Frauengestalten handelt, was vor allem auch daran

¹⁰⁹⁴ Die auf der Inhaltsebene agierenden Erzähler werden zudem wieder durch Medien - insbesondere Tonbänder spielen in *Projet* eine Rolle – ergänzt. Nowak sieht auch beliebig eingestreute, im Text selbst thematisierte Eingriffe des „Autor[s] als Gesamterzähler“. Vgl. Nowak, *Die Romane*, S. 370. In Anbetracht der ständigen Unsicherheit, von welcher Romanperson, von welcher Erzählinstanz oder von welchem Ort aus gerade etwas präsentiert wird, gehen Forscher auch (vereinfachend) davon aus, dass der ganze Text aus sich selbst heraus spreche. Vgl. etwa Wolf, *Une littérature*, S. 157.

¹⁰⁹⁵ Die *glissement*-Technik wird in der Regel auch grafisch, nämlich durch eine eher lockere Handhabung von Satzzeichen unterstützt. Anführungszeichen werden oft nur zur Eröffnung von Dialogen (nicht aber zur Schließung) gesetzt, die nachfolgenden Repliken durch Gedankenstriche eingeleitet. Durch die daraus resultierende fehlende Endbegrenzung von Aussagen und Dialogen können diese leichter in andere (Erzähl-)Sequenzen „auswuchern“.

¹⁰⁹⁶ Oft finden kurze Dialoge zwischen einer Erzählerstimme und einer hypothetischen Leseinstanz mit traditionellem Leseverhalten statt. Einzelne Dialogpartner können sich zu einem späteren Zeitpunkt als Romanpersonen entpuppen oder auf Dauer anonym bleiben. Vgl. Suleiman, *Subversive Intent*, S. 41; Nowak, *Die Romane*, S. 323.

zu erkennen ist, dass die betreffenden Befragungen mit den für die Organisation typischen, etablierten Gewalttritualen verbunden werden¹⁰⁹⁷. Diese Folter-Verhöre weisen in mehrfacher Hinsicht ironische Züge auf: Auf inhaltlicher Ebene haben sie de facto keinerlei Zweck oder Zielrichtung, zumal eine echte Auseinandersetzung mit den gelieferten Aussageinhalten oder eine Prüfung ihrer tatsächlichen Bezugnahme auf die gestellten Fragen nicht oder nur vorgeblich stattfindet, während offenkundiges Lügen nicht nur geduldet, sondern sogar erwünscht ist¹⁰⁹⁸. Auch akustisch nicht verständliche, oberflächliche oder rein tautologische Antworten werden von den Verhörenden durchaus als zufriedenstellend hingenommen¹⁰⁹⁹. Letztlich erweist sich jede beliebige Antwort als billiger Vorwand für eine noch brutaler fortgesetzte Folter, welche ihrerseits weder der Sanktion eines konkreten Verhaltens noch der Ermittlung von fiktionalen Sachverhalten dient. Die eigentliche Botschaft dieser durchwegs sinnbefreiten Frage-Antwort-Spiele scheint auch hier in den „ironische[n] Reflexionen und pseudo-kritische[n] Wertungen über die Gestaltung des Textes“¹¹⁰⁰ zu sein. Hinter dem scheinbar vehementen Anprangern inhaltlich, chronologisch und strukturell widersprüchlicher Aussagen steckt nämlich wieder ein implizites literaturtheoretisches Plädoyer für eine Aufgabe des traditionellen Erzähl- und Leseverhaltens und das revolutionäre Kunstverständnis des Nouveau Roman. Folglich müssen die mit weiblicher Stimme unter männlicher Kontrolle begonnenen Erzählungen (im weitesten Sinn) von Männerfiguren, hier insbesondere vom „leading narrator“, usurpiert werden, da diese auch das Recht zu erzählen und zu erfinden für sich beanspruchen¹¹⁰¹.

Auch außerhalb dieser in der Regel¹¹⁰² von männlichen Revolutionären dominierten Verhöre zeichnet sich *Projet* in jeder Hinsicht durch eine nachhaltig gestörte

¹⁰⁹⁷ Als Beispiel dienen etwa das lange Verhör der „dritten“ Laura aus der U-Bahn-Szene durch Dr. Morgan anlässlich ihrer Folterung in einem unterirdischen kubischen Praxisraum oder das Verhör der „Hausfrau“ JR durch einen falschen Polizisten, der sie von ihrer Verurteilung zum Tod benachrichtigt und sie anschließend in ihrer eigenen Wohnung vergewaltigt. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 150 ff.; 96 ff.; Morrisette, *Les romans*, S. 273 ff.

¹⁰⁹⁸ „Ne bougez pas tant, ou je vous attache tout de suite. Et arrangez-vous **pour inventer des faits précis et significatifs**“; Robbe-Grillet, *Projet*, S. 105 (Hervorhebungen von mir).

¹⁰⁹⁹ „[...] car je serai obligé de hausser au maximum le son du téléviseur, pour couvrir vos cris, **si bien que je ne comprendrai plus les réponses**“; ebd., S. 99 (Hervorhebungen von mir). Auch Lauras tautologische Erklärungen des Terminus „reprise“ („Ça signifie que l'on reprend une chose dont on avait interrompu le cours [...]“) sind einem Verhörer später als „des explications satisfaisantes“ in Erinnerung. Vgl. ebd., S. 157, 191.

¹¹⁰⁰ Nowak, *Die Romane*, S. 371.

¹¹⁰¹ Vgl. auch Suleiman, *Subversive Intent*, S. 66 f.

¹¹⁰² Daneben kommt es beispielsweise auch zu einem Verhör der zweiten Laura durch das „Kindermädchen“ JR. Vgl. Robbe-Grillet, *Projet*, S. 69 ff.

Kommunikation aus, die in ihrer Gesamtwirkung und Überzeichnung auch die vom Smalltalk dominierte inhaltsleere Kommunikation in einer Großstadtmetropole spiegelt. So reden Romanpersonen zwar auf der Strukturebene miteinander, auf der Signifikatsebene aber – vergleichbar mit Aufziehfiguren – einseitig ins Leere; ihre Äußerungen können und wollen weder von ihren Gesprächspartnern noch von ihnen selbst richtig erfasst werden. Selbst einfache Floskeln können infolge eines unpassenden oder exzessiven Gebrauchs ihre Funktion, das Aufrechterhalten höflicher Konversation, nicht mehr erfüllen. Als Endprodukt entsteht kein harmonisches Stimmgefüge, sondern eine Ansammlung von Einzelstimmen, die reden, aber sich nicht ausdrücken¹¹⁰³, daher zwangsläufig nicht zueinander passen und pausenlos semantische Widersprüchliche hervorrufen.¹¹⁰⁴ Paul Watzlawicks in der Regel bewährtes kommunikationstheoretisches Axiom, man könne „nicht nicht kommunizieren“¹¹⁰⁵, scheint in *Projet* auf eine neue Probe gestellt.

¹¹⁰³ Vgl. Watkinson, *Cultures*, S. 28 f. Folglich hat der Roman auch insgesamt keine nach außen gerichtete Aussage, er ist vielmehr „zentrifugal“ auf eine Sinnexplosion ausgerichtet“; Nowak, *Die Romane*, S. 374.

¹¹⁰⁴ Dieses verfehlte Miteinander der Romanpersonen wurde in der Forschung – unter anderem auch von mir selbst – mit Werken des niederländischen Grafikers M.C. Escher verglichen bzw. anhand dieser Bilder erläutert. So sind beispielsweise im Treppenhaus der Grafik „Relativität“ drei vertikal zueinander stehende und jeweils von Figuren mit angepasster Körperhaltung bevölkerte Oberflächen zu sehen; diese entsprechen mehr oder weniger drei verschiedenen Figurenperspektiven im späten Nouveau Roman: Obwohl die Personen auf demselben Bild gleichzeitig dieselbe Treppe benützen, können sie keine Verbindung zueinander herstellen, da ihre Standpunkte miteinander unvereinbar sind, etwa eine Durchgangstür vom anderen als Bodenluke wahrgenommen wird. Ebenso können Figuren von *Projet* die sich gemeinsam auf einem Teilschauplatz bewegen und dort scheinbar miteinander kommunizieren, mangels wechselseitigen Bezugs ihrer Standpunkte keinen Kontakt zueinander herstellen. Vgl. Escher, *Graphik*, S. 15; Ernst, *Der Zauberspiegel*, S. 47 f.; Ollram, *Dinge, Figuren, Konstellationen*, S. 80 f.

¹¹⁰⁵ Vgl. <http://www.paulwatzlawick.de/axiome.html> (24.9.2016).

3. KAPITEL: *LA MODIFICATION* - EIN KOPF VOLLER ABENTEU(R)ER

3.1 Ein Nouveau Roman in der Grauzone

Ebenso wie im Teil zum Surrealismus soll hier als Kontrast zum Werk des überwiegend als führend erachteten Vertreters Robbe-Grillet in Grundzügen noch ein Autor vorgestellt werden, dem die Forschung innerhalb der literarischen Strömung eine andere Position zuschreibt¹¹⁰⁶. Die Wahl fiel naheliegender Weise auf Michel Butor, den „traditionellsten (rasch ‚abtrünnigen‘) Schriftsteller innerhalb der Gruppe“¹¹⁰⁷ und – in Anbetracht des gegenständlichen Forschungsthemas „Romanfigur“ – auf *La modification* mit seinem allgegenwärtigen Protagonisten Léon, dessen kontinuierliche Verarbeitung seiner äußerst beengten Umgebung, eines unkomfortablen, physische Handlungen oder Aktivitäten auf ein Minimum beschränkenden Zugabteils voller Mitreisender, einen erst kürzlich gefassten revolutionären Lebensplan auf den Kopf stellt. Diesem Werk, das sich nicht nur als Nouveau Roman, sondern alternativ und mit etwas gutem Willen durchaus auch als (wenn auch nicht besonders ergiebige) traditionelle Erzählung rezipieren lässt¹¹⁰⁸, wird in der Literaturforschung mitunter ein gut geplanter Aufbau, dem „Dichter“ auch ein „gehöriges Maß an Psychologie“¹¹⁰⁹ bescheinigt. So wurde vom erst dreißigjährigen Autor Butor als Zentrum des Geschehens und Erzählmedium interessanter Weise ein bereits vom Alltagsleben geprägter und ernüchterter Mann im mittleren Lebensalter gewählt. Auch inhaltlich bedient sich *La modification* vor allem mit seiner immer wieder thematisierten, den Protagonisten Léon Delmont ganz offensichtlich psychisch belastenden Dreiecksbeziehung vordergründig aus dem Fundus klassischer Romane. Die Hauptfigur Léon wird, wie durchaus auch aus traditionellen Romanen bekannt, oft indirekt bzw. „rückwirkend“, dennoch stets hinreichend anschaulich als frustrierter Spießbürger in einer typischen Midlife-Crisis

¹¹⁰⁶ Siehe Teil II Pkt. 3.1 zur besonderen Prägung von Aragons Surrealismus.

¹¹⁰⁷ Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 25.

¹¹⁰⁸ „[...] parmi les nouveaux romans, *La Modification* est certainement un de ceux qui respecte le plus les ‚règles du genre‘“; van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 42.

¹¹⁰⁹ Pollmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 210. Dauer spricht von einer Darstellung, die sich wie ein psychologischer Roman lesen lasse, in dem die bürgerliche Ordnung siege und Leser wie Held die „ebenso ungefährliche wie genüßliche zartbittere Melancholie der Resignation“ bleibe; vgl. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 183. Freilich wäre eine traditionelle Lektüre – es handelt sich letztlich doch um einen von anderen Intentionen geleiteten Nouveau Roman – nicht wirklich lohnend.

porträtiert¹¹¹⁰. Die Intention dieses besonderen Nouveau Roman liegt jedoch keineswegs darin, ein psychologisches Drama zu inszenieren, bei dem es darum geht, den (Anti-)Helden Léon „an den Leser zu bringen“, ihn diesem als möglichst glaubwürdig zu verkaufen und den herkömmlichen verbindenden Pakt der Identifizierung zwischen Figur und Leser herzustellen; auch geht es nicht darum, Eheprobleme und ihre Ursachen thematisch in den Vordergrund zu rücken. Die „Abenteuer“ des Léon Delmont, die im Ergebnis nicht nur auf diese Romanperson beschränkt, sondern in einer größeren Dimension zu sehen sind und die vordergründig sentimentale „Fabel“ dienen letztlich nur als Ausgangspunkt für ein intellektuelles Abenteuer, dessen Held im Idealfall der Leser ist oder mit fortschreitender Lektüre werden soll¹¹¹¹. Eigentliches Thema des Romans ist die „modification“ in einem abstrakteren Sinn, die Wandlung als solche, die sich im konkreten Fall letztendlich als mehrschichtig und komplex erweist¹¹¹². Nicht zuletzt soll der Leser ebenso wie der Autor – hier zeigt sich die Maxime des Nouveau Roman in aller Deutlichkeit – seine überkommenen Vorstellungen vom Funktionieren eines Roman modifizieren¹¹¹³. Die Komponente Romanfigur wird dabei indirekt kommentiert, indem das Prozedere ihrer Kreation (und damit ihre Künstlichkeit) hervorgehoben statt verschleiert wird: Indem selbst die potenziellen Schicksale der unmittelbar greifbaren, im Zugabteil physisch präsenten Mitakteure Léons nur aus dessen eigenen Vorstellungen erwachsen und die Vorstellung von seinem eigenen Leben vorwiegend von Unsicherheit und Irrtum dominiert ist, wird diese Figur trotz ihrer starken Präsenz laufend zerstört und reorganisiert und eine sich scheinbar anbietende „fausse profondeur“¹¹¹⁴, die der Leser allenfalls auf sie zu projizieren versucht, unterbunden. In der Forschung wurden immer wieder Vergleiche zwischen Robbe-Grillet und Butor angestellt und Butors Werke oft an jenen des „Leitbildes“ Robbe-Grillet gemessen.¹¹¹⁵ Ein Vergleich von *La modification* mit dem im selben Jahr 1957 erschienenen *La jalousie* aus Robbe-Grillet's Frühwerkstrilogie, bietet sich schon deshalb an, weil beide Werke das klassische figurendominierte Romanthema

¹¹¹⁰ „[...] c'est l'histoire connue de l'homme entre deux âges et entre deux femmes [...]“; Lalande, *La modification*, S. 9.

¹¹¹¹ Vgl. Lalande, *La modification*, S. 64.

¹¹¹² Siehe Pkt. 3.2.

¹¹¹³ Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 289.

¹¹¹⁴ Ebd., S. 152.

¹¹¹⁵ Letzteres widerspricht übrigens den erklärten Intentionen der Nouveaux Romanciers, die immer wieder die Heterogenität ihrer Ansätze und den nicht vorhandenen Charakter einer literarischen Schule betonten.

der „Dreiecksgeschichte“ neu inszenieren. Während in der rudimentären „Fabel“ von *La Jalousie* eine Frau zwischen zwei Männern steht, steht (und fährt!) in *La modification* umgekehrt ein Mann sowohl emotional als auch örtlich zwischen zwei Frauen; die beiden erzählenden männlichen Protagonisten vertreiben sich, wenn grundsätzlich auch aus jeweils anderen Gründen, die Zeit mit impliziten oder direkteren „beredten“ Gedanken zum Thema Ehe, Ehebruch und Eifersucht¹¹¹⁶. Von den anderen Nouveaux Romanciers scheint sich Butor vor allem dadurch abzuheben, dass er, wenn auch letztlich mit veränderten Mitteln, grundsätzlich am Konzept der Darstellung im Sinn von Abbildung und Mimesis festhält¹¹¹⁷ und auch einer Verbindung zwischen Roman- und Lebenswirklichkeit im Weg des Symbolismus keineswegs abgeneigt scheint. Vielmehr können einzelne Dinge oder Konstellationen (etwa Léons genauer beschriebener Koffer als Indiz für Beruf, sozialen und finanziellen Status, persönliche Werte, Hobbies usw.) mit mehreren, einander allenfalls auch verstärkenden Bedeutungen derart überladen sein, dass ihr Symbolgehalt geradezu „übersättigt“ wirkt¹¹¹⁸. Beiden Autoren gemeinsam ist aber grundsätzlich ein jeweils über den Protagonisten hergestellter besonderer Bezug zur Welt der Dinge, bei welchem Objekte ausgehend von nachhaltigen (auf der Textebene insbesondere durch Wiederholungen zu Tage tretenden) Vorgängen bzw. Bewegungen im Inneren einer Person mit neuen Assoziationen gekoppelt und aufgeladen werden¹¹¹⁹. Insofern, nämlich unter dem Aspekt der Schlüsselfunktion als Vermittlerin zwischen Mensch und Objekt, bleibt die Figur in beiden Fällen als tragende Säule des Romans erhalten¹¹²⁰. Die in Rede stehenden Objekte sind in *La modification* typischerweise unscheinbare, im realen Alltag kaum bewusst

¹¹¹⁶ Vgl. Kuhn, *A la recherche*, S. 8, 172 f.

¹¹¹⁷ Vgl. van Rossum-Guyon in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 156. Die hier ins Zentrum gerückten Details unterstützen durchaus auch die Anschaulichkeit des Mikrokosmos „Zugabteil“ bzw. führt ihre Präsentation – anders als bei *La Jalousie* – nicht dazu, dass der vom Leser in der Regel angestrebte Nachvollzug eines Aufbaus der fiktionalen Umgebung im Keim erstickt wird.

¹¹¹⁸ Vgl. Kuhn, *A la recherche*, S. 68. Als Beispiel nennt die Autorin auch die „symbolische Überdeterminiertheit der Opposition Cécile-Henriette“; ebd., S. 70. Großen Symbolwert hat auch die Dreiecksverbindung zwischen der place du Panthéon, der avenue de l'opéra und der gare de Lyon, welche Léons „triangle moral“ (Familie, Arbeit und Freiheitsdrang) repräsentiert; vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 120. Bei Robbe-Grillet erweist sich die (nur punktuell vorkommende) Überladung eines Gegenstandes mit augenscheinlichem Symbolgehalt in der Regel als ironisches-didaktisches Stilmittel; von echter Relevanz sind bei ihm letztlich nur die ausschließlich innerhalb des Romans gültigen *supports*; siehe Pkt. 1.2.2.

¹¹¹⁹ Eine verzerrte, (im weitesten Sinn) leidenschaftlich motivierte Wahrnehmung und Interpretation einer grundsätzlich realistisch abbildbaren Dingwelt bringt „l'imaginaire dans le réel“ und verleiht dem neuen Realismus surrealistische Züge; vgl. Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 47; Butor zit. nach Höhnisch, ebd.

¹¹²⁰ Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 141 ff.

wahrgenommene Dinge (oder Teilaspekte wie Gerüche, Geräusche, Farben usw.), die auf die im Zentrum stehende Romanperson ohne mimetisch indizierte Zusammenhänge große Macht ausüben; diese Dinge - oft durch qualifizierende Adjektive und personennahe Verben künstlich mit Subjektivität ausgestattet - erscheinen mitunter geradezu „animées“.¹¹²¹ Wie individuell definierte Stimuli wirken sie auf die Gedankengänge des Protagonisten zurück und lösen bei ihm *modifizierende* Reflexionen über die eigene Situation aus. Bei der Art des Objekteinsatzes für die Konstituierung der Figur hat die Forschung ebenfalls Unterschiede zu Robbe-Grillet analysiert: In dessen Frühwerk (insbesondere in *Le voyeur* und *La jalousie*) entsteht die *support*-Funktion eines Gegenstandes bloß indirekt aus einer verstärkten Bewusstwerdung beim Protagonisten; dieser nimmt zwar grundsätzlich alles zur Kenntnis, was ihm unter die Augen kommt, setzt sich jedoch letztendlich mit einzelnen Gegenständen nie bewusst auseinander. Ob und auf welchem Weg ein Objekt mit einem *support*-Effekt versehen wurde, muss der Leser zur Gänze selbst erkennen; unmittelbar durch den Text belegt oder belegbar ist dies nicht.¹¹²² Hingegen liegt bei Butor ein Schwerpunkt in einer (wenn auch oft impliziten) Bewusstmachung, wie ein *support* oder Symbolgehalt eines Gegenstandes entsteht, sowie seiner weiteren Auswirkungen. Ein Grundgedanke besteht hier in der Einsicht, dass der Mensch unausweichlich durch die Dinge in seiner Umgebung konstituiert ist, die ihn „umlagern, ihn als Kleidung förmlich einhüllen“, denen er sich freiwillig oder zwangsläufig anvertraut.¹¹²³ Das Unglück des Menschen entsteht nun, wie an Léon anschaulich illustriert, zu einem wesentlichen Teil gerade dadurch, dass er dieser Objektwelt Symbolgehalte zuweist, von denen er sich dann in der Folge quälen lässt.¹¹²⁴ Während Robbe-Grillet die Beschreibung nutzt, um das Individuum aus den nicht für die Selbstdarstellung zu missbrauchenden Objekten zu vertreiben, werden letztere bei Butor zu Schlüsselattributen des menschlichen Bewusstseins und seiner Funktionsweise. Darüber hinaus werden von Butor die (insbesondere bildenden) Künste auf der Inhaltsebene von *La modification* allgegenwärtig und mit deutlicher Referenz zur

¹¹²¹ Vgl. ebd. S. 118.

¹¹²² Siehe Pkt. 1.2.2.

¹¹²³ Vgl. Pollmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 212 f.

¹¹²⁴ „Tout le malheur de l'homme vient de ce qu'il ajoute des symboles au spectacle des choses. C'est ce que dit Robbe-Grillet, c'est ce que dit Butor; le premier escamote les symboles, le second montre comment ils naissent et nous torturent.“; Lalande, *La modification*, S. 39 f.

realen Kunstgeschichte an unterschiedlichen Schauplätzen in Szene gesetzt¹¹²⁵; auch der Protagonist Léon erweist sich als leidenschaftlicher Kunstkenner und Hobby-Kunsthistoriker. Neben der Funktion als Lieferantin bildhafter Verweisungen und zu Léons Problematik passender Symbolismen¹¹²⁶ betont die Kunst mit ihrer starken vielfältigen Präsenz (als eine Art abstraktes „totum pro parte“) wohl auch die vom Nouveau Roman propagierte Schwerpunktsetzung bei der Form, die Neubewertung der Schriftstellerei als Kunsthandwerk.¹¹²⁷ In den Werken Robbe-Grillets, wo die Künste fast ausschließlich in abstrakten, inhaltsleeren bzw. nur mit Pseudoinhalten gefüllten Erscheinungsformen (Lied, Theaterstück, Skulptur, Roman im Roman usw.) zu Tage treten, illustrieren sie in erster Linie und auch nicht besonders subtil die strukturellen Aspekte des neuen Romans. Aber auch bei der Lektüre von *La modification* ist – trotz zahlreicher am Maßstab der Kunstgeschichte eruierbarer Referenzen zur Realität – nicht zu vergessen, dass Bezüge nicht nur und auch nicht in erster Linie außerhalb des Romans über kunstwissenschaftliche Quellen, sondern vor allem auch innerhalb desselben zu suchen sind, wo sie, allenfalls als *support* des Protagonisten, eine weitergehende Bedeutung erhalten¹¹²⁸. Schließlich beruht nach dem Konzept Butors auch die Erfassung der Welt durch den Menschen nicht ausschließlich auf einem unmittelbaren Erleben, sondern zu einem wesentlichen Teil auch auf Berichten im weitesten Sinn, zu welchen auch jede künstlerische Ausdrucksform zu zählen ist.¹¹²⁹ Insofern leistet der Nouveau Roman als besondere Berichtsform einen wesentlichen Beitrag zu einem als richtig erachteten Verständnis von Wirklichkeit.

3.2 Ein (Anti-)Held in Bewegung

Bei einer ersten Lektüre von *La modification* fällt in der Regel zunächst die ungewöhnliche autodiegetische Erzählung in der Höflichkeitsform der zweiten Person

¹¹²⁵ Sie findet sich nicht nur an (weitgehend den realen Pendants entsprechenden) öffentlichen Schauplätzen wie Museen mit zeitgenössischen Ausstellungen oder historischen Bauwerken, sondern auch in den Wohnungen von Léon und Cécile sowie in diversen Schaufenstern und Bars. Vgl. auch Kuhn, *A la recherche*, S. 54.

¹¹²⁶ Der Autor setzt hier oft auf die kulturelle Vorbildung des Lesers, um die verfolgten didaktischen Effekte voll zur Geltung zu bringen; vgl. Netzer, *Der Leser*, S. 58.

¹¹²⁷ „Le livre en question est un tout harmonieux et organisé, c'est une œuvre d'art.“; Lalande, *La modification*, S. 60. Ein guter Leser erkennt, dass es nicht primär um die Abenteuer des Protagonisten Léon, sondern um ein Erleben der Kategorie Roman als Kunstwerk nach Art der Konsumation von Lyrik oder Malerei geht.

¹¹²⁸ Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 286.

¹¹²⁹ Vgl. Netzer, *Der Leser*, S. 21.

auf. Die Hintergründe dieses „vous“, das im Text nur vereinzelt durch ein „je“ oder ein „il“ abgelöst wird, wurden vor allem in der Erzählforschung bereits ausführlich und unter verschiedensten Aspekten beleuchtet. Auf die betreffenden Abhandlungen soll an dieser Stelle nur verwiesen¹¹³⁰ und der Fokus wiederum auf die Figur Léon Delmont als solche gerichtet werden. Den mit dem Nouveau Roman bereits vertrauten Leser mag es zunächst überraschen, dass hier vom (bekannter Weise männlichen) Protagonisten ein verhältnismäßig detailliertes und mit durchschnittlicher Vorstellungskraft durchaus erfassbares physisches wie psychologisches Personenporträt gezeichnet wird, mag dieses auch nicht kompakt dargeboten, sondern in beiläufig erwähnte Merkmale und implizite Andeutungen zersplittert und über den ganzen Text verstreut sein¹¹³¹. Bei einer imaginären Zusammenschau dieser Fragmente ergibt sich folgendes, auf den ersten Blick eher banal anmutendes Figurenbild: Der von der ersten Zeile an physisch präsente Akteur¹¹³², der aufgrund seiner Omnipräsenz anscheinend (oder scheinbar¹¹³³) als einziger das Etikett „Protagonist“ verdient, ist ein dem zeitgenössischen Bürgertum angehöriger Franzose mittleren Alters¹¹³⁴, von Beruf Direktor der Pariser Niederlassung eines unter der Firma „Scabelli“ auftretenden italienischen Unternehmens in der Schreibmaschinenbranche; als passabel bezahlter höherer Angestellter hat er auf den Ruf seines Unternehmens zu achten, was unter anderem bedeutet, eigene moralische Unzulänglichkeiten (wie vor allem die Affäre mit seiner Geliebten Cécile) davon fern und am besten überhaupt geheim zu halten. Mit Léons Beruf sind regelmäßig längere, in der Regel komfortabel mit der Bahn zurückgelegte Geschäftsreisen¹¹³⁵ zwischen Paris und Rom verbunden. Die auf seinem Reisekoffer

¹¹³⁰ Vgl. u.a. Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 183 ff.; Kuhn, *A la recherche*, S. 81 ff.; Netzer, *Der Leser*, S. 75 ff.; Seidl, *La technique*, S. 46 ff.; Thiele, *Die Romane*, S. 118 ff.; van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 163 ff. Besonders hervorzuheben ist vielleicht der von Butor selbst vermittelte Gedanke, über das „vous“ eine Brücke von der Figur weg zur Innenwelt des Lesers herzustellen und die Botschaften des Romans umso deutlicher auf diesen wirken zu lassen; vgl. Butor, *Essais*, S. 80, 121 ff.

¹¹³¹ Vgl. auch Van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 142 f.; Lalande, *La modification*, S. 6.

¹¹³² Dies ändert freilich nichts daran, dass alle tatsächlich bedeutenden „Aktionen“ des Romangeschehens ausschließlich in seinem Kopf stattfinden.

¹¹³³ Siehe dazu Pkt. 3.4.

¹¹³⁴ Die Altersangabe versteckt sich in einer unbehaglichen Erinnerung an die kürzlich stattgefundene Geburtstagsfeier: „[...] soufflant avec conscience les quarante-cinq bougies [...]“; Butor, *La modification*, S. 36.

¹¹³⁵ Im detailreich untermalten Kontrast dazu steht die aktuell in geheimer Mission unternommene private Bahnreise im „stigmatisierten“ grünen Abteil der dritten Klasse; vgl. Lalande, *La modification*, S. 22.

angebrachte Initialen L. D.¹¹³⁶ „vervollständigen“ sich im Lauf der Erzählung zum französischen Allerweltsnamen „Léon Delmont“¹¹³⁷. Léon ist Vater von vier Kindern (zwei Buben und zwei Mädchen), deren Alter und Vornamen punktuell eingestreut werden, und seit etwa 20 Jahren¹¹³⁸ mit deren Mutter Henriette, einer ebenfalls im mittleren Lebensalter stehenden Frau, verheiratet. Die mittelständische, jedoch tendenziell wohlhabende Bürgerfamilie, die auch Hauspersonal beschäftigt¹¹³⁹, wohnt in einer guten Gegend von Paris, im vierten Stock eines Wohnhauses auf der fiktionalen „Place du Panthéon“ in der Nähe der Pariser Oper. Auch Léons persönliche Reiseausstattung und seine sonst erwähnten Habseligkeiten wie etwa hochwertig gearbeitete Kleidung, Ledergepäck und ein (in der damaligen Zeit wohl als höherklassig einzustufender) Citroën lassen – ebenso wie seine Privatwohnungsräume voller Kunstgegenstände – auf bürgerlichen Wohlstand schließen. Das Verhältnis zu der von ihm gegründeten Familie, Ehefrau wie Kindern¹¹⁴⁰, ist seit längerer Zeit angespannt. Seine langjährige Ehefrau Henriette empfindet und beschreibt er – wie indirekt auch sich selbst – als äußerlich und innerlich alternd und ermüdet von einem eintönigen Großstadt- und Sozialleben. Die Entscheidung für einen Neustart in ein freieres Leben scheiterte bislang auch an Léons herkunftsbedingtem Anhaften an Kirche und Katholizismus, während ein selbstmotiviertes inneres Bedürfnis, für seine Familie Verantwortung zu tragen, kaum spürbar wird¹¹⁴¹. Mit dieser physischen, charakterlichen und emotionalen Grundausrüstung fehlt es dem Protagonisten Léon grundsätzlich an nichts von dem, was eine traditionelle Romanfigur ausmacht, mag er im Vergleich mit klassischen Romanhelden auch eher „bien pâle“¹¹⁴² wirken. Den kleinen Rest an innerem Antrieb, der sich vor allem im konsequenten Hinterfragen der immer deutlicher

¹¹³⁶ Kuhn sieht diese in der Öffentlichkeit zur Schau getragenen Initialen u.a. als Anspielung auf die „Wichtigkeit und Scheinhaftigkeit alles Äußerer“ und - in ihrer namensreduzierenden Funktion – „Zeichen des beginnenden Verfalls“. Kuhn, *A la recherche*, S. 23. Der edle Reisekoffer als Initialenträger, der in Léons Erinnerung als Geburtstagsgeschenk enthüllt wird, unterstreicht wiederum Status und Beruf seines Besitzers.

¹¹³⁷ Die Information wird indirekt, nämlich über Gedanken an einen Telefonanruf der Ehefrau Henriette bzw. einen alten Schulaufsatz, transportiert; im ersten Fall wird nebenbei der Nachname, im zweiten auch der Vorname enthüllt. Vgl. Butor, *La modification*, S. 10, 62, 115; Thiele, *Die Romane*, S. 118.

¹¹³⁸ „[...] depuis près de vingt ans que vous vivez ensemble [...]“; Butor, *La modification*, S. 35.

¹¹³⁹ Zumindest eine Köchin wird namentlich erwähnt; vgl. Butor, *La modification*, S. 62.

¹¹⁴⁰ Neben der überdeutlichen Vermittlung des Frusts in der Ehe erfolgen etwa auch Anspielungen auf ein hölzernes und sogar spöttisches Gehabe seiner Kinder bei seiner Geburtstagsfeier oder den ihm schon bekannten „[l']air coupable et insolent“ seiner Söhne; vgl. ebd., S. 35, 78.

¹¹⁴¹ Insofern kommt Léon auch als (klischeehafter) Repräsentant der zeitgenössischen westlichen Kultur und damit auch als gemeinsamer Nenner des Autors und seiner Leserschaft in Betracht. Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 148 ff.

¹¹⁴² Ebd., S. 141.

wahrgenommenen eigenen Verfremdung äußert, scheint er im Wesentlichen aus zwei Quellen zu beziehen: Da ist zum einen sein ungebrochenes kunst- und kulturgeschichtliches Interesse, insbesondere im Zusammenhang mit großen europäischen Imperien wie dem alten römischen Reich, und zum anderen sein verzweifelter Bestreben, den eigenen Alterungsprozess in der subjektiven Empfindung zum Stillstand zu bringen oder ihn im Idealfall sogar umzukehren¹¹⁴³. Hier setzt auch die vordergründige Handlung von *La modification* an: Diese besteht streng genommen aus Momentaufnahmen einer von Léon inoffiziell, privat und daher ausnahmsweise in einem überfüllten unbequemen Zugabteil dritter Klasse zurückgelegten Reise von Paris nach Rom. Der Zweck dieser Reise soll diesmal nur darin bestehen, seiner in Rom lebenden jungen Geliebten Cécile einen Überraschungsbesuch abzustatten¹¹⁴⁴ und diese für ein gemeinsames Leben endgültig nach Paris zu holen, somit Léons eigene Lebensänderungspläne endlich in die Tat umzusetzen. Die - selbstredend ohne eine kirchlich und sozial stigmatisierende Ehescheidung - zu vollziehende Trennung von Henriette und der daran festgemachte Ausbruch aus dem beengenden „Netz von Strukturen“¹¹⁴⁵ ist zunächst ebenso beschlossene Sache wie die Integration Céciles in den Pariser Arbeitsmarkt, für welche er - von seinem Entschluss fest überzeugt - bereits vorgesorgt hat. Im krassen Gegensatz zum obsessionsgetriebenen Ehemann aus Robbe Grillet's *La Jalousie* oder auch zum realitätsblinden Handelsreisenden Mathias aus *Le Voyeur* zeigt Léon ein besonders ausgeprägtes Problembewusstsein gerade in Bezug auf sein eigenes Verhalten, woraus ein – mitunter ebenfalls obsessiv anmutender – selbstreflexiver Grübel- und Analysezwang resultiert. Miteinbezogen wird der Leser, der gezwungen ist, das ganze Sammelsurium an quälenden Gedanken mitzuvollziehen¹¹⁴⁶. Nebenbei werden weitere Aspekte der Figur Léon Delmont enthüllt: Vor allem intensive Auseinandersetzungen mit Werken der bildenden Künste und der Literatur¹¹⁴⁷ - in der Regel mit Anknüpfungspunkten zur

¹¹⁴³ Auffällig sind die häufig verwendete Begriffe wie „cure de juvenance“ oder „rajeunissement“; ebd., S. 39, 144, 207.

¹¹⁴⁴ Léon als Privatreisender zeigt auch die bei seinen „Landsleuten“ in der Nachkriegszeit vermehrt aufkommende Weltoffenheit; vgl. Lalande, *La modification*, S. 71.

¹¹⁴⁵ Pollmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 207.

¹¹⁴⁶ Unter anderem darin sieht die Erzählforschung eine Hauptmotivation für die Wahl des Erzählpronomens „vous“.

¹¹⁴⁷ Es handelt sich hier offenbar durchwegs um fiktionale Werke mit Pendants in der zeitgenössischen und historischen Realität. Insofern setzt ein Verständnis des Textes in allen Facetten auch eine entsprechende kulturelle Vorbildung beim Leser voraus.

eigenen Problematik versehen - illustrieren ein intensives kulturelles Interesse, einen entsprechenden Bildungsgrad und eine innere, aufgrund gesellschaftlicher Zwänge faktisch nicht auslebbare Weltoffenheit. Eine weitere Rolle spielt das bei dieser Bahnfahrt auffallend stark präsente Element des Wassers. Lalande, der die besondere Ausrichtung der Gedanken Léons auf das Thema Flüssigkeit (also Wasser im weitesten Sinn) hervorhebt, erkennt hier eine Art leitmotivische Symbolik, die neben den Figuren selbst auch andere Dimensionen der Handlung erfasst¹¹⁴⁸. Hauptsächlich geht es nach Ansicht des Autors dabei aber um die Vermittlung eines „trait du caractère ou du tempérament de Léon Delmont“, womit sich ein Anknüpfungspunkt zur Figurenpsychologie der „poétique la plus traditionnelle du roman“¹¹⁴⁹ zeigt. Aufgrund der überwiegend positiv anmutenden Darstellung der einschlägigen Objekte und Zustände entsteht der Eindruck, dass das aquatische Thema bei Léon grundsätzlich positiv besetzt ist; nicht zuletzt erscheint es nämlich im Zusammenhang mit der erstrebenswerten, lebensbereichernden, als Jungbrunnen visualisierten Art von Liebe und deren Repräsentantinnen¹¹⁵⁰. Im Gegensatz dazu steht die Metapher der geronnenen, erstarrten Flüssigkeiten und des Abtrocknens, die im Text in der Regel mit Hindernissen, Gefühlen des Abscheus und - quasi zur Verdeutlichung – im Zusammenhang mit Henriette bzw. der Familie in Paris angesprochen oder implizit in Verbindung gebracht werden¹¹⁵¹. Eine Gemeinsamkeit mit dem Ehemann und Protagonisten aus *La Jalousie* zeigt sich insofern, als auch Léons Gedankenverläufe sich von in der unmittelbaren Umgebung befindlichen Objekten spontan steuern lassen. Sein durch das Abteil schweifender Blick bleibt immer wieder an bestimmten Fragmenten hängen, die seine Grübeleien in eine neue Richtung lenken. Daneben tastet er sich immer wieder durch die Objekte in seinem Reisekoffer, der auch als Miniaturversion von Léons Lebensraum oder (ausgehend von den darin befindlichen Toilettenartikeln) als Ausschnitt der geplanten

¹¹⁴⁸ Das Spektrum reicht vom hartnäckig anhaltenden Regenwetter und der zugehörigen passenden Kleidung der Passagiere über maritime Bildern an der Abteilmwand, durch das Fenster erkennbare flüssigkeitsgefüllte Behälter (wie Lastwagen mit Milch oder Benzin), ein wiederholtes Thematisieren von Toilettenartikeln, Waschvorgängen (insbesondere betreffend die eigene Person) und diversen Wasserquellen (Meeren, Seen, Flüssen, Tümpeln, Brunnen, Thermen) bis zum metaphorisch eingesetzten Dürsten und Trinken und einschlägigen Trauminhalten (etwa die Treffen mit einem Fährmann). Vgl. Lalande, *La modification*, S. 13 ff.

¹¹⁴⁹ Ebd., S. 23.

¹¹⁵⁰ Entsprechend beschrieben wird etwa ein Treffen mit Cécile bei einem plätschernden Brunnen in Form einer Badewanne oder ein maritimes Motiv über dem Kopf der jung verheirateten schlafenden „Agnès“, die im Abteil die ehemals junge und schöne Henriette repräsentiert. Vgl. Butor, *La modification*, S. 94, 208, 221; siehe auch Pkt. 3.3.

¹¹⁵¹ Vgl. Lalande, *La modification*, S. 18 f.

Verjüngungskur¹¹⁵², also eine Art *mise en abyme* gesehen werden kann. Die Léon immer wieder ins Auge fallenden wechselnden Formationen aus ein paar Abfällen, kleinen Steinen und der geriffelten oder gezackten Strukturierung des Abteilbodens wird zu einer persönlichen Metapher, einem *support* für das seinem Kopf anwachsende Gedanken- und Traumchaos¹¹⁵³. Auch seine vermeintliche, viel zu bemüht erscheinende Objektivität¹¹⁵⁴ bei der gedanklichen Verarbeitung von Dingen, Personen und Eindrücken enthüllt das genaue Gegenteil, nämlich eine affektgeladene „verkrampfte Subjektivität“¹¹⁵⁵. Diese äußert sich zusätzlich in Formulierungsunsicherheiten, wiederholten Selbstkorrekturen, dem Einsatz vermeintlich beruhigender Sicherheitsadverbien („certes“, „exactement“ usw.), und einem etwas zu eindringlichem Befassen mit dem scheinbar Selbstverständlichen und objektiv Logischen¹¹⁵⁶.

Als mehrdimensional bzw. mehrdeutig und insofern schwer bestimmbar erweist sich Léons „Heldenstatus“. Bei einer (durchaus möglichen¹¹⁵⁷) traditionell orientierten Rezeption von *La modification* als Roman mit dünner Haupthandlung, die sich im Wesentlichen auf eine heimliche Zugfahrt nach Rom und die letztendliche Aufgabe eines Lebenstraums reduzieren lässt, erweist sich der Protagonist trotz seiner Omnipräsenz als nahezu klassischer Anti-Held: Während nämlich der Status eines traditionellen Romanhelden auf Aktionen mit Außenwirkung auf die Romanhandlung beruht, verharret der reisende Léon gegenüber seiner unmittelbaren Außenwelt, dem Mikrokosmos des Zugabteils, in fast gänzlich passiver Haltung. Er zeichnet sich – unterstrichen durch das wenig spektakuläre Porträt eines Durchschnittsbürgers – weder durch einzelne unvergessliche Attribute oder Charaktereigenschaften, noch durch ein im weitesten Sinn „heldenhaftes“ Bewältigen äußerer Situationen aus; alle wesentlichen Impulse bleiben Teil eines einzigen inneren Monologs.¹¹⁵⁸ Die Handlung erschafft also weder eine facettenreiche Persönlichkeit, noch treibt sie die

¹¹⁵² Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 155 f.

¹¹⁵³ Vgl. Kuhn, *A la recherche*, S. 69 f.

¹¹⁵⁴ Als anschauliches Beispiel dient etwa eine bemüht rationale Visualisierung von Céciles Eigenschaften der Vergleich mit der Ehefrau Henriette; siehe Pkt. 3.4.

¹¹⁵⁵ Thiele, *Die Romane*, S. 151. Die minutiöse Vergegenwärtigung von Details der unmittelbaren Umgebung (des Zugabteils) erfolgt wohl kaum aus Interesse am Objekt, sondern vielmehr zur Ablenkung von der inneren Bedrängnis; vgl. ebd.

¹¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 149 ff. Pollmann hält in diesem Zusammenhang treffend fest, dass das, was zweimal so eindringlich gesagt werden müsse, nicht mehr so selbstverständlich und ungefährdet sei; vgl. Pollmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 209.

¹¹⁵⁷ Siehe oben, Pkt. 3.1.

¹¹⁵⁸ Vgl. auch Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 18; Lalande, *La modification*, S. 32; van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 280.

Weiterentwicklung der Figuren voran¹¹⁵⁹. Vielmehr führt sie zur Auflösung der erzählten Geschichte, ausgelöst durch eine Art Zersetzung des Protagonisten¹¹⁶⁰, dessen Antriebskraft mit dem fortschreitenden Geschehen immer mehr gelähmt wird. Léons persönliche Situation ist – ebenso wie beim Protagonisten von Robbe-Grillet's *La jalousie* – am Ende unverändert; er verharrt weiterhin im gesellschaftlichen Konformismus, in Akzeptanz der Pflichten eines Familienvaters und Vorzeigebürgers. Letztlich ahnt er inzwischen auch, dass er nicht mehr mit einer neuen dauerhaften (nur noch durch Legalisierung zu perfektionierenden) Liebe, sondern eher mit der Verachtung durch beide Frauen in seinem Leben zu rechnen hat.¹¹⁶¹ Die naheliegendste Version des Projekts „modification“, welche ausgehend von Léons nachdrücklichem Entschluss und dem extern festgelegten und insofern unabänderlichen Zugfahrplan anfangs auf einem festen Fundament zu stehen schien, ist damit offensichtlich gescheitert bzw. wird selbst wieder (zurück-) „modifiziert“.

Die eigentliche Bedeutung dieses in der Forschung mit unterschiedlicher Motivation als „Held“ bezeichneten Protagonisten¹¹⁶² scheint in seiner integrierenden Funktion und seinem „Zentralbewusstsein“, der konstant bei ihm fixierten Perspektive zu liegen¹¹⁶³. Sein von „Erinnerungen, Zukunftsvisionen, Träume[n] und Beobachtungen“¹¹⁶⁴ und nicht zuletzt von der Instanz seines „eigene[n] kulturgeformte[n] Über-Ich“¹¹⁶⁵ dominiertes Innenleben ist einerseits die Quelle der gesamten Erzählung und enthält andererseits den ganzen inhaltlichen Bestand an „Aktivität, Dynamik, Spannung und Entwicklung“¹¹⁶⁶. Die traditionell verstandene Handlung zieht sich hier „zugunsten der Beschreibung und geradezu in die Beschreibung zurück“ und wird Teil einer „Anhäufung unausgesprochener Worte“, eines Textes, in dem es „nichts zu erfahren gibt“¹¹⁶⁷. Die Entwicklung des

¹¹⁵⁹ Nach Kuhn entspricht das Fehlen einer „Bildung oder Höherentwicklung“ Léons dem Widerspruch des ganzen Werks zum Ideal des Bildungsromans; vgl. Kuhn, *A la recherche*, S. 44.

¹¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 24; van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 172.

¹¹⁶¹ Vgl. Pollmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 208 f.

¹¹⁶² Vgl. etwa die Anmerkung zur Problematik der Begriffe „Protagonist“ und „Held“ in Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 74 (Fn. 367).

¹¹⁶³ Diese Kohärenz hat nach van Rossum-Guyon auch den Effekt einer Falle, da sie den Leser zwingt, an Zerstörung eben dieses Perspektiventrägers teilzunehmen. Die Figur müsse zugunsten einer sich neu entwickelnden Sprachinstanz geopfert werden, die statt „vous“ schließlich „je“ sagen könne. Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 148, 173 f., 279.

¹¹⁶⁴ Seidl, *La technique*, S. 13.

¹¹⁶⁵ Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 85. Dieses unterzieht Léon einem „distanzierenden (Selbst-)Verhör, das sich unter anderem im Erzählpronomen „vous“ manifestiert; vgl. ebd.

¹¹⁶⁶ Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 18.

¹¹⁶⁷ Jeweils: Kuhn, *A la recherche*, S. 125.

Geschehens resultiert nicht aus handlungsaktiven, sondern aus interpretativen Aktivitäten des Protagonisten. Gefördert wird dies durch den (Léons Zwangslage unterstreichenden) beengenden Raum des Zugabteils, der sich zwar ständig und nach dem Fahrplan stets örtlich zuordenbar weiterbewegt, als solcher aber grundsätzlich unverändert bleibt. Das dadurch hervorgerufene Gefühl der „Ortlosigkeit“¹¹⁶⁸ und des langfristigen Eingeschlossenseins, verstärkt durch den nicht enden wollenden, die Sicht nach draußen behindernden Regen¹¹⁶⁹, zwingen den Protagonisten handlungstechnisch zum Stillstand. Seine unruhige Energie, die kein Ventil nach außen findet, verlagert sich zwangsläufig dauerhaft nach innen, wo sie zu einer extremen geistiger Dynamik führt¹¹⁷⁰, über die er „heldenhaft“ zwischen den Elementen der fiktionalen Außenwelt wie Objekten, Städten und anderen Figuren und parallel dazu zwischen der Fiktion und dem Leser vermittelt¹¹⁷¹. Als Hauptaufgabe erlegt Butor seinen Protagonisten tendenziell die „intellektuelle Bewältigung der Wirklichkeit durch Beobachten, Ordnen, Festhalten“¹¹⁷² auf; ein solcher Prozess soll aber letztlich auch im Leser ausgelöst werden. Der obligatorische Beispielcharakter¹¹⁷³ des Protagonisten und seine Heldenqualitäten liegen in der Zurschaustellung der „Bewußtwerdung von sich selbst“¹¹⁷⁴, seinem besonderen Verständnis von Selbstsuche. Damit verbunden ist auch ein Akzeptieren des unauflösbaren Anhaftens der eigenen Vergangenheit sowie der Unüberwindbarkeit der Zeit, somit auch des zunächst innerlich verzweifelt bekämpften Alterns¹¹⁷⁵. Die eigentliche Veränderung tritt letztendlich nicht in den Lebensumständen ein, sondern im persönlichen Wissensstand und Weltverständnis, das wiederum zu einem neuen Selbstverständnis führt. Umzusetzen bzw. zu verarbeiten ist dieser Selbstfindungsprozess, der Sieg über die innere Unruhe und die eigene Verfremdung, nicht durch eine neue oder klischeehafte „wahre“ Liebe (im

¹¹⁶⁸ Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 40.

¹¹⁶⁹ Auch hier unterstützt das positiv konnotierte Element des Wassers den Lauf der Dinge.

¹¹⁷⁰ Vgl. Höhnisch, ebd., S. 48.

¹¹⁷¹ Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 153, 287.

¹¹⁷² Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 195.

¹¹⁷³ Vgl. van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 173.

¹¹⁷⁴ Netzer, *Der Leser*, S. 25.

¹¹⁷⁵ Vgl. auch Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 43. In der Erkenntnis und Akzeptanz einer nicht überwindbaren Steuerung durch innere und überpersonale Kräfte ist auch eine bestimmte Form von Freiheit zu sehen; vgl. Giesenhagen, *Stadtvisionen*, S. 79.

Fall Léons jener zu Cécile), sondern durch den Akt des Schreibens¹¹⁷⁶, genauer: beim Schreiben eines Romans, wie er dem Leser gerade vorliegt. Die noch am Pariser Bahnhof erworbene Reizelektüre, die Situationen und Probleme wie die seinen mutmaßlich nicht konstruktiv behandelt, sondern eher zur Ablenkung gedacht wäre, rührt Léon hingegen die ganze Fahrt hindurch nicht an. Die vollständig ins Innere des Protagonisten Léon verlagerte interpretative Hintergrundhandlung¹¹⁷⁷, die vor den Augen des Lesers detailreich ausgebreitet wird, stellt gleichzeitig die eigentliche Haupthandlung dieses Nouveau Roman dar. Auch wenn diese Abläufe stark von der unmittelbaren äußeren Umgebung, nämlich den Ereignissen im und rund um das Zugabteil beeinflusst werden, stehen sie damit nicht in Wechselwirkung und lösen sie vor allem in der fiktionalen Vordergrundhandlung (Zugfahrt in unbekannter Gesellschaft) bzw. bei deren übrigen Akteuren keinerlei nur annähernd relevanten Reaktionen aus. Léon ist von Beginn an und bleibt für die gesamte weitere Reise der aktive Held seines eigenen Innenlebens. Liest und rezipiert man ihn hingegen wie einen traditionelle Romanfigur, einen Protagonisten des vordergründig ablaufenden Geschehens, bleibt er auf die Funktion des passiven, unvermögenden Anti-Helden beschränkt¹¹⁷⁸, der die konstruktive Interaktion mit seiner Umgebung verlernt hat, „l'épée qui tranchera enfin le nœud de tous les liens qui vous empêtraient tous les deux“¹¹⁷⁹ nicht bedienen kann, und damit jede Chance auf einen Heldenzug im alten Stil, die eigentlich so ersehnte „cure de jouvence“¹¹⁸⁰, verwirkt hat.

3.3 Ein Abteil voller vertrauter Unbekannter

Nach nahezu gänzlicher Verlagerung des Romangeschehens in das fiktionale Innenleben des Protagonisten Léon bleibt für die Vordergrundhandlung nur eine Art Torso übrig. So beschränken sich die äußeren Aktivitäten Léons auf kurze Wege im

¹¹⁷⁶ Vgl. Lalande, *La modification*, S. 46. Der entscheidende Schreibakt selbst und seine Problematisierung findet allerdings keinen unmittelbaren Platz in der Fiktion. Dauer scheint der vorliegende Roman, „[d]as Buch Léon Delmonts [...] von einem der Zeit entrückten Standpunkt endgültiger Erkenntnis aus geschrieben“; Dauer, *Wirklichkeitsflucht*, S. 194.

¹¹⁷⁷ Die Begriffe Vordergrundhandlung und Hintergrundhandlung werden hier von Nowak entlehnt und in ähnlicher Weise verwendet wie bei dessen Analyse der Handlungsebenen in Robbe-Grillet's *La Jalousie*. Vgl. etwa Nowak, *Die Romane*, S. 145 f. (inkl. Fn. 119).

¹¹⁷⁸ Vgl. Kuhn, *A la recherche*, S. 84.

¹¹⁷⁹ Butor, *La modification*, S. 41.

¹¹⁸⁰ Ebd., S. 39. Auch der Versuch, seinem persönlichen traditionellen Helden, dem in religiöser Hinsicht revolutionären römischen Kaiser Julian Apostata, nachzueifern, bleibt eine im Keim erstickte Wunschvorstellung; vgl. auch Butor (Scheffel), *Improvisationen*, S. 100.

Eisenbahnwaggon, etwa zum Speisewagen oder zum Waschraum. Die verbale und nonverbale Kommunikation mit anderen Passagieren, sofern eine solche im Einzelfall angedeutet wird, bleibt auf dieser Ebene einsilbig und nichtssagend. Echte Gespräche im Sinn einer Unterhaltung (eines wie immer gearteten Dialogs) - selbst im Rahmen eines unverbindlichen Smalltalks – finden schlichtweg nicht statt¹¹⁸¹. Die im engen Abteil zufällig aufeinander treffenden und einander gelegentlich ablösenden Personen teilen offenkundig nur das „Interesse“ am Ort der Zusammenkunft, dem aus unterschiedlichen Gründen benötigten Transportmittel; zu neuen (über bereits vorher bestehende Paar- und Gruppenkonstellationen hinausgehende) handlungsstiftenden Interaktionen kommt es vordergründig nicht. Folglich kommt dieser fiktionale Schauplatz einschließlich seiner Nutzer auch nicht als unmittelbarer Ausgangspunkt tragischer Vorfälle bzw. eines zwischenmenschlichen Dramas in Betracht¹¹⁸². Im Kontrast dazu erscheint die „Porträtierung“ der Mitreisenden Léons und Komparsen dieser reduzierten Handlung, auf den ersten Blick geradezu unverhältnismäßig genau. Stellenweise erfolgt sie nämlich derart ausführlich und bildlich, dass sich einzelne Gesten, Mimiken, Kleidungsstücke oder „Accessoires“ (Bücher, Taschen usw.) vor dem inneren Auge des Lesers fast plastisch ausbreiten¹¹⁸³. Freilich entsteht auch diese Plastizität, ebenso wie sämtliche nennenswerten Funktionen dieser Figuren, nur im Kopf des Protagonisten; ihre „Gültigkeit“ und Aussagekraft reicht sozusagen nur bis zu den Grenzen seines Innenlebens¹¹⁸⁴. Abgesehen von ihrer physischen Anwesenheit und ihrer äußeren Erscheinung und Ausstattung, die Léon oft als Auslöser abenteuerlicher Gedankengänge dient, sind ihre „Porträts“ einschließlich Namen, Berufen und Persönlichkeit letztendlich frei erfunden, während die korrespondierenden Aspekte der fiktionalen Realität dem Leser (ebenso wie dem Passagier Léon selbst!) so gut wie gänzlich vorenthalten werden. Die ungebrochene Zentralisierung der Perspektive beim Protagonisten und der gleichzeitig filternd und

¹¹⁸¹ Léons innerliche „Verarbeitung“ seiner Mitreisenden führt auch zu einem grundsätzlich unbegründeten Misstrauen. Das unbestimmte Gefühl, bespitzelt zu werden, steigert seine Isolation und führt zur Vermeidung jeder Interaktion. Vgl. Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 77.

¹¹⁸² Vgl. Lalande, *La modification*, S. 36 f.

¹¹⁸³ „[...]les comparses sont joliment dessinés[...]“; Lalande, *La modification*, S. 9; vgl. auch van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 98.

¹¹⁸⁴ Technisch gesprochen erfolgt diese Porträtierung durchgehend aus der Perspektive einer einzigen Figur, also von einem (etwa mit wertenden Adjektiven durchsetzten) subjektiven Standpunkt einer fiktionalen Person und nicht aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers, der mit seiner objektiven Haltung eine „Fotografie in Worten“ anstrebt.

ausufernd wirkende Aufruhr seines „Innenlebens“ führen zwangsläufig zu einer Abflachung aller anderen Figuren, die auf der Ebene der Vordergrundhandlung auf Dauer zu echten Statisten, einer Art inspirierendem Dekor, degradiert werden. Die tragenden Rollen, die diese Figuren hinter der nach außen hin neutralen, allenfalls müde erscheinenden Fassade des Passagiers Léon spielen, haben faktisch keine oder allenfalls sehr rudimentäre Bezüge zur fiktionalen Realität.¹¹⁸⁵ In Anbetracht der Enge der unmittelbaren räumlichen Umgebung des unbequemen Abteils, dessen einzige Fluchtwege auf den Gang, zum Waschraum oder zum Speisewagen führen, und das Léon zwanghaft in die Weite und Unbegrenztheit seiner eigenen Fantasie flüchten lässt, bringt ihn dazu, „in seinem Kopf zahlreiche Romane“¹¹⁸⁶ über seine Mitreisenden zu schreiben. Die Auseinandersetzung mit den Reisegefährten verfehlt auch das primäre Ziel des Ehebrechers Léon, sich von seiner inneren Unruhe und den bevorstehenden Unannehmlichkeiten in seinem eigenen Leben abzulenken; vielmehr wurzeln diese „aufoktroierten“ Lebensgeschichten und Schicksale tief in eigenen Erfahrungen¹¹⁸⁷. Wie Henriette und Cécile, die beiden nur in Gedanken anwesenden „Protagonistinnen“ in Léons Leben, welche in seinem undifferenzierten Empfinden, seiner subjektiv verzerrten Wahrnehmung zu kontrastierenden Inkarnationen eines guten respektive schlechten Lebens werden¹¹⁸⁸, fallen auch die physisch anwesenden Mitreisenden seinem egozentrischen Verarbeitungsmechanismus zum Opfer. Ab und zu werden die Gedanken auch von „realen“ Personen aus Léons bürgerlichem Alltagsleben durchkreuzt¹¹⁸⁹, so etwa, wenn er Erinnerungen an einzelne nähere oder entferntere Verwandte nachhängt oder an Aktionen seines Mitarbeiters Marnal denkt. Die Bedeutung dieses stets neutral erwähnten, offensichtlich wenig inspirierenden Assistenten, dessen rudimentär gezeichnetes Porträt noch annähernd objektiv wirken mag, bleibt bedeutungstechnisch mit der Vordergrundhandlung verknüpft und sorgt durch sein gelegentliches Auftauchen dafür, dass Léon seinerseits die ganze Zugfahrt hindurch

¹¹⁸⁵ Hätte etwa ein Mitreisender die Vermittlerrolle übernommen, Léon als separate Instanz mit „vous“ angesprochen und sich mit ihm inhaltlich ausgetauscht, wäre ein gänzlich anderes Werk entstanden. Bei *La modification* geht es um die Konzipierung eines höchstpersönlichen Abenteuers (und nicht etwa um eine Ansammlung von Parallel-Abenteuern). Vgl. ebd., S. 146.

¹¹⁸⁶ Kuhn, *A la recherche*, S. 87.

¹¹⁸⁷ Vgl. Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 28. Thiele spricht von „kleine[n] Kurzromane[n] mit ‚autobiographischen‘ Zügen“; Thiele, *Die Romane*, S. 123.

¹¹⁸⁸ Siehe Pkt. 3.4.

¹¹⁸⁹ Auffällig ist, dass Léon seine fantasiegesteuerten Geschichten und Vorstellungen im gleichen Stil bzw. Tonfall referiert wie Erinnerungen an fiktionale Fakten. Der Roman wird dadurch zum Ausdruck einer „schwerdurchschaubare[n] Dialektik von Wahrheit und Fiktion“; Thiele, *Die Romane*, S. 123.

in der eintönigen Arbeitswelt verankert bleibt. Bezogen auf die abenteuerliche mentale Haupthandlung, die die Entwicklung des Protagonisten vorantreibt, dient Marnal hingegen nur als eine Art langweiliger Kontrastfaktor in einer Welt aus idealisierten Zukunftsvisionen und mystischen Traumszenarien¹¹⁹⁰. Alle von ihm als näher erwähnenswert erachteten Reisegenossen scheinen sich in seinen Augen durch deutliche Parallelen zur eigenen Vergangenheit oder zu seiner vermeintlich aktuellen Umbruchssituation auszuzeichnen und präsentieren damit indirekt unterschiedliche Lebensstadien bzw. Facetten oder Levels der eigenen Persönlichkeit. Die praktische Umsetzung erfolgt - durchaus bewusst¹¹⁹¹ - durch eine spielerische Zuweisung von Namen, Berufen, Familiengeschichten und ähnlichen Individualattributen zu den Bezugspersonen, wobei nicht jedes einzelne Element, insbesondere nicht Name und Beruf, zwingend eine solche Referenz aufweisen muss. Mitunter erweisen sich solche Attribute einfach als spontan nach Léons Geschmack¹¹⁹², bewusst ohne Bezug zur (traditionellen?) Literatur¹¹⁹³ oder einfach klischeehaft¹¹⁹⁴ gewählt. Einen besonders markanten Eindruck hinterlässt ein augenscheinlich jungverheiratetes Ehepaar, das er auf die Namen „Pierre“ und „Agnès“¹¹⁹⁵ tauft, und das während der Bahnfahrt vor allem für ihn selbst und seine ehemals attraktive junge Ehefrau Henriette um die Zeit ihrer Hochzeit steht¹¹⁹⁶. Im Spektrum aller Beziehungsmuster zwischen Mann und Frau repräsentiert das Paar das frühe Stadium illusionsunterwerfener junger Liebender, die noch nicht ahnen, welche Entwicklung ihre noch unbeschwerte Beziehung noch durchmachen wird. Mit

¹¹⁹⁰ Man könnte verallgemeinernd sagen, dass sich die Objektivität des Porträts einer Nebenfigur indirekt proportional zu deren Bedeutung in der eigentlichen Haupthandlung verhält.

¹¹⁹¹ „Ainsi vous recommencez à jouer à ce jeu qui vous est familier, donner un nom à chacun de vos compagnons de voyage [...]“; Butor, *La modification*, S. 125.

¹¹⁹² Einen in der Obhut einer Mitreisenden stehenden Buben tauft er auf den von ihm favorisierten (von einer römischen Kirche abgeleiteten) Vornamen „André“, den er nach Abschluss der Familienplanung gerade nicht mehr an einen eigenen (dritten) Sohn vergeben konnte; vgl. ebd., S. 125, 156.

¹¹⁹³ „[...] quant au jeune couple, non, pas d’allusions littéraires, simplement Pierre et [...]“; ebd., S. 125.

¹¹⁹⁴ So wird beispielsweise ein männlicher Mitreisender alleine durch das Lesen eines nach Art der Universitätsbibliotheken gebundenen Buchs zum „professeur“, ein anderer durch seine steife Haltung, elegante Kleidung und subtile Höflichkeit zu einem „Anglais“ und ein weiterer übertrieben selbstsicher auftretender Fahrgast zu einem „représentant“; vgl. Butor, *La modification*, S. 11, 23, 28, 49, 90.

¹¹⁹⁵ Die offenbar flüchtig angedachte Wahl des Vornamens seiner Geliebten Cécile, der (aufgrund der inzwischen zu starken Involvierung der Trägerin in die belastende Konfliktsituation) nicht mehr rein positiv konnotiert ist, wird daher umgehend ausgeschlossen; vgl. ebd., S. 125.

¹¹⁹⁶ Vgl. auch Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 28 f. Das Beziehungsbild, das „Agnès und Pierre“ in Léon hervorruft, wird wiederum durch das positiv konnotierte Element des Wassers unterstrichen, wenn ihre im Schlaf vermengten Haare im Dämmerlicht des Abteils die Boote auf der Fotografie über ihrem Kopf tragen; vgl. Butor, *La modification*, S. 208.

großer Wahrscheinlichkeit wird die aktuell durch Eheringe und vertraute Gesten zur Schau getragene Vertrautheit zwischen den beiden - ebenso wie Léon und Henriette - in zerstörerischer Entfremdung enden¹¹⁹⁷. Ein besonderer Aspekt nahezu aller erwachsenen Mitreisenden liegt darin, dass sie Léon vor allem auch in ihrer Rolle als Leser weitesten Sinn auffallen und er sie anhand ihrer erkennbaren oder vermuteten Reiselektüre präsentiert und analysiert¹¹⁹⁸. Nicht umsonst ist die Bahn als öffentliches Verkehrsmittel ein besonders privilegierter Ort für Lektüre jeder Art. Die Figuren der Reisenden dienen dementsprechend auch der Illustration unterschiedlicher Funktionen des Lesens als Akt der Arbeit, der Kultur, des Sakralen, der Information, der Erholung usw. Auf der Figurenebene dient die von fast allen Abteilinsassen in unterschiedlicher Weise praktizierte Lektüre als eine Art „tertium comparationis“, das in der Wahrnehmung Léons verschiedene Charaktere und gleichzeitig weitere Aspekte der eigenen Person enthüllt¹¹⁹⁹. Besonders präsent ist etwa ein körperlich vital und (mit etwa dreißig Jahren) für seinen Berufsstand noch verhältnismäßig jung erscheinender Geistlicher, der nach Léons Drehbuch in einer beruflichen Sackgasse feststeckt und am liebsten aus dem sicheren sozialen Gefüge der Kirche ausbrechen möchte, ebenso wie Léon selbst den Fängen der ungeliebten, jedoch den Lebensunterhalt seiner Familie sicherstellenden Firma Scabelli entkommen will. Der mutmaßliche innere Kampf mit der schwierigen Entscheidung für die Freiheit und mit sich selbst wird etwa durch gereiztes Seufzen, seine mit müdem Gesichtsausdruck gemurmelten Gebete und eine allgemein lustlose Erscheinung indiziert.¹²⁰⁰ Auch der offenbar heimlich bewunderte „Universitätsprofessor“, der in Léons Vorstellung seinen Tätigkeitsbereich nach seiner intellektuellen Berufung frei wählen konnte, führt ihm quasi im Kontrast die eigene als wesensfremd und zu belastend empfundene Erwerbstätigkeit vor Augen¹²⁰¹, welche vor allem seine ausgeprägten kulturhistorischen Interessen brach liegen lässt. Öfter erwähnt werden auch (Léon beruflich nahestehende) Handelsreisende sowie ein italienischer Arbeiter, die sich dem Anschein nach gerade - genau wie er selbst - als Ehebrecher auf dem Weg zu ihren Geliebten befinden

¹¹⁹⁷ Vgl. Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 28 f.

¹¹⁹⁸ So etwa bei der Gegenüberstellung des mutmaßlichen „professeur de droit“ und des Geistlichen; vgl. Butor, *La modification*, S. 88 f.

¹¹⁹⁹ Vgl. Kuhn, *A la recherche*, S. 100 f.

¹²⁰⁰ Vgl. Butor, *La modification*, S. 13 f., 29, 87 f. Vermutlich ist es auch kein Zufall, dass er unbewusst mit dem Finger auf ein Schild mit der Aufschrift „Il est dangereux de se pencher au-dehors“ trommelt. Vgl. ebd., S. 103.

¹²⁰¹ Vgl. ebd., S. 49 ff.; Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 29.

könnten¹²⁰². Besonders die Situation des italienischen Handelsreisenden, der von Léon auf den klingenden Vornamen „Lorenzo“ und nach einem Bahnhof auf den Familiennamen „Brignole“ getauft wird, erweist sich durch gleichartige Beziehungen zu Ehefrau, Sekretärin und Vorgesetztem als regelrechte Karikatur der eigenen aktuellen Lebensphase¹²⁰³. Auch die derzeit in Léons Leben eine Rolle spielenden Frauen sind in wesentlichen Facetten durch Mitreisende verkörpert und daher indirekt im Zugabteil anwesend. Erwähnenswert ist hier vor allem eine ganz in Schwarz gekleidete alte Frau (demnach vermutlich eine Witwe), die Léon nach einer französischen Ortschaft „Madame Polliat“¹²⁰⁴ nennt. Mit einem kleinen Buben - eventuell einem Enkel oder sonstigen Verwandten - in ihrer Obhut, einem Korb mit Proviant und ihrer gesamten häuslichen und gleichzeitig dunklen und traurigen Erscheinung wird sie zu einer Art Zukunftsvision, die Léon das künftige Aussehen seiner weiterhin alternden Ehefrau Henriette¹²⁰⁵, vielleicht auch die (derzeit noch in ferner Zukunft liegende) gealterte Erscheinung der schönen Cécile vor Augen führt¹²⁰⁶. In Gedanken sieht Léon die Lebensgeschichte dieser Frau im Schnelldurchlauf an sich vorbeiziehen. Auch ihre im Jugendalter unternommenen Versuche, ein selbstbestimmtes Leben aufzubauen, wurden letztlich in religiöser und familiärer Spießigkeit sowie einer sozial gebotenen Aufopferung für die eigene Verwandtschaft erstickt; Léons eigenes Thema kommt somit erneut zum Vorschein¹²⁰⁷. Schließlich registriert Léon noch zwei Buben, die entweder für seine eigenen Söhne oder die künftigen Kinder des dann nicht mehr so jungen Paares Agnès und Pierre stehen können¹²⁰⁸, was in seiner Vorstellungswelt im Ergebnis auf dasselbe hinausläuft. Letztlich ist es Aufgabe all dieser im nächsten örtlichen Umkreis des Protagonisten situierten Nebenfiguren, Léon gleichzeitig oder in naher

¹²⁰² Vgl. Butor, *La modification*, S. 104, 125, 157.

¹²⁰³ Vgl. Lalande, *La modification*, S. 56. Dass dieser Mann, wie Léon durch einen zufälligen Blick in seinen Reisepass wahrnimmt, in Wirklichkeit „Ettore Carli“ heißt, wird zu Gunsten der Beibehaltung des eigenen Drehbuchs in weiterer Folge einfach ausgeblendet; vgl. Butor, *La modification*, S. 138, 156, 159; Thiele, *Die Romane*, S. 124 (inkl. Fn. 10).

¹²⁰⁴ Butor, *La modification*, S. 125.

¹²⁰⁵ „La dame en noir près de l’ecclésiastique [...] (ils forment un étrange couple sombre en face du couple clair des jeunes époux) [...]“; sie und der düstere Geistliche, welcher mit seiner ausgemalten beruflichen Fremdbestimmung wiederum ein großes Stück „Léon“ in sich hat, werden damit dem jungen schönen Ehepaar „Pierre und Agnès“ explizit paarweise gegenübergestellt.

¹²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 92 ff., 103, 116, 123.

¹²⁰⁷ Auch das Thema Ehebruch spielt in der Familiengeschichte der „Madame Polliat“ eine Rolle; vgl. ebd. S. 126.

¹²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 155 ff.; Lalande, *La modification*, S. 36.

zeitlicher Abfolge verschiedene Stadien seines Lebens zu vergegenwärtigen¹²⁰⁹ und ihm auf diese Weise eine der Selbstfindung zuträgliche Zusammenschau zu ermöglichen. Die dafür erforderliche Reduzierung dieser Akteure auf „des incarnations fugitives dans la chaîne des générations humaines“¹²¹⁰ muss zu Lasten nennenswerter Funktionen als Aktanten und jeder vom Selbstfindungsprozess der Hauptperson nur ablenkenden eigenen Geschichte gehen. Sie sind daher weder „Rädchen“ eines handlungstechnischen Gesamtkonstrukts noch treten sie (sieht man von sporadischen Interaktionen innerhalb der schon ursprünglich bestehenden Paar- und Gruppenkonstellationen ab) miteinander in Verbindung oder Wechselwirkung. Als eine Art Spiegel, auf die Léon seine eigenen „Erfahrungen, Sehnsüchte und Wertskalen“¹²¹¹ projiziert, spielen diese Komparsen – ohne je selbst aktiv zu werden oder von den Wirkungen ihrer „Zusammenarbeit“ zu erfahren – ihre tragenden Nebenrollen bei der Überprüfung und letztlichen Abänderung von Léons weiterem Lebensplan, der im Romantitel angekündigten „modification“.

Mit fortschreitender Reisezeit und Léons zunehmender Ermüdung im unbequemen Abteil werden die vor Ort physisch anwesenden Platzhalter zunehmend von im Traum oder Dämmer Schlaf¹²¹² auftretenden fantastischen oder mythisch geprägten Personenderivaten überlagert¹²¹³. Zu diesem bunten Reigen von Traumfiguren, der im zweiten Teil des Romans mit dem Auftritt eines unheimlich inszenierten dahingaloppierenden Reiters oder Jägers¹²¹⁴ im dunklen Wald von Fontainebleau eingeleitet wird, gehören unter anderem ein Fährmann, ein Polizeifunktionär, Wachtposten, Wahrsagerinnen und Propheten, römische Kaiser und Götter sowie (als Kontrast zu letzteren) der Papst als Oberhaupt der römisch-katholischen Kirche, zu welcher Léon „realiter“ und vor allem unter dem Einfluss der Heidin Cécile ein zwiespältiges Verhältnis hat. Viele dieser Traumfiguren (und insbesondere der

¹²⁰⁹ Dass Léon dabei echte Interaktionen mit seinen „Abbildern“ meidet, entspricht der (durch das Erzählpronomen „vous“ unterstrichenen) Abstandhaltung gegenüber der eigenen Person.

¹²¹⁰ Lalande, *La modification*, S. 40. Das Verschwinden des klassischen Individuums aus der Romanhandlung gehört, wie bereits unter verschiedenen Aspekten ausgeführt wurde, zu den wichtigsten Charakteristika des Nouveau Roman.

¹²¹¹ Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 86.

¹²¹² Nach Kuhn bilden diese Träume neben Léons Miniaturromanen über seine Mitreisenden und dem eigenen „Lebensroman“ eine dritte Quelle der „Phantasieproduktion“; vgl. Kuhn, *A la recherche*, S. 89.

¹²¹³ Teilweise scheinen die beiden fantastischen Figurenebenen (subjektiv rezipierte Mitreisende und reine Traumfiguren) auch miteinander zu verschwimmen. Als Trigger fungieren hier etwa gleichlautende Atemgeräusche oder Gemeinsamkeiten in Sache Exotik oder Aura. Vgl. Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 32 f.

¹²¹⁴ Dieser fungiert als Allegorie für die verrinnende Zeit (also auch das Altern), steigert sich jedoch durch den fantastischen Aufruhr in Léons Innenleben zu einer „fast kafkaesken Richtergestalt“; vgl. Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 88.

erwähnte Reiter) treten gegenüber dem primären Traum-Ich des Protagonisten, einem erschöpft im Wald und an diversen mythischen Schauplätzen umherirrenden Wanderer, als verhörende Instanzen und damit gleichzeitig als personifizierte innere Stimmen auf, die den Verirrten - und damit Léon selbst - abwechselnd mit offenen Fragen nach seiner Identität, seiner Position, seinen Wünschen und Erwartungen, seinen Absichten oder dem Ziel seiner Suche quälen.¹²¹⁵ Die Sinnkrise des Reisenden, die über das Medium des Traums nunmehr auch dessen Ruhe- und Schlafphasen durchsetzt, erreicht hier ihren Höhepunkt und kippt schließlich in eine stille Resignation, die wiederum zur endgültigen Aufgabe des so eindringlich geplanten Lebensumbruchs führt.

3.4 Die abwesenden Rivalinnen und ihre (Stadt-)Grenzen

Henriette und Cécile sind die beiden weiblichen Komponenten der Dreiecksbeziehung, zwischen welchen Léon (im übertragenen Sinn) steht und sich (im Wortsinn) den gesamten Roman hindurch räumlich bewegt. Ein Protagonistinnenstatus kann ihnen schon im Hinblick auf ihre Funktion als Auslöserinnen der romankonstituierenden Zugfahrt und auch aufgrund ihrer starken Präsenz im Text wohl kaum abgesprochen werden, mögen sie auch vordergründig niemals physisch am Romanschauplatz anwesend sein. Die dem Leser vermittelte Erscheinung der beiden Frauen setzt sich im Wesentlichen aus ihren Namen sowie subjektiv ausgewählten Attribute und Funktionen zusammen, die entweder Léons Erinnerungen kreuzen oder – ebenfalls subjektiv gesteuert – auf Platzhalter projiziert werden¹²¹⁶. Das eindimensional wirkende aktuelle Porträt der langjährigen Ehefrau Henriette ist, ebenso wie jenes der gemeinsamen Kinder, durchwegs unattraktiv (im umfassenden Sinn), stellenweise bestenfalls neutral gehalten. Als weibliches Pendant zu Léon ist Henriette religiös erzogen und stets konservativ in dunkle Farben gekleidet; auch sonst beugt sie sich allen gesellschaftlichen Normen, die im Alltag helfen, den Schein eines gelungenen und bürgerlich-moralischen

¹²¹⁵ Vgl. ebd.; van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 171 f. Das Traum-Ich als Léons Alter Ego, wird (abweichend vom vorherrschenden Erzählpronomen „vous“) mit der dritten Person versehen, die einen neuen Grad der Distanzierung bzw. ein neues Stadium der Bewusstwerdung zum Ausdruck bringt. Gegen Romanende scheint letztlich auch eine durch vereinzelte Einsätze des Erzählpronomens „je“ vernetzte Ich-Ebene durch. Butor selbst spricht in diesem Zusammenhang von „îlots à la première personne“; Butor zit. nach Morrisette, *Novel and film*, S. 130. Zum Einsatz der Erzählpronomina allgemein vgl. auch Butor, *Essais*, S. 121 ff.

¹²¹⁶ Siehe Pkt. 3.3.

Familienlebens zu wahren. Genau wie Léon zeigt sie Müdigkeits- und Alterserscheinungen, die auf eine ähnliche Unzufriedenheit mit der aktuellen Lebenssituation schließen lassen. Die die Wahl der Porträtmerkmale Henriettes, die nicht bloß allgemein negativ konnotierte Adjektive aufweisen, sondern eine vehemente subjektive Abwertung, ja sogar regelrechte Abscheu Léons zum Ausdruck bringen¹²¹⁷, legt bei einer gewollt figurenpsychologischen Betrachtung wohl - laienhaft ausgedrückt - einen auf die Ehefrau projizierten latenten Selbsthass nahe und macht Henriette zum bloßen „Sündenbock“¹²¹⁸ für die eigene Unzufriedenheit. Sie erscheint als Herrin der großbürgerlichen Pariser Wohnung, eines „château fort“¹²¹⁹, in dem Léon sich nicht zu Hause und authentisch, sondern gefangen und entfremdet fühlt. Konträr dazu, also in den entsprechenden Punkten positiv konnotiert und dabei nicht weniger eindimensional und subjektiv übertrieben, gestaltet sich zunächst das Porträt der Geliebten Cécile Darcella¹²²⁰, einer jungen Witwe halb italienischer und halb französischer Abstammung, von Beruf Sekretärin in der französischen Botschaft in Rom. Nach der Suggestion des Textes begann die Beziehung mit Cécile um die Zeit einer privaten Romreise mit Henriette, einem missglückten Versuch des Paares, die Ehe durch eine Wiederholung der einstigen Hochzeitsreise neu zu beleben.¹²²¹ Seit dem nunmehr etwa zwei Jahre zurückliegenden ersten Kennenlernen bei einer - ebenfalls in der dritten Klasse absolvierten¹²²² - Bahnreise verbindet Léon seine beruflichen Ausflüge nach Rom regelmäßig mit kurzen und bemüht geheim gehaltenen Treffen, die er metaphorisch als kurze (aus Leserperspektive etwas verkrampft wirkende) Bäder in einem Jungbrunnen sieht. Nicht zuletzt ist Cécile auch die mutmaßliche Adressatin des Buchs, das Léon am Ende der aktuellen ungewöhnlichen Romreise schreiben

¹²¹⁷ Etwa: „ses traits tirés, soucieux, soupçonneux“; „ce cadavre inquisiteur“; „cet énorme chancre insidieux“; „ses lèvres [...] froides et rugueuses comme du granit“; „si haïssable“ usw.; Butor, *La modification*, S. 17, 39, 106 f., 143; vgl. auch Kuhn, *A la recherche*, S. 39 f.

¹²¹⁸ Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 78. Zur Befreiung aus diesem Gefängnis und dem daran hängenden gesamten tristen Familienumfeld bedarf es einer „magicienne“ wie Cécile; vgl. Butor, *La modification*, S. 40.

¹²¹⁹ Ebd., S. 187.

¹²²⁰ Etwa: „cette gorgée d'air“, „votre liberté qui s'appelle Cécile“; „sa tresse noire [...] comme une auréole de l'ombre la plus riche“; „l'éclat de soie [...] de sa peau, de ses lèvres, de ses yeux“; „délassément, sourire et flamme, pure eau brûlante“; „ses cheveux en couronne de flammes noires“; ebd., S. 40, 52, 109, 208, 282; vgl. auch van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 125.

¹²²¹ Vgl. Lalande, *La modification*, S. 7.

¹²²² Vgl. Butor, *La modification*, S. 109.

wird.¹²²³ Die durchgehende physische Abwesenheit dieser beiden Protagonistinnen vom Ort des Geschehens beinhaltet allerdings auch einen deutlichen Hinweis, dass ihre traditionelle Romanfigureneigenschaft und -funktion in diesem Werk weit im Hintergrund steht. Trotz ihrer offenkundigen Schlüsselpositionen im Beziehungsdreieck sind sie nämlich im Ergebnis nur mit der Materie und Aura ihrer jeweiligen Heimatstadt (Paris bzw. Rom) aufgeladene Bedeutungsträgerinnen, die in der Forschung als Metaphern, Metonymien bzw. „figures symboliques plutôt que personnages“¹²²⁴ gesehen werden. Da Léon den gesamten Roman hindurch im Zug unterwegs ist, sind allerdings auch diese beiden Städte im Roman nicht „physisch anwesend“, also keine aus der Figurenperspektive vor Ort beschriebenen Romanschauplätze. Auch sie werden von Léon nur fragmentarisch in Erinnerung gerufen und mittels einer betont negativen bzw. positiven, jedenfalls aber subjektiven Filterung dem Leser vermittelt¹²²⁵. Eine wesentliche Rolle spielen dabei auch die beiden für Léon jeweils zentralen Privatdomizile: Da ist zum einen die bereits erwähnte Festung, die hochwertig und komfortabel ausgestattete, jedoch als schattig, trist und fallenreich empfundene (von Henriette dominierte) Pariser Familienwohnung. An der im Text häufig genannten fiktionalen Adresse „15, place du Panthéon“ gelegen, ist diese für Léon ein Ort der Einsamkeit, der zudem untrennbar mit dem Pariser Hauptstandort seines ungeliebten Arbeitgebers verbunden ist. Als Gegenstück dazu präsentiert sich Céciles idyllisch gelegenes, freundlich eingerichtetes und künstlerisch inspirierendes Heim an der römischen „via Monte della Farina“, ein Ausgangspunkt vieler gemeinsamer Erfahrungen, wo zudem ein Bild des Schutzpatrons Antonius die Suche nach Verlorengegangenen unterstützt.¹²²⁶ Das Dunkle bzw. Helle durchdringt in Léons Wahrnehmung nicht nur die Wohnungen der beiden konträren weiblichen Bewohnerinnen, sondern scheint jeweils auf die gesamte jeweilige Stadt und ihre Bewohner übergreifen. Während in Léons Paris weitgehend trübes und regnerisches Wetter herrscht, erscheint ihm sein Rom in der Regel in strahlendem Sonnenschein oder im romantischen Licht der

¹²²³ Vgl. Thiele, *Die Romane*, S. 147. Diese nachträgliche literarische Verarbeitung eines unter weiblicher Begleitung bzw. Einwirkung ablaufenden Selbstfindungsprozesses erinnert stark an Bretons *Nadja*; siehe Teil II, Pkt. 2.3; 2.5.

¹²²⁴ Van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 168 (Fn. 1); vgl. auch Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 74. Zu Butors Definition von Symbolismus vgl. auch Wilhelm, *Der Nouveau Roman*, S. 38.

¹²²⁵ „L’association métonymique entre la femme et le lieu est motivée par la psychologie du personnage.“; van Rossum-Guyon, *Critique*, S. 126.

¹²²⁶ Vgl. Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 51

dort erlebten Sonnenuntergänge¹²²⁷. Zum einen schreibt Léon den beiden Frauen in seiner Vorstellung offenbar genug Macht zu, um den Status ihrer jeweiligen Umgebung zu beeinflussen; zum anderen beeinflussen die in seiner Vorstellung existierenden Beziehungen zu und zwischen den beiden Städten auch die individuellen zwischenmenschlichen Beziehungen.¹²²⁸ Die Verbindung zwischen Frauenfigur und Stadt wird mit fortschreitendem Text immer mehr etabliert und dann gelegentlich durch punktuelle Störfaktoren, etwa ein tatsächliches oder symbolhaftes Durchscheitern einer Protagonistin (oder eines sonstigen, meist dem Kunstfundus entnommenen Merkmals) in der jeweils anderen Metropole¹²²⁹, durchbrochen. Der Verlauf der „modification“ erhält dadurch eine besondere Dynamik. Besonders markant ist in dieser Hinsicht Céciles ausnahmsweise stattfindender Besuch bei Léons Familie in Paris. Dieser erweist sich als ebenso enttäuschend¹²³⁰ wie Léons halbherziger und erfolgloser Versuch, durch das bloße örtliche Verbringen seiner gealterten Ehefrau nach Rom seine Ehe neu beleben zu wollen. Die Trennung der Protagonistinnen von ihren Ursprungsorten führt nämlich zur völligen Bedeutungslosigkeit von Figur wie auch Ort. Cécile, „le visage de Rome, sa voix et son invitation“¹²³¹, ist in Paris nicht mehr dieselbe und verliert dort ihren zauberhaften Charme, ihre gute Macht und ihre Wirkung als Vermittlerin und Symbolträgerin einer (historisch geprägten) Idealvorstellung von dieser Stadt¹²³². Damit erweist sie sich auch als unfähig, Licht und eine Portion Rom nach Paris zu bringen und Léons eintönigem Pariser Alltagsleben eine hoffnungsvolle Wendung zu geben. Der

¹²²⁷ Die Erinnerung an Henriette als schöne junge Frau und die gemeinsame Hochzeitsreise lässt Léon hingegen auch die schönen Seiten von Paris in Gestalt idyllischer Vororte wahrnehmen. Umgekehrt zeigte sich bei der missglückten Romreise mit der alternenden Henriette auch diese Stadt von ihrer unfreundlichen Seite, mit ungewohnt kaltem Wetter einschließlich Schneefällen; vgl. ebd., S. 51.

¹²²⁸ Vgl. Butor (Scheffel), *Improvisationen*, S. 93.

¹²²⁹ Dies reicht vom Erwähnen banaler Objekte (wie in den Wohnungen aufgestellter Fotografien oder Kunstgegenstände) bis zu Konfliktsituationen, etwa wenn Léon bei der Stadterkundung mit der atheistisch eingestellten Cécile, betont christliche (und daher für Besuche der religiösen Henriette bestimmte) Örtlichkeiten aussparen muss; vgl. Butor, *La modification*, S. 167 f., 173 f. In Léons Absicht, bei seinem nunmehr bevorstehenden Romaufenthalt trotz angestrebter Festigung der Beziehung zu Cécile im Hotel seiner Hochzeitsreise abzusteigen, kann man ein erstes Anzeichen für eine (allenfalls noch unbewusste) Rückorientierung zu Henriette sehen; vgl. Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 81 f. Daneben bestehen noch weitere Vorzeichen für die Verdrängung Céciles durch Henriette und Indizien, dass Léons Zukunft doch Henriette gehören wird.

¹²³⁰ Die positiven Adjektive zur Beschreibung der nun in anderem Licht erscheinenden Cécile („merveilleuse“ usw.) erhalten zunehmend ironische Untertöne; vgl. etwa Butor, *La modification*, S. 189; Lalande, *La modification*, S. 12 f.

¹²³¹ Butor, *La modification*, S. 238 f.

¹²³² Sie unterliegt hier einer „métamorphose en [...] fantôme“; Butor, *La modification*, S. 151. „Hat sie einmal Rom verlassen, ist Cécile kein Zeichen mehr: Sie ist nur noch das Phantom eines Zeichens bzw. seine Erinnerung.“; Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 87.

Eindruck einer (wie auch immer gearteten) Liebe zu Cécile kommt bei Léon nur im räumlichen Wirkungsbereich ihres „génie du lieu“¹²³³ auf, während ihre Attraktivität in Paris von Minute zu Minute schwindet. Die Stadt Paris hält Cécile stets auf Abstand, selbst wenn diese sich höchstpersönlich dort aufhält. Umgekehrt wird Léons verlässlicher Zufluchtsort Rom in Céciles Abwesenheit zu einem unbefriedigenden Ort der Leere. Léons ganz persönlicher „mythe romain“¹²³⁴ hängt daher letztlich von der körperlichen Präsenz der Vermittlerin Cécile in Rom bei gleichzeitiger Abwesenheit des Störfaktors Henriette ab, deren bloßer Besuch „die Stadt mit dem Pariser Herbst infiziert“¹²³⁵. Auch Léons implizite Wunschvorstellung von einer Art Synthese zwischen beiden Städten kann Cécile nicht wahr werden lassen, zumal sie eine entscheidende Komponente, nämlich das Christentum, schon in Rom ablehnt¹²³⁶. Schlimmer noch: Nach der Konfrontation Céciles mit Léons Pariser Alltag beginnt diese, sich seiner Ehefrau Henriette durch höflichen Smalltalk, bald aber auch kameradschaftlich anzunähern. In ihren grundsätzlich ähnlichen Positionen als um stabile Beziehungen betrogene Beziehungspartnerinnen tendieren die beiden Frauen (jedenfalls in Léons krankmachender Vorstellung) sogar dazu, sich gegen den treulosen und gleichzeitig unaufrichtigen Mann zu verbünden¹²³⁷. Die räumliche Annäherung der beiden Gegenpole, die Überlagerung der Kontrastwelten führt daher nicht zu einem harmonischen Ganzen, sondern nur zu einem Verschwimmen der beiden Frauenbilder durch „Überschneidungen, die schließlich zur Identität führen“¹²³⁸. Man kann sagen, dass gerade das örtliche Zusammenführen beider Frauen das Scheitern des gesamten Unternehmens „Rome à Paris“¹²³⁹ mit voller Kraft zum Vorschein bringt. Räumliche und zeitliche Distanzen können nicht ohne

¹²³³ Lalande, *La modification*, S. 44.

¹²³⁴ Butor, *La modification*, S. 279.

¹²³⁵ Kuhn, *A la recherche*, S. 42; siehe auch oben, Fn. 124.

¹²³⁶ Thema des Romans ist auch Léons Traum von der Wiederbelebung eines (auch in religiöser Hinsicht) geeinten und mythenumfassenden neuen römischen Imperiums nach historischem Vorbild; vgl. Pollmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 217 f.

¹²³⁷ Vgl. Butor, *La modification*, S. 188 f.

¹²³⁸ Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 86. Letztlich ist Henriette nur eine gealterte Cécile, während diese, - sollte sie fortan mit Léon den Pariser Alltag teilen - zu einer zweiten Henriette werden wird; vgl. Butor, *La modification*, S. 278 f. Hinzuweisen ist hier auf die Parallele zu der umgekehrt gepolten Dreiecksgeschichte in Robbe-Grillet's *La Jalousie*, wo A...s (mutmaßlicher) attraktiver Liebhaber Franck schließlich beginnt, sich (wenn auch nur in seinem Gehabe) dem von A... offenbar in jeder Hinsicht distanzierten Ehemann anzunähern; siehe Pkt. 2.1.3.

¹²³⁹ Nicht nur die Muse Cécile, sondern auch andere Spuren Roms bleiben in Paris farb- und kraftlos: Als Léon sich dort „tel un touriste romain“ spielerisch auf die Suche nach einem Stück Rom begibt, unterstützen ihn geschmacklose Spaghetti, ein enttäuschender Espresso in einer Römischen Bar und die letzte im Pariser Regen ausgehende italienische Zigarette bei der Aufdeckung seines Selbstbetrugs. Vgl. Butor, *La modification*, S. 61, 75, 71 f.; Höhnisch, *Das gefangene Ich*, S. 59 f.

weiteres aufgehoben, „Paris kann nicht Rom werden“¹²⁴⁰. Langsam dämmert dem (in der Vordergrundhandlung) bahnreisenden Léon, dass zwischen dem schon einmal misslungenen Parisaufenthalt Céciles und den voraussichtlichen Folgen seiner aktuellen Zukunftspläne wenig Unterschied bestehen wird. Céciles dauerhafte Entwurzelung und Umsiedelung nach Paris „würde sowohl Rom als auch Paris ihrer Seele berauben, würde beide als Erlebniswelt des Protagonisten verarmen lassen und gleichzeitig die Beziehung zu beiden Frauen zerstören“¹²⁴¹. Die Erkenntnis, dass sein Projekt zu keinem Umbruch in seinem unbefriedigenden Leben, sondern (wenn auch unter leicht veränderten Parametern) zu dessen dauerhafter Einzementierung führen wird, löst schließlich die endgültige Revision seiner Pläne und den eigentlichen Umbruch, die „modification“ der „modification“ aus¹²⁴². Fast logisch folgt nun, dass der aktuell bevorstehende Romaufenthalt ohne jedes Treffen mit Cécile ablaufen und Léon in einer seinem Entschluss förderlichen Umgebung, im Hotel seiner Hochzeitreise, absteigen muss¹²⁴³. Trotz des Dämpfers, den die Beziehung zu Cécile bei ihrem letzten Parisbesuch erlitten hat, ist nämlich anzunehmen, dass ihr „génie du lieu“ wieder Überhand gewinnt und der Letztstatus wiederum kompromittiert wird.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Funktion der beiden weiblichen Protagonistinnen von *La modification* – für den Nouveau Roman wohl eher untypisch – eine überwiegend symbolische ist. Das negative Bild, das Léon mit seiner Ehefrau Henriette verbindet, beruht weniger auf ihren Eigenschaften als Person¹²⁴⁴, als auf einer gewissen Verdrossenheit gegenüber „seinem“ Paris, einem goldenen Käfig, der ihm die Lebensfreude nimmt, aber perfider Weise Stabilität und Sicherheit bietet. Andererseits gilt seine eigentliche Sehnsucht auch nicht der Geliebten Cécile als jüngerer attraktiver Frau, sondern (nur oder vielmehr) einer von ihr verkörperten Vorstellung von der Stadt Rom, einem in der eigenen Zeitgeschichte vermissten Ideal von einer autoritätsgefestigten und geeinten Welt. Die vermeintliche Liebe zu Cécile stellt sich als „Liebe für Rom und seinen Mythos“¹²⁴⁵ und als eine von

¹²⁴⁰ Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 86.

¹²⁴¹ Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, S. 85.

¹²⁴² „[...] es, gilt die ‚modification‘ zu modifizieren.“; ebd., S. 87.

¹²⁴³ Vgl. Butor, *La modification*, S. 247, 274 f.

¹²⁴⁴ Abgesehen von vereinzelt und vorwiegend äußeren Attributen werden solche Eigenschaften (etwa Charakterzüge) nicht einmal erwähnt.

¹²⁴⁵ Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 90.

Léon letztlich selbst erkannten Besessenheit von einer Illusion heraus. Einige Forscher sehen in der Revision der Einstellung Léons zu seinem persönlichen „mythe Romain“ die eigentliche Handlung von *La modification*¹²⁴⁶; andere sprechen in dieser Hinsicht sogar dem omnipräsenten Léon den Protagonistenstatus ab¹²⁴⁷.

¹²⁴⁶ Vgl. Giesenhausen, *Stadtvisionen*, S. 89 f; Pollmann in Wehle, *Nouveau Roman*, S. 218.

¹²⁴⁷ „Le principal personnage de *La modification* n’est pas un homme, et n’est pas même une ville, mais *l’idée* d’une ville [...]“; Aury, Dominique, zit. nach Lalande, *La modification*, S. 75.

RÜCKBLICK UND SCHLUSSWORT

Schon im Rahmen der vorbereitenden Recherchearbeiten zu diesem Projekt zeigte sich (für mich eher unerwartet), dass der Textkonstituent „Figur“ in der literaturwissenschaftlichen Theorie – außer im Zusammenhang mit überwiegend narratologischen Fragestellungen – eher untergeordnet behandelt wird. Klassische Romanfiguren und unkonventionelle Charaktere (wie etwa jene der Avantgarde bzw. Moderne) scheinen hiervon in ähnlicher Weise betroffen. Als bedeutende Ausnahmen sind an dieser Stelle zum einen die beiden Kapitel über „people“ in E. M. Forsters Standardwerk *Aspects of the novel*¹²⁴⁸ hervorzuheben, zum anderen die in den Neunzigerjahren entstandene Studie Vincent Jouvés, welche (aufbauend auf älteren Grundlagen Philippe Hamons) unter dem Titel *L'effet-personnage dans le roman*¹²⁴⁹ ein neues, eher ungewöhnliches Konzept zur Erfassung der Romanfigur als Gesamtheit von „Texteffekten“ vorstellt.

Bald stellte sich heraus, dass die vorgefundenen Ansätze der Figurenanalyse im Bereich von Surrealismus und Nouveau Roman kaum einsetzbar waren und ihre konsequente, sozusagen „erzwungene“ Anwendung – jedenfalls im Rahmen der für diese Untersuchung ausgewählten Texte – keine anschaulichen Ergebnisse gebracht hätte. Da es dabei um sehr speziell konzipierte Erzählwerke geht, deren Autoren sich insbesondere auch dadurch auszeichnen, die expliziten und impliziten Regeln traditioneller Romanschreibung bewusst zu torpedieren, durfte allerdings auch nicht wirklich erwartet werden, dass sich vorwiegend auf den klassischen Roman zugeschnittene Analysemethoden hier bewähren. Auf einzelne etablierte Begriffskategorien (beispielhaft zu nennen sind hier etwa – wenn auch oft ironische – Züge einer *motivation du nom* im Sinn Hamons¹²⁵⁰) konnte daher nur gelegentlich zurückgegriffen werden. Gleichzeitig konnte auch immer mehr nachvollzogen werden, weshalb sich die meisten Forscher bei ihren oft sehr ausführlichen Abhandlungen zum Surrealismus und Nouveau Roman auf gelegentliche Einschübe zu Figurenaspekten im engeren Sinn beschränkt haben und Spezialstudien in diesen Bereichen bislang nicht entstanden sind.

¹²⁴⁸ Vgl. Lit.-Verz.

¹²⁴⁹ Vgl. Lit.-Verz.

¹²⁵⁰ Siehe Teil I Pkt. 2.2.1.

Ziel dieser Arbeit sollte es daher letztlich sein, einen anschaulichen und repräsentativen Überblick über die teilweise sehr heterogenen Figurenkonzepte der genannten (aus unterschiedlichen Gründen) als „revolutionär“ zu bezeichnenden Literaturperioden zu erarbeiten. Bei diesem Vorhaben ging es in erster Linie darum, die Thematik unter Berücksichtigung vorgefundener Forschungsergebnisse und in Abstimmung mit den besonderen theoretischen Maximen der Surrealisten bzw. Nouveaux Romanciers nach sinnvoll ausgewählten Kategorien (Reichweite des Figurenbegriffs, Figurentypen, Methoden der Figurenporträtierung, Bedeutung typischer Figureninteraktionen usw.) sinnvoll zu strukturieren, neu aufzubereiten, anhand konkreter Textbeispiele zu illustrieren und um persönliche Anschauungen zu ergänzen. Dabei war stets im Hinterkopf zu behalten, dass der surrealistische Erzähltext im Wesentlichen das Gedankengut des (idealerweise alle Lebensbereiche durchdringenden) Surrealismus vermitteln will, während aus den Erzählungen des Nouveau Roman hauptsächlich dessen eigener literarischer Stil spricht. Zudem erforderte die Berücksichtigung aller im Figurenbereich interessierenden Aspekte die Erarbeitung sehr unterschiedlicher Inhalte, so etwa auch eine nähere Befassung mit der älteren und moderneren Erzählforschung, dem Begriff der *autofiction* oder medialen und (kunst-)historischen Themen. Das Forschungsprojekt gestaltete sich dadurch im Rückblick sehr abwechslungsreich.

Nicht unerwähnt bleiben soll schließlich die Erkenntnis, dass die hier behandelten Romane bzw. Erzähltexte (zumindest nach meinem persönlichen Empfinden) zeitlose Botschaften implizieren, die vor allem durch ihre Figuren getragen und vermittelt werden. So sind wir im heutigen Zeitalter der digitalen Revolution, in welchem die technischen Medien „unser gesamtes Dasein bestimmen“¹²⁵¹, sie den Menschen in einen nicht enden wollenden Rausch – sozusagen einen potenzierten „vertige du moderne“¹²⁵² - versetzen und ihn gleichzeitig als Kommunikationspartner *ad personam* verdrängen, den Maschinengöttern und „vampirischen Maschinen“¹²⁵³ noch um ein Vielfaches mehr ausgeliefert, als der einst gegen Sog und Leere der Telefonie¹²⁵⁴ ankämpfende surrealistische Flaneur. Auch die in den Nouveaux Romans angedeuteten bis ironisch überzeichneten gesellschaftlichen Phänomene -

¹²⁵¹ Bürger, *Nach der Avantgarde*, S. 41.

¹²⁵² Aragon, *Paysan*, S. 141.

¹²⁵³ Wagner, *Technik und Literatur*, S. 260 (Glossar).

¹²⁵⁴ Vgl. Breton, *Manifestes*, S. 62; Aragon, *Paysan*, S. 80 f.

Ausrichtung des menschlichen Lebens auf Pseudo-Moral, gesellschaftliches Ansehen und geldwerte Güter sowie von leerem Smalltalk beherrschte Nicht-Kommunikation zwischen getriebenen und wie ferngesteuert agierenden „Großstadtrevolutionären“ - machen die Akteure des Geschehens im Ergebnis zu „vielsagenden“ Vorboten und Repräsentanten der heutigen (Leistungs-)Gesellschaft. Nicht zuletzt diese (vielleicht unbeabsichtigte) inhaltliche Zeitlosigkeit der in beiden Literaturperioden nur kurzfristig aktuellen und zunehmend in Vergessenheit geratenen Helden war für mich ein Grund, das gewählte Thema konsequent weiter zu verfolgen.

Die nunmehr fertig vorliegende Forschungsarbeit soll vor allem zeigen, dass die verlorenen Helden und variablen Unbekannten der französischen Avantgarde bzw. Moderne - selbst wenn ihnen heute kein größeres Ansehen mehr zuteil werden sollte - das Spektrum der (Roman-)Figuren auf extravagante und teilweise sehr unterhaltsame Weise bereichern. Sollten meine Ausführungen noch dazu beitragen, anderen den Einstieg in die Leseabenteuer des Surrealismus oder des Nouveau Roman zu erleichtern, hätte ich mein persönliches Ziel erreicht.

LITERATURVERZEICHNIS / BIBLIOGRAFIE

FIGURENFORSCHUNG

- Alber, Jan u.a., „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models“ in: *Narrative*, 2010, 18, 2, S. 113-136.
- Bal, Mieke (1999), *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland, „L'effet de réel“ in: Barthes, Roland u.a. (1982), *Littérature et réalité*, Paris: Seuil, S 81-90.
- Barthes, Roland (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland, „Schreibweise des Romans“ in: Wagner, Karl (Hg. 2002), *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*, Wien: WUV, S.153-164.
- Booth, Wayne C., „Distance et point de vue“ in: Barthes, Roland u.a. (1977), *Poétique du récit*, Paris: Seuil, S. 85-113.
- Bremond, Claude (1972), *Logique du récit*, Paris: Seuil.
- Forster, E. M. (1993), *Aspects of the novel*, London: Hodder & Stoughton.
- Fritz, Walter Helmut (Hg. 1971), *Romanfiguren*, Mainz: Hase & Koehler.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris: Seuil.
- Genette, Gérard, „Stimme“ in: Wagner, Karl (Hg. 2002), *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*, Wien: WUV, S. 213-267.
- Genette, Gérard (2007), *Discours du récit*, Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (2010), *Die Erzählung* (Übers. Andreas Knop), Paderborn: Wilhelm Fink.
- Greimas, Algirdas Julien (1971), *Strukturelle Semantik* (Übers. Jens Ihwe), Braunschweig: Vieweg + Sohn.
- Greimas, Algirdas Julien (1972), *Essais de sémiotique poétique*, Paris: Librairie Larousse.
- Greimas, Algirdas Julien (1986), *Sémantique structurale. Recherché de methode*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Hamon, Philippe, „Pour un statut sémiologique du personnage“ in: Barthes, Roland u.a. (1977), *Poétique du récit*, Paris: Seuil, S.115-180.
- Hamon, Philippe (1998), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genf: Librairie Droz S.A.
- Hess, Rainer u.a. (Hg. 2003), *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)*, 4. Aufl., Tübingen u.a.: Francke.

- Iser, Wolfgang (1994), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink.
- Jouve, Vincent (1992), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Lämmert, Eberhard u.a. (1996), *Wer sind wir? Europäische Phänotypen im Roman des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Fink.
- Mauriac, François (1933), *Le romancier et ses personnages. Précédé d'une étude d'Edmond Jaloux*, Paris: Corrêa.
- Müller, Andreas (1981), *Figurenrede. Grundzüge der Rededarstellung im Roman*, Univ. Göttingen (unveröff. Diss.).
- Nielsen, Henrik Skov u.a., „Ten Theses about Fictionality“ in: *Narrative*, 2015, 23, 1, S. 61-73.
- Pavel, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris: Seuil.
- Petersen, Jürgen H. (1993), *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Stuttgart: Metzler.
- Picard, Michel (1986), *La lecture comme jeu*, Paris: Minuit.
- Propp Vladimir (1975), *Morphologie des Märchens* (Hg. Karl Eimermacher, Übers. Christel Wendt), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Reuter, Yves (1991), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris: Bordas.
- Reuter, Yves (1997), *L'analyse du récit*, Paris: Dunod.
- Sartre, Jean-Paul (1986), *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, édition revue par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris: Gallimard.
- Stanzel, Franz K. (2001), *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stanzel, Franz K., „Die Opposition Erzähler-Reflektor im erzählerischen Diskurs“ in: Wagner, Karl (Hg. 2002), *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*, Wien: WUV, S.344-359.
- Thérénty, Marie-Ève (2000), *L'analyse du roman*, Paris: Hachette.

SURREALISMUS

- Adamowicz, Elza (1998), *Surrealist collage in text and image. Dissecting the exquisite corpse*, Cambridge: University Press.
- Ades, Dawn, „Photography and the Surrealist Text“ in: Krauss, Rosalind u.a. (1985), *L'Amour fou. Photography and surrealism*, New York: Abbeville Press, S. 153-192.
- Albersmeier, Franz-Josef (1992), *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Apel-Muller, Michel, „D'Hippias mineur et d'Alcibiade au Paysan de Paris“ in: Didier, Béatrice u.a. (Hg. 1995), *Manuscrits surréalistes. Aragon, Breton, Éluard, Leiris, Soupault*, Saint-Denis: PUV, S. 179-193.
- Aragon, Louis (1953), *Le paysan de Paris*, Paris: Gallimard.
- Aragon, Louis (1996), *Der Pariser Bauer* (Übers. Lydia Babilas), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Asholt, Wolfgang; Fähnders Walter (Hg. 1997), „Die ganze Welt ist eine Manifestation“. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Barbarant, Olivier (1997), *Aragon: la mémoire et l'excès*, Seyssel: Champ Vallon.
- Berranger, Marie-Paule (1997), *Le surréalisme. Panorama de la littérature française*, Paris: Hachette.
- Billermann, Roderich, „Aragon und der ‚surréalisme‘. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte ‚Surrealismus‘“ in: *Romanische Forschungen*, 1/2001, 113, 4, S. 474-510.
- Breton, André (1960), *Nadja*, (Übers. Max Hölzer), Pfullingen: Günther Neske.
- Breton, André (1962), *Manifestes du surréalisme*, Paris: Pauvert.
- Breton, André (1964), *Nadja*, Paris: Gallimard.
- Breton, André (1983), *Die Manifeste des Surrealismus* (Übers. Ruth Henry), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Breton, André, „Radiointerviews mit André Parinaud über die Zeit von 1913 bis 1952“ in: Breton, André (Hg. Unda Hörner u.a. 1996), *Entretiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik* (Übers. Unda Hörner u.a.), Dresden: Verlag der Kunst, S. 9-268.
- Bürger, Peter (Hg. 1982), *Surrealismus. Wege der Forschung (Band CDLXXIII)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bürger, Peter (1996), *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2014), *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Bürger, Peter u.a., „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An attempt to answer certain critics of theory of the Avant-Garde“ in: *New Literary History*, 2010, 41, 4, S. 695-715.
- Caws, Mary Ann, „Seeing the Surrealist Woman: We are a problem“ in: Caws, Mary Ann u.a. (Hg. 1991), *Surrealism and Women*, Cambridge u.a.: MIT Press, S. 11-16.
- Daix, Pierre (1993), *La vie quotidienne des surréalistes 1917-1932.*, Paris: Hachette.
- Durozoi, Gérard u.a. (1972), *Le surréalisme. Théories, thèmes, techniques*, Paris: Larousse.
- Durozoi, Gérard (1997), *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris: Hazan.
- Gasparini, Philippe (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Seuil.

- Gasparini, Philippe, „Autofiction vs autobiographie“ in: *Tangence* 2011, 97, S. 11-24.
- Gauthier, Xavière (1980), *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit* (Übers. Heiner Noger), Wien u.a.: Medusa.
- Hörner, Unda (1996), *Die realen Frauen der Surrealisten. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet*, Mannheim: Bollmann.
- Hötter, Gerd (1990), *Surrealismus und Identität. André Bretons „Theorie des Kryptogramms“. Eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks*, Paderborn: IGEL.
- Kranzfelder Ivo, „Nur die Versuchung ist göttlich‘. Zum Gebrauch der Photographie durch die Surrealisten“ in : Schneede, Uwe M. (Hg. 2005), *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 15-20.
- Kranzfelder Ivo, „Das Paris der Surrealisten“ in : Schneede, Uwe M. (Hg. 2005), *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 51.
- Kranzfelder Ivo, „Désir und Plaisir – Das Verlangen und die Lust“ in : Schneede, Uwe M. (Hg. 2005), *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 93.
- Krauss, Rosalind u.a., „Preface“ in: Krauss, Rosalind u.a. (1985), *L'Amour fou. Photography and surrealism*, New York: Abbeville Press, S. 9-10.
- Kuenzli, Rudolf E., „Surrealism and Misogyny“ in: Caws, Mary Ann u.a. (Hg. 1991), *Surrealism and Women*, Cambridge u.a.: MIT Press, S. 17-26.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe (1994), *Der autobiografische Pakt* (Übers. Wolfram Bayer u.a.), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lejeune, Philippe (2005), *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris: Seuil.
- Limat-Letellier, Nathalie, „Les ‚Écritures automatiques d'Aragon: du manuscrit à la publication“ in: Didier, Béatrice u.a. (Hg. 1995), *Manuscrits surréalistes. Aragon, Breton, Éluard, Leiris, Soupault*, Saint-Denis: PUV, S. 121-164.
- Mourier-Casile, Pascaline (1994), *Pascaline Mourier-Casile présente Nadja d'André Breton*, Paris: Gallimard.
- Munzinger, Wolfgang (1997), *Das Automobil als heimliche Romanfigur. Das Bild des Autos und der Technik in der nordamerikanischen Literatur von der Jahrhundertwende bis nach dem 2. Weltkrieg*, Hamburg: LIT.
- Ngetcham, Louis/M. (1994), „Figures“ chez André Breton. Des „Manifestes du surréalisme“ à „Nadja“, „Les vases communicants“ et „L'amour fou“ (théorie et pratique), Lille: Reproduction des Thèses (Thèse Paris IV 1993; Mikrofiche).

- Pfromm, Rüdiger (1985), *Revolution im Zeichen des Mythos. Eine wirkungsgeschichtliche Untersuchung von Louis Aragons „Le Paysan de Paris“*, Frankfurt am Main u.a.: Lang.
- Raaberg, Gwen, „The Problematics of Women and Surrealism“ in: Caws, Mary Ann u.a. (Hg. 1991), *Surrealism and Women*, Cambridge u.a.: MIT Press, S. 1-10.
- Rajewsky, Irina O. (2002), *Intermedialität*, Tübingen u.a.: Francke.
- Riese Hubert, Renée, „The Coherence of Breton's *Nadja*“ in: *Contemporary Literature* 10, S. 241-252.
- Schneede, Uwe M. „SURREALISMUS, Subst., m. Statt einer Einführung“ in: Schneede, Uwe M. (Hg. 2005), *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 9-12.
- Schneede, Uwe M. „Selbstinszeniert“ in: Schneede, Uwe M. (Hg. 2005), *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 169.
- Schweikle, Günther u. Irmgard (Hg. 1990), *Metzer-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen* (2. überarb. Aufl.), Stuttgart: Metzler.
- Spoljar, Philippe (1996), *Formes et figures de la séduction. Lectures de „Nadja“ d'André Breton et du „Ravissement de Lol V. Stein“ de Marguerite Duras*, Lille: Reproduction des Thèses (Thèse Paris VII 1994; Mikrofiche).
- Staraselski, Valère (1997), *Aragon l'inclassable. Essai littéraire; lire Aragon à partir de „La mise à mort“ et de „Théâtre/roman“*, Paris: L'Harmattan.
- Sutton, Anne C. (1998), *La relation énigmatique du texte et des images dans „Nadja“*, Boca Raton (FLA, USA): Florida Atlantic University.
- Wagner, Birgit (1996), *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden. Ein Beitrag zur Geschichte des Imaginären*, München: Fink.
- Wagner, Birgit, „Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs“ in: Asholt, Wolfgang u.a. (Hg. 2000), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde-Avantgardekritik-Avantgardeforschung*, Amsterdam u.a.: Rodopi, S. 163-182.

NOUVEAU ROMAN

- Barthes, Roland (1953, 1972), *Le degré zéro de l'écriture, suivi de: Nouveaux essais critiques*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1959), *Am Nullpunkt der Literatur* (Übers. Helmut Scheffel), Hamburg: Claassen.
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*, Paris: Seuil (Points).

- Beyer, Jürgen, „Alain Robbe-Grillet“ in: Lange, Wolf-Dieter (Hg. 1971), *Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner, S. 370-401.
- Blüher, Karl Alfred, „Einleitung: Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne“, in: Blüher, Karl Alfred (Hg. 1992), *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. „Nouveau Roman“, „Nouveau Cinéma“ und „Nouvelle Autobiographie“*, Tübingen: Narr, S. 9-15.
- Blüher, Karl Alfred, „Die Dezentrierung der Erzählinstanz in Robbe-Grillet's Romanen“, in: Blüher, Karl Alfred (Hg. 1992), *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. „Nouveau Roman“, „Nouveau Cinéma“ und „Nouvelle Autobiographie“*, Tübingen: Narr, S. 77-99.
- Butor, Michel (1957), *La modification, suivi de: Le réalisme mythologique par Michel Leiris*, Paris: Minuit.
- Butor, Michel (1960, 1992), *Essais sur le roman*, Paris: Gallimard.
- Butor, Michel (1973), *Paris – Rom oder die Modifikation* (Übers. Helmut Scheffel), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butor, Michel (1996), *Improvisationen über Michel Butor. Schreibweise im Wandel* (Übers. Helmut Scheffel), Graz u.a.: Droschl.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta (1996), *Nouveau Roman*, Stuttgart u.a.: Metzler.
- Dauer, Bernd (1976), *Wirklichkeitsflucht und Entfremdung. Studien zur Erzählstruktur in den Romanen Alain Robbe-Grillet's und Michel Butor's*, Heidelberg: Winter.
- Deutsch, Carola (1983), *Frauenbilder bei Robbe-Grillet (1970-1976)*, Rheinfelden: Schäuble.
- Dhaenens, Jacques (1970), *La maison de rendez-vous d'Alain Robbe-Grillet. Pour une philologie sociologique*, Paris: Minard.
- Ernst, Bruno (1994), *Der Zauberspiegel des Maurits Cornelis Escher*, Köln: Benedikt.
- Escher, Maurits Cornelis (1993), *Graphik und Zeichnungen. Eingeleitet und erläutert von M.C. Escher*, Köln: Benedikt.
- Federman, Raymond, „Surfiction: Eine postmoderne Position“ in: Wagner Karl (Hg. 2002), *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*, Wien: WUV, S. 413-431.
- Genette Gérard, „Erstarrter Taumel“ in: Wehle Winfried (Hg. 1980), *Nouveau Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 76-94.
- Giesenhausen, Elisabeth (2002), *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u.a.: Lang.

- Goldmann Lucien, „Nouveau Roman und soziale Wirklichkeit“ in: Wehle Winfried (Hg. 1980), *Nouveau Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 51-75.
- Höhnisch, Erika (1967), *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*, Heidelberg: Winter.
- Kuhn, Barbara (1994), *A la recherche du livre perdu. Der Roman auf der Suche nach sich selbst am Beispiel von Michel Butor: La modification und Alain Robbe-Grillet: La jalousie*, Bonn: Romanistischer Verlag.
- Lalande, Bernard (1972), *La modification. Analyse critique*, Paris: Hatier.
- Leenhardt, Jacques, „Nouveau Roman et société“ in: Ricardou, Jean u.a. (Hg. 1972), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui (Bd. 1 - Problèmes généraux)*, Paris: Union Générale, S. 155-170.
- Leenhardt, Jacques (1973), *Lecture politique du roman. „La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet“*, Paris: Minuit.
- Micciollo, Henri (1972), *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris: Hachette.
- Morrisette, Bruce (1963), *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris: Minuit.
- Morrisette, Bruce (1985), *Novel and film. Essays in two genres*, Chicago u.a.: The University of Chicago Press.
- Nelting, David (1996), *Alain Robbe-Grillet: „Projet pour une révolution à New York“: Untersuchungen zur intertextuellen Verknüpfung von urbanem und literarischem Text*, Bonn: Romanistischer Verlag.
- Netzer, Klaus (1970), *Der Leser des Nouveau Roman*, Frankfurt am Main: Athenäum.
- Nowak, Manfred (1982), *Die Romane Alain Robbe-Grillet. Von „Les Gommages“ bis „Projet pour une révolution à New York“. Struktur und Genese des Erzählwerks*, Heidelberg: Winter.
- Nozinski, Rainer (1980), *Changement de la technique du roman français ou roman traditionnel – Nouveau Roman*, Frankfurt am Main u.a.: Diesterweg.
- Ollram, Sabine (2001), *Dinge, Figuren, Konstellationen in Robbe-Grillet's Romanwerk*, Univ. Wien (unveröff. Dipl. Arb.).
- Pingaud, Bernard, „L'école du refus“ in: Wehle Winfried (Hg. 1980), *Nouveau Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 46-50.
- Pingaud, Bernard, „Le roman à l'heure du soupçon“, in: Wehle Winfried (Hg. 1980), *Nouveau Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 95-116.
- Pollmann, Leo, „Michel Butor: La modification“ in: Wehle Winfried (Hg. 1980), *Nouveau Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 203-222.
- Réage, Pauline (1954), *Histoire d'O*, Paris: Pauvert.
- Réage, Pauline (1969), *Retour à Roissy*, Paris: Pauvert.

- Ricardou, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris: Seuil (Coll. Tel Quel).
- Ricardou, Jean, „Der ‚Nouveau Roman‘ und ‚Tel Quel‘“ in: Wehle Winfried (Hg. 1980), *Nouveau Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 117-151.
- Ricardou, Jean (1990), *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris: Seuil.
- Robbe-Grillet, Alain (1953), *Les Gommages*, Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1955), *Le Voyeur*, Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1957), *La Jalousie*, Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1965), *La maison de rendez-vous (suivi de „Un écrivain non réconcilié“ par Franklin J. Matthews)*, Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1966), *Die Jalousie oder die Eifersucht*, (Übers. Elmar Tophoven), Stuttgart: Reclam.
- Robbe-Grillet, Alain (1970), *Projet pour une Révolution à New York*, Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1971), *Projekt für eine Revolution in New York*, (Übers. Rolf und Hedda Soellner), München: Hanser.
- Robbe-Grillet, Alain, „Sur les choix des générateurs (1)“ in: Ricardou, Jean u.a. (Hg. 1972), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, 2. Pratiques*, Paris: Union Générale, S. 157-162.
- Robbe-Grillet, Alain, „Warum und für wen ich schreibe“ (Übers. Andreas Riehle u.a.), in: Blüher, Karl Alfred (Hg. 1992), *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. „Nouveau Roman“, „Nouveau Cinéma“ und „Nouvelle Autobiographie“*, Tübingen: Narr, S. 17-64.
- Robbe-Grillet, Alain (1995), *Die blaue Villa in Hongkong* (Übers. Rolf und Hedda Soellner), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sarraute, Nathalie (1956), *L'ère du soupçon*, Paris: Gallimard
- Schmeling, Manfred, „Alain Robbe-Grillet“ in: Lange, Wolf-Dieter (Hg. 1984), *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen*, Tübingen: Narr, S. 1-8, A-K.
- Seidl, Erna (1974), *La technique du récit dans les romans de Michel Butor („Passage de Milan“, „L'Emploi du temps“, „La Modification“)*, Univ. Wien (unveröff. Hausarb.).
- Stolz, Walter, „Vorwort des Herausgebers“ in: Wilhelm, Kurt (Hg. Walter Stolz 1969), *Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur*, Berlin: Schmidt, S. 7-10.
- Suleiman, Susan Rubin (1990), *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge/MA, USA u.a.: Harvard University Press.

- Thiele, Gisela (1975), *Die Romane Michel Butors. Untersuchungen zur Struktur von Passage de Milan * L'Emploi du Temps * La Modification * Degrés*, Heidelberg: Winter.
- Van Rossum-Guyon, Françoise (1970), *Critique du roman. Essai sur „La Modification“ de Michel Butor*, Paris: Gallimard.
- Van Rossum-Guyon, „Avantgarde als Reduktion. Eine Bilanz des Nouveau Roman“ in: Wehle Winfried (Hg. 1980), *Nouveau Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 152-167.
- Watkinson, Arlys Diane (1997), *Cultures, contre-cultures et „nouveau roman“. Le spectre de l'Amérique dans „6.810.000 litres d'eau par seconde“ de Michel Butor et „Projet pour une révolution à New York“ d'Alain Robbe-Grillet*, Kingston u.a.: Queen's University (Thesis).
- Wehle, Winfried, „Proteus im Spiegel. Zum ‚reflexiven Realismus‘ des Nouveau Roman (Statt einer Einleitung)“ in: Wehle Winfried (Hg. 1980), *Nouveau Roman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1-28.
- Wilhelm, Kurt (Hg. Walter Stolz 1969), *Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur*, Berlin: Schmidt.
- Wolf, Nelly (1995), *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genf: Librairie Droz S.A.
- Zeltner-Neukomm, Gerda (1995), *Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*, Mainz: Hase & Koehler.

WEBSITE:

- <http://www.paulwatzlawick.de/axiome.html> (Zugriff: 24.9.2016).

ZUSAMMENFASSUNG

Die insgesamt dreiteilige Forschungsarbeit stellt einen Versuch dar, Konzept und literarische Umsetzung des Faktors „Figur“ in zwei Literaturperioden der französischen Avantgarde bzw. Moderne - Surrealismus und Nouveau Roman - zu erfassen und strukturiert darzustellen. Da die aus beiden Perioden hervorgegangenen Erzählungen bzw. Romane im weiteren Sinn (wenn auch mit unterschiedlicher Motivation und Umsetzung) auf dem Prinzip beruhen, essenzielle Kategorien traditioneller Romanschreibung missachten oder auszuhebeln zu wollen, erscheint auch die Anwendbarkeit vorhandener und bislang bewährter Ansätze der Figurenforschung – diese werden in Teil I unter Bezugnahme auf einschlägige theoretische Abhandlungen im Überblick vorgestellt - sehr begrenzt. Um neuen oder ehemals nicht relevanten, in diesen unkonventionellen Erzählungen jedoch wesentlichen Aspekten der involvierten Akteure - der surrealistischen Tagträumer und ihrer wandelbaren Entourage bzw. der „nouveaux personnages“ - gerecht zu werden, gilt es, traditionell verstandene Kategorien (wie etwa das Figurenporträt oder den Figurenbegriff selbst) neu zu gewichten oder sogar eigens neu zu definieren.

Als Forschungsliteratur für Teil II (Surrealismus) und Teil III (Nouveau Roman) wurden überwiegend werkbezogene Einzelfallstudien aus der einschlägigen Literaturforschung des französischen, deutschen und englischen Sprachraums herangezogen. Festgestellt wurde, dass einige sehr umfassende und detaillierte Studien zu den unterschiedlichsten Fragestellungen den Konstituenten „Figur“ zwar (teilweise implizit) mitberücksichtigen, ihn jedoch schwerpunktmäßig aus der Sicht der Erzählforschung behandeln. Vorgefundene Ansätze, welche die (Roman-)Figur im engeren Sinn betreffen, wurden in der vorliegenden Arbeit zusammengetragen, neu aufbereitet und um eigene Überlegungen ergänzt. Zur praktischen Veranschaulichung wurden schwerpunktmäßig Werke je eines Autors mit führender Rolle innerhalb der betreffenden Periode (André Bretons „Nadja“ sowie die Romane „La jalousie“, „La maison de rendez-vous“ und „Projet pour une révolution à New York“ aus dem Früh- und Spätwerk Alain Robbe-Grillet) behandelt. Zur Erweiterung des Spektrums wurde zusätzlich je ein bekanntes Werk von mitunter als eigenwillig geltenden Vertretern beider Strömungen (Louis Aragons „Le paysan de Paris“ bzw. Michel Butors „La modification“) ausgewählt, die dem Surrealismus bzw. Nouveau Roman eine persönliche Note verliehen.

SUMMARY/ABSTRACT

This thesis consisting of three main parts tries to clarify and structure the idea and textual implementation of the literary character within two movements of French modern literature: surrealism and nouveau-roman. Since narratives or novels in the broader sense originating from both periods are (although for rather different reasons) based upon the principle of derogating from essential guidelines and characteristics of traditional fiction, the applicability of existing and proven approaches to the study of the fictional character (such as presented in the overview in Part I) seems highly limited. In order to comply with new revolutionary standards and formerly negligible or meaningless aspects that have become imperative for the functioning and effectiveness of the modern tales in question and its characters (surrealist daydreamers and their versatile entourages as well as „nouveaux-personnages"), traditionally outlined categories such as the character portrait or the idea of character itself have to be re-evaluated or even redefined.

The research literature referred to in Parts II and III mainly includes work-related single case studies by literature experts belonging to French-, German- and English-speaking areas. It has to be stated that many in-depth analyses discussing aspects of literary surrealism and nouveau-roman, while occasionally (sometimes implicitly) taking into account problems of character, mostly and primarily approach the subject from a narratological point of view. In this thesis individual aspects relating to the fictional character in the narrower sense have been collated, categorized according to independently determined, presumptively useful criteria and occasionally complemented by personal views and comments. In order to cover a wide range of aspects related to the modern character and to obtain illustrative results with potential use for further reference, the main focus was laid on well-known narratives/novels by one respective leading author - André Breton's „Nadja" and three samples from the early and late novels by Alain Robbe-Grillet („La jalousie", „La maison de rendez-vous" and „Projet pour une révolution à New York"). For comparative purposes, the study additionally discusses texts by other representatives of each literary period, Louis Aragon („Le paysan de Paris") and Michel Butor („La modification"), who eventually added their own standards to existing concepts and thereby created personally revised versions of surrealism and nouveau-roman.

**(Platzhalter)
LEBENS LAUF**