

Der symbolische Tausch.

Malerei, Roman, Film. Alain Robbe-Grillet, René Magritte:

LA BELLE CAPTIVE

(aus: Joachim Paech: Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film. Berlin (Vorwerk8-Verlag) 2002

1. Transformationen der EinBILDung

LA BELLE CAPTIVE, das ist der Titel eines der rätselhaften Bilder des belgischen Surrealisten René Magritte, das statt der im Titel angedeuteten ‚schönen Gefangenen‘ vor allem dies darstellt: ein Bild. Das Bild LA BELLE CAPTIVE (1967) ist unter 76 anderen von René Magritte in einem Buch enthalten, das zusammen mit einem Text von Alain Robbe-Grillet als Roman mit dem Titel LA BELLE CAPTIVE 1975 veröffentlicht wurde. Tatsächlich ist in diesem Roman auch von einer ‚schönen Gefangenen‘ die Rede (wie in anderen Romanen und Filmen Robbe-Grilletts): Ist also der Roman so etwas wie die narrative Erweiterung des Titels, der seiner EinBILDung die Bilder Magrittes zu- und unterordnet? Der Film schließlich, den Robbe-Grillet 1983 gedreht hat und der denselben Titel trägt, enthält nicht nur dasselbe (und andere) Bild(er) Magrittes, sondern erzählt ausführlich von einer ‚schönen Gefangenen‘, die endlich in der animierten Szenerie Magrittes auftritt. Ist das also die Bewegung vom Bild über das romanhafte Erzählen mit Bildern zum Film, dessen Abbildung von Bewegung erst das Erzählen in Bildern verwirklicht? Ist das die Erfüllung eines Versprechens, das in der Spannung zwischen Bild und Titel bei Magritte gegeben, im literarischen Erzählen im Gegenüber von Text und Bild noch vorläufig und in der Verfilmung von Bild und Roman endgültig eingelöst wurde?

Eine derartige Auffassung von Verfilmung als Aufstieg in einer hierarchischen Bewegung bzw. als Evolution vom ‚einfachen‘ malerischen Abbilden über das literarische Erzählen, das die Abbildung womöglich in der Beschreibung ‚aufhebt‘, zur audiovisuellen Darstellung des Films als abbildend-erzählendem Gesamtkunstwerk, würde das synchrone Nebeneinander der Künste und ihrer Spezifik zugunsten einer Überbetonung ihrer (angeblichen) diachronen Abfolge verraten. Robbe-Grillet selbst hat einer solchen Auffassung immer wieder und zuletzt im Zusammenhang mit seinem Film LA BELLE CAPTIVE widersprochen:

"Ich habe niemals aus meinen Romanen Filme und aus meinen Filmen Romane gemacht. Ich bin dagegen, sich desselben Projekts für einen Roman und einen Film zu

bedienen. Wenn ich eine Idee im Kopf habe, weiß ich, das ist ein Roman: ich sehe Wörter, Sätze; oder ein Film: [dann sehe ich] Bilder, Töne, Montageelemente. [...] Grundsätzlich sind diese beiden Dinge in meiner Vorstellung getrennt. Gewiß, ich habe eine Erzählung geschrieben, LA BELLE CAPTIVE, und ich habe einen Film gemacht, der denselben Titel trägt [Titel eines Bildes von Magritte], aber sie haben nichts gemeinsam außer dem Titel.“¹

Und doch soll über den gemeinsamen Titel hinaus ein innerer Zusammenhang zwischen der Malerei Magrittes, dem Roman und dem Film von Robbe-Grillet bestehen. Sicherlich muß diese Beziehung zwischen Malerei, Roman und Film unter anderen Kriterien gesehen werden, als dies normalerweise, d.h. bei filmischen Adaptionen mehr oder weniger ‚realistischer‘ literarischer Vorlagen der Fall ist. So fehlt fast vollständig die wichtigste Voraussetzung, die einen Vergleich zwischen Roman und Film (von der Malerei ganz zu schweigen) im Sinne der ‚Adäquatheit‘² oder einer hinreichenden, zumindest ‚intentionalen Analogie‘³ ermöglicht, das, was sich als "elementare Beziehung zwischen Buch-Literatur und Film ermitteln läßt"⁴: Die gemeinsame Erzählung als *tertium comparationis* der Gemeinsamkeit des Erzählens. Es gibt zwischen dem Roman und dem Film mit dem Titel LA BELLE CAPTIVE keine Erzählung, die beide Medien transzendiert, um sich jeweils auf medienspezifische Weise und adäquat zum gemeinsam Erzählten jeweils im Roman oder Film zu verwirklichen. Ein Film ist für Robbe-Grillet eine in sich geschlossene Welt ohne Vergangenheit (also auch ohne Erinnerung an einen vorangehenden Roman), die sich in jedem Augenblick selbst genügt und die in fortschreitendem Maß wieder verlöscht. "Außerhalb der Bilder, die man sieht, und außerhalb der Worte, die man hört, kann es keine Wirklichkeit geben."⁵ Dennoch sind diese Romane und diese Filme keine Monaden, die sich immer nur selbst bespiegeln, sondern sie reflektieren nach innen und nach außen eine Welt, die zwar auch an der Erfahrung einer Alltagswirklichkeit teilhat, ohne die sie unverstündlich bliebe, die sich vor allem jedoch aus einem "Ensemble Robbe-Grillet"⁶ von Objekten und Themen speist, einem Repertoire von Objekten ("einer Galaxie von

¹ Jean-André Fieschi: Alain Robbe-Grillet, in: Cinématographe 107 (1985) S. 11-16, hier S.16

² Karl Nikolaus Renner: Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen, München 1983, S.18

³ Irmela Schneider: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen 1981, S.119

⁴ ebd., S.27

⁵ Alain Robbe-Grillet: Argumente für einen neuen Roman. Essays, München 1965, S.103

⁶ Lillian Dumont, Sandi Silverberg: (Interview mit Robbe-Grillet), in: The French Review 50 (1976/7) S. 653-655, hier S.653

Signifikanten"7), die das Imaginarium Robbe-Grilletts bevölkern, und von Themen, die ihn in seiner Kultur der Gegenwart strukturieren.

Der Zusammenhang also zwischen einem Roman und einem Film Robbe-Grilletts stellt sich erst über dieses gemeinsame Repertoire an Objekten und Themen her; der *horror vacui* jeder leeren Seite eines Buches oder Einstellung eines Films, durch die die weiße Filmleinwand durchscheint, möchte sich in der befriedigenden Begegnung von Elementen des Erzählens auflösen, die an dieser Stelle ihren Platz bekommen sollen. Auf dieser Seite (*mise en page*) in dieser Einstellung (*mise en cadre*) ist ihre Position dennoch nicht endgültig fixiert, vielmehr muß jede ‚Lektüre‘ (eines Romans oder Films) deren Material neu ordnen nach den Regeln, die ihrer eigenen Produktivität entsprechen. Die Romane und Filme Robbe-Grilletts heben den *horror vacui*, dem sie sich verdanken, nicht vollständig auf; es bleibt "die Unmöglichkeit des Schreibens, das nur aus dem Schweigen kommt und auf sein eigenes Schweigen hinausläuft"⁸; es bleibt die Drohung, aus dem Sinn ausgeschlossen zu sein, wenn sich die Lektüre der Produktivität des Textes nicht kreativ anzuschließen vermag; es bleiben im Text die Löcher und "Hohlräume", deren Leere sowohl als "Motor für den ganzen Text"⁹ dienen als auch zu ‚schwarzen Löchern‘ der Verweigerung von Sinn werden können. Die Beziehung zwischen dem Roman und dem Film LA BELLE CAPTIVE als im traditionellen Sinn Verfilmung des Romans zu bezeichnen, wäre also sicherlich verfehlt. Aber das bedeutet nicht, daß mit dem dominanten Imaginarium Robbe-Grilletts nicht ebenfalls ein *tertium datur* vorhanden wäre, das in der jeweiligen Szene eines Romans oder Films produktiv wird: Selbstverständlich nicht als redundante Umformung des (angeblich) selben Inhalts in ein anderes Medium, sondern als Neuschöpfung, wie jede Lektüre den Text neu- statt re-produziert.

Die Beziehung zwischen einem Bild LA BELLE CAPTIVE von Magritte einerseits und Robbe-Grilletts Roman und Film mit dem gleichen Titel andererseits kann auch nicht ausschließlich über ein gemeinsames Gegenstands- und Themenreservoir vermittelt sein. Der Surrealismus Magrittes mag zitierbar sein, ihn (anachronistisch) teilen wird Robbe-Grillet nicht. - Dagegen bedienen sich beide eines fast identischen piktoralen bzw. literarischen oder filmischen Verfahrens der EinBILDung. Magrittes LA BELLE CAPTIVE kann geradezu das Muster vorgeben, nach dem auch die literarische und filmische Produktivität

⁷ Ronald L. Bogue: Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of the Writerly Text, in: Criticism 22 (1980) S. 156-171, S.169

⁸ Alain Robbe-Grillet: Der wiederkehrende Spiegel (dt.Andrea Spingler), Frankfurt/M. 1986, S.209

⁹ ebd., S.205

Robbe-Grillet funktioniert. EinBILDung wird hier die szenische Realisation des Imaginären in einem Bild (Magritte), zwischen Bild und literarischem Text (Roman) und als komplexes audio-visuelles Verfahren (im Film) genannt, das die Szene der Leere, der Abwesenheit zur Szene der Fülle des ästhetisch realisierten Imaginären macht: Das Muster produktiver EinBILDung wird (medien-)spezifisch realisiert, aber zwischen diesen Realisierungen besteht weder eine diachrone (es gibt auch parallele literarische und filmische Realisierungen des Surrealismus) noch eine synchrone Rangordnung (keine Realisation hebt die andere in ihrer Bedeutung auf).

Die Analyse der Verfilmung als Transformation des analog Erzählten soll im folgenden durch die Analyse analoger Verfahren pikturnaler, literarisch-narrativer und audio-visueller EinBILDung ersetzt werden. Was das konkret bedeutet, kann an keinem Beispiel besser als an Magrittes *LA BELLE CAPTIVE* selbst erläutert werden.

2. Topologie der pikturnalen EinBILDung

Allein die Tatsache, daß Magritte zwischen 1931 und 1966 sechs ganz unterschiedliche Bilder mit dem Titel *LA BELLE CAPTIVE* versehen hat, zeigt, daß es sich bei der Malerei Magrittes weniger um die Identifizierung eines durch Thema, figürliche Komposition und Titel individualisierten Bildes handelt, sondern daß es Magritte um die Produktivität eines Verfahrens geht, das immer wieder exemplarisch belegt werden soll. Magrittes Vorgehen hat drei Ebenen, die der Kritik an der Referenzillusion realistischer Abbildung, eine paradigmatische und eine syntagmatische.



1. 1931 heißt ein Bild *LA BELLE CAPTIVE*, das in einer Landschaft eine Staffelei zeigt, die exakt den Ausschnitt, den sie verdeckt, in der Malerei wiedergibt. Das *tromp l'oeil* der realistischen Malerei scheint aus dem Bestreben des Malers zu resultieren, die weiße Leinwand vor der Landschaft durch das, was sich hinter der Leinwand befindet und worauf das Bild durchsichtig werden soll, anzufüllen. Magritte scheint sich über ein realistisches Verfahren, das die Malerei in ihrem Produkt rückgängig zu machen bestrebt ist, indem sie

das, was sie ist - ein Bild - in dem, was sie nicht ist - die abgebildete Natur - versteckt, lustig zu machen.

2. Dagegen deutet das 1966 entstandene Bild mit gleichem Titel in eine ganz andere Richtung: Statt die Leinwand als Szene der piktoralen EinBILDdung unsichtbar machen zu wollen, wird sie nun von Magritte betont und zur Bühne für das Spiel ihrer Signifikanten hergerichtet. Das Bild ist nicht mehr Ausschnitt aus einer vorhandenen, sondern Organisator einer zu konstituierenden (Sur-)Realität, die ihre Elemente aus einem Repertoire von Signifikanten schöpft, deren figurative Analogie zur Alltagswahrnehmung ihnen eine performative (Gestalt-) Konstanz verleiht; herausgelöst aus alltäglichen Situationskontexten haben sie jedoch die Freiheit ihrer Bedeutungsproduktion zurückgewonnen.



Dargestellt sind ein Himmel und eine strandähnliche Fläche, die im unteren Drittel einen gemeinsamen Horizont bilden. Himmel und Strand konnotieren Unbegrenztheit. Ein zur linken Hälfte des Bildes hin geöffneter roter Vorhang verstärkt zunächst diesen Eindruck, indem er die Begrenzungen der Abbildungsschicht (den Rahmen / Cadre) verdeckt. So gehört er mit Himmel und Strand zur Schicht des Abgebildeten, wo er jedoch sofort disparat erscheint: In der Alltagswahrnehmung haben Himmel und Strand gewöhnlich keine Vorhänge. Auf der anderen Seite gehört der Vorhang auch zur Abbildungsebene, zur Selbstreferenz des Bildes, vor das er wie ein Vorhang gezogen zu sein scheint. Die ästhetische Grenze ist im Bild selbst die Linie, auf der der Vorhang auf den Strand stößt und so eine Art Vorderbühne abtrennt, auf der eine Staffelei mit einer bemalten Leinwand steht. Das ‚eingeschriebene‘ (besser ‚eingebildete‘) Bild zeigt auf der Abbildungsschicht das, was vor allem der rechte Vorhang und zum Teil das Bild selbst verdecken: Himmel. Die Wiederholung des abgebildeten Himmels als Abbildung stopft nicht mehr ein Loch in der Transparenz zur bedeuteten Realität ‚Himmel‘, sondern wird zum zusätzlichen Signifikanten des Schauspiels der Einbildung, das dieses Bild insgesamt aufführt. Das Bild im Bild ist ebenso ‚leer‘ wie das Bild, in dem es sich befindet; es markiert

Abwesenheit, was durch die Kugel und die Weite von Strand und Himmel eher noch betont wird.

Jede Leinwand wird zum Schauplatz der Einbildung, jede Gestalt, jedes Material, jeder Signifikant wird zur ‚schönen Gefangenen‘ dieser Inszenierung.

1947 funktioniert LA BELLE CAPTIVE auch ohne Vorhänge als Bühne für die Auftritte ihrer EinBILDungen. Die Tuba und der Stein sind fester Bestandteil des Repertoires Magrittes, mit dem er seine piktoralen EinBILDungen versorgt.



Vertraut sind uns diese Gegenstände weniger, weil sie aus Kontexten unserer Alltagswahrnehmung stammen, sondern weil sie zum Objekt-Ensemble Magrittes gehören, das in anderen seiner Bilder (zum Beispiel in DIE VERTRAUTEN GEGENSTÄNDE von 1927/8) ständig anwesend ist. Sie bilden ein Paradigma von Signifikanten, dessen sich Magritte für seine piktorale Artikulation auf der Bühne seiner Leinwand bedienen kann. Die ‚leere Bühne‘ ist wie ein Sog oder eine Produktivität, die die Objekte in die Sichtbarkeit an den Platz ihrer kompositorischen (oder inszenatorischen) Darstellung zwingt.

3. Das paradigmatische Défilé der Objekte über den Schauplatz ihrer EinBILDung wird ergänzt durch eine andere Ebene von Beziehungen, die zwischen den Bildern und den Titeln bestehen. Zunächst führt die Vermutung, daß Titel bestimmte Themen der Bilder gruppieren würden, in die Irre: Das Bild, das thematisch LA BELLE CAPTIVE (1931) am nächsten kommt, heißt DIE BESCHAFFENHEIT DES MENSCHEN II (1935), während die Kritik am *trompe l'oeil*-Effekt von LA BELLE CAPTIVE (1931) eher auf eine ganze Reihe anderer Bilder verweist, die mit diesem Effekt spielen. Das bedeutet, daß sowohl die Bilder untereinander als auch die Bilder und Titel sich syntagmatisch austauschen; Titel und Bild verhalten sich wie in einer Komplementär-Montage zueinander, wobei der Titel selbst wie ein "Bild aus Wörtern"¹⁰ erscheinen kann. Gerade weil Magritte mit dem Titel und dem Bild dasselbe meinen will, muß er es jedesmal anders ‚sagen‘:

¹⁰ René Magritte: Sämtliche Schriften (hg. von André Blavier), München 1981, S.311

"Die gemalten Bilder sind das Äquivalent zur Wortsprache, ohne sich mit ihr zu verwechseln. Was das Bild zeigen kann, kann die Wortsprache nicht sagen, was die Sprache sagt, kann das Bild nicht zeigen. Was die gemalten Bilder ‚zeigen‘ und was die Wortsprache ‚sagt‘ ist ein und dasselbe (kann es sein). Aber das, was ‚gezeigt‘ wird, in ‚Sagen‘ transponieren (oder in Gezeigtes transzendieren, was gesagt wird), besteht nicht in einer ‚Übersetzung‘, für die man die gleichwertigen Begriffe hätte, eine Art Wörterbuch Bilder-Worte, Worte-Bilder. Das ‚Transponieren‘ ist eine Art Begegnung, die nur aus einer Schöpfung resultiert, die jener der zu transponierenden Sache gleicht."¹¹

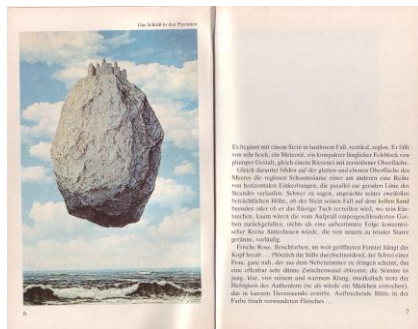
Das Syntagma aus Bild und Titel (aber auch Serien von Bildern) verklammert beide Elemente zu einem Bild-Wort-Ausdruck, der möglicherweise beide übersteigt und in einem magischen (Magritte-) Effekt lesbar wird: Dann ist es, wie Magritte sagt, "der Betrachter, der das Bild darstellt, seine Gefühle und seine Ideen stellen das Bild dar."¹² Es ist der Betrachter, der in die Produktivität der pikturalen Einbildung einbezogen wird und, selbst produktiv, das Bild erst herstellt: paradigmatisch, indem er die Selektion aus dem Repertoire der Objekte Magrittes rekonstruiert, um ihre jeweilige Konstellation (ihr aktuelles Schauspiel) zu ‚lesen‘; syntagmatisch, indem er die Signifikantenkette vom Titel zum Bild und umgekehrt produktiv macht. Darüber hinaus beziehen sich auch Magrittes Objekte und Themen auf sein kulturelles Umfeld, das er ‚zitiert‘, wenn zum Beispiel DER BEDROHTE MÖRDER einer Szene aus Louis Feuillades Serie FANTÔMAS (1911) ähnelt oder wenn die abgeschnittene Hand in DIE SCHWIERIGE ÜBERFAHRT derjenigen auf dem Titelblatt von Souvestre/Allains FANTÔMAS-Roman LA MAIN COUPÉE gleicht.

LA BELLE CAPTIVE (1931) stellt sich nun als Modell und potentieller Schauplatz der produktiven Interaktion vor allem dieser beiden Ebenen dar: Aus dem Reservoir von Objekten Magrittes wählt es für seine Inszenierung (pikturale EinBILDung) aus; das einzelne Bild verbindet es mit Serien anderer Bilder und mit Sätzen, die es zwischen Sagen und Sehen zu einem Dritten werden lassen, einer komplexen Aussage, die auch der Ausgangspunkt einer Erzählung (narrativen EinBILDung) sein kann.

¹¹ ebd. S.311/12, Anm.3

3. Das zunehmende Gleiten der narrativen Einbildung

"Es ist, als ob man in Robbe-Grillet's Welt von der Ordnung der Dinge durch eine Verkettung reiner Reflexe Stück um Stück zu der Ordnung der Ereignisse übergehen müsste."¹³ Was für den Übergang Robbe-Grillet's von *LES GOMMES* (1954) zu *LE VOYEUR* (1955) charakteristisch sein sollte, scheint auch noch für die Beziehung zwischen den Bildern Magrittes und ihrer narrativen Einbildung im Roman *LA BELLE CAPTIVE* zu gelten.



Es beginnt mit einem Stein ... genauer, der Roman beginnt mit einem Bild, das einen Stein über dem Meer schwebend zeigt. Das Bild befindet sich auf der linken Seite, ihr rechts gegenüber beginnt der Text: "Es beginnt mit einem Stein [...]." (S.7)¹⁴ Die Bild-Text-Redundanz verringert sich im weiteren Verlauf der Beschreibung: "[...] in lautlosem Fall, vertikal, reglos. Er fällt von sehr hoch, ein Meteorit, ein kompakter, länglicher Felsblock von plumper Gestalt, gleich einem Riesenei mit zerstoßener Oberfläche." (S.7) Unmerklich führt das (beschreibende) Erzählen gegenüber dem Sichtbaren das Wissen ein und benennt es: Meteorit bzw. Riesenei. Aber seine Rhetorik figuriert auch das Ausgangsproblem, sich aus dem, was das Oxymoron ‚regloser Fall‘ enthält und den Widerspruch der Malerei bezeichnet, für das Erzählen lösen zu müssen. Diese Latenz des Pikturalen (wie ein angehaltener Film oder fixierter Taumel¹⁵) nimmt der folgende Absatz mit der Beschreibung des ersten Bildes noch einmal auf: "Gleich darunter bilden auf der glatten und ebenen Oberfläche des Meeres die reglosen Schaumsäume einer am anderen eine Reihe von horizontalen Einkerbungen, die parallel zur geraden Linie des Strandes verlaufen. Schwer zu sagen, angesichts seiner zweifellos beträchtlichen Höhe, ob der Stein seinen Fall auf dem

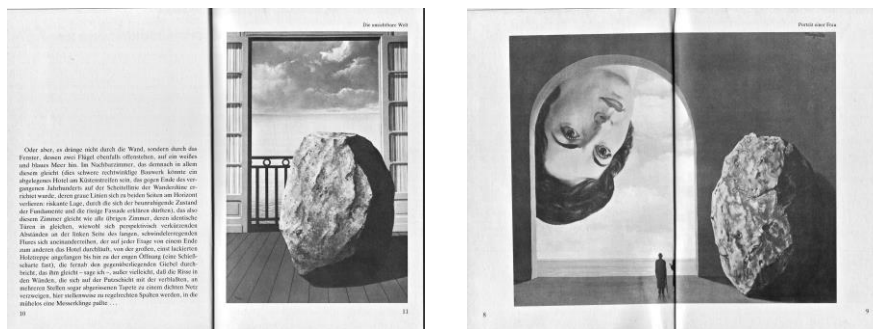
¹² ebd., S.382

¹³ Roland Barthes, 1954, zitiert in: Winfried Wehle (Hg): *Nouveau Roman*, Darmstadt 1980, S.40

¹⁴ Der Text des Romans wird im Folgenden zitiert nach Alain Robbe-Grillet, René Magritte: *Die schöne Gefangene*, München 1984

¹⁵ Vgl. Gérard Genette: *Vertige fixé*. in: *Figures I*. Paris 1966 p 69-90 (dt.Ü.in: Wehle (Hg) *Nouveau Roman*, S.76-94, ebenso in *Alternative* Vol 11, 1968, No 62/63, S. 190-198)

hellen Sand beenden, oder ob er das flüssige Tuch zerreißen wird, wo sein Eintauchen, kaum wären die vom Aufprall emporgeschleuderten Garben zurückgefallen, nichts als eine unbestimmte Folge konzentrischer Kreise hinterlassen würde, die von neuem zu totaler Starre geränne, vorläufig.“ (S.7) Die narrative Einbildung hätte zu sagen, wo der Fall endet, sie läßt das jedoch in der Schweben, vorläufig. "Frische Rose, fleischfarben, im weit geöffneten Fenster hängt der Kopf herab ..." (S.7) Rose, Fenster und Kopf haben auf dieser Buchseite keine piktorale Entsprechung mehr, dieses Sagen hat keine Referenz, es wirkt deplaziert. "Plötzlich die Stille durchschneidend, der Schrei einer Frau, ganz nah, der aus dem Nebenzimmer zu dringen scheint, das eine offenbar sehr dünne Zwischenwand abtrennt [...]" (S.7) Die Stille des lautlosen Falls wird durchschnitten, die Reglosigkeit ‚plötzlich‘ aufgehoben, ein neuer Ort wird angegeben, aus dem der Schrei kommt, einem Nebenzimmer hinter einer dünnen Wand. Der Schrei aus dem ‚Off‘ kommt tatsächlich aus einem Raum hinter dieser Buchseite: bitte umblättern ...



Der Leser muß diesen neuen Ort aufsuchen und findet ein Bild, das beide Seiten einnimmt, in dem die vorweggenommene Beschreibung des hängenden Kopfes bestätigt wird und der Stein außerdem ganz anders als erwartet abgestellt ist. Aber der Schrei ...? Der Autor schlägt auf der nächsten Text/Bild-Seite eine andere Möglichkeit vor: "Oder aber, es dränge nicht durch die Wand, sondern durch das Fenster [...]" (S.10) Es, das ist nicht mehr der Schrei, nur noch etwas, das durch geöffnete Fenster dringt, die das Bild auf der rechten Seite darstellt. Das Umblättern erweist sich als Moment der Verunsicherung, als Bruch, der am neuen Ort der folgenden Seite eine (veränderte) Wiederaufnahme ermöglicht oder verlangt, wenn die narrative Einbildung einen veränderten Gegenstand vorfindet. Denn die Einbildung rechnet mit dem, was sie findet und was ihr so lange verborgen ist, bis die Lektüre es entdeckt. Der Augenblick der Unsicherheit, des Bruchs oder der momentanen Leere ist daher auch ein kreativer Moment, der sich mit der Erwartung der Lektüre (oder der narrativen Einbildung generell) anfüllt. "Bei Robbe-Grillet [nämlich] sind die Gegenstandskonstellationen nicht expressiv, sondern schöpferisch; ihre Aufgabe ist nicht

anzuzeigen, sondern zu vollbringen; ihre Rolle ist dynamisch, nicht heuristisch: bevor sie nicht eintreten, existiert nichts von dem, was sie zu lesen geben; sie schaffen das Verbrechen, sie berichten es nicht, sie sind mit einem Wort buchstäblich zu nehmen, literal.“¹⁶ Mehr noch, sie sind im Buchsinne ‚literarisch‘ zu nehmen, indem sie das Lesen (das pikurale und das literale) als ein Gleiten durch das Buch organisieren. Die Bilder Magrittes bilden parallel zum Text zunächst ihr eigenes Paradigma, ihre Zahl und Reihenfolge ist festgelegt. Die Titel der Bilder, die als verbale Propositionen dem Text des Erzählens näher sind, werden nur zögernd aktiviert, dann aber äußerst komplex verwendet wie zum Beispiel der Titel DIE SCHWIERIGE ÜBERFAHRT, der von dem Bild, zu dem er gehört, eine Verbindung (eine ‚Überfahrt‘) herstellt zu einem daneben befindlichen Bild DIE ERINNERUNG in einem Text, der diese Verbindung narrativ ausfüllt: Die „unter dem Namen SCHWIERIGE ÜBERFAHRT bekannte Episode enthielte also einen doppelten Verweis, den auf das Unglücksschiff, auf das die Heranwachsende von ihren Entführern gezerrt wurde, und den auf das Attentat, das sie dort erwartete, bevor man sie ins Wasser warf“ (S.21) wobei die Überfahrt (*la traversée* in der Bedeutung von Durchstoß) auch noch das Attentat konnotiert, das im benachbarten Bild seine ‚Spuren‘ hinterlassen hat. (Eine andere sehr komplexe Beziehung von Bild-Titel-Erzählung analysiert François Jost am Beispiel der Fischkonserven-Episode.¹⁷) Da die Erzählung sich immer wieder an den Bildern und ihrem Ort (*mise en place*) inspiriert, sie bisweilen auch nur durchquert, um sie schließlich diegetisch zu überwölben und zusammenzufassen, fungiert der Text zunehmend als eine syntagmatische Bewegung, die die Einbildung mit den Bildern, durch sie hindurch und über sie hinaus vollführt. Die Lektüre ist dabei ebenso Produktion wie das Schreiben selbst; dennoch enthält das Schreiben (als erste Lektüre der Bilder) Anleitungen zum Lesen,¹⁸ Ratschläge und Einwände (an den Leser, der auch der Autor selber ist): Angesichts des Bildes mit dem Titel DIE ERFINDUNG DES FEUERS auf der rechten Seite heißt es: "Das ist wahrscheinlich einmal mehr eine sexuelle Metapher, wie alles übrige. Wenn Ihnen diese Stelle unnütz erscheint, so können Sie getrost davon absehen, obgleich sie eine interessante Inversion einer der vorausgehenden Episoden darstellt: der mit der Fischkonserve. Außerdem steht es Ihnen frei, den Zusammenhang selber zu Ende zu denken, wenn Sie sich

¹⁶ Roland Barthes: Literatur buchstäblich (*Littérature littérale*, 1954), in: Winfried Wehle (Hg.), *Nouveau Roman*, S. 37-45, hier S.41

¹⁷ François Jost: Le picto-roman. in: *La Revue de l'Esthétique*, 1976, No 4 (Voir, entendre) p.58-73, hier S.66f

¹⁸ Zu den Leseanleitungen in *LA BELLE CAPTIVE* s. Pierre van den Heuvel: Le mythe de la lecture dans *LA BELLE CAPTIVE* d'Alain Robbe-Grillet et René Magritte. In: J-L Cornuille u.a. (eds): *Au grain du mythe. Rencontres Barthes*. in: *CRIN* (Groningen, Holland) 1983 p 19-40

mehr zutrauen als mir. - Sie sind müde? - Ja, ein wenig schon, gezwungenermaßen: alle Tage diese immergleichen alten Geschichten wiederholen ... dahin ...“ (S.124) Nicht nur das Paradigma der Bilder Magrittes, sondern auch die EinBILDungen des Autors aus den Lektüren der Bilder sind womöglich präfiguriert, 'alte Geschichten', deren Phantasma immer wieder in die Leerstellen der EinBILDung, die Lücken zwischen Bild und Narration drängt.

Gleich im Anschluß an die Diskussion mit dem Leser heißt es: "Trotzdem wollte ich noch einige der rituellen Szenen zitieren, die sich in dem nächtlichen Palast abspielen, zum Beispiel die mit dem eingetragenen Titel: ‚Die schöne Gefangene‘, deren Knöchel von schweren Ketten mit gußeisernen Kugeln festgehalten werden [...]“ (S.124) In der Tat ‚zitiert‘ Robbe-Grillet hier nicht nur einen ‚eingetragenen Titel‘ Magrittes, sondern auch ein Szenarium, das seinem Ciné-Roman und Film *GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR* (1974) entstammen könnte, und nimmt eine Szene vorweg, die sich ein Jahr nach *LA BELLE CAPTIVE* in seinem Roman *TOPOLOGIE D'UNE CITÉ FANTÔME* (1977) abspielen wird und sich hier mit dem Titel Magrittes verbindet. Mehr noch, das Paradigma dieser Zitate umfaßt das ganze erste Kapitel von *LA BELLE CAPTIVE*, das mit dem letzten Kapitel der *Topologie* identisch ist - mit dem Unterschied, daß das letzte Kapitel der *TOPOLOGIE* ohne die Bilder Magrittes auskommt, der Text dort keine Lektüre dieser Bilder, also auch ohne diese lesbar ist.

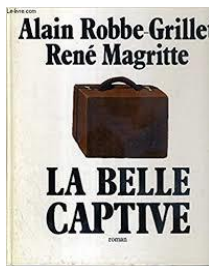
Das *Déjà lu* früherer Romane und das *Déjà vu* aus früheren Filmen Robbe-Grilletts, das sich als manifestes Paradigma durch *LA BELLE CAPTIVE* zieht und sich mit dem narrativen Syntagma austauscht, kann hier nur an einem, wenn auch besonders produktiven Beispiel demonstriert werden. Während auf der linken Seite Magrittes Bild *DER WEIßE MANN* ‚lesbar‘ ist, berichtet der Erzähler: "Nun, der Morgen wäre sonnig, und ich: ohne Stock und Schnurrbart auf der Terrasse des Café Rodolphe, vor mir das Meer, statt in dunklem Überzieher und Filzhut in einem weißen, sehr sommerlichen Kostüm, das besser dem Ort entspricht und dem Zeitgeschmack und das mir so eher ermöglichen wird, mich unbemerkt unter die Spaziergänger zu mischen, gedankenlos wie sie den Tanzspielen der niedlichen Mädchen am noch verlassenen (warum nicht?) Strand zuschauen; nun werden sie gleich zum Baden erscheinen, zu zweit, zu dritt, in ganzen Schwärmen, sich beim Laufen an den Händen haltend und wie Möwen schreiend.“ (S.135) Diese Szene wird von einer anderen vorweggenommen, die 1956 folgendermaßen ausgesehen hat¹⁹: Kinder gehen einen Strand

¹⁹ Alain Robbe-Grillet: *La plage*. In ders.: *Instantanés*. Paris 1962, S.63-73 (dt.Übers. [von Elmar Tophoven]: *Momentaufnahmen*, München 1963, S.49-56, hier S.49)

entlang. „Das Wetter ist sehr schön. Die Sonne bescheint den gelben Sand mit grellem, lotrechtem Licht. Es ist keine Wolke am Himmel, es weht auch kein Wind. Das Wasser ist blau, ruhig, ohne die geringste Aufwallung von See her, obgleich der Strand offen zum weiten Meer liegt, bis zum Horizont.“ Die Kinder werden in Abständen begleitet von einer Schaar von Seevögeln; Kinder und Vögel hinterlassen im Sand Spuren. „Das Meer verwischt nach und nach die sternförmigen Spuren der Vogelfüße. Die Kinder hingegen, die Seite an Seite und Hand in Hand, näher an der Steilküste entlanggehen, lassen tiefe Stapfen hinter sich, deren Dreierreihe sich parallel zu den Rändern über den sehr langen Strand hinzieht. Zur Rechten, an der Seite des regungslosen, glatten Wassers, brandet, immer an der gleichen Stelle, die gleiche kleine Welle.“ In die unberührte Fläche des Strandes schreiben sich die Spuren wie eine Schrift ein, der Strand ist erzählter Topos und zugleich Metapher der Topologie seiner EinBILDung, Folie dieser Tätigkeit der Imagination, des Schreibens. - In einer Aufzählung von Schauplätzen heißt es für die achte Einstellung von L'IMMORTELLE (1963): "Der Schauplatz ist diesmal ein unermesslicher, verlassener Strand, den hohe, weiße Sanddünen überragen. Auf den Dünen hier und da dicke Grasbüschel. Die junge Frau ist nun deutlich weiter weggerückt, sie steht auf der Düne und betrachtet das Meer und seine langen Wellen, die weiter unten heranrollen." ²⁰



Ein Grund, warum Robbe-Grillet mit mehr oder weniger deutlichen Verschiebungen immer wieder zu diesem Bild zurückkehrt, wird in GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR erkennbar, denn hier ist es das Meer, das die Gegenstände an den Strand spült, die Robbe-Grillet (er)findet, um mit ihnen seine Geschichten zu erzählen: ein Bett, eine Flasche, ein Damenschuh ...



²⁰ Alain Robbe-Grillet: Die Unsterbliche. L'Immortelle. Drehbuch. München 1964, S.14

Die "Klippen, die Dünen, die Heide und die Sandstrände zwischen den Felsen [hatten] meine bretonische Kindheit geprägt"²¹; das Meer selbst bringt den ‚wiederkehrenden Spiegel‘ narrativer EinBILDung hervor. Die roten Vorhänge in Magrittes *LA BELLE CAPTIVE* öffnen sich also auch vor Robbe-Grillet's Imaginarium, wo der Strand darauf wartet, ‚belebt‘ zu werden, damit etwas erzählt werden kann. Für beide, Magritte und Robbe-Grillet, ist das die leere Szenerie, die bereit ist, die Spuren der EinBILDung in sich aufzunehmen. Das ist ebenso der Ort, wo am Ende eine Erzählung wie eine immer wieder wiederkehrende Welle ausläuft: "Schon, ganz am Ende [...] reglos die schöne Gefangene, noch ganz unberührt, die mir unbeschreiblich zulächelt aus ihrem Käfig. Dann wiederkehrendes Bild, das im feuchten Sand halb versunkene Eisenbett auf dem langen, verlassenen Strand, genau auf der Grenzlinie der auslaufenden Wellen." (S.148) Am Ende von *LA BELLE CAPTIVE* also ein wiederkehrendes Bild aus dem Film *GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR*. Aber bevor sich die Szenerie auf der Leinwand des Films (*mise en cadre*) tatsächlich belebt, ist sie im Buch (*mise en page*) auf die Interaktion zwischen Bildern und Texten angewiesen. Für die Vermittlung des Erzählens zwischen Buch und Film hat Robbe-Grillet wiederum ein Bild gefunden, das auf dem Umschlag dieses Buches (in der französischen Originalausgabe) *LA BELLE CAPTIVE* abgebildet ist und das darin die Dinge bereithält, die für die Einbildung benötigt werden, ein Lederkoffer. Er gehört zum Paradigma der flottierenden Objekte in Magrittes Bildern, tritt im Roman in Magrittes Bild *DER KERN DER GESCHICHTE* in Erscheinung, enthält die Utensilien eines ‚falschen Arztes‘ und später Musikinstrumente. Das Buch selbst ist so ein Koffer, der die Gegenstände des Erzählens enthält wie die ‚Büchse der Pandora‘, die Robbe-Grillet als Bild Magrittes (1951) zitiert, als der Arzt seinen Koffer öffnet ... Der Koffer war zuvor schon (1966) wichtigstes Vehikel des Erzählens in dem Film *TRANS-EUROP-EXPRESS*, wo Jean-Louis Trintignant zunächst einen Koffer kauft, bevor er mit ihm einen Zug besteigt, in dem der Autor Robbe-Grillet eine (Film-) Geschichte erzählt *en train de se faire* ...

4. Der Zeitgeist im fixierten Taumel der EinBILDung

Wenn schon der Umschlag eines Buches das Bild bereithält, das das Buch als Behälter von EinBILDungen kennzeichnet, dann wird auch der Film von den ersten Bildern (und Tönen) des Vorspanns (französisch *générique*) an auf sich selbst als narratives Verfahren der Einbildung (*genèse de l'imagination*) hinweisen: "Wenn der Film sich als Film und nicht

²¹ Alain Robbe-Grillet: *Der wiederkehrende Spiegel*, S.185

als Darstellung einer Wirklichkeit außerhalb des Films gibt, [...] dann sprechen beide, Vorspann und Film von ihrer eigenen, ihnen eigentümlichen filmischen Wirklichkeit."²² Analog zum Buch, das doppelt als Buch mit seiner Metapher des Koffers auf dem Umschlag ‚beginnt‘, setzt der Film mit dem Bild einer Bewegung ein:



Eine Frau fährt auf einem Motorrad, aber sie bewegt sich nicht, sie ist nur ein Bild der Bewegung, ebenso wie der Film nur die Projektion der Figur von Bewegung auf eine fixierte Leinwand ist. Dieses Bild der Bewegung wechselt ab mit einem Tableau, das Magrittes LA BELLE CAPTIVE (1949) ähnelt und über das die Namen des Vorspanns, also auch der Titel des Films, LA BELLE CAPTIVE, gelegt sind.

Der Vorspann mündet in eine dritte Einstellung in einer Bar, zu der auch die Musik mit der Überblendung zu einem Tango wechselt. Die MotorradfahrerIn wird diegetisch als Teil der Erzählung in verschiedenen Rollen wiederkehren, zum Beispiel ist sie als Sarah Zeitgeist, die an die Comic-Heldin ‚Phöbe Zeitgeist‘ erinnert, die Auftraggeberin des Helden Walter; sie ist auch die Chefin einer Geheimorganisation, die Walter erschießen lassen wird und sie ist dessen Ehefrau, neben der er kurzfristig aus seinen Alpträumen erwacht. Am Anfang des Films ist sie das Bild der filmischen EinBILDung selber, einer (scheinbaren) Bewegung, die das (fixierte) Bild durchquert, um in der Bewegung der narrativen EinBILDung des Films anzukommen. Der Film weiß sich in diesem Augenblick selbst als Bild, das von einer (scheinbaren) Bewegung durchquert wird, die sowohl das Paradigma der Objekte, Themen, Gesten, Worte und Klänge, als auch das Syntagma ihrer Verbindung zu einer Erzählung (Diegese) realisiert.

Der Held des Films hat in der Bar eine Frau kennengelernt, der er verletzt und gefesselt auf der Straße vor seinem Auto liegend wiederbegegnet. Er bringt die Verletzte in ein Haus, um von dort aus einen Arzt zu rufen. Als er in diesem unheimlichen Haus mit der ‚schönen Gefangenen‘ schläft, erscheint ein Bild vom Strand mit Dünen und Meer, in das ein Bilderrahmen mit Vorhang gestellt ist. Die Kamera fährt in das Bild hinein, durchstößt das

²² André Gardies: Genèse, générique, générateurs ou la naissance d'une fiction. in: Revue d'Esthétique 1976,

„Bild im Bild“, aber es bleibt der Vorhang, der den Strand noch immer als Bühne des piktoralen Signifikanten betont. Am nächsten Morgen wird über dem Bett in einem völlig veränderten Raum ein ähnliches Bild einen Damenschuh unter dem Vorhang am Strand zeigen. Das Bild hat wieder einen Rahmen und einen Titel: LA BELLE CAPTIVE.



Die ‚schöne Gefangene‘ ist aus dem Raum verschwunden, aber sie hat einen Schuh zurückgelassen, zunächst im Bild, später findet ihn der Held im Rinnstein der Straße, aber auch das ist die Einbildung von einem Schuh in einem Bild, von dem ein Kommissar längst eine Postkarte als Indiz besitzt ... Zum erstenmal wird andeutungsweise erkennbar, daß der Film die Szene von Magrittes LA BELLE CAPTIVE zur Inszenierung seiner filmischen EinBILDung selbst machen wird: Der Blick, dem auch Magritte die Bühne eines Schauspiels eröffnet hatte, dringt in die Szene als Bewegung des Sehens ein - aber das erzählte Ereignis ist im Bild noch abwesend, die Traversale der Objekte (Signifikanten) hat zunächst nur einen Gegenstand zurückgelassen.



Robbe-Grillet bezeichnet dieses Verfahren der Traversalen von Objekten durch die Bilder des Films im Film selbst als "symbolischen Tausch", und zwar von da an, als das Objekt, der Damenschuh, gegen das Bild des Objekts getauscht wird.



| E-Nr. | Kamera | Bild | Ton |
|-------|--------|------|-----|
|-------|--------|------|-----|

(Walter erinnert sich an seinen Auftrag, einen Brief bei Henri de Corinthe abzugeben, den er durch die Ereignisse um die Begegnung mit Marie-Ange, der ‚Schönen Gefangenen‘, bisher versäumt hat).

| | | | |
|----|---------------------------------------|---|--|
| 1 | A, r-Fahrts l, HT s-r: A | W. betritt ein Zimmer im Haus H.de Corinthes. Alle Bilder sind aus den Rahmen entfernt. W. geht nach rechts, wo er einen Diener fragt: Der deutet nach links vorn | Walter: Herr Henri de Corinthe, bitte. Der Diener: Herr de Corinthe ist tot. Sie sind sein Vetter, nicht ... |
| 2 | subj.K. Aufsicht Ranfahrt HN | W. nähert sich einer Gruppe, die einen am Boden liegenden Mann umsteht. Der Doktor, neben ihm kniend | ... wahr? Herzversagen. Die Erschöpfung des Kranken war wohl die Hauptursache. |
| 3 | Gegenschuß Untersicht/HN | Walter nähert sich der Gruppe | |
| 4 | N Aufsicht | Der Kopf des Toten | Geräusche, Töne |
| 5 | A/HN leichte Untersicht | Walter sieht auf den Toten (wie 3 Ende) | Geräusche lauter |
| 6 | N Untersicht | Doktor sieht nach oben | Geräusche lauter |
| 7 | N Aufsicht | Der Kopf des Toten | Geräusche |
| 8 | HN/A | Walter (wie 5) Greift sich an den Hals, geht nach rechts hinten aus dem Bild ... | Geräusche |
| 9 | HN/A | ... zu einem Tisch, auf dem Fotos liegen, die er aufnimmt | Geräusche |
| 10 | N/G | Fotos, (W.off) findet zwischen s/w-Fotos eine farbige Postkarte, LA BELLE CAPTIVE (mit Damenschuh, wie zur ersten Begegnung mit Marie-Ange), die er ... | Geräusche |
| 11 | HN/A | ... einsteckt. Er wendet sich zur Tür, wo er vom Inspektor aufgehalten wird | Ende d. Geräusche Inspektor: Sie sind vermutlich Postkartensammler, mein Herr? Walter: Ich? nein, warum? |

(Inspektor: "Sie nahmen gerade eine der Karten des verstorbenen Grafen". Walter lacht verlegen. Der Inspektor geht auf ihn zu und stellt sich vor: "Inspektor Francis. Wir fahnden, wie Sie wissen, wegen des Verschwindens der Braut von Corinthe. Helfen Sie uns als Vetter." Walter: "Ich bin nicht sein Vetter." Beide gehen einige Schritte auf die K. zu, die sich mit einer leichten Rückfahrt auf [HN] zurückzieht. Inspektor: "Genau das habe ich mir gedacht. Darf ich Sie fragen, was Sie hergeführt hat?" Walter: "Geschäftliche Angelegenheiten." Inspektor: "Sie hatten demnach Geschäftsbeziehungen zu dem Toten? Kennen Sie seine Braut?" Walter: "Nein. Nein, ich sah ihr Gesicht erstmals heute früh in der Zeitung." Inspektor: "Ausgezeichnet." (Beide gehen nach links, die K. schwenkt nach links mit.) "Dieses Foto kam irrtümlich in die Zeitung." (Beide stehen wieder [wie vorher HN, jedoch 'seitenverkehrt'.]) "Statt der Vermißten ist es die Gefährtin des Grafen, die ihm früher wohl sehr nahe gestanden hat. Die Verwechslung beruht auf einer Ähnlichkeit oder Verwirrung des Kranken gestern abend." (Beide gehen nach rechts zur Tür, K. schwenkt nach rechts mit auf [HT]) Inspektor: "Eine letzte Frage noch, und Sie sind frei. Können Sie mir zeigen, was Ihre rechte Tasche da ausbeult? Es ist hoffentlich kein Revolver." Beide lachen etwas. Walter: "Nein, keine Angst, es ist ein Damenschuh." Er holt den Schuh aus der Tasche. Der Inspektor: "Ah, Sie sind Fetischist, wie alle.")

| | | | |
|----|---|-------------------------------------|----------------------------------|
| 12 | N | Walter Inspektor (off) Walter | Das ist ganz natürlich. Nein. |
|----|---|-------------------------------------|----------------------------------|

(Langsame Kamerarückfahrt, der Inspektor kommt rechts wieder ins Bild. Walter: "Eine Freundin bat mich ihn reinigen zu lassen wegen der Flecken." Langsame Drehung der K. nach links bei [HN]. Inspektor mit dem Schuh in der Hand: "Eine Blutspur, möchte man meinen." Walter nimmt den Schuh zurück, der Inspektor zieht Damenschuhe in einer Plastikhülle aus der Tasche: "Sehen Sie mal, diese Schuhe trug gestern die Frau, die wir suchen. Das ist freilich kein Schuldbeweis. Sie würden dann damit ja nicht herumlaufen. Sie haben ihn hier auf dem Flur gefunden. Sie sind Privatdetektiv und untersuchen den Fall. Das ist ganz natürlich, ich bin jedoch gezwungen, ihre Entdeckung zu beschlagnahmen. Aber um Sie zu entschädigen, hier etwas für ihre Sammlung. Herr Corinthe hatte davon einen ganzen Stapel." Inspektor nimmt den Schuh und gibt Walter einige Postkarten, Kamerarückdrehung nach rechts, leichte Rückfahrt auf [A], der Inspektor geht nach rechts aus dem Bild, Walter sieht auf die Postkarten, die wie ein Fächer in seiner Hand sind. Musik)

| | | | |
|----|---------------|---|---|
| 13 | G | Alle Karten sind gleich: LA BELLE CAPTIVE mit Damenschuh | Musik |
| 14 | N | Walter sieht nach rechts, dann nach unten vorn | Musik |
| 15 | A Aufsicht | Marie-Ange nackt auf einem Bett (wie vielfach vorher) | Musik |
| 16 | N | Walter sieht hoch | Musik |
| 17 | G | Sarah auf dem Motorrad, im Profil nach rechts | Musik |
| 18 | N | Walter wie vorher, sieht nach links, faßt an den Hals, sieht nach unten | Musik |
| 19 | G Aufsicht | Postkarte LA BELLE CAPTIVE | Musik leiser Off-Text: Brandende Wellen ... |
| 20 | HN | Walter vor dem Haus sieht auf die Postkarte, steckt sie in die Tasche. Holt einen Briefumschlag hervor, dabei rutscht eine Kette aus der Tasche. Walter öffnet den Umschlag | ... steigende Flut ... Schuh auf dem Sand, rote Vorhänge, Staffelei, dringende Botschaft für einen Toten. (Musik lauter, Donnern) |
| 21 | A | Sarah auf dem Motorrad, parallel nach rechts | Musik |
| 22 | HN | Walter wie vorher, sieht auf eine Karte | Musik, Donnern |

| | | | |
|----|-----------------|--|---|
| 23 | G | Bild eines Damenschuhs, im Sand Walter dreht die Karte um, Text: "Mein lieber Graf, sagt Ihnen das nichts? Sarah Zeitgeist." | Off-Text: Sand, Schuh und Blut Musik |
| 24 | HN | Sarah Zeitgeist wie zu Beginn des Films, sehr kurz | Musik |
| 25 | G | Das Bild vom Schuh wie vorher | Musik |
| 26 | N | Walter sieht hoch | Musik |
| 27 | N/G Zeitlupe | Hände (Walters und des Inspektors, sie stehen sich gegenüber, Bauchhöhe) tauschen Schuh gegen Postkarten mit Schuh BELLE CAPTIVE mit Vorhängen, Staffelei und Schuh | Musik. Off-Text: Symbolischer Tausch. Vorhänge, Theatervorhänge ... |
| 28 | N | Walter sieht nach vorn | Musik, Ende |
| 29 | G | Sarah Zeitgeist hält die Postkarte BELLE CAPTIVE, Vorhang mit Staffelei und einem Schuh in der Hand | Walter (...) |

Der symbolische Tausch der Objekte gegen ihre Bilder findet in jedem Film statt. Er vollzieht sich über dem leeren Bild als Ort der Abwesenheit und Ungewißheit, der leeren Stelle, die als "Motor für den ganzen Text"²³ dienen soll. Dieser Funktion korrespondiert dasselbe Element im Genre des Phantastischen, das sich ebenfalls aus dem Ungewissen zwischen den Begriffen des Realen und des Imaginären²⁴ speist. Robbe-Grillet hat zusätzlich zu den Bildern Magrittes und den Objekten seines eigenen Imaginariums Elemente von Mythen aufgenommen, die auf der narrativen (syntagmatischen) Ebene eine besonders produktive Aktivität entfalten. Ihre Dynamik entspringt, wie in den EinBILDungen der Bilder und des Romans, dem *horror vacui*, der Angst vor dem ‚Unheimlichen‘, der Ungewißheit und der Leere, die Robbe-Grillet seit seiner Kindheit kennt²⁵ und die die EinBILDungen in Gang bringen, indem sie die Leere anzufüllen bemüht sind.

Hier ist es die Mythologie der Hexe, die bereits der ‚schönen Gefangenen‘ der GLISSEMENTS einen Gestus der Freiheit des Verruchten gegeben hat, die zunehmend die narrative EinBILDung dominiert. Und bei Jules Michelet²⁶ hat Robbe-Grillet Goethes Ballade DIE BRAUT VON KORINTH, wo Hexen- und Vampirmythos sich verbinden, ‚zitiert‘ gefunden, um sie in dieser Form in seinem Film zu verarbeiten.

²³ Alain Robbe-Grillet: Der wiederkehrende Spiegel, S.205

²⁴ Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. München 1972, S.26

²⁵ Alain Robbe-Grillet: Der wiederkehrende Spiegel, u.a. S.18

²⁶ Jules Michelet: Die Hexen. Mit Beiträgen von Roland Barthes und Georges Bataille, München 1974, S.33-

Auf der Suche nach der ‚schönen Gefangenen‘ kommt der Held Walter im Haus ihres Vaters (mit Namen Van de Reeves [rêve]) an, wo sich im Zimmer der Tochter ein ‚traumhaftes‘ Spektakel der EinBILDungen entwickelt: Das Bild von Marie-Ange, die der Ballade von der BRAUT VON KORINTH entsprechend seit mehreren Jahren tot ist, ‚belebt‘ sich vor seinen Augen, schließlich tritt sie selber ‚in Erscheinung‘, zunächst aus einer Wand des Zimmers, dann am Strand, d.h. zurück ins Bild der LA BELLE CAPTIVE nach Magritte. Wieder im Zimmer ist Marie-Ange im Rahmen eines Bildes und belebte Erscheinung doppelt, ebenso Walter im Spiegel eines Schrankes, vor dem er auf dem Bett sitzt. Er öffnet den Schrank und findet („hinter dem Spiegel“) das Buch LA BELLE CAPTIVE von Robbe-Grillet.



Während Walter anschließend wieder von dem Vampir Marie-Ange heimgesucht wird (wie es die Ballade vorschreibt), öffnet sich die Szene am Strand unter dem roten Vorhang, aber jetzt ist sie nicht mehr leer, sondern Soldaten in schwarzen Uniformen umringen Marie-Ange, die auch Walter aus seinem Zimmer verschleppen. Aber all das sind EinBILDungen Walters. Er wurde von Professor Van de Reeves an einen Apparat angeschlossen, der seine Träume sichtbar macht. Da ist das Zimmer des BEDROHTEN MÖRDERS (Magritte), von außen sehen Männer mit schwarzen Hüten herein, die nach unten aus dem Bild verschwinden und der sich nähernden Kamera den Blick auf den Strand freigeben, wo die ‚schöne Gefangene‘ Marie-Ange in verführerischer Pose sichtbar wird.

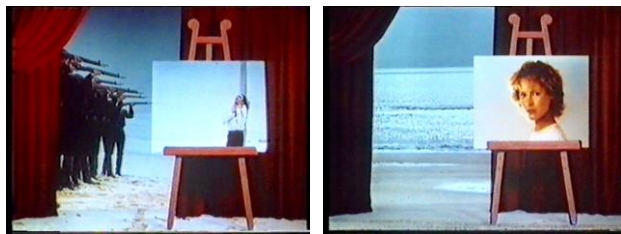


Dann erscheint das Bild DIE SCHÖNE GEFANGENE (1966), und in dem leeren eingeschriebenen (eingebildeten) Bild bewegt sich Walter auf dem Strand. Die Kamera zoomt heran, bis das Bild im Bild den ganzen Ausschnitt füllt und zur alleinigen Szene wird, die als ‚Bild‘ auf einer Staffelei erkennbar wird. Noch einmal erscheint das ‚Bild‘ innerhalb des roten Vorhangs, jetzt ist darauf Manets ERSCHIEßUNG KAISER MAXIMILIANS zu sehen, dann

Walter an einen Pfahl gebunden, auf den Soldaten vor dem Bild stehend schießen ...; wieder ist Marie-Ange auf dem eingeschriebenen ‚Bild‘ zu sehen.²⁷



Das Kino ist eine Traumfabrik, die nicht nur Träume produziert, sondern sich auch aus Träumen speist, die von den EinBILDungen beherrscht sind, die die Kultur, in der wir leben, hervorgebracht haben; das Kino nimmt sie auf, verarbeitet sie und gibt sie weiter, Bilder spiegeln endlos Bilder wieder. Der Held dieses geträumten Abenteuers wird für kurze Zeit erwachen, um sofort wieder in seine EinBILDungen zurückzugleiten.



LA BELLE CAPTIVE - Bild, Roman und Film, die alle denselben Titel tragen, verbindet dieser gemeinsame Traum untereinander und grundsätzlich mit den EinBILDungen der Kultur, in der wir leben und zu denen sie beitragen. Von ‚Verfilmung‘ zu sprechen hieße gerade, diesen umfassenden Zusammenhang auf die engen Grenzen eines Werkes und seiner redundanten Wiedergabe in einem anderen Medium zu reduzieren. Das Werk in diesen Grenzen beginnt obsolet zu werden, wenn zunehmend ‚wiederkehrende Spiegel‘ reflektieren, was an Bildern aus einem unendlichen (intertextuell‘ realisierten) Paradigma der EinBILDungen sich zu einem vorläufigen narrativen Syntagma formiert, dessen Kontiguität sich in der Lektüre gleich wieder in die Kontingenz einer neuen Produktivität auflöst.

Robbe-Grillet's Vorstellung von einer Video-Apparatur, die die (individuellen) EinBILDungen unmittelbar auf einem Bildschirm visualisiert, läßt endgültig alle piktoralen, schriftlichen oder filmischen Produktivitäten in dieser einen, unmittelbaren Äußerung der EinBILDung implodieren. Im Spiegel, hinter dem sich die Bücher (narrativen

²⁷ Ausführlich dazu François Jost: Der Picto-Film (Le picto-film. Colloque de Chantilly, 22.6.1987), in: J.E.Müller, M.Vorauer (Hg.): Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre, Münster (Nodus) 1993, S.223-236

EinBILDungen) und vor dem sich die Bilder (pikturalen EinBILDungen) befinden, spiegeln sich endlos (en abyme) die Bilder im Schnittpunkt des Erzählens wieder. DIE SCHÖNE GEFANGENE, das sind die Reflexe der Bilder, der Literatur und des Films in demselben wiederkehrenden Spiegel.

Literatur (2002):

Assayas, Olivier: Robbe-Grillet et le maniérisme, in: Cahiers du Cinéma 370 (1985) S. 32-4

Barthes, Roland: Literatur buchstäblich (Littérature littérale, 1954), in: Winfried Wehle (Hg.), Nouveau Roman S. 37-45

Bogue, Ronald L.: Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of the Writerly Text, in: Criticism 22 (1980) S. 156-171

Chateau, Dominique; François Jost, Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet, Paris 1979

Chateau, Dominique, François Jost, Robbe-Grillet: Le plaisir du glissement, in: Ça cinéma 3 (1974) S. 10-19

Dümchen, Sybil: Das Gesamtkunstwerk als Auflösung der Einzelkünste. Zur subversiven Ästhetik von Alain Robbe-Grillet. Marburg (Hitzeroth) 1994

Dumont, Lillian, Sandi Silverberg: (Interview mit Robbe-Grillet), in: The French Review 50 (1976/7) S. 653-655

Fieschi, Jean-André: Alain Robbe-Grillet, in: Cinématographe 107 (1985) S. 11-16

Gardies, André: Approche du récit filmique. Sur L'Homme qui ment d'Alain Robbe-Grillet, Paris 1980 (Collection Ça cinéma)

Gardies, André: Ecriture, image: texte. in: Etudes littéraires, Vol 6, 1973

Gardies, André: Le cinéma de Robbe-Grillet. Essai sémiocritique. Paris 1983 (=Collection Ça cinéma)

Gardies, André: Nouveau roman et cinéma: Une expérience décisive. in: Nouveau roman: hier, aujourd'hui - (Vol 1 Colloque de Cérisy) S.185-214

Gardies, André: Genèse, générique, générateurs ou la naissance d'une fiction. in: Revue d'Esthétique 1976, No 4 (Voir, entendre) S.86-120

Genette, Gérard: Vertige fixé. in: Figures I. Paris 1966 p 69-90 (dt.Ü.in: Wehle (Hg) Nouveau Roman, S.76-94, ebenso in Alternative Vol 11, 1968, No 62/63, S. 190-198)

- Heuvel, Pierre van den: Le mythe de la lecture dans LA BELLE CAPTIVE d'Alain Robbe-Grillet et René Magritte. in: J-L Cornuille u.a. (eds) Au grain du mythe. Rencontres Barthes. in: CRIN (Groningen, Holland) 1983 S. 19-40
- Jost, François: Entretiens d'Alain Robbe-Grillet avec François Jost in: Edition vidéographique critique. Paris 1982
- Jost, François: Der Picto-Film (Le picto-film. Colloque de Chantilly, 22.6.1987), in: J.E. Müller, M. Vorauer (Hg.) Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre, Münster 1993, S.223-236 (ebenso Le picto-film, in: Raymond Bellour (Hg.) Cinéma et peinture, Paris, 1990, S.109-122)
- Jost, François: Le picto-roman. in: La revue de l'Esthétique, 1976, No 4 (Voir, entendre) S.58-73 (LA BELLE CAPTIVE)
- Köppen, Manuel: Die Schöne Gefangene im Labyrinth der Bilder. Grenzgänge zwischen Literatur, Film und Malerei bei Alain Robbe-Grillet und René Magritte. In: Barbara Naumann (Hg.): Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte, München 1993, S.115-151
- Labarthe, André S. et Rivette, Jacques: Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet. in: Cahiers du Cinéma Vol 21, Sept.1961 No 12
- Levèvre, Raymond: LA BELLE CAPTIVE in: La Revue du cinéma 35, Hors série, 28, 1983
- Martineau, R: LA BELLE CAPTIVE. in: Sequences No 117:38-40, July 1984
- Magritte, René: Sämtliche Schriften, (Hg. von André Blavier) München 1981
- Michelet, Jules: Die Hexen. Mit Beiträgen von Roland Barthes und Georges Bataille. München 1974
- Morrisette, Bruce: Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet: From Topology to the Golden Triangel. Fredericton, N.B. 1979
- Morrisette, Bruce: Novel and Film. Essays in Two Genres. Chicago, London 1985
- Olcay, Tijen: L'IMMORTELLE von Alain Robbe-Grillet: Zur Kombinationsfrage von Film und Buch (ciné-roman). In: In: Jochen Mecke, Volker Roloff (Hg.) Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur. Tübingen 1999, S. 295-308
- Pouille, F.: LA BELLE CAPTIVE. in: Jeune cinéma No 151:41-2, June 1983
- Raillard, Georges: Mots de passe. Quelques notes prises au cours d'une traversée difficile: LA BELLE CAPTIVE. in: François Jost (ed) Obliques 16-17 ,Robbe-Grillet' S. 203-212
- Renner, Karl Nikolaus: Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München 1983
- Ricardou, Jean: Der 'Nouveau Roman' und 'Tel Quel'. in: Wehle (Hg) Nouveau Roman, S. 117-151

- Ricardou, Jean: Seite, Film, Fabel. in. Akzente, Vol 15, 1968, Heft 3, S.246-255
- Ricardou, Jean: La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet, in: Poétique, Vol 6, Nr 22, 1975, S.196-226
- Robbe-Grillet, Alain: Die Unsterbliche. L'Immortelle. Drehbuch. München 1964
- Robbe-Grillet, Alain: Argumente für einen neuen Roman. Essays. München 1965
- Robbe-Grillet, Alain: Piège à fourrure. Exposé du système producteur. in: François Jost (ed) Obliques 16-17 ‚Robbe-Grillet‘, S.251-258
- Robbe-Grillet, Alain: Der wiederkehrende Spiegel (dt.Andrea Spingler) Frankfurt/M. 1986
- Rossum-Guyon, Françoise van: Avantgarde als Reduktion. Eine Bilanz des Nouveau Roman 1971. In: Chateau, Dominique / Jost, François: Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet. Paris (10/18) 1979) dt in:Wehle (Hg) Nouveau Roman, S. 152-167
- Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen 1981
- Skorecki, L.: LA BELLE CAPTIVE. In: Cahiers du cinéma No 345:69-70, Mars 1983
- Smith, Roche C.: Generation the Erotic Dream Machine. Robbe-Grillet's L'Eden et Après and La Belle Captive. In: French Review 63, 1993, S.492-501
- Stoltzfus, Ben: Robbe-Grillet et le Bon Dieu. In: L'Esprit créateur, Vol 8, 1968, No 4, S.302-311
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. München 1972
- Vidal, Jean-Pierre: Remise à jour d'un polyptyque insoupçonné de Magritte. LA BELLE CAPTIVE. in: François Jost (ed) Obliques 16-17 `Robbe-Grillet', S.213-224
- Wehle, Winfried (Hg): Nouveau Roman. Darmstadt 1980 (Wege der Forschung Bd.CDXCVII)
- Winter, Scarlett: Réflexions filmiques. Perspectives intermédiales dans LA BELLE CAPTIVE de Robbe-Grillet. In: Frank Wilhelm (Hg.): Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma. Luxembourg 1998, S.95-105
- Winter, Scarlett: GLISSEMENTS d'images – GLISSEMENT de sens: Strategien der Intermedialität bei Robbe-Grillet. In: Jochen Mecke, Volker Roloff (Hg.) Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur. Tübingen 1999, S.309-322
- Zimmer, Christian: Le retour de la fiction. Paris 1984 (= Coll.7e art) p 23-24 (Cette sécrétion de l'être ...)
- Zimmer, Jacques.: LA BELLE CAPTIVE. In: La Revue du cinéma No 381:34, Mars 1983