

Vom Detektivroman zum Nouveau roman Versuch über Alain Robbe-Grillet »Les Gattes«^{*)}

In seinem Vorwort zu Nathalie Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* (1948) schreibt Sartre, es gebe seit mehreren Jahren eine Reihe negativ ausgerichteter literarischer Werke, die man Antiromane nennen könne; hierher gehörten etwa André Gides *Faux-Monnayeurs*, der genannte Roman Nathalie Sarrautes setze diese Reihe fort. Der Begriff *anti-roman*, den Sartre hier verwendet, ist nicht neu. Er taucht, soviel sich feststellen läßt, zum erstenmal 1633 auf, im Titel einer Parodie der epischen Gattung »Schäferroman«: *Le Berger Extravagant. L'Antiroman ou l' Histoire du Berger Lysis*. Sartre hätte also seine Reihe viel früher einsetzen lassen können. Der Einwand, hier handele es sich um eine Parodie, imponiert nicht; denn gerade das Charakteristikum des Antiromans, das in der impliziten oder expliziten Zerstörung einer Romanform besteht, ist nicht auf die Romanparodie im engeren Sinne beschränkt. *Nicht nur die Parodie, sondern schlechthin jedes Kunstwerk*, so stellte bereits vor Sartre Viktor Schklowskij fest, und zwar durchaus kunstverständiger als jener, *jedes Kunstwerk entsteht als Parallele und Gegensatz zu irgendeinem Vorbild. Die neue Form tritt auf, nicht um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um die alte Form abzulösen, die schon nicht mehr künstlerisch ist*. Jedes Romankunstwerk ist also — so können wir pointiert formulieren — zugleich ein Antiroman.

Ein anderes Wort für den Begriff *anti-roman* ist der nur auf den ersten Blick weniger polemisch scheinende Terminus *nouveau roman*, den einige moderne französische Autoren und Theoretiker seit etwa fünfzehn Jahren verwenden. *Nouveau roman* bezeichnet weder eine bestimmte Schule noch auch nur eine eng umgrenzte Dichtergruppe mit gleichen positiven künstlerischen Zielen; den sogenannten *nouveaux romanciers* ist lediglich eine gleiche negative Haltung gemeinsam, d. h. die bewußte Auseinandersetzung mit älteren literarischen Formen und Stilen, die Zertrümmerung der alten Formen in neuen Romanversuchen, in denen sich strenge Forschungsarbeit (*recherche*) niederschlägt. Alain Robbe-Grillet, der von mehreren Kritikern als der Wortführer dieser *nouveaux romanciers* angesehen wird, sagt in einem seiner frühen Essays: *Si j'emploi volontiers, dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini d'écrivains qui tra-*

*) Öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 13. Februar 1968. — Den Teilnehmern an meinem Seminar über Alain Robbe-Grillet (Wintersemester 1967/68) möchte ich an dieser Stelle für eine Reihe wichtiger Anregungen und Beobachtungen, die ich gern in diesen Vortrag aufgenommen habe, meinen herzlichen Dank sagen.

valleraient dans le même sens; dieser Terminus sei nur eine bequeme Bezeichnung für alle jene qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme.

Den Gedanken, der am Schluß des Zitats anklingt, hat Robbe-Grillet in einem etwas jüngeren Aufsatz aufgenommen. Diesmal stellt er ihn programmatisch in den Titel *Nouveau roman — homme nouveau*. In demselben Aufsatz wendet er sich gegen jene Auffassung, nach der der ›neue Roman‹ das überhebliche Ziel habe, etwas absolut Neues zu schaffen, derart, daß er mit den literarischen Werken der Vergangenheit im Ganzen tabula rasa machen wolle. Robbe-Grillet betont dagegen, daß der *nouveau roman* vielmehr Vorläufer habe, und daß es sich in der modernen literarischen *recherche* nur darum handeln könne, die künstlerische Arbeit dieser Vorläufer (etwa Flauberts, Dostojewskijs, Kafkas, Becketts usw.) fortzuführen, sie freilich nicht in ihrem Inhalt zu wiederholen. Er hätte umgekehrt auch sagen können, daß der Titel seines Aufsatzes *Nouveau roman — homme nouveau* nicht nur den modernen Roman charakterisiere, sondern ebenso auf die großen Romanwerke älterer Epochen passe, wobei jeweils der in den Romanen der *précurseurs* dargestellte *homme* gegenüber dem im älteren Werk dargestellten *nouveau* sei.

Was ist das für ein neuer Mensch, den Robbe-Grillet in seinen Romanen darstellt? In seinen theoretischen Schriften hat Robbe-Grillet dieses neue Menschenbild von verschiedenen Standpunkten aus beschrieben. Wir wollen auf diese Erörterungen hier weder eingehen noch auch nur einzelne Aspekte zu unseren Ausführungen heranziehen. Das hat zwei Gründe. Der erste liegt einfach darin, daß sämtliche mir zugänglichen gedruckten Essays Robbe-Grilletts jüngeren Datums sind als sein erster, 1953 erschienener Roman, mit dem wir uns allein beschäftigen wollen. Zweitens besteht grundsätzlich immer die Gefahr, bei der Analyse eines Werks allzu schnell von der Theorie des Autors, so interessant sie sein mag, auf die Praxis seines literarischen Schaffens zu schließen. Daß das sogar für einen so reflektiert arbeitenden Autor wie Robbe-Grillet gilt, wäre nicht besonders schwierig zu zeigen. Aber das ist ein anderes Thema. Unser Thema ist die Interpretation der *Gommes*, und in ihr ist die Antwort auf die dem Theoretiker Robbe-Grillet zentral erscheinende Frage nach Wesen und Standort des *homme nouveau* enthalten.

Wir beginnen mit einer kurzen Wiedergabe der vordergründigen Romanhandlung. Ein Mann mit dem Namen Garinati hat von Bona, der die Aktionen einer weitgespannten anarchistischen Organisation in einer wohl flandrischen Hafenstadt leitet, den Auftrag erhalten, an einem Montag um halb acht Uhr abends den Professor der Nationalökonomie, Daniel Dupont, in seiner Villa zu ermorden. Da Garinati den präzisen Anweisungen Bonas nicht in jeder Einzelheit folgt, verletzt die Kugel das Opfer nur leicht am Arm. Um einem zweiten Mordanschlag zu entgehen, veranlaßt Dupont den Arzt Juard, in dessen Klinik

er sich bis zu der für den folgenden Tag geplanten Flucht verbergen will, seinen Tod amtlich zu bestätigen. Auf diese Weise will er die Organisation täuschen. Der junge Kriminalinspektor Wallas soll den Fall aufklären. Noch in der Nacht zum Dienstag trifft er in der Hafenstadt ein, die ihm aus seiner Kindheit in dunkler Erinnerung geblieben ist. Früh am Morgen beginnt er seine Arbeit. Die Anlage der Stadt, mit ihren vielen Kanälen, Brücken, gleichen Häuserzeilen, Ringstraßen, macht die Orientierung fast unmöglich. Zudem ist seine Uhr Montag abend um halb acht stehen geblieben. Die Spuren, auf die Wallas stößt, sind spärlich und widersprüchlich. Das Mißtrauen der Leute, mit denen er zu tun hat, erschwert die Aufgabe. Was er von der Haushälterin Duponts, von der Stadtpolizei, von den Mietern des der Villa gegenüberliegenden Hauses, von Evelyne Dupont, einer Papierwarenhändlerin, was er von dem Wirt, in dessen billigem Gasthaus er Quartier genommen hat, und schließlich von dem Arzt Juard erfährt, gibt zwar zu den verschiedensten Spekulationen Anlaß, führt ihn der Lösung seiner Aufgabe jedoch nicht näher. Am Abend sucht Wallas die Villa Duponts von neuem auf. Er ist plötzlich überzeugt, daß der Attentäter ebenfalls ein zweites Mal dort erscheinen wird. Soviel glaubt Wallas aus einer geheimnisvollen Postkarte schließen zu dürfen, die ihm, obwohl er offenkundig nicht der Adressat sein konnte, auf dem Postamt ausgehändigt worden war. In demselben Zimmer, in dem Garinati am Vorabend auf Daniel Dupont geschossen hat, wartet Wallas auf den Verbrecher. Statt seiner erscheint jedoch Dupont. Dupont hatte bei der überstürzten Fahrt in die Klinik wichtige Papiere vergessen. Die Pistole in der Hand, betritt Dupont vorsichtig sein Arbeitszimmer. Wallas und Dupont schießen im selben Augenblick. Die Pistole des Professors versagt. Wallas tötet Dupont. Seine Uhr, die vierundzwanzig Stunden stehen geblieben war, läuft wieder. Der Schlußteil des Romans führt uns wieder ins Gasthaus und greift damit auf die Eingangsszene zurück. Es ist früh am Morgen, Mittwoch. Wir sehen noch einmal Garinati. Garinati hat in der vergangenen Nacht alle Krankenhäuser der Stadt aufgesucht, er hat Duponts Leiche schließlich gefunden. Seine Zweifel, daß er vielleicht den Professor am Montagabend doch nicht tödlich getroffen habe, scheinen ihm unbegründet. Wallas ist sich klar darüber, daß er seiner Aufgabe nicht gewachsen war. Doch reagiert sein Chef, dem er am Telefon Bericht erstattet, auf sein Versagen ganz anders als erwartet. Keine Überprüfung des Falles, kein Tadel. Im Gegenteil, ein neuer Auftrag liegt für ihn schon bereit. Von dem Wirt erfahren wir, daß Dienstag Abend ein gewisser Albert Dupont — ein weiteres Opfer der Organisation — ermordet worden ist.

Dem Stoff und dem Aufbau der Handlung nach scheint es sich bei diesem ersten Roman Robbe-Grillet's um nichts anderes als einen Detektivroman zu handeln. Verbrecher, Mord, Polizei, Detektiv, Untersuchung und Aufklärung des Falles — die Requisiten der Gattung sind vorhanden. Freilich ist es kein gewöhnlicher Detektivroman. Dem Detektiv gelingt die Durchführung seines

Auftrages nicht; er ist es sogar und nicht der Verbrecher, der den tödlichen Schuß abgibt. Weiterhin wird das Opfer nicht wie üblich am Beginn oder noch vor Einsetzen der Romanhandlung getötet, sondern erst an ihrem Ende. Schließlich wird der eigentliche Täter, d. h. der Detektiv, nicht einmal zur Verantwortung gezogen, sondern erhält sogleich einen neuen Auftrag. Alles das sind Beobachtungen, die eher auf eine Parodie des Detektivromans schließen lassen. Der Eindruck wird bestärkt, wenn man an die Namen einiger Romanfiguren denkt. Garinati oder Bona — die Banditen haben natürlich einen italienischen Nachnamen bzw. einen italienisch klingenden Spitznamen, oder auch Wallas, für den französischen Leser eine noch deutlichere Anspielung auf Edgar Wallace als für den deutschen. Aber soll dieser *nouveau roman*, mit dem sich Robbe-Grillet nach verschiedenen, nicht zu Ende geführten und nicht veröffentlichten Romanversuchen seinem Publikum vorstellt, nichts anderes als eine Parodie des Detektivromans sein? — Lohnt das die Mühe eines Neuerers, als den sich doch Robbe-Grillet selbst versteht? Vereinzelt ist in den Untersuchungen über die *Gommes* der Terminus Antikriminalroman bzw. Antidetektivroman aufgetaucht. Doch bleiben die in diesem Zusammenhang gemachten Feststellungen durchaus an der Oberfläche; sie gehen in der Methode über das, was wir bisher andeuteten, kaum hinaus. Hier könnte sich erweisen, ob eine Strukturanalyse nicht ganz andere Arbeit zu leisten vermag. Wir wollen, vom Text dazu aufgefordert, vorerst unsere Aufmerksamkeit auf den Detektivroman lenken, d. h. nach der Struktur des Detektivromans fragen. Vielleicht gewinnen wir so eine brauchbare Ausgangsbasis für die Interpretation unseres Romans.

Der Detektivroman — wir denken hier zunächst an den klassisch zu nennenden Typ der englisch-amerikanischen *detective story* von Edgar Allan Poe über Conan Doyle bis Agatha Christie — ist morphologisch durch seine Verwandtschaft mit dem Rätsel und der Rätselarbeit charakterisiert. Das Geheimnis, ein Mord, steht gleich einem Rätsel am Anfang des Romans, am Ende steht die Lösung, d. h. die Aufklärung des Falles durch den Detektiv. Die Fahndung und Ermittlung ist das Raten. Das Rätsel ist so angelegt, als habe es viele mögliche Lösungen; in Wirklichkeit hat es nur eine, zu der bezeichnenderweise die offiziell mit dem Raten Beauftragten, die Polizeibeamten nämlich, nicht vorstoßen; sie bleibt dem Detektiv vorbehalten, der bei Poe, Conan Doyle und Christie ein Privatmann ist (Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot). Der Gegenspieler des Detektivs ist der Mörder, der das Rätsel aufgibt. Wird es gelöst, muß er — sei es auch nur metaphorisch — sein Leben lassen; wird es nicht gelöst, hat er gewonnen. Was das bedeutet, sehen wir sogleich. Vorher noch einen Blick auf den Detektiv. Was ist das für eine seltsame Person! Er ist in jeder Hinsicht ein Außenseiter. Von der Gesellschaft lebt er isoliert. Er ist nicht verheiratet, hat keine Kinder, keinen Beruf, ist extravagant gekleidet, hat ausgesprochene Ticks, ist Morphinist oder Kürbiszüchtender Pensionär. Aber noch etwas an-

deres unterscheidet ihn von den übrigen Figuren: sein großes Wissen, sein ungeheures Denkvermögen, das etwas ganz anderes ist als der gesunde Menschenverstand. Mit diesem sind andere, etwa die mitratenden Polizeibeamten oder seine Begleiter, die Watsons, ausgestattet, aber charakteristischerweise tappen sie im Dunkeln. Licht in dieses Dunkel bringt allein der Außenseiter. Der Detektivroman – hat man gesagt – ist eine Literaturgattung, die nur in einer Gesellschaft existieren kann, deren Mitglieder in überwältigender Mehrheit auf der Seite von Gesetz und Ordnung stehen. Ein englischer Bischof hat den Detektivroman geradezu ein moralisches Märchen genannt; seine Moral bestätige und festige die staatliche Ordnung. Das ist sicher richtig. Der Detektivroman ist eine durch und durch bürgerliche Gattung, eine Gattung, die den bürgerlichen Optimismus, das Vertrauen auf das gute Ende, auf die guten, weil erhaltenden Kräfte widerspiegelt. Das Geheimnis, der Mord, mit dem der Detektivroman einsetzt, bedeutet die Störung dieser Ordnung. Im Mörder ist das Böse wirksam, das die Ordnung in Frage stellt. Aber nun ist es sehr interessant festzustellen, daß es der auf diese Weise angegriffenen Gesellschaft nicht gelingt, aus eigener Kraft die ersehnte Ordnung wiederherzustellen. Dazu bedarf es eines Außenseiters, eines Exzentrikers gar, und das heißt literarisch doch nichts anderes als einer Potenz, die von jenseits der Gesellschaft kommt. Der Außenseiter ist ein Engel, der abgesandt ist, den Knecht des Bösen zu besiegen und so die in Frage gestellte bürgerliche Ordnung zu reetablieren. Das Rätselspiel zwischen Detektiv und Mörder ist der Kampf zwischen Gut und Böse. In der Novelle *The Final Problem* hat Conan Doyle diesen Kampf in einer handfesten Szene dargestellt. Professor Moriarty, die Inkarnation des Bösen, dessen Organisation das ganze Land unterminiert und gerade den vernichtenden Schlag vorbereitet, wird von Sherlock Holmes, der in der Aufgabe *to free society from this most dangerous criminal* seine höchste und letzte Aufgabe sieht, verfolgt und gestellt. Über dem Abgrund der Reichenbachfälle kämpfen sie miteinander, der Teufel und der Engel.

Der Detektivroman kennt in seiner weiteren Geschichte gegenüber der dargelegten Struktur und Bedeutung Variationen und Modifikationen. Detektiv und Täter können sich – wie etwa bei Simenon – menschlich näherkommen, sich verstehen oder gar in einer Person verschmelzen. Hier ist das Schema des klassischen Detektivromans vollends aufgeben. Der Täter kann als das eigentliche Opfer erscheinen, das Opfer als Detektiv, der Detektiv als Täter. In jedem dieser Variationstypen wird das klare Gegeneinander von Gut und Böse und damit der bürgerliche Optimismus zerstört. Ein in unserem Zusammenhang recht interessantes literarisches Experiment liegt in jenem Detektivroman der beiden französischen Autoren Boileau und Narcéjac vor, der unter dem Titel *Celle qui n'était plus* ein Jahr vor den *Gommes*, also 1952, in Paris gedruckt erschien. Henri-Georges Clouzot hat daraus den Film *Die Teuflischen* gemacht. Clouzot hat jedoch stark in das Gefüge der Romanhandlung eingegriffen; sein Ersatz

des lesbischen Paares durch ein ordnungsgemäß verbundenes Liebespaar bedeutet nicht nur den Verzicht auf eine Pikanterie.

Der Roman *Celle qui n'était plus* zeigt nun erstaunliche Parallelen zu unseren *Gommes*. Die Handlung setzt mit der Durchführung eines Mordes ein, der, wie sich am Ende herausstellt, keiner ist. Das eigentliche Verbrechen wird von langer Hand vorbereitet; die Mordszene, der ein kurzer Epilog folgt, beschließt den Hauptteil des Romans. Das Mörderpaar wird nicht zur Verantwortung gezogen. Das Opfer, das sich selbst für den Täter oder Mittäter hält, ist, je weiter die Handlung fortschreitet, immer weniger imstande, sich und seine Situation zu verstehen. Es macht verzweifelte Versuche, von Angst verfolgt, den Gang der Dinge zu durchschauen. Je mehr es nachdenkt, desto irrer wird es an sich und der Welt. *Der Detektivroman muß*, so formulieren die Autoren später, *anstatt den Triumph der Logik zu beschreiben, den Bankrott des Denkens zelebrieren*. Das Opfer, das hier zugleich Täter und Detektiv ist, bewegt sich in einer verhexten Welt; die Spuren, die es findet, sind für es unauflösliche Chiffren. Als Schattenbild des klassischen Rätsellösers erscheint hier außerdem ein berufsmäßiger Detektiv, der nicht nur keine Aufklärung bringt, sondern das Geheimnis noch weiter verrätselt.

Die Liste dieser Parallelen und Analogien zwischen dem Roman der Boileau/Narcéjac und Robbe-Grillet's *Gommes* zielt nicht auf die Herausstellung einer literarischen Abhängigkeit auf seiten Robbe-Grillet's; sie sollte nur zeigen, daß hier verschiedene Zeitgenossen in der Bemühung, das alte Schema des Detektivromans zu variieren, — jedenfalls bis zu einem gewissen Punkt — einen gemeinsamen Weg gehen. Wie weit Robbe-Grillet's Versuch über das Experiment der Boileau/Narcéjac hinausgeht, wird sich, wenn man überhaupt danach fragen will, ohnehin aus dem Folgenden ergeben. Wir kommen auf diesen Vergleich nicht mehr zurück und wollen uns nun, vielleicht besser gerüstet, wieder den *Gommes* zuwenden.

In dem von ihm selbst verfaßten Klappentext der Erstauflage weist Robbe-Grillet zunächst darauf hin, daß sein Buch das Handlungsschema des Detektivromans übernehme (*l'assassin tire sur la victime, le détective résout la question, la victime meurt*). Den Zusatz, daß der Gang der Handlung gleichwohl ein wenig komplizierter sei, begründet Robbe-Grillet mit der Feststellung: das Buch sei gerade die Darstellung derjenigen vierundzwanzig Stunden, die zwischen dem Pistolenschuß des Attentäters und dem Tod des Opfers verstreichen, derjenigen Zeitspanne, die die Kugel benötige, um die Entfernung von drei oder vier Metern zurückzulegen — die Darstellung also von überflüssigen vierundzwanzig Stunden (*Car le livre est justement le récit des vingt-quatre heures qui s'écoulent entre ce coup de pistolet et cette mort, le temps que la balle a mis pour parcourir trois ou quatre mètres — vingt-quatre heures en trop*).

Wir erinnern uns, daß die Uhr des Detektivs Wallas am Montag halb acht, als Garinati den Schuß abgibt, stehenbleibt und erst Dienstag halb acht, als Du-

pont von der diesmal tödlichen Kugel getroffen wird, weiterläuft. Die Spanne zwischen beiden Ereignissen wird als überflüssige Zeit begriffen, als scheinbare, als falsche Zeit. Die falsche Zeit ist diejenige – das erfährt der Leser auf den ersten Seiten des Romans –, die der Mensch mit seinen Wünschen und seinem Tun, mit seinen widersprüchlichen und unklaren, seinen unverständlichen und sinnlosen Plänen und Handlungen ausfüllt. Dieser menschlichen Zeit, als deren Synonyme im Text *inversion, confusion, décalage, courbure* usw. auftreten, steht die echte Zeit (*le temps*) entgegen. Sie ist reines Maß und reine Bewegung, sie ist die physikalische oder neutrale Zeit, die Zeit, die das Bewußtsein des Menschen nicht trübt. Die Eingangsszene des Romans beschreibt den Übergang von der einen zur anderen Zeitqualität. In der Morgendämmerung räumt der Wirt die Gaststube auf; er schläft noch. Dennoch oder gerade deswegen sind seine Bewegungen absolut sicher, von uralten Gesetzen geregelt. Jede seiner Gesten ist exakt – er arbeitet wie ein Automat. In dem Augenblick jedoch, wo der Wirt zu sich kommt, wo er seine Individualität wiedererlangt (*se reconnaître, recouvrer son existence propre*), steht die echte Zeit still, und die scheinbare, menschliche Zeit beginnt ihre Täuschungen und ihren Wirrwarr. Als solchen Wirrwarr stellen sich in der Tat alle Bemühungen heraus, das Verbrechen in der Villa des Professors aufzuklären. Alle Deutungsversuche, zumal die des Detektivs, durch Verhöre, Inspektionen, Indizien, Kombinationen hinter das Geheimnis des Attentats zu dringen, alle Spuren, auf die Wallas stößt und denen er nachgeht, führen zu keinem Ergebnis. Am Schluß des Romans sehen wir wieder den Wirt in seiner Gaststube. Sie hat sich wieder in das von Fensterscheibe und Spiegelglas begrenzte Aquarium verwandelt, als das sie am Anfang des Romans erschienen war, solange die reine Zeit noch herrschte. Das Wasser, in dem der Wirt treibt, ist das Wasser, das nach Sigmund Freud das vorgeburtliche Medium des Menschen symbolisiert oder nach Carl Gustav Jung das Reich des Unbewußten ist. Die nicht vom Bewußtsein getübten roboterhaften Gesten des Wirts sind Bewegungen, die die reine Zeit messen kann. Die Aquariumsszene begegnet noch an einer anderen Stelle des Romans. Sie interessiert uns dort besonders deshalb, weil in ihr ein unmittelbarer Bezug zu einer Figur hergestellt wird, die charakteristische Gemeinsamkeiten mit dem maschinenhaft agierenden Wirt hat. Es ist Bona, der die Aktionen der Verbrecherorganisation auf dem Schauplatz des Romans leitet. Bona empfängt die präzisen Aufträge von oben und leitet sie als entsprechend präzise Anweisungen an seine Untergebenen weiter. Alles ist exakt geplant, und sofern nur Bonas Befehle exakt ausgeführt werden – Garinati hatte bei der Durchführung seines Auftrags eine Kleinigkeit übersehen –, kann es keinen Irrtum geben. Bona lebt als Roboter in der Dimension der reinen Zeit, *il a le temps* heißt es im Text. Gelenkt wird er von einer Instanz, die einer Kontrolle nicht bedarf. Sie liegt jenseits der im Roman dargestellten Welt. Die Ordnung dieser Instanz ist die Ordnung der reinen Zeit. Auf dieses Jenseits, das durch

Akte und Befehle in die diesseitige Welt des Menschen ordnend eingreift, wird mehrere Male im Roman angespielt. Laurent, der Polizeipräfekt der Stadt, weist in einem seiner Gespräche mit Wallas auf diese andere Welt hin: *Malheureusement, sagt er, le coup de pistolet qui a tué Daniel Dupont est parti d'un autre monde.* In einer Unterredung mit einem seiner Inspektoren, der mit einer eigenen Hypothese zur Klärung des Falles aufwartet, bezeichnet Laurent das Attentat auf den Professor als Kopie eines Ereignisses, dessen Original und Schlüssel anderswo liegen: *un double, une copie, un simple exemplaire d'un événement dont l'original et la clef sont ailleurs.* Auch Wallas fühlt diese jenseitige Macht, die ihn mehrmals zu Handlungen gegen seinen Willen und gegen seine bessere Einsicht zwingt. Dabei ist es nun gleichgültig, ob sich diese Macht eines Verkehrspolizisten oder eines Limonadenverkäufers bedient. In der Bahnhofshalle fragt Wallas einen *vendeur de limonade*, wo er ein Telefonbuch einsehen könne. Der Gefragte weist auf die andere Seite der Halle, wo Wallas lediglich einen Zeitungskiosk entdeckt. Es scheint Wallas, so heißt es im Text, als habe der Verkäufer seine Frage nicht verstanden; dennoch (*quand-même*) entfernt sich der Detektiv in der angegebenen Richtung, von der Sinnlosigkeit dieses Ganges überzeugt. In der Stadt erkundigt sich Wallas bei einem Verkehrspolizisten nach dem Weg zur Post. Der Polizist beschreibt ihm den Weg: bis zur Kreuzung, dann rechts usw. Als Wallas an die Kreuzung gelangt, will er jedoch erst links herum zur Klinik des Dr. Juard. Da fällt ihm ein, daß der Polizist glauben könnte, er habe seine Auskunft schlecht verstanden. Wallas dreht sich um und sieht auch gleich, wie der Polizist unmißverständliche Zeichen macht, er solle nach rechts abbiegen. Würde Wallas jetzt trotzdem nach links zur Klinik weitergehen, so dürfte der Polizist ihn für einen Narren halten. Andererseits wäre es auch albern, zurückzukehren und dem Beamten eine umständliche Erklärung zu geben. So biegt Wallas gegen seinen Willen rechts ab zur Post (*malgré lui*).

Diese jenseitige Instanz ist jedoch hinsichtlich des Detektivs noch in ganz anderer Weise wirksam. Wallas meint ja, es sei seine Aufgabe, den vermeintlichen Mordfall aufzuklären. Seine Bemühungen, dieser Aufgabe gerecht zu werden, schlagen fehl. Aber Wallas löst dennoch das Problem des Attentats (*il résout la question*), wiederum jedoch gegen seinen Willen: er tötet Daniel Dupont. Im klassischen Detektivroman konnten wir den Detektiv als Abgesandten (Engel) des Guten bezeichnen, der die Ordnung, die durch das Verbrechen, den Akt des Bösen, gestört war, wiederherstellte. In dem Roman Robbe-Grillet's hat der Detektiv Wallas eine durchaus vergleichbare Mission. Seine ihm selbst als sinnlos und schließlich erfolglos erscheinende Tätigkeit ist, objektiv gesehen, von Erfolg gekrönt: auch er stellt die Ordnung, die gestört worden war, wieder her. Ordnung bedeutet hier die Herrschaft der neutralen Zeit, der reinen Bewegung, in deren mathematischen Rhythmus sich der Mensch nur dann einfügt, wenn er als Automat der Stimme des lenkenden Jen-

seits gehorcht. Diese neutrale Zeit — man denke an Wallas Uhr — kam in dem Augenblick zum Stillstand, als Garinati eine gering scheinende Anweisung Bonas nicht beachtete, nämlich das elektrische Licht rechtzeitig auszuschalten. *Bona avait dit d'éteindre la lumière; il ne l'a pas fait, et tout a échoué.* Garinatis menschliche Schwäche ist das Verbrechen neuen Zeichens, das die Ordnung in Frage stellt. Der Detektiv Wallas ist von oben abgesandt, diesen Fehler zu korrigieren. Indem er Dupont tötet, erfüllt er das Gesetz. Die genau messende Zeit fließt von neuem im Takt der Ordnung. Wallas' Uhr läuft wieder. Wenn man den Gang der Romanhandlung so versteht, erübrigt sich die Frage, weshalb denn Wallas, der ja immerhin einen Menschen getötet hat, nicht zur Verantwortung gezogen wird. Wallas selbst, in dem Labyrinth seiner menschlichen Unzulänglichkeit gefangen, versteht seinen Chef nicht und wundert sich. Sein Vorgesetzter, der den Plan kennt, hat keinen Grund, den unwissenden Boten zurechtzuweisen, ebensowenig, wie sich die bürgerliche Gesinnung, die sich nach der Wiederherstellung ihrer Ordnung sehnte, es dem Detektiv verübeln konnte, daß er seiner Mission getreu das Verbrechen aufklärte. Robbe-Grillet hat, blickt man aufs Ganze, die Struktur des klassischen Detektivromans übernommen, freilich haben die einzelnen Elemente dieser Struktur die diametral entgegengesetzte Bedeutung. Der Ordnung dort steht, gemessen an ihr, die negative Ordnung gegenüber. In diesem Sinn könnte man, und ich glaube nur in diesem, von einem Antidetektivroman sprechen.

Eine Szene des Buches faßt das ganze Schema der Romanhandlung in einem Bild zusammen. Das Bild zeigt einen Schauspieler auf der Bühne. Die Worte und Gestik des Schauspielers sind in einem minutiösen Plan festgelegt; solange er diesen Plan präzise befolgt, erfüllt er das Gesetz des göttlichen Textes. Doch plötzlich hält der Schauspieler inne. Als Mensch sträubt er sich, den Anweisungen seines Gottes weiter zu folgen. Die Gesten erstarren, die Zeit bleibt stehen. Nach kurzem Aufbegehren fügt sich der Schauspieler wieder in seine Rolle. Das Stück läuft in den vorgeschriebenen Bahnen weiter. Die Uhr Gottes geht wieder. Die im Text des Romans suggerierte, von uns verdeutlichte Gleichsetzung Schauspieler — Mensch, Autor — Gott, Schauspiel — Leben, weist auf ein literarisches Bild, das bei antiken Stoikern und dann wieder bei europäischen Autoren der Spätrenaissance und des Barock häufig begegnet. Auf die Verwendung dieses Topos, der die Aufgabe hat, den Handlungsgang und seine Bedeutung klarer herauszustellen, ist Robbe-Grilletts Griff in das unerschöpfliche Arsenal der antiken Literatur nicht beschränkt. Aus demselben Grund der Verdeutlichung zeichnet Robbe-Grillet seinen Detektiv als neuen Ödipus.

Die Verbindung mit dem Ödipusstoff stellt bereits das den *Gommes* vorangestellte Motto her. Es ist ein Vers aus Sophokles' *König Ödipus*. Der griechische Wortlaut *ἐφηῦρέ σ' ἄκον' ὁ πᾶν' ὁρῶν χρόνος* ›es hat dich (gemeint ist Ödipus) gegen deinen Willen entdeckt die alles sehende Zeit‹ erscheint hier in leichter, aber nur so Wallas' Schicksal kennzeichnender Variation als *Le temps qui*

veille à tout, a donné la solution malgré toi. Daß die Fabel unseres Romans und der Ödipusstoff, *der Urstoff*, wie Ernst Bloch sagt, *des Detektorischen schlechthin*, inhaltlich Beziehungen aufweisen, lehrt eine einfache Beobachtung: Wie Wallas ist Ödipus Täter und Detektiv zugleich, Täter: er erschlägt einen Greis, der ihm an einer Kreuzung den Weg versperrt — Detektiv: Ödipus verhört Personen, sammelt Indizien, zieht Schlüsse. Kreon ist der erste, den er ausfragt. Es folgen thebanische Bürger, Jokaste, schließlich ein Hirte, der einzige Augenzeuge. Ödipus leistet gute Arbeit. Als erprobter Rätsellöser löst er auch das Rätsel des Mordes. Aber wie bei Wallas ist es eine *solution malgré lui*.

Zahlreiche Anspielungen im Romantext verwandeln die Szenerie in den Schauplatz der antiken Tragödie und wiederholen in Wallas' Schicksal das Schicksal des mütterliebenden Vätermörders. Eine Straße heißt *rue de Corinthe*. Eine Zeitungsnotiz meldet einen schweren Verkehrsunfall *sur la route de Delf*. Eine Plastik auf einem großen Platz in der Stadt zeigt einen griechischen Streitwagen *Le Char de l'Etat*; in dem Sockel ist der Name des Künstlers eingegraben: Daulis. Das Schaufenster eines Papierwarengeschäftes ist bedeutungsvoll dekoriert: ein Maler hat die vor ihm liegende Bleistiftzeichnung fast vollendet; sie stellt eine griechische Landschaft dar, Ruinen eines Tempels, Zypressen, im Hintergrund eine Stadt mit Triumphbögen und Palästen. Aber die Vorlage, nach der der Maler arbeitet, ist nicht das erwartete griechische Landschaftsbild, sondern die Straßenecke einer modernen Stadt, und deutlich erkennt der die Schaufensterdekoration betrachtende Wallas die Villa des Professors Daniel Dupont. Der Betrunkene, ein Stammgast in der uns schon bekannten Wirtsstube, vereinigt Züge des Tiresias, der Sphinx und jenes vom Trunk erhitzten korinthischen Mannes, der bei Sophokles besser über Ödipus' Herkunft orientiert ist als er selbst. Dieser *ivrogne* gibt das in seinen Bestandteilen laufend variierte Rätsel auf: *Quel est l'animal qui le matin* usw. Wallas, der am Schluß des Romans seine von den vielen Märschen geschwellenen Füße betrachtet, kann sich bei seinem ersten Rundgang durch die Stadt dunkel daran erinnern, daß er hier schon einmal in seiner Kindheit war. Später konkretisiert sich diese dunkle Erinnerung zu der Gewißheit, daß er und seine Mutter hier vor langer Zeit nach seinem Vater gesucht haben. Häufig zeigen bestickte Fenstervorhänge — Wallas betrachtet sie vom Gehweg aus — dasselbe Bild: zwei Hirten in antikem Kostüm und ein Schafmilch trinkender nackter Säugling. Von *enfant abandonné* bzw. *enfant trouvé* wird mehrmals im Text gesprochen. Verschiedene Hinweise machen endlich deutlich, daß Daniel Dupont kein anderer als Wallas' Vater und die Papierwarenhändlerin Evelyne, geschiedene Dupont, keine andere als Wallas' Mutter ist.

Diese über den ganzen Roman verstreuten Textstellen — wir haben längst nicht alle erwähnt — fordern den Leser dazu auf, Wallas und Ödipus miteinander in Beziehung zu bringen, d. h. Wallas als modernen Ödipus zu ver-

stehen. Was sich aus dem oben durchgeführten Vergleich unseres Romans mit dem klassischen Detektivroman ergab, wird durch die Anspielung auf die Ödipusfabel verdeutlicht. Ödipus' Geschick ist von der Geburt bis zum Tod von der unumschränkten Macht und dem undurchdringlichen Willen der Gottheit bestimmt. Menschliches Schicksal ist nicht durch die Frage nach Schuld und Sühne zu begreifen. Rätselhaft und gewaltig wirkt jene Macht; nach ihrem exakten Plan erfüllt der Mensch den Auftrag seines Lebens. Ödipus aber — und darin ist er der tragische Held — zwingt, getrieben von einem unerschütterlichen Willen, die Wahrheit zu ergründen, sein furchtbares Ende selbst herbei, bewußt packt er sein Schicksal an, wenn er auch daran zerbricht. Davon kann freilich bei Wallas, dem modernen Ödipus, keine Rede sein. Robbe-Grillet's Roman ist keine Tragödie. Die anonyme Macht ist zwar da und bestimmt den Lauf der Dinge nach einem präzisen Plan, aber weder ist der Plan furchtbar, noch gibt es einen Helden, der gegen sein Schicksal anrennt und an ihm zerbricht. Auch darin unterscheidet sich der moderne Ödipus von dem antiken, daß er das Rätsel zwar objektiv, aber nicht subjektiv löst. Wallas sieht die Zeichen und versteht sie nicht. Die anonyme Macht, der alles gehorcht, hat die Welt chiffriert. Solche Ciffren sind neben den versteckten Hinweisen auf die Ödipusfabel viele andere leitmotivisch wiederkehrende Dinge, Bilder und Worte, die die einzelnen Handlungsphasen und Handlungsorte miteinander verknüpfen, in einem rätselhaften Geflecht erscheinen lassen. Die Sphinx ist da; aber Ödipus nimmt nicht einmal mehr ihre Frage wahr.

Einer anderen Bedeutungsschicht, die sowohl mit der Romanhandlung verknüpft als auch in die Anspielungen auf das Ödipus-Schicksal einbezogen ist, wollen wir uns zum Schluß unserer Analyse zuwenden. Der erste Hinweis auf sie wird auch hier bereits außerhalb des eigentlichen Romantextes, d. h. vor dem Einsetzen der Handlung gegeben. In diesem Fall geschieht das im Titel. Die *Gommes*, die Radiergummis, die der Titel meint, tauchen im Verlauf der Handlung an mehreren Stellen auf. Wallas betritt einige Male ein Papierwarengeschäft, um ein Radiergummi von besonderer Qualität zu kaufen. Geschmeidig soll es sein, weich, leicht zerreibbar, so daß es sich beim Radieren in Staub auflöst. Wallas weiß, daß er früher einmal ein solches Radiergummi gesehen hat. Immer wieder fragt Wallas nach diesem besonderen Gummi, in Fachgeschäften, am Kiosk in der Bahnhofshalle, in einem Warenlager. Der Grossist, vor dem Wallas zuletzt seinen Wunsch äußert, entgegnet, daß er früher einmal — *avant la guerre* — den Artikel geführt habe. Das ist alles. Die Vergeblichkeit dieses Suchens steht in deutlicher Parallele zu dem Versagen Wallas' als Detektiv, der, subjektiv gesehen, auch nicht das Richtige findet. Die Verknüpfung mit dem Ödipus-Schicksal stellt Wallas' Äußerung im Laden der Evelyne Dupont her: er könne sich dunkel an die Fabrikmarke des von ihm gesuchten Radiergummis erinnern, ein Name mit sechs Buchstaben, die beiden mittleren *d i*. Weder Wallas noch Evelyne, wohl aber der Leser weiß,

um welchen Namen es sich hier handelt: O-e-d-i-p-e, Œdipe, ›Ödipus‹. Damit erhöht sich die Suche nach dem Radiergummi zur Allegorie der Suche nach dem Selbst.

Ödipus hat die Rätselfrage der Sphinx nach dem Menschen, d. h. nach ihm selbst, richtig beantwortet und weiß am Ende seiner Wahrheitssuche, wer er ist. Wallas, dessen Rückkehr in die eigene Vergangenheit versperrt ist, der ohne Bewußtsein seiner Individualität dahintappt, setzt mehrmals, aber stets ohne Erfolg und immer eigentlich nur nebenbei, zu Versuchen an, sein Ich zu finden, ein Ich, das sich — wie das weiche Radiergummi — leicht und gleichsam von selbst auflöst, ein Ich, das — wie das Radiergummi im Romangeschehen — nicht da ist. In einer Welt, deren Zeit und Ordnung von einer anonymen Macht ebenso rätselhaft wie unbedingt bestimmt ist, leben nicht Individuen, sondern bewegen sich Automaten.