

Ulrike Schneider

Zweifacher Blick: Die ‚nouveaux romanciers‘ in Berlin (mit einem Fokus auf Michel Butor)

Ein Blick auf „Berliner Weltliteraturen“ und die internationalen literarischen Beziehungen in den 1960er Jahren kommt ohne einen Beitrag zum Nouveau Roman nicht aus, bildete diese Tendenz des französischen Romans doch seit Ende der 50er Jahre gewissermaßen die ‚Speerspitze‘ einer Erneuerung des europäischen Romans und wird gern – auch wenn sich die Protagonisten dieser Tendenz teils dagegen wehrten – als ‚Avantgarde‘ bezeichnet, am Übergang von der klassischen Moderne zur Postmoderne. Das Etikett „Nouveau Roman“ geht zurück auf eine Kritik des Journalisten Émile Henriot, der damit im Jahre 1957 in einer Rezension zu Alain Robbe-Grillet's Roman *La Jalousie* und Nathalie Sarrautes *Tropismes* beide Werke zunächst abwertend beurteilte;¹ in der Folge wurde dieser zunächst also – wie so oft im Falle von Bezeichnungen neuer Ausprägungen in Kunst und Literatur – pejorative Ausdruck aufgegriffen als Bezeichnung nicht nur einer Tendenz, sondern einer Gruppe von Autor:innen, unabhängig von deren Bewertung. Die Zuordnung von Autor:innen zu den *nouveaux romanciers* variiert und ist bis heute teils umstritten. Zum engen Kreis gehörten aber von Beginn an Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute und Claude Simon, die alle in den 1960er Jahren auch nach Berlin kamen. Ebenfalls von Beginn an haben alle Autor:innen immer wieder betont, dass sie keine ‚Schule‘, keine ‚Bewegung‘ bildeten, und das literarische Schaffen aller Autor:innen, die man gemeinhin mit dem Nouveau Roman verbindet, ist in der Tat außerordentlich heterogen.

Bei allen Unterschieden in Zielsetzung und Verfahren waren sich die Autor:innen doch einig in ihrer anti-traditionalistischen Wendung, die sich ebenso gegen das für nunmehr überholt erachtete realistische Erzählen des 19. Jahrhunderts wie gegen das Konzept einer *littérature engagée* wandte, das in Frankreich prominent mit dem Namen Jean-Paul Sartre verbunden war. Sie suchten nach radikal neuen, der veränderten Wirklichkeitserfahrung und genauer dem gestörten Verhältnis zwischen Mensch und Welt angemessenen Erzählformen – und gingen dabei dann im Einzelnen freilich recht unterschiedliche Wege. Verdächtig erschien ihnen allen die literarische Tradition, insoweit sie – mit den Worten Alain Robbe-Grillet's – für die „sakrosankten Regeln des Wahrscheinlichen, der kausalen Chronologie, der einzig möglichen Bedeutung und der Widerspruchslosigkeit“ stand.² Kritisiert wurden an einer solchen illusionistischen

1 Émile Henriot: „Le nouveau roman“, in: Le Monde (22.05.1957).

2 „[...] les règles sacro-saintes du vraisemblable, de la chronologie causale, du sens unique et de la non-contradiction“. Alain Robbe-Grillet: *Le droit au jeu et à la volupté* (1974), in: ders.: *Le voyageur*.

Romantradition vor allem die Konzeption der Figuren als in sich stimmige, psychologisch motivierte, feste Größen sowie der Entwurf einer stabilen, kohärenten und ebenso eindeutig wie vollständig dechiffrierbaren Welt. Eine weitere Gemeinsamkeit ist in einer extremen Reduzierung der narrativen Vermittlungsinstanz zu sehen, was auch mit dem Stichwort der ‚Entpersönlichung‘ (*impersonnalité*) verbunden wurde. War das Erzählen ‚pour faire croire‘ suspekt geworden, so ging damit in der ersten Phase – der Phase des sogenannten ‚klassischen‘ Nouveau Roman – allerdings noch keine grundsätzliche Absage an Plotstrukturen oder jegliche mimetische Qualität einher.³

So wenig wie es beim Nouveau Roman um eine ‚Gruppe‘ oder eine klar umrissene ‚Bewegung‘ ging, so wenig gab es auch ein gemeinsames Manifest. Stattdessen entwickelten die *nouveaux romanciers* jeweils ihre Überlegungen über eine von ihnen allen für notwendig erachtete Erneuerung des Romans in theoretischen Essays, die nicht nur einzeln erschienen, sondern auch in diversen wirkmächtigen Sammlungen zusammengestellt wurden, darunter vor allem Nathalie Sarrautes Essayband *L'ère du soupçon. Essais sur le roman* (1956), Michel Butors *Essais sur le roman*, zusammengestellt in den Bänden *Répertoires I* und *II* (1960/1964), sowie Alain Robbe-Grillet Band *Pour un nouveau roman* (1963). In diesen Essays wurde, mit je eigener Stoßrichtung, ebenso die jeweilige Poetik entfaltet wie auch eine teils differenzierte Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition sowie eine Distanzierung gegenüber der etablierten Literaturkritik in Frankreich vorgenommen.

Was im Rückblick wie ein geballter Aufbruch in eine neue Ära des Romanschreibens wirkt, ist nicht zuletzt aber auch das Ergebnis einer verlegerischen Strategie, konkret von Jérôme Lindon, dem langjährigen Verleger der Éditions de Minuit. Die Éditions de Minuit, 1941 unter deutscher Besatzung gegründet, waren in den 1950er Jahren noch ein kleiner Verlag, dessen erster verlegerischer Coup die Publikation von Samuel Beckett (ab 1951) darstellte.⁴ Lindon gelang es, unter dem Dach seines Verlags die genannten und weitere *nouveaux romanciers* zu vereinen, was auch zu der Bezeichnung

Textes, causeries et entretiens (1947–2001), ausgewählt und präsentiert von Olivier Corpet, unter Mitarbeit von Emmanuelle Lambert, Paris 2001, 137–147, hier: 147. Übersetzungen ins Deutsche stammen, so nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

³ Dies geschah erst in den späteren 60er und 70er Jahren, in der Phase des sogenannten Nouveau nouveau roman. – Zur Geschichte des Nouveau Roman siehe Roger-Michel Allemand (Hrsg.): *Le „Nouveau roman“ en questions*, 5 Bde., Paris 1992–2005. – Zu den bis Anfang der 60er Jahre veröffentlichten Texten gehörten maßgeblich folgende: Nathalie Sarraute: *Martereau* (1953), *Portrait d'un inconnu* (1956), *Tropismes* (1957; Erstveröffentlichung bereits 1939), *Le Planétarium* (1959), *Les Fruits d'or* (1963); Alain Robbe-Grillet: *Les gommes* (1953), *Le voyeur* (1955), *La jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959); Michel Butor: *Passages de Milan* (1954), *L'emploi du temps* (1956), *La modification* (1957), *Degrés* (1960); Claude Simon: *Le Tricheur* (1946), *La Corde raide* (1947), *Le Vent* (1957), *L'Herbe* (1958), *La route des Flandres* (1960), *Le Palace* (1962).

⁴ Zur Geschichte des Verlags siehe Anne Simonin: *Les Éditions de Minuit. 1942–1955. Le devoir d'insoumission*, Paris 1994.

„école de Minuit“ führte. Alain Robbe-Grillet's Romane wurden von Beginn an bei Minuit publiziert, wo er auch als Cheflektor arbeitete und maßgeblichen Anteil an der Verlagsstrategie hatte; andere Autor:innen hatten bereits vorher Romane veröffentlicht, deren Rechte Lindon anderen Verlagen abkaufte, um sie in seinem Verlag neu aufzulegen.⁵ Der Nouveau Roman ist mithin aufs Engste mit den Éditions de Minuit verbunden, wo er bis heute eine starke Referenz bildet und wo weitere Generationen von Autor:innen sich im Anschluss an ihn etablierten. Die Bindung an das Verlagshaus suggerierte zugleich eine größere Homogenität, bis hin zur Gruppenbildung, als tatsächlich gegeben war. Und die Vermutung liegt nahe, dass diese Verlagsstrategie das ihre dazu beitrug, den Nouveau Roman zu einem Exportschlager außerhalb Frankreichs werden zu lassen.

Der Nouveau Roman in West und Ost

‚Außerhalb Frankreichs‘ – das ist das Stichwort für den Wechsel der Blickrichtung nach Deutschland, hier genauer nach West- und Ostberlin. Wie kam der Nouveau Roman nach Deutschland, wie wurde er Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre in West und Ost rezipiert?

go West

Im Westen setzte die Rezeption des Nouveau Roman schon sehr früh und relativ massiv ein. Eine entscheidende Rolle bei seiner Vermittlung spielte die von Walter Höllerer und Hans Bender 1953 gegründete Zeitschrift für Literatur *Akzente*. Ab 1956 publizierte Höllerer dort überwiegend theoretische Essays der *nouveaux romanciers*, allen voran von Alain Robbe-Grillet, dem damit im (west-)deutschen Sprachraum fast mehr noch als in Frankreich die führende Position zugestanden bzw. zugewiesen wurde. 1956 ist in der Tat bemerkenswert früh, wurde doch auch in Frankreich der Nouveau Roman im Grunde erst ab 1957 einem größeren Publikum bekannt. Dieses Jahr 1957 markiert eine klare Zäsur in der Verbreitung und Anerkennung der Autor:innen: Binnen Jahresfrist erscheinen *La Jalousie* von Alain Robbe-Grillet, *Le vent* von Claude Simon, *Tropismes* von Nathalie Sarraute (in Neuausgabe) sowie *La Modification* von Michel Butor, für den er den Prix Renaudot, einen der wichtigsten Literaturpreise Frankreichs, erhält – eine Anerkennung, die die Verkaufszahlen ansteigen ließ und auch den anderen Autor:innen und ihren Werken verstärkte Aufmerksamkeit bescherte. Dass Höllerer bereits

⁵ Zur speziellen Rolle von Robbe-Grillet bei der Etablierung des Nouveau Roman, in seiner Funktion als Lektor und späterer *conseiller littéraire* bei Minuit, vgl. Roger-Michel Allemand: Robbe-Grillet à Minuit. Editing et lancement du Nouveau Roman (1955–1963), in: *Travaux de Littérature* 15 (2002), 319–348.

1956 Essays der *nouveaux romanciers* druckt, ist also beachtlich und geht zurück auf deutsch-französische Schriftstellertreffen in den 50er Jahren, im Umfeld der Zeitschrift *Documents. Revue mensuelle des questions allemandes*. Entscheidend für die Publikationen in *Akzente* war ein Treffen 1956 in Vézelay, zu dem Thema „Dichtung und Realismus. Der Schriftsteller vor der Realität“; Beiträge dieses Treffens sind im *Akzente*-Heft von 1956 dokumentiert. Offenbar aufgrund reger Nachfrage wurden in folgende Jahrgänge der Zeitschrift weitere Texte der französischen Autor:innen aufgenommen, u. a. mit einem Sonderheft 1958.⁶ Die Zeitschrift *Akzente* trug allerdings nicht nur maßgeblich zur frühen Wahrnehmung des Nouveau Roman in Deutschland bei, sie steuerte auch dessen Rezeptionsweise, durch den Abdruck vorwiegend theoretischer Texte, bisweilen aber auch durch kürzende Eingriffe. Besonders auffällig ist dies etwa im Falle des Essays *Bemerkungen über einige Wesenszüge des herkömmlichen Romans* von Alain Robbe-Grillet.⁷ Hierbei handelt es sich um eine gekürzte Fassung des wohl wirkmächtigsten theoretischen Beitrags Robbe-Grilletts, der unter dem Titel *Sur quelques notions périmées* erstmals 1957 erschienen war.⁸ Der für die *Akzente* vorgenommenen Kürzung um mehrere Seiten fiel sowohl ein – für die Situierung im französischen Kontext maßgeblicher – Passus gegen die etablierte Literaturkritik zum Opfer wie auch der gesamte Abschnitt zum Konzept des ‚Engagement‘. Wie sich in den Diskussionen in West und Ost gerade um die proklamierte Absage an ‚Engagement‘ durch die *nouveaux romanciers* zeigen sollte, bedeutete diese Kürzung zugleich eine argumentative Verkürzung, die nicht ohne Folgen blieb.

Legten die *Akzente* also den Fokus auf *theoretische* Texte, so waren aber auch schon früh die Voraussetzungen für eine Wahrnehmung der Romanpraxis gegeben. Bereits ab etwa Mitte der 50er Jahre erscheinen in westdeutschen Verlagen ‚neue Romane‘ von Robbe-Grillet, Sarraute, Butor und bald auch von Simon, überwiegend in Übertragungen von Elmar Tophoven und Helmut Scheffel. All dies erregt die Aufmerksamkeit nicht nur des Feuilletons und der Literaturkritik, sondern auch der

⁶ Siehe *Akzente*: Heft 4/Jg. 3 (1956): Alain Robbe-Grillet: Für einen Realismus des Hierseins (Ü: Marie-Simone Morel und Heide Asendorf); Heft 1/Jg. 5 (1958): Nathalie Sarraute: Das Zeitalter des Mißtrauens (Ü: Helmut Scheffel); Alain Robbe-Grillet: Bemerkungen über einige Wesenszüge des herkömmlichen Romans (Ü: Marie-Simone Morel); Heft 2/Jg. 7 (1960): Alain Robbe-Grillet, Natur, Humanismus, Tragödie (Ü: Elmar Tophoven); Heft 2/Jg. 9 (1962): Alain Robbe-Grillet, „Nouveau Roman“ – Neuer Roman, Neuer Mensch (Ü: Werner Spies); Heft 6/Jg. 10 (1963): Michel Butor, Individuum und Gruppe im Roman (Ü: Helmut Scheffel); Heft 5/Jg. 11 (1964): Michel Butor, Die Vorhalle von San Marco (Ü: Helmut Scheffel).

⁷ Abgedruckt als erster Text unter der Rubrik „Der ‚Held‘ des Romans und die Erzählform“, in: *Akzente* 5 (1958), 25–33. Es folgte darauf der Essay von Nathalie Sarraute: „Das Zeitalter des Misstrauens“ [„L'ère du soupçon“, 1950], ebd., 33–44.

⁸ Wiederaufnahme in Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, 25–44. Deutsche Übersetzung: Alain Robbe-Grillet: *Argumente für einen neuen Roman. Essays*, München 1965.

Literaturwissenschaft, die ab Anfang der 60er Jahre diverse Publikationen zum Nouveau Roman vorlegte.⁹

Ein weitaus größeres Gewicht als die zumeist differenziert argumentierenden wissenschaftlichen Analysen hatten in der literarischen Öffentlichkeit Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre freilich Äußerungen namhafter Schriftsteller und Literaturkritiker zu dieser neuen Romantendenz aus Frankreich. Uwe Neumann hat in einem ebenso umfassenden wie erhellenden Beitrag die Rezeptionsbedingungen für den Nouveau Roman in der deutschsprachigen Literatur und speziell die Resonanz, die er bei deutschsprachigen Schriftsteller:innen und Kritiker:innen erfuhr, aufgearbeitet.¹⁰ Er verortet die teils heftige Kritik und Ablehnung, wie sie aus Äußerungen etwa von Günter Grass, Heinrich Böll, Siegfried Lenz oder Max Frisch deutlich werden, vor dem Hintergrund einer grundlegend anderen Romankonzeption, die in Deutschland ausgangs der 50er und zu Beginn der 60er Jahre vorherrschend war und die auch historisch begründet ist. Die verbreitete Ablehnung des Nouveau Roman war, so wird deutlich, zunächst einmal eine der theoretischen Konzepte sowie der generellen ‚Theorielastigkeit‘ der Romane resp. ihrer selbstreflexiven Strukturen. Die polemischen Einwürfe bezogen sich also maßgeblich bereits auf Prämissen schriftstellerischer Tätigkeit. Wenn etwa Heinrich Böll, wie Neumann referiert, als Hauptkritikpunkte am Nouveau Roman „ein Übermaß an Theorie und de[n] Verzicht auf schriftstellerisches Engagement“¹¹ ausmachte, so wird deutlich, dass hier das Ethos des Schriftstellers auf dem Spiel steht. Hier prallen ganz offensichtlich sowohl unterschiedliche historische Erfahrungen und die daraus jeweils für das eigene Schreiben gezogenen Konsequenzen als auch demgemäß je andere Situierungen der Schriftsteller:innen im jeweiligen

⁹ Zu den ersten monographischen Publikationen zum Nouveau Roman gehörten Gerda Zeltner-Neukomm: Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur, Reinbek 1960; Gerd Krause: Tendenzen im französischen Romanschaffen des zwanzigsten Jahrhunderts. Nouveau Roman – Traditioneller Roman, Frankfurt a. M./Berlin/Bonn 1962; Gerda Zeltner-Neukomm: Die eigenmächtige Sprache. Zur Poetik des Nouveau Roman, Olten/Freiburg 1965.

¹⁰ Uwe Neumann: Robbe-Grillet und der ‚Nouveau Roman‘ im Spiegel der Kritik deutschsprachiger Schriftsteller, in: Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, hrsg. von Karl Alfred Blüher, Tübingen 1992, 101–138. Neumann geht in seiner sehr differenzierten Studie weit über die 60er Jahre hinaus und zeichnet mithin den Wandel in der Wahrnehmung und Relevanz des Nouveau Roman in West und Ost nach. Zu den frühen Jahren siehe bereits Roderick H. Watt: Andersch, Böll, Lenz and Schnurre on the Nouveau Roman, in: New German Studies 9 (1981), 123–143, der auf der Basis begrenzteren Materials ebenfalls bilanziert, die Reaktionen der im Titel seines Beitrags genannten Schriftsteller auf den Nouveau Roman „reflect a historically conditioned syndrome characteristic of their particular generation of German writers“ (ebd., 123). Siehe ferner Solange Arber: Le Nouveau Roman, pierre de touche de la modernité littéraire, in: Germanica 59 (2016), 19–32; Arber nimmt den Transfer des Nouveau Roman nach West- und Ostdeutschland in den Blick und untersucht mit Gewinn die Interaktion dreier literarischer Felder.

¹¹ Neumann (Anm. 10), 103.

gesellschaftlichen Gefüge aufeinander.¹² Aus dieser, sehr plausiblen, Perspektive wird, anders gewendet, wiederum umso deutlicher, dass die Ablehnung, die der Nouveau Roman z. T. zunächst in Deutschland erfuhr, auch eine Ablehnung *qua* Verkürzung war, dass nämlich eine genauere Auseinandersetzung sowohl mit dem Entstehungs- und Rezeptionskontext in Frankreich als auch mit der Komplexität der theoretischen Konzepte kaum erfolgte. Ausdruck dessen waren, wie Neumann umfassend belegt, klischeehafte „Simplifizierungen“¹³ in Äußerungen über den Nouveau Roman, aber auch die offensichtliche Konzentration auf Robbe-Grillet, dem die Rolle einer Gollionsfigur zuerkannt wurde – die jener freilich auch gern, polemisch, ausfüllte. Zu den Kritiken, am meisten Beachtung fanden, gehört jene von Marcel Reich-Ranicki, der anlässlich von dessen Auftritt beim Schriftstellerkongress 1963 in Leningrad sich, wenngleich in unnachahmlich polemischer Zuspitzung, merklich an ihm abarbeitet, und zwar, trotz weiterer Interventionen in Leningrad durch Sarraute und Butor, an ihm allein. Wenn Reich-Ranicki resümiert, Robbe-Grillet habe „nichts zu sagen“, und deshalb seien „seine Bücher steril und im Grunde meist langweilig“, dann ist offensichtlich, dass er die leiseren Töne anderer *nouveaux romanciers* gar nicht erst hörte; zugleich muss eben dieses Diktum als ‚Beleg‘ für sein generelles Urteil herhalten, der Nouveau Roman sei nicht mehr „als eine kurze und enge Sackgasse, in der sich leider einige französische Schriftsteller verirrt“ hätten.¹⁴

go East

Solange Arber hebt in einem Beitrag zu Geschichte und Bedingungen des Transfers des Nouveau Roman nach West- und Ostdeutschland hervor, in die DDR sei der Nouveau Roman primär über andere Ostblockstaaten gelangt, wobei vor allem die Internationalen Schriftstellerkongresse in Leningrad (1963) und Budapest (1964) eine wichtige Rolle spielten, zu denen die prominentesten Vertreter:innen des Nouveau Roman eingeladen waren; allerdings, so muss man wohl hinzufügen, führte der Weg von dort aus zunächst kaum weiter.¹⁵ So fand der Nouveau Roman in den 60er Jahren

¹² Neumann zieht diesbezüglich das Fazit „einer [weitgehend] kompletten Ablehnung des *Nouveau Roman*“ durch die prominentesten deutschen Schriftsteller der Zeit, „[e]iner Ablehnung, die, wird sie mit dem unbestreitbaren Argument fehlenden sozialkritischen Engagements begründet, aus der spezifischen Situation der deutschen Literatur nach 1945 erklärbar wird“. Ebd., 115.

¹³ Ebd., 119. Neumanns Analysen lassen ihn noch weit zugespitzter vom „Klischee- und Schablonenarsenal“ in „eigentlich berufenem Schriftstellermund“ sprechen (ebd., 118), und man kann ihm darin nur zustimmen. Ganz ähnlich spricht schon Watt davon, die Ablehnungen basierten „on popular misconceptions of Robbe-Grillet’s theories rather than on a close reading of them“. Watt (Anm. 10), 132.

¹⁴ Marcel Reich-Ranicki: „Die Verfolgung der Schriftsteller durch Robbe-Grillet“, in: Die Zeit (29.11.1963).

¹⁵ Vgl. Arber (Anm. 10), 22 f.

in Ostberlin nur wenig Resonanz. Zu verzeichnen ist allerdings, dass der Verlag Volk und Welt 1966 Nathalie Sarrautes Roman *Die goldenen Früchte*, in der Übersetzung von Elmar Tophoven, herausbrachte, und im Aufbau-Verlag erschienen zwei Romane von Michel Butor, *Der Zeitplan* (1966, mit einem umfassenden Essay von Manfred Naumann) und *Paris-Rom oder Die Modification* (1967), beide in der Übersetzung von Helmut Scheffel.¹⁶ Bemerkenswert ist ferner, dass die Zeitschrift *Sinn und Form*, die – nicht zuletzt aufgrund ihrer begrenzten Auflage – geringerer staatlicher Kontrolle als andere Publikationsorgane ausgesetzt war, eine gewisse Vermittlerrolle übernahm, allerdings ebenfalls erst ab Mitte der 60er Jahre. Insbesondere von Michel Butor erscheinen dort einige Texte, aber auch kritische Beiträge anderer Provenienz zum Nouveau Roman.¹⁷ Der Tenor der, eher raren, Besprechungen ähnelt sich im Grundsatz: Zwar werden einzelne durchaus positiv beurteilte Impulse des Nouveau Roman herausgestellt, insofern er etwa „den entfremdeten Menschen in den Mittelpunkt“ stelle, zugleich aber wird den Autor:innen attestiert, sie hätten „nicht weiter gedacht“, böten keine Lösungen an, ja, seien Teil einer westlichen „Protest-Literatur“, „die zwar oft genug eine Alternative zu der Ordnung fordert, der sie selbst entwachsen [sei], die aber selbst eine solche Alternative nicht oder nur selten zu bieten“ habe.¹⁸ Aus dialektischer Perspektive wird dem Nouveau Roman mithin günstigstenfalls attestiert, er bleibe auf halbem Wege stehen; anderswo heißt es gar, er befinde sich „auf ausweglosen Pfaden“¹⁹ – hier hallt das Bild der ‚Sackgasse‘ klar nach, treffen sich im Urteil letztlich west- und ostdeutsche Kritik. – Größere Verbreitung und Aufmerksamkeit erfuhr der Nouveau Roman in der DDR, nach einer Phase strikterer Regulierung ab Mitte der 60er Jahre, erst mit den 80er Jahren, und dies ist vor allem mit den Namen

16 Aufschlussreich ist eine Besprechung dieser Neuerscheinungen von 1966 unter der Überschrift „Weltoffenes Angebot. Ausländische Literatur in den Verlagen der DDR“ in: Neues Deutschland (08.09.1966); darin heißt es u. a.: „Gewiß hat der ‚Nouveau Roman‘ mit seinen speziellen Erzähltechniken einen großen Einfluß auf die Schriftsteller vieler Länder ausgeübt. Nicht zu übersehen ist aber auch, daß seine Geburtshelfer mehr und mehr modernistischen Experimenten nachhingen. Zwei Bücher sind als Rückschau auf diese Entwicklung der fünfziger Jahre interessant, aber ein drittes und viertes?“ Der Nouveau Roman wird hier mithin bereits archiviert, seine Entwicklung als abgeschlossen präsentiert.

17 Michel Butor: Aus der Budapester Pen-Diskussion über Tradition und Moderne, in: *Sinn und Form* 5 (1965), 783 f.; *Die Modifikation*, in: *Sinn und Form* 1 (1966), 134–159; *Roman und Poesie*, in: *Sinn und Form* 1 (1966), 203–222; *Der Roman als Suche*, in: *Sinn und Form* 6 (1967), 1314–1319. Ernst Fischer: *Entfremdung, Dekadenz, Realismus*, in: *Sinn und Form* 5/6 (1962), 816–854. Manfred Naumann: „Literarischer Held und ‚nouveau roman‘“, in: *Sinn und Form* 1 (1966), 160–186. Claude Prévost: *Aktuelle Probleme des Romans. Versuch einer vorläufigen Bilanz*, in: *Sinn und Form. Sonderheft* 2 (1966), 1449–1476.

18 Heinz Plavius: Nachwort zu Nathalie Sarraute: *Die goldenen Früchte*, übers. von Elmar Tophoven, Berlin 1966, 189–204, hier: 191.

19 „Der roman nouveau setzt keinen neuen Anfang. Französische ‚Avantgardisten‘ auf ausweglosen Pfaden“, in: *Neue Zeit* (14.12.1963).

von Brigitte Burmeister, Carola Gerlach und Brigitte Sändig verbunden, die als Lektorinnen, aber auch als Literaturwissenschaftlerinnen – sowie, im Falle von Brigitte Burmeister, als Autorinnen – tätig waren.²⁰

Im Folgenden seien drei Faktoren resp. Akteure beispielhaft herausgegriffen und näher betrachtet, denen je eigene Relevanz im Transferprozess des Nouveau Roman nach Deutschland (und *retour*) zukommt: ein Konzept – ein Veranstaltungsformat – ein Protagonist.

Ein Konzept: „Engagement“

In den vorliegenden Beiträgen zur Rezeption des Nouveau Roman in West- und Ostdeutschland wird einhellig auf Überschneidungen zwischen den kritischen Diskursen auf beiden Seiten aufmerksam gemacht. Einen besonderen ‚Knackpunkt‘ der Debatten macht dabei zweifellos die Frage des Engagements aus.²¹ Die Absage an (die Verpflichtung zum) Engagement seitens der *nouveaux romanciers* wird zum zentralen Stein des Anstoßes, und in der Kritik daran treffen sich gegensätzliche ideologische Positionen: auf der einen Seite die marxistische Literaturkritik und Vertreter eines sozialistischen Realismus in der Literatur, für die – auf eine zugespitzte Formel gebracht – Realismus eine „antifaschistische Kampftradition“ war;²² auf der anderen Seite eine bürgerliche Literaturkritik, die von der Literatur eine ethische Grundierung und humanistische Position einforderte, sowie renommierte deutschsprachige Schriftsteller, zu deren Selbstverständnis eine Form des ‚Engagiertseins‘ und eine transparente gesellschaftspolitische Relevanz ihrer Werke gehörten. Die Reizformel der Negierung von Engagement löst oft einen reflexhaften Kurzschluss aus, in dem sie mit Formalismus und einem radikalen Anti-Humanismus gleichgesetzt wird. Signifikant ist im Rückblick auch, dass das Zurücktreten der *Erzählinstanz* im Nouveau Roman bereits als Verweigerung von Engagement seitens der *Autor:innen* bzw. auch umgekehrt als deren Resultat verstanden wurde.²³

²⁰ Siehe hierzu genauer Arber (Anm. 10), 22–25. In diesem Kontext besonders einschlägig: Brigitte Burmeister: *Streit um den Nouveau Roman. Eine andere Literatur und ihre Leser*, Berlin: Akademie-Verlag 1983. Siehe auch den Roman von Brigitte Burmeister: *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde*, Berlin: Verlag der Nation 1987/München: Luchterhand 1988, dem immer wieder eine ‚Nähe‘ zum Nouveau Roman bescheinigt wurde.

²¹ Arber macht als drei Knackpunkte („points d’achoppement“) den Bezug zur Wirklichkeit (zu dem auch die Engagement-Frage gehört), den Bezug zum Leser und den Bezug zum Humanismus aus. Vgl. Arber (Anm. 10), 27.

²² So heißt es in einer Besprechung zum Schriftstellerkongress 1963 in Leningrad und Moskau; die Zuspitzung mag zusätzlich dem Publikationsorgan geschuldet gewesen sein. Hans Koch: „Literatur und friedliche Koexistenz“, in: *Neues Deutschland* (23.08.1963).

²³ In diese Richtung deutet eine ganze Reihe bei Watt, Neumann und Arber (alle Anm. 10) angeführter

Die Diskussionen hierzu sind umfassend aufgearbeitet. Festzuhalten ist, dass die kritischen, oftmals auch zugespitzt polemischen Reaktionen beider ideologischen Lager eine Verengung des Konzepts ‚Engagement‘ erkennen lassen, unter Missachtung nicht nur der französischen Traditionslinie eines Autonomiekonzepts seit Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern auch der Effekte einer grundlegenden Infragestellung von Wirklichkeitswahrnehmung und Lesegewohnheiten, die den Nouveau Roman autorenübergreifend charakterisierte.

Dass die Immunisierung gegenüber einem (Selbst-)Anspruch auf konkretes, manifestes Engagement in der Literatur keinesfalls einen Rückzug in den berühmten Elfenbeinturm bedeuten muss, macht ein Blick auf die Éditions de Minuit, den französischen Verlag des Nouveau Roman, deutlich. Es geht dabei um ein Engagement als Verlagsstrategie, das auch als Komplement zum literarischen Programm zu begreifen ist und einen blinden Fleck in den literarischen Debatten der ausgehenden 50er und beginnenden 60er Jahre, aber auch in der Erforschung des Transfers des Nouveau Roman nach Deutschland darstellt.

Das ‚Phänomen Nouveau Roman‘ ist, wie die Historikerin Anne Simonin nachdrücklich herausgearbeitet hat, auch ein ‚Phänomen Minuit‘ und als solches kaum losgelöst vom Engagement des Verlags im zeitgleich stattfindenden Algerienkrieg (1954–1962) zu betrachten.²⁴ Es war maßgeblich Jérôme Lindon, der Verleger des Nouveau Roman, der Berichte über Folter durch Angehörige der französischen Armee publizierte und damit die französische Öffentlichkeit, in der die kriegserischen Auseinandersetzungen weitgehend tabuisiert waren, teils allererst und nachdrücklich mit den Verbrechen im Namen Frankreichs konfrontierte.²⁵ 1958 – also nur ein Jahr nach dem für den Nouveau Roman so wichtigen und erfolgreichen Jahr 1957 – veröffentlichte Lindon den, in der Folge beschlagnahmten, Text *La Question* (dt. *Die Folter*) von Henri Alleg, einem kommunistischen Journalisten und Kämpfer für die algerische Unabhängigkeit. In diesem Text berichtet Alleg, wie er nach seiner Verhaftung in Algerien durch Franzosen gefoltert wurde. *La Question* wurde sehr schnell schon in eine Reihe mit Voltaires *Traité sur la tolérance* und Zolas *J'accuse* gestellt. Die Veröffentlichung des Textes durch Jérôme Lindon – der später betonte, er habe aus moralischer Verantwortung gegenüber Frankreich heraus gehandelt, nicht aber um für eine Seite Position zu beziehen – stellte eine Zäsur dar, auf die eine Reihe weiterer Publikationen von Dokumenten aus erster Hand über Folter und von anderen Texten zum Algerienkrieg folgte.

Äußerungen. Vgl. nur beispielhaft Bölls Ineinsetzen eines „Dogma[s] des Nicht-Engagiertseins“ mit der „Konsequenz des völlig entpersonalisierten Romans“; zit. nach Neumann (Anm. 10), 103.

²⁴ Vgl. hierzu genauer Anne Simonin: *La littérature saisie par l'histoire. Nouveau Roman et guerre d'Algérie* aux Éditions de Minuit, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 111–112 (1996), 59–75.

²⁵ Vgl. Anne Simonin: *Le droit de désobéissance. Les Éditions de Minuit en guerre d'Algérie*, Paris 2012, sowie genereller, mit Bezug auch auf die Rolle weiterer Verlage, Nils Andersson: *Les résistances à la guerre d'Algérie*, in: *Savoir/Agir* 21 (2012), 97–105.

Warum verdient dies hier Erwähnung? Wie Anne Simonin anhand ihrer Studien zum Verlagsarchiv plausibel machen konnte, liefen Nouveau Roman und engagierte, dokumentarische Literatur in den Éditions de Minuit nicht schlicht parallel; die enge Verflechtung beider Bereiche – „littérature littérale“ resp. Nouveau Roman und „littérature engagée“ resp. nicht-fiktionale, dokumentarische Literatur – war vielmehr Programm und zeitigte Wechselwirkungen. Gerade weil es Verlagsstrategie gewesen sei, politische Subversion und romaneske Revolution miteinander zu verflechten, so Simonin, seien die Éditions de Minuit in den späten 50er und beginnenden 60er Jahren ‚Avantgarde‘ gewesen. Dabei partizipierten die Autor:innen des Nouveau Roman nicht nur indirekt über ihr Verlagshaus an dem politischen Engagement, und sie taten dies ebenso wenig ausschließlich über eigene Interventionen, wie etwa die Unterzeichnung des Manifests der 121.²⁶ Als Autor:innen bei Minuit situierte sich ihr eigenes Schreiben vielmehr innerhalb einer Konstellation, die sich, so Simonin, als geeignet erwies, das von Sartre verfochtene Konzept einer engagierten Literatur abzulösen.²⁷

Eben diese Konstellation bildet im Grunde einen spezifischen, äußerst komplexen Faktor innerhalb der Diskussionen um Engagement, der zeitgenössisch im Zuge des Transfers des Nouveau Roman nach Deutschland freilich ausgeblendet blieb. Und dies, obgleich der Text *La Question* von Alleg (zu dem Sartre ein Vorwort verfasst hatte) bereits 1958, also im Jahr seines Erscheinens bei den Éditions de Minuit, in deutscher Übersetzung vom Verlag Kurt Desch im Westen und dem Aufbau-Verlag im Osten veröffentlicht wurde.²⁸

26 Das Manifest, das am 6. September 1960 mit dem Titel „Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie“ („Deklaration über das Recht zur Dienstpflichtverweigerung im Algerienkrieg“) in der Zeitschrift *Vérité-Liberté* erschien, wurde zunächst von 121 Intellektuellen, Schriftsteller:innen und anderen mehr unterzeichnet und machte auf Widerstand gegen den Algerienkrieg in Frankreich aufmerksam. Zu den Unterzeichner:innen gehörten auch Michel Butor, Marguerite Duras, Jérôme Lindon, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute und Claude Simon. Butor hat sich in einem Essay zu seiner Entscheidung, das Manifest zu unterzeichnen, geäußert und dabei die Dringlichkeit des Anliegens betont. Vgl. Michel Butor: Sur la déclaration dite ‚des 121‘, in: ders.: *Répertoires II*, Paris 1964, 124–126. Vgl. ferner die Dokumentation in François Maspéro (Hrsg.): *Le Droit à l'insoumission. „Le dossier des 121“*, Paris 1961.

27 Siehe Simonin, *La littérature saisie par l'histoire* (Anm. 24), 61.

28 Henri Alleg: *Die Folter*. Mit Geleitwort von Jean-Paul Sartre und Eugen Kogon, München/Wien/Basel 1958; Henri Alleg: *Die Folter*. Aus dem Französischen von Albert Feith, hrsg. vom Verband der Deutschen Presse, Berlin 1958.

Ein Veranstaltungsformat: Die internationale Lesereihe „Literatur im technischen Zeitalter“

Angesichts der Debatten um den Nouveau Roman war es naheliegend, die *nouveaux romanciers* auch nach Berlin einzuladen, und tatsächlich kamen sie nicht nur zahlreich, sondern auch mehrfach, ab Anfang der 1960er Jahre, in die Kongresshalle, ins Literarische Colloquium, in die Akademie der Künste – mit einem ordentlichen Modernisierungs- und Innovationsschub im Gepäck.

Unter der Vielzahl unterschiedlicher Veranstaltungsformate, die den „Berliner Weltliteraturen“ in den 60er Jahren eine Bühne bereiteten, ragt ohne Zweifel die von Walter Höllerer organisierte Lesereihe „Literatur im technischen Zeitalter“ besonders heraus, die erstmals im Winter 1959/60 stattfand, damals noch ausschließlich deutschsprachig besetzt. Im Herbst/Winter 1961/62 wurde die Lesereihe ‚international‘ und vom Hörsaal 3010 der Technischen Universität Berlin in die Kongresshalle im Tiergarten verlegt sowie vom Sender Freies Berlin im Fernsehen gesendet (Abb. 1).²⁹

Unter den eingeladenen Autor:innen kamen fünf aus Frankreich: Arthur Adamov, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor und Eugène Ionesco. Sie alle standen für eine Erneuerung der Sprache, in Roman und Drama, und konkret für die, erfolgreiche, Suche nach neuen, der veränderten Wirklichkeit der 1950er und 60er Jahre angepassten Darstellungs- und Erzählverfahren.

Das Veranstaltungsformat folgte einer weitgehend einheitlichen, zeitlich klar durchgetakteten Choreographie mit den Komponenten ‚Einführung – Gespräch – Lesung‘: Auf eine knappe Vorstellung des Gastes durch Walter Höllerer folgte ein gemeinsames Gespräch mit den Autor:innen, i. d. R. mit drei bis vier Fragen zu poetologischen Konzepten, Motiven oder auch zu einem möglichen Technikbezug in ihrem Schreiben; am meisten Zeit nahmen die Lesungen aus bereits publizierten, teils aber auch aus noch unveröffentlichten Werken ein, im Original und/oder Übersetzung, die von einem Schauspieler vorgetragen wurde; mit anwesend waren zudem zumeist die jeweiligen Übersetzer:innen der Texte. Die Lesungen fanden im Großen Saal der Kongresshalle statt, der Platz für 1 500 Zuhörer:innen bot und, wie in allen Rezensionen immer wieder vermerkt wurde, notorisch voll besetzt war, so dass teils auch nach draußen übertragen wurde; mit der Fernsehübertragung wurde noch ein weit größerer Rezipient:innenkreis erreicht.

²⁹ Siehe hierzu ausführlicher: Die Sensation der Saison. Die Lesereihen im Hörsaal 3010 und in der Kongresshalle, in: Helmut Böttiger: Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs, Berlin 2005, 123–141.

Handwritten signature: Helmut Böttiger

TECHNISCHE UNIVERSITÄT BERLIN
AUSSENINSTITUT

Berlin-Charlottenburg 2
Hardenbergstr. 34
Fernruf: 32 51 81, App. 308

In Gemeinschaft mit der Humanistischen Fakultät:

Internationale Lesereihe
LITERATUR IM TECHNISCHEN ZEITALTER

im Großen Saal der Kongreßhalle Berlin, montags 18 Uhr

13. November 1961	Ingeborg BACHMANN, Österreich
20. November 1961	Slawomir MROZEK, Polen Heimito VON DODERER, Österreich
27. November 1961	Arthur ADAMOV, Frankreich
4. Dezember 1961	Nathalie SARRAUTE, Frankreich
11. Dezember 1961	Henry MILLER, USA Alain ROBBE-GRILLET, Frankreich
18. Dezember 1961	Michel BUTOR, Frankreich
8. Januar 1962	William GOYEN, USA
15. Januar 1962	Max FRISCH, Schweiz
22. Januar 1962	Angus WILSON, England
29. Januar 1962	Eugène IONESCO, Frankreich
5. Februar 1962	Salvatore QUASIMODO, Italien
12. Februar 1962	Witold GOMBROWICZ, Argentinien John DOS PASSOS, USA

Die Autoren lesen in der Originalsprache, die Übersetzer ihrer Werke den deutschen Text.
Der Sender Freies Berlin übernimmt in dankenswerter Weise die Lesereihe in sein Programm.

Abb. 1 aus: Helmut Böttiger: Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs, Berlin 2005, 131.

In der Einführung zur Lesung von Nathalie Sarraute, die als erste Vertreterin des Nouveau Roman am 4. Dezember 1961 auftrat, resümiert Höllerer die Eigenheiten der drei geladenen *nouveaux romanciers* wie folgt:

Nathalie Sarraute konzentriert sich auf subtile innere Bewegungen, die allem äußeren Geschehen innewohnen. Robbe-Grillet verfolgt eine Taktik vor allem des [ä]ußeren, wahrnehmbaren Details. Michel Butor verwendet seine Sorgfalt auf die Konstruktion eines Zeit- und Raumgerüsts, eines Gesamtplans. Gemeinsam ist ihnen, daß sie versuchen, das neue Weltbild in der Prosa mit neuen Mitteln zu zeigen und zwar mit kritischen Mitteln.³⁰

³⁰ Nachlass Walter Höllerer, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, Signatur 03WH/DA/4,1.

In wenigen Sätzen benennt Höllerer Charakteristika aller drei Autor:innen, und in diesen deutet sich im Grunde bereits die Vielfalt und Heterogenität dessen an, was unter dem Label ‚Nouveau Roman‘ gern eher undifferenziert zusammengefasst wurde (hier mit Allusionen etwa auf Sarrautes Versuche, vorsprachliche Bewusstseinsvorgänge zu erfassen; auf Robbe-Grilletts detaillierte Oberflächen- und Gegenstandsbeschreibungen; auf das komplexe Raum- und Zeitgerüst in Butors Romanen); ebenso sticht die affirmative Formulierung „mit kritischen Mitteln“ ins Auge. Umso interessanter ist ein Blick auf die überleitenden Sätze Höllerers, mit denen er seine Einführung zur Lesung des US-amerikanischen Schriftstellers William Goyen begann, der, nach einer Weihnachtspause, in der Lesereihe auf Sarraute, Robbe-Grillet und Butor folgte:

Meine Damen und Herren,
das letzte Jahr brachte uns in dieser Lesereihe „Literatur im technischen Zeitalter“ am Schluß eine geschlossene Kette von Autoren des französischen Neuen Romans, des roman nouveaux [sic]. Es konnte beinahe der Anschein entstehen, als sei diese mikroskopierende Schreibweise der Franzosen der einzige Ausweg, in der gegenwärtigen Situation Prosa zu schreiben. Es ist deshalb, glaube ich, an der Zeit, daß wir uns ein Gegengift gegen den Roman nouveau beschreiben lassen, ein Gegengift aus einer anderen Welt, nicht aus dem theoriegeladenen Paris [...].³¹

Rhetorik der Überleitung und eine *captatio benevolentiae* im Sinne des nunmehr geladenen Gastes, mag man sagen. Und doch scheint hier noch etwas anderes mitzuschwingen, eine Wertung („Gegengift“), die sich als solche decken würde mit der Resonanz, die der Nouveau Roman in Deutschland eben auch hervorrief – allem Modernisierungsstreben zum Trotz.

Die ebenso beliebten wie erfolgreichen Veranstaltungen dieser Lesereihe, die in der Tat einen damals einzigartigen Einblick in aktuelle Tendenzen der internationalen Literatur boten, begleiteten ein paar Nebengeräusche ganz anderer Art, die in einem seltsam anmutenden Kontrast zur präsentierten Moderne und dem von ihr erhofften Innovationschub standen. Ich meine damit konkret zum einen die rekurrente Thematisierung der Nationalität und biographischen Herkunft der Vortragenden und zum anderen die Art und Weise der Berichterstattung über ihre jeweilige Performanz. Beides zieht sich derart auffällig durch die Präsentationen Höllerers wie auch durch die Besprechungen der Lesungen in den Feuilletons der Tageszeitungen, dass sie im Kontext der Diskussionen um Modernisierung und Internationalisierung, welche alle Veranstaltungsformate – mehr oder weniger – programmatisch grundieren, nicht ausgeblendet bleiben können.

So mag, zumal aus historischer Distanz, irritieren, wie Walter Höllerer seine Gäste aus Frankreich vorstellte:³² Arthur Adamov spreche zwar Französisch, der Herkunft nach sei er aber doch „in erster Linie Armenier“; Nathalie Sarraute spreche ebenfalls

³¹ Nachlass Walter Höllerer, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, Signatur O3WH/DA/4,4.

³² Ich fasse hier aus seinen entsprechenden Einführungen zu den Lesungen zusammen (siehe Nachlass Walter Höllerer, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, Signatur O3WH/DA/4).

Französisch, stamme aber „aus einer Gegend 300 km nordöstlich von Moskau“ und aus einer „jüdisch-russischen Familie“; Alain Robbe-Grillet hingegen sei „diesmal nun wirklich ein Franzose“, man sehe es auch, er stamme „weder aus dem Kaukasus noch halbwegs aus Sibirien“, sondern sei „unleugbar“ ein Bretoner; und Michel Butor sei ebenfalls „kein naturalisierter, sondern ein gebürtiger Franzose“.

Sicherlich dienten diese Charakterisierungen dazu, die Internationalität der Lesereihe zusätzlich zu unterstreichen, im Wunsch, deren Wahrnehmung noch zu forcieren; die Leistung Höllers als Initiator und Organisator der Reihe ist ebenso bemerkenswert wie sein Stolz darauf nachvollziehbar ist. Und ebenso ist zuzugestehen, dass die Biographie von Autor:innen durchaus eine relevante Größe darstellen kann. Und doch irritiert das Insistieren darauf ebenso wie die konkrete Wortwahl. Bemerkenswert ist aber vor allem, dass das Feuilleton diese Äußerungen wiederholt im Sinne einer Essentialisierung aufgriff und daraus teils simple Nationalstereotype ableitete. Wenn etwa Nathalie Sarraute als „verjüngter weiblicher Marc Chagall“ bezeichnet wird, und der Rezensent einen Vergleich mit der (im Original in Anführungszeichen) „deutschen‘ Frau“, Ingeborg Bachmann, anregt, ihn dann aber fallen lässt, da „zwischen diesen beiden modernen Frauentypen“ wohl kaum „irgendwelche Beziehungen“ auszumachen wären,³³ dann hält man den Atem an, und dies nicht nur wegen einer allfälligen herablassenden Art gegenüber den Autorinnen.

Es lohnte in dieser Hinsicht eine genauere Analyse der Berichterstattung rund um dieses kulturelle Großereignis im Berlin zu Beginn der 60er Jahre: auf der einen Seite überfüllte Hörsäle (die ebenfalls in nahezu jeder Besprechung Erwähnung finden) und durch die Fernsehübertragungen ein noch deutlich weiterer Radius der Lesungen; auf der anderen Seite eine teils reaktionär anmutende Rezensionspraxis, die gern mal den Erkenntniszugewinn in der Sache negiert und sich umso stärker den Personen und ihrem Auftreten widmet – und in ihren jeweiligen Zuschreibungen viel über ihren eigenen ideologischen Standpunkt zu Beginn der 60er Jahre verrät. Es sind dies nur Nebengeräusche auf der Bühne der „Berliner Weltliteraturen“, zuweilen aber doch bis hin zu einem störenden Rauschen, das als solches gerade auch als Indiz dafür gelten kann, wie dringlich es eines Programms zur Internationalisierung und Modernisierung bedurft haben mag.

Ein Protagonist: Michel Butor

Als Michel Butor als einer der ersten *Artists in residence* 1964 für ein Jahr nach Berlin kommt, ist er dort kein Unbekannter mehr. Einige seiner bis dahin erschienenen Romane waren, wie erwähnt, bereits ins Deutsche übersetzt und in West und Ost

³³ Joachim Günther: „Die Mikro-Epik der Nathalie Sarraute. Frankreichs ‚Roman nouveau‘ in der Lesereihe ‚Literatur im technischen Zeitalter‘“, in: Der Tagesspiegel (06.12.1961).

erschienen, und auch persönlich war er schon in verschiedenen Veranstaltungsformaten in West-Berlin aufgetreten. Besondere mediale Aufmerksamkeit aber wurde ihm durch seinen Auftritt in eben jener Internationalen Lesereihe „Literatur im technischen Zeitalter“ des Wintersemesters 1961/62 zuteil. Als letzter aus der Gruppe der *nouveaux romanciers* bestritt er am 18. Dezember 1961 eine Lesung, in der er, neben der Lektüre von Auszügen aus seinem Roman *L'emploi du temps*, dt. *Der Zeitplan*, sowie seines Librettos *Votre Faust*, im Gespräch mit Walter Höllerer einige zentrale Elemente seines Schreibens erläuterte.

Im *Tagesspiegel* erschien dazu eine Kritik unter der Überschrift „Rhetoriker unter den Vertretern des neuen Romans“, in der zunächst, einmal mehr, auf seine Herkunft und ‚das Französische‘ an Butor abgehoben wurde und dabei deutlich nationalphysiognomische Züge bemüht wurden. Der Rezensent hielt Höllerers, oben bereits zitierten, einführenden Hinweis, Butor sei „wie Robbe-Grillet [der in der Woche zuvor gelesen hatte] kein naturalisierter, sondern ein gebürtiger Franzose“, ³⁴ für „überflüssig“, und zwar

aus dem einfachen Grunde [...], weil der junge dunkelhaarige Gymnasiallehrer mit den beim Lesen ständig niedergeschlagenen, von ungewöhnlich starken Wimpern noch ein zweites Mal zugedeckten Augen zwar nicht so zwingend französisch und nur französisch aussah wie sein Vorgänger Robbe-Grillet, aber in seinen Extempores eine so einmalige, geradezu klassisch-gallische Beredsamkeit in langen Wortkaskaden mit reichlichem Minen- und Gestenspiel entfaltete, wie dies eben nur ein Erzfranzose vermag. ³⁵

Der „junge Gymnasiallehrer“ Butor war Ende 1961 immerhin schon 35 Jahre alt und damit zwar immer noch, wie Höllerer in seiner Einführung hervorhob, „der jüngste“, aber auch „der erfolgreichste Autor des Roman nouveau“. Bis 1961 waren bereits vier Romane von ihm erschienen und teils mit wichtigen Literaturpreisen bedacht (*Passage de Milan*, 1954; *L'emploi du temps*, 1956/Prix Fénéon, 1957; *La Modification*, 1957/Prix Renaudot, 1957; *Degrés*, 1960); zwei davon waren schon ins Deutsche übersetzt worden (*Der Zeitplan* und *Paris-Rom oder die Modifikation*) und wurden in West und Ost vertrieben. Zu Beginn der 1960er Jahre hatte sich Butor jedoch bereits mehr und mehr anderen literarischen Formen zugewandt, und entsprechend stellte Walter Höllerer ihn als einen Autor

34 Nachlass Walter Höllerer, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, Signatur O3WH/DA/4,3.

35 Joachim Günther: „Rhetoriker unter den Vertretern des neuen Romans. Michel Butor las in der Kongreßhalle“, in: *Der Tagesspiegel* (20.12.1961). Günther zitiert in seinem Artikel Höllerer falsch mit den Worten, „Butor [sei] wie Robbe-Grillet ein *reiner*, nicht naturalisierter Franzose“; Höllerer hatte „gebürtig“, nicht „rein“ gesagt. Angesichts wiederholter Formulierungen Günthers, die nationalphysiognomische Stereotype aufrufen (vgl. auch oben, zu Anm. 33), sei hier verwiesen auf einen Beitrag von Erwin Rotermond: Denkarbeit und physiognomische Erkenntnis. Zu Joachim Günthers Publizistik im ‚Dritten Reich‘, in: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge 9 (1999), 329–343. Die journalistische Tätigkeit nach dem Krieg wird dort allerdings nicht erörtert, und sie lässt die Thematik nochmals in einem anderen Licht erscheinen.

vor, der in seinen jüngeren Werken „die Grenzen von der Literatur zur Musik und zum Bild“ zum Thema gemacht und zunehmend überschritten habe. Ausdruck davon sind u. a. Butors ab 1948 entstandene und unter dem Titel *Répertoires* später in fünf Bänden (1960–1982) zusammengefasste Essays zu Literatur, Malerei und Musik.

Auch die im Kontext seines Berlin-Aufenthalts entstandenen Werke sind Resultat dieses medienübergreifenden literarischen Schaffens von Michel Butor.³⁶ Und wenn im November 1964 ein Artikel in der *Morgenpost* das Programm der *Ford Foundation* auf den Nenner brachte: „Eine künstlerische Blutzufuhr sollte einerseits der isolierten Stadt wohl tun, und das harte, besondere Klima Berlins andererseits die Anreisenden inspirieren“,³⁷ dann mag das für Butor in besonderer Weise zugetroffen haben. Er kam mit seiner Frau und seinen drei kleinen Kindern nach Berlin, wo die Familie ein geräumiges Haus im Südwesten der Stadt bezog, wodurch sich der Aufenthalt insgesamt offenbar derart angenehm gestaltete, dass die *Morgenpost* in dem zitierten Artikel im Rahmen einer durchaus durchwachsenen Bilanzierung des noch jungen Künstler-Programms unter dessen ‚Aktivposten‘ auch folgende Meldung verzeichnen konnte: „[...] geradezu Horror vor dem Abschied von Berlin zeigte Michel Butor. Er wohnte mit seiner Familie in einer Villa in Schlachtensee so ideal, daß er nicht mehr in seine enge Dreizimmerwohnung in Paris zurückkehren mochte. Frau Butor: ‚Ich kann das meinen Kindern nicht mehr zumuten. Berlin hat uns dazu verleitet, vor den Toren von Paris ein kleines Haus zu kaufen ...‘“³⁸

Dass diese positive Bilanz der Familie zu Beginn durchaus nicht absehbar war, hat Butor wiederholt betont. In einem Beitrag von 1993 hebt er rückblickend hervor, er sei zwar, nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, dankbar für die Einladung der *Ford Foundation* gewesen, habe jedoch zunächst auch Bedenken gehabt, nach Berlin zu gehen, das „wie ein alter Baumstamm gespalten“ gewesen sei: Seine Erfahrungen der Kriegs- und Besatzungszeit hätten ihn Berlin als „eine Art schwarzer Stern“ („une sorte d'étoile noire“) sehen lassen, er habe befürchtet, ein Trümmerfeld vorzufinden, zu frieren und insbesondere (die verbreitete) Sorge gehabt, sich auf einer Insel eingesperrt zu fühlen, von Mauern und Stacheldraht umgeben und „unter Aufsicht von Militär, Polizei und Zoll diverser pedantischer Nationen“. ³⁹ Diese Vorbehalte hätten

³⁶ „Regard double“ und „Dans les flammes“. Vgl. hierzu sowie insgesamt zum Berlin-Aufenthalt Michel Butor: *Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel*, Paris 1996, 152–161.

³⁷ „Denn rauhes Klima prägt“, in: *Berliner Morgenpost* (18./19.11.1964). – Die Metapher der Blutzufuhr gebraucht auch Peter Nestler, der erste Leiter des Künstler-Programms: In seinem „Rückblick auf 10 Jahre Berliner Künstlerprogramm“ spricht er von „eine[r] bewährte[n] Berliner Tradition der artifiziellen geistigen Blutzufuhr von außen“. In: *10 Jahre Berliner Künstlerprogramm*, hrsg. vom Deutschen Akademischen Austauschdienst, Berlin 1975, 10.

³⁸ „Denn rauhes Klima prägt“, in: *Berliner Morgenpost* (18./19.11.1964).

³⁹ „Surtout je redoutais de me sentir enfermé dans une île, entourée non de vagues mais de murailles et de barbelés, gardée par des militaires, policiers et douaniers de diverses nations sourcilleuses.“ Michel Butor: *Berlin 64*, in: *Berlin. Anthologie littéraire*, hrsg. von Ingrid Ernst, Paris 1993, 7–12, hier: 7 f.

sich, so Butor, angesichts der komfortablen Wohnsituation in ruhiger Lage „mitten im Herzen eines zerklüfteten Planeten“ („au cœur d'une planète déchiquetée“) schnell zerschlagen, und die Grenze habe ausreichend entfernt gelegen, dass man sie im Alltag nicht bemerkt habe. Die Tatsache, dass Butor für ein ganzes Jahr und noch dazu mit seiner Familie nach Berlin kam, hat aber, laut eigenem Bekunden, auch sein Erleben in der Stadt maßgeblich geprägt. Während er bei seinem ersten Aufenthalt wenige Jahre zuvor (Ende 1961) bemüht gewesen sei, möglichst schnell möglichst viel aufzunehmen und sich vor allem am kulturellen Leben der Stadt orientiert hatte, ließ ihm das ganze Jahr mehr Zeit für langsame Erkundungen und brachte ihn die Familie dazu, ganz andere Orte, wie den Zoo oder Geschäfte, kennenzulernen. Gleichwohl erlebte Butor Berlin auch als geteilte Stadt, mit Trümmern und brachliegendem Gelände, dominiert durch die erst wenige Jahre zuvor errichtete Mauer. Er bewegte sich zwischen West- und Ostteil der Stadt und erfuhr nach eigener Aussage den Kontrast zwischen beiden Teilen, auch physisch, sehr stark.

Das Thema ‚Stadt‘ nimmt in Butors Schreiben von Beginn an eine herausgehobene Stellung ein. Davon zeugen auch seine Romane, in denen der Stadt eine zentrale Position weit jenseits eines bloßen Dekors zukommt. Auf Höllersers, im Gespräch mit Butor bei dessen Lesung in der Kongresshalle im Dezember 1961 formulierte, Frage, was „das Aufgreifen des Stadtmotivs für [seine] Schreibweise“ bedeute, antwortete Butor, eine Stadt stelle „einen kulturellen Gegenstand“ dar, einen „Gegenstand der Zivilisation, viel wichtiger als ein Einzelmensch“:

Die Stadt ist das deutliche Beispiel einer [überindividuellen] Struktur, ein Objekt, von Menschen gemacht, aber was noch wichtiger ist, ein Objekt, in dem die Einzelmenschen ein Detail sind. So z. B. lebe ich in einer Stadt und bin ein kleines Detail der Stadt Paris. Jedes Werk, das ich schreibe in Paris, wird innerhalb der Stadt Paris, dieses sehr umfassenden Objekts hergestellt, welches nicht nur ein materielles Objekt ist, sondern auch ein Moment der universellen Geschichte.⁴⁰

Butor führt, implizit auf seine theoretischen Schriften Bezug nehmend, im Gespräch mit Höllerer weiter aus, seine Romane wie allgemein sein schriftstellerisches Schaffen seien Ausdruck einer Suche, seien selbst ein Suchen, ein Forschen, das die Erzählweise präge und gestalte, woran auch die selbstreflexiven Strukturen seiner Texte Anteil hätten, im Sinne eines steten Hinterfragens seiner Wahrnehmungsweisen und seiner eigenen Tätigkeit. Hieran knüpft er während seines Berlin-Aufenthalts ein paar Jahre später in gewisser Weise direkt an. In einem Vortrag, den er im Februar 1964 in der Akademie der Künste hält, skizziert er sein ‚Berlin-Projekt‘: Er wolle die Stadt einem Studium unterziehen, für das ihm nun mehr Zeit bleibe, um präzisere „Instrumente der Wahrnehmung, des Maßnehmens“ einzusetzen. Zu seinen ersten diesbezüglichen Erkenntnissen zählt jene, dass Berlin eine ganz eigene Physiognomie habe, an der, neben der besonderen politischen Konstellation, gerade auch das zerklüftete System

40 Nachlass Walter Höllerer, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, Signatur 03WH/DA/4,3.

innerstädtischer Verkehrsverbindungen in West und Ost Anteil habe. Noch weitreichender aber ist seine Erkenntnis, Berlin selbst sei „ein außerordentlich sensibles Wahrnehmungsinstrument“: Die Lage der Stadt mache aus ihr eine Art Horchposten, vergleichbar mit einer Membran, die im Innern einer außerordentlich sensiblen Grenze gespannt sei, was aus ihr eine Art Mikrophon mache, eine Art Gehörtrommel, die noch die geringsten und entferntesten Erschütterungen mit größter Finesse und Deutlichkeit verzeichne.⁴¹

Diese Ausführungen lassen sich wie ein vorweggenommener Kommentar zu einem Buchprojekt verstehen, das Butor in seinem Berliner Jahr gemeinsam mit dem Fotografen Bernard Larsson realisiert hat und in dem sich seine Berlin-Erfahrungen in besonderer Weise verdichten (Abb. 2):



Abb. 2: Cover der Ausgabe von 1964

41 „[...] je constate que la ville de Berlin elle-même est un instrument de perception extraordinairement sensible. Sa situation en fait une sorte de poste d'écoute passionnant et sa structure même, le fait qu'il soit comme une sorte de membrane tendue à l'intérieur d'une frontière extraordinairement sensible, en fait une sorte de microphone, en fait une sorte de tambour à l'intérieur duquel les moindres vibrations – on peut dire les plus lointaines vibrations – vont s'inscrire en tremblements d'une finesse et d'une clarté remarquable.“ Michel Butor: Conférence à Berlin (Berliner Akademie) le 26 Février 1964, abgedruckt in: Échanges. Artistes français à Berlin 1964–1984, hrsg. vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD und dem Goethe-Institut Paris, Berlin 1984, 16–17, hier: 17.

Dieses Buch vereint 251 – „politische“, wie der Titel herausstellt – Fotos des schwedischen Fotografen Bernard Larsson und einen, von Helmut Scheffel ins Deutsche übertragenen, Text von Michel Butor. 1939 in Hamburg geboren, zog der Fotograf Larsson – nach Stationen in Schweden, München und Paris – 1961 nach dem Mauerbau nach Berlin, wo er, im Besitz eines schwedischen Passes, zwischen West- und Ostberlin hin und her pendeln konnte und zum Chronisten des Alltags in der geteilten Stadt wurde.⁴² Sein Fotobuch *Die ganze Stadt Berlin* wird ebenso als Beispiel klassischer *street photography* wie als historisches Dokument bewertet, und als solches positioniert es sich bereits mit seinem Titel auch als politisches Statement, gegen die Teilung der Stadt, für ein ganzes Berlin.⁴³

Begleitet werden die Fotos von einem Text von Michel Butor, der sich seinerseits frei zwischen dem West- und Ostteil der Stadt bewegen konnte. Er trägt den Titel „Zweifacher Blick“ (im Original „Regard double“) und wurde, laut Aussage Butors, konkret als „Illustration“ der Fotos von Larsson konzipiert, fand jedoch auch einzeln Verbreitung. In der Wochenzeitung *Die Zeit* wurde er 1964 bereits vorabgedruckt; dort wurde er begleitet von einem knappen Kommentar, der auf die zu Beginn der 60er Jahre wiederholt am Programm der *Ford Foundation* geäußerte Kritik reagierte, die Gäste fänden zu wenig Kontakt in der Stadt und keinen Zugang zum Berliner Kulturleben: „Einer der ersten ‚artists in residence‘, die dank der Ford-Stiftung ein Jahr in Berlin verbringen konnten, war der französische Schriftsteller Michel Butor. Der folgende Text zeigt, daß bei ihm von ‚Beziehungslosigkeit‘ nicht die Rede sein kann, daß er im Gegenteil seinen Aufenthalt zu nutzen wußte.“⁴⁴ Das Fotobuch *Die ganze Stadt Berlin* wurde noch in demselben Jahr vom Nannen-Verlag in Hamburg in der Reihe *Die Zeit BÜCHER* verlegt. Ein Jahr später, 1965, wurde Butors Text aufgenommen in den Band *Ford Foundation. Berlin Confrontation*, in dem diverse *Artists in Residence* vorgestellt wurden.⁴⁵ Dort erschien er in den drei Sprachen Deutsch, Englisch und Französisch, ohne Hinweis auf die Fotografien, die er ursprünglich begleitete. 1969 fand der Text im französischen Original in etwas veränderter Form schließlich Eingang in Butors Band *Illustrations II*.⁴⁶

⁴² Von 1966–68 arbeitete Larsson als Photojournalist beim Stern und dokumentierte u. a. die APO und die 68er Unruhen rund um den Schah-Besuch in Berlin.

⁴³ Bernard Larsson: *Die ganze Stadt Berlin*. Politische Fotos. Text von Michel Butor, Hamburg 1964.

⁴⁴ *Die Zeit* Nr. 40 (1964).

⁴⁵ Michel Butor: *Zweifacher Blick/Double Gaze/Regard double*, in: Ford Foundation. *Berlin Confrontation*, Berlin 1965, 3–13. Begleitet wird der Text dort bezeichnender Weise von Fotos (von Max Jacoby), die Butor beim Spaziergang mit seiner Familie zeigen. Herausgegeben wurde der Band vom Presse- und Informationsamt des Landes Berlin.

⁴⁶ Zur variierten Wiederaufnahme seiner beiden Berlin-Texte, „Regard double“ und „Dans les flammes“, in den zweiten Band der *Illustrations* vgl. Butors Aussagen in seinen Interviews mit André Clavel (Anm. 36), 155, sowie in seinem Beitrag „Comment se sont écrits certains de mes livres“, in: *Nouveau Roman*; hier, *aujourd’hui*, Bd. 2, *Pratiques*, hrsg. von Jean Ricardou und Françoise van Rossum-Guyon, Paris 1972, 243–254. – Vgl. hierzu ferner Hannah Steurer: ‚Tableaux de Berlin‘. Französische Blicke auf Berlin vom 19. bis zum 21. Jahrhundert (erscheint 2021 bei Winter in Heidelberg; der Text lag mir noch nicht vor).

Mir geht es im Folgenden primär um den Text als Bestandteil des Fotobuchs, und ich werde mich deshalb weitgehend auf die deutsche Übertragung durch Helmut Schefel beziehen, mit punktuelltem Einbezug des französischen Originaltextes. Aufschlussreich ist der Aufbau des Buches, der in gewisser Hinsicht einer gesonderten Rezeption von Butors Text Vorschub geleistet haben mag. Die Titelseite legt eine Zentralstellung der Fotografien nahe: Bernard Larsson erscheint als Verfasser, der Text von Butor ist als den Fotos in der Gewichtung untergeordnet ausgewiesen. Das Buch beginnt allerdings mit Butors Text „Zweifacher Blick“, einem Prosagedicht, das knapp elf Druckseiten umfasst. Darauf folgt ein Zitat von Goethe, aus einem Brief von 1827, in Versform gesetzt: „Da sich gar manches unserer Erfahrungen / nicht rund aussprechen, und direkt mitteilen läßt, / so habe ich seit langem das Mittel gewählt, / durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam / ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn / dem Aufmerkenden zu offenbaren.“⁴⁷ Dieses Zitat fungiert als Scharnier zwischen Prosagedicht und Fotos, durch seine Platzierung im Buch, aber auch im Diktum „einander gegenübergestellter und sich gleichsam ineinander abspiegelnder Gebilde“, das hier klar auf die beiden Medien, Text und Fotografie, zu beziehen ist und näherhin auf ihre Komplementarität im Sinne wechselseitiger Erhellung. Es folgt der Bildteil, gegliedert in neun Sektionen, mit den Überschriften „Ausgangspunkte einer Reise“, „Die Mauer“, „Erster Mai“, „Alltag“, „Kleider“, „Unterbrechungen des Alltags“, „Schatten der Vergangenheit“, „Die Privilegierten“ und „Der große Verkauf“. Relevant sind diese Paratexte zum einen, insofern in ihnen eine Unterscheidung zwischen West und Ost gerade *nicht* manifest wird, sie also programmatisch „die ganze Stadt“ in den Blick nehmen, und zum andern, insofern Butors Text, wie wir noch sehen werden, konkret auf sie Bezug nimmt, thematisch, aber auch bis in die Wortwahl hinein. Bezeichnend ist ferner, dass die Angaben zu den Fotos, zu den abgebildeten Orten bzw. Szenen und vereinzelt bekannten Personen, unter der jeweiligen Sektionsüberschrift platziert sind, nicht aber direkt unter jedem einzelnen Foto. Dies führt dazu, dass man beim linearen Durchblättern des Bandes zuweilen nicht (mehr) weiß und nicht entscheiden kann, ob ein jeweiliges Foto im West- oder Ostteil gemacht wurde, die Teilung der Stadt mithin aus dem Blick gerät, Berlin *als Ganzes* erfahrbar wird.

Der Titel von Butors Prosagedicht, „Zweifacher Blick“ / „Regard double“, erlaubt mehrere Deutungen: Er lässt sich auf den Blick auf die geteilte Stadt beziehen, aber ebenso auf die Koppelung von Text und Fotografie, auf die Effekte des Wechselspiels beider Komponenten, im Sinne des Goethe-Zitats; und er evoziert zudem ganz generell zwei unterschiedliche Wahrnehmungsperspektiven, die zudem „nicht aus Berlin“ stammen – und eben solche Nicht-Berliner adressiert auch Butors Text. Zu Beginn hebt eine Stimme an, die sich werbend an ein Publikum wendet und dieses zu einer Erkundungsreise nach Berlin einlädt: „Sie, der Sie nicht aus Berlin sind, besuchen Sie Berlin, denn Berlin ist diese Reise wert“ / „Vous qui n’êtes pas de Berlin, venez à Berlin, car Berlin vaut bien

⁴⁷ Brief vom 27. September an Karl Jakob Ludwig Iken, siehe Larsson (Anm. 43), 18.

le voyage“.⁴⁸ Mit dieser Adressierung setzt der Text ein, der aus einem einzigen langen Satz besteht, mit gliedernder Interpunktion und rhythmisiert durch Absatzschaltungen, die Sequenzen ganz unterschiedlicher Länge trennen. Die Situation der Teilung wird gleich zu Beginn über die unterschiedliche Mobilität der Bewohner:innen der Stadt thematisch, wenn es nach der einleitenden Werbung, nach Berlin zu kommen, heißt:

Sie können dort Leute sehen, die nach Berlin kommen, weil sie von seinen Denkmälern angelockt werden, seinen Denkmälern aus anderen Zeiten, zerstört von unserer Zeit, emporragend aus dem Eisengewirr unserer Zeit,

Leute, die sich von einem Berlin ins andere begeben⁴⁹
(denn Berlin ist schließlich eine ganze Stadt),⁵⁰

in Touristenbussen, in Militärfahrzeugen oder zivilen Personenwagen, die über die gerillten Betonfahrbahnen mit den großen trägen Pfützen rollen, in denen sich Pfosten, Mauern und Palisaden spiegeln, der milchige Himmel und Autos, deren Räder jene bespritzen, die sich zu Fuß, die Hände in den Taschen vergraben, oder mit Gepäck beladen, das lange kontrolliert werden wird, etwas besorgt dieser Schranke nähern, die sich soeben für einen andern gehoben und sich schon wieder geschlossen hat, die für sie sich abermals heben und nach ihrem Hindurchgehen mit einem dumpfen metallischen Schlag wieder schließen wird;

sowie jene, die nicht hinübergehen können, die sich dieser Grenze am Ende der Straße nähern, Felswand, die plötzlich eines Nachts in ihrer Straße emporgewachsen ist, jene, die seit Jahren ihren Augen nicht trauen, nun langsamer gehen und stehenbleiben;

und jene, die sich daran gewöhnt, die das Berlin von früher nie gekannt haben, weder das der tollen Jahre noch das der krankten, entsetzlichen Jahre und nicht einmal das Jahr des Hungers,⁵¹ jene, für die diese Straße niemals weiter geführt hat, die niemals gesehen haben, was sich auf der anderen Seite befindet, die natürlich auch an diese andere Seite denken, von ihr träumen, doch wie von einer anderen Welt, für die die Welt an dieser Mauer aufhört und die, wenn sie sich diesem Teil der Welt nähern, in ihrer Muße ihre Kurven ausgezeichnet zu nehmen verstehen, in ihren Träumen von Geschwindigkeiten, von Reisen und Überschreitungen von Grenzen, denen der Raum auf der anderen Seite plötzlich undurchdringlich erscheint, als wären dieses milchige Blau, diese oberen Teile der wahrzunehmenden Bilder auf Eisen gemalt;

sowie die Berliner von früher, die seit Jahren, vielleicht seit dem Krieg, nicht mehr in ihre Stadt zurückgekehrt sind und nun die Orte ihrer vergangenen Freuden wiederzuerkennen suchen, ihrer Freuden als Kinder, als Verliebte, die durch Zaunlücken forschend von Gestrüpp überwucherte Gärten betrachten, verfallene Terrassen, geborstene Schalen, mit Laubschlamm gefüllte Becken, zerbröckelnde Balustraden, die auf verlassene Straßen führen, über die leise hin und wieder ein schwarzes suchendes Auto rollt, die steinerne Gärtnerin von einst, die mit ihren riesigen Augen auf die Verwüstung blickt;⁵²

⁴⁸ Michel Butor: Zweifacher Blick, in: Larsson: Die ganze Stadt Berlin (Anm. 43), 7–17, hier: 7.

⁴⁹ „les gens qui passent d’un Berlin à l’autre“. Butor, Regard double (Anm. 45), 3.

⁵⁰ „(car Berlin c’est au moins toute une ville)“. Ebd.

⁵¹ Im französischen Originaltext steht hier der Plural, „ni celui des années affamées“, es geht um die Nachkriegsjahre. Ebd., 4.

⁵² Butor, Zweifacher Blick (Anm. 48), 7 f.

Diese atemlose Prosa entfaltet einen Sog: Ein endloser, beschwörender Satz, der nur in Absatzschaltungen sinnhaft zum Halten kommt, zieht die Reisenden resp. Lesenden hinein in diese Stadt, voll von unterschiedlichsten Sinneseindrücken und Gegebenheiten, voller Geschichten und Geschichte und doch unmittelbar im gegenwärtigen Alltag erfasst. In diesen ersten Absätzen vermittelt sich die Teilung der Stadt in der Schilderung der beschwerlichen, eingeschränkten, gar verwehrten Mobilität innerhalb Berlins. Vier verschiedene Bevölkerungsgruppen werden aufgerufen: „Leute, die sich von einem Berlin ins andere begeben“ und dabei den Schikanen an der Grenze ausgesetzt sind; „jene, die nicht hinübergehen können“ und deren Weg an der Grenze endet; „jene, die sich daran gewöhnt, die das Berlin von früher nie gekannt haben“ und denen der Traum von der anderen Seite bleibt; und schließlich „die Berliner von früher“, die, in die Stadt zurückgekehrt, sich auf der Suche nach ihren Erinnerungen mit Spuren von Zerstörung und Verfall konfrontiert sehen. Den Isotopien der *Begrenzung* – gebildet aus *Pfosten, Mauern, Palisaden, Schranken, Grenze, Eisen* – und des *Verfalls* (*überwuchert, verfallen, geborsten, zerbröckelnd, verlassen*) ist eine Vorstellung von *Dynamik*, evoziert durch diverse Transportmittel und Bewegungsweisen, entgegengesetzt, die selbst in der Negation noch aufscheint und sich deckt mit allgemeinen „Träumen von Geschwindigkeiten, von Reisen und Überschreitungen von Grenzen“. Auch darin ist Berlin *eine ganze Stadt*, und diese, den Titel des Bandes aufgreifende, iterative Affirmation zieht sich in ihrem beschwörenden Charakter leitmotivisch durch den gesamten Text, teils in Klammern gesetzt, gleich einer sich immer wieder zu Wort meldenden, kommentierenden Stimme aus dem Off.

Auf diese einleitenden längeren Passagen folgen zumeist knappe Absätze, die in unterschiedlicher Weise auf die Fotografien des Bandes Bezug nehmen und dabei detailliert das Dargebotene ausloten und darüber hinausgehen. Butor hat angemerkt, er habe seinen Text ausgehend von den Fotos konzipiert, und tatsächlich sind diverse Referenzen klar erkennbar: So strukturieren (unmarkierte) Zitate der Sektionstitel den Fortgang des Textes (über die Lexeme *Mauer, erster Mai, das alltägliche Leben, Umhüllungen, Vergnügungen, Schatten, Privilegierter*), werden Allusionen auf konkrete Fotos manifest sowie wiederholt detaillierte Schilderungen dessen, was auf einzelnen Fotos zu sehen ist.⁵³ Die intermediale Bezugnahme ist mithin offensichtlich, wenngleich in der Lektüre im Grunde erst retrospektiv zu etablieren: Insofern Butors Text dem Bildteil vorausgeht, werden die Bezüge erst *ex post*, nach dem Betrachten der Fotos ersichtlich; die Fotos verweisen ihrerseits zurück, ohne jedoch auch nur ansatzweise den Status bloßer Illustrationen zum Text zu erhalten. Text und Fotos sind wechselseitig aufeinander bezogen, ergänzen und spiegeln einander – ein „zweifacher Blick“, je eigenständig, medienspezifisch.

⁵³ Im Einzelfall wird indirekt auch die altermediale Perspektive manifest, so etwa hinsichtlich eines Fotos, auf dem drei Passanten und ein Soldat zu sehen sind: Butors Text spricht vom Blick des Soldaten auf die drei Männer (vgl. Butor, Zweifacher Blick [Anm. 48], 9), dabei ist der Blick des Soldaten auf dem Foto eindeutig zur Kamera hin ausgerichtet, er beobachtet mithin den Fotografen bei dessen Arbeit, nicht aber die vorbeigehenden Männer (vgl. Larsson (Anm. 43), 32 f.).

Auffallend ist auch die ambige Referenz deiktischer Elemente im Text: Der, vor allem im französischen Text, vielfache Einsatz von Demonstrativpronomen etwa mag als Verweis auf die folgenden Fotos beziehbar sein; er fügt sich aber auch in die Fiktion einer Reise, simuliert hier unmittelbares Erleben. Im Einsatz der Deixis fallen zudem Sprechersubjekt und Wahrnehmungssubjekt zusammen: Wir befinden uns mitten in Berlin, und es ist oftmals nicht auszumachen, in welchem Teil der Stadt, die auch hierin *als ganze* präsentiert wird.

Das schier endlose Satzgefüge mit seinem vorwärtsdrängenden Sprachgestus häufiger Reihungen ist in der weiteren Folge immer wieder durchsetzt mit Haltepunkten. Besonders signifikant ist diesbezüglich das Motiv der Posten, *les sentinelles*. Im Bildteil findet sich eine Reihe von Fotos, die Wachposten abbilden, drei davon seien hier herausgegriffen (Abb. 3–5).

Butors Text nimmt auf diese Fotos in einer längeren Sequenz teils eindeutig Bezug:

[...] um über die Mauer zu sehen, [*afin der regarder par dessus le mur*]
über die Betonsteine, die spanischen Reiter, den Stacheldraht, die Pfähle, die Palisaden, über
Posten, die sich ausruhen,
Posten, die ihre Schirmmütze schräg tragen,
Posten, die die Hände übereinanderlegen,
Posten, die Sonnenbrillen tragen,
Posten, die sich auf die Schranke lehnen,
Posten, die unruhig werden,
Posten, die lächeln,
Posten im Regen auf den Friedhöfen,
Posten, die auf Wachtürmen sitzen und stundenlang die Rückseite eines Hauses betrachten,
die die Ziegelsteine dieser ersten zerfallenen Mauer vor jener noch stehenden zweiten riesigen
Mauer zählen, tausende von alten, unregelmäßigen Ziegelsteinen, die sich verzählen, mit dem
Zählen von vorn anfangen, beim geringsten Geräusch auffahren, die Hand plötzlich um die Waffe
klammern, einen ängstlichen und drohenden Blick nach links und nach rechts werfen, sich wie-
der beruhigen, wenn alles wieder ruhig ist, die sich erneut den vielen Ziegelsteinen gegenüber-
sehen, sich eine Linie aussuchen, sie betrachten: ein ziemlich schwarzer, ein mehr rötlicher,
dieser mehr lila, ein dunklerer, ein noch dunklerer, ein ganz schwarzer,
Posten, die scherzen,
Posten, die sich unterhalten,
Posten, die mit langen, dünnen Fingern über die Schranke streichen, deren Farbe abblättert,
Posten, die posieren,
Posten auf einer alten Mauer, die mit Zinnen versehen ist, damit sie alt erscheint, die heute
schon alt ist, eingefügt in die Mauer, ihre schräg gestellten Deckziegel, die schußbereiten Waffen
gleichen,
Posten, die mit Scheinwerfern spielen, die großen Augen gleichen,
die Augen,
die Gesichter, die rings um die Augen verkniffen sind, um weiter sehen zu können, noch etwas
weiter über die Mauer hinaus, [*encore un peu plus loin au-delà de ce mur*]
denn Berlin ist schließlich eine ganze Stadt,⁵⁴

54 Butor, Zweifacher Blick (Anm. 48), 10 f.



3



4

5



Abb. 3–5 aus: Bernard Larsson: Die ganze Stadt Berlin. Politische Fotos. Text von Michel Butor, Hamburg 1964, 49, 37 (Ausschnitt), 53.

An exponierter Stelle jeweils zu Zeilenbeginn und in anaphorischer Reihung ‚stehen‘ die Posten, *les sentinelles*, und setzen derart rhythmische Haltepunkte, die sie als Grenzsoldaten zugleich versinnbildlichen. Jede neue Zeilensequenz bildet eine Nominalphrase mit Relativsatz, der zumeist die fotografisch festgehaltenen Situationen verbalisiert resp. ausdeutet und dabei gerade alltägliche Gesten und menschliche Regungen festhält, die im klaren Kontrast zum Dienst der Posten erscheinen. Vertikal aus der Syntagmatik des Textes herausgehoben, scheinen die Nominalphrasen derart für ein System ‚Wache zu stehen‘. Die, in ihrer Detailliertheit beinahe zärtlich-träumerisch anmutende, Sequenz zum Ziegelsteinzählen (siehe Abb. 5) stellt zudem in der Engführung von Langeweile, Unsicherheit und Absurdität eine Miniatur dar, die ihrerseits die vertikale Reihung unterbricht, zumindest verlangsamt und ins Horizontale ausdehnt. Gerahmt wird diese Sequenz bezeichnender Weise von dem Blick über die Posten und die Mauer hinaus, denn, wie erneut betont ist, „Berlin ist schließlich eine ganze Stadt“.

Ganz analog ist der Kontrast zwischen der iterativen Evokation der Mauer und weiterer Schließanlagen einerseits und der Blicke über die Mauer andererseits gestaltet, in Butors Text ebenso wie auf Larssons Fotos (Abb. 6–8).

So wie die immer wieder beschwörend evozierten Blicke die Mauer zu überwinden suchen, so unterminiert Butors Prosagedicht als solches die Teilung, ohne sie zu negieren, darin in gewisser Weise analog zur Spree, die auch überquert sein will und doch durch *ganz* Berlin fließt („die Spree auf einer eisernen Brücke überquerend, die Spree wieder in umgekehrter Richtung überquerend / (überall die Spree, die Havel, die Seen) / die Spree widerhallen lassend vor dem Phantom des häßlichen massigen Doms“).⁵⁵ Butors Text erfasst das Detail im Ganzen ebenso wie im Detail das Ganze, zuweilen konzise-verknüpft, zuweilen dehnend oder auch drängend den Dynamiken der Stadt folgend, sie aufgreifend und fortführend, um das Grundmotiv des Textes kreisend,

denn es ist schließlich ein ganzes Leben, eine ganze Stadt,

das alltägliche Leben, das wieder einsetzt mit seinen stets schwarzen Taxis, seinen ein- und zweistöckigen, stets cremefarbenen Autobussen, seinen Straßenbahnen, seinen Touristenbussen, seinen Zügen, seiner S-Bahn, seiner U-Bahn, seinen Lastwagen, seinen Lastkähnen,

den Modellen vom Wiederaufbau, den Sandhaufen auf den Straßen, den Haufen von alten und neuen Ziegelsteinen, von Natursteinen, von Eisen, von Kränen, den Grasbüscheln auf den Fahrbahnen, auf den Bürgersteigen, in den verlassenen Villen, in den Ritzen der überfüllten Häuserblocks,

den neuen, schon gealterten Stadtvierteln, den alten Vierteln, die modernisiert werden, mit ihren alten oder neuen oder noch unvollendeten Kirchen,⁵⁶

[...]

das Leben in den Ruinen,

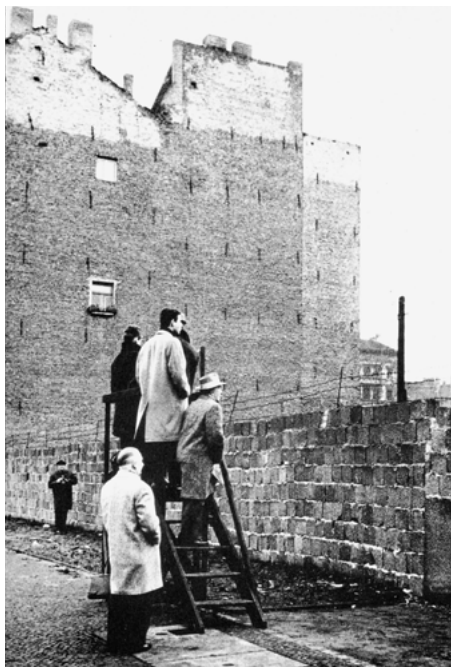
das Leben in diesem Museum von Ruinen,

und die Ruinenstücke in den in Ruinen liegenden Museen;⁵⁷

⁵⁵ Ebd., 12.

⁵⁶ Ebd., 12 f.

⁵⁷ Ebd., 14.



6



7

8



Abb. 6–8 aus: Bernard Larsson: Die ganze Stadt Berlin. Politische Fotos. Text von Michel Butor, Hamburg 1964, 38, 39, 43.

Berlin erscheint als Kuriosum, als Großstadt in Bewegung, aber auch als Brennglas hier verdichteter Geschichte und Gegenwart. Spuren der Zerstörung und des Wiederaufbaus sind allgegenwärtig. Butors *alter ego* taucht ein in die Stadt, inventarisiert sie in minutiösen Detailaufzeichnungen, geht in ihr auf und wahrt doch eine Distanz. In Orientierung an Larssons Fotos, aber auch assoziativ vorgehend, werden die „tausend Risse dieses Gewebes“ verzeichnet, als das sich Berlin, *ganz* Berlin hier zeigt. Es erweist sich derart aber auch als „ein Horchposten, eine Versuchsbank für alle anderen Städte“,⁵⁸ oder – und darin kommt der Text in einer letztlich selbstreflexiven Volte zum Halten, zum Ende – als „Schwelle, Schaufenster, Laboratorium, wohin man von fernher kommt, um auszustellen, darzulegen, Klänge zu probieren, Bilder, Wörter, Objekte und Ideen“.⁵⁹

So wie die Fotos von Larsson nicht nur eine sensible Bestandsaufnahme Berlins mit einem besonderen Sinn für Details bieten, sondern darin die *ganze* Stadt erfahrbar machen und gerade in der Vielfalt und Verflechtung dessen, was sie zeigen, ihre *Einheit* feiern, so lotet auch Butors virtuose Miniatur Berlin aus, in seiner Eigenart und zugleich paradigmatisch für die ‚Stadt‘ als Laboratorium. Butor ist ein Passant und zugleich ein *passeur*, als Berlin-Reisender *in residence*: Er vollzieht eine Bewegung des Streifens durch die *ganze* Stadt, in West & Ost, auf der Suche nach Spuren des Alltags, in Gegenwart und Geschichte, wobei das Geschilderte häufig über Partizipialkonstruktionen zugleich wie aus dem linearen Zeitverlauf herausgehoben erscheint, sich Zeitschichten überlagern. Dabei lässt etwa der oben zitierte Passus zu den sich häufenden Ruinen durchaus einen ironisch-distanzierten Blick auf den Umgang mit der Geschichte in Berlin erkennen („das Leben in den Ruinen, / das Leben in diesem Museum von Ruinen, / und die Ruinenstücke in den in Ruinen liegenden Museen;“).

Im Laboratorium ‚Stadt‘ spürt und erprobt Butor „Klänge [...], Bilder, Wörter, Objekte und Ideen“, wie es ganz am Ende des Textes heißt.⁶⁰ In der französischen Originalfassung schließt der Text mit einem anderen, weiteren Wort, das in der deutschen Übertragung fehlt: „inscriptions“, „Inschriften“ („éprouver les sons, les images, les mots, les objets, les idées et les inscriptions“).⁶¹ Mit diesem Wort wird mithin am Ausgang des Textes dessen Medialität betont, in möglicher Abgrenzung gegenüber dem Medium der Fotografie.⁶² Im Zusammenspiel mit Larssons Fotos wird Butors Interesse an den verschiedenen Künsten, sein eigenes medienübergreifendes Schaffen, sein Inventarisieren städtischer Räume und städtischen Lebens als ein

⁵⁸ Ebd., 16.

⁵⁹ Ebd., 17.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Butor, *Regard double* (Anm. 45), 13.

⁶² Aber auch in signifikanter Differenz gegenüber dem Titel des Bandes, in den Butor seinen Text später integriert: „Illustrations“ (siehe oben, Anm. 46).

Versuch, sie im Schreiben zu verstehen, manifest – mithin einiges von dem, was schon seine Romane kennzeichnete und was sein Werk auch nach den 60er Jahren prägen wird. Zugleich kommen hier West und Ost zusammen: ein politisches Statement, mehr noch aber ein ästhetisches Statement – und gerade darin nicht zuletzt eine Spielart von Engagement, die den *nouveaux romanciers* so wichtig war: die Leser:innen mitzunehmen auf eine Erkundungsreise und ihnen eine Veränderung ihrer Sichtweise zuzumuten.