

Brigitte Burmeister  
Streit um den Nouveau Roman

# *Literatur und Gesellschaft*

Herausgegeben von der  
Akademie der Wissenschaften der DDR  
Zentralinstitut für Literaturgeschichte

Brigitte Burmeister

Streit um den  
Nouveau Roman

*Eine andere Literatur und ihre Leser*



Akademie-Verlag · Berlin

1983

Erschienen im Akademie-Verlag, DDR - 1086 Berlin, Leipziger Straße 3—4

Lektor: Jutta Kolesnyk

© Akademie-Verlag Berlin 1983

Lizenznummer: 202 · 100/182/83

Gesamtherstellung: IV/2/14 VEB Druckerei „Gottfried Wilhelm Leibniz“,  
4450 Gräfenhainichen/DDR · 6041

Bestellnummer: 754 137 3 (2150/82) · LSV 8051

Printed in GDR

DDR 8,50 M

# Inhalt

<i>Einleitung</i> . . . . .	7
<i>Umriss einer Literaturkonzeption</i> . . . . .	13
Nathalie Sarraute: Der Roman im Zeitalter des Argwohns	23
Michel Butor: Der Roman als Suche . . . . .	27
Alain Robbe-Grillet: Argumente für einen neuen Roman	31
<i>Reaktionen der Literaturkritik</i> . . . . .	38
Die „konservative“ Kritik . . . . .	38
Die „neue“ Kritik . . . . .	48
„Am Nullpunkt der Literatur“:	
Roland Barthes' Begriff der écriture . . . . .	49
Barthes als Leser Robbe-Grillet's . . . . .	56
<i>Probleme des Engagements</i>	
Drei Diskussionen: Leningrad 1963. Havanna 1964. Paris 1964 . . . . .	61
Abkehr von der „littérature engagée“ . . . . .	62
Die Leningrader COMES-Tagung 1963 . . . . .	66
„Formalismus oder literarisches Engagement“ – Goytisolos	
Kritik an Robbe-Grillet . . . . .	69
Was kann die Literatur? . . . . .	70
<i>Der „neue Realismus“</i>	
Kontroversen um den Wirklichkeitsbezug des Nouveau Roman	82
Befunde der Kritik: ein reduzierter Realismus . . . . .	85
Einstellungswechsel: die Schreibweise als Aussage über die Welt . . . . .	96
Bezug auf einen philosophischen Kontext: Der „phänomeno- logische Realismus“ des Nouveau Roman . . . . .	107
Das Streben nach Unabhängigkeit vom Realitätsprinzip: am Beispiel Robbe-Grillet's . . . . .	118

<i>Jean Ricardous Theorie des Nouveau Roman</i> . . . . .	127
Literarische Modernität contra bürgerliche Literaturideologie: Zu theoretischen Grundannahmen Ricardous . . . . .	130
Aspekte einer „textuellen“ Leseweise . . . . .	138
Ankündigungen der Modernität: Valéry und Flaubert . . . . .	140
Sinn und Beschreibung . . . . .	142
Der Prozeß des Berichts im Nouveau Roman . . . . .	145
Ricardous Ziel einer „écriture en masse“ . . . . .	147
 <i>Konsolidierung und neue Widersprüche</i>	
Zum Bild des Nouveau Roman in den siebziger Jahren . . . . .	152
Versuch einer Bilanz: Cérisy 1971 . . . . .	152
Anregung einer neuen Rezeption . . . . .	163
Wer liest die nouveaux romans? . . . . .	175
 <i>Anmerkungen</i> . . . . .	189
 <i>Personenregister</i> . . . . .	230

## Einleitung

Gegen Mitte der fünfziger Jahre begannen in Frankreich einige Bücher aufzufallen, die sich als Romane darboten und doch keine, zumindest keine echten, zu sein schienen. Obwohl ihre Verfasser unabhängig voneinander arbeiteten und sich zunächst gegenseitig kaum kannten, verstärkte sich der Eindruck, eine neue literarische Richtung oder Schule sei entstanden. Deren Besonderheit ließ sich nicht an gemeinschaftlich unterzeichneten Manifesten, einem gemeinsamen Programm, einer eigenen Zeitschrift ablesen; denn im Unterschied etwa zu den Surrealisten oder zu der in den sechziger Jahren entstehenden Gruppe *Tel Quel* gab es all das nicht. Vielmehr wurden einzelne Schriftsteller von außen her, durch die Literaturkritik, die in ihren Werken Gemeinsamkeiten entdeckte, miteinander in Verbindung gebracht. Als Gemeinsames trat zunächst das hervor, was den Romanen fehlte oder was sie nicht taten. Weder erzählten sie eine bemerkenswerte Geschichte, noch gestalteten sie Personen mit ihren Erlebnissen und Konflikten. Sie lieferten keine großen Zeitgemälde und keine minutiösen Bewußtseinsanalysen. Sie zu lesen war weder spannend noch amüsant. Sie bereiteten Mühe, erzeugten Gefühle der Ratlosigkeit, Enttäuschung, auch Langeweile. Für die Mehrzahl der Zeitungskritiker und des Publikums handelte es sich um Romane, „die der Verlag 'Editions de Minuit' herausbrachte und die entschlossen waren, mit der westeuropäischen Romantradition reinen Tisch zu machen, durch Abschaffung des Romanhelden und seiner Psychologie, durch Zerbröselung der Handlung, durch äußerst ungereimte Konstruktionen und endlose zwanghafte Beschreibungen vollkommen uninteressanter Objekte“<sup>1</sup>. Unter den freigiebig verteilten Sammelbezeichnungen für diese eigenartigen Produkte – Anti-Romane, weiße Romane, tabula-rasa-Romane, Schule des Blicks, Schule der Verweigerung – setzte sich schließlich der Name „Nouveau Roman“ (Neuer Roman) durch.<sup>2\*</sup> Er bezog sich auf den Anspruch der

Autoren, den Roman durch Auflösung erstarrter, verbrauchter, stereotyp und Routine gewordener Erzählformen zu erneuern. Nun war das Phänomen, daß sich neue Romane den vorangegangenen als Anti-Romane entgegensetzen, keineswegs neu, eher ist es für die Romanentwicklung typisch. Zudem wollten die nouveaux romanciers nicht mit jeglicher Vorgeschichte brechen. In ihrer Auflehnung gegen das Diktat der Tradition beriefen sie sich ausdrücklich auf Vorgänger, deren Arbeit sie weiterführen wollten. Augenfällig in der Linie des (im engeren Sinne) modernen bürgerlichen Romans stehend, wurde der Nouveau Roman in Frankreich dennoch vielfach als massiver Einschnitt empfunden, als Anzeichen für den baldigen Tod oder für eine Revolution der Romangattung. Dies lag einmal daran, daß bestimmte Veränderungen der Erzählweisen nunmehr entschiedener und bewußter weitergeführt wurden. Zum anderen traten die Schriftsteller selbst mit radikaleren Argumenten auf. Beides provozierte anhaltende, heftige und kontroverse Diskussionen über „fundamentale Probleme“<sup>3</sup> der zeitgenössischen Romanentwicklung.

Der Nouveau Roman wurde zu einem Ereignis, das auch international „eine ungeheure Flut von kritischen Essays und Betrachtungen“ auslöste. „Eine Bibliographie über den ‘nouveau roman’“, stellte Werner Krauss 1966 fest, „würde schon heute ein bandfüllendes Unternehmen sein.“<sup>4</sup> Das so reichlich bekundete Interesse galt (und gilt) einer Literatur, die keineswegs einen großen und enthusiastischen Leserkreis gefunden hat und von der noch nicht zu sagen ist, ob ihre „Wirkungsgeschichte sich im großen und ganzen . . . auf die Literaturwissenschaft und Literaturhistorik beschränken“ wird oder ob sie „zu jener Gruppe von Werken gehört, die, je historischer sie werden, ein desto breiteres Publikum in Bann schlagen“<sup>5\*</sup>. Bisher läßt sich zumindest eine allmähliche Integration feststellen. Das heißt: Die seinerzeit als Sensation und Provokation aufgenommenen Bücher sind mittlerweile etabliert. Sie haben ihren Platz in Literaturgeschichten und in Unterrichtsprogrammen an den Universitäten, in den Taschenbuchreihen großer Verlage, auch in einem anderen Medium – dem Film – und, durch Übersetzungen, in den Literaturen einiger anderer Länder gefunden. Auch die in der DDR publizierten, aus der ersten Entwicklungsphase des Nouveau Roman stammenden Werke<sup>6\*</sup> werden wohl kaum noch als besonders schwierig oder unlesbar empfunden. Das Leserproblem dürfte eher in einer gewissen Ratlosigkeit darüber bestehen, was solche Romane uns zu sagen haben, was man mit ihnen anfangen soll. Bei einer Begegnung mit

neueren, aus der zweiten Entwicklungsphase – dem sogenannten Nouveau Nouveau Roman – stammenden Werken stellte sich diese Frage verschärft, nun sicher wieder verbunden mit dem Eindruck der Unleserlichkeit. Denn der Nouveau Roman hat nicht aufgehört, die Erfindung neuer Erzählformen und die Enttäuschung bestehender Lesererwartungen und -gewohnheiten zu seiner wesentlichen Aufgabe zu machen. Dieser ausgeprägte Innovationsdrang, die Sucht nach Selbstüberbietungen sind nicht einfach Anpassung an irgendein Diktat der Mode und an den kapitalistischen Literaturmarkt, der ständig Neues und Neuestes verlangt (dagegen spricht z. B., daß sich formal weniger experimentierfreudige Texte weitaus besser verkaufen). Vielmehr haben sie mit der Wirkungsstrategie des Nouveau Roman zu tun, die diese Literatur als eine besondere geschichtliche Ausprägungsform des Phänomens der „Moderne“ ausweist. Als während des 19. Jahrhunderts die im Zeitalter bürgerlicher Emanzipation entstandene, an „der ‚Aufklärung‘ der Menschen, am ‚Vorschreiten des Menschengeschlechts‘, an den sozialen Kämpfen“ orientierte Literatur in die Krise kam, mußte dort, wo deren „Wirkungs- und Funktionsprogramm nicht mehr bewahrt oder neu begründet werden konnte, die Frage nach der Verwendung des literarischen Wirkungspotentials zum Problem werden“<sup>7</sup>. Zu den unterschiedlichen Antworten auf diese Problematik gehört – in der Lyrik eher und deutlicher ausgebildet als im Roman – das Streben, die Literatur dem utilitaristischen Gebrauch des „bourgeois“ zu entziehen, sie von ihrer Vereinnahmung durch die ideologischen Apparate der herrschenden Klasse zu befreien und ihr eine ästhetische Autonomie zu erobern, die sie davor schützen soll, von der kapitalistischen Gesellschaft – und freilich ebenso von antikapitalistischen revolutionären Bewegungen – in Dienst genommen zu werden. Solchem Autonomiestreben entspricht die Rückwendung der Literatur auf sich selbst, genauer, auf die Sprache als ihr „Material“. Verbunden ist dies mit einer deutlichen Veränderung des Gegenstands- und des Adressatenbezuges, mit der Negation einer objektiv sinnvollen, geordneten und erkennbaren Realität sowie mit der Weigerung, literarische Texte als Mittel gesellschaftlicher Verständigung und sozialer Aktivierung einzusetzen. Statt dessen dominiert eine ästhetische Strategie, die „auf das Heuristische von Formexperimenten, von forcierten, buchstäblich versuchsartigen sprachlichen und strukturellen Konsistenzbildungen“ eingeschworen ist und die den „Begründungszusammenhang des Dargestellten“ so weit wie möglich in das Werk selbst verlegt, immanent macht, so daß der

Leser „nur ein Minimum an werkexternen Haltepunkten hat“, die sich weit weniger im Bereich einer zum Gegenstand der Abbildung genommenen gesellschaftlichen und/oder individuellen Realität finden als vielmehr in der Reflexion „auf die Sprache als Matrix der Weltaneignung und Konsistenzbildung“<sup>8</sup>. Das Realitätsproblem dieser Literatur manifestiert sich als (und in ihrem) Kommunikationsproblem. Die Sinn-Offenheit, die Unbestimmtheit der Bedeutungen in Texten, die eher auf „Strukturmitteilung“ als auf „Botschaftsübermittlung“ angelegt sind, führt zu den bekannten Rezeptionsschwierigkeiten und schränkt den Leserkreis stark ein, übt andererseits auf Spezialistenleser eine unverkennbare Faszination, einen anhaltenden Analyse- und Deutungszwang aus.

Die Tatsache, daß sie nur ein kleines Publikum haben, daß ihre Bücher als Literatur für Eingeweihte gelten und breite Bedürfnisse nicht befriedigen, hat die nouveaux romanciers wenig irritiert, nach der Devise: desto schlimmer für die Tatsachen. Diese Ungerührtheit stärkt sich an einem Begriff von literarischer Evolution, der die eigene Praxis und ihr verwandte Neuerungen an die Spitze des Fortschritts stellt. Die Weiterentwicklung des Nouveau Roman zum Nouveau Nouveau Roman in den sechziger Jahren empfanden diejenigen Autoren, die sie mitvollzogen, als den eigentlichen Einschnitt, an dem sie erst richtig zum Bewußtsein ihrer Modernität gelangt seien. Diese Modernität bedeutet, wie gesagt, weder Neuerung um ihrer selbst noch um des Markterfolges willen, wohl aber den verfehlten Anspruch, das Gesicht, das man selbst dem zeitgenössischen Roman gegeben hat, sei sein eigentliches oder wahres. Mit solchem Absolutheitsanspruch, der allein die Evolution der Formensprache und die Durchbrechung automatisierter ästhetischer Wahrnehmung als literarisches Entwicklungsgesetz anerkennen will, verschließt sich der Nouveau Roman dem Bewußtsein seiner geschichtlichen Entstehungs- und Existenzbedingungen (als Symptom der Funktionskrise bürgerlicher Literatur) ebenso wie dem Bewußtsein der spezifischen Funktions- und Wirkungsverluste, die mit seinem Streben zur Immanenz, zur Unabhängigkeit vom „Realitätsprinzip“ und vom gesellschaftlichen Engagement verbunden sind.

Die marxistische Literaturtheorie und Literaturkritik hat besonders diesen Aspekt und zugleich die wirkungsästhetische Überlegenheit realistischer Schreibweisen – in der kritisch-realistischen Literatur der bürgerlichen Gesellschaft wie dann auch in der sozialistischen Literatur – herausgestellt. Hier soll nun versucht werden, eine Stelle

auszufüllen, die in bisherigen Analysen und Bewertungen, ob sie allgemein dem Phänomen der Moderne oder speziell dem Nouveau Roman<sup>9</sup> galten, nicht bzw. kaum vorkommt. Jene Auseinandersetzungen mit „modernistischer“ Literatur beziehen sich vorwiegend auf den allgemeinen Literaturprozeß, auf Werkeigenschaften und Autorenaußerungen, nicht aber auf die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte. Sie aber muß man einrechnen, wenn es darum geht, den geschichtlichen Ereignischarakter einer literarischen Erscheinung wie der des Nouveau Roman zu erfassen. Er ist nicht auf Strukturveränderungen und den in sie eingezeichneten Funktionswandel bzw. -verlust reduzierbar. So objektiv die Textstrukturen sind, ihre Wahrnehmung bleibt an die Disposition der Rezipienten gebunden. Nicht in dem, was die Romane letztlich, unabhängig von den jeweiligen An eignungsweisen durch ihre Leser, erneuern oder verwerfen, liegt ihre objektive geschichtliche Leistung und Grenze, sondern in der Art, wie sie auf bestehende Erwartungshorizonte einwirken, in welche Richtung sie sie verändern. Die in (pauschal und unscharf gesagt) objektivistischer Auffassung als Interpretations- und Bewertungsgegenstände „gegebenen“ nouveaux romans haben derart zu Verständnisschwierigkeiten, zu Spaltungen des lesenden Publikums, zur Konfrontation von Werturteilen und zu einem Wandel in den Ansichten über Literatur geführt, daß sich die Beteiligung der Leser und der Leseweisen am literarischen Prozeß nicht übersehen läßt. Die außerordentlich starken Reaktionen, die der Nouveau Roman auslöste, sind erklärbar nur, wenn man den Provokationseffekt dieser Literatur erkennt: Sie zwang dazu, den Vorstellungskomplex „Eigenschaften und Aufgaben des Romans“ erneut zu diskutieren, indem sie ihm widersprach.

Das Interesse dieser Arbeit gilt der Aufnahme und Wirkung des Nouveau Roman in Frankreich von Mitte der fünfziger Jahre an. Untersucht wird das kulturelle und ideologische Milieu, in dem diese Literatur entstand, sich veränderte und das ihr unmittelbares gesellschaftliches Bezugsfeld bildete. Ausgeklammert bleiben die gesondert zu untersuchende literaturpraktische Wirkung des Nouveau Roman als „formale Schulung für Romane nach ihm“<sup>10</sup>, die Verwendung und Umfunktionierung von Verfahren der nouveaux romans in Werken mit anderer Wirkungsstrategie<sup>11\*</sup> sowie die Beziehungen zwischen dem Nouveau Roman und anderen Kunstgattungen, vor allem dem Film. Den Vorgang, der untersucht werden soll, verstehe ich nicht als eine lose Folge von Echos auf eine Folge von Werken, son-

dern als Prozeß mit innerer Entwicklungslogik, der die Komplexität und Widersprüchlichkeit des literarischen Phänomens Nouveau Roman zum Vorschein bringt, indem er sie erst eigentlich realisiert<sup>12\*</sup>; als einen Prozeß, der die Beteiligung der literarischen Öffentlichkeit an der Konstituierung einer bestimmten Literatur (nicht: an den jeweiligen Texten) deutlich macht.

Zunächst soll gezeigt werden, wie die Autoren selbst auf das in der Öffentlichkeit entstehende Bild eines neuen Romans reagierten, indem sie, recht vorsichtig, „gemeinsame Punkte“ anerkannten, eine „Übereinstimmung darin, bestimmte Konventionen zu verwerfen, die den traditionellen Roman beherrschen“<sup>13</sup>, und indem einige von ihnen – Nathalie Sarraute, Michel Butor und Alain Robbe-Grillet –, zum Teil recht vehement, ihre literarischen Ansichten darlegten und begründeten. Es entstand – nicht eine kohärente Theorie, auch keine verbindliche Doktrin des Nouveau Roman, sondern ein bewegliches Ensemble von Reflexionsgegenständen und Denkmustern, von Überzeugungen, Absichtserklärungen und Zielstellungen – etwas, das ich die „Ideologie des Nouveau Roman“ nennen möchte. Sie ist eine wesentliche Komponente in dem Zusammenhang von Tätigkeiten, die den Nouveau Roman hervorgebracht haben. In den folgenden Kapiteln werden dann thematische Schwerpunkte und Fragestellungen, unter denen einzelne Romane wie auch die Richtung als Ganzes immer wieder diskutiert worden sind, an ausgewählten Beispielen ihrer Aneignung und Verarbeitung durch die literarische Öffentlichkeit untersucht. Die Arbeit will über einen zeitgenössischen, in der DDR weitgehend unbekanntem (und auch in der so überaus reichlichen Sekundärliteratur kaum aufgearbeiteten) literarisch-ideologischen Umbruchprozeß informieren, um dessen spezifische Problematik sichtbar zu machen. Dies geschieht – und hierin besteht die Grenze des gewählten Verfahrens – im Rahmen einer wesentlich immanenten Darstellungsweise, die auf die Rekonstruktion der inneren Bewegung und Widersprüchlichkeit eines literarischen Horizontwandels gerichtet ist. Eine solche Rekonstruktion erscheint mir jedoch als nötige Voraussetzung für weiterreichende, systematisch vertiefte Untersuchungen – für Untersuchungen, die das erschlossene Material auf seinen hier nur punktuell erfaßten kunstgeschichtlichen, ideologischen und gesellschaftlichen Zusammenhang beziehen und damit das beschriebene literaturgeschichtliche Ereignis erst wirklich im Geschichtsprozeß situieren.

## Umriss einer Literaturkonzeption

Das Phänomen Nouveau Roman gewann seine Konturen im Verlauf kontroverser Interpretationen und Stellungnahmen. Von den einen als Revolution des französischen Romans und als Beginn einer neuen Literatur verteidigt, von den anderen als sicheres und alarmierendes Anzeichen der Erschöpfung des Romans beargwöhnt oder zurückgewiesen – die befremdlichen Bücher aus den Editions de Minuit gerieten bald unter Legitimationsdruck. Ihre Verfasser meldeten sich in Zeitschriften, in Interviews und öffentlichen Diskussionen zu Wort. Ihre literaturkritischen Essays wurden gesammelt und in Buchform veröffentlicht. Es kamen so Argumente in Umlauf, die wesentlich an der Konstitution des Nouveau Roman als literaturgeschichtlichem Ereignis beteiligt waren. Denn die Begründungsversuche einer neuen Romanliteratur durch die Autoren wurden ebenso zum Gegenstand der Auseinandersetzung wie die Werke selbst, sei es, daß diese auf das sehr bewußt vorgetragene Selbstverständnis der nouveaux romanciers bezogen (mit ihm verglichen) wurden oder daß die in den programmatischen Äußerungen erkennbare literarische Strategie direkt, d. h. unabhängig von ihrer Umsetzung in den Romanen, diskutiert wurde.

Die Aufsätze von Nathalie Sarraute, Michel Butor und Alain Robbe-Grillet liefern keine Erklärungen ihrer Werke, antworten nicht auf die Frage, warum dieser oder jener Roman so gemacht wurde, wie er ist, auch nicht auf die Frage, wie er gemacht ist – sie geben Auskunft über Absichten und literarische Überzeugungen der Verfasser. Es handelt sich dabei nicht um systematisch entfaltete Theorien, wohl aber um ein Material, das genügend reich und vollständig ist, um den gemeinsamen Umriss einzelner, unabhängig voneinander entstandener Romankonzeptionen hervortreten zu lassen. Zunächst seien einige ihrer charakteristischen Züge genannt. Sie bilden zugleich das Auswahlprinzip, das der anschließenden Referierung der Autorenstandpunkte zugrundeliegt.

1. Die Argumente der nouveaux romanciers wirkten radikal und provozierend. Unter dem Leitwort der Erneuerung schienen sie die gesamte Romantradition zu verwerfen und somit letzten Endes den Roman überhaupt in Frage zu stellen. In der Tat wurde das Neue, dessen Notwendigkeit sie zu begründen suchten, nicht von bestimmten Richtungen und Werken abgehoben, sondern vom „traditionellen“ Roman schlechthin, auch „Roman des 19. Jahrhunderts“ oder „Balzacroman“ genannt. Dabei galt der Kampf freilich nicht Balzac. Wenn sich die nouveaux romanciers gegen das Diktat der Tradition auflehnten, meinten sie den nach Mustern der großen realistischen Romane des 19. Jahrhunderts gearbeiteten – den „gut geschriebenen“ und „gut lesbaren“ – Durchschnittsroman, in dem einstmals kühne Eroberungen romanesken Erzählens zu Rezepten und Klischees einer romanhaften Schreibweise heruntergekommen sind.<sup>14</sup> Die Leichtigkeit, mit der solche Romane produziert, und die Selbstverständlichkeit, mit der sie erwartet und aufgenommen wurden, erschienen den genannten Autoren – dies verband ihre Stellungnahmen mit früheren Romandiskussionen, namentlich in den zwanziger Jahren<sup>15</sup> – als Indiz für die Krise und Erneuerungsbedürftigkeit der Romangattung. Traditionelle Erzählformen gerieten in Gestalt ihrer routinemäßigen Reproduktion zum Objekt des Mißtrauens und der Ablehnung. Diese bezog sich dann allerdings nicht mehr nur auf den zeitgenössischen „Roman mit leichtem Erfolg“ (Butor), sondern auf jenen Vorrat an Erzählkonventionen, aus dem er mehr oder weniger bewußt schöpfte.

2. Der Vorsatz, mit der Tradition zu brechen, war seinerseits keineswegs traditionslos. Die nouveaux romanciers verstanden sich als Fortsetzer „einer ständigen Entwicklung der Romangattung“: „Flaubert, Dostojewski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett . . . Weit davon entfernt, mit der Vergangenheit aufzuräumen, sind wir uns über unsere Vorgänger am leichtesten einig geworden; und unser Ehrgeiz besteht einzig darin, ihr Vorhaben fortzuführen. Wir wollen es nicht besser machen, das wäre sinnlos, sondern wir wollen ihre Nachfolge antreten, jetzt, in unserer Zeit.“<sup>16</sup> In dieser Nachfolge ging es immer noch um den Roman. Der Geist der Gattung wurde gegen ihre erstarrten Formen aufgerufen. In Frage gestellt waren substantielle Elemente herkömmlichen Erzählens, wie die Geschichte, der Held, die psychologische Stimmigkeit der Charaktere, die Erzählerrolle selbst – gültig blieb das Prinzip, daß der Roman als Instrument zur Entdeckung und Mitteilung erlebter Wirklichkeit nur dann taugte, wenn er verbrauchte, automatisierte Aneignungsmuster

abstreife und neue suche. Traditionelle Erzählschemata sollten also nicht deshalb verändert werden, weil sie alt waren, sondern weil sie die Leistungsfähigkeit eingebüßt hätten, veränderte Realitäten in den Blick zu bringen. Dem Experiment, der Suche nach neuen Ausdrucksformen, kam nach der ausdrücklichen Absicht der nouveaux romanciers eine enthüllende (entmystifizierende) und didaktische Funktion zu: Die Romane sollten eine veränderte Welt neu sehen lehren. Die Kritik an einer bestimmten Art des realistischen Romans geschah im Namen des Realismus. Dieser wurde, jenseits der Stile und Verfahren, als gleichsam moralisches Prinzip der Romanproduktion aufgefaßt und verteidigt. Die „Absicht der Wirklichkeitsnähe“, so Roland Barthes (1956), definiere die Beziehung des Schriftstellers zum Wirklichen als „eine ethische“ und nicht als „technische Beziehung“<sup>17</sup> – als Widerstand gegen Lüge, Täuschung, illusionär gewordene, dogmatisch erstarrte Wirklichkeitsvorstellungen, falsche Ideale, Beschränkung und Reglementierung neuer Erfahrungen, Verschleierung etc. Für Robbe-Grillet stand (1955) fest: „Man versteht ... sehr leicht, warum die literarischen Revolutionen sich immer im Namen des Realismus vollzogen haben ... Die Entdeckung der Realität schreitet nur dann weiter voran, wenn man die verbrauchten Formen aufgibt.“<sup>18</sup> Innovationswille und Kritik „am Modus der traditionellen Illusionserzeugung“ blieben „jenem authentischen Grundsatz ... des Romans“ verpflichtet, „der seine Entwicklung von der Entwicklung der Wirklichkeit des Lebens abhängig gemacht hat“<sup>19</sup>.

3. Die veränderte Realität, auf die der Roman mit der Erfindung neuer Erzählformen zu antworten habe, besaß in den Essays der nouveaux romanciers nicht die Konturen einer konkreten, auf wissenschaftliche Untersuchungen gestützten Gesellschaftsanalyse. Sie äußerte sich als Lebensgefühl – im Empfinden einer fortwährenden Veränderlichkeit, Vielfalt und Diskontinuität der wahrgenommenen Welt. Wie bereits in den kunsttheoretischen Diskussionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als Kubismus und Futurismus „unter dem Begriff des Simultaneismus die einschneidenden Veränderungen der technisierten Zivilisation für die Kunst“<sup>20\*</sup> reklamierten, wurde nun auch die Komplexität gleichzeitig ablaufender Lebensprozesse zu einem Argument gegen das zeitliche und räumliche Kontinuum, die Sinn-Einheit und Transparenz des im traditionellen Romanbericht dargebotenen Geschehens. Die scharf empfundene Diskrepanz zwischen eigenem Erleben und der auf herkömmliche Weise dargestellten Welt bestimmte das Projekt, den neuen Roman zu einer „kriti-

sehen Untersuchung der Wirklichkeitskenntnis“ zu machen<sup>21</sup>. Deren ideologische Voraussetzung war gerade nicht Erkenntnisgewißheit, sondern das Gefühl, „durch einen Schirm degradiertes oder falscher Werte von der lebendigen Wirklichkeit getrennt zu sein“<sup>22</sup>. Das Erlebnis der Inauthentizität der Existenz und Degradierung der Kommunikation zum Geschwätz (Sarraute), der Rückzug auf die eigene Erfahrung (Claude Simon: „Ich kann nur über mich sprechen“<sup>23</sup>), der Wille, die alltäglichen Dinge ihres „falschen Zaubers zu entledigen“ (Robbe-Grillet) und im Laboratorium des Romans zu untersuchen, auf welche Weise „die Wirklichkeit uns erzählt wird“ (Butor), verwiesen allesamt auf ein Verhältnis zur Welt, dem Vertrautheit und Selbstverständlichkeit abhanden gekommen waren. Sie waren Anzeichen vor allem dafür, daß bürgerliche Schriftsteller das Einverständnis mit bestimmten, die Weltaneignung ihrer Klasse organisierenden Normen aufkündigten, daß sie nicht mehr zu deren Bekräftigung beitragen wollten. Jene Äußerungen der nouveaux romanciers, die an das Jahrhundert der Aufklärung und seine Angriffe auf die Herrschaft der Vorurteile erinnern, meinten mit den Illusionen und Vorurteilen, von denen die Wahrnehmung gereinigt werden sollte, ebendie im siècle des lumières erstrittenen Gewisheiten, in einer erkennbaren und beherrschbaren Welt zu leben, über die Mittel zur Entdeckung ihres Laufes und zur Entschlüsselung ihres Sinnes zu verfügen. All dies fiel unter die Kritik an der „Metaphysik“ des bürgerlichen Rationalismus, in dessen Allmachtsanspruch für die Vernunft das (nicht nur ökonomische) Besitzdenken einer aufstrebenden und in ihrer Macht unangefochtenen Klasse seinen Ausdruck gefunden habe. Anti-Rationalismus war die Pointe der oft zitierten Bemerkung von Robbe-Grillet: „... wir sehen die Welt nicht mehr als unser Gut oder unser Privateigentum, als etwas Zähmbares an ...“<sup>24</sup> Der für den Nouveau Roman beanspruchte „neue Realismus“ opponierte somit nicht nur gegen Erzählformen des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts. Er widersprach auch dessen weltanschaulichen Prämissen. Denn die Realität, auf die sich die nouveaux romanciers als Überprüfungsinstanz für die Gültigkeit literarischer Formen beriefen, war nicht der objektive Zusammenhang einer als Totalität erfassbaren Welt und einer als Prozeß erkennbaren Geschichte. Ebenso wenig bezogen sie sich auf ein kraft kollektiven Konsenses als wahr geltendes Bild vom Sinn des menschlichen Lebens und der Geschichte, denn gerade aus der Brüchigkeit solcher Sinnvorstellungen zogen sie einen wesentlichen Impuls für ihre Neue-

rungsbestrebungen. Annäherung an – oder Entsprechung zur – Wirklichkeit ließen sich daher streng genommen nur in bezug auf die jeweils als inauthentisch und klischeehaft empfundenen, mit eigener Lebenserfahrung nicht mehr übereinstimmenden literarischen und ideologischen Aneignungsweisen postulieren. Realitätserschließung konnte ihr Kriterium allenfalls dann in der Wirklichkeit selbst ansetzen, wenn die Leistung neuer Schreibweisen darin gesehen wurde, einen bislang unbekanntem Aspekt oder Bereich – einen Teil – tatsächlicher Gegebenheiten und Verhältnisse zu entdecken – so z. B. die vorsprachlichen inneren Regungen, die der Rede vorangehen bzw. sie ständig stumm begleiten und die, bis dahin noch nicht dargestellt, in Nathalie Sarrautes Romanen eine literarische Existenz erhielten.<sup>25\*</sup> Nicht um die Aufdeckung von Wesen, Wahrheit, objektiver Ordnung der Welt ging es dem neuen Realismus, sondern um Erkenntnis, Kritik und Veränderung der gewohnten Art, die Welt wahrzunehmen und zu erzählen. Solche Wendung erhielt die Eigenschaft eines Appells an das Subjekt, der Wirklichkeit einen Sinn zu geben durch das, was es an ihr bemerkt, und dadurch, wie es über sie spricht – gewissermaßen auf den Sinn der Welt zu wetten. Diese phänomenologische Einstellung, derentwegen der neue Realismus des Nouveau Roman auch als phänomenologischer Realismus bezeichnet worden ist (vgl. S. 108), band die Konstituierung von Sinn an das perspektivisch und intentional bestimmte Urteil des auf die Welt gerichteten Subjekts. Hiermit befand sich der Nouveau Roman „am Gegenpol traditioneller mimetischer Vorstellungen“. Dadurch, daß die vorgegebene Wirklichkeit lediglich als „Da-Sein der Dinge“ (Robbe-Grillet), als „gleichsam unvoreingenommene chaotische Materialität“ angesehen wurde, der gegenüber erst die fiktionale Konstruktion (und ihre Sinnauffüllungen durch die Leser) „Möglichkeiten der lebensweltlichen Zusammenhangsbildung . . . zum Vorschein“ bringen sollte, wich „das Problem der literarischen Objektivität“ einem „konsequenten Subjektivismus“<sup>26</sup>. Nicht das, was der Roman darstellte, sondern wie er es tat, wurde zu seinem eigentlichen Sujet. In der écriture, der Gestaltungsweise, erblickten die nouveaux romanciers die wesentliche Aussage, die ein Schriftsteller über die Welt machen kann.

4. Aus dieser Überzeugung sprach ein Krisenbewußtsein, dem das Erzählen selbst zum Problem geworden war. Auch wenn sich die nouveaux romanciers vor allem mit den Formen – der Sprache – des Romans auseinandersetzten, lag ihrer Romankritik eine ähnliche

Erfahrung zugrunde wie, dort freilich schärfer artikuliert, der sprachreflektorischen Literatur der „konkreten Poesie“ (Helmut Heißenbüttel, Franz Mon, Ror Wolf). Diese war durchdrungen von der Vorstellung, „es mit einer beschädigten Sprache zu tun zu haben“. Im Vordergrund stand die elementare Frage, „wie und ob nach Auschwitz zu schreiben sei . . . ; nichts schien mehr ungebrochen, ohne Kritik am bisher Gesprochenen, ohne Zweifel am Aussprechbaren, sagbar“<sup>27</sup>. Weniger explizit, und wohl weniger schmerzhaft, beherrschte das Bewußtsein eines Sprachproblems auch die nouveaux romanciers – etwa so, wie Umberto Eco es beschrieben hat: „Eingerichtet in einer Sprache, die schon so viel geredet hat, das ist es. Der Künstler bemerkt, daß die Sprache sich im Sprechen an die Situation, aus der sie als deren Ausdruck entstand, entfremdet hat; er bemerkt, daß er, wenn er diese Sprache akzeptiert, sich selbst an die Situation entfremdet; er versucht dann, diese Sprache von innen her aufzubrechen, um Abstand von der Situation zu gewinnen und über sie urteilen zu können . . .“<sup>28</sup> Sprachskepsis, verbunden mit dem Verlust des Gefühls, in einer „stabilen, kohärenten, kontinuierlichen, eindeutigen, voll und ganz entzifferbaren Welt“<sup>29</sup> zu leben, führte die nouveaux romanciers zur kritischen Reflexion der Erzählmittel selbst. „Als die Intelligibilität der Welt nicht in Frage stand, war Erzählen kein Problem. Die Schreibweise konnte unschuldig sein. Doch schon bei Flaubert beginnt alles ins Wanken zu geraten. Hundert Jahre später ist das ganze System nur noch eine Erinnerung . . . Erzählen im eigentlichen Sinne des Wortes ist unmöglich geworden.“<sup>30</sup> Statt sich weiterhin im Erzählen der Welt vergewissern zu können, müsse der Roman seine eigenen Voraussetzungen überprüfen. Eben darin sollte er, dem Prinzip der Gattung treu, die Veränderungen der wirklichen Welt widerspiegeln, daß er die herkömmlichen Praktiken ihrer romanesken Inszenierung anzweifelte, nach neuen suchte – kurz, daß er sich selbst zum Gegenstand der Kritik und Veränderung wurde.

5. Die Beobachtung, daß Romanleser und Literaturkritiker bereit sind, den erfundenen Geschichten zu glauben – daß sie sie für Abbilder des Lebens nehmen, sich in ihnen wiedererkennen, von ihnen Lebenshilfe erwarten und bekommen –, führte, wie Winfried Wehle hervorgehoben hat, zu der Frage, „wie das lesende Publikum überhaupt dazu kommt, in das Blendwerk gerade eines ‘traditionellen Romans’ noch Wirklichkeit zu investieren“. Den Grund sahen die nouveaux romanciers – am deutlichsten Butor – darin, „daß sich

traditionelle literarische Überzeugungskraft weit weniger aus einem Vergleich mit der umgebenden Wirklichkeit, als vielmehr aus der 'Wirklichkeit' bereits bekannter Romane konstituiert . . . Der Roman im besonderen gilt, wie Literatur allgemein, als eine der lange Zeit privilegierten 'Sprachen', mit denen wir unsere Alltagswelt besprechen. In dem Maße, wie wir in Romanlektüren nach und nach eine – romaneske – Fiktionskompetenz erwerben, erzeugt die Vertrautheit mit ihren Erzählmustern eine eigenständige Wahrnehmungsperspektive, mit der wir unsere Welt auch nach dem Bild und Gleichnis des Romans zu bearbeiten und auszulegen vermögen.“<sup>31</sup> Diese Wirkungsweise des Romans wollte der Nouveau Roman bewußtmachen, zunächst dadurch, daß er sie in ihrem selbstverständlichen Funktionieren zu stören und außer Kraft zu setzen suchte. Seine Erzählstrategie zielte darauf, das Zustandekommen einer „illusion réaliste“ – gemeint ist der Eindruck, es mit einem Stück Leben zu tun zu haben statt mit einem literarischen Text – fortlaufend zu sabotieren und die Fiktion gezielt zu irrealisieren. Der „Unverwechselbarkeit von erlebter und dargestellter Wirklichkeit“, der sich der Nouveau Roman „hartnäckiger als frühere Modernitätsphasen des Romans verschreibt“, wurde zugetraut, die erwähnte didaktische und erkenntnistiftende Funktion freizusetzen. Die Wirklichkeit „neu zu sehen“ bedeutete daher: gewahr zu werden, daß und in welchem Maße ihre Wahrnehmung durch vorgefertigte und verfestigte Aneignungsmuster organisiert wird. Die Rückbesinnung des Romans auf seine eigenen Anteile an der Konstitution der das gesellschaftliche Denken und Handeln beeinflussenden Wirklichkeitsbegriffe führte den Nouveau Roman zu einer „narzißtischen Selbstbefragung“, in der er „seinen 'Spiegel' von der Welt abwendet, um ihn sich selbst vorzuhalten“<sup>32</sup>. Auf diese Weise machte er nicht „das Leben“ zum Gegenstand seiner Entdeckungen, sondern das Feld von Möglichkeiten, aus sprachlichem Material fiktive Welten herzustellen und damit Formen der Zusammenhangsbildung durchzuspielen. Die Weiterentwicklung des Nouveau Roman zum sogenannten Nouveau Nouveau Roman in den sechziger Jahren ist markiert durch eine zunehmende Verlagerung des Interesses vom Wirklichkeitsstoff, der abbildend gestaltet wird, auf die Sprache als „Material“, das in einem durchaus handwerklichen und technischen Sinn „bearbeitet“ und auf seine kreative Verwendbarkeit hin „exploriert“ wird. Im Ansatz erkennbar ist diese Tendenz bereits in den frühen Essays der Autoren, insofern dort „Konstruktion“, „Erfindung neuer Formen“, „starke Strukturen“, eine „umfassende

Stilisierung“, die dem Roman „die ganze Kraft der Poesie“ zu integrieren vermöchte (Butor), als Grundlage seiner neu zu befestigenden Autonomie – das hieß: der Eigenständigkeit, Unverwechselbarkeit und Unersetzlichkeit seiner ästhetischen Erfahrung – angesehen wurden. Die Konkurrenz anderer Disziplinen und Medien (Soziologie, Psychologie, Journalismus, Film und Fernsehen) im Berichten über die wirkliche Welt und das Leben der Menschen empfanden die Romanciers als Entlastung bzw. als produktiven Druck auf den Roman, sich von seiner angestammten Aufgabe, Geschichten zu erzählen und Figuren zu gestalten, zu befreien (Sarraute) und den Hauptvorteil der Schrift, dem Worte Dauer zu verleihen, zur Geltung zu bringen (Butor). Es ging ihnen nicht um die Abschaffung des Romans, sondern um die Neubestimmung dessen, was er, im Unterschied zu anderen kulturellen Praktiken, über die Wirklichkeit aussagen könne. Die Antwort bestand in der Selbstreflexion und Selbstkritik des Romans auf der Ebene seiner Erzählformen (sowie dann später in der wachsenden Konzentration auf die Verfahren, mit denen aus einer geringen Anzahl von sprachlichen Ausgangselementen ein Romantext erzeugt werden kann). Die Privilegierung der Schreibweise vor den Themen und Inhalten war freilich nicht, wie die Autoren meinten, von veränderten Realitäten in der Weise erzwungen, daß sie als die Antwort des Romans auf seine Krise und damit als der Weg seiner Weiterentwicklung gelten könnte. Es handelte sich vielmehr um eine Antwort bestimmten geschichtlichen Typs, die den Nouveau Roman eindeutig der Moderne unterstellt und die nun für den Roman eine ähnliche Freiheit von außerästhetischen Zwecken und Diensten beanspruchte wie lange Zeit vor ihm die *poésie pure des l'art pour l'art*.

6. Ob sie die Idee einer Kunst um der Kunst willen als Lüge (Butor) oder als ein göltiges, zu Unrecht verachtetes und mit „Spiel, Gaukelei, Dilettantismus“ verwechseltes Kunstprinzip (Robbe-Grillet) begriffen – die *nouveaux romanciers* waren sich einig darin, daß die Notwendigkeit, der ein Kunstwerk folgt, nichts mit Nützlichkeit zu tun habe. In ihren politischen Äußerungen einer linksgerichteten Opposition zugehörig, lehnten sie es gleichwohl ab, sich als Schriftsteller, mit ihren Büchern, zu engagieren. Sie wiesen nicht nur einen politisch-sozialen Auftrag im engeren Sinne (mit der Feder dem Fortschritt zu dienen) zurück, sondern generell den Anspruch, ein Schriftsteller müsse sich dadurch ausweisen, daß er etwas zu sagen habe, daß in seinen Werken die Absicht deutlich werde, Bewußt-

sein zu bilden, bestimmte Weltanschauungen und Leitbilder zu verteidigen oder anzugreifen, moralische Haltungen der Leser zu verändern . . . Den Widerstandsgeist, die Fähigkeit zur Kritik, die sie der Literatur – und ihren eigenen Romanen – zutrauten, sahen sie allein darin verbürgt, daß diese sich in der Neuorganisation ihrer Ausdrucksmittel der jeweils bestehenden „literarischen Ordnung“ widersetzt, sie überschreitet und die ihr entsprechenden Lesererwartungen aufbricht. Dahinter steht ein Modernebegriff, demzufolge die Literatur in der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft sich gegen ihren objektiv reaktionären Status, Institution der herrschenden Klasse zu sein, auflehnt, ohne ihn von sich aus überwinden zu können. Sie existiere in dem ständigen Dilemma, sich dem Zusammenhang der herrschenden Kultur entziehen zu wollen, in den sie doch, als Literatur, eingebunden bleibt. Im Unterschied zu den historischen Avantgardebewegungen (Futurismus, Dadaismus, Surrealismus) rebelliert der Nouveau Roman nicht gegen die Institution der Kunst, mit dem Ziel, sie in „Lebenspraxis“ zu überführen.<sup>33</sup> Er ist vielmehr eine Opposition gegen die Ordnungen der Lebenspraxis und der Literatur – eine Opposition freilich, die sich im Spiel, in der Erfindung, in der „Literarizität“ zu artikulieren und zu behaupten sucht. Mit diesem Gestus bleibt der Nouveau Roman früheren Avantgarden, namentlich dem Surrealismus, zwar in der Ansicht verbunden, daß eine „Befreiung von Sachzwängen . . . über eine Befreiung von Sprachzwängen“ erreicht werde.<sup>34</sup> Er operiert aber mit einem Geschichtsbewußtsein, dem die Situation des Übergangs – die Existenz in einer andauernden Spannung zwischen „Ordnung und Unordnung, wobei wir letztlich weder das eine noch das andere ertragen können“<sup>35</sup> – absolut geworden ist. Die Kritik an der (bestehenden) Ordnung wird allein aus deren Horizont, nicht aus einer geschichtlichen Perspektive ihrer Aufhebung entwickelt. Daher eine Haltung der Negativität, der Verweigerung und des forcierten Autonomiestrebens.

7. In ähnlicher Weise, wie es die russischen Formalisten (deren Texte in Frankreich erst Mitte der sechziger Jahre einem größeren Publikum zugänglich wurden) zu Beginn der zwanziger Jahre sahen, hatte Literatur für die nouveaux romanciers nicht die Aufgabe, „eine ihr historisch vorgelagerte Wirklichkeit zum Inhalt zu machen und diese mit z u t e i l e n, sondern vermittels einer besonderen F o r m ein vorgelagertes (automatisiertes) Wirklichkeitsverständnis und damit bestimmte Rezeptionsgewohnheiten zu v e r ä n d e r n“<sup>36</sup>. Mit einem Wort Schklowskijs: „Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegen-

standes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen.“<sup>37</sup> Den außerliterarischen Erkenntniseffekt, den innerliterarische Formveränderungen produzieren sollten, begriffen die nouveaux romanciers als Ergebnis einer Differenz zwischen der „literarischen Ordnung“ und dem „Alltagsbewußtsein“. Voraussetzung ist dabei allerdings, daß es sich nicht schlechthin um eine andere Struktur handelt, sondern um eine, die als Kritik im genannten Sinne wirken kann, weil sie sich auf die alltägliche Realität bezieht, mit ihr „en communication“ ist (Butor). Erst die Erkennbarkeit einer solchen Beziehung ermöglicht es, die durch neue Formen vorgeschlagene Änderung der Wahrnehmung und des Bewußtseins mitzuvollziehen. Nun wurde, wie gesagt, eine gezielte, nach Gegenstand und Richtung definierte Kritik gegebener Bedeutungen abgelehnt. Die Erfahrung, daß ihre Romane durchaus „ideologisch verrechnet“ werden konnten, daß die Literaturkritik sie interpretierend auf bestimmte Aussagen und Sinngehalte festlegte, nahmen die Autoren zum Antrieb, solche Veréinnahmung durch wiederum neue Konstruktionen zu vereiteln. Die Permanenz der Innovationen hatte gewissermaßen sicherzustellen, daß durch eine fortlaufend erschwerte ästhetische Wahrnehmung bei den Lesern das Bewußtsein erzeugt und wachgehalten wurde, es mit einem „kreativen Kontrastprogramm zur Alltagslogik“ (Wehle) sprachlicher Kommunikation zu tun zu haben, ohne daß sich dieser Kontrast jedoch inhaltlich eindeutig bestimmen ließe. Die Funktion des Neu-sehen-Lehrens, die die nouveaux romanciers der „écriture“ aufgaben, koexistierte – und kollidierte – mit ihrer Neigung, den „starken Formen“ und der erschwerten ästhetischen Wahrnehmung eo ipso eine kritische und emanzipatorische Wirkung beizumessen. Das hieraus entstehende Problem für die literarische Kommunikation ist nicht allein soziologischer Natur – das kleine, literarisch erfahrene Publikum, in dem der Nouveau Roman seine Leser gefunden hat. Sicher setzen seine Exklusivität, sein Eingesperrtsein im „kulturellen Ghetto“ der Literaten (Robbe-Grillet)<sup>38\*</sup> dem emphatischen Anspruch, der neue Roman verlange vom (neuen) Leser, „daß er seinerseits das Werk – und die Welt – erfinde und damit lerne, sein eigenes Leben zu erfinden“<sup>39</sup>, bereits sozial sehr enge Grenzen. Dem Wirkungsideal, den Roman, wie Butor sagte, zu einem Instrument der Neuheit und folglich der Befreiung zu machen, erwuchs eben aus dieser Kopplung ein Risiko, von dem die Rezeptionsgeschichte des Nouveau Roman zeugt. Es besteht, grob gesagt, in einer doppelten Nichtrealisierung der den Formerneuerungen abzu-

gewinnenden Vorschläge, die „Art, in der wir die Welt sehen und erzählen“<sup>40</sup>, zu verändern. Da die Werke in ihrer Sinn-Offenheit und Vieldeutigkeit nicht aussprechen, was sie „zu sagen haben“, fällt es ihrem Leser zu, sie mit Bedeutungen zu füllen, je nachdem welche ihrer internen Beziehungen er zu realisieren und auf welche (literarischen und außerliterarischen) Kontexte er sie kontrastierend zu beziehen vermag. Diese Freiheit der Lektüre ist jedoch an die Voraussetzung gebunden, daß die ästhetische Strategie der Texte (die Investierung ihrer möglichen Botschaften in das Arrangement der Wörter und Sätze, die „Logik“ ihrer Verknüpfungen und Brüche, die Konstruktion des Ganzen, kurz: in die Formensprache) erkannt und mitvollzogen wird. Geschieht dieser Einstellungswechsel der Leseweise nicht – und kein Roman kann ihn erzwingen –, wird die Neuheit zur Barriere, nicht zum Appell: Die Lektüre, sofern sie überhaupt stattfindet, erbringt allenfalls die Aufrechnung dessen, was die Romane den Sinnerwartungen ihrer Leser schuldig blieben. Umgekehrt dann, wenn eine nur auf Formerfassung fixierte Leseweise sich den Verfahren zuwendet, mit denen traditionelle Formen des Romanberichts demontiert und gewohnte Rezeptionsmuster durchkreuzt werden, ohne mehr nach dem Widerspiegelungscharakter und den möglichen außerliterarischen Funktionen solcher poetologischen Maßnahmen zu fragen (vgl. S. 138) – so als wäre das Zusammenspiel von Neuheit und Befreiung prinzipiell verbürgt. Beide – um es nochmals zu vergößern: die frustrierte „realistische“ wie die raffinierte „formalistische“ Lesart – verdeutlichen die spezifische Schwierigkeit im Umgang mit einer Literatur, deren Produzenten „bemerkt hatten, daß ihr Spiel mit den Erzählstrukturen die einzige ihnen zur Verfügung stehende Form war, in der sie über die Welt sprechen konnten, und daß die Probleme, die auf der Ebene der Individualpsychologie und Biographie Bewußtseins- und Gewissensprobleme sein können, auf der Ebene der Literatur nur als Probleme der Erzählstrukturen im Sinne der Widerspiegelung einer Situation oder eines Widerspiegelungsfeldes verschiedener Situationen auf unterschiedlichen Niveaus erscheinen können“<sup>41</sup>.

### *Natbalie Sarraute: Der Roman im Zeitalter des Argwohns*<sup>42\*</sup>

„Für uns hat das Zeitalter des Mißtrauens begonnen“<sup>43</sup>: Der Glaube an den Roman ist ins Wanken geraten. Zwar gilt bei vielen Kritikern immer noch als „letzte Wahrheit . . . , daß der Roman vor allem

'eine Geschichte' sei, 'in der Personen leben und handeln', und dies auch immer bleiben werde". Dennoch sei dieser Überzeugung, seit geraumer Zeit schon, der Boden entzogen worden durch die Veränderungen, die der Roman in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erfahren hat. Der traditionelle Held ist dem „einen, allmächtigen 'Ich'“ gewichen. Der Leser hat „Joyce, Proust und Freud kennengelernt, das Rieseln des inneren Monologs, das sich nach außen durch nichts verrät, das unendliche Anschwellen des Psychologischen und die riesigen und noch kaum entzifferten Bereiche des Unbewußten ... Er hat mit angesehen, wie die Zeit aufhörte, ein rascher Fluß zu sein, der die Verwicklungen des Romans vorantrieb, und statt dessen ein stilles Wasser wurde, auf dessen Grunde sich langsame und sehr subtile Auflösungsprozesse vollziehen.“<sup>44</sup> Kurz: Der Leser<sup>45\*</sup> habe Veränderungen bemerken können, die der gängigen Auffassung vom Roman widersprechen, wie sie in Erwartungen und Urteilen des größten Teils der Literaturkritik zum Ausdruck kommen. „Es ist erstaunlich, mit welcher Wohlgefälligkeit“ die Kritiker „sich über Anekdotisches verbreiten, eine 'Geschichte' erzählen, Charaktere erörtern, deren Wahrscheinlichkeit sie beurteilen und deren moralischen Wert sie genau untersuchen“<sup>46</sup>, und mit welcher Hartnäckigkeit man darauf besteht, daß der Romancier seine Geschichte „gut schreibt“, d. h. entsprechend den Normen klassischer französischer Erzählliteratur.<sup>47\*</sup> Weder die Geschichte noch der Held im traditionellen Sinn hielten noch einer gewandelten Wirklichkeitserfahrung stand. Gegenüber der Geschichte, die sich wirklich ereignet habe, wirkten die erfundenen Geschichten läppisch. Welche von ihnen könnte es „mit den Berichten aus den Konzentrationslagern oder von der Schlacht um Stalingrad“ aufnehmen?<sup>48</sup> Zudem werde die angeblich eigentliche Domäne des Romans, wahrscheinliche Geschichten zu erzählen und lebendige Figuren zu gestalten, durch die Konkurrenz anderer Gattungen – so durch den Journalismus und den Film – fraglich.<sup>49\*</sup> Diese von manchen als bedrohlich empfundene Entwicklung sei für den Roman jedoch heilsam, weil sie ihn für die Suche nach neuen Ausdrucksformen freimache.

Mehr noch als die Geschichte ruft der Held für Nathalie Sarraute das Mißtrauen von Autor und Leser hervor, an ihm werde die Unglaubwürdigkeit des der Tradition verhaftet gebliebenen Romans am deutlichsten. Im Roman des 19. Jahrhunderts war der Held ein Typ, ein Charakter, eine „unvergeßliche Gestalt“, reich ausgestattet mit Eigentum und Eigenschaften<sup>50\*</sup>, die den Leser auf die Fährte setz-