

Carola Deutsch/Lieselotte Steinbrügge

Die Demontage des guten Gewissens. Zur Funktion des Frauenbildes in 'Projet pour une révolution à New York'

1. Kunst für die Kunst?

Abgesehen von einer Ausnahme¹ ist der Forschung bisher ein Aspekt des Werkes Robbe-Grilletts entgangen: sein Thema. Was den befragten Leserinnen² sofort und als erstes auffiel, die sexuelle Aggression, die Frau, die gedemütigt, vergewaltigt, gefoltert, ermordet wird, hat in die vielfältigen Analysen von Struktur und Sprache der Romane kaum Eingang gefunden, wird nur en passant, als "etwas anrühiger Zynismus"³ erwähnt, bzw. wie bei Ricardou auf das Ergebnis eines Wortspiels⁴ oder bei Leenhardt einen "semantischen Knoten"⁵ reduziert.

Suleimans Vermutung, durch eine aufschlußreiche Bemerkung Ricardous gestützt,⁶ die Zurückhaltung gegenüber der Thematik sei bedingt durch die Furcht, eigene tabuisierte Phantasien einzugestehen, ist sicher beizupflichten. Bezeichnend sind hier die Kolloquien in Cerisy, auf denen fast alle namhaften Autoren und Kritiker des Nouveau Roman versammelt waren. Die wenigen Fragen und Beiträge zur Rolle der "phantasmes" und des "sado-érotisme" wurden kaum oder halbherzig aufgegriffen.⁷ Dahinter steckt aber viel mehr als psychische Hemmungen von Literaturwissenschaftlern; das beharrliche Schweigen über die Inhalte der Romane Robbe-Grilletts verweist vor allem auf ein grundsätzliches literaturtheoretisches Problem: das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit. Bescheinigen die meisten Leserinnen dem Werk einen hohen Realitätsgehalt, kommt die Forschung zu anderen Schlüssen. Spätestens seit *Le Labyrinthe* wird ein Wirklichkeitsbezug geleugnet, damit auch der Gegenstand weitgehend vernachlässigt, als bloßer Annex - eher zufälliger Art - der Sprache begriffen, die allein die Romanwirklichkeit konstituiert.⁸ Ricardous Analyse von *Projet pour une révolution à New York*, kurz nach Veröffentlichung des Romans im März 1971 erschienen, war für diese Auffassung wegweisend. Seiner Meinung nach konstruiert sich der "autorepräsentative Text" aus einigen "vocables producteurs" oder auch szenischen Elementen, die durch ein "jeu de mots" oder "jeu de scènes" andere Wörter und Motive hervorbringen. Das Wort "rouge" zum Beispiel erzeuge durch sprachliche Variationen die Grundbausteine des Romans: rouge - orgue - organiste - organe - orgasme - Morgan - mort - gants etc.⁹ Robbe-Grillet wird also in die Tradition des l'art-pour-l'art gestellt, seinem Werk jeglicher Rekurs auf "außersprachliche Wirklichkeit"¹⁰ abgesprochen, was einige zu vorwurfsvoller Kritik veranlaßt, andere als entscheidende Qualität seiner Romane emp-

Lendemain 20, November 1980

finden. Besonders marxistisch orientierte Literaturwissenschaftler beanstanden seine "eindeutig nicht- bzw. antirealistische Position",¹¹ "die Attitüde des fröhlichen Agnostikers", die gewertet wird als Ausdruck von "Realitätsflucht" und spätkapitalistischer "Entfremdung".¹² Dauer geht soweit, Robbe-Grillet als "speziellen Fall eines Romanciers" zu behandeln, "der nichts zu sagen hat, und dem eine bis dahin entscheidende Dimension schriftstellerischen Schaffens abhanden gekommen ist: der Wille, über die Welt, über sich selbst, über etwas anderes als die formalen Möglichkeiten der Produktion eines Textes etwas auszusagen".¹³ Was hier als "fundamentale Fehleinschätzung der Kunst"¹⁴ erscheint, wird von anderer Seite als revolutionäre Leistung gewürdigt.¹⁵ Der Übergang von der "écriture d'une aventure" zur "aventure d'une écriture",¹⁶ die Fiktion, die sich als solche ständig zu erkennen gibt, sich selbst zum Gegenstand macht, ihre eigene Gesetzmäßigkeit thematisiert, erfordere eine radikale Abkehr von traditionellen Lektüregewohnheiten und eröffne ungekannte Möglichkeiten für den Leser: nicht mehr nach Inhalten zu suchen, sondern den schöpferischen Prozeß nachzuvollziehen, teilzuhaben an der Produktion des Textes.¹⁷ Diese "reflexive Zuwendung (des Textes; die Verf.) zu sich selbst"¹⁸ wird von der Literaturwissenschaft als die Reaktion auf die Krise des bürgerlichen Romans gesehen. In der Tat ist die Krise der epischen Erzählweise der großen Romane des 19. Jahrhunderts auch der Ausgangspunkt für sämtliche theoretischen Überlegungen Robbe-Grilletts. Die Gewißheit und Objektivität vorspiegelnde Chronologie und der die Welt ordnende Held, "forces organisatrices" des realistischen Romans, sind für ihn anachronistische Überreste einer Weltanschauung, die die heutige nicht mehr ist.¹⁹ Wodurch aber sind die Kettenfäden, die den traditionellen Roman zusammenhalten, zu ersetzen? Die Antwort Robbe-Grilletts verweist nicht nur auf die Erneuerung literarischer Verfahren, sondern vor allem auf eine Aufwertung des Materials. "Ce sont, en effet, désormais, les thèmes du roman eux-mêmes (objets, événements, mots, mouvements formels, etc.) qui deviennent les éléments de base engendrant toute l'architecture du récit et jusqu'aux aventures qui s'y déroulent."²⁰ Das Material ist nicht mehr Funktion eines großen Sinnzusammenhangs, nicht mehr Mittel, um eine Botschaft, eine "tiefere" Wahrheit mitzuteilen, sondern steht für sich selbst. Damit verlagert sich die Frage nach dem Sinn eines literarischen Werkes hin zu der Frage nach der Wahl seines Materials. An diesem Punkt scheint uns die bisherige Forschung zu kurz zu greifen, indem sie das Material ausschließlich von seiner sprachlichen Seite her begreift und seine bedeutungstragende Funktion als quantité négligeable vernachlässigt, d.h. die Untersuchungen sich fast ausschließlich auf der Ebene des *signifiant* bewegen²¹ - wofür Ricardous oben angeführte Wortkette typisch ist. Ungenügend erscheint uns diese Reduzierung deshalb, weil Robbe-Grillet ganz bewußt und explizit mit dem gesellschaftlichen Sinngehalt der Text konstituierenden "thèmes générateurs" operiert. Nicht das Wort "rouge" interessiert ihn - so seine eindeutige Replik auf Ricardou -, sondern die Farbe rot in ih-

ren vielfältigen der Sprache vorge-
weise abstrahiere
Unter diesem Gesi-
tion à New York²³
mung seines Mater-
kommen; in einem

2. Das Material

Wie beginnt der
sich. Aus den Li-
vor seinem Auge
langsam zu einer
und die er durch
gen Formen, amb-
mit silbergrauer
sicherer Hand il-
sentelement du su-
künstliche Befr-
handelt, wird er
misch aufgeriss
schwarzem Smoki-
tet seine Auger
drohlichem Bli-
schmächtig, in-
gehängt, ein K-
Es bleibt nich-
nien.

Diese Szene w-
teur", der im-
giert und die
verdeutlicht.
nem anderen M-
Opfer der Gew-
führer Schöne
wollen Eingri-
Net, der ger-
ganze Arrang-
die schon un-

ren vielfältigen mythischen Bezügen, ohne deren Berücksichtigung eine "innocence" der Sprache vorgetäuscht würde, die unzulässig von ihrer gesellschaftlichen Wirkungsweise abstrahiere.²²

Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir eine neue Lektüre von *Projet pour une révolution à New York*²³ versuchen, eine Lektüre, die ausgeht von der inhaltlichen Bestimmung seines Materials. Dabei soll in einem ersten Schritt das Material selbst zu Wort kommen; in einem zweiten geht es uns um dem Umgang mit ihm und dem Leser.

2. Das Material der Straße

Wie beginnt der Roman? Der "narrateur" verläßt das Haus und schließt die Tür hinter sich. Aus den Linien, Kurven und Verdickungen im Lack auf der Türoberfläche entsteht vor seinem Auge ein Frauenkörper, dessen Konturen immer schärfer werden, der sich langsam zu einer ganzen Szene erweitert, die sich in seinem Haus abzuspielen scheint und die er durch den "judas" beobachtet: Eine nackte, junge, schöne Frau mit gefälligen Formen, ambrafarbener Haut und üppigem Haar ist gefesselt und geknebelt; ein Mann mit silbergrauen Schläfen, offensichtlich Arzt, beugt sich über sie und öffnet mit sicherer Hand ihre Schenkel, um einen mysteriösen Eingriff vorzunehmen, "sans le consentement du sujet" (10). Soll mit der etwa dreißig Zentimeter langen Spritze eine künstliche Befruchtung erfolgen? - Um welches "monströse" Experiment es sich genau handelt, wird man leider nie erfahren; denn in diesem Augenblick wird die Tür stürmisch aufgerissen, und eine dritte Person erscheint. Ein hochgewachsener Mann in schwarzem Smoking, das Gesicht maskiert, verharret unbeweglich im Türrahmen und richtet seine Augen durch die Öffnungen der Maske auf den Arzt, der sich unter dessen bedrohlichem Blick langsam zurückzieht. Noch eine Gestalt taucht auf, glatzköpfig, schwächling, in Arbeitskleidung, den Riemen eines Werkzeugkastens über die Schulter gehängt, ein Klempner, Elektriker oder Schlosser. - Da geht das Licht auch schon aus. Es bleibt nichts zurück als der braune Lack auf der Tür, durchzogen von helleren Linien.

Diese Szene wurde deshalb von uns ausführlich referiert, weil sie als ein "générateur", der immer wieder aufgenommen und vielfältig variiert wird, für den Roman fungiert und die besondere Art des Materials, das Robbe-Grillet verwendet, exemplarisch verdeutlicht. Nicht nur die Personen, die gesamte Szene sind kenntlich gemacht als einem anderen Medium entnommen: die Frau, im Mittelpunkt des Geschehens, gesichtslos, passiv, Opfer der Gewalttat eines Mannes, dabei unverändert dekorativ, durch ihr Leiden in ihrer Schönheit nicht beeinträchtigt; der grauhaarige Arzt, der sie zu dem geheimnisvollen Eingriff mißbraucht; der Mann im Smoking, der "Superman", der Retter in der Not, der gerade im rechten Moment erscheint, um das Schlimmste zu verhindern - das ganze Arrangement ist eine Filmszene, in der jeder seinen Part perfekt beherrscht, die schon unzählige Male wiederholt wurde, deren Rollen bekannt und abgegriffen sind.

Sie können genauso gut einem billigen Kriminalroman, der heimlichen Lektüre Lauras, angehören, als deren Elemente sie sich später herausstellen. Die Medien sind austauschbar, können bruchlos ineinander übergehen, denen die ausdruckslosen, starren Gesichter, die mechanisch handelnden Personen entstammen. Sie begegnen einem nicht nur in Filmen, Trivialromanen, sondern auch in Comic-Heften, auf Reklamebildern; sie sind Teile der "modernen Mythen", die Robbe-Grillet's Material bilden, aus denen er seine "thèmes générateurs" schöpft. Diese liegen für ihn im wahrsten Sinne des Wortes auf der Straße: "Je les prend volontiers, quant à moi, parmi le matériau qui m'environne dans mon existence quotidienne. Lorsque je lis les faits divers scandaleux ou criminels, lorsque je regarde les vitrines et les affiches, qui composent la façade de toute grande ville, lorsque j'accomplis un parcours dans les couloirs du métropolitain, je me trouve assailli par une multitude de signes dont l'ensemble constitue la mythologie du monde où je vis ..." ²⁴

3. *Der stereotype Diskurs über die Frau*

Der Mythos par excellence ist die Frau. Auf ihn richtet Robbe-Grillet vor allem - und dies nicht nur in *Projet* ²⁵ - seinen Blick. Die Frau, reduziert auf stereotype Formen, auf "Zeichen", in denen die Gesellschaft sie denkt, ist Thema. Sie erscheint in *Projet* als Schaufensterpuppe, Knautschpuppe, Comic- und Romanfigur, sie lächelt von Reklameplakaten herab, ist Zielscheibe beim Preisschießen, ihr Geschlechtsteil ist Geldschlitz eines Spielautomaten und, in Originalgröße, Cover einer Pornozeitschrift. Sie wird beschützt, eingesperrt, verkauft, gequält und vergewaltigt, ist Objekt und Adressat abgenutzter Floskeln, übernommen aus der Sprache der Reklame, aus sentimentalen Groschenromanen, Pornofilmen und -schriften, aus dem Wörterbuch der Ehemänner. Der Diskurs über sie ist variationsreich, aber immer stereotyp. Robbe-Grillet greift für die Gestaltung der Frauenfiguren vor allem zwei zentrale Klischees auf, beides kulturelle Stereotypen, ²⁶ die auf eine lange Tradition zurückblicken können: die Kindfrau und die Hexe.

Die Kindfrau wird in der Person der Laura, bzw. einer der drei Lauras verkörpert. Ausgestattet mit allen stereotypen Attributen weiblich-kindlicher Anmut, nicht mehr Kind und noch nicht Frau, erinnert sie an die Fotomodelle David Hamiltons: lange, blonde Haare, zarte Haut, geschmeidiger, feingliedriger Körper, große Augen mit langen Wimpern, wohlgeformte lange Beine. Im durchsichtigen Nachthemd, durch das ihre Brüste schimmern, sitzt sie auf dem Bett, erschrocken und verängstigt, und wartet auf den Mann, der sie vor dem Bösen zu schützen vorgibt. Dieser Mann ist neben dem Blick durch Fenster bzw. Schlüsseloch ihr einziger Kontakt zur Welt außerhalb des Hauses in das sie eingesperrt ist. Ihre hauptsächliche Beschäftigung besteht in der von ihr ausgewählten Lektüre von Kriminalromanen, mit deren Hilfe sie sich die verstreut in ihr "Gefängnis" hineinreichenden Spuren der wirklichen Welt zu erklären versucht.

Der Beschützer, der als Ich-Erzähler oder als ihr Bruder auftritt, verhält sich gegenüber seiner kleinen "Gefangenen" fürsorglich; er bewahrt sie vor der feindlichen Umgebung und den auf sie lauenden Gefahren, vermittelt ihr nichts von den Widrigkeiten seines Alltags in der skrupellosen New Yorker Geschäftswelt, sondern beschränkt sich auf Informationen über das Wetter. Wie ein vorbildlicher Ehemann macht er sich auch zeitweilig Sorgen, Laura könne vielleicht nicht glücklich sein (167), sich langweilen und ersinnt Lösungsvorschläge, die auch wieder auf Stereotypen des amerikanischen way of life verweisen, wie neue Kriminalromane, Bonbons, erotische Fotoromane, Parfum, Modezeitschriften, Comics, Marihuanazigaretten und eventuell ein Farbfernseher, damit die Farbreportagen über Afrika und den Fernen Osten den Abbruch ihres Studiums ein wenig kompensieren (94sq.). Ihr Hausfrauensyndrom halte sich aber durchaus in normalen Grenzen, betont er gegenüber einem fiktiven Gesprächspartner in einem Dialog, der dem Arsenal patriarchalischer Verständigung über die Frau entnommen ist. "- Pourquoi est-elle si nerveuse? ... - Non, dis-je, elle ne semble pas anormalement nerveuse ... Elle est quand même très jeune ... Mais elle tiendra le coup. C'est aussi une période assez dure que nous (Hervorh. von uns) traversons" (19). Hier spricht der Ehemann, der mit dem Gestus des gleichberechtigten Partners nicht nur den Tagesablauf, sondern auch die Psyche seiner Frau unter Kontrolle hält.

Das Gegenbild zu Laura ist Joan Robe(rt)son, JR, die Luxusprostituierte, wie Laura aber ein bloßes Stereotyp, eine Puppe, Trivialromanfigur, in die sie nahtlos an mehreren Stellen übergeht: enganliegendes grünes Seidenkleid, schwarze Netzstrümpfe, feuriges Haar, tiefgrüne Augen, dabei ein unbewegtes Porzellangesicht mit ewigem, sanftem, sinnlichem Lächeln, das selbst der schlimmsten Folter standhält (179). Jedes Detail ihrer äußeren Erscheinung verweist in stereotyper Manier auf ihren Beruf: Ihr Kleid "très courte et moulante ... a toujours donné de bons résultats", ihr Haar verspricht einen "plus bel effet dans les scènes intimes" (57). Ihr Aussehen, ihre Kleidung und ihr Verhalten sind genormt, in eine Lochkarte gestanzt (101). Durch eine Reihe von Anspielungen auf die mittelalterliche Hexenjagd wird die Prostituierte zur modernen Hexe. Die absurden Verhöre, denen sie ausgesetzt ist, sind zugespitzte Hexenverhöre, mit standardisierten Fragerastern, die völlig belanglos sind - "aucune question n'est importante" (101) -; denn das Urteil steht von Anfang an fest, ist von höheren Instanzen bereits gefällt worden. Es geht nicht um Schuld- oder Wahrheitsfindung - wegen ihrer absehbaren Schreie soll der Fernseher so laut gestellt werden, daß ihre Antworten gar nicht mehr verständlich sind (99), die herausgepreßte Lüge ist eingeplant und so der Wahrheitsgehalt der Geständnisse nach streng mathematischem Kalkül von vornherein auf die Hälfte angesetzt (102). Nicht nur die Art des Verhörs, auch die Folter und die Vergewaltigung tragen authentische Züge der Hexenprozesse. Der Bock, dessen scharfe gezahnte Schneide in die Vagina des Opfers eindringt (184sq.), wurde tatsächlich im Mittelalter benutzt; das Abbrennen der Schamhaare,

hier dreimal wiederholt, sollte das Teufelsmal offenlegen (178-181). Vergewaltigungen der Angeklagten waren die Regel.²⁷

So stereotyp wie die Frauengestalten ist auch ihre Sexualität. Wie die Hexe ist JR die Inkarnation aggressiver Sinnlichkeit, ist ihr Genital wichtigstes Körperteil, das verglichen wird mit einem gierigen Tiefseefisch: "... poisson des grandes profondeurs dont le corps immobile, à demi-caché dans les ulves, ondule lui-même à peine par instant, prêt à se cambrer de torsions soudaines, violentes, prêt à s'ouvrir en une bouche molle et avide aux replis compliqués, précis, multifformes, remodelés sans cesse par de nouvelles excroissances ou invaginations, mais qui conservent en dépit de leurs sinuosités changeantes une constante symétrie bilatérale" (67). Sie ähnelt einem Raubtier, ihr Hals glänzt wie ein Messer (74sq.). Als die Pfählung der jungen Mädchen im Fernsehen vorgeführt wird, ist sie sichtlich erregt; nicht nur ein zufriedenes Lächeln huscht über ihr Gesicht, im Moment höchster Grausamkeit "pendant que le sang coule en abondance à la face interne des cuisses brunes" (80), beginnt sie zerstreut, sich an einem Ende des mit Filz überzogenen Bügelbretts selbst zu befriedigen (ib.), so daß ihr Vergewaltiger genüßlich feststellen kann: "... quand j'ai commencé à vous caresser, vous étiez déjà toute humide" (102). Dieser kann ihr guten Gewissens nicht nur ein ausgesprochenes Talent für ihren Beruf (ib.), sondern auch ein "gewisses Interesse" an ihrer eigenen Vergewaltigung unterstellen (98). Daß sich ihr Körper zweimal während der barbarischen Folter in orgastischen Krämpfen windet (179, 180, 185), unterstreicht das Bild vom masochistischen "Sexualmonster", einem Archetyp der Weiblichkeit.²⁸

Die Verbindung von Gewalt/Vergewaltigung und Lust, Leiden und Orgasmus, hier mit dem steten Tod des Opfers auf die Spitze getrieben, wird bei allen Frauen suggeriert. Laura hat einen detailliert beschriebenen Orgasmus, als sie vergewaltigt wird ("... de longs spasmes succesifs lui traversent tout le corps", 19), ist danach wie tot; Sara, von der Spinne in die Brust gebissen, wird von heftigen Konvulsionen geschüttelt, bis ihr Kopf leblos zurückfällt, ihr Körper sich entspannt - tot und willfährig wie eine japanische Knautschpuppe (197). Laura, "violée longuement et à de multiples reprises par les deux hommes, dans diverses postures bizarres et inconfortables où on l'a maintenue de force" (206), ist höchst erregt. Der Widerstand der Frau gegen ihren Vergewaltiger beschränkt sich auf ein attraktives Aufbäumen, das schnell in bereitwillige Hingabe übergeht, den Vergewaltiger belustigt und seine Erregung steigert (170).

Wir finden also in *Projet* gängige "Präsentationsformen des Weiblichen".²⁹ Diese Vorstellungen artikulieren sich aber keineswegs nur in den diversen Produktionen der Bewußtseinsindustrie;³⁰ es genügt, die Gerichtsprotokolle von Peggy Parnass³¹ zu lesen, um festzustellen, daß die in *Projet* verarbeitete Vision, die Frau empfinde bei brutaler Vergewaltigung Lust, nicht nur in amerikanischen fist-fucking-Filmen evo-

ziert wird. Eben diese Tatsache, daß der Mythos Frau nicht nur Bewußtseins-, sondern auch und in erster Linie Praxisform ist, erklärt die Reaktion vieler Leserinnen, die in den stereotypen Darstellungen ihre Realität wiederfinden. Diese Wirkung ist von Robbe-Grillet beabsichtigt und wird in *Projet* durch die ständige Verwebung und Umkehrung von "fiktiver Fiktion" und "fiktiver Realität" thematisiert, indem sich zum Beispiel die Romanhandlung selbst als Teil des von Laura gelesenen Kriminalromans entpuppt. Sämtliche Romangestalten gehen nahtlos in Personen von Lauras heimlicher Lektüre über, so daß die Grenzen zwischen beiden Ebenen verschwimmen. Robbe-Grillet trennt nicht zwischen "Realität" und "Fiktion"; so ist zum Beispiel der "leibhaftig" vorm Haus stehende Ben Said "le faux Ben Said" (114), ein Abbild des im Krimi "existierenden" (121).

4. Das Spiel mit dem Leser

Wenn der Roman auf gesellschaftliche Bewußtseins- und Handlungsformen verweist, wie reagiert darauf der Leser? Wie ist seine Haltung gegenüber einem literarischen Text, der das aufnimmt, was ihn tagtäglich umgibt, was Teil seiner Realität ist? Diese Frage nach der Rezeption wird zum Teil explizit thematisiert. Durch eingeflochtene Dialoge zwischen "narrateur" und "interlocuteur" werden Einwände und Vorwürfe des Lesers vorweggenommen. Ob es denn wirklich nötig sei, auf die erotischen Einzelheiten der geschilderten Szenen so viel Gewicht zu legen, fragt der fiktive Gesprächspartner (188). Auf die Gegenfragen des Erzählers, ob er etwa übertreibe, Unwahrheiten, sachliche Fehler, Lügen verbreite, oder - im Gegenteil - sich nicht vielmehr streng an die Fakten halte, muß sein Gegenüber jedesmal passen (189). Darum gehe es schließlich nicht, er meine die rein sprachliche Seite des Problems, die allzu drastischen Ausdrücke, auf die man doch verzichten könne (189). Die Kritik des Lesers richtet sich also nicht gegen den dargestellten Sachverhalt, die sexuelle Ausbeutung der Frau, ist diese ja unbestritten und auch nicht weiter anstößig. Anstoß wird nur am Vokabular genommen, das eigentlich nicht mehr in die Literatur gehöre. Mit der Feststellung des Erzählers, daß der Leser im übrigen es selber sei, der gewissen Textstellen übertriebene Bedeutung beimesse und alles andere vernachlässige (191), wird ein zweites Mal auf die Haltung und Rolle des Rezipienten hingewiesen. Projiziert er nur oder vorwiegend seine eigene Phantasie in den Text, verwechselt er beides, wirft er dem Text vor, was er selber in ihn hineindenkt und hineindeutet? Die aktive Beteiligung des Lesers bei der Ausgestaltung des Textes ist seit *Les Gammes* konstitutiver Bestandteil der Romane Robbe-Grilletts. Er *spielt* mit seinem Leser. Ständig lockt er ihn in eine Falle, indem er immer wieder Angebote macht, in die Handlung "einzusteigen". Er läßt ihn nicht nur gespannt den Fort- und Ausgang seiner Pseudo-Gangster-, Agenten- und Pornogeschichten erwarten,³³ appelliert nicht nur an

eingespielte Lesegewohnheiten, sondern darüber hinaus und vor allem an ein durch kulturelle Stereotypen und Phantasmen bestimmtes Bewußtsein, an ein "Alltagsbewußtsein" überhaupt.

Bereits der Titel des Romans ist gewählt im Hinblick auf eine größtmögliche Assoziationsbreite des Lesers. New York ist nicht nur eine Stadt an der amerikanischen Ostküste, sondern Brutalität, Gewalt, Kriminalität, Bandenwesen, Rauschgift, Slum, Ghetto, Reichtum, Prostitution, Abenteuer, Freiheit etc. Für Robbe-Grillet ist New York der mythische Ort par excellence, ist selbst Mythos.³⁴ Ebenso schwingt beim Begriff 'Revolution' eine Vielfalt von Konnotationen mit: Konspiration, Untergrund, Illegalität, Mord, Feuer, Zerstörung, sexuelle Ausschweifungen, intellektuelle Rädelsführer, Ausländer. Bevor der Leser die erste Seite des Buches aufgeschlagen hat, wird er zum Phantasieren angeregt. Aber seine Phantasie ist eben nicht frei, sondern "konditioniert" durch kulturelle Klischees.³⁵ Diese Technik durchzieht den ganzen Roman: Wie die Werbung mit der stereotyp-assoziativen Wirkung bestimmter "suggestiver Objekte"³⁶ arbeitet, so sind die thèmes générateurs Robbe-Grillet's ausgesucht, um beim Leser die ganze Palette der modernen Mythologie wachzurufen.

Durch beständiges Evozieren und Freisetzen von Klischees und Stereotypen aus der Welt des 'sex and crime' soll sich der Leser auf die Logik des Textes einlassen. Das kann dazu führen, daß er dort, wo der Text selbst keine Auskunft mehr gibt, ihn selbst fortschreibt, ihn in eben jenen "mythischen" Kategorien weiterdenkt, interpretiert, wertet und ihm damit einverleiht, was er gar nicht enthält, wie das Gespräch mit dem fiktiven Leser vermuten läßt.³⁷ Robbe-Grillet vergleicht diesen Prozeß mit einem Kartenspiel. Wie die einzelnen Spielkarten ihre Bedeutung erst durch die Regeln des jeweiligen Spiels erhalten, stellt sich der Sinn des Textes erst bei der Lektüre her. "Jeu" ist deshalb nun aber nicht gleichzusetzen mit "Spielerei",³⁸ "gratuité", Verzicht auf Eroberung der Welt;³⁹ denn die Weigerung des Autors, dem Leser eine fertige Botschaft mitzuteilen, heißt nicht Absage an Sinnvermittlung schlechthin: "Notre parole ludique n'est pas faite pour nous protéger, pour nous mettre à l'abri du monde, mais au contraire pour nous mettre en question nous-mêmes et ce monde, et par conséquent le transformer ..."⁴⁰

Diese schillernde Welt des 'sex and crime' in Frage zu stellen, ihren Bann zu brechen, ohne ihr ihre Faszination zu nehmen - dieses ist die andere Seite der "parole ludique" Robbe-Grillet's. Spielt er einerseits mit der Suggestivkraft der bereitgestellten Spielelemente, so "befreit" er den Leser andererseits von den starren Denkmustern und Bedeutungsrastern, in die er sie aufgrund seiner Alltagserfahrungen preßt. Er läßt ihn das Material in seiner ihm eigenen Stereotypie als beliebig manipulierbares begreifen, als die zu abgegriffenen Floskeln verkommene "parole"⁴¹ dieser Gesellschaft, der er sich selbst bedient. Er macht das Material als solches deutlich und ermöglicht damit Distanz. Dies geschieht zum Beispiel, wenn sich der Autor augenzwinkernd an den

Leser wende technische bien - puis grossit, se etc., on a dieselbe Pe dert "avec Oder wenn d Landläufige den Satz sa (65, 157). Or schüttelt w "Puis la joi fois, deux Die Distanz, Autors mit c Präsentation sches Verdik Pornographie Lesens die H Besonders de geben, die c die des Voye Sexshop, an eingeladen, steht wieder "judas" und ist nicht nu Schenkel und hüllt ausges sich im Verla gang der Szer Stellung such genommenen Op Schon in der nicht nur dur punkt abbrich der Detailbes sen herausste

Leser wendet und mit der Geste des "Sie wissen schon" die Sexualität Lauras in das technische Koordinatensystem der Pornoindustrie zwingt: "Tout paraît se passer très bien - puisque la pointe menue du tétou déjà se dresse (ou bien se raidit, s'allonge, grossit, se tend, se durcit, se gonfle de séve, entre en érection, en turgescence etc., *on a compris*) (Hervorh. von uns) ..." (109), während noch drei Zeilen vorher dieselbe Person den Kuß des Mannes in romantisch verklärter Basteiroman-Manier erwidert "avec chaleur, avec complaisance, avec passion *etc.* (Hervorh. von uns)" (ib.). Oder wenn die Vergewaltigungen so offensichtlich nach dem einförmigen Strickmuster landläufiger Vorstellungen ablaufen, daß der Vergewaltiger gleich dreimal im Roman den Satz sagt, den "man" von ihm erwartet: "Tais-toi, idiote, ou je te fais mal" (18, 65, 157). Oder wenn die orgastischen "Konvulsionen", von denen die Frau jedesmal geschüttelt wird, entsprechend üblichen Leistungsanforderungen sogar mitgezählt werden. "Puis la jolie tête ... se laisse aller de droite et de gauche convulsivement, une fois, deux fois, trois fois, quatre fois, cinq fois ..." (197).

Die Distanz, die zum Material hergestellt wird durch das einvernehmliche Gespräch des Autors mit dem Leser und die bis ins Lächerliche getriebene Überzeichnung gängiger Präsentationsformen von Sexualität, ist eine grundlegend andere als die durch moralisches Verdikt. Sie erlaubt kein Entkommen. Indem Robbe-Grillet den Materialraum der Pornographie nicht verläßt, kann auch der Leser nur um den Preis des Nicht-weiter-Lesens die Haltung einnehmen, er habe damit nichts zu tun.

Besonders deutlich wird dies, wenn er aufgefordert wird, sich in eine Position zu begeben, die charakteristisch ist für den Umgang unserer Gesellschaft mit Sexualität: die des Voyeurs.⁴² Wie bei einem Gang durch die Straßen, vorbei am Zeitungskiosk, Sexshop, an Reklameplakaten oder der Peepshow, wird der Leser von *Projet* ständig dazu eingeladen, "Verbotenes" zu sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Exemplarisch dafür steht wieder die erste Szene. Zusammen mit dem Erzähler schaut der Leser durch den "judas" und erschließt mit ihm nach und nach die Einzelheiten der Szene. Das Opfer ist nicht nur grell angestrahlt, sondern auch so postiert, daß die glatten braunen Schenkel und die wohlproportionierten festen Brüste den Blicken des Zuschauers unverhüllt ausgesetzt sind. Der Schlosser, der als letzter den Schauplatz betritt, wird sich im Verlauf des Romans als der Voyeur par excellence herausstellen, der den Fortgang der Szene durch das Schlüsselloch verfolgt, der - wie der Leser? - die bequemste Stellung sucht, damit ihm kein Detail des nackten Mädchenkörpers und der an ihm vorgenommenen Operation entgeht (187).

Schon in der Anfangsszene wird dem Leser allerdings der ungestörte "Genuß" verwehrt; nicht nur durch Superman, der sich plötzlich einmischt und die Szene vor ihrem Höhepunkt abbricht, sondern auch durch eine Reihe von Unstimmigkeiten und Widersprüchen der Detailbeschreibungen. Er wird immerzu auf Fahrten gelockt, die sich als Sackgasen herausstellen. Ist zuerst das angeblich einzige, unumstößliche Detail der noch

verschwommenen Szene, die sich vor dem Erzähler auftut, der in einem langen verzweifelten Schrei geöffneten Mund des Opfers, das möglicherweise einem Verhör ausgesetzt ist, ist kurz darauf von einem Knebel die Rede, der den Mund spreizt und einen Schrei und ein Verhör natürlich unmöglich macht. Der Knebel aus einem schwarzen Wäschestück verwandelt sich wenige Zeilen später in einen äthergetränkten Wattebausch, der sich nunmehr unter der Nase des Opfers befindet. Später ist es doch wieder ein Knebel, einmal aus weißer (88), einmal aus roter Seide (192). Auch die mysteriöse Spritze wird dauernd variiert, enthält entweder Sperma der weißen Rasse zwecks künstlicher Befruchtung (190), oder ein Wahrheitsserum (92), oder Petroleum (114), oder aber eine "substance narcotique ou hallucinogène, excitant nerveux, poison à l'action progressive ou foudroyante" (89). Über Saras "Blut" und "Rasse" erhält der Leser ebenfalls keine Klarheit: Ist sie eine blauäugige Negerin (199) oder ein schönes Halbblut (91) oder eine Mischung aus weißem, afikanischem und indianischem Blut (192)?

Doch die auf dem "Gleichgewicht von Nähe und Abstand"⁴³ beruhende Sicherheit des Voyeurs wird vor allem zerstört, indem er seine Zuschauerposition unmerklich verläßt und zum Handelnden wird. So wird der "Schlosser/Voyeur" (195) zuletzt selbst in das Geschehen eingreifen, nicht um der gequälten Sara zu Hilfe zu eilen, sondern, nachdem er ruhig ihren Tod abgewartet und den Werkzeugkasten niedergestellt hat, mit einem "gezielten Lendenstoß" ihr noch "brennendes Geschlecht" (195) zu deflorieren. Den Übergang von der Voyeur- in die Täterposition vollzieht auch der Polizist: Durch die Fernsehsendung und die nackte Joan, die er beide vom Balkon aus ungesehen beobachtet hat, ist er nach eigener Aussage "ein wenig" erregt und hat Lust auf eine erste, nicht im Urteil vorgesehene Vergewaltigung, die er denn auch schnell hinter sich bringt (98).

Die voyeuristische Haltung gegenüber der Frau wird in ihrer Selbstverständlichkeit aufgebrochen, indem der Voyeur nicht nur als unbeteiligter Zuschauer, sondern als Aggressor erscheint.

Noch eine andere Bastion des männlichen guten Gewissens wird in Frage gestellt: die Beschützerrolle des Mannes, im Gegensatz zur tabuisierten Rolle des Voyeurs durchaus gesellschaftsfähig und tragender Pfeiler viriler Identität. So wie der Voyeur bruchlos in einen Akteur übergeht, ist der Beschützer gleichzeitig Bedroher. Paradigmatisch hierfür ist die erste Szene zwischen Laura und ihrem "Bruder" (15-17). Der Ich-Erzähler wird in dem Augenblick, in dem das Minutenlicht im Flur erlischt, zum "agresseur" in der 3. Person, der Laura vergewaltigt, bis sie wie tot in seinen Armen liegt (19). Diese Einheit Beschützer-Aggressor wird bereits durch die Tatsache vorgegeben, daß Laura vor einer Organisation geschützt werden muß, der ihr Bruder selbst angehört. Sie wird zum Topos für die weiteren Szenen zwischen Laura und dem sie gefangen haltenden Mann. Die Zärtlichkeit des Beschützers ist gleichzeitig Gewalt (170sq.), seine Sorge um Laura bedeutet auch ihre Demütigung und Unterwerfung

(169, 26sq.), sein Schutz ist ihr Untergang: Er läßt sie kaltblütig in seinem Haus verbrennen (47).

Voyeur und Beschützer verlieren ihre Unschuld und Eindeutigkeit. Die dem Mythos eigene Natürlichkeit, ihr "ce qui va de soi"⁴⁴ ist ihnen genommen. In ähnlicher Weise werden die stereotypen Frauenbilder demontiert.

Wenn die Luxusprostituierte JR nackt, in grünen Absatzschuhen, schwarzen Netzstrümpfen und einem Kreuz um den Hals bügelt und ausgerechnet dabei fernsieht, noch dazu eine Bildungssendung (78-80), wird sie für den in Stereotypen denkenden Normalverbraucher zu einer höchst unglaubwürdigen, paradoxen Mischung aus Nutte, Hexe und american housewife. Ebenso wenig verträgt sich das Bild von der zarten, engelhaften Laura mit ihren Gelüsten, dem Schlosser mit Stricknadeln in die Augen zu stechen (113), mit ihren raffinierten Lügen und Tricks, um ihren Beschützer hinters Licht zu führen und ihm Streichhölzer zu stehlen. Ist sie nicht auch Barbarella im schwarzen Lederdress, Bandenführerin einer Horde jugendlicher Krimineller, die unschuldige Metroreisende terrorisiert oder Zazie, die freche Göre aus Queneaus Roman, verwöhnt, vorlaut und altklug?

Indem völlig gegensätzliche Stereotypen kombiniert, gekreuzt und gegeneinander ausgespielt werden, werden sie als solche erkennbar und ihrer eindimensionalen Wirkung beraubt. Im Unterschied zur Trivialliteratur oder zur Werbung, die gerade auf das ungebrochene Funktionieren ihrer "suggestiven Objekte" angewiesen sind, nimmt Robbe-Grillet ihnen ihre vorgetäuschte Tiefe⁴⁵ und damit ihre Unantastbarkeit. Sie werden in ihrer Aussagekraft "unschädlich" gemacht.

Dieselbe Funktion haben die von Spencer hervorgehobenen parodistischen Effekte: pseudo-wissenschaftliche "klinische" Beschreibungen sado-erotischer Szenen, Überspitzungen, Kontrastierungen von auf der einen Seite scheinbar Wichtigem und andererseits bedeutungslosen Details⁴⁶ - so, wenn der Vergewaltiger "zwischen durch" Schinken und Eier serviert bekommen will (99), der Erzähler die Folterung JRs mit einem Kinderspiel unterbricht (182sq.).

Man könnte beliebig weitere Beispiele aufzählen, die auf eine Verwirrung und Verunsicherung des Lesers hinauslaufen - aber nicht nur in bezug auf dessen traditionelle Lesegewohnheiten, wozu die Literaturwissenschaft so viel gesagt hat und wofür die Schlagworte "coupure", "reprise", "glissement" genannt seien; diese literarischen Techniken zur Aufhebung der Textkohärenz zerstören neben der Fiktionsgewißheit eben noch eine andere Gewißheit: die des (intellektuellen) Lesers, er sei erhaben über die im Roman vorgeführten Denk- und Verhaltensformen. Entmystifiziert wird nicht die Traumwelt der Bewußtseinsindustrie, sondern das, was sich in dieser Traumwelt spiegelt: die Einstellung unserer Gesellschaft zur Frau. "... ces images sont autour de moi, c'est-à-dire en moi...".⁴⁷

An dieser Stelle ist auch Susan Suleiman zu kritisieren, die *Projet* reduzieren will auf das Buch eines Autors, der frauenfeindliche Klischees nicht ohne eine gewisse Genugtuung einfach reproduziert und dabei noch seiner reichen männlichen Phantasie freien Lauf lasse. Sicherlich handelt es sich um "definitely a man's book"⁴⁸ insofern, als es stets der männliche Blickwinkel ist, unter dem alle Frauengestalten in Erscheinung treten. Es geht in *Projet* aber nicht um die perverse Phantasie eines Mannes, sondern um kollektive Phantasien und allgemein akzeptierte "Präsentationsformen des Weiblichen" einer - freilich männlich geprägten - Gesellschaft.

5. *Mythos als Falle und als "merveilleux quotidien"*

Wir haben gezeigt, daß sich diese Gesellschaft Robbe-Grillet über ihre Mythen erschließt. Der Rückgriff auf Alltagsmythen ist nun nicht neu in der französischen Literatur. Bereits 1924 geht Louis Aragon in einem ebenso programmatischen Préface zum *Paysan de Paris* wie Robbe-Grillet in seinem *Projet* beigelegten Artikel fünfzig Jahre später auf die mythologie moderne ein, in der er den Schlüssel zur Ergründung des "sentiment moderne de l'existence"⁴⁹ zu finden glaubt. Die "lieux privilégiés" Robbe-Grillet's,⁵⁰ an denen sich das "inconscient collectif"⁵¹ der Gesellschaft offenbart, sind den von Aragon gewählten Schauplätzen ähnlich: Schaufensterauslagen, Zeitungsinserte, Reklameplakate. Aber während für Aragon die Manifestationen der Alltagswelt Ausgangspunkt für seine "imagination" sind, während er aus der "métaphysique des lieux" (19) das mythologische Bewußtsein, "des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délices" (15) zutage fördert, ist für Robbe-Grillet das "kollektive Unterbewußtsein" nicht mehr in den "profondeurs abyssales" versteckt, sondern bereits an der Oberfläche zu stereotypen "images d'Epinal" erstarrt.⁵² Die Gesellschaft der 70er Jahre bannt ihre Wünsche, Ängste, Obsessionen auf haushohe Reklamewände, auf Farbfilme und in Comics, in Kriminalromane und Pornozeitschriften.

Werden von Aragon die Mythen als Träger einer tieferen Wahrheit begriffen, die sich der rein rationalen Welterkenntnis nicht erschließen, so sind sie für Robbe-Grillet nur noch platte Abziehbilder stereotyper Bewußtseinsformen. Die Freilegung des Unbewußten funktioniert in einer auf dem Verwertungsinteresse basierenden Gesellschaft um den Preis seiner Stereotypisierung. Es wird zugerichtet und funktionalisiert für den Warentausch, verkommt zu "Oberfläche, Verpackung, Reklamebild".⁵³ "... tout ce qui a remplacé ma prétendue profondeur, ce moi qui a été chassé de mon fort intérieur ... se trouve aujourd'hui placardé en pleine lumière dans les vitrines ou sur les murs mêmes de la cité."⁵⁴ Der *paysan de Paris* (16) findet noch verborgene, vom "instinct américain" (21) unberührte Winkel der Großstadt, in denen er nach dem "merveilleux quotidien" (16) sucht. Das meergrüne Licht in der Passage de l'Opéra oder der Blick in den Friseurladen sind für ihn Anlaß zu erotischen Träumen, die sich der

technokrat
ziehen und
Freiräume
Aragons "m
der Frau a
Ist für Ar
mit stereo
sibilität
menschlich
humaine au
deutet nich
die moderne

Seine Warnu
Er akzeptie
Faszination
lichkeit ni
big unterwi
mythes, c'e
de condamna
tät liegt d

- 1 Susan Suleiman: *La lecture de la fiction*, Paris, 1975, S. 107.
- 2 Die im *Projet* erwähnten "lieux privilégiés" sind auch in Aragon's *Paysan de Paris* zu finden.
- 3 Michael S. Suleiman: *Robbe-Grillet: A Study*, Heidelberg, 1971, S. 140, 133.
- 4 Cf. Jear, S. 140, 133.
- 5 Jacques Robbe-Grillet: "Qui peut-il être le héros de *Projet*?" in *Le monde de Robbe-Grillet*, Paris, 1971, S. 140, 133.
- 6 "Qui peut-il être le héros de *Projet*?" in *Le monde de Robbe-Grillet*, Paris, 1971, S. 140, 133.
- 7 Cf. z.B. Robbe-Grillet: *Le roman expérimental*, Paris, 1971, S. 140, 133.

technokratisierten Sinnlichkeit⁵⁵ der "galerie marchande" von 1970 aus *Projet* entziehen und entgegenstellen. In Robbe-Grillet's "ville imaginaire"⁵⁶ gibt es keine Freiräume mehr für die Entfaltung individueller und menschlicher Sinnlichkeit. Aus Aragons "méditation sur le blond" (50-53) wird bei Robbe-Grillet eine Reduzierung der Frau auf ihr Genital, aus Erotik wird Pornographie, brutale Frauenverachtung. Ist für Aragon die mythologie moderne sinnes- und bewußtseinerweiternd, bricht sie mit stereotypem Alltagsbewußtsein, so ist sie für Robbe-Grillet Erkenntnis und Sensibilität versperrend und verkrüppelnd. Der Mythos reduziert alle Bereiche des menschlichen Lebens auf Klischees und Abziehbilder "sans vie réelle, sans expression humaine autre que cette dureté et cette indifférence de convention pure" (89), bedeutet nicht Bereicherung, sondern Verarmung. Aragon ermuntert den Leser, sich auf die modernen Mythen einzulassen, Robbe-Grillet zeigt, daß sie Fallen sein können.

Seine Warnung mündet aber nicht in Berührungsangst oder moralische Verurteilung. Er akzeptiert die modernen Mythen als Teil unserer Realität, stellt sich ihrer Faszination und massenhaften Wirkung. Damit plädiert er für eine Haltung, die Wirklichkeit nicht verdrängt, oder - was die Kehrseite der Medaille ist - sich ihr gläubig unterwirft, sondern sie immer wieder von neuem in Frage stellt. "Interroger les mythes, c'est sans doute les mettre en question, mais je n'ai pas à porter sur eux de condamnation." Im gleichzeitigen Bejahen und Infragestellen der mythischen Realität liegt die Spannung von *Projet pour une Révolution à New York*.

- 1 Susan Suleiman: Reading Robbe-Grillet: Sadism and Text in "Projet pour une Révolution à New York", in: *Romanic Review*, LXVIII, no. 1, January 1977, 43-62.
- 2 Die im Sommersemester 1980 an der TU Berlin durchgeführten Umfragen bei vierzehn Leserinnen können keinerlei repräsentative Gültigkeit beanspruchen und werden von uns auch nicht in diesem Sinne verarbeitet. Die Antworten sind für uns nicht Material, um unsere Thesen zu beweisen bzw. zu widerlegen, haben uns aber in unserer Fragestellung bestärkt, 'Projet' unter dem Aspekt des Frauenbildes zu untersuchen.
- 3 Michael Rother: Das Problem des Realismus in den Romanen von Alain Robbe-Grillet, Heidelberg 1980, 365.
- 4 Cf. Jean Ricardou, l.c., 230.
- 5 Jacques Leenhardt: Pages d'écriture sur fond de ruines, in: *Obliques* 16/17, 133-140, 133.
- 6 "Qui peut prétendre même que maint lecteur de policiers ou d'érotiques ne lira pas *Projet* en occultant ses particularités subversives ... pour y seulement saisir, selon un malentendu savamment permis, ça et là des bribes de leurs favorites?" Jean Ricardou, l.c., 230. Hier wird eine Einteilung in "gute" und "schlechte" Leser vorgenommen. Wer will schon als Konsument von Pornographie und Kriminalroman gelten?
- 7 Cf. z.B. die Diskussion zum Vortrag von Michael Spencer: Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Butor: étude comparative de *Projet pour une révolution à New York* et de *Mobile*, in: Robbe-Grillet: *Colloque de Cêrisy*, t.1, Paris 1976, und den Diskussionsbeitrag von Anne Fabre-Luce zum Vortrag von Bruce Morrissette: Robbe-Grillet, No. 1,2 ... X, in: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, Paris 1972, 2 vols, collection 10/18, I (No. 720), II (No. 725), II, 141.

- 8 Cf. Winfried Wehle: Proteus im Spiegel. Zum "reflexiven Realismus" des Nouveau Roman, in: ib. (éd.): Nouveau Roman, Darmstadt 1980, 1-30. Gerhard Butters: Roman und Konstruktion - Zur Poetik des Nouveau Roman, in: ZfSL, Beiheft 4, Wiesbaden 1977, 71-89. Bernd Dauer: Wirklichkeitsflucht und Entfremdung. Studien zur Erzählstruktur in den Romanen Alain Robbe-Grillet und Michel Butors, Heidelberg 1976.
- 9 Jean Ricardou: La fiction flamboyante, in: Critique, no. 236, mars 1971, 210-228, 219sq.
- 10 Gerhard Butters, l.c., 82.
- 11 Brigitte Burmeister: Nouveau Roman und Realismus. Umbruch einer Literaturideologie, in: Günther Klotz (éd.): Romane im 20. Jahrhundert. USA, England, Frankreich, BRD, Berlin 1980, 122.
- 12 Bernd Dauer, l.c., 144 und 167sq.
- 13 Ib., 145.
- 14 Ib., 142.
- 15 Cf. z.B. N. Donald Assali: L'Esthétique Robbe-Grilletienne dans Projet pour une révolution à New York, in: Neophilologus 64, 1980, 186-191. "Les trois éléments de la révolution (le viol, l'assassinat, l'incendie) sont des métaphores menant à la libération de la réalité romanesque opprimée par des conventions littéraires maintenant vétustes ...", 190.
- 16 Jean Ricardou: Pour une théorie du nouveau roman, Paris 1971, 32.
- 17 Gerhard Butters, l.c., 88.
- 18 Winfried Wehle, l.c., 20.
- 19 Alain Robbe-Grillet: Après 'l'Eden et après', in: Nouvel Observateur 29, juin 1970, 34. Ein Auszug aus diesem Artikel wurde von den Editions de Minuit dem Roman "Projet pour une révolution à New York" beigelegt.
- 20 Ib.
- 21 Diese Kritik ist auch Ausgangspunkt für den erwähnten Artikel von Susan Suleiman.
- 22 Robbe-Grillet: Sur le choix des générateurs, in: Nouveau roman: hier, aujourd'hui, l.c., II, 157-162, 160.
- 23 Alain Robbe-Grillet: Projet pour une révolution à New York, Paris 1970. Im Folgenden abgekürzt als "Projet". Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 24 Alain Robbe-Grillet: Après 'l'Eden et après', l.c.
- 25 Cf. die Aufsätze in diesem Heft von Renate Flagmeier und Sybille Schubert sowie von Françoise Bech und Michael Nerlich.
- 26 Den Begriff übernehmen wir von Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt/M. 1980, 65.
- 27 Cf. W.G. Soldan/H. Heppe: Geschichte der Hexenprozesse, éd. M. Bauer, Hanau 1911, 353. Cf. Becker/Bovenschen/Brackert et al.: Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes, Frankfurt/M. 21978, 417. Cf. Manfred Hammes: Hexenwahn und Hexenprozesse, Frankfurt/M. 1977, 166.
- 28 Silvia Bovenschen: Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos. Die Hexe: Subjekt der Naturaneignung und Objekt der Naturbeherrschung, in: Becker/Bovenschen/Brackert et al., l.c., 259-312, 304.
- 29 Den Begriff übernehmen wir von Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit, l.c.
- 30 Cf. Bernd Dauer, l.c., 143.
- 31 Peggy Parnass: Prozesse 1970-1978, Frankfurt/M. 1978. Cf. auch den Film: Vor Gericht wegen Vergewaltigung. Videoprotokoll aus Italien. (1979)
- 32 Cf. Hans Eppendorfer: Alpträume mit Minutenlicht, in: Konkret, Sonderheft Sexualität, 1979, 35-37.
- 33 "Les histoires les plus folles de ces gangsters finissent par nous faire marcher." Interview mit Robbe-Grillet, in: Les Lettres françaises, 26 janv. 1967.
- 34 Cf. z.B. das FAZ-Magazin 29 vom 19. September 1980 über New York. Cf. ebenfalls den Diskussionsbeitrag zu: Sur le choix des générateurs, l.c., 166.
- 35 Interview mit Robbe-Grillet, in: Les Lettres françaises, l.c.
- 36 Cf. Roland Barthes: 21970, 85-150, 86.
- 37 Auch die Forschung e... las (aus Les Gomm... wort zu A. Robbe-Gr... "Le Voyeur" ist für l.c., 120), für Man... Naumann: Prosa in F... lin 1978, 245-246.
- 38 Bernd Dauer, l.c.,
- 39 Michel Mansuy: L'im... aujourd'hui, l.c.,
- 40 Alain Robbe-Grillet
- 41 Cf. Alain Robbe-Gr... Paris 1974, 9-14, 14
- 42 Cf. Wolfgang Fritz
- 43 Adolf-Ernst Meyer: l... tät, 1979, 32-34, 34
- 44 Michael Spencer, l.c.
- 45 Cf. Bernd Dauer, l.c.
- 46 Michael Spencer, l.c.
- 47 Alain Robbe-Grillet
- 48 Susan Sulaiman, l.c.
- 49 Louis Aragon: Le Pay... Text beziehen sich
- 50 Alain Robbe-Grillet
- 51 Ib.: Après 'l'Eden
- 52 Ib.
- 53 Wolfgang Fritz Haug
- 54 Alain Robbe-Grillet
- 55 Cf. Wolfgang Fritz
- 56 Alain Robbe-Grillet
- 57 Id.: Après 'l'Eden

RESUME: CAROLA DEUTSCH/
LA FONCTION DE L'IMAGE
pose une nouvelle lectu
servent de "thème génér
la femme, est présent
moderne. La femme-enfan
femme, apparaissent dan
films pornographiques,
romans populaires. Mais
"peintes à plat" (comme
jugement moral (comme l
montre plutôt en tant q
qui va de soi" sans nie
le lecteur dans une pos
stéréotypes ne lui sont

Une comparaison entre l
similitude du sujet: le
départ du récit. Cepen
çues; ils s'opposent à
est avant tout un piège
pas tomber.

- 36 Cf. Roland Barthes: Mythos heute, in: ib.: Mythen des Alltags, Frankfurt/M. 21970, 85-150, 86.
- 37 Auch die Forschung entgeht dieser Falle nicht. So wird für Morrissette aus Wallas (aus Les Gommès) ein Ödipus (Bruce Morrissette: Clefs pour les Gommès, Nachwort zu A. Robbe-Grillet: Les Gommès, Paris 1962, 269-314, 284). Matthias aus "Le Voyeur" ist für Bernd Dauer ein "sadistischer Sexualmörder" (Bernd Dauer, l.c., 120), für Manfred Naumann immerhin noch mit Sicherheit der Mörder (Manfred Naumann: Prosa in Frankreich. Studien zum Roman im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1978, 245-246).
- 38 Bernd Dauer, l.c., 144.
- 39 Michel Mansuy: L'imagination dans le nouveau roman, in: Nouveau roman: hier, aujourd'hui, l.c., I, 75-92.
- 40 Alain Robbe-Grillet, in: Nouveau Roman: hier: aujourd'hui, I, 97.
- 41 Cf. Alain Robbe-Grillet: Introduction, in: Glissements progressifs du plaisir, Paris 1974, 9-14, 14.
- 42 Cf. Wolfgang Fritz Haug: Kritik der Warenästhetik, Frankfurt/M. 21972, 67-69.
- 43 Adolf-Ernst Meyer: Perversionen, was ist das?, in: Konkret, Sonderheft Sexualität, 1979, 32-34, 32.
- 44 Michael Spencer, l.c., 81.
- 45 Cf. Bernd Dauer, l.c., 115-119.
- 46 Michael Spencer, l.c.
- 47 Alain Robbe-Grillet: Après 'l'Eden et après', l.c.
- 48 Susan Sulaiman, l.c., 57.
- 49 Louis Aragon: Le Paysan de Paris, Paris 1976, 15. Seitenangaben im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 50 Alain Robbe-Grillet: Sur le choix des générateurs (Diskussion), l.c., 166.
- 51 Ib.: Après 'l'Eden et après', l.c.
- 52 Ib.
- 53 Wolfgang Fritz Haug, l.c., 60.
- 54 Alain Robbe-Grillet: Sur le choix des générateurs (Diskussion), l.c., 161.
- 55 Cf. Wolfgang Fritz Haug, l.c., 55-57.
- 56 Alain Robbe-Grillet: Sur le choix des générateurs (Diskussion), l.c., 161.
- 57 Id.: Après 'l'Eden et après', l.c.

RESUME: CAROLA DEUTSCH/LIESELOTTE STEINBRÜGGE, LE DEMONTAGE DE LA BONNE CONSCIENCE. LA FONCTION DE L'IMAGE DE LA FEMME DANS 'PROJET POUR UNE REVOLUTION A NEW YORK' propose une nouvelle lecture de *Projet* sur la base du signifié des mythes modernes qui servent de "thème générateur" à Robbe-Grillet. L'objet mythologique par excellence, la femme, est présentée dans la forme stéréotypée sous laquelle la pense la société moderne. La femme-enfant et la sorcière, deux pôles de la vision masculine de la femme, apparaissent dans leurs formes actuelles, telles qu'on les trouve dans les films pornographiques, policiers, publicitaires, dans les bandes dessinées ou les romans populaires. Mais Robbe-Grillet ne se contente ni de reproduire ces images "peintes à plat" (comme le lui reproche p.e. Susan Suleiman) ni de porter sur eux un jugement moral (comme l'exigent certains critiques comme p.ex. B. Dauer); il les montre plutôt en tant que stéréotypes et leur dérobe ainsi leur naturel et leur "ce qui va de soi" sans nier la fascination qu'ils exercent. Ceci lui permet de mettre le lecteur dans une position de distance, donc de juge, tout en lui montrant que ces stéréotypes ne lui sont pas seulement extérieurs mais qu'ils sont "en lui".

Une comparaison entre *Le paysan de Paris* d'Aragon et *Projet* s'impose à cause de la similitude du sujet: les deux auteurs prennent la mythologie moderne comme point de départ du récit. Cependant, chez Aragon, les mythes sont le contraire des idées reçues; ils s'opposent à une vision stéréotypée du monde. Pour Robbe-Grillet le mythe est avant tout un piège idéologique avec lequel il faut apprendre à jouer pour n'y pas tomber.

(C.D./L.S.)