Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 41 (1961-1962)
Heft: 9

Artikel: Wege des neuen französischen Romans
Autor: Frey, Hans-Jost
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161269

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

hängt er am Ideellen, und am meisten fesselt ihn das Politische. Die Geschichte der europäischen Nationen enthüllt sich ihm als ein System gemeinsamer Epochen mit gemeinsamen Idealen und gemeinsamer Literatur. Darum führt bei ihm der wahre Nationalismus von selbst zum Europäertum: das einzelne kann nur ganz wirksam werden im größeren Ganzen. Ja, Mazzini ist bereit, erhebliche Opfer der kleinen Ordnung für die größere in Aussicht zu nehmen. Es ist unmöglich, in seinen literarischen Erwägungen eine messianische Programmstellung zu übersehen, vom späteren Risorgimento bezeichnet als «Stati Uniti d'Europa».

Wege des neuen französischen Romans

HANS-JOST FREY

Nach Malraux, Sartre und Camus bemüht sich in Frankreich eine neue Generation um den Roman. In ihrem Buch *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans* hat es *Gerda Zeltner* als erste unternommen, die heutigen Entwicklungen in einem größeren Zusammenhang darzustellen, wobei auch die Vorgeschichte weitgehend erhellt wird[1]. Es stehen heute besonders drei Schriftsteller im Vordergrund, welchen die folgenden Seiten gewidmet sind: *Nathalie Sarraute* (geboren 1902), *Alain Robbe-Grillet* (geboren 1922) und *Michel Butor* geboren 1926). Mit Ausnahme von Nathalie Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* (1948) sind alle Romane dieser Autoren zwischen 1950 und 1960 erschienen.

Der Weg nach innen: Nathalie Sarraute

In allen Werken Nathalie Sarrautes stößt man immer wieder auf die Puppe als auf jenes Wesen, das geeignet zu sein scheint, dem Leser in einer glitschigen Welt, in der er sich vorerst nur zögernd vorwärtstastet, eine feste, klar umrissene Hand als erste Stütze zu bieten. Die Puppe ist ohne Geheimnis; sie gehört einer Welt an, in der alles bis ins letzte einer Ordnung gemäß abläuft, so etwa wie das Leben eines Königs, «der wie eine Gliederpuppe mit wunderbar gere-

geltem, gleichmäßigem und festem Schritt unter unseren Augen alle Lebensepochen durchmißt[2]». In der Puppenwelt bewegt man sich herrlich sicher, nichts kann Anlaß zur Beunruhigung geben, alles steht an seinem Platz, unangefochten und wohlbehütet. Deshalb verwandeln sich die Menschen gegenseitig in Puppen, und man rührt nicht ungestraft an diese Fiktion, welche das Leben so einfach macht, weil sie klare Einteilungen und Antworten zuläßt. «Das Berühren der Puppen ist untersagt[3].» Nur Kranke wagen es, den Puppen den Bauch aufzuschneiden, um ihr Inneres zu untersuchen. Die Heilung besteht dann darin, daß sich alles wieder verfestigt:

Je prends déjà petit à petit — symptôme de guérison, paraît-il — «contact avec le réel». Je le sens à la façon dont «ils» changent d'aspect, se rapprochent, deviennent durs, eux aussi, finis, avec des couleurs nettes, de contours précis, mais un peu à la manière de ces poupées en carton peint qui servent de cibles dans les foires. Un petit déclic encore et ils vont basculer[4].

Aber diese «Genesung», die den Gewinn eines festen Bodens unter den Füßen bedeutet, ist mit einem Verlust verbunden. Puppen sind Spielzeug, das man benützt und dann wegwirft. Für den Erzähler von *Portrait d'un Inconnu* geht jeder Bezug zu den Menschen verloren, sobald sie in klaren Umrissen erstarren und zu Wachsfiguren werden. Madame Tussaud ist das Schreckgespenst des Romanschriftstellers[5].

Die Puppen sind in einem Museum aufgestellt, das Konvention heißt. Diese Konvention aber ist Gegenstand des Mißtrauens, und wir haben uns mit einer Literatur auseinanderzusetzen, die das Mißtrauen allem Festen gegenüber als ihren Ausgangspunkt nimmt. Den Menschen Nathalie Sarrautes ist alles Äußere, das ihnen in klarer Abgeschlossenheit entgegentritt, verdächtig; sie vermögen die anderen nicht als Masken anzuerkennen, sondern sind von dem Bedürfnis und der stets unbefriedigten Neugierde geplagt, «zu wissen, was sie verstecken, einen Blick hinter ihre Kulissen zu werfen[6]». So wohnen wir in diesen Romanen einer eigentlichen Einschmelzung der Wachspuppen bei. Die Züge der Gesichter verschwimmen, die Menschen zerfließen so sehr, daß kein Name sie mehr in eine Form zwingen kann. Nur «il», «elle» und «eux» bleiben übrig. Die früher nahtlose Glätte der Schale ist dann mit Rissen durchsetzt, die den Zugang öffnen zu einer neuen, fremden und doch uns allen unheimlich nahen Welt. Was sind zum Beispiel die Romanfiguren Tolstois?

Ils ne sont pas pour moi, les ornements somptueux, les chaudes couleurs, les certitudes apaisantes, la fraîche douceur de la «vie». Pas pour moi. Moi je ne sais, quand ils daignent parfois s'approcher de moi aussi, ces gens «vivants», ces personnages, que tourner autour d'eux, cherchant avec un acharnement maniaque la fente, la petite fissure, ce point fragile comme la fontanelle des petits enfants, où il me semble que quelque chose, comme une pulsation à peine perceptible, affleure et bat doucement. Là je m'accroche, j'appuie. Et je sens alors sourdre d'eux et s'écouler en un jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang, une matière fade et fluide qui coule entre mes mains, qui se répand... Et il ne reste plus, de leur chair si ferme, colorée, veloutée, qu'une enveloppe exsangue, informe et grise[7].

Unter der Oberfläche, die den Anschein festgefügter Ordnungen erweckt, breitet sich die formlose Masse des Unerkannten, Uneingestandenen, die doch gleichzeitig am Entstehen aller Form beteiligt ist. Nathalie Sarraute sucht diese Tiefe auf, nicht um die Ordnung aufzuheben, sondern um uns zu zwingen, an der Auseinandersetzung zwischen Festem und Fließendem, welche die Lebensbewegung ausmacht, teilzunehmen.

Die Menschen sind von einem Fluidum, einer Atmosphäre umgeben, welche nichts anderes ist als die Ausstrahlung jener inneren Welt, die durch den Panzer hindurchströmt und sich verbreitet, so als wären die Grenzen zwischen den Menschen in Auflösung begriffen: «man möchte sagen, eine unsichtbare Welle entströme dem anderen und durchlaufe einen (...)[8]»; «ein Strom geht von ihr aus, unsichtbare Wellen, mächtig wie die, welche die Flugzeuge fernsteuern, lenken alle ihre Bewegungen (...)[9]»; «ein sehr starker Strom, der von ihm ausstrahlte, hielt uns in seinem Bann[10]». Dem entspricht auf der Gegenseite die Bereitschaft, solche Strahlen und Ströme einzufangen und aufzunehmen: «Ich fand sogleich meine Rolle, meine Eigenschaft als leitender Körper wieder, den alle Strömungen durchquerten, mit welchen die Atmosphäre geladen war[11].» Aber das bedeutet nun nicht, daß es nur noch diese unsichtbaren Wellen und einander durchdringenden Atmosphären gibt; vielmehr trachten die Menschen ihr Geheimstes zu verbergen, und wenn ein zu kühner Blick es zu entdecken droht, umgeben sie sich mit einer schützenden Schale, sie «verpuppen» sich gewissermaßen:

Il m'a aperçu de loin, quand je ne le voyais pas, il a senti, flottant, porté vers lui par le courant, quelque chose de mou, de prenant, de flasques tentacules, prêts à se tendre tout à coup vers lui, toutes leurs ventouses s'ouvrant avidement pour adhérer à lui, aspirer... il s'est recroquevillé, durci...[12].

Die Texte sind zahlreich, welche diesen Vorgang der Versteinerung (pétrification) schildern. Hier ein Beispiel aus *Portrait d'un Inconnu:*

Tous ces remous en eux, ces flageolements, ces tremblements, ces grouillements en eux de petits désirs honteux, rampants, (...) un seul mot, une seule bonne grosse image bien assenée, dès qu'elle pénètre là-dedans, c'est comme une particule de cristal qui tombe dans un liquide sursaturé: tout se pétrifie à l'instant, se durcit. Ils se recouvrent d'une carapace[13].

Aber die Verhärtung ist nicht nur eine Abwehrmaßnahme. Der Mensch, der sein inneres Fließen von der Außenwelt durch eine undurchdringliche Schale zu trennen sucht, erlebt diesen Kristallisationsvorgang auch immer dann, wenn er zur Außenwelt in einen handelnden Bezug tritt, wenn ein Entschluß in ihm reift, das heißt sich zusammenballt, einen festen Kern bildet, der selbst Kraftlinien in die Umwelt entsendet:

Assis là immobile, il sent comme cela se forme en lui: quelque chose de compact, de dur... un noyau... Mais il est devenu tout entier pareil à une pierre, à un silex: les choses du dehors en le heurtant font jaillir de brèves étincelles, des mots légers qui crépitent un instant[14].

Aber solche Augenblicke sind nicht sehr häufig, denn sie führen in die Welt der Taten und der Arbeit, und die Menschen Nathalie Sarrautes arbeiten nicht. Ihnen fehlt dazu die Grundlage, der Glaube an die Möglichkeit, in einer Welt zu wirken, in der immer alles suspendiert ist. Vom Standpunkt der Tatsachen aus gesehen sind sie Müßiggänger, denn sie suchen die Wahrheit hinter der Wirklichkeit. Das bedeutet nicht, daß die Arbeitswelt ausgeschaltet wird; sie ist vielmehr in allen Romanen Nathalie Sarrautes vorhanden, aber das eigentliche Bemühen des Autors und des Lesers gilt jenen anderen, welche den schweren Weg in die Tiefe gehen.

Der Vorstoß in die Tiefe trifft früher oder später immer auf eine Grenze, und das, was aus der Tiefe nach außen strebt, kann nur in verfestigter Form an die Oberfläche gelangen. Deshalb ist Nathalie Sarrautes Welt von einer Bewegung beherrscht, die zwischen Außen und Innen, Fest und Flüssig, Klar und Trüb hin und her pendelt, und die nie zur Ruhe kommen kann, es sei denn in der toten Erstarrung des Wachsfigurenkabinetts, das aber auch nur die Fiktion der Oberflächlichen ist. Die Suche gilt dem, was hinter den «Kulissen» vorgeht, und wir wissen bereits, auf welche Weise es sich darbietet: «Dahinter (. . .) war alles fließend, unermeßlich, umrißlos. Alles bewegte sich in jedem Augenblick, veränderte sich[15].» So scheint die Tiefe in ihrer chaotischen Formlosigkeit jedem Zugriff entzogen, und die Suche nach ihr von Anfang an hoffnungslos zu sein. In der Tat ist die Tiefe nicht eine Welt, in der man sich zu dauerndem Aufenthalt einrichten kann. Vielmehr ist das Verhältnis zu ihr ein prekäres, in jedem Augenblick bedrohtes, so etwa wie eine Funkverbindung mit einem fernen Land bei dem, der die Mitteilung einer schwer hörbaren Stimme aufzunehmen trachtet, stets mit dem Gefühl für die Gefahr einer Unterbrechung verbunden ist. Nur wenig dringt an die Oberfläche und nur augenblicksweise. Deshalb bedarf es eines außerordentlich empfindlichen Organs, um durch das Starre, Geläufige hindurch das Verborgene, Eigentliche zu spüren. Nichts ist wie die Sprache geeignet, die Geheimnisse der Tiefe nach außen zu tragen. Wir benützen die Worte täglich, die Konvention gibt ihnen einen ziemlich genau umgrenzten Sinn, und doch vertrauen wir ihnen alles an, was wir als unser Eigentlichstes und Persönlichstes empfinden. Sie haben so an der geordneten und chaotischen Welt gleichermaßen Anteil und vermögen deshalb die verstohlensten unterirdischen Regungen einzufangen und in der Form unverdächtigen Gemeingutes in Umlauf zu setzen. Hinter der Alltäglichkeit des Gemeinplatzes öffnet sich die Tiefe, und die gewöhnlichste, scheinbar belanglose Konversation wird zu dem, was Nathalie Sarraute «sous-conversation» nennt. Auf dieser unteren Ebene spielt sich die eigentliche Auseinandersetzung ab, verschieben sich die Bedeutungen unter der unverbindlichen Allgemeingültigkeit der Zeichen, werden die eigentlichen Aussagen gemacht und erweist das Wort seine Wirksamkeit. Die Bewegung des Romans ist im Grunde die stete Erneuerung der Sprache, und in dem Maße als ihr endgültiges Er-

starren im Alltäglichen verhindert werden kann, ist sie ein wunderbares Mittel, sich an der Oberfläche zu halten und doch die Tiefe durchscheinen zu lassen, in die Tiefe hinabzusteigen, ohne den rettenden Halt der Oberwelt aus dem Griff zu lassen.

In diesem Zwischenreich leben die Menschen Nathalie Sarrautes, tief und oberflächlich zugleich, auf steter Suche nach einer Wahrheit, deren Gewinn auch schon ihr Verlust ist, steinerne Masken, die zerfließen, sich selbst in jedem Augenblick in Frage stellend und in der Frage die Antwort schon vorwegnehmend. Immer wieder sehen wir sie hinabsteigen in ihre eigene Fremde und die haßerfüllte Intimität mit anderen:

Il leur semble que leurs contours se défont, s'étirent dans tous les sens, les carapaces, les armures craquent de toutes parts, ils sont nus, sans protection, ils glissent, enlacés l'un à l'autre, ils descendent comme au fond d'un puits (...) ici où ils descendent maintenant, comme dans un paysage sous-marin, toutes les choses ont l'air de vaciller, elles oscillent, irréelles et précises comme des objets de cauchemar, elles se boursouflent, prennent des proportions étranges...[16].

Und immer wieder sehen wir sie in dieser luftlosen Meerlandschaft dem Ersticken nahe, den schließlich erreichten Grund nur dazu benützend, um sich selbst an die Oberfläche zurückzustoßen:

Cette fois, comme cela m'arrive presque toujours quand c'est allé un peu trop loin, j'ai eu l'impression d'avoir «touché le fond» — c'est une expression dont je me sers assez souvent, j'en ai ainsi un certain nombre, des points de repère comme en ont probablement tous ceux qui errent comme moi, craintifs, dans la pénombre de ce qu'on nomme poétiquement «le paysage intérieur» — «j'ai touché le fond», cela m'apaise toujours un peu sur le moment, me force à me redresser, il me semble toujours, quand je me suis dit cela, que maintenant je repousse des deux pieds ce fond avec ce qui me reste de forces et remonte...[17].

Wenn nun alles Erreichte stets schon wieder verloren, alle Erkenntnis schon neues Rätsel ist, so kann im Roman nichts geschehen, denn es gibt nichts, was man so fest besäße, daß man damit umgehen könnte: «Das ist für mich in meiner Beziehung zu ihnen das Schlimmste: diese Unmöglichkeit, ihnen gegenüber Stellung zu beziehen. Sie richtig zu lieben oder zu hassen[18].» Eigentliche Taten («de vrais, de larges mouvements[19]») gibt es hier nicht: «Stürme im Wasserglas sind meine große Spezialität[20].» Alles dreht sich im Kreise, ohne zu einem Ende zu kommen: «Es war nichts: nichts als Luftblasen, Hirngespinste, Täuschungen, Spiegelungen, Schatten, mein eigener Schatten, dem ich nacheilte, indem ich mich im Kreise drehte[21].» So finde ich mich in der Welt und die Welt in mir, alles Neue ist alt und das Alte immer wieder neu:

C'est ainsi qu'elles sont toujours, mes découvertes... C'est à cela qu'aboutissent le plus souvent mes états de triomphe, d'euphorie: à prendre pour des trouvailles de vieilles choses oubliées... A ressasser sans fin...[22].

Eine Erzählung von Maurice Blanchot trägt den Titel *Le Ressassement éternel*, und tatsächlich sucht der Mensch auch bei Blanchot immer den Bezug zu einer fremden Welt herzustellen, ein Versuch, der, weil er immer zu unbefriedigen-

den Ergebnissen führt, unaufhörlich neu unternommen werden muß, getragen von der einzigen Hoffnung, daß die Welt doch nicht ganz unverständlich sei, oder daß vielleicht der Sinn gerade in dieser verzweifelten Suche liege. Bei Nathalie Sarraute findet sich das Bewußtsein auf seiner Reise in immer neuen Spiegelbildern wieder, in denen sowohl, die es sich selbst zurückwirft[23], als in jenen, welche ihm aus fremden Spiegeln entgegentreten[24], und jedes dieser Bilder ist eine Verzerrung[25], und jedes erhebt den Anspruch, das wahre zu sein. So irrt das Bewußtsein suchend durch den Wald seiner Abbilder, unaufhörlich sich selbst auf der Spur, ohne sich doch je in seiner ganzen Wahrheit zu erkennen.

Dieses Ende der Möglichkeiten meint Gerda Zeltner, wenn sie Nathalie Sarraute zusammen mit Maurice Blanchot an den «Rand des Unmöglichen» verweist. Die Lehre dieser Bücher ist die Ungewißheit; aber es mag nicht so sehr die Aufgabe der Literatur sein, uns Antworten zu geben, als vielmehr uns einem Ort zuzuführen, wo nichts entschieden und nichts zu entscheiden ist, sondern wo wir uns selbst gegenüberstehen als jener Wahrheit, welche durch die Ritzen des Panzers quillt, der uns gegen die Frage abschirmen möchte.

Der Weg nach außen: Alain Robbe-Grillet

«Es erscheint ihm plötzlich als sehr dringend, das genaue Inventar des Zimmers aufzunehmen[26].» Die Dringlichkeit der Bestandesaufnahme erwächst aus der Beunruhigung, die der Bewohner des Zimmers darüber empfindet, daß Teile seiner Umgebung seinem Gedächtnis entschwunden sind und vielleicht weiter entschwinden. Die verlorene Vergangenheit ist nichts weiter als ein Stück räumlicher Präsenz, das dem inneren Blick entglitten ist, und das die Zukunft bestimmende Projekt richtet sich auf die neuerliche Vervollständigung des Bildes. Der Mensch lebt bei Robbe-Grillet von Anfang bis Ende in der Richtung seines Blicks, und die Zeit ist für ihn nur die Möglichkeit, sich durch seinen Blick vom Raum aufsaugen zu lassen. Der Tod ist der Sieg der Zeit über den Raum, weil in ihm die Zeit aufhört, welche allein das Verharren des Blicks ermöglichte.

> (...) les yeux ne pouvant rester si longtemps baissés, le regard est contraint de remonter le long des rideaux rouges, pour retrouver bientôt le plafond, et la fissure mince comme un cheveu, à peine sinueuse, dont la forme, elle aussi, a quelque chose d'à la fois précis et compliqué, qu'il serait nécessaire de suivre avec application, de coude en coude, avec ses courbes, tremblements, incertitudes, changements de direction subits, infléchissements, reprises, légers retours en arrière, mais il faudrait encore du temps, un peu de temps, quelques minutes, quelques secondes, et il est déjà, maintenant, trop tard[27].

Dieses Sterben des Soldaten im Roman *Dans le Labyrinthe* betrifft ein Leben, das nur Sehen, nur Bewußtsein der Gegenwart der Dinge ist. Man kann sagen,

daß ein solches Leben ohne Sinn und der Mensch ein sinnloses Ding unter sinnlosen Dingen sei, aber man kann von hier aus den Roman Robbe-Grillets nicht erfassen, denn er schließt die Frage nach dem Sinn zum vornherein aus. Die Dinge sind keine Zeichen, hinter denen sich eine Bedeutung verbirgt, sondern sie sind ganz einfach da, als bloße und undurchdringliche Präsenz. Deshalb erscheinen sie auch jeder Funktion, das heißt jeder Beziehung auf den Menschen entkleidet als geometrische Figuren aus diesem oder jenem Material, von dieser oder jener Farbe, auf ihre reine Sichtbarkeit beschränkt. Jede Deutung dessen, was das Auge feststellt, ist unmöglich: das ist vielleicht das Programm von Robbe-Grillets erstem Roman *Les Gommes*, dessen Kritik am klassischen Kriminalroman zur Hauptsache darin besteht, daß der Sprung von der Beobachtung zur Schlußfolgerung, auf dem die Unfehlbarkeit Sherlock Holmes' beruht, in seiner Willkür entlarvt wird. Der Detektiv soll hier einen Mord aufklären, der gar nicht stattgefunden hat, und anstatt den Mörder zur Strecke zu bringen, erschießt er schließlich das Opfer, dessen Tod er rächen sollte, so am Ende die Lage schaffend, die er am Anfang vorausgesetzt hatte. Die Uhr ist vierundzwanzig Stunden stillgestanden und läuft doch genau dort weiter, wo sie ausgesetzt hat, im Augenblick, da ein Bewußtsein der unerklärbaren Tatsächlichkeit der Welt gegenübersteht.

In den folgenden Romanen Robbe-Grillets ist die Unmöglichkeit der Interpretation nicht mehr das aus einem mißglückten Versuch abgeleitete Ergebnis, sondern eine vorhandene Tatsache von gleicher Selbstverständlichkeit wie die Dinge selbst. Die Beschreibung, welche im Roman des 19. Jahrhunderts der Absicht diente, das «Milieu» greifbar zu machen, in dem und aus dem bestimmte Vorgänge geschahen, und welche sich nur aus dem anthropomorphen Charakter der Dinge rechtfertigte, daraus, daß sie den Menschen in gewissem Sinne ausdrückten, wird für Robbe-Grillet, dem die Welt reines Dasein ist, zu einem Mittel, die bezuglose Existenz der Dinge zur Sprache zu bringen. Die Beschreibung weist auf nichts hin als auf sich selbst, und ihre unantastbare Geschlossenheit ohne Grund und Absicht ist die des Inventars. Hierin liegt nun die einzigartige Möglichkeit einer Welt ohne Geheimnis. Wenn alles nur ist, ohne zu bedeuten, und wenn es nur ist, was dem Auge sichtbar ist, so fällt ein alles erhellendes Licht in den Raum ohne Dunkel und ohne Frage, ein Licht, das der Weiße des Schnees gleicht, der die Landschaft einebnet:

> Et, derrière lui, la neige aussitôt commence à recouvrir la trace cloutée des semelles, reconstituant peu à peu la blancheur primitive de la zone écrasée (...), si bien que la différence de niveau devient imperceptible avec les régions avoisinantes, la continuité se trouvant alors rétablie, et toute la surface égale de nouveau, intacte, inentamée[28].

In *Les Gommes* wohnen wir dem Erstarren einer Landschaft in der tiefelosen Kälte des Schneelichtes bei, wobei die Gleichmäßigkeit des Bildes keine Perspektive mehr duldet:

En temps ordinaire, ce paysage paraît de profondeur très modeste et plutôt dépourvu d'attrait, mais ce matin le ciel gris-jaune des jours de neige lui confère des dimensions inhabituelles. Certains contours s'accusent, d'autres s'estompent; çà et là des espaces se creusent, des masses insoupçonnées surgissent; l'ensemble s'organise en une série de plans découpés, où le relief, soudain mis en lumière, semble du même coup perdre son naturel — et peut-être sa réalité — comme si cette netteté trop grande n'était possible qu'en peinture. Les distances en sont tellement affectées qu'elles en deviennent à peu près méconnaissables, sans que l'on puisse dire exactement dans quel sens elles se sont transformées: étirées, ou bien réduites — ou les deux à la fois — à moins qu'elles n'aient acquis une qualité nouvelle ne relevant plus de la géométrie...[29].

Der gleiche Verlust der Perspektive betrifft den Hausierer in *Le Voyeur*, der den Schatten einer Statue für einen festen Körper hält und den Fuß hebt, um dem Hindernis auszuweichen[30]. Indem der Sinn für die Tiefe des Raumes verkümmert, wird die Welt auf die zwei Ausdehnungen der Fläche begrenzt; sie wird zur reinen Oberfläche des Bildes, während der «Stich aus dem letzten Jahrhundert[31]» zur Wirklichkeit wird, welche die sichtbare Äußerlichkeit der Dinge ist. Aber wenn der Blick alles sieht, wenn alles Bild ist, und wenn nur das Bild ist, warum kann man dann sagen, Robbe-Grillets Bücher seien «vieldeutig, geheimnisvoll, verschwiegen[32]»? Wie kommt es, daß die größte Klarheit das größte Geheimnis ist? Die gültigste Antwort gibt Maurice Blanchot, dem die Frage aus seinem eigenen Denken erwachsen ist[33]. Das Licht erleuchtet alles außer sich selbst, und die Helle der Dinge ist um so absoluter, je dunkler der Blick sich selbst ist. Deshalb höhlt sich in der Mitte des Lichts ein Dunkel, aus dem das Licht entspringt, und das sich dem Licht entzieht. Deshalb auch kreist der Roman Robbe-Grillets um ein Zentrum, das nie sichtbar wird, sondern nur in der Ferne seiner Veräußerlichung lebt. *La Jalousie* ist ganz um diese zentrale Leere herum gebaut, in der alles zusammenläuft, ohne daß je von ihr die Rede ist.

«Die Welt ist weder sinnvoll noch absurd. Sie ist[34].» Wir wissen nun, daß diese bloße Präsenz der Welt in dem Maße gegeben ist, als das Bewußtsein, das sie registriert, sich selbst nicht weiß. Deshalb ist der Mensch Robbe-Grillets ohne Selbstbewußtsein, der sich selbst verborgene Gesichtspunkt seines Blicks. Man kann auch sagen, daß er in der Hinwendung zum Äußeren sein Inneres negiert und sich im dauernden Zustand der Faszination befindet[35]. Ebenso kann die Besessenheit des Menschen als eine Weigerung verstanden werden, das zum Bewußtsein kommen zu lassen, was die Besessenheit bedingt[36], wobei man an Butors *La Modification* denken möchte, wo die Anklammerung an den Gegenstand den Absturz in die Reflexion verhindern soll. Aber wieder ist niemand der gleichzeitig fesselnden und fremden Stimmung, in die uns der Text versetzt, so nahe gekommen wie Blanchot, der darin das Wesen des Traums wiederfindet: «Denn die Qual der Träume, ihre Macht der Offenbarung und Verzauberung rührt daher, daß sie uns in uns außer uns tragen, dorthin, wo

das, was uns innerlich ist, sich unter dem indirekten Licht einer ewigen Äußerlichkeit auszubreiten scheint[37].»

Dieser traumhaften Wirklichkeit entspricht ein Erleben in Bildern, wobei das erinnerte dem aktuellen vollkommen gleichgestellt ist. Dadurch verliert die Zeit ihren Fluß und erstarrt in räumlichen Formen. Der Roman weist uns wohl einen Anfang und ein Ende (in *Dans le Labyrinthe* die Ankunft des Soldaten in der Stadt und seinen Tod), aber innerhalb dieser Zeitspanne, der «Traumzeit», ist jede Chronologie aufgehoben, und die Erlebnisse überlagern sich ohne Rücksicht auf ihre zeitliche Abfolge. An die Stelle der zeitlichen Ordnung tritt eine andere: die der Intensität. Es zeigt sich nämlich, daß nicht alle Dinge von gleichem Gewicht sind; gewisse Bilder drängen sich immer von neuem vor das äußere oder innere Auge, und ihre Wiederholung hebt sie von anderen, zufälligen ab. Das bedeutet nichts anderes, als daß es etwas gibt, das den Blick steuert, daß alles Gesehene auf ein Sehendes zurückführt, daß die Welt nicht nur ist, sondern für ein Bewußtsein ist. So werden Psychologie, Bedeutung, Tiefe und alles, was Robbe-Grillet sorgsam von seinem Text fernzuhalten versuchte, wieder eingeführt, aber mit einer authentischen Neuheit und Ursprünglichkeit, welche offenbar nur durch den radikalen Verzicht auf die Tiefe zu erreichen war, denn in ihm öffnet sie sich mit ihrer ganzen geheimnisvollen Unvermeidlichkeit und Unberührbarkeit. Wenn die Dinge nichts bedeuten, so bedeuten sie auch alles, denn sie werden von keiner Bestimmtheit in ihrer Fülle beeinträchtigt, und die Sorge um die rißlose Glätte und Geschlossenheit einer undurchstoßbaren Oberfläche ist gleichzeitig die Garantie für eine intakte und unverfälschte Tiefe. Demgegenüber ist der Weg in die Tiefe und der Versuch, sie aufzuhellen, notwendig mit dem Verlust der festen und harten Oberfläche, das heißt mit einer unaufhörlichen Zersetzung der Welt verbunden. Robbe-Grillet erspart Nathalie Sarraute, die sich auf diesem dem seinen entgegengesetzten Weg bewegt, den Vorwurf nicht, der Gefahr der Auflösung erlegen zu sein:

> Car l'opération qu'elle médite de faire subir au monde risque bel et bien de le dissoudre, de l'anéantir. En négligeant cette *surface des choses* au profit d'une profondeur toujours plus lointaine, toujours plus inaccessible, n'est-on pas contraint à ne plus atteindre que des ombres, des reflets, des pans de brume[38]?

Solcher Verflüchtigung im Unerreichbaren stellt Robbe-Grillet die Solidität seiner eigenen Welt gegenüber, und er ist sicher unter den heutigen Schriftstellern derjenige, dem es am ehesten gelungen ist, den Roman zum Spiegel einer geschlossenen Welt zu machen, ohne daß ein Sprung das Bild aufreißt. Aber die Geschlossenheit wird erreicht auf Kosten der Fülle, denn indem das Bewußtsein sich weigert, in seiner einseitigen Bewegung nach außen innezuhalten und sich selbst wahrzunehmen, ist es zwar eins mit der Welt, aber auch seiner eigenen Armut und Magerkeit preisgegeben. Der Mensch als das Be-

wußtsein, das für sich selber nicht existiert, ist das, was Gerda Zeltner «den Menschen als Hohlraum» nennt[39]. Diese zentrale Leere aber ist die Offenheit, welche allein die Geschlossenheit von Robbe-Grillets Welt möglich macht, die Tiefe, ohne die wir keine Worte fänden, um von der Oberfläche zu reden. Das wird nirgends so deutlich wie in der bedingungslosen Absage an das Geheimnis, und deshalb wird uns kein Roman mehr zur Frage als der, welcher alles Fragen aus sich ausschließt.

Der Weg nach vorn: Michel Butor

Bei Michel Butor nimmt der Roman immer dort seinen Anfang, wo ein Bewußtsein sich an der Welt mißt. Was in diesem Innehalten aufleuchtet, ist die Erkenntnis, der Welt entfremdet zu sein, nicht in dem Sinne, daß der Mensch außerhalb stünde, sondern vielmehr so, daß er der Bedrohung ausgesetzt ist, von der anonymen Gewalt der umgebenden Welt überschwemmt zu werden und sich selbst zu verlieren. In einem solchen Zustand der Gefahr will das zeitlich und räumlich Gegenwärtige bis in die letzten Kammern des Bewußtseins den ganzen Menschen durchdringen und ihn selbst zur gedankenlosen Präsenz zwingen. In dem Maße aber, als diesem Betäubungsversuch ein innerer Widerstand entgegensteht, geht die Beziehung zum Äußeren verloren. Die Dinge erweisen sich als ebenso aufsäßig wie zufällig und als losgelöst von der Person, die sie in sich aufzunehmen gezwungen ist. Die Gegenwart, die sich so übermächtig aufdrängt, überdeckt die Ferne und Vergangenheit und läßt sie in eine unermeßliche Weite und Tiefe zurücksinken:

> Un immsense fossé me séparait désormais des événements de la matinée et des visages qui m'étaient les plus familiers, un fossé qui s'était démesurément agrandi tandis que je le franchissais, de telle sorte que je n'en percevais plus les profondeurs et que son autre rive, incroyablement lointaine, ne m'apparaissait plus que comme une ligne d'horizon très légèrement découpée sur laquelle il n'était plus possible de discerner aucun détail[40].

Was diesen Verlust der Vergangenheit zu einem verhängnisvollen und unannehmbaren Zustand macht, ist nicht so sehr das Entgleiten einzelner Geschehnisse und Erlebnisse aus dem Gedächtnis, sondern eher die Tatsache, daß durch ihn die Kontinuität des Ichs in Frage gestellt ist. Zusammen mit der Entfremdung von der Welt erfolgt eine Selbstentfremdung und ein Selbstverlust. Ich erlebe den Graben, der das Jetzt vom Vorher trennt, als den klaffenden Riß, der sich zwischen dem, der ich heute bin, und dem, der ich gestern war, aufgetan hat und einen unüberbrückbaren Abgrund zwischen mich und mich zu legen droht:

> Je me suis senti tout contaminé de brume gourde, abandonné loin de moi-même, loin de celui que j'avais été avant de débarquer ici, et qui s'effaçait dans une immense distance[41].

Dem so in der isolierten Gegenwart von sich selbst Abgesonderten ist die unausweichliche Aufgabe gestellt, seine Vergangenheit zu rekonstruieren, denn nur wenn er weiß, was er war, kann er wissen, was er ist und «welches der Vektor seiner Gegenwart» ist[42]. Die Suche nach der verlorenen Kontinuität ist der Weg des Romans: «l'écriture est pour moi une colonne vertébrale[43].»

Wenn nun aber jede Stunde von jeder nachfolgenden Stunde überdeckt wird, wenn es eine Vergangenheit gar nicht mehr gibt, wie kann sie dann wiedergefunden werden? Die Möglichkeit dazu ist solange gegeben, als ein Bewußtsein vorhanden ist, das den Verlust erkennt. Mein früheres Ich ist wenigstens noch so gegenwärtig, daß ich es als von meinem jetzigen verschieden wissen kann, denn die Anschwemmung und Ablagerung der Zeit vermag nicht alles zu verbergen, sondern spart gewisse Stellen aus, wo der ehemalige Boden ans Licht treten kann. Solche Zeugen des Vergangenen werden zu Ausgangs- und Haltepunkten für den Suchenden, von denen aus er Licht in das umgebende Dunkel zu tragen trachtet. Von dieser Aufhellung der Zwischenräume hängt es ab, ob ein Sinn sichtbar wird, ob die Verbindung zwischen den einzelnen Brocken eines Lebens und damit eine Folgerichtigkeit und Richtung gefunden werden kann.

C'est maintenant que commence la véritable recherche; car je ne me contenterai pas de cette abréviation vague, je ne me laisserai pas frustrer de ce passé dont je sais bien qu'il n'est pas vide, puisque je mesure la distance qui me sépare de celui que j'étais en arrivant (...), car il me faut prendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer[44].

So sehen wir uns darauf verwiesen, uns einen Weg in die Vergangenheit zu bahnen, um zu verhindern, daß die Gegenwart ihren Schlaf in uns legt, und daß wir uns widerstandslos von ihr treiben lassen müssen. Es beginnt ein unermüdliches Schürfen und Graben, mit dem Zweck, die wenigen erhaltenen Bruchstücke aller früheren Ichs zu ergänzen und zusammenzufügen.

Cette fouille, ce dragage qui occupe maintenant si régulièrement toutes mes soirées de semaine, doit me délivrer des eaux troubles de ce mauvais sommeil qui m'avait envahi et aveuglé, de cet enchantement morose que je subissais, doit me permettre d'agir de nouveau en homme éveillé[45].

Je continuerai à ramper vers la mémoire, à ajouter ligne après ligne, page après page, à ce souterrain que je creuse vers mon réveil[46].

Es ist nun aber nicht so, daß die Vergangenheit durch geduldige Arbeit zurückgewonnen werden könnte, so etwa wie man einen vermißten Gegenstand durch eifriges Suchen als genau das wiederfindet, als was man ihn verloren hat. Es ist gar nicht möglich, sich in die Vergangenheit zurückzuversetzen, weil schon dieser Versuch immer an eine Existenz in der Gegenwart gebunden ist. Während ich nach der verlorenen Zeit forsche, läuft die Zeit weiter und mein Leben mit ihr, so daß ich gezwungen bin, auf zwei Ebenen zu leben, die sich in mir schneiden und gegenseitig verändern, denn nichts, was auf der

einen geschieht, bleibt ohne Wirkung auf die andere. Das Geschehen der Gegenwart bestimmt, welches Gesicht mir die Vergangenheit zeigt: «Die Ereignisse, die uns treffen, bewirken eine fortschreitende Erhellung dessen, was zu ihnen geführt hat[47]», so daß ich mich heute nie so sehen kann, wie ich gestern war, weil der, welcher ich gewesen zu sein glaube, das Erlebnis dessen ist, der ich bin. Ich finde mich so in ständigem Rückstand gegenüber meiner eigenen Wirklichkeit, denn ich erkenne mein Gesicht erst, wenn es sich schon wieder verändert hat. *L'Emploi du Temps* ist die Geschichte dieses Bewußtseins, das sich selbst nie einholen kann, weil es nicht gleichzeitig die Vergangenheit aufzuhellen und mit der Gegenwart Schritt zu halten vermag. Der Roman ist das verzweifelte Bemühen, «mich zu verstehen, bevor es zu spät ist, bevor die Dinge sich ohne mich entschieden haben[48]». Wenn dieser Versuch hier fehlschlägt, so gibt es doch einen Fall, in dem die beiden Ebenen zur Deckung kommen, und den der Roman als sein Ideal seinem eigenen Mißlingen entgegenstellt. Tatsächlich ist die beschriebene Situation jene des Detektivs im Kriminalroman, der die Vorgeschichte des Verbrechens aufzuklären und gleichzeitig mit der fortdauernden Gegenwart des Verbrechers zu rechnen hat. «Im Kriminalroman erforscht die Erzählung nach und nach die Ereignisse, die jenem vorausgingen, mit dem er beginnt[49].» Und das Leben des Detektivs zielt auf jenen triumphalen Augenblick hin, «da die Wirksamkeit seines Wortes bis zur Vernichtung des Schuldigen geht, bis zu jenem Tod, dessen er als des einzigen Ereignisses bedarf, welches endgültig genug ist, um ihm als endgültiger Beweis dienen zu können, da er durch die alleinige Macht seiner durchdringenden und richtigen Sicht die Wirklichkeit verändert und läutert[50]». Obgleich der Erzähler von *L'Emploi du Temps* diesen Augenblick endgültiger Lösung nicht erlebt, weil der Gegner — in seinem Fall eine englische Industriestadt — zu mächtig ist, behält sein Unternehmen einen Sinn, der schließlich dem am Schluß von *La Modification* aufleuchtenden sehr ähnlich ist.

Der Weg, den wir in *L'Emploi du Temps* zurücklegen, erfährt in *La Modification* in gewissem Sinne eine Umkehrung. Am Anfang steht hier ein scheinbar fest gefaßter Entschluß, zu dessen Verwirklichung eine Reise unternommen wird. Das Buch erzählt nun das Erwachen der Vergangenheit, welche sich allmählich in das Bewußtsein einschleicht und den Entschluß mehr und mehr zersetzt, indem sie die erhoffte Festigkeit der Gegenwart und Zukunft als eine Illusion erweist. Dementsprechend wird die Vergangenheit hier nicht gesucht, sondern nach Möglichkeit gemieden:

(...) car vous vous étiez bien gardé ces dernières semaines de rappeler à vous ce genre de souvenirs (...) il a fallu cette pause dans votre vie que constitue ce voyage clandestin (...), il a fallu cette vacance pour qu'ils viennent vous assiéger, car vous ne vouliez pas considérer ces jours derniers tout ce qui aurait pu le moins du monde vous faire douter de l'existence, de la réalité de cette issue qu'enfin vous décidiez d'atteindre[51].

Dementsprechend auch wird im Gegensatz zu früher die verwischende und alles überdeckende Macht des Gegenwärtigen nicht bekämpft, sondern gesucht, um die Erinnerung zurückzudämmen:

Il faut fixer votre attention sur les objets que voient vos yeux (...), afin de mettre un terme à ce remuement intérieur, à ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs[52].

Dennoch gelingt es nicht, die Vergangenheit abzuschnüren, einerseits deshalb, weil die Gegenwart eines Eisenbahnabteils zu mager ist, um das Bewußtsein zu füllen, und anderseits deshalb, weil die Mitreisenden, welche einen Teil dieser Gegenwart ausmachen, alle Keime zu einer Wiederholung dessen in sich zu tragen scheinen, was die Hauptgestalt des Romans zu dieser Reise geführt hat, wodurch die Loslösung von der Vorgeschichte verunmöglicht wird. So zerbröckelt die fiktive Sicherheit allmählich, und im Fortgang der Fahrt wird die Reise, die als ein Akt der Befreiung unternommen wurde, zum unentrinnbaren Zwang des vorgezeichneten Schienenweges.

So werden wir in jene Situation zurückversetzt, welche den Ausgangspunkt von *L'Emploi du Temps* bildete, und indem die Fiktion dem Bedürfnis nach Wahrheit weicht, öffnet sich das Bewußtsein auch wieder seiner eigenen Bewegung, die es der Selbsterhellung zuführen will. Die Bruchstücke von Vergangenheit, die sich langsam ans Licht gearbeitet haben, zerstören nach und nach jene fiktive Persönlichkeit, die sich auf festem Boden und zum Handeln in der Wirklichkeit fähig glaubte; an ihre Stelle tritt als der wahre Mensch ein fragmentarisches Wesen, das einem unerbittlichen Determinismus ausgesetzt ist. Seine Rettung kann nur daraus erwachsen, daß es das unfreiwillig Begonnene willentlich fortsetzt, bis es durch geduldige Arbeit und nie erlahmenden Einsatz seine Ganzheit wenigstens in den Blick bekommt und so eine Stellung beziehen kann, die ihm ein Mindestmaß jener Freiheit gewährt, aus der eine künftige geschichtliche Kontinuität und ein künftiger Sinn des Einzelnen im Ganzen entstehen wird. Die Suche nach der neuen Freiheit entspringt dem Bewußtsein einer sich fortwährend zersetzenden Wirklichkeit und dem daran gebundenen Empfinden eines sich stets erneuernden Mangels, einer Leere und eines Ungenügens. Die Möglichkeit, diese Leere zu füllen, ist nur durch das Wissen um sie gegeben, und dieses Wissen ist die Freiheit der Literatur:

Il me faudrait écrire un livre; ce serait pour moi le moyen de combler le vide qui s'est creusé, n'ayant plus d'autre liberté, emporté dans ce train jusqu'à la gare, de toute façon lié, obligé de suivre ces rails[53].

Von diesem Ergebnis her gesehen erweist sich alles, was im Roman geschieht, als eine Theorie des Romans. Der Roman ist der Ort, an dem die Geschichte sich ihre Vorgeschichte eingliedert, und an dem das Bewußtsein einen Standpunkt erlangt, der ihm eine neue Zukunft öffnet. Aber jede Vorgeschichte hat wieder ihre Vorgeschichte, jedes Bild sein Vorbild, so daß die

Suche nie zu einem Ende kommt, denn es handelt sich nicht mehr nur um ein individuelles Schicksal, sondern um eine überpersönliche Vergangenheit, «deren Dicke und Entfernung sich nicht mehr mit Wochen oder Monaten, sondern nur mit Jahrhunderten messen lassen[54]». Der Mensch wird bis in eine mythische Vergangenheit zurückgeführt, in der er schließlich das Labyrinth der Gegenwart wiederfindet, aus dem ihn sein eigenes Sprechen als Ariadnes Faden herausführen soll. Aber «die Ereignisse unseres Lebens werden nie bis zu dem Maß Geschichte, daß ihre Erzählung keine Lücken mehr aufweist[55]», so daß die Befreiung — die Erfüllung des Mythos — der Gegenwart vorenthalten bleibt und in die Zukunft verlegt werden muß. Dadurch weiß sich der Roman selbst als etwas Unvollendetes, das einer Zukunft bedarf, um zu werden, was er sagt:

> Je ne puis espérer me sauver seul. Tout le sang, tout le sable de mes jours s'épuiserait en vain dans cet effort pour me consolider.
>
> Donc préparer, permettre, par exemple au moyen d'un livre, à cette liberté future hors de notre portée, lui permettre, dans une mesure si infime soit-elle de se constituer, de s'établir[56].

Dadurch ist auch der Leser in den Roman einbezogen und zur Antwort aufgerufen. Das Buch ist der Teil eines Gesprächs, gleichzeitig Wegweiser und beunruhigende Frage. In dieser Eingliederung des Werkes in die Wirklichkeit liegt für Butor sein Sinn. Denn *Degrés*, sein jüngster Roman, zeigt, daß die Befreiung, welche die Aufgabe des Romans ist, im Roman selbst nicht möglich ist. Das Schreiben selbst ist wieder eine Wirklichkeit, welche so stark ist, daß sie dem Schreiber entgleitet und ihn seinem Werk und sich selbst von neuem entfremdet. Das «ich» des Erzählers wird zu einem «du» und schließlich zu einem «er». Dieser zweite Selbstverlust ist der Preis dafür, daß das Werk sich vom Persönlichen löst und als eigene Realität in die Welt tritt, für die es sich schreibt. Die Frage: «Wer spricht?», mit der das Buch endet, ist der Anfang des Weges den wir alle gehen, indem wir es lesen, und auf dem wir uns fragen, ob nicht wir es seien, die sprechen, und ob wir nicht durch unser Mitfragen schon dem Buch seinen Sinn geben und es vollenden helfen durch die Antwort, «welche die Frage, die der Roman ist, nach und nach unter den Menschen findet[57]».

Die Grenze und die Hoffnung

Im Jahre 1922 hat Jacques Rivière von zwei Möglichkeiten gesprochen, die dem Romancier offen stehen, um dem Leser seine Gestalten nahezubringen: einerseits kann er auf der Vielschichtigkeit der Seele beharren und sie mit ihrer ganzen dunkeln Widersprüchlichkeit vergegenwärtigen, anderseits kann er die

Einheitlichkeit und Ordnung der Persönlichkeit unterstreichen und alles Ungeklärte unterdrücken. Er hat die Wahl, uns die Seele seines Menschen auf diese oder jene Art zu zeigen: «ou bien il réservera ses cavernes, ou bien il les explorera[58]».

Wenn man in beiden Richtungen dieses Satzes bis zu den äußersten Spitzen vorstößt, wird man sich der Weite des Feldes bewußt werden, das der heutige französische Roman zwischen den beiden Polen umspannt, an denen hier Nathalie Sarraute, dort Alain Robbe-Grillet stehen. Es wird dann auch deutlich, welche Schwierigkeiten es bereiten muß, die Fülle zu gliedern und die einzelnen Autoren nach Herkunft und Ziel einzuordnen. Man darf sogar fragen, ob es überhaupt angehe, von einem «neuen Roman» zu sprechen, wenn in diesem Begriff Bücher zusammengenommen werden müssen, deren Gegensätzlichkeit vollkommen zu sein scheint. Es ist deshalb wohl richtig, wenn man sich einfach an die Texte hält und sie auf ihre Echtheit prüft, ohne sie in ein System zu zwingen. Gerda Zeltner sagt uns viel über die Spannweite des modernen Romans, und sie vermag vom erhöhten Standort einer großen Belesenheit aus wertvolle Verbindungen zu zeigen. So äußert sie sich auch zu den Gegensätzen, von denen die Rede war: «Das Heimweh nach einem Thema, das statt der Willkür subjektiver Erfindung eine unbedingte Autorität besitzen würde, drängte nach zwei in mancher Hinsicht entgegengesetzten Richtungen: es beschwor die umfassende Gültigkeit entweder des Wirklichen oder aber des Mythischen. Nach diesen Gesichtspunkten läßt sich der heutige französische Roman notdürftig gliedern, indem sich daraus einerseits das breite Feld des Reportage- und Existentialromans ableitet, anderseits die vorwiegend von Proust und den Surrealisten herkommenden Dichtungen, welche die inneren Tiefen nach den kollektiven Träumen, die man im modernen Sprachgebrauch Mythen nennt, ausloten[59].» An anderer Stelle ist von der «offenbarenden Botschaft» Dostojewskis die Rede[60], welcher, das sei hinzugefügt, seinerzeit Rivière den Anlaß gab, jene grundlegende Unterscheidung zweier Haltungen vorzunehmen, die wir bei den neuesten Schriftstellern bestätigt finden.

Rivière spricht auch von einem Widerstand des Franzosen gegen den unerforschten Abgrund. «Wenn wir das Bild eines Menschen zeichnen, so sträuben wir uns dagegen, irgend etwas Unbestimmtes darin zu lassen[61].» Wenn die Helle und Bestimmtheit als Maß gelten soll, so kann man sagen, daß von den drei Autoren, deren Weg wir ein Stück weit mitgegangen sind, Robbe-Grillet der «französischste» sei. Gerda Zeltner spricht seinen Romanen eine Kunstform zu, «die an Strenge alle Formen des olympischen Erzählens übertrifft[62]», und auch einen Kunstwillen, «der an Klassiker anklingt, an Flaubert etwa und selbst an Mallarmé[63]». Wenn auch die Namen, die hier fallen, nur in beschränktem Maße klärend wirken können, so ist es doch richtig, daß es Robbe-Grillet als einem der wenigen Heutigen gelingt, zu einer geschlossenen und abgerundeten Form zu finden. Diese Vollendung wird um den Preis einer

Beschränkung möglich, durch die sich Robbe-Grillet von einem oft erkennbaren Wesenszug der modernen Literatur auszunehmen scheint, welcher in den Drang, alles zu sagen, gefaßt werden kann. Die Beschränkung läßt sich formulieren als der Verzicht, etwas über die Welt auszusagen, was über ihr Sein hinausginge, und insofern eine solche Aussage als Unmöglichkeit aufgewiesen wird, nähert sich Robbe-Grillet in seiner denkerischen Haltung dem Bereich der Philosophie von Ludwig Wittgenstein. Für Wittgenstein ist die Welt das, was der Fall ist, das heißt die Gesamtheit einer Reihe voneinander unabhängiger Tatsachen. Unser Denken und Sprechen kann sich darüber hinaus nicht erheben; deshalb bleibt es uns versagt, etwas Sinnvolles über die Welt auszusagen, was höher als ihre Tatsächlichkeit stünde, denn dazu müßten wir die Grenze der Welt überschreiten und uns außerhalb stellen. Aber «die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt», also muß uns die Frage nach dem Sinn dem Schweigen zuführen: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.» — Das Unsagbare zeigt sich in der Sprache, aber es zeigt sich eben als das Unsagbare. Deshalb ist jede Deutung Robbe-Grillets, die zu benennen versucht, was der Roman nicht sagt, im Widerspruch zum denkerischen Hintergrund des Textes. Deshalb auch ist das Vorwort zu *Dans le Labyrinthe* nicht ironisch zu nehmen, sondern in seiner Wörtlichkeit diesseits der Grenze des Möglichen: «Le lecteur est donc invité à n'y voir que les choses, gestes, paroles, événements, qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie, ou sa propre mort.»

Nun ist allerdings die Frage zu stellen, ob die Begrenzung, welche sich Robbe-Grillet auferlegt, nicht eine zu enge sei. Denn das Bewußtsein, das die Welt vermerkt, unterläßt es, sich selbst festzustellen, sei es auch nur in seinem bloßen Vorhandensein. Daß es dennoch der Romanwelt angehören kann, ist nur dadurch gegeben, daß ein anderes, höheres Bewußtsein hinter ihm steht, welches es als Teil der Welt erkennt und ihm seinen Platz darin zuweist. Der höhere Bewußtseinsgrad ist jener des Autors, dessen Roman sich so innerhalb der Beschränkung, welche dem Menschen überhaupt zugehört, als eine weitere Einengung zu erkennen gibt, indem er als eine Welt ersteht, in der er selbst keinen Platz findet. Deshalb fehlt dem Schlafwandlertum von Robbe-Grillets Menschen die letzte Notwendigkeit, denn der Leser kann sich nicht darüber täuschen, daß die Romanfiguren einer Art Hypnose des Autors unterliegen, und daß die Möglichkeit, sie aufzuwecken, nie aufgehoben ist. So haftet der «klassischen Strenge» Robbe-Grillets etwas Zerebrales an, und die Rundung seiner Welt erscheint weniger als eine erlebte denn als eine erzwungene, erreicht durch die Ausklammerung eines Teils des menschlichen Ganzen, welcher der Vorwurf der Willkür nicht erspart bleibt.

Gerda Zeltner ist zurückhaltend im Urteil, und es ist nicht sicher, ob sie solchen Vorbehalten zustimmen würde. Außerdem ist Robbe-Grillet ein junger

Schriftsteller, dessen Weg nicht unbedingt ohne Biegungen zu verlaufen braucht, so daß man gut daran tut, ihn nicht zu früh einzustufen. Immerhin kann man auf Grund seiner bisherigen Romane daran zweifeln, ob «seine letzten Werke eine deutliche Entwicklung nach innen zeigen[64]».

Wenn der Roman Robbe-Grillets eine Art *understatement* der menschlichen Möglichkeit darstellt, so steht der Roman Nathalie Sarrautes im fortgesetzten Kampf gegen die Grenze dieser Möglichkeit. Die Wirklichkeit vermag das Bewußtsein nicht zu bannen, sondern zwischen der erscheinenden Welt und einer geahnten Wahrheit bläht sich eine Frage, und der Mensch lebt in der Suche nach Antwort. Es ist aber nicht so, daß Wirklichkeit und Wahrheit in einem widersprüchlichen Bezug zueinander stehen, sondern das Wirkliche wird eher als eine entstellende Vereinfachung des Wahren, als seine Verhärtung in einer festen Form empfunden, die es deshalb verfälscht, weil sie nur eine der unzähligen möglichen Formen ist, welche als Vorahnung im gestaltlosen Dunkel der Tiefe kreisen. In dem Maße aber, als sich unter der Oberfläche eine Tiefe öffnet, muß sich der totale Anspruch des Erscheinenden verringern, denn die Welt des Sichtbaren, Hörbaren und Sagbaren ist dann nicht mehr das Ganze, sondern ein Teil dessen, was erst zu sehen, zu hören und zu sagen wäre. Auf diese Weise wird die pralle Präsenz der Dinge, an der das Auge Robbe-Grillets entlangglitt, bei Nathalie Sarraute von Rissen durchzogen und vielfach durchlöchert, und der Boden, auf dem wir stehen, von einem nagenden Ungenügen unterspült. Alles Tatsächliche, und alles, was geschieht, ist in Nathalie Sarrautes Werken Zeichen für etwas weit Umfassenderes, und das äußere Verhalten des Menschen tritt immer mehr in einen allegorischen Bezug zur Tiefe seiner Innerlichkeit[65]. Der Wille zur Erforschung des Verborgenen läßt alles Geschehen sich zum Problem auswachsen, was zunächst zur Folge hat, daß im Roman beinahe nichts geschieht, denn die nie zuendekommende Beschäftigung mit einem Mindesten von vorhandener Wirklichkeit kann bereits das Buch füllen. Außerdem ist das wenige, was geschieht, von gewöhnlichster Alltäglichkeit und muß es sein, denn gerade die Banalität ist in ihrer opaken Selbstverständlichkeit der Bereich äußerster Verfestigung und der am schwersten zu entziffernden Zeichen. Aus all dem wird deutlich, daß der Weg nach innen Nathalie Sarraute an einen Ort führt, wo die kantige Körperlichkeit der Welt der Verdünnung und Auflösung preisgegeben ist, und daß der Roman, der um diesen Ort kreist, genau das zu sagen bemüht ist, was Robbe-Grillet dem Schweigen überliefert. Den pendelnden Rhythmus zwischen Innen und Außen und zwischen Sein und Schein, der Nathalie Sarrautes Stimme trägt, hat Gerda Zeltner in einem der besten Kapitel ihres Buches in seiner echten Neuheit zu bestimmen versucht: «Jenseits von dem, was bis jetzt so gemeinhin Psychologie hieß, versucht sie eine innere Wirklichkeit durchsichtig zu machen. Dabei kommt die menschliche Innenwelt nicht mehr in Analyse und Beschreibung, in Bespiegelung und Feststellung zu Worte, sondern nur noch in der fluktieren-

den Bewegung ihrer unmittelbaren Lebendigkeit. Sie ist eine fast anonyme Materie, die sich pausenlos regt, nach außen wirkt und von hier wiederum neue Impulse zu weiteren Regungen empfängt[66].» Wenn dann diesem neuen psychologischen Roman eine Ahnenreihe zugewiesen wird, welche über Proust zu Dostojewskij zurückführt, so bestätigt das Rivières vorauseilenden Gedanken, denn mit Dostojewskij teilt sich Nathalie Sarraute in das schließliche Bekenntnis zum abgründig Unergründlichen.

Jenseits ihrer Gegensätzlichkeit begegnen sich Nathalie Sarraute und Robbe-Grillet darin, daß sie beide zu äußersten Positionen vorgestoßen sind, weshalb ihre Welten mindestens einer Gemeinsamkeit nicht entbehren: es gibt in keinem ihrer Bücher eine Entwicklung. Jede Veränderung könnte das Extrem nur beeinträchtigen, und so ist der Anfang vom Ende nicht zu unterscheiden. Aus dieser ereignislosen Gleichförmigkeit, welche viele modernen Romane auszeichnet, spricht das Eingeständnis des verlorenen Glaubens an die Möglichkeit, in die Welt eingreifen und den eigenen Willen in ihr wirksam geltend machen zu können. Die Wirklichkeit bleibt unserer formenden Hand mehr und mehr entzogen, und ihre bleierne Formlosigkeit droht uns zu überfluten, so daß das Bewußtsein, insofern es sich noch behauptet, einsam einer wuchernden Vegetation gegenübersteht, über die es nicht mehr zu gebieten vermag. Die Literatur hat den Satz Mallarmés nicht vergessen können: «La nature a lieu, on n'y ajoutera pas.»

Vielleicht macht der Versuch, das Auseinanderklaffende wieder zu einem lebendigen Wettstreit zu bringen, die Bedeutung Michel Butors aus. Sein Roman ist immer die Geschichte einer Bewußtwerdung. Der Ausgangspunkt ist das schmerzliche Gefühl, der Welt ausgeliefert zu sein, und der Wunsch, über diese Machtlosigkeit hinwegzukommen, was glücken möchte, wenn es gelänge, die Kräfte des Äußeren mit jenen des Inneren so zu vereinen, daß daraus eine neu gerichtete Bewegung entstünde. Aber am Ende ist dieser Versuch immer zum Scheitern verurteilt, weil sich die Wirklichkeit als zu mächtig erweist, um dem Vermögen eines Einzelnen Raum zu gewähren. Aber diese Erkenntnis führt bei Butor nicht zur Lähmung und Resignation. Wohl fallen seine Menschen einer äußeren Vereinsamung anheim, aber indem sie sich ihrer Stellung in der Welt bewußt werden, wächst in ihnen eine innere Solidarität mit allen anderen Menschen, welche wie sie um sich selbst und gegen die Welt zu kämpfen haben. So wird trotz des Mißerfolgs eine Standortbestimmung und damit eine Eingliederung in die Welt erreicht. Der Roman ist der Weg dieser Selbstsituierung und gleichzeitig die einzige in die Zukunft zielende Tat, welche in der erwahrten Lage möglich bleibt. Deshalb hat der Roman sein eigenes Entstehen zum Gegenstand, «er schreibt sich selbst», wie Butor sagt[67]. Schreiben ist für ihn der einzig übriggebliebene Weg, aber auch der, welcher immer offen bleiben wird, so daß das Bewußtsein der Kargheit, welches zur Sprache drängt, an seiner eigenen Notwendigkeit die Würde der Literatur erfährt. Man mag die

Literatur für einen schmalen Pfad halten, sie ist dennoch ein Ausweg aus der Verlorenheit, und wenn der Roman das Eingeständnis seines Scheiterns ist, so schöpft er gerade daraus die Möglichkeit seines Gelingens. Man darf ihn in seiner unentwegten Hinwendung auf die Zukunft geradezu als den Roman der Hoffnung bezeichnen. Diese Deutung von Butors bisherigem Werk hebt sich in wesentlichen Punkten von jener Gerda Zeltners ab, welche, vielleicht infolge einer zu weitgehenden Berücksichtigung des den Charakter eines Vorläufers nicht verleugnenden Erstlingsromans *Passage de Milan*, das Kollektive und den «Mietkasernenmenschen» überbetont und die Welt des Romanciers in einer Schwärze wiedergibt, in der das befreiende Licht der Sprache, das seinen Menschen den Weg weist, zu selten aufleuchtet. Und doch ist gerade die Geburt der Dichtung aus dem Schoße der Armut ein wesentlicher Zug der heutigen Literatur. Der doppelte Weg der Zersetzung und der Entfaltung, den Butors Roman beschreitet, ist die Besinnung der Literatur auf ihren Ursprung, und darin liegt eine Strenge und ein Ernst der Frage, welche die Magerkeit der Antwort aufwiegen. Alle Dichtung ist in irgendeinem Sinne Antwort, aber in der Antwort liegt immer schon das Wagnis unseres eigenen Fragens. Mehr dürfen wir nicht verlangen.

Das Gemeinsame

Die verschiedenen Richtungen, welche sich dem Leser zeitgenössischer Literatur nach und nach als mögliche Wege des Romans eröffnen, führen zwar an sehr verschiedene Orte, aber irgendwie haftet dem bloßen Herausstellen der gegenseitigen Abweichungen ein Ungenügen an, weil dadurch ein jedem Leser spürbares gemeinsames Klima außer acht gelassen wird, in und aus dem diese Werke sich entfalten. Es scheint, als hätten wir unsere Frage zu spät angesetzt und müßten nun weiter noch fragen, ob nicht doch in einem sehr allgemeinen Sinne diese Romane zusammengehören. Kann man davon ausgehen, daß alle drei Autoren für sich in Anspruch nehmen, Realisten zu sein? Das Wort meint zu viel, um dienlich zu bleiben, aber es führt uns dennoch weiter, weil es zur Abgrenzung gegenüber dem «traditionellen» Roman Verwendung findet, der als «unrealistisch» oder «formalistisch» bezeichnet wird. Die Gefahr, welche die Tradition birgt, liegt darin, daß sie eine vorgeformte Welt weitergibt, welche von denen, die fortfahren, Romane nach der Art Balzacs zu schreiben, ungeprüft übernommen wird. Von hier aus bestimmt sich Realismus als das Bestreben, durch den Abbau aller überlieferten Vorurteile zu einem gereinigten, das heißt ursprünglichen Erlebnis der Wirklichkeit zurückzufinden. Das soll nicht so mißverstanden werden, als verfalle all das, was uns im täglichen Leben selbstverständlich ist, der Negation. Etwas in Frage stellen heißt noch lange nicht es verneinen. Auch wird nicht so sehr das Überlieferte bezweifelt

als vielmehr die Selbstverständlichkeit, von der Husserl gesagt hat, sie sei ein Rätsel, und es gehe darum, sie in Verständlichkeit zu verwandeln, was nur geschehen kann, wenn sie Gegenstand der Frage wird. Der heutige Roman weigert sich also, aus ungeprüften Voraussetzungen zu wachsen; er ist in dem Maße «realistisch», als er mit seinem wirklichen Anfang beginnt und alles abwirft, was als bloße überlieferte Zutat den Zugang zum echten Ausgangspunkt verdeckt. Deshalb hat dem Aufbau des Romans ein Abbau überlieferter Vorstellungen vorauszugehen, und es ist aufschlußreich, der Begründung dieser vorgängigen Destruktion nachzuforschen, wie sie in der Formulierung Robbe-Grillets zum Ausdruck kommt[68]. Unser Weltbild, sagt Robbe-Grillet, sei verfälscht durch den Humanismus, wobei darunter die Vermenschlichung der Natur zu verstehen ist. Das echte Verhältnis zu den Dingen kann nur dadurch gewonnen werden, daß wir sie als klar von uns geschieden erkennen und anerkennen, daß wir uns ihnen gegenüberstellen und uns damit begnügen, den Abstand zu messen, der uns von ihnen und sie untereinander trennt. Warum soll aber die Natur entmenschlicht werden? Warum ist dieser «Pananthropismus» ein Übel? Wenn wir von einer traurigen Landschaft sprechen, so verlegen wir unsere eigene Traurigkeit in das, was außer uns ist. Aber wir halten die Landschaft wirklich für traurig, und dadurch unterwerfen wir uns einer Prädestination, denn die Landschaft war vor uns da, und die Übereinstimmung, die heute zwischen ihr und uns herrscht, war seit je vorgegeben: diese Traurigkeit war uns schon immer vorbestimmt. Wir geraten so in ein Abhängigkeitsverhältnis zu den Dingen, aus dem wir uns nur lösen können, wenn wir sie in ihrer endgültigen Fremdheit erleben lernen. Dann wird uns auch die Distanz, welche zwischen uns und ihnen liegt, nicht mehr als schmerzlicher Riß, sondern als bloße Tatsache zum Bewußtsein kommen. Wir wollen aus diesem Gedankengang nur eines festhalten: daß es dabei um die Möglichkeit geht, sich aus der Verstrickung zu lösen und zu einem reinen Erlebnis zu finden, das in seiner vollkommenen Evidenz der Ausdruck der Freiheit sei. Diese Freiheit findet Robbe-Grillet in der Beschreibung. Beschreiben heißt: die Äußerlichkeit und Unabhängigkeit der Dinge konstituieren. In dem Maße aber, als die Dinge von uns unabhängig sind, sind auch wir unabhängig von ihnen. Von da aus müßte gefragt werden, ob das, was früher als Obsession und Faszination umschrieben wurde, nicht auch in das Gegenteil einer vollkommenen Indifferenz gefaßt werden könnte, in der selbst das Subjekt schließlich in die Anonymität zurückfällt. Hier aber kommt es darauf an, daß der Roman für Robbe-Grillet eine Suche nach Freiheit ist und daß gerade die Beschränkung, welche in der Beschreibung liegt, diese Freiheit gibt. Deshalb muß Schreiben Beschreiben sein.

In irgendeiner Form kennen die meisten heutigen Romanautoren dieses schichtweise Abtragen dessen, was im überkommenen Sinne Wirklichkeit heißt, und sie begegnen in diesem Bemühen der Phänomenologie als der Philo-

sophie, welche die Welt außer Kraft setzt und im reinen Erlebnis als letztem Residuum die Gewißheit der Evidenz gewinnt. Es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn die sehr allgemeine Übereinstimmung der Tendenzen bei Butor zur konkreten Beziehung ausgebaut wird. Im Gegensatz zu den Erzählungen, welche uns im täglichen Leben über Geschehnisse berichten, denen wir nicht beigewohnt haben, die aber dennoch durch Augenschein oder Nachfrage in jedem Falle überprüfbar sind, ist der Roman die Erzählung, deren Wesen darin besteht, daß sie nicht verifizierbar ist. Der Text allein ist gegeben, ohne daß eine Garantie hinter ihm stünde. Deshalb muß die Wahrheit seiner Aussage in ihm selbst begründet sein. Er ist der Ort, wo das Bewußtsein sich über sein Verhältnis zur Welt befragt: «c'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence[69]», denn er *ist* die Erfahrung, die er erzählt. Auch hier wird wieder jener «Nullpunkt» gesucht, von dem aus die Welt neu und richtig erkannt werden kann, und wieder hat der Weg als Ziel die Freiheit vor sich. Auch das liegt wohl im Sinne der Phänomenologie, denn man kann die Philosophie Husserls als eine Philosophie der Freiheit verstehen, in dem Maße als das Bewußtsein für ihn ein vor-weltliches ist, das die Welt konstituiert, und als der Mensch letztlich die Möglichkeit behält, sich aus der Welt auszunehmen. So darf man es verstehen, daß Jacques Revel in *L'Emploi du Temps* aus seiner Niederlage als ein Fürst der Stadt Bleston hervorgeht, «invulnérable à la manière des fantômes[70]». Es ist die gleiche Unverletzlichkeit, welche das nie genannte Zentrum in Robbe-Grillets *La Jalousie* auszeichnet. Das unausgesetzte Streben nach dem gewiß Wirklichen, nach dem «Kern, der dem Roman seinen Zusammenhalt und seine Kraft gibt[71]», das radikale und kompromißlose Zurückfragen bis zu einem wirklich Gewissen ist das Gemeinsame vieler heutiger Romane, und sein Sinn liegt in der Versicherung einer ursprünglichen Freiheit, die sich als Literatur konstituiert.

Der Hinweis auf die Phänomenologie kann vielleicht das Mißverständnis beseitigen helfen, wonach die moderne Literatur der Verneinung «überlieferter Werte», der Ablehnung alles Wohlbewährten und der Polemik huldige. Er erlaubt aber darüber hinaus eine Bestimmung dessen, was die zeitgenössischen Romane trotz ihrer Mannigfaltigkeit zusammenhält und was man als die *Epoché* des Romans bezeichnen könnte, in der es nicht darum geht, zu verneinen, sondern außer Kraft zu setzen, um den Zugang zum Anfang zu ermöglichen. Wenn der Roman der fortschreitende Abbau der Welt bis zu einer letzten Gewißheit und damit zu einem ersten Anfang ist, so darf man in *La Modification* das Buch erkennen, welches die Bemühung der heutigen französischen Autoren am reinsten verkörpert. Man kann dann aber auch den modernen Roman über die Phänomenologie hinaus dorthin zurückführen, wo zum ersten Male ausdrücklich die Frage nach der ersten Evidenz, dem *Cogito*, gestellt wurde. Butors *La Modification* ist Descartes Meditationen und dem *Discours de la Méthode* in einem wesentlichen Sinne nahe. Diese Annäherung geschieht in dem Augen-

blick, da der Roman über sich selbst nachzudenken beginnt und sich als eine «methodische Erfahrung[72]» erkennt. Wenn man dem Philosophen den hohen Anspruch zubilligt, so wirft man dem Romancier nur allzu schnell vor, er überfordere den Leser. Aber vielleicht ist durch diese Abgrenzung nichts zu gewinnen; vielleicht kommen wir dem Verständnis des modernen Romans näher, wenn wir uns nicht nur als Lesende zu denken bereit finden, sondern wenn wir auch überdies lernen, den *Discours de la Méthode* als Roman zu lesen.

[1] Gerda Zeltner-Neukomm, Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans, «rowohlts deutsche enzyklopädie», Band 109, Hamburg 1960. [2] Martereau, S. 89. [3] Le Planétarium, S. 243. [4] Portrait d'un Inconnu, S. 76. [5] Le Planétarium, S. 190ff. [6] Martereau, S. 63. [7] Portrait d'un Inconnu, S. 71—72. [8] Martereau, S. 178. [9] Ib., S. 53. [10] Ib., S. 241. [11] Portrait d'un Inconnu, S. 144. [12] Martereau, S. 179. [13] Portrait d'un Inconnu, S. 48. [14] Le Planétarium, S. 91. [15] Ib., S. 70. [16] Portrait d'un Inconnu, S. 185—186. [17] Ib., S. 25. [18] Martereau, S. 49. [19] Ib., S. 253. [20] Ib., S. 134. [21] Ib., S. 279. [22] Portrait d'un Inconnu, S. 47. [23] Ib., S. 87. [24] Ib., S. 112. [25] Le Planétarium, S. 25. [26] Dans le Labyrinthe, S. 191. [27] Ib., S. 211. [28] Ib., S. 75—76. [29] Les Gommes, S. 91. [30] Le Voyeur, S. 44. [31] Dans le Labyrinthe, S. 24. [32] Gerda Zeltner, «Le Voyeur,» *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Juli 1955. [33] Maurice Blanchot, Le Livre à venir, Gallimard 1959, S. 195—201. [34] Zitiert bei Gerda Zeltner, op. cit., S. 74. [35] Zum Thema der Faszination: Karl August Horst, Das Spektrum des modernen Romans, München 1960. [36] Jean Ricardou, Description et infraconscience chez Alain Robbe-Grillet, *Nouvelle Revue Française*, No 95, November 1960, S. 890—900. [37] Maurice Blanchot, op. cit., S. 201. [38] Alain Robbe-Grillet, Le Réalisme, la Psychologie et l'Avenir du Roman, *Critique*, No 111—112, August-September 1956, S. 701. [39] Gerda Zeltner, op. cit., S. 81. [40] L'Emploi du Temps, S. 10. [41] Ib., S. 55—56. [42] Degrés, S. 118. [43] Répertoire, S. 272. [44] L'Emploi du Temps, S. 38. [45] Ib., S. 83. [46] Ib., S. 118. [47] Ib., S. 281. [48] Ib., S. 218. [49] Ib., S. 171. [50] Ib., S. 147. [51] La Modification, S. 125. [52] Ib., S. 130. [53] Ib., S. 227. [54] L'Emploi du Temps, S. 295. [55] Michel Butor, L'Usage des Pronoms personnels dans le Roman, *Les Temps Modernes*, No 178, Februar 1961, S. 938. [56] La Modification, S. 229. [57] Répertoire, S. 274. [58] Jacques Rivière, Nouvelles Etudes, Gallimard 1947, S. 176. [59] Gerda Zeltner, op. cit., S. 22. [60] Ib., S. 57. [61] Jacques Rivière, op. cit., S. 177. [62] Gerda Zeltner, op. cit., S. 58. [63] Ib., S. 81. [64] Ib., S. 105. [65] Auf den allegorischen Charakter des modernen Romans hat Jean Starobinski in einem meines Wissens noch nicht veröffentlichten Zürcher Vortrag hingewiesen. [66] Gerda Zeltner, op. cit., S. 131. [67] Répertoire, S. 273. [68] Alain Robbe-Grillet, Nature, Humanisme, Tragédie, *Nouvelle Revue Française*, No 70, Oktober 1958, S. 580ff. [69] Michel Butor, Répertoire, S. 8. [70] Michel Butor, L'Emploi du Temps, S. 261. [71] Nathalie Sarraute, L'Ere de Soupçon, S. 144. [72] Michel Butor, Répertoire, S. 11.