

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Nathalie Sarrautes *Portrait d' un Inconnu* (1948) - Satire oder Weiterentwicklung eines Kriminalromans?

Narratologische Analyse der discours-Ebene mit Fokus auf der Funktion des Lesers und des Erzählers im Kontext des Nouveau Roman

Nikoletta Babynets

*apropos [Perspektiven auf die Romania]*

hosted by Hamburg University Press

2021, 6

pp. 133-152

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1702>

Zitierweise

Babynets, Nikoletta. 2021. „Nathalie Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* (1948) - Satire oder Weiterentwicklung eines Kriminalromans? Narratologische Analyse der discours-Ebene mit Fokus auf der Funktion des Lesers und des Erzählers im Kontext des Nouveau Roman.“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 6/2021, 133-152. doi: 10.15460/apropos.6.1702

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Nikoletta Babynets

## **Nathalie Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* (1948) - Satire oder Weiterentwicklung eines Kriminalromans?**

Narratologische Analyse der discours-Ebene mit Fokus auf der  
Funktion des Lesers und des Erzählers im Kontext des Nouveau  
Roman

### **Nikoletta Babynets**

ist Absolventin des Studiengangs  
Lehramt am Gymnasium mit den  
Fächern Französisch und Mathematik  
an der Universität Mannheim.  
[nbabynet@mail.uni-mannheim.de](mailto:nbabynet@mail.uni-mannheim.de)

### Keywords

Nathalie Sarraute – Nouveau Roman – Kriminalroman – Lesertheorie – unzuverlässiges Erzählen

### **Einleitung**

„Un anti-roman qui se lit comme un roman policier“ (Sartre zit. in Sarraute 1956 [1948], 8): Mit diesen Worten beschreibt Jean-Paul Sartre *Portrait d'un Inconnu*, einen Roman, der von einem psychisch erkrankten Protagonisten handelt, der seine Zeit damit verbringt, gegen einen alten Mann und seine Tochter zu ermitteln. Besessen von der Idee, den beiden etwas Anormales nachweisen zu können, stürzt er sich in die Bespitzelung und Verfolgung seiner Verdächtigen, bis ihm schließlich bewusst wird, dass es nichts Außergewöhnliches aufzudecken gibt. Aufgrund dieser banalen Handlung bezeichnet Sartre den Roman auch als eine „parodie de romans «de quête»“ (Sartre zit. in Sarraute 1956 [1948], 8) und legt somit eine Assoziation mit dem Genre des Kriminalromans nahe.

Das Werk zählt zu den ersten Zeugnissen des Nouveau Roman, einer literarischen Strömung, die Mitte der 1950er Jahre in Frankreich entsteht und sich durch den Bruch mit den traditionellen Techniken des Romanschreibens auszeichnet (cf. Coenen-Mennemeier 1996, 1). Die Autoren dieser Strömung, die auch als *nouveaux romanciers* bezeichnet werden, wenden sich von dem typischen Roman des Realismus ab. Vor allem die kohärente Handlung, die chronologische Präsentation des Geschehens und die minutiös ausgearbeiteten Charaktere der ausgehenden Epoche stoßen nun auf Ablehnung, während die Autoren mit ihren eigenen Techniken versuchen, den Roman auf individuelle Weise zu revolutionieren (cf.

Robbe-Grillet 1963, 9). Die Abweichungen von den gewohnten Formen und Strukturen sind dabei so groß, dass die in dieser Periode entstandenen Werke oft auch als moderne Romane oder Antiromane bezeichnet werden. Ein Antroman weist auf den ersten Blick keine Parallelen zu der populären Gattung des Kriminalromans auf. Daher wirkt Sartres eingangs zitierte Beschreibung zunächst widersprüchlich und wirft einige Fragen auf: Wie gelingt es Nathalie Sarraute, die zwei scheinbar vollkommen unterschiedlichen literarischen Richtungen in einem Roman zu vereinen? Diese Frage soll in diesem Artikel unter besonderer Berücksichtigung der Rolle des Lesers beantwortet werden. Hierzu werden im ersten Teil einige Grunderkenntnisse der Lesertheorie, die charakteristischen Merkmale des Kriminalromans und die theoretischen Äußerungen Nathalie Sarrautes zu ihren Werken vorgestellt. Im Anschluss wird anhand ausgewählter Beispiele gezeigt, wie die Autorin in diesem Roman die Eigenschaften des Detektivromans und des Thrillers vereint. Es wird dabei verdeutlicht, dass die Gemeinsamkeiten insbesondere durch die Aktivierung des Lesers und sein Misstrauen gegenüber dem Gelesenen zustande kommen.

### **Die Rolle des Lesers**

Zahlreiche Schriftsteller sowie und Literaturwissenschaftler, darunter Umberto Eco (*A theory of semiotics*, 1979) und Wolfgang Iser (*Die Appellstruktur der Texte*, 1969) sehen den Leser als einen wichtigen Bestandteil des literarischen Werks an, da sie den Leseprozess als ein Zusammenspiel zwischen Offenheit und Geschlossenheit eines Textes betrachten. So ist ein Text laut Iser geprägt von sogenannten „Unbestimmtheiten“ oder „Leerstellen“ (Iser 1979, 233), wie zum Beispiel Widersprüchlichkeiten und Perspektivenwechseln. Die Aufgabe des Lesers besteht darin, diese Leerstellen und Lücken zu finden und mit seinem persönlichen Wissen und seinen Erfahrungen zu füllen. Allerdings hat er dabei keinen unbegrenzten Spielraum, sondern muss die vom Text vorgegebenen Strukturen und Hinweise beachten, ungeeignete Interpretationsmöglichkeiten ausschließen und richtig deuten (cf. Eco 1979, 276). Diese Einschränkung der Interpretationsfreiheit, die eine willkürliche Deutung ausschließen soll, beschreibt Kuhangel als „ein Mindestmaß an Geschlossenheit“ (Kuhangel 2003, 114). Offene Texte zeichnen sich durch eine außergewöhnlich starke Aktivierung des Rezipienten aus und machen den Leser zu einer unerlässlichen Komponente des Werks, die zur Vervollständigung des Textes beiträgt. Die Bedeutung des Textes kann dabei je nach Grad der von ihm vorgegebenen Interpretationsfreiheit von Leser zu Leser stark variieren, wodurch die Bedeutung des Lesers für ein Werk verdeutlicht wird.

Der französische Autor und Literaturkritiker Michel Picard schreibt dem Prozess des Lesens sogar einen spielerischen Aspekt zu und zeigt mit seiner Theorie einige Erkenntnisse auf, die vor allem auf den Kriminalroman zutreffen. Um den Leseprozess und den Spielprozess in ihrer Struktur vergleichen zu können, definiert Picard das Spielen folgendermaßen: „Quant à ses formes, il s’agit d’une activité absorbante, incertaine, ayant des rapports avec le fantasmatique, mais également avec le réel, vécu donc comme fictive, mais soumise à des règles.“ (Picard 1986, 30). Dass das Lesen ebenfalls eine aktive Handlung ist, die an bestimmte Regeln

gebunden ist, wurde bereits gezeigt. Es bleibt also zu prüfen, inwiefern das Lesen zugleich als fiktiv und als real wahrgenommen werden kann. Dieser scheinbare Widerspruch wird durch die Struktur des Textes realisiert. Selbstverständlich ist sich der Leser der Fiktion des Gelesenen und seiner eigenen, reellen Stellung außerhalb des Werkes bewusst, nichtsdestotrotz beginnt er im Laufe der Lektüre, sich mit den Figuren und Vorgängen zu identifizieren und wird dadurch zum Teil des Werks. Diese Identifikation wird durch den Text selbst angeregt und ermöglicht es dem Leser, in die Fiktion einzutreten (cf. Goulet 2015, 20).

Picard vergleicht die doppelte Rolle eines Spielers, die zwei Seiten hat: *jouant* und *joué*, mit der doppelten Rolle eines Lesers, bestehend aus dem *liseur* und dem *lu*. Ähnlich wie der *jouant* steht auch der *liseur* außerhalb des Geschehens und ist sich seiner Tätigkeit vollkommen bewusst, er ist der reelle Part des Lesers. Der *joué* oder der *lu* verkörpert hingegen die Rolle, die der Spieler oder der Leser innerhalb der Fiktion einnimmt (cf. Picard 1986, 112). Diese beiden Teile des Lesers stehen in Relation zueinander: wer nur der *lu* ist, ist zu naiv und verliert sich in der Illusion, der *liseur* dient dazu, ihn aus dieser zu befreien. Wenn der *liseur* hingegen zu dominant ist, spricht, wenn man sich der Fiktion gegenüber gar nicht öffnet, verliert die Lektüre schnell ihren Sinn und man gibt sie auf (cf. Goulet 2015, 20).

Ein weiterer möglicher Bestandteil des Spiels ist der Wettbewerb, da insbesondere Regelspiele, im Gegensatz zu Rollenspielen, auf das Gewinnen abzielen (cf. Mogel 2008, 48). Dieser Aspekt kann ebenfalls in der Literatur vorkommen. Es ist beispielsweise möglich, dass der Leser sich in einer Art Wettstreit mit dem Autor wiederfindet. Dies ist unter anderem auch beim Lesen von Kriminalromanen der Fall, wenn der Leser motiviert ist, den Fall vor dem Detektiv zu lösen und daher bemüht ist, Hinweise zu entdecken, die der Autor vor ihm zu verstecken versucht (cf. Goulet 2015, 25).

## Der Kriminalroman

Die Kriminalliteratur zählt weltweit zur einer der beliebtesten literarischen Gattungen und zeichnet sich durch eine enorme internationale Vielfalt aus, die sich auch auf der terminologischen Ebene zeigt. In diesem Artikel wird der Begriff ‚Kriminalroman‘, der hier mit dem französischen *roman policier* gleichgesetzt wird, als Oberbegriff für die unterschiedlichen Ausprägungen der Kriminalliteratur verwendet. Trotz einiger Berührungspunkte kann diese Gattung anhand inhaltlicher Schwerpunkte in zwei Stränge unterteilt werden: den Detektivroman, *roman problème*, und den Thriller, *roman noir* (cf. Nusser 2009, 2). Beide Stränge bestehen aus den drei wesentlichen Elementen ‚Verbrechen‘, ‚Fahndung‘ und ‚Überführung des Täters‘, die meist in dieser Reihenfolge auftreten. Im Detektivroman, in dem die Bemühungen eines Ermittlers, ein rätselhaftes Verbrechen aufzuklären, im Vordergrund stehen, fungiert das Verbrechen als Auslöser der Handlung. Es gibt dem Detektiv einen Anlass, seine Arbeit aufzunehmen (cf. Nusser 2009, 23-24). Den größten und wichtigsten Teil des Romans nimmt die Fahndung ein. Der Protagonist versucht, durch Beobachtungen und Verhöre Vermutungen zum Tathergang aufzustellen und diese so lange zu

modifizieren, bis sie das Geschehene stimmig aufklären. Da beim Detektivroman die Frage nach dem Täter im Vordergrund steht, spricht man in diesem Zusammenhang auch oft von *Whodunit*-Romanen, abgeleitet von der englischen Frage: „Who has done it?“ Die meist überdurchschnittlichen intellektuellen Leistungen des Ermittlers ermöglichen schließlich das erfolgreiche Lösen des Falls (cf. Nusser 2009, 44).

Betrachtet man nun die Handlungsstruktur des Thrillers, so lassen sich trotz der drei gleichen Grundbausteine grundlegende Unterschiede zum Detektivroman feststellen. Eine wesentliche Unterscheidung stellt die Rolle des Verbrechens dar. Während das Verbrechen im Detektivroman dem Leser als ein abgeschlossenes Ereignis präsentiert wird, erhält dieser im Thriller Einblick in dessen Planung und Ausführung. Dadurch wird die Identität des Täters von Anfang an preisgegeben und muss nicht erst mühevoll ermittelt werden. (cf. Nusser 2009, 44). Auch im Thriller spielt die Fahndung eine zentrale Rolle, allerdings geht es diesmal nicht darum, den Täter zu identifizieren, sondern zu überführen. Dabei liefert sich der beauftragte Ermittler mit seinem Gegner eine Verfolgungsjagd mit zahlreichen Kampfszenen und wechselnden Machtverhältnissen. Die Spannung entsteht hier demnach nicht durch die rätselhaften Elemente, sondern dank des actionreichen Wechselspiels von Furcht und Hoffnung und wird erst mit der Überwältigung des Täters am Ende wieder gelöst (cf. Nusser 2009, 51-52).

Ein weiterer Unterschied zum Detektivroman zeigt sich in der psychologischen Vertiefung der Figuren. Im Gegensatz zum Detektivroman, dessen Figuren eher als Stereotypen oder sogenannte *flat characters* konzipiert sind, werden die Figuren des Thrillers zu vielschichtigen Charakteren, sogenannten *round characters*, ausgebaut.<sup>1</sup> Der Leser bekommt tiefere Einblicke in die Gedanken, Ängste und Handlungsmotive der Protagonisten. Da die Frage nach dem ‚Wer?‘ hier eine kleinere Rolle spielt, während die Frage nach dem ‚Warum?‘ in den Vordergrund rückt, wird der Thriller auch als *whydun[n]it* bezeichnet (cf. Kniesche 2015, 73).

Die unterschiedlichen Ausprägungen der Kriminalliteratur stellen auch unterschiedliche Anforderungen an den Leser, der bei der Lektüre auf bemerkenswerte Weise aktiviert wird. Insbesondere der spielerische Aspekt des Detektivromans hat eine verstärkte Anregung des Lesers zur Folge. Dieser versucht, ähnlich wie bei einem Puzzle oder einem Rätsel, die ihm präsentierten Handlungen in die richtige Reihenfolge zu bringen und so zusammensetzen, dass sich ein schlüssiges Gesamtbild ergibt (cf. Goulet 2015, 32). Dabei verfolgt der Leser dasselbe Ziel wie der Detektiv. Die Figur des Detektivs ist meist so konzipiert, dass der Leser sich mit ihr leicht identifizieren kann, was den Eintritt in das fiktive Geschehen erleichtert (cf. Goulet 2015, 62). Zeitgleich befindet sich der Leser des Detektivromans in einem Wettbewerb mit dem Ermittler und somit auch mit dem Autor. Die Wettstreitsituation kommt dadurch zustande, dass der Leser sich bemüht, das Geheimnis um das Verbrechen vor dem Detektiv zu lösen. Der Autor

---

<sup>1</sup> Die Begriffe *round* und *flat character* werden erstmals 1927 von E.M. Forster in *The Aspects of the Novel* zur Beschreibung fiktionaler Figuren verwendet.

seinerseits versucht dies mit verschiedenen Ablenkungsmanövern und Textstrategien zu verhindern, da ein Roman, dessen Auflösung vor dem Ende bereits absehbar ist, den Gattungsregeln entsprechend als nicht gelungen angesehen wird. Dies führt dazu, dass ein „jeu intellectuel“ (Goulet 2015, 27) zwischen den beiden Akteuren entsteht. Die Interaktion zwischen dem Autor und dem Leser, bestehend aus der Täuschung und dem Versuch, dieser Täuschung zu entgehen, ist vergleichbar mit dem von Misstrauen geprägten Verhältnis zwischen dem Verbrecher und dem Detektiv. Dieses Misstrauen zwischen dem Autor und dem Leser spielt auch in den Werken Nathalie Sarrautes eine elementare Rolle.

Nicht nur der Leseprozess an sich ist mit einem Spielvorgang vergleichbar, sondern auch der Abschluss der Lektüre. Das Beenden eines Detektivromans hat auf den Leser einen ähnlichen Effekt wie das Gewinnen eines Spiels, unabhängig davon, ob er die Lösung vor dem Detektiv findet oder von diesem vollkommen überrascht wird, da der Triumph des Detektivs über das Gelingen der Mission auch auf den Leser übertragen wird. Da dieser zuvor aufgrund seiner aktiven Beteiligung unter Spannung stand, erlebt auch er mit der Aufklärung des Falls eine gewisse Erlösung (cf. Nusser 2009, 30). Diese aktive und angespannte Lesehaltung ist auch für die Werke Nathalie Sarrautes kennzeichnend.

### **Nathalie Sarraute und der Nouveau Roman**

Einen Einblick in die Vorgehensweisen Nathalie Sarrautes liefert die Essay-sammlung *L'ère du soupçon* (1956). Darin erklärt die Schriftstellerin, inwiefern die Abwendung von dem typischen Balzac-Roman mit der zunehmenden Aufgeklärtheit des Lesers und dem daraus resultierenden *soupçon* zusammenhängt. Der zunehmend aufgeklärte Leser beginnt daran zu zweifeln, dass ein nachgemachter Gegenstand, wie ihn ein Roman liefert, ebenso viel Erkenntnisse bringen kann wie der reale Gegenstand. Er verliert die Bereitschaft, dem Autor blind zu vertrauen, und beginnt, seine Texte zu hinterfragen (cf. Sarraute 1996, 1581).

Als Reaktion auf diese Infragestellung seiner Legitimationen wendet sich auch der Autor von den alten Schreibtraditionen ab. Er sieht sein Hauptanliegen nicht mehr darin, möglichst viele realitätsgetreue Figuren zu entwerfen, sondern darin, die tief verwurzelten psychologischen Regungen, die in jedem Menschen stecken, zu untersuchen. Durch die Beschäftigung mit inneren Vorgängen entsteht eine Diskrepanz zwischen der *discours*- und der *histoire*-Ebene: Während auf der *discours*-Ebene ein klarer Fortschritt zu erkennen ist, kommt es auf der *histoire*-Ebene nahezu zu einem Stillstand (cf. Sarraute 1996, 1581).

Nathalie Sarraute stellt in ihrem Manifest außerdem die These auf, dass auch der Autor seinerseits dem Leser misstraut. Dieses Misstrauen entsteht laut der Autorin aufgrund der Tatsache, dass selbst ein erfahrener Leser früher oder später dazu übergeht, die Charaktere nicht mehr als *round characters*, sondern als Typen anzusehen (cf. Sarraute 1996, 1583-1584). Dies versucht der Autor zu verhindern, indem er die erzählte Welt auf mehreren Ebenen verfremdet darstellt. So werden beispielsweise einige Gegenstände und Räumlichkeiten nicht mehr realitätsgetreu wiedergegeben, sondern je nach Wahrnehmung des Erzählers besonders

ausgedehnt und detailliert beschrieben, während andere Aspekte unbeachtet bleiben. Die Missachtung der Proportionen und Dimensionen hat zur Folge, dass die erzählte Welt dem Leser unvertraut ist und er viel Mühe aufbringen muss, um die sich dort abspielenden Vorgänge zu verstehen (cf. Sarraute 1996, 1586). Neben Gegenständen und Räumen ist auch die Darstellung der Figuren verfremdet, da der Autor bewusst auf die Angabe bestimmter Informationen, wie den Namen oder das äußere Erscheinungsbild, verzichtet. Dem Leser wird somit die Möglichkeit genommen, die Figuren anhand äußerer Merkmale auseinander zu halten. Stattdessen soll er sie ebenso wie der Autor „par le dedans“ (Sarraute 1996, 1585) erkennen, wodurch die Distanz zwischen Leser und Autor verringert wird. Eine weitere Ebene der Verfremdung kommt in der Zeitdarstellung zum Tragen. Der Autor wählt bewusst eine nichtchronologische Erzählstruktur und kreierte damit, um den Begriff *Isers* aufzugreifen, *Leerstellen* im Text, was diesem eine offene Struktur verleiht.

### **Parallelen zwischen *Portrait d'un Inconnu* und dem Kriminalroman auf der *histoire*-Ebene**

Kennt man die metafikionalen Schriften Nathalie Sarrautes, so darf man von ihren Romanen keine spannende Handlung im traditionellen Sinne erwarten, dementsprechend ist auch die Handlung in *Portrait d'un Inconnu* auf ein Minimum beschränkt. Im Roman wird lediglich beschrieben, wie der Protagonist versucht, die Wahrheit über die Vater-Tochter-Beziehung zwischen dem alten Mann und seiner noch unverheirateten Tochter herauszufinden. In dieser Suche nach der Wahrheit findet sich jedoch bereits die erste Parallele zum Kriminalroman. Der Protagonist, aus dessen Sicht die Geschichte erzählt wird, schlüpft dabei nämlich in die Rolle eines Amateurdetektivs und bespitzelt mit höchster Sorgfalt seine Verdächtigen.

Der Aufbau des Kriminalromans, bestehend aus den drei Teilen ‚Verbrechen‘, ‚Fahndung‘ und ‚Überführung des Täters‘, lässt sich grob auf diesen Roman übertragen. Auch wenn man dem Vater und seiner Tochter kein Verbrechen im eigentlichen Sinne vorwerfen kann, kann man sie der Abweichung von den Normen der Gesellschaft beschuldigen. Trotz der zunehmenden Emanzipation der Frau im 20. Jahrhundert, gilt zu dieser Zeit eine erfolgreiche Heirat noch immer als eines ihrer wesentlichen Lebensziele, während es die Aufgabe des Mannes ist, seine Familie finanziell abzusichern (cf. Gestrinch 2013, 8). Das vermeintliche Verbrechen des Alten und seiner Tochter besteht folglich darin, dass die bereits erwachsene Tochter noch nicht verheiratet und auf das Geld ihres Vaters angewiesen ist, während dieser zu geizig ist, um sie finanziell zu unterstützen. Dieses Verhalten, das sich von den üblichen gesellschaftlichen Wertvorstellungen unterscheidet, gibt dem Erzähler einen Grund, seine Ermittlungen aufzunehmen. Da der Leser mit einem noch nicht vollbrachten Verbrechen konfrontiert wird, sondern Zeuge seiner Entfaltung ist, wird zudem eine inhaltliche Nähe zum Thriller geschaffen.

Ausgelöst durch das Verbrechen, setzt anschließend die Fahndung ein. Wie auch im Kriminalroman, nimmt sie hier den größten Teil der Geschichte ein. Der Erzähler bespitzelt den Vater und die Tochter und zeigt dabei typische Verhaltensmuster

eines Detektivs. Er verhört beispielsweise die Nachbarn und lässt bei seinen Befragungen nicht locker. Wie ein professioneller Ermittler sammelt er Beweisstücke, beobachtet und analysiert sowohl die Täter als auch die Zeugen sehr genau und verfolgt sie sogar teilweise. Dabei erhält der Leser einen Einblick in die Ängste, Motivationen und Handlungsgründe der Figuren. Aus diesem Grund und da der vermeintliche Täter von Beginn an bekannt ist, kann der Roman eher auf der Seite des *whydunit* als des *whodunit* verortet werden.

Der letzte Bestandteil des Romans, die Überführung des Täters, weicht am meisten von den Vorgaben des Kriminalromans ab. Da kein wahres Verbrechen stattgefunden hat, kann den Verdächtigen auch nichts nachgewiesen werden. Nichtsdestotrotz findet der Fall gegen Ende einen Abschluss. Durch die Verlobung der Tochter, die von nun an nicht mehr abhängig von ihrem Vater sein wird, nimmt ihr Leben die Form an, die die Gesellschaft von ihr erwartet. Man kann dies mit einer erfolgreichen Verhinderung des Verbrechens vergleichen. Wie in einem Detektivroman kehrt zum Schluss wieder Ordnung und Ruhe in die Gesellschaft ein und die Anspannungen des Detektivs und auch des Lesers lösen sich auf.

Da der Detektiv eine zentrale Rolle in einem Kriminalroman einnimmt, ist es sinnvoll, auch einen genaueren Blick auf den Ermittler zu werfen. Der Protagonist des Romans wirkt mit seinen Bemühungen, die ins Leere führen, wie eine Parodie des klassischen Ermittlers im Detektivroman. Dies zeigt sich beispielsweise auch daran, dass ihn die Befragten nicht ernst zu nehmen scheinen und ihn direkt zu Beginn schon ziemlich gleichgültig zurückweisen, ohne auf seinen Verdacht einzugehen (cf. Sarraute 1956 [1948], 16).

Es lässt sich festhalten, dass *Portrait d'un Inconnu* inhaltlich, sprich auf der Ebene der *histoire*, einige Parallelen zum Kriminalroman, insbesondere zum Thriller, aufweist. Sieht man über kleine Modifikationen hinweg, so sind die drei Hauptbauteile des Krimis auch in diesem Roman vorhanden. Allerdings entsteht auf dieser Ebene, vor allem durch die Banalität des Verbrechens und die manchmal unbeholfene Art des selbsternannten Ermittlers, der Anschein, der Roman parodierte den Kriminalroman. Dadurch ähnelt er eher einer Satire als einer weiterentwickelten Form des *roman policier*. Inwiefern dieser Eindruck sich auf der strukturellen Ebene bestätigt oder widerlegt wird, wird im nächsten Abschnitt untersucht.

## **Parallelen zwischen *Portrait d'un Inconnu* und dem Kriminalroman auf der *discours*-Ebene**

### **Interaktion zwischen dem Leser und dem Erzähler**

Wie bereits gezeigt wurde, erfordern sowohl der Kriminalroman als auch der Nouveau Roman eine aktive Beteiligung des Lesers. In *Portrait d'un Inconnu* wird der Leser gleich auf mehreren Ebenen in das Werk eingebunden und zur Detektivarbeit motiviert. Eine Möglichkeit der Leseraktivierung entsteht beispielsweise durch die Identifikation des Lesers mit dem Erzähler. Diese Identifikation mit einer Romanfigur, die das Eintreten in die Fiktion ermöglicht, ist

ein wichtiger Bestandteil der Lektüre. Im Detektivroman wird dies durch die Konzeption des Detektivs, der einige Gemeinsamkeiten mit der Persönlichkeit des Lesers oder seinen Wunschvorstellungen aufweist, erleichtert. Da der Ermittler in Sarrautes Fall jedoch wenig Anhaltspunkte zur Identifikation bietet, greift die Autorin auf andere Methoden zurück, um dieses Ziel zu erreichen. So verlässt sie sich auf die Erfahrungen des Lesers, der es gewohnt ist, dass ein Teil von ihm, den Picard als ‚*lu*‘ bezeichnet, einen Platz innerhalb der Fiktion einnimmt. Das Eintreten in die Fiktion und die Identifikation mit dem Erzähler werden durch die Wahl des homodiegetischen Erzählers mit interner Fokalisierung erleichtert. Der persönliche Ton dieser Erzählsituation vermittelt dem Leser den Eindruck, er sei Teil der erzählten Welt. Bereits der erste Satz des Romans verdeutlicht den subjektiven Ton des Werks: „Une fois de plus je n’ai pas pu me retenir, ç’a été plus fort que moi, je me suis avancé un peu trop, tenté, sachant pourtant que c’était imprudent et que je risquais d’être rabroué“ (Sarraute 1956 [1948], 15). Durch den wiederholten Gebrauch des Pronomens *je* wird der Leser dazu angehalten, sich die Frage zu stellen, wer dieses erzählte Ich ist, und in dessen Rolle zu schlüpfen, um dies herauszufinden.

Auch der spielerische Aspekt des Detektivromans ist dem Leser bekannt. Er fühlt sich automatisch aufgefordert, in die Rolle des Ermittlers zu schlüpfen und in einen Wettbewerb mit dem Autor selbst zu treten. Dabei versucht er, Hinweise zu finden, die eine ungewöhnliche Aktivität des Vaters und der Tochter nachweisen. Vor allem zu Beginn des Romans wird der Leser, gelenkt von seinen Erfahrungen und angeregt durch seinen Ehrgeiz, dazu motiviert, die Beobachtungen des Erzählers auf eigene Art und Weise zu deuten und das Rätsel zu lösen. Bereits diese Vorgehensweise fordert ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Aktivität.

Eine zweite Möglichkeit, den Leser zu aktivieren, wird durch das zwangsweise aufkommende Misstrauen gegenüber dem Erzähler erzeugt, da der Leser schnell Unstimmigkeiten in seinen Darstellungen identifizieren kann. Er beginnt an der Zurechnungsfähigkeit des Ermittlers und somit auch an der Zuverlässigkeit des Erzählers zu zweifeln. In diesem Zweifel äußert sich indirekt sein Misstrauen gegenüber dem Autor, das in einer Art Wettbewerb endet. Der Leser nimmt nun erneut eine ermittelnde Rolle ein und versucht, Hinweise für die Unzuverlässigkeit des Erzählers<sup>2</sup> zu finden. Da der Erzähler Visionen zu haben scheint, die er nicht von der Realität unterscheiden kann, gelingt es dem Leser schnell, die mimetische Unzuverlässigkeit nachzuweisen, indem er eine aufmerksame Lesehaltung einnimmt und Situationen findet, die seine These stützen.

---

<sup>2</sup> Das Erzählen wird als unzuverlässig bezeichnet, wenn „es gute Gründe gibt, die Darstellung des Erzählers anzuzweifeln, oder wenn seine Behauptungen über das, was in der erzählten Welt der Fall ist, offenkundig falsch sind.“ (Lahn/Meister 2008, 183). Grundlegend kann zwischen mimetischer („Informationen über Handlungsabläufe [...] oder Angaben über die konkrete Beschaffenheit der erzählten Welt [sind] widersprüchlich, zweifelhaft oder unzutreffend“), theoretischer („Aussagen des Erzählers in Bezug auf allgemeine Sachverhalte [sind] wenig angemessen oder unzutreffend“) und evaluativer Unzuverlässigkeit („Einschätzungen und Bewertungen des Erzählers, die sich auf die jeweilige erzählte Welt beziehen“ sind nicht zutreffend) unterschieden werden (Lahn/Meister 2008, 183).

Am einfachsten sind solche Stellen zu finden, wenn man das Prinzip der Wahrscheinlichkeit verwendet (cf. Scherff 1972, 338). Der Roman wird aus der Sicht des ermittelnden Protagonisten erzählt. Aufgrund der internen Fokalisierung des homodiegetischen Erzählers und da es keine innerfiktionalen Hinweise darauf gibt, dass die Figuren in der erzählten Welt Gedanken lesen oder durch Mauern sehen können, ist es äußerst unwahrscheinlich, dass der Erzähler Kenntnisse über die unausgesprochenen Gedanken der anderen Figuren oder ihre Handlungen in seiner Abwesenheit hat. Dennoch berichtet er mehrmals von intimen Situationen, bei denen er nicht anwesend ist, so als beobachte er sie aus unmittelbarer Nähe. So beschreibt er zum Beispiel, wie der Alte nachts in seinem Zimmer Schulbücher liest oder schlaflos im Bett liegt. Oft beginnt er, von einer Szene zu berichten, die er beobachten kann, geht dann jedoch nahtlos in Halluzinationen<sup>3</sup> über, indem er von Ereignissen erzählt, die sich außerhalb seines Blickfelds abspielen. Außerdem spricht er, während er die Tätigkeiten des Alten beschreibt, auch von dessen Empfindungen und Gedanken. Immer wieder erwähnt er die inneren Vorgänge, die sich in dem alten Mann abspielen, in Aussagen wie zum Beispiel: „Il sent de plus en plus [...] une sorte de crampe douloureuse“ (Sarraute 1956 [1948], 161) oder „Il lui semble que la force qu’il projette ainsi au-dehors [...] revient vers lui“ (Sarraute 1956 [1948], 162). Solche Situationen dienen dem Leser als klare Nachweise der mimetischen Unzuverlässigkeit des Erzählers.

Etwas schwieriger ist es hingegen, Illusionen zu erkennen, die sich nicht durch ihre Unwahrscheinlichkeit verraten. Dennoch lassen sich einige Situationen finden, die sich in der erzählten Welt plausibel abspielen könnten, vermutlich aber nur in der Fantasie des Erzählers stattgefunden haben. Eine solche Situation ereignet sich beispielsweise im Café, in dem der Erzähler seinen alten Freund trifft. Er stellt sich vor, dass mitten im Gespräch die Tochter auftaucht, sich an ihren Tisch dazusetzt und er sie im Anschluss auf dem Weg nach Hause begleitet. Scherff stellt fest, dass an dieser Stelle sprachliche Mittel, genauer gesagt der Wechsel der Tempora, auf den Übergang von Erinnerungen zu Vorstellungen hinweisen. Zunächst berichtet der Erzähler im *Plus-que-parfait*: „Elle s’était approchée de nous [...]“ (Sarraute 1956 [1948], 52, Herv. durch Verf.), geht anschließend in das *Passé simple* über: „Le premier moment de stupeur passé quand nous revînmes à nous, je sentis [...]“ (Sarraute 1956 [1948], 52, Herv. durch Verf.) und endet schließlich mit dem *Présent*: „[...] elle ne compte guère avec moi, elle me traite comme quelqu’un de négligeable.“ (cf. Sarraute 1956 [1948], 53, Herv. durch Verf.). Dieser Übergang der verwendeten Tempora kann ein Hinweis darauf sein, dass sich die Erinnerung des Erzählers an die Szene im Café langsam in Imaginationen verwandelt (cf. Scherff 1972, 338).

Auch das, an die Café-Szene anschließende, Begleiten der Tochter auf dem Heimweg entspricht nicht der Realität. Dessen scheint sich der Erzähler selbst bewusst zu sein, denn er gibt zu, dass es viel wahrscheinlicher wäre, dass er nach

---

<sup>3</sup> Unter einer Halluzination versteht man in der Psychologie „eine Wahrnehmung von etwas – einem Geräusch, Geruch, Anblick –, das nicht existiert. Eine Halluzination bedeutet, im wachen und bewussten Zustand etwas wahrzunehmen, das nicht wirklich physisch vorhanden ist“ (Furnham 2010, 40).

der Verabschiedung nach Hause ginge. Da diese ungenutzte Chance, die Tochter genauer unter die Lupe zu nehmen, in seinen Augen jedoch einer Niederlage gleichen würde, verändert sich seine Erinnerung an diese Situation. Um sein vermeintliches Handeln zu erklären, betont er: „Seulement j’en ai assez. Je ne veux plus de cela. Assez. Ils m’ont assez « eu », comme on dit. Ils se sont assez joués de moi. Je ne me laisserai plus faire. Je ne lâcherai pas. Je ne lâche pas...” (Sarraute 1956 [1948], 54-55). Hierbei entsteht der Eindruck, der Erzähler müsse sich, durch das ständige Wiederholen seiner Überzeugung, selbst vergewissern, dass seine Erinnerungen an diesen Abend wahr sind. Der emotionale Ausbruch, der sich in kurzen Sätzen und Wiederholungen zeigt, erinnert an einen Verdächtigen, der unter großem Druck versucht, die Ermittler und sich selbst von seiner Unschuld zu überzeugen.

Durch die angewendete Technik des *stream of consciousness* wird die subjektive und unzuverlässige Wahrnehmung des Erzählers verdeutlicht. Dies zeigt sich unter anderem auch in der Konzeption und Beschreibung der beobachteten Figuren. Berücksichtigt man die Tatsache, dass die Beziehung zwischen dem Erzähler und dem Vater und seiner Tochter sehr oberflächlich ist – er trifft beide im Laufe des Romans lediglich drei Mal zufällig und ihre Unterhaltungen begrenzen sich auf banale Themen – so erscheint es eher unwahrscheinlich, dass er ihre Gedanken und Empfindungen korrekt deuten und nachempfinden kann. Vielmehr scheint der Erzähler die Eigenschaften seiner eigenen Psyche auf die der anderen Charaktere zu projizieren (cf. Scherff 1972, 344). Im Laufe der Handlung erfährt der Leser von der psychischen Krankheit des Erzählers, der von seinem Therapeuten als sensibel und hypernervös bezeichnet wird (cf. Sarraute 1956 [1948], 74). Eine ähnliche Wortwahl findet man auch in seiner Beschreibung der Tochter: „Je sais qu’il lui faut si peu de chose, un rien la fait trembler, l’Hypersensible [...]” (Sarraute 1956 [1948], 140). Außerdem überträgt der Erzähler die Ängste, die er vor dem Alten hat, auch auf die Tochter, die sich in einem Streitgespräch gegen ihren Vater kaum wehren kann. Die beschriebenen Figuren scheinen also mit dem echten Vater und seiner Tochter nur das Aussehen gemeinsam zu haben. Doch auch in diesem Punkt kann sich der Leser nicht sicher sein, dass ihm der Erzähler nichts vormacht. Es gibt Hinweise darauf, dass dieser selbst die äußere Erscheinung der anderen Figuren verzerrt wahrnimmt (cf. Scherff 1972, 344). So beschreibt er das Profil der Tochter zunächst folgendermaßen: „Sa tête dure, tendue en avant, semble fendre l’air comme une proue. Non, pas une proue : quelque chose de hideux. Sa tête, au bout de son cou rigide projeté en avant, fait penser à une tête de gargouille.“ (Sarraute 1956 [1948], 210). Wenig später gibt er sogar zu, dass seine Wahrnehmung nicht objektiv ist: „Un œil impartial et frais pourrait trouver dans la ligne sèche de son profil une certaine pureté, peut-être même de la noblesse, presque une certaine beauté.“ (Sarraute 1956 [1948], 210). Dem Leser wird hier verdeutlicht, dass der Erzähler die Realität nicht angemessen beurteilen kann und somit auch evaluativ unzuverlässig ist.

Als letzter Beleg für die Unzuverlässigkeit des Erzählers kann die Szene in der Galerie dienen, in der der Erzähler ein Bild, das als „Portrait d’un Inconnu“ (Sarraute 1956 [1948], 85) bezeichnet wird, entdeckt. Diese Stelle kann als eine

Schlüsselszene des Romans betrachtet werden. Der Erzähler fühlt sich angezogen von dem Bild, das einen Mann darstellt und von einem unbekanntem Maler gemalt wurde. Er begeistert sich vor allem für die fragmentierte Darstellung des Portraits, die keine klaren Konturen aufweist. Bei diesem Bild, das zugleich dem Titel des Romans entspricht, handelt es sich um eine *mise en abyme*, eine Technik, die das Thema des Romans auf der Handlungsebene wiederholt. Das fragmentierte Bildnis eines Unbekannten von einem anonymen Künstler gleicht dem Bild, das der Erzähler von der Welt und den anderen Figuren zeichnet. Auch seine Wahrnehmungen sind verschwommen und unklar, in gewisser Weise also unbekannt. Außerdem erfährt der Leser nur sehr wenig über den Erzähler, sodass man ihn mit dem anonymen Maler gleichsetzen kann (cf. Scherff 1972, 350).

Der Roman steckt also voller Indizien, die der Leser, wie ein Detektiv, nur bemerken kann, wenn er seine ganze Aufmerksamkeit in die Lektüre steckt und alle Anstrengungen unternimmt, um nichts zu übersehen. Man kann den Verlauf der Lektüre ähnlich gliedern wie einen Kriminalroman. Der erste Teil, das Verbrechen, liegt demnach darin, dass der Erzähler Zweifel an seiner Zuverlässigkeit aufkommen lässt, indem er mehrdeutige Situationen beschreibt. Damit löst er den zweiten Teil, die Fahndung, aus. Der Leser sucht mit großer Sorgfalt nach Hinweisen darauf, dass Illusionen und Realität in den Darstellungen verschwimmen. Ähnlich wie in einem Kriminalroman nimmt dieser Teil den größten Raum der Lektüre ein. Das letzte Kapitel des Romans, in dem die Tochter zusammen mit ihrem Verlobten und ihrem Vater im Café ist, kann als Überführung des Täters oder als Auflösung des Verbrechens betrachtet werden. Der Erzähler sieht nun nichts Verdächtiges mehr in den anderen Figuren, sie erscheinen ihm gewöhnlich. Er setzt sich sogar ohne Weiteres zu ihnen an den Tisch, und von der früheren Aufregung, die sie in ihm auslösten, scheint nichts mehr übrig zu sein. Da der Erzähler zum Schluss scheinbar wieder klar denken und das Erlebte angemessen wiedergeben kann, besteht für den Leser keine Notwendigkeit mehr, weiterhin gegen ihn zu ermitteln. Der anfängliche Verdacht des Lesers, der Erzähler sei nicht zuverlässig, wird durch dessen Klarsicht am Ende wieder aufgelöst, wodurch der Zustand der Normalität wiederhergestellt ist.

### **Spannungserzeugende Elemente**

Neben der Aktivierung des Lesers bilden spannungserzeugende Elemente des Romans eine Parallele zur Kriminalliteratur. Aufgrund der nur langsam voranschreitenden Handlung in dem Werk Sarrautes scheint es hier zunächst jedoch keine Gemeinsamkeiten zu geben. Dennoch gelingt es der Autorin, mit unterschiedlichen Mitteln eine gewisse Spannung aufzubauen. Diese entsteht einerseits durch die doppelte Ermittlungsarbeit des Lesers. Die Frage danach, ob die beiden Protagonisten tatsächlich ein Verbrechen begehen oder ob die Darstellungen des Erzählers schlichtweg unzuverlässig sind, beschäftigt den Leser und weckt somit sein Interesse. Allerdings unterscheidet sich die hier erzeugte Spannungssituation elementar von der Situation im Detektivroman. Da kein wahres Verbrechen vorliegt, fehlt der Ermittlung dieses Romans der Antrieb.

Entgegen allen Erwartungen lassen sich allerdings einige Parallelen zur Spannungsstruktur des Thrillers erkennen. So befindet sich der Protagonist, zumindest seiner Wahrnehmung nach, mehrmals in gefährlichen Situationen, die stark an eine Verfolgungsjagd aus dem Thriller erinnern. Eine Szene, die hierfür als Beispiel dient, spielt sich nach dem Besuch einer Theateraufführung ab. Der Erzähler fängt die Tochter am Ausgang des Theaters ab und verfolgt sie auf ihrem Heimweg:

Je me suis levé tout de suite. J'ai traversé le square très vite, je courrais presque, il ne fallait pas perdre de temps, il fallait la rattraper, la voir se retourner [...] Elle m'avait vu. Il était impossible d'en douter. Elle a aussi ce même flair surnaturel des choses. Elle sent cela : elle me sent dans son dos, et dans son dos aussi, sûrement, mon regard dans la glace, quand je la suis à la sortie d'un spectacle dans la foule. [...] La voilà qui presse le pas, mais pas trop cependant, elle a peur d'attirer mon attention, elle enjambe le trottoir [...] (Sarraute 1956 [1948], 31).

Obwohl hier keine Kampfszenen stattfinden, scheinen sich Panik und Angst in den Figuren auszubreiten, was den Anschein erweckt, es handle sich um eine gefährliche Situation. Auch wenn nicht klar ist, ob die verfolgte Tochter die Situation als ebenso bedrohlich wahrnimmt, wie es der Erzähler darstellt, scheint die Gefahr in seinen Empfindungen real zu sein. Ein weiteres Beispiel, das verdeutlicht, wie bedrohlich eine harmlose Situation in den Empfindungen des Erzählers wirkt, zeigt sich bei seinem Gespräch mit dem Vater, der ihn auf einer Treppe lediglich nach dem Urlaub fragt. Der Protagonist scheint diese Frage jedoch als direkten Angriff zu sehen, der ihn in einen Zustand der Angst versetzt: „Je recule, je me fais tout petit contre le mur, je baisse les yeux... il sent maintenant que c'est bien là, il enfonce la pointe de fer, il pique tout droit, il rit [...]. La petite bête apeurée [en moi] se blottit tout au fond, ne bouge plus – il la tient.“ (Sarraute 1956 [1948], 38). Offenbar leidet der Protagonist unter den Qualen, die ihm der alte Mann zufügt. Für einen kurzen Augenblick fühlt sich der Leser an eine Foltersituation erinnert, die jedoch nur einen Absatz später bereits aufgelöst wird. Durch solche Gefahrensituationen werden immer wieder Spannungsbögen aufgebaut, die stark an die des Thrillers erinnern. Im Unterschied zum Thriller sind sie jedoch meist nur von kurzer Dauer und stellen sich als imaginär heraus.

Die beiden zitierten Szenen eignen sich gut, um eine weitere Ähnlichkeit zwischen *Portrait d'un Inconnu* und dem Thriller aufzuzeigen. Da der Protagonist in der ersten Szene die Tochter des alten Mannes verfolgt und ihre Angst spürt und in der zweiten Szene selbst verängstigt ist und in die Enge getrieben wird, zeigt sich hier ein Wechsel der Machtverhältnisse. Dieses instabile Machtspiel, bei dem der Jäger schnell zum Gejagten werden kann, das häufig im Thriller vorzufinden ist, wirkt sich ebenfalls spannungssteigernd auf die Geschichte aus. Einen ähnlichen Effekt hat auch die doppelte Rolle des Protagonisten. Da dieser zunächst ein klassischer Ermittler zu sein scheint, der der kleinen Familie misstraut, schon bald jedoch selbst das Misstrauen des Lesers auf sich zieht und somit zum Verdächtigen wird, greift der Roman ein weiteres spannungserzeugendes Element des Thrillers auf. Die aufgelöste Vertrauensbasis zwischen Leser und Erzähler erinnert an das Gefühl, das der Thriller beim Leser auslöst, indem er die Grenzen zwischen Gut und Böse

verschwimmen lässt. Da sich der Leser nicht sicher sein kann, wer vertrauenswürdig ist, und da selbst der Detektiv am Ende zum Verbrecher werden kann, wird im Leser durch das Misstrauen innere Unruhe ausgelöst.

### **Unbestimmtheiten des Textes**

Wie bereits gezeigt, zeichnen sich der Nouveau Roman und der Kriminalroman durch ein hohes Maß an Offenheit aus, die durch Unbestimmtheiten in Form von Leerstellen und Lücken erzeugt wird. Diese Lücken muss der Leser schließen, indem er den textinternen Hinweisen und Spuren folgt. Mit dieser Aufgabe wird er erneut vor ähnliche Herausforderungen gestellt wie ein Detektiv, der ein Verbrechen aufklären muss. Denn auch dieser wird mit nur bruchstückhaften Informationen konfrontiert und ist darauf angewiesen, Indizien zu suchen und unwahrscheinliche Szenarien auszuschließen, um schließlich ein vollständiges Bild von dem Tathergang zu erhalten. In diesem Abschnitt werden deshalb einige Unbestimmtheiten des Romans vorgestellt, um zu verdeutlichen, inwiefern die Anstrengungen des Lesers denen des Detektivs ähneln.

Bereits in den ersten Absätzen des Romans fällt dem Leser die nahezu vollständige Abwesenheit von Namen auf, denn alle Figuren, mit Ausnahme des Verlobten, werden lediglich durch Pronomen voneinander abgegrenzt. Da der Name und sein Träger eine Einheit bilden und sich gegenseitig repräsentieren, entscheidet sich Sarraute bewusst dafür, ihren Figuren keine Namen zu geben und damit zu verhindern, dass der Leser daraus Schlüsse auf die Figur selbst zieht. Durch diese Namenslosigkeit wird der Leser mit zunächst anonymen Figuren konfrontiert. Er befindet sich also in einer ähnlichen Situation wie der Ermittler eines Kriminalfalls. Auch dieser kennt die an dem Verbrechen beteiligten Personen in der Regel nicht und muss sie Schritt für Schritt identifizieren. Der Vorgang der Identifizierung wird dem Leser durch den Gebrauch der uneindeutigen Pronomen erschwert. Er muss während der Lektüre sehr konzentriert bleiben und auf sprachliche und inhaltliche Hinweise achten, um zu verstehen, wen das Pronomen *il* oder *elle* in der aktuellen Situation beschreibt. Lediglich zum Schluss weicht die Autorin von ihrer Linie ab und benennt den Verlobten der Tochter, was auf eine inhaltliche Veränderung hindeutet. Mit dem Auftauchen von Louis Dumontet, dem Verlobten der Tochter, verändert sich die Ausgangssituation grundlegend. Das Leben der Tochter nimmt nun eine neue Form an, sie wird heiraten und somit nicht länger abhängig von ihrem Vater sein. Dadurch wird die Spannung, die seit Beginn des Romans zwischen den beiden Figuren herrscht, aufgelöst. Das ihnen vorgeworfene Verbrechen der Abweichung von den gesellschaftlichen Normen kann durch den Verlobten geklärt werden. Ähnlich wie der identifizierte Täter am Ende des Detektivromans nicht mehr anonym ist, wird auch in Sarrautes Roman die Anonymität aufgelöst.

Neben dieser inhaltlichen Auflösung findet auch eine strukturelle Veränderung statt, die mit dem psychischen Zustand des Erzählers zusammenhängt. Der Protagonist verliert, wie bereits ausgeführt wurde, in der letzten Szene des Romans das Interesse an dem beobachteten Paar, der Alte und seine Tochter erscheinen ihm wie gewöhnliche Menschen (cf. Scherff 1972, 351). Mit dieser Erkenntnis wird

auch seine Erzählung zuverlässiger, und der Leser muss nicht mehr nach Hinweisen suchen, die das Gegenteil beweisen. Der Bruch mit dem Verzicht auf Namen lässt sich als Symbol für die langsam wiederhergestellte Zuverlässigkeit deuten. Diese Theorie wird gestützt durch die Tatsache, dass die Figuren im letzten Kapitel realistischer dargestellt werden. Die Beschreibung ähnelt sogar in gewissem Maße den genauen Beschreibungen Balzacs, an dessen Erzähler und seiner Zuverlässigkeit nicht gezweifelt wurde. Der Leser, der nun nicht mehr gegen den Erzähler ermitteln und genau auf den Gebrauch von Pronomen achten muss, kann eine entspanntere Lesehaltung einnehmen.

### **Fragmentierung des Textes**

Eine weitere Methode, um die Unbestimmtheiten und Lücken des Werks zu verstärken, zeigt sich in der fragmentierten Struktur des Romans. Da die Handlung im *Nouveau Roman* in den Hintergrund rückt und stattdessen der Form eine zentrale Rolle zugeteilt wird, ist es nicht erstaunlich, dass Nathalie Sarraute in *Portrait d'un Inconnu* auf eine chronologische Darstellung der Ereignisse verzichtet und stattdessen eine nichtlineare und sprunghafte Struktur für ihren Roman wählt. Die einzelnen Sequenzen und Erlebnisse werden oft ohne Verknüpfung aneinandergereiht, sodass der Leser selbst die Zusammenhänge erkennen muss. Zusätzlich wird die Einheit der Handlung durch Ausschweifungen und Einschübe aus anderen literarischen Werken segmentiert. So spricht der Erzähler zunächst sehr ausführlich über die Beziehung zwischen der Tochter und ihrem Vater, um im direkten Anschluss einen Einschub über Tolstois *Krieg und Frieden* (1867) zu liefern (cf. Sarraute 1956 [1948], 66).

Der fragmentierte Charakter der Handlung wird auch auf sprachlicher Ebene, unter anderem durch den häufigen Gebrauch von Ellipsen, verstärkt. Der Erzähler verwendet oft unvollständige Sätze, um seine Erlebnisse und Beobachtungen zu beschreiben, wie zum Beispiel: „Et puis le silence. Encore quelques claquements de portes. Une odeur de valériane dans le petit couloir... C'est accompli...“ (Sarraute 1956 [1948], 36). Diese bruchstückhaften Sätze erinnern an die Hinweise, die einem Detektiv vorliegen und die er ergänzen muss, um das Gesamtbild zu erkennen. Ebenso muss der Leser diese Sätze mit seinem eigenen Wissen vervollständigen, um die gesamte Aussage zu verstehen. Zusätzlich tragen auch Wiederholungen zur Konstruktion der Geschichte bei. Immer wieder werden einzelne Wörter, aber auch Sätze und Sequenzen wiederholt und somit Muster kreiert, die mit den wiederkehrenden Motiven, mit denen ein Detektiv zu tun hat, verglichen werden können. So äußert sich beispielsweise die Wut des Vaters, der seiner Tochter keine Erholungsreise bezahlen will, mehrmals in der Frage: „Pourquoi pas en Chine?“ (Sarraute 1956 [1948], 98) beziehungsweise „Mais pourquoi pas la Chine?“ (Sarraute 1956 [1948], 190).

Die nichtlineare, konfus wirkende Form des Romans repräsentiert die inneren Regungen des Erzählers. Ebenso wie die Handlung scheinen auch seine Gedanken und Empfindungen ungeordnet und wirr zu sein, was dem Leser erneut einen Hinweis auf seinen psychischen Zustand und dadurch auch auf seine Zuverlässigkeit

gibt. Außerdem wird durch die verwendete Struktur verdeutlicht, dass nicht das Voranschreiten der Handlung, sondern der Leseprozess selbst wichtig ist. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Kriminalroman, in dem nicht die Überführung des Täters, sondern der Weg dorthin zentral ist.

### **Vergleiche, Metaphern und intertextuelle Bezüge**

Nathalie Sarraute verwendet in ihrem Roman auffällig oft bildliche Vergleiche, Metaphern und intertextuelle Bezüge. Diese stellen den Leser vor neue Herausforderungen, die mit denen des Detektivs vergleichbar sind. Im Laufe des Ermittlungsverfahrens trifft dieser sehr wahrscheinlich auf Beobachtungen, die zunächst harmlos wirken, bei genauerer Betrachtung jedoch eine weitere Bedeutung offenbaren. Er muss, indem er sich auf seine Erfahrungen, Intuitionen und Beobachtungen verlässt, nachweisen, dass das ihm dargebotene Bild nicht der ganzen Wahrheit entspricht und gewisse Informationen versteckt hält. Vor eine ähnliche Aufgabe wird auch der Leser mithilfe der Metaphern und Vergleiche gestellt. Auch sie verbergen eine weitere Bedeutungsebene, die es zu erkennen gilt. Metaphern rufen im Leser Assoziationen und Empfindungen hervor, die er in den gegebenen Kontext einordnen muss. Sie geben auf subtile Weise zusätzliche Informationen zu einer bestimmten Situation, die erst nach der Dekodierung durch den Leser ihren Sinn offenbaren (cf. Spieß 2016, 75). Folglich führt der Leser, der bemüht ist, eine Metapher zu verstehen, auch eine ähnliche Tätigkeit aus wie der Ermittler, der versucht, die Geheimnisse eines Kriminalfalls zu erkennen.

Betrachtet man die Verwendung von Vergleichen und Metaphern in *Portrait d'un Inconnu*, so stellt man fest, dass der Erzähler oft Gebrauch von Bildern aus der Tierwelt macht, um die anderen Figuren oder auch die eigenen Gefühle darzustellen. Auffällig ist dabei, dass es sich bei den Tieren fast ausschließlich um mitleid-, angst- oder ekelerregende Tiere handelt. So vergleicht der Erzähler sich selbst beispielsweise mit einem negativ konnotierten „roquet tête“ (Sarraute 1956 [1948], 150), um seine verbissenen Ermittlungen gegen die Tochter und den Alten zu beschreiben. Seine Ängste vor den beiden und vor allem vor dem Vater beschreibt er wiederholt mit der Metapher der „petite bête apeurée“ (Sarraute 1956 [1948], 38) und zeigt somit auch in gewissem Maße seine Unterwürfigkeit. Der Leser erhält durch diese Bilder einige Hinweise auf den psychischen Zustand des Erzählers und dessen Zuverlässigkeit. Seine übertriebene Abneigung der Tochter gegenüber zeigt sich darin, dass er sie wiederholt mit Insekten oder einer Hyäne vergleicht. Der Vater hingegen wird mehrmals mit einer bedrohlich wirkenden Spinne assoziiert. Die Beziehung zwischen dem Vater und seiner Tochter und ihre Unterhaltungen werden als „déroutements de serpents“ (Sarraute 1956 [1948], 35) beschrieben. Einerseits unterstreicht dieses Bild, wie gefährlich die Lage zwischen dem Vater und der Tochter ist. Andererseits zeigt es aber auch, dass der Erzähler ihnen nicht ganz folgen kann, er kann die imaginären beweglichen Schlangen nicht festhalten, so wie er die beobachtete Beziehung nicht greifen und verstehen kann. Diese unklaren Beobachtungen, die dem Erzähler solche Schwierigkeiten bereiten, spiegeln auch die komplexe Struktur des Werks wider:

Der Leser kann nur unter großer Anstrengung dem Erzählten folgen und den Roman verstehen.

Neben den zahlreichen Tierbildern werden vermehrt Metaphern und Vergleiche des Verbrechens, der Gewalt und des Schmerzes verwendet. Immer wieder wirft der Erzähler ein Bild auf, in dem der Alte und die Tochter mit gefährlichen Waffen kämpfen. Besonders oft handelt es sich dabei um eine Harpune, die die Figuren seiner Meinung nach bewusst dazu einsetzen, andere auf ihre Seite zu ziehen. Darin zeigt sich dem Leser die schmerzhaft Anziehungskraft, die das Paar auch auf den Erzähler ausübt. Die zahlreichen Kampfszenen zwischen dem Vater und der Tochter, die sich in der Vorstellung des Erzählers abspielen, wirken zudem spannungssteigernd und unterstreichen die innere Aufregung des Protagonisten.

Ferner ist es interessant zu erwähnen, dass in dem Roman auch einige Male das Bild des Spiels aufgeworfen wird. Immer wieder spricht der Erzähler von einem gefährlichen Spiel, das der Alte mit seiner Tochter und auch mit dem Erzähler spielt. Außerdem befürchtet er, dass auch sein eigenes Spiel mit der Tochter, von dieser durchschaut wird. Diese Metaphern stellen einen Bezug zum spielerischen Aspekt des Kriminalromans in Anlehnung an Picard dar: Der Erzähler des Romans ähnelt hier dem Leser des Kriminalromans, der versucht, seinen Gegenspieler mit Hilfe seiner geistigen Überlegenheit zu überlisten und den Wettkampf zu gewinnen.

Eine besondere Stellung nehmen Metaphern und Vergleiche aus der Kunst sowie intertextuelle Bezüge ein. Auch sie liefern dem Leser zusätzliche Informationen, entfesseln allerdings keine vagen Empfindungen, die dem Leser einen gewissen Grad an Freiheit bei der Interpretation lassen, sondern verlangen konkretes Wissen. Kunstmetaphern und intertextuelle Bezüge setzen voraus, dass dem Leser die Werke, auf die Bezug genommen wird, bekannt sind. Hier genügt es nicht, ein Bild im Rahmen des Kontexts frei zu interpretieren (cf. Wlach, 2008, 22).

Betrachtet man den Gebrauch von Kunstmetaphern und intertextuellen Bezügen zunächst aus einer rein inhaltlichen Perspektive heraus, so dienen sie in der Tat dazu, den Verdacht des Lesers gegenüber den Verdächtigen zu verstärken. Dies wird zum Beispiel durch die Thematisierung des Geizes erreicht, denn der geizige Alte in *Portrait d'un Inconnu* erinnert stellenweise stark an Vater Grandet aus Balzacs *Eugénie Grandet* (1834). Auch dort handelt es sich um einen alten Mann, der sein Vermögen lieber anhäuft, als es mit seiner Familie zu teilen. Hier erkennt der erfahrene Leser schnell die Parallelen zwischen den beiden Figuren und überträgt unbewusst die Eigenschaften Grandets auf die des Vaters in Sarrautes Roman.

Besonders interessant sind unter anderem auch literarische Verweise auf Werke, die von einem expliziten Verbrechen handeln. Hierzu wählt Sarraute Romane, deren Ausgangssituation vergleichbar ist mit dem Leben der Tochter und des Alten, wie zum Beispiel *Adrienne Mesurat* (1927) von Julien Green. Das Werk handelt ebenfalls von einem Vater-Tochter-Konflikt, in dem die junge Adrienne ihren tyrannischen Vater in einer Paniksituation die Treppe hinunterstößt und damit ungewollt tötet. Der Vergleich mit dem Werk Greens taucht in zwei Situationen auf. Erstmals wird es erwähnt, als der Erzähler sich vorstellt, was seine Freunde ihm

über die Tochter und den Alten erzählen würden. Seiner Einschätzung nach würden sie die Stimmung in der Wohnung des Alten und der Tochter als bedrohlich „dans le genre de Julien Green [...]“ (Sarraute 1956 [1948], 22) beschreiben. Einige Seiten später stellt sich der Protagonist ebenfalls vor, dass die Tochter selbst den Vergleich zu Adrienne Mesurat aufbringt (cf. Sarraute 1956 [1948], 35). Mit diesem intertextuellen Bezug verstärkt die Autorin die unheimliche Atmosphäre eines Thrillers und schlägt erneut eine Brücke zur Kriminalliteratur.

In den soeben zitierten Stellen findet sich außerdem ein weiterer Verweis auf einen tragischen Verbrechensfall, der jedoch subtiler gestaltet ist und nur verstanden werden kann, wenn der Leser das angedeutete Werk kennt. Die Autorin zitiert aus André Gides *La Séquestrée de Poitiers* (1930), ohne den Autor oder den Roman, der auf einem echten Verbrechen beruht, in dem eine Frau ihre Tochter aufgrund einer verbotenen Liebe jahrelang in einem Zimmer einsperrt, explizit zu erwähnen (cf. Schulze-Witzenrath 2017, 391). Nathalie Sarraute spricht wiederholt von einem „grand fond de Malempia“ (Sarraute 1956 [1948], 22; 35). Dieser Ausdruck wird von Gides Protagonistin, Mélanie Bastian, verwendet, die ihre Gefangenenhöhle ebenfalls als „mon cher bon grand fond Malempia“ (Gide 1977 [1930], 48) bezeichnet. Durch diesen Vergleich wird die Situation und das Leben der Tochter in Sarrautes Werk dramatisiert. Sie wird in eine tragische Opferrolle versetzt, aus der sie sich jedoch gar nicht befreien will.

Eine weitere Gemeinsamkeit aller intertextuellen Bezüge besteht schließlich darin, dass sie den Verdacht des Lesers sowohl der Tochter als auch dem Vater gegenüber schüren sollen.

Wenn man sich jedoch Sarrautes theoretischen Schriften in Erinnerung ruft, wird schnell klar, dass das Übertragen von Charaktereigenschaften anderer literarischer Figuren auf die Protagonisten ihres Romans nicht das gewünschte Ziel der Autorin ist. Die eigentliche Aufgabe der Verweise zeigt sich, wenn man einen genaueren Blick auf die Situationen wirft, in denen diese intertextuellen Bezüge verwendet werden, und ihre Angemessenheit prüft. Die Verweise auf Julien Green und André Gide erfolgen beispielsweise in Situationen, in denen man sich nicht sicher sein kann, ob sie tatsächlich stattfinden oder der Fantasie des Erzählers entspringen. So weiß man in der ersten Szene nicht, ob das Gespräch zwischen dem Erzähler und seinen Freunden real oder bloß vorgestellt ist. Daher ist hier auch nicht klar, ob außer dem Erzähler auch andere Figuren die Situation der Tochter mit der Situation von Adrienne Mesurat oder der Eingeschlossenen von Poitiers vergleichen. Die zweite Szene hingegen kann eindeutig der Vorstellung des Erzählers zugeordnet werden, da die Tochter sich nie selbst explizit mit einer dieser Figuren vergleicht. Es entsteht der Eindruck, der Erzähler sei ein belesener Mann, auf den die Lektüre unterschiedlicher Werke einen starken Einfluss ausübt. Er versucht ständig, einen Bezug zwischen seiner Realität und der Fiktion herzustellen und mithilfe dieser seine Wahrnehmungen zu erklären.

Die Situationen, in denen diese intertextuellen Bezüge aufgestellt werden, lassen bereits Zweifel an ihrer Angemessenheit aufkommen. Diese Zweifel werden zudem dadurch verstärkt, dass die Vergleiche in vielerlei Hinsicht nicht zutreffen. So

ermordet die Tochter in *Portrait d'un Inconnu* im Gegensatz zu Adrienne Mesurat nicht ihren Vater und ist auch nicht eingesperrt wie Mélanie Bastian. Diese unangebrachten und übertriebenen Vergleiche dienen dem Leser wiederum als Beweise für die evaluative Unzuverlässigkeit des Erzählers. Die Übertreibungen und die Ironie schaffen somit auch eine gewisse Distanz zur fiktiven Welt, was den Leser dazu anregt, den Erzähler kritisch zu betrachten. Aus diesem Grund können die intertextuellen Verweise auch als ein „Instrument der Wahrheitsfindung“ (Coenen-Mennemeier 1974, 99) angesehen werden.

### **Fazit**

Betrachtet man *Portrait d'un Inconnu* auf der *histoire*-Ebene, so weist der Roman kaum Ähnlichkeiten mit einem Detektivroman auf. Die banale Handlung und der unzuverlässige Ermittler lassen den Roman eher wie eine Parodie oder Satire des klassischen Detektivromans erscheinen. Dennoch kann man auf dieser Ebene bereits einige Ähnlichkeiten mit dem Thriller feststellen. So kann der Leser beispielsweise die Ausführung des Verbrechens mitverfolgen und erhält Einsicht in die Motivationen und psychischen Regungen der vermeintlichen Täter, wobei immer wieder kurze Spannungsbögen erzeugt werden.

Weitaus signifikantere Ähnlichkeiten lassen sich hingegen auf der *discours*-Ebene feststellen. Hier gelingt es der Autorin durch die besondere Struktur des Romans, den Leser auf mehreren Ebenen zu aktivieren und ihn in die Rolle eines Ermittlers zu versetzen. Der Leser wird zum einen, angetrieben von seinen Erfahrungen, dazu angeregt, einen Wettstreit mit dem Protagonisten einzugehen, beginnt jedoch sehr bald selbst, gegen den Erzähler zu ermitteln. Um die Unzuverlässigkeit des Erzählers nachzuweisen, muss der Leser eine äußerst aktive Lesehaltung einnehmen, den Roman von einer distanzierteren Position aus betrachten und das ihm Präsentierte hinterfragen. Anhand einiger sprachlicher Hinweise sowie durch Betrachtung des Prinzips der Wahrscheinlichkeit gelingt es dem Leser schließlich zu beweisen, dass der Erzähler unzuverlässig ist, und somit seinen ganz persönlichen Ermittlungszug abzuschließen.

Ferner bedient sich Nathalie Sarraute zahlreicher weiterer Mittel, um den Leser in höchstem Maße zu aktivieren und Parallelen zum Kriminalroman herzustellen. Eine wichtige Rolle spielt dabei unter anderem die Integration von Unbestimmtheiten und Leerstellen in den Roman. Die Unbestimmtheiten des Textes können zugleich als Parallele zu den Unbestimmtheiten eines Kriminalfalls betrachtet werden. Die Leerstellen werden beispielsweise durch den Verzicht auf Namen, eine nichtlineare und sprunghafte Erzählweise und Wiederholungen erzeugt. Eine weitere Methode der Leseraktivierung manifestiert sich in der häufigen Verwendung von Metaphern, Vergleichen und intertextuellen Bezügen im Laufe des Romans. Da diese Stilmittel stets eine versteckte Aussage beinhalten, die ‚richtig‘ interpretiert werden muss, stellen auch sie eine besondere Herausforderung an den Leser. Er muss wiederkehrende Muster erkennen und sein Wissen und seine Assoziationen angemessen anwenden, um die verborgene Bedeutung dieser rhetorischen Figuren zu verstehen.

Nach einer näheren Beschäftigung mit *Portrait d'un Inconnu* wird klar, worin der von Sartre angedeutete Zusammenhang zwischen diesem Nouveau Roman und dem *roman policier* liegt. Vor allem aus der Sicht des Lesers konnten in diesem Artikel viele Ähnlichkeiten zwischen den beiden Genres aufgezeigt werden, da dieser durch die ständige Aktivierung und die geforderte Aufmerksamkeit vergleichbare Anstrengungen bei der Lektüre aufbringen muss, wie ein Detektiv bei seinen Ermittlungen. Nathalie Sarraute baut ihr Werk auf den Erfahrungen des Lesers mit Kriminalromanen auf und nutzt diese für ihre eigenen Zwecke. Somit kann ihr Roman aus der Leserperspektive als eine Weiterentwicklung des Kriminalromans angesehen werden, die eine Wertschätzung oder sogar ein Lob diesem beliebten Genre gegenüber beinhaltet.

### Bibliografie

- COENEN-MENNEMEIER, Brigitta. 1974. *Der Roman im Zeitalter des Mißtrauens*. Frankfurt a. M.: Athenaiion.
- COENEN-MENNEMEIER, Brigitta. 1996. *Nouveau Roman*. Stuttgart: Metzler.
- ECO, Umberto. 1979. *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- FORSTER, Edward Morgan. 2002 [1927]. *The Aspects of the Novel*. New York.: RosettaBooks.
- FURNHAM, Adrian. 2010. *50 Schlüsselideen Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- GESTRICH, Andreas. 2013. *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Oldenbourg.
- GIDE, André. 1977 [1930]. *La séquestrée de Poitiers*. Paris: Gallimard.
- GOULET, Mélissa. 2015. *Le jeu avec le lecteur dans le roman policier contemporain : le concept de métafiction et l'exemple de José Carlos Somoza*. Montreal: Université du Québec.  
<archipel.uqam.ca/8398/1/M14144.pdf>.
- ISER, Wolfgang. 1979. „Die Appellstruktur der Texte.“ In: *Rezeptionsästhetik*, ed. Warning, Rainer, 228-252, München: Fink
- KNIESCHE, Thomas. 2015. *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: WBG.
- KUHANGEL, Sabine. 2003. *Der labyrinthische Text. Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- LAHN, Silke & Jan Christoph Meister. 2008. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- MOGEL, Hans. 2008. *Psychologie des Kinderspiels*. Heidelberg: Springer.
- NUSSER, Peter. 2009 [1991]. *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler.
- PICARD, Michel. 1986. *La lecture comme jeu*. Paris: Les Editions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Editions de Minuit.
- SARRAUTE, Nathalie. 1956 [1948]. *Portrait d'un Inconnu*. Paris: Gallimard.
- SARRAUTE, Nathalie. 1996. „L'ère du soupçon.“ In: *Œuvres complètes*, ed. Tadié, Jean-Yves. Paris: Gallimard.
- SCHERFF, Ingrid. 1972. „Ein Roman in Statu Nascendi: Portrait d'un Inconnu von Nathalie Sarraute.“ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 82, 336-354.
- SCHULZE-WITZENRATH, Elisabeth. 2017. *Großstadt und dichterischer Enthusiasmus: Baudelaire, Rilke, Sarraute*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- SPIER, Constanze. 2016. „Metapher als multimodales kognitives Funktionsprinzip.“ In: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, ed. Klug, Nina-Maria & Hartmut Stöckl, 75-98, Berlin/Boston: de Gruyter.

WLACH, Astrid. 2008. *Rekurrente Sprachbilder in Nathalie Sarrautes Portrait d'un Inconnu*. Graz: Karl-Franzens-Universität Graz.

## Zusammenfassung

In dem vorliegenden Artikel wird der Frage nachgegangen, ob Nathalie Sarrautes erster Roman *Portrait d'un Inconnu* (1948) als Satire oder als Weiterentwicklung des Kriminalromans im Kontext des Nouveau Roman verstanden werden kann. Diese Fragestellung wird insbesondere aus der Perspektive des Lesers betrachtet. Im ersten Teil erfolgt eine kurze Vorstellung der Rolle des Lesers sowie der Hauptmerkmale des Kriminalromans. Im Mittelpunkt des zweiten Teils steht die Analyse der *histoire*- und der *discours*-Ebene, die schließlich zeigen soll, dass Nathalie Sarraute die Tradition des Kriminalromans nutzt, um ihren eigenen Roman zu schaffen. Trotz der Banalität der Handlung und der Unzuverlässigkeit des Erzählers ist *Portrait d'un Inconnu* nicht als Satire zu betrachten, sondern eher als Lob oder Weiterentwicklung des Kriminalgenres.

## Abstract

This article examines the relationship between Nathalie Sarraute's first novel *Portrait d'un Inconnu* (1948) and crime literature. The aim is to find out whether the author's work is a satire or a further development of the crime novel. This question will be considered especially from the reader's perspective. The first part briefly introduces the role of the reader as well as the main characteristics of the detective novel and the Nouveau Roman, creating a context that allows a better understanding of the novel under study. In the second part, the content and structure of the work will be analysed, which will finally show that Nathalie Sarraute uses the tradition of the detective novel to create her own work. Despite the banality of the plot and the unreliability of the narrator *Portrait d'un Inconnu* should not be considered a satire but rather a praise or development of the detective genre.