

"CECI N'EST PAS UNE PIPE" BILD UND TEXT IM INTERMEDIALEN TRANSFER BEI RENÉ MAGRITTE UND ALAIN ROBBE-GRILLET

CHRISTOPH WAGNER, SAARBRÜCKEN

1. Einleitung

Die Analyse von intertextuellen und transtextuellen Beziehungen zwischen Texten und Bildern gehört ebenso zu den grundlegenden Aufgaben einer zur Bildwissenschaft erweiterten Kunstgeschichte wie zu den Kernaufgaben einer vergleichenden Literaturwissenschaft: Bilder stellen literarische Stoffe dar, Bilder und Texte greifen ineinander, von den mittelalterlichen Buchillustrationen bis zum modernen Comic, Bilder entstehen in Kon-Texten, Bilder übersetzen Texte, Bilder werden in Texten rezipiert.

Die fortdauernde Aktualität der Bild-Text-Beziehungen ist in den letzten Jahren nicht selten in der Denkfigur einer kritischen 'Konkurrenz' gedacht worden: Larmoyant wurde das 'Ende der Gutenberg-Galaxis' verkündet, der *Visual turn* in vielen geisteswissenschaftlichen Fächern ausgerufen. Es schien, als könnten Wort und Sprache gänzlich durch die 'Macht der Bilder' ins Hintertreffen geraten. In der Kunstgeschichte hat man solchen schlagwortartigen Parolen mißtraut, nicht zuletzt, weil man in besonderer Weise um die Komplexität und Schwierigkeit der Analysen visueller Phänomene weiß.

Eine besonders experimentelle und komplexe Verbindung von Bild und Sprache hat einer der prominenten Autoren des *Nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, in seinem Roman *La Belle Captive* realisiert. Dieser 1975 veröffentlichte Roman ist in seinen transtextuellen Beziehungen zu Bildern des belgischen Surrealisten René Magritte als ein 'Metakunstwerk' konzipiert, in dem die Bild-Text-Beziehungen in neuer Weise gleichberechtigt entwickelt sind. Etwas hilflos hat man dieses literarische Unikum als "Pikto-Roman" (Jost 1976: 58; Dieterle 1988: 171-192, bes. 175, 186) oder als "photo-novel" (Diamond-Nigh 1996: 120f.) zu klassifizieren versucht. Angesichts des enormen Echos, das dieses literarische Experi-

ment seit 1976 in der Sekundärliteratur gefunden hat,¹ überrascht es, wie wenig man bislang die kunsthistorischen Ausgangspunkte Robbe-Grillet's untersucht hat. Wie ist die eigenartige Verbindung von Bild und Text, von Malerei und Literatur angemessen zu interpretieren?

Soll man die bekannte Denkfigur Oskar Walzels von der "wechselseitigen Erhellung" der Künste oder die Idee des "Gesamtkunstwerks" reaktivieren? Soll man sich auf die Traditionen des Horazschen *ut pictura poesis* zurückbesinnen? Ist hier eine defizitäre Literatur zu studieren, die vor der Bildkraft der Kunst zu kapitulieren scheint, weil Bilder gleich partienweise den Text ersetzen? Oder werden hier umgekehrt – wie man gemutmaßt hat – die Bilder durch die Literatur mißbraucht? Hat Robbe-Grillet Magrittes Bilder sprachlich 'übersetzt', oder handelt es sich möglicherweise lediglich um eine Art literarisches Drehbuch, in dem die Bilder illusionieren, was die Sprache kommentiert? Oder ist *La Belle Captive* schließlich gar einfach als eine Sonderform eines Comicstrips anzusprechen?

Dies sind nur einige der Fragen, die Robbe-Grillet's neue literarisch-bildkünstlerische Mischgattung als Form eines *Nouveau roman* aufwirft. Die Antworten auf diese Fragen berühren auf einer sehr grundsätzlichen Ebene auch die Frage nach der spezifischen Erkenntnisfähigkeit der Bilder und der Sprache, die Frage nach den kognitiven Funktionen von Wörtern und Bildern. Im Kontext der Diskurse über hermeneutische Probleme der Übersetzung sollte dies seinen Platz finden.

2. Ausgangspunkte und Forschungsdiskussion

Nicht weniger als 77 Werke von Magritte hat Robbe-Grillet nach eigenem Gutdünken aus Magrittes *Ceuvre* ausgewählt und in seinen vergleichsweise kurzen Text von 150 Seiten und vier unterschiedlich langen Kapiteln integriert. Weder handelt es sich bei dieser literarisch-bildkünstlerischen Mischgattung also um textierte Bilder noch um illustrierte Literatur, sondern: Bild und Text halten sich in eigentümlicher Weise die Waage. Die Bilder sind – zum Teil mit einem historischen Abstand von mehreren Jahrzehnten – vor dem Text entstanden. Der Text wurde in Auseinandersetzung mit vorhandenen Kunstwerken geschrieben, die

¹ Siehe hierzu die Auswahlbibliographie am Ende des Beitrages sowie weiterführend die umfangreiche Bibliographie von Christian Milat, *Alain Robbe-Grillet. Bibliographie*, <http://aix1.uottawa.ca/~cmilat/biblio-rg/> (Zugriff: Oktober 2006).

Robbe-Grillet mit dem visuell-literarischen Kalkül eines erfahrenen Drehbuchautors auswählte. Robbe-Grillet führt im doppelten Sinne Regie in seinem Roman, erstens in der Auswahl der Bilder und Motive bei Magritte, zweitens in der Verknüpfung dieser Bilder mit der literarischen Struktur seines Romans. Bei der Auswahl der Bilder hat Robbe-Grillet weder auf Fragen der Werkchronologie noch auf die stilistische Entwicklung Magrittes geachtet. Auf Frühwerke folgen Bilder aus der Spätzeit Magrittes und umgekehrt. Schon die Auswahl der Bilder geschah unter dem Blickwinkel, eigene poetologische Gesichtspunkte zu verwirklichen. Während die Abbildungen des ersten, dritten und vierten Kapitels dem Text vorausgingen, hat Robbe-Grillet im zweiten Kapitel die Werke erst nachträglich in den Text eingefügt.

Diese 'Allmacht' des Autors über den Bildenden Künstler hat Robbe-Grillet den Vorwurf eingetragen, daß er Magrittes Malerei "manipuliere", indem er die Bilder dem Text unterwerfe: Alle Analysen, die über die literarische Seite hinaus auch die Funktion der Malerei in diesem Roman zu beachten versuchten, haben mit unterschiedlichen Akzentuierungen diese kritische Perspektive auf das ungleiche Verhältnis zwischen Literatur und Kunst herauszuarbeiten versucht, allen voran Renée Riese Hubert, Bernard Dieterle und Leslie Ortquist (Hubert 1974: 9ff.; Dieterle 1988: 175ff.; Ortquist 1989: 239ff.).

Ortquist hat darauf hingewiesen, daß Magritte nicht als Co-Autor anzusprechen ist (Ortquist 1989: 240), was sich insofern von selbst versteht, als Magritte zum Entstehungszeitpunkt des Romans nicht mehr lebte. Die historische Asymmetrie der biographischen Daten des Malers und des Literaten verleiteten Ortquist zu einer kritischen Bilanz einer 'ungleichen Partnerschaft' in *La Belle Captive*: "I believe that the interplay established between image and text constitutes a struggle for power between members that are inevitably unequal" (Ortquist 1989: 240). Ortquist wirft Robbe-Grillet vor, daß er die Motive aus Magrittes Malerei zu erzählerischen Beweisstücken mache und auf einen "crude symbolism" reduziere, der lediglich von literarischen Interessen gesteuert sei (Ortquist 1989: 246). Gestützt auf Foucaults allgemeine ästhetische Forderung, "verbal signs and visual representations are never given at once", und seine Folgerung "the two systems can neither merge nor interact. In one way or another, subordination is required. Either the text is ruled by the image [...] or else the image is ruled by the text",² vermutet Ortquist, daß genau

² Michel Foucault, *This is not a pipe*, Berkeley (1983: 33), zitiert in der von Ortquist verwendeten Übersetzung (1989: 247).

letzteres in Robbe-Grillet's Roman geschehen sei: Der Text manipulierte die Bilder, verdeckte Inkongruenzen (Ortquist 1989: 248), suggeriere eine für Bild und Text übergreifende Welt jenseits der Malerei Magrittes (Ortquist 1989: 249). Ortquist kommt zu folgendem Fazit: "The relationship between Magritte's paintings and Robbe-Grillet's text can be more precisely described in terms of violation than collaboration" (Ortquist 1989: 245). Und weiter: "Robbe-Grillet creates the illusion of a narrative order in Magritte's work and represses many of Magritte's own very different artistic concerns" (Ortquist 1989: 245). Welche Aspekte der Ästhetik Magrittes Ortquist damit meint, wird nicht angesprochen. Die Analysen von Bruce Morrissette und Vidal haben diese Punkte weniger zugespitzt und zugleich kursorischer behandelt: So glaubt Vidal, daß Robbe-Grillet Magrittes Bilder zu virtuellen "Polyptychen" montiere (Vidal 1978: 221), während Morrissette mit Blick auf die "diegetic order" der Bildfolge von Bilderzyklen spricht (Morrissette 1985: 40).

Schon Ortquists stillschweigend vorausgesetzte Annahme, daß ein Autor dazu verpflichtet sei, ein 'gleichgewichtiges' oder gar 'partnerschaftliches' Verhältnis zwischen Literatur und Malerei herzustellen, ist als ästhetisches Postulat fragwürdig. Die Literaturgeschichte kennt zahlreiche Beispiele, in denen sich Autoren auf unterschiedlichste Weise der Bildenden Künste als *literarisches Material* bedienen. Dies ist auch aus dem Blickwinkel des Kunsthistorikers nicht als ästhetisch illegitim zu kritisieren. Dasselbe gilt auch für *La Belle Captive*. Der Roman bildet ein literarisches Experiment, in dem sich Schrift und Bild *unter der Regie* des Autors verbinden: Es ist der Autor und nicht der Künstler, der hier handelt und eine Gattungsform *sui generis* gestaltet, für die eigene Gesetze gelten. Nicht die Suche nach Aspekten der wechselseitigen Subordination, sondern die Frage nach Aspekten, die beide Seiten produktiv miteinander verbinden, steht im folgenden im Vordergrund.

Es ist zweifellos kein Zufall, daß sich Alain Robbe-Grillet auf die visuellen Bild-Text-Konstellationen des belgischen Surrealisten René Magritte bezog: Schon Magritte selbst hat in seiner Malerei und Kunsttheorie vielfältig die komplexen Übersetzungs- und Verweisverhältnisse zwischen Bildern und Texten thematisiert und mit visuellen Mitteln in hintergründiger Form die zum Teil prekären Beziehungen zwischen den kognitiven Funktionen von Bildern und Texten dekuviert. Aus dem historischen Abstand einiger Jahrzehnte hat Robbe-Grillet diesen bildkünstlerischen Diskurs Magrittes von literarischer Seite aus aufgenommen, indem er dessen Malerei in kaleidoskopartig vervielfältigten

Brechungen seinem Text inkorporierte. Die komplexen Bild-Text-Beziehungen dieses Romans fordern zu einer neuartigen Bild-Text-Analyse heraus: Denn Robbe-Grillet konstruiert auf dem Wege eines intermedialen Bild-Text-Transfers ein labyrinthisch anmutendes Spiegelkabinett von Bild-Text-Bezügen, dessen Analyse weder mit rein literaturwissenschaftlich noch mit rein kunstwissenschaftlich ausgerichteten Analysemethoden angemessen zu verstehen ist. Grundfragen der unterschiedlichen kognitiven Funktionen von Bildern und Texten werden berührt. Die Betrachtung der Bild-Text-Beziehungen dieses Romans soll hier von kunsthistorischen Ausgangspunkten aus entwickelt werden, da – so die These dieses Beitrages –, Robbe-Grillet zentrale Aspekte der literarischen Struktur seines Romans aus der Auseinandersetzung mit den Bildern entwickelt hat: Robbe-Grillet hat aus Magrittes Malerei nicht nur zahlreiche Motive aufgegriffen und literarisch fortgesponnen, sondern auch konstitutive strukturelle Aspekte seiner literarischen Form von dort aus bestimmt.

Die Thesen, die im folgenden zu entwickeln sind, sind erstens, daß man Robbe-Grillet's Text nicht angemessen verstehen kann, wenn man nicht die 'Textur' der von ihm in den Text eingebauten Bilder versteht. Bild und Text bilden wechselseitig aufeinander bezogene Kontextualisierungen aus, deren Analyse Voraussetzung für eine hermeneutische Annäherung an diesen Roman ist. Um Robbe-Grillet's *La Belle Captive* in ihrer transmedialen Struktur und in ihren Brückschlägen zur Kunst zu verstehen, kann der Leser gar nicht anders, als in einer transdisziplinären Perspektive die von Robbe-Grillet adaptierten visuellen Strukturen mit zu analysieren.

Die zweite These ist, daß Robbe-Grillet's literarische Struktur auf überraschende und hoch reflektierte Weise den bildkünstlerischen Strukturen der visuellen Sprache René Magrittes folgt. Robbe-Grillet greift mit literarischen Mitteln ästhetische Kernanliegen Magrittes auf, bis hin zur grundsätzlichen Infragestellung jeglicher Darstellbarkeit von Welt, die bei beiden in einem trügerischen Spiel mit der Selbstreferentialität ihrer jeweiligen Kunst offengelegt wird.

Die dritte These ist, daß dabei von Bedeutung ist, daß Magrittes Bilder selbst in ihrer ästhetischen 'Textur', in ihrer hermeneutischen Struktur bedeutende literarische Wurzeln haben: Die Bildtitel Magrittes transportieren mit ihren literarischen Gehalten und Anspielungen eine eigene poetologische und für seine Kunst der surrealen Irritation und Verrät-

selung konstitutive ästhetische Bedeutung, die Robbe-Grillet in seinem Roman auf literarischer Ebene aufnimmt und weiterführt. So hat Magritte ausdrücklich die zentrale Bedeutung der Literatur für seine Kunst unterstrichen, etwa wenn er 1938 sein Ziel formuliert, mit Hilfe der "triumphierenden Poesie" die "stereotypen Effekte der traditionellen Malerei zu ersetzen".³ Tatsächlich hat Magritte oft literarische Vorbilder und Strategien direkt in seiner Kunst thematisiert. Insbesondere sind für seine Malerei auch literarische Strukturen aus dem Genre des Kriminalfilms, etwa der *Fantômas*-Verfilmung (Schneede 1984: 11ff.), auf die sich ein für Robbe-Grillet zentrales Gemälde wie *L'assassin menacé* von 1926 bezieht, eingegangen.

Diese Aspekte der Magrittschen Kunst waren für Robbe-Grillet's literarische Auseinandersetzung und für seine transmediale Adaption der Magrittschen Malerei offenbar von Bedeutung. In dieser Hinsicht ist die in der Forschung vorgebrachte These, daß Robbe-Grillet Magrittes Kunst gewissermaßen mißbraucht habe, weil er sie gegen deren ästhetische Grundprinzipien verwende, unzutreffend. Daß die Bilder bei Robbe-Grillet "im Akt der Beschreibung selber schon belebt, in Handlung überführt werden", was, wie Bernhard Dieterle glaubt, "natürlich der Magrittschen Ästhetik völlig zuwiderläuft", "um gerade durch diesen gezielten falschen Umgang mit seinen Gemälden [...] ihre Paradoxie im Medium der erzählenden Literatur zum Ausdruck zu bringen", ist so als Vorwurf nicht zu halten (Dieterle 1988: 186).

3. Zur Ästhetik von René Magritte:

La belle captive, Le faux miroir, La condition humaine

Beginnen wir mit dem Titel des Romans *La Belle Captive*. Die "Schöne Gefangene" Robbe-Grillet's ist doppeldeutig auch im Sinne der im Kunstwerk 'eingefangenen Schönheit' zu lesen und deutet schon hier den programmatischen Anspruch eines höchst artifiziellen selbstreferentiellen ästhetischen Diskurses an. Freilich wird der programmatische Anspruch dieses Titels in seiner sprachlichen Doppeldeutigkeit erst dann im vollen Umfang als Schlüssel des Romans verständlich, wenn man bewußt realisiert, warum Robbe-Grillet diesen Titel von einer zentralen Werkgruppe gleichnamiger Gemälde von René Magritte erborgt hat. Diesen Bezug hat Robbe-Grillet interessanterweise erst im

³ Zitiert nach Schneede 1984: 57.

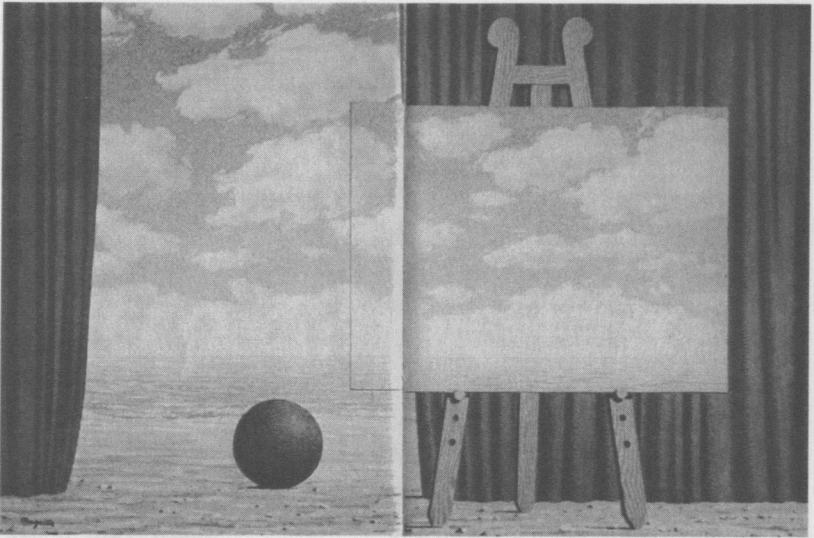


Abb. 1: René Magritte, *La belle captive*, 1967, Collection Georgette Magritte, Brüssel (abgebildet nach Robbe-Grillet, *La Belle Captive* 1975: 54f.), © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

zweiten Kapitel thematisiert, indem er dort ein Bild dieser Werkgruppe aufgenommen hat. Es handelt sich um die vergleichsweise späte Version von 1967 (Abb. 1), die kunsthistorisch weniger prominent als die früheren Fassungen von *La belle captive* von 1931, 1947 oder etwa von 1948 ist. Robbe-Grillet hat diese Abbildung des Gemäldes *La belle captive* – wie alle anderen Abbildungen des zweiten Kapitels – dem Text erst nachträglich hinzugefügt (Morrisette 1985: 9; Dieterle 1988: 187f.). Robbe-Grillet war demnach bei der Wahl seines Romantitels keineswegs an einem motivisch-illustrativen Zusammenhang mit Magrittes Gemälde interessiert, wie ja das Bild kaum die motivischen Erwartungen an eine "schöne Gefangene", wie sie in den sadistisch-kriminalistischen Phantasmagorien der Robbe-Grillet'schen Kriminalerzählung aufscheinen, einzulösen vermag. Auch die Tatsache, daß die Abbildung in Schwarz-Weiß und nicht in Farbe erfolgte, unterstreicht eine subtile, auf Zurücknahme der Darstellung ausgerichtete Bildregie Robbe-Grillet's. Offenbar hat ihn an diesem Bild weniger der konkrete motivische Bestand als das darin paradigmatisch faßbare ästhetische Problem fasziniert.

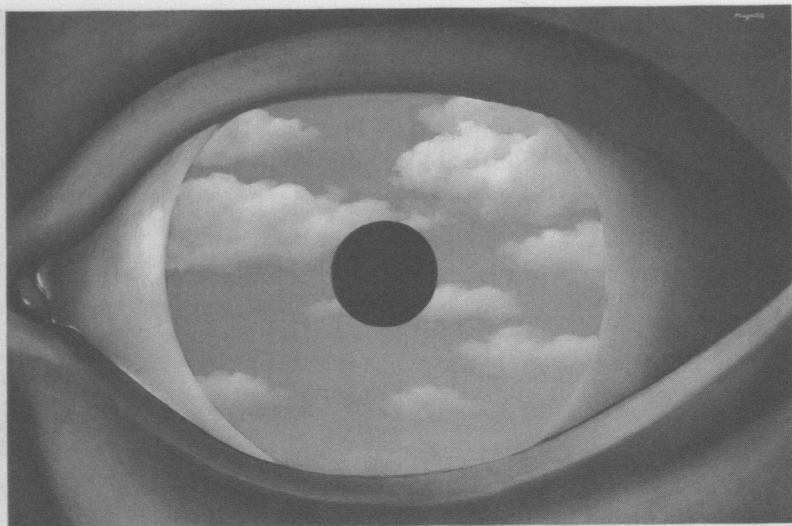


Abb. 2: René Magritte, *Le faux miroir*, 1929, The Museum of Modern Art, New York
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Der Schlüssel zum Verständnis dieser Konstellation ist in der kunsttheoretischen Reflexion Magrittes zu finden. Bei aller motivischen und kompositorischen Unterschiedlichkeit ist den Fassungen von *La belle captive* von René Magritte eine kompositorische und ästhetische Grundkonstellation gemeinsam: Ein gemaltes Bild als Bild im Bild auf einer Staffelei verdeckt einen Hintergrund, der sich offenbar auf der Ebene der Malerei fortzusetzen scheint. Magritte suggeriert dem arglosen Betrachter, daß sich im Schein einer 'realistischen' Malerei die Darstellung der Welt im Kontext des Darzustellenden fortsetzt. Die Inszenierung Magrittes suggeriert, daß das Gemälde gewissermaßen im Augenblick seiner Vollendung auf einer Staffelei stehend die Utopie einer bruchlosen Mimesis einzulösen vermag. Aber im selben Moment, in dem Magritte den Betrachter auf diese Fährte lockt, unterminiert er diesen mimetischen Vollkommenheitsanspruch, indem er die Realitätsgrenzen und die mediale Bedingtheit seiner Darstellung selbst für den Betrachter aufdeckt. Es ist nur eine Frage der Zeit, wann der Betrachter anfängt, diese Erkenntnis auf das Bild als Ganzes zu übertragen, und damit die subversive Konsequenz aus Magrittes Botschaft für seine eigene Anschauung der Magrittschen Malerei zu ziehen.

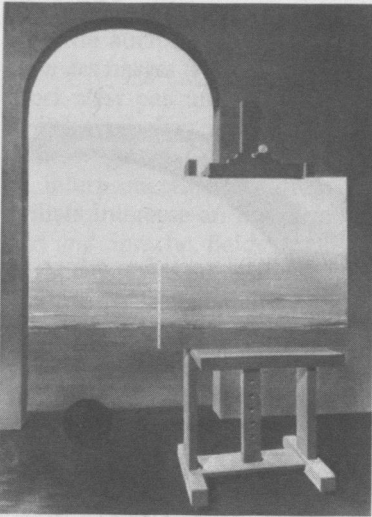


Abb. 3: René Magritte,
La condition humaine II, 1933,
National Gallery of Art, Washington
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Damit ist ein ästhetisches Grundanliegen der gesamten Kunst von René Magritte benannt: Das kritische Infragestellen der malerischen Darstellbarkeit von Sichtbarkeit und die Reflexion über das, was Kunst als visuelles Sprachsystem, als ebenso verschleiernendes wie entschleiernendes *Velum* des Sichtbaren, darzustellen vermag.

In der von Robbe-Grillet ausgewählten späten Fassung von *La belle captive* von 1967 erscheint (Abb. 1) diese ästhetische Botschaft aus dem Verhältnis von Bild und Realität zugespitzt, indem das Bild im Bild in einer Überlagerung von Realitätsebenen einen Wolkenhimmel vor einem partiell geschlossenen Vorhang zeigt. Dem Betrachter wird auf diese Weise die Sichtbarkeit jenseits der Malerei entzogen, das gemalte Bild auf die Sicht des Künstlers fokussiert. Das Auge ist

Magritte ein 'falscher Spiegel' – so der Bildtitel eines Gemäldes von 1929, *Le faux miroir* (Abb. 2). Indem Magritte im Zentrum dieses "faux Miroir" die Iris als unergründlich dunklen, gleichsam blinden Fleck des Bildes zeigt, dekuviert er die Darstellung metaphorisch als fragwürdige Spiegelung. Zugleich hat Magritte hier – wie auch in seinem Gemälde *La belle captive* – akzentuiert, daß das Sichtbare stets an die medialen Bedingungen der Malerei, das heißt an die Farbe und an den flächigen Bildträger gebunden bleibt. Robbe-Grillet hat auch dieses Bild des Auges und der Malerei als trügerischen, falschen Spiegel in seinen Roman integriert, indem er es auf die Schlüsselmetapher einer "observation pétrifiante" durch den Spion einer Gefängniszellentür bezieht (Robbe-Grillet 1975: 60, 62f.).

Eng mit der Werkgruppe von *La belle captive* sind Magrittes Bilder unter dem Titel *La condition humaine* (1933; Abb. 3) verwandt: Auch hier kehrt die Infragestellung der Darstellbarkeit des Sichtbaren als Schlüsselthema der Kunst Magrittes in ebenso subtilen wie komplexen Abstufungen der Realitätsebenen und im Spiel der anschaulichen Verweise wieder.



Abb. 4: René Magritte, *La trahison des images*, 1929, Los Angeles County Museum of Art, © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Robbe-Grillet hat von den beiden im Jahre 1933 entstandenen Fassungen für seinen Roman diejenige ausgewählt, die dem Bild *La belle captive* motivisch besonders verwandt ist (Robbe-Grillet 1975: 129).

Magrittes ästhetisches Anliegen entfaltet sich hier im komplexen Spiel mit den Darstellungs- und Realitätsebenen und in Anspielung an den Topos von der Malerei 'als Fenster', wie ihn Leone Battista Alberti zu Beginn der Frührenaissance in die neuzeitliche Kunsttheorie eingeführt hatte. Eine spezifische Dialektik von Magrittes Kunst besteht dabei darin, daß er die mimetische Illusion benutzt, um deren Anspruch zu zerstören. Ist der Betrachter auf die Bruchlinien der Realitätsebenen in Magrittes Malerei aufmerksam geworden, begreift er, daß völlig offen ist, was sich hinter der Darstellung des Staffeleigemäldes im Bild befindet, auch wenn dieses scheinbar deckungsgleich die umgebende Realität fortzusetzen scheint. Auf diesem Wege zerstört Magritte die Illusion von der Identität von Bild und Sichtbarkeit: Die Malerei wird als mediale Konstruktion, als visuelles Zeichensystem dekuviert, die naive Gleichsetzung zwi-

schen Bild und Hintergrund aufgehoben. Es war diese Erkenntnis, die Magritte auch in seinem Schlüsselwerk von 1929 mit dem Titel *La trahison des images* (Abb. 4) programmatisch in dem ins Bild gemalten Satz "Ceci n'est pas une pipe" zusammengefaßt hat. Der inhärente Widerspruch zwischen dem, was man sieht, und dem, was man liest, ist keineswegs einseitig als ikonoklastischer Angriff auf die Welt der Bilder zu interpretieren, sondern – und hier liegt ein Schlüssel für Robbe-Grillet's Interesse an Magritte – er enthüllt die mediale Bedingtheit von Bild und Sprache. Beides sind für Magritte Sprachsysteme, die in ihrem Wirklichkeits- und Wahrheitsgehalt auf Konventionalisierungen beruhen und an ihre medialen Rahmenbedingungen gebunden bleiben.

Diesen grundsätzlichen Gedanken hat Magritte vielfältig theoretisch reflektiert, etwa in seinem Essay mit dem Titel *Les mots et les images*, der erstmals 1929 in der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* erschienen war (Abb. 5): "Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux".⁴ Klar formuliert er die Idee der Austauschbarkeit der Referenzen zwischen der Realität, den Wörtern und der Bilder: "Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité", "parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image" und "une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition" (ebd.). Schon Magritte hat hierbei konsequent abwechselnd die Worte durch Bilder und die Bilder durch Worte ersetzt und auf diese Weise eine transmediale Textstruktur geschaffen, die Robbe-Grillet's literarisches Experiment von künstlerischer Seite aus vorbereitet. In diesen Sätzen ist ein ästhetisches Anliegen formuliert, das Magritte vor allem mit Hilfe der ästhetischen Strategie der der Collage abgewonnenen Kombinatorik entwickelte. Hierin liegt – so meine These – auch in Robbe-Grillet's *La Belle Captive* ein poetologisches Grundanliegen: Magrittes Behauptung, daß Bilder die Sprache der Literatur nicht nur übersetzen, sondern partienweise ersetzen können, hat Robbe-Grillet in *La Belle Captive* konsequent und produktiv umgesetzt. Man sollte keine voreiligen Schlüsse daraus ziehen, daß Alain Robbe-Grillet kein einziges der Wort-Bilder Magrittes in seinen Roman *La Belle Captive* aufgenommen hat: Zweifellos war er von Magrittes Gedanken von der Austauschbarkeit von Realität, Bild und Sprache fasziniert. Robbe-Grillet hat diese Austauschbarkeit selbst auf der Ebene der Sprache ausgetragen und offenbar gerade deshalb die direkte Konkurrenz zwischen zwei Schriftsprachsystemen, einmal auf der Ebene der Literatur und einmal auf der Ebene der in den Bildern Magrittes gemalten Worte, vermieden.

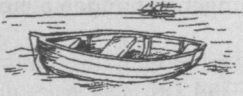
⁴ Zitiert nach Sylvester (1992: 206).

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux :



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



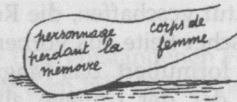
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



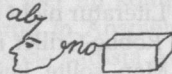
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Abb. 5: René Magritte, *Les mots et les images*, in: *La Révolution surréaliste*, Nr. 12, 1929, © VG Bild-Kunst, Bonn 2006

4. Bild- und Erzählstruktur in Robbe-Grillet's *La Belle Captive*

Den steten Wechsel der Darstellungs- und Realitätsebenen sowie die Ambivalenz der räumlichen Konstellationen in Magrittes Malerei hat Robbe-Grillet im kaleidoskopartigen Wechsel der Erzählebenen und narrativen Kontexte literarisch übersetzt. Dies ist sowohl auf der Makro- wie auf der Mikrostruktur seiner Kriminalgeschichte zu studieren:

Untersucht man den Text beispielsweise in seiner Gesamtstruktur auf die wechselnden Betrachterstandpunkte hin, ist eine kontinuierliche Ambivalenz zwischen Innen- und Außenperspektiven, wie sie auch in Magrittes Malerei systematisch ausgespielt wird, erkennbar: Während der Leser im ersten Kapitel bis zu Beginn des zweiten der Kriminalerzählung als einer sich 'linear' entwickelnden Handlung in der 'Außenwelt' folgt, d. h. unter den Vorzeichen einer zumindest scheinbar objektivierten Realitätsbeschreibung, wechselt die gesamte Darstellung dann in die Innenperspektive einer Reflexion, die alles Vorangegangene relativiert: Diese erste Relativierung erfolgt in dem Augenblick, als die Täterfigur im Laufe des zweiten Kapitels in einer Gefängniszelle landet und Robbe-Grillet diese Zelle nicht nur räumlich, sondern auch psychologisch als Innenraum ausgestaltet (Robbe-Grillet 1975: 41ff.). War der Betrachter bis dahin in die Außenwelt eingestellt, so dominiert nun das Bewußtsein des in die Zelle Eingesperreten, der seinerseits nun die Außenwelt in drei langen Reflexionsabschnitten zum Bestandteil seines Bewußtseins macht. Diese Brechung und Relativierung der Wirklichkeitssicht hat Konsequenzen für das bis dahin Erzählte, indem es dem Leser spätestens ab diesem Punkt unmöglich wird, zu bestimmen, ob das Geschehen des ersten Kapitels von Anfang an Bestandteil der retrospektiven Reflexion und damit des mentalen Innenraums war oder nicht.

Eine zweite Relativierung, gewissermaßen eine Innenperspektive im Rahmen dieser 'Innensicht' erfolgt zu Beginn des dritten Kapitels (Robbe-Grillet 1975: 101): Indem der Täter in einer Verhörsituation Elemente des an früherer Stelle schon Erzählten immer wieder fragmentarisch aufgreift, wird der Leser weiter über den Realitätsstatus des Erzählten verunsichert: Die Handlung des ersten Kapitels könnte demnach retrospektiv auch als Bestandteil der Reflexion des zweiten Kapitels verstanden werden. Oder ist sie gar möglicherweise aus der Frage-Antwort-Situation des dritten Kapitels rückwärts aufgerollt worden? Ist das zweite Kapitel im Realitätsstatus selbständig oder Bestandteil der Reflexion innerhalb der Befragung? Mit diesen kaleidoskopartigen Spiegeleffekten

räumlich-motivisch permutierender Konstellationen bringt Robbe-Grillet die Erzählebenen, Zeitebenen und Realitätsebenen seines Romans – in ähnlicher Weise wie dies Magritte in seinen Bildern gelingt – zum Irisieren.

Ein vierter grundsätzlicher Wechsel des Betrachterstandpunkts erfolgt in *La Belle Captive* schließlich am Ende des dritten Kapitels, als der Täter offenbar ein weiteres Mal in seine Zelle gebracht wird, so daß erneut das Innen der Zellsituation die Realität kontextualisiert (Robbe-Grillet 1975: 128ff.). Ein letzter Wechsel erfolgt abschließend im vierten Kapitel, in dem sich der Täter wieder in Freiheit befindet: In einer ausgedehnten Rückblende (ebd.: 136-138) wird dabei zum letzten Mal Vergangenes, unter anderem auch die Zellsituation, in das Außen einbezogen.

Nur sehr bruchstückhaft ist in Robbe-Grillet's Roman zu rekonstruieren, wie die Außenwelt das Innen oder wie das Innen die Außenwelt umfaßt. Die räumlichen Konstellationen sind alles andere als konsistent. Innen und Außen, subjektiver Bewußtseinsausdruck und Reflexion einerseits und 'objektiv', 'positivistisch' bestimmbare Realität andererseits sind nicht mehr getrennt zu bestimmen, werden in der Synthese zu einer komplexen, nicht mehr linear auflösbaren, polyperspektivisch aufgefächerten Wirklichkeitserfahrung verschmolzen. Darin berührt sich Robbe-Grillet auf grundsätzliche Weise mit Magrittes bildlichen Strategien.

5. Kombinatorik und Komposition

Eine weitere spezifische Eigenart der Robbe-Grillet'schen Textstruktur läßt sich ebenfalls erstaunlich direkt auf bildkünstlerische Strategien Magrittes beziehen: Die systematische Ausbeutung des scheinbar zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von Motiven aus einander wesensfremden Realitätsbereichen auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene, um den Funken der Poesie bei der Annäherung dieser Realitätsbereiche überspringen zu lassen. Robbe-Grillet greift hierzu Elemente aus dem in den einzelnen Bildern Magrittes jeweils beschränkten Motivkanon auf. Über Motivkoppelungen führt er diese Motive in komplexe narrative Zusammenhänge ein. Nicht nur die Motive, sondern auch die Rahmensituationen dieser Motivkoppelungen verändern sich kaleidoskopartig. Das Irisieren der Motivkoppelungen in unterschiedlichen und doch ähnlichen Kontexten löst neue Irritationen aus. Mehrdeutigkeiten und Spannungen entstehen nicht nur innerhalb

einzelner Motivkoppelungen, sondern auch im Verhältnis der Motive zum jeweiligen Kontext, an dem sie zugleich konstituierend beteiligt sind.

Zusammengehalten wird diese relativ heterogene Struktur zum einen durch die zahlenmäßige Begrenzung der Motive, so daß immer mehrere Motive zugleich in verschiedenen Kontexten auftreten. Auf diese Weise knüpft Robbe-Grillet narrative Verbindungen. Der Vorwurf der Trivialisierung von Magrittes Malerei an Robbe-Grillet scheint mir nicht angebracht: Denn abgesehen von der literarischen Notwendigkeit eines solchen Verfahrens, achtet Robbe-Grillet darauf, daß seine Motive auf wenige kontrastive Grundmodelle zurückgeführt werden können – etwa die Gegensätze von tot und lebendig, innen und außen –, die auch in Magrittes visueller Kombinatorik leitmotivisch wiederkehren. Auch an diesem grundsätzlichen Punkt ist Robbe-Grillet der Ästhetik Magrittes gefolgt. Ja man könnte zu Robbe-Grillet's Bildregie eine Partitur erstellen, die zeigt, wie kunstvoll und komplex der Autor den Roman konzipiert hat und dabei systematisch die Antagonismen und Polaritäten erkundet, wie sie auch in Magrittes bildlicher Strategie zu finden sind: Offenbar hat Robbe-Grillet präzise kalkuliert, in welcher Häufigkeit und in welchen Anordnungen er die Motive in die einzelnen Handlungsabschnitte einfügte.

Versucht man den motivischen Grundbestand dieses literarisch komponierten Spiels in *La Belle Captive* zu isolieren, stößt man im wesentlichen auf 44 Motive, die aufgrund der Häufigkeit ihres Auftretens und der Charakteristik ihrer Erscheinung hervortreten: Stein, Ei, Rose, Fenster, Mauerrisse, Puppe, weißer Lack, lange Haare, Wein usw. Die Mehrheit dieser Schlüssel motive finden sich dabei sowohl im Text als auch in den Bildern wieder. Ganz bewußt greift Robbe-Grillet den Motivbestand in den Bildern Magrittes auf. Nur wenige Einzelmotive, wie z. B. die Motive *Algen*, *Falle*, *Arzt*, bleiben auf den Text beschränkt (Robbe-Grillet 1975: 24) und können nicht unmittelbar aus den Gemälden Magrittes abgeleitet werden.

Diese motivischen Entsprechungen bilden das erste und vielleicht äußerlichste Band, mit dem Robbe-Grillet seinen Text mit den Bildern verknüpft. Meist arbeitet er dabei mit Verbindungen in Form von bildkünstlerisch-literarischen Paarbildungen, indem ein und dasselbe Motiv in engstem visuellen Zusammenhang im Text und in einem Bild auf der gleichen oder auf einer benachbarten Seite auftaucht. Analysiert man

unter diesem Gesichtspunkt Robbe-Grillet's Bild-Text-Regie auf den 150 Buchseiten seines Romans, so erweist sich, daß der Bild-Text-Bezug schon über die motivischen Entsprechungen und Paarbildungen fast durchgehend gewährleistet ist: Das Motiv des *Steins* beispielsweise durchzieht in der von Robbe-Grillet arrangierten Abbildungsfolge die reproduzierten Bilder von *Le château des Pyrénées*, *Portrait de femme*, *Le monde invisible*, *Les fleurs du mal*, *La mémoire*, *La domaine d'Arnheim*, *L'idole*, *Les fanatiques*, *Le monde visible*, *Le cap des tempêtes*.

Diese motivischen Verbindungen zwischen Bild und Text hat Robbe-Grillet weiterführend dadurch ausgebaut, daß er innerhalb des Textes selbst verschiedene Motive zu größeren Motivkoppelungen verbindet. Auch hier ist das Prinzip der Paarbildungen auffällig: Motive kehren, manchmal wörtlich, manchmal leicht verändert, leitmotivisch wieder. Gelegentlich hat Robbe-Grillet auch eine größere Zahl zuvor eingeführter Schlüssel-motive literarisch miteinander verknüpft: Solche hybriden Motivkoppelungen – von bis zu elf Motiven (Robbe-Grillet 1975: 24) – werden anders als die kleinen Paarkoppelungen nicht als leitmotivisch wiederkehrende Konstanten im Text behandelt, sondern sie *mutieren* auf eigentümliche Weise: Teile des Motivbestands einer solchen Konstellation werden abgegeben, dafür neue hinzugenommen. Von den elf Motiven auf Seite 24 z. B. kehren auf Seite 27 lediglich drei wieder, vier treten neu hinzu; im weiteren literarischen Prozeß auf den folgenden vier Seiten (Seite 28-32) behält Robbe-Grillet vier dieser Motive bei, drei werden aufgegeben und ein neues Motiv hinzugesellt. Durch dieses Prinzip der kontinuierlichen *Mutation* untereinander verwandter Motivkoppelungen erzeugt Robbe-Grillet für den Leser die Irritation eines spiegelkabinettartig sich verändernden Motivbestands. Während seiner Lektüre taucht der Leser in eine Welt schillernd sich verändernder Situationen ein, die er auch auf dem Wege einer strengen Systematisierung in ihrer Anlage nicht endgültig zu fassen bekommt. Die Welt bleibt undarstellbar, eingeschlossen in ein System sich verändernder variabler Zeichen. Ständig ist der Leser mit Bekanntem und zugleich doch Fremdem konfrontiert. Die Kontextualisierungen ändern sich unaufhörlich, mithin verändern sich die Bedeutungshorizonte. Diese Erzählstrategie läßt sich ebenfalls unmittelbar auf Magrittes kombinatorische Bildstrategie beziehen.

Dieses Sich-Entziehen der Darstellbarkeit der Welt, wie es Robbe-Grillet im literarischen Prozeß durch das Mittel der 'Mutation' seiner literarischen Motive für den Leser erfahrbar macht, zeigt eine Welt, der man in ihrer Vielschichtigkeit nicht mehr durch lineare Narration, sondern le-

diglich durch dialektische Infragestellung beizukommen vermag. Dies hat Robbe-Grillet auch theoretisch reflektiert, so in seiner Schrift *Pour un nouveau Roman*: "Si le lecteur a quelquefois du mal à se retrouver dans le roman moderne, c'est de la même façon qu'il se perd quelquefois dans le monde même où il vit, lorsque tout cède autour de lui des vieilles constructions et des vieilles normes" (Robbe-Grillet 1963: 116). Diese Welt-sicht deckt sich überraschend weitgehend mit derjenigen Magrittes.

Die systematische Auflösung sicherer Zuordnungen und Wertungen kann man exemplarisch an der 'Täter-Opfer'-Thematik studieren: Kann man im ersten Kapitel klar die Gegenüberstellung eines Opfers und eines 'überlegenen' Täters unterscheiden, so wird diese Differenzierung bis zum Ende hin systematisch in Frage gestellt und abgebaut. Die motivische Ambivalenz erreicht im dritten Kapitel ihren Höhepunkt: Der frühere 'Täter' wird zum Gegenstand eines Verhörs, zum Opfer der Verhörenden, ein Verhör allerdings, in dessen Verlauf sich wiederum mosaikartig seine Rolle als Täter zusammensetzt. Die ambivalenten Motivkopelungen, die z. T. in sich widersprüchlich sind, unterstützen in Robbe-Grillet's Erzählung den ständigen Wechsel der Erzähl- und Realitätsebenen, die letztlich dem Leser – ähnlich wie bei Magritte – die sprachliche Textur der Darstellung verdeutlichen: Die moralische Unterteilung in Täter und Opfer verliert sich in den Ambivalenzen eines zunehmend komplexer werdenden Zeichensystems!

Wie sehr Robbe-Grillet bis in die Form seiner strukturbildenden Text-techniken den visuellen Strukturen der Malerei Magrittes gefolgt ist, kann an einem weiteren Beispiel für die literarische Übersetzung visueller Strukturen gezeigt werden. An drei Stellen seines Romans inszeniert Robbe-Grillet einen eigentümlich atemlos sich verkürzenden Wechsel zwischen Aktions- und Ruhephasen im Text. In collageartig sich verkürzendem Wechsel folgen Aktions- und Ruhe-Motive aufeinander, so daß Robbe-Grillet fast die cinematographische Wirkung (vgl. allgemein Alter 1964: 363ff.) eines vorwärtsdrängenden Geschehens im Text entwickelt. Motiviert ist diese Texttechnik im zweiten Kapitel (S. 41-46) durch eine Verhaftungsszene, in der anonyme Figuren mit schweren Stiefeln – vermutlich Soldaten – durch enge Flure stürmen. Literarisch wird hier das Bild eines visuell sich verjüngenden Raumes und Geschehens evoziert: "Le corridor est ici tellement exigü que les lourdes bottes marquent le pas; [...] Mais, le coude une fois franchi, tout s'est écoulé comme par enchantement, et l'espace un instant troublé est à nouveau blanc et vide, ensuite, un peu plus loin, c'est encore une fois le tumulte des uniformes

militaires qui se précipitent en désordre, puis le couloir vide à nouveau, et de nouveau la troupe violente et confuse, le couloir vide, la troupe qui déferle, le couloir vide, etc." (Robbe-Grillet 1975: 45). Gerafft und übertragen in den Kontext des Gefängnisaufenthaltes des Täters, kehrt dieser visuelle Aktions-Ruhe-Wechsel ein zweites Mal am Ende des zweiten Kapitels (ebd.: 81f.) und modifiziert im dritten Kapitel wieder (ebd.: 128-131).

Collageartige Strukturen werden darüber hinaus vor allem in den im dritten Kapitel entwickelten Verhörsituationen (ebd.: 105ff.) aber auch in den Rückblenden des vierten Kapitels (ebd.: 137-148) verwandt und erzeugen in den Fragen und Antworten und in den Erinnerungsdimensionen ein fragmentarisch entstehendes Mosaik bildlicher Allusionen. Zugleich aber ist es wiederum die Textur selbst, die ein offenes Zeichensystem für den Leser wird. Programmatisch hat dies Alain Robbe-Grillet am Ende seines Romans, in unmittelbarer Nähe zu Magrittes zentralem Bild *La condition humaine II*, in den Text als hermeneutischen Schlüssel und zugleich als Auftrag für den Leser hineingeschrieben:

"C'est probablement de nouveau une métaphore sexuelle, comme tout le reste. Si ce passage vous paraît inutile, vous n'avez qu'à le supprimer, bien qu'il représente une inversion intéressante d'un des épisodes précédents: celui du poisson en conserve. Et puis vous pourriez terminer le rapport vous-même, si vous pensez mieux faire que moi" (Robbe-Grillet 1975: 126).

Das hätte Magritte auch als Anweisung für die Betrachter seiner Bilder unterschrieben!

Nun könnte man an diesem Punkt versucht sein, auch den 1983 entstandenen gleichnamigen Film *La Belle Captive* von Alain Robbe-Grillet in die Analyse mit einzubeziehen (Paech 1989: 409ff.). Denn zweifellos trägt Robbe-Grillet's Experiment einer transmedialen Verbindung von Bild und Text die Signatur einer cinematographischen Erzählstruktur. Man müßte sich aber bei einer solchen weiterführenden Analyse im klaren sein, daß man damit ein weiteres Mal im intermedialen Transfer der literarischen und visuellen Motive und Strukturen in ein neues ästhetisches Terrain mit eigenen Gesetzmäßigkeiten wechselt: Genauso wenig wie der Film den "Pikto-Roman" der literarischen Fassung von *La Belle Captive* nur illustriert oder die Bilder Magrittes 'aufführt', genauso wenig ist der Roman als virtuelles Drehbuch zu verstehen.

6. Literaturverzeichnis

- Alter, Jean V. (1964), "Robbe-Grillet and the 'Cinematographic Style'", in: *The Modern Language Journal*, Vol. 48, 363-366.
- Bonnefoy, Claude (1976), "La Belle Captive", in: *Les Nouvelles littéraires*, 11 mars 1976, 23.
- Brochier, Jean-Jacques (1976), "Topologie d'une cité fantôme, La Belle Captive par Alain Robbe-Grillet", in: *Magazine littéraire*, Nr. 3, avril 1976, 27.
- Debidour, Madeleine (1976), "Alain Robbe-Grillet et René Magritte: La Belle Captive", in: *Le Bulletin des lettres*, 15 mai 1976, S. 194-195.
- Diamond-Nigh, Lynne (1996), "Alain Robbe-Grillet and René Magritte, La Belle Captive", in: *The International Fiction Review*, Vol. 23, Nr. 1-2, 120-122
- Dieterle, Bernard (1988), *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg.
- Hubert, Renée Riese (1974), "Microtexts: an aspect of the work of Beckett, Robbe-Grillet and Nathalie Sarraute", in: *International Fiction Review*, Vol. 1, Nr. 1, 9-16.
- Irvine, Ann (1995), "Alain Robbe-Grillet & René Magritte: La Belle Captive", in: *The Library Journal*, Vol. 120, Nr. 4, 103-104.
- Jost, François (1976), "Le Picto-Roman", in: *Revue d'esthétique*, Nr. 4, 58-73.
- Kafalenos, Emma (1989), "Image and Narrativity: Robbe-Grillet's La Belle Captive", in: *Visible Language*, Vol. 23, Nr. 4, 375-392.
- Klettke, Cornelia (1997), "Arcodamore – Ein Beitrag zur Liebessemantik der Postmoderne", *Cahiers*, Nr. 21, 417-434.
- Morrisette, Bruce (1979), "Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet", in: *From Topology to the Golden Triangle*, Fredericton.
- Morrisette, Bruce (1985), *Novel and Film. Essays in Two Genres*, Chicago.
- Oriol-Boyer, Claudette (1976), "Les cicatrices de la mémoire. Reproduction interdite. Propositions pour des lectures de La Belle Captive", in: *Recherches et Travaux* (Université de Grenoble), Bulletin Nr. 14, 129-138.
- Ortquist, Leslie (1989), "Magritte's Captivity in Robbe-Grillet's La Belle Captive. The Subjugation of the Image by the Word", in: *Visible Language*, Vol. 23, 239-254.
- Paech, J. (1989), "La Belle Captive (1983). Malerei, Roman, Film", in: Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff (Hrsg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt am Main, 409-436.
- Raillard, Georges (1978), "Mots de passe: Quelques notes prises au cours d'une traversée difficile: La Belle Captive", in: *Obliques*, Nr. 16-17, 203-12.
- Robbe-Grillet, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris.
- Ross, W. (1984), "Etwas kommt und geht. Alain Robbe-Grillet's Roman zu Magrittes Bildern", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 165 [Literaturblatt], 28. Juli 1984.

- Schneede, Uwe M. (1984), *René Magritte. Leben und Werk*, Köln.
- Stoltzfus, Ben F. (1987), "La Belle Captive. Magritte and Robbe-Grillet", in: *The Comparatist*, Nr. 11, 64-75.
- Stoltzfus, Ben F. (1998/9), "La Belle Captive. Magritte, Robbe-Grillet et le surréalisme", in: *French Review*, Vol. 72, 709-718.
- Sylvester, David (1992), *Magritte*, Basel.
- Vidal, Jean-Pierre (1978), "Remise à jour d'un polyptyque insoupçonné de Magritte: La Belle Captive", in: *Obliques*, Nr. 16-17, Paris, 213-224.

Bildnachweis: 1, 2, 3 Robbe-Grillet 1975: 63, 54f., 129; 4, 5 Sylvester 1992: 212, 206

Für alle Abbildungen: © VG Bild-Kunst, Bonn 2006