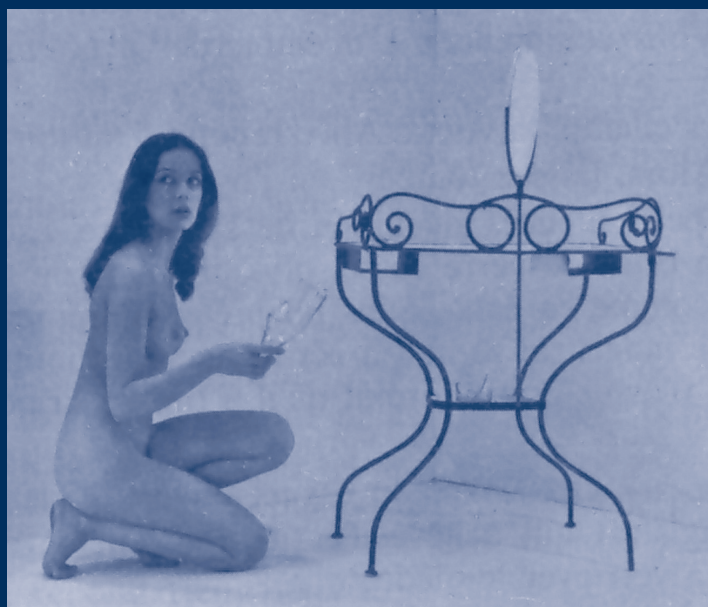


Volker Roloff
Scarlett Winter
Christian von Tschilschke (Hrsg.)

Alain Robbe-Grillet – Szenarien der Schaulust



**STAUFFENBURG
VERLAG**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:

Nachgestellte Filmszene aus Alain Robbe-Grillet: *Glissements progressifs du plaisir* (1974), fotografiert von Catherine Robbe-Grillet (Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, ciné-roman illustré de 56 photographies extraites du film, Paris 1974, 61).

© 2011 · Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH
Postfach 25 25 · D-72015 Tübingen
www.stauffenburg.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Printed in Germany

ISSN 1433-7983
ISBN 978-3-86057-519-2

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Volker Roloff: Robbe-Grillet – intermédialité, autofiction, surréalisme	15
Alain Goulet: Les visions de Robbe-Grillet	23
Jochen Mecke: Das Schicksal der Schaulust: Von der Poetik des Blicks zur Ästhetik der Uneigentlichkeit	39
René Prédal: Le cinéma cliché de Robbe-Grillet face à la critique	61
Scarlett Winter: Alain Robbe-Grillet: Voyeur in Bild und Text	77
Patricia Oster: Schnitte in Raum und Zeit. Zu Robbe-Grillet's Poetik der Montage	87
Uta Felten: Zur Ästhetik der Momentaufnahme bei Proust und Robbe-Grillet	107
François Jost: Le Film-Opéra	115
Christian von Tschilschke: Die Sichtbarkeit des Schweigens. Alain Robbe-Grillet's <i>La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni</i> (1992 / 2009)	123

Ernstpeter Ruhe: Noir sous blanc. La double subversion d'Alain Robbe-Grillet	145
Kerstin Küchler: „Blindfelder“ – Stadtlektüren bei Robbe-Grillet	161
Hans T. Siepe: „Er will doch nur spielen“ – Alain Robbe-Grillet und die <i>Histoire d'O</i>	173
Autorinnen und Autoren	187

Christian von Tschilschke

Die Sichtbarkeit des Schweigens. Alain Robbe-Grillet's *La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni* (1992 / 2009)

1. Das Verschweigen des Schweigens bei Robbe-Grillet

Als erstes Werk aus dem Nachlass Alain Robbe-Grillet's (1922-2008) erschien am 5. Februar 2009, ein Jahr nach seinem Tod, in seinem Hausverlag Les Éditions de Minuit, ein Drehbuch, das er im Oktober 1992, während eines Aufenthalts als *visiting professor* an der Washington University in St. Louis / Missouri, für den italienischen Filmregisseur Michelangelo Antonioni (1912-2007) geschrieben hatte: *La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni*. Antonioni, der 1985 einen Schlaganfall erlitten hatte, infolgedessen halbseitig gelähmt war und zudem sein Sprachvermögen verloren hatte, sollte in diesem Film die Hauptrolle spielen, die Robbe-Grillet ihm regelrecht auf den Leib geschrieben hatte. Antonioni hatte schon zugesagt, das Casting war abgeschlossen, die Finanzierung schien zunächst gesichert, und doch zerschlug sich das Projekt.¹ Übrig geblieben ist das (nahezu) fertige Drehbuch, das von Olivier Corpet, dem Direktor des Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) in Caen herausgegeben wurde, dem Robbe-Grillet sein Archiv vermacht hat.

Mit der Veröffentlichung des nachgelassenen Manuskripts bietet sich jetzt die Gelegenheit, an Robbe-Grillet's Werk die Frage heranzutragen, ob sich in ihm Ansätze zu einer intermedialen Ästhetik des Schweigens finden lassen. Allerdings scheint diese Fragestellung, so neu sie auch sein mag, zunächst nicht wirklich zum Werk Robbe-Grillet's zu passen, das ja zweifellos durchgehend von einer blickorientierten Schreibweise beherrscht wird. Entsprechende Würdigungen durchziehen die umfangreiche Robbe-Grillet-Forschung von der frühen, durch Robbe-Grillet selbst forcierten Inanspruchnahme seines Werks für eine „École du regard“ bis hin zu Scarlett Winters kürzlich erschienener Habilitationsschrift *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick* (2007). Nun soll es im Folgenden keineswegs darum gehen, die Privilegierung des Blicks bei Robbe-Grillet in Frage zu stellen und sein Werk stattdessen unter dem Aspekt des Schweigens gänzlich neu zu perspektivieren. Aber das Drehbuch, das Robbe-Grillet eigens für Antonioni verfasste, gibt Anlass dazu, versuchsweise

¹ Über die Geschichte des Projekts informiert Corpet: 2009.

das Motiv des Schweigens in den Vordergrund zu rücken und insbesondere auch nach seinem Zusammenhang mit dem Blick zu fragen und zwar nicht nur in Bezug auf *La Forteresse*, sondern, davon ausgehend, für das Werk Robbe-Grilletts insgesamt.²

Bei näherer Beschäftigung mit dem Motiv des Schweigens bei Robbe-Grillet und in der ihm gewidmeten Forschung und angesichts der Tatsache, dass dieses Motiv auf den ersten Blick nur eine marginale Rolle zu spielen scheint, sodass man im Grunde von einem ‚Verschweigen des Schweigens‘ sprechen müsste, lässt sich die doppelte, im Folgenden in fünf Schritten zu entfaltende These aufstellen, dass Robbe-Grillet in seinen Werken erstens keine echte, tiefgreifende Sprachproblematik verarbeitet, wie es doch ansonsten für zahlreiche Autoren der Moderne und der Avantgarden charakteristisch ist, und dass diese Abwesenheit der Sprachproblematik zweitens damit zusammenhängt, dass Robbe-Grilletts Poetik genuin intermedial ausgerichtet ist.

Anders als es die übliche Verwendung des Motivs erwarten lässt, indizieren die Stummheit, das Schweigen und die Stille bei Robbe-Grillet, wo immer sie in seinem Werk vorkommen, nicht mehr Abwesenheit, Opazität, flüchtige Referenten, noch sind sie am Ende auf ein unsagbares Jenseits der Sprache angelegt, vielmehr verweisen sie primär auf andere Medien und Sinne, vor allem auf innere und äußere Bilder, aber auch auf akustische Phänomene. Das geschieht zum einen mit Hilfe eines elementaren synästhetischen Chiasmus, bei dem die monomedialen Formeinheiten Reden / Schweigen und Sehen / Blindheit über Kreuz miteinander verbunden werden, und zum anderen durch implizit und explizit markierte Bezugnahmen eines Mediums auf ein anderes, im Fall von *La Forteresse* die der literarischen Form des Drehbuchs auf das fremdmediale System des Films – im Vorgriff auf den intendierten Medienwechsel, die geplante Verfilmung des Drehbuchs.³

Man kann daher sagen: An Robbe-Grilletts Umgang mit dem Schweigen zeigt sich, dass seine intermediale Poetik nicht referentiell ist, auch nicht im Sinne der Beschwörung eines sich entziehenden, abwesenden Referenten, son-

² Die einzige Studie zu Robbe-Grillet, die im Titel den Begriff des Schweigens verwendet, ist die Dissertation von Heather Garret *Nothing to say. Disclosures of Silence in the Narratives of Louis-René Des Forêts, Julien Gracq, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, and Fritz Lang* (2004). Garret untersucht das Verhältnis zwischen Sehen und Wissen in Robbe-Grilletts drittem Roman *Le Voyeur* (1955). Dabei findet sich schon bei Roloff: 1973, 15 im Zusammenhang mit der Konjunktur des Schweigens als künstlerischem Thema die Bemerkung: „Vgl. auch Filmdrehbücher von M. Duras, A. Robbe-Grillet u.a., in denen die Affinität von Filmausdruck, Schweigen und Sprachskepsis besonders deutlich wird [...]“

³ Von einer „Form, die zwei Seiten hat“ sprechen in Bezug auf Reden und Schweigen Luhmann / Fuchs: 1989, 1. Der Begriff ‚Medium‘ wird, auch als Bestandteil von ‚Intermedialität‘, hier und im Folgenden mit Böhme / Matussek: 2008, 100 nicht nur auf technische Medien angewendet, die sich an einzelne Sinne richten und an diese gekoppelt sind, wie etwa Schrift, Buch und Film, sondern auch auf „die menschlichen Sinne als natürliche Medien“, durch welche die Welt überhaupt erst wahrnehmbar wird.

dern relational und damit radikal antimetaphysisch. Das unterscheidet sie zum Beispiel, wie noch genauer zu sehen sein wird, von der Poetik Samuel Becketts. Während sich im zweiten Akt von Becketts *En attendant Godot* (1953) Stummheit und Blindheit in Gestalt von Lucky und Pozzo in ihrer Negativität verdoppeln, sind Stummheit, Stille und Schweigen bei Robbe-Grillet in der Regel mit einer Steigerung des Sehsinns und einer Aufwertung des Bildmediums gekoppelt.

2. Schweigen in historischer und systematischer Perspektive

Das in *La Forteresse* dominierende Motiv des Schweigens ist ästhetisch stark konnotiert und birgt von vornherein ein hohes selbst- und medienreflexives Potenzial. Da es hier noch dazu von einem Ex- und Postavantgardisten wie Robbe-Grillet verwendet wird, scheint es erst recht angebracht, zunächst einen kurzen Blick auf den dadurch unvermeidlich evozierten ästhetischen und poetologischen Kontext zu werfen.⁴

Auch wenn das Schweigen als elementare Form menschlichen Verhaltens ‚schon immer‘ Thema und Gegenstand der Literatur war, besteht doch kein Zweifel, dass es als ein zentrales Problem der ästhetischen Moderne identifiziert werden kann. Spätestens seit Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist das Schweigen zum ständigen Begleitschatten des Sprachinteresses, der Sprachkritik und der Sprachskepsis geworden, die ihrerseits im Banne vielfältiger Bewusstseins-, Wahrnehmungs-, Wirklichkeits- und Subjektkrisen standen und die Literatur des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts entscheidend prägten: von der Romantik und der Dichtung Arthur Rimbauds und Stéphane Mallarmés über Hugo von Hofmannsthals berühmten Chandos-Brief (1902) bis zu den historischen Avantgarden des Dadaismus und Surrealismus und von dort über das absurde Theater zu Maurice Blanchot, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett und anderen.⁵

Für Ihab Hassan ist das Schweigen daher die geeignete Hintergrundmetapher zur Kennzeichnung der Situation, in der sich die literarische Avantgarde um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts befindet: „The point is this: silence develops as the metaphor of a new attitude that literature has chosen to adopt toward itself. This attitude puts to question the peculiar power, the ancient excellence, of literary discourse – and challenges the assumptions of our civilization.“ (Hassan: 1967, 15) Als Metapher für die bis zur Selbstabschaffung gehende Infragestellung der Künste bezeichnet das Schweigen jedoch nicht nur die zentrale Aporie und damit den historischen Endpunkt der Avantgarden,

⁴ Vgl. zur Charakterisierung Robbe-Grillet als „Postavantgardist“ Gelz: 1996.

⁵ Vgl. zum Beispiel die Überblicksdarstellungen von Roloff: 1973, 7-23, Hart Nibbrig: 1981 und Schmitz-Emans: 2002.

sondern gleichzeitig auch den Ausgangspunkt und die Geburtsstunde der ästhetischen Postmoderne. Für die Literatur hat Umberto Eco in seiner *Postille a „Il nome della rosa“* den Punkt, an dem ihr gar nichts anderes mehr übrig bleibt, als in eine ironische Revision der Traditionsbestände umzuschlagen, folgendermaßen charakterisiert: „la distruzione del flusso del discorso, sino al collage alla Bourroughs, sino al silenzio o alla pagina bianca [...].“ (Eco: 1983, 38)

Wie müsste eine der historischen Entwicklung gerecht werdende literarische und filmische Poetik des Schweigens aussehen? Der Entwurf einer literarischen Poetik des Schweigens hätte drei Ebenen zu berücksichtigen, wenn man einmal von den vielfältigen Möglichkeiten der Thematisierung des Schweigens absieht. Die erste Ebene ist die der Diegese, auf der die Figuren miteinander reden oder eben schweigen, wobei es von entscheidender Bedeutung ist, ob das Schweigen freiwillig erfolgt oder durch physische, psychische, politische, religiöse oder sonstige Umstände auferlegt ist. Die zweite Ebene wird durch den Diskurs konstituiert, also die narrative Fokalisierung und die strategische Informationsvergabe. Schweigen kann der Erzähler in zweifacher Hinsicht: einmal in Bezug auf die Figuren und die Umstände der Geschichte, die er erzählt, und dann in Bezug auf sich selbst. Das Schweigen des Erzählers kann im Gegensatz zum Schweigen der Figuren immer nur ein relatives Schweigen sein, ein Zurückhalten von Informationen, andernfalls gäbe es keine Erzählung. Dasselbe gilt für die dritte Ebene, das mediale Substrat der Erzählung, ihre sprachliche Gestalt, die sich dem Schweigen auch immer nur annähern kann. Damit ist zugleich das zentrale Ausdrucksparadox der literarischen Moderne benannt: Schweigen ist immer nur durch Rede zu vermitteln, durch eine „Rhetorik des Schweigens“ (Hart Nibbrig: 1981, 11), wobei sich jeweils die Frage stellt, ob und – wenn ja – wie sich diese Einsicht, etwa in Form der lautlichen und graphischen Ikonisierung von Stille, Schweigen und Verstummens, auch auf die sprachliche Struktur des Textes selbst auswirkt.

Eine filmische Poetik des Schweigens ist insofern im Vorteil, als sie diesem Paradox, der medialen Abhängigkeit von Sprache und Schrift, nicht unterliegt. Auf der diegetischen und der sprachlich-diskursiven Ebene verfügt der Film, jedenfalls der Tonfilm, im Prinzip über dieselben Möglichkeiten wie die Literatur. Darüber hinaus kann er als audiovisuelles Medium Schweigen aber auch absolut darstellen: als Geste des sichtbaren Schweigens und des hörbaren Verstummens. Einem in diesem Sinne bildmächtigen ‚Kino des Schweigens‘ sind beispielsweise die Filmregisseure Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Aki Kaurismäki, Werner Herzog, Andrej Tarkowskij und nicht zuletzt Michelangelo Antonioni zuzurechnen (vgl. Kock: 1994, 327-329). Wie gestaltet sich nun vor diesem Hintergrund das Motiv des Schweigens in Robbe-Grilletes Antonioni gewidmetem, zwischen Literatur und Film stehendem Drehbuch *La Forteresse*?

3. Schweigen in *La Forteresse*

Nachdem die Verwirklichung des Filmprojekts gescheitert war, hatte Robbe-Grillet im Jahr 2002 zumindest die Veröffentlichung des fertigen Drehbuchs von *La Forteresse* ins Auge gefasst. Nur den Schluss, der ihm nicht mehr gefiel, wollte er noch verändern (vgl. Corpet: 2009, 13).⁶ Die Form, in der sich Robbe-Grillet nun aus dem Nachlass publizierter Text präsentiert, entspricht mehr oder weniger den bereits in *Scénarios en rose et noir* (2005b) veröffentlichten Drehbüchern. *La Forteresse* ist also kein *ciné-roman* wie *L'Année dernière à Marienbad* (1961) oder *C'est Gradiva qui vous appelle* (2002), sondern, soweit diese Unterscheidung in Bezug auf Robbe-Grillet's hybrides Werk überhaupt sinnvoll ist, ein pragmatischer, primär auf den Medienwechsel angelegter Text.⁷

Das eigentliche Drehbuch trägt die Überschrift „Continuité dialoguée“ und beschreibt in präsentischem Tempus und chronologischer Folge, was im Film zu sehen und zu hören sein soll. Es umfasst im Druck einundachtzig Seiten und ist in dreiundvierzig durchnummerierte kürzere Abschnitte bzw. Sequenzen unterteilt, die bereits zum Teil exakte Angaben zur filmischen Umsetzung enthalten: Einstellungsgrößen und -übergänge, Kamerapositionen, Bewegungen, Blickrichtungen, Gestaltung von Licht und Ton (Dialoge, Voice-over-Kommentare, Geräusche, Musik) usw. An einigen Stellen verweist Robbe-Grillet darauf, dass die betreffende Szene endgültig erst nach Maßgabe der Verhältnisse am Drehort einzurichten sei. Begleitet wird das Drehbuch von zwei kürzeren, ebenfalls 1992 entstandenen Texten: „Projet“, eine Projektskizze, in der das Filmvorhaben noch *Le Survivant* heißt, richtet sich in ironischem Ton an potentielle Produzenten und bricht nach wenigen Seiten mit den Worten ab: „Si vous voulez connaître la suite de ces troublantes aventures, produisez *Le Survivant* (titre provisoire), un film écrit et réalisé par Alain Robbe-Grillet.“ (Ebd., 23) Der zweite Text, „Synopsis“, sollte der Produktionsgesellschaft Fastever bei der Suche nach Finanzierungsquellen von Nutzen sein.

Aufgrund einer Vielzahl aus seinen anderen Büchern und Filmen bekannten Motiven und Grundstrukturen ist *La Forteresse* unschwer als ein Text Robbe-Grillet's zu identifizieren. Der Schauplatz bzw. die Kulisse, denn Robbe-Grillet

⁶ Im letzten Eintrag von Roger-Michel Allemands Monographie über Robbe-Grillet wird das Projekt in den vorangestellten „Repères biographiques“ noch folgendermaßen erwähnt: „1997. Projet de réalisation de *La Forteresse*, où Jean-Louis Trintignant jouerait le rôle d'un officier dragon blessé à la jambe.“ (Allemant: 1997, 12)

⁷ Wegen der Unterschiede, die sie untereinander aufweisen, und ihrer Ähnlichkeit mit den Drehbüchern ist eine eindeutige formale Definition der von Robbe-Grillet *ciné-roman* genannten Texte nicht möglich. Seit mit *C'est Gradiva qui vous appelle* (2002) der *ciné-roman* dem entsprechenden Film *Gradiva* (F / B 2006) zum ersten Mal vorausging, ist auch das Kriterium der Nachzeitigkeit des literarischen Textes hinfällig geworden. Vgl. Corpet / Lambert: 2005.

versucht jeglichen Realismus zu vermeiden, ist eine gigantische Festungsruine „à la Vauban“ (Robbe-Grillet: 2009, 37), die einsam im Nebel über steilen Meeressklippen thront. Im Inneren besteht sie aus einem Labyrinth aus endlosen Korridoren, dunklen Zimmerfluchten und Geheimgemächern. Bevölkert wird die Festung von einigen wenigen Figuren, darunter einem alten, hochmütigen und autoritären Oberst, „le vieux Marcus“ (ebd., 25), der rechtsseitig gelähmt ist und nicht mehr sprechen kann. Mit herrischen Gesten dirigiert er die junge, hübsche, blonde Krankenschwester Annie, die sich um ihn kümmert und zu der er offensichtlich auch eine intime Beziehung unterhält. Daneben gibt es den Festungskommandanten Jensen, der mit dem obskuren Arzt Umberto – mit seiner dicken Brille, seinem schwarzen Bart und seinem leichten italienischen Akzent erinnert er unweigerlich an Umberto Eco –, in eine Verschwörung verwickelt ist, sowie den sechzigjährigen, bereits pensionierten Major Heinrich, der den alten Oberst Marcus aufsucht, weil er sich von ihm Aufklärung über Vorkommnisse in der gemeinsamen Vergangenheit verspricht, die mit dem Tod von Marcus' Tochter Diane zu tun haben. Heinrich ist es auch, der am Ende überraschend Jensen verhaftet und das Kommando über die Festung übernimmt. Vervollständigt wird das Ensemble durch eine Handvoll sich langweilender Soldaten, die auf den Angriff eines unbekanntes Feindes warten, der zum Schluss auch tatsächlich einzutreffen scheint.

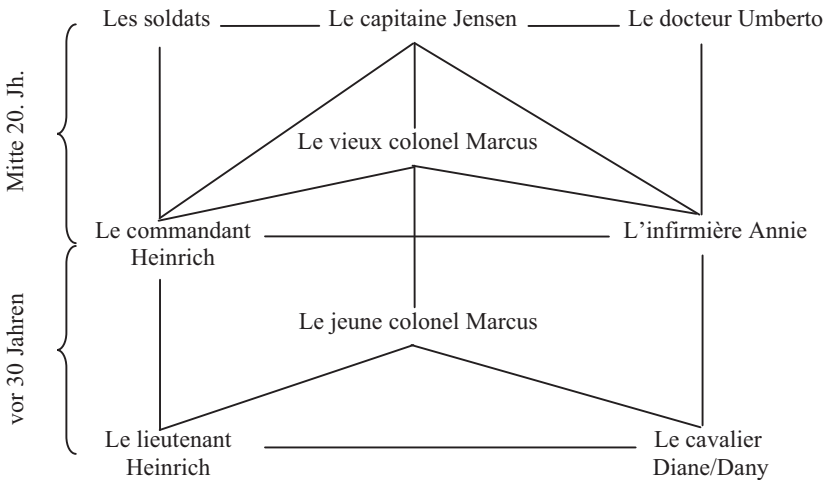


Abb.1: Figurenkonstellation in *La Forteresse*

Dieses Minimalsetting wird nun von Robbe-Grillet in bewährter Manier in ein komplexes Verwirrspiel überführt, in dem die Identität der Figuren, die Zeit- und Realitätsebenen erheblich in Bewegung geraten (vgl. Abbildung). Eine

wichtige Rolle spielen dabei die Rückblenden, die von der Handlungsgegenwart, die nach einem Hinweis zum Schnitt der Uniformen um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts anzusiedeln ist, in eine dreißig Jahre zurückliegende bzw. ins Mythisch-Legendäre entrückte Vergangenheit führen. Diese Rückblenden sind als subjektive Erinnerungen und traumähnliche Visionen markiert und sollen auf Wunsch Robbe-Grilletts im Stil des „romantisme gothique“ (ebd., 45) gehalten sein. Sie enthüllen unter anderem, dass Oberst Marcus wahrscheinlich ein inzestuöses Verhältnis mit seiner Tochter Diane hatte, die ihn in männlicher Uniform und unter dem Namen Dany als Ordonnanz begleitete und ihrerseits eine Liebesbeziehung zu ihrem Ausbilder, dem jungen Leutnant Heinrich, unterhielt. Außerdem werden verschiedene Varianten des dramatischen Vorfalles durchgespielt, die zur Aphasie des Obersten geführt haben. Es stellt sich heraus, dass dessen Sprachverlust mit dem gewaltsamen Tod seiner Tochter zusammenhängt, wobei offen bleibt, ob sie durch die Hand des Feindes oder die ihres eigenen Vaters starb.

Auf der Ebene der Figurenkonstellation wird die Ambiguität dieses Spiels von Robbe-Grillet dadurch gesteigert, dass der junge Leutnant Heinrich dem Festungskommandanten Jensen ähneln und von demselben Schauspieler verkörpert werden soll wie dieser. Die Krankenschwester Annie wiederum ist als Doppelgängerin der verstorbenen Tochter Diane angelegt, und dem jungen Oberst Marcus erscheint ein Gespenst, in dem er sich selbst als alter Mann wiedererkennt. Bewusst in der Schwebelage gehalten wird auch die Frage, ob die Stummheit des Obersten, der äußerlich unverletzt geblieben ist, tatsächlich von einem Trauma herrührt oder nur simuliert ist. Entsprechende Zweifel erhalten immer wieder neue Nahrung, etwa wenn Annie in Marcus' Zimmer dessen Stimme zu vernehmen meint, Doktor Umberto warnt: „Méfiez-vous qu'il n'en retrouve soudain la parole“ (ebd., 86) oder die beunruhigten Soldaten untereinander überlegen: „Peut-être n'est-il pas plus muet que vous et moi.“ (Ebd., 83)⁸

Wie die Übersicht über Handlungselemente und Figuren verdeutlicht, wird das für *La Forteresse* zentrale Motiv des Schweigens im Wesentlichen über die Figur des stummen Obersten Marcus entfaltet. Robbe-Grillet selbst hebt die figurale Bindung dieses Motivs, das er primär als Kehrseite des Sprechens auffasst, in seiner Synopse ausdrücklich hervor: „En fait, le thème de la parole va jouer un rôle prépondérant dans le récit filmique. D'abord quand elle est absente: le silence impressionnant du viel homme.“ (Ebd., 30) Ausgehend von dieser spezifischen Erscheinungsform kann das Schweigen in *La Forteresse* als

⁸ Das auffälligste Beispiel dafür, dass auch der Ton zur Irritation der Zuschauerwahrnehmung beitragen soll, ist der „cri étrange, rauque, déchirant, d'un oiseau tropical“ (Robbe-Grillet: 2009, 33), der immer wieder erklingt (ebd., 35, 47, 54, 71, 81, 108). Als ‚auditive Heterotopie‘ eröffnet er einen imaginären Raum, der in keiner erkennbaren Beziehung zu der auf der Leinwand sichtbaren Welt steht.

Teil eines ästhetischen, eines psychologisch-mythologischen und eines narrativen Dispositivs charakterisiert werden.

Teil eines ästhetischen Dispositivs ist das inszenierte Schweigen insofern, als es im Sinne des eingangs erläuterten synästhetischen Chiasmus' vor allem zu einer Betonung der Blicke und einer Steigerung des Visuellen führt und so das zentrale transmediale Merkmal der Poetik Robbe-Grilletts, die Blickorientierung, unterstreicht. Die faktische Wirkung des Schweigens geht also über die Intention des Autors hinaus, der ihm, wie das Zitat aus der Synopse zeigt, in erster Linie eine reliefgebende Funktion im Hinblick auf die Sprache beimisst. Indem das Schweigen in *La Forteresse* durchgehend auf das Sehen und dieses wiederum auf das Schweigen verweist, gewinnen Drehbuch und Film, der sprachliche und der audiovisuelle Text, wie von selbst eine medienreflexive Dimension. In beiden Fällen unterstreicht das Schweigen *im* Text jeweils auch das Schweigen *des* Textes. Für das Drehbuch gilt dies natürlich nur im metaphorischen Sinn: hinsichtlich der sich ganz auf die Erzeugung des Augenscheins beschränkenden intermedialen Schreibweise. Im Medium der Schrift trägt das Schweigen dazu bei, dass der Leser als Zuschauer imaginiert wird, der sich mit der Außenperspektive begnügen muss und auf Mutmaßungen über das Gesehene angewiesen ist. Für den geplanten Film ist davon auszugehen, dass das reale Schweigen zudem den Bildcharakter und die dominant nicht-sprachliche Kommunikationsform des filmischen Mediums hervortreten lässt.

Das mediale Spannungsverhältnis zwischen Schweigen und Sehen sowie das Bedürfnis des Lesers und potenziellen Zuschauers, den schweigenden Text zum Sprechen zu bringen, werden bereits in der ersten Einstellung des Films eindrucksvoll reflektiert. In dieser Einstellung ist der alte Marcus vor einem großen Spiegel zu sehen. Mit der linken Hand tastet er langsam seine Gesichtszüge ab: „Le regard de Marcus est vif, sévère, passionné. Les traits demeurent immobiles [...]“ (Ebd., 34) Die letzte Einstellung des Films nähert sich nach Art eines Ringschlusses wieder dem Anfang an: „La caméra s'approche de Marcus et le film se termine sur son visage impassible.“ (Ebd., 114) Es ist wohl kein Zufall, dass Robbe-Grillet an beiden Stellen explizit die Ausdruckslosigkeit des Gesichts erwähnt („immobiles“, „impassible“), das sich somit in eine Metonymie des Schweigens verwandelt. In Robbe-Grilletts Filmvorlage, in der generell wenig gesprochen wird und einige Szenen sich gar in völliger Stummheit vollziehen, verleiht das Schweigen nicht nur den Blicken des alten Marcus besonderes Gewicht – „Marcus tourne lentement le visage vers une haute fenêtre (donnant si possible sur la mer)“ (ebd., 35) –, sondern intensiviert umgekehrt auch den Blick der übrigen Figuren und nicht zuletzt den des Lesers / Zuschauers auf Marcus, der es gewohnt ist, sich nur mit optischen Zeichen, mit knappen Gesten und durch seine Mimik, zu verständigen.

Teil eines psychologisch-mythologischen Dispositivs ist das Schweigen insofern, als es in Beziehung zu traumatischen und tabuisierten Ereignissen und

Bewusstseinsinhalten gesetzt wird. Robbe-Grillet bietet eine ganze Reihe derartiger Ereignisse auf, die als psychische Auslöser für das Verstummen des Obersten in Frage kommen: der Inzest des Vaters mit der Tochter, die aktive Beteiligung der Tochter an der Exekution einer ihrer Verehrer unter dem Befehl des Vaters, die ungeklärte Rolle des Vaters beim Tod der Tochter usw. Dass Marcus' Schweigen mit einem Schuldkomplex in Verbindung gebracht werden kann, erhellt aus der Tatsache, dass er von seinem gespenstischen Doppelgänger, gleichsam der unterdrückten Stimme seines Gewissens, mit dem Vorwurf konfrontiert wird: „Père criminel, qu'as-tu fait de mon enfant?“ (Ebd., 104) Eine mythologische Komponente, durch die sich die angedeutete Sündhaftigkeit des Vaters zum Sakrileg steigert, kommt darin zum Tragen, dass Marcus' Tochter den Namen der verführerisch-keuschen Göttin der Jagd trägt: Diane. In der für Robbe-Grillet typischen, spielerisch-ironischen Distanz gegenüber psychologischen und mythologischen Deutungsmustern werden die entsprechenden Bezüge auch in diesem Fall bereits im Text selbst thematisiert, wie das nachfolgende Zitat belegt, das sich auf die (vielleicht erfundene) intime Korrespondenz zwischen der als „sensuelle et perverse“ (ebd., 93) charakterisierten Diane und einer Jugendfreundin bezieht, die dem alten Heinrich zugespielt wurde: „Les confidences rapportés dans la troisième lettre [...] ressemblaient à une naïve provocation mythologique: le corps de Diane était intouchable, un simple regard sur sa féminité vous condamnait aussitôt à mort!“ (Ebd., 93)

Aber auch in diesem Zusammenhang gilt, dass das eigentliche Korrelat des Schweigens nicht das Reden ist, wie es eine psychologische Lesart nahelegen würde, und das des Sehens nicht etwa die Blindheit, wie es bei der mythologischen Anspielung auf die Göttin Diana zunächst zu erwarten wäre, sondern der dem Schweigen synästhetisch über Kreuz zugeordnete Blick.⁹ Denn eine Erklärung oder ein Geständnis des alten Marcus bleiben ja, so sehr sie von Heinrich und mit ihm dem Leser / Zuschauer verlangt werden, bis zum Schluss aus, und auch Marcus' transgressives Verhalten wird eben nicht nach dem antiken Vorbild eines Aktaion oder Teiresias mit dem Verlust der Sehkraft bestraft, sondern geht ganz im Gegenteil mit einer Intensivierung der visuellen Wahrnehmung einher.

So erscheint das Schweigen in *La Forteresse* nachgerade als Bedingung, Anlass und Rahmen für die Umsetzung sadomasochistischer und (soft)pornographischer Szenarien in Wahrnehmungs- und Vorstellungsbilder. Diese Bilder entstammen durchgehend dem bekannten Repertoire erotischer Phantasmen, das sich mit der einen oder anderen Nuance auch in anderen Werken

⁹ Bezeichnenderweise erscheint die Blindheit als ‚Strafe‘ nur an einer einzigen Stelle, in der Synopse, und taucht dann im Drehbuch selbst nicht mehr auf: „[...] une des lettres de Diane ne rapportait-elle pas que la rencontre du double aux regards chargés de reproches provoquait chez son père des crises brèves de cécité, ou plus souvent une perte temporaire de la phonation.“ (Ebd., 30)

Robbe-Grilletts findet, darunter Diane als blutbesudelte „vierge profanée“ (ebd., 94), Dianes von den Schlägen einer Reitpeitsche gezeichneter Körper, die Penetration eines Hirtenmädchens mit einem Maiskolben durch die als junger Soldat verkleidete Diane und die teilweise entblößte, mit einer Injektionspritze traktierte bewusste Krankenschwester Annie.¹⁰ Ein weiteres Indiz für die privilegierte Beziehung zwischen Schweigen, Bild und Affekt ist schließlich der Umstand, dass Marcus seinen Obsessionen in Form von Zeichnungen – und eben nicht sprachlich – Ausdruck verleiht: „Que fait-il?“ Annie: „Il dessine des sabres... et du sang...“ (ebd., 53; siehe auch 55, 76f.).

Teil eines narrativen Dispositivs, und zwar als Metapher für eine bestimmte Art der Informationsvergabe, ist das Schweigen in zweifacher Hinsicht. Zum einen hat es wesentlichen Anteil am Aufbau fiktionaler Spannung, der sich Robbe-Grillet bei aller ironischen Distanz in durchaus konventioneller Manier bedient. In diesem Zusammenhang trägt das Schweigen insbesondere zur Entwicklung der Geheimnisspannung (Was ist geschehen?) bei, die sich um die Gründe für das rätselhafte Verstummen des Obersten Marcus aufbaut. Seine metonymische Entsprechung findet es in der „forteresse muette“ (ebd., 83), wie die Festung von den Soldaten genannt wird, die zu ihrer Bewachung angestellt sind. Parallel dazu kommt es zu einer Zielspannung (Was wird geschehen?) um die zwielichtigen Figuren des Festungskommandanten Jensen und des Doktors Umberto, die im Verdacht der Kollaboration mit dem ‚Feind‘ stehen.

Zum anderen gewinnt das Schweigen auch eine metafiktionale Dimension. Marcus wird als „auguste, sévère, dominateur“ (ebd., 110) und als eine Art heimlicher oberster Regisseur der Ereignisse beschrieben: „On voit alors le vieux Marcus [...] qui contemple la scène d’en haut, souriant avec une satisfaction sarcastique, comme s’il dirigeait lui-même les événements.“ (Ebd., 116) So scheint sich in der Stummheit der gottähnlichen Figur des alten Offiziers die Erklärungsabstinenz und ironische Zurückweisung des Verstehenswollens zu spiegeln, die der Autor Robbe-Grillet seinem Leser / Zuschauer gegenüber an den Tag legt. Die dadurch eröffnete Interpretationsfreiheit lädt zu einem Spiel mit Konjekturen ein, das auch am Ende der Erzählung nicht zum Abschluss kommt. Als der Major Heinrich den alten Oberst zur Rechenschaft zwingen will und ihn fragt, wie seine Tochter gestorben ist – „Il faut, mon colonel, que je vous demande compte de vos actes passés...“ (ebd., 110) –, erhält er nur eine vage Geste als Antwort: „Marcus esquisse un sourire lointain et répète son geste apaisant de la main gauche, qui paraît alors assez vide sens.“ (Ebd., 110) In Marcus’ Reaktion spiegelt sich die ganze fundamentale Uneindeutigkeit und hermeneutische Offenheit nicht-sprachlicher, analoger Kommunikation, wie sie auch das Schweigen als Mitteilungsform auszeichnet.

¹⁰ Vgl. zu Robbe-Grilletts Arsenal erotischer Phantasmen Dümchen: 1994, 135f. und Winter: 2007, 160-162.

4. Warum Antonioni?

Bis zu diesem Punkt der Überlegungen ist die Tatsache ausgeblendet geblieben, dass die Rolle des Obersten Marcus von Michelangelo Antonioni verkörpert werden sollte. Das Wissen darum, dass Antonioni, und zwar der behinderte Antonioni, überhaupt erst der Anlass für die Entstehung des Drehbuchs war und zudem im Film die Hauptrolle spielen sollte, ist nun aber gerade im Hinblick auf das Motiv des Schweigens von entscheidender Bedeutung. Dass dieses Wissen nicht erst von außen an den Text herangetragen werden muss, wird schon in der Beschreibung des Vorspanns deutlich, in dem Antonioni als einziger Schauspieler namentlich erwähnt wird. Die letzte Tafel des *générique* sei, so heißt es, „sans doute celui de Michelangelo Antonioni“ (ebd., 33). Doch auch ohne diesen Hinweis bleiben die Anspielungen im Text verständlich genug. Die Lähmung der rechten Körperhälfte, der rechten Hand und des rechten Beins, die das Gehen erschwert, der Verlust des Sprechvermögens, die Verständigung durch Zeichnungen, der aristokratische Habitus, „son air de majesté, digne d’un empereur romain“ (ebd., 57) – all dies trifft auch auf Antonioni zu. Hinzu kommt, dass Antonioni auch in Wirklichkeit von einer jüngeren Frau, seiner langjährigen Assistentin und zweiten Ehefrau Enrica Fico Antonioni, die er 1986 geheiratet hatte, betreut wurde. Mit ihr verband ihn das gleiche stumme Einverständnis, wie es zwischen Marcus und Annie herrscht: „comme s’il existait entre eux une communication directe par la pensée“ (ebd., 26).¹¹

In der Integration Antonionis in den Kontext der fiktiven Geschichte von *La Forteresse* ist eine Irritation angelegt, die der ‚narrativen Metalepse‘ ähnlich ist, die in vielen Werken Robbe-Grilletts vorkommt.¹² Allerdings ist der illusionsstörende Effekt in diesem Fall womöglich noch größer als bei der auf die Welt der Fiktion beschränkten Metalepse.¹³ Auch wenn Antonioni in *La*

¹¹ Vgl. dazu das Porträt Antonionis, das Wim Wenders (1995) von der gemeinsamen Arbeit an dem Film *Al di là delle nuvole* (F / I / D 1995) übermittelt hat. *La Forteresse* sollte ebenso wie *Al di là delle nuvole* von Stéphane Tchalgadjeff produziert werden. Da sich die Versicherung weigerte, Antonioni als Schauspieler zu versichern, nicht aber als Regisseur, kann man *Al di là delle nuvole* als direkte Fortsetzung des Projekts Tchalgadjeffs betrachten, noch einen Film mit Antonioni zu machen (vgl. Robbe-Grillet: 2005a, 222f.).

¹² Ein markantes Romanbeispiel ist etwa der aus dem Stich „La défaite de Reichenfels“ heraustretende Soldat in *Dans le labyrinthe* (1959), ein markantes Filmbeispiel der per Match-Cut über den Tresen einer Gastwirtschaft in die Rolle des aus dem Gefängnis über den Dachboden flüchtenden Jean Robin und damit in seine eigene Lügengeschichte hineinspringende Boris Varissa in *L’Homme qui ment* (F 1968).

¹³ Das gilt zumindest für Genettes ursprüngliche Definition der Metalepse als logikwidrige Einbeziehung hierarchisch getrennter Erzählebenen in *Figures III* (Genette: 1972, 243-246). In *Metalepse* berücksichtigt Genette dann auch transgressive Phänomene, die das Verhältnis zwischen realer Welt und Fiktion betreffen, etwa die Begegnung mit aus den Medien bekannten Persönlichkeiten im Alltag und umgekehrt (Genette: 2004, 62-64) sowie die (allerdings nicht von Genette selbst) als Cameo-Auftritte bezeichnete Präsenz bekannter

Forteresse nicht sich selbst, sondern eine fiktive Figur verkörpert, gerät doch nicht in Vergessenheit, dass mit ihm – zum ersten Mal bei Robbe-Grillet – eine prominente realhistorische Person einbezogen wird, und noch dazu ein Behinderter, dessen Sprach- und Körperlähmung ‚echt‘ ist. Dieser Eindruck würde noch dadurch verstärkt, dass wir Antonioni im Film tatsächlich sehen könnten, und dieses Wissen führt uns dazu, dass wir uns seinen Anblick schon bei der Lektüre des Drehbuchs intensiv vorstellen. Vor diesem Hintergrund riskiert der Auftritt Antonionis, anstößig zu wirken, weckt er doch den Verdacht, dass sein physisches Handikap instrumentalisiert und zur Schau gestellt wird. Durch die Besetzung der Rolle des Marcus’ mit dem legendären Regisseur macht Robbe-Grillet den Zuschauer jedenfalls in einem unerwarteten und in seinem Werk bisher unbekanntem Sinn zum Voyeur.¹⁴

Was eigentlich im Vordergrund steht, ist jedoch zweifellos die Hommage Robbe-Grilletts an den zehn Jahre älteren Antonioni, mit dem ihn – er nennt ihn in einem Interview „my good friend Michelangelo Antonioni“ (Fragola / Smith: 1995, 25) – eine Freundschaft, aber wohl auch eine Rivalität verband, die bis ins Jahr 1961 zurückreicht, als Antonioni im Anschluss an eine Privatvorführung von *L'Année dernière à Marienbad* (F / I 1961) zum ersten Mal den Wunsch äußerte, mit Robbe-Grillet zusammenzuarbeiten.¹⁵ Dass aus der Zusammenarbeit dann nichts wurde, hängt damit zusammen, dass beide ein Verständnis künstlerischer Autorschaft für sich reklamierten, das die jeweilige Gestaltungshoheit über die Bilder einschloss. Robbe-Grillet war daher nicht bereit, sich mit der sekundären Rolle des Geschichtenlieferanten zufrieden zu geben, auf die ihn Antonioni, anders als zuvor Alain Resnais bei der gemeinsa-

Personen im Film (ebd., 71-73) bis hin zur generellen Realitätshaltigkeit von Fiktionen, die Genette zu der abschließenden Bemerkung veranlasst: „Toute fiction est tissée de métalepses. Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction, et quand elle reconnaît une fiction en son propre univers [...]“ (Ebd., 131) Vgl. zu dieser Problematik und dem damit verbundenen ‚ontologischen Kurzschluss‘ auch das Kapitel ‚Reale Personen im fiktionalen Kontext‘ in Jacoby: 2005, 129-141. Dort heißt es unter anderem: „Während geographische und zeitliche Angaben – und in viel stärkerem Maße noch natürliche und allgegenwärtliche Realitätspartikel – ohne Aufsehen als Teil eines fiktionalen Zusammenhangs akzeptiert werden, führt die Übernahme real-historischer Personen zu einer besonderen Zerkennnisnahme dieser Tatsache [...]“ (Ebd., 130)

¹⁴ Ansatzweise entsteht dieser Effekt jedoch bereits in jenen Filmen Robbe-Grilletts, in denen man diesen selbst und seine Ehefrau als Schauspieler erleben kann. Robbe-Grillet und seine Frau treten in *Trans-Europ-Express* (F / B 1966) und *Glissements progressifs du plaisir* (F 1974) auf. Catherine Robbe-Grillet alleine in *L'Immortelle* (F / I 1963), *L'Homme qui ment* (F 1968) und *L'Éden et après* (F 1971). In Bezug auf die Haltung Catherine Robbe-Grilletts bei der Beerdigung ihres Mannes teilt die Journalistin Ariane Chemin die folgende maliziöse Beobachtung mit: „Elle passe, tout sourire, entre les convives, et interroge. C'était réussi, non? Il est parti juste à temps, il n'était pas en ruine. Elle avait vu Antonioni dans un état, elle n'aurait pas voulu voir Alain comme ça.“ (Chemin: 2009, 62) Vgl. dazu auch den Beitrag von René Prédal im vorliegenden Band.

¹⁵ Vgl. zur Beziehung der beiden Künstler Robbe-Grillet: 1994, 182f., Fragola / Smith: 1995, 25, Robbe-Grillet: 2001, 233, 514, Robbe-Grillet: 2005a, 222-226 und Corpet: 2009.

men Arbeit an *L'Année dernière à Marienbad*, beschränkt sehen wollte: „Je voulais décrire un film. Antonioni voulait que je lui raconte une histoire, sans parler des images ni des sons.“ (Robbe-Grillet: 2001, 514)

Gerade diese Rivalität verdeutlicht jedoch auch, dass sich mit Robbe-Grilletts Hommage an den von ihm bewunderten Filmemacher die Anerkennung und nachträgliche Bestätigung einer poetologischen Verwandtschaft verbindet, die zu Beginn der 1960er Jahre ein Topos der Literaturkritik gewesen ist, der sich in Umberto Eco's kunsttheoretischer Schrift *Opera aperta* ([1962] 2006) ebenso findet wie in Susan Sontags Essaysammlung *Against Interpretation* ([1966] 1979).¹⁶ Deswegen hat Robbe-Grilletts Hommage an Antonioni auch einen für ihn sicherlich nicht ganz unerwünschten Nebeneffekt. Man darf nicht vergessen, dass Robbe-Grillet eine einflussreiche Figur im Pariser Literaturbetrieb, ein sehr bewusster Werkstrategie und als unermüdlicher Botschafter des Nouveau Roman und seiner selbst, als „professeur de moi-même“ (Robbe-Grillet: 2001, 9), in der ganzen Welt unterwegs war und daher möglicherweise dreißig Jahre nach dem epochalen Durchbruch des Nouveau Roman noch einmal an eine historische Konstellation erinnern wollte, die Grundlage für seinen eigenen Weltruhm war.¹⁷ In diesem Sinne evokiert der Verweis auf Antonioni die gemeinsame Teilhabe an dem letzten großen avantgardistischen Projekt unter dem Horizont der ästhetischen Moderne zu Beginn der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Dass diese Hypothese nicht ganz von der Hand zu weisen ist, zeigt schon die Tatsache, dass das ursprüngliche Filmprojekt aus dem Jahr 1992 in die Schlussphase der autobiographischen, ebenfalls Faktualität und Fiktionalität verschränkenden Trilogie *Romanesques* (1984-1994) fällt. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass die für das Jahr 2002 geplante Publikation des Drehbuchs Teil jener letzten, um den achtzigsten Geburtstag einsetzenden Werkphase geworden wäre, in der Robbe-Grillet mit seinem Roman *La Reprise* (2001), der Auswahl programmatischer Äußerungen *Le Voyageur* (2001), der

¹⁶ Eco, dessen Werk Robbe-Grillet gut bekannt war (vgl. Robbe-Grillet: 2001, 480), zieht eine Parallele zwischen Antonionis Film *L'Eclisse* (I / F 1962) und Robbe-Grilletts Roman *Dans le labyrinthe* (1959) im Hinblick auf die sich im Motiv des Labyrinths spiegelnde Identitätsproblematik (Eco: [1962] 2006, 281f.). Sontag meint, dass die von Robbe-Grillet, Barthes und Foucault entwickelte antirhetorische Romanästhetik ihren adäquaten Ausdruck eher im zeitgenössischen Film als in den Werken der Nouveaux Romanciers selbst gefunden habe: „But the novels produced by the *nouveau roman* writers and analyzed by them are in fact not as important or satisfying an illustration of this sensibility as certain films, and, moreover, films by directors, Italian as well as French, who have no connection with this school of new French writers, such as Bresson, Melville, Antonioni, Godard, and Bertolucci (*Before the Revolution*).“ (Sontag: [1966] 1979, 172)

¹⁷ Die verlegerischen und publizistischen Aktivitäten Robbe-Grilletts rund um die Etablierung des Nouveau Roman wurden unter anderem von Allemand: 2002 und Yanoshevsky: 2006 näher untersucht. Vgl. zu den werkstrategischen Schachzügen Robbe-Grilletts im Lichte einer strukturalen Soziologie des literarischen Feldes den Beitrag von Jochen Mecke in diesem Band.

fünfundzwanzigteiligen Radioserie *Préface à une vie d'écrivain* (2005a) und den gesammelten Filmdrehbüchern *Scénarios en rose et noir 1966-1983* (2005b) zu einer selbstbewussten Bilanz seiner Lebensleistung ausholte.¹⁸

Vor allem aber erlaubt es die Einbeziehung der Person Antonionis, das Schweigen nicht nur indirekt zu thematisieren, sondern es gleichzeitig in seiner synästhetischen und intermedialen, auf die visuelle Wahrnehmung und das Bild verweisenden Dimension zu erfassen, die ja schon in der Form der Referenz selbst angelegt ist, der Präsenz des Filmregisseurs Antonioni und seines durch diese Präsenz metonymisch aufgerufenen filmischen Œuvres. Im Hinblick auf den Kern der poetologischen Verwandtschaft zwischen Robbe-Grillet und Antonioni ist es bezeichnend, mit welchen expressiven Worten Robbe-Grillet im Jahr 1992 im Vorwort zum Katalog einer Ausstellung mit Zeichnungen Antonionis das, was ihn an dessen Werk am meisten faszinierte, auf den Punkt brachte: „Le regard. Le silence“ (Robbe-Grillet: 2009, 117) und „Regarder. Faire apparaître. Se taire...“ (ebd., 118). Bei anderer Gelegenheit äußerte sich Robbe-Grillet ganz ähnlich: „Le cinéma d'Antonioni comporte à chaque instant des effets d'étrangeté, dus à ses rapports avec le silence. C'est un cinéma sur l'immobilité et le silence.“ (Robbe-Grillet: 2005a, 232)

Es gibt in der Tat wohl nur wenige Regisseure, deren Filme man derart intensiv mit dem Begriff des Schweigens beziehungsweise einer filmischen Poetik des Schweigens assoziiert wie Antonioni. Das Spektrum der Phänomene, auf die das Attribut des Schweigens im metaphorischen oder auch ganz konkreten Sinn zutrifft, reicht von der offenen, elliptischen Erzählweise und den oft rätselhaft leeren Bildräumen über die nahezu autistischen, beziehungslosen Figuren bis hin zur visuellen Aufwertung der Dingwelt.¹⁹ Es genügt, in diesem Zusammenhang an die letzte Sequenz von *L'Avventura* (I / F 1960) zu erinnern, in der sich die genannten Elemente alle versammelt finden. In dieser fast fünfminütigen Sequenz fällt kein einziges Wort, es ist nur, wie häufig bei Antonioni, ein starkes Blätterrauschen zu hören und zu sehen, dessen Bedeutung sich offensichtlich darin erschöpft, die Bedeutungslosigkeit der Bilder, das Rauschen des aufgezeichneten Realen und damit die genuine Leistung des Mediums Film zu versinnbildlichen. Menschliche Beziehungen werden in dieser Welt des sichtbaren Schweigens allenfalls durch vieldeutige Gesten gestiftet, wie in den allerletzten Einstellungen des Films, in denen Claudia (Monica Vitti) dem auf einer Bank sitzenden Sandro (Gabriele Ferzetti) unerwartet mit der Hand über den Hinterkopf streicht.²⁰

¹⁸ Vgl. zum bilanzierenden Charakter dieser vierten und letzten Werkphase Robbe-Grillet's Nonnenmacher: 2009, 755.

¹⁹ Vgl. zu diesen Elementen der Filmästhetik Antonionis unter anderem Kock: 1994, darin vor allem das Kapitel „Stille und Stillstände“, 326-332, und Ochsner: 2008, die beide auch auf die Nähe dieser Verfahren zum französischen Nouveau Roman hinweisen.

²⁰ Für Kiefer: 1999, 39 evoziert Antonioni mit dieser Geste den berühmten letzten Eintrag Cesare Pavese's in sein Tagebuch *Il mestiere di vivere* vom 18. August 1950, einen Tag vor

Nimmt man noch den bizarren Umstand hinzu, dass sich die Haupteigenschaft von Antonionis künstlerischem Werk in seiner physischen Behinderung materialisiert zu haben schien, nachdem Antonioni schon vor seinem Schlaganfall als „remarquablement silencieux“ (Robbe-Grillet: 2001, 232) galt, so musste nun vollends der Eindruck entstehen, als ob nicht der Autor das Werk, sondern das Werk den Autor nach seinem Bild geformt habe.

5. Schweigen in anderen Werken Robbe-Grilletts

Die Beobachtung, dass das Schweigen in *La Forteresse* indirekt und von Anfang an in einer intermedialen Konstellation thematisiert wird – in synästhetisch-chiastischer Synthese mit dem Blick, durch die leibliche Präsenz des sprachgelähmten und als Filmregisseur für ein Kino des Schweigens stehenden Michelangelo Antonioni, als Motiv im Rahmen eines auf Medienwechsel angelegten Drehbuchs –, wirft die Frage nach der Bedeutung und dem Stellenwert des Schweigens im übrigen Werk Robbe-Grilletts auf.

Es liegt nahe, in diesem Zusammenhang zunächst Robbe-Grilletts poetologische Schriften zu Rate zu ziehen. In seiner berühmten manifestartigen Essayammlung *Pour un nouveau roman* (1961) spielt das Schweigen keine wesentliche Rolle. Der Grund dafür liegt zweifellos darin, dass das Sprachproblem, auf das die Rede vom Schweigen, die ‚Rhetorik des Schweigens‘, im Kontext der ästhetischen Moderne und der Avantgarden üblicherweise reagiert, sich für Robbe-Grillet gar nicht erst mit derselben Radikalität und Dramatik wie bei anderen Künstlern stellt, denn es ist für ihn in einem bestimmten Sinn von vornherein gelöst: „il y a toujours et d’abord le regard“ (Robbe-Grillet: 1961, 116). Der sprachimmanente Ausweg aus der Sprachkrise, den Robbe-Grillet von Anfang an propagiert und praktiziert, ist die im Blick fundierte, wahrnehmungsorientierte, objektzentrierte Schreibweise. Flankiert wird diese Lösung von einer sprachtranszendenten Alternative, die in der medialen Entgrenzung des Werks durch die gleichwertige Einbeziehung der Bildmedien Fotografie, Film und Malerei in die künstlerische Praxis besteht. Natürlich gibt es auch bei Robbe-Grillet Sprachkritik, zum Beispiel die berühmte Zurückweisung des „mot à caractère viscéral, analogique ou incantatoire“ (ebd., 23), der etwa das Lob des Werks von Raymond Roussel gegenübersteht: „signes qui refusent de signifier“ (ebd., 76). Immer handelt es sich jedoch um Kritik an bestimmten Formen der literarischen Sprachverwendung und vor allem des *récit*, nie um eine fundamentale, radikal-skeptische Infragestellung der Sprache oder der Literatur an sich.

seinem Selbstmord: „Non parole. Un gesto.“ (Pavese: 1968, 362) Antonioni war mit dem Werk Paveses eng vertraut, beruhte doch bereits sein Film *Le Amiche* (I 1955) auf einer Vorlage Paveses, dem Roman *Tra donne sole* (1949).

Warum bei Robbe-Grillet in diesem Zusammenhang nicht der Begriff des Schweigens fällt, warum also das Schweigen weitgehend verschwiegen wird, liegt auf der Hand. Die Rede vom Schweigen ist für ihn Teil der von ihm abgelehnten anthropozentrischen und zugleich metaphysischen Weltsicht, die er als „pensée tragique“ (ebd., 55) bezeichnet und von der er auch noch Sartres Auffassung des Ekels und Camus' Vorstellung des Absurden beherrscht sieht. In Abgrenzung zu diesen beiden Autoren wägt Robbe-Grillet nun in dem zentralen Aufsatz „Nature, humanisme, tragédie“ (1958) die Symbolik des Sehens, Hörens und Tastens gegeneinander ab und entwirft damit nebenbei eine kleine vergleichende Medientheorie der Sinne, aus der als privilegierter Sinn der Blick hervorgeht.

In Bezug auf Sartres Roman *La Nausée* (1938) stellt Robbe-Grillet vor allem die Privilegierung des Tastsinns heraus: „Il est significatif que les trois premières perceptions enregistrées au début du livre passent toutes par le sens du toucher, non par le regard.“ (Ebd., 58) Und in Vorbereitung einer Antwort auf Camus leistet er eine Explikation der Einsamkeit, die sich wiederum an der Leitdifferenz von Sprechen und Schweigen orientiert:

J'appelle. Personne ne me répond. Au lieu de conclure qu'il n'y a personne – ce qui pourrait être un constat pur et simple, daté, localisé, dans l'espace et le temps –, je décide d'agir comme s'il y avait quelqu'un, mais qui, pour une raison ou pour une autre, ne répondrait pas. Le silence qui suit mon appel n'est plus, dès lors, un *vrai* silence; il se trouve chargé d'un contenu, d'une profondeur, d'une âme – qui me renvoie aussitôt à la mienne. (Ebd., 54)

Wenn Robbe-Grillet stattdessen bemerkt: „L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard“ (ebd., 53), dann liest sich das wie eine medienanthropologische Umkodierung von Camus' berühmter Definition des Absurden, derzufolge der Mensch fragt und die Welt vernunftwidrig schweigt. Robbe-Grillet setzt das Sehen an die Stelle des metaphysisch vorbelasteten Schweigens. Das Schweigen wird nur noch als physisches beziehungsweise physikalisches Phänomen zugelassen, wie das soeben angeführte Zitat belegt: „ce qui pourrait être un constat pur et simple, daté, localisé, dans l'espace et le temps [...], un *vrai* silence“ (ebd., 54). Wie die Auseinandersetzung mit Sartre und Camus zeigt, ist Robbe-Grillet in der Theorie ein Materialist, kein Metaphysiker des Schweigens. Nicht von ungefähr lautet einer der Schlüsselbegriffe in *Pour un nouveau roman* „évidence“, und genau dieser Begriff ist es auch, der in Robbe-Grillet's Charakteristik des filmischen Werks Antonionis als „Cinéma de l'évidence dévoilée“ (Robbe-Grillet: 2009, 118) wiederkehrt.

Wie steht es demgegenüber mit dem Schweigen in Robbe-Grillet's literarischer Praxis? Hier bietet es sich an, aus dem Frühwerk den Roman *La Jalousie* (1957) exemplarisch herauszugreifen. In *La Jalousie* lassen sich ohne größere Schwierigkeit fünf verschiedene Formen des Schweigens unterscheiden. Auf der diegetischen Ebene dient die Erwähnung von Schweigen und Stille erstens dazu, die Lautlosigkeit bestimmter Erscheinungen zu unter-

streichen und ganz allgemein optische und akustische Eindrücke ins Bewusstsein zu heben, wie zum Beispiel das Scharren des Tausendfüßlers: „Dans le silence, par instant, se laisse entendre, le grésillement caractéristique, émis probablement à l'aide des appendices bucaux.“ (Robbe-Grillet: 1957, 165) Zweitens herrscht Schweigen aber auch zwischen den Figuren. Es gibt kaum Dialoge, wodurch eine Atmosphäre der Sprachlosigkeit, nicht zuletzt einer Sprachlosigkeit zwischen Mann und Frau, entsteht, die ihrerseits an die Filme Antonionis erinnert: „A... est immobile, assise bien droite au fond de son fauteuil. Elle regarde vers la vallée devant eux. Elle se tait. Franck, invisible sur la gauche, se tait également, ou bien se parle à voix très basse.“ (Ebd., 49) Die mehrfach erwähnte Ausdruckslosigkeit der Gesichter ist drittens das diegetische Äquivalent für die konsequente Ausblendung der Innensicht durch den Erzähler: „Le visage de Franck, presque à contrejour, ne livre pas la moindre expression.“ (Ebd., 27) Dabei erstreckt sich viertens, und das war das seinerzeit am meisten Befremdende an Robbe-Grillet's Erzählweise, die externe Fokalisierung auch auf den Erzähler selbst, wodurch sich, kombiniert mit der internen Okularisierung, der als ‚Camera Eye‘ bekannte Effekt einstellt, die medienspezifische Subjekt-Objekt-Beziehung, die der filmischen Wahrnehmung zugrunde liegt (vgl. Tschiltschke: 2000, 212-216).²¹ Fünftens schließlich ist das Schweigen mit einer psychologisch-affektiven Dimension verknüpft, der ohnmächtigen Eifersucht des Erzählers, die ihrerseits nicht ohne Auswirkungen auf dessen Wahrnehmungs- und Imaginationsvermögen bleibt beziehungsweise überhaupt nur daraus erschlossen werden kann. Man sieht also schon an diesem frühen, genuin literarischen Text Robbe-Grillet's, dass das Schweigen, unabhängig davon, welchen seiner vielfältigen Aspekte man herausgreift, immer schon Teil einer optisch-visuellen Erzählordnung und einer synästhetisch-intermedialen Konstellation ist.²²

²¹ Der Begriff ‚interne Okularisierung‘ wird hier im Anschluss an Jost: 1987, 95-97 verwendet. Er bezeichnet die Steuerung der optischen Wahrnehmung innerhalb einer Erzählung durch die genaue Lokalisierbarkeit des Schpunkts (des Erzählers, einer Figur) aufgrund expliziter oder impliziter Angaben im Text.

²² Das gilt in dieser allgemeinen Form im Prinzip für das gesamte Werk Robbe-Grillet's, auch wenn das Motiv des Schweigens nicht durchgehend so prägnant ausgeprägt ist. So spielt es etwa in der zweiten, als Beitrag zum Nouveau Nouveau Roman in die Literaturgeschichte eingegangenen Werkphase, in der Robbe-Grillet darauf verzichtet, ein wahrnehmendes Bewusstsein anzusetzen, keine nennenswerte Rolle. Was Robbe-Grillet's Arbeit für den Film betrifft, so kann man noch am ehesten in Bezug auf *L'Année dernière à Marienbad* (F / I 1961) von inszeniertem Schweigen sprechen. Robbe-Grillet's eigene Filme sind zwar in der Regel dialogarm, beruhen aber viel zu sehr auf einer experimentellen Bild- und Tonmontage, als dass man sie ohne Weiteres dem erwähnten ‚Kino des Schweigens‘ zuschlagen könnte. Dabei hegt Robbe-Grillet grundsätzlich eine Vorliebe für den Stummfilm: „I think that in my unconscious there exists language, but also many other elements – in particular, images without words. Consequently, silent film, in the final analysis, is more interesting for me, since sound film has been taken over by dialogue.“ (Fragola / Smith: 1995, 148)

Dadurch unterscheidet sich die Funktion des Schweigens bei Robbe-Grillet sehr deutlich von der Rolle, die es etwa bei Nathalie Sarraute (1900-1999) oder Samuel Beckett (1906-1989) spielt, um nur zwei herausragende Vertreter einer modernen Poetik des Schweigens anzuführen, deren Werk sich auch Robbe-Grillet eng verbunden fühlte. Sowohl Sarraute als auch Beckett arbeiten sich zeitlebens auf je eigene Weise an der Unzulänglichkeit der Sprache ab – auf der Suche nach einem Jenseits der Wortsprache, das sie in der Vorsprachlichkeit, in der Vielfalt der inneren Stimmen, im indifferenten Rauschen endloser Redeströme oder im Verstummen finden, das sie noch ikonisch im Text zu vergegenwärtigen suchen, etwa durch Ellipsen, Redeabbrüche und Leerzeilen oder die Reduktion der Sprache auf ihr Lautmaterial. Doch auch wenn sie, wie Nathalie Sarraute mit ihrem Hörspiel *Le Silence* (1964) oder Samuel Beckett mit seinen Arbeiten für Radio, Film und Fernsehen, durchaus den Weg über andere Medien wählen, um Wort und Schrift hinter sich zu lassen, bildet das Bewusstsein, dem Medium Sprache ausgeliefert zu sein, selbst noch im stillen Triumph seiner Überwindung wie in den Bildern und Tönen von Becketts Fernsehstück *Nacht und Träume* (D 1983), den stets erhalten bleibenden ästhetischen Hintergrund ihrer Anstrengungen.²³

Das ist in der intermedialen, Schweigen und Sehen vielfältig verknüpfenden Poetik Robbe-Grilletts anders, die sich in dieser Hinsicht wesentlich undramatischer – untragischer, unheroischer – darstellt. Am Ende manifestiert sich der prinzipielle Unterschied etwa zwischen Becketts und Robbe-Grilletts künstlerischen Auffassungen noch in einem auf den ersten Blick so unscheinbaren Detail wie der Verwendung des bestimmten oder unbestimmten Artikels. Während Beckett in seinem Roman *L'Innommable* (1953) sehnsüchtig das echte, absolute, endgültige, erlösende Schweigen, „le vrai silence“ (Beckett: 1953, 178), als utopisches Ziel jenseits aller Wahrnehmung umkreist, das letztlich „nur im Tod möglich“ (Becker: 2002, 122) ist, bleibt „un vrai silence“ (Robbe-Grillet: 1961, 54) in Robbe-Grilletts Aufsatz von 1958 bei aller Emphase ein strikt diesseitiger Wahrnehmungsmodus.

6. Schweigen als integratives Moment im Werk Robbe-Grilletts

Damit ist auch schon ein erstes Fazit formuliert, das zu Robbe-Grilletts Drehbuch für Antonioni zurückführt. Die posthume Veröffentlichung von *La Forteresse* lenkt die Aufmerksamkeit nachdrücklich auf das bisher kaum eigens gewürdigte Motiv des Schweigens im Werk Robbe-Grilletts, das sich zwar, wie zu erwarten, als dem Blick nachgeordnet, aber dennoch oder gerade deswegen

²³ Vgl. ausführlicher zu dieser ebenso vielschichtigen wie umfangreichen Thematik bei Beckett Becker: 2002, bei Sarraute Roloff: 2008 und in Beckett und Sarraute vergleichender Perspektive O'Beirne: 2005.

als integratives Moment seiner Poetik erweist. So hat sich gezeigt, dass das, was über dieses zu Beginn der 1990er Jahre entstandene Drehbuch hinsichtlich des Schweigens als Teil eines ästhetischen, eines psychologisch-mythologischen und eines narrativen Dispositivs gesagt werden kann, bereits weitgehend in den frühen poetologischen und literarischen Texten Robbe-Grilletts aus den späten 1950er und frühen 1960er Jahren angelegt ist. Mit der spektakulären Einbeziehung der realen Person Michelangelo Antonionis in den geplanten Film unterstreicht Robbe-Grillet nachträglich diese mehr als dreißigjährige Konstanz.

Werkpolitisch ist die Hommage an Antonioni von einiger Bedeutung. Robbe-Grillet rückt damit – unter anderem – noch einmal die entscheidende ästhetische Weichenstellung in den Vordergrund, die er mit und in seinem Werk vorgenommen hat und die ihn von anderen Autoren, wie etwa Nathalie Sarraute oder Samuel Beckett, unterscheidet: die konsequente Umstellung der monomedialen Korrelation Reden / Schweigen auf die bimediale Korrelation Schweigen / Sehen beziehungsweise auf ein Schweigen zwischen Reden und Sehen. Im Fall von *La Forteresse* entfaltet sich diese intermediale Dimension, wie im Detail verdeutlicht wurde, im Wesentlichen durch die synästhetisch-chiastische Verknüpfung der Sinne, die Bezüge des Drehbuchtextes auf das System des Films im Allgemeinen und das Kino Antonionis im Besonderen sowie den imaginierten Medienwechsel, den in der Vorstellung vorweggenommenen Anblick des möglichen Films.

Mit der Einführung der intermedialen Dimension bewältigt Robbe-Grillet auf seine Weise die Sprachproblematik der Moderne und ihrer Avantgarden. Denn in welchen medialen und narrativen Kontexten auch immer das Schweigen, die Abwesenheit von Sprache, vorkommt, wird dadurch doch jedes Mal auf eine andere, aber gleichwertige visuelle, bildhafte, an den Sehsinn appellierende Form der Kommunikation verwiesen. So kann man bei Robbe-Grillet vielleicht nicht gleich von einer intermedialen Ästhetik des Schweigens sprechen, wohl aber mit guten Gründen vom Schweigen als dem integrativen Moment einer neuen intermedialen Ästhetik.

Literaturverzeichnis

- Allemand, Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris 1997.
- Allemand, Roger-Michel, „Robbe-Grillet à Minuit: *editing* et lancement du Nouveau Roman (1955-1963)“, in: *Travaux de littérature* 15 (2002), S. 319-348.
- Becker, Claudia, „Das Schweigen bei Beckett oder Becketts ‚letzte Worte‘“, in: Röttgers, Kurt / Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), *Schweigen und Geheimnis. Philosophisch-literarische Reflexionen 4*, Essen 2002, S. 120-135.
- Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris 1953.

- Böhme, Hartmut / Peter Matussek, „Die Natur der Medien und die Medien der Natur“, in: Munker, Stefan / Alexander Roesler (Hrsg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a.M. 2008, S. 91-111.
- Chemin, Ariane, *Fleurs et couronnes*, Paris 2009.
- Corpet, Olivier, „Note d'édition“, in: Robbe-Grillet, Alain, *La forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni*, édition établie par Olivier Corpet, Paris 2009, S. 7-13.
- Corpet, Olivier / Emmanuelle Lambert, „Présentation“, in: Robbe-Grillet, Alain, *Scénarios en rose et noir 1966-1983*, textes et photos réunis et présentés par Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert, Paris 2005, S. 9-16.
- Dümchen, Sybil, *Das Gesamtkunstwerk als Auflösung der Einzelkünste: zur subversiven Ästhetik Alain Robbe-Grillet's*, Marburg 1994.
- Eco, Umberto, *Postille a „Il nome della rosa“*, Milano 1983.
- Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano [1962] 2006.
- Fragola, Anthony N. / Roch C. Smith (Hrsg.), *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Carbondale 1995.
- Garret, Heather J., *Nothing to Say. Disclosures of Silence in the Narratives of Louis-René Des Forêts, Julien Gracq, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, and Fritz Lang*, Dissertation Vanderbilt University, Nashville, TN 2004.
- Gelz, Andreas, *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 1996.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris 1972.
- Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004.
- Hart Nibbrig, Christiaan L., *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt a.M. 1981.
- Hassan, Ihab, *The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Beckett*, New York 1967.
- Jacoby, Nathalie, *Mögliche Leben. Zur formalen Integration von fiktiven und faktischen Elementen in der Literatur am Beispiel der zeitgenössischen fiktionalen Biographie*, Bern u.a. 2005.
- Jost, François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon: PUL, 1987.
- Kiefer, Bernd, „Michelangelo Antonioni“, in: Koebner, Thomas (Hrsg.), *Filmregister. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Stuttgart 1999, S. 35-42.
- Kock, Bernhard, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt. Eine phänomenologische Studie*, München 1994.
- Luhmann, Niklas / Peter Fuchs, „Vorwort“, in: Luhmann, Niklas / Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt a.M. 1989, S. If.
- Nonnenmacher, Kai, „Alain Robbe-Grillet“, *„La reprise“*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Kindlers Literatur-Lexikon*, Bd. 13, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart / Weimar 2009, S. 754f.
- O'Beirne, Emer, „Dying for Silence. Language and its Absence in the late Work of Nathalie Sarraute and Samuel Beckett“, in: *Forum of Modern Language Studies* Vol. 41, No. 4 (2005), S. 396-406.
- Ochsner, Beate, „Michelangelo Antonionis *L'Avventura* (Italien 1960) oder: Das Verschwinden des Verschwindens im Zeit-Raum der Bilder“, in: Paech, Joachim / Jens Schröter (Hrsg.), *Intermedialität – Analog / Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 399-412.

- Pavese, Cesare, *Il mestiere di vivere. (Diario 1935-1959)*, Torino 1968.
- Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, Paris 1957.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris 1961.
- Robbe-Grillet, Alain, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris 1994.
- Robbe-Grillet, Alain, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, choisis et présentés par Olivier Corpet avec la collaboration d'Emmanuelle Lambert, Paris 2001.
- Robbe-Grillet, Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris 2005a.
- Robbe-Grillet, Alain, *Scénarios en rose et noir 1966-1983*, textes et photos réunis et présentés par Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert, Paris 2005b.
- Robbe-Grillet, Alain, *La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni*, édition établie par Olivier Corpet, Paris 2009.
- Roloff, Volker, *Reden und Schweigen. Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*, München 1973.
- Roloff, Volker, „Schweigen und innere Stimmen. Zur Theatralität der *sous-conversation* bei Nathalie Sarraute“, in: Reschka, Kathrina (Hrsg.), „*Stille : Stimme*“. *Zum Moment des Schweigens aus der Sicht romanistischer Sprach-, Literatur- und MedienwissenschaftlerInnen. Festschrift für Renate Kroll*, Siegen 2008, S. 229-249.
- Schmitz-Emans, Monika, „Zur Einleitung. Die Umrahmung des Schweigens als Projekt der Moderne“, in: Röttgers, Kurt / Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), *Schweigen und Geheimnis. Philosophisch-literarische Reflexionen 4*, Essen 2002, S. 7-16.
- Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, eleventh printing, New York [1966] 1979.
- Tschilschke, Christian von, *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen 2000.
- Wenders, Wim, *Die Zeit mit Antonioni. Chronik eines Films*, Frankfurt a.M. 1995.
- Winter, Scarlett, *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*, Heidelberg 2007.
- Yanoshevsky, Galia, *Les Discours du nouveau roman. Essais, entretiens, débats*, Paris 2006.