

Der illustrative Diskurs: Michel Butor und die Malerei

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der
Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität
Heidelberg

vorgelegt von Julia Franziska Klarmann

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. Christof Weiland

Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Michael Hesse

In Dankbarkeit meinen Eltern gewidmet

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	1
I. 1.	Michel Butor als Kunstkritiker	1
I. 2.	Zum Stand der Forschung	4
I. 3.	Zur Auswahl der neun Primärtexte	8
I. 4.	Bild – Blick – Sprache	9
I. 5.	Die Butorschen Prinzipien des Kunst-Diskurses	13
I. 6.	Bild-Text-Beziehungen.....	17
I. 7.	Die große französische Tradition der <i>Salons</i> und ihre Entwicklung: Diderot – Baudelaire – Proust – Butor.....	19
I. 8.	Zur Methode	25
II.	Der illustrative Diskurs: Michel Butor und die Malerei.....	27
II. 1.	Der Essayist Michel Butor	27
II. 1. 1.	Der Essai <i>Les mots dans la peinture</i>	30
II. 1.1.1.	Inhalt des Essais <i>Les mots dans la peinture</i>	32
II. 1.1.2.	Der illustrative Diskurs anhand ausgewählter Textstellen.....	33
II. 1.1.2.1.	Die Künstlersignatur in der Bildenden Kunst	33
II. 1.1.2.2.	Die Bedeutung der Bücher in der Bildenden Kunst	38
II. 1.1.2.3.	Bild und Text im Werk von René Magritte	42
II. 1.1.3.	Resümee	45
II. 1. 2.	Der Essai <i>Un tableau vu en détail</i>	47
II. 1.2.1.	Der Künstler Hans Holbein d. J. und sein Gemälde <i>Die Gesandten</i>	48
II. 1.2.2.	Butors Beschreibung des Gemäldes <i>Die Gesandten</i>	50
II. 1.2.3.	Die Forschungsgeschichte des Doppelporträts	52
II. 1.2.4.	Der Aufbau des Essais <i>Un tableau vu en détail</i>	53
II. 1.2.5.	Butors Prinzip der Interikonizität.....	59
II. 1.2.6.	Resümee	61
II. 1. 3.	Der Essai <i>Le carré et son habitant</i>	63
II. 1.3.1.	Mondrians Schriften als Ausgangspunkt für Butors Essai.....	66
II. 1.3.2.	Die „Figuren“ in Mondrians Gemälden	69
II. 1.3.3.	Der illustrative Diskurs am Beispiel des Gemäldes <i>Composition avec des lignes jaunes</i>	73

II. 1.3.4.	Das Illustrative der Sprache Butors.....	76
II. 1.3.5.	Resümee	79
II. 1. 4.	Der Essai <i>Trente-six et dix vues du mont Fuji</i>	81
II. 1.4.1.	Der Künstler Katsushika Hokusai	82
II. 1.4.2.	Michel Butor und sein Bezug zu Japan.....	84
II. 1.4.3.	Aufbau und Inhalt des Essais <i>Trente-six et dix vues du mont Fuji</i>	85
II. 1.4.4.	Das Wechselspiel zwischen Bildender Kunst und Literatur	88
II. 1.4.5.	Butors Diskurs über Hokusais Ansichten des Fuji.....	90
II. 1.4.6.	Textanalyse des Kapitels VI „Litanies“	93
II. 1.4.7.	Der Berg Fuji-Yama als heiliger Ort.....	95
II. 1.4.8.	Der Vergleich als illustratives Stilmittel	96
II. 1.4.9.	Resümee	99
II. 1. 5.	Der Essai <i>Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko</i>	100
II. 1.5.1.	Der Diskurs über gegenstandslose Malerei.....	101
II. 1.5.2.	Der Maler Mark Rothko	102
II. 1.5.3.	Drei Prinzipien des Essais	106
II. 1.5.3.1.	Die Rolle der Stadt New York.....	106
II. 1.5.3.2.	Die Bedeutung der Farbe und des Lichts.....	110
II. 1.5.3.3.	Die religiöse Dimension in Rothkos Werken.....	112
II. 1.5.4.	Interpretation des Titels <i>Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko</i>	114
II. 1.5.5.	Rhetorische Mittel im Essai <i>Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko</i>	116
II. 1.5.6.	Resümee	120
II. 2.	Der Butorsche Dialog.....	124
II. 2. 1.	Der Text <i>Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila</i>	127
II. 2.1.1.	Die biblische Geschichte von Samson und Delila	128
II. 2.1.2.	Der Aufbau und Inhalt des Textes <i>Dialogue avec Rembrandt van Rijn</i>	129
II. 2.1.3.	Paul Claudels <i>Introduction à la peinture hollandaise</i>	132
II. 2.1.4.	Interpretation des Gemäldes als „Autoportrait“ von Rembrandt	135
II. 2.1.5.	Resümee	136
II. 2. 2.	Der Text <i>Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'Entrée des croisés à Constantinople</i>	138

II. 2.2.1.	Der Maler Eugène Delacroix.....	139
II. 2.2.2.	Der Aufbau und Inhalt des Textes <i>Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'Entrée des croisés à Constantinople</i>	140
II. 2.2.3.	Der Dialog zwischen Bild und Schrift	144
II. 2.2.4.	Das Gemälde als Theaterbühne.....	148
II. 2.2.5.	Resümee	153
II. 3.	Butors Textkunstwerke	155
II. 3. 1.	Der Text <i>L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain</i>	155
II. 3.1.1.	Analyse des Textes <i>L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain</i>	158
II. 3.1.1.1.	Der Bild- und Textaufbau im Vergleich.....	158
II. 3.1.1.2.	Butors Versprachlichung des Gemäldes.....	162
II. 3.1.1.3.	Spiel mit Intertexten und Interikonizität.....	165
II. 3.1.2.	Resümee	169
II. 3. 2.	Der Text <i>Cantique de Matisse</i>	173
II. 3.2.1.	Der Künstler Henri Matisse.....	174
II. 3.2.2.	Matisse in der Ich-Perspektive Butors	176
II. 3.2.3.	Der Titel <i>Cantique de Matisse</i>	178
II. 3.2.4.	Der Aufbau des Textes <i>Cantique de Matisse</i>	181
II. 3.2.5.	Besprechung einzelner Werke von Matisse	183
II. 3.2.6.	Intertextuelle Bezüge.....	187
II. 3.2.7.	Resümee	191
III.	Schlussbetrachtung	193
IV.	Bibliographie	198
V.	Abbildungsverzeichnis	213
V. 1.	Abbildungen.....	213
V. 2.	Abbildungsnachweis	223

Requête aux peintres, sculpteurs et Cie

ne me laissez pas seul avec mes paroles
balbutiements-bafouillements radotages et
 ruminations
dans mon brouillonement-bouillonnement
dans l'essoufflement de mon bavardage
 ...
Permettez-moi de voir en votre compagnie¹

¹ BUTOR, Michel: „Requête aux peintres, sculpteurs & Cie“, Crest 1986, o. S.

I. Einleitung

I. 1. Michel Butor als Kunstkritiker

Der Schriftsteller, (Kunst-)Kritiker und Dichter Michel Butor überschreitet ästhetische Grenzen. Auch im wörtlichen Sinne hat Butor zahlreiche Ländergrenzen übertreten, andere Kulturen kennengelernt, aber vor allem auch Grenzen innerhalb literarischer Gattungen gesprengt.

Michel Butor ist 1926 in Mons-en-Baroeul² bei Lille geboren. Sein Studium der Philosophie, der klassischen Philologie und der Belles-Lettres absolvierte er an der Sorbonne in Paris. Danach war er als Lektor für Französisch tätig unter anderem in Ägypten, Großbritannien und in Griechenland. Von 1970 bis 1975 hatte Butor eine Professur an der Universität Nizza inne. Im Anschluss lehrte er von 1975 bis 1991 französische Literatur an der Universität Genf. Sein literarisches Debüt erfolgte 1954 mit dem Roman *Passage de Milan*. Für seinen dritten Roman *La modification* (1957) erhielt er den renommierten *Prix Renaudot*. Mit diesem Roman zählt Butor zu den Begründern des *Nouveau Roman*.

Von Kindesbeinen an hatte Butor mit Bildender Kunst zu tun. Sein Vater, leitender Angestellter bei der SNCF, hat in seiner Freizeit viel gezeichnet sowie Holzdrucke angefertigt. Auf die Frage in einem Interview aus dem Jahr 1973, wie er an die Malerei herangeführt wurde, antwortet Butor:

Je m’y suis intéressé depuis toujours. En particulier parce que mon père avait rêvé d’être peintre. Il était employé dans l’administration des chemins de fer, mais il avait pour hobby la gravure sur bois. Et certainement cela a été très important pour moi. Cela m’a permis de savoir très tôt ce que c’était qu’un atelier. Comment on sentait ce que c’était que la peinture à l’huile, l’aquarelle, les pastels...J’ai eu, dès mes toutes premières années, une culture technique. J’aillais, étant enfant, dessiner chez les peintres que connaissait mon père. Et j’ai beaucoup rêvé de peinture. Au bout d’un certain temps, les mots l’ont emporté sur la peinture.³

In einem Gespräch aus den 80er Jahren erläutert Michel Butor, dass er sogar selbst einmal Maler werden wollte.⁴ Die Nähe und den Bezug zur Bildenden Kunst sucht er auch als

² Einen Überblick über die Biographie Michel Butors bietet die von Mireille Calle-Gruber zusammengestellte „Chronologie“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Romans“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. I, Paris 2006, S. 31-49.

³ BUTOR, Michel: „Des mots à la peinture: un passe-muraillé nommé Butor“, in: „Michel Butor – Entretien. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubes, Bd. II, Nantes 1999, S. 86. (Interview von 1973).

⁴ BUTOR, Michel: „J’ai toujours été intéressé par la musique et la peinture. J’ai appris la technique du dessin, quand j’étais enfant. D’ailleurs, mon père consacrait une grande partie de son temps à la gravure sur bois. [...] J’ai hésité longtemps: je voulais devenir peintre ou musicien“, Zitat aus: „Voir Butor en peinture“, in: „Michel Butor – Entretien. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubes, Bd. III, Nantes 1999, S. 113f. (Interview von 1982).

Dichter, indem er seit den Anfängen seiner Textproduktion mit Werken der Bildenden Kunst arbeitet. Dabei interessiert ihn nicht ausschließlich Malerei, auch Fotografie und Architektur sind Sujets seiner Kunstbesprechungen, was Schriften wie *Description de San Marco*⁵ oder die Begleittexte zu den Fotografien seiner Frau Marie-Jo⁶ zeigen. Gegenstand der vorliegenden Studie ist Butors „illustrativer Diskurs“, der in Form von experimentellen Texten, Essais⁷, Lyrik, Künstlerbüchern („livres d’artistes“) oder Filmszenarien entsteht. Vor allem in den „livres d’artistes“ wird der kunsthandwerkliche Charakter deutlich: in Zusammenarbeit mit einem Bildenden Künstler (Maler, Bildhauer oder Fotograf) entstehen Kunstobjekte aus der Verbindung von Bild und Schrift. Zunächst existiert das bildkünstlerische Werk in Form eines Aquarells, einer Zeichnung, einer Tusche oder ähnlichem, in die Butor kleine Texte (meist Gedichte) einschreibt, eine Art literarische Erläuterung zum Bild. Das Buch verwandelt sich zum Kunstobjekt, bei dem es zu einem Zusammenspiel von Wort und Bild der ganz besonderen Art kommt.

Butors Interesse an der Kunst zeigt sich an dem ersten von ihm veröffentlichten Text, der dem surrealistischen Künstler Max Ernst gewidmet ist. Dessen Werke hatte er im Alter von 19 Jahren in der Galerie *Rive Gauche* in der *rue de Fleurus* gesehen und daraufhin das Gedicht *Hommage partiel à Max Ernst* geschrieben, das 1945 in der Zeitschrift *Vrille* erschien.⁸ Über das Werk von Max Ernst, anderer Bildender Künstler⁹ und vor allem André Breton findet Butor zum Surrealismus, dessen Einfluss auch in späteren Werken, wie beispielsweise *L’ange de Ravenne* (1987) zum Vorschein kommt.¹⁰

Ziel der vorliegenden Studie ist es, den sensiblen Kunstkennner Butor vorzustellen, sein kunstvolles Sprechen über Kunst zu analysieren und zu verstehen. Da die Kunstkommunikation auf den ersten Blick in die Zuständigkeit unterschiedlicher Disziplinen gehört, bewegt sich diese Dissertation an der Schnittstelle von Kunst- und

⁵ Vgl.: BUTOR, Michel: „Description de San Marco“, Paris 1963.

⁶ Vgl.: Ausstellungskatalog „100 livres d’artistes avec Michel Butor“, Eybens (Isère) 2009.

⁷ In der vorliegenden Studie wird die französische Schreibform „Essai“ und nicht die englische Variante „Essay“ verwendet, weil davon ausgegangen wird, dass sich Butor in die Tradition von Michel de Montaigne stellt und nicht in die seines Nachfolgers Bacon, der die Gattung des Essais erweitert hat in Richtung einer moralisierenden Form.

⁸ BUTOR, Michel: „Hommage partiel à Max Ernst“, das Gedicht ist am 25. Juli 1945 in der Zeitschrift *Vrille - la peinture et la littérature libres* (1945) erschienen.

⁹ Dazu können Roberto Matta, Jacques Hérold, Enrique Zañartu, Gregory Masurovsky oder Pierre Alechinsky gezählt werden.

¹⁰ Wie sich im Gedicht „L’ange de Ravenne“ das Surrealistische in Butors Dichtung konkretisiert mache „die ästhetische Besonderheit seiner kunstvollen Amalgamierung von Bild und Text“ aus. Zitat aus: WEIAND, Christof: „Filiationen des Surrealistischen in den 1950er Jahren in Frankreich: Yves Bonnefoy und Michel Butor“, in: „Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur“, (spectrum Literaturwissenschaft 21), hrsg. von Friederike Reents, Berlin [u.a.] 2009, S. 185.

Literaturwissenschaft. Da den beiden heterogenen Zeichensystemen, Malerei und Literatur, eine einheitliche ästhetische Terminologie kaum gerecht wird, bedarf es unterschiedlicher Methoden. Ansätze und Methoden aus den Disziplinen Kunst- und Literaturwissenschaft treten hier in Dialog. Denn es geht nicht um die herkömmliche Sicht eines Kunsthistorikers auf Werke der Bildenden Kunst, sondern um den ästhetischen Blick eines Künstlers. Butor ist, wie er selbst zugibt, nicht zu klassifizieren:

Je suis, en effet, un cas particulier. Cela m'a rendu la vie certainement plus dure. Toutes les difficultés que j'ai pu avoir dans ma vie quotidienne viennent de ce que je dérange les classifications habituelles. Si vous voulez, il est très difficile à la société de subvenir aux besoins de quelqu'un qu'elle ne classe pas.¹¹

Butors illustrativer Diskurs beschäftigt sich mit einer großen Bandbreite von Kunstwerken vom Mittelalter bis zu zeitgenössischer Malerei. Er schreibt ausschließlich über Künstler, die er schätzt und die ihn faszinieren. Der Prozess des Auswählens ist ein wichtiger Aspekt jeder schöpferischen Tätigkeit; allerdings lässt sich der auslösende Faktor für Butors Beschäftigung mit einem Künstler nicht konkret fassen; es geht ihm darum, „seine Begegnung mit Kunstwerken zu artikulieren, literarisch zu kommentieren und zu vertiefen“, wie Bernard Dieterle zutreffend formuliert.¹² Einen Schwerpunkt in seiner Künstlerauswahl bilden die Vertreter der Klassischen Moderne, wie beispielsweise seine Texte über Van Gogh, Monet, Mondrian, Cézanne, Matisse oder Picasso zeigen. Er beschäftigt sich aber auch intensiv mit älterer Kunst, wovon die Essais über Holbein, Caravaggio, Rembrandt oder Vermeer Zeugnis ablegen. Butor schreibt hauptsächlich über Kunstwerke, die er aus erster Hand kennt und Arbeiten, die er während unzähliger Besuche von Museen oder Galerien studiert hat. Das Reisen stellt ein Leitmotiv in seinem Werk dar, so dass er sich nicht ausschließlich für die Europäische Kunstgeschichte interessiert. In seinem Werk gibt es Texte über japanische Künstler wie Hokusai oder Hiroshige oder amerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts wie Jasper Johns und Mark Rothko. Butor lässt sich von den Werken der Künstler inspirieren – im Sinne von Baudelaires Äußerung: „Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement pour la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit“.¹³ Diese von den Kunstwerken ausgehenden

¹¹ BUTOR: „Des mots à la peinture“, Bd. II, 1999, S. 87. (Interview von 1973). Der Großteil der Butor-Forscher beschreibt Butors Position ähnlich, zum Beispiel heißt es in der Einführung von Jean Duffy: „Michel Butor's work has proved particularly resistant to classification“, vgl.: DUFFY, Jean H.: „Signs and Designs. Art and Architecture in the Work of Michel Butor“, Liverpool 2003, S. 1.

¹² DIETERLE, Bernard: „Erzählte Bilder: zum narrativen Umgang mit Gemälden“, Marburg 1988, S. 193.

¹³ BAUDELAIRE, Charles: „Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts“, in: „Ecrits sur l'art“, hrsg. von Francis Moulinat, Paris 1999, S. 258f.

Impulse setzt Butor in Sprache um und entfaltet so die Kunstwerke auf seine ganz eigene Weise.

I. 2. Zum Stand der Forschung

Die Butor-Literatur muss aufgrund ihrer Fülle eingeschränkt werden. Seit Michel Butor 1957 den *Prix Renaudot* für seinen Roman *La modification* erhalten hat, widmen sich zahlreiche literaturwissenschaftliche Untersuchungen seinem Werk. Allerdings finden hauptsächlich die vier Butorschen Romane¹⁴ Würdigung. Dem Kunstkenner und -kritiker Butor ist bisher keine ausführliche Analyse gewidmet worden, so dass eine systematische, übergreifende Studie über den Kunstinterpreten Michel Butor noch aussteht. Dazu soll das vorliegende Forschungsprojekt einen Beitrag leisten.

Aufschlussreich sind die zahlreichen Interviews mit Michel Butor, die in den drei Bänden *Entretiens I bis III* abgedruckt sind.¹⁵ Henri Desoubeaux sammelte sämtliche Interviews mit Butor, die zwischen 1956 und 1996 in 71 verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften im In- und Ausland in chronologischer Reihenfolge veröffentlicht wurden. Butors Antworten in 150 Gesprächen sind dank dieser Sammlung leicht zugänglich.¹⁶

Mireille Calle-Gruber, die Herausgeberin der Gesamtausgabe Butors, hat die Butor-Forschung in den letzten Jahren maßgeblich geprägt. In den von ihr verfassten Vorworten der einzelnen Bände führt sie mit hilfreichen Erläuterungen in die jeweilige Ausgabe der *Oeuvres complètes* ein. Darin erarbeitet sie allgemeingültige Aspekte in Butors Schriften wie etwa sein globales Denken, das sie als einen Versuch beschreibt, „de faire entrer le monde entier dans son oeuvre“.¹⁷ An anderer Stelle spricht sie vom „désir faustien de Michel Butor d’embrasser l’univers“.¹⁸ Die Mischung der Genres habe zur Folge, dass die Texte Butors, insbesondere seine Essais, etwas Experimentelles haben: „Nous sommes entraînés dans la tentative, la tentation, l’épreuve, l’exercice, le prélude, qui sont autant de

¹⁴ *Passage de Milan* (1954), *L’emploi du temps* (1956), *La modification* (1957), *Degrés* (1960).

¹⁵ Vgl.: BUTOR, Michel: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. I - III, Nantes 1999.

¹⁶ Darüber hinaus gibt es weitere Interviews mit Michel Butor, die ein großes Themenspektrum abdecken, vgl.: „Les métamorphoses Butor. Entretiens de Mireille Calle-Gruber avec Michel Butor, Jean-François Lyotard, Béatrice Didier, Jean Starobinski, Françoise van Rossum-Guyon, Lucien Dällenbach, Henri Pousseur, Helmut Scheffel, Michel Sicard“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Sainte-Foy, Québec 1991; CHARBONNIER, Georges: „Entretiens avec Michel Butor“, Paris 1967; BUTOR, Michel: „Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand“, Paris 2009.

¹⁷ CALLE-GRUBER, Mireille: „Michel Butor l’hospitalier“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Romans“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. I, Paris 2006, S. 8.

¹⁸ CALLE-GRUBER, Mireille: „La rose des voix. Ecrire aimer écrire. A l’enseigne de Charles Fourier“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 2“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. III, Paris 2006, S. 9.

synonymes de l'essai.¹⁹ Zur Strategie dieser ungewöhnlichen Essays gehöre es, Zitate ohne Referenzen wiederzugeben, was ein wichtiger Hinweis sei, um die leseraktivierende Intention Butors zu verstehen: Butor möchte den Leser zum Weiterdenken, -lesen und -sehen anregen.²⁰ In den Bänden *Répertoire* und *Recherches* geht Calle-Gruber auf die kunstbezogenen Texte Butors ein. Sie verweist auf Butors künstlerische Herkunft aus dem Surrealismus und spricht von seinen „racines surréalistes qu'il n'a jamais déniées“.²¹ Calle-Gruber macht deutlich, dass die Schriften Butors über die Bildenden Künste keine gewöhnliche Bildbeschreibung darstellen. Sein Text *Cantique de Matisse* beispielsweise sei kein Schreiben „über“ Matisse („sur Matisse“), Butor spreche mit den gleichen Gestaltungsprinzipien wie Matisse, „il parle Matisse, il parle le Matisse“.²²

Jean H. Duffy und sein Werk *Signs and Designs. Art and Architecture in the Work of Michel Butor*²³ befasst sich eingehend mit der Bildenden Kunst im Werk von Butor, beschränkt sich dabei allerdings hauptsächlich auf dessen vier Romane. Er zeigt, welche zentrale Bedeutung das Werk Marcel Duchamps in Butors erstem Roman *Passage de Milan* einnimmt. Kunst und Architektur bilden den Schwerpunkt seiner Untersuchung von *La modification*. Für die vorliegende Studie ist vor allem das fünfte Kapitel interessant: „Beyond Words: Collage, Collaboration, Text and Image“. Darin analysiert Duffy Butors Essai *Les mots dans la peinture* und schlussfolgert zurecht, dass „its incisiveness and authority have earned it a prominent place in the history of Word and Image studies“.²⁴

Einen wichtigen Beitrag über Butors Zusammenarbeit („collaboration“) mit den Bildenden Künstlern liefert Lucien Giraudo mit seiner Studie *Le dialogue avec les beaux-arts*. In dem im Jahr 2006 erschienenen Werk stehen die *Livres d'artistes* im Zentrum der Untersuchung. An mehreren Stellen geht Giraudo aber auch auf andere Werke Butors ein, die aus dem Rahmen der Standard-Kategorien fallen. Beispielsweise erläutert er die Entstehungsgeschichte des Buchprojekts *Mobile*, das dem amerikanischen Maler Jackson Pollock gewidmet ist. Für die vorliegende Arbeit relevant ist Giraudos kurzer Abriss des Dialogbegriffs bei Butor. Er bezeichnet ihn als „genre tout aussi original, à la fois critique,

¹⁹ CALLE-GRUBER, Mireille: „Les bonheurs de l'essai. A l'école de Montaigne“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire I“, hrsg. von Mireille-Calle Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 8.

²⁰ „L'œuvre critique de Michel Butor [...] nous réapprend à lire la réalité alentour et les modes de représentation qui l'enrichissent, nous amenant à nous situer de notre rapport au monde“, Zitat von Teulon-Nouailles aus: SKIMAO / TEULON-NOUAILLES, Bernard: „Michel Butor. Qui êtes-vous?“, Lyon 1988, S. 182.

²¹ CALLE-GRUBER: „Michel Butor l'hospitalier“, Bd. I, 2006, S. 11.

²² CALLE-GRUBER, Mireille: „Les muses hors du logis ou Sur les traces de Butor-Icare“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Recherches“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 20.

²³ Vgl.: DUFFY: „Signs and Designs“, 2003.

²⁴ IBID., S. 224.

narratif et poétique, à la frontière de plusieurs genres traditionnels“ und schließt mit der Bemerkung, dass „toutes les limites du discours critique traditionnel et universitaire [...] se trouvent subverties par le *dialogue* butorien.“²⁵

Einzelne Aufsätze beschäftigen sich mit einigen kunsttheoretischen Essays Butors. Der Text *L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain* hat die Forschung am meisten beschäftigt: Der erste ausführliche, auf Deutsch verfasste Beitrag dazu stammt von Bernard Dieterle: *Hommage der Literatur an die Malerei zu Michel Butors ‚L'Embarquement de la Reine de Saba‘ und Anne Dudens ‚Das Judasschaf‘* (1991)²⁶. Bernard Dieterle arbeitet vor allem die fantasievolle, subjektive Erzählweise des Textes heraus. Er spricht von Butors „Spracheuphorie“ und der „Lust am Reichtum der imaginierten Welt“.²⁷ Das Fantasieren sowohl des Betrachters als auch der Figuren im Gemälde steht im Zentrum der Untersuchung, wobei auch die von Butor verwendeten Intertexte identifiziert werden. Die „allgegenwärtige intertextuelle Lust“²⁸ erkläre, warum Butor so viele Aspekte in Lorrains Gemälde übergeht, aber eine Reihe nicht unmittelbar mit Lorrain in Zusammenhang stehende Texte zitiert. Das Ergebnis sei eine „radikal subjektive Kunstkritik“²⁹, die durch die Erläuterungen Bernard Dieterles anschaulich wird. Einen weiteren Beitrag über Butors Sicht auf Lorrains Hafenlandschaft verfasste Emmanuelle Kaës 1998. Wie dem Titel ihres Artikels *Série et séquence dans ‚L'Embarquement de la Reine de Saba‘ d'après le tableau de Claude Lorrain*³⁰ zu entnehmen ist, setzt sie sich intensiv mit dem konstruierten Aufbau von Butors Text auseinander und erarbeitet den seriellen Charakter des Textes. Ein wichtiges Prinzip, das sie erkennt und mit dem sie operiert, nennt sie „répétition-variation“.³¹ Ihr Verdienst ist es, die interbildlichen Bezüge herausgearbeitet zu haben, indem sie weitere Gemälde im Werk Lorrains identifiziert, auf die Butor anspielt.

²⁵ GIRAUDO, Lucien: „Michel Butor. Le dialogue avec les beaux-arts“, Villeneuve d'Ascq 2006, S. 155-60.

²⁶ DIETERLE, Bernard: „Hommage der Literatur an die Malerei. Zu Michel Butors *L'Embarquement de la Reine de Saba* und Anne Dudens *Das Judasschaf*“, in: „Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern“, (Dichtung und Sprache 10), hrsg. von Lea Ritter-Santini, München / Wien 1991, S. 260-268.

²⁷ IBID., S. 264.

²⁸ IBID., S. 266.

²⁹ IBID.

³⁰ KAËS, Emmanuelle: „Série et séquence dans *L'Embarquement de la Reine de Saba d'après Claude Lorrain* de Michel Butor“, in: *La Licorne* 47, 1998, S. 313-330.

³¹ IBID., S. 316.

Der Beitrag *Ut pictura poesis chez Michel Butor*³² aus dem Jahr 2008 von Jesús Camarero beschäftigt sich ebenfalls mit dem Text Butors über Lorrains Gemälde. Seine Untersuchung ist eingebettet in den Kontext des *Ut pictura poesis*, der Horazschen Formel, die dem dichterischen Werk und dem Gemälde ein identisches Wirkungspotential zuspricht. Camareros Vorhaben intendiert: „analyser la relation sémiotique de la peinture et l'écriture“.³³ Camareros Untersuchung konzentriert sich hauptsächlich auf den „cercle textuel“, die Umkodierung vom Bild zum Text und umgekehrt, die er mit einem Schema veranschaulicht.

Für die vorliegende Untersuchung relevant ist das Heidelberger Kultur-Literatur-Kolloquium *Les graphies du regard – Die Graphien des Blicks – Michel Butor und die Künste* (2011). In einer vielseitigen Annäherung aus den Bereichen Philosophie, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft widmet sich das Kolloquium dem Werk Butors. Dabei finden seine kunsttheoretischen Essays ebenso Beachtung wie seine Hörbücher, seine Filmszenarien oder Künstlerbücher.³⁴

2004 fand ein Kolloquium an der Universität Straßburg statt, das sich mit dem Verhältnis von Malerei und Literatur im 20. Jahrhundert beschäftigte. Für dessen Tagungsband verfasste Butor das Vorwort.³⁵ Emmanuelle Kaës lieferte darin einen wichtigen Beitrag mit dem Titel *Le miroir brisé: trois poètes face à la peinture abstraite Michel Butor, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin*.³⁶ Ihre Betrachtungen beziehen sich vor allem auf den Umgang der drei Dichter mit der Beschreibung von abstrakter Malerei. Sie arbeitet heraus, dass eine objektive und materielle Beschreibung des Kunstwerks für Butor nur „la phase initiale de la mise en travail du langage par la peinture“³⁷ darstellt. Sie nimmt Bezug auf ein Interview Butors mit Calle-Gruber, in dem er äußert, dass „Le processus s'enclenche généralement, pour moi, sur la description.“³⁸ Kaës' Textbeispiele beziehen sich im

³² CAMARERO, Jesús: „Ut pictura poesis chez Michel Butor“, in: „Michel Butor. Déménagements de la littérature“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Paris 2008, S. 173-187.

³³ IBID., S. 174.

³⁴ „Les graphies du regard – Die Graphien des Blicks – Michel Butor und die Künste“, (Studia Romanica 174), hrsg. von Christof Weiland, Heidelberg 2013.

³⁵ Vgl.: Vorwort von Michel Butor, in: „Peinture et Littérature au XXe siècle“, Akten des Kolloquiums vom 3. bis 6. November 2004 in Straßburg, hrsg. von Pascal Dethurens, Straßburg 2007, S. 11-19.

³⁶ KAËS, Emmanuelle: „Le miroir brisé: trois poètes face à la peinture abstraite Michel Butor, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin“, in: „Peinture et Littérature au XXe siècle“, Akten des Kolloquiums vom 3. bis 6. November 2004 in Straßburg, hrsg. von Pascal Dethurens, Straßburg 2007, S. 65-82.

³⁷ IBID., S. 67.

³⁸ IBID.

Besonderen auf Butors Rothko-Essai und sie kommt zu dem Ergebnis, dass es sich bei dem Schriftsteller beziehungsweise Kunstkritiker Butor um einen „cas très isolé“ handelt.³⁹

Dem Butorschen Text *Cantique de Matisse* widmet Alexandra Masini-Beausire die ausführliche Studie *Quand Butor chante: Cantique de Matisse* aus dem Jahr 2012.⁴⁰ Ihre Ergebnisse stützen sich vor allem auf Butors Antworten in dem von ihr vorbereiteten Interview im Februar 2012 über die Intentionen des Matisse-Textes. Masini-Beausire arbeitete Butors zahlreiche Anspielungen auf Texte und Bilder heraus und spricht von einer vielfältigen „transtextualité et transpicturalité“ im *Cantique de Matisse*, was den Bezeichnungen der „Intertextualität“ und „Interikonizität“ der vorliegenden Arbeit entspricht.⁴¹

Wie gezeigt werden konnte, beschäftigen sich Einzelanalysen mit Butors Schriften über die Bildenden Künste, jedoch fehlt ein Überblick über die Entwicklung der Kunstkritik Butors sowie eine detaillierte Analyse seines Kunst-Diskurses. Darüber hinaus ist bisher noch kein Versuch unternommen worden, Butors Interpretation der Kunstwerke in der Kunstwissenschaft nutzbar zu machen. Er ist ausschließlich im Bereich der Literatur angesiedelt, was Butors Leistung keinen Abbruch tut, wenn wir die Aussage des Dichters ernst nehmen und von der Malerei als literarischer Gattung sprechen: „[...] On peut à la rigueur considérer la peinture comme un genre littéraire“.⁴²

I. 3. Zur Auswahl der neun Primärtexte

Auf der Grundlage dieser Forschungslage wurden neun Texte Butors ausgewählt, die kaum rezipiert sind. Da die Butorschen Schriften über die Malerei zu zahlreich sind, um sie in ihrer Gesamtheit einer Analyse zu unterziehen, muss in der vorliegenden Arbeit eine Auswahl getroffen werden. Die Entscheidung fiel auf neun Primärtexte Butors, die repräsentativ für Butors Künstler sind.

Die Auswahl spiegelt eine möglichst große Bandbreite an verschiedenen Textsorten wider, wie Essays, *Récits*, Dialoge mit der Kunst und Butors ganz eigenen Textkunstwerken. Ein weiterer Grund für die vorgenommene Auswahl ist der Entstehungszeitraum der Texte: Die analysierten Schriften decken einen Zeitraum von einem halben Jahrhundert (1956 bis 2006) ab. Der früheste Text ist der Essai über Holbeins Gemälde *Die Gesandten*, der 1956

³⁹ IBID., S. 68.

⁴⁰ MASINI-BEAUSIRE, Alexandra: „Quand Butor chante: Cantique de Matisse“, *Loxias* 38 (2012). (<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7194>) [12.11.2012].

⁴¹ MASINI-BEAUSIRE: „Quand Butor chante“, 2012.

⁴² BUTOR, Michel: „Michel Butor au travail du texte“, in: „Michel Butor – Entretien. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubaux, Bd. II, Nantes 1999, S. 165. (Interview von 1976).

entstanden ist. Bei dem aktuellsten Text handelt es sich um den experimentellen Text *Cantique de Matisse* aus dem Jahr 2006, der sich eignet, exemplarisch für Butors Spätwerk zu stehen, was einen noch freieren Umgang mit den Kunstwerken bedeutet.

Eine Unterteilung der Texte in verschiedene Kategorien hilft bei der Analyse. Da gibt es die Schriften, die über Bilder sprechen und diese tatsächlich „erklären“, wie es sowohl bei Butors berühmten Text *Les mots dans la peinture* der Fall ist, als auch bei seinen Essais aus den 60er Jahren. Von diesen Werken wurden vier ausgewählt, die Künstler aus dem 16. Jahrhundert (Holbein), Hokusai bis hin zu Malern aus dem 20. Jahrhundert zum Gegenstand haben. Butor, für den das Reisen ein Leitmotiv darstellt, schreibt nicht nur über europäische Künstler, sondern auch über asiatische und amerikanische Maler, was in der Auswahl ebenfalls Beachtung findet.

Neben diesen eher theoretischen Texten integriert die vorliegende Arbeit Texte, die sich von Kunstwerken stimulieren lassen. Dazu zählen die sogenannten „Dialoge“ mit der Kunst, von denen die vorliegende Arbeit zwei in den 90er Jahren entstandenen Dialoge mit Rembrandt und Delacroix analysiert.

1989 schrieb Butor den fantasiereichen Text *L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain*, der für die Untersuchung von großem Interesse ist, weil Butor hier seinen spielerischen Umgang mit einem Gemälde zeigt wie in keinem anderen Text. Es ist ein Text, der sich aus der Einbildungskraft⁴³ des Interpreten Butors speist und somit ein hohes Maß an Subjektivität aufweist.

Um einen neueren Text aus den letzten zehn Jahren vorzustellen und damit eine Entwicklung innerhalb des Butorschen Kunstdiskurses zu ermöglichen, schließt die Untersuchung mit der Interpretation von *Cantique de Matisse* aus dem Jahr 2006.

I. 4. Bild – Blick – Sprache

Der illustrative Diskurs von Michel Butor

Zu dem Titel des Forschungsvorhabens *Der illustrative Diskurs* gibt Michel Butor selbst Anlass, indem er sagt:

Le discours passant d'un détail à un autre, trace un itinéraire à l'intérieur de l'image. On nous fait regarder ceci d'abord, cela ensuite. Le texte anime le tableau qui l'illustre, en

⁴³ Gert Mattenklott ist dafür, den Begriff „Einbildungskraft“ zu verwenden und nicht etwa von vermeintlichen Synonymen wie „Phantasie“ oder „Imagination“, denn bei keinem der anderen Begriffe liege der Akzent so entschieden bei dem hervorbringenden Vermögen, siehe: MATTENKLOTT, Gert: „Einbildungskraft“, in: „Bild und Einbildungskraft“, hrsg. von Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, München 2006, S. 48.

détachant les objets, en leur rendant leur mobilité, en racontant l'histoire dont il est un moment ou une combinaison de moments.⁴⁴

Der Text belebt, dem Kritiker zufolge, das Gemälde, welches wiederum den Text illustriert, indem der Text die Gegenstände voneinander löst und ihnen ihre Mobilität zurückgibt. Dies gelingt ihm, indem er die Geschichte erzählt, von der das Gemälde ein Moment oder eine Zusammenstellung von Momenten ist. Das Sehen von Kunst ist eine Tätigkeit, die „zeigt“, die Augen öffnet, die neuartige Erfahrungen ermöglicht. Bildende Kunst braucht den Diskurs, um dem Rezipienten ihre Komplexität bewusst zu machen. Es geht in der vorliegenden Studie darum, den Mehrwert herauszuarbeiten, den Butors sprachliche Deutung eines Bildwerks zu bringen vermag: der Text erhellt das Bild, er lässt „mehr“ sehen als der Blick allein zunächst wahrnimmt. Wie hilfreich und notwendig Texte über Kunst sind, erklärt Butor in den *Improvisations sur Michel Butor*:

Nous savons que ces textes nous aident considérablement à regarder des œuvres, parce que nous avons des textes dans nos yeux. Nous regardons tout avec des lunettes littéraires et picturales. C'est pourquoi nous avons besoin de nouvelles peintures et de nouvelles figurations. Sans elles nous n'arrivons pas à regarder ce qui est autour de nous. Sans des descriptions nous n'arrivons pas à en parler. Il ne suffit pas d'avoir la peinture devant les yeux pour la voir. Il est très utile aussi que quelqu'un nous en parle.⁴⁵

Butor zufolge helfen Texte dem Betrachter, Kunstwerke wahrzunehmen. Ohne Beschreibungen könnten wir nicht über Kunstwerke sprechen. Es reiche nicht allein aus, Gemälde vor Augen zu haben; es sei sehr nützlich („utile“), wenn darüber gesprochen wird. Michel Butor geht also von einer notwendigen Diskursbildung über das Kunstwerk durch den Betrachter aus. Die Analyse der epistemischen Konfigurationen zeigt, wie diese sprachlichen Äußerungen organisiert sind. Der Interpret Butor überträgt die „Kommentarbedürftigkeit“ der modernen Kunst auf jedes Kunstwerk unabhängig vom Zeitpunkt seiner Entstehung. Die moderne Kunst gilt gemeinhin als „kommentarbedürftig“⁴⁶, demnach angewiesen auf das Wort.

Gegen das Schweigen der Werke, die ihren Sinn nicht mehr eindeutig ablesbar von innen heraus und von selbst preisgeben, etabliert sich dieses komplementäre Phänomen als Reaktion auf ein allgegenwärtiges, ganz besonderes Bedürfnis nach Vermittlung.⁴⁷

⁴⁴ BUTOR, Michel: „Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation“, Paris 1993, S. 215.

⁴⁵ IBID., S. 214.

⁴⁶ In den 1960er Jahren ist die These von der „Kommentarbedürftigkeit“ von Arnold Gehlen in die Diskussion eingeführt worden, vgl.: GEHLEN, Arnold: „Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei“, Frankfurt a. M. 1965, S. 162.

⁴⁷ TRAUTWEIN, Robert: „Geschichte der Kunstbetrachtung: von der Norm zur Freiheit des Blicks“, Köln 1997, S. 12.

Michel Butors Texte über Bildende Kunst sind selbst (Text-)Kunstwerke, was sie ihrerseits „kommentarbedürftig“ macht. So passt er sich einerseits seinem Untersuchungsgegenstand an und unterstreicht gleichzeitig sein Künstlertum, seinen völlig freien Umgang mit der Malerei und der Sprache.

Tatsächlich gilt das Sprechen über Kunst(werke) als eine vielfältige und weit verbreitete Kommunikationspraxis. Im Falle Butors handelt es sich um ein kultiviertes und rhetorisch trainiertes Kunstgespräch. In der vorliegenden Studie wird von der These ausgegangen, dass Butors Aisthesis, sein Umgang mit Bildern, ein Akt der Erkenntnis ist, wie jede Kunstbetrachtung ein Amalgam aus Sehen, Wissen und begrifflicher Beurteilung ist. Wegen ihrer poetischen Elemente, zu nennen sind etwa die zahlreichen innovativen Metaphern, können Butors Schriften über Bildende Kunst sowohl als Kunstkritik als auch als literarische Texte gelesen werden. Die Beschreibung von Kunstwerken, um die der schreibende Rezipient nicht herumkommt, ist selbst eine Art Kunst. Aus kunstwissenschaftlicher Sicht wird vor allem mit Panofskys Begriff der Ikonologie⁴⁸ operiert, die, ähnlich wie Butor, die im Kunstwerk enthaltenen Beweggründe durch deren „Einbettung in einen kulturellen Kosmos“⁴⁹ entschlüsselt.⁵⁰ Das Suffix „-logie“ benennt, abgeleitet von „logos“, das „Denken“ oder die „Vernunft“ und impliziert den interpretatorischen Aspekt. Daher sieht Panofsky „Ikonologie als eine ins Interpretatorische gewandte Ikonographie, die damit zum integralen Bestandteil der Kunstwissenschaft wird“.⁵¹

Es wird auf einen Diskursbegriff rekurriert, der, von Michel Foucault⁵² angestoßen, mittlerweile in der Kunst- und Literaturwissenschaft allgemeine Verbreitung gefunden hat

⁴⁸ „Die Entdeckung und die Interpretation dieser ‚symbolischen‘ Werte sind der Gegenstand dessen, was wir – im Gegensatz zur ‚Ikonographie‘ – ‚Ikonologie‘ nennen können“, Zitat aus: PANOFSKY, Erwin: „Ikonographie und Ikonologie“, in: „Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem“, hrsg. von Ekkehart Kaemmerling, Bd. I, Köln 1979, S. 212.

⁴⁹ COLLIER, Gordon: „Erwin Panofsky“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 555.

⁵⁰ In seiner Abhandlung „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ spricht Erwin Panofsky vom „Wesenssinn“. Es sei die höchste Aufgabe der Interpretation, in jene letzte Schicht des „Wesenssinnes“ einzudringen, vgl.: PANOFSKY, Erwin: „Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell“, Köln 2006, S. 26.

⁵¹ PANOFSKY: „Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell“, 2006, S. 43.

⁵² „Geht man von den Analysen Foucaults aus, dann lassen sich in modernen Gesellschaften hochgradig spezialisierte Wissensbereiche voneinander abgrenzen, die jeweils relativ geschlossene Spezialdiskurse ausgebildet haben. Diskurse im Sinne der an die Arbeiten Foucaults anschließenden Theorien sind demnach dadurch bestimmt, dass sie sich auf je spezielle Wissensausschnitte (Spezialdiskurse) beziehen, deren Grenzen durch Regulierungen dessen, was sagbar ist, was gesagt werden muss und was nicht gesagt werden kann, gebildet sind, sowie durch ihre je spezifische Operativität. [...] Für die Textwissenschaften von besonderem Interesse ist hier das gesamte Ensemble diskursübergreifender elementar-literarischer Elemente. Dazu gehören die verschiedenen Modelle von Analogien, Metaphern, Symbolen, Mythen,

und Kommunikationssituationen verschiedenster Prägung transparent macht. In dem Begriff des „illustrativen Diskurses“ wird versucht, Butors besonderen, intermedialen Blick hermeneutisch zu fassen.

Der zweite Ansatz ist textanalytisch ausgerichtet und hauptsächlich darum bemüht, die Komplexität der innovativen Metaphern Butors aufzulösen und zu interpretieren. Die häufige Verwendung der Metaphern ist notwendig bei der Übersetzung von einem Medium in das andere, von der Malerei in die Sprache. Der innovative Metapherngebrauch ist aber auch eine Besonderheit in der Butorschen Schreibweise, bei der es zuweilen zu höchst abstrakten gedanklich-begrifflichen Auslegungen kommt.

Der Begriff des „Diskurses“ bietet sich an, weil ein Festlegen auf eine bestimmte Begrifflichkeit, „was die Texte“ Butors überhaupt sind, unmöglich ist. Da es sich generell bei den Texten Butors um eine Verknüpfung aus Erläuterung, poetischen und wirkungsästhetischen Elementen handelt, wird mit dem Begriff des „illustrativen Diskurses“ operiert. Über seine nicht vorhandene „théorie de l'art“ sagt Michel Butor selbst in einem Interview aus dem Jahr 1990:

Dans toute ma relation avec les œuvres d'art, il y a de la théorie et je veux éclaircir la théorie qui fonctionne dans les œuvres d'art, mais je n'ai pas du tout l'intention d'avoir une théorie à moi, ça ne m'intéresse pas du tout. Certainement on peut, à partir de mes textes, mettre en évidence ce qu'il y a de théorique sur l'art à l'intérieur des textes de Michel Butor, et on peut appeler ça ‚la théorie sur l'art‘ de Michel Butor.⁵³

Butor macht hier deutlich, dass es ihm um das Ins-Licht-Rücken, das Erklären („éclaircir“) von Kunstwerken geht. Butors Kunst-Diskurs illustriert, wie der ästhetische Blick in die Welt die Dinge in einem größeren Zusammenhang sieht und gerade jene Erfahrungen sichtbar macht, die bislang im Dunklen geblieben sind.

insbesondere auch von Kollektivsymbolen. Sie bilden den allgemeinen interdiskursiven Rahmen eines Diskurssystems. Der Literatur insgesamt kommt aus dieser interdiskurstheoretischen Sicht ein quasi paradoxer Status zu: Einerseits ist sie Spezialdiskurs mit eigenen Formationsregeln; andererseits greift sie in besonders hohem Maße auf diskursübergreifende Elemente zurück [...], vgl.: GERHARD, Ute / LINK, Jürgen / PARR, Rolf: „Diskurs und Diskurstheorien“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 133f. „Diskurs“ meint in Foucaults „Archäologie des Wissens“ eine Praxis des Denkens, Schreibens, Sprechens und auch Handelns, die diejenigen Gegenstände, von denen sie handelt, zugleich selbst systematisch hervorbringt, vgl.: FOUCAULT, Michel: „Archäologie des Wissens“, Frankfurt a. M. 2003.

⁵³ BUTOR, Michel: „Comment se sont écrits certains de nos dialogues“, in: „Michel Butor – Entretien. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubreux, Bd. III, Nantes 1999, S. 246f. (Interview von 1990).

I. 5. Die Butorschen Prinzipien des Kunst-Diskurses

Obwohl Butor keine eigene explizite Kunsttheorie besitze, so räumt er ein, dass es eine Systematik innerhalb seiner Texte gibt, die wiederum als „la théorie sur l’art de Michel Butor“ bezeichnet werden könne.⁵⁴ Allerdings kommt bei jedem Essai ein anderes Prinzip zur Anwendung, weswegen es nicht möglich ist, pauschal von bestimmten Prinzipien zu sprechen:

Mais je n’ai absolument pas l’intention de la fermer en quoi que ce soit et, par conséquent, je ne peux pas non plus la formuler suivant certains modèles théoriques dans lesquels je commencerais par certains principes. Dans mes essais, je formule au début un certain nombre de principes qui me semblent utiles pour cet essai-là, mais je n’ai pas l’intention de généraliser à partir de ces principes, je préfère laisser la porte ouverte à des principes qui seront suffisamment opératoires. Ce sont les œuvres d’art qui ont raison, ce n’est pas moi. J’ai raison quand je fais des œuvres d’art moi-même.⁵⁵

Eines der Butorschen Prinzipien ist die intensive Recherchephase, die jedem Text vorausgeht. Butor macht sich mit Hilfe von wissenschaftlichen Abhandlungen mit dem Werk des jeweiligen Künstlers vertraut. Dazu gehört in erster Linie das Studieren der Künstlerschriften (falls vorhanden), Äußerungen von Künstlern, worin diese die Genese, Gestaltung oder Geltung von Werken erläutern. Liegt dann der fertige Text Butors vor, ist es ein spielerischer, intuitiver Umgang, der stark von der Einfühlsamkeit des Interpreten geprägt ist. Diese besteht aus einem interkulturellen, intermedialen Blick, der das Kunstwerk als symbolische Form⁵⁶ seiner Entstehungszeit sieht. Die Besonderheit eines Werks lässt sich nur ermitteln, wenn bei der Betrachtung des jeweiligen Kunstwerks

⁵⁴ Monika Schmitz-Emans erörtert in diesem Kontext zutreffend: „[...] Letztlich wird jedes Bild durch seine Kommentierung perspektivisch verzerrt, verkürzt, verfremdet, kolonisiert. Womöglich – und gerade die Literatur leistet diesem Verdacht vielfachen Vorschub – nehmen die Kommentatoren die Bilder nur zum Anlass einer letztlich willkürlichen Textproduktion nach eigenen Spielregeln“, vgl.: SCHMITZ-EMANS, Monika: „Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert“, (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 7), Würzburg 1999, S. 9.

⁵⁵ BUTOR: „Comment se sont écrits certains de nos dialogues“, Bd. III, 1999, S. 246f. (Interview von 1990).

⁵⁶ Jede symbolische Form, so lautet Ernst Cassirers allgemeine Definition, verknüpft ein sinnlich-schaubildliches Substrat mit einem geistigen Sinn. „Unter einer *symbolischen Form* soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen“, vgl.: CASSIRER, Ernst: „Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs“, Darmstadt 1965, S. 175; Die radikalste These Cassirers lautet, dass „wir Wirklichkeit nicht außerhalb von Symbolsystemen haben. Die *symbolischen Formen* sind die den Menschen verfügbaren Objektivierungsformen von Welt und außerhalb von ihnen *gibt* es keine *Welt*. Alle Differenzen von Fiktion und Wirklichkeit, von Schein und Wahrheit ergeben sich erst innerhalb dieser Symbolformen. Wir können nur die Gehalte aus der einen symbolischen Form in eine andere „übersetzen“. Stets aber bewegen wir uns in solchen symbolisch konstituierten Welten“, vgl.: PAETZOLD, Heinz: „Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext“, Darmstadt 1994, S. 55.

dessen Zusammenspiel von Individualität und zeitgenössischem wie tradierten „Kunstwollen“⁵⁷ Berücksichtigung findet.

Bei den Butorschen Schriften begegnet der Leser Textcollagen, die sich aus lyrischen Elementen, Gedichten anderer Autoren, Ausschnitten aus Lexika, wissenschaftlichen Abhandlungen, Ausstellungskatalogen oder Aussagen der Künstler selbst zusammensetzen. Dieser autonome Umgang mit Intertexten kann aufgrund der Häufigkeit der Verwendung als weiteres Prinzip bezeichnet werden. Butors Äußerungen sind vor allem geprägt von der ausgiebigen Lektüre der Künstlerschriften anderer Jahrhunderte, insbesondere des 19. Jahrhunderts (Delacroix, Baudelaire, Huysmans, Mallarmé etc.), die im Verlauf seiner Schriften zitiert werden. Mit Krause ist konkreter von einer „deiktischen Intertextualität“⁵⁸ zu sprechen, die aus dem Verweisen auf Textausschnitte und dem Zitieren von Texten aus einem Prätext besteht.⁵⁹ Der ästhetische Blick hat implizit wie explizit mit Bildvergleichen zu tun. Butor thematisiert diese Vergleiche meist über die zeitgenössische Rezeption auf Kunstwerke, wobei sein Hauptaugenmerk auf den Texten anderer Schriftsteller liegt.

Neben der Intertextualität⁶⁰ gehört eine weitere Methode zu Butors „principes“, die „Interikonizität“.⁶¹ Dieser Begriff hat noch keine allgemeine Verbreitung erfahren, dennoch wird in der vorliegenden Studie damit operiert, weil er zum Verständnis von Butors Methode wertvolle Dienste leistet. In seinem Diskurs über die Malerei schöpft Butor aus einem enormen Bildgedächtnis. Mit der Formulierung „Interikonizität“ ist in Analogie zum Terminus der Intertextualität, die Rezeption von Kunstwerken innerhalb von

⁵⁷ Der Begriff „Kunstwollen“ wurde von dem österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl eingeführt. Erwin Panofsky hat sich mit dem Begriff intensiv auseinandergesetzt, ihm zufolge bezeichnet der Begriff des Kunstwollens „im Gegensatz zu der beständigen Betonung der das Kunstwerk determinierenden Faktoren die Summe oder Einheit der in demselben zum Ausdruck gelangenden, es formal wie inhaltlich von innen heraus organisierenden schöpferischen Kräfte“, vgl.: PANOFSKY, Erwin: „Der Begriff des Kunstwollens“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920), S. 323; vgl.: REICHENBERGER, Andrea: „Riegls Kunstwollen. Versuch einer Neubetrachtung“, Sankt Augustin 2003.

⁵⁸ KRAUSE, Wolf-Dieter [Hrsg.]: „Textsorten. Kommunikationslinguistische und konfrontative Aspekte“, (Sprache. System und Tätigkeit 33), Frankfurt a. M. 2000, S. 63.

⁵⁹ Vgl.: GANSEL, Christina / JÜRGENS, Frank: „Textlinguistik und Textgrammatik. Eine Einführung“, Göttingen 2007, S. 110f.

⁶⁰ Über (literarische) Intertextualität ist seit Julia Kristevas Beschäftigung mit Michael Bachtin in den 1960er Jahren viel geschrieben worden. In der vorliegenden Dissertation wird der Begriff „Intertextualität“ im Sinne von Karlheinz Stierle verwendet, als „ein Verhältnis, das zwischen einem Text und seinem Bezugstext gesetzt ist“, vgl.: STIERLE, Karlheinz: „Werk und Intertextualität“, in: „Das Gespräch“, (Poetik und Hermeneutik 11), hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1984, S. 143.

⁶¹ Den Ausschlag zur Verwendung dieses Begriffs gab der Artikel von Christoph ZUSCHLAG: „Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität“, in: „Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text“, hrsg. von Silke Horstkotte und Karin Leonhard, Köln 2006, S. 89-99.

Kunstwerken gemeint. „Interikonizität“ ist aufzufassen im Sinne eines Oberbegriffs, um den Bezug von Bildern auf andere Bilder zu umschreiben.

Kunstkritik beschäftigt sich nicht nur mit künstlerischen Artefakten, sondern auch mit den Diskursen, die diese Artefakte begleiten. Der Text der Kunstkritik bezieht sich somit auch auf andere Texte. Dabei wird klar, dass Kunstkritik Wirkung und Bedeutung der Kunst immer in der Dopplung von sinnlicher Anmutung und den Texten zu suchen hat, die viele der Künstler der Moderne begleitend verfasst haben. Analog zur Intertextualität, wo es um das In-Beziehung-Setzen von Texten geht, stellt die Interikonizität Bilder gegenüber, die sich gegenseitig erhellen sollen. Im Idealfall ergibt sich im systematischen Vergleich zweier Bildwerke Aufschluss über das Innovative des später Entstandenen. Die gegenseitige „Erhellung“ findet bei Butor im Begriff der „*élucidation*“⁶² ihren Ausdruck. Auf diesen Begriff, der durch das Analogieprinzip direkte Beziehungen zur menschlichen Erkenntnisfähigkeit und zur Wahrheitsfindung herstellt, setzt Butor in mehreren Essays. Er geht also von den Zeigekräften der Sprache aus, von ihrer sprachlichen „Anschaulichkeit“, wofür der griechische Begriff „*enargeia*“ und der lateinische „*perspicuitas*“ ist. Beispielsweise heißt es im Essai Butors über Mondrian, dass das Werk des Niederländers nach einer Erhellung verlange: „[...] demande une *élucidation*“⁶³. Bei Hokusais Darstellungen des Berges Fudji reicht es, Butor zufolge, nicht aus, seine Form nachzuahmen, man müsse sie erhellen, seine Eigenschaften darstellen, man müsse ihn deshalb systematisch mit anderen Formen konfrontieren⁶⁴: „Il ne suffit pas d’imiter sa forme, il faut l’*élucider*, établir ses propriétés, et pour cela méthodiquement la confronter à d’autres“.⁶⁵ Auch in seiner Arbeit über Rothko spricht Butor von der „*élucidation*“: „[...] un des meilleurs moyens d’aborder l’*élucidation* de l’aventure de Rothko doit être de la confronter à celle de son aîné“.⁶⁶ An dieser Stelle verweist Butor auch auf eine weitere Vorgehensweise: in den genannten Beispielsätzen fällt zwei Mal das Wort „confronter“. Der Vergleich zweier Künstler, das Betrachten der Werke im synchronen Schnitt ist ein

⁶² „*élucider*“ hat im Grand Robert folgende Bedeutung: „Rendre clair, [...], clarifier, débrouiller, éclaircir, expliquer [...], rendre compréhensible, [...] Elucider une question embrouillée, difficile“, in: Le Grand Robert de la langue française, hrsg. von Alain Rey, Bd. II, Paris 2001, S. 1979.

⁶³ BUTOR, Michel: „Le carré et son habitant“, in: „*Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1*“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 967.

⁶⁴ Übersetzung von Helmut Scheffel, vgl.: BUTOR, Michel: „Aufsätze zur Malerei. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel“, München 1970, S. 38.

⁶⁵ BUTOR, Michel: „Trente-six et dix vues du Fuji“, in: „*Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1*“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 846.

⁶⁶ BUTOR, Michel: „Les mosquées de New York ou l’art de Mark Rothko“, in: „*Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 2*“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. III, Paris 2006, S. 1003.

wesentlicher Bestandteil der Aisthesis Butors. Dazu sagt Butor in einem Interview aus dem Jahr 1973:

Lorsque je vois une œuvre, ce n'est jamais elle seulement que je vois. Je la situe toujours parmi d'autres, et elle apporte toujours un éclairage à d'autres œuvres. Par exemple, si je suis en présence d'un nouveau Rembrandt que je n'ai jamais vu, ce n'est pas seulement ce Rembrandt que je vois. Ce nouveau tableau produit dans mon esprit une réorganisation de l'ensemble de l'œuvre de Rembrandt. Et de l'ensemble de la peinture hollandaise. De proche en proche, avec quelquefois des échos tout à fait inattendus, c'est une réorganisation générale du monde visuel.⁶⁷

Das Ergebnis von Butors Beschäftigung mit der Bildenden Kunst sind Texte, die selbst wie Text-Kunstwerke aufgebaut sind und vom Leser eine intensive Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Kunstwerk einfordern. Da sich Butor von den gängigen Methoden eines Kunsthistorikers (wie etwa das ausführliche Beschreiben eines Gemäldes oder das Erläutern biographischer Details des Künstlers) freimacht, beschreitet er ganz neue Wege der Ekphrasis⁶⁸. Butor selbst erklärt in einem Interview im Jahr 1990:

Ce sentiment de découverte que j'ai, j'ai très envie de le faire partager à d'autres. Pour moi, c'est un des sentiments les plus beaux qui soient, mais je sais bien que cela est un obstacle à une compréhension rapide de ce que j'écris; et souvent, en parlant d'un artiste, je me fais plus facilement comprendre que lorsque je parle à moi tout seul. L'œuvre de l'artiste sert d'*illustration* à ce que je dis et d'explication aussi.⁶⁹

Butor spricht von einem „obstacle“, wenn es darum geht, seine Texte auf Anhieb verstehen zu wollen. Das Sprechen über einen Künstler eigne sich als „illustration“ dessen, was Butor sagen und erklären möchte. Diesem „obstacle“ stellt sich die vorliegende Arbeit. Im Fokus steht die Verknüpfung von Butors scharfsinnigem Blick, seinem kunstvollen Sprechen über Kunstwerke und dem sich daraus ergebenden Mehrwert.

Butor illustriert, dass der Einfluss von Sprache und Diskursen ein häufiges Phänomen bei bildkünstlerischen Arbeiten ist. Durch Einbeziehung anderer Texte erzeugt er die enge Vernetzung der einzelnen geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Da Michel Butors ästhetischer Blick in erster Linie an der Literatur geschult ist, bezieht er bereits existierende Texte, ob wissenschaftliche oder literarische Schriften, in seine „théorie de l'art“ ein. Die dazugehörigen Quellen gibt Butor meistens nicht an, so dass Maria Pîrvu

⁶⁷ BUTOR: „Des mots à la peinture“, Bd. II, 1999, S. 83. (Interview von 1973).

⁶⁸ Der Begriff der „Ekphrasis“ bezeichnet „die Vergegenwärtigung eines Kunstwerks mit den Mitteln der Sprache“, vgl.: REULECKE, Anne-Kathrin: „Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur“, München 2002, S. 32; Zu einer ausführlichen Studie über „Ekphrasis“ siehe den Beitrag von ROSENBERG, Raphael: „Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs“, in: „Bildrhetorik“, hrsg. von Joachim Knape, Baden-Baden 2007, S. 271-282.

⁶⁹ BUTOR: „Comment se sont écrits certains de nos dialogues“, Bd. III, 1999, S. 248. (Interview von 1990).

von der Taktik Butors spricht: „il cache ses propos par un intertexte, plus il les rend saillant. Plus d’ombre, plus de lumière.“⁷⁰ Dazu äußert sich Butor selbst folgendermaßen:

[...] je ressens les choses historiquement. Un tableau pour moi n’est jamais un fait totalement isolé. C’est toujours en événement à l’intérieur de la peinture déjà existante. Il est lié évidemment non seulement à la peinture, mais à ce que’on dit sur la peinture. Et en particulier à ce que disent les peintres eux-mêmes. Les peintres qui prétendent ne pas s’intéresser à la littérature et ne veulent pas qu’on en voie dans leurs tableaux sont ceux qui en parlent le plus longuement.⁷¹

Der „illustrative Diskurs“ ist eine Mischform aus verschiedenen Diskurstypen, wie etwa dem kunstwissenschaftlichen, dichterischen, maltechnischen, form- und stilbezogenen oder dem narrativen Diskurs. Bei Butor ist es ein dichterisch-assoziativer Diskurs, der in erster Linie „illustrativ“ ist, weil er die Kunstwerke „erhellen“, „ins-Licht-rücken“ möchte.

I. 6. Bild-Text-Beziehungen

Die Verbindung von Text und Bild hat eine lange Tradition, die vom frühen Mittelalter ausgehend in mannigfaltiger Variation bis in die Kunst der unmittelbaren Gegenwart reicht. So unterschiedlich auch die Intentionen solcher Wort-Bild-Kombinationen sind, so ist ihnen gemeinsam die „nuancierte Überzeugung von einer Analogie zwischen Sprache und Kunst.“⁷² Beide, sowohl Text als auch Bild, können etwas vermitteln, können etwas bewirken – also kommunikativ sein – und beide stehen mittel- oder unmittelbar für etwas. Ein bekanntes Beispiel für das Interesse der Künste an ihrer Vergleichbarkeit ist Lessings „Laokoon“.⁷³ Erst im 18. Jahrhundert verlor die Beziehung ihre Selbstverständlichkeit, besonders durch das Selbstbewusstsein einer zunehmend als autonom aufgefassten Kunst. Der bis dahin geregelte Wettstreit zwischen den Künsten, genannt „Paragone“, wurde zum Problem. Seither ist immer wieder die Rede von der „Inkommensurabilität“⁷⁴ von Sprache und Bild. Dies bedeutet, dass die „Rede über das Verhältnis von Bild und Text, von

⁷⁰ PIRVU, Maria Cristina: „Le Retour en avant. Michel Butor et le problème poétique de la répétition“, Paris 2011, S. 124.

⁷¹ BUTOR: „Des mots à la peinture“, Bd. II, 1999, S. 83. (Interview von 1973).

⁷² WEDEWER, Rolf: „Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst“, Köln 1984, S. 10.

⁷³ Vgl.: LESSING, Gotthold Ephraim: „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, (Universal-Bibliothek 271), Stuttgart 1964 (Originalausgabe von 1766); es handelt sich hierbei um Lessings wichtigste kunsttheoretische Schrift, in der Lessing für eine strikte Trennung der zwei Kunstgattungen plädiert, die zwar beide mit der Nachahmung der Natur beauftragt sind, dafür jedoch je ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchen, vgl.: BORGARDS, Roland: „Gotthold Ephraim Lessing“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 420.

⁷⁴ EYKMAN, Christof: „Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst“, Heidelberg 2003, S. 54.

Visualität und Skripturalität, einen Mangel hat⁷⁵, der mit dem Unterschied von Wirklichkeit und Sprache zu vergleichen ist.⁷⁶ Michel Foucault geht in seiner Untersuchung des Gemäldes *Las Meninas* von Velázquez davon aus, dass „Sprache und Malerei sich zueinander irreduzibel verhalten: vergeblich spreche man das aus, was man sehe: das, was man sehe, liege nie in dem, was man sage; und vergeblich zeige man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff sei.“⁷⁷

Ein Untersuchungsfeld der Kunstgeschichte, in dem seit der Antike über die Beziehung von Wort und Bild nachgedacht wurde, bezog sich auf die Tradition beziehungsweise Variation der *Ut pictura poesis*-Debatte. Der erste große Vertreter der Ekphrasis ist der ältere Philostrat, der davon ausgeht, dass „Bilder die Beschreibung brauchen, dass in der Erhellung des Mythos und in der literarischen Erregung der Affekte des Betrachters die Gemälde erst ganz zu sich kommen.“⁷⁸ Die Behauptung, dass Bilder auf Worte angewiesen sind, ist seither immer wieder reflektiert worden. Auch umgekehrt brauchen Worte Bilder, und dies nicht nur in Form von Tropen, sondern auch sprachlicher Bildkunstwerke. Beide Annahmen gehören bereits zu den Grundsätzen antiker Kunstauffassung.

Die Bild-Text-Thematik hat Butor immer schon beschäftigt, was sich in zahlreichen Äußerungen zeigt. In einem Interview im Jahr 1965 beispielweise sagt Butor:

J'ai le souci d'amalgamer image et texte. [...] Image-texte, vous savez, cette fusion est indispensable, parce que notre civilisation est une civilisation de l'image. Qu'on le veuille ou non, tout l'imprimé maintenant est lié à l'illustration.⁷⁹

Mit der „Fusion von Bild und Text“ setzt sich Butor in seinem Werk *Les mots dans la peinture* (1969) intensiv auseinander, womit er sich als Pionier der Intermedialitätsforschung auszeichnet. In zahlreichen Interviews betont Butor, dass es in unserer heutigen Zeit nötig sei, die Beziehung der Literatur mit den anderen Künsten zu überdenken:

Nous nous trouvons aujourd'hui devant de telles transformations de moyens de communication que nous sommes obligés de poser en des termes nouveaux le problème de la

⁷⁵ MOOG-GRÜNEWALD, Maria: „Was ist Dichtung?“, (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 36), Heidelberg 2008, S. 179.

⁷⁶ Die Einsicht über die unaufhebbare Differenz des Verhältnisses zwischen Bild und Text hat Geltung spätestens seit Mitte des 18. Jahrhunderts, seit der Begründung einer semiotischen Ästhetik, wie sie beispielsweise in Lessings „Laokoon“ zum Ausdruck kommt.

⁷⁷ FOUCAULT, Michel: „Die Ordnung der Dinge“, Frankfurt a. M. 1971, S. 38.

⁷⁸ Vgl.: Gottfried BOEHM und Helmut PFOTENHAUER: „Wege der Beschreibung“, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart“, (Text und Bild), hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfothenauer, München 1995, S. 13.

⁷⁹ BUTOR, Michel: „Des *Essais aux Illustrations*: un entretien avec Michel Butor, écrivain du „livre futur“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubreaux, Bd. I, Nantes 1999, S. 273. (Interview von 1965).

relation de la littérature avec les autres arts concernant l'oreille ou l'œil, avec la musique et la peinture.⁸⁰

Mit der Beschäftigung von Visualität und Verbalität, mit der Diskursivität von Bildern und Texten hat Butor eines der Schlüsselthemen der neueren Kulturwissenschaft getroffen. Der interkulturelle Blick, der seine Texte auszeichnet, zeigt globale Verbindungen auf und ermöglicht so ein Neues Sehen der Welt.

I. 7. Die große französische Tradition der *Salons* und ihre Entwicklung:

Diderot – Baudelaire – Proust – Butor

Kunst kommt in erster Linie in der Kunstkritik zur Sprache. Die Kunstkritik ist insofern für den Butorschen illustrativen Diskurs von Bedeutung, als unser Autor von der Kunstkritik als der ersten Beziehung zwischen Literatur und Malerei spricht: „La critique d'art est la première relation entre la littérature et la peinture.“⁸¹ Das komplexe Phänomen der Kunstkritik – am Schnittpunkt von Kunst und Literatur – kann also nur durch den interdisziplinären Zugriff angemessen erfasst werden.

Dichter können einen erstaunlichen kunsthistorischen Weitblick haben. Sie gehören häufig zu den Ersten, die neue visuelle Phänomene beschreiben.⁸² Der schöpferischen Fantasie der Bildenden Künstler entspricht die Sensibilität des Betrachters, der im idealen Fall über eine dem Künstler entsprechende Kreativität verfügt. So ist er imstande, dessen Werk fortzusetzen oder zumindest seine Intentionen nachzuempfinden. Die Dichter sind für eine solche Aufgabe prädestiniert. Christof Eykman formuliert zutreffend:

Die Begegnung von Wort und Bild in Texten von Produzenten schöner Literatur zeigt, dass der Schreibende sich als Künstler eines anderen Mediums gedrängt fühlt, den Dialog mit den Werken der Bildenden Kunst aufzunehmen, die Rezeption des Auges, welche doch auch immer eine des Intellekts und des Gemüts ist, in sprachliche Gestalt zu überführen.⁸³

Dichter verfügen über eine besondere Sensibilität für gestalterische Probleme und über die rhetorischen Mittel, um ihre vor dem Kunstwerk empfundenen Eindrücke in kunstvoller Sprache wiederzugeben. In der griechisch-römischen Antike, am Ursprung der abendländischen Tradition, scheint es keinen Unterschied zwischen Poesie und einer höheren Begabung gegeben zu haben. Die Dichter sind Seher, *vates*, die von den Göttern

⁸⁰ BUTOR, Michel: „La Littérature, l'oreille et l'œil“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 1036.

⁸¹ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 213.

⁸² Dichter wie Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire oder Eluard setzten sich in erster Linie für die aus dem „offiziellen“ Kunstbetrieb ausgeschlossenen Maler ein, deren zukünftige Bedeutung für die Kunstgeschichte erst von späteren Generationen in vollem Umfang erkannt wurde.

⁸³ EYKMAN: „Über Bilder schreiben“, 2003, S. 90.

in die göttlichen Dinge eingeweiht wurden und ihr Wissen in ihren Dichtungen mitteilen, die „alle Künste verstehen“.⁸⁴ Charles Baudelaire betrachtet die Dichter als die besten aller Kritiker: „je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques“⁸⁵. Auch Michel Butor ist mit dieser Auszeichnung für den Dichter einverstanden, wenn er sagt: „[...] tous les grands écrivains ont été des voyants, sensibles à la peinture.“⁸⁶ Literarische Assoziationen stellen sich bei Dichtern wie von alleine bei ihren Bildbetrachtungen ein. Im Synthetisieren der Erfahrung und des Wissens und in der Überwindung der Inkommensurabilität der verschiedenen Medien liegt wahrscheinlich, so Tasos Zembylas, auch die Potenz der menschlichen Kreativität.⁸⁷

Die Geschichte der Kunstkritik zeigt, dass diese speziell in Frankreich eine außergewöhnliche Rolle spielt. In keinem anderen europäischen Land haben sich Kenner und ein gebildetes Publikum je so intensiv mit der zeitgenössischen Kunst auseinandergesetzt wie in Frankreich seit dem 18. Jahrhundert.⁸⁸ Auch bei den zeitgenössischen französischen Dichtern gibt es wenige, die nicht „deutliches Interesse nähmen“ an der Bildenden Kunst.⁸⁹

Die französische Kunstkritik entstand zu Beginn der 1730er Jahre anlässlich der Ausstellungen, die von der Académie des Beaux-Arts in Paris organisiert wurden. Darin konnten die Vertreter und Schüler alle zwei Jahre ihre Werke der Öffentlichkeit präsentieren. Die Regierung setzte die Rahmenbedingungen, da sie durch Preisverleihungen, Aufnahme in die *Légion d'honneur* und vor allem durch staatliche Aufträge die Künstlerszene in der Hand hatte. Dabei wurde vor allem die klassizistische Ästhetik unterstützt. Die Jury wurde von einer großen Zahl von Kritikern vertreten, die

⁸⁴ AUEROCHS, Bernd: „Die Entstehung der Kunstreligion“, Göttingen 2006, S. 72.

⁸⁵ BAUDELAIRE, Charles: „Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris“, in: BAUDELAIRE, Charles: „Œuvres complètes“, (Bibliothèque de la Pléiade 7), hrsg. von Yves-Gérard Le Dantec, Paris 1971, S. 1222.

⁸⁶ BUTOR, Michel: „Les modifications de Michel Butor“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubes, Bd. III, Nantes 1999, S. 121. (Interview von 1983).

⁸⁷ ZEMBYLAS, Tasos: „Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung“, Wien 1997, S. 173.

⁸⁸ DROST, Wolfgang: „Baudelaire und die Kunstkritik“, in: „Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker“, hrsg. von Karin Westerwelle, Würzburg 2007, S. 189.

⁸⁹ Im Kapitel „*Peinture, Poésie: Vertige, Paix*. Zur Poetologie und Kunsttheorie von Yves Bonnefoy“ heißt es: „Es ist ein eigentümliches Phänomen und verdient Aufmerksamkeit: Kein Dichter, auch Schriftsteller von Rang im Frankreich des 20. Jahrhunderts, der nicht deutliches Interesse nähme an der bildenden Kunst, sie nicht in seine Reflexionen einbezöge und diesen Ausdruck gäbe in ‚Kritiken‘, die dem romantischen Anspruch an dieses Genre auf die eine oder andere Weise entsprechen“, Zitat aus: MOOG-GRÜNEWALD: „Was ist Dichtung?“, 2008, S. 255.

vornehmlich nach Kriterien urteilen, welche aus einer als vorbildhaft angesehenen Antike abgeleitet waren.⁹⁰

Einer der bekanntesten Kritiker ist der Begründer der *Encyclopédie*, Denis Diderot, der in der wissenschaftlichen Literatur im Allgemeinen als Begründer einer eigenständigen Kunstkritik bezeichnet wird.⁹¹ Seit 1759 schrieb er *Salon*-Kritiken und philosophisch-ästhetische Essais, die unter anderem in der Kulturzeitschrift *La correspondance littéraire, philosophique et critique* von Friedrich Melchior Grimms zwischen 1759 und 1781 erschienen.⁹² Diderot hatte die Aufgabe, den Abonnenten der *Literarischen Korrespondenz* Bilder, die sie nicht sehen können, einschließlich Formatangabe so zu beschreiben, dass sie vorstellbar werden.⁹³ Seine Beschreibungen von den Gemälden in der handschriftlichen *Correspondance littéraire* wurden so berühmt, dass sie in Abschriften an den europäischen Höfen und in Adelskreisen kursierten. Im Laufe der Zeit wurde Diderot ausführlicher, gab seinen Einzelbeobachtungen und Einzelurteilen einen allgemeinen Hintergrund, womit er seine eigene künstlerische Stellung klarer formulierte. Jedoch war Diderots Kunstkritik erst mit dem *Salon* von 1763 ausgereift: Er sprach mit den Künstlern, besuchte sie in ihren Ateliers, informierte sich über die handwerklichen Anforderungen und konnte so mit mehr Fachwissen auch die technischen Leistungen der Kunstwerke beurteilen. Von *Salon* zu *Salon* trat neben die Beschreibung von Bildern ein Schreiben von Bildern, konkurrierte der Schriftsteller mit dem Maler. Insbesondere die *Salons* von 1765 und 1767 gelten als seine Meisterkritiken. Albert Dresdner notiert:

Der verschwenderische Reichtum an Geist, die unabsehbare Mannigfaltigkeit, das nie ermüdende Temperament, womit Diderot drei Jahrgänge hindurch einen Gegenstand behandelt hat, der im Grunde doch immer derselbe war, und die Spannkraft, mit der er sich 1763 und 1765 und wieder von 1765 zu 1767 noch gewaltig zu steigern vermochte, werden immer als ein erstaunliches geistiges und literarisches Phänomen von seltenster Art bewundert werden müssen.⁹⁴

⁹⁰ DROST, Wolfgang: „Heinrich Heines *Salons* im Kontext französischer Kunstkritik“, in: „Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit“, Akten des internationalen und interdisziplinären Kolloquiums vom 26. bis 30. April 2006 in Paris, (Beihefte zum Euphorion 57), hrsg. von Ralph Häfner, Heidelberg 2010, S. 3.

⁹¹ Albert Dresdner führt allerdings La Font als Begründer der modernen Kunstkritik an, vgl.: DRESDNER, Albert: „Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens“, Dresden 2001, S. 222; In dem Bändchen „Diderot et la littérature d’art“ von Elisabeth Lavezzi heißt es: „Un extrait de *La Correspondance littéraire* de Grimm peut aider à comprendre comment Diderot a transformé la critique d’art en critique d’art littéraire, ou, pour le dire autrement, a fait du salon un genre littéraire“, vgl.: LAVEZZI, Elisabeth: „Diderot et la littérature d’art. Aspects de l’intertexte des premiers *Salons*“, Orléans 2007, S. 133.

⁹² SCOTTI, Roland: „Kunstkritik in Frankreich zwischen 1886 und 1905. Zwischen Sichtbarkeit und literarischer Spekulation“, Mannheim 1994, S. 13.

⁹³ BOREK, Johanna: „Denis Diderot“, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 87-90.

⁹⁴ DRESDNER: „Die Entstehung der Kunstkritik“, 2001, S. 326.

Die *Salon*-Kritiken sind in Briefform geschrieben und beziehen den Gesprächspartner Grimm mit ein. Auch die Maler selbst werden direkt angesprochen, gelobt, zurechtgewiesen oder sogar aufgefordert, von der Malertätigkeit abzulassen. Diderot hatte einen spielerischen Umgang mit den Gemälden, der so weit ging, dass er zuweilen Gespräche mit den dargestellten Figuren anfang, ins Bild eintrat und darin spazieren ging.⁹⁵ Im 19. Jahrhundert sticht Baudelaire, neben vielen anderen Dichtern, Romanciers und den spezialisierten Fachkritikern, als Kunstkritiker hervor. Er hat eine ähnliche Veranlassung zur literarischen Beschäftigung mit Kunstwerken wie Butor. Über den Dichter der *Fleurs du mal* als Kunstkritiker liegt eine umfangreiche, weitgehend übereinstimmende Forschungsliteratur vor.⁹⁶ Neben den frühen *Salons* von 1845 und 1846, in denen er vor allem seiner Bewunderung für Delacroix Ausdruck verleiht, und dem späten *Salon* von 1859 hat er unterschiedliche Ausstellungsberichte wie die *Exposition universelle* von 1855 und Analysen zu einzelnen Gemälden verfasst.⁹⁷ In seinen kunsttheoretischen Äußerungen profiliert Baudelaire „ein Konzept von Modernität, das in Frankreich zum Programm einer neuen Ästhetik avanciert“.⁹⁸ Zu den wichtigsten Kriterien seiner Kunstkritik gehören seine „sensibilité“ und „imagination“.⁹⁹ Im Flüchtigen etwas Ewiges zu entdecken und diesen Prozess zu gestalten, ist die Aufgabe eines modernen Künstlers, und dazu benötigt er „imagination“.¹⁰⁰

⁹⁵ Zu Diderots Kunstkritiken, vgl.: KOHLE, Hubertus: „Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin“, Hildesheim / Zürich [u.a.] 1989; SCHMITZ-EMANS: „Die Literatur, die Bilder“, 1999, S. 59-67.

⁹⁶ Siehe: CASTEX, Pierre-Georges: „Baudelaire, critique d’art“, Paris 1969; DROST, Wolfgang: „Kriterien der Kunstkritik Baudelaire“, in: „Baudelaire“, hrsg. von Alfred Noyer-Weidner, Darmstadt 1976, S. 410-442; HIRSCHBERGER, Elisabeth: „Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst“, Tübingen 1993; WESTERWELLE: „Baudelaire“, 2007; BAUDELAIRE, Charles: „Salon de 1859. Texte de la Revue française“, (Textes de littérature moderne et contemporaine 86), hrsg. von Wolfgang Drost, Paris 2006.

⁹⁷ Baudelaire spricht von dem „génie d’Eugène Delacroix“; „[...] Delacroix ne pouvait-il pas, à lui seul, combler les vides d’un siècle?“; „Excellent dessinateur, prodigieux coloriste, compositeur ardent et fécond [...]“, vgl.: „L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix“, „Exposition universelle –1855 – Beaux-Arts“; „Salon de 1859“, in: BAUDELAIRE: „Ecrits sur l’art“, 1999, S. 469, S. 274, S. 386.

⁹⁸ NEUMEYER, Harald: „Charles Baudelaire“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 57.

⁹⁹ Vgl.: BAUDELAIRE: „Salon de 1859 (Kapitel IV „Le gouvernement de l’imagination)“, in: „Ecrits sur l’art“, 1999, S. 371-381.

¹⁰⁰ Vgl.: NEUMEYER: „Baudelaire“, 2008, S. 57. Die Imagination oder Einbildungskraft ist „die Fähigkeit eines Menschen, sich kontrafaktische oder in der aktuellen Wahrnehmung nicht vorhandene Gegenstände vorstellen zu können [...] Im Anschluss an Kant und Schelling unterscheidet Samuel Taylor Coleridge eine bloß reproduktive „fancy“ von einer kreativen „primary imagination“ und einer „secondary imagination“, vgl.: WOLF, Philipp: „Einbildungskraft“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 151. Dies entspricht in etwa der „imagination créatrice“: Faculté de former des images d’objets qui n’ont pas été perçus ou de faire des combinaisons nouvelles d’images“, vgl.: Le Grand Robert de la langue française, hrsg. von Alain Rey, Bd. III, Paris 2001, S. 2081.

Baudelaire besitzt ein profundes, sowohl historisches als auch maltechnisches, vor allem farbtheoretisches Fachwissen. Er ist als unabhängiger Kunstkritiker charakterisierbar, dessen Urteile auch noch aus heutiger Perspektive erstaunlich zutreffend sind.

Allerdings ist der Begriff „Kunstkritik“ in Zusammenhang mit den Salonbesprechungen irreführend, weil es sich eigentlich nicht um eine kritische Betrachtung im Sinne einer sachlichen Beschäftigung mit dem Kunstwerk handelt, sondern um eine Objektivierung, die in der Persönlichkeit des Schriftstellers begründet ist. Der Kritiker ist in diesem Fall „ein Interpret, der sich von den Assoziationen und Impulsen, die von einem Kunstwerk ausgehen, lenken lässt.“¹⁰¹ Das Ergebnis ist ein Konstrukt von Kunstkritik und dichterischem Werk zugleich. Die Beschreibung von Werken der Bildenden Kunst erlangt eine gewisse Freiheit und geht über das Gesehene und dessen einfache Wiedergabe hinaus. Nicht nur in den Salonbesprechungen schreiben Dichter über Bildende Kunst. Ein wichtiger Schriftsteller, der auch in seinem Romanwerk poetologische Analogisierungen auf die Bildende Kunst, im Besonderen auf die Malerei macht, ist Marcel Proust.¹⁰² Zur Zeit des Fin de Siècle gab es in Paris einen ungewöhnlich intensiven Ideenaustausch zwischen Schriftstellern und Malern. Als leidenschaftlicher Kunstliebhaber lässt Proust Künstler und ihre Bildwerke in seinem Roman *A la recherche du temps perdu* eine zentrale Rolle spielen, die die Bildwelt der *Recherche* beleben und erweitern. Im Roman, der auch als „Roman der Kunst“¹⁰³ kursiert, werden über einhundert Künstler genannt, die die Kunstgeschichte vom 13. bis zum 20. Jahrhundert umspannen, vom Primitivismus bis zum Futurismus, von Giotto bis zu Léon Bakst.¹⁰⁴ Proust bezieht sich auf die Malerei als Prozess, anhand dessen er seine eigenen literarischen Theorien erklären kann. Die von ihm ausgewählten Gemälde übernehmen für den Roman bedeutsame Rollen – als Analogien, Symbole und Metaphern. Die Bedeutung der Gemälde in der *Recherche* für seine eigene Arbeit macht auch Butor zum Inhalt seines Aufsatzes über *Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust*:

¹⁰¹ DROST: „Baudelaire und die Kunstkritik“, 2007, S. 192.

¹⁰² Zur Forschungsliteratur über Marcel Proust und die Malerei, vgl.: TADIE, Jean-Yves [Hrsg.], in: Ausstellungskatalog „Marcel Proust, l'écriture et les arts“, Galerie d'Exposition de la Bibliothèque Nationale vom 9. November 1999 bis 6. Februar 2000, Paris 1999; MURPHY, Jonathan Paul: „Proust's art. Painting, sculpture and writing in *A la recherche du temps perdu*“, Oxford [u.a.] 2001; YOSHIKAWA, Kazuyoshi: „Proust et l'art pictural“, Paris 2010; MARANGONI, Eleonora: „Proust et la peinture italienne“, Paris 2011.

¹⁰³ RIEGER, Angelica: „Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle“, Köln / Weimar [u.a.], 2000, S. 445.

¹⁰⁴ Vgl. die umfangreiche Arbeit von KARPELES, Eric: „Marcel Proust und die Gemälde aus der *Verlorenen Zeit*“, Köln 2010.

[...] certaines œuvres d'Elstir et Vinteuil font l'objet de longues analyses; je voudrais montrer comment à travers elles Proust prend peu à peu conscience du développement de son propre travail, comment elles sont des modes de sa réflexion créatrice.¹⁰⁵

In seinem Essay über Hokusai thematisiert Butor die Analogien zwischen Malerei und Literatur. Proust und dessen Maler Elstir spielen darin eine wichtige Rolle, da sich Gestaltungsprinzipien des Impressionismus auch auf Prousts Erzählstil übertragen lassen.

Warum sich die drei ausgewählten Schriftsteller, Diderot, Baudelaire und Proust so sehr für die Malerei interessiert haben, hängt sicher auch mit der „Rolle des Malers als Vermittler einer besonderen, den Menschen im allgemeinen und den Dichter im besonderen bereichernden Weltsicht“ zusammen.¹⁰⁶ Alle drei Autoren sind auch zentral für Butors Wahrnehmung der Bildwerke, was sich in der Miteinbeziehung ihrer Äußerungen als Intertexte zeigt.

Butor ist also ein Glied der langen Kette von französischen Dichtern, die über Bildende Kunst schreiben: Denis Diderot, Charles Baudelaire, Emile Zola, Joris-Karl Huysmans oder die etwas spätere Generation André Gide, Marcel Proust und Paul Valéry und viele andere. Michel Butor verspürt einen inneren Drang, als Schriftsteller über Kunst zu schreiben:

Je n'arrive pas à comprendre qu'un écrivain ne parle jamais de peinture. Pour moi, c'est un infirme. Il a y des yeux pourtant, et tous les grands écrivains ont été des voyants, sensibles à la peinture.¹⁰⁷

Was Michel Butor allerdings grundlegend von den Dichter-Kunstkritikern aus dem 19. Jahrhundert, wie Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire oder Zola unterscheidet, ist die Tatsache, dass er kaum über die Avantgarde, also die zeitgenössischen Künstler schreibt, die aus dem „offiziellen“ Kulturbetrieb ausgegrenzt sind. In seinen kunsttheoretischen Schriften beschäftigt sich Butor zum Großteil mit prominenten Künstlern aus früheren Jahrhunderten oder etablierten zeitgenössischen Künstlern.¹⁰⁸

Zwischen Kunstkritik verstanden als „Bewertungsversuch“ oder als „Erklärung von Kunstwerken“ gibt es keinen wesentlichen Unterschied, denn das Erklären ist eine Form von indirekter Deutung und Bewertung; das Bewerten setzt eine Erklärung voraus. Eine klare Trennung zwischen Erklären, Beschreiben, Vermitteln oder Verstehen gibt es nicht. Das Beschreiben ist zugleich Erklären des Gemäldes und das Erklären ist ein Beschreiben

¹⁰⁵ BUTOR, Michel: „Les œuvres d'art imaginaires chez Proust“, in: Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 576.

¹⁰⁶ RIEGER: „Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers“, 2000, S. 29.

¹⁰⁷ BUTOR: „Les modifications de Michel Butor“, Bd. III, 1999, S. 121. (Interview von 1983).

¹⁰⁸ Anders verhält es sich mit den „Livres d'artistes“, bei denen er vor allem mit zeitgenössischen Künstlern zusammenarbeitet.

von Gedanken und Emotionen, die der Betrachter beim Anblick des Kunstwerks empfindet. Kunstkritik also hauptsächlich verstanden als Erklären erlaubt es, auch bei Butors Essais von „Kunstkritik“ zu sprechen. Der Autor selbst bezeichnet 1976 seine Texte als eine Art „critique d’art“:

Dans *Répertoire III*, on voit des textes de critique d’art, par exemple, le premier texte sur Mondrian: *Le Carré et son habitant*, le texte sur *La Corbeille de l’Ambrosienne* du Caravage, celui sur *Les Ambassadeurs* d’Holbein qui est bien antérieur, date de 1956.¹⁰⁹

I. 8. Zur Methode

Um Butors illustrativen Diskurs zu fassen, soll in der vorliegenden Studie jeder seiner Texte über die Malerei separat analysiert werden. Seine Textsortenbezeichnung „Essai“ ist bereits ein Hinweis auf die Freizügigkeit der „individuellen Textgestaltung“¹¹⁰, womit auch eine variable Strukturierung des Textes einhergeht. Da kein gattungsspezifisches Textmuster vorliegt, ist es sinnvoll, jeden Text individuell zu betrachten. Auch wenn keine starre, für alle Texte geeignete Vorgehensweise möglich ist, wird innerhalb der Analyse eine grobe Struktur eingehalten. Zunächst werden Aspekte im Werk des jeweiligen Künstlers vorgestellt, die zum Verständnis von Butors Kunstdiskurs relevant sind. Im Anschluss folgt eine auf Panofskys Ikonologie beruhende traditionelle Interpretation. Bei gegenstandslosen Bildern wie denen von Mondrian oder Rothko ist es unerlässlich, die ikonische Anschauung als kreativen Prozess aufzufassen. Gerade da kommt es auf ein ästhetisches Feingespür an, über das der Dichter Butor verfügt. Insbesondere seine meisterhafte Kunst der Metapher und seine assoziative Vorgehensweise setzen auf pointiertes Vorwissen über den jeweiligen Künstler, weshalb die Erwähnung einiger biographischer Daten über den jeweiligen Künstler unerlässlich ist.

Parallel zur kunstwissenschaftlichen wird eine literaturwissenschaftlich-rhetorische Analyse vorgenommen, die den Titel erläutert, der rhetorischen Fingerfertigkeit Butors nachspürt, indem anhand von ausführlichen Textauszügen gerade die innovativen Metaphern innerhalb seiner Sprache aufgezeigt werden.

Künstlerische Imagination, und so wird Butors Kunst-Diskurs in Analogie zur Einbildungskraft des Bildenden Künstlers im weitesten Sinne aufgefasst, besteht in hohem Maße darin, Aspekte der Welt sichtbar zu machen und damit dem Leser eine neue und

¹⁰⁹ BUTOR: „Comment se sont écrits certains de nos dialogues“, Bd. III, 1999, S. 239. (Interview von 1990).

¹¹⁰ GLÄSER, Rosemarie: „Das Motto im Lichte der Intertextualität“, in: „Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität“, hrsg. von Josef Klein und Ulla Fix, Tübingen 1997, S. 278.

ungewohnte Rezeption von Kunstwerken zu ermöglichen. Butors Metaphernsprache, ohne die ein Sprechen über Kunst nicht möglich wäre, schafft neue Lesarten und Interpretationen der Kunstwerke. Dabei scheint das sprachlich-literarische Mittel des schlüssigen Vergleichs der Bildbeschreibung besonders wertvolle Dienste leisten zu können.

In der vorliegenden Studie wird überwiegend der französische Originaltext Butors zitiert. Zum besseren Lesefluss wird an einzelnen Stellen allerdings auf die deutsche Übersetzung zurückgegriffen. Dabei handelt es sich ausschließlich um die Übersetzungen von Helmut Scheffel.¹¹¹

¹¹¹ Folgende übersetzte Texte Scheffels werden zitiert: „Ein Gemälde, in seinen Einzelheiten betrachtet“ (Holbein); „Das Rechteck und sein Bewohner“ (Mondrian); „Sechsenddreißig und zehn Ansichten des Fudji“ (Hokusai); „New Yorks Moscheen oder die Kunst Mark Rothkos“ (Rothko), vgl.: BUTOR, Michel: „Aufsätze zur Malerei“. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel, München 1970; „Dialog mit Eugène Delacroix über den Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel“, Köln 1998; „Die Wörter in der Malerei“, Frankfurt a. M. 1992.

II. Der illustrative Diskurs: Michel Butor und die Malerei

II. 1. Der Essayist Michel Butor

Die literarische Gattung des Essais erweist sich für Butor als besonders ergiebige Form des Schreibens. Um seine Kunstbetrachtungen schriftlich festzuhalten, bedient sich Butor in den 60er Jahren ausschließlich des Essais. Was sind die Besonderheiten bezüglich der Form und der spezifischen Möglichkeiten des Essais?¹¹² Die Gattung des Essais ist eine verhältnismäßig junge Textform, die aus dem 16. Jahrhundert stammt. Michel de Montaigne gilt allgemein als Erster, der sich dieses Begriffs bedient.¹¹³ Wie Weissenberger betont, ist der Essai von seinem Urheber konzipiert „aus der bewussten Opposition gegen jegliche normative Systematik und hat auch in der Nachfolgezeit seine Impulse aus der oppositionellen Haltung gegen kulturell-geistige Normierungstendenzen gewonnen“.¹¹⁴ Die geistige Nähe zu Montaigne macht Butor in seiner ausgiebigen Beschäftigung mit den berühmten Essais Montaignes deutlich und verfasst 1968 die *Essais sur les Essais*.¹¹⁵ Die Essais sind das Hauptwerk Montaignes, in denen er eigene Gedankenketten und Erlebnisse notiert und durch Kundtun seiner subjektiven Meinung zum Nachdenken anregen möchte. Ähnliche Absichten verfolgt Butor in seinen Essais, was Masini-Beausire treffend formuliert:

L'œuvre de Michel Butor est décidément placée sous le signe de labyrinthe et le lecteur-spectateur est invité à trouver seul la clef, mis à contribution dans un travail de reconstitution parfois laborieux.¹¹⁶

Butor hat eine für seine Zwecke dienliche literarische Gattung verwendet, die er „essai“ nennt. „Essai“ (lat. „exagium“) bedeutet im Französischen so viel wie „Probe, Versuch, Übung, Vorspiel“. Der Essai ist eine offene Form, die an keine Norm gebunden ist und über eine große thematische Breite verfügt. So ist der Essai freier, flexibler und offener als Spezialdiskurse in einem Wissensbereich. Diese Loslösung von Einzeldisziplinen entspricht den Vorstellungen Butors von einem „globalen“ Denken. Die Nähe zu Montaignes Essais formuliert Butor selbst:

¹¹² Ludwig Rohner hat wichtige Grundlagen über den Essay geschaffen, vgl.: ROHNER, Ludwig: „Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung“, Berlin 1966. Siehe auch: BERGER, Bruno: „Der Essay. Form und Geschichte“, München 1964; SCHÄRF, Christian: „Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno“, Göttingen 1999.

¹¹³ „[...] Les *Essais* de Montaigne [...] le texte-souche qui marque la naissance du genre [...], vgl.: „L'essai: métamorphoses d'un genre“, hrsg. von Pierre Glaudes, Toulouse 2002, S. II.

¹¹⁴ WEISSENBERGER, Klaus: „Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa“, Tübingen 1985, S. 105.

¹¹⁵ Vgl.: BUTOR, Michel: „Essais sur les Essais“, Paris 1968.

¹¹⁶ MASINI-BEAUSIRE: „Quand Butor chante“, 2012.

On peut comparer *Répertoire* aux *Essais* de Montaigne, c'est un peu le même genre de stratégie. Il ne faut pas que cela puisse apparaître comme une doctrine inculquable. Il faut que le lecteur agisse là-dedans. Il s'agit de créer une marginalisation et de laisser au lecteur la possibilité de rangement qui va lui permettre de s'opposer aux pièges de ceux qui usent du pouvoir.¹¹⁷

Sowohl Montaigne als auch Butor beabsichtigen mit ihren *Essais* unter anderem, dem Leser Freiraum zu lassen, sich selbst über das jeweilige Thema Gedanken zu machen, was der „offenen“ Form des *Essais* entspricht.

Der Essayist im Allgemeinen und Butor im Besonderen bezieht Äußerungen anderer Schriftsteller mit ein und bereichert seine Betrachtungen mit Zitaten. In einem Interview im Jahr 1983 beschreibt Butor, was einen kritischen Text für ihn ausmacht:

La dimension essentielle de tout texte de critique est la citation. Un texte de critique est un incessant va-et-vient entre la citation et son commentaire. Donc ces citations sont déjà des fragments d'œuvres. Le but du vrai critique, c'est d'amener son lecteur à lire l'œuvre de l'auteur dont il parle. Par conséquent, il doit savoir découper les citations d'une façon toujours dynamique.¹¹⁸

Der Butorsche *Essai* kann als Beispiel für einen solchen Text stehen und Butor zufolge ist es das Ziel eines ambitionierten Kritikers, den Leser dazu anzuregen, den Autor, von dem die Rede ist, im Original zu lesen. Dies lässt sich auch auf Maler übertragen: mit seiner Kritik möchte er seine Leser dazu animieren, die Originalbildwerke mit einem neuen Blick zu betrachten.

In seinen *Noten zur Literatur* schreibt Adorno einen Aufsatz über den „Essay als Form“, worin er Benses Definition des essayistischen Schreibens zitiert:

Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfasst, wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn losgeht und in seinem Geistesblick sammelt, was er sieht, und verwertet, was der Gegenstand unter den im Schreiben geschaffenen Bedingungen sehen lässt.¹¹⁹

Benses Beschreibung entspricht Butors Herangehensweise an Werke der Bildenden Kunst. Tatsächlich „geht er von verschiedenen Seiten auf ihn los“, erläutert mal aus der Perspektive eines Historikers, mal aus der eines Kunstkenner, aber immer als Dichter das jeweilige Kunstwerk. Es darf nicht vergessen werden, dass es sich bei der Gattung des *Essais* um Texte handelt, in denen der Autor ein Thema aus seiner ganz individuellen Sicht entwickelt und verwertet. Dieser persönliche Blick bietet dem Autor vielseitige Möglichkeiten der ganz eigenen Argumentation und Wahl der sprachlichen Ausdrucksmittel. So ermöglicht der *Essai* Butor ein „neues Sehen“ von Kunstwerken.

¹¹⁷ BUTOR: „Michel Butor au travail du texte“, Bd. II, 1999, S. 171. (Interview von 1976).

¹¹⁸ BUTOR: „Les modifications de Michel Butor“, Bd. III, 1999, S. 117. (Interview von 1983).

¹¹⁹ ADORNO, Theodor W.: „Noten zur Literatur“, Frankfurt a. M. 1974, S. 25.

Adorno ist der Meinung, „wer kritisiert, muss mit Notwendigkeit Bedingungen schaffen, unter denen ein Gegenstand erneut sichtbar wird“¹²⁰. Butor gelingt es, seine eigene Neugier und sein Staunen künstlerisch in Worte zu fassen und so seinen Lesern mit einprägsamen Formulierungen die Intentionen des Werks näherzubringen. Das Ergebnis von Butors essayistischem Schreiben ist ein künstlerischer Text, der als mehrfach kodierter Text angesehen werden kann, der einer Interpretation bedarf. Im Folgenden werden fünf Essays Butors interpretiert, die im Zeitraum von 1956 und 1969 entstanden sind.

¹²⁰ IBID., S. 27.

II. 1. 1. Der Essai *Les mots dans la peinture*

Michel Butors kunsttheoretische Abhandlung *Les mots dans la peinture* erschien 1969 in der Reihe *Les Sentiers de la création* im Skira Verlag¹²¹ und wurde 2006 in die *Oeuvres Complètes* in den dritten Band, *Répertoire 2* aufgenommen. Der Text ist seinem ehemaligen Kommilitonen Jean-François Lyotard¹²² gewidmet, mit dem er 1947 die *Agrégation de philosophie* vorbereitet hat.¹²³ Helmut Scheffels Übersetzung des Essais ins Deutsche ist 1992 mit dem Titel *Die Wörter in der Malerei* im Suhrkamp Verlag erschienen.

Les mots dans la peinture ist Butors wichtigstes Werk hinsichtlich der Auseinandersetzung mit den engen Beziehungen zwischen Sprachlichem und Bildlichem. Kein Bild sei ohne diskursive Orientierung verständlich, so dass die Beschäftigung mit der Bilderwelt stets auch indirekt eine Beschäftigung mit der Welt der Wörter sei und umgekehrt:

Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision. Nous entendons parler des œuvres, nous lisons de la critique d'art, notre regard est toujours entouré, préparé par un halo de commentaires, même pour la production la plus récente.¹²⁴

Butor macht hier deutlich, dass unsere Erfahrung mit der Malerei einen beträchtlichen verbalen Anteil enthält. Der Bildbetrachter sehe Bilder nie für sich allein, das Sehen sei nie reines Sehen. Wir hören von den Bildern, wir lesen Kunstkritiken, unser Blick sei „umgeben von einem Hof von Kommentaren“.¹²⁵ Bei der Diskussion, ob Sprache und Bilder „inkommensurabel“ sind, stellt Butor in *Les mots dans la peinture* eine eigene These auf. Er argumentiert, dass Worte und Texte immer schon anwesend sind, wo Bilder

¹²¹ „J'avais publié *Les Mots dans la peinture* chez Albert Skira dans sa belle collection *Les Sentiers de la création*“, Zitat aus: BUTOR, Michel: „Le Japon depuis la France. Un rêve à l'ancre“, Paris 1995, S. 45; Der Verlag Skira publizierte aufwendig gestaltete Kunstbände und Künstlerbücher. Albert Skira wurde als innovativer Verleger wahrgenommen, der mit tradierten Lesegewohnheiten brach und unkonventionelle neue Sichtweisen in seine Publikationen einführte, vgl.: HELWIG, Werner: „Malerei als Geschichte unserer Seele – Zu den Kunstbüchern Albert Skiras“, in: *Die Zeit* 31 (1956), o. S.

¹²² Jean-François Lyotard (1924-1998): französischer Philosoph. Über die Grenzen Frankreichs hinaus ist Lyotard durch seine Übertragung des Postmoderne-Begriffs aus dem Feld der Architektur in die Philosophie und Gesellschaftstheorie bekannt geworden. Später hat Lyotard sein Hauptinteresse ästhetischen Phänomenen zugewandt, besonders im Bereich der Malerei. Das mag ein Grund sein, warum ihm der Text „*Les mots dans la peinture*“ gewidmet ist, vgl.: REESE-SCHÄFER, Walter: „Jean-François Lyotard“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 449f.

¹²³ In Band X der „*Oeuvres complètes*“ hat Butor den Text „*Souvenirs sur Jean-François Lyotard*“ publiziert, in: „*Oeuvres complètes de Michel Butor. Recherches*“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 495-497.

¹²⁴ BUTOR, Michel: „*Les mots dans la peinture*“, in: „*Oeuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 2*“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. III, Paris 2006, S. 119. Im Folgenden zeigt die Klammer hinter den Textauszügen an, aus welchem Text Butors das jeweilige Zitat stammt.

¹²⁵ BUTOR, Michel: „*Die Wörter in der Malerei*“. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. 1992, S. 9.

wahrgenommen und rezipiert werden, dass ein komplexes Gefüge von Texten das einzelne Bild umgibt und das Sehen beeinflusst – und dass die Bildkunstwerke sich dem „Hineinspielen der Wörter und Texte in ihre Sphäre stets willig geöffnet haben“.¹²⁶

Die Erfahrung und Interpretation von Werken der Bildenden Kunst ist Butor zufolge deshalb sprachlich vermittelt, weil die abendländische Kultur eine Kultur der Schrift darstellt. In den *Improvisations sur Michel Butor* sagt er: „Encore aujourd’hui nous considérons notre civilisation comme partant de l’écrit et spécialement de l’imprimé.“¹²⁷

Um zu wissen, was Wörter bedeuten, reiche es nicht aus, Texte zu studieren, seien es sprachwissenschaftliche oder literarische Texte. Ebenso wichtig zum Verständnis der Wörter sei es, Gemälde zu betrachten, weil die Maler seit Jahrhunderten an ihrer „Sichtbarkeit“ arbeiteten:

Pour savoir ce que sont les mots, il ne suffit pas de lire les linguistes, il ne suffit même pas de lire les écrivains, il faut aussi regarder les peintres, car ils ont travaillé depuis des siècles sur leur visibilité.¹²⁸

In seinem Essai *Les mots dans la peinture* unternimmt Butor eine Reise durch die Jahrhunderte und macht eine Fülle einleuchtender Beobachtungen zur Präsenz von Wörtern in der Malerei verschiedener Epochen, Künstler und Gattungen. In einem Interview aus dem Jahr 1989 sagt er:

La peinture, elle est toujours au-delà du discours qu’on tient sur elle. J’ai écrit un essai sur les mots dans la peinture. Le peintre nous apprend beaucoup de choses sur ce que c’est qu’un mot. Il nous rappelle ce que notre enseignement primaire a tendance à faire oublier: que le mot est quelque chose de visible. [...] Nous oublions la plupart du temps qu’un mot, ce n’est pas seulement quelque chose que l’on comprend, c’est aussi quelque chose que l’on voit, que l’on entend.¹²⁹

Butors Monographie über das Thema „Wörter in der Malerei“ stellt fest, dass etwas ganz „Faszinierendes“ dabei herauskommt, wenn Wort und Bild aufeinandertreffen: „Lorsque l’on met du texte à l’intérieur de la peinture, il se produit des phénomènes fascinants.“¹³⁰ Dabei erläutert er, dass das Wort nicht nur gelesen wird, sondern auch etwas darstellt, das gesehen und gehört wird.

¹²⁶ SCHMITZ-EMANS: „Die Literatur, die Bilder“, 1999, S. 16.

¹²⁷ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 208.

¹²⁸ IBID., S. 227.

¹²⁹ BUTOR, Michel: „L’email des mots“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubaux, Bd. III, Nantes 1999, S. 224. (Interview von 1989).

¹³⁰ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 225.

II. 1.1.1. Inhalt des Essais *Les mots dans la peinture*

Mit seinem Essai *Les mots dans la peinture* kann Butor als früher Intermedialitätsforscher gelten. Auf die Erstmaligkeit seines Vorhabens macht Butor im ersten Kapitel „La proclamation des titres“ aufmerksam:

[...] on s'aperçoit qu'ils y sont innombrables, mais qu'on ne les a pour ainsi dire pas étudiés. Intéressant aveuglement, car la présence de ces mots ruine en effet le mur fondamental édifié par notre enseignement entre les lettres et les arts (*Les mots*, S. 119).

Butor spricht von einer erstaunlichen „Blindheit“, denn gerade das Vorhandensein der Wörter löse die Trennwand zwischen der Literatur und den Bildenden Künsten auf.

Zunächst gelten Butors Beobachtungen der sicht- und hörbaren Präsenz der Wörter in der Malerei. Butor nennt und kommentiert die wichtigsten Text-Formen, welche den Kunstbetrachter zu den Bildern führen. Dazu gehören beispielsweise Bildtitel, Audio-Guides in Museen oder Etiketten neben den Kunstwerken, welche die Betrachtung der Werke lenken und erhellen sollen. Der Titel informiere den Betrachter über das Sujet, über die Entstehung und den Kontext des Werkes. Dementsprechend verändert sich nicht nur die kulturelle Stellung des Werks, sondern auch der gesamte Kontext:

Car ce n'est pas seulement la situation culturelle de l'œuvre, tout le contexte dans lequel elle se présente à nous qui est transformé par le titre: la signification de cette organisation de formes et de couleurs change tout au long de la compréhension parfois fort progressive de ces quelques mots, mais cette organisation change aussi (*Les mots*, S. 122).

Die Bedeutung des Titels belegt Butor am Beispiel von Künstlern, die vom französischen Rokoko mit Oudry und Desportes bis Kandinsky beziehungsweise Alechinsky, dem „titreur d'élite“ (*Les mots*, S. 125), reichen. Kandinskys Gemälde *Deux points verts* führt Butor an, um zu illustrieren, dass gerade abstrakte Kompositionen auf den Titel angewiesen sind. Erst beim Lesen des Titels könne das Gemälde all seine verschiedenen Nuancen und seinen ganzen Reichtum entfalten: „La composition la plus ‚abstraite‘ peut exiger que nous lisons son titre pour nous déployer toutes ses saveurs, ses vertus“ (*Les mots*, S. 123).

Butor bezieht den Leser von *Les mots dans la peinture* mit ein. In den ersten Zeilen des Essais spricht er von „Notre expérience de la peinture“ und „notre vision“ (*Les mots*, S. 119). Durch dieses leserorientierte Schreiben ist Butor gezwungen, sich in die Rolle des Bildbetrachters zu versetzen. An manchen Stellen jedoch gibt er sich als Ich-Erzähler zu erkennen, der von seinen persönlichen Erlebnissen mit Bildwerken berichtet. Beispielsweise erinnert er sich an die überraschende Wirkung, die seine erste Erkundungstour in der *National Gallery* in Washington auf ihn ausübte: „Je me souviens

de ma surprise lors de ma première exploration de National Gallery de Washington“ (*Les mots*, S. 119).

Am Ende des Essais fordert Butor den Leser auf, sich selbst über den diskutierten Themenkomplex Gedanken zu machen. Der Leser wird regelrecht allein gelassen mit der von Butor nicht vollständig abgeschlossenen Analyse: „J’ai décidé de ne pas aborder dans ces quelques pages la question des peintures à l’intérieur des livres, à l’intérieur des essais notamment sur les mots dans la peinture [...].“ Butor fordert: „[...] mais rêvez-y“ (*Les mots*, S. 167).

Butor beginnt seine Abhandlung, indem er bedauert, dass er sich auf die europäische Malereigeschichte seit dem späten Mittelalter beschränken müsse:

Laisant à regret pour l’instant de fascinants, d’éclairants autres lieux, autres temps, contentons-nous d’un regard rapide sur la peinture occidentale depuis la fin du Moyen-âge en ce qui concerne les mots (*Les mots*, S. 119).

Andere aufschlussreiche Kulturen und andere Epochen müssten außer Acht gelassen werden. Sein Bedauern ist darauf zurückzuführen, dass es sein Anliegen ist, eine Aufhebung der Trennung von Literatur und Bildender Kunst im Bildungssystem zu erreichen: „[...] mur fondamental édifié par notre enseignement entre les lettres et les arts“ (*Les mots*, S. 119). Was er dazu in seinem Essai *Les mots dans la peinture* beiträgt, soll anhand von drei ausgewählten Textstellen aufgezeigt werden.

II. 1.1.2. Der illustrative Diskurs anhand einzelner Textstellen

II. 1.1.2.1. Die Künstlersignatur in der Bildenden Kunst

Im vierten Kapitel „La marque et le don“ konzentriert sich Butor auf das Thema der Künstlersignatur. In der kunsthistorischen Forschung spielt die Signatur seit jeher eine besondere Rolle: Neben dokumentarischen Quellen und stilistischen Vergleichen ist sie das wichtigste Argument für die Zuschreibung eines bestimmten Werkes an einen bestimmten Autor – sieht man von der Problematik gefälschter Signaturen ebenso ab wie von der Frage nach der tatsächlichen Eigenhändigkeit signierter Arbeiten aus großen Künstlerwerkstätten.¹³¹

Butor ist der erste, der der Form und der Funktion der Signatur eine so ausführliche Studie widmet.¹³²

¹³¹ Vgl.: BURG, Tobias: „Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert“, Münster 2007, S. 11.

¹³² Eine knappe Übersicht über die Signatur in der Malerei liefert die Arbeit von Hans VOLLMER: „Künstlersignaturen“, in: *Die Kunst für alle* 25 (1909/10), S. 543-548 bzw. 565-569. Die Bedeutung der

Erst in den 1970er Jahren entsteht eine Aufsatzsammlung unter der Leitung von André Chastel, die dem Thema der Künstlersignatur Aufmerksamkeit widmet. Mit der Überschrift „L’art de la signature“ erscheinen 1974 in der Zeitschrift *Revue de l’art* mehrere Aufsätze, die sich mit der Signatur in unterschiedlichen Epochen, Kunstlandschaften und Gattungen befassen.¹³³ An dieser Stelle zeigt sich, dass Butors ästhetischer Blick seiner Zeit voraus ist.

Um die Entwicklung und Bedeutung der Signatur in der europäischen Malereigeschichte zu erklären, bezieht sich Butor zunächst auf die Malerei des Mittelalters. Er erläutert, dass im Mittelalter und in der Renaissance die Maler oftmals ihr Werk nur signiert haben, wenn sie hinreichend stolz darauf waren, um ihm den Wert eines Markenzeichens für ihre Werkstatt geben zu können:

Autrefois (au Moyen-âge ou la Renaissance) les peintres ne signaient leur ouvrage que lorsqu’ils en étaient suffisamment fiers pour pouvoir lui accorder une valeur de manifeste ou d’enseigne pour leur atelier (*Les mots*, S. 145).

Das erste Kunstwerk, auf das Butor ausführlicher eingeht, ist Jan van Eycks prominentes Gemälde *Die Arnulfini-Hochzeit* (in der *National Gallery*, London, Abb. 1). Um den Leser auf das Gemälde, das van Eyck 1434 malte, einzustimmen, schreibt Butor:

Prenons le fameux texte dans le Mariage Arnolfini au-dessus du miroir à l’intérieur duquel on aperçoit sans doute l’artiste, mais sans qu’on puisse préciser lequel il est parmi les trois figures minuscules entre les dos des deux époux [...] (*Les mots*, S. 145f).

Auffällig ist die Verweis-Struktur, die sich aus der räumlichen Beschreibung der Szene ergibt. Begriffe wie „au-dessus“, „à l’intérieur“, „parmi“ oder „entre“ gehören zu den deiktischen Ausdrücken, mit denen Butor die Szene sprachlich wiedergibt. Mit dieser komplizierten Satzstruktur spiegelt Butor gleichzeitig die komplexe Komposition des Gemäldes. Diese Souveränität des Genies von van Eyck lobte der Kunsthistoriker Friedländer schon 1921:

[...] Jeder Ton ist mit nachtwandlerischer Sicherheit getroffen. In der Fähigkeit, den Komplex der farbigen Erscheinungen unter einer Lichtbedingung festzuhalten, die Figuren

Signatur in der Malerei ist für Butor so relevant, dass er sie in seinen *Improvisations sur Michel Butor* erneut thematisiert: „Les peintres eux-mêmes se sont trouvés devant ce problème de l’écriture, en particulier depuis une certaine époque à cause de la signature. Une œuvre signée vaut beaucoup plus cher que celle qui ne l’est pas. La signature c’est du dessin, et les peintres ont parfois rencontré de grandes difficultés pour signer convenablement, pour que la signature ne détruise pas l’œuvre qu’ils venaient d’achever. Les aventures des signatures dans la peinture occidentale c’est tout un roman. Obligés de se confronter aux mots et aux lettres, les peintres nous enseignent beaucoup sur eux“, in: BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 226f.

¹³³ BURG: „Die Signatur“, 2007, S. 17.

und den Raum als ein Ganzes aufzunehmen, liegt die Tat, mehr als in der Durchbildung des Einzelnen.¹³⁴

Der spätmittelalterliche Maler Van Eyck spielt in Butors Essai eine bedeutende Rolle. Im fünften Kapitel bezeichnet ihn Butor als „l’auteur essentiel pour notre sujet“ (*Les mots*, S. 145). Außer dem Brautpaar Arnulfini sind zwei weitere Personen auf dem Gemälde zu sehen. Es ist allerdings schwer zu sagen, welche der beiden winzigen Personen zwischen den gespiegelten Rücken des Brautpaars der Künstler selbst ist. Die Inschrift, auf deren genaue Platzierung nicht weiter eingegangen wird, lautet: *Johannes van Eyck fuit hic*. Diesbezüglich gab es ein lange im Umlauf gewesenes Missverständnis, welches von dem Abweichen des Malers von seiner gängigen Formulierung *Johannes van Eyck fecit hoc* ausging (*Les mots*, S. 146). Jan van Eyck war am Tag der Hochzeit dabei („fuit“). Butor stellt diese Fehldeutung klar, indem er den lateinischen Text übersetzt: „*Jean van Eyck a été là – et non, comme on avait tendance à lire autrefois, selon la formule des signatures postérieures, mais au mépris du détail des lettres ‚fecit hoc‘: a fait cela*“ (*Les mots*, S. 146). Das Besondere an dem Werk ist also, dass es das Ergebnis der Anwesenheit Van Eycks bei der Vermählung des Lucceser Geschäftsmannes Giovanni Arnolfini mit Giovanna Cenami ist. Dadurch erhält das Gemälde eine Art Zeugnisfunktion; es wird zum Dokument der Hochzeit. Butor greift ein Bild heraus, das die Funktion eines üblicherweise schriftlichen Nachweises übernimmt, um die enge Verbindung von Bild und Wort erneut zu illustrieren. Der Maler hat der Vermählung in dem Augenblick beigewohnt, als die Eheleute die Gelöbnisworte gesprochen haben: „à la prononciation par les époux des paroles sacramentelles“ (*Les mots*, S. 146). Mit dieser Beschreibung fühlt sich Butor möglicherweise an die Interpretation des Gemäldes von Panofsky erinnert, der die Darstellung als ein „pictorial memorial certificat“ auslegt.¹³⁵ Diese dokumentiere die eheliche Bindung des Paares entsprechend einem Ritus, der sich im privaten Rahmen vollzieht. Daraus erschließt der Autor für die Gestik der Personen und für die Ausstattungsobjekte des Gemaches eine die Alltäglichkeit übersteigende „sakramentale Dimension“.¹³⁶ Sabine Augath stellte 2003 fest, dass sich Panofskys Argumentation in seinem Standardwerk zur altniederländischen Malerei markanter akzentuiert:

With the subject thus identified not as an ordinary portrait, but as the representation of a sacrament, the atmosphere of mystery and solemnity which seems to pervade the London

¹³⁴ FRIEDLÄNDER, Max J.: „Die frühen niederländischen Maler von Van Eyck bis Bruegel“, Köln 1956.

¹³⁵ PANOFSKY, Erwin: „Jan van Eyck’s *Arnolfini* Portrait by Erwin Panofsky“, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 64 (1934), S. 124.

¹³⁶ „[...] the London picture is both a portrait of two individual persons and a representation of a sacramental rite [...]“, Zitat aus: PANOFSKY: „Jan van Eycks *Arnolfini* Portrait“, 1934, S. 124.

picture takes tangible form. We begin to see that what looks like nothing but a well-appointed upper middle-class interior is in reality a nuptial chamber, hallowed by sacramental associations.¹³⁷

Diese Auslegung der Darstellung ist nur eine von mehreren Interpretationen in Fachkreisen.¹³⁸ Butor legt sich in seiner Interpretation des Gemäldes nicht fest. Für ihn zählt, dass der Maler selbst anwesend war, was er mit dem kürzesten Satz in diesem Kapitel kenntlich macht: „L'oeuvre est le résultat de cette présence“ (*Les mots*, S. 146). Einige Zeilen weiter heißt es: „Ce que commémore, l'œuvre, c'est le fait justement qu'il ait été invité, un témoin peut-être, c'est la promotion qu'a représentée pour lui un tel événement [...]“ (*Les mots*, S. 146). Es handelt sich also nicht um eine erforderliche Sitzung bei einem Porträtmaler außerhalb der Trauungszeremonie. Das Gemälde feiert, Butor zufolge, gerade den Umstand, dass Van Eyck, vielleicht als Trauzeuge, eingeladen war. Besonderes Augenmerk legt Butor auf den außergewöhnlichen Grad der Ausarbeitung der gotischen Schrift: „L'extrême élaboration de cette gothique“ (*Les mots*, S. 146). Damit spielt Butor auf die Tatsache an, dass die Signatur in diesem Gemälde Van Eycks den Eindruck erweckt, handschriftlich niedergeschrieben zu sein. Bei allen anderen (außer auf einem weiteren Porträt) läuft entweder die Schriftart oder die Darstellungsweise und manchmal sogar beides diesem Eindruck zuwider. Bei der Arnulfini-Hochzeit ist die Signatur sehr aufwendig und kunstvoll ausgestaltet. Vor allem die prunkvolle Initiale springt ins Auge, weshalb es sich eindeutig nicht um ein Werkstattzeichen handle. Butor erklärt diese Signatur selbst als einen entscheidenden Akt: „la signature est elle-même un acte essentiel“ (*Les mots*, S. 146). Mit ihr wolle van Eyck den bürgerlichen Titel, den er an diesem Tag erhalten habe, bestätigen und ihn öffentlich bekannt machen.

Auf einige Besonderheiten der Signatur im Gemälde der Arnulfini-Hochzeit geht Butor nicht ein. Beispielsweise ist die Signatur auf diesem Gemälde – mit Ausnahme des Porträts von Timotheos – die einzige, die nicht auf dem Rahmen, sondern auf dem Gemälde selbst angebracht ist.

Charakteristisch für Butors illustrativen Diskurs ist außerdem, dass der Maler Jan van Eyck selbst, ganz im Sinne von Paul Claudels kunsttheoretischer Schrift *L'œil écoute*¹³⁹,

¹³⁷ Panofsky, Erwin: „Early Netherlandish Painting. Its origins and character“, Bd. I, New York 1971, S. 203.

¹³⁸ Otto Pächt beispielsweise sah in Jan van Eycks Arnulfini-Hochzeit vor allem ein Intérieur, C. Harbison rückte das individualpsychologische Moment in den Vordergrund und interpretierte die Tafel als „memorierendes Beziehungsbild“, das die zwischenmenschliche Dimension genrehaft thematisiere, vgl.: AUGATH, Sabine: „Jan van Eycks *Ars Mystica*“, München 2007, S. 201.

¹³⁹ Paul Claudel nennt seine 1946 verfassten Schriften über Kunst „L'œil écoute“, vgl.: CLAUDEL, Paul: „L'œil écoute“, Paris 1960.

unvermittelt zu sprechen beginnt. Die Worte, die Butor dem Maler van Eyck in den Mund legt, beginnen mit einer Alliteration:

Capable de capter dans le miroir piège de mes couleurs vos cérémonies les plus intimes, on considère que je mérite d'y assister; l'excellence de ma peinture est telle qu'elle me met pratiquement au même rang que vous. Un autre peintre aurait pu dessiner ces visages, composer tous ces objets, mais quel autre peintre aurait été là? (*Les mots*, S. 146).

Mit dieser rhetorischen Frage zeigt der Interpret dem Leser, dass sich der Künstler van Eyck seiner malerischen Qualitäten bewusst ist. Butor spielt mit Zweideutigkeit: es bleibt unklar, ob van Eyck besonders stolz darauf war, überhaupt bei der Vermählung anwesend zu sein oder ob van Eyck mit dieser Aussage meint, dass es ihm gelungen sei, diese Anwesenheit im Gemälde auch zu zeigen.

Das Kapitel über Jan van Eyck ist gespickt mit euphorischen Aussprüchen wie „Mais aussi quelle enseigne que ce royal cadeau!“ (*Les mots*, S. 146), durch die die Bewunderung Butors für den Künstler explizit zum Ausdruck kommt. Zu den Begriffen dieses Lobs gehört beispielsweise auch „le fameux texte“, mit dem Butor die Zeilen meint, die der Betrachter auf dem Arnulfini-Gemälde vorfindet. Des Weiteren ist die Rede von „la promotion“, die Anerkennung, die van Eyck erfährt, bei einem solchen Ereignis wie der Vermählung der Arnulfinis dabei sein zu dürfen. Als der Maler selbst zu sprechen beginnt, betont er, dass es ihm sehr wohl zustehe („je mérite“) anwesend zu sein. Er spricht von der „excellence“ seiner Malerei und Butor kommt zu dem Schluss, dass Van Eyck mit diesem Gemälde den „titre de bourgeoisie en quelque sorte“ (*Les mots*, S. 146) erhalten habe.

Der gewölbte Spiegel, über dem der Text van Eycks angebracht ist, erinnert an einen magischen Spiegel, da er dem Bildbetrachter einen Blick in die Szene aus einer anderen Perspektive erlaubt. Die Szene der Vermählung wird mit ihrer vollständigen Verdopplung, die die unsichtbare Seite enthüllt, wiedergegeben. Alle Symbole und alle Andeutungen, mit denen das Bild ausgestattet ist, werden hier auf kleinstem Raum vereinigt, der seinerseits auch symbolisch ist. Es ist zu erkennen, dass weitere Personen im Türrahmen stehen, möglicherweise die Zeugen der Eheschließung beziehungsweise der Maler selbst, während er die Szene malt. Butor bezeichnet den Spiegel deshalb als „miroir piège“ (*Les mots*, S. 146), als ein Objekt, das täuschen kann, was die trügerische Eigenschaft des Spiegels betont.

Butor beendet das Kapitel „Johannes de Eyck fuit hic“ mit der These, dass die Signatur eher noch als das feierliche Erinnern an einen entscheidenden Akt selbst ein entscheidender Akt sei („la signature est elle-même un acte essentiel“, *Les mots*, S. 146). In

dem späteren Kapitel „La grammaire des signatures“ geht Butor noch einen Schritt weiter und erklärt einen großen Teil des *action painting* als eine Weiterentwicklung der Signatur: „Une bonne partie de la peinture gestuelle, de l’*action painting*, peut être interprétée comme un développement de la signature“ (*Les mots*, S. 147). Butor geht an dieser Stelle auf die Machart der Signatur ein. Er stellt fest, dass manche Künstler bescheiden signieren, andere weit ausholende Signaturen verwenden, die über das ganze Bild reichen. In bestimmten Fällen sehe man dann nur noch die Signatur („quelquefois on ne voit plus qu’elles“, *Les mots*, S. 147), was Butor zu der Schlussfolgerung führt, das *action painting* sei als Resultat der Signatur zu betrachten.

II. 1.1.2.2. Die Bedeutung der Bücher in der Bildenden Kunst

Mit dem Titel „Les mots sur les choses“ spielt Butor auf Foucaults Text *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* an, den dieser 1966, zwei Jahre vor der Entstehung von *Les mots dans la peinture* herausbrachte.¹⁴⁰ In dieser Untersuchung verbindet Foucault, ähnlich wie Butor, wissenschaftliche mit sprachanalytischen und ästhetischen Fragestellungen. Er untersucht die unterschiedlichen Weisen, wie Wörter und Dinge in der abendländischen Wissenschaftsgeschichte des 16. bis 20. Jahrhunderts verbunden werden.

Inhaltlich behandelt Butors Kapitel „Les mots sur les choses“ unter anderem das Thema Bücher, von denen er im Kapitel „La bibliothèque des peintres“ die These aufstellt, sie seien „le problème [...] évidemment central“ (*Les mots*, S. 158). In zahlreichen Interviews betont der Kritiker immer wieder die Bedeutung, die Bücher für ihn haben, beispielsweise bezeichnete er das Buch als „objet central de notre civilisation“¹⁴¹ oder als „instrument fondamental de notre civilisation“.¹⁴² In seinem Text *Quant au livre* über das Gemälde *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?* Gauguins schreibt Butor: „l’interrogation sur le livre est au centre de l’art et de la littérature modernes.“¹⁴³

Die Miteinbeziehung verschiedener Wissenswelten als Merkmal des Diskurses wird hier evident. Nachdem Butor das Problem der Bücher als „zentral“ für die Beziehung von Wort und Bild deklariert hat, erläutert er im Anschluss die historische Entwicklung des Buches. Er spricht von der Heiligen Schrift im Christentum, die aus dem Buch eines der häufigsten

¹⁴⁰ Vgl.: FOUCAULT, Michel: „Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines“, Paris 1966.

¹⁴¹ BUTOR, Michel, in: „Quant au livre. Triptyque en l’honneur de Gauguin“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Recherches“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 1070.

¹⁴² BUTOR, Michel: „Propos sur le livre d’aujourd’hui“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 2“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. III, Paris 2006, S. 438.

¹⁴³ BUTOR: „Quant au livre“, Bd. X, 2009, S. 1070.

Attribute von Heiligen in bildlichen Darstellungen gemacht hat. Die Evangelisten beispielsweise werden jeweils mit ihrem Buch abgebildet. Butor führt konkrete Beispiele an:

Sainte Agnès était caractérisée par un agneau, Roch par un chien, Pierre par une clef, Jérôme par un livre et un lion. Pour les martyrs, c'est très souvent l'instrument de leur supplice, ou bien la partie suppliciée (*Les mots*, S. 132).

Butor erläutert weiter, dass die Heiligen mit ihrem Attribut versehen, oft aber zusätzlich ihr Name auf das Bild geschrieben wurde: „[...] le saint est muni de son emblème, et pourtant son nom est inscrit sur l'image“ (*Les mots*, S. 132). An anderer Stelle, im fünften Unterkapitel, gibt Butor die Erklärung hierfür: „[...] surtout l'emblème ne représentait jamais qu'un des aspects du personnage sacré alors que son nom le désignait dans sa totalité“ (*Les mots*, S. 135).

Nicht nur in Form von Attributen auf Heiligendarstellungen tauchen Bücher in der Malerei auf. Sie können auch das eigentliche Sujet sein, wie beispielsweise Bücherstilleben von Vincent van Gogh zeigen (Abb. 2). Butor geht näher auf dessen „Natures mortes“ ein, in denen verschiedene Bücher dargestellt sind, die im Titel des Gemäldes als *Pariser Romane* bezeichnet werden. Buchdarstellungen in einem Gemälde versinnbildlichen das enge Verhältnis der Schwesternkünste Malerei und Literatur. Butors Kapitelüberschrift lautet „Livres jaunes“ und damit liegt der Schwerpunkt nicht nur auf den Büchern, sondern auch auf der Farbe Gelb. Um auf die Symbolik der Farbe Gelb hinzuweisen, fügt Butor eine persönliche Anekdote an. Auf einer seiner früheren Reisen habe ein Geistlicher in einem britischen Eisenbahnabteil zu seiner Reisebegleiterin gesagt: „Madame, vous ne savez donc pas que Dieu vous voit tandis que vous lisez ce livre jaune!“ (*Les mots*, S. 159). Mit diesem persönlichen Erlebnis macht Butor auf die Bedeutung des Verruchten und Anstößigen der Farbe Gelb aufmerksam.¹⁴⁴ Er nennt weitere Beispiele, die diese Bedeutung der Farbe Gelb illustrieren. Die „signification maudite“ sei für Aubrey Beardsley der Grund gewesen, seine Zeitschrift *The Yellow Book* zu nennen.¹⁴⁵ Butor

¹⁴⁴ Die symbolische Bedeutung der Farbe Gelb ist in der traditionellen abendländischen Kultur negativ besetzt: Im Abendländischen Kulturkreis ist die Farbe Gelb die Farbe der Verfeimten, der Verworfenen, der Ausgestoßenen, vgl.: LURKER, Manfred: „Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur“, Baden-Baden 1974, S. 142. Eva Heller beschreibt sie als die „zwiespältigste Farbe“. Die von unserer Erfahrung abgeleitete Symbolik ist positiv (Sonne, Licht, Gold etc.). Die historisch geprägte Symbolik ist negativ (Farbe der Geächteten seit dem Mittelalter, noch im 20. Jahrhundert erlebten die Juden Gelb als Farbe der Diskriminierung), vgl.: HELLER, Eva: „Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung“, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 129-137.

¹⁴⁵ Dabei handelt es sich um eine britische Literatur- und Kunstzeitschrift, die von 1874 bis 1897 erschien und unter anderen von Aubrey Beardsley herausgegeben wurde. Der Name der Zeitschrift geht wiederum

öffnet dem Leser die Augen für die unterschiedliche Bedeutung der Farbe Gelb, in Van Goghs Stilleben ebenso wie in anderen Kontexten wie beispielsweise bei der Wahl des Namens der Zeitschrift *The Yellow Book*.

Bei Van Goghs Stilleben fällt Butor auf, dass die Bücher zwar Titel besitzen, diese seien allerdings nicht lesbar: „[...] on voit que les livres ont des titres; on ne peut pas savoir lesquels, mais ils sont présents“ (*Les mots*, S. 159). Auf einem der Gemälde sind auch aufgeschlagene Bücher zu sehen, deren Buchseiten durch den „Blick des Malers vollständig reingewaschen“ seien: „complètement lavées par l’œil du peintre“ (*Les mots*, S. 159). Das sei der Grund dafür anzunehmen, dass der Künstler „diese Bücher gemalt hat, um sich von ihrem Text zu befreien: „l’artiste a peint ces livres pour se délivrer de leur texte“ (*Les mots*, S. 159). Auf einem weiteren Gemälde gibt Van Gogh die für ihn wichtigen Wörter detailliert wieder. Der Betrachter hat folgende Zeilen vor sich: „annuaire de la Santé par F. V. Raspail“. Butor meint, es sähe so aus, als ob Van Gogh sie durch eine Lupe betrachte. Den Namen des Künstlers auf dem Umschlag legt Butor als Signatur aus, die ebenfalls von hoher Präzision sei.

Einen ähnlichen Vergrößerungseffekt erkennt Butor auf dem Porträt Emile Zolas, das Edouard Manet 1868 malte. Zu sehen ist Zola, der dem Künstler in seinem Atelier in der *Rue Guyot* Modell sitzt. Der Schriftsteller ist umgeben von Gegenständen, die für seinen Beruf, seine Persönlichkeit und seine Interessen charakteristisch sind. An der Wand ist eine Reproduktion von Manets *Olympia* zu erkennen, die 1865 für einen Skandal sorgte, von Zola allerdings als ein Meisterwerk angesehen wurde. Links daneben hängt ein japanischer Holzschnitt, der die Faszination der Maler für den Fernen Osten symbolisiert. Zola sitzt am Schreibtisch und hält ein aufgeschlagenes Buch in Händen, das Butor beschreibt:

L’ouvrage que l’écrivain tient ouvert au premier plan est étudié dans ses seules valeurs plastiques. C’est un ‚beau livre‘, avec ses lettrines, ses effets de moirures dans le gris du texte; peut-être est-il possible de l’identifier, mais il n’est évidemment point là pour être reconnu individuellement, il donne le niveau de la bibliothèque (*Les mots*, S. 159).

Das Buch sei also bewusst ausgesucht worden, um das „Niveau der Bibliothek“ Zolas zu zeigen. Wie Butor andeutet, ist es in der Forschung immer noch ein Rätsel, welchen

zurück auf Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*. Dort spielt das gelbe Buch eine Rolle mit verderbender Wirkung: „[...] His eye fell on the yellow book. [...] It was the strangest book he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. [...] The style in which it was written was that curious jewelled style, vivid and obscure at once, full of *argot* and of archaisms, of technical expressions and of elaborate paraphrases, that characterizes the work of some of the finest artists of the French school of *Symbolistes*. [...] One hardly knew at times whether one was reading the spiritual ecstasies of some mediaeval saint or the morbid confessions of a modern sinner. It was a poisonous book.“ Zitat aus: WILDE, Oscar: „The Picture of Dorian Gray“, New York 1993, S. 91f.

Bildband Zola in Händen hält, es wird aber davon ausgegangen, dass es sich um Charles Blancs *Histoire des peintres* handelt.¹⁴⁶ Dafür sprechen das Layout, die Proportionen und die Größe des Buches. Es ist darüber hinaus bekannt, dass Manet immer wieder auf Illustrationen der Blancschen Bände zurückgriff und das Buch zweifelsohne in seinem Besitz war. Butor geht nicht weiter darauf ein, dass die Anwesenheit dieses Buches auch einen Hinweis auf Manets Suche nach Bildmotiven in der älteren Kunst darstellt sowie Zolas Interesse an der Bildenden Kunst seiner Zeit.¹⁴⁷ Bei dem Arrangement des Innenraumes, in dem Zola posiert, geht es nicht nur um ein Ambiente, das die intellektuelle Tätigkeit des Schriftstellers betont, sondern auch um eine symbolische Bedeutung, die Manet mit den Objekten aus seinem Besitz erzeugt. Insofern nimmt Manet die Darstellung von Gemälden, Büchern und exotischen Objekten in den offen symbolistischen Bildnissen vorweg, die van Gogh und Gauguin zwanzig Jahre später malten.

Es befindet sich in diesem Gemälde noch ein zweiter Text, eine Broschüre, die aus dem Durcheinander der Schriften herausragt – es ist die Verteidigungsschrift, die Zola im Frühjahr 1867 für Manet veröffentlicht hatte. Um anzudeuten, wie wichtig es Manet war, „durch die Annahme des Porträtauftrags den Dank für diese Unterstützung abzustatten, platzierte er das Büchlein so, dass sein Titel und Autor an die Stelle der eigenen Signatur und Widmung treten“.¹⁴⁸ Butor fasst diese Information in einem kurzen und prägnanten Satz zusammen: Das ganze Gemälde sei eine Antwort auf diese Broschüre: „Le tableau tout entier est la réponse à cet objet“ (*Les mots*, S. 159). Mit diesem Satz trifft Butor den Kern des Gemäldes und kann dadurch auf eine Darstellung der Entstehungsgeschichte des Gemäldes verzichten. In der langen Freundschaft Manets mit Zola stellt dieses Porträt einen Höhepunkt dar. Es gehört zur Gattung der Literatenporträts, von denen Manet eine ganze Reihe schuf. Außer Zola porträtierte Manet auch Baudelaire, Poe, Mallarmé, Astruc, Desboutin, Duret, Antonin Proust und andere.¹⁴⁹

¹⁴⁶ REFF, Theodore: „Manets *Porträt Emile Zola*“, in: Ausstellungskatalog „Manet, Zola, Cézanne. Das Porträt des modernen Literaten“, Kunstmuseum Basel vom 6. Februar 1999 bis 21. Juni 1999, hrsg. von Katharina Schmidt, Ostfildern-Ruit 1999, S. 52.

¹⁴⁷ IBID., S. 52f.

¹⁴⁸ IBID, S. 51.

¹⁴⁹ MAURER, Emil: „Ein Porträt – und mehr“, in: Ausstellungskatalog „Manet, Zola, Cézanne. Das Porträt des modernen Literaten“, Kunstmuseum Basel vom 6. Februar 1999 bis 21. Juni 1999, hrsg. von Katharina Schmidt, Ostfildern-Ruit 1999, S. 150.

II. 1.1.2.3. Bild und Text im Werk von René Magritte

Butors illustrativer Diskurs strebt danach, ästhetische Phänomene verstehbar zu machen. Bei der Umsetzung dieses Vorhabens greift er auf verschiedene Episteme zurück: Die einzelnen Unterkapitel im dritten Kapitel thematisieren Sujets aus den verschiedensten Bereichen wie der Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Psychologie und Alchimie. Die folgende Analyse stützt sich vor allem auf das vierte Unterkapitel, das einen Exkurs in die Kunstgeschichte darstellt. Der Titel „La trahison des images“ bezieht sich auf ein surrealistisches Gemälde von René Magritte (Abb. 3). Butor greift auf ein Bildbeispiel zurück, das, wie eine ganze Reihe anderer Gemälde Magrittes, für das Auftauchen von Worten im Bild essentiell ist. Butors Affinität zum Surrealismus ist in früheren Arbeiten dargestellt worden.¹⁵⁰

Magrittes Gemälde ist deshalb zu einem Paradebeispiel für die Beziehungen von Wort und Bild geworden, weil hier Sprache und Bild in einen neuen, interaktiven Prozess eintreten.¹⁵¹ Diese Entwicklungen in der „avantgardistischen“ Kunst bewirkten eine wechselseitige Durchdringung von Literatur und Bildender Kunst. Die Literatur fand zur bildhaften Gestaltung, und die Bildende Kunst eignete sich Elemente des Sprachlichen an. Seit Kubisten erstmals einzelne Buchstaben, Wortfragmente und Worte in ihre Bilder oder Textfragmente und ganze Texte in ihre Zeichnungen und Leinwände „collagierten“, wird die Kunst zunehmend lingualisiert.

Das fünfte Unterkapitel „Est-ce le jour ou la nuit?“, entführt den Leser in die Welt der Psychologie. Magrittes Gemälde *La Clef des songes* (Abb. 4) aus dem Jahr 1930 ist in sechs Felder unterteilt, in denen jeweils ein Gegenstand und darunter ein Wort abgebildet sind, die in keiner Relation zueinander stehen. Magritte zerstört hier wie in vielen anderen Gemälden gängige Beziehungen zwischen Signifikanten und Signifikaten. Butor schlägt eine Brücke zwischen der Aufteilung des Gemäldes in sechs gleich große einzelne Tafeln und den mehrflügeligen Altären im Mittelalter, den sogenannten Polyptycha. Butor beschreibt das Gemälde folgendermaßen:

¹⁵⁰ Vgl.: WEIAND, Christof: „Filiationen des Surrealistischen in den 1950er Jahren in Frankreich: Yves Bonnefoy und Michel Butor“, in: „Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur“, hrsg. von Friederike Reents, Berlin [u.a.], 2009, S. 167-185.

¹⁵¹ Siehe auch: ROBBE-GRILLET, Alain: „La Belle Captive“; Magrittes Behauptung, dass Bilder die Wörter nicht nur übersetzen, sondern teilweise auch ersetzen können, hat Robbe-Grillet in „La Belle Captive“ umgesetzt, vgl.: WAGNER, Christoph: „*Ceci n'est pas une pipe*. Bild und Text im intermedialen Transfer bei René Magritte und Alain Robbe-Grillet“, in: „Multiperspektivische Fragestellungen der Translation in der Romania“, hrsg. von Alberto Gil, Frankfurt a. M. [u.a.] 2007, S. 331-350; Michel Foucault widmete Magritte als einzigem Bildkünstler eine eigene Buchpublikation, vgl.: FOUCAULT, Michel: „*Ceci n'est pas une pipe*“, Montpellier 2010.

Dans chacune des six alvéoles, nous voyons des objets isolés dans leur ressemblance la plus commune, sous lesquels des légendes nous donnent d'autres noms. Un œuf des ainsi baptisé ‚l'acacia‘. Instruits par *La trahison des images*, nous pouvons traduire le tableau ainsi: Ceci n'est pas un œuf (alors que c'est bien là le nom que vous auriez donné à cette image si on vous avait interrogé), mais l'acacia,
Ceci n'est pas un soulier féminin mais la Lune [...] (*Les mots*, S. 141).

Magritte lässt in diesem Gemälde Text und Bild aufeinander prallen, wählt den der Abbildung zugeordneten Begriff völlig willkürlich, womit er eine Irritation beim Betrachter bewirkt. Magritte kehrt hier ein bekanntes Bildschema um: Die Präsentation von einzelnen Gegenständen mit ihrer Bezeichnung dient zur enzyklopädischen Information von Kindern über Unbekanntes, vor allem zum Lernen des Schriftbildes von Namen, deren Gegenstand bekannt ist.

In dem Gemälde *La Clef des songes* spielt der surrealistische Maler mit den inneren Bildern und Assoziationen, die beim Betrachter durch das Lesen des jeweiligen Wortes ausgelöst werden. Butor schlägt folgende „Lektüre“ des Gemäldes vor:

[...] ceci n'est pas un soulier féminin mais La Lune,
ceci n'est pas un chapeau mais la neige,
ceci n'est pas une chandelle allumée mais le plafond,
ceci n'est pas un verre mais l'orage,
ceci n'est pas un marteau mais le désert (*Les mots*, S. 141).

In der Rolle des „Bildübersetzers“ fühlt sich Butor an ein Gedicht von Rimbaud erinnert, woraus er einen Satz zitiert, ohne dessen genaue Referenz zu nennen: „Je vis très sérieusement une mosquée à la place d'une usine...“¹⁵² Mit dem Verweis auf Rimbaud als einen seiner großen Meister („un des plus grands poètes de notre langue“¹⁵³) in diesem Kontext illustriert der Kritiker die Vorbildfunktion Rimbauds für die Surrealisten.

Den Titel des Gemäldes *La Clef des songes* nimmt Butor zum Anlass, einen weiteren intertextuellen Bezug herzustellen. In Freuds *La Science des rêves* (*Traumdeutung*¹⁵⁴) befindet sich, Butor zufolge, die Erklärung dafür, warum ein im Traum auftauchender Schrank in Wirklichkeit meist als eine Frau zu verstehen sei. Daraus schlussfolgert Butor, dass ein im Traum gesehenes Ei eigentlich als Akazie verstanden werden soll oder weitergedacht:

¹⁵² Auszug aus Rimbauds in lyrischer Prosa geschriebenen Text „Une saison en enfer“ („Délires II, Alchimie du verbe“), Zitat aus: RIMBAUD, Arthur: „Œuvres complètes“, (Bibliothèque de la Pléiade 68), hrsg. von André Guyaux, Paris 2009, S. 265.

¹⁵³ BUTOR, Michel: „La poésie de Rimbaud“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Recherches“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 395.

¹⁵⁴ Vgl.: FREUD, Sigmund: „Die Traumdeutung“, Frankfurt a. M., 2005. (Originalausgabe von 1900).

C'est la distance qui existe entre l'acacia réel et ce que m'évoque ordinairement son nom, l'image que j'aurais tendance à mettre au-dessus, qui lui permet de prendre dans mon rêve l'apparence d'un œuf. (*Les mots*, S. 141)

Im zentralen sechsten Kapitel der *Traumdeutung* thematisiert Freud die „Darstellungsmittel des Traumes“, woraus sich in knapper Form eine komplette Medientheorie des Bildes ablesen lässt.¹⁵⁵

Im sechsten Unterkapitel mit dem Titel „Rébus“ eröffnet Butor eine weitere Facette der Text - Bild - Beziehung. Butor erläutert die Geschichte des Bilderrätsels, des sogenannten „Rébus“:

On connaît de nombreux tableaux-rébus anciens, et il en existe sans doute beaucoup qui n'ont pas encore été identifiés comme tels (ne serait-ce qu'à cause de la gêne considérable que tout changement de prononciation apporte à leur déchiffrement), car si sous sa forme la plus connue aujourd'hui, celle du jeu de société, du divertissement journalistique qui s'est développé surtout dans les périodiques du siècle dernier, comme les mots croisés et bien d'autres amusements linguistiques, il respecte en général la linéarité du texte qui le soutient, chaque objet évoquant un mot ou une syllabe, un chat et un pot pour chapeau, venant à sa place dans la ligne de gauche à droite selon le moment où il doit être prononcé, il arrive que l'artiste réussisse à tout mêler en une seule scène (*Les mots*, S. 143).

Das Kapitel wird überwiegend von sprachwissenschaftlichen Begriffen bestimmt: Butor sinniert über die Phonetik, den Klang des Gesprochenen, und gelangt so zur Bedeutung des Klangs in der Poesie, wo Homonyme eine besondere Rolle spielen. Butor nennt zwei Beispiele: im Französischen lässt sich der Satz „Au lion d'or“, auch anders lesen, etwa „Au lit on dort“, was zwei völlig verschiedene Bedeutungen hat. In jedem polysemen Wort klingen die ihm gleichenden anderen Wörter mit:

Si nous faisons de l'astronomie, nous n'avons pas seulement besoin de chasser du mot ‚lion‘ (constellation céleste) les sens d'animal rugissant, d'homme brave, de personnage principal d'une société, de jeune élégant, et tous les autres qui se trouvent au même article du dictionnaire, que ce soit chez Littré ou Larousse, mais il y a aussi la ville de Lyon qui lorgne dans l'ombre (*Les mots*, S. 143).

Vom Klang der Wörter spannt Butor einen Bogen zur Alchimie, wo von der „cabale phonétique“ die Rede ist. Was wiederum mit dem Begriff der „cabale“ mitschwingt, ist die mystische Tradition des Judentums. An dieser Stelle zeigt sich Butors transkultureller und interreligiöser Blick, mit dem er die Welt erfährt.

¹⁵⁵ Vgl.: MERSCH, Dieter: „Das Bild als Argument. Visualisierungsstrategien in der Naturwissenschaft“, in: „Ikonologie des Performativen“, hrsg. von Christoph Wulf und Jörg Zirfas, München 2005, S. 326; bzw. FREUD: „Die Traumdeutung“, 2005, S. 351-382. (Originalausgabe von 1900).

II. 1.1.3. Resümee

In seinem Artikel *Vom Bilderlesen* erklärt der Kunsthistoriker Gombrich die Charakterisierung der Bildbetrachtung als „Lektüre“ für gerechtfertigt. Eine für die Wahrnehmung von Bildern maßgebliche „Eigenheit unserer Psyche“ bestehe nämlich in der „Fähigkeit [...], nicht so sehr einzelne Elemente als Beziehungen zwischen Elementen aufzufassen“. Der Betrachter nimmt die Elemente der Bilder wie Buchstaben wahr, die Wörter wie Wörter, die Sätze ergeben, und der Betrachter sucht stets nach einer Syntax.¹⁵⁶

Butors Essai *Les mots dans la peinture* geht von einer Analogie zwischen Literatur und Bildender Kunst aus und erörtert einen so selbstverständlichen wie vielfach übergangenen Sachverhalt:¹⁵⁷ dass das Bild selten ohne Worte in unserer ästhetischen Erfahrung erscheint. Butor zeigt die diskrete, aber doch kontinuierliche Präsenz der Wörter, der Beschriftungen, Legenden etc. in der europäischen Malerei seit dem Mittelalter auf. Das „Lesen“ von Gemälden, deren „Lektüre“ wird als eine Selbstverständlichkeit aufgefasst.

Anhand von Jan van Eycks Gemälde *Arnulfini-Hochzeit* illustriert Butor, wie entscheidend Signaturen für die Deutung des Gemäldes sind. Er führt aus, wie viel für die Interpretation entscheidende Informationen in dem einen kurzen Satz „Johannes van Eyck fuit hic“ enthalten sind. An einem weiteren Bildbeispiel wie dem Bücherstillleben Van Goghs lässt Butor den Bildbetrachter erkennen, dass Bücher beziehungsweise Literatur im allgemeinen malerisches Material darstellen wie umgekehrt auch Gemälde beziehungsweise die Malerei Stoff für literarische Texte sind. Die enge Verbindung von Wort und Bild wird durch die Deutung der Gemälde *Pariser Romane* von Van Gogh und Manets Porträt des Schriftstellers Zola deutlich. Die Funktion von Büchern als Attribut, ihre symbolische Bedeutung und allgemeine Signifikanz zur Vermittlung von Informationen erfährt in Butors Abhandlung eine übersichtliche Darstellung. Mit dem surrealistischen Maler René Magritte greift Butor einen Maler heraus, der die Infragestellung von Darstellbarkeit des Sichtbaren zu seinem Schlüsselthema macht. Kein Gemälde scheint besser geeignet, als Magrittes *La trahison des images*, um die verschiedenen Seiten der Beziehungen zwischen Bild und Sprache auszuloten.

Durch diese vielseitige Auswahl an Gemälden geht Butor auf die verschiedenen Funktionen ein, die Wörter für die bildliche Darstellung bedeuten. Bei seiner Reise durch

¹⁵⁶ GOMBRICH, Ernst H.: „Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst“, Wien 1973, S. 270.

¹⁵⁷ SCHMITZ-EMANS, Monika: „Die Aufhebung der Bilder im Text“, in: „Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung“, (Wittener kulturwissenschaftliche Studien 2), hrsg. von Dirk Rustemeyer, Würzburg 2003, S. 198.

die Europäische Kunstgeschichte wird deutlich, wie künstlich die Trennung zwischen Bild und Sprache ist, wenn doch Sprachliches derart mit „ins Bild“ gehört. Eine Zusammenfassung seines Essays gibt Butor selbst in einem Interview:

Il y a toujours du texte entremêlé dans la peinture; non seulement des mots peuvent être écrits sur le tableau, mais celui-ci nous apparaît toujours dans une atmosphère de texte: là-dessus, je me suis expliqué dans *Les mots dans la peinture*.¹⁵⁸

¹⁵⁸ BUTOR: „Michel Butor au travail du texte“, Bd. II, 1999, S. 163. (Interview von 1976).

II. 1. 2. Der Essai *Un tableau vu en détail*

Der früheste Essai in der Reihe der kunsttheoretischen Schriften von Michel Butor beschäftigt sich mit dem monumentalen Gemälde *Die Gesandten* des Renaissance-Malers Hans Holbein (Abb. 5). Der Text entstand 1956 unter dem Titel *Un tableau vu en détail* und ist in der monatlich erscheinenden internationalen Zeitschrift *Monde Nouveau (Paru)* im Juni 1956 erstmals veröffentlicht worden.¹⁵⁹

Kaum ein anderes Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts übt seit seiner Präsentation in der Londoner *National Gallery* so große Wirkung auf Besucher und Kunsthistoriker aus wie Holbeins *Die Gesandten*. Dies ist außer des lebensgroßen Formats der Protagonisten und der präzisen Darstellung der Objekte auch auf die Vielschichtigkeit des Gemäldes zurückzuführen. In der burgundisch-französischen Rhetorik, in deren Kontext das Gemälde entstand, und besonders unter François I. galt das Prinzip der Mehrdeutigkeit als ein zentrales Merkmal der Hofkultur.¹⁶⁰ Die gesamte Anlage des Gemäldes ist daraufhin konzipiert, seine verschiedenen Objekte, Symboliken und Bedeutungen nur schrittweise preiszugeben.

Mit seinem Essai *Un tableau vu en détail* trägt Butor zur Entschlüsselung der symbolträchtigen Objekte bei. Dabei faszinieren ihn vor allem die Bezüge zwischen Gegenständen und Personen und die Schlüsse, die aus der Kombination der einzelnen Bestandteile des Gemäldes zu ziehen sind. Anhand bestimmter „Einzelheiten“ innerhalb der Holbeinschen Komposition ordnet Butor das Gemälde in seinen zeitgeschichtlichen Kontext ein, was den Titel *Un tableau vu en détail* erklärt. In einem Interview aus dem Jahr 1973 heißt es:

[...] je ressens les choses historiquement. Un tableau pour moi n'est jamais un fait totalement isolé. C'est toujours un événement à l'intérieur de la peinture déjà existante [...] Toute œuvre d'art, je la reçois comme un moment à l'intérieur d'un processus nettement complexe, et qui ne peut d'ailleurs s'aplatir dans une formule linéaire. Cette ‚conception historique‘ de l'œuvre d'art est en fait un retournement de l'histoire de l'art.¹⁶¹

Butor spricht von einer „conception historique“ des Kunstwerks, so dass es als legitim erscheint, seine Leistung im Falle des Essays über Holbein in erster Linie als die eines

¹⁵⁹ BUTOR, Michel: „Un tableau vu en détail“, in: *Monde Nouveau (Paru)*. *Revue mensuelle internationale* 101 (1956), S. 83-92. Darüber hinaus ist er im zweiten *Répertoire 1* der Gesamtausgabe aufgenommen worden, vgl. „Un tableau vu en détail“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 739-746.

¹⁶⁰ ROBERTS, Daniela: „*Imago Mundi*. Eine ikonographische und mentalitätsgeschichtliche Studie, ausgehend von Hans Holbein d. J. *The Ambassadors*“, (Studien zur Kunstgeschichte 177), Hildesheim / Zürich [u.a.] 2009, S. 271.

¹⁶¹ BUTOR: „Des mots à la peinture“, Bd. II, 1999, S. 83. (Interview von 1973).

Historikers zu bezeichnen. Er interessiert sich für Holbeins Art der Visualisierung historischer Ereignisse. Bei der Erforschung von Holbeins Gemälde *Die Gesandten* ist ihm ein weites Betätigungsfeld geboten. Das Rätselhafte, Enigmatische des Gemäldes, was es gerade so spannend macht, beschreibt Butor an einer Stelle als eine „Maske“: „Tout le superbe arrangement que nous venons d'examiner se présente ainsi comme une façade, presque comme un masque“ (*Holbein*, S. 745). Auf der Suche nach dem Verborgenen, nach den Dingen hinter der Maske, zeigt sich Butors „désir faustien“, wie es Calle-Gruber treffend formuliert, „ce désir faustien qui habite Butor d'embrasser l'univers. D'en découvrir la clé, le chiffre, l'arcane.“¹⁶² Darauf, dass der eigentliche Bildinhalt des Gemäldes *Die Gesandten* im scheinbar offen Dargelegten verborgen wurde, deutet die verzerrte Darstellung des Totenschädels. Dieses offensichtliche Rätsel stellt für Butor eine Herausforderung dar, den Kern zu suchen, den Ursprung, das bisher nicht Entdeckte. Mit dem Gemälde wollten die Gesandten den englischen König von der Notwendigkeit einer universalen Harmonie und christlichen Einheit überzeugen. Der Kritiker Butor übersetzt die Intentionen des Gemäldes in Sprache und illustriert so die Vielschichtigkeit und Symbolträchtigkeit des Doppelporträts.

II. 1.2.1. Der Künstler Hans Holbein d. J. und sein Gemälde *Die Gesandten*

Der Maler Hans Holbein der Jüngere gilt als einer der größten Renaissance-Maler. Er wurde um 1497/98 in der florierenden Handelsmetropole Augsburg als Sohn des Malers Hans Holbein des Älteren geboren. Bei seinem Vater lernte er das Handwerk der Malerei. Seit 1515 ist die Umsiedlung Holbeins nach Basel nachweisbar. Im Jahre 1526 verließ er die Schweiz und reiste mit einem Empfehlungsschreiben des großen Humanisten Erasmus von Rotterdam nach England. In Butors Essai heißt es:

[...] Augsburg où Hans Holbein le jeune était né en 1497 et avait été élevé, Augsburg surnommée alors la ville la plus riche du monde, ville de bourgeoisie triomphante, ville des Fugger, les grands armateurs, leurs banquiers de Charles Quint. Bâle où Holbein peint ses premiers chefs-d'oeuvre, où il se marie, où il laisse sa femme et ses enfants lorsqu'il va en Angleterre, est une ville du même type [...]. Lorsque Holbein débarque pour la seconde fois à Londres, en 1531, celui qui l'y avait attiré, son protecteur Thomas More, l'auteur de l'*Utopie*, vient de démissionner du poste de ministre de la Justice, exprimant ainsi sa réprobation à l'égard de la conduite du roi (*Holbein*, S. 740f).

¹⁶² CALLE-GRUBER: „La rose des voix“, Bd. III, 2006, S. 9.

Erasmus schrieb an seine englischen Freunde, die Künste erfröhen in England. Unter ihnen war der berühmte Kanzler Thomas Morus, der damals bei Heinrich VIII. großes Ansehen genoss.¹⁶³

Obwohl Holbein familiär in Basel gebunden war, kehrte er 1532 dauerhaft nach England zurück. Einer der Hauptgründe für diese Entscheidung mag die schlechte Auftragslage in der gerade protestantisch gewordenen Stadt Basel gewesen sein. In England war Holbein zunächst für die deutschen Kaufleute des Stahlhofs tätig. Zu welchem Zeitpunkt er Hofmaler Heinrich des Achten geworden ist, kann aufgrund der verloren gegangenen Rechnungsbücher aus den Jahren 1532-1537 nicht festgestellt werden. Im Auftrag von Henry VIII. unternahm Holbein einige Reisen, um Brautbildnisse und Porträts anzufertigen. Die Wirkung, die Holbein auf den englischen Porträtstil hatte, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Nach der Ära Holbein wurde das Porträt zu einer festen Institution in der englischen Malerei. Gerade Holbeins außergewöhnliche Begabung auf dem Gebiet der Porträtkunst, die Lebendigkeit seiner Bildnisse und die Stofflichkeit der Texturen müssen die Aufmerksamkeit Dintevilles erregt haben. Mit den *Ambassadors* bewies der Künstler auch seine Fähigkeit zur lebensgroßen Darstellung und sein perspektivisches Können. Das Gemälde *Die Gesandten* nimmt eine Sonderstellung in Holbeins Oeuvre ein. Wie sich aus den inhaltlichen Aussagen des Bildes erschließen lässt, lag die Idee für die Konzeption in den Händen der Auftraggeber. Dies verringert keineswegs seinen Ruhm an dieser großartigen Schöpfung, denn ohne sein handwerkliches Talent und seine ungewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten sowie eine entsprechende Aufgeschlossenheit wäre dieses Doppelbildnis kaum möglich gewesen.

Die historischen Hintergründe zur Zeit der Ausführung des Doppelporträts sind weitestgehend bekannt. Das Gemälde entstand 1533 unter der Herrschaft von Henry VIII. Die politischen Entwicklungen in England in dieser Zeit, die mit der Legitimation Anne Boleyns als neue Königin einen Höhepunkt fanden, sind als die eigentliche Triebfeder und die zentrale Aussage des Doppelbildes zu verstehen. Von dieser Grundlage aus bringt das Gemälde verschiedene Ideen und Überzeugungen seiner Zeit zum Ausdruck. Die Uneinigkeit der Christenheit im Zusammenhang mit der religiösen Spaltung erscheint als eines der Hauptthemen des politischen Kontexts. Die Auswirkungen der Reformation und die Loslösung der englischen Kirche von Rom, die das Bündnis der christlichen Herrscher

¹⁶³ GOMBRICH, Ernst H.: „Die Geschichte der Kunst“, Berlin 1995, S. 376.

stören, sowie der Wunsch nach Versöhnung der widerstreitenden Parteien spiegelt eine breit angelegte Harmonie-Disharmonieallegorie wider. In Butors Essai heißt es:

Ce n'était pas sans raison que le roi de France avait choisi comme ambassadeurs à la cour de Londres des hommes ouverts aux idées nouvelles. C'est en cette année 1533 que l'Angleterre s'est séparée de Rome (*Holbein*, S. 742).

Pointiert gibt Butor die wichtigste Information preis: die Trennung Englands von Rom. Im nächsten Schritt verweist er auf das Fußbodenmosaik, das eine Nachbildung des Mosaiks im Sanktuarium von Westminster Abbey ist. Butor erläutert, warum sich Holbein für dieses Motiv entschieden hat:

Depuis 1531, les assemblées ou ‚convocations‘ du clergé britannique avaient reconnu le terrible Henri VIII pour chef suprême. Depuis 1529, désirant épouser Ann Boleyn, celui-ci espérait que le pape consentirait à annuler son mariage avec sa première femme, Catherine d'Aragon. Le 25 janvier 1533, las d'attendre, il passe outre; il épouse en secret sa maîtresse. Le 5 avril, il fait interdire par le parlement tout appel en cour de Rome; le 23 mai, l'évêque luthéranisant de Cantorbéry, Thomas Cranmer, déclare nul le premier mariage; le 28, il proclame valide le second. Clément VII riposte: le 11 juillet, il excommunie le roi. Dès lors les relations sont rompues; l'Eglise d'Angleterre s'isole et s'organise autour du chef qu'elle s'est choisi (*Holbein*, S. 742f).

Zum bloßen Verständnis für Holbeins Wahl des Fußbodens im Gemälde hätte eine knappere Schilderung der Lebensgeschichte von Henry VIII. gereicht. An der ausführlichen Wiedergabe dieser biographischen Daten aus dem Leben Henry VIII. zeigt der Interpret Butor, dass er seine Betrachtungen von Kunstwerken mit großem historischem Interesse verfolgt.

II. 1.2.2. Butors Beschreibung des Gemäldes *Die Gesandten*

Holbeins Gemälde *Die Gesandten* beeindruckt schon allein durch sein großes, fast quadratisches Format mit den Maßen 207 cm auf 209 cm. Die beiden Männer in Lebensgröße, von Holbein ausgesprochen realistisch gemalt, bedeuten gegenüber den üblichen Formaten eine Steigerung um das 30-40fache. Es handelt sich um dünnschichtige Feinmalerei auf Eichenholzbrettern als Bildträger.

Das Gemälde zeigt zunächst die Darstellung zwei lebensgroßer Männer, die gemeinsam in einem privat motivierten Porträt ganzfigurig dargestellt werden. Sie erscheinen in repräsentativer Distanzierung älter als sie laut der versteckten Altersangaben waren: „aet suae 29“ steht auf der Dolchscheide in der Hand des Linken, „aetatis suae 25“ auf dem Buchrand unter dem Ellbogen des Geistlichen. Die beiden dargestellten Personen nehmen nicht das Zentrum der Komposition ein, sondern werden von einem Tisch, beladen mit zahlreichen Objekten, an die Seiten der Leinwand verwiesen. Wie bei vielen

Freundschaftsbildern, als welches dieses Gemälde allgemein betrachtet wird, scheint die Symmetrie als das bestimmende Kompositionselement und Mittel der Koordination. Wie in seinen frühen Bildnissen lag Holbein in diesem Doppelporträt daran, seine erstaunliche Geschicklichkeit in der Wiedergabe von Einzelheiten zu zeigen und den Dargestellten durch die Dinge zu kennzeichnen, zwischen denen sein Leben verlief.¹⁶⁴

Die Objekte liegen in zwei getrennten Stößen auf dem halbhohen Tisch, wobei die Gegenstände auf dem oberen Bord von den aufgestützten Armen der beiden Männer überdeckt werden. So wie die Komposition angelegt ist, soll sie offensichtlich den Eindruck vermitteln, dass hier gemeinsame, beide Männer betreffende Interessen präsentiert werden. Die Anordnung der Objekte beinhaltet dabei eine Trennung in einen himmlischen und einen irdischen Teil. Auf dem oberen Teil, der durch den türkischen Teppich als Unterlage hervorgehoben wird, befindet sich ein Globus mit Himmelszeichen, wohingegen die Gegenstände auf dem unteren Regal dem irdischen Leben zuzuordnen sind. Die gemeinsame weltliche Mission wird hier zum Thema.

Vor und zwischen den beiden Gesandten schwebt über dem geometrischen Fußbodenmosaik eine rätselhafte Erscheinung. Sie bleibt rätselhaft, solange der Betrachter dem Bild frontal gegenübersteht. Es handelt sich bekanntlich um einen extrem verzerrten Totenkopf, den der Betrachter nur von rechts unten, „bei minimalem Winkel zwischen Bildfläche und Sehstrahl, entzerrt erkennen kann.“¹⁶⁵ In Butors Essai heißt es:

Alors que les deux hommes et les autres objets sont baignés d'un jour égal qui vient de l'avant, cette chose aux courbes grimaçantes et comme dans le violent éclat d'un projecteur situé à droite. Si l'on se place de ce côté, le plus près possible du mur, on s'aperçoit que cette figure est un crâne systématiquement déformé pour qu'on ne le reconnaisse que de cet endroit (*Holbein*, S. 745).

Faszinierend ist diese gewaltige Anamorphose¹⁶⁶, die bezüglich ihrer prominenten Position in einem ansonsten auf Naturähnlichkeit angelegten Bild kein Vergleichsbeispiel kennt.

¹⁶⁴ *IBID.*, S. 379.

¹⁶⁵ HOFFMANN, Konrad: „Hans Holbein d. J.: Die Gesandten“, in: „Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag“, hrsg. von Albrecht Leuteritz, Barbara Lipps-Kant, Ingrid Nedo, Klaus Schwager, Sigmaringen 1975, S. 133.

¹⁶⁶ „Die Technik des Zerrbildes trägt die erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingeführte Bezeichnung ‚Anamorphose‘, der aus dem griechischen Wörtern für Gestalt und Erscheinung zusammengesetzt ist und soviel bedeutet wie gegenförmig oder umgeformt. Im 16. Jahrhundert war mit großer Wahrscheinlichkeit der Begriff ‚(heimliche) Perspektive‘ für diese Kunstform gebräuchlich. Das früheste bekannte Zeugnis einer anamorphen Deformation findet sich bei Leonardo da Vinci, der zwei verzerrte Skizzen eines Kinderkopfes und eines Auges, überdeckt von einem feinen Linienraster, zeichnete. Es ist davon auszugehen, dass sich Anamorphosen auf der Grundlage perspektivischer Verkürzungen durch künstliche Verlängerungen der Linien entwickelten, da solche Erscheinungen nur bei Schattenwürfen oder in Hohlspiegeln direkt beobachtet werden konnten. Grundsätzlich muss von einem hohen Kenntnisstand hinsichtlich der verschiedenen Perspektivkonstruktionen, insbesondere der

Das Besondere an Holbeins Erfindung gegenüber der Mehrzahl der Anamorphosen liege darin, so Konrad Hoffmann, dass nur ein Teil verzerrt ist und sich in einer Spannung zum Übrigen befinde. So beruhe die Wirkung des Gemäldes auf dem Gegensatz des Realitätsgrades zwischen dem „magisch“ klaren Interieur und dem anamorphotischen Schädel davor.¹⁶⁷

Auf formaler Ebene ist das Gemälde damit längst nicht erschöpfend behandelt. Für die vorliegende Untersuchung genügen jedoch diesen Informationen, da der Schwerpunkt Butors auf dem historischen Kontext liegt.¹⁶⁸

II. 1.2.3. Die Forschungsgeschichte des Doppelporträts

Die inzwischen über hundertjährige Forschungsgeschichte des Gemäldes ist vielfältig und verzweigt sich in etliche Beiträge zu Einzelaspekten. Ganz grob lassen sich zwei Interpretationsansätze gegenüberstellen. Die einen sehen in dem Doppelporträt vor allem die Spaltung der Christenheit und die Reformation der Kirche thematisiert, während die anderen den Vanitasgedanken im Sinne eines *memento mori* als Hauptaussage des Werks erkennen. In jüngeren Publikationen wird betont, dass Holbein in seinem Gemälde nicht nur einen Sinngehalt verfolgt, sondern dass verschiedene Aspekte der Komposition mehrere Bedeutungsinhalte gleichzeitig einschließen.

Im Jahr der Entstehung von Butors Essai 1956 war das Gemälde *Die Gesandten* bereits gut erforscht: Daniela Roberts lieferte in ihrer Dissertation mit dem Titel *Imago Mundi. Eine ikonographische und mentalitätsgeschichtliche Studie, ausgehend von Hans Holbein The Ambassadors* 2009 eine ausführliche Darstellung der Forschungsgeschichte zu diesem Gemälde. Die Monographie Mary Herveys¹⁶⁹ aus dem Jahr 1900 nennt sie ein Schlüsselwerk, das sowohl die Hintergründe der Personen als auch die Herkunft vieler Objekte im Bild aufdecke.¹⁷⁰ Auch Michel Butor verweist auf die britische Forscherin und

Zentralperspektive, ausgegangen werden. Zu der ursprünglich langgestreckten Form, die sich wie bei Holbein aus einem bestimmten Blickwinkel vom Seitenrand des Bildes entzerrt, traten im 18. Jahrhundert zylindrische Anamorphosen, die mit einem Spiegeltubus sichtbar werden, [...] hinzu“, Zitat aus: ROBERTS: „Imago Mundi“, 2009, S. 238ff.

¹⁶⁷ HOFFMANN: „Hans Holbein“, 1975, S. 138.

¹⁶⁸ Für ausführliche Informationen über das Gemälde „Die Gesandten“, siehe: HEISE, Carl Georg: „Holbein. Die Gesandten“, Berlin 1946; CLAUSSEN, Peter Cornelius: „Der doppelte Boden unter Holbeins Gesandten“, in: „Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg“, hrsg. von Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani, Gunter Schweikhart, Alfter 1993, S. 177-193; BAUR-CALLWEY, Marcella: „Die Differenzierung des Gemeinsamen. Männliche Doppelporträts in England von Hans Holbein d. J. bis Joshua Reynolds“, (Forum Kunstgeschichte 1), München 2007, S. 49-60.

¹⁶⁹ Vgl.: HERVEY, Mary F. S.: „Holbein's Ambassadors. The picture and the men; an historical study; with 19 illustrations and facts“, London 1900.

¹⁷⁰ ROBERTS: „Imago Mundi“, 2009, S. 32.

stützt sich in seiner Untersuchung hauptsächlich auf ihre Erkenntnisse: „En 1900, Mary F. S. Hervey, dans son livre *Holbein's Ambassadors, the Picture and the Men*, leur rendit leur identité véritable“ (*Holbein*, S. 739). Peter Cornelius Claussen spricht von ihrem Werk als einer beinahe „detektivischen Arbeit, die sich nahezu über jedes Detail des detailreichen Gemäldes Klarheit verschaffen könne“.¹⁷¹ Sie identifizierte nicht nur die beiden Personen auf dem Gemälde, sondern bestimmte auch fast alle Instrumente auf dem Holzgestell in der Mitte und die beiden Bücher, genau mit Verleger und Erscheinungsjahr, bis hin zur Paginierung der aufgeschlagenen Seite. Seit Hervey gibt es keinen ernsten Streit mehr um die Benennung der einzelnen Bildgegenstände, dafür aber Meinungen und Vermutungen, die auf eine Auslegung oder Interpretation des Gemäldes hinzielen. Carl Georg Heise sprach schon 1946 davon, dass es sich bei Mary Herveys Analyse um die vielleicht umfassendste und ergebnisreichste ikonographische Untersuchung handelt, die über ein deutsches Gemälde jemals gemacht worden ist.¹⁷² Alle nach Hervey erschienen Arbeiten stützen sich weitgehend auf ihre Ergebnisse, wenn sie auch deren Befunde durch eigene Beobachtungen noch ergänzen konnten.

II. 1.2.4. Der Aufbau des Essais *Un tableau vu en détail*

Der Butorsche Umgang mit der Kunst sei „loin du système des Beaux-Arts“, so dass Mireille Calle-Gruber sehr treffend von einer „véritable polytechnie“¹⁷³ spricht, um Butors „démarche“ zu beschreiben. Wie sehr Butor von einer kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Gemälde abweicht, ist allein daran zu sehen, dass eine Erfassung des „formalen Aufbaus eines Bildes und der Dynamik der dargestellten Bewegungen“ fehlt.¹⁷⁴ Eine anfängliche Beschreibung gibt es bei Butor nicht. Er gliedert seinen Essai in zehn Kapitel, deren Titel jeweils einen Bestandteil, eine Person oder einen Gegenstand des Gemäldes bezeichnen. An den Anfang setzt er eine Art Exordium, dem er wiederum einen kurzen Textabschnitt voranstellt, in dem der genaue Titel „Les Ambassadeurs de François Ier à la cour d'Henri VIII“, der Künstler Hans Holbein, das

¹⁷¹ CLAUSSEN: „Der doppelte Boden“, 1993, S. 177.

¹⁷² HEISE: „Hans Holbein“, 1946, S. 6.

¹⁷³ CALLE-GRUBER: „Les muses hors du logis“, Bd. X, 2009, S. 8.

¹⁷⁴ Für den Kunsthistoriker Max Raphael ist es eindeutig, wie eine Bildbeschreibung zu beginnen sei: Zuerst will er immer den formalen Aufbau eines Bildes erfassen und damit die Dynamik der dargestellten Bewegungen: „Wer befindet sich auf welcher Linie, in welchen Schnittpunkten und auf welcher Ebene bzw. Fläche, wie ist der Raum durch Figuren und Gegenstände aufgeteilt, wer geht oder sieht wohin, was fällt oder steigt. Wie verteilen sich Farbe, Licht und Schatten auf dem Bild, wie bestimmen sich Schwere, Höhe, Breite, Diagonale und Waagrechte, Stofflichkeit und Materialität?“, Zitat aus: RAPHAEL, Max: „Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst“, Frankfurt a. M. 1987, S. 12.

Entstehungsjahr und der Aufbewahrungsort genannt werden: „*Les Ambassadeurs de François Ier à la cour d'Henri VIII, signé par Hans Holbein le Jeune et daté de 1533, National Gallery de Londres*“ (*Holbein, S. 739*).

In dem Exordium verweist Butor auf die wichtigste Interpretin des Gemäldes, Mary F. S. Hervey, die um 1900 sämtliche bis dato falsche Deutungen des Gemäldes aus dem Weg geräumt und die Dargestellten sowie alle Instrumente und Gegenstände auf dem Tisch identifiziert hat.¹⁷⁵ Er fährt mit der Provenienz fort, welche er ausführlich von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Tag, an dem es für 55.000 Pfund an die *National Gallery* in London verkauft wurde, schildert. Wie in einer klassischen Rede nutzt Butor die Einleitung, um beim Leser Interesse für den Untersuchungsgegenstand zu wecken.

Die ersten beiden der zehn Kapitel weisen die beiden Protagonisten als „Jean de Dinteville“ und „Georges de Selve“ aus. Das erste Kapitel trägt den Namen der linken Hauptperson „Jean de Dinteville“ und stellt den französischen Diplomaten näher vor. Zunächst erfährt der Leser von der Kleidung des Gesandten:

Il est en costume officiel, comme le montre la comparaison avec le portrait de son successeur, Charles de Solier, seigneur de Morette, peint par Holbein en 1535, actuellement au Musée de Dresde (*Holbein, S. 739*).

In den ersten Zeilen zeichnet sich bereits ab, dass Butors Kunstbetrachtung assoziativ funktioniert: das Betrachten der Kleidung genügt, um ein anderes Porträt Holbeins zu assoziieren, das sich in Dresden befindet (Abb. 6). Butor fügt einen Vergleich an, ohne zuerst das eigentliche Porträt vorzustellen. Dabei handelt es sich um ein Paradebeispiel für Butors Methode der Interikonizität, mit dem Ziel, auf die Querverbindungen innerhalb der Holbeinschen Bilder untereinander hinzuweisen. Erwähnt wird im Anschluss die Halskette des Sankt-Michael-Ordens, das geschmückte Barett und der reich verzierte Dolch. Auf der Scheide dieses Dolchs ist das Alter des Mannes eingeschrieben: „AET.SUAE 29“.

Nous y retrouvons le collier de l'ordre de Saint-Michel, le béret orné d'épingles et d'un médaillon, et le poignard très orné avec glands et franges. Sur le fourreau de ce poignard est inscrit l'âge du modèle: AET.SUAE 29.

Im nächsten Schritt macht Butor darauf aufmerksam, dass Jean de Dinteville ein großer Musikliebhaber war. Er vermutet, dass er es auch sei, den ein anderes Porträt eines französischen Edelmannes darstellt, der eine Laute in der Hand hält. Butor verweist auf das *Porträt eines Mannes mit Laute*, das sich in der Gemäldegalerie in Berlin befindet und

¹⁷⁵ Vgl.: HERVEY: „Holbein's Ambassadors“, 1900.

etwa zur gleichen Zeit wie das Gemälde *Die Gesandten*, zwischen 1533 und 1536 entstanden ist:

Jean de Dinteville était un fervent de musique; il est probable que c'est lui que représente le portrait de gentilhomme français tenant à la main un luth semblable à celui qui se trouve sur l'étage inférieur de la table, portrait beaucoup plus familier, peint par Holbein un peu plus tard, aujourd'hui au Musée de Berlin (*Holbein*, S. 740).

Bei der Betrachtung des linken Gesandten assoziiert Butor zwei andere Porträts Holbeins und lässt vor dem geistigen Auge des Lesers weitere Bilder entstehen, die er allerdings nicht näher kommentiert.

Der Kunstbetrachter ist aufgefordert, seine eigenen Schlüsse aus den von Butor aufgezeigten Querverbindungen zu ziehen.

Gegenstand des Folgekapitels ist die zweite Hauptperson, George de Selve. Auch hier wird auf dessen prunkvolle Priestersoutane mit viereckigem Barett wertgelegt und auf die Tatsache, dass sich de Selve mit seinem Ellbogen auf die Bibel stützt. Auf deren Schnittfläche ist die Inschrift: „AETATIS SUAE 24“ zu lesen. Eine ausführlichere Beschreibung fehlt.

Butors Rhetorik spiegelt das duale Prinzip im Gemälde wider. Das Doppelporträt zeigt zwei Hauptpersonen, die zwei unterschiedliche Wirkungsweisen repräsentieren, was Butor als „le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel“ (*Holbein*, S. 743) bezeichnet.

So, wie die Komposition angelegt ist, sollen hier gemeinsame, beide Männer betreffende Interessen repräsentiert werden. Die Aufteilung in eine „himmlische und eine irdische Zone“ wird durch die Etagen des Regals verdeutlicht. Butor beschreibt die Aufteilung wie folgt:

Par les objets disposé sur cette table, c'est toute une conception du monde qui se traduit: les choses terrestres et humaines sont l'imitation, le reflet des choses célestes et divines, les deux domaines sont liés par d'étroites correspondances. A la sphère céleste dont le pôle nord est dirigé vers le haut répond sur le bois nu de l'étage inférieur, pôle dirigé vers le bas, le globe terrestre (*Holbein*, S. 744).

Zu sehen sind außerdem zwei Bücher, die *Arithmetik des Kaufmanns* und Luthers *Choral*, die zwei unterschiedliche Aussagen vermitteln. Für Butor erscheint besonders das Detail interessant, dass es sich um zwei deutsche Bücher handelt: „Chose étrange, sur l'étage inférieur de la table qui réunit les deux ambassadeurs français, les deux livres identifiables sont allemands“ (*Holbein*, S. 740).

Bei dem rechten Buch handelt es sich um Johannes Walters *Geystliches Gesangbüchlein*, das älteste lutherische Kirchenliederbuch. Nach Markus Jennys Beobachtung lag Holbein

ein Exemplar der zweiten Auflage, Worms 1525, vor und steht auf der linken Buchseite Luthers Übertragung der Hymne „Veni sancte Spiritus“ (*Holbein*, S. 744):

Kom heiliger Geyst + Herregott
Erfüll mit Deiner gnaden gut
Deiner gläubigen hertz, mut und sinn

Butor zufolge verweisen die aufgeschlagenen Seiten auf unterschiedliche Dinge: der linke Choral evoziere die Lehre von der freien Gewissensforschung und der inneren Erleuchtung, während der rechte Gesang die Morallehre des Protestantismus aufzeige („celui de gauche évoque la doctrine du libre examen et de l’illumination intérieure, celui de droite la doctrine morale du protestantisme [...]“, *Holbein*, S. 742). Die beiden beige-schriebenen Ziffern II und XIX machen deutlich, dass Holbein nicht zwei sich gegenüberstehende Gesänge dargestellt hat, sondern zwei Lieder mit einer bestimmten Absicht ausgewählt hatte. Butor erläutert Holbeins Wahl:

[...] ils ont évidemment choisi pour les positions théologiques qu’ils expriment: celui de gauche évoque la doctrine du libre examen et de l’illumination intérieure, celui de droite la doctrine morale du protestantisme [...] (*Holbein*, S. 742).

Auf die beiden Bücher verweist Butor erneut am Ende des siebten Kapitels:

Aux mathématiques d’en haut correspondent les mathématiques d’en bas, aussi bien celles qui s’élèvent, celles du basson du luth et du chant, celles du grand livre ouvert, que celles qui restent appliquées au temporel, au visible et à la matière, celles du livre presque fermé, *l’Arithmétique du marchand* (*Holbein*, S. 744).

Da es Butor um die Details im Gemälde geht, ist eine ausführliche Beschreibung der beiden Bücher wesentlich. Das dritte Kapitel trägt den Titel des linken Buches „*L’Arithmétique du marchand*“ und setzt sich rein formal durch die Anführungszeichen von den übrigen Kapiteln ab. Vom Buch selbst gibt Butor zunächst nur Titel, Autor, Erscheinungsjahr und -ort preis: „[...] *l’Arithmétique du marchand* de Petrus Apianus, publiée en 1527 à Ingolstadt, ville de Bavière assez proche d’Augsbourg [...]“ (*Holbein*, S. 740).

Der Ort ist Anlass für Butor, über die Städte zu sprechen, in denen sich Holbein aufgehalten hatte. Augsburg, die damals reichste Stadt der Welt, spielt als Geburtsort Holbeins eine besondere Rolle. Ebenfalls wichtig sind Basel und London. In Basel heiratete Holbein und ließ seine Kinder zurück, als er nach England ging. An der Stelle nennt Butor einige biographische Daten Holbeins:

[...] Ingolstadt, ville de Bavière assez proche d’Augsbourg, où Hans Holbein le jeune était né en 1497 [...] Bâle où Holbein peint ses premiers chefs-d’œuvres, où il se marie, où il laisse sa femme et ses enfants lorsqu’il va en Angleterre [...] (*Holbein*, S. 740).

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts hatte William F. Dickes dieses Buch als das von Peter Apian erstmalig 1527 erschienene Rechenbuch „Eyn Newe Unnd wolgegründte vnderweysung aller Kauffmanß Rechnung...“ identifiziert.¹⁷⁶ Interessant ist, dass Butor nicht dessen Aussehen beschreibt, beispielsweise, dass es sich um ein rot eingebundenes Buch handelt, dessen Inhalt durch einen zwischen die Seiten eingelegten Richtwinkel freigegeben wird. Noch erfährt der Leser, welche Seite zu sehen ist: die Aufgabenstellung dieser Seite beginnt mit „Dividirt“ und leitet Beispiele für die Division ein. Dass diese Details in einem Essai fehlen, in dem das Gemälde „en détail“ betrachtet wird, ist auffällig. Freilich wurde schon deutlich, dass es sich hierbei nicht um eine akribische Auflistung und Beobachtung der einzelnen Objekte handelt, dennoch hätte bei der genauen Untersuchung des Rechenbuchs auch die aufgeschlagene Seite erwähnt werden können. Ein ums andere Mal wird Butors Akzentsetzung innerhalb des Gemäldes deutlich. Diese nennt er im letzten Satz dieses Kapitels, der auch die Thematisierung des Rechenbuchs überhaupt rechtfertigt: „La présence du livre d’Apianus nous rappelle avec la plus grande précision le milieu social à l’intérieur duquel l’œuvre a été conçue et réalisée“ (*Holbein*, S. 741). Mit dem Superlativ „avec la plus grande précision“ verweist Butor das erste Mal auf die präzise, fast naturalistische Malweise Holbeins. Für Butor gibt es keinen Zweifel an der Bildsymbolik des Rechenbuchs. Das Buch zeigt dem Betrachter deutlich, in welchem gesellschaftlichen Milieu das Werk entworfen und verwirklicht wurde; es gilt als Standardwerk des praktischen Rechnungswesens dieser Zeit.¹⁷⁷

Entsprechend dem dualen Prinzip befindet sich ein zweites Buch in der Komposition, „Le cantique de Luther“. Butor gibt die zwei Gesänge, die das aufgeschlagene Buch zeigt, im Original auf Deutsch und in eckiger Klammer in französischer Übersetzung wieder. Beide Gesänge befinden sich in dem Buch, das Johannes Walter 1524 in Wittenberg veröffentlicht hat. Auch dieser aufgeschlagene Notendruck wurde bereits im 19. Jahrhundert als „Geystliches Gesangbüchlin“ von Johann Walter erkannt. Martin Luther hatte den bekannten reformatorischen Hofkomponisten der sächsischen Kurfürsten zur Schaffung dieses mehrstimmigen Liedes angeregt.¹⁷⁸ Die Darstellung bei Holbein weicht jedoch insbesondere in der Zusammenstellung der Lieder vom Original ab. Wie der Leser im Text Butors erfährt, sind die ursprünglich auf den Seiten II und XIX stehenden Stücke

¹⁷⁶ ROBERTS: „Imago Mundi“, 2009, S. 150.

¹⁷⁷ EDEL, Andreas: „Unbegrenzte Möglichkeiten? Betrachtungen zum Doppelporträt der französischen Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selve von Hans Holbein dem Jüngeren“, in: *Archiv für Kunstgeschichte*, Bd. LXXXII, Köln 2000, S. 45.

¹⁷⁸ *IBID.*, S. 161.

auf einer Doppelseite angeordnet. Butor erwähnt aber nicht, dass dadurch die in der Vorlage jeweils gedruckten weiteren Liedstrophen auf der Rectoseite entfallen, die von dem Lied XIX „Mensch wiltu leben seliglich“ ersetzt werden. Holbein lässt allerdings die Stücknummer XIX über dem Choral „Kom heiliger geyst“ stehen und gibt die Rectoseite mit der Blattsignatur Diiij an. Roberts ist der Meinung, dass von einer bewussten Manipulation ausgegangen werden kann, da der Maler sonst die Noten und Liedtexte akribisch kopiert.¹⁷⁹

Für Butors Text ist die Tatsache relevant, dass er trotz der vielen „formalen“ Details rund um das Gesangbuch viel mehr auf dessen inhaltliche Bedeutung abzielt. Und so bringt er seine Auslegung des Buches auf den Punkt, indem er sagt, dass das rechte Buch die Morallehre des Protestantismus evoziere, der zu einer strengen Befolgung der Zehn Gebote zurückkehre: „[...] celui de droite (évoque) la doctrine morale du protestantisme qui revient à une application stricte du décalogue“ (*Holbein*, S. 742). Butor ist also der Überzeugung, dass die beiden Gesänge wegen der durch sie ausgedrückten theologischen Ethik gewählt worden sind.

Zu einer Betrachtung des Gemäldes „en détail“ gehört auch das Mosaik des Fußbodens, auf dem die beiden Hauptpersonen stehen. Die symbolische Aufladung der einzelnen Gegenstände des Gemäldes funktioniere Butor zufolge wie eine symbolische Maschine. Im letzten Kapitel heißt es: „Le tableau est donc une sorte de machine à fonctionnement symbolique“ (*Holbein*, S. 745). Butor geht, wie zuvor Mary Hervey, auf die einzelnen Bestandteile der Komposition ein.¹⁸⁰ Nachdem er die beiden Personen und Bücher thematisiert hat, beschäftigt er sich näher mit der Bodenzone, die ebenfalls enigmatisch zu verstehen ist. Diese ist – und das ist allgemein anerkannt – von Hervey als Fußboden im Sanktuarium von Westminster Abbey identifiziert worden. Die dort ausgeführte Technik der Mosaikkunst, die nach einer Dynastie von Steinmetzen und Baumeistern Cosmaten benannt ist, war während des 12. und 13. Jahrhunderts besonders in Rom und Umgebung bei der Ausschmückung von Kirchenböden, Säulen und Grabmälern weit verbreitet. Auch

¹⁷⁹ *IBID.*, S. 163.

¹⁸⁰ In ihrem ersten Kapitel geht Hervey nacheinander ein auf eine „General Description of the Picture“, „The Death’s Head“, „The Dagger“, „The Order of St. Michael“, „The Celestial Globe“, und „The Terrestrial Globe“. Im darauffolgenden Kapitel führt sie ähnliche Abschnitte an, die die Kapitel „The Lutheran Hymn-Book“, „The Book of Arithmetic“, „The Geometrical Instruments“, „The Mosaic Pavement“, „The Lute“, „The Seven Liberal Arts“, „The Silver Crucifix“, „Occult Science“ und „Conclusion“ behandeln. Inhaltliche Parallelen mit Butors Essai lassen sich insbesondere in den Kapiteln über die beiden Bücher feststellen. Bereits Mary Hervey gibt die Texte der Gesänge wider und erwähnt, dass sie im Buch von Johannes Walter zu finden seien, das 1524 in Wittenberg veröffentlicht wurde; vgl.: HERVEY: „Holbein’s Ambassadors“, 1900, S. 197-236.

Butor greift auf Herveys Erkenntnis zurück und nennt ganz kurz das geometrische Muster des Bodenmosaiks im Stile der Cosmaten und ihre italienische Herkunft:

La mosaïque géométrique de marbre dans le style des Cosmas qui recouvre le sol est la reproduction exacte de celle qui fut placée au début du XIV siècle par des artisans venus d'Italie [...] (*Holbein*, S. 742).

Aus der Wahl des symbolisch aufgeladenen Bodenmosaiks zieht Butor seine eigenen Schlüsse. In einem aufschlussreichen Satz Butors heißt es:

Se faisant représenter à ce moment sur le sol même de Westminster Abbey, sur cette mosaïque unique en Angleterre et que tout Londonien pouvait reconnaître immédiatement, les ambassadeurs de France publiaient leur sympathie pour les idées religieuses du souverain (*Holbein*, S. 743).

Butor geht also soweit zu sagen, dass allein die Wahl des Bodens, der so leicht für alle Londoner wiederzuerkennen sei, auf die Sympathien der Gesandten für die religiösen Ideen des Herrschers schließen lasse.

II. 1.2.5. Butors Prinzip der Interikonizität

Die genannten Beispiele der Interikonizität im Essai über *Die Gesandten* zeigen Butors vergleichendes Sehen. Holbein hat keine kunsttheoretischen Schriften hinterlassen, so dass sich Butor auf dessen Bildwerke beschränken muss. Bei der Betrachtung von Jean de Dinteville verweist Butor auf zwei weitere Porträts Holbeins. Die stärkere Präsenz des linken Gesandten illustriert Butor unterschwellig auch mit diesen Vergleichsbeispielen – Assoziationen zu dem rechten Gesandten bleiben aus.

Die Instrumente auf den Regaletagen sind Butor ebenfalls von außerhalb des Bildes bekannt: auf Holbeins Porträt von Niklaus Kratzer im Louvre (Abb. 7) kann der Betrachter die vier Instrumente im Vordergrund erkennen:

Au musée du Louvre on peut reconnaître les quatre instruments du premier plan sur le portrait de Niklaus Kratzer, que Holbein peignit en 1528 lors de son premier séjour en Angleterre. Ils y indiquent la profession du modèle, astronome d'Henri VIII, ami de Thomas More, en relations avec tous les grands spécialistes de son temps, notamment Copernic (*Holbein*, S. 743).

In dem genannten Porträt weisen die Instrumente auf den Beruf des Dargestellten, des Astronomen von Heinrich VIII., hin.

Im Gemälde *Die Gesandten* ist das Thema des Todes eines der zentralen Themen, auf das Butor im letzten Kapitel eingeht. Für manche Interpreten stellt es den Vanitasgedanken im Sinne eines *Memento Mori* dar. Bei einer genauen Untersuchung der Isotopie rund um das Thema Tod, fällt auf, wie viele Facetten des Todes Butor aufzeigt. Da gibt es einmal

Begriffe, die symbolisch für den Tod stehen wie „le crucifix“ oder „le crâne“, der, so Peter Cornelius Claussen, „so etwas wie den Augenöffner für eine zweite Lektüre des Bildes“ darstellt.¹⁸¹ Zu finden sind auch tropologische Formulierungen, die auf den Tod weisen wie „poussière“, „visage de la mort“ oder „noyé dans l’ombre“ (*Holbein*, S. 744). Es gibt weitere Kategorien wie die Bezeichnungen, die auf die brutale Seite des Todes hinweisen wie „haine“, „carnage“, „royaume du cadavre“ oder „violente“. Die Gründe für den Tod, häufig Krankheiten, werden ebenfalls genannt: „la peste“, „épidémies“. Die Furcht, das Empfinden im Angesicht des Todes, findet sich in Begriffen wie „terreur“ oder „angoisse“ (*Holbein*, S. 745). Im letzten Absatz des letzten Kapitels, das den Titel „Le crâne“ trägt, taucht das Wort „la mort“ sechs Mal auf. Diese häufige Wiederholung hinterlässt eine eindringliche Wirkung beim Lesen, und macht die Allgegenwärtigkeit des Todes im Gemälde umso deutlicher.

Der Schädel liefert den eindeutigsten Hinweis auf das Thema Tod. Er wird als andersartig und auffällig wahrgenommen und auch so beschrieben: er ist „le détail le plus étrange de tout le tableau“ (*Holbein*, S. 745). Dieser Superlativ betont die herausragende Stellung des Totenkopfes in der Komposition, so dass er vom Betrachter auch „immédiatement“ (*Holbein*, S. 745) wahrgenommen wird, wofür auch seine zentrale Position im Vordergrund „du premier plan“ spricht. Hinzu kommt, dass er von einem anderen Licht angestrahlt wird als der Rest: „est éclairé par une autre lumière que tout le reste“ (*Holbein*, S. 745). Das erste Mal erwähnt Butor die Lichtführung in diesem Gemälde.

Es ist eine Verdichtung der einzelnen Elemente im Text zu erkennen: Butor spricht in aller Deutlichkeit vom Tod, was an der häufigen Verwendung des Wortes „la mort“ erkennbar ist. Darüber hinaus erwähnt er den zweiten Totenkopf im Gemälde, der sich auf dem Medaillon von Jean de Dintevilles Barrett befindet. Butor bleibt seinem Prinzip der Interikonizität treu und verweist auf einen anderen Werkzyklus Holbeins, die Serie des Totentanzes: „On connaît ses fameuses séries de gravures: les *Initiales illustrées de scènes titrées de la danse des morts*, les *Simulacres de la mort*“ (*Holbein*, S. 746). Butor reflektiert die Wirkung der religiösen Gemälde Holbeins auf den heutigen Betrachter und schreibt: „La seule de ses peintures religieuses qui nous touche encore aujourd’hui est ce *Christ mort* du Musée de Bâle dont Dostoïevski disait par la bouche du prince Muichkine dans *L’Idiot*: ‘Ce tableau! Mais sais-tu qu’en la regardant un croyant peut perdre la foi?’“ (*Holbein*, S. 746).

¹⁸¹ CLAUSSEN: „Der doppelte Boden“, 1993, S. 181.

Wie eng die Verstrickung von Bildender Kunst und Literatur im Denken Butors ist, illustriert er auch an dieser Stelle. Er hält die Aussage des fiktiven Fürsten Muichkine von Dostojewski über das Gemälde Holbeins für aussagekräftiger als die wissenschaftliche Forschung: „Dostoïevski nous en dit plus sur Holbein ou Claude Lorrain que tous les spécialistes, ce qui n'enlève certes rien au prix de ceux-ci.“¹⁸² Butor führt dem Leser vor Augen, was Oskar Walzel mit seiner vielzitierten Formulierung der „wechselseitigen Erhellung der Künste“¹⁸³ meinte.

II. 1.2.6. Resümee

Dank Mary Hervey ist das Gemälde *Die Gesandten* von Holbein seit 1900 gut erforscht, zumindest was die Identifizierung der Personen und einzelnen Gegenstände betrifft. Was Butor also reizt, ist nicht, eine ähnlich detektivische Arbeit aufzunehmen, sondern das Gemälde kulturhistorisch einzuordnen und den Zeitgeist zu Beginn des 16. Jahrhunderts einzufangen. Was ihn zu seinem Essai veranlasste, ist die Dichte, mit der Holbein in diesem Gemälde Objekte mit hochkomplexen Bedeutungsschichten darstellte. Die Integration der Anamorphose spricht dafür, dass Holbein in seinem Gemälde Wirklichkeit auf sehr ersichtliche Weise hinterfragt. Dem Betrachter damals wie heute bleibt nichts anderes übrig, als sich mit der tiefgründigen Symbolik der Bildelemente auseinanderzusetzen. Dies tut Butor, indem er zunächst das beschreibt, was das bloße Auge wahrnimmt. Dabei kommt er um deiktische Formulierungen wie „à droite“ (*Holbein*, S. 744), „en haut“ (*Holbein*, S. 743), „nous voyons à gauche“ (*Holbein*, S. 743), „dans le coin supérieur“ (*Holbein*, S. 744), „du premier plan“ (*Holbein*, S. 745), „on s'aperçoit“ (*Holbein*, S. 745) nicht herum. In einem nächsten Schritt wirft Butor wortwörtlich einen Blick hinter die „Kulissen“. Beispielweise beschäftigt er sich mit dem Wandvorhang im Hintergrund, der gleichzeitig den Charakter eines Schleiers erhalte, eines Theatervorhangs, hinter dem sich noch etwas anderes befinden müsse: „[...] un rideau de théâtre derrière lequel il doit y avoir autre chose“ (*Holbein*, S. 745). An anderer Stelle spricht er von dem großartigen Arrangement, das sich beinahe als Fassade präsentiere, als Maske fast: „comme une façade, presque comme un masque“ (*Holbein*, S. 745). Hinter all diesen

¹⁸² BUTOR, Michel: „Réponses à *Tel Quel*“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire I“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 612. (Interview von 1962).

¹⁸³ Walzel plädiert für die Verknüpfung und wechselseitige Erklärung verschiedener Künste; in seiner Abhandlung referiert er außerdem verschiedene Vertreter der Kunstgeschichte (z. B. August Schmarsow), die „willig Begriffe aus der Welt der Poesie und der Musik borgen, um dem Wesen bildender Kunst näher zu kommen“, vgl.: WALZEL, Oskar: „Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe“, Berlin 1917, S. 8-12.

Gegenständen muss sich der Tod verbergen, deshalb bringt Butor im letzten Absatz die Maske in unmittelbare Verbindung mit dem Tod: „la mort, masquée partout“ (*Holbein*, S. 746). Marcella Baur-Callwey geht in ihrer Untersuchung männlicher Doppelporträts in England auf den Sinnspruch „Totus mundus agit histrionem“, das Shakespeare-Wort „All the world is a stage“, ein, ein Topos, der bereits im 16. Jahrhundert geläufig war.¹⁸⁴ Hiermit wird die Scheinhaftigkeit des irdischen Lebens und die Eitelkeit des menschlichen Seins thematisiert. Butor entlarvt diese Scheinhaftigkeit auch mit dem Hinweis, dass der erste Blick auf das Gemälde oft täusche: Auf Seite 744 spricht er von den Details, die dem Betrachter bei flüchtigem Blick fast verborgen bleiben kann: „un autre détail qui peut passer inaperçu à celui qui n’accorde au tableau qu’un rapide coup d’oeil [...]“. An anderer Stelle heißt es:

[...] les positions prises ne le sont pas d’une manière aussi nette qu’il peut le sembler au premier abord, ou plutôt qu’il pourrait le sembler s’il n’y avait pas au premier plan cet énigmatique objet comme jeté d’un autre monde (*Holbein*, S. 745).

Butor macht darauf aufmerksam, dass sich das Wesentliche des Gemäldes erst im Laufe des genauen Betrachtens, des geschulten Blicks erschließt. Damit bildet Butor seine Leser in seinem Metier, ähnlich wie auch Holbein den Horizont seiner Betrachter erweitert. Dadurch erhält sowohl Butors Text als auch Holbeins Gemälde etwas von der zweifachen Wirkung des Horazschen „prodesse aut delectare“¹⁸⁵ – die Dichtkunst solle nützen und erfreuen. Nach der Lektüre des Butorschen Textes wird der Betrachter das Gemälde auf andere Weise sehen als zuvor, schon weil der Text den Blick leitet und umleitet. Butor „schickt den Blick seines Lesers auf Entdeckungsreise und möchte ihm das rechte Sehen lehren.“¹⁸⁶

Da Butors Umgang mit dem Gemälde allerdings nicht den kunsthistorischen Schemata entspricht, sondern er seinen eigenen Diskurs über Bildende Kunst führt, wird sein Essai über Holbeins Gesandten in den Kunstwissenschaften nicht rezipiert.¹⁸⁷

¹⁸⁴ BAUR-CALLWEY: „Die Differenzierung des Gemeinsamen“, 2007, S. 56.

¹⁸⁵ ZIMMERMANN, Bernd: „Horaz“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 295.

¹⁸⁶ SCHMITZ-EMANS: „Die Literatur, die Bilder“, 1999, S. 321.

¹⁸⁷ In der ausführlichen Darstellung der Forschung zu dem Gemälde „Die Gesandten“ von Holbein erwähnt Claussen nicht den Butorschen Essai; vgl.: CLAUSSEN: „Der doppelte Boden“, 1993, S. 186.

II. 1. 3. Der Essai *Le carré et son habitant*

1961 beschäftigt sich Butor mit einem weiteren europäischen Maler, mit dem Holländer Piet Mondrian, dessen Werke ihn bei seiner ersten Begegnung, 1956, auf der Biennale in Venedig stark beeindruckt, ja überrascht haben: „Quand j’ai rencontré cette oeuvre en 1956 à la Biennale de Venise, je me souviens de la surprise [...]“ (*Mondrian*, S. 978). Das Anfügen einer solchen Anekdote ist ein typisches Merkmal des Essais, der die persönliche Beziehung zum Gegenstand nicht außen vor lässt.¹⁸⁸

Die völlig gegenstandslose Malerei Mondrians bedeutet eine besondere Herausforderung für die Interpretation, da der konkrete Anhaltspunkt als Hauptorientierung von vornherein entfällt. Beim ersten Anblick der formal reduzierten Gemälde Mondrians fragt sich der Betrachter, wie sich die wenigen Farben und Strukturen überhaupt adäquat beschreiben lassen. In seinen *Improvisations* äußert sich Butor über die Kunst der Bildbeschreibung:

[...] car il est parfois difficile de décrire la peinture actuelle. Autrefois il était facile de reconnaître les objets représentés, d’identifier un arbre, une femme, une maison, ou, pour la peinture d’histoire: saint Sébastien, Charlemagne ou L’Enlèvement des Sabines. Aujourd’hui il y a toujours représentation mais d’un mode différent. Il faudra utiliser un autre vocabulaire, par exemple celui de la géométrie. On parlera de carrés, de triangles, de cercles, de rayures [...].¹⁸⁹

Das Sprechen über Kunst mit Vokabeln aus der Geometrie („vocabulaire de la géométrie“) verweist unmittelbar auf Butors Umgang mit den Gemälden Mondrians, den er als „champion de l’angle droit“¹⁹⁰ bezeichnet.

Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit der Malerei des Holländers ist Butors Faszination beim Betrachten von Mondrians Werken. Schon in Butors erstem Roman *Passage de Milan* spielt die ästhetische Erfahrung mit Mondrian eine tragende Rolle.¹⁹¹ Es gibt wörtliche Analogien zwischen der Beschreibung eines imaginären Bildes und der späteren Mondrian-Studie: ‚Quel plaisir j’éprouvais à dessiner ces majuscules’, poursuit Martin; ‚je réapprenais l’A, le B; c’étaient comme des personnages qui allaient habiter des maisons que je leur avais préparées.‘¹⁹² Dies lässt Gisela Thiele zufolge die Vermutung zu, dass Butor in *Passage de Milan* auf die Malerei der Futuristen und „néoplasticiens“, zu

¹⁸⁸ „Es ist eines der Grundmerkmale des Essays, dass er den Gegenstand, über den er spricht, nicht von den persönlichen Bedingungen trennt, die den Autor zu ihm hingeführt haben, und nicht von den assoziativen Verklammerungen mit anderen Gegenständen“, Zitat aus: FRIEDRICH, Hugo: „Montaigne“, Bern 1967, S. 323.

¹⁸⁹ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 214.

¹⁹⁰ IBID., S. 144.

¹⁹¹ Jean Duffy beschäftigt sich ausführlich mit der Kunst in Butors Roman „Passage de Milan“; vgl.: Duffy: „Signs and Designs“, 2003, S. 15-56.

¹⁹² BUTOR, Michel: „Passage de Milan“, Paris 1963, S. 115.

denen Mondrian gehört, anspielt.¹⁹³ Auch beim Schreiben seines letzten Romans, *Degrés*, der 1960 entstand, behauptet Butor in einem Interview mit Georges Charbonnier, vom Werk Mondrians fasziniert gewesen zu sein: „*Degrés* est un livre qui est construit dans la passion de l’angle droit. Quand j’ai écrit *Degrés*, j’étais fasciné par l’œuvre de Mondrian!“¹⁹⁴

Außerhalb von Butors Romanwerk spielt die Malerei Mondrians ebenfalls indirekt eine Rolle. In einem Interview im Jahr 1982 äußert sich Butor über sein innovatives Buch *Mobile*:

[...] C’est devenu essentiel avec *Mobile*. J’ai regardé comment des peintres pouvaient organiser des rectangles. Evidemment l’exemple de Mondrian a été décisif. La relation entre peinture et littérature peut passer par la forme de la page elle-même. Lorsqu’on ouvre un livre, la suite des paragraphes ne fait pas beaucoup penser à un Poussin, mais si l’on pense à un peintre abstrait, la parenté est très forte. L’on peut réfléchir alors sur ce qui rapproche et ce qui distingue les deux.¹⁹⁵

In dem 1961 verfassten Essai *Le carré et son habitant* beschäftigt sich Michel Butor eingehend mit dem abstrakten Werk des holländischen Künstlers Piet Mondrian. Der Essai ist erstmals im Januar 1961 in der Zeitschrift *La Nouvelle Revue Française* erschienen.¹⁹⁶ Darüber hinaus wurde er in die *Oeuvres complètes* Band II, *Répertoire* 1, aufgenommen.¹⁹⁷ Die enorme Bedeutung von Mondrians Werk für die Moderne ist allgemein anerkannt, wobei es zumeist seiner inhaltlichen Dimension beraubt und nur auf rein formaler Ebene rezipiert wird. Butor allerdings lädt die Werke geradezu auf mit einer inhaltlichen Bedeutung und illustriert, in welchem Sinne Farbe und Struktur bei Mondrians Gemälden auch Symbolik sein wollen.

Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, inwiefern Butors einmaliger Blick auf Mondrian und seine literarische Annäherung an die Malerei des Holländers einen „adäquaten“ Umgang mit gegenstandsloser Malerei darstellt. Darüber hinaus wird zu

¹⁹³ THIELE, Gisela: „Die Romane Michel Butors. Untersuchungen zur Struktur von *Passage de Milan*, *L’Emploi du Temps*, *La Modification*, *Dégres*“, Heidelberg 1975, S. 43. In der Forschung herrscht geteilte Meinung darüber, welcher Künstler Vorbild für den fiktiven Maler Martin de Vere war: Georges Raillard beispielsweise vertritt die These, dass sich dahinter eine Anspielung auf den von Butor als Futurist bezeichneten Marcel Duchamp versteckt, der seit 1920 bewegliche Glasbilder herstellte: „Le peintre Martin de Vere, peignant sur sa toile des lettres majuscules, nous réapprend l’efficacité et la nécessité des ‘procédés’ quand les artistes ambitionnent de relayer le Grand Prêtre par le Grand Verre.“ Zitat aus: RAILLARD, Georges: „Michel Butor“, Paris 1968, S. 189.

¹⁹⁴ CHARBONNIER, Georges: „Entretiens avec Michel Butor“, Paris 1967, S. 15.

¹⁹⁵ BUTOR: „Voir Butor en peinture“, Bd. III, 1999, S. 114. (Interview von 1982).

¹⁹⁶ BUTOR, Michel: „Le carré et son habitant“, in: *Nouvelle Revue Française* 97/98 (1961), S. 119-127 bzw. 315-327.

¹⁹⁷ BUTOR: „Le carré et son habitant“, in: „*Oeuvres complètes. Répertoire* 1“, Bd. II, 2006, S. 966-980.

klären sein, wie die Butor-Lektüre die Wahrnehmung des Betrachters von Mondrians Werken beeinflusst.

In seinem Essai beschränkt sich Butor auf das Werk Mondrians im Zeitraum von 1921 bis 1940. Sowohl das gegenständliche Frühwerk als auch die letzten Gemälde finden keine Beachtung. Mondrians späte Meisterwerke behandelt Butor gesondert in einem späteren Text. 1976 verfasste er die Einführung zum Werk Mondrians in einem Bildband, der von Maria Grazia Ottolenghi herausgegeben wurde.¹⁹⁸

Butors Essai *Le carré et son habitant* ist in elf Kapitel gegliedert, die mit römischen Zahlen nummeriert werden. Mit Ausnahme des letzten Kapitels beschäftigen sich die Kapitel jeweils mit einem Gemälde; dessen Titel, Entstehungsjahr und Aufbewahrungsort tragen sie selbst als Titel. Die Auswahl der Werke bezieht sich auf die Zeit ab 1921, in der Mondrian den rechten Winkel zum Programm gemacht hat.

Bilder „erhalten ein Element der Überraschung, das sich nicht voraussehen lässt und sich häufig der Alltagsrationalität entzieht, bevor sich uns der Sinn der Bilder erschließt“.¹⁹⁹

Dieses Element der Überraschung ist ausschlaggebend für Butors Interesse an dem Künstler Mondrian. In einem Interview aus dem Jahr 1973 sagt Butor: „Si je m’intéresse à la peinture, c’est parce que les tableaux me disent des choses nouvelles. Je veux que les peintres me surprennent. Et il en est qui ne cessent de me surprendre.“²⁰⁰ An zwei Stellen in seinem Essai über Mondrian benennt Butor diese überraschende Wirkung:

Je me souviens du premier jour où je l’ai [une toile de Mondrian] vue à Amsterdam; elle m’a causé une grande surprise parce que le croisement des deux lignes se trouve exactement au milieu du côté, et que, par conséquent, la toile me paraissait symétrique. Or non seulement le peintre déclare qu’il proscrie toute symétrie, mais, en effet, aucune de ses œuvres n’en admet. En examinant ces deux lignes, on s’aperçoit que la verticale est un peu plus mince que l’horizontale; c’est seulement lorsque cette différence est bien constatée que le tableau est perçu correctement et qu’il s’anime (*Mondrian*, S. 969).²⁰¹

Das Betrachten des Hilversumer Gemäldes (Abb. 8) von Mondrian war für Butor ein derart einschneidendes Erlebnis („une grande surprise“), dass er sich auch Jahre später genauestens daran erinnert. Gleich bei der ersten Begegnung mit der Malerei Mondrians

¹⁹⁸ BUTOR, Michel: „Notes autour de Mondrian“, in: „Tout l’œuvre peint de Mondrian“, hrsg. von Maria Grazia Ottolenghi, Paris 1976, S. 5-9.

¹⁹⁹ WULF, Christoph: „Zur Performativität von Bild und Imagination. Performativität – Ikonologie / Ikonik – Mimesis“, in: „Ikonologie des Performativen“, hrsg. von Christoph Wulf und Jörg Ziffas, München 2005, S. 37.

²⁰⁰ BUTOR: „Des mots à la peinture“, Bd. II, 1999, S. 83. (Interview von 1973).

²⁰¹ Auch in seinem Essai „Les mots dans la peinture“ erwähnt Butor das Moment der Überraschung während eines Besuchs in der National Gallery in Washington: „Je me souviens de ma surprise lors de ma première exploration de la National Gallery de Washington.“ Zitat aus: BUTOR: „Les mots dans la peinture“, Bd. III, 2006, S. 119.

nimmt Butor das Revolutionäre in Mondrians Gemälden wahr. Es geht um „die Möglichkeit eines Gleichgewichts im Asymmetrischen“²⁰², die Mondrian als Erster erkannte, während Gleichgewicht bis dahin immer nur symmetrisch auf eine vertikale Mittelachse bezogen realisierbar schien. Auch das erste Zusammentreffen mit einem zwei Jahre später gemalten Gemälde Mondrians, *Composition II avec bleu* (1936-42) zeichnet sich in der Wahrnehmung Butors durch „la surprise“ aus:

Quand j'ai rencontré cette œuvre en 1956 à la Biennale de Venise, je me souviens de la surprise que m'avait causée cette double date: six années de méditation; ne valait-il pas la peine de s'arrêter quelques instants? (*Mondrian*, S. 978).

In dem Essai *Le carré et son habitant* beschäftigt sich Butor mit dem Neuartigen in Mondrians Gemälden und erläutert die irritierende Wirkung, die von diesen Werken ausgeht. Grundsätzlich gilt, dass Butor in Mondrians Malerei etwas Erstmaliges, Zukunftsweisendes erkennt. In der Formulierung „l'élucidation“ (*Mondrian*, S. 967) benennt er die Intention, die hinter dem Essai steckt: Butor „erhellt“, illustriert die Wirkung der Malerei Mondrians auf den Betrachter, die, seiner Meinung nach, „erhellungsbedürftig“ ist („demande une élucidation“, *Mondrian*, S. 967). Darin sieht Butor den Kern jeglicher Art von Kritik, was der Essai im weitesten Sinne ja ist:

L'activité critique consiste à considérer les œuvres comme inachevées... faire de la critique c'est toujours considérer que le texte dont on parle n'est pas suffisant à lui seul, qu'il faut lui ajouter quelques pages.²⁰³

II. 1.3.1. Mondrians Schriften als Ausgangspunkt für Butors Essai

Piet Mondrian, 1872 in Amersfoort geboren, ist ein niederländischer Maler der klassischen Moderne und zählt zu den entschiedensten abstrakten Künstlern.

Zu Beginn seines Schaffens malte er noch vom Impressionismus beeinflusste Landschaften, die lange Zeit sein bevorzugtes Thema waren. Es ging ihm dabei immer weniger um die eigentliche Realität der Mühlen, Bäume und Gewässer, oder um das Licht, um die Weite der Landschaft selbst, sondern um das Strahlende und den Raum in gestalterischem Sinne. Ihm war wichtig, eine Malerei mit einer stärkeren autonomen Ausdruckskraft zu erreichen. Zu diesem Zweck fing er um 1908 an, mit intensiveren Farben und der Vereinfachung von Formen zu experimentieren. Nach seinem Umzug nach Paris Ende 1911 schloss er sich dem Kubismus von Georges Braque und Pablo Picasso an.

²⁰² SEUPHOR, Michel: „Piet Mondrian. Leben und Werk“, Köln 1957, S. 10.

²⁰³ BUTOR, Michel: „La critique et l'invention“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 729.

Von deren Werken inspiriert, fand er 1920 zu seinen berühmten geometrischen Kompositionen aus farbigen und weißen Rechtecken und einem schwarzen Liniengerüst. Es sind nicht die geometrischen Formen und die reinen Farben als solche, sondern die Art ihrer Zusammenstellung, die Komposition, die daraus ein Kunstwerk machen und Bilder von vollendeter Harmonie erzeugen.

Mondrian ist darüber hinaus bekannt als Mitbegründer der holländischen Gruppe *De Stijl*²⁰⁴. Diese Künstlergruppe wollte mit neuen Gestaltungsformen in Einfachheit, Klarheit und Ordnung für fast alle Bereiche des Lebens eine bessere Welt schaffen. Mondrian nannte seine Form der Abstraktion die „Neue Gestaltung“ – und hatte damit eine über die Malerei hinausreichende, auch übers Individuelle hinausreichende, universale Absicht: die Gestaltung ästhetischer Beziehungen auf elementarer Grundlage in der Architektur als der bildnerischen Einheit aller Künste sowie in diesen Künsten selbst, und zwar unter dem Aspekt der Anwendbarkeit auf alle Lebensfelder.²⁰⁵ Formal waren es frappierend beschränkte Mittel, die dabei eingesetzt wurden: die schwarze, gerade Linie, der rechte Winkel, das Weiß und die Grundfarben Rot, Blau, Gelb.

Mondrian war es wichtig, seine Malerei, das, was er intuitiv, während des Malvorgangs, entwickelte, auch bewusst zu durchdenken und selbst zu erläutern. So entstanden seine zahlreichen Schriften, in denen er sich in allen Schaffensphasen theoretisch mit seinen künstlerischen Absichten beschäftigte. Die schriftlichen Äußerungen, die sein neoplastisches Werk begleiten, liegen in drei Sprachen vor: in der Zeit von 1917 und 1938 verfasste Mondrian seine Texte in seiner Muttersprache Niederländisch, vor allem für die Zeitschrift *De Stijl*, in seiner Pariser Zeit von 1920 bis 1935 sind die Texte auf Französisch geschrieben und für seine letzte Station, New York, liegt sein theoretisches Werk in englischer Sprache vor. Unter dem Titel *The New Art – The New Life, The Collected Writings of Piet Mondrian* existiert seit 1987 eine vollständige Ausgabe der Texte Mondrians in englischer Sprache. Der Korpus der Schriften Mondrians auf Französisch liegt erst seit 1998 in einer vollständigen Ausgabe vor. Das heißt, Butor hatte lediglich einzelne Texte zur Hand, aber keine bequeme Übersicht über das theoretische Werk

²⁰⁴ Im Juni 1917 erschien in Delft das erste Heft der Zeitschrift *De Stijl*, die von den Malern wie Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leek, Vilmos Huszár u. a. editiert wurde. Von Anfang an suchten sie eine programmatische Einheit der Künste, wobei jede Gattung ihre eigenen, theoretisch fundierten Prinzipien erkennen und wahren sollte. Im 1918 erschienenen Manifest forderte man „die Bildung einer internationalen Einheit im Leben, Kunst, Kultur“. Das geprägte Schlagwort lautete: „Kunst wird Leben“. Die gestalterischen Mittel – die Linie, die Fläche, die Farbe, die Proportionen, der Raum – wurden von den „De Stijl-Künstlern“ systematisch durchdacht und in ihrer ästhetischen Wirkung erprobt; vgl.: SCHNEEDE, Uwe M.: „Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert“, München 2001, S. 144.

²⁰⁵ *IBID.*, S. 144.

Mondrians. Der erste ins Französische übersetzte Text, den Butor 1961 zur Verfügung stand, ist *Réalité naturelle et réalité abstraite*, ein Text in Dialogform. Michel Seuphor, ein Pariser Freund Mondrians, der Niederländisch sprach, übersetzte den Text ins Französische und nahm ihn 1956 in seine Monographie über Mondrian auf.²⁰⁶ Den Grund für seine Miteinbeziehung dieser Schrift Mondrians erwähnt Butor gleich zu Beginn des Essays:

C'est de cette époque que date le grand dialogue traduit par Michel Seuphor *Réalité naturelle et réalité abstraite*, qui nous donnera les plus précieux renseignements sur les œuvres postérieures, mais dont celles-ci dépasseront peu à peu profondément la pensée (Mondrian, S. 977).

Eine zweite bedeutsame Schrift Mondrians lautet *Allgemeine Prinzipien des Neoplastizismus (Principes généraux du néoplasticisme)* aus dem Jahr 1926. Darin erläutert der Künstler sein signifikantes, reduziertes Gestaltungsprinzip, das formal aus einer malerisch-harmonischen Aufteilung der Leinwand besteht. Darüber hinaus formulierte er einen internationalen Anspruch und den Wunsch nach einer Integration der Künste in alle Lebensbereiche: „Elle [La Nouvelle Plastique] crée la réunion de tous les arts.“²⁰⁷

Butor präsentiert in seinem Essai die einzelnen Gemälde in chronologischer Reihenfolge. Das zuerst genannte Gemälde entstand im Jahr 1921. Butor wählte dieses Werk, weil es exemplarisch für Mondrians Schaffensphase bis 1933 stehen kann: „En 1921, voici un tableau dont les caractéristiques vont servir de loi pour tout son travail jusqu'en 1933, pendant douze ans“ (Mondrian, S. 966). Weitere besprochene Werke umfassen den Zeitraum von 1930 bis 1937, mit einer Ausnahme: das Gemälde *Composition II avec bleu*, das in den Jahren zwischen 1936 und 1942 entstanden ist. Die frühe Schaffensphase Mondrians, in dem der Maler klassische Landschaften malte, schließt der Interpret weitestgehend aus, weil es ihm gerade um die schwierige Entschlüsselung der Werke geht, die eine „eindrucksvollere Reflexionsdichte“ besitzen: „épaisseur de réflexion bien plus impressionnante“ (Mondrian, S. 978).

Dass Butor auf die Tätigkeit Mondrians als schreibender Künstler rekurriert, macht er auch durch seine Wortwahl deutlich: Mondrian habe Phasen, in denen er „schweige“: „il se tait pendant un an“ (Mondrian, S. 967). Dieser Begriff scheint ungewöhnlich für einen Maler, der Bildende Kunst schafft und nicht in erster Linie mit der Sprache arbeitet. Butor spricht

²⁰⁶ Vgl.: SEUPHOR, Michel: „Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre“, Paris 1956, S. 280-328; „Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform. 1919/1920“, in: SEUPHOR, Michel: „Piet Mondrian. Leben und Werk“, Köln 1957, S. 303-351.

²⁰⁷ MONDRIAN, Piet: „Le Neo-Plasticisme“, in: „Ecrits français“, hrsg. von Brigitte Léal, Paris 2010, S. 42.

an dieser Stelle aber von Mondrian als Theoretiker. In einem Interview aus dem Jahr 1976 sagt Butor, dass die Malerei grundsätzlich ein „Schweigen“ produziert und nennt in diesem Zusammenhang Mondrian:

Toute activité artistique qui prétend ne pas se servir de mots se trouve pourtant toujours dans la marge du langage, dans sa frontière active. C'est pourquoi on peut dire que les tableaux produisent du langage. Et du *silence*, aussi; c'est très important. Dans le langage, il y a des zones où le langage s'écarte, fait sentir une absence; il y a des régions de 'capacités négatives'. La peinture a ainsi ce rôle de producteur de silence (certains peintres: Mondrian, Rothko), et par conséquent de dénonciation de l'insuffisance du langage tel qu'il est. Du seul fait qu'elle nous donne cette dénonciation, ce silence a quelque chose de rafraîchissant, de rajeunissant, de libérateur.²⁰⁸

Im Anschluss deutet Butor die religiöse Dimension in Mondrians Werk an:

Ce silence n'est donc pas plat; mais de lui naissent perpétuellement des paroles, des balbutiements, qui sont encore tout humides de leur origine. C'est un phénomène comparable à celui de la méditation dans la religion: on va chercher le silence et c'est en lui que se produit la révélation. Il y a des peintures qui vont être aussi silencieuses que possible, elles n'en produisent pas moins de paroles que des écrivains, plus tard, pourront écrire. Et puis, il y a des peintures qui bien franchement travaillent avec des éléments verbaux ou littéraires (mais en fait la peinture est toujours littéraires!).²⁰⁹

II. 1.3.2. Die „Figuren“ in Mondrians Gemälden

Um überhaupt über die stark reduzierten Gemälde Mondrians sprechen zu können, arbeitet Butor einzelne „abstrakte Motive“ innerhalb der typischen Mondrian-Kompositionen heraus. Diese teilt er in sieben Kategorien auf und bezeichnet sie als „figures“ (*Mondrian*, S. 966). Bemerkenswert ist, dass Butor von „figures“ spricht, obwohl es sich dabei um einzelne Linien oder geometrische Formen handelt.²¹⁰ Butor überführt die abstrakte Malerei Mondrians in etwas Greifbares, Konkretes: Als „Figure A“ wird das „Rechteck im Rechteck“, le „carré dans le carré“ bezeichnet. Damit meint er das zentrale Viereck, das durch die Farbe und durch seine Stellung innerhalb der Komposition dem Betrachter am meisten ins Auge springt. Es stellt nicht eine der sechs Flächen eines Würfels dar, sondern den inneren Hohlraum. Butor fasst die Gemälde Mondrians also nicht als Fläche auf, sondern als einen dreidimensionalen Raum. Die Gemälde Mondrians setzen bei Butor ein

²⁰⁸ BUTOR: „Michel Butor au travail du texte“, Bd. II, 1999, S. 163. (Interview von 1976).

²⁰⁹ IBID., S. 164.

²¹⁰ Es ist anzunehmen, dass Butor an Roland Barthes „figures“ dachte. Wiederholungen in Texten nennt er „figures“, die auf Mythen unserer Kultur hinweisen. Figur bei Barthes ist ein dynamischer Formbegriff und darf nicht im rhetorischen Sinne verstanden werden. Barthes [...] fasst den Begriff in einem viel lebendigeren Sinne auf: die Gebärde des in Bewegung erfassten und nicht des im Ruhezustand betrachteten Körpers, vgl.: BARTHES, Roland: „Fragments einer Sprache der Liebe“, Frankfurt a. M. 1984, S. 16. Wichtig ist hier die Auffassung der „figures“ als etwas Dynamisches – dies entspricht Butors Auffassung der zunächst starr wirkenden Gemälde Mondrians.

räumliches Sehen in Gang. Er zitiert Mondrian, der die Aufteilung seiner Gemälde „bewohnbar“ machen möchte: „Quand les proportions d’une chambre sont bonnes, elle peut nous satisfaire au premier coup d’œil, mais non pas à la longue. Car cela ne suffit pas à la rendre *habitable*“ (Mondrian, S. 967).

Die Idee der „Bewohnbarkeit“ der Gemälde Mondrians übernimmt Butor von Mondrian selbst. Es ist ein weiteres „principe“ Butors, sich von einer Idee der Maler inspirieren zu lassen und sie dichterisch fortzuführen. Während bei Mondrian die Rede von „bewohnbaren Zimmern“ ist, spricht Butor konkret vom „Bewohner“, was der „figure C“ entspricht (Mondrian, S. 972). Mit dem Titel *Le carré et son habitant* lenkt Butor die Aufmerksamkeit auf zwei Aspekte innerhalb seiner Interpretation der Gemälde Mondrians. Er verweist auf die geometrische Form des Rechtecks beziehungsweise Quadrats („le carré“) und führt gleichzeitig den Begriff des Bewohners („l’habitant“), ein.

Das Rechteck beziehungsweise die geometrische Form im Allgemeinen, deutet unmittelbar auf das „Markenzeichen“ der Kunst Mondrians. Die Lektüre von *Réalité naturelle et réalité abstraite* zeigt, dass diese Rechtecke mit Modellen von Räumen gleichgesetzt werden müssen, die durch die Aufteilung ihrer Wände bewohnbar gemacht worden sind. Butor zitiert die entsprechende Textstelle:

Quand les proportions d’une chambre sont bonnes, elle peut nous satisfaire au premier coup d’œil, mais non à la longue. Car cela ne suffit pas à la rendre *habitable*. Pour répondre à ce but, c’est-à-dire pour nous satisfaire continuellement au point de vue esthétique, une chambre ne doit pas être un espace vide, limité par six murs vides qui s’opposent partiellement les uns aux autres; elle doit être un espace divisé, donc un espace déjà partiellement rempli, limité par six surfaces divisées elles aussi et qui s’équilibrent mutuellement par les rapports de positions, les dimensions et les couleurs, etc.²¹¹

Bei der Frage, wie ein Ort bewohnbar ist, wie es sich an einem bestimmten Ort leben lässt, handelt es sich um ein Thema, das auch in anderen Texten Butors auftaucht. Ein Beispiel ist der Essai *Les mosquées de New York ou l’art de Mark Rothko*, in dem sich Butor ebenfalls mit der Frage beschäftigt, wie es sich in einem Ort wie New York leben lässt, welchen Einfluss die Umgebung auf die Kunst hat. Auch von Mondrian ist bekannt, dass er mit 68 Jahren in den Vereinigten Staaten eintraf und „sofort von der modernen Vitalität seiner neuen Umgebung ergriffen wurde“.²¹² Daraus ergab sich ein neues Aufblühen seiner Kunst im New Yorker Spätwerk.

²¹¹ Vgl.: BUTOR: „Le carré et son habitant“, Bd. II, 2006, S. 967 bzw. die deutsche Übersetzung von Mondrians Schrift: „Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform 1919/1920“, 1957, S. 335.

²¹² LOCHER, Hans: „Piet Mondrian. Farbe, Struktur und Symbolik. Ein Essay“, Bern 1994, S. 88.

Um die „Bewohnbarkeit“ der Gemälde Mondrians verständlich zu machen, beschreibt Butor zunächst die Zimmer, die in Mondrians Gemälden zu erkennen sind: „Ces toiles peuvent d’abord être interprétées comme des projets de chambres futures dépliées, le carré central ne représentant pas une des six faces du cube, mais le vide intérieur de celui-ci“ (*Mondrian*, S. 967). Das Stichwort hier sind die „chambres futures dépliées“. Butor fasst die Zimmer dreidimensional auf, sie bleiben nicht in der Fläche, er erklärt dem Leser, dass es sich nicht um eine Art Grundriss eines Hauses handelt, sondern dass sich der Raum nach oben rechts öffnet: „L’espace s’ouvre en haut à droite“ (*Mondrian*, S. 968). Mondrian meidet jegliche Symmetrie: „Mondrian interdit la symétrie“ (*Mondrian*, S. 969). Als „Figure C“ beschreibt Butor schließlich den „Bewohner“ („l’habitant“), der durch seine Erwähnung im Titel eine zentrale Stellung einnimmt.

Eine weitere „figure“ ist die „Figure D“, „Das Kreuz“ („la croix“, *Mondrian*, S. 974). Beim chronologischen Betrachten der Gemälde Mondrians stellt Butor fest, dass die Zeichnung eine immer größere Bedeutung für die Malerei Mondrians einnimmt:

De 1925 à 1935, Mondrian va nettement de la couleur vers le dessin. Les lignes comptent de plus en plus. Aussi le thème de la croix, une croix dressée et sinistre, apparaît-il de plus en plus nettement (*Mondrian*, S. 975).

Mit der Zeichnung verlagert Mondrian das Schwergewicht von der Farbe auf die Zeichnung und damit geht das Thema des Kreuzes einher. Die Formulierung des „Kreuzes“ überrascht den aufmerksamen Leser von *Réalité naturelle et réalité abstraite*; Butor zitiert: „Très près, un moulin détaché nettement sa masse sur le ciel luisant de la nuit stellaire. Les ailes sont immobilisées et placées en forme de croix“ (*Mondrian*, S. 975).

Mit der Anspielung auf die Kreuzform der Flügel einer Mühle nimmt Butor indirekt das erste Mal Bezug auf Mondrians Frühwerk, das aus figürlichen Sujets besteht. In der vierten Szene in *Natürliche und abstrakte Realität* stellt Mondrian einen Bezug her zwischen der Darstellung einer Mühle und einem Kreuz. Im Gespräch zwischen Z und Y heißt es:

Pour en revenir à ce moulin-ci, la forme en croix des ailes m’a tout spécialement attiré. Mais, posé que je vois à la base de toute chose la position d’angle droit, ces ailes ne sont pas pour moi plus belles qu’autre chose. Considérées du point de vue plastique elles ont même quelque chose de défavorable. C’est qu’à la forme régulière de la croix nous lisons une idée particulière, plutôt littéraire. C’est pour cette raison que la Nouvelle Plastique brise toujours la forme de la croix traditionnelle (*Mondrian*, S. 975).

Im Anschluss befasst Butor sich mit der Zeit von 1935 bis 1939, die er als „seine tragische Periode“ („sa période tragique“) bezeichnet, welche durch die Beschreibung des Kreuzes als „sinistre“ schon eingeläutet wurde und mit der Formulierung „ce cimetière“ (*Mondrian*,

S. 979) eine Steigerung erfährt. Mit dem Begriff des „Tragischen“ übernimmt Butor Mondrians Vokabular. In dessen Schrift *Le Neo-Plasticisme* heißt es:

Le déséquilibre entre l'individuel et l'universel crée le tragique et s'exprime en plastique tragique. Dans ce qui est, soit forme, soit corporéité, le naturel domine: ceci crée le tragique. Le tragique de la vie conduit au créer artistique: l'art, parce que abstrait, et en opposition avec le concret naturel, peut précéder la disparition graduelle du tragique. Plus le tragique décroît, plus l'art gagne en pureté. L'esprit nouveau ne peut se manifester qu'au sein du tragique [...].²¹³

Zwar stammt die Idee des „Tragischen“ von Mondrian, Butor konkretisiert sie aber, indem er sie von ihrer abstrakten Ebene herunterholt und auf die konkrete Vorstellung des Bewohners bezieht. Dieser Bewohner ist es, der etwas „Tragisches“ erlebt, wenn der Begriff der „Tragik“ aufgefasst wird als „Grundbegriff für das menschliche Dasein“²¹⁴, das in Leid und Vernichtung führt. In der Formulierung „ce cimetière“ verweist Butor unmittelbar auf das schlimmste menschliche Leid, den Tod. Er hat den historischen Kontext im Blick: die „tragische Periode“ Mondrians fällt in die Zeit von 1935 bis 1939. Ohne explizit auf die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs einzugehen, schwingt die Bedrohung und das Unheil der damaligen Zeit mit. Diese negative Konnotation ist es, die von der Kreuzform zur Tragik überleitet und die Mondrian von der „idée plutôt littéraire“ sprechen lässt:

L'idée plutôt littéraire dont il parlait, nous la connaissons fort bien, traditionnelle et religieuse, elle hante la conscience de tout Occidental. Il est d'autant plus remarquable de voir, à partir de 1935, cette croix envahir littéralement l'œuvre, représentée bientôt par des traits doubles qui la détacheront [...] (*Mondrian*, S. 976).

Stets den größeren Zusammenhang im Blick, verweist Butor über die Malerei Mondrians hinaus auf die Bedeutung des Kreuzes im Bewusstsein jedes Westeuropäers. Die Verwendung der Verben „hanter“ und „envahir“ unterstreichen dabei den „tragischen“ und brutalen, gar kämpferischen Charakter.

Über die Zeichnung, die die Farbe in Mondrians Gemälden weitgehend ablöst, gelangt Butor zum Kreuz, das wiederum einer literarischen Idee entspricht und deshalb etwas „Tragisches“ darstellt. Das Kreuz verweist auf die religiöse Dimension im Werk Mondrians, die auch bei der *Composition avec des lignes jaunes* (1933, Abb. 9) unterschwellig eine Rolle spielt. Wenn das Gemälde so betrachtet wird, wie es in seiner

²¹³ MONDRIAN: „Le Néo-Plasticisme“, in: „Ecrits français“, 2010, S. 31f.

²¹⁴ WILPERT, Gero von: „Sachwörterbuch der Literatur“, Stuttgart 1969, S. 793.

eigenen „Gebrauchsanweisung“, dem „Mode d’emploi“²¹⁵, empfohlen wird, dann passiert folgendes:

Le tableau doit ainsi s’élever, et dans la situation définitive le regard du spectateur doit donc se fixer le centre qu’il verra d’en bas. Aux dynamiques déjà étudiées à propos de la toile d’Hilversum s’ajoute une flèche extrêmement puissante dans la profondeur qui nous entraîne vers le haut à travers le carré de la toile, puis, à travers ce carré de lignes jaunes, jusqu’à cet espace ouvert, cette vie nouvelle, cet homme nouveau dont Mondrian rêve (*Mondrian*, S. 974).

Der Blick des Betrachters wird nach oben gezogen, beziehungsweise das Gemälde soll „aufsteigen“ („le tableau doit ainsi s’élever“, *Mondrian*, S. 974); diese aufsteigende Bewegung erinnert unwillkürlich an Christi Himmelfahrt, bei der das wunderliche, „magische“ Moment ebenso enthalten ist wie beim Butorschen Betrachten der Werke Mondrians. Während Butor in dem Mondrian-Essai noch verhalten von der religiösen Dimension im Werk Mondrians spricht, wird diese im Rothko-Essai umso entschiedener formuliert.²¹⁶ Im Essai *Les mosquées de New York ou l’art de Mark Rothko*, der im selben Jahr entstanden ist, vergleicht Butor Werke Mondrians mit denen von Rothko. Auf Mondrian wird als „apôtre de l’angle droit“ verwiesen; sein Werk als „l’évangile“ (*Rothko*, S. 1005) bezeichnet.

II. 1.3.3. Der illustrative Diskurs am Beispiel des Gemäldes *Composition avec des lignes jaunes*

Mondrian vereinfachte die Titel seiner Gemälde bis auf die reduzierte Aussage, dass es „Kompositionen“ sind, die zur Unterscheidung mit einem Buchstaben oder einer Nummer versehen sind. Wo ein solcher Kode fehlt, wird die jeweilige „Komposition“ um eine kurze Angabe der wichtigsten Gestaltungsmittel erweitert, wie im Gemälde *Composition avec des lignes jaunes* zu sehen ist (Abb. 9). Hierbei handelt es sich um ein untypisches Gemälde im Werk Mondrians:

Œuvre exceptionnelle à plus d’un titre, c’est la seule depuis 1920 jusqu’à 1942 à ne point comporter de noir, la seule entre ces deux dates dans laquelle la couleur soit directement et franchement en contact avec le blanc [...] (*Mondrian*, S. 973).

²¹⁵ „La toile doit être suspendue en forme de losange de telle manière que le point indiqué haut soit au sommet. On est prié de ne point toucher la toile et de prendre le tableau par le cadre. On est prié de ne pas faire pencher le tableau en avant ou en arrière lorsqu’il est suspendu mais de le garder à une distance du mur partout égale et de telle manière que le milieu ne soit pas plus bas que le niveau de l’œil d’un homme debout – de préférence, c’est le point le plus bas de la toile qui devrait être à ce niveau“, Zitat aus: BUTOR: „Le carré et son habitant“, Bd. II, 2006, S. 973.

²¹⁶ Siehe Kapitel II. 1. 5. 3. 1. „Die Rolle der Stadt New York“, S. 107.

Das quadratische Gemälde hat eine gleichmäßige Oberfläche in gebrochenem Weiß ohne die charakteristischen schwarzen Linien, die die Struktur der meisten Werke bestimmen. Stattdessen verwendet Mondrian hier gelbe Streifen. Das Gelb, weder Farbe noch Linie, korrespondiert in besonderer Weise mit dem Weiß. Zwischen den Farben besteht nur ein geringer Kontrast, trotzdem entsteht die gleiche optische Vibration, die das Auge bei der *Komposition mit grauen Linien* fesselt. Die vier gelben Streifen kreuzen vier Ecken, um sich außerhalb des Bildes imaginär zu treffen. Der Abstand zwischen ihnen entspricht in ungefähr dem quadratischen Format des Bildes. Sie unterscheiden sich in der Breite, aber nicht im Verhältnis zueinander, wodurch der streng geometrische Bildaufbau unterbrochen wird. Den Übergang zwischen Gemälde und Wand bildet ein leicht nach hinten zurückgesetzter Rahmen, der aus stufenweise zur Wand verspringenden Latten besteht. Auch das schafft einen sanften Übergang zwischen Bild und Wand, markiert ihn aber zugleich. 1933 gelangte das Gemälde in die Sammlung des Gemeentemuseums in Den Haag, als Schenkung anlässlich des sechzigsten Geburtstags des Künstlers.²¹⁷

Zur Beschreibung dieses Gemäldes zieht sich Butor auf eine sachliche-trockene Wiedergabe der Farben und Formen zurück:

Un carré sur pointe blanc, sur lequel sont tracées quatre lignes jaunes d'inégales grosseurs, deux horizontales et deux verticales, entourant un rectangle un peu plus large que haut dont les quatre coins sont à l'extérieur de la toile (*Mondrian*, S. 973).

Die äußerst glatte, dünn aufgetragene Farbe der Linien ist in höchstem Maße unterschiedlich zur unübersehbaren, bildbestimmenden Textur der Farbe Weiß. Im Gegensatz zu den Linien ist das Weiß in mehreren Schichten aufgetragen, wodurch sich ein deutlicher Höhenunterschied zwischen Linie und Fläche ergibt.²¹⁸ Diese handwerklichen Aspekte des Gemäldes sind jedoch für Butors Interpretation der Gemälde Mondrians nicht relevant, da es ihm vor allem um die Wirkung auf den Betrachter ankommt: „la liaison de ce carré habitant avec le peintre et le spectateur“ (*Mondrian*, S. 974). Butor erklärt seinen Lesern die besondere Wirkung des Gemäldes, indem er von einer starken vertikalen Dynamik spricht:

[...] est douée d'un dynamisme vertical beaucoup plus fort que celle de 1950, parce que les épaisseurs des lignes y sont calculées de telle sorte que le quasi-carré devient carré parfait si l'on prend au lieu du bord inférieur de l'horizontale du haut son bord supérieur. L'œil a donc tendance à relever cette barre, ce qui est facilité parce qu'elle est jaune, de toutes les couleurs la plus lumineuse, celle qui contraste le moins avec le blanc (*Mondrian*, S. 973f).

²¹⁷ JANSSEN, Hans: „Mondrian. Vom Abbild zum Bild“, Zwolle 2008, S. 252.

²¹⁸ JANSSEN, Hans, in: Ausstellungskatalog „Piet Mondrian“, Albertina Wien vom 11. März 2005 bis 19. Juni 2005, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, München 2005, S. 167.

In einem nächsten Schritt folgt die „optische Verkehrung“ („inversion optique“, *Mondrian*, S. 974), die beim längeren Betrachten des Gemäldes zustande kommt: das goldene Gelb, das in der Leuchtkraft mit dem Weiß in Konkurrenz tritt, verwandelt sich in ein graues Rechteck auf einem hellen Untergrund. Butor belässt es nicht nur bei der Entschlüsselung des optischen Phänomens. Die Irritationen des Betrachters sind kein Zufall und so geht er einen Schritt weiter: die vier gelben Linien, die mit dem Rand spitze Winkel bilden²¹⁹, erzeugen in seiner Wahrnehmung einen Effekt der „Krümmung“ („effet de torsion“):

[...] les quatre lignes jaunes, formant avec le bord des angles aigus s'opposant deux à deux, produisent un effet de torsion, de courbure; nous avons l'impression que ces bords s'incurvent, et donc que le rectangle interne se rétrécit; ce blanc devenu obscur, bouché, ce gris, se trouve investi des mêmes propriétés plastiques qu'un bleu sombre (*Mondrian*, S. 974).

Durch diese Krümmung entsteht der Eindruck, dass sich das innere Rechteck zusammenzieht und zusätzlich wird aus dem dunkel gewordenen Weiß ein Grau, das eine ähnliche Wirkung hat wie ein dunkles Blau. Butor spricht hier von dem „blanc devenu obscur, bouché, ce gris...“ (*Mondrian*, S. 974). Die Farbe, dieses „verstopfte“ Weiß, hat also eine Sättigung erreicht und ist nun ein Grau geworden. So „erstaune“ es nicht mehr, dass in den folgenden Jahren das Bewohner-Rechteck blau geworden und von schwarzen Linien umschlossen ist:

Nous ne nous étonnerons pas lorsque nous retrouverons, dans les années suivantes, la figure C, de voir le carré habitant devenir bleu, cerné de lignes noires. L'œil du spectateur qui fait un saut à travers cette fenêtre ouverte vers l'avenir se trouve soudain en pleine nuit, en pleine épreuve à surmonter (*Mondrian*, S. 974).

Es findet aber nicht nur eine konsequente Farbveränderung statt, sondern auch eine Transformation vom Statischen zur Bewegung, die mit der Krümmung zum Ausdruck kommt. Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm beschreibt die Wirkung von Mondrians Malerei in ähnlicher Weise: „[...] das scheinbar Starre und Festgelegte in der Komposition mit gelben Linien [findet] eine unwillkürliche und subtile Belebung.“²²⁰

Durch Butors Blick erfährt die Malerei Mondrians eine Verlebendigung. Damit eröffnet der Kritiker auch seinen Lesern eine neue Art der Betrachtung von Mondrians gegenstandslosen, zunächst starr wirkenden Kompositionen.

²¹⁹ An dieser Stelle ist bemerkenswert, dass Butor nicht den Begriff „Dreieck“ („triangle“) verwendet, der ja eingängiger und weniger umständlich wäre als „les quatre lignes jaunes, formant avec le bord des angles aigus s'opposant deux à deux [...]“, Zitat aus: BUTOR: „Le carré et son habitant“, Bd. II, 2006, S. 974.

²²⁰ BOEHM, Gottfried: „Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems“, in: „Kunstgeschichte. Aber wie? Zehn Themen und Beispiele“, hrsg. von der Fachschaft München (Clemens Fruh / Raphael Rosenberg / Hans-Peter Rosinski), Berlin 1989, S. 23.

II. 1.3.4. Das Illustrative der Sprache Butors

Wie eingängig Butors Argumentation in Bezug auf das Gemälde *Composition avec des lignes jaunes* ist, ist an dem häufigen Gebrauch der Adverbien abzulesen: „directement“, „franchement“, und „évidemment“ (*Mondrian*, S. 973) werden auffällig oft verwendet. Darüber hinaus stechen die Absoluta ins Auge: Butor verwendet Begriffe wie „carré parfait“ (*Mondrian*, S. 973), „la situation définitive“ (*Mondrian*, S. 974) oder „une parfaite propreté“ (*Mondrian*, S. 974), wenn er über Mondrians Ausnahmegemälde spricht. Die Eindeutigkeit und Klarheit, die in Butors Blick die Malerei Mondrians auszeichnet, überträgt er auf die Sprache. Was Butor reizt, ist die Ambiguität in den Gemälden Mondrians, die in ihrer Klarheit und gleichzeitigen Bewegtheit liegt. Das führt zu folgender Schlussfolgerung über das Gemälde *Composition avec des lignes jaunes*:

[...] cette toile ambiguë, qui, avec son mode d'emploi, est parmi toutes les inventions de la peinture contemporaine, l'une de celle qui méritent le mieux le qualificatif de magique, Mondrian se taira pendant un an (*Mondrian*, S. 973).

Dieses Gemälde bezeichnet Butor als die Schöpfung der zeitgenössischen Malerei, die das Wort „magisch“ am meisten verdiene. Nimmt der Betrachter die Werke Mondrians mit Butors Augen wahr, so wird deren Wirkung tatsächlich „magisch“. Aus der völligen Starre kann Bewegtheit entstehen, auch die Farben können ihren Ton verändern. Ohne die Lektüre von Butors Essai würde der Begriff „magique“²²¹ in Zusammenhang mit dieser strengen Malerei irritieren, mit Butor wird er zur zutreffenden Beschreibung der abstrakten Gemälde. Unser Autor desambiguisiert das Gemälde Mondrians: aus der „toile ambiguë“ wird ein Gemälde, dessen „magische“ Wirkung erklär- und sichtbar ist.

Eine weitere rhetorische Besonderheit ist Butors Schilderung der Gemälde Mondrians. Um die Nähe dieser Bilder zu naturalistischen Landschaften aufzuzeigen, beschreibt Butor die Gemälde wie Landschaften mit Angabe der Himmelsrichtungen: „Ce rouge qui se lève à droite, à l'est du tableau, évoque irrésistiblement un événement naturel“ (*Mondrian*, S. 969). Die Zuhilfenahme von allgemeingültigen Orientierungsmitteln bringt dem Leser die Gemälde Mondrians näher, was gerade das „Illustrative“ in Butors Kunst-Diskurs ausmacht.

²²¹ An dieser Stelle sei auf den Begriff des „Magischen Realismus“ verwiesen. Er wurde 1923 von Franz Roth in einem Aufsatz über Bilder des Münchner Malers Karl Haider aus der Taufe gehoben. Dieser bezieht den Terminus „magischer Realismus“ auf eine bestimmte, den bis dahin stilprägenden Expressionismus ablösende „Bewegung“, in der zeitgenössischen Malerei und verwendet ihn synonym zu „Nachexpressionismus“ als Namen für eine zu Beginn der 20er Jahre neu „einsetzende Epoche“, vgl.: SCHEFFEL, Michael: „Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung“, Tübingen 1990, S. 7f.

Im darauffolgenden Kapitel zitiert Butor die erste Szene von *Natürliche und abstrakte Realität*: Es handelt sich um ein Gespräch zwischen Z, dem abstrakt-realistischen Maler und dem Kunstliebhaber Y, die am Abend vor einer flachen Landschaft mit Mondschein stehen. Z ist von der Ruhe der Landschaft ergriffen und bestätigt, dass er kein Maler wäre, wenn er nicht von der Natur berührt wäre. Y reagiert erstaunt, weil er dies von Z nicht erwartet hätte. Z fügt hinzu, dass er die Landschaft nur auf eine „andere Weise...“ male:

Fin de soirée. Pays plat. Vaste horizon. Très haut: la lune.

Y: Comme c'est beau!

X: Quelle profondeur de ton et de couleur!

Z: Quel repos!

Y: Ainsi donc la nature vous émeut, vous aussi?

Z: S'il n'en était pas ainsi je ne serais pas peintre.

Y: Comme vous ne peignez plus d'après la nature, je croyais qu'elle ne vous touchait plus du tout.

Z: Au contraire, la nature m'émeut profondément. Je la peins seulement d'une autre manière... (*Mondrian*, S. 970)

An dieser Stelle nutzt Butor die wörtliche Wiedergabe aus Mondrians *Natürliche und abstrakte Realität*, bei der die wichtigsten Grundzüge der Malerei Mondrians vermittelt werden. Bei der zitierten Textstelle geht es vor allem um die emotionale Wirkung seiner Gemälde und ihre Nähe zur klassischen Landschaft.

Bei einer näheren Untersuchung einzelner Vokabeln fallen jene Begriffe auf, die in die Zukunft weisen. Butor beschreibt die Zimmer als „chambres futures“ (*Mondrian*, S. 967), „cet espace ouvert, cette nouvelle vie, cet homme nouveau dont Mondrian rêve“ (*Mondrian*, S. 974). Am deutlichsten wird diese Isotopienkette rund um das Thema Zukunft: „l'oeil du spectateur qui fait un saut à travers cette fenêtre vers l'avenir“ (*Mondrian*, S. 974). Dies bezieht sich ebenfalls (wie „magique“) auf das Gemälde mit den vier gelben Linien. Die prägnanten Stellen im Text, zu denen der Anfangs- und Satzsatz gehören, geben Aufschluss darüber, wie Butor Mondrians Werk beurteilt. Die einleitenden und damit sehr betonten Worte sind „A partir de [...]“ (*Mondrian*, S. 966) und weisen auf das, was „da kommt“. Den Essai schließt Butor keineswegs ab, indem er seine Ergebnisse zusammenfasst oder gar das Werk Mondrians als abgeschlossen darstellt. Stattdessen nennt er drei späte Meisterwerke Mondrians, die auf das verweisen, was Mondrian in seinem Spätwerk gestalten wird:

Les trois derniers chefs-d'oeuvre: *New York City*, *Broadway Boggie-woogie* et *Victory Boggie-woogie*, si l'on peut y retrouver les différents thèmes que nous avons identifiés, sont d'une complexité immense par rapport aux œuvres des vingt années antérieures. Il y faudrait une autre étude (*Mondrian*, S. 980).

Mit diesem Schlusssatz macht Butor einerseits deutlich, dass er keine umfassende Werkanalyse Mondrians liefert (was er durchaus hätte tun können, da das Werk Mondrians zum Zeitpunkt der Entstehung des Essais – im Gegensatz zu dem von Mark Rothko – schon abgeschlossen war). Andererseits macht er den Unterschied der letzten Gemälde bezüglich ihrer Komplexität zu den vorherigen deutlich, indem er behauptet, dass es für sie einer eigenen Studie bedürfe. Indirekt ist dies eine Selbstreferenz, da Butor tatsächlich fünfzehn Jahre später einen Text über die späten Werke Mondrians verfasst hat.²²²

Rein formal setzt Butor gewisse Begriffe vom restlichen Text ab, indem er einzelne Worte in Kursivdruck setzt. Im dritten Kapitel spricht er vom einzigen *détail*, das das Gemälde aus Hilversum liefert: „Examinons le seul *détail* que nous propose ce tableau: le croisement des deux lignes noires près du bord“ (*Mondrian*, S. 971). Dieses *détail* ist der Schnittpunkt der beiden schwarzen Linien in der Nähe des Randes. Dadurch, dass die Horizontale breiter ist, ist ihre Zerschneidung durch den Rahmen im Winkel von 45 Grad länger, was deutlich zu erkennen ist, da die Vertikale hier sehr nahe ist. So entsteht der Eindruck, es handle sich um zwei gleiche Linien, die von einem Rand zerschnitten werden, der der Horizontalen näher ist. Dies ist das entscheidende *détail*: so erklärt Butor den Eindruck des Betrachters, dem es so vorkommt, als ob das gesamte Rechteck leicht kippen würde („il en résulte que tout le carré semble légèrement basculer“, *Mondrian*, S. 971). Wie in der *Composition avec des lignes jaunes* erkennt Butor auch hier eine Transformation in eine andere Dimension, die sich vom statischen Zustand zur Bewegung vollzieht. Das Hilversumer Gemälde erreicht seine Wirkung auch durch seine „Ökonomie der Mittel“ („économie des moyens“, *Mondrian*, S. 971). Mit der Wahl des Begriffs „Ökonomie“ unterstreicht Butor Mondrians bewusstes Einsparen von gestalterischen Mitteln. Hätte Butor von einer bloßen Reduzierung gesprochen, wäre nicht so deutlich geworden, dass Mondrian geradezu danach sucht, weitere Details weglassen zu können, um sich auf ein Minimum an Gestaltungselementen zu beschränken. Dies geht soweit, dass im Hilversumer Bild tatsächlich nur noch „ein einziges *Detail*“ („un seul *détail*“, *Mondrian*, S. 971) übrigbleibt, das die gesamte Komposition ausmacht. In einem Interview aus dem Jahr 1978 sagt Butor:

J'aime beaucoup le dessin: parce qu'ayant beaucoup dessiné moi-même autrefois, j'y suis très attentif. Je suis très sensible au noir et blanc. J'aime la couleur bien sûr; mais j'apprécie

²²² Vgl.: BUTOR: „Notes autour de Mondrian“, 1976, S. 5-9.

beaucoup à la fois la richesse et l'économie: j'aime voir toute la richesse qu'on peut extraire d'une certaine économie.²²³

II. 1.3.5. Resümee

Mondrians Kunst, die auf den ersten Blick eine kühle, konstruierte und wenig sinnliche Wirkung hat, übt auf Butor eine magische Wirkung aus. Bei seiner ersten Begegnung mit den Werken des Holländers ist er überrascht und emotional ergriffen. Ausgehend von einer Untersuchung der formalen Gestaltungselemente gibt Butor den Werken Mondrians eine inhaltliche Bedeutung und erläutert so ihre „magische“ Wirkung auf den Betrachter.

In seinem Essai *Le carré et son habitant* spürt er der irritierenden Wirkung der Bilder nach und es gelingt ihm, die Gemälde Mondrians zu desambiguieren. In Butors sensiblem Blick transformieren sich die Gemälde und er macht nachvollziehbar, wie die zunächst starren Gemälde Mondrians beweglich werden. Um diese tiefere Wirkung („la profondeur“, *Mondrian*, S. 979) der abstrakten Gemälde geht es Butor, wie er im zehnten Kapitel erläutert:

Rappelons encore un passage de *Réalité naturelle et réalité abstraite*, ne serait-ce que pour montrer la profondeur à laquelle sont enracinées les représentations dans l'œuvre de Mondrian, si abstraites qu'elles soient [...] (*Mondrian*, S. 979).

Butor versteckt sich nicht hinter den Äußerungen des Malers – im Gegenteil ist es eher aus Demut heraus, dass er so häufig auf Mondrian rekurriert. In einem Interview im Jahre 1973 fasst Butor seine Faszination für Mondrian zusammen, in der er das scheinbare Sich-Verstecken-Wollen thematisiert:

Lorsque le peintre veut se cacher c'est aussi une façon de se montrer. Voir comment Mondrian s'efforce de se cacher et voir justement comment il se montre admirablement dans cette pudeur et dans cette modestie, c'est merveilleux !...²²⁴

Dieser Äußerung in Bezug auf Mondrian lässt sich Butors eigene Herangehensweise an die Seite stellen. In ähnlich bescheidener Weise wie der Maler, hält sich Butor hinter den Äußerungen des Malers zurück.

Butor gelingt es in seinem Essai *Le carré et son habitant* dem Kunstbetrachter einen neuen Blick, einen neuen Zugang zur abstrakten Malerei Mondrians zu eröffnen. Er illustriert, wie die abstrakte Malerei Mondrians bei all ihrer Sachlichkeit „emotional“ auf den

²²³ BUTOR, Michel: „Le monde des dessins de Gregory Masurovsky“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubreaux, Bd. II, Nantes 1999, S. 350. (Interview von 1978).

²²⁴ BUTOR: „Des mots à la peinture“, Bd. II, 1999, S. 84. (Interview von 1973).

Betrachter wirken kann. Um dieses Geheimnis („secret“²²⁵) der Malerei verständlich zu machen, wandelt er das Abstrakte in Mondrians Bildern um in etwas Konkretes. Aus schwarzen Linien werden beispielsweise Zimmer, die bewohnt werden. Dies bewirkt eine radikale Veränderung im Wahrnehmungsprozess des Betrachters. In den starren Gemälden wird plötzlich eine Bewegung wahrnehmbar. Der Butorsche Bildbetrachter bekommt einen (neuen) Zugang zu der theoretischen und dadurch zunächst wenig eingängigen Kunst Mondrians sowie abstrakter Kunst im Allgemeinen.

Mit dem Ziel, den Gemälden gerecht zu werden, spürt Butor sensibel dem Kerngehalt der Malerei des Holländers nach, indem er Mondrians eigene Aussagen berücksichtigt. In Butors illustrativem Diskurs finden auch synästhetische Momente ihren Platz: In seiner Gebrauchsanweisung („mode d’emploi“, *Mondrian*, S. 973) erklärt Mondrian, dass das Gemälde *Composition avec des lignes jaunes*, nur aus der Farbe Gelb bestehe und deshalb besondere Sauberkeit benötige. Butor kommentiert diese Anweisung, indem er veranschaulicht, was mit dem Gemälde passiert, wenn die Forderungen des Malers nicht eingehalten werden: Der kleinste Fleck würde sonst „schreien“ („hurler“, *Mondrian*, S. 974). Es ist nicht nur so, dass das Gemälde Butor zum Sprechen bringt; auch umgekehrt bringt Butor das Gemälde zum Sprechen. Dass sich Butors Wahrnehmung nicht nur auf die visuelle beschränkt, macht er im Interview deutlich: „J’ai des yeux et des oreilles. Je ne vais pas laisser une partie de moi dans la nuit complète, il faut j’en éclaire peu à peu tous les aspects.“²²⁶

²²⁵ BUTOR: „[...] Un tableau m’intrigue; j’y reviens; je veux lui arracher le secret de son pouvoir“, Zitat aus: „Réponse à *Tel Quel*“, Bd. II, 2006, S. 611.

²²⁶ BUTOR: „Les modifications de Michel Butor“, Bd. III, 1999, S. 121. (Interview von 1983).

II. 1. 4. Der Essai *Trente-six et dix vues du mont Fuji*

Butor hat nicht nur die europäische Malereigeschichte im Blick, sondern beschäftigt sich auch mit internationalen Künstlern. Mit dem Essai *Trente-six et dix vues du Fuji* aus dem Jahr 1961 entführt der Erkunder und Entdecker Butor seine Leser nach Japan. Thema des Essais ist die berühmte Farbholzschnittserie *Die 36 Ansichten des Berges Fuji* des japanischen Künstlers Hokusai. Was Butor an Hokusai besonders fasziniert, ist dessen Status als „erster Globalisierer“²²⁷, was in der von Butor gewählten Bezeichnung Hokusais als „Brücke zwischen Orient und Okzident“ („il forme un pont“²²⁸) zum Ausdruck kommt. Der Japaner zählt zu den großen Scharnierkünstlern, die zwischen den Kulturen vermitteln, was die Serie der *36 Ansichten des Fuji* durch ihre zahlreichen westlichen Einflüsse auf die Motive zeigt. Seine Bilder wiederum brachten später die japanische Ästhetik nach Europa.²²⁹ Diese interkulturellen Korrespondenzen zeigt Butor auf; Anna Ottens beschreibt Butors Gedankenwelt als Teleskop:

Butor's mind is also like a telescope. As a *tele-scopos*, one who looks at what lies at a distance, in time or space, Butor watches the cultural past or geography – rivers, seas and mountains.²³⁰

In seinem Hokusai-Essai bezieht Butor tatsächlich andere Künstlerkollegen Hokusais mit ein, die geographisch oder zeitlich weit entfernt von dem Japaner tätig waren. Dabei hat er vor allem europäische Maler im Blick, deren Gegenüberstellung mit Hokusai dazu dient, den Prozess von Hokusais Kunstschaffen nachvollziehbar zu machen. Indem er den Blick des Lesers ganz bewusst auf bestimmte Aspekte im Werk des Japaners lenkt, illustriert Butor, wie aus der „Verirrung“ („aberration“) Hokusai ein Künstler wird, dessen Kunst eine Aura des Heiligen erfahrbar werden lässt.

Der große „Respekt“, den Butor der Kunst Hokusais entgegenbringt, zeigt sich in seinem Zögern, den Japaner nachahmen zu wollen: „J'ai essayé de faire un peu comme lui, de me mettre à son école, mais j'ai voulu marquer mon respect en faisant seulement 35 et 9 vues du mont Sandia.“²³¹ Während seiner Gastprofessur 1969 in Albuquerque schrieb Butor einen Text über den Berg Sandia und erklärt, er habe „aus Respekt“ vor Hokusai nur 35

²²⁷ PLATTHAUS, Andreas: „Der erste Globalisierer war ein Japaner“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. August 2011, o. S.

²²⁸ BUTOR: „Trente-six et dix vues du Fuji“, Bd. II, 2006, S. 845.

²²⁹ PLATTHAUS: „Der erste Globalisierer“, 2011, o. S.

²³⁰ OTTENS, Anna: „Identity and Playfulness in the work of Michel Butor“, in: *World literature today. A literary Quarterly of the University of Oklahoma* 54 (1982), S. 246.

²³¹ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 160.

und 9 Ansichten (statt dessen 36 und 10) des Berges Fuji gewählt. Es sei eine „Hommage à Hokusai avec le *moins un* de modestie.“²³²

Die vorliegende Untersuchung geht davon aus, dass es sich bei Butors Essai um eine Hommage an Hokusai beziehungsweise an den Berg Fuji handelt. Damit schließt sie sich Pascale Montupet an, der ebenfalls der Auffassung ist, dass der Ansatz Butors nicht von einer Hommage an den Berg zu trennen sei: „l’approche de la montagne par Michel Butor [...] est indissociable de l’hommage.“²³³ Wie Butor diese Verehrung für Hokusai umsetzt, ist Thema der vorliegenden Untersuchung.

II. 1.4.1. Der Künstler Katsushika Hokusai

Butor betont an mehreren Stellen die außergewöhnliche Persönlichkeit Hokusais. Der prominente erste Satz stellt ihn als eine der ausgeprägtesten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte vor: „Hokusai est certainement une des individualités les plus marquées de l’histoire de l’art“ (*Hokusai*, S. 842). Um einzelne Anspielungen Butors auf das Leben und Werk Hokusais nachvollziehbar zu machen, wird an dieser Stelle ein kurzer Überblick über das Leben und Werk des Künstlers gegeben.

Der japanische Maler Hokusai, „le vieillard fou du dessin“, wie er sich selbst bezeichnet, lebte von 1760 bis 1849 und erneuerte mit jahrzehntelang anhaltender Kreativität die Kunst Japans. Zusammen mit Hiroshige ist er ein Meister der „Ukiyo-e“ genannten Kunst, die Drucke und Gemälde umfasst, die nicht mehr traditionell religiös-mythologische Themen behandeln, sondern die „fließende Welt“, das heißt das alltägliche, das irdische Leben der Menschen.²³⁴ Die „Bilder der vergänglichen Welt“, wie „Ukiyo-e“ in etwa übersetzt werden kann, repräsentieren eine wichtige Kunstgattung des Bürgertums in Japan.²³⁵

Hokusai ist der erste asiatische Künstler, der die Landschaftsmalerei zu einem eigenständigen Genre erhob und sich den Phänomenen der Natur widmete. Bis dahin hatte die Landschaft nur als Bildhintergrund gedient. In Hokusais Spätwerk wurde sie zu einem eigenen Genre, das den Sehnsüchten der damaligen japanischen Gesellschaft entsprach. Nach zweihundert Jahren eingeschränkter Bewegungsfreiheit im eigenen Land wurde der

²³² IBID., S. 254.

²³³ MONTUPET, Pascale: „Célébration du Mont Fuji par Hokusai, Edmond de Goncourt, Michel Butor“, in: „Littérature et Extrême-Orient“, (Champion-varia 37), hrsg. von Muriel Détrie, Paris 1999, S. 128.

²³⁴ BOSETTI, Petra: „Fließende Welten. Wie der japanische Holzschnittmeister Hokusai die Vollendung suchte“, in: *Art. Das Kunstmagazin* (2010), S. 42.

²³⁵ SEIJI, Nagata: „Hokusais Werk und schöpferischer Geist“, in: Ausstellungskatalog „Hokusai“, Martin-Gropius-Bau Berlin vom 26. August 2011 bis 31. Oktober 2011, hrsg. von Nagata Seiji, Berlin 2011, S. 15.

Druck etwas lockerer, was den Japanern die Möglichkeit verschaffte, ihre Insel zu entdecken.

Hokusai malte Landschaft und Natur mit der gleichen Akribie wie Menschen. Sein Stil erreichte jene Lebensfülle, jene gesteigerte Wirklichkeit, die imstande ist, das Problem der Landschaft in dieser neuen und großartigen Weise zu meistern.²³⁶ Sein berühmtestes Motiv wurde der heilige Berg Fuji-Yama.²³⁷ 1830 begann er, den Berg in einer Reihe von Drucken zu verewigen. In den kommenden sechs Jahren entstand seine berühmteste Serie *36 Ansichten des Berges Fuji*, die später wegen ihres großen Erfolgs um zehn weitere Drucke erweitert wurde. In dieser Serie zeigte Hokusai den Berg aus verschiedenen Blickwinkeln und unter wechselnden atmosphärischen Bedingungen. Der Fuji erscheint im Licht der Abenddämmerung, bei leichtem Wind oder heftigem Sturm, dann wieder thront er majestätisch über den Morgennebeln. Dabei spielt der Berg selbst nicht immer die Hauptrolle, wie in Hokusais wohl berühmtesten Farbholzschnitt *Die große Welle* deutlich wird, bei der der Betrachter zunächst die überwältigend große Welle wahrnimmt. Der Berg selbst ist hier wie in einigen anderen Ansichten nur als Miniatur im Hintergrund dargestellt. Der umgehende kommerzielle Erfolg veranlasste Hokusai, zehn weitere Blätter herauszugeben. Das Ergebnis ist eine Serie schwarz konturierter Tafeln mit dem Titel *Ura Fuji (Der Fuji von der Rückseite aus gesehen)*.²³⁸

Zwischen 1834 und 1840 wurde Hokusais sehr viel umfangreichere Serie der *100 Ansichten des Berges Fuji* veröffentlicht. Bei Kritikern und Kunstkennern werden diese Drucke meist als sein Hauptwerk eingestuft. In der breiten Öffentlichkeit ist es viel weniger bekannt als die *36 Ansichten des Berges Fuji*. Der Grund hierfür liegt auf der Hand: Bei den *36 Ansichten* handelt es sich um große Farbdrucke in Einzelblättern,

²³⁶ BOLLER, Willy: „Hokusai. Ein Meister des japanischen Holzschnittes“, Zürich 1955, S. 13.

²³⁷ Der Berg Fuji ist mit seinen 3776 Metern der höchste Berg Japans. Er ist ein Vulkan, der in der japanischen Geschichte die meiste Zeit über aktiv war, besonders im 18. und 19. Jahrhundert, als er Gegenstand großer Legenden wurde. Als Hokusai im Jahre 1760 geboren wurde, war der letzte große Ausbruch von 1707, der den Hōeizan-Höcker auf der Südseite hinterließ, in der Erinnerung der Menschen noch gegenwärtig. Hokusais geistige Beschäftigung mit dem Fuji ist nicht auf die gemeinschaftlich organisierte Verehrung des Berges gegründet, sondern auf einer anderen Tradition, die eher taoistischen als buddhistischen Ursprungs ist: auf den Glauben an den Fuji als Quelle des Geheimnisses der Unsterblichkeit. Obwohl er „Fuji“ mit den Schriftzeichen, die „nicht-zwei“ bedeuten, schrieb, sind seine wahren Absichten in einer ganz anderen volksetymologischen Herleitung des Namens zu finden: „Nicht-Tod“, also unsterblich. Auch wenn keine von Hokusais Ansichten diese Tradition des Berges als geheimnisvolle Quelle der Unsterblichkeit, darstellt, ist sie dennoch laut Henry sein heimliches Programm. Das sei auch von anderen so verstanden worden, wie man der Einleitung zum dritten und letzten Band der „100 Ansichten des Berges Fuji“ entnehmen kann, worin der Autor darüber nachsinnt, ob Hokusai mit 90 Jahren nicht tatsächlich das ersehnte Elixier auf dem Gipfel des Berges gefunden habe; vgl.: SMITH II, Henry B.: „Hokusai. Hundert Ansichten des Berges Fuji. Einführung und Bildkommentare von Henry B. Smith II, München 1988, S. 8-11.

²³⁸ BOUQUILLARD, Jocelyn: „Hokusai. 36 Ansichten des Berges Fuji“, München 2007, S. 11.

während die *100 Ansichten* als drei kleine Bände herausgegeben wurden, die in monochromen Schwarz- und Grautönen gedruckt wurden und in Buchform erschienen. Das Erscheinen in Buchform ist besonders entscheidend, da so eine Ganzheitlichkeit, aber auch eine bestimmte Reihenfolge in der Präsentation hergestellt wird, die den Serien mit Einzelblättern fehlt.²³⁹

In der Berichterstattung über die große Retrospektive im Gropius-Bau in Berlin im Jahr 2011 gilt Hokusai als „erster Globalisierer“.²⁴⁰ Zwar bezeichnet ihn Butor in seinem 50 Jahre früher entstandenen Essai nicht als solchen, hat aber dessen Mittlerfunktion zwischen Ost und West längst erkannt.

II. 1.4.2. Michel Butor und sein Bezug zu Japan

Butors erste Berührungen mit der japanischen Kultur fanden bereits zu seinen Schulzeiten statt. In *Le Japon depuis la France. Un rêve à l'ancre* berichtet er von einem Zeichenlehrer auf dem Lycée Louis-le-Grand, der der Klasse einen Text des alten Hokusai vorlas. Offensichtlich war die Lektüre für Butor so inspirierend, dass er daraufhin in der Bibliothek seines Vaters nach Büchern über Hokusai suchte. In Louis Alberts *Les Maîtres de l'estampe japonaise*, das 1914 veröffentlicht wurde, fand Butor ausgiebige Informationen über den japanischen Holzschnitt. Die Faszination war so groß, dass er sich Jahre später an ein Kapitel erinnert, in dem der Einfluss der japanischen Meister auf die moderne Malerei beschrieben wurde.

Als 1961 im Musée Guimet in Paris eine Ausstellung über Hokusai stattfand, in der die *36 Ansichten des Berges Fudji* gezeigt wurden, schlug Butor den *Lettres Françaises* vor, einen *Compte rendu* über die Ausstellung zu schreiben. Der Essai *Trente-six et dix vues du Fuji* ist im dritten Band der *Oeuvres complètes*, in *Répertoire* aufgenommen, wurde einige Zeit später übersetzt und auch in Japan veröffentlicht.

Butor unternimmt 1967 die erste Japan-Reise im Rahmen einer internationalen Konferenz.²⁴¹ Die Bedeutung dieser Erfahrung ist für den Essai relevant, da das Reisen und das Schreiben für Butor eng miteinander verknüpft sind. In *Le voyage et l'écriture* erklärt Butor:

²³⁹ In der vorliegenden Studie wird die Reihenfolge der Holzschnitte aus dem Band von Jocelyn Bouquillard: „Hokusai“ aus dem Jahr 2007 übernommen.

²⁴⁰ PLATTHAUS: „Der erste Globalisierer“, 2011, o. S.

²⁴¹ 1980 folgt ein zweiter Aufenthalt in Japan, diesmal im privaten Rahmen mit seiner Frau und seiner jüngsten Tochter über Ostern. In den 1980er Jahren folgen weitere Aufenthalte in Japan. 1989 heirateten Michel und Marie-Jo erneut im Sanktuarium von Izumo, nach dem Ritus des Shintô. Letzte Reise nach Japan fand im April / Mai 2001 statt, vgl.: CALLE-GRUBER: „Chronologie“, Bd. I, 2006, S. 42-47.

Or j'écris, et j'ai toujours éprouvé l'intense communication qu'il y a entre mes voyages et mon écriture; je voyage pour écrire, et ceci non seulement pour trouver des sujets, matières ou matériaux, comme ceux qui vont au Pérou ou en Chine pour en rapporter conférences et articles de journaux [...], mais parce que pour moi, voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et qu'écrire c'est voyager.²⁴²

In *Le Japon depuis la France* zeigt Butor, wie intensiv die japanische Kunst von europäischen Künstlern und Schriftstellern rezipiert wurde. Butors an der Literatur geschulter Blick richtet sich zuerst auf die Autoren und er stellt fest, dass der erste französische Schriftsteller, der sich über japanische Kultur äußerte, Montesquieu war. Butor reist durch die französische Literaturgeschichte, in der er verschiedene Stellen kommentiert, in denen Bezug auf die japanische Kultur genommen wird. Den Einfluss Japans entdeckt er dabei vor allem bei Voltaire, Pierre Loti (vor allem in seinem Roman *Madame Chrysanthème*), Jules Verne, Emile Zola, Paul Claudel („Claudel est certainement l'écrivain français qui a le mieux, le plus profondément parlé du Japon qui joue un rôle considérable dans son œuvre“)²⁴³, Apollinaire und Roland Barthes. In der Bildenden Kunst vermisst Butor den Einfluss Japans auf die Malerei von Vincent van Gogh („il n'était même pas fait allusion à Van Gogh“).²⁴⁴ Dies ist erstaunlich, da Van Goghs Leidenschaft für Japan als ein Paradebeispiel für den Japonismus in der modernen Kunst gilt.²⁴⁵

II. 1.4.3. Aufbau und Inhalt des Essais *Trente-six et dix vues du mont Fuji*

Der Essai *Trente-six et dix vues du Fuji* ist in sechs Kapitel gegliedert. Das erste Kapitel trägt den Titel „La folie du dessin“, was Bezug nimmt auf Hokusais Vorwort zu seinen *Cent vues du mont fuji*. Darin bezeichnet er sich im Alter von 74 Jahren selbst als „der vom Malen Besessene“ („le veillard fou de dessin“, *Hokusai*, S. 843). Butors Essai beginnt mit der Rezeption Hokusais durch dessen Zeitgenossen. Er stellt eine Analogie her zwischen

²⁴² BUTOR, Michel: „Le voyage et l'écriture“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 2“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. III, Paris 2006, S. 103.

²⁴³ BUTOR: „Le Japon depuis la France“, 1995, S. 117.

²⁴⁴ „[...] avec un bon chapitre sur l'influence des maîtres japonais sur la peinture alors moderne, mais où, curieusement pour nous, il n'est même pas fait allusion à Van Gogh“, Zitat aus: BUTOR: „Le Japon depuis la France“, 1995, S. 9.

²⁴⁵ Vincent Van Gogh äußert in sämtlichen Briefen an seinen Bruder Theo seine Liebe zu Japan: In Brief 489 fragt er seinen Bruder, ob er schon das Buch von Loti „Madame Chrysanthème“ gelesen habe und bezeichnet es als „sehr interessant“. An einer anderen Stelle schreibt Van Gogh: „Meine ganze Arbeit baut sich ein wenig auf den Japanern auf [...] Die japanische Kunst, die in ihrer Heimat abfällt, fasst bei den französischen Impressionisten neue Wurzeln und bildet sich weiter.“ (Brief 494); „[...] nimm irgendeine Figur der geschicktesten Künstler, die nach dem Leben zeichneten, Hokusai oder Daumier [...]. Unter den Reproduktionen von Bing finde ich die Zeichnung des Grashalms, die Nelke und den Hokusai sehr schön. Was man auch sagen mag, die gewöhnlichsten Farbholzschnitte mit ihren flächigen Tönen finde ich aus dem gleichen Grund wie einen Rubens oder Veronese schön.“ (Brief 526), in: VAN GOGH, Vincent: „Briefe an seinen Bruder“, hrsg. von Johanna Gesina Van Gogh-Bonger, Frankfurt a. M. 1988, S. 235 bzw. 335f.

der Ausnahmeerscheinung Caravaggio und Hokusai, was ihre Stellung bei Kunsthistorikern betrifft. Der teleskopartige Blick des Kritikers richtet sich zurück in die Zeit des italienischen Frühbarocks, um die außergewöhnliche Stellung Hokusais nachvollziehbarer zu machen. Die erste Reaktion der zeitgenössischen Betrachter auf die Kunst Hokusais war Unverständnis, weswegen Butor von einer „Verirrung“ („aberration“, *Hokusai*, S. 842) spricht. Die Wahrnehmung Hokusais als Verirrung erfährt eine Steigerung, indem seine Zeitgenossen behaupteten, dass von ihm eine Bedrohung („menace“) ausgehe.

„L'ébranlement“ („Die Erschütterung“, *Hokusai*, S. 844), der Titel des zweiten Kapitels, spiegelt die Wirkung der Kunst Hokusais auf seine Zeitgenossen wider. Was diese Reaktion auslöste und in welcher Situation sich der Künstler befand, veranschaulicht Butor, indem er prägnante historische Ereignisse Japans in Erinnerung ruft. Er macht dem Leser beispielsweise bewusst, dass Japan zu Lebzeiten Hokusais dem allgemeinen Handel noch nicht geöffnet war. Japan ist vom kulturellen Einfluss anderer Länder bis dahin völlig abgeschottet gewesen. Erst die 1853/54 erzwungene handelspolitische Öffnung Japans durch den amerikanischen Flottenkapitän Matthew Calbraith Perry brachte die Welle der Japan-Begeisterung ins Rollen. Commodore Perry unterzeichnete für Amerika ein Handelsabkommen und konnte damit das Privileg der Niederländischen Ostindien-Kompanie brechen.

Or cet ordre était menacé, en particulier par la pression de plus en plus insistante de l'Occident contre laquelle le Japon se barricadait. Ce sont les canons du commodore Perry qui l'ont ouvert au commerce général en 1853, quatre ans après la mort du vieillard fou de dessin (*Hokusai*, S. 844).

Mit dem Begriff „ébranlement“ findet eine Psychologisierung statt: von der „Verirrung“ Hokusais geht nun ein Schock, eine Erschütterung aus.

Im dritten Kapitel „Détour par Monet“ zeigt Butor interkulturelle Korrespondenzen auf: Der „Umweg“ über den impressionistischen Künstler Monet, der von Hokusai inspiriert war, greift einen gängigen Vergleich zwischen zwei Künstlern und ihren Serien auf.²⁴⁶ Dieser interikonische Bezug erlaubt es Butor, zu illustrieren, dass sich Monets Absichten mit seinen Ansichten der Kathedrale – trotz aller Ähnlichkeiten – völlig unterscheiden von denen Hokusais. Die Kirche sei bei Monet nur „ein Vorwand“ und nicht „das eigentliche

²⁴⁶ Was Butor unter dem Begriff „Serie“ versteht, erläutert er in seinem Essai über Claude Monet: „Le principe de la *série*, c'est le développement en un nombre indéfini de toile de la duplication [...]“. Zitat aus: BUTOR, Michel: „Claude Monet ou le monde renversé“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 921.

Sujet“: „[...] le Fuji n'est pas seulement le prétexte, mais le véritable sujet, montagne sacrée [...]“ (*Hokusai*, S. 845).

Im vierten Kapitel stellt Butor eine weitere Analogie her. Er vergleicht den Berg Fuji und dessen Bedeutung für die Bewohner Japans mit der Stellung des Eiffelturms in Paris. Beide stellen für die Bewohner der jeweiligen Umgebung einen wichtigen topographischen Orientierungspunkt („un point de repère topographique extraordinaire“, *Hokusai*, S. 845) dar. Mit der Gleichsetzung des Fuji mit der Kathedrale in Rouen und dem Eiffelturm in Paris macht Butor dem Leser die sakrale wie die profane Bedeutung des Berges bewusst. Im Anschluss daran untersucht er die Darstellung des Berges auf formaler Ebene. Dabei stellt Butor fest, dass Hokusai die dreieckige Form des Berges mit anderen geometrischen Formen konfrontiert, wie es später Kandinsky tat, indem er den Kreis mit einem Viereck oder Dreieck zusammenbrachte. Butor zieht die europäischen Künstler zum Vergleich heran, um die Charakteristika der Kunst Hokusais herauszuarbeiten.

Im darauffolgenden Kapitel folgt ein zweiter, diesmal intertextueller Umweg über die literarische Malerfigur Elstir in Prousts *A la recherche du temps perdu*. Das Kapitel „Détour par Elstir“ zeigt, wie Hokusais Kunst Eingang in die Literatur gefunden hat. Butor greift Prousts Verständnis für die Malerei des Fernen Ostens auf, das weit über das der Liebhaber von Chinoiserien und Japanoiserien hinausgeht: „[...] Proust montre à leur égard une intelligence qui dépasse merveilleusement celle des amateurs de chinoiseries et japanoiseries de son temps“ (*Hokusai*, S. 848). Prousts fiktiver Maler Elstir stand unter dem Einfluss der japanischen Kunst, was Butor durch entsprechende Textstellen aus *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* illustriert. Die beiden Methoden der Interikonizität und Intertextualität greifen hier ineinander, da es beim Intertext der *Recherche* um einen Maler geht, dessen Farbnuancen (Bild) über Analogieschluss mit den Bedeutungsnuancen der Dichter (Wort) gleichgesetzt werden.

Im letzten Kapitel „Litanies“ macht Butor deutlich, wie fließend die Grenzen zwischen seiner ästhetischen und religiösen Erfahrung sind: die Fuji-Ansichten Hokusais bringt er mit der heiligen Maria in Verbindung. Ähnlich den vielen Benennungen Marias (wie „Rose mystique“, „Tour de David“ oder „Maison d'or“, *Hokusai*, S. 848), die ihrem Namen zugefügt wurden, sieht Butor in Hokusais *Trente-six et dix vues du Fuji* die „Litaneien“ des Fuji, die er im dritten Kapitel des Essays thematisiert.

II. 1.4.4. Das Wechselspiel zwischen Bildender Kunst und Literatur

Das Sprechen über die Werke großer Schriftsteller ist ein Leitmotiv im Schreiben Butors. Um das Geheimnis der Stärke Hokusais, „le secret de son pouvoir“²⁴⁷, zu verstehen, verweist Butor auf Marcel Proust. Dieser spürt den Geist des Japaners über die Rezeption Hokusais durch seine Malerkollegen auf: „C’est comme si, à travers la traduction qu’en avaient faite les peintres de son temps, il [Proust] avait été capable de retrouver l’esprit du grand Japonais“ (*Hokusai*, S. 847). Ähnlich wie Butor ist Proust auf die Maler angewiesen, um die verborgenen Chiffren in Hokusais Bildwerken zu entschlüsseln.

Diese gegenseitige Beeinflussung von Bildenden Künsten und Literatur untersucht Butor in Prousts Roman *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*. Butor zitiert Textstellen, in denen Proust Ausführungen zur Metapher im Impressionismus macht. Schon die Wahl des Themas, die „métaphore dans l’impressionisme“ („Metapher im Impressionismus“, *Hokusai*, S. 847) nimmt Bezug auf das Wechselspiel von Bildender Kunst und Literatur. Prousts Überlegungen sind Butor zufolge vor allem durch die „anderen Materialien“ („matières autres“, *Hokusai*, S. 847) angeregt. Die Malerei, insbesondere die Gemälde Monets liefern ihm die Beispiele dafür.²⁴⁸

Proust sinniert über die Gemälde seines fiktiven Malers Elstir: „[...] le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu’en poésie on nomme métaphore [...]“ (*Hokusai*, S. 847). Elstir verstand es, in seinen Bildern eine Umwandlung der dargestellten Dinge vorzunehmen, entsprechend derjenigen, die in der Dichtkunst als Metapher bezeichnet werden. Proust überträgt die rhetorische Figur der Metapher auf die Bildende Kunst. Dieses Details fällt Butors in Auge, woran erneut sein Bestreben erkennbar ist, die verschiedenen Disziplinen nicht streng voneinander zu trennen.²⁴⁹ Im Rahmen des essayistischen Schreibens ist es Butor möglich, sich solche Freiheiten herauszunehmen und intermediale Bezüge herzustellen. Die Metapher im Impressionismus, womit die Umwandlung der dargestellten Dinge durch Farbeffekte gemeint ist, verläuft analog zur Metapher in der Poesie, die die Verbildlichung eines

²⁴⁷ BUTOR: „Réponses à *Tel Quel*“, Bd. II, 2006, S. 611.

²⁴⁸ Zu den Überschneidungen zwischen Monet und Proust, vgl.: KARPELES, Eric: „Marcel Proust und die Gemälde aus der *Verlorenen Zeit*“, Köln 2010, S. 18f.

²⁴⁹ „En Europe occidentale et surtout en France les différents arts correspondent à des métiers différents, des vies différentes, des enseignements différents. [...] Certes on parle beaucoup d’interdisciplinarité’ en France en ce moment, mais cela reste un thème de discours électoral. [...] La société française encore aujourd’hui n’encourage pas les mélanges. [...] Ce sont seulement quelques individus qui réussissent à imposer ce franchissement des frontières et à grand effort. [...] Tout un système économique fait que l’on préfère conserver les gens à l’intérieur de leur spécialité, parce que c’est un moyen d’exploiter mieux leur production, ceci dans une vision à très court terme“, Zitat aus: BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 245f.

Begriffs bedeutet. Das Textbeispiel Butors illustriert, inwiefern sich Farbnuancen in der Malerei und Bedeutungsnuancen in der Literatur entsprechen können.

Obwohl es sich bei Elstir um einen fiktiven Maler handelt, ist er für Butor von großer Bedeutung. Der Diskurs über die ebenfalls nur in der Imagination existierenden Werke Elstirs („oeuvres d'art imaginaires“) ließe andere Werke daraus erwachsen, die auf zukünftige Maler einen ebenso großen Einfluss ausüben könnten („le discours en fait jaillir d'autres qui pourront avoir sur les peintres futurs une influence tout aussi grande“).²⁵⁰ So wäre kein Museum der Welt je vollständig, weil es niemals Werke von Elstir ausstellen könne.²⁵¹

Es gibt eine zweite Analogie, auf die Butor an dieser Stelle anspielt: die Analogie zwischen der Fantasie des Schriftstellers und der Kunst des Künstlers. Folgerichtig zitiert er daher Proust, der von einer „métamorphose [...] analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore“ (*Hokusai*, S. 847) spricht.

Ein weiterer Punkt ist das Interesse Monets an der „trügerischen Materie, an dem vom Widerschein hervorgerufenen Dunst“: „[...] pour Monet, la cathédrale de Rouen est un prétexte. Ce n'est même pas sa matière qui l'occupe, mais cette matière illusoire, cette brume provoquée par la réverbération [...]“ (*Hokusai*, S. 845). Bei Hokusai hingegen sei der Berg Fuji das eigentliche Sujet und es reiche dem Künstler nicht aus, den gleichen Blick mehrmals einzufangen und dabei nur die Tusche zu ändern. („[...] le Fuji n'est pas seulement le prétexte, mais le véritable sujet, montagne sacré [...]“, *Hokusai*, S. 845). Er suche beim Zeichnen für jede durch eine andere Uhrzeit, den Wechsel des Wetters, durch Wind, Regen, klaren Himmel oder Dunst verursachte Veränderung einen anderen Standort. „[...] Hokusai, pour chacune des transformations apportées par le passage des heures et le changement du temps, vent, pluie, ciel clair ou brume, cherche un autre point de vue“ (*Hokusai*, S. 845).

Die „matière illusoire“ ist ein Schlüsselbegriff für Butor, wenn es um die Gemälde Monets geht. Auch in seinem Monet gewidmeten Essai mit dem Titel *Claude Monet ou le monde renversé* betont Butor „l'insistance [de Monet] sur ce qui est fugitif.“²⁵² Die Dinge lösen sich auf, verschwinden im Nebel. Um es auf einen abstrakten Begriff zu bringen, könnte man von der „immatérialité“ sprechen. Die Darstellung des Hintergrundes wie durch einen

²⁵⁰ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 222.

²⁵¹ „Tous les musées du monde seront forcément incomplets parce qu'ils ne pourront jamais nous présenter les œuvres d'Elstir.“ Zitat aus: BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 222f.

²⁵² „Mais Monet, avec son insistance sur ce qui est fugitif, fait exploser l'ancienne fidélité. La vérification traditionnelle devient impossible, et ce n'est pas seulement au spectateur qu'on la refuse, mais au peintre lui-même“, Zitat aus: BUTOR: „Claude Monet“, Bd. II, 2006, S. 911.

Dunstschleier oder Nebel wiedergegeben, ruft Leonardo da Vincis Erfindung des „Sfumato“ in Erinnerung.²⁵³ Diesen Effekt in der Malerei beschreibt Butor kunstvoll, indem er von den sich auflösenden Dingen, der „matière illusoire“ (*Hokusai*, S. 845), spricht.

Welch deutlich erkennbaren Einfluss die Farbholzschnittserie Hokusais über den Berg Fuji-Yama auf die Impressionisten seiner Zeit ausübte, darauf wies Edmond de Goncourt schon 1896 hin:

Diese querformatige Serie mit ihren etwas grellen Farben, die allerdings den Anspruch verraten, sich den Kolorierungen der Natur unter allen Lichtaspekten anzunähern, ist dasjenige Album, das die impressionistischen Landschaften unserer Tage inspiriert.²⁵⁴

II. 1.4.5. Butors Diskurs über Hokusais Ansichten des Fuji

Butor kommentiert die Hälfte der insgesamt 36 Ansichten des Fuji. Er beschreibt die achtzehn ausgewählten Ansichten nicht ausführlich, setzt eher voraus, dass der Leser sie – in Form einer Reproduktion – vor Augen hat.

Um dem Leser die Komposition der einzelnen Bergansichten Hokusais näher zu bringen, stützt sich Butor auf dessen Dreiecksform im Vergleich zu anderen geometrischen Formen innerhalb der Komposition.²⁵⁵ Dabei orientiert er sich an einer Aussage des Künstlers selbst, der schon in jungen Jahren die Leidenschaft besaß, die Formen der Gegenstände zu zeichnen: „Depuis l’âge de six ans, j’avais la manie de dessiner la forme des objets [...]“ (*Hokusai*, S. 843). Innerhalb dieser Methodik geht Butor allerdings drei verschiedene Wege, um die jeweilige Ansicht zu kommentieren.

Zunächst untersucht Hokusai den Berg, indem er ihn abhebt von anderen, kontrastierenden geometrischen Formen innerhalb der Bildkomposition. Er stellt fest, dass es nicht genügt, die Form des Fuji nachzuahmen, man müsse sie erhellen, seine Eigenschaften darstellen, man müsse ihn deshalb systematisch mit anderen Formen konfrontieren: „Il ne suffit pas d’imiter sa forme, il faut l’élucider, établir ses propriétés, et pour cela méthodiquement la confronter à d’autres [...]“ (*Hokusai*, S. 846). Diese systematische Konfrontation des Berges mit geometrischen Formen praktiziert Butor bei achtzehn Ansichten. Dabei verweist er auch auf verschiedene andere Aspekte, beispielsweise darauf, dass fast alle Holzschnitte konkrete Ortsangaben enthalten. Im 37. Farbholzschnitt, in dem vertikale Linien vorherrschen, studiere Hokusai die Form des Fuji „en la rapprochant de verticales

²⁵³ „Sfumato“, aus dem Italienischen, etwa „neblig“, „verschwommen“; gilt als Erfindung Leonardo da Vincis, Landschaften in einen nebligen Dunst zu hüllen.

²⁵⁴ Zitat nach: BOUQUILLARD: „Hokusai“, 2007, S. 9.

²⁵⁵ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Butor an keiner Stelle mit dem Begriff des „Kegels“ arbeitet.

qui se concrétiseront dans les poteaux d'un atelier de charpentier à Tatekawa“ (*Hokusai*, S. 846). Die Pfosten dieser Zimmermannswerkstatt sind ein zweites Mal in der 23. Ansicht von der Ferne aus zu sehen; diese wird von Butor allerdings nicht weiter kommentiert.

Neben den vertikalen Linien gibt es die Gegenüberstellung mit einem Kreis „à un cercle, le tonneau que travaille son tonnelier à Fujihimara“ (*Hokusai*, S. 846; Abb. 10). Diese Ansicht hat insofern einen besonderen Stellenwert, als es die einzige ist, auf die Butor zwei Mal eingeht. Im letzten Kapitel dient der Kreis des Fasses dazu, den Fuji als „das Zentrum unseres Japans“ („le foyer de notre Japon“, *Hokusai*, S. 849) zu erkennen. Die geometrische Komposition ist raffiniert angelegt: der riesige Kreis, ein Fass, an dem ein Böttcher baut, befindet sich im Vordergrund und umrahmt die rechteckigen Linien der Reisfelder. In der Ferne, kaum wahrnehmbar, entdeckt der Kunstbetrachter die Dreiecksform des Fuji. Der Kreis bildet eine Art Objektiv, durch das der Bildausschnitt der Landschaft fixiert wird. Das Bild zeigt also weniger die Elemente eines berühmten Ortes, sondern verwirklicht die Idee, durch die Einfassung eines riesigen Bottichs die kleine Gestalt des Fuji sehen zu lassen.

Dem geschulten Blick Butors entgeht auch eine senkrecht aufgestellte Halbkreisform in der Serie der Fuji-Ansichten nicht. Auf dem 26. Holzschnitt zeigt Hokusai das Wasserrad in Onden „à un demi-cercle vertical, le moulin de rivière qu'il imagine à Onden“ (*Hokusai*, S. 846). Ergäben sich diese Konfrontationen nicht von allein, erfinde Hokusai bei einer bestimmten Lokalisierung eine Szene, durch die sie hervorgerufen wird: „[...] mais si l'occasion manque il inventera dans telle localisation une scène qui la provoque“ (*Hokusai*, S. 846). Die Verbindung mit einer Rechtecksform beispielweise inszeniert Hokusai mit Hilfe eines Teehauses in Yoshida „à un rectangle, la fenêtre de la maison de thé à Yoshida“ (*Hokusai*, S. 846, Abb. 11). Auf dieser Tafel sind Reisende zu sehen, die auf der Terrasse oder dem Balkon eines Teehauses entspannt den Ausblick auf den heiligen Berg genießen. Der vom Inneren des Hauses aus gezeigte Balkon hat eine große Öffnung, die einen Panoramablick auf den Fuji-san bietet. Zum zen-buddhistischen Ôbaku-Tempel Gohyaku-rakanji gehörten weitläufige Tempelanlagen und viele Gebäude. Unter anderem der 1741 errichtete Sazaedô, eine dreistöckige Halle, die wegen ihrer guten Aussicht als Ausflugsort beliebt war.²⁵⁶

Noch ergiebiger ist Butor zufolge eine zweite Variante der Beschreibung, die darin besteht, den Berg mit ähnlichen Formen zu vergleichen. Diese Gegenüberstellung erlaubt es dem

²⁵⁶ SEIJI: Ausstellungskatalog „Hokusai“ Berlin, 2011, S. 315.

Betrachter, genau zu sagen, wie der Fudji erscheint: „Plus instructives encore que ces formes contrastantes seront les formes ressemblantes qui nous permettront de dire avec précision comment apparaît le Fuji“ (*Hokusai*, S. 846). So wird deutlich, dass der Berg rot erscheinen kann wie die Rinde einer Kiefer, wie ein rotes Pferd, wie purpurn gefärbte Kleidungsstücke: „rouge comme l'écorce d'un pin, comme un cheval rouge, comme des vêtements teints de pourpre“ (*Hokusai*, S. 846). Butors Vergleich mit einem roten Pferd recurriert auf die 32. Ansicht des Fuji, auf der drei Reiter zu sehen sind, von deren Pferden eines rötliches Fell besitzt. Schaut der Betrachter den Berg in der Dämmerung von der Brücke Ryogoku aus an, ist er blau wie tiefes Wasser: „vu du pont Ryogoku au crépuscule, il est bleu comme l'eau profonde“ (*Hokusai*, S. 846).

Eine dritte Variante der Beschreibung ist die Konzentration auf die Form:

Si nous attachons aux formes, nous voyons qu'à Tagonoura, sur la route Tokaido, sa grande courbe bleue sur le fond jaune des brumes est semblable à celle de la grande barque jaune sur le fond bleu des eaux, sa petite courbe à celle de la petite barque (*Hokusai*, S. 847).

Bei einem Vergleich, der sich auf die reine Form konzentriert, erkennt der Betrachter, dass eine große blaue Biegung vor dem gelben Hintergrund des Dunstes eine ähnliche Form hat wie ein großes Boot auf dem Wasser. Hokusai glaubte an die innere Wahrheit der geometrischen Form, ein Glaube, der sich vor allem in seinen späten Zeichnungen zeigt. Schon in seinem frühesten Zeichenbuch von 1812, in der *Kurzfibel über das Zeichnen*, lieferte er eine deutliche Demonstration dieses Glaubens. Darin wird eine Zeichenmethode vorgeführt, die Zirkel und Winkelmaß für Kreise und Linien benutzt, um die Grundformen der Komposition anzulegen. Es ist anzunehmen, dass Hokusai direkt oder indirekt von westlichen Vorlagen inspiriert war. Ihm ging es um die Wahrheit, die der regelmäßigen Form innewohnt.²⁵⁷

Welche Schlüsse der Kunstbetrachter aus der Konfrontation mit verschiedenen geometrischen Formen ziehen kann, beziehungsweise was er über den Berg erfährt, fasst Butor im letzten Kapitel zusammen:

En le voyant à travers l'étai d'un scieur de long, nous nous rappellerons qu'il soutient notre monde, à travers le cercle d'un tonneau, qu'il est le foyer de notre Japon, à travers le portique du temple de Nobotura, qu'il est lui-même un temple et un dieu. Nous savons qu'il nous protège comme le toit d'une maison [...] (*Hokusai*, S. 849).

Aus bestimmten Blickwinkeln erfährt der Betrachter, dass der Berg Fuji „unsere Welt trägt“, dass er „das Zentrum Japans ist“, dass er selbst „Tempel und Gott“ ist und „uns

²⁵⁷ SMITH: „Hokusai“, 1988, S. 18.

beschützt wie das Dach eines Hauses“. Diese lyrische Annäherung Butors an den Fuji wird gegen Ende des Essais immer deutlicher, worauf das folgende Kapitel eingeht.

II. 1.4.6. Textanalyse des Kapitels VI „Litanies“

Im letzten Kapitel „Litanies“ stellt Butor fest, dass sich die bildnerische Metapher, „la métaphore picturale“, im Werk Hokusais in ihrer ganzen Fülle entwickle. Zur topographischen, zur zeitlichen und formalen Erforschung trete eine poetische: „A l’exploration horaire, topographique, formelle, s’ajoute une exploration poétique“ (*Hokusai*, S. 848). Im Sinne der Sprechakttheorie folgt auf die Ankündigung der „exploration poétique“ auch deren Umsetzung. Butors Beschäftigung mit dem Werk Hokusais mündet in einer poetischen Beschreibung des heiligen Berges:

[...] Si vous allez à Mishima, vous comprendrez à quel point il est semblable au ciel; Si vous le voyez pendant l’orage d’été, vous saurez qu’il est semblable à la foudre. A Katakura, vous sentirez qu’il s’élève au-dessus du Japon comme l’odeur d’un champ de thé; Près de la rivière Tama, dont le poète Basho disait que son eau était plus pure que la plus pure des femmes, vous devinerez qu’il est encore plus pur que cette eau-là [...] (*Hokusai*, S. 849).

An dieser Stelle übernimmt Butor Hokusais Prinzip der Variation, ein Urprinzip künstlerischer und im Besonderen musikalischer Formung. Er spielt verschiedene Blickwinkel auf den Berg Fuji durch und schildert deren jeweilige Wirkung, die er wiederum mit den vier Elementen in Verbindung bringt. Alle vier Ansichten lassen sich einem konkreten Druck zuordnen. Die erste Ansicht, „von Mishima aus gesehen“, der dem Betrachter bewusst macht, wie sehr „der Berg dem Himmel ähnlich“ ist („semblable au ciel“, *Hokusai*, S. 848), ist der sechzehnte Druck in der Serie (Abb. 12). Zu sehen ist der mächtige Stamm einer Kiefer in der Bildmitte. Im Hintergrund in der rechten Bildhälfte erhebt sich der Berg Fuji, der von Wolken umkreist wird. Die Überschneidung der Vertikalen und der Diagonalen zeigt, welche Bedeutung Hokusai dem geometrischen Aufbau seiner Holzschnitte beimaß. Butor legt den Akzent auf den Vergleich mit dem Himmel, der dem Element Luft entspricht. Reisende, die sich bei den Händen fassen und den Umfang des Baumes bestimmen wollen, geben der Szene eine heitere Note.

Auf der zweiten Ansicht während eines Sommergewitters gleicht der Berg einem Blitz, der stellvertretend für das Element Feuer steht (Abb. 13). Butor beschreibt hier den dritten Holzschnitt der Serie mit dem Titel *Unwetter am Fuße des Berges*, der zu den Meisterwerken Hokusais und zu den berühmtesten aller japanischen Holzschnitte überhaupt zählt. Das Blatt konzentriert sich auf den Berg Fuji und zählt wegen des

unvergleichlichen und großartigen Konzepts zu den drei besten dieser Serie. Der Berg präsentiert sich bei schönem Wetter und wolkenlosem Himmel. Der steile Gipfel ist mit einer weißen Schneekappe bedeckt, jedoch verhüllen aufsteigende Sommerwolken die Berghänge und am Fuß des Berges wird es immer schwärzer. Zu sehen sind grelle aufleuchtende Blitze. Wahrscheinlich ergießt sich in der Ebene ein plötzlicher Regenschauer – so wie es der Titel *Regenschauer unter dem Gipfel* ankündigt. In dieser Darstellung vermittelt Hokusai „die Grandiosität des Berges, der sich sogar über das Wetter zu erheben scheint“.²⁵⁸

Steht der Betrachter in Katakura kann er Butor zufolge spüren, dass der Berg sich über Japan erhebt, wie der Duft eines Teefeldes. Mit diesem Vergleich präsentiert Butor auch das Element Erde. Bei der beschriebenen Fuji-Ansicht handelt es sich um eine der nachträglich entstandenen zehn Tafeln. Hokusai zeichnete sie von der Teeplantage von Katakura in der Provinz Suruga aus. Es ist eine besonders kunstvoll komponierte Ansicht, die den munteren Betrieb der Teeplantage illustriert. Der völlig verschneite Fuji-san am Horizont, ein Baum und die Nebelbänke auf der rechten Seite rahmen diese Komposition ein. In dieser Ansicht demonstriert Hokusai seine ausgezeichnete Kenntnis der westlichen Perspektive.

Um das Element Wasser zu präsentieren, wählt Butor den achten Holzschnitt, auf dem der Tama-Fluss im Vordergrund zu sehen ist. Der Titel dieser Komposition lautet *Der Tama-Fluß in der Provinz Musashi*. Vom Ufer dieses Flusses aus ahnt der Betrachter, dass der Fuji „noch reiner sei als das Wasser dieses Flusses, von dem der Dichter Bashi sagte, es sei noch reiner als die reinste der Frauen.“²⁵⁹

Die Gegenüberstellung des Berges mit den vier Elementen ist ein typisches Verfahren Butors, sich Fremdes anzueignen. Stets auf der Suche nach dem Geheimnis, dem Ursprung einer bildkünstlerischen Idee greift er auf ursprüngliche Prinzipien wie die vier Elemente zurück.

Da Butors Kunstbetrachtung eine Mischung aus Sehen, Wissen und begrifflicher Erfassung ist, gibt er dem Leser eine Art Anleitung zum „Lesen“ der Fuji-Ansichten Hokusais. Folgt der Leser seinen Anweisungen, dann „verstehe“, „wisse“, „spüre“ er („si vous allez à Minishima, vous comprendrez [...] si vous le voyez pendant l’orage d’été, vous saurez [...] A Katakura, vous sentirez qu’il s’élève au dessus du Japon [...]“, *Hokusai*, S. 849). Die hermeneutische Kette, die sich aus den Verben *aller*, *comprendre*, *voir* und *savoir*

²⁵⁸ SEIJI: Ausstellungskatalog „Hokusai“ Berlin, 2011, S. 331.

²⁵⁹ BUTOR: „Aufsätze zur Malerei“, 1970, S. 42.

ergibt, verdeutlicht Butors illustrativen Diskurs. Dieser wiederum ermöglicht logische Schlussfolgerungen, die sich in typischen Formulierungen wie „il devient ainsi évident“ (*Hokusai*, S. 846) manifestieren.

II. 1.4.7. Der Berg Fuji-Yama als heiliger Ort

Der Berg Fuji-Yama ist das Symbol Japans schlechthin. Hokusai ging es in erster Linie um religiöse Fragen, um Leben und Tod. Der religiöse Glaube an den Fuji stammt aus der primitiven Frühzeit, in der jeder Berg in Japan als heilig verehrt wurde. Die „wechselseitige Zusammengehörigkeit von Religion und Kultur“²⁶⁰ ist zum Gemeinplatz geworden. Wie für Hokusai ist auch für Butor Kunst grundsätzlich ein Raum des Heiligen. In seinen *Improvisations sur Michel Butor* bezeichnet er die Malerei als „etwas Heiliges“: „La peinture est pour nous encore quelque chose de sacré.“²⁶¹ Vor diesem Hintergrund ist es nur die logische Konsequenz, dass die Kunst Hokusais in Butors Essais im Sakralen gipfelt.

Butor argumentiert, dass sich Vorwürfe gegenüber Hokusais Malerei automatisch in „éloges“²⁶² verwandeln, wenn sich der Betrachter auf dessen Kunst einlasse. Er verwendet den Begriff „éloge“, der im Unterschied zu „louange“ für die Preisung eines Heiligen verwendet wird. So schwingt auch in der Wortwahl die religiöse Dimension der Kunst Hokusais mit.

Auch die Gegenüberstellung mit Monets Serie der Kathedrale von Rouen dient dazu, die Intentionen Hokusais zu verdeutlichen. Dem Leser wird bewusst, dass es Monet um die „matière illusoire“ geht. Dass es sich bei seinem Motiv um ein „objet sacré“²⁶³ handelt, sei dem Zufall geschuldet. Die Kathedrale sei Vorwand, nicht das eigentliche Sujet.²⁶⁴ Bei Hokusai jedoch stelle der Berg das eigentliche Sujet dar und die bloße Darstellung der „effets de couleurs“ reiche dem Künstler nicht aus, denn jede neue Farbnuance ist eine andere Art und Weise, den Berg zu „sehen“. Butor vergleicht die verschiedenen Ansichten

²⁶⁰ TILLICH, Paul: „Die Religiöse Substanz der Kultur. Schriften zur Theologie der Kultur“, Bd. IX, Stuttgart 1967, S. 83.

²⁶¹ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 225.

²⁶² An der Stelle ist der Unterschied interessant zwischen „éloge“ und „louange“. Butor verwendet den Begriff „éloge“ für Hokusai und den Begriff „louange“ für den Berg. „Un éloge d’un saint“ ist ein gängiger Begriff und unterstreicht noch einmal die religiöse Dimension des Begriffes, vgl.: *Le Grand Robert de la langue française*, hrsg. von Alain Rey, Bd. II, Paris 2001, S. 1975.

²⁶³ BUTOR: „Claude Monet“, Bd. II, 2006, S. 922.

²⁶⁴ Andere Serien Monets wie beispielsweise die Serie der Heuballen verdeutlichen, dass der Maler eher willkürlich zu seinen Motiven findet.

des Fuji mit einer Pilgerfahrt, auf die uns Hokusai einlädt.²⁶⁵ An jeder ihrer Stationen enthüllt („dévoile“) der heilige Berg etwas Neues. Zu einem bestimmten Zeitpunkt ist er der von einer bestimmten Stelle aus gesehene Fuji („à tel moment il est par excellence le Fuji vu de telle région“, *Hokusai*, S. 846). Durch die jeweilige kurze Beschreibung illustriert Butor, welche unterschiedlichen Rollen („les différents rôles“) der Berg spielen kann. Durch das „fenêtre de la maison de thé à Yoshida“ (*Hokusai*, S. 846) kann er unter anderem als Sehenswürdigkeit von Reisenden bewundert werden. Auf einer anderen Tafel bedeutet das Erscheinen des Bergs am Horizont für den heimkehrenden Reisenden ein Gefühl der Erleichterung („son apparition au-dessus de l’horizon est pour le voyageurs qui rentre un soulagement“, *Hokusai*, S. 849). Durch den Portikus des Tempels von Nobotura aus betrachtet ist er selbst ein Tempel und ein Gott: „à travers le portique du temple de Nobotura, qu’il est lui-même un temple et un dieu“ (*Hokusai*, S. 849).

Smith fasst Hokusais Intention, mit seinen Fuji-Ansichten religiöse Fragen, Leben und Tod zu thematisieren, zutreffend zusammen: aus jeder Blickrichtung und in jedem erdenklichen Zusammenhang seien sie „ein im eigentlichen Sinne Bittgebet um die Gnade der Unsterblichkeit, die der Vulkan in seinem tiefsten Innern verborgen hielt“.²⁶⁶ Die Tradition des Berges als geheimnisvolle Quelle der Unsterblichkeit hat zu Hokusais Besessenheit von dem Berg beigetragen. Auch wenn keine von Hokusais Darstellungen des Berges explizit auf diese Tradition eingeht, ist sie doch sein heimliches Programm.²⁶⁷ Er war von dem Verlangen beherrscht, ein Unsterblicher der Malerei zu werden, wovon einige Stellen in seinen Schriften Zeugnis ablegen. Einen exemplarischen Textausschnitt gibt Butor in seinem Essai wieder, um den Wunsch des Künstlers, ein hohes Alter zu erreichen, zu illustrieren:

[...] à cent ans, je serai certainement parvenu à un stade merveilleux, et quand j’aurai cent dix ans, tout ce que je ferai, un point, une ligne, sera vivant. Je prie ceux qui vivront aussi longtemps que moi de voir si je ne tiens pas ma promesse (*Hokusai*, S. 843).

II. 1.4.8. Der Vergleich als illustratives Stilmittel

Hokusai mit einem Künstlerkollegen zu vergleichen, scheint wegen seiner einzigartigen Stellung in der Kunstgeschichte auf den ersten Blick wenig sinnvoll. Butor zitiert den amerikanischen Dichter Ficke, der 1915 Hokusai als unvergleichlich („incomparable“,

²⁶⁵ Tatsächlich war es im frühen 19. Jahrhundert unter den Bürgern von Edo weit verbreitet, alljährliche Pilgerreisen zum Gipfel des Fuji über die Yoshida-Route zu machen, vgl.: SMITH: „Hokusai“, 1988, S. 10.

²⁶⁶ *IBID.*, S. 7.

²⁶⁷ *IBID.*, S. 11.

Hokusai, S. 842) bezeichnet. In den *Improvisations sur Michel Butor* geht Butor in gebotener Kürze auf Hokusai und die Notwendigkeit ein, dennoch einen Vergleich anzustellen: So wie es unmöglich sei, den Berg Sandia (im Südwesten der USA) zu beschreiben, so sei es unmöglich, Hokusai mit einem Künstlerkollegen zu vergleichen. Aber auch auf den ersten Blick unmögliche Dinge müssen durchgeführt werden: „Evidemment cette montagne est indescriptible, et c'est parce qu'elle est indescriptible qu'il est indispensable de tenter de la décrire.“²⁶⁸

Butor betont, dass sich Hokusai von anderen Künstlern, Vorgängern wie Zeitgenossen, unterschied, er sei „essentiellement japonais, Hokusai réussit à l'être tout autrement que ses prédécesseurs ou contemporains“ (*Hokusai*, S. 844). Der Anfang seines Essais *Trente six et dix vues du Fuji* streicht die einzigartige Stellung Hokusais in der Kunstgeschichte heraus:

Hokusai est certainement une des individualités les plus marquées de l'histoire de l'art; il se détache à tel point de son pays et de son temps que, jusqu'à ces dernières années, les amateurs japonais ou ceux des Européens qui s'efforçaient de calquer leur goût sur le leur, tout en étant bien obligés de l'admettre parmi les plus grands, le considéraient comme une sorte d'aberration.

Die Form des Superlativs „une des individualités les plus marquées“ verwendet Butor auch einige Zeilen weiter, um zu betonen, dass Hokusai zu den Größten gezählt werden müsse („parmi les plus grands“). Das Sich-Abheben von Zeitgenossen ist ein ganz besonders großes Lob, das Butor auch Proust zuspricht: „Proust montre [...] une intelligence qui dépasse merveilleusement celle des amateurs de [...] japonaiseries de son temps“ (*Hokusai*, S. 848).

Mit Adjektiven der Evidenz wie „certainement“ oder „évidemment“ unterstreicht Butor die logische Stringenz seiner Argumentation. Gerade weil Hokusai sich so sehr von seinem Land und seiner Zeit abhebt, haben ihn japanische Kunstliebhaber als eine „Verirrung“ („aberration“, *Hokusai*, S. 842) betrachtet. Diese negative Rezeption erinnert Butor an die Situation von Caravaggio:

Il avait un peu la même situation que le Caravage par rapport à nos critiques ou historiens d'art du début du XXe siècle, un Berenson par exemple, qui se résignaient à constater son importance, à lui accorder quelques qualités, mais auraient bien préféré qu'il n'eût jamais existé (*Hokusai*, S. 842).

²⁶⁸ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 253f.

Der Vergleich mit dem Italiener ist biographischer Natur. Butor zielt auf die Außenseiterposition der beiden Ausnahmekünstler ab.²⁶⁹ Butor spricht vom „Skandal“, den Hokusai bei den klassischen japanischen Kritikern verursachte: „le scandale provoqué par l’oeuvre de Hokusai chez les critiques japonais classiques“ (*Hokusai*, S. 844).

Grund für die Gegenüberstellung von Caravaggio und Hokusai ist die gegenseitige Erhellung ihrer Kunst: „il s’agit donc de prendre en compte l’ancien et l’actuel, de faire sentir et percevoir ce dialogue enfoui, de faire renaître l’ancien dans l’actuel pour mieux comprendre ce lieu à habiter.“²⁷⁰ Grundsätzlich geht es Butor darum, ein tieferes Verständnis für Kunstwerke und ihren Entstehungskontext zu entwickeln.

Hokusai ist es gelungen, die Abendländer zu verblüffen. Er hat es geschafft, eine Brücke zu bilden: „il avait réussi à constituer une sorte de langage commun. Il forme un pont“ (*Hokusai*, S. 845). Interessanterweise spricht Butor von der gemeinsamen „Sprache“, die Hokusai entwickelt habe. Die Ausdrucksmöglichkeiten des malenden und des schreibenden Künstlers unterscheiden sich für ihn nicht. Dies hat er schon in seinem Mondrian-Essai gezeigt, als er davon sprach, dass der Holländer „schweigt“ (*Mondrian*, S. 967). Auch auf diese Weise zeigt sich die Nähe, die Butor als Schriftsteller zu den Bildenden Künstlern empfindet.

In einem weiteren Vergleich setzt Butor Hokusai nun von seinem Zeitgenossen Hiroshige ab, den er als seinen großen Rivalen bezeichnet („son grand rival Hiroshige“, *Hokusai*, S. 845).²⁷¹ Der Vergleich im synchronen Schnitt geht eindeutig zugunsten Hokusais aus:

Au premier abord on pourrait croire qu’il en est de même pour son grand rival Hiroshige, mais si les merveilleux paysages impressionnistes de celui-ci sont ce qu’il y a de plus proche, dans l’art de l’Extrême Orient, de la peinture européenne d’alors, il s’agit d’une convergence, non d’une volonté de franchir un mur [...] (*Hokusai*, S. 845).

Der Gedanke der Überwindung von Grenzen („il forme un pont“), findet in der „volonté de franchir un mur“ seine Entsprechung. Gemeint ist damit aber auch, dass Hokusai europäische Techniken anwandte, um Raumillusion zu suggerieren. Er nutzte auf ganz natürlich wirkende Weise die Prinzipien der westlichen Perspektive, indem er die Ebenen staffelte, um den Eindruck von Raumtiefe zu vermitteln. Es ist eine gelungene Synthese

²⁶⁹ Zur Außenseiterrolle Caravaggios, vgl.: EBERT-SCHIFFERER, Sybille: „Caravaggio. Sehen – Stauen – Glauben. Der Maler und sein Werk“, München 2009; bzw. WITTKOWER, Margot / WITTKOWER, Rudolf: „Künstler – Außenseiter der Gesellschaft“, Stuttgart 1989, S. 184-188.

²⁷⁰ GIRAUDO: „Le dialogue avec les arts“, 2006, S. 202.

²⁷¹ Die Konkurrenz mit dem viel jüngeren Hiroshige war am größten, als dessen berühmte „Dreiundfünfzig Stationen der Tokaido-Straße Ende 1832 bis Anfang 1834 erschienen. Bis in die 70er Jahre hinein wurde darüber spekuliert, ob Hokusai aus Neid auf den plötzlichen Erfolg Hiroshiges mit den „Hundert Ansichten des Berges Fuji“ reagieren wollte, vgl.: SMITH: „Hokusai“, 1988, S. 18.

zwischen seinem fernöstlichen Erfahrungsschatz und der Assimilation westlicher Einflüsse. Manche seiner Fuji-Ansichten zeugen von einer rein japanischen Konzeption, vor allem die Frontalabbildungen, die den Fuji in seiner ganzen Großartigkeit, seiner Ruhe und seiner Schlichtheit erscheinen lassen. Dass Hokusai eine Brücke bilde entspricht dieser Zusammenführung von europäischen und japanischen Darstellungsformen.

Butors Vergleiche Hokusais mit den europäischen Künstlerkollegen Caravaggio, Monet und Kandinsky illustrieren die Rezeption und Position Hokusais bei Kunstwissenschaftlern, die Spezifika seiner Fuji-Ansichten und fördern ein bewussteres Formsehen seiner Kompositionen. Durch den Vergleich mit seinem stärksten Rivalen Hiroshige zeigt Butor die Überlegenheit Hokusais gegenüber seinen Zeitgenossen.

II. 1.4.9. Resümee

In seinem Essai *Trente-six et dix vues du Fuji* befasst sich Butor mit Hokusais berühmter Serie der *36 Ansichten des Berges Fuji*. Dabei illustriert er insbesondere Hokusais Position als Scharnierkünstler zwischen den Kulturen. Diese Vermittlerrolle des japanischen Künstlers verdeutlicht Butor in dem kürzesten Satz des Essais „Il forme un pont“ (*Hokusai*, S. 845). Analogien dienen Butor als Illustration für interkulturelle Korrespondenzen, die er mit Hilfe von Hokusais Malerei entdeckt. Auf engstem Raum stellt der Kritiker dem Japaner europäische Künstler gegenüber, die ihn bewundert haben („l’admiration européenne“, *Hokusai*, S. 844), wie Caravaggio, Monet oder Kandinsky.

Butors Blick auf die Komposition der Fuji-Ansichten Hokusais macht den Kunstbetrachter aufmerksam für die Ordnung innerhalb der Holzsschnitte. Henri Focillon bezeichnete diese im Jahr 1914 folgendermaßen:

L’art d’Hokousai n’est pas une collection d’ébauches ou de caprices, comme on est parfois porté à le croire, c’est une inspiration disciplinée par une idée d’ordre, c’est l’effort d’un génie organisateur.²⁷²

Im Interview 2009 mit Roger-Michel Allemand erläutert Butor, inwiefern ihn die Reisen nach Japan geprägt haben. Er spricht unter anderem von einem anderen „Blick auf die Natur“:

Le Japon, c’est d’abord un paysage, très important à mes yeux, un archipel volcanique avec une immense conurbation qui se développe au pied des montagnes, où elle s’arrête brusquement. J’y ai découvert une autre culture, à la fois proche et lointaine. Et un autre regard sur la nature.²⁷³

²⁷² FOCILLON, Henri: „Hokousai“, Paris 1914, S. 130.

²⁷³ BUTOR: „Butor. Rencontre avec Allemand“, 2009, S. 130.

Diesen Blick wendet er auf Hokusais-Ansichten an und übersetzt die bildlichen Darstellungen des Künstlers in poetische Sprache. Der Leser fängt an, zu verstehen, was Butor meint mit der „langage commun“ (*Hokusai*, S. 845) Hokusais: Butor und Hokusais sprechen tatsächlich eine „gemeinsame Sprache“, wenn es darum geht, den heiligen Berg Japans zu verehren. Wie gezeigt werden konnte, handelt sich bei dem Essai *Trente-six et dix vues du Fuji* um eine Hommage an Hokusai.

II. 1. 5. Der Essai *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*

Mit dem Essai *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*²⁷⁴ über den amerikanischen Maler richtet Butor seinen Blick auf die Kunstszene der „Neuen Welt“. Ausgehend vom Werk des niederländischen Malers Mondrian beschäftigt sich Butor in diesem Essai mit abstrakter Malerei, die den Kunst-Diskurs (über ihren eigenen Gegenstand) erschwert. Diese besondere Herausforderung ist ein Grund, warum nur wenige Autoren sich für ungegenständliche Malerei interessiert haben. Schriftstellerkollegen wie beispielsweise René Char, Philippe Jaccottet, Francis Ponge oder Yves Bonnefoy haben wenig oder gar nichts über abstrakte Malerei geschrieben, obwohl die Bildende Kunst generell eine wichtige Rolle in ihrem Werk spielt.²⁷⁵

Bei einer so stark reduzierten Malerei wie der von Rothko kommt es vor allem auf die Erlebnisfähigkeit des Betrachters an. Am Beispiel des folgenden Essays Butors soll seine kommunikative Verständigung im Umgang mit Werken Rothkos analysiert und anschaulich gemacht werden.

Die intendierte Wirkung der Gemälde Rothkos stellt sich nur ein, wenn der Betrachter bereit ist, sich auf das Bild einzulassen. Butor weist diese Bereitschaft auf und macht aus den sprachlosen Werken Rothkos im wortwörtlichen Sinne sprechende Bilder, was dem Betrachter einen völlig neuartigen Zugang zu abstrakter Malerei ermöglicht.

Einen Diskurs über Rothkos Werke zu formieren stellt keine leichte Aufgabe dar, da der Maler sich stets gegen eine Interpretation seiner Werke gewehrt hat. Für ihn stand das Erlebnis des Betrachters im Vordergrund, die sinnliche Verschmelzung von Werk und Rezipient jenseits der Sprache. Der Essai *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko* ist ein Beispiel dafür, dass die Sprache beziehungsweise der illustrative Diskurs Butors mehr und anderes „sieht“ als das betrachtende Auge. Butors Text aus dem Jahr 1961 ist auch deshalb von großer Bedeutung, weil hier Butor als „erster europäischer

²⁷⁴ BUTOR: „Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko“, Bd. III, 2006, S. 1003-1018.

²⁷⁵ Vgl.: KAËS: „Le miroir brisé“, 2007, S. 66.

Kritiker“ einer bedeutenden Serie von Mark Rothko, der sogenannten *Seagram Murals* auftritt.²⁷⁶

Anlass für Butors Text über Rothko ist eine von Peter Selz kuratierte Ausstellung, die 1961 im *Museum of Modern Art* in New York stattfand und weiter nach London in die *Whitechapel Art Gallery* London wanderte. Selz verfasste den Text zum Ausstellungskatalog, der wiederum als Grundlage für Butors Essai dient. Auch wenn Butors Text nicht unmittelbar an die große Ausstellung in New York 1961 gekoppelt ist, so kommentiert er doch vor allem Gemälde, die in dieser Ausstellung zu sehen waren. Butors Essai erschien im Oktober 1961 in der französischen Zeitschrift *Critique* und ist der erste Text auf Französisch, der über Mark Rothko veröffentlicht wurde.²⁷⁷

II. 1.5.1. Der Diskurs über gegenstandslose Malerei

Es liegt in der Natur der Dinge, dass zwischen der Sprache eines Bildes und dem Wort eine Diskrepanz besteht, die nicht zu überbrücken ist. Durch die Loslösung jeder Figürlichkeit und damit Benennung erschwert die gegenstandslose Malerei den Kunstdiskurs auf besondere Weise. Wo soll die Bildbeschreibung ansetzen, wenn kein erkennbarer Bezug zwischen der gegenstandsbezogenen Alltagswahrnehmung und -erfahrung des Betrachters und den Strukturen des Bildes hergestellt werden kann? Butor entscheidet sich im ersten Kapitel seines Essais zunächst für eine formale Beschreibung der Gemälde Rothkos, die sich – im Sinne der vorikonographischen Beschreibung Panofskys²⁷⁸ – auf die Ebene der Farben, der Kontraste und Nuancen beschränkt:

[...] à partir du Numéro 22 de 1950, la symétrie par rapport à un axe vertical règne définitivement. Désormais on peut décrire toutes les toiles de Rothko, à l'exception du très important cycle [...] de la façon suivante: deux à quatre rectangles de couleur disposés les uns au-dessus des autres sur un fond qui les entoure complètement (*Rothko*, S. 1003).

Der Interpret konzentriert sich auf die formalen Mittel; allerdings ist diese objektive und materielle Beschreibung des Gemäldes für Butor nur die Anfangsphase der eigentlichen Arbeit, der Versprachlichung der Malerei. In einem Interview mit Calle-Gruber äußerte er:

²⁷⁶ BUBMANN, Maria: „Mystik in der gegenstandslosen Malerei. Am Beispiel von Kasimir Malewitsch, Barnett Newman und Mark Rothko“, (Angewandte Kulturwissenschaften Wien 9), Wien 2008, S. 150.

²⁷⁷ BUTOR, Michel: „Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko“, *Critique* 17 (1961), S. 843-860; vgl.: ANFAM, David: „Mark Rothko. The works on canvas. Catalogue Raisonné“, London [u.a.] 1998, S. 683.

²⁷⁸ Vgl.: PANOFSKY: „Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell“, 2006, S. 37.

Le processus s'enclenche généralement, pour moi, sur la description: de quelle façon décrire de telles images? Comment les décrire de façon qu'on puisse les reconnaître? Cela me donne un vocabulaire.²⁷⁹

Butors Antriebsfeder ist das Erklären-Wollen von ästhetischen Phänomenen. Dabei ist festzuhalten, dass jede „entfaltete Erklärung eines Bildes eine ausführliche Beschreibung dieses Bildes miteinschließt oder voraussetzt.“²⁸⁰ Im fünften Kapitel geht Butor dann über zu einer Beschreibung des Lichts, die über den bloßen „Phänomensinn“ (Panofsky) hinausgeht:

La lumière est ainsi décomposée en des constituants élémentaires qui sont comme le soufre et le mercure des alchimistes; leur identification, leur mise en évidence nous met en relation avec l'origine du monde (*Rothko*, S. 1011).

Später spricht er von der „lumière noire“ bei Rothko, durch die man die „nuit“ erkenne, von der die Mystiker sprechen (*Rothko*, S. 1012). Die Ikonologie spielt gerade bei der Analyse von Butors Essai über Rothko eine tragende Rolle, da sie die „im Kunstwerk immanenten Beweggründe durch deren Einbettung in einen kulturellen Kosmos entschlüsselt“.²⁸¹ Laut Panofsky ist das Kunstwerk „ein Symptom oder eine charakteristische Manifestation einer kulturhistorischen Situation, die sich sowohl in der Stoffauswahl als auch im künstlerischen Stil zeigt.“²⁸² Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Butor, wenn er in ein Gespräch mit dem künstlerischen Gegenüber tritt und dabei die zum Großteil kulturellen Assoziationen zur Interpretation nutzt.

II. 1.5.2. Der Maler Mark Rothko

Da Butor biographische Details zu Mark Rothko bewusst auslässt, erfährt der Leser des Essays *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko* wenig bis gar nichts über das Leben des Malers. Eine gewisse Vorkenntnis über Mark Rothko zum Verständnis von Butors Ausführungen zum Werk des Amerikaners ist aber unerlässlich. Deshalb soll an dieser Stelle eine kurze Einführung in Leben und Werk des Protagonisten Mark Rothko gegeben werden.

Mark Rothko ist 1903 in Dvinsk, Russland geboren. Als Zehnjähriger kam er mit seinen Eltern und seiner Schwester aus Osteuropa nach Oregon, USA. Die Familie war russisch-jüdischer Abstammung und sein eigentlicher Name lautete Markus Rothkowitz. Die Eltern

²⁷⁹ BUTOR: „Les Métamorphoses Butor. Entretiens de Mireille Calle-Gruber“, 1991, S. 15.

²⁸⁰ BAXANDALL, Michael: „Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst“, Berlin 1990, S. 25.

²⁸¹ COLLIER: „Erwin Panofsky“, 2008, S. 555.

²⁸² IBID.

hofften, wie Tausende anderer Emigranten, in Amerika ein von Verfolgungen freies und besseres Leben führen zu können.

Ab 1913 lebte Rothko zunächst in Portland, Oregon, und begann später ein Studium in Yale, das er abbrach, da er mit der Institution Universität mit all ihren Reglementierungen wenig anzufangen wusste. 1925 zog er in die Kunstmetropole New York, wo er 1938 die amerikanische Staatsbürgerschaft annahm.

An der High School hatte er bereits Kunstkurse belegt, doch war dem jungen Rothko zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar, dass er eine künstlerische Laufbahn einschlagen wollte. In einer Malerklasse, in die er eher zufällig hineingeriet, fand er das für ihn geeignete Umfeld der freien Entfaltung. Der Maler Max Weber, auch er jüdisch-russischer Abstammung, wurde ab 1925 Vorbild und Lehrer für Rothko. Weber selbst arbeitete in expressionistisch-eigenweltlicher Manier, seine farbigen Landschaften, Figuren und Formen sind stark spirituell-visionistisch. Ganz allmählich tastete sich Rothko von figurativen Anfängen über den Surrealismus zu abstrakten Farbkonstellationen heran. Man erkennt in seinen frühen städtischen Szenen bereits Experimente mit formalen Reduktionen und es wird deutlich, wie sich seine surreal-biomorphen Formen zu immer kompakteren Farbwolken, den sogenannten „multiforms“ bündeln. Dies sind vielfältig gestaffelte, spielerisch angeordnete Farbfelder, bei denen Rothko die Wirkung der Farben in ihrem Mit- und Gegeneinander in den Vordergrund stellt (Abb. 14). Die zwischen 1947 und 1949 entstandenen „Multiformen“ zeigen bereits die Charakteristika der späteren, berühmteren Bilder: In dieser Schaffensphase ordnete er zumeist drei horizontale farbige Rechtecke mit verlaufenden Rändern übereinander an. Rothko lässt tonal ähnliche Farbschleier übereinander schweben, ihre Abstufung meidet im Allgemeinen den Kontrast. Die Ränder laufen subtil in die Farbe des Hintergrundes aus. Die dabei entstehende „räumliche Beziehung“ definiert sich eher durch Helligkeitsstufen und Licht als durch die Spektralwerte der Farben. Dabei stellt der Künstler die Ausdruckskraft der Farbe allein, frei von allen erzählerischen oder figürlichen Elementen, in den Mittelpunkt der Malerei und schafft Gemälde von hoher emotionaler Intensität. Die Farbe ist für ihn das Mittel, um die Erfahrung einer transzendenten Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen. Seine Arbeiten zeigen deutlich, wie sich, aus dem Werk heraus, aus der Suche nach inhaltlicher Klärung ein Weg zur Abstraktion ergibt. Rothko selbst sagte, dass es ihm um den Ausdruck der grundlegenden menschlichen Erfahrungen gehe:

I'm interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom, and so on – and the fact that lots of people break down and cry when confronted with my pictures shows that I communicate those basic human emotions.²⁸³

Auch seine vollkommen ungegenständlichen Gemälde verband der Künstler, wie Butor auch, weiter mit inhaltlichen Vorstellungen. Dies geht aus Rothkos immer wieder sehr präzisen Äußerungen über seine Kunst hervor. Er schrieb in allen Phasen seines künstlerischen Lebens. Das Erscheinen von *The Artist's Reality* im Jahre 2004, das als Manuskript sechzig Jahre lang unveröffentlicht blieb, ist ein sinnfälliges Beispiel dafür.²⁸⁴ In einer anderen Gruppe von Texten behandelte er die kommunikative Rolle von Kunst. Vor allem in den Texten der fünfziger Jahre stellte er das Verhältnis zwischen Werk und Betrachter als ein Schlüsselement seiner Kunsttheorie dar. Seine Werke wurden zunehmend zu Stätten der Kommunikation mit dem Betrachter. In einem Vortrag während einer Tagung am Pratt Institute 1958 definierte Rothko seine Bilder als „Fassaden“:

[...] Meine Bilder sind tatsächlich Fassaden (wie sie hin und wieder beschrieben wurden). Manchmal öffne ich eine Tür und ein Fenster, manchmal zwei Türen und zwei Fenster. Ich mache das mit Absicht. Es liegt mehr Kraft darin, wenig zu sagen als darin, alles zu sagen.²⁸⁵

Im Sommer des gleichen Jahres, 1958, war eine geschlossene Werkgruppe Rothkos auf der 29. Biennale in Venedig im amerikanischen Pavillon zu sehen. Es sind dies nicht die ersten seiner Gemälde, die in Europa ausgestellt werden, doch als „Rothko Room“ ist die Präsentation einzigartig.²⁸⁶ Es handelt sich um zehn Werke aus den Jahren 1957 und 1958, die im Frühjahr in der zweiten Einzelausstellung Rothkos in der *Sidney Janis Gallery* in New York zu sehen gewesen waren und deutlich einen Wechsel zu einer dunkleren Palette und vereinfachter Form aufweisen. Bei einem Besuch der Biennale in Venedig sah Butor diese Arbeiten und bezeichnete sie als „verwischte Mondrians“.²⁸⁷ All diese Gemälde wären großformatige Bilder, da Rothko großen Wert darauf legte, dass seine Bilder instände waren, mit dem Körper des Betrachters eine direkte räumliche Beziehung

²⁸³ Zitat aus: RODMAN, Selden [Hrsg.]: „Conversations with Artists“, New York 1957, S. 93.

²⁸⁴ Vgl.: ROTHKO, Mark: „*The artist's reality. Philosophies of art*“, hrsg. von Christopher Rothko, New Haven, Conn. [u.a.] 2004.

²⁸⁵ ROTHKO, Mark: „Schriften 1934 - 1969“, hrsg. von Miguel Lopez-Remiro, Schmieheim 2008, S. 155.

²⁸⁶ WICK, Oliver: „*Do they negate each other, modern and classical? Mark Rothko und die Sehnsucht nach Tradition*“, in: Ausstellungskatalog „Mark Rothko Retrospektive“, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München vom 7. Februar 2008 bis 27. April 2008; Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart vom 16. Mai 2008 bis 3. August 2008, hrsg. von Hubertus Gaßner, Christiane Lange und Oliver Wick, München 2008, S. 22.

²⁸⁷ Die offizielle Übersetzung als „verwischte Mondrians“ wird in der vorliegenden Studie verwendet, wengleich darin das „Weiche“, das im Französischen „mous“ enthalten ist, verloren geht. Ein Gegenvorschlag ist „verweichlicht“, „aufgelöst“.

einzugehen, ihn, bei Nahansicht, zu umhüllen. Auf einem Symposium 1951 äußerte sich Rothko:

Ein kleines Bild zu malen bedeutet, sich außerhalb seiner Erfahrungen zu sehen, sie stereooptisch oder mit einem Verkleinerungsglas zu betrachten. Malt man dagegen ein größeres Bild, steckt man mitten in ihm, es ist nicht etwas, über das sich verfügen lässt.²⁸⁸

Auch bezüglich der Hängung hatte er genaue Vorstellungen.²⁸⁹ Er mochte seine Gemälde tief gehängt haben, knapp über dem Fußboden. Diese Position an der Wand verstärkt zusätzlich die bereits im Bildfeld angelegte Gewichtung der Flächen. In aller Regel liegt der optische Schwerpunkt unterhalb der geometrischen Mitte.²⁹⁰ Dass die Präsentation der Werke für Rothko eine so wichtige Rolle spielte, hängt mit der intendierten Kunsterfahrung zusammen, bei der ein In-Sich-Versinken ermöglicht werden soll. Ähnliche Vorstellungen hat Butor vom Museum, wenn er es als „lieu de méditation comme pouvait l'être autrefois l'église ou le temple“ bezeichnet.²⁹¹ Hier spielt Butor auf die Nähe zwischen Kunst und religiöser Erfahrung an, auf die Kunst gar als Realitätsflucht, als feierliches Ausweichen von der Alltagserfahrung („*évasion dans la transcendance*“, *Rothko*, S. 1009), wie es im Rothko-Essai heißt.

Nach dem Durchbruch zur gegenstandslosen Farbflächenmalerei fing Rothko an, Zweifel zu hegen am Sinn des Redens über Kunst generell. Um seinem Werk gerecht werden zu können, müsse eine Sprache erst erfunden werden.²⁹²

1970 beging Mark Rothko in seinem Atelier in New York Selbstmord. Ein Jahr nach seinem Tod wurde sein posthumes Werk, die von der Familie de Menil geförderte Rothko Chapel, eingeweiht.²⁹³ Diese Kapelle in Houston, Texas, zeigt 14 Gemälde Rothkos und steht Menschen aller Glaubensrichtungen offen. In diesem Projekt findet das religiöse Erlebnis, das den Gemälden Rothkos innewohnt, räumlichen Ausdruck und vermittelt in einer modernen Welt eine Art von universalreligiöser Erfahrung, ohne sich einem bestimmten Glauben zu verpflichten.

²⁸⁸ KERBER, Bernhard: „Die ökumenische Kapelle in Houston“, in: Ausstellungskatalog „Gegenwart. Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“, Martin-Gropius-Bau Berlin vom 7. April 1990 bis 24. Juni 1990, hrsg. von Wieland Schmied, Stuttgart 1990, S. 68.

²⁸⁹ In einem Brief an die Whitechapel Gallery macht Rothko präzise Vorschläge hinsichtlich der Hängung seiner Bilder in der Whitechapel Gallery 1961, vgl.: ROTHKO: „Schriften 1934 - 1969“, 2008, S. 167.

²⁹⁰ BOEHM, Gottfried: „Das Lebendige. Rothkos Zugänge zum Bild“, in: Ausstellungskatalog „Mark Rothko Retrospektive“, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München vom 7. Februar 2008 bis 27. April 2008; Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart vom 16. Mai 2008 bis 3. August 2008, hrsg. von Hubertus Gaßner, Christiane Lange und Oliver Wick, München 2008, S. 183.

²⁹¹ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 241.

²⁹² BUBMANN: „Mystik in der gegenstandslosen Malerei“, 2008, S. 147.

²⁹³ ROTHKO: „Schriften 1934 - 1969“, 2008, S. 10.

II. 1.5.3. Drei Prinzipien des Essais

Der Essai *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko* ist in acht Kapitel gegliedert. Das erste Kapitel mit dem Titel „Mondrian et Rothko“ zeigt, dass Butor die Malerei Rothkos aus einem bestimmten Blickwinkel, und zwar im Vergleich mit Mondrian, wahrnimmt. Butor beschreibt seine erste Begegnung mit der Kunst Rothkos und erwähnt dabei sowohl Ort und Jahr, in dem er mit den Gemälden des Amerikaners in Berührung kam: „La première fois que j'ai vu des peintures de Mark Rothko, à la Biennale de Venise en 1958, je les ai qualifiés de Mondrian mous“ (*Rothko*, S. 1003). Dieser Vergleich mit Mondrian (Rothkos Gemälde als „verwischte Mondrians“) stellt eine der drei Leitlinien des Essais dar und zeigt, wie sehr Butors Wahrnehmung von Kunstwerken durch vergangene Erfahrungen geprägt ist. Der rechte Winkel wird hier als der Vergleichspunkt schlechthin verwendet. Emmanuelle Kaës fasst die Gegenüberstellung der beiden Maler so zusammen:

[...] qui saisit les œuvres de Rothko par contraste avec celle de Mondrian, les replaçant toutes les deux dans le contexte historique de l'architecture new yorkaise du XXIème siècle.²⁹⁴

Butor präsentiert die beiden Künstler vor dem architektonischen Rahmen New Yorks. Er stellt eine Analogie her zwischen der Erscheinung der rechten Winkel in den Gemälden Rothkos und der Architektur der Stadt New York. Die Rolle der Stadt New York ist einer von drei wichtigen Aspekten im Essai. Im Folgenden werden diese drei Aspekte ebenfalls als Butorsche Prinzipien bezeichnet. Zu diesen gehört die Rolle der Stadt New York, die Bedeutung der Farbe und des Lichts in den Werken Rothkos und die religiöse Dimension in seiner Malerei.

II. 1.5.3.1. Die Rolle der Stadt New York

Die Atmosphäre und Struktur der Stadt New York sind für Butor wichtige Elemente in Rothkos Malerei. Im zweiten Kapitel erwähnt er die Ankunft der beiden Maler Mondrian und Rothko in New York:

Lorsque Mondrian arriva à New York en octobre 1940, ce qu'on pouvait y voir de plus moderne comme architecture, avec le Museum of Modern Art, était le Rockefeller Center [...] Rothko est à New York depuis 1925 [...] (*Rothko*, S. 1005).

Durch die Verwendung der unterschiedlichen grammatikalischen Zeiten wird der Unterschied, aber auch die Parallele der beiden Maler verdeutlicht. Mondrian ist der

²⁹⁴ KAËS: „Le miroir brisé“, 2007, S. 75.

Ältere, kommt aber erst nach New York, als Rothko dort schon fünfzehn Jahre gelebt hat. Mit dem Gebrauch des Präsens wird deutlich, dass es in der vorliegenden Untersuchung in erster Linie um den Maler Rothko geht.

Ein wichtiger Vergleichspunkt zwischen Mondrian und Rothko ist der rechte Winkel, der als „l'origine du tout“ (*Rothko*, S. 1006) bezeichnet wird. Schon im Essai über Mondrian bezeichnet Butor den rechten Winkel als „règle de son univers plastique“ (*Mondrian*, S. 966, Abb. 16). Der rechte Winkel spiegelt sich im Schachbrettmuster der Stadt New York wider. Butor interpretiert Rothkos künstlerische Sichtweise als eine ganz und gar städtische, die das Licht der Großstadt und den städtischen Raum evoziere. Es ist die Rede vom „damier de Manhattan“ (*Rothko*, S. 1005), aber auch davon, dass „der reine rechte Winkel an den Häuserfassaden zu herrschen“ beginne: „l'angle droit bien pur se met à régner sur les façades“ (*Rothko*, S. 1005).

Das erste Kapitel trägt den Titel „Mondrian et Rothko“, damit macht Butor die Verwandtschaft, ja Bruderschaft Rothkos zum holländischen Maler deutlich und bezeichnet diesen gleich zu Beginn als „son aîné“ (*Rothko*, S. 1003). Der hohe Abstraktionsgrad bei beiden Malern, aber auch ihre Farbfeldmalerei sind offensichtliche Indizien dafür, dass eine Ähnlichkeit im Werk besteht. Dass ein Vergleich der beiden Künstler nahezu unerlässlich ist, wird in Butors Formulierung der Evidenz „on sait“ zum Ausdruck gebracht: „On sait d'ailleurs que si l'exemple de celui-ci a dû jouer un rôle dans l'évolution de l'Américain pendant ces dernières années [...]“ (*Rothko*, S. 1003). Beide Künstler entdeckt Butor auf der Biennale in Venedig. Auf Mondrians Kunst wird er 1956 aufmerksam, Rothkos großformatige Gemälde hingegen sind dort erst 1958 ausgestellt.²⁹⁵ Jede Wahrnehmung von Kunst ist beeinflusst von dem, was der Betrachter bereits kennt beziehungsweise gesehen hat. Dazu äußert sich Butor in einem Interview:

Lorsque je vois une œuvre, ce n'est jamais elle seulement que je vois. Je la situe toujours parmi d'autres, et elle apporte toujours un éclairage à d'autres œuvres. [...] De proche en proche, avec quelquefois des échos tout à fait inattendus, c'est une réorganisation générale du monde visuel.²⁹⁶

Wenn Butor ein Kunstwerk wahrnimmt, sieht er immer gleichzeitig auch andere vor seinem geistigen Auge, mit denen er es in Verbindung bringt. Dass es erst gar nicht in seiner Absicht liegt, die Kunstwerke möglichst objektiv wahrzunehmen, macht er gleich zu Beginn mit der Gegenüberstellung von Mondrian und Rothko deutlich. Seine

²⁹⁵ 1966 ist Butor Mitglied der Jury der Biennale in Venedig, in: CALLE-GRUBER: „Chronologie“, Bd. I, 2006, S. 38.

²⁹⁶ BUTOR: „Des mots à la peinture“, Bd. II, 1999, S. 83. (Interview von 1973).

Bewunderung für das Werk von Mondrian bringt er immer wieder zum Ausdruck: „une signification si admirablement donné par le grand Hollandais“ (*Rothko*, S. 1003). Ihr eigentlicher Vergleichspunkt bestehe Butor zufolge in ihrer Beziehung zur Stadt New York, in der sie beide gelebt haben. So wird die Auffassung vom rechten Winkel als Ursprung der Malerei der beiden Maler besonders im zweiten Unterkapitel des Kapitels „New York encombré“ deutlich. Mondrian wird als „apôtre de l'angle droit“ (*Rothko*, S. 1005) bezeichnet, der beim Anblick des Schachbretts von Manhattan „une merveilleuse émotion“ empfunden haben müsse. Rothko verweilt seit 1925 in derselben Stadt. Zu dieser Zeit ist der rechte Winkel nicht mehr „le symbole de l'avenir“, sondern eine Tatsache „un fait, une des données essentielles de la ville de New York“ (*Rothko*, S. 1005). Die Rechtwinkligkeit ist demnach nicht mehr etwas an sich Positives wie noch bei seinem Vorgänger, bei dem der rechte Winkel als „un mythe prodigieusement positif“ bezeichnet wird. Er ist angesehen als „le sommet et l'emblème de toute une organisation raisonnable, humaine, sensible de la société“ (*Rothko*, S. 1006). Der Übergang in einen rationalen Diskurs verdeutlicht die logische Stringenz der Butorschen Argumentation. Er spricht von der Wirkung des rechten Winkels als einer „organisation raisonnable“. Das Gleiche trifft auch für die Aussage „Rothko veut par sa peinture“ zu; hier lässt Butor kein Infragestellen der von ihm selbst verkündeten Zielvorstellung des Malers zu. Butor setzt das „probare“ einer klassischen Rede um, zu deren wirkungsorientierten Schreiben das rationale Glaubhaftmachen des Redegegenstandes gehört.²⁹⁷

Butor betont das Insistieren Mondrians (und sein eigenes) auf dem rechten Winkel:

[...] comme cette insistance de l'angle droit, cette présence de l'équerre d'architecture est l'ossature même de l'œuvre de Mondrian, le symbole de son efficacité constructive, de son optimisme par conséquent [...] (*Rothko*, S. 1004).

Durch die Formulierung „par conséquent“, die wie eine mathematische Formel verwendet wird, macht Butor seine Aussagen selbstevident. Dass Rothko trotz aller Parallelen mit Mondrian ein ganz anderes Anliegen hatte, zeigt Butor, indem er die beiden Maler voneinander absetzt. Die Gemälde Mondrians seien wie eine

fenêtre ouverte vers l'essentiel d'un avenir, d'une ville future à laquelle il propose une norme, on peut déjà deviner que Rothko n'aura plus la même ambition, ni ses toiles le même genre de vertu (*Rothko*, S. 1004).

²⁹⁷ PLETT, Heinrich F.: „Einführung in die rhetorische Textanalyse“, Hamburg 2001, S. 2.

An dieser Stelle spielt Butor einerseits auf Battista Albertis Kunsttheorie an, die bereits den Topos der Malerei als Fenster verwendet hat.²⁹⁸ Andererseits verweist Butor auf die unterschiedlichen Absichten der Maler: „Limités autrement, disposés autrement“ (*Rothko*, S. 1004). Mit dieser parallelen Satzkonstruktion macht Butor knapp und deutlich klar, dass Rothko zwar als jüngerer „Bruder“ Mondrians zu sehen ist, er aber mit seiner Malerei andere, eigenständige Ziele verfolgt.

Der rechte Winkel steht im weitesten Sinne auch für die Abstraktion in Rothkos Werken. Seine künstlerische Askese will möglicherweise eine Antwort auf kapitalistische Auswüchse und geistige Leere geben, auf die Butor mit den „Tausenden von aufgereihten Konservendosen“ (*Rothko*, S. 1007) anspielt. Außerdem spricht er davon, dass die Dinge in der Flut, der Lawine der anderen verloren gehen: „on ne saura plus les distinguer des autres, perdues dans cette foule, cette avalanche“ (*Rothko*, S. 1007). Auf die „politischen“ Absichten der Kunst Rothkos geht Butor an mehreren Stellen ein. Im vierten Kapitel beschreibt er den Maler als „isolé, menacé, il désespère d'une transformation effective de ce qui l'entoure“ (*Rothko*, S. 1009). Der Künstler wird also dargestellt in der Rolle als Außenseiter der Gesellschaft, der an einer effektiven Umwandlung seiner Umgebung verzweifelt. An anderer Stelle zeigt Butor die gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit auf. In der McCarthy Ära habe jegliche Kritik an der amerikanischen Gesellschaft „stumm“ bleiben müssen, da mit einer unverzüglichen Bestrafung für jede Form der Kritik gerechnet werden musste. In dem in Rothkos Bildern eingefangenen Licht, das dessen Umgebung zernage, eine befreiende Leere schaffe und somit seine zerstörerische Tätigkeit fortsetze:

[...] mais si muette que doive malheureusement rester sa critique, la lumière qu'il a recueillie dans ses tableaux n'en ronge pas moins ce qui les entoure, créant d'abord autour d'eux un vide libérateur, et poursuivant surnoisement son activité destructrice (*Rothko*, S. 1008).

Auf der Suche nach der letzten noch originären Kunsterfahrung ist Mark Rothko, wie beispielsweise auch sein Künstlerkollege Barnett Newman, ausgerechnet im modernsten Land der Erde wieder beim Mythos angelangt. Seine Spiritualität ist in der Geste der Rückwärtsgewandtheit eingebunden, gilt doch die Mystik als „letzte noch archetypische Religionserfahrung und ist dadurch überkonfessionell.“²⁹⁹ Diese Rückwärtsgewandtheit spiegelt sich in der Formulierung Butors „en reculer l'origine“ (*Rothko*, S. 1010) wider. Im

²⁹⁸ ALBERTI, Leon Battista: „[...] werde ich hier nur davon sprechen, wie ich selbst beim Malen vorgehe. Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll.“ Zitat aus: „Leon Battista Alberti *Über die Malkunst*“, hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 93.

²⁹⁹ BUBMANN: „Mystik in der gegenstandslosen Malerei“, 2008, S. 170.

fünftens Kapitel erklärt Butor, dass die Zerlegung von Rothkos mysteriösem Licht in seine elementaren Bestandteile für den Betrachter eine Beziehung zum Ursprung der Welt herstellen kann: „[...] nous met en relation avec l'origine du monde“ (*Rothko*, S. 1011). Mehrmals betont Butor sein zentrales Anliegen, bis zum Ursprung des jeweiligen Phänomens durchdringen zu wollen. Im Interview mit *Tel Quel* 1962 antwortet Butor: „Un tableau m'intrigue; j'y reviens; je veux lui arracher le secret de son pouvoir [...]“.³⁰⁰

II. 1.5.3.2. Die Bedeutung der Farbe und des Lichts

Ein weiteres grundlegendes Prinzip, das Butor in der Malerei Rothkos untersucht, ist die Farbe und das Licht, die unabdingbar sind für das Verständnis von Rothkos Werken. Farbe und Licht müssen hier gemeinsam behandelt werden, da sie unmittelbar zusammenhängen. Im Katalog zur Ausstellung im *Museum of Modern Art* 1961 schrieb Peter Selz: „Light has become an attribute of color.“³⁰¹ Butor spricht von der „puissance des lumières“ (*Rothko*, S. 1008), die den letzten Rest Zeichnung innerhalb der Gemälde Rothkos zerstöre. Bernhard Kerber ist der Überzeugung, dass Rothko „eine innerbildliche, nicht lokalisierbare, also ungegenständliche Lichtquelle imaginäre, die diffus das gesamte Bild durchleuchte.“³⁰² Die Schwierigkeit, die Farben in Rothkos Gemälden zu beschreiben, wird gleich im ersten Kapitel zum Ausdruck gebracht: „Rothko utilise souvent des différents de couleur à peine perceptibles que les photographes les plus soigneux ont le plus grand mal à saisir“ (*Rothko*, S. 1004). Rothko benutze oft Farben von „kaum wahrnehmbarer Verschiedenheit, die auch vom sorgfältigsten Fotografen kaum erfasst werden können.“ Mit der Erwähnung des Fotografen und dessen Unfähigkeit, die Farbe in Rothkos Gemälden einzufangen, klingt Walter Benjamins „Verlust der Aura“³⁰³ an. Verursacht wird dieser Aura-Verlust durch die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken.

Das Fremdartige und Unbestimmbare der Farbe in Rothkos Gemälden bezeichnet Butor als „un caractère d'étrangeté“ (*Rothko*, S. 1010) und erinnert ihn an die Erzählung „La couleur venue de l'espace“ von Howard Phillips Lovecraft („on s'en souvient“, *Rothko*, S. 1009), die dieser 1927 veröffentlichte. Darin geht es um eine Farbe „von außerhalb des Raumes“:

³⁰⁰ BUTOR: „Réponse à *Tel Quel*“, Bd. II, 2006, S. 611.

³⁰¹ SELZ, Peter Howard [Hrsg.]: „Mark Rothko“, New York 1961, S. 11.

³⁰² KERBER: „Die ökumenische Kapelle in Houston“, 1990, S. 65.

³⁰³ Vgl.: BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Frankfurt a. M. 2007.

ein Bruchstück eines Meteors enthält eine den Wissenschaftlern unerklärliche Farbe.³⁰⁴ In dem Stein entdeckte man Körperchen, die nur durch Analogie als Farbe bezeichnet werden konnten: „C'est seulement par analogie qu'on l'a appelée une couleur“ (*Rothko*, S. 1009). Das von fernen, unerreichbaren Objekten ausgehende Licht wird Rothko intensiv beschäftigen: „[...] émanant de ces objets lointains, inaccessibles, une lumière réussit à m'atteindre, c'est sur celle-ci désormais que l'attention de Rothko va se concentrer toute entière“ (*Rothko*, S. 1008).

In Lovecrafts Erzählung deutet sich schon an, dass die Naturwissenschaften als Gegenbegriff zur Transzendenz verwendet werden, wodurch sich zwei spannungsvolle Positionen ergeben. Butor zitiert ausführliche Passagen aus „La couleur venue de l'espace“, die die physikalischen und chemischen Eigenschaften des mysteriösen Lichts erklären. Der technische Diskurs wird fortgesetzt, indem Butor davon berichtet, dass zur Untersuchung dieses Lichts kein Teleskop oder Mikroskop mehr ausreiche, sondern ein Spektroskop zum Einsatz komme. Dabei handelt es sich um ein technisches Gerät, mit dem Licht in sein Spektrum zerlegt und visuell untersucht werden kann.

Ganz im Sinne des essayistischen Schreibens, sich dem Untersuchungsgegenstand von verschiedenen Perspektiven aus zu nähern, berücksichtigt Butor auch die biblische Entstehung des Lichts, wie sie in der Genesis geschildert werden. Im fünften Kapitel „L'échelle de Jacob“ beschreibt Butor ein Gemälde aus den 50er Jahren, in dem er feststellt: „La lumière est ainsi décomposée en des constituants élémentaires [...]; leur identification, leur mise en évidence nous met en relation avec l'origine du monde“ (*Rothko*, S. 1011). Eines davon trage den Titel *Light, Earth and Blue* (Abb. 15), der unmittelbar an die ersten Verse der Bibel denken lasse, die Butor im Anschluss wiedergibt:

Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux. Dieu dit: ‚Que la lumière soit‘, et la lumière fut (*Rothko*, S. 1011).³⁰⁵

Die Beschreibung der Wirkung des Lichts, die bei Butor immer auch interpretierend ist, bezeichnet das Licht in den Gemälden Rothkos zuerst als „fremdartig“. Das Licht könne dem Betrachter nur dadurch so fremdartig erscheinen, dass es sich „zerlegt“, daher auch die Notwendigkeit von zwei Feldern. Jedes der Elemente sei schwierig zu erfassen, weil

³⁰⁴ LOVECRAFT, Howard Phillips: „Das Ding auf der Schwelle. Unheimliche Geschichten“, hrsg. von Rudolf Hermstein, Frankfurt a. M., 1978, S. 80.

³⁰⁵ Vgl.: La Bible de Jérusalem, la sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'École biblique et archéologique française de Jérusalem, L'Ancien Testament, Bd. I, 20 siècles d'art, Les éditions du cerf, Paris 2009, S. 37; hierbei handelt es sich um die Bibel, die Michel Butor verwendet, sie wird im Folgenden mit „La sainte Bible“ abgekürzt.

Rothko sie verdoppelt. Durch die benachbarte Farbtönung komme es zu einer „chromatischen Bewegung“ („mouvement chromatique“, *Rothko*, S. 1010), welche wiederum Anlass sei, das Licht als fast „aktiv“ („lumière nous est présentée comme active“, *Rothko*, S. 1011) zu bezeichnen.

II. 1.5.3.3. Die religiöse Dimension in Rothkos Werken

Rothkos Kunst folgt bestimmten Mustern altmeisterlicher Tradition. Der Wunsch, in Bildern eine metaphysische und transzendente Idee darzustellen, reicht zurück in das 18. Jahrhundert, in die Zeit der Romantik. Caspar David Friedrich, einer der Hauptrepräsentanten der romantischen Bewegung, malte die Natur, um die Göttlichkeit der Landschaft zu zeigen. Das Ziel, eine innere Vision darzustellen, hat jeden Bezug mit der objektiven Welt aufgegeben, was den außergewöhnlichen Charakter von Friedrichs Landschaften erklärt. Sein Bedürfnis war es, die Erfahrung von Göttlichkeit in einer säkularen Welt neu zu beleben, und das auf eine Art und Weise, die außerhalb dessen lag, was die christliche Ikonographie kannte. Seine Zeitgenossen fanden den Versuch des Meisters blasphemisch, ein Landschaftsbild an die Stelle des christlichen Altars und der Kreuzigung zu setzen. Obwohl es eindeutig die Natur ist, die Friedrich malerisch darstellt, enthält diese einen hohen Abstraktionsgrad, weswegen ein Vergleich mit Rothkos Werken aus den 50er Jahren möglich wird. Auch er leitete „die Archetypen seiner Abstraktionen, jene schwebenden Blöcke aus Farbe und Dunkelheit, aus mythisch und kosmologisch geprägten Landschaftsmotiven ab“.³⁰⁶ Gleichzeitig fühlte er sich, wie er später schreiben sollte, angezogen von „Bildern einer einzelnen menschlichen Gestalt – allein, im Augenblick äußerster Regungslosigkeit“³⁰⁷, eine Formulierung, die auch auf etliche Kompositionen von Friedrich zutreffen. In der Malereigeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts gibt es einige Beispiele, die auf eine Vereinfachung („simplification“) des ästhetischen Raumes abzielen. Das ist bei den verschiedensten Strömungen der Fall, ob bei den Realisten oder Symbolisten, von Courbet bis Hodler und von Munch bis Rothko. Ein Gemälde, das ein leeres Quadrat oder Rechteck zeigt, unterteilt durch eine einfache horizontale Linie, kann als Erbe von Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* bezeichnet werden. Friedrichs Vorstellungskraft erhält darin ihren höchsten Grad an Radikalität.

³⁰⁶ ROSENBLUM, Robert: „Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko“, München 1981, S. 224.

³⁰⁷ „For me the great achievements of the centuries in which the artist accepted the probable and familiar as his subjects were the pictures of the single human figure – alone in a moment of utter immobility.“ Zitat aus: ROTHKO, Mark: „The Romantics were prompted“, in: *Possibilities* 1 (1947/48), S. 84.

Während Friedrich vom Christentum geprägt ist, stellt Rothko keine expliziten Bezüge zu seinem Glauben her. Durch sein Judentum ist er an das abstrakte Darstellen religiöser Sujets gewöhnt. Das Bilderverbot im Judentum könnte Inspirationsquelle für die Darstellung völlig ungegenständlicher religiöser Bilder sein. Dennoch ist Rothkos Malerei in der romantischen Tradition verwurzelt. Die Ähnlichkeit mancher Gemälde mit einem Altar, ihre frontale und symmetrische Wirkung, die der des „ikonischen Symbols im religiösen Kult entspricht“³⁰⁸, verweist auf eine Struktur, die Friedrich verwendete, um „übernatürliche Wahrheit und Dauerhaftigkeit heraufzubeschwören.“³⁰⁹

Rothko darf aber weder auf seinen jüdischen Glauben noch auf eine romantische Tradition reduziert werden. Michel Butor ignoriert diese Kategorien und stellt mit der Verbindung von Rothkos Kunst und den Moscheen in New York einen völlig neuartigen Vergleich an. In seinem Titel unterstreicht er bereits die Präsenz des Religiösen in der Kunst Rothkos. Im Essai heißt es:

De même que, dans les villes musulmanes, à l'encombrement des bazars, à la poussière des ruelles, s'oppose ce cube de silence, cette aire de propreté qu'est la mosquée, de même au milieu du tumulte, de la presse, de l'embouteillage de New York, Rothko veut par sa peinture instituer un lieu d'aération, de purification, de jugement (*Rothko*, S. 1006).

Die Existenz eines Gottes wird auch durch den Vergleich von Rothkos Kunst mit einer Art „Gebet zu einem unbekanntem Gott“ („comme une sorte de prière à un dieu inconnu“, *Rothko*, S. 1010) vorausgesetzt.

Auch an einer anderen Stelle beschreibt Butor Rothkos Kunst als eine Antwort auf eine „ville encombrée“, wo das Rechteck zum Schaufenster wird, wo es unmöglich wird, Wertgegenstände zu unterscheiden von trügerischen Angeboten. Inmitten dieser „cacophonie“ verwandeln die Gemälde Rothkos das Rechteck in einen „espace vide“, eine „page blanche“; in diesem Sinne kann die Funktion der Gemälde Rothkos mit einer Moschee verglichen werden – ein „cube de silence“ inmitten einer hektischen islamischen Großstadt. Dort ist der Ort, „où l'esprit peut trouver le repos nécessaire à son activité“ (*Rothko*, S. 1006). Butor zitiert Rothko, der 1945 erklärte: „Délivré d'un faux sentiment de sécurité et de communauté, l'artiste peut abandonner son carnet de chèque plastique [...] des expériences transcendantales deviennent possibles“ (*Rothko*, S. 1009).³¹⁰

³⁰⁸ ROSENBLUM, Robert: „Anmerkungen zu Rothko und der Tradition“, in: Ausstellungskatalog „Mark Rothko. 1903-1970. Retrospektive der Gemälde“, Museum Ludwig Köln vom 30. Januar 1988 bis 27. März 1988, hrsg. von Evelyn Weiss, Köln 1988, S. 52.

³⁰⁹ IBID.

³¹⁰ ROTHKO, Mark: „The unfriendliness of society to this activity is difficult for the artist to accept. Yet this very hostility can act as a lever for true liberation. Free from a false sense of security and community, the

In der direkten Verbindung von „chèque plastique“ und „expériences transcendantales“ zeigt Butor, dass gerade der moderne Großstadtmensch übersinnliche Erfahrungen braucht. Auch die Maler sind davon betroffen und so bezeichnet Butor den Maler Rothko als:

isolé menacé, il désespère d'une transformation effective de ce qui l'entoure [...] Cette évocation dans la transcendance ne fait que rapprocher plus encore son œuvre des mosquées d'autrefois (Rothko, S. 1009).

Butor schreibt, dass die Gemälde Rothkos den Betrachter dazu zwingen, sich selbst zu betrachten, beinahe Reue zu empfinden: „[...] ces tableaux vous forcent presque à vous regarder, j'allais dire à vous repentir“ (Rothko, S. 1012). Er verwendet eine Lexik, die im religiösen Bereich angesiedelt ist. Der Leser kann auch die ersten Zeilen als eine göttliche Auferlegung interpretieren: „Depuis, de plus en plus, leur souvenir s'est imposé à moi“ (Rothko, S. 1003).

Die Verbindung von christlichen Motiven und abstrakter Malerei ist eine weitere Schnittmenge zwischen Rothkos und Mondrians Kompositionen: „Chez Mondrian, dans la plupart des cas, l'organisation du tableau est faite autour d'une croix décentrée afin de la délivrer de ses associations chrétiennes“ (Rothko, S. 1004).

II. 1.5.4. Interpretation des Titels *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*

Der Titel *Les mosquées de New York où l'art de Mark Rothko* überrascht und irritiert den Leser auf den ersten Blick. Durch diesen Überraschungseffekt wird „ein ungeahntes Drittes“³¹¹ präsentiert, das den Vergleich zwischen den Moscheen in New York und der Kunst Mark Rothkos sinnvoll macht. Die beiden Begriffe „die Moscheen New Yorks“ und „die Kunst Mark Rothkos“ werden lediglich durch ein „oder“ getrennt und erfahren somit den gleichen Stellenwert. Von Anfang an ist der Leser dazu aufgefordert, die Gemälde Rothkos im urbanen Kontext New Yorks zu sehen. Rothkos Kunst sucht, Butor zufolge, jedoch das Heilige in dieser säkularen Welt, worauf der Vergleich mit den Moscheen in New York anspielt. Der Titel macht von Anfang an klar, dass Rothkos Kunst nicht aus Werken besteht, die einzig auf einen ästhetischen Genuss aus sind. Ihre dunkle und mysteriöse Erscheinung soll den Betrachter überzeugen, dass sie keineswegs zu einer Welt des *L'art pour l'art* gehören, wie beispielweise die Kunst von Matisse, dessen *L'Atelier*

artist can abandon his plastic bank-book, just as he has abandoned other forms of security. Both the sense of community and of security depend on the familiar. Free of them, transcendental experiences become possible“, in: „The Romantics were prompted“, in: *Possibilities 1* (1947/48), S. 84.

³¹¹ REBEL, Ernst: „Die gute Beschreibung – Nachträgliche Stichworte vor pädagogischem Horizont“, in: „Sehen und Sagen. Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst“, hrsg. von Ernst Rebel, Ostfildern 1996, S. 225.

rouge für die Entwicklung Rothkos legendär ist.³¹²

Das durch den Titel des Essais evozierte Bild ist eine Synthese von allen drei für Butor zentralen Themen in Rothkos Malerei. Durch den Vergleich mit einem Gebäude zeigt es, dass Rothkos Malerei eine dreidimensionale Seite hat. Da es sich um ein heiliges Gebäude handelt, erahnt der Leser die religiöse Dimension, die die Gemälde Rothkos enthalten. Es ist ein Gebäude der Stille, der Zurückgezogenheit, das mit dem hektischen Treiben einer modernen Großstadt wie New York kontrastiert. Außergewöhnlich ist auch die Vorstellung von einer Moschee in New York, da es in den 60er Jahren noch keine Moschee in New York gab. Allerdings gab es eine Debatte um den Bau einer ersten Moschee in Manhattan mit angegliederter Bibliothek, Schule, Lesesaal und einem Museum.³¹³ Indem Butor die Kunst Rothkos New Yorker Moscheen gegenüberstellt, erreicht er beim Leser eine irritierende und fremdartige Wirkung, die dem Eindruck entspricht, den Rothkos Gemälde bei Butor erwecken. Butor übersetzt sozusagen seine subjektive Wahrnehmung in Sprache und lässt den Leser beziehungsweise Betrachter Teil haben an seiner eigenen Rezeption Rothkos.

Warum sich Butor für eine Moschee und nicht etwa für ein anderes Kulthaus entscheidet, hängt mit dem im Islam herrschenden Bilderverbot zusammen: Wie in Rothkos Werken sind auch in Moscheen keine figürlichen Darstellungen zu finden. Was sowohl die Malerei Rothkos als auch die Moschee als Symbol vermitteln wollen, ist eine transzendente Wirkung, die nicht von einer figürlichen Darstellung ausgehen könnte. Auch wenn die Idee der transzendentalen Wirkung von Rothkos Gemälden nicht neu ist, so erweitert Butor sie mit einer weiter gefassten Bedeutung. Sein vielschichtiger Vergleich zwischen den Gemälden Rothkos und den Moscheen New Yorks zeigt, wie es ihm gelingt, verschiedene Aspekte in einem einzigen Bild zu vereinen. Darüber hinaus verdeutlicht er mit seiner innovativen Metapher den interkulturellen Aspekt der Malerei Rothkos. Während der Lektüre von Butors Essai über Rothko wird dem Leser bewusst, was Mireille Calle-Gruber meint, wenn sie sagt:

³¹² Rothko behauptete, sein ganzes Werk beziehe sich auf *L'Atelier rouge* von Matisse. 1954 schuf er ein Werk mit dem Titel „Hommage à Matisse“, vgl.: JOHN, Gage: „Mark Rothko. la couleur comme sujet“, in: Ausstellungskatalog „Mark Rothko“, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris vom 14. Januar 1999 bis 18. April 1999, Paris 1999, S. 25. A propos de *L'Atelier rouge* sagte Rothko: „Lorsque vous regardez cette peinture, vous devenez cette couleur, vous êtes totalement saturé par elle“, vgl.: ISHAGHPOUR, Youssef: „Mark Rothko. Une absence d'image: lumière de la couleur“, Tours 2003, S. 31.

³¹³ Siehe: < <http://www.islamicculturalcenter-ny.org/background> > [16.07.2012].

analyser une toile de Rothko avec Michel Butor, c'est ne plus être [...] dans la toile de Rothko que nous connaissons. Nous sommes entraînés dans la tentative, la tentation, l'épreuve, l'exercice, le prélude, qui sont autant de synonymes de ‚l'essai‘.³¹⁴

II. 1.5.5. Rhetorische Mittel im Essai *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*

Das wichtigste Mittel für den Diskurs über abstrakte Werke ist die Imaginationskraft. Um den illustrativen Diskurs Butors zu fassen, werden zunächst die Topoi analysiert. Er beginnt mit dem klassischen Topos der Abstammung, weicht jedoch sofort ab, indem er nicht Rothkos Eltern und deren russische Herkunft erwähnt, sondern auf Rothkos künstlerische Abstammung abzielt und von Mondrian als „son aîné“ (*Rothko*, S. 1003) spricht. Damit geht ein weiterer klassischer Topos, der Topos der Ähnlichkeit einher. Rothkos Werke ähneln denen seines Vorgängers, was Butor artikuliert, indem er sie als „verwischte Mondrians“ („de Mondrian mous“, *Rothko*, S. 1003) charakterisiert.

Um einerseits das Bruder-Verhältnis der beiden Künstler Mondrian und Rothko zu betonen, andererseits aber auch das jeweils Spezifische der beiden Maler herauszustellen, arbeitet Butor mit parallelen Satzstrukturen:

Mondrian joue exclusivement avec six tons blancs, noir, jaune pur, bleu pur, rouge pur, un gris. Rothko utilise souvent des différences de couleur à peine perceptibles que les photographes les plus soigneux ont le plus grand mal à saisir (*Rothko*, S. 1004).

Butor vergleicht die Farbigkeit der beiden Maler direkt miteinander. Während Mondrian ausschließlich mit sechs Farbtönen arbeitet, verwendet Rothko eine ganze Bandbreite kaum unterschiedlicher Töne, bei denen selbst „die sorgfältigsten Fotografen Mühe haben, diese zu erfassen“. Im nächsten Satz präzisiert Butor den Umgang mit der Farbe:

Chez Mondrian ces nuances sont décidées une fois pour toutes, chez Rothko on sent bien qu'elles lèvent en quelque sorte lentement, qu'il ne peut savoir exactement en se mettant au travail comment *tournera* tel rectangle (*Rothko*, S. 1004).

Bei Mondrian sei diese Entscheidung ein für allemal gefällt, bei Rothko spüre man deutlich, dass sich die Farbwahl erst im Laufe der Arbeit ergibt.

Um ein konkretes Beispiel der rhetorischen Finessen von Butors Essai aufzuzeigen, wird an dieser Stelle ein Textausschnitt aus dem sechsten Kapitel „Les quatre saisons“ herausgegriffen, in dem Butor die Wirkung von Rothkos Malerei auf besonders innovative Weise illustriert. Um alle Aspekte innerhalb der Malerei Rothkos zu beleuchten, verleiht er den Gemälden eine Stimme, um sie auch auditiv wahrnehmbar zu machen. Paul Claudels

³¹⁴ CALLE-GRUBER: „Les bonheurs de l'essai“, Bd. II, 2006, S. 8.

Bezeichnung seiner Bildbeschreibungen *L'oeil écoute* ist zutreffend: auch der Butorsche Bildbetrachter „horcht“ mit seinem Auge, schenkt den Gemälden Rothkos Gehör.

Der folgende Textausschnitt bezieht sich auf Rothkos ersten Großauftrag für das Luxusrestaurant *Les quatre saisons*. 1958 sollte Rothko einen Raum im von Mies van der Rohe geplanten Seagrams Building gestalten. Dieser Raum war anfangs als Konferenzzimmer gedacht, sollte dann aber als Cafeteria für Angestellte genutzt werden, was Rothko besonders gut gefiel.³¹⁵ Die *Seagram Murals* sind eine Serie von zwölf in Braun und Schwarz gehaltenen Wandbildern, die für das *Les quatre saisons* geschaffen wurden. Rothko hat den Auftrag allerdings nicht vollendet, als er erfuhr, dass sich die ursprüngliche Nutzung der Räume abermals ändern und nur noch einem kleinen Kreis Höhergestellter zugänglich sein sollte. Einen Teil der Gemälde gab er daraufhin als Schenkung an die *Tate-Gallery* in London. Rothko legte großen Wert darauf, seine Gemälde in einem Raum auszustellen, in dem keine Werke anderer Künstler hängen. Außerdem war ihm eine gedämpfte Beleuchtung und eine enge Hängung der Werke wichtig, damit die Bilder sowohl das Blickfeld als auch den Geist des Betrachters dominieren. Das Betrachten der Gemälde sollte ein Dialog sein, eine vollkommene Erfahrung zwischen Bild und Betrachter. Der Künstler wollte, dass der Betrachter, wenn er sein Universum der Stille beträte, in eine Atmosphäre meditativer Versenkung und Ehrfurcht versetzt würde.³¹⁶ In Rothkos Kunst steht also nicht die „Beziehung von Mensch zu Mensch im Vordergrund, sondern jene des Menschen zur Architektur oder zum Raum“.³¹⁷ Butor zitiert Rothko, der anlässlich einer Ausstellung „*15 Américains au Museum of Modern Art*“ die große Rolle des Betrachters für seine Werke selbst beschrieb: „Une peinture vit par sa compagnie, croissant et vivant par les regards du spectateur sensible. Elle meurt de la même façon. C'est donc un risque de l'envoyer par le monde“ (*Rothko*, S. 1014). Diesen zentralen Gedanken Rothkos nimmt Butor ernst und läutet seinen Essai über Rothko mit der Beschreibung der Wirkung der Gemälde auf ihn selbst ein. Um diese Wirkung der Rothko-Gemälde zu illustrieren, erfindet er einen „Dialog“ zwischen einem Gemälde Rothkos aus der *Seagrams*-Serie und dem Gemälde *Blue Poles*

³¹⁵ Zur Inspiration reiste Rothko nach Europa. Verschiedene Orte in Italien machten einen besonderen Eindruck auf ihn: das Vestibül der *Biblioteca Laurenziana* von Michelangelo in Florenz, ferner die Fresken Fra Angelicos im Kloster San Marco sowie die byzantinische Kirche von Torcello nahe Venedig. Eine der Gemälde von Fra Angelico sollten den Anstoß für die Farbigkeit der *Seagram Murals* gegeben haben, vgl.: BUBMANN: „Mystik in der gegenstandslosen Malerei“, 2008, S. 150.

³¹⁶ KELLEIN, Thomas [Hrsg.]: „Mark Rothko. Kaaba in New York“, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Basel vom 19. Februar 1989 bis 7. Mai 1989, Basel 1989, S. 10.

³¹⁷ IBID.

(Abb. 17) von Jackson Pollock³¹⁸. Im direkten Kontrast der beiden Gemälde tritt die sensible, vom Betrachter abhängige Art der Rothko-Gemälde besonders gut zutage. Das Gemälde Rothkos

ne peut donc que murmurer au client qui veut bien y faire attention:

„Qu'êtes-vous venu faire ici? Ne revenez plus dans un tel lieu, même sous prétexte de me voir, mon dessein était justement d'interdire ceci.“

Elle ne peut donc s'affirmer qu'en détruisant un tel environnement. L'œuvre de Pollock fait entendre un cri, un tumulte supérieur, qui couvre largement le bruit des conversations, le choc des glaçons et des verres:

„Vous pouvez continuer vos manèges, vous ne couvrirez pas ma voix.“

Celle de Rothko demande:

„Interrompez vos affaires, allez ailleurs pour les traiter, ne croyez pas ces étiquettes, ne vous laissez pas prendre à ce qui est inscrit sur ce menu“ (*Rothko*, S. 1014f).

Butor illustriert, wie völlig unterschiedlich die Gemälde mit ihrem Betrachter umgehen: Rothko sucht den Kontakt zum Betrachter, interagiert mit diesem und ruft dazu auf, die Konsumwelt zu hinterfragen, während sich das Gemälde Pollocks mit seiner schreienden, dominanten Art über seine Umgebung hinwegsetzt. Letzteres befand sich nur provisorisch im *Quatre saisons*, wo es sich aber „victorieusement“ (*Rothko*, S. 1014) behauptete. Butor nimmt indirekt Bezug auf die „Kampfarena“ („l'arène de combat“, *Rothko*, S. 1013) und unterstreicht die Konkurrenz zwischen den Bildern. Pollocks *Blue Poles* verwandle das Restaurant „en théâtre“. Der Betrachter bleibe wie in einem Theaterstück unbeteiligt, ist tatsächlich nur passiver „Zuschauer“. Das Kunstwerk nimmt alle Aufmerksamkeit in Anspruch, es ist laut („L'oeuvre de Pollock fait entendre un cri“) und spricht zum Betrachter: „Vous pouvez continuer vos manèges, vous ne couvrirez pas ma voix“ (*Rothko*, S. 1014). Diese Selbstbehauptung trifft auch auf den Schriftsteller Butor selbst zu.

Rothkos Gemälde hingegen befinde sich in „tödlicher Bedrohung“ („en danger de mort“, *Rothko*, S. 1014). Es findet im Restaurant – wie von Rothko befürchtet – nicht die nötige

³¹⁸ Jackson Pollock (1912-1956), amerikanischer Künstler des abstrakten Expressionismus. Für seine „Dripping-Technik“, die er in den Jahren 1947-50 praktizierte, erhielt er weltweite Berühmtheit. Butor ist sehr angetan von Pollocks Malerei, in einem Interview im Jahr 1983 sagt Butor: „[...] quand je suis allé aux Etats-Unis pour la première fois, le souvenir de la peinture de Pollock a été absolument décisif. Ça a été pour moi comme une clef ‚plastique‘ du paysage américain. A deux égards en particulier: le paysage vu d'avion, les autoroutes [...], les boucles des échangeurs, cela m'a immédiatement rappelé Pollock, ça m'a fait comprendre ce que c'était Pollock, qu'il était tout à fait américain, c'est-à-dire que c'était lié à certains problèmes de distribution de l'espace, donc lié à l'exploration d'un espace qui n'est plus centré comme l'ancien espace européen [...]“. Zitat aus: BUTOR, Michel: „Pollock, les supermarchés et les zoos. Conversation avec Michel Butor“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubes, Bd. III, Nantes 1999, S. 125f (Interview von 1983); Butors Textkunstwerk „Mobile. Etude pour une représentation des Etats-Unis“ von 1962 ist Jackson Pollock gewidmet („A la mémoire de Jackson Pollock“). Für den Katalog zur Ausstellung „Jackson Pollock“ im Centre Pompidou in Paris 1982 schrieb Butor einen Beitrag mit dem Titel „Mobilis in mobile 4“, in: Ausstellungskatalog „Jackson Pollock“, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne Paris vom 21. Januar 1982 bis 19. April 1982, hrsg. von Daniel Abadie, Paris 1982, S. 190-197.

Aufmerksamkeit. Im Gegensatz zum „lauten“ Gemälde Pollocks („Pollock fait entendre un cri“) hält sich Rothko „dans son silence“ zurück. Es schreit nicht dem Betrachter entgegen, sondern lädt diesen dazu ein, den wahren Wert der Gegenstände einzuschätzen, inmitten derer er sich befindet. Rothkos Gemälde baut eine aktive Beziehung zum Betrachter auf, indem es sich direkt an ihn wendet, ihn fragt („demande“): ‚Qu’êtes-vous venu faire ici? Ne revenez plus dans un tel lieu, même sous prétexte de me voir, mon dessein était justement d’interdire ceci.‘ Es ist ein „leises“ Bild, dennoch ist der Betrachter involviert: es spricht ihn an, flüstert ihm zu („murmure“). Die zweite Frage, erneut mit dem Wort „demande“ eingeführt, ist eine Aufforderung an den Betrachter: ‚Interrompez vos affaires, allez ailleurs pour les traiter, ne croyez pas ces étiquettes, ne vous laissez pas prendre à ce qui est inscrit sur ce menu‘ (Rothko, S. 1015). Es ist kein Zufall, dass die Betrachter von Rothkos Gemälden nicht als „spectateur“ bezeichnet werden wie im Falle Pollocks. Butor verwendet den Begriff des „contemplateur“ (Rothko, S. 1014) und impliziert damit die Konzentration auf den geistigen Inhalt in Rothkos Kunst, in der der Betrachter, auch durch das große Format, versinken soll.

Um die verschiedenen Aspekte in Rothkos Werken zu illustrieren, lädt Butor den Leser ein, von der Malerei, ihrer Leinwand, ihrem Material, ihren Gewürzen zu kosten, wie ein gutes Gericht gekostet wird. Es ist davon auszugehen, dass Butor bei der Recherche für den Essai die Schriften Rothkos studiert hat und dabei auf den Vortrag Rothkos aus dem Jahr 1958 am *Pratt Institute* gestoßen ist. Darin spricht der Künstler von der Kunst als einem Handwerk und nennt das „Rezept für ein Kunstwerk – die Zutaten – wie man es macht – die Formel.“³¹⁹ Dazu gehörten unter anderem eine klare Beschäftigung mit dem Tod, Hinweise auf Sterblichkeit, Sinnlichkeit, Spannung, und Ironie. Im Anschluss erklärt Rothko, dass er diese Zutaten sorgfältig abmesse, wenn er ein Bild male. Immer sei es so, dass die Form aus diesen Elementen hervorgehe und das Bild sich aus dem Verhältnis der Zutaten ergäbe.³²⁰ Diese Idee greift Butor auf und vergleicht Rothko mit einem Koch. Durch Rothkos Gemälde wird nicht nur der Geruchssinn des Betrachters angesprochen, auch der Gehörsinn („[...] comment une inscription véridique [...] pourrait-elle se faire entendre dans ce tintamarre?“ , Rothko, S. 1006) ist involviert.³²¹ Diese Wahrnehmung und

³¹⁹ ROTHKO: „Schriften 1934 – 1969“, 2008, S. 154.

³²⁰ IBID., S. 155.

³²¹ Auch auf den Tastsinn wird im Zusammenhang mit der Oberfläche von Rothkos Gemälde verwiesen: „Chez Rothko, le grain de la toile est toujours vu en transparence [...]“, Zitat aus: BUTOR, Michel: „Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko“, Bd. III, 2006, S. 1004.

Würdigung von Kunst bezeichnet Rothko selbst als eine „echte Heirat der Sinne“.³²² Die Aura von Rothkos Malerei ist vollkommen vereinnahmend, was Cassirers Theorie der symbolischen Formen entspricht, in der er behauptet, dass „alles Sehen synästhetisch verflochten ist in die Gesamttätigkeit der Sinne.“³²³ Dies ist es, was zu den verschiedenen „tentatives“ (Calle-Gruber) Butors führt, sich den Gemälden Rothkos zu nähern.³²⁴ Allerdings sind die Gemälde Rothkos auf ihre Originalgröße angewiesen, um ihre Wirkung vollständig entfalten zu können:

Les reproductions que l'on peut trouver dans des ouvrages sur l'art, supposons-les fidèles, ne pourront donner une idée des œuvres qu'elles rappellent que si nous sommes capables de leur restituer imaginativement leurs dimensions (*Rothko*, S. 1005).

Die Gemälde Rothkos können als Abbildungen in Kunstbüchern nur eine Vorstellung der Werke vermitteln, wenn wir imstande sind, ihnen ihre Ausmaße vor dem geistigen Auge zu verleihen. Butor schließt sich auch hier dem bereits erwähnten Begriff „Verlust der Aura“ Benjamins an: Was im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“³²⁵ Damit verliert es seine Einmaligkeit, seine Originalität und seinen Wertbezug zu Höherem.

II. 1.5.6. Resümee

Die Werke Rothkos wie auch Butors Essai sprechen alle Ebenen der Wahrnehmung – sinnliches, emotionales, reflexives und imaginatives Erfassen – an. „Die Gemälde stellen das ‚Jenseitige‘ jedoch nicht nur dar, sondern repräsentieren es, vermitteln es unmittelbar durch die Außerkraftsetzung der Kategorien Raum-Zeit und Materie, ermöglichen transzendente Erfahrung, indem sie mit den Mitteln der Farbe die Grenzen der Sprache überschreiten.“³²⁶

Um den Werken Rothkos sprachlich etwas Adäquates entgegenzusetzen, erfindet Butor den auf den ersten Blick rätselhaft scheinenden Titel *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*. Der Vergleich mit einer Moschee verdeutlicht, dass Butor zuweilen dem Fremden mit einem unvoreingenommenen, naiven Blick entgegentritt. Bei einem

³²² COHN, Marjorie / CIUHA, Delia [Hrsg.]: „Mark Rothko. A consummated experience between picture and onlooker“, Ausstellungskatalog, Fondation Beyeler, Riehen / Basel, vom 18. Februar bis 29. April 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 23.

³²³ Vgl.: PAETZOLD: „Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers“, 1994, S. 80.

³²⁴ CALLE-GRUBER: „Les bonheurs de l'essai“, Bd. II, 2006, S. 8.

³²⁵ BENJAMIN: „Das Kunstwerk“, 2007, S. 14.

³²⁶ LEHMANN, Dorothee: „Das Sichtbare der Wirklichkeiten. Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung. John Dewey – Paul Cézanne – Mark Rothko“, (Kunst – Geschichte und Theorie 18), Essen 1991, S. 155.

Spaziergang durch New York war der Anblick einer Moschee etwas zunächst einmal völlig Unerwartetes. So kann ein irritierendes Detail für Butor zum Schlüsselmoment werden. Auch der Betrachter beziehungsweise Leser erfährt eine Erweiterung des Horizontes, so Walter Lesch, wenn „irritierende Phänomene mit bisherigen Einsichten verglichen und dabei kognitive und emotionale Gewohnheiten verändert werden.“³²⁷

Nach der Lektüre von Butors Essai wird dem Leser klar, wie viele der für Butor wesentlichen Punkte in der Malerei Rothkos pointiert im Titel zusammengefasst sind. Der Titel enthält die Anspielung auf die Stadt New York, die mit ihrer rechtwinkligen Architektur eng mit den Rechtecken Rothkos verbunden ist. Die meditative Versenkung und Ruhe, die Rothko durch seine Gemälde beim Betrachter erreichen wollte, erahnt der Leser durch den Vergleich mit dem heiligen Ort der Moschee in der hektischen Großstadt New York. Welch große Bedeutung Butor dem Titel beimaß, formuliert er ausdrücklich im Essai *Les mots dans la peinture*:

Toute œuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés: le corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre, pôles entre lesquels circule une électricité de sens, l'un bref, l'autre long [...].³²⁸

Und weiter heißt es:

Car ce n'est pas seulement la situation culturelle de l'œuvre, tout le contexte dans lequel elle se présente à nous qui est transformé par le titre: la signification de cette organisation de formes et de couleurs change tout au long de la compréhension parfois fort progressive de ces quelques mots, mais cette organisation change aussi.³²⁹

Der Titel beeinflusst die Lesart des Textes, da dieser bereits den Kontext anspricht, in dem sich das Werk präsentiert. Was Butor in diesem Zusammenhang nicht explizit anspricht, was aber durch den Titel *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko* deutlich wird, ist seine assoziative Bildaneignung. Wird die poetische Bildbeschreibung als spannungsvoll angelegte Form der Kunstbetrachtung interpretiert, die sich weder die Aufgabe wissenschaftlicher Genauigkeit stellt, noch als Hommage des Dichters an den Maler verstanden werden will, so lässt sich Butors illustrativer Diskurs auch als eine Hinführung des Lesers an die schweigenden Bilder lesen, die nicht der Sprache, sondern des Auges bedürfen. Was Butor mit der Metapher der Moschee auslöst, ist ein weiteres Bild, das die Gemälde Rothkos bereichert und beim Leser eigene Assoziationen evoziert.

³²⁷ LESCH, Walter: „Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst“, hrsg. von Walter Lesch, Darmstadt 1994, S. 11.

³²⁸ BUTOR: „Les mots dans la peinture“, Bd. III, 2006, S. 121f.

³²⁹ IBID., S. 122.

Diese künstlerische Intention lässt sich auch auf Butors Essays übertragen: auch ihm geht es darum, die Rezipienten seiner Textkunstwerke an den jeweiligen Künstler heranzuführen. Indem er Zitate in seine Texte integriert, ohne deren Referenzen zu nennen, fordert er den Leser zu eigener Recherche auf; er möchte seinen Lesern lediglich Schlüsselbegriffe mit auf den Weg geben. Diese Aufforderung drückt sich auch expliziter aus, indem sich Butor tatsächlich an den Leser wendet: „Essayez de vous mettre à sa place...; vous serez obligés de vous approcher...“ (*Rothko*, S. 1005). Auch dem Maler Rothko war es ein Anliegen, den Betrachter in seiner Sehfähigkeit zu steuern. Ähnlich geht Butor in seinem Essai vor: er bringt dem Leser die Kunst Rothkos durch seinen eigenen ästhetischen Blick näher. Pascal Dethurens schrieb 2009 in seiner ausführlichen Untersuchung *Ecrire sur la peinture* über Butors Rothko-Essai:

Son essai sur Rothko se donne d'abord comme une volonté objectiviste de rendre compte de la matérialité de peinture américain, mais c'est pour céder la place ensuite à une interprétation inédite de l'abstraction.³³⁰

Butors Essai über Rothko liefere eine neuartige Interpretation von Abstraktion. Für Butor sei Malerei immer zugleich figürlich und abstrakt. In einem Interview mit Calle-Gruber sagte Butor:

[...] pour moi, la peinture est toujours à la fois abstraite et figurative. Si figurative qu'elle soit, de toute façon, par rapport au modèle proposé, il y a toujours une abstraction considérable: le peintre va détacher tel moment, tel aspect. Et inversement, si abstrait qu'on dise que c'est, cela est toujours figuratif.³³¹

Im Essai über Mark Rothko ermöglicht Butor dem Betrachter einen neuen Blick auf die abstrakten Farbfelder. Dass durch bestimmte Bilder verschiedene religiöse Gefühle geweckt werden oder Transzendenzassoziationen ausgelöst werden können, hat allgemeine Akzeptanz gefunden. Wie aber die reinen Farbflächen Rothkos eine solche mystische Kraft ausstrahlen können und unseren Erfahrungen jenseits der irdischen Wirklichkeit Raum geben, dies eröffnet Butor in dem Essai *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*.

Butor macht deutlich, dass er nicht zu den Interpreten Rothkos gehört, die dessen Bilder trotz ihres visuellen Reichtums als Objekte eines rein ästhetischen Vergnügens betrachten. Er nimmt den Maler ernst, der behauptet, dass er sich nicht für „Beziehungen von Farben und Formen oder dergleichen“ interessiere. Für ihn sei allein wichtig, „Grundgefühle des Menschen auszudrücken – Erschütterung, Ekstase, Verhängnis und so weiter – und die

³³⁰ DETHURENS, Pascal [Hrsg.]: „Ecrire la peinture – de Diderot à Quinard“, Paris 2009, S. 454.

³³¹ BUTOR: „Les Métamorphoses Butor. Entretiens de Mireille Calle-Gruber“, 1991, S. 15.

Tatsache, dass viele Menschen erschüttert sind und weinen, wenn sie vor seinen Bildern stehen, zeige, dass er solche Grundgefühle vermittele.“³³² Dieses emotionale Moment der Betroffenheit haben Rothkos Gemälde bei Michel Butor bewirkt und die Reaktion darauf heißt *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*.

³³² ROTHKO, Mark: „I'm interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom, and so on – and the fact that lots of people break down and cry when confronted with my pictures shows that I communicate those basic human emotions“, Zitat aus: RODMAN: „Conversations with Artists“, 1957, S. 93.

II. 2. Der Butorsche Dialog

Mit der spezifischen Form des Dialogs in den Texten Butors hat sich Midori Ogawa ausgiebig beschäftigt; die folgenden Überlegungen stützen sich hauptsächlich auf ihre Ergebnisse, die sie anhand von Butors Text *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* festmacht. Sie geht davon aus, dass Butor aus dem Konzept des „Dialogue“ eine neue literarische Gattung macht: „[...] le concept de ‚dialogue‘ dont Butor fait un genre littéraire nouveau.“³³³

Auf die Frage, wie man mit einem Kunstwerk und nicht mit einer Person einen Dialog führen könne, gibt Midori Ogawa verschiedene Antworten: „D’abord, engager un dialogue avec une œuvre signifie en reconnaître la nature inhérente, puisque toute œuvre est fondée sur un système de dialogue intériorisé.“³³⁴ Das Erkennen dieses inneren Wesens („la nature inhérente“) eines Kunstwerks ist stets Antriebsfeder für Butors Beschäftigung mit einem Künstler. In einem Gespräch mit Madeleine Santschi sagt Butor 1993: „Ce qui est à l’origine c’est le dialogue. Puis à l’intérieur du dialogue il y a des moments d’isolement. D’où cette apparence que l’œuvre littéraire est *l’expression de l’individu*.“³³⁵ Ogawa ist der Meinung, dass Butor in seinem Dialog über Beethoven keinen Kommentar über dessen Werk abgibt, dass es eher darum gehe, einen Text zu schreiben, der imstande ist, sich mit dem Werk zu messen: „d’écrire un texte susceptible de rivaliser avec l’œuvre dans sa variété d’attaque ou d’angle.“³³⁶ Diese Vorgehensweise lässt sich auch auf die anderen Dialoge Butors übertragen. Butor nimmt die verschiedenen Ebenen eines Kunstwerks ernst und entschlüsselt dessen Vielschichtigkeit.

In der Form des Dialogs zu schreiben setzt Ogawa zufolge eine Teilung des Sujets voraus: „une division du sujet et engage celui-ci dans une poursuite du *je* et de *l’autre*.“³³⁷ Diese Erläuterungen entsprechen auch Lucien Giraudos Betrachtungen des „Dialogue butorien“:

[...] des formes d’échange comme les Entretiens, la Conversation, le Dialogue ou la Correspondance: autant de genres *critiques* en effet où le *Je* est *dé-centré*, où il *ré-agit* au sein de la langue dans laquelle autrui intervient avec un plus ou moins grand degré de présence, leurs voix s’enlaçant sans cesse.³³⁸

³³³ OGAWA, Midori: „Dialogue / Dialogue, Butor / Beethoven“, in: „Michel Butor. Déménagements de la littérature“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Paris 2008, S. 190.

³³⁴ IBID., S. 191.

³³⁵ Zitat aus: SANTSCHI, Madeleine: „Une schizophrénie active. Deuxième voyage avec Michel Butor“, Lausanne 1993, S. 63.

³³⁶ OGAWA: „Dialogue“, 2008, S. 191.

³³⁷ IBID., S. 192.

³³⁸ GIRAUDO: „Le dialogue avec les arts“, 2006, S. 211.

Darüber hinaus beschreibt Giraud den *Dialogue butorien* als „genre tout aussi original, à la fois critique, narratif et poétique, à la frontière de plusieurs genres traditionnels, a été pratiqué à diverses reprises par Butor.“³³⁹ Das Zitat zeigt, dass der von Butor angelegte Dialog weiter gefasst ist als eine Unterhaltung oder ein Gespräch. Butors *Dialogue avec Rembrandt van Rijn* beispielsweise ist eine Textcollage, die sich aus verschiedenen Intertexten zusammensetzt. Butor setzt Auszüge aus der Bibel, aus literarischen und kunstkritischen Texten, Gedichten und Lexika zusammen. Guyaux André geht so weit zu behaupten, dass Intertextualität automatisch einen Dialog darstelle: „l’intertextualité est un dialogue.“³⁴⁰ Zwangsläufig muss es sich dabei um einen abgewandelten Dialog handeln, da es keine Gesprächspartner *stricto sensu* gibt. Butors Gesprächspartner sind Künstler und deren Werke aus früheren Jahrhunderten, zum Beispiel Bild- oder Textkunstwerke von Rembrandt, Perrault oder Rimbaud. Der Butorsche Leser darf nicht mit einem gewöhnlichen Frage-Antwort-System rechnen, sondern hat zu tun mit einer Art Monolog in Form eines Dialogs. Diesen „Pseudo-Dialog“ definiert Ogawa als einen Dialog, der weniger darin besteht

à opposer deux personnes réelles qu’à confronter le sujet à son propre désir dans un mouvement perpétuel de ‚je-décentré‘ et de ‚je‘ comme l’autre. C’est dans ce mouvement de déplacement du sujet-objet que se trouve aussi la possibilité de la création poétique.³⁴¹

Sie sieht in der ständigen Verschiebung von Subjekt und Objekt die Möglichkeit von poetischer Schöpfung. Zur Unterscheidung von Subjekt und Objekt muss die Frage geklärt werden, wer in den Dialogen jeweils spricht. Anhand von Butors Rembrandt-Dialog sollen exemplarisch verschiedene Varianten aufgezeigt werden, wer die eigentlichen Sprecher in Butors Dialogen sein können. Denkbar sind drei Varianten: Die erste Möglichkeit besteht darin, dass es sich um einen Dialog zwischen Butor und dem Kunstwerk handelt. Das Kunstwerk stellt Fragen beziehungsweise gibt Rätsel auf, für die Butor eine Erklärung sucht. Eine weitere Möglichkeit ist ein Dialog zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter des Gemäldes. In diesem Fall würde Butor die Rolle des „Moderators“ übernehmen. Mehrere Stellen im Text deuten auf Butor als Kunstführer, der vor einem Gemälde im Museum einen Vortrag hält: dafür sprechen Formulierungen wie etwa „Je vous traduis comme je peux la description [...]“ (*Rembrandt*, S. 741). An einigen anderen

³³⁹ *IBID.*, S. 155.

³⁴⁰ GUYAUX, André: „Rimbaud et l’autre texte“, in: „Das Fremde im Eigenen. Die Übersetzung literarischer Texte als Interpretation und kreative Rezeption / S’appropriier l’autre“, (Studien des Frankreich-Zentrums der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 20), hrsg. von Thomas Klinkert, Berlin 2011, S. 67.

³⁴¹ OGAWA: „Dialogue“, 2008, S. 192.

Stellen spricht er von „nous“ und „nos soudards philistins“. Der implizite Leser wird vom Kritiker konkret miteinbezogen. Auch die Tatsache, dass Butor unmittelbar vor dem Gemälde steht und seinen Zuhörern beziehungsweise den Betrachtern des Gemäldes erklärt, wie das Gemälde zu sehen ist, verrät er in der Formulierung: „Le seul qui pourrait nous voir, [...] c’est le moustachu [...]“ (*Rembrandt*, S. 748f). Mit „nous“ bezeichnet er in dem Fall sich selbst und seine Zuhörer, Kunstbetrachter im Museum.

Eine dritte Möglichkeit, wie der Butorsche Dialogs zu verstehen sein könnte, liegt auf abstrakter Ebene. Die Gesprächspartner in diesem Fall wären die verschiedenen Intertexte über das Gemälde, die Butor in einen Dialog miteinander setzt. Durch die Konfrontation der verschiedenen Texte zeigt Butor Korrespondenzen auf zwischen den Werken, so zum Beispiel zwischen Fromentins Beschreibung der weiblichen Figur in Rembrandts *Nachtwache* und der Protagonisten in *La Fée aux miettes* von Charles Nodier.

Auf einer Metaebene gibt es noch weitere sieben Verknüpfungen: Butor nennt sechs Dichter Paul Claudel, Eugène Fromentin, Charles Nodier, Charles Baudelaire, John Milton und Homer. Auch wenn sich nicht alle explizit auf das Gemälde Rembrandts beziehen, so stehen sie doch durch die von Butor hergestellten unsichtbaren Korrespondenzen in Verbindung. Er ist somit der siebte „lien“, den es bedarf, um all die Fäden zusammenzuführen. Die Maler selbst helfen Butor, diese Querverbindungen zu erkennen:

Cette situation de dialogue me convient très bien parce que les peintres me donnent beaucoup d’idées et beaucoup d’images. Le dialogue avec un peintre est pour moi extrêmement fécond, mais ce peut être aussi un dialogue théorique qui peut m’embarquer dans des régions assez inattendues.³⁴²

³⁴² BUTOR: „Comment se sont écrits certains de nos dialogues“, Bd. III, 1999, S. 239. (Interview von 1990).

II. 2. 1. Der Text *Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila*

Der Text *Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila* erschien bisher in drei verschiedenen Ausgaben: Erstmals wurde er im April 1996 in der sechsten Ausgabe der Zeitschrift *Rémanences* veröffentlicht.³⁴³ 2005 wurde der Dialog in einer eigenständigen Ausgabe vom *Abstème & Bobance* Verlag in der Serie *Notule* herausgegeben.³⁴⁴ Außerdem wurde der Text in die *Œuvres complètes* Band X, *Recherches* aufgenommen.³⁴⁵

In dem Dialog beschäftigt sich Butor mit dem Gemälde *Die Blendung Samsons* des niederländischen Malers Rembrandt van Rijn (Abb. 18). Die biblische Erzählung als Textgrundlage ist bei all seinen Beobachtungen stets sehr präsent. Dass sich Butor auf Rembrandts monumentale Komposition des Themas aus dem Jahr 1636 konzentriert, wird in der Gesamtausgabe verdeutlicht, in der das Städel in Frankfurt als Aufbewahrungsort des Gemäldes genannt ist. In der eigenständigen Ausgabe von 2005 fehlt jedoch dieser Zusatz. Für den Leser macht das Weglassen dieser Informationen einen beachtlichen Unterschied, da in der Gesamtausgabe von Anfang an darauf hingewiesen wird, dass der Text auf Rembrandts Frankfurter Komposition der Geschichte von Samson und Dalila Bezug nimmt und nicht etwa auf eine frühere Darstellung Rembrandts mit dem gleichen Sujet.³⁴⁶ Diese Präzisierung ist wichtig, da der eigentliche Titel des Gemäldes *Samson aveuglé par les Philistins* kein einziges Mal im gesamten Dialog erwähnt wird. Dass der Titel wiederum für die Deutung von jedem Werk sehr entscheidend ist, macht Butor bereits in dem früher entstandenen Dialog mit Delacroix deutlich: „Or selon le titre qu'on lui donne, on interprète le tableau différemment.“³⁴⁷

Auf dem Gemälde von Rembrandt ist die markante Szene der Blendung Samsons abgebildet, wie sie im Alten Testament der Bibel im Buch der Richter in den Kapiteln 13 - 16 geschildert wird. Dass es Butor gar nicht um eine klassische Deutung des Gemäldes geht, ist schon an dem fehlenden Titel deutlich geworden. Welche Aspekte in Rembrandts Gemälde haben Butors ästhetisches Interesse geweckt? Die vorliegende Untersuchung geht

³⁴³ „Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila“, in: *Rémanences* 6 (1996), S. 5-17.

³⁴⁴ BUTOR, Michel: „Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila“, Paris 2005. Zur Serie *Notule*: La collection *Notule* propose à des auteurs d'horizons différents, une libre composition à partir des notules et des rêveries qui ont accompagné leurs lectures, leurs pensées et leurs regards. Lorsque quelque chose se passe et que la pensée échappe. Cet essai, en marge de la critique ordinaire, souhaite redonner à la pensée réflexive et à l'interprétation leur scène originelle d'étonnement et de questionnement. (Vgl.: <http://www.abedit.com/img/img_notule/DP300.pdf>, [27.11.2011].

³⁴⁵ BUTOR, Michel: „Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Recherches“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 734-751.

³⁴⁶ Vgl.: Rembrandts Gemälde „Samson und Delila“, 1628/30 (Gemäldegalerie Berlin).

³⁴⁷ BUTOR, Michel: „Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'Entrée des croisés à Constantinople“, Besançon 2008, S. 9.

der Frage nach, wie Butor das Gemälde rezipiert und welche Möglichkeiten ihm die Form des Dialogs bietet, seinen ästhetischen Blick in kunstvolle Sprache zu übersetzen.

II. 2.1.1. Die biblische Geschichte von Samson und Delila

Die im Gemälde dargestellte Szene wird in der Bibel im Buch Richter 16 erzählt. Sie ist tragisch, weil der Held Samson von Gott gesandt war, um die Israeliten aus der Gefangenschaft der Philister zu befreien und dabei zahlreiche Gefahren bis zur Selbstaufopferung durchlitt. Aufgrund seiner übernatürlichen Kräfte war er nahezu unbesiegbar. Als er sich aber in die Philisterin Dalila verliebte, versprachen die Stammesfürsten dieser ein hohes Preisgeld, wenn sie ihnen das Geheimnis von Samsons Stärke verrate. In trauter Zweisamkeit fragte sie daher Samson drei Mal nach seinem Geheimnis und jedes Mal antwortete er mit einer Lüge, so dass Dalilas Versuche, seine Kraft zu brechen, vergeblich blieben. Beim ersten Mal behauptete Samson, dass man ihn mit sieben frischen Sehnen fesseln müsse, um ihn niederzuzwingen. Beim zweiten Mal nannte er neue Stricke als Geheimwaffe zur Bezwingung seiner unmenschlichen Kräfte. In der letzten Lüge erfuhr Dalila, dass man seine sieben Locken mit den Kettfäden des Webstuhls verknoten und mit dem Pflock festmachen sollte, um ihn schwach werden zu lassen. Erst beim vierten Mal aber erfuhr Dalila die Wahrheit, weil sie ihn so sehr bedrängte: Wie könne er sagen, dass er sie liebe, wenn er sie nun dreimal in die Irre geführt habe? Sie setzte ihm so sehr zu, dass es Samson zum „Sterben leid wurde“ und er ihr gestand: „Es ist nie ein Schermesser auf mein Haupt gekommen [...] Wenn ich geschoren würde, so wiche meine Kraft von mir, so dass ich schwach würde und wie alle anderen Menschen.“³⁴⁸ Daraufhin schickte Dalila jemand zu den Philisterfürsten, um sie kommen zu lassen. Die Philister brachten ihr das Geld mit. Sie ließ Samson „einschlafen in ihrem Schoß und rief einen, der ihm die sieben Locken seines Hauptes abschnitt. [...] Da war seine Kraft von ihm gewichen“.³⁴⁹ Als er von seinem Schlaf erwachte, wusste er nicht, dass der Herr ihn verlassen hatte und so konnte er nicht mehr die Fesseln abschütteln. Da packten ihn die Philister und stachen ihm die Augen aus. Diese Szene stellt Rembrandt in seiner *Blendung Samsons* dar.

³⁴⁸ Vgl.: Die Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen, Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart 1985, Richter 16, 17, S. 272. Im Folgenden wird diese Bibel-Ausgabe mit „Die Bibel“ abgekürzt.

³⁴⁹ Die Bibel, Richter 16, 19, S. 272.

II. 2.1.2. Der Aufbau und Inhalt des Textes *Dialogue avec Rembrandt van Rijn*

Der Text *Dialogue avec Rembrandt* besteht aus 20 Kapiteln. Die Kapitelüberschriften bezeichnen zum Teil Objekte aus dem Gemälde wie „La bourse“ (*Rembrandt*, S. 748) oder „Le vin“ (*Rembrandt*, S. 746), die an Kapitel in Baudelaires *Les fleurs du mal* erinnern. Der Rekurs auf Baudelaire ist insofern legitim, als Butor den Dichter im achten Kapitel selbst explizit zitiert: „comme la *molle enchanteresse* de Baudelaire“ (*Rembrandt*, S. 741). In anderen Kapiteln wird nicht nur ein dargestellter Gegenstand in Augenschein genommen, sondern es wird eine thematische Untersuchung vorgenommen wie beispielsweise in den Kapiteln „Les armes“ oder „Les regards“, die die Waffen beziehungsweise die Blicke der einzelnen Personen analysieren.

Der Dialog beginnt mit einer „kurzen Beschreibung“ („description rapide“, *Rembrandt*, S. 734) des Gemäldes *Die Blendung Samsons*. Allerdings beschreibt Butor das Gemälde nicht selbst, sondern übernimmt Paul Claudels Beschreibung des Werks, der es in seiner *Introduction à la peinture hollandaise* bespricht. Das Werk Rembrandts bezeichnet Claudel als „approfondissement triomphal“ der holländischen Malerei.³⁵⁰ Das erste Kapitel von Butors Dialog trägt den Titel „Le rayon“, was wiederum Bezug nimmt auf Claudel: „[...] Rembrandt est le maître du rayon, du regard et de tout ce qui éclaire moins qu’il n’invite patiemment les figures et les objets à une activité correspondante“ (*Rembrandt*, S. 734). Butor beschränkt sich hierbei nicht auf die Textstelle, in der es ausschließlich um das Gemälde *Samsons Blendung* geht, sondern legt Wert darauf, Rembrandt mit Claudels Worten als „maître du rayon, du regard“ (*Rembrandt*, S. 734) vorzustellen. Allerdings geht Butor an keiner anderen Stelle auf die Lichtregie in diesem Gemälde ein.

Auch wenn Butors Rembrandt-Text nicht zu seinen „Essais“ zählt, so enthält dieser dennoch auch etliche Merkmale des essayistischen Schreibens. Beispielsweise folgt die Kapitelstruktur keiner inhärenten Argumentation; der Leser gewinnt eher den Eindruck, dass das Gemälde Butor Stichwörter liefert, je nachdem auf welches Detail sein Blick fällt. Somit ähnelt der Dialog dem Verlauf eines realen Gesprächs, bei dem willkürlich verschiedenste Themen aufgegriffen werden. Die dichte Komposition des Gemäldes gibt Rätsel auf, die wiederum Anlass sind für verschiedenste Überlegungen. Butor geht auf die möglichen Entstehungsumstände ein. Er zitiert zwei Briefe Rembrandts, die sich eventuell auf das Gemälde beziehen: „Il est possible que deux d’entre elles fassent allusion à ce tableau“ (*Rembrandt*, S. 735). In diesen Briefen benennt der Maler die Maße und gibt

³⁵⁰ CLAUDEL, Paul: „L’Introduction à la peinture hollandaise“, Paris 1935, S. 75.

Ratschläge für die beste Hängung und Beleuchtung des Werkes, damit es seine volle Wirkung entfalte.

Im nächsten Schritt setzt sich Butor mit dem Begriff der „Philister“ auseinander. Er erläutert, dass der Ausdruck „Philister“ in der Ästhetik erstmals im späten 16. Jahrhundert in Deutschland auftritt und an den Universitäten einen nicht studierenden Bürger bezeichnet, der zu den Studenten ein ähnliches spannungsgeladenes Verhältnis hat wie in der Bibel die Philister zu den Hebräern.

C'est dans le langage des universités allemandes des siècles derniers que le nom des Philistins a pris la signification d'ennemis des arts et des lettres, d'ignares insensibles, qu'il a gardée dans toutes les langues depuis le romantisme (*Rembrandt*, S. 735).

Diese Erläuterungen ergänzt Butor, indem er die Geschichte der Philister außerhalb der biblischen Erzählungen schildert. Dabei beruft er sich auf ein Larousse-Lexikon „du début du siècle“ (*Rembrandt*, S. 736).³⁵¹ Butor übernimmt folgenden Abschnitt aus dem Larousse-Lexikon:

Leur histoire, connue seulement par les récits bibliques, est très obscure. La Genèse les rattache aux Egyptiens. Etablis depuis longtemps dans la Palestine à qui ils ont donné leur nom, bien qu'ils n'en aient jamais occupé qu'une partie au bord de la Méditerranée, entre Gaza et Jaffa, ils formaient à l'époque des Juges une confédération de cinq principautés, avec les villes d'Ekron, Gath, Ascalon, Ashdod et Gaza (*Rembrandt*, S. 736).³⁵²

Nicht nur der Begriffsbedeutung der Philister geht Butor nach, er interessiert sich auch für die Herkunft des Namens „Samsons“: „Le nom de Samson veut dire petit Soleil. Le lion, traditionnellement symbole de la vertu cardinale de force, est lié à l'ouest et au Soleil couchant“ (*Rembrandt*, S. 746).

Butor geht außerdem auf einige Details ein, die nicht im Gemälde zu sehen sind, wie besonders auch im 14. Kapitel „Les animaux de Samson“ deutlich wird, in dem Butor auf verschiedene Tiere in der Bibel hinweist, wie etwa das Zicklein:

[...] Il reste le chevreau, non seulement celui auquel la force de Samson identifie le jeune lion en le déchirant, mais surtout celui que les parents sacrifient à Yahvé lors du départ de l'Ange, expression de la consécration de l'enfant, qui le remplace comme le bélier remplace Isaac (*Rembrandt*, S. 747).

³⁵¹ Vgl.: „Philistin: Nom donné, parmi les étudiants allemands, à toutes les personnes étrangères aux universités, et particulièrement aux marchands, aux fournisseurs. Il a été appliqué en France, particulièrement par les romantiques, à tout bourgeois d'esprit vulgaire“, in: „Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique“, hrsg. von Claude Augé, Bd. VI, Paris 1903, S. 844.

³⁵² IBID.

Damit agiert Butor im Sinne von William J. Mitchell, der postulierte, dass „wir niemals ein Bild verstehen können, solange wir nicht erfassen, wie es zeigt, was nicht zu sehen ist.“³⁵³

Die Geschichte von Samson und Dalila, die im Buch Richter 16, 4-22 erzählt wird, gibt Butor vollständig wieder und betitelt sie „Les strophes de la tentation“. Die Versuche Dalilas, Samson das Geheimnis seiner übernatürlichen Kräfte zu entlocken, nennt Butor in seinem Dialog „Première tentative ou strophe“, „Deuxième tentative ou strophe“, „Troisième tentative ou strophe“. Die vierte und ehrliche Antwort Samsons in der Bibel zitiert Butor jedoch nicht vollständig: „Quatrième tentative avec strophe incomplète“. Die Besonderheit daran ist, dass Butor dem Leser wichtige Information vorenthält, nämlich dass Samsons Haare wieder anfangen zu wachsen. Der Verzicht auf den letzten Satz in der Nacherzählung bewirkt eine gewisse Dramatik, da die letzte Information, die der Leser erhält, Samsons Gefangennahme ist.

Im Kapitel „Dalila“ verweist Butor auf John Miltons Drama mit dem Titel *Samson Agonistes*. Gerade die freie Form des Dialogs ermöglicht es Butor, solche Brücken wie die zwischen dem blinden Poeten Milton und Samson, dem gerade das Augenlicht genommen wird, herzustellen. In Miltons Vorrede wird die Tragödie als nicht für die Bühne bestimmt gekennzeichnet: Wie Butor setzt der englische Dichter die Kenntnis des Samsonstoffes bei seinen Lesern voraus.

Im zehnten Kapitel „Les trois femmes de Rembrandt“ rekurriert Butor auf wichtige autobiographische Fakten aus Rembrandts Leben. Sein Werk, die Geschichten, die seine Bilder – und dies bezieht sich nicht nur auf die biblischen Themen – erzählen, und die Biographie sind immer wieder miteinander verwoben. Die an sich spannenden Verknüpfungen bereichert Butor mit einer neuen überraschenden Variante: Er stellt einen Bezug zwischen den drei Frauen, die im Leben des Malers eine Rolle spielen und den Frauen Samsons her. Beide Protagonisten waren nur mit einer Frau verheiratet. Rembrandt heiratete Saskia van Uylenburgh am 6. Juni 1633; sie war die Nichte seines Kunsthändlers und Tochter eines wohlhabenden Patriziers („pour elle c’était une mésaillance“, *Rembrandt*, S. 743). Nach ihrem Tod im Jahr 1642 engagierte Rembrandt Geertje Dirckx als Kinderfrau; sie lebte bei ihm bis 1648. Die dritte Frau, die eine Rolle in Rembrandts Leben spielte, war Hendrickje Stoffels, die ihn bis zu seinem Tod begleitete und ihm, wie Saskia zuvor, Modell stand.

³⁵³ MITCHELL, William J.T.: „Was ist ein Bild?“, in: „Bildlichkeit“, hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1990, S. 50.

Auch im Leben Samsons gibt es eine Ehefrau, deren Name allerdings nicht bekannt ist. Überliefert ist lediglich, dass sie aus Timna stamme.³⁵⁴ In Butors Dialog heißt es: „Samson est certes bien imprudent avec les femmes.“ Die zweite Frau, eine Prostituierte aus Gaza, verrät Samson, ebenso wie Dalila es tut: „[...] la prostituée de Gaza, sait le retenir la nuit dans sa ville dans le dessein de le livrer“ (*Rembrandt*, S. 743).

Butors Blick auf das Gemälde *Die Blendung Samsons* ist geschult durch die Lektüre verschiedener Schriftsteller, die sich mit niederländischer Malerei lange beschäftigt haben. Im Kapitel „La Fée de la Ronde de nuit“ geht es um die Frage, ob Rembrandts Ehefrau Saskia für die Dame im Bild Modell gestanden haben könnte. Bereits Eugène Fromentin, einer der großen Kunstkritiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts, betrachtete in seiner Kritik der *Nachtwache* die weibliche Figur in besonderer Weise. Ein Ausschnitt dieser Beschreibung ist in Butors Dialog abgedruckt:

[...] je veux parler de cette petite personne à mine de sorcière, enfantine et vieillotte, avec sa coiffure en comète, sa chevelure emperlée, qui se glisse on ne sait trop pourquoi entre les jambes des gardes [...] (*Rembrandt*, S. 744).³⁵⁵

Diese Textstelle ruft bei Butor innere Bilder hervor: Er assoziiert eine literarische Figur *La Fée aux miettes* de Charles Nodier. Aus der sprachlichen Beschreibung eines visuellen Phänomens entsteht wiederum die Erinnerung eines inneren Bildes, das durch einen Text produziert wurde. Butor kehrt sozusagen den Versuch, ein Bild in einen Text zu übersetzen um und führt vor, wie auch ein Text in ein Bild umgewandelt werden kann.

II. 2.1.3. Paul Claudels *Introduction à la peinture hollandaise*

Anders als in seinen Essays zitiert Butor im *Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila* keine kunsthistorischen Schriften. Hier interessiert er sich primär für Äußerungen anderer Schriftsteller über das Gemälde, wie etwa die von Paul Claudel. Beide Autoren beschäftigen sich ausführlich mit Bildender Kunst und verfassen darüber eine poetische Kunstkritik, die eher eine „Lobeshymne“ auf den jeweiligen Künstler darstellt. Butor interessiert sich im Besonderen für Claudels *Introduction à la Peinture hollandaise*, eine Abhandlung, die Claudel 1935 herausgegeben hat. Darin steht die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts im Mittelpunkt des Interesses. Kaës beschreibt Claudels Text wie folgt:

³⁵⁴ „Simson ging hinab nach Timna und sah ein Mädchen in Timna unter den Töchtern der Philister. Und als er heraufkam, sagte er's seinem Vater und seiner Mutter und sprach: Ich hab ein Mädchen gesehen in Timna unter den Töchtern der Philister; nehmt mir nun diese zur Frau, Die Bibel, Richter 14, 1-2, S. 269.

³⁵⁵ Vgl.: FROMENTIN, Eugène: „Les Maîtres d'autrefois“, Basel 1947, S. 279f.

L'Introduction définit l'acte de voir comme écoute en étroite relation avec la notion de rythme en peinture, rythme du clair et de l'obscur, scansion du plein et du vide, jeu de l'apparition et de la disparition. [...] La notion d'*écoute* picturale fait sens dans ces deux approches: elle se définit comme sensibilité au ‚sous-entend‘ des tableaux, disponibilité au message spirituel de la peinture, à ce qu'elle *dit tout bas*.³⁵⁶

Es ist davon auszugehen, dass der Ansatz Claudels, hinter die Dinge zu blicken („sous-entend des tableaux“), für Butor entscheidend war. Wie Butor übergeht auch Claudel biographische Details und setzt den Schwerpunkt auf eine detaillierte Analyse der Gemälde. Claudel wiederum beruft sich auf Eugène Fromentin, der ebenfalls von Butor zitiert wird. Fromentin wiederum ist ausschlaggebend für Claudel, der, inspiriert von der Lektüre *Les Maîtres d'autrefois*, die Niederlande entdecken wollte. In der *Introduction* nennt er die Lektüre „la lecture tantalissante du livre de Fromentin“.³⁵⁷ Claudels kreative, aber ambivalente Bewertung der Lektüre als „tantalissant“ weckt Butors Interesse.³⁵⁸ Claudel hat sein Vorbild Fromentin zwar bewundert, dessen Ideen über die niederländische Malerei allerdings nicht geteilt:

[...] je me mets en contradiction avec la plupart des commentateurs, spécialement avec le plus autorisé, je veux parler de ce subtil et savant critique, de ce délicieux écrivain qu'est Eugène Fromentin.³⁵⁹

Im elften Kapitel, in dem Butor das Gemälde *Die Nachtwache* thematisiert, fügt er die Beschreibung Fromentins von der *Ronde de nuit* ein, welche sich in dessen *Maîtres d'autrefois* befindet. Bei der Untersuchung dieses prominenten Werkes von Rembrandt geht es Butor in erster Linie um die Erscheinung der einzigen weiblichen Figur. Claudel hat sie eine „étrange fée“ bezeichnet. In der Beschreibung Fromentins ist sie eine

[...] petite personne à mine de sorcière, enfantine et vieillotte, avec sa coiffure en comète, sa chevelure emperlée, qui se glisse on ne sait pourquoi entre les jambes des gardes, et qui,

³⁵⁶ KAËS, Emmanuelle: „Cette muse silencieuse et immobile...Claudel et la peinture européenne“, Paris 1999, S. 306.

³⁵⁷ CLAUDEL: „L'Introduction“, 1935, S. 88.

³⁵⁸ „tantaliser“ – „Tourmenter par un supplice de Tantale“, in: Le Grand Robert de la langue française, hrsg. von Alain Rey, Bd. VI, Paris 2001, S. 1006; In Homers *Odyssee* heißt es im elften Gesang, 582-592: „Und den Tantalos sah ich, der, schwere Qualen ertragend, in einem Teiche stand, der ihm mit dem Wasser ans Kinn schlug. Dürstend schien er und konnte zum Trinken es doch nicht erreichen; Denn sooft er sich bückte, der Greis, im Wunsche zu trinken, So oft schwand es hinweg, verschluckt, und die Erde, die schwarze, Kam um die Füße hervor; ein Dämon machte sie trocken. Hochbelaubte Bäume gossen ihm Frucht übers Haupt hin, Apfelbäume mit glänzenden Früchten, Granaten und Birnen Und süß schmeckenden Feigen und prangende grüne Oliven; Aber sooft er sich reckte, der Greis, sie mit Händen zu greifen, Schnellte sie immer der Wind empor zu den schattigen Wolken.“, in: Homer: „*Odyssee*“, Stuttgart 1984, S. 190. Es ist denkbar, dass Claudel an das englische „to tantalize“ im Sinne von „verlockend, aber unerreichbar“, dachte: „to torment by the sight, show, or promise of a desired thing which is kept out of reach, or removed or withheld when on the point of being grasped“, in: The Oxford English dictionary, hrsg. von John A. Simpson und Edmund S. Weiner, Bd. XVII, Oxford 1989, S. 619.

³⁵⁹ CLAUDEL: „Introduction“, 1935, S. 24.

détail non moins inexplicable, porte pendu à sa ceinture un coq blanc qu'on prendrait à la rigueur pour une escarcelle (*Rembrandt*, S. 744).³⁶⁰

Butor erinnert diese Beschreibung der Dame innerhalb der Komposition an die literarische Figur bei Charles Nodier, die *La Fée aux miettes*. Während Fromentin für seinen Text ein Bild als Vorlage hatte, hat Butor einen Text, für den er ein Bild findet, nämlich die Figur der *Fée aux miettes*. Ähnlich verfährt er im achten Kapitel, in dem die Erscheinung der Dalila im Vordergrund steht. Er zitiert einen Textauszug aus John Miltons *Samson Agonistes*, in dem es um Dalila geht. An einer Stelle heißt es:

Mais qu'est ceci? Un être terrestre ou marin?
Apparemment de sexe féminin
Qui si couvert, paré, allègre,
Nous approche voguant
Tel un noble navire [...].³⁶¹

Mit den letzten beiden hier zitierten Versen assoziiert Butor Baudelaires Gedicht vom *Le Beau navire (Das Schöne Schiff)*, aus den *Fleurs du mal*. Die Herkunft der „molle enchanteresse“ verschweigt er aber dem Leser, der initiativ werden muss, um herauszufinden, zu welchem Gedicht die Verse gehören. Im Gedicht heißt es:

Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!
Les diverses beautés qui parent ta jeunesse [...].³⁶²

In der Imagination Butors findet also nicht nur die Entstehung eines Textes aufgrund einer Bildvorlage statt, sondern auch umgekehrt entsteht das imaginierte Bild aufgrund einer Beschreibung oder eines lyrischen Textes, wie es bei Baudelaire der Fall war. Wie sehr die beiden fundamentalen künstlerischen Tätigkeiten, Erzählen und Malen im Gedicht Baudelaires miteinander verknüpft sind, wird in den nächsten beiden Versen deutlich:

Je veux te peindre ta beauté
où l'enfance s'allie à la maturité

Ein Blick auf die kommunikativ-theoretische Ebene zeigt, dass Baudelaire in der ersten Strophe seines Gedichts die Verben „raconter“ und „peindre“ in Zusammenhang bringt. Diese Verbindung von „erzählen“ (Sprache) und „peindre“ (Malerei) erweist sich für Butors Dialog als besonders attraktiv.

³⁶⁰ Vgl. FROMENTIN: „Les Maîtres d'autrefois“, 1947, S. 279f.

³⁶¹ „[...] But who is this? what thing of sea or land – Female of sex it seems – That so bedecked, ornate and gray, Comes this way sailing, Like a stately ship [...]“, Zitat aus: MILTON, John: „Simson der Kämpfer / Samson Agonistes“, hrsg. von Hermann Ulrich, Freiburg i. Br. 1947, S. 40.

³⁶² Im Gedicht heißt es weiter: „Je veux te peindre ta beauté où l'enfance s'allie à la maturité“, Zitat aus: BAUDELAIRE, Charles: „Les fleurs du mal“, hrsg. von John E. Jackson, Paris 2011, S. 100.

II. 2.1.4. Interpretation des Gemäldes als „Autoportrait“ von Rembrandt

Die Interpretation der einzelnen Figuren als Selbstbildnis Rembrandts leitet Butor in Kapitel 17 „Les regards“ ein. Darin geht es um die Blicke der Personen, in denen Butor eine Sternform erkennt: „une étoile de regards d’une extrême intensité“ (*Rembrandt*, S. 748). Dieses Bild des „Sterns aus Blicken“ ist als anschauliche Beschreibung der Szene ein illustratives Element schlechthin.

In dem rechten Philister erkennt Butor eine große Ähnlichkeit mit der Physiognomie Rembrandts. Er spricht von einer „offenkundigen Ähnlichkeit“ („*ressemblance criante*“, *Rembrandt*, S. 749) mit Rembrandts *Selbstbildnis mit geöffnetem Mund und aufgerissenen Augen* von 1630. Es handelt sich um eine Radierung, dessen französischer Titel *Rembrandt hagard* lautet. Dieses Selbstbildnis gehört zu einer Gruppe früher Radierungen, die im Allgemeinen als Affektstudien angesehen werden.³⁶³

Beim Vergleich der Physiognomien innerhalb der Komposition stellt Butor fest, dass die anderen vier Philister alle Variationen einer einzigen Figur darstellen: „*si différentes que soient les attitudes, on a bien l’impression que les cinq argousins princes sont des variations sur le même personnage*“ (*Rembrandt*, S. 749). Butor schließt daraus, dass es sich auch hier um ein Autoporträt Rembrandts handeln könnte:

Les Philistins peuvent représenter les créanciers futurs; mais ne seraient-ils pas aussi des autoportraits de Rembrandt? Il faut alors qu’ils manifestent toutes ces tentations qui l’empêchent de voir et de peindre [...] risque de le corrompre à tout jamais (*Rembrandt*, S. 749).

So versteht Butor das Gemälde als Attacke Rembrandts gegen alle seine Feinde - auch als „*mea culpa*“. Dabei spricht er das exzessive Leben des Malers an: „*vie mondaine et fastueuse avec Saskia qu’il adore*“ (*Rembrandt*, S. 749).

Im nächsten Kapitel mit dem Titel „*L’aveuglement de la synagogue*“ geht Butor noch einen Schritt weiter und sieht auch in Samson ein Porträt Rembrandts. Auch wenn keine

³⁶³ Dieses Selbstbildnis gehört zu einer Gruppe früher Radierungen, in denen Rembrandt sich mit unterschiedlicher Mimik darstellt. Im Allgemeinen werden diese Drucke als Affektstudien angesehen, als Studien von Gemütszuständen. Die Wiedergabe von Gefühlen und Emotionen spielte vor allem bei biblischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen eine wichtige Rolle. Im „Selbstbildnis mit aufgerissenen Augen“ füllt Rembrandts Gesicht fast das gesamte Bildfeld aus, und die Komposition, bei der der Kopf durch den oberen Rand überschritten wird, scheint zu der dargestellten Emotion beizutragen, so als ob der Künstler aus Verwunderung und Überraschung seinen Kopf, den wir etwas von unten sehen, erhoben und nach hinten geworfen hat. Diesen Gesichtsausdruck findet der aufmerksame Betrachter auch in anderen Werken Rembrandts, beispielsweise in der überraschten Figur rechts in der „Auferweckung des Lazarus“, vgl.: WETERING, ERNST VAN DE: „Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts“, in: Ausstellungskatalog „Rembrandts Selbstbildnisse“, National Gallery London vom 9. Juni 1999 bis 5. September 1999; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag, 25. September 1999 bis 9. Januar 2000, hrsg. von Christopher White, Stuttgart 1999, S. 21 bzw. 125.

physischen Ähnlichkeiten bestehen, sei es unmöglich, darin nicht auch ein Selbstbildnis des Malers zu sehen: „Impossible pourtant de ne pas voir en lui, avec tous les historiens et commentateurs, une figure du peintre“ (*Rembrandt*, S. 749).

Jede der Figuren im Gemälde besitze etwas, das sie mit Rembrandt verbinde: Von ähnlichen Gesichtszügen eines einzelnen Philisters über das schuldhafte Verhalten der restlichen Philister („mea culpa“, *Rembrandt*, S. 749) bis zur Außenseiterrolle (und die der „victime“, *Rembrandt*, S. 739) Samsons, lässt sich Rembrandt mit den Figuren identifizieren. Als Außenseiter wurde Rembrandt in erster Linie wegen seines Bankrotts 1656 wahrgenommen. Der Niedergang begann bereits 1642 nach Saskias Tod. Rembrandts auf über 17000 Florins geschätzten Sammlungen mussten versteigert werden; er war sogar genötigt, sein stattliches Haus mit großem Verlust zu verkaufen und in eine sehr viel ärmlichere Gegend zu ziehen.³⁶⁴ Rembrandts Außenseitertum wurde gerade im Kontrast zu seinem Zeitgenossen Rubens deutlich: Beide waren 63 Jahre alt, als sie starben: Rubens reich, geehrt, auf der Höhe des Ruhmes; Rembrandt arm, jenseits jeder Form von Anerkennung.

II. 2.1.5. Resümee

Zur Interpretation von Butors *Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila* sind Butors Prinzipien der Intertextualität und Interikonizität von zentraler Bedeutung: Wie gezeigt werden konnte, rekurriert Butor sowohl auf andere Texte, die entweder das Gemälde *Die Blendung Samsons* oder die Geschichte Samsons thematisieren als auch auf andere Gemälde Rembrandts, die zur Erhellung des Gemäldes in Frankfurt beitragen. Ein Kunstwerk ist Butor zufolge immer eine „œuvre collective“:

Il n’y a pas d’œuvre individuelle. L’œuvre d’un individu est une sorte de nœud qui se produit à l’intérieur d’un tissu culturel au sein duquel l’individu se trouve non pas plongé, mais apparu. L’individu est, dès l’origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien, une œuvre est-elle toujours une œuvre collective. C’est d’ailleurs pour cette raison que je m’intéresse au problème de la citation.³⁶⁵

Der Rezipient des Textes *Dialogue avec Rembrandt* kann den Text auch mit Bachtin als „Begegnung von eigener und fremder Äußerung“ begreifen.³⁶⁶ Ziel dieser Zusammenstellung ist ein hermeneutischer Ansatz, dem Butors Schreiben generell

³⁶⁴ WITTKOWER / WITTKOWER: „Künstler – Außenseiter der Gesellschaft“, 1989, S. 292.

³⁶⁵ Zitat nach: FÜRSTENBERGER, Barbara: „Michel Butors literarische Träume. Untersuchungen zu Matière de rêves I bis V“, Heidelberg 1989, S. 88.

³⁶⁶ BACHTIN, Michail M.: „Die Ästhetik des Wortes“, hrsg. von Rainer Georg Grubel, Frankfurt a. M. 1979, S. 45.

entspricht. Erläuterung und Illustration sind die zwei Motive, die Butor zu seinem *Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila* animiert haben. Dabei ist das „Illustrative“ auch im ganz wörtlichen Sinne zu verstehen: Butor illustriert, was der Betrachter des Gemäldes alles entdecken kann, über das hinausreichend, was das bloße Auge wahrnehmen kann und welche Geheimnisse sich hinter den Figuren verbergen. Dazu stützt sich Butor auf andere Kunstbetrachter, die das Gemälde zum Gegenstand ihrer Kunstkritik ausgewählt haben wie Eugène Fromentin oder Paul Claudel.

Da Butors Text gegenüber dem Gemälde wertneutral ist, ermöglicht er einen neuen Blick auf das Gemälde: Er stellt verschiedene Textstellen gegenüber, komponiert sie neu, lässt sie in Dialog treten, wodurch eine neue Rezeption des berühmten Gemäldes ermöglicht wird. Mit dem neuen Blick auf das Gemälde sind auch Butors intermediale Verweise gemeint, die er beispielsweise in Kapitel „Le vin“ macht, in dem das „Gebräu“ („breuvage“, *Rembrandt*, S. 746) thematisiert wird, das Dalila Samson zum Einschlafen gegeben hat. Butor deutet an, dass dies die Oper *Samson und Dalila* von Camille Saint-Saëns dem Zuhörer erahnen lässt.³⁶⁷ In zahlreichen Andeutungen spielt Butor mit Bild und Text und gibt auf diese originelle Weise dem Leser in jedem Kapitel neue Seh- und Denkanstöße. Der Leser solle einen neuen ästhetischen Blick bekommen: „Une vue qui ne soit plus seulement celle de l’œil, mais celle de toute la tête et de toute la peau“ (*Rembrandt*, S. 751).

³⁶⁷ Die Oper „Samson und Dalila“ von Camille Saint-Saëns wurde 1877 uraufgeführt. Dalila ist im Gegensatz zur biblischen Überlieferung eine Hierodule und Priesterin des Dagon – wie in der Version von John Milton, aus der Butor im achten Kapitel „Dalila“ zitiert, vgl.: BUTOR: „Dialogue avec Rembrandt“, Bd. X, 2009, S. 741.

II. 2. 2. Der Text *Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'Entrée des croisés à Constantinople*

Ein weiterer Dialog Butors trägt den Titel *Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'Entrée des croisés à Constantinople* und ist 1991 zum ersten Mal bei *S'Printer* erschienen. Helmut Scheffels Übersetzung des Dialogs ins Deutsche wurde 1998 vom Tropen-Verlag Köln herausgegeben.³⁶⁸ 2008 erschien der Dialog in einer eigenständigen Ausgabe in der Serie *Cahier d'Ateliers* von den *Editions Virgile*.³⁶⁹ Darüber hinaus wurde der Text 2009 in den *Œuvres complètes* Band X, *Recherches*, aufgenommen.³⁷⁰

In dem Dialog beschäftigt sich Michel Butor mit dem Gemälde *Die Einnahme von Konstantinopel* aus dem Jahr 1840, das zu den Hauptwerken des Malers Eugène Delacroix zählt (Abb. 19). Delacroix war an dem großen Projekt des Bürgerkönigs Louis-Philippe beteiligt, der in Versailles eine der Öffentlichkeit zugängliche historische Gemädegalerie schaffen wollte. Louis-Philippe beabsichtigte, die durch die Französische Revolution in Vergessenheit geratene ruhmreiche Vergangenheit des französischen Königtums in Erinnerung zu rufen. Am 30. April 1838 erhielt Delacroix den Auftrag für dieses Gemälde, das in der *Galerie historique* in Versailles für den Saal der Kreuzzüge bestimmt war.³⁷¹

Schon 1834 hatte Delacroix den Auftrag, für die *Galerie des batailles* in Versailles die *Bataille de Taillebourg* zu malen. Dieses Gemälde sowie die Skizzen und Vorzeichnungen zum Gemälde *L'Entrée des Croisés* finden bei Butor kaum Beachtung, obwohl sie aus kunsthistorischer Sicht einen wichtigen Beitrag zur Entstehung des Gemäldes leisten.

Seit 1885 befindet sich das Gemälde *L'Entrée des Croisés* im Louvre und wurde in Versailles durch eine Kopie ersetzt. Ein Jahr nach Fertigstellung des Gemäldes, im Jahr 1841, wurde es im Salon ausgestellt und von folgender Erläuterung begleitet:

Baudouin, Comte de Flandre, commandait les Français qui avaient donné l'assaut du côté de la terre, et le vieux doge Dandolo, à la tête des Vénitiens, et sur ses vaisseaux, avait attaqué le port; les principaux chefs parcourent les divers quartiers de la ville, et les familles éplorées viennent sur leur passage invoquer leur clémence.³⁷²

³⁶⁸ Vgl.: BUTOR, Michel: „Dialog mit Eugène Delacroix über den Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel“, Köln 1998.

³⁶⁹ Vgl.: BUTOR: „Dialogue avec Eugène Delacroix“, 2008.

³⁷⁰ BUTOR, Michel: „Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'Entrée des croisés à Constantinople“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Recherches“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 691-713.

³⁷¹ Vgl.: GAETHGENS, Thomas W.: „Eugène Delacroix: Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel. Entwurf und Ausführung“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1969, Bd. XI, S. 179.

³⁷² TORRES GUARDIOLA, Pascal: „Delacroix à Versailles. L'appropriation de la modernité“, in: Ausstellungskatalog „Delacroix à Versailles. Autour de la Bataille de Taillebourg“, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon vom 16. November 1998 bis 16. Februar 1999, hrsg. von Laurence Posselle, Paris 1998, S. 27.

Um die im Gemälde dargestellte Szene verstehen zu können, ist es Butor zufolge wichtig, sich die Ereignisse während des Vierten Kreuzzugs in Erinnerung zu rufen: „Il est nécessaire pour comprendre cela de se remémorer quelque peu les événements de la quatrième croisade“ (*Delacroix*, S. 9). In dem großformatigen Gemälde (Höhe 410 cm, Breite 498 cm) ist der Vierte Kreuzzug dargestellt, in dessen Verlauf die Venezianer unter dem Dogen Dandolo und die Kreuzfahrer unter dem später zum Kaiser erhobenen Grafen von Flandern, Baudouin, die Stadt Konstantinopel im Jahre 1204 einnahmen und plünderten. Zu diesem Kreuzzug war im August 1198 die abendländische Christenheit von Papst Innozenz III. aufgerufen worden, nachdem der Dritte Kreuzzug, der von 1189 bis 1192 dauerte, sein Ziel, die Eroberung Jerusalems, nicht hatte erreichen können.³⁷³ Der Doge Dandolo und die Venezianer leiteten den Kreuzzug um, zunächst in Richtung des begehrten Hafens von Zadar an der Adriaküste, dann nach Konstantinopel, wo es ihnen gelang, den Usurpator Alexios III. zugunsten des legitimen Kaisers Isaak II. Angelos zu stürzen. Eine Revolte zwang sie, die Stadt zu belagern, die am 12. April 1204 eingenommen und geplündert wurde. Im Mai ließ sich Balduin I., Graf von Flandern, zum ersten lateinischen Kaiser Konstantinopels krönen, während das Reich unter den wichtigsten Anführern des Kreuzzugs aufgeteilt wurde.³⁷⁴

II. 2.2.1. Der Maler Eugène Delacroix

Eugène Delacroix (1798-1863)³⁷⁵ gilt als einer der Großen der französischen Malereigeschichte. Ernst Gombrich bezeichnet ihn als den „ersten in einer langen Reihe großer Revolutionäre, die das klassische Land der Revolutionen hervorbrachte.“³⁷⁶

Delacroix lehnte sich gegen die Schule des Jean-Auguste-Dominique Ingres auf, dessen Anhänger damals die Akademie beherrschten. Der „Kampf der Schulen“, Realismus gegen klassischen Idealismus, stand jahrelang im Mittelpunkt aller Diskussionen unter Malern. Delacroix war der Ansicht, dass es „in der Malerei mehr auf Farbe ankommt als auf zeichnerisches Können und mehr auf Fantasie als auf Intellekt“.³⁷⁷ Aus dieser Auseinandersetzung entstand eine Reihe von Karikaturen (darunter von Daumier), die auch

³⁷³ SOLLBACH, Gerhard E.: „Chroniken des Vierten Kreuzzugs. Die Augenzeugenberichte von Geoffroy de Villehardouin und Robert von Clari“, hrsg. von Gerhard E. Sollbach, Pfaffenweiler 1998, S. 7.

³⁷⁴ DAGUERRE DE HUREAUX, Alain: „Delacroix. Das Gesamtwerk“, Zürich 1994, S. 106.

³⁷⁵ Für eine ausführliche Darstellung der Biographie und des Werks von Eugène Delacroix, vgl.: DAGUERRE DE HUREAUX: „Delacroix. Das Gesamtwerk“, 1994; NATTA, Marie-Christine: „Eugène Delacroix“, Paris 2010.

³⁷⁶ GOMBRICH: „Geschichte der Kunst“, 1995, S. 504.

³⁷⁷ IBID.

diejenigen, die nicht in Paris wohnten, auf dem Laufenden hielten über die hitzigen Diskussionen der „Ingristen“ und der Delacroix-Fanatiker. Die Gebrüder Goncourt schrieben damals in ihrem Künstlerroman *Manette Salomon*, dass „die beiden Schlachtrufe der Kunst“ Ingres oder Delacroix seien.³⁷⁸ Während die Akademiker nach klassischer Größe strebten und Poussin und Raffael anbeteten, entsetzte Delacroix die Kunstliebhaber durch seine Parteinahme für die Venezianer und Rubens und ging in seiner „Ketzerei“ so weit, dass er Rembrandt für einen größeren Künstler hielt als Raffael. Er ging nach Marokko, um die leuchtenden Farben und die romantische Staffage der Welt des Islam zu studieren. Seine ganze Auffassung stand im Widerspruch zu allem, was Ingres und seine Schule predigten. In seinen Werken gab es keine klaren Umrisse, keine sorgfältig modellierten idealisierten Akte, keine edle Zurückhaltung in der Komposition, und nicht einmal seine Themen appellierten an patriotische oder andere erhebende Gefühle.

Zu den bekanntesten Gemälden Delacroix' zählt *Die Freiheit für das Volk* (1830), das sich ebenfalls im Louvre befindet. Delacroix stellte nicht die Kämpfenden in den Mittelpunkt, sondern vielmehr den Sinn dieses Ereignisses und das Symbol der Freiheit, jene allegorische Frauengestalt, die die Trikolore schwingt. Zu seinen Hauptwerken zählt auch die Auftragsarbeit *L'Entrée des croisés à Constantinople*, die im Mittelpunkt der sich anschließenden Analyse steht.

II. 2.2.2. Der Aufbau und Inhalt des Textes *Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'Entrée des croisés à Constantinople*

In seinem in vierzehn Kapitel gegliederten Kunstgespräch macht Butor von Anfang an deutlich, dass es ihm nicht darum geht, die Arbeit eines Kunsthistorikers zu leisten: „Je ne cherche pas ici à faire un travail d'un historien de l'art, mais à dialoguer avec le tableau, à l'animer devant vous“ (*Delacroix*, S. 8). Butors Ansatz ist es, das Bild zu „verlebendigen“, ein Gespräch mit ihm führen. Er „liest“ das Gemälde als eine Art Theaterstück, wenn er schreibt: „Ses figures sont comme les acteurs d'une troupe à qui je vais distribuer les rôles qu'ils vont tenir devant ce magnifique décor“ (*Delacroix*, S. 8). Jacques La Mothe nennt Butors Vorgehensweise zu Recht eine „théâtralisation du pictural“³⁷⁹ und rekurriert auf die verschiedenen Rollen, die Butor den dargestellten Personen zuweist. Butors Augenmerk richtet sich besonders gerne auf Details, was zu einem isolierten Betrachten der Figuren

³⁷⁸ „[...] qu'avenirs, vocations, toute la jeune peinture, à ce moment, se tournaient vers ces deux hommes dont les deux noms étaient les deux cris de guerre de l'art: Ingres et Delacroix.“ Zitat aus: DE GONCOURT, Edmond et Jules: „*Manette Salomon*“, hrsg. von Stéphanie Champeau, Paris 1996, S. 95.

³⁷⁹ LA MOTHE, Jacques: „Butor en perspective“, (Espaces littéraires), Paris 2002, S. 161.

sowie anderer Kompositionselemente führen kann. Er beginnt mit dem Reiter auf dem Fuchs im Bildmittelpunkt, über dessen Identität sich alle Historiker einig seien: Graf Baudouin de Flandre. Im darauffolgenden Kapitel „Les cavaliers et leurs chevaux“ folgt eine Beschreibung der dargestellten Szene. Butor beginnt im Zentrum und schreibt:

Nous voyons au centre quatre chevaux, et nous en devinons deux autres à cause de la hauteur où se trouvent deux autres visages. Un superbe piéton, tenant un oriflamme et menant un prisonnier somptueusement mi-vêtu, complète le groupe. Le seul sur l'identité duquel tous les historiens s'accordent, est celui qui est monté sur le cheval rose, le Comte Baudouin de Flandres, future empereur. Villehardouin nous dit que les croisés ayant d'abord décidé que les Vénétiens avec Dandolo, attaqueraient par mer, s'étaient répartis en sept bataillons [...] (*Delacroix*, S. 19).

Butor bezieht sich direkt auf den Zeitzeugenbericht von Villehardouin, aus dessen Chronik hervorgeht, dass die Venezianer unter Dandolos Führung bei ihrem Angriff vom Meer her sieben Bataillone bildeten, die Butor allesamt aufzählt.³⁸⁰ Es wäre Butor zufolge verlockend die sieben Personen mit den sieben Führern der Armeekorps gleichzusetzen, doch aufgrund des „bonnet de vair“³⁸¹ sei diese Deutung nicht möglich, weil damit eindeutig der Doge Enrico Dandolo identifiziert sei. Wenn es sich um den Einzug vom 18. Juli 1203 handelt, müsste sich auf dem Ehrenplatz in der Mitte der junge Alexius Angelus Komnenus befinden, der später unter dem Namen Alexius IV. gekrönt wurde. Butor schlägt aus diesem Grund eine andere Namengebung für die Hauptpersonen vor: Auf dem Fuchs in der Bildmitte sieht er Baudouin de Flandres, links von ihm auf dem Rappen Boniface de Montferrat, den Anführer des Feldzuges, zwischen den beiden erkennt er den Kopf des Dogen Enrico Dandolo, dessen Pferd allerdings nicht zu sehen ist. Rechts von Baudouin auf dem leuchtenden Fuchs sei der junge Alexis Ange Comnène mit dem geflügelten Helm, auf dem Schimmel Henri de Flandres mit einem Federbusch. Zuletzt identifiziert Butor den zwischen den Lanzen hindurchspähenden Beobachter der Szene Geoffroy de Villehardouin.

Bei dieser Beschreibung fällt Butor auf, dass die Anzahl der Reiter und der Pferde nicht übereinstimmen. Zu sehen sind sechs Reiter, allerdings kann der Kunstbetrachter nur vier Pferde erkennen. Mit dieser Quadriga assoziiert Butor unmittelbar das Vierergespann an der Fassade San Marco in Venedig:

[...] ce qui nous fait immédiatement penser au plus célèbre quadriga de toute l'histoire de l'art, un des plus grands chefs-d'oeuvre de la sculpture byzantine; je veux parler des quatre chevaux de bronze doré qui se trouvent sur la façade de la basilique San Marco de Venise, et

³⁸⁰ BUTOR: „Dialogue avec Eugène Delacroix“, 2008, S. 20.

³⁸¹ In der deutschen Übersetzung: „Helm mit Eisenhutfeh“, vgl.: BUTOR: „Dialog mit Eugène Delacroix“, 1998, S. 16.

qui y ont été apportés par le doge Enrico Dandolo à son retour de Constantinople (*Delacroix*, S. 22).

Dieses In-Beziehung-Setzen der vier Pferde im Gemälde Delacroix' und der Quadriga am Markusdom ist charakteristisch für Butors Blick, der sich über gängige Epochengrenzen und Klassifizierungen hinwegsetzt, um neue Querverbindungen und Korrespondenzen aufzuzeigen.³⁸² Bei der Quadriga in Venedig handelt es sich um das einzig erhaltene antike Vierergespann überhaupt. Sie befand sich ursprünglich in Rom auf dem Triumphbogen des Nero. Kaiser Konstantin nahm sie mit nach Konstantinopel, wo sie auf dem Hippodrom aufgestellt und 1204 als Kriegsbeute nach Venedig mitgenommen wurde.³⁸³ In Butors Werk *Description de San Marco* (1963) hat er sich ausgiebig mit der Fassade der Basilika San Marco beschäftigt und im Besonderen mit dem Vierergespann und dessen Geschichte:

Pièce maîtresse de la collection: les quatre chevaux de bronze au-dessus du portail principal, le seul quadrigue antique subsistant, œuvre grecque, pense-t-on, du IVème ou IIIème siècle avant Jésus-Christ, pièce disputée au long des âges, déjà repérée sans doute par Néron pour couronner son arc de triomphe, transportée par Constantin dans sa nouvelle Rome où elle couronnait l'hippodrome, et raflée en dernier lieu par Napoléon pour l'arc de triomphe du Carrousel où elle resta jusqu'à ce que le congrès de Vienne en eût ordonné la restitution.³⁸⁴

Aus Butors Text *Dialogue avec Delacroix* erfährt der Leser, dass es auch ein anderer Plünderer auf die Kriegsbeute in Konstantinopel abgesehen hat, nämlich Napoleon Bonaparte: „[il] les a empruntés en 1805 pour tirer son char sur l'arc de triomphe du Carrousel terminé en 1808, où le jeune Eugène Delacroix a pu les admirer quand il avait entre 10 et 17 ans“ (*Delacroix*, S. 22). Im Anschluss klärt Butor den Leser über den Fortgang der Geschichte auf:

C'est en effet en 1815 que le Congrès de Vienne les restitua aux Autrichiens qui les remirent sur la façade de la basilique San Marco. En 1828 le sculpteur Bosio les remplaça par la copie que l'on y voit encore, en les faisant conduire par une allégorie de la Restauration tandis que l'empereur Napoléon Bonaparte déchu était remplacé par une représentation de la Paix (*Delacroix*, S. 22).

An dieser Stelle zeigt sich exemplarisch, wie wichtig Butor die Einbettung des Kunstwerks in seinen historischen Kontext ist. Textausschnitte von Voltaire und den beiden Zeitzeugen Geoffroy de Villehardouin und Robert de Clari bilden eine erste (historische) Grundlage, auf der Butor seine Erklärung zur Entstehung des Gemäldes aufbaut.

³⁸² In einem Interview mit Madeleine Santschi äußert sich Butor ausführlich zur Kriegsbeute bzw. zu griechischer / ägyptischer Kunst in Paris, vgl.: SANTSCHI: „Une schizophrénie“, 1993, S. 153-155.

³⁸³ Vgl.: CASSANELLI, Roberto: „Kunstdiebstähle. Der Schatz von San Marco auf dem Weg von Byzanz nach Venedig“, in: „Die Zeit der Kreuzzüge. Geschichte und Kunst“, hrsg. von Roberto Cassanelli, Darmstadt 2000, S. 222.

³⁸⁴ BUTOR: „Description de San Marco“, 1963, S. 14f.

Zur Gestaltung seines Textes setzt Butor das Gemälde in Dialog mit aussagekräftigen zeitgenössischen Dokumenten. Er rekurriert sowohl auf Schriften aus der Periode der Kreuzzüge als auch auf welche aus dem spätröyalistischen Frankreich unter dem Bürgerkönig Louis-Philippe. Die daraus resultierende Spannung zwischen den politischen Interessen der Auftraggeber und Delacroix' persönlicher Auffassung über die Kreuzzüge und eine an sie gebundene Kritik der Tradition des mitteleuropäischen Imperialismus, nutzt Michel Butor, um mit dem Leser das im Bild vorhandene Figurenregister zu deuten. Dabei entwickelt er detailfreudig eine vielschichtige Interpretation des Bildes.

Im ersten Kapitel „Le titre et le sujet“ analysiert Butor den Titel des Gemäldes. Die fundamentale Rolle des Titels für die Rezeption eines Kunstwerks führt Butor bereits in *Les mots dans la peinture* aus. Jedes Werk, schreibt er 1969, präsentiere sich wie „l'association d'une image, sur toile, planche, mur ou papier, et d'un nom“.³⁸⁵ Das Gemälde Delacroix' besaß bereits mehrere Titel. Es wurde unter dem Titel *Prise de Constantinople par les Croisés* in Auftrag gegeben und später durch den Titel *Entrée des Croisés à Constantinople* ersetzt. Welcher entscheidenden Unterschied dies für die Aussage des Bildes bedeutet, führt Butor dem Leser vor Augen. Der erste Titel bezieht sich auf die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer am 13. April 1204, die zur Folge hatte, dass Baudouin de Flandres zum Gründungskaiser einer lateinischen Dynastie wurde, die mehr als ein halbes Jahrhundert herrschte. Der zweite und endgültige Titel des Gemäldes hingegen verweist auf ein anderes Ereignis, das neun Monate vorher stattfand. Damals zogen die Kreuzfahrer in Konstantinopel ein, um Alexis Ange Comnène krönen zu lassen. Théophile Gautier, der in seinen *Salons* ebenfalls Delacroix' Gemälde kommentiert, spricht interessanterweise konkret von dem *Entrée de Baudouin à Constantinople* und lässt keinen Zweifel daran, dass er die Eroberung der Kreuzfahrer im Jahr 1204 meint.

³⁸⁵ BUTOR: „Les mots dans la peinture“, Bd. III, 2006, S. 122.

II. 2.2.3. Der Dialog zwischen Bild und Schrift

Das Ziel der Serie *Cahier d'Ateliers* der *Editions Virgile*, bei denen der Dialog erschienen ist, ist es:

à laisser les poètes parler de leur attachement à l'œuvre d'un peintre, retrouver ce qui, à leurs yeux, est la source de sa signification. Il est avant tout question de réfléchir sur la nature de l'espace innommé qui naît de cette relation entre la poésie et la peinture, et qui s'étend entre le trait et le mot qui l'exprime au-dehors.³⁸⁶

Die enge Beziehung zwischen Dichtung und Bildender Kunst steht im Zentrum der Reihe, in die sich Butor eingliedert, da es auch ihm zufolge keine Trennung der einzelnen Genres geben sollte. Sehr treffend schreibt Kubo Akihiro über Butors Vermischung der Gattungen:

On sait que ses œuvres mettent délibérément en cause les classifications. [...] il réunit différents types de discours par le procédé du collage et pratique une écriture pour et sur la musique ou la peinture. En effet, l'écriture butorienne exploite tous les genres au sens large du terme, c'est-à-dire les genres littéraires, artistiques et les autres types de discours, pour arriver à une œuvre singulière, inclassable, hors genres.³⁸⁷

Wie im Dialog mit Rembrandt lässt Butor auch in seinem Dialog mit Delacroix verschiedene Stimmen in Form von Intertexten sprechen. Sein Ziel dabei ist es, mit Hilfe dieser Texte ein wenig Ordnung in diese bewegte und blutige Geschichte zu bringen: „essayer de mettre un peu d'ordre dans cette histoire tumultueuse et sanglante“ (*Delacroix*, S. 15). Dass die Geschichte so unübersichtlich wirkt, hat auch damit zu tun, dass sich im Gedächtnis Delacroix' zwei Ereignisse zu überschneiden scheinen. Da ist einmal die Krönung von Alexis Ange Comnène, zu der die Kreuzfahrer nach Konstantinopel einzogen und neun Jahre später die Plünderung der Stadt: „nous avons donc deux événements qui se superposent l'un à l'autre dans le souvenir historique, et vraisemblablement dans l'imagination de Delacroix“ (*Delacroix*, S. 16). Butor spielt auf die Imagination Delacroix' an, die ihm wichtiger war als Wirklichkeitsabbildung. In fast allen Schriften Delacroix', besonders im Journal, in denen von Kunst oder schöpferischem Tun die Rede ist, ist das Wort „imagination“³⁸⁸ zu lesen oder liegt es sinngemäß zugrunde. Um diesen Begriff kreist das Denken des Künstlers und kann als zentraler Aspekt seines Schaffens verstanden werden.³⁸⁹

Es geht in Butors Dialog um textuelle Bezüge auf die historischen Ereignisse, die in Delacroix' Gemälde dargestellt sind. Die Intertexte, die immerhin etwa 50 Prozent des

³⁸⁶ Vgl.: <<http://www.editions-virgile.com/collection-carnet.html>>, [19.12.2011].

³⁸⁷ KUBO, Akihiro: „Le mélange des genres dans l'œuvre de Butor“, in: „Michel Butor. A la frontière ou l'art des passages“, hrsg. von Olivier Ammour-Mayeur und Midori Ogawa, Dijon 2011, S. 77.

³⁸⁸ Vgl.: STOLTE, Wolfgang: „Zur Imagination im Werk von Eugène Delacroix“, Bonn 1978, S. 274f.

³⁸⁹ IBID., S. 17.

Textes ausmachen, lassen sich in vier Kategorien aufteilen: Butor bezieht sich erstens auf Texte, die unmittelbar mit dem Gemälde zu tun haben, wie die Texte der zeitgenössischen Kunstkritiker Charles Baudelaire, Karl Joris Huysmans oder von Joachim Gasquet, welcher wiederum Cézannes Zeugnis über Delacroix' Gemälde überliefert.

Eine zweite Gruppe sind kritische Texte wie die Ausschnitte aus Schriften des französischen Gesellschaftstheoretikers Charles Fourier und Voltaires, die auch einen Einblick in das philosophische Gedankengut der Zeit vermitteln. Der Leser bekommt es drittens zu tun mit Zeitzeugenaussagen von den Chronisten Geoffroy de Villehardouin und Robert de Clari. Eine letzte Gruppe sind Texte über die Stadt Konstantinopel: Butor zitiert einen Ausschnitt aus dem Reiseführer von Ernest Mamboury, der der erste brauchbare, auch wissenschaftlich verwendbare Führer durch Istanbul ist.³⁹⁰

Der erste Intertext ist der Begleittext des Gemäldes, wie er bei dessen erster Ausstellung im Salon 1841 abgedruckt war.³⁹¹ Butor erkennt sofort, dass sich Delacroix nicht an die Anweisungen seines Auftraggebers gehalten hat und kommentiert: „Il s'agit évidemment là de l'argument qui a été proposé à Delacroix, et l'on est immédiatement frappé par le fait qu'il l'a fort peu respecté“ (*Delacroix*, S. 7).

Der nächste von Butor zitierte Text stammt von Charles Fourier, dessen kritische Sicht auf die Kreuzzüge erläutert wird. In seinem 1816 veröffentlichten Werk *Le nouveau monde amoureux* äußert er sich kritisch über die Kreuzzüge:

Parmi les nombreuses taches de cette civilisation moderne, on comptera les croisades, folie d'une espèce inouïe et dont nous ne pourrions bien sentir le ridicule qu'autant que nous verrions des Barbares venir nous piller et saccager et massacrer sous prétexte de sauver nos âmes et de trouver des reliques. Les Vandales et les Sarrasins n'ont pas montré tant de démence [...] (*Delacroix*, S. 10f).

Butor weist darauf hin, dass Fourier mit dem Begriff „civilisation“ den Zustand Westeuropas vom Mittelalter bis zum frühen 19. Jahrhundert bezeichnet und dem Begriff eine negative Bedeutung verleiht. Delacroix kann Fouriers Text noch nicht gekannt haben; Butor zufolge habe er aber die Möglichkeit gehabt, andere die Kreuzzüge kritisch beurteilenden Autoren zu lesen. Es sei üblich gewesen, Diderots *Encyclopédie* zu konsultieren oder auch Voltaire, der ein entschiedener Gegner der Kreuzzüge war und aus dessen *Essai sur les Moeurs* Butor zitiert. Darin schildert Voltaire die Ereignisse des

³⁹⁰ Butor verweist auf die Ausführungen von Ernest Mamboury über den *Palais des Blachernes*, vgl.: MAMBOURY, Ernest: „Istanbul touristique“, Galata [u.a.], 1951, S. 494f.

³⁹¹ Vgl.: Kapitel II. 2. 2. „Der Text *Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'Entrée des croisés à Constantinople*“, S. 138.

Vierten Kreuzzuges auf eine Art und Weise, die Butor dazu verleitet, von der „Eroberung“ Konstantinopels durch die Kreuzfahrer zu sprechen. In Voltaires Text heißt es:

Les croisés, qui avaient alors le prétexte de venger leurs créateurs, profitèrent des séditions qui désolaient la ville pour la ravager. Ils y entrèrent presque sans résistance, et, ayant tué tout ce qui se présenta, ils s'abandonnèrent à tous les excès de la fureur et de l'avarice. Nicéas assure que le seul butin des seigneurs de France fut évalué 2000000 livres d'argent en poids (*Delacroix*, S. 12f).

Es ist davon auszugehen, dass Delacroix aller Wahrscheinlichkeit nach den Zeitzeugenbericht des Geoffroy de Villehardouin gekannt hat „qui était déjà à la disposition des lecteurs cultivés“ (*Delacroix*, S. 14). In der Zeitschrift *Magasin pittoresque* im Jahr 1841 gibt es einen Berichterstatter, der sich mit Delacroix' Gemälde beschäftigt hat und aus dem eindeutig hervorgeht, dass Delacroix bei der Darstellung der Szene der Augenzeugenbericht von Villehardouin zur Verfügung stand. Butor vermutet, dass Delacroix seinem Kritiker das Dokument selbst zur Verfügung stellte, um ihm bei dessen Bericht behilflich zu sein, was zu jener Zeit üblich gewesen sei. Allerdings lässt sich keine Passage dieser ausführlichen Beschreibung unmittelbar auf das Gemälde beziehen.

Im nächsten Schritt geht Butor darauf ein, dass die dargestellten Personen nicht eindeutig zu identifizieren sind, da es mehrere Personen gibt, die den Namen Alexius Komnenus tragen. Butor geht davon aus, dass Delacroix mehr Sympathie für den ersten Einzug als für die Eroberung hatte und legt dies so fest, um eine eindeutige Identifizierung der Personen vornehmen zu können.

Die nächste Schicht wird stärker auf der Bildebene aufgebaut: Im vierten Kapitel „Les oriflammes et les piques“ zitiert Butor einen der berühmtesten Texte über das Gemälde von Charles Baudelaire: „[...] je suis orgueilleusement résigné à la modestie: je me suis contenté de sentir; je suis revenue chercher un asile dans l'impeccable naïveté.“³⁹² Der Dichter der *Fleurs du mal* ist einer der größten Bewunderer der Kunst Delacroix'. Der Maler verkörpert für Baudelaire das Ideal des schöpferischen Künstlers, dem aufgrund seiner Imaginationsfähigkeit anstelle von Wirklichkeitsabbildung die Kreation einer „Kunstwirklichkeit“ gelingt. Er verehrt Delacroix als Maler, der seine Werke „gottgleich aus sich heraus erschafft und sich nicht einer Darstellung der kunstexternen Welt unterordnet“.³⁹³ In seinem Bericht über die Weltausstellung von 1855 schrieb Baudelaire:

Parmi les grands tableaux il est permis d'hésiter entre *La Justice de Trajan* et *La Prise de Constantinople par les Croisés*. *La Justice de Trajan* est un tableau si prodigieusement lumineux, si aéré, si rempli de tumulte et de pompe! L'empereur est si beau, la foule,

³⁹² BAUDELAIRE: „Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts“, 1999, S. 256.

³⁹³ HIRSCHBERGER: „Dichtung und Malerei im Dialog“, 1993, S. 11.

tortillant autour des colonnes ou circulant avec le cortège, si tumultueuse, la veuve éplorée si dramatique! [...] Mais le tableau des Croisés est si profondément pénétrant, abstraction faite du sujet, par son harmonie orageuse et lugubre! Quel ciel et quelle mer! Tout y est tumultueux et tranquille, comme la suite d'un grand événement. La ville, échelonnée derrière les Croisés qui viennent de la traverse, s'allonge avec une prestigieuse vérité. Et toujours ces drapeaux miroitants, ondoyants, faisant se dérouler et claquer leurs plis lumineux dans l'atmosphère transparente! Toujours la foule agissante, inquiète, le tumulte des armes, la pompe des vêtements, la vérité emphatique des gestes dans les grandes circonstances de la vie! Ces deux tableaux sont d'une beauté essentiellement shakspearienne. Car nul, après Shakespeare, n'excelle comme Delacroix à fonder dans une unité mystérieuse le drame et la rêverie“ (*Delacroix*, S. 23-25).³⁹⁴

Butor gibt vollständig die Textpassage Baudelaires über Delacroix' Gemälde wieder, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Was für ihn lediglich aus diesem Extrakt hervorgeht ist eine besondere Betrachtung der „oriflammes“ und zeigt seinen Blick auf die Einzelheiten, die sonst bei der Betrachtung unbemerkt geblieben wären: „[...] ces drapeaux miroitants, ondoyants, faisant se dérouler et claquer leurs plis lumineux dans l'atmosphère transparente!“ (*Delacroix*, S. 24).

Butor fährt fort mit der Identifizierung der Fahnen und stellt fest, dass keine ein Kreuzzeichen trägt. Butor bemerkt darüber hinaus, dass es zwei Lanzen oder Piken ohne Wimpel gibt, was wiederum zu der Figur links führt, die den gestikulierenden Mann zurückhalten will. Butor will in ihm Louis de Blois zu sehen, den Vetter von Philippe Auguste und der Gattin des Alexis II Manuel Comnène. Der aufmerksame Betrachter Butor identifiziert eine weitere Person also mit Hilfe der Lanzen. Mit Hilfe der „Sehanleitung“ Butors wird der Blick des Kunstbetrachters auf Details gelenkt, die dieser sonst womöglich nicht wahrgenommen hätte.

Im darauffolgenden Kapitel „Le vieil empereur“ lässt Butor einen weiteren kunstbeflissenen Schriftsteller zu Wort kommen: Joris-Karl Huysmans. Die Kunstkritik Huysmans, der sich vor allem als Romancier betätigte, umfasst Einzelanalysen von Künstlern, Gemälden oder Ausstellungen sowie Salonberichte. Huysmans begann mit dem Artikel *Des paysagistes contemporains*, einem Bericht über die Landschaftsmaler auf der Weltausstellung, der am 25. November 1867 in der *Revue mensuelle* erschien. 1883 publizierte er unter dem Titel *L'Art moderne*³⁹⁵ einen Sammelband mit Kunstkritiken aus den Jahren 1879-1882. Seine kunstkritische Schrift *Certains* beinhaltet Auszüge von Artikeln, die zwischen 1882 und 1889 verfasst wurden sowie Essais über Maler, die in der

³⁹⁴ BAUDELAIRE: „Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts“, 1999, S. 274f.

³⁹⁵ Hierbei handelt es sich um eine Verteidigung der sogenannten „Indépendants“, besser bekannt als „Impressionisten“, die von Huysmans für ihre Wahl zeitgenössischer Themen und ihren modernen Stil geschätzt wurden.

Zeit beliebt waren, wie Degas, Moreau, Redon, Monet, Raffaëli und Whistler.³⁹⁶ Huysmans schrieb auch über das Gemälde *Les Croisés* von Delacroix. Ein Auszug seiner Kritik an Delacroix soll an dieser Stelle genügen:

[...] Ce tableau est la pièce maîtresse de la nouvelle salle et c'est, dans l'oeuvre de Delacroix, la toile la plus personnelle, peut-être la plus parfaite. Pour la première fois, une entrée de vainqueurs dans une ville qu'on met à sac, n'est pas ordonnée dans une tempête de hourras, dans des triomphes de fanfares, dans des salves d'apothéose. [...] C'est une des pages les plus nettes du peintre, une concorde admirable de tons, un autodafé de sels crépitants, sonore et clair, un hallali de flammes de couleurs, sur un fond d'océan et de ciel d'un splendide bleu! (*Delacroix*, S. 29f)

Im Gegensatz zu Baudelaires Beschreibung des Gemäldes, die Butor weitgehend unkommentiert lässt, geht er mit Huysmans Urteil deutlich kritischer um: „La splendide description de Huysmans comporte quelques inexactitudes“ (*Delacroix*, S. 30). Butor stellt klar, dass der kniende Alte seine Frau nicht umarmt, sondern sich auf sie stützt, und dass er aufgrund der Pracht seines Gewandes nichts „Schlichtes“ habe. Seine Geste sei nicht deswegen bemerkenswert, weil er fleht, sondern weil sie tastend sei und vor allem sei wesentlich, dass sein Gesichtsausdruck der eines Blinden sei („son regard d'aveugle“, *Delacroix*, S. 30). Bei diesem alten Mann verharret Butor und behauptet, es sei ganz offensichtlich der gestürzte Imperator Isaac Ange Comnène. Im Anschluss folgt ein ausführlicher Auszug aus dem Zeugenbericht von Villehardouin, in dem die Geschichte des Kaisers Isaac näher erläutert wird. Es geht um dessen Bruder, dem auf grausame Weise die Augen ausgerissen wurden. Butor interessiert sich für dramatische Geschichten, wovon auch seine Beschäftigung mit der Erzählung der Blendung Samsons Zeugnis ablegt. Diese Faszination führt oft zu ausschweifenden Exkursen („détour“³⁹⁷), die nicht unmittelbar zum Verständnis des Gemäldes notwendig wären. Es lässt sich festhalten, dass Butor auch das Gemälde Delacroix' als Anlass nimmt, um einen kulturhistorischen Exkurs in die Zeit der Kreuzfahrer zu machen.

II. 2.2.4. Das Gemälde als Theaterbühne

In Fachkreisen wird Delacroix' Gemälde zumeist stilistisch auf Veroneses großformatiges Gemälde *Die Hochzeit zu Kana* im Louvre bezogen.³⁹⁸ Die Architektur, die Gestaltung des Himmels und vor allem die Behandlung des Lichtes erinnern an die Malerei des großen Venezianers, zumal Delacroix die Malerei Veroneses studiert hatte und in seinem

³⁹⁶ Vgl.: HUYSMANS, Joris-Karl: „L'Art moderne. Certains“, Paris 1976.

³⁹⁷ Vgl.: BUTOR: „Trente-six et dix vues du Fuji“, Bd. II, 2006, S. 845.

³⁹⁸ DAGUERRE DE HUREAUX: „Delacroix. Das Gesamtwerk“, 1994, S. 109.

Tagebuch mehrere Male kommentiert.³⁹⁹ Die Ausführung des Hintergrunds führt Butor jedoch zu der Annahme, dass die stilistische Referenz in den Gemälden von Delacroix' Landsmann Claude Lorrain zu sehen sei. Der Patriarch „apparaît à l'intérieur d'un portique à colonnes de porphyre qui met le tableau dans la succession de Claude Lorrain“ (*Delacroix*, S. 37f). In einem Interview mit Madeleine Santschi sagte Butor, dass das Gemälde Lorrains einen „dispositif extrêmement théâtral“⁴⁰⁰ habe. Den bühnenartigen Charakter des Gemäldes betont er auch an anderer Stelle:

Alors, comme ce tableau est tout à fait une scénographie, j'ai voulu regarder ce qu'il y avait derrière, me promener dans ces villas, ces palais, ces temples, etc. et puis finalement aller de l'autre côté de l'horizon.⁴⁰¹

Dieser Bühnencharakter stellt eine Parallele dar zwischen Delacroix und Lorrain und erklärt, warum Butor sich für Lorrain und nicht Veronese als „Vorläufer“ für Delacroix' Gemälde entschieden hat. Somit wird auch plausibel, warum Butor den Personen im Gemälde Delacroix' Rollen zuweist wie im Theater. Um die Nähe zu Lorrain zu illustrieren, erwähnt Butor zwei weitere Gemälde Delacroix':

Il existe deux petits tableaux sur le même thème. L'un, au musée au Chantilly, est vraisemblablement la première esquisse de celui que nous avons sous les yeux. Un autre, bien postérieur, qui se trouve au Louvre à quelques salles de celui-ci, ajoute un élément architectural de l'autre côté, ce qui rend la filiation avec le Lorrain encore plus apparente. (*Delacroix*, S. 37)

Bei dem zuerst genannten Gemälde handelt es sich um eine Gesamtstudie für den „Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel“, die sich in Chantilly befindet.⁴⁰² Bei dem später entstandenen Gemälde seien Architekturelemente als Gegenstück zu dem Portikus hinzugefügt worden, wodurch Butor die Nähe Delacroix' zu Lorrain als noch offensichtlicher darstellt. Wenn das Gemälde als Theaterbühne aufgefasst wird, müssen den dargestellten Personen bestimmte Rollen zugewiesen werden. Die Person rechts außen, ein junger Mann, der erschöpft zu Boden gesunken ist, stützt sich mit seiner rechten Hand ab und hält eine Fackel in seiner linken Hand. Diese Figur identifiziert Butor als den Maler selbst: Er beschreibt ihn als „amoureux, il est passionné“ (*Delacroix*, S. 73). Er sei Grieche oder Franzose, jedenfalls kein Soldat. Die Bezeichnung „passionné“ verweist indirekt auf

³⁹⁹ Zum Beispiel heißt es im „supplément au journal“: „La manière de Véronèse de peindre tout en deux teintes plus ou moins foncées comme si tout était dans une ombre légère, et de rehausser ensuite avec des clairs, paraît la meilleure manière de s'exercer dans ce système qui est celui qui se rapproche le plus de la nature.“ Zitat aus: DELACROIX, Eugène: „Journal de Eugène Delacroix“, Bd. III (1857-1863), hrsg. von André Joubin, Paris 1960, S. 384.

⁴⁰⁰ Zitat aus: SANTSCHI: „Une schizophrénie“, 1993, S. 139.

⁴⁰¹ IBID., S. 140.

⁴⁰² Eugène Delacroix: „Kreuzritter in Konstantinopel“, 1839/40, (Musée Condé, Chantilly).

Delacroix' Kunstwollen, der die Malerei aus ihrer Kühle und Starre befreite, in die die klassizistischen Vorgänger sie gebracht hatten. Der Kolorist wollte Leidenschaft und Farbe statt Feierlichkeit und Linie.

Die Ziele des jungen Brandstifters werden eindringlich mittels einer Anapher dargestellt. Viermal beginnt Butor mit den Worten „Il veut brûler...“ (*Delacroix*, S. 74). Delacroix wolle die Stadt Istanbul in Brand setzen, sie ihres neuen Namens Konstantinopel entkleiden. „Il veut brûler Istanbul, désaffubler de son nouveau nom Constantinople prise par les Turcs, comme elle avait été reprise par le Grecs, comme elle avait été prise par les Français“ (*Delacroix*, S. 74). Im nächsten Absatz ist es die Stadt Paris, auf die es Delacroix abgesehen habe. Die Verbindung zu Paris stellt er über den Himmel her, den Butor im elften Kapitel als „ciel parisien“ (*Delacroix*, S. 64) bezeichnet. Er wolle die Revolution von 1830 neu entfachen, bewirken, dass die Freiheit abermals das Volk anführt.⁴⁰³ Dies sei der Grund, warum die Flaggen auch nicht die erkennbaren Wappen trügen, sondern rot-schwarze Fahnen.

Il veut brûler la ville de Paris dont le ciel court sur celle-ci, recommencer la révolution de 1830, faire que la liberté guide à nouveau le peuple. Ainsi les oriflammes, bien loin de porter les armoires reconnaissables de grandes familles sont des drapeaux rouges et noirs (*Delacroix*, S. 74).

„Il veut brûler“ heißt es ein drittes Mal: Delacroix wolle auch die Kreuzfahrer und ihre Nachkommen verbrennen:

Il veut brûler les Croisés et leurs descendants, ceux qui ont usurpé son propre nom Delacroix, qu'ils se sont montrés incapables de porter, pillant Constantinople au lieu de délivrer Jérusalem, aussi brûler leurs descendants, le roi Louis-Philippe commanditaire, d'autant plus odieux dans le for intime, qu'on dépend de lui pour continuer à peindre au moins de grandes machines comme celle-ci [...] (*Delacroix*, S. 74).

Dieser Hass Delacroix' auf seinen Auftraggeber wird umso verständlicher, als Butor den Leser in die Rahmenbedingungen des Auftrags einweicht: Louis-Philippe hat Delacroix durch seinen Kulturminister wissen lassen, dass es, wenn möglich, nicht nach einem Delacroix aussehen solle: „que l'on désirait une peinture qui si possible *n'eût pas l'air d'être un Delacroix*“ (*Delacroix*, S. 74).

⁴⁰³ Vgl.: DROST, Wolfgang: „Michel Butor deutet den dramatisch verhangenen Himmel im *Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel* als Ausdruck von Delacroix' Wunsch, Brandfackeln der Revolution in die französische Hauptstadt zu werfen.“ Zitat aus: „Künstlerblicke auf Barrikadenkämpfe. Rethel, Baudelaire und Delacroix“, in: „Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart“, Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, hrsg. von Uwe Fleckner, Bd. II – Kunst der Nationen, Köln 2000, S. 199.

Darüber hinaus möchte Delacroix die Leinwand verbrennen, deren Sujet ihn zwar begeistert, aber gleichzeitig zur Verzweiflung bringt. Butor entnimmt diese Idee der Korrespondenz Delacroix', in der er nur an einer einzigen Stelle von diesem Auftrag spricht: „d'une certaine Prise de Constantinople.“⁴⁰⁴ An einer anderen Stelle bittet er um eine Zusammenkunft mit dem Leiter der königlichen Museen, um ihm eine Studie seines aktuellen Gemäldes zu überbringen: „[pour lui soumettre] le croquis du tableau que j'ai à exécuter pour Versailles et dont je voudrais m'occuper le plus promptement possible“ (*Delacroix*, S. 75). Delacroix erwähnte nicht einmal das Sujet. Er möchte also die Leinwand verbrennen, nicht um die Stadt zu zerstören, sondern um sie immer wieder neu zu entflammen, weil das innere Feuer, das sie verzehrt, sich nicht hinreichend bekundet, und weil er weiß, dass seine Farben Gefahr laufen, „zu verlöschen“ („risquent de s'éteindre“, *Delacroix*, S. 75).

Beim fünften Auftreten der Anapher „Il veut brûler“ ändert Butor den Wortlaut. Diesmal heißt es: „Il veut se brûler“. Butor setzt Delacroix in Analogie mit Sardanapale, dem letzten König des assyrischen Reiches, der angesichts seiner militärischen Niederlage und des bevorstehenden Endes seiner Herrschaft den eigenen Tod beschloss und in den brennenden Ruinen seines Palastes Selbstmord beging. Die Erwähnung des Namens Sardanapale evoziert ein früheres Gemälde Delacroix' aus dem Jahr 1827/28, das den letzten Augenblick des Königs festhält, voyeuristisch angelegt ist und auf großen Widerstand beim Publikum stieß.⁴⁰⁵ In Butors *Dialogue avec Delacroix* heißt es: „Il veut se brûler lui-même en Sardanapale dans un instant de luxe inouï, dénoncer les noirceurs du monde, et l'éclairer comme une torche, ou si vous voulez comme un phare“ (*Delacroix*, S. 75). Vor diesem Hintergrund wird die achte Strophe von Baudelaires Gedicht *Les phares* in den *Fleurs du mal* über Delacroix verständlich. In dieser Strophe sieht Butor seinen Gesamteindruck der Malerei Delacroix' verdichtet. Er zitiert Baudelaire:

⁴⁰⁴ Am 13. September 1838 schreibt Delacroix an seinen Freund Frédéric Villot: „J'ai aussi à m'occuper d'une certaine prise de Constantinople [...]“, vgl.: GAETHGENS, Thomas W.: „Eugène Delacroix: Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel. Entwurf und Ausführung“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1969, Bd. XI, S. 182.

⁴⁰⁵ Das Gemälde fasst die romantische Vision des Orients auf meisterhafte Weise zusammen. Die Geschichte des assyrischen Herrschers Sardanapal, der verfügt, dass sein ganzer Besitz und alles, was er liebte, Frauen, Pferde und Juwelen, seinen Untergang teilen sollten. Der Prunk und die orientalische Ausschweifung dieser erfundenen Welt sind aus vielen Schrift- und Bildquellen zusammengetragen. Byron hatte die Figur des Herrschers in seiner Tragödie „Sardanapalus“ von 1821 entworfen, vgl.: „Eugène Delacroix. Orientalische Impressionen“, Ausstellungskatalog, Verzeichnis sämtlicher Gemälde, Handzeichnungen, druckgraphischer Blätter und Autographen der Kunsthalle Bremen vom 26. April 1998 bis 3. Juli 1998 in der Kunsthalle Bremen, hrsg. von Sabine Maria Schmidt, Bremen 1998, S. 9.

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber;⁴⁰⁶

Nachdem alle Figuren im Gemälde identifiziert sind und auch Delacroix, der Maler selbst, eine Rolle zugewiesen bekommen hat, ergänzt Butor seine eigene Rolle, die er in dieser Szene einnimmt. Über die Funktion des Betrachters führt er im letzten Kapitel „L'espoir de Byzance“ seine eigene Rolle ein:

Et le peintre n'a-t-il pas songé à son spectateur, non seulement celui du Salon, et certes pas le commanditaire et son administration, mais à celui qui est encore enfant lorsque lui est en train de peindre, et aux enfants de cet enfant jusqu'à nous-mêmes? (*Delacroix*, S. 76)

Butor erkennt sich in dem kleinen Kind, das auf den Armen seiner Mutter am rechten Bildrand ganz versteckt zu erkennen ist:

Regardez-le délicieusement esquissé, tranquille dans les bras de sa mère, à peu près à mi-hauteur au bord à droite, entre incendiaire et incendies, impératrices et faubourgs, à l'écart de cette foule d'empereurs qui tombent les uns sur les autres comme les cartes d'un château. J'y reconnais ma préhistoire. C'est le rôle que j'adopte dans cette troupe, et c'est sous ce masque en bourgeon que je vous invite à vous installer (*Delacroix*, S. 76).

In konsequenter Weise sieht sich Butor in einer Figur, die abseits der Menschenmenge zu sehen ist. Das kleine Kind auf den Armen seiner Mutter nimmt zwar nicht aktiv am Geschehen teil, ist aber doch mittendrin. Der naive Blick eines Kindes ist es, den sich Butor selbst zuschreibt. Dies trifft nur zum Teil zu: sein Blick ist zwar neu, verstanden im Sinne eines unvoreingenommenen Blicks, der sich von der gängigen Meinung unterscheidet. Er ist aber keineswegs naiv, sondern demütig in Anbetracht großer Kunstwerke. Sich selbst beschreibt Butor als „tranquille“ und „entre incendiaire et incendies“ (er ist „dazwischen“, *Delacroix*, S. 76). „Sous ce masque en bourgeon“ nennt er seine Maske, die etwas Knospenhaftes, Jungfräuliches hat, womit er kenntlich macht, dass er der „erste“ ist, der all die aufgezeigten Zusammenhänge und Querverbindungen innerhalb des Gemäldes entdeckt hat. Auf eine weitere kuriose Tatsache macht Butor im 13. Kapitel „Le jeune incendiaire“ aufmerksam: in der ganzen Darstellung der Kreuzritter dieses Kreuzzugs fehle das Kreuz („Dans toute cette représentation des Croisés, des Croisades, d'où est si curieusement absente la croix, sauf sur les ornements du patriarche indigné à gauche [...]“, *Delacroix*, S. 73). Lediglich auf den Verzierungen des entrüsteten Patriarchen links außen, der als einziger mit einem Kreuz geschmückt ist, einem

⁴⁰⁶ Auszug aus Baudelaires Gedicht „Les phares“, Zitat aus: BAUDELAIRE: „Les fleurs du mal“, 2011, S. 58.

griechischen mit vier gleich langen Balken, sei ein „retour obstiné“ des Namens des Künstlers zu erkennen. Daraus ergibt sich die Rolle des Malers: „heureusement né, Delacroix“ (*Delacroix*, S. 73) habe diskret selbst die Stadt Konstantinopel in Brand gesteckt („Il embrase discrètement Constantinople“, *Delacroix*, S. 73). Kunstgriffe wie dieser, den Namen des Malers in die dargestellte Szene des Gemäldes zu integrieren und damit bisher übersehene Verbindungen aufzuzeigen, machen den illustrativen Diskurs Butors über Delacroix' Meisterwerk aus.

II. 2.2.5. Resümee

In seinem Dialog mit Delacroix' Gemälde *L'Entrée des croisés à Constantinople* führt Butor vielfältige Betrachtungsweisen des Kunstwerks an. Sein ästhetischer Blick, der sich aus einem Wechselspiel von Auge und Licht, Wahrnehmung und Farbe, einer intelligenten Auswahl an Intertexten über Delacroix' Gemälde zusammensetzt, eröffnet dem Kunstbetrachter eine neue Sichtweise auf dieses Hauptwerk. Der Dialog zwischen dem Gemälde und wichtigen zeitgenössischen Dokumenten wie solchen des spätroyalistischen Frankreichs unter Louis-Philippe ermöglicht eine vielschichtige Interpretation. Auf die schriftlichen Quellen des Malers selbst verzichtet der Interpret Butor allerdings. Delacroix hinterließ neben seinen ausführlichen Tagebüchern auch ein literarisches Werk.⁴⁰⁷ Was ihn interessierte und bewegte, hielt er in Bild und Wort fest. Die Aufzeichnungen des Malers seiner Marokko-Reise, die ein herausragendes Ereignis in seinem Leben darstellte, ergänzen die später in Frankreich entstandenen Werke wie etwa sein Gemälde *L'Entrée des croisés*.⁴⁰⁸

Zu den von Butor zitierten Autoren gehört auch der Delacroix-Verehrer Baudelaire, der in Butors Dialog ausführlich zu Wort kommt. Es ist kein Zufall, dass Butor auf dessen Beschreibung von Delacroix' Gemälde als „d'une beauté essentiellement shakespearienne“ (*Delacroix*, S. 25) rekurriert. Butor nimmt dieses Kompliment wörtlich und inszeniert die dargestellte Szene als Theaterstück. Darin bekommen nicht nur die historischen Personen eine Rolle zugewiesen, sondern auch der Maler selbst und dessen Interpret. Butors Blick lenkt die Aufmerksamkeit des Kunstbetrachters auf Details, die bei einer flüchtigen Betrachtung unbemerkt geblieben wären. Dies trifft beispielsweise auf das Kind am äußeren rechten Bildrand zu, das auf den Armen seiner Mutter zu sehen ist und mit dem

⁴⁰⁷ Vgl.: MEIER-GRAEFE, Julius: „Eugène Delacroix. Literarische Werke“, Leipzig 1912.

⁴⁰⁸ Vgl.: ARBEX-ENRICO, Márcia: „Regards croisés. Michel Butor et le dialogue avec Eugène Delacroix“, in: „Les graphies du regard – Die Graphien des Blicks – Michel Butor und die Künste“, (Studia Romanica 174), hrsg. von Christof Weiland, Heidelberg 2013, S. 109-120.

sich Butor selbst identifiziert. Der Leser bekommt Sehanstöße, um selbst „durch das Bild zu spazieren“⁴⁰⁹, Details zu entdecken und deren inhaltliche Bedeutung zu verfolgen.

Baudelaire bewunderte das Gemälde nicht nur wegen seiner „beauté shakspearienne“, sondern auch, weil es zum Träumen einlädt: „Car nul, après Shakespeare, n'excelle comme Delacroix à fonder dans une unité mystérieuse le drame et la rêverie“ (*Delacroix*, S. 25). Butor setzt beides um, er inszeniert das Gemälde als Theaterstück, indem er sich von seinen Träumereien – im Sinne der „imagination“ – anregen lässt. Allerdings baut der Dialog nicht nur auf fiktiven und imaginierten Elementen auf, sondern lässt auch die Interaktionen zwischen Bildern und (literarischen) Texten einfließen. Butor illustriert in seinen Dialogen die Zusammenhänge zwischen historischen Ereignissen (wie der Eroberung Konstantinopels), biblischen Geschichten (Samsons Blendung), und deren Umsetzung in Literatur und Malerei.

Mit dem Werk *Delacroix* hat sich Butor auch über den *Dialogue avec Eugène Delacroix* hinaus beschäftigt: 1997 erschienen erstmals die *Impressions diaboliques*, in denen sich Butor mit Delacroix' Faust-Illustrationen (Lithographien) auseinandersetzt.⁴¹⁰ 2008 ist der Text in den Editions *La ligne d'ombre* in einer eigenständigen Ausgabe veröffentlicht worden.⁴¹¹

⁴⁰⁹ ARBEX-ENRICO, Mária: „[...] Butor se promène sur la toile, un peu à la façon de Diderot dans les Salons, dans une ekphrasis *balladeuse* qui met en évidence ses lignes de fuite“, Zitat aus: „Regards croisés. Michel Butor et le dialogue avec Eugène Delacroix“, in: „Die Graphien des Blicks“, 2013, S. 115.

⁴¹⁰ BUTOR, Michel: „Impressions diaboliques. A partir des lithographies de Delacroix, accompagnées de dix-sept lithographies imaginaires pour le *Second Faust*“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Recherches“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 759-779.

⁴¹¹ Vgl.: BUTOR, Michel: „Impressions diaboliques. A partir des lithographies de Delacroix, accompagnées de dix-sept lithographies imaginaires pour le *Second Faust*“, Condeixa-a-Nova 2008.

II. 3. Butors Textkunstwerke

II. 3. 1. Das Textkunstwerk *L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain*

Le temps de l'embarquement de la Reine de Saba est suspendu. La Reine et sa suite sont en état d'attente et l'attente du voyage est toujours un moment privilégié. C'est un vide nécessaire. Les temps morts sont toujours importants. Il y a un bon usage à faire d'eux. [...] Dans ses temps de latence, on peut tout imaginer. C'est exactement mon propos lorsque j'écris à partir du tableau de Claude Lorrain.⁴¹²

Mit diesen Worten beschreibt Butor in einem Interview sein Textkunstwerk *L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain*. Das Gemälde Claude Lorrains (Abb. 20) und die dargestellte Wartezeit liefere ihm die Möglichkeit, „alles zu imaginieren“. Die Geschichte der Königin von Saba, dargestellt von Lorrain, ist eine Projektionsfläche für das Nachdenken über ferne Länder und ferne Zeiten. Generell empfindet Butor die Malerei als eine Einladung zu Träumereien („La peinture nous permet des rêveries“⁴¹³). Wie diese „rêveries“ Butors in Bezug auf Lorrains Gemälde konkret aussehen, schildert sein Text *L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain*.

Der 1989 verfasste *Récit* erschien erstmals in den *Editions La Différence* in der Reihe *Tableaux vivants*.⁴¹⁴ In den *Œuvres Complètes* ist der Text dem portugiesischen Schriftsteller Joaquim Vital und der Belgierin Colette Lambrichs gewidmet. Der Titel des *Récits* bezieht sich auf das 1648 entstandene Gemälde von Claude Lorrain, das Ausgangspunkt für Butors Text ist. Das Werk Lorrains beschäftigt Butor seit den fünfziger Jahren: schon in seinem Roman *La modification* beschreibt Butor Lorrains Malerei als eine Einladung zum Träumen.⁴¹⁵ Der Betrachter habe Lust, zu den dargestellten Personen eine Geschichte zu erfinden:

Vous en contempriez les personnages si naïvement peints qu'ils invitaient l'esprit à leur insuffler la vie, de sorte que vous êtes arrivé à imaginer pour chacun d'eux une histoire, les suivant avant et après la scène représentée, leur geste isolé et fixé au milieu de leurs voyages sur les eaux, dans leurs aventures parmi les rues de ces magnifiques villes marines, parmi les

⁴¹² BUTOR, Michel: „Michel Butor. L'écriture nomade“, in: „Michel Butor – Entretien. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubes, Bd. III, Nantes 1999, S. 227. (Interview von 1989).

⁴¹³ Butor: „Improvisations“, 1993, S. 279.

⁴¹⁴ Vgl.: BUTOR, Michel: „L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain“, Paris 1989.

⁴¹⁵ Zur Bedeutung der Bildenden Kunst in „La modification“, siehe: DUFFY, Jean H.: „Sign and Designs“, 2003, S. 103-148.

colonnades et les salles, parmi les jardins de grands arbres de ces fastueuses demeures [...].⁴¹⁶

Auf dem Gemälde Lorrains, mit dem sich Butor in seinem *Récit* befasst, ist eine majestätisch anmutende Hafenszene zu sehen, bei der der Raum streng organisiert ist und die Lichtinszenierung für eine gewisse Festlichkeit sorgt. Auf dem Gemälde, das in der *National Gallery* in London hängt, sind Arabiens Küsten zum grandiosen Hafen geworden, der sich zum offenen Meer hin öffnet. Der Betrachter sieht eine Königin, die vorsichtig die Stufen ihres Palastes hinab schreitet, der durch seine Bauelemente an den Architekten Andrea Palladio und das antike Rom erinnert.⁴¹⁷ Als Gegengewicht erhebt sich zur Linken ein prachtvoller Tempel. Die Königin und ihr Gefolge, die geschäftigen Träger im Vordergrund, der Hafen, die Gebäude – sie alle verschwinden fast vor dem gewaltigen Ausmaß des weiten Meeres und der fernen Sonne. Mit einer Bibelillustration, die eine Landreise der Königin von Saba mit Kamelen und Wagen zeigen müsste⁴¹⁸, hat dies nichts zu tun. Claude Lorrain malte gar nicht mehr den Aufbruch der Königin, sondern ein ideales Seestück, gerahmt von noblen Bauten, überhöht vom Licht.

Butor beschreibt in seinem *Récit* ein Gemälde, das auch als Kurzbeschreibung der vorliegenden Szenerie gelten kann:

⁴¹⁶ BUTOR, Michel: „La modification“, Paris 2003, S. 70f.

⁴¹⁷ DAUM, Werner: „Die Königin von Saba. Kunst, Legende und Archäologie zwischen Morgenland und Abendland“, Stuttgart / Zürich 1988, S. 61.

⁴¹⁸ Die Bibel, 1 Kön. 10, 1-13, S. 364f: Als die Königin von Saba die Kunde von Salomo vernahm, kam sie, um Salomo mit Rätselfragen zu prüfen. Und sie kam nach Jerusalem mit einem sehr großen Gefolge, mit Kamelen, die Spezerei trugen und viel Gold und Edelsteine. Und als sie zum König Salomo kam, redete sie mit ihm alles, was sie sich vorgenommen hatte. Und Salomo gab ihr Antwort auf alles, und es war dem König nichts verborgen, was er ihr nicht hätte sagen können. Als aber die Königin von Saba alle Weisheit Salomos sah und das Haus, das er gebaut hatte, und die Speisen für seinen Tisch und die Rangordnung seiner Großen und das Aufwarten seiner Diener und ihre Kleider und seine Mundschenken und seine Brandopfer, die er in dem Hause des Herrn opferte, geriet sie vor Stauen außer sich und sprach zum König: Es ist wahr, was ich in meinem Lande von deinen Taten und von deiner Weisheit gehört habe. Und ich hab's nicht glauben wollen, bis ich gekommen bin und es mit eigenen Augen gesehen habe. Und siehe, nicht die Hälfte hat man mir gesagt. Du hast mehr Weisheit und Güter, als die Kunde sagte, die ich vernommen habe. Glückliche sind deine Männer und deine Großen, die allezeit vor dir stehen und deine Weisheit hören. Gelobt sei der Herr, dein Gott, der an dir Wohlgefallen hat, so dass er dich auf den Thron Israels gesetzt hat! Weil der Herr Israel lieb hat ewiglich, hat er dich zum König gesetzt, dass du Recht und Gerechtigkeit übst. Und sie gab dem König hundertzwanzig Zentner Gold und sehr viel Spezerei und Edelsteine. Es kam nie mehr so viel Spezerei ins Land, wie die Königin von Saba dem König Salomo gab. Auch brachten die Schiffe Hiram's, die Gold auf Ofir einführten, sehr viel Sandelholz und Edelsteine. Und der König ließ Pfeiler machen aus dem Sandelholz im Hause des Herrn und im Hause des Königs und Harfen und Zithern für die Sänger. Es kam nie mehr so viel Sandelholz ins Land, wurde auch nicht gesehen bis auf diesen Tag. Und der König Salomo gab der Königin von Saba alles, was ihr gefiel und was sie erbat, außer dem, was er ihr von sich aus gab. Und sie wandte sich und zog in ihr Land mit ihrem Gefolge.

Un paysage vertical avec colonnes comme ici, palais comme ici, tour, phare, barques, navires, soleil couchant, et une femme qui descend les marches vêtue de bure, entourée de mendiants et pauvresses (Lorrain, S. 53).

Die Themen von Lorrains Gemälde sind die Schifffahrt, das Reisen, der Aufbruch zu Neuem. Das traditionelle Bild der Literatur, vom Schreiben im Allgemeinen als Reise ist altbekannt.⁴¹⁹ Michel Butor, für den das Reisen ein Leitmotiv darstellt, äußert in diesem Zusammenhang:

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de la littérature romanesque; tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu et de la lecture et celui où nous emmène le récit.⁴²⁰

Die enge Beziehung zwischen dem Schreiben und dem Reisen erfuhr in der Romantik eine Hochphase: Auch wenn Claude Lorrain weit vor der Romantik lebte, so haben seine Themen durchaus einen eigenen lyrisch-romantischen Stil. Butor nennt explizit die für Lorrains Gemälde relevanten Reiseziele: „[...] tous nos écrivains partent sur les routes. Ils font leur voyage en Italie ou en Orient, le publient, nous fournissent un ensemble inestimable de documents et réflexions.“⁴²¹ Die beiden Reiseziele Italien und der Orient gelten für den Kritiker als Prototypen für die Sehnsucht der Maler und das Fernweh im Allgemeinen.

In seinem kurzen Text *L'Embarquement de la Reine de Saba* „verlängert“ Butor Lorrains Gemälde, indem er es einer eigenwilligen, literarischen Lektüre unterwirft.⁴²² Dabei setzt Butor voraus, dass der Leser das Kunstwerk vor Augen hat, da er nicht beschreibt, was auf dem Gemälde zu sehen ist. In diesem Text geht es Butor nicht darum, zu verstehen oder zu erklären, er möchte Lorrains Vision beleben. Seine eigene Angabe im Klappentext lautet: „Aidé par quelques autres interprétations de ce thème illustre, je me suis efforcé d'animer la vision du peintre et de la poursuivre jusqu'à la disparition des navires derrière l'horizon.“

Der Butorsche Text lässt sich als eine Art „schriftliche Illustration“ von Lorrains Gemälde verstehen, womit er ein Paradebeispiel für den illustrativen Diskurs Butors darstellt.

⁴¹⁹ Vgl.: „Travel, quest, and pilgrimage as a literary theme“; hrsg. von Frans C. Amelineckx und Joyce N. Megacy, Ann Arbor, Michigan, 1978; „Themen und Motive in der Literatur“, hrsg. von Horst Dämmrich und Ingrid Dämmrich, Tübingen 1995, S. 140-145.

⁴²⁰ BUTOR, Michel: „Essais sur le roman“, Paris 1964, S. 50.

⁴²¹ BUTOR: „Le voyage et l'écriture“, Bd. II, 2006, S. 103.

⁴²² DIETERLE: „Hommage der Literatur an die Malerei“, 1991, S. 260.

II. 3.1.1. Analyse des Textes *L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain*

II. 3.1.1.1. Der Bild- und Textaufbau im Vergleich

Der Maler Claude Lorrain, dessen eigentlicher Name Claude „Gellée“ lautet, konstruiert sein Gemälde *L'Embarquement de la Reine* streng nach den Regeln der Zentralperspektive, womit es auch auf formaler Ebene klassizistische Züge bekommt. Diesen konstruierten Bildaufbau kommentiert Butor, indem er schreibt:

C'est un espace tout à fait mesuré, c'est une perspective tout à fait classique. On peut prendre une règle et savoir exactement à quelle distance est tel personnage, puisqu'il a telle dimension. [...] Chez Claude Lorrain [...] on peut prendre une règle et on voit que cette colonne est à telle distance et jusqu'à ce moment – qui est le moment du soleil même dans ce tableau et dans beaucoup de tableaux du Lorrain – ce moment où toutes les distances s'abolissent dans la lumière d'un autre monde.⁴²³

Dem streng geordneten Bildaufbau entspricht die Anordnung des Textes. Er hat eine symmetrische Gliederung, die aus fünf Mal sechs Kapiteln besteht, das Gemälde wird also zum fünftaktigen Drama verwandelt. Butor operiert mit der klassischen dramatischen Form wegen ihrer Strenge, und greift damit gestalterische Elemente aus dem Zeitalter der französischen Klassik auf, in deren Kontext das Gemälde entstanden ist. Der erste Textteil ist der kürzeste, der zweite etwas länger, der dritte stellt den längsten Teil dar, Kapitel vier entspricht dann wieder in etwa der Länge des zweiten Kapitels und das letzte Kapitel entspricht bezüglich der Seitenanzahl dem ersten Kapitel.⁴²⁴ Butor überträgt Lorrains Meisterschaft der tadellosen Darstellung der Perspektive in den streng konstruierten Aufbau seines Textes. Über die Gliederung seines Textes äußerte sich Butor im Gespräch mit Madeleine Santschi:

Avec des chapitres qui sont de plus en plus vastes, jusqu'au milieu. Cela forme une espèce de structure qui est aussi géométrique que le tableau. C'est l'envers. Et ça me permet, si vous voulez, de partir comme le tableau me dit de partir, et de mesurer: d'avoir quelque chose qui mesure la distance toujours. C'est un espace tout à fait mesuré, c'est une perspective tout à fait classique.⁴²⁵

Es gelingt Butor, von der geordneten Welt in Lorrains Gemälden über das Licht hin zu einem „autre monde“⁴²⁶ überzuleiten. Der erste Satz seines Textes *L'Embarquement de la*

⁴²³ Zitat aus: SANTSCHI: „Une schizophrénie“, 1993, S. 140.

⁴²⁴ Laurence Benetti unternimmt in seiner Studie eine genaue Analyse der Aufteilung und Seitenanzahl der einzelnen Kapitel und spricht von einer „structure en miroir où les parties I et V se font écho, ainsi que les parties II et IV, soulignant de cette façon le caractère central de la partie III [...]“, vgl.: BENETTI, Laurence: „Esquisse d'un inventaire pour *L'Embarquement de la Reine de Saba* de Michel Butor: au fil des amplifications“, Freiburg 1992, S. 7ff.

⁴²⁵ Zitat aus: SANTSCHI: „Une schizophrénie“, 1993, S. 139f.

⁴²⁶ IBID., S. 140.

Reine versetzt den Leser direkt in eine nächtliche Stimmung, in den Raum der Träume: „C'est le soir; il faut partir à la tombée de la nuit“ (Lorrain, S. 15). Das heißt, Butor lässt seinen Text gleich „im Bild“ anfangen. Der Text beschreibt nicht die dargestellte Szene, sondern eine Bewegung innerhalb des Bildes. Es herrscht eine ganz eigene Zeitlichkeit, denn die wenigen Schritte der Königin die Treppe hinunter dauern ebenso lange wie die Ausfahrt der Schiffe. Dieterle bezeichnet diese als „flaches Zeitmaß, welches dasjenige der Bildbetrachtung ist und einen Kompromiss zwischen dem zeitlos-gegenwärtigen des Kunstwerkes und der beschränkten Dauer des Betrachtungsvorgangs darstellt.“⁴²⁷

In *L'Embarquement de la Reine de Saba* hat Lorrain den Text aus dem Alten Testament visuell umgesetzt. Das bildliche Darstellen eines Textes ist in der Europäischen Kunst von der späten Antike bis ins 18. Jahrhundert eine gängige Praxis. Die Herausforderung der Maler und Bildhauer bestand darin, die Worte in eine Bildsprache zu übersetzen.⁴²⁸ Butor kehrt den Vorgang nun um und übersetzt das Bild wieder zurück in einen Text. In seinem Text findet als eine Umkodierung statt vom plastisch-künstlerischen zu einem verbal-literarischen Text. Diese „verbalisation du tableau“ beziehungsweise den „[...] transcodage qui passe du récit plastique-artistique au récit verbal-littéraire“ macht Jesús Camarero zum zentralen Thema seines Artikels.⁴²⁹ Er spricht von einer „révolution narrative“⁴³⁰ in der Erzählweise Butors, da er mit dem semiotischen Unterschied zwischen Bild und Text auf kreative Weise umgeht: Während das Bild mit bildlichen Zeichen wie Punkt, Linie, Form oder Farbe arbeitet, besteht der Text aus verbalen Zeichen wie Phonem, Buchstabe, typographischen Zeichen oder Sätzen. Das Butorsche Textkunstwerk konstruiert einen verbalen Diskurs, der einen anderen, weder verbalen noch plastischen Diskurs interpretiert.⁴³¹

In Butors *Récit*, der weit über die Originalgeschichte hinausreicht, geht es nicht darum, das Gemälde kulturhistorisch zu klassifizieren, sondern sich schreibend auf das Gemälde einzulassen. Dabei interessiert sich Butor weniger für die Architektur, die Bildkomposition oder die Farbigkeit des Gemäldes, als vielmehr für die Thematik der Einschiffung, der Abfahrt und des Unterwegs-Seins an sich. Um die Szene zu verlebendigen gibt Butor den

⁴²⁷ DIETERLE: „Hommage der Literatur an die Malerei“, 1991, S. 263.

⁴²⁸ „A great part of visual art in Europe from late antiquity to the 18th century represents subjects taken from a written text. The painter and sculptor had the task of translating the word – religious, historical, or poetic – into a visual image.“ Zitat aus: SCHAPIRO, Meyer: „Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text“, Den Haag [u.a.] 1973, S. 9.

⁴²⁹ Vgl.: CAMARERO: „Ut pictura poesis“, 2008, S. 176.

⁴³⁰ Ibid., S. 181.

⁴³¹ Ibid.

dargestellten Figuren verschiedene Funktionen und verleiht ihnen eine Stimme. Er erfindet Gespräche und Gesänge, die sich in seiner Imagination in der Szenerie abspielen könnten. Dass Butor seit langem vorhatte, etwas über die Gemälde Lorrains zu schreiben, ist einem Gespräch mit Madeleine Santschi zu entnehmen, das im Jahr 1988 stattfand:

Evidemment il y avait très longtemps que j'avais envie de faire quelque chose à propos d'un tableau du Claude Lorrain. J'avais envie d'aller dans les coulisses du tableau, de passer de l'autre côté.⁴³²

Im besonderen reizt Butor, „hinter die Kulissen des Gemäldes zu schauen“, was seine Auffassung der Gemälde Lorrains als Theaterbühne verdeutlicht.⁴³³ Im Verlauf des Gesprächs spricht er des Weiteren von einem „dispositif extrêmement théâtral“:

Le dispositif du tableau est un dispositif extrêmement théâtral. Tout à fait comme un décor d'opéra du XVIIIème siècle. Et le point de fuite est un point d'attraction. On est emporté vers ce lointain. Donc je veux partir, partir, moi...⁴³⁴

Der Betrachter von Lorrains Gemälde ist, ähnlich wie der Zuschauer eines Theaterstücks, mit der Frage konfrontiert, wie glaubwürdig das inszenierte Geschehen ist: Sowohl Lorrains Gemälde als auch Butors Text reproduzieren erfundene Szenerien, entspringen also der Fantasie, einem Traum. Dies setzt die Geschichte der Königin von Saba wiederum voraus, da sie eine Figur ohne historischen Nachweis ist. Die traumähnliche Stimmung setzt Lorrain in seinem Gemälde mit dem Licht um, das die Welt zu verklären scheint; alles wirkt wie ein paradiesischer Traum. Dadurch haben Lorrains Hafenlandschaften zweifelsohne einen stark assoziativen Gehalt, der geradezu dazu einlädt, das Dargestellte weiterzuentwickeln. Dazu äußert sich Butor:

[...] Comme ce tableau est tout à fait une scénographie avec ses colonnades qui sont comme des portants de théâtre, j'ai voulu regarder ce qu'il y avait derrière, me promener dans ces villas, ces palais, ces temples, etc. et puis finalement aller de l'autre côté de l'horizon.⁴³⁵

Formulierungen wie „Dans mon rêve“ oder „J'imagine“, die Butor häufig an den Satzanfang stellt, verweisen auf die Tatsache, dass es sich insgesamt um eine Art Traumerzählung handelt beziehungsweise um eine rein fiktive Geschichte:

J'imagine des chariots décorés de taureaux, lions et chérubins avec volutes et palmettes.
J'imagine un escalier de six marches d'argent par où l'on monte à la troisième enceinte dont un cèdre énorme occupe le milieu.

⁴³² Zitat aus: SANTSCHI: „Une schizophrénie“, 1993, S. 140.

⁴³³ Im Februar 2010 hat Michel Butor eine Miniaturtheaterbühne geschaffen, die als Grundlage das Gemälde „L'Embarquement de la Reine de Saba“ von Claude Lorrain hat. Sie existiert in einer Auflage von 70 Stück. Vgl.: <http://henri.desoubeaux.pagesperso-orange.fr/butorweb-1.html#Lorrain,%20Claude>

⁴³⁴ Zitat aus: SANTSCHI: „Une schizophrénie“, 1993, S. 139.

⁴³⁵ *IBID.*, S. 140.

J'imagine un jardin fruitier dont la symétrie, la propreté, la disposition admirable des essences, l'abondance et la diversité des fruits de mille espèces inconnues, leur fraîcheur, leur beauté, ravissent ma vue (*Lorrain*, S. 30).

Wer dieser fantasiereiche Erzähler, oder besser Bildbetrachter, ist, bleibt im Ungewissen. Es ist jedenfalls ein merkwürdiger Bildbetrachter, der selbst nicht ins Geschehen involviert ist, die Begleiter der Königin aber selbst anspricht und dazu auffordert, etwas aus ihrem jeweiligen „Spezialgebiet“ vorzutragen. Es entsteht der Eindruck, er sei mit besonderen Privilegien ausgestattet, als würde er mit seinen Anordnungen der Königin selbst zuvorkommen.

Ein Zeitgefühl vermittelt Butor durch den jeweiligen Stand der Sonne. Dass es sich um den Verlauf eines Abends handelt, verraten die ersten Sätze der fünf Teile: „C'est le soir; il faut partir à la tombée de la nuit“, „Le soleil baisse“, „Le soleil rougit“, „Le soleil touche l'horizon“ und im letzten Teil heißt es „Les trois navires s'éloignent vers l'horizon“ (*Lorrain*, S. 93).

Insgesamt besteht das Gefolge der Königin aus fünf verschiedenen „Gruppen“, innerhalb derer die einzelnen Figuren konkrete Funktionen haben. Da sind beispielsweise sechs Ruderer, die nach verschiedenen Hölzern benannt sind. In den ersten sechs Kapiteln wird je ein „rameur“ (Ruderer) vorgestellt: „hêtre-rameur“, (*Lorrain*, S. 15), „chêne-rameur“, (*Lorrain*, S. 16), „cèdre-rameur“, (*Lorrain*, S. 17), „platane-rameur“, (*Lorrain*, S. 18), „oranger-rameur“, (*Lorrain*, S. 20) und der „Palmier-rameur“, (*Lorrain*, S. 22). Darüber hinaus gibt es sechs „cavaliers“, die wiederum alle nach verschiedenen Metallen benannt sind: „cavalier de mercure“, der für den Transport zuständig ist, der „cavalier de cuivre“, der die Rätsel für den König Salomon vorbereitet („préposé aux énigmes“, *Lorrain*, S. 23), der „cavalier mi-parti de plomb et d'or“ (*Lorrain*, S. 23), verantwortlich für die Bücher („secrétaire préposé aux attentes“, *Lorrain*, S. 23), der „cavalier d'étain“ (*Lorrain*, S. 33), zuständig für die Bilder („conservateur préposé aux tableaux), der „cavalier d'argent“, unter dessen Obhut die Tiere sind („maréchal préposé aux ménageries“, *Lorrain*, S. 36) und der „cavalier de fer“ („intendant préposé aux trésors“, *Lorrain*, S. 50), der sich um die Schätze kümmert. Die Bezeichnung der „cavaliers“ bezieht sich auf Flauberts *La Tentation de Saint Antoine*, wie der folgende Textvergleich zeigt:⁴³⁶ „Et il [Antoine] voit en face de

⁴³⁶ Im 18. Kapitel nennt Butor alle literarischen und anderen Einflüsse auf seinen Text, darunter Flaubert: „C'est terminé avec la petite boîte que la Reine se refusera peut-être à donner, qui contient sur de minces petites vitres les portraits que l'on peut projeter sur un mur ou une toile au moyen d'une ingénieuse lanterne, non seulement du roi Salomon, mais de Mahomet, Claude Lorrain, La Fontaine, Galland, Buffon, Nodier, Nerval et Flaubert.“, Zitat aus: BUTOR: „L'Embarquement de la Reine de Saba“, 1989, S. 67.

lui trois cavaliers montés sur des onagres, vêtus de robes vertes, tenant des lis à la main et se ressemblent tous de figure [...].⁴³⁷ Analog dazu heißt es bei Butor im achtzehnten Kapitel: „[...] Dans mon rêve un personnage hirsute qui se flagellait avec furie voyait en face de lui trois de nos cavaliers montés sur des onagres, vêtus de robes vertes, tenant des lys à la main“ (*Lorrain*, S. 70). Bei Flaubert dreht sich Antoine im nächsten Schritt um, und:

[il] se retourne; et il voit trois autres cavaliers semblables, sur de pareils onagres, dans la même attitude. Il recule. Alors les onagres, tous à la fois, font un pas et frottent leur museau contre lui, en essayant de mordre son vêtement.⁴³⁸

Butor hält sich weitestgehend an Flauberts Vorgabe:

Le personnage hirsute se retournait, voyait trois autres de nos cavaliers, reculait; alors les onagres, tous à la fois, faisaient un pas et frottaient leur museau contre lui en essayant de mordre ses haillons (*Lorrain*, S. 70).

Aus den neutralen „vêtements“ bei Flaubert werden in Butors Text „Lumpen“ („haillons“). Neben den „rameurs“ und den „cavaliers“ melden sich in Butors Text drei weitere Stimmen zu Wort: die der „porteurs“, der „chambrières“ und der „suivantes“. Die einzige Person, die stumm bleibt, ist die Königin selbst. Sie wird als schweigend beschrieben, doch ihr klingender Name sorgt dafür, dass der Leser sie zum Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit macht. Darüber hinaus hat Lorrain sie nicht in einer statischen Position, sondern in Bewegung dargestellt. Und diese Bewegung ist erst zu einem Abschluss gebracht, wenn die wesentlichen Elemente im Gemälde verschwunden sind: wenn die Schiffe verschwunden sind: entweder, weil sie im Horizont verschwinden oder weil die Dämmerung einsetzt und die Nacht sie abhanden kommen lässt.

II. 3.1.1.2. Butors Versprachlichung des Gemäldes

Die Handlung des Butorschen Textes beschränkt sich auf drei Etappen: die Einschiffung der Hauptperson, die Beschreibung des Sonnenuntergangs und das allmähliche Verschwinden der drei Schiffe am Horizont. Die Flotte besteht aus „L'arche des animaux“ (*Lorrain*, S. 98), „la nef des cadeaux“ (*Lorrain*, S. 99) und „le vaisseau de la Reine“ (*Lorrain*, S. 101). Je nach Passagieren verwendet Butor einen anderen Begriff für das jeweilige Schiff. Die unterschiedlichen Konnotationen der einzelnen Schiffsbezeichnungen

⁴³⁷ FLAUBERT, Gustave: „Œuvres complètes de Gustave Flaubert. La Tentation de Saint Antoine. Trois Contes“, Bd. IV, Paris 1972, S. 57.

⁴³⁸ IBID.

spielen sowohl auf die Größe des Schiffes an als auch auf deren Inhalt wie beispielsweise im Fall der Arche Noah in „l'arche des animaux“ (Lorrain, S. 98).

Inhaltlich hält sich Butor zwar zunächst an die Szene, die Lorrain in seinem Gemälde darstellt. Umso heftiger aber bricht er mit den gemalten „Vorgaben“. Dies tut er auf zweifache Weise: In seinem Text kommen Szenen aus dem Alten Testament vor, die Lorrain in seiner Darstellung der Szene weggelassen hat. Ein zweiter wichtiger Unterschied besteht darin, dass Butors Personen eine Stimme haben, wobei sich der Text hauptsächlich auf die Gesänge und Reden der Begleitpersonen der Königin beschränkt. Die Versprachlichung des Gemäldes erfolgt durch eine Kette von aufeinanderfolgenden Monologen, in denen Diverses aus dem Konnotationshorizont des Gemäldes zur Sprache kommt. Butor gibt allen Personen eine bestimmte Funktion, die jeweils auf die Dienste der Königin ausgerichtet ist. So hört der Leser beziehungsweise Betrachter des Gemäldes die Stimme von Schiffsoffizieren, Binnenschiffer, Vorstehern der Karawanen, der Schatzkammer, beziehungsweise der Bücher, der Bilder, der Tiere etc. Zur Unterhaltung der Königin werden die Personen aufgefordert, etwas aus ihrem jeweiligen „Spezialgebiet“ oder aus ihrer Gedankenwelt vorzutragen. Dementsprechend singen zum Beispiel die „mariniers“ ihren „appel du large“, das heißt einen Ruf der Ferne, die Verantwortlichen der Karawanen zählen auf, welche Reichtümer und Geschenke sie für den König Salomo einladen, Bilder (von Lorrain!) werden beschrieben, Rätsel vorgetragen, während die Zofen der Königin ihre Vorstellung vom Reiseziel, von Salomos Palast und überhaupt von dem, was sie im Orient erwartet, schildern. So besteht die Möglichkeit, ausgehend von der Einschiffung die ganze Reise inklusive der Begegnung mit Salomo vorwegzunehmen und darüber hinaus ein ganzes Universum von Träumen, Erinnerungen, Erwartungen zu schildern.

Zur Strukturierung des Textes arbeitet Butor mit Satz wiederholungen, wie beispielsweise „la Reine pose son pied“, was auch dazu dient, die Zeitlichkeit zu markieren. Die Handlung des ersten Teils beschränkt sich, genau genommen, auf die folgenden fünf Anfangsätze:

„C'est le soir, il faut partir à la tombée de la nuit“ (Lorrain, S. 15).

„La Reine lève le pied droit sans le découvrir“ (Lorrain, S. 16).

„La Reine pose le pied droit sur la marche suivante sans le découvrir“.

„La Reine lève le pied gauche sans le découvrir“ (Lorrain, S. 18).

„La Reine pose le pied gauche sur la marche suivante sans le découvrir“ (Lorrain, S. 20).

„La Reine lève le pied droit au-dessus de l'eau“ (Lorrain, S. 22).

Emmanuelle Kaës nennt dieses Prinzip zu Recht „le principe de répétition-variation: répétition et invariance du dispositif polyphonique, variations par amplification, réduction, ou adjonction d'éléments nouveaux“.⁴³⁹

Eine weitere Auffälligkeit ist die Aufzählung, die wiederum Bernard Dieterle in seinem Artikel über Butors Text betont. Er spricht von der Lust an der Aufzählung, die ebenso „Spracheuphorie wie Lust am Reichtum der imaginierten Welt“⁴⁴⁰ sei. Möglicherweise habe Butor gerade dieses Gemälde ausgewählt, da sich hier aufgrund des Themas und des Titels das „reichhaltige Imaginarium des Orients automatisch einstellt“.⁴⁴¹ In Butors Textkunstwerk ist nicht nur der Aufbau des Gemäldes gespiegelt, sondern auch eine sprachliche Entsprechung zur dargestellten Szene gegeben.

Bei einer Analyse der Wortfelder fällt auf, dass Butor sich auf die „Spezialgebiete“ der einzelnen Figuren einlässt und etliche Hyponyme verwendet. Für das Hyperonym „Boot“ („navire“) fallen beispielsweise die Bezeichnungen „paquebots“ (*Lorrain*, S. 20), „chalutiers“ (*Lorrain*, S. 22), „frégates“ (*Lorrain*, S. 27), „galiotes“ (*Lorrain*, S. 29), „galères“ (*Lorrain*, S. 31), „drakkars“ (*Lorrain*, S. 35) oder „pirogues“ (*Lorrain*, S. 37). Der Interpret hat bei der Textkorpusformung Lexika zu Hilfe genommen, worauf der Erzähler des Textes hinweist, indem er tatsächlich ein Nachschlagewerk erwähnt: „Je regarde [...] un dictionnaire“ (*Lorrain*, S. 59).⁴⁴²

Eine ähnliche Aufzählung lässt sich zum Thema Wasser durchführen. Butor zeigt unterschiedliche Facetten des Wassers auf: Wasser, wie es in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Menschen steht, wie „baves“ (*Lorrain*, S. 16), „larmes“ (*Lorrain*, S. 16), „suées“ oder das Wasser als Element, in seiner festen wie flüssigen Form in „la neige“, „la glace“, „les banquiers“, „les brumes“ oder in „brouillards“. Mit Hilfe der Aufzählung lässt Butor die unterschiedlichsten (sprachlichen) Bilder entstehen, wie beispielsweise im 14. Kapitel, in dem es heißt:

[...] un mur de verre devant un mur de carton blanc, devant un mur de poussière, devant un mur de tuyauterie multicolore, devant un mur de paperasses, devant un mur de prétention, d'ignorance, un mur d'insensibilité, d'habitudes, devant un mur de plantes, devant un mur d'eau ruisselante, devant un mur de bruits et de bavardages, de moustaches et de clins d'yeux, devant le mur du son, le mur du sommeil, le mur de la lumière devant la porte entrouverte (*Lorrain*, S. 53).

⁴³⁹ KAËS: „Série et séquence dans *L'Embarquement*“, 1998, S. 316.

⁴⁴⁰ DIETERLE: „Hommage der Literatur an die Malerei“, 1991, S. 264.

⁴⁴¹ *IBID.*, S. 264.

⁴⁴² Vgl. Butors Text „Dialogue avec Rembrandt van Rijn“, in dem Butor explizit die Verwendung eines Lexikons erwähnt: „J'emprunte ma petite science à un dictionnaire Larousse encyclopédique du début du siècle.“ Zitat aus: BUTOR: „Dialogue avec Rembrandt van Rijn“, 2009, S. 736.

Mit dieser Reihung von Bildern regt Butor sowohl den Leser als auch den Betrachter an, seine eigene Fantasie in den Leseprozess mit einzubringen. Die ungewöhnlichen Wortkombinationen, die mit Farben („mur de tuyauterie multicolore“), Geräuschen („mur de bruits et de bavardages“) und Charakterzügen („mur de prétention, d'ignorance“) arbeiten, bilden eine spannungsreiche Mischung aus konkreten sowie völlig abstrakten Bildern („mur de la lumière“).

II. 3.1.1.3. Spiel mit Intertexten und Interikonizität

Die zum großen Teil kulturellen Assoziationen in *L'Embarquement de la Reine de Saba* lassen sich auf konkrete Textvorlagen beziehen. Beispielsweise verweist allein der Gebrauch des arabischen Namens „Bilkis“ als Synonym für die „Königin von Saba“ auf einen anderen Kulturkreis. In der koranischen Erzählung trägt die Königin den Namen „Bilkis“.⁴⁴³ Butor setzt seinen Text zu einer Collage aus unterschiedlichen Texten zusammen, deren gemeinsame Thematik die Königin von Saba ist. Bernard Dieterle nennt Butors Text auch eine „Reise in den möglichen Gefilden der Literatur, in anderen Texten, in anderen Gattungen, in unterschiedlichen Kodex.“⁴⁴⁴ Auf diese Form der Intertextualität nimmt auch Emmanuelle Kaës Bezug und geht sogar soweit, von der Intertextualität als dem zentralen Aspekt in Butors Schreiben über die Malerei zu sprechen: „pousse à son comble la primauté du texte sur l'image et place l'intertextualité au cœur de son écriture sur la peinture.“⁴⁴⁵ In seinen intertextuellen Bezügen lässt Butor auch Querverweise auf seine eigenen Werke nicht aus: Durch die Verwendung der „vous-Form“ fühlt sich der Leser unmittelbar an den Roman *La modification* erinnert.⁴⁴⁶

Butors zahlreiche intertextuellen und interikonischen Bezüge sind ein Resultat intensiver Lektüre. Mit „Lektüre“ ist nicht nur das sorgfältige Lesen anderer Texte gemeint, sondern auch das aufmerksame Betrachten von Kunstwerken. Eine Liste verschiedenster Namen (zum Großteil von Autoren und Wissenschaftler des 18. Jahrhunderts) verrät, wer Butor bei der Entstehung seines Textes inspiriert und beeinflusst hat: „[...] non seulement du roi Salomon, mais de Mohamet, Claude Lorrain, La Fontaine, Galland, Buffon, Nodier, Nerval et Flaubert“ (*Lorrain*, S. 67). Butor bezieht sich nicht nur auf andere Schriftsteller, sondern

⁴⁴³ DAUM: „Die Königin von Saba“, 1988, S. 11.

⁴⁴⁴ DIETERLE: „Hommage der Literatur an die Malerei“, 1991, S. 266.

⁴⁴⁵ Kaës: „Série et séquence dans *L'Embarquement*“, 1998, S. 321.

⁴⁴⁶ „Vous avez descendu le petit escalier en spirale, enfilé les salles égyptiennes, mais arrivé à la victoire de Samothrace, vous avez tourné à gauche au lieu de poursuivre tout droit immédiatement vers le bas [...].“
Zitat aus: BUTOR: „La modification“, 2003, S. 69.

erwähnt beispielsweise auch den Orientalisten Antoine Galland, der sich als erster europäischer Übersetzer der *Märchen von 1001 Nacht* einen Namen machte oder den Naturforscher Georges-Louis Leclerc de Buffon, dessen Hauptwerk die *Naturgeschichte (Histoire naturelle générale et particulière)*, ist, die seinem Urheber große wissenschaftliche Anerkennung und Popularität verschaffte.

Die wichtigste Textgrundlage für Lorrains Gemälde bleibt aber die Bibel. Die Geschichte der „Königin von Saba“ wird im Alten Testament im 1. Buch der Könige 10, 1-13 und im 2. Buch der Chronik 9, 1-9, 12 erzählt.⁴⁴⁷ Auch wenn nur ein Ausschnitt aus der biblischen Schilderung des Ereignisses in Lorrains Gemälde zu sehen ist, so tauchen in Butors Text verschiedene Elemente dieser Beschreibung wieder auf. Die Geschichte der „Königin des Südens“⁴⁴⁸, wie sie im Neuen Testament erzählt wird, wurde bereits in früheren literarischen Texten verarbeitet: zum Beispiel von Gérard de Nerval oder von Gustave Flaubert in seiner *La Tentation de Saint Antoine*, die dieser schon 1848 begonnen, aber erst 1874 in der endgültigen Fassung publiziert hat. Beide, Flaubert und Butor, wurden durch ein Gemälde zu ihrem Text inspiriert. Bei einer Besichtigung der Gemäldegalerie des Palazzo Balbi in Genua im Jahr 1845 hatte Flaubert den Eindruck, dort nur ein einziges erinnerenswertes Gemälde gesehen zu haben: Die Begegnung mit der Antonius-Versuchung Brueghels⁴⁴⁹ wurde dem Autor zum Schlüsselerlebnis, das den Wunsch nach einer eigenen Gestaltung des Stoffes auslöste.⁴⁵⁰ In seiner *Tentation de Saint Antoine* geht es um die Geschichte des Heiligen Eremiten in der ägyptischen Wüste und um die Dämonen, die ihn in Versuchung bringen wollen. In der ersten Szene erscheint die Königin von Saba, die in diesem Fall eine Verkörperung des Teufels ist. Elegant gekleidet reitet sie auf einem weißen Elefanten, auf dem sie mit übereinandergeschlagenen Beinen auf blauen Wollkissen ruht. Sie bietet dem Eremiten die Schätze Arabiens: Paläste, Diamanten und Grotten Sabas. Bilkis, der „prototype de personnages royaux de l'Orient“ ist bei Flaubert eine Verkleidung des Dämons⁴⁵¹:

Un éléphant blanc, caparaçonné d'un filet d'or, accourt, en secouant le bouquet de plumes d'autruche attaché à son frontal. Sur son dos, parmi des coussins de laine bleue, jambes croisées, paupières à demi closes et se balançant la tête, il y a une femme si splendidement

⁴⁴⁷ Die Bibel, S. 364f bzw. 456f; La sainte Bible, S. 479f bzw. 590f.

⁴⁴⁸ Die Bibel, Mt 12, 42, S. 18 / Lk 11, 31, S. 88.

⁴⁴⁹ Pieter Brueghel, d. J.: „Versuchung des heiligen Antonius“, o. A., (Sammlung Prinz Ladislao Odescalchi Rom).

⁴⁵⁰ HARTER, Ursula: „Die Versuchung des heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft, Flaubert-Moreau-Redon“, Berlin 1998, S. 36f.

⁴⁵¹ CHASTEL, André: „L'Episode de la Reine de Saba dans La Tentation de Saint Antoine de Flaubert“, in: *Romanic Review* 40/4 (1949), S. 261.

vêtue qu'elle envoie des rayons autour d'elle. [...] Sa robe en brocart d'or, divisée régulièrement par des falbalas de perles, de jais et de saphirs, lui serre la taille dans un corsage étroit, rehaussé d'applications de couleur, qui représentent les douze signes de Zodiaque. [...] Ses larges manches, garnies d'émeraudes et de plumes d'oiseau, laissent voir à nu son petit bras rond, orné au poignet d'un bracelet d'ébène, et ses mains chargées de bagues se terminent par des ongles si pointus que le bout de ses doigts ressemble presque à des aiguilles. [...] ⁴⁵²

Butor übernimmt den Auftritt der Königin weitestgehend in seinem Text:

Dans mon rêve, sur le dos de l'éléphant blanc, parmi des coussins de laine bleue, jambes croisées, paupières à demi-closes et vous balançant la tête, si splendidement vêtue que vous envoyiez des rayons autour de vous, la foule se prosternant, l'éléphant pliant les genoux, vous vous laissez glisser le long de son épaule, descendiez sur les tapis et vous avaniez vers l'anachorète (Lorrain, S. 79).

Interessant ist Butors Umwandlung von Flauberts Beschreibung „[...] qu'elle envoie des rayons autour d'elle“ in „[...] que vous envoyiez des rayons autour de vous“, womit Butor eine starke Eingebundenheit des Lesers bewirkt.

Im Orient hatte die Königin von Saba einen behaarten oder missgestalteten Fuß, welcher wiederum in den Legenden des Orients die Dämonen kennzeichnet. ⁴⁵³ Als sich die Königin von Saba in Flauberts Text zu Antoine beugt, um diesen zu küssen, schlägt der fromme Eremit das Kreuz, woraufhin sie auflacht, ein Affe ihr Kleid hebt und ihr missgestalteter Fuß sichtbar wird. Es ist naheliegend, dass Butor mit der Wiederholung des Satzes „la Reine de Saba pose le pied droit“ mit dem Zusatz „sans le découvrir“ auf diesen missgestalteten Fuß von Bilkis anspielt, zumal es sich hierbei um ein Motiv handelt, das in Frankreich schon um 1200 an französischen Portalen erscheint. ⁴⁵⁴ Wie gezeigt ist das Verhüllen des Fußes der Königin gleichsam ein Leitmotiv im ersten Teil des Textes *L'Embarquement de la Reine*.

Butor stellt eine weitere Querverbindung her, indem er in Kapitel elf auf ein früher entstandenes Gemälde Lorrains verweist, auf dem eine Nymphe und ein Satyr tanzen:

⁴⁵² FLAUBERT: „Œuvres complètes. La Tentation de Saint Antoine“, Bd. IV, 1972, S. 58f.

⁴⁵³ Dass Bilkis eine solche Dämonin war, ergibt sich aus ihrer Abstammung: Der König von Saba und Himyar hatte einen Wesir, der war schön, von überaus gutem Aussehen und ein leidenschaftlicher Jäger. Eines Tages ritt er durch einen dichten Wald, da hörte er Stimmen Verse singen und wusste, er war den Dschinn, den Geistern, begegnet. Er verliebte sich in die Tochter des Königs der Dschinn und erhielt sie zur Frau; bald wurde ein Töchterchen geboren: Bilqis, Tochter einer Dämonin, vgl.: DAUM: „Die Königin von Saba“, 1988, S. 11.

⁴⁵⁴ Wie Stiche zeigen gab es zum Beispiel in Dijon, in Nevers und an vielen anderen Kathedralen solche Skulpturen, die allerdings zum Großteil von der Revolution zerstört wurden, vgl.: DAUM: „Die Königin von Saba“, 1988, S. 63.

Un paysage avec un homme à pieds de chèvre semblables à ceux de notre race royale, dansant avec une femme en robe bleue à l'abri des ruines d'un temple circulaire au bord d'un fleuve que franchit un pont devant une lointaine ville fortifiée (Lorrain, S. 39).⁴⁵⁵

Flauberts *Tentation de Saint Antoine* ist nicht das einzige literarische Produkt des 19. Jahrhunderts, das sich mit der Königin von Saba beschäftigt. Gérard de Nerval entdeckt die Figur in seiner *Aurélia*, die Göttin seiner Träume, später nahm er sich des Themas in einer eigenen Erzählung an, der *Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des génies*, die er als Anhang zu *Le voyage en Orient* 1851 veröffentlichte.⁴⁵⁶ Es ist eine Mischung aus Elementen des Alten Testaments, des Koran und des Talmud. Die Königin verliebt sich in Jerusalem nicht in den für sie vorgesehenen Salomo, sondern in den edlen Adoniram, den obersten Baumeister des Tempels. Als Salomo das Paar entdeckt, wird Adoniram ermordet und Bilkis flieht zurück nach Saba. Die Figur des Adoniram übernimmt Butor in seinem Text:

Dans mon rêve le roi Salomon vous présentait le sculpteur Adoniram qui venait d'apparaître à l'entrée du temple et s'avançait l'œil ardent, le front soucieux, tout en désordre comme un artiste brusquement arraché à ses inspirations et travaux (Lorrain, S. 48).

Auf die Tätigkeit Adonirams als Baumeister in Nervals Erzählung spielt Butor mit der Bezeichnung „le sculpteur Adoniram“ an. Im darauffolgenden Kapitel ist die Rede vom „Maître Adoniram“ (Lorrain, S. 52), auf den der Erzähler sogar eifersüchtig („jaloux“) ist: „Je sais bien que je n'ai aucune chance, et pourtant je suis jaloux et surtout de cet Adoniram“ (Lorrain, S. 53).

Butor nimmt auf einen weiteren literarischen Text aus dem 19. Jahrhundert Bezug: Charles Nodiers *La Fée aux miettes*. Der Held dieser fantastischen Erzählung heißt „Michel“ und erinnert den aufmerksamen Leser an das Schiff „Königin von Saba“ bei Nodier, welches dort die Orient-Sehnsucht materialisiert. Auch wenn hier Butors Vornamen schon genannt wird, gibt es eine andere Stelle, an der der Interpret deutlicher auf sich selbst anspielt: „J'ai une barbe maintenant, chaque année plus grise, des rides chaque mois plus marquées“ (Lorrain, S. 59). Einen eindeutigen Verweis auf seine Person macht Butor allerdings in Kapitel 26. Dort heißt es: „J'ai perdu mes papiers d'identité. Pour m'en faire d'autres on veut que je prouve que je suis bien Michel Butor“ (Lorrain, S. 96).

⁴⁵⁵ Claude Lorrain: „Landschaft mit einem Tanz von Nymphe und Satyr“, 1941, (Toledo Museum of Art, Ohio).

⁴⁵⁶ NERVAL, Gérard de: „Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des génies“, in: NERVAL, Gérard de: „Voyage en Orient II“, hrsg. von Michel Jeanneret, Paris 1980, S. 235-342.

Butor integriert ein weiteres Gemälde Lorrains: Der für die Bilder verantwortliche „chevalier“ wird immer wieder gefragt, welche Bilder er auf die Reise mitnähme, um Salomo den Reichtum der Königin vorzuführen. Seine Antwort lautet:

Un paysage avec un homme d'un certain âge, vêtu d'un manteau jaune, cherchant son chemin en précédant un onagre sur lequel une femme en bleu tient un enfant dans ses bras, dans une Egypte imaginée dans très longtemps par quelqu'un qui ne l'aura jamais vue (Lorrain, S. 36).

Das beschriebene Gemälde ist eindeutig als das 1647 entstandene Gemälde Lorrains *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten* identifizierbar (Abb. 21). Zu sehen ist ein älterer Mann im gelben Mantel, einem Esel folgend, auf dem eine Mutter mit ihrem Kind im Arm reitet. Zwei Engel begleiten die kleine Truppe, die durch eine fiktive Landschaft zieht.

Dieser interikonische Bezug innerhalb eines Textes, der selbst ein Gemälde zum Gegenstand hat, erinnert an die Technik der *Mise en abyme*. Durch die Anwendung beider Methoden, der Intertextualität und der Interikonizität, macht Butor hier auf die verschiedenartigen Verflechtungen von Bildern in anderen Bildern sowie von Bildern in der Literatur aufmerksam. Auf so naheliegende Bezüge wie beispielsweise Lorrains Gemälde *Landschaft mit der Versuchung des Heiligen Antonius* (1637/38) und Flauberts Text verzichtet Butor. Vielmehr reizen ihn die weniger offensichtlichen Verknüpfungen, die tatsächlich des Interpreten Butor bedürfen.

Weitere Gemälde Lorrains, die Butor nennt, ohne jedoch näher darauf einzugehen, sind der *Port de mer avec l'Embarquement de Sainte Ursule*:

Un paysage où une reine qui ressemble à la nôtre se prépare à partir pour la chasse avec un jeune homme qui ressemble à notre secrétaire, cavaliers et suivantes, sur les quais du port de Carthage (Lorrain, S. 81).

Hierbei handelt es sich um eine weitere Hafenszene, die Lorrain 1641 gemalt hat und die heute ebenfalls in der *National Gallery* in London zu sehen ist.⁴⁵⁷

II. 3.1.2. Resümee

Claude Lorrain, der als Hauptmeister der sogenannten „Ideallandschaft“ gilt, nutzt kleine menschliche Gestalten hauptsächlich als „Staffage“; das Wichtigste bleibt die Natur. Butors Text nimmt sich allerdings die Freiheit, gerade die Figuren in Lorrains Gemälde *L'Embarquement de la Reine de Saba* zur Hauptattraktion werden zu lassen. Während für den Maler Lorrain das eigentliche Thema im Gemälde die Darstellung des Lichtes ist, reizt

⁴⁵⁷ Es existieren noch weitere Hafenszenen Lorrains, auf die Butor nicht eingeht, z. B. „Einschiffung der Hl. Paula zu Ostia“, 1639-40, (Prado Madrid).

Butor in erster Linie die Einladung des Gemäldes zu Träumereien. Daraus entsteht eine Fülle an Geschichten inspiriert durch die Malerei Lorrains, was auch der Titel „d'après le tableau de Claude Lorrain“ suggeriert. Der fehlende historische Nachweis für die Existenz der Königin von Saba, die dennoch oder gerade deshalb ihre unvergänglichen Spuren in 3000 Jahren Geschichte und Mythologie des Orients und Okzidents hinterließ, hat Butor sicherlich besonders bei seiner Beschäftigung mit Lorrains Gemälde interessiert.

Obwohl das Gemälde stumm ist, hört Butor sämtliche Stimmen, die zum Text werden und dabei vor allem aus Monologen bestehen. Die im Text Butors aufeinandertreffenden Prinzipien der Klassik und der Romantik zeigen, dass es sich um ein systematisch angeordnetes Textkunstwerk handelt: Durch seinen strukturierten und symmetrischen Aufbau strebt der Text nach Ordnung und Klarheit. Darüber hinaus möchte Butor Bild und Text mischen, indem er das im Gemälde Dargestellte versprachlicht. Der Drang nach Unendlichkeit wird sowohl im Gemälde (durch das bewusste Betonen der Zentralperspektive), als auch im Text durch die zentrale Rolle des Horizonts, durch das Meer und die Abfahrt der Schiffe deutlich. In der Wahrnehmung des Interpreten ist Lorrains Gemälde ein „appel du large“ (Lorrain, S. 15), ein Ruf der Ferne mit großem Assoziationspotenzial für das Nachdenken über exotische Länder, frühere Zeiten und deren Geschichten, woraus eine subjektive Kunstkritik hervorgeht.

Butor bleibt sich stets treu in seinem Anliegen, mit seinen Texten die Kunstwerke zu verlebendigen. Die Formulierung „habiter les images“ (Lorrain, S. 31), die im achten Kapitel verwendet wird, erinnert nicht nur an seinen Mondrian-Essai, in dem er dessen Werke als Wohnräume („chambres“⁴⁵⁸) bezeichnet hat, sondern auch an Diderots Salon-Besprechungen, in denen er in Bezug auf Genre- und Landschaftsbilder Spaziergänge assoziiert, die vom anschaulichen Sachverhalt ausgehen, aber selbst nicht zu sehen sind.

In Butors Schrift entstehen intertextuelle Bezüge, die nicht nur andere Autoren im Blick haben, sondern auch seine eigenen Schriften, seien es seine kunsttheoretischen Essays, seine Dialoge mit der Kunst, die poetisch-lyrischen Erzählungen oder seine Romane, miteinschließen.

Bei dem Text *L'Embarquement de la Reine de Saba d'après le tableau de Claude Lorrain* entsteht der Eindruck, dass das Gemälde und die Geschichte um die Königin von Saba nur der Auslöser ist, um über das Reisen, das Fernweh und fremde Länder und Kulturen zu sinnieren. Lorrain wählte für „seine fertigen Bilder nur solche Motive, die er für würdig

⁴⁵⁸ BUTOR: „Le carré et son habitant“, Bd. II, 2006, S. 967.

hielt, einen Platz im Märchenland seiner Sehnsucht einzunehmen.⁴⁵⁹ Dieses Märchenland übersetzt Butor in Worte und macht Lessings Theorie des Nebeneinanders (das Bild) und des Nacheinanders (der Text) nachvollziehbar. In seinem *Laokoon*⁴⁶⁰ arbeitet Lessing die Distinktion zwischen Poesie und Bildender Kunst heraus, um die Eigenständigkeit der Dichtkunst zu etablieren, die eigenen Gesetzen unterliegt und anders funktioniert als die anderen Künste. Den eigentlichen Ausgangspunkt der kunsttheoretischen Überlegungen bildet die Auseinandersetzung mit Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung*. Lessing grenzt Dichtung und Malerei voneinander ab, indem er beide als Zeichenprozesse betrachtet. Tatsächlich sind die Mittel oder Zeichen, die der Maler verwendet, im Raum angeordnete Figuren und Farben, während der Dichter artikulierte Geräusche gebraucht, die in der Zeit aufeinanderfolgen. Ein zentrales Theorem des *Laokoon* lautet, dass die Zeichen ein „bequemes Verhältnis“⁴⁶¹ zu dem Bezeichneten haben müssen. Prinzipiell sind die Zeichen des Bildes ebenso wie die der Sprache in ihrer abbildenden und symbolisierenden Leistung nicht eingegrenzt. Doch gibt es im weiten Feld der Verhältnisse von Medium und Sujet ein Verhältnis besonderer Art, das Lessing „bequemes Verhältnis“ nennt.⁴⁶² Dabei handelt es sich um ein ästhetisches Verhältnis, das von Lessing als Verhältnis der Schönheit aufgefasst wird. Die Dichtkunst, die in einem bequemen Verhältnis zu dem durch künstliche Zeichen konstituierten Medium der Sprache steht, um überhaupt Dichtkunst zu sein, ist unabhängig vom Gesetz der Schönheit; sie steht viel eher im Zeichen der Lebendigkeit und Lebhaftigkeit. Lessings Überlegungen zielen darauf ab, die Grenze der Ausdrucksmöglichkeiten ästhetischer Formen anzugeben. Als zentrale Besonderheit der Literatur gilt die Zeitlichkeit: während Malerei simultan abläuft, ist Dichtung diachron.

Mit diesem unterschiedlichen Funktionieren von Malerei und Literatur spielt Butor in seinem Textkunstwerk: Was Claude Lorrain in seinem Gemälde auf einmal zeigt, führt der Kritiker in seiner Übersetzung vom Bild zum Text in 36 Schritten (36 Kapiteln) aus. Es geht um das Erzählen dessen, was das Gemälde lediglich andeutet oder gar verschweigt:

⁴⁵⁹ GOMBRICH: „Geschichte der Kunst“, 1995, S. 395.

⁴⁶⁰ Vgl.: LESSING, Gotthold Ephraim: „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, (Universal-Bibliothek 271), Stuttgart 1964. (Originalausgabe von 1766).

⁴⁶¹ Vgl.: STIERLE, Karlheinz: „Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“, in: „Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik“, hrsg. von Gunter Gebauer, Stuttgart 1984, S. 39.

⁴⁶² Ibid.

„Donc d'être capable d'aller voir ce qu'il dit de voir, mais de voir aussi le reste, ce qui est caché, c'est-à-dire l'autre côté, l'intérieur des colonnes, du bateau, etc.“⁴⁶³

Butor schreibt nicht nur darüber, was das bloße Auge sieht, sondern verbalisiert, was auf der Leinwand verborgen bleibt, was seine Fantasie wiederum umso heftiger anregt. Butors illustrativer Diskurs speist sich in dem Text *L'Embarquement de la Reine de Saba* vor allem aus seiner Einbildungskraft und der Leser versteht, was Butor meint, wenn er sagt: „La peinture nous permet des rêveries [...]“⁴⁶⁴

⁴⁶³ Zitat aus: SANTSCHI: „Une schizophrénie“, 1993, S. 140.

⁴⁶⁴ BUTOR: „Improvisations“, 1993, S. 279.

II. 3. 2. Das Textkunstwerk *Cantique de Matisse*

„Voir, c’est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort“.⁴⁶⁵ (Henri Matisse).

Der Maler Henri Matisse fasst das Sehen als einen schöpferischen Akt auf, der eine Anstrengung erfordert. Michel Butor nimmt Matisse beim Wort und setzt seine Eindrücke der Malerei von Matisse in eine kunstvolle Sprache um. So entsteht sein illustrativer Diskurs auf der Basis der Betrachtung verschiedener Gemälde von Matisse, woraus das Textkunstwerk mit dem Titel *Cantique de Matisse* hervorgeht.

Nach eingehendem Vergleich ist offensichtlich, dass es sowohl in der Kunstauffassung wie in den Biographien der beiden Künstler, Matisse und Butor, einige Parallelen gibt, mit denen Butor in seiner lyrischen Annäherung an Matisse spielt. Er geht sogar so weit, von Matisse in der Ich-Perspektive zu sprechen. In einem Interview aus dem Jahr 2009 äußert er: „J’ai fait parler Matisse lui-même [...] en essayant de faire parler Matisse, j’ai essayé de trouver ce qu’il pouvait y avoir de commun entre ce grand maître et moi.“⁴⁶⁶

Der Text *Cantique de Matisse* ist in einer ersten Version im Februar 1993 in *Télérama hors-série/Matisse* erschienen.⁴⁶⁷ Dieser Text enthält alle von Butor genannten Werke von Matisse als farbige Abbildungen. Darüber hinaus werden zur Veranschaulichung ähnliche Werke oder mehrere Ansichten, wie die von der Kapelle in Vence abgedruckt, was insgesamt 31 Abbildungen ergibt. In der vorliegenden Studie wird allerdings die spätere, erweiterte Version von 2006 besprochen, die eine Art Collage aus der ersten Version und dem 2001 entstandenen Text *Vers le jardin des Hespérides, Matisse au Maroc* darstellt.⁴⁶⁸ *Cantique de Matisse* ist außerhalb der *Oeuvres Complètes*⁴⁶⁹ im Herbst 2006 in der Serie *Cahier d’Ateliers* bei den *Editions Virgile* erschienen.⁴⁷⁰ Der Titel *Cantique de Matisse* lässt vermuten, dass der Leser es hier mit dem Zusammenspiel von Malerei und Musik zu tun hat. Inwiefern tatsächlich von intermedialen Bezügen zu sprechen ist beziehungsweise wie es zu der Betitelung *Cantique* kommt, ist Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Kapitels.

⁴⁶⁵ MATISSE, Henri: „Ecrits et propos sur l’art“, hrsg. von Dominique Fourcade, Paris 2009, S. 321.

⁴⁶⁶ IBID. bzw. <<http://vimeo.com/7685694>>, [05.01.2013].

⁴⁶⁷ BUTOR, Michel: „Cantique de Matisse“, in: „Télérama hors série / Matisse. Une si profonde légèreté“ (1993), S. 8-19.

⁴⁶⁸ BUTOR, Michel: „Vers le jardin des Hespérides, Matisse au Maroc“, in: *Travioles 5* (2001), S. 39-48.

⁴⁶⁹ „Cantique de Matisse“ befindet sich in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Recherches“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 633-649.

⁴⁷⁰ Vgl.: BUTOR, Michel: „Cantique de Matisse“, Besançon 2006.

II. 3.2.1. Der Künstler Henri Matisse

Eine kurze Einführung in das Leben und Werk von Henri Matisse soll zum Verständnis von Butors Textkunstwerk dienlich sein.

Henri Matisse lebte von 1869 bis 1954 und gilt als Vertreter der klassischen Moderne, wobei er neben André Derain vor allem als Hauptvertreter des Fauvismus Eingang in die Kunstgeschichte gefunden hat. Die sogenannten Fauves waren eine Gruppe junger Künstler, darunter André Derain, Robert Delaunay, Albert Marquet, Maurice de Vlaminck, die sich von allen akademischen Regeln, jeder Art von Naturalismus, sogar dem Impressionismus, lossagten. Sie waren keine Künstlergemeinschaft im eigentlichen Sinn, stimmten aber in ihren revolutionären Absichten überein und näherten sich in ihren formalen Gestaltungsmitteln einander an. Die Impressionisten verehrten sie, weil sie die Befreiung von allen Zwängen einer normativen Ästhetik erreicht hatten. Die von Zola aufgestellte Definition des Kunstwerks als ein Stück Natur gesehen durch ein Temperament („une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament“⁴⁷¹) reichte den Fauves nicht mehr aus. Sie wollten „die verstärkte Verdeutlichung der persönlichen emotionalen Betroffenheit“⁴⁷². Als die Gruppe 1905 vor die Öffentlichkeit trat, war die Pariser Kunstszene aufgrund der ungewohnten Verwendung von grellen und schreienden Farben entsetzt. Der Kritiker Louis Vauxcelles tat sie mit dem Spottnamen *Les Fauves* ab. Matisse übernahm die führende Rolle im Kreis der Gleichgesinnten und verkündete als erste Forderung der Fauves den „Mut, die Reinheit der Mittel wiederzufinden“⁴⁷³.

Im Leben von Butor und Matisse gibt es einige Parallelen, auf die Butor in seinem Hohelied auf den Maler Bezug nimmt. Matisse ist wie Butor in Nordfrankreich geboren, in einem kleinen Ort namens Cateau-Cambrésis. Sowohl Butor als auch Matisse gingen zum Studium nach Paris, wo Matisse ein Studium der Rechtswissenschaft begann. Er war als Anwaltsgehilfe 1889 in Saint-Quentin tätig. Währenddessen belegte er Zeichenkurse an der *Ecole* Quentin de la Tour. Nach einer Blinddarmoperation begann er zu malen, nachdem ihm seine Mutter einen Malkasten geschenkt hat. Butor beschreibt die Malanfänge von Matisse aus Sicht des Malers:

⁴⁷¹ ZOLA, Emile: „Ecrits sur l'art“, hrsg. von Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris 1991, S. 125.

⁴⁷² RATHKE, Ewald: „Malerische Revolten in Frankreich und Deutschland. Aufbruch der Fauves und der Expressionisten“, in: Ausstellungskatalog „Die Explosion der Farbe. Fauvismus und Expressionismus 1905 bis 1911“, Altes Rathaus der Stadt Ingelheim, vom 26. April 1998 bis 28. Juni 1998, hrsg. von Patricia Rochard, Mainz 1998, S. 16.

⁴⁷³ HILDEBRANDT, Hans: „Matisse, Henri – Frauen“, Leipzig 1957, S. 38.

[...] pour ma convalescence après une opération, elle m'a acheté une boîte de peinture pour me désennuyer. Je me suis donc efforcé de recopier les paysages suisses en chromo qui y étaient joints, et cela m'a donné une clé magique pour quitter ma chambre (*Matisse*, S. 12).

Matisse' Biografin Hilary Spurling ist der Auffassung, dass sich das ganze Leben, das Matisse führte, als Flucht begreifen ließe, „als Aus- und Aufbruch zu dem funkelnden Licht, den singenden Farben und der anscheinend mühelosen Freiheit seiner Malerei.“⁴⁷⁴ Es zog ihn stets ein Stückchen mehr in Richtung Süden. Das offene Fenster ist ein konstantes, manchmal zur mehrdeutigen Metapher werdendes Motiv in seinem Werk. Auf das Fenster als Motiv verweist auch Butor in seinem Text: „Les fenêtres m'ont toujours intéressée, car elles sont un passage entre l'extérieur et l'intérieur“ (*Matisse*, S. 36). Es ist sicher kein Zufall, dass das Frontcover von Butors Buch *Cantique de Matisse* das Stillleben *Nature morte aux grenades* (1947) mit einem Fenster im Hintergrund abbildet. Ab 1922 verbrachte Matisse die eine Hälfte des Jahres in Nizza und die andere in Paris, um dann in den letzten Jahren ganz im Süden zu wohnen, abwechselnd in Nizza und in Vence. Eine weitere Parallele, neben dem gemeinsamen Wohnort Nizza, ist die Begeisterung für die *Livres d'artistes*. Während Matisse für deren Illustration zuständig war, schmückt Butor die Künstlerbücher mit Gedichten. Beide haben ein ausgeprägtes Interesse am Zusammenspiel von Wort und Bild. Matisse war der erste der großen Maler des 20. Jahrhunderts, der kunsttheoretische Schriften veröffentlicht hat (Picasso folgte erst 1923)⁴⁷⁵. Seine wichtigsten Gedanken über Kunst, wie etwa die Forderung nach „expression“, sind in den *Ecrits et propos sur l'art*⁴⁷⁶ nachzulesen. Dennoch war Matisse kein Theoretiker und bis ins hohe Alter davon überzeugt, dass ein Maler sich ganz auf seine plastischen Ausdrucksmittel beschränken müsse. Er vertraute den Worten nur bedingt. Ein oft zitierter Satz von ihm lautet: „Wer sich der Malerei widmen will, muss sich zuerst die Zunge abschneiden.“⁴⁷⁷ Allerdings hielt sich Matisse nicht an sein eigenes Redeverbot und begründete deshalb in seinem Künstleralbum *Jazz*, warum er trotz seiner Vorbehalte zu den Worten griff. Es ging ihm darum, eine dekorative Beziehung zum Charakter der Farbtafeln herzustellen, und er betonte, dass die Funktion der handgeschriebenen Seiten rein visuell sei:

⁴⁷⁴ SPURLING, Hilary: „Der unbekannte Matisse. Eine Biographie, 1869-1908“, Bd. I, Köln 2007, S. 10.

⁴⁷⁵ Detaillierte Informationen über Matisse' Schriften und Äußerungen über Kunst, siehe: LAVARINI, Beatrice: „Henri Matisse: Jazz (1943-1947). Ein Malerbuch als Selbstbekenntnis“, (Beiträge zur Kunstwissenschaft 79), München 2000, S. 183ff.

⁴⁷⁶ Vgl.: MATISSE: „Ecrits et propos sur l'art“, 2009.

⁴⁷⁷ „[...] qui veut se donner à la peinture doit commencer par se faire couper la langue.“ Zitat aus: MATISSE, Henri: „Jazz“, hrsg. von Katrin Wiethage, München 2000, S. 60.

Cette fois j'ai à présenter des planches de couleurs dans des conditions qui leur soient les plus favorables. Pour cela, je dois les séparer par des intervalles d'un caractère différent. J'ai jugé que l'écriture manuscrite convenait le mieux à cet usage. La dimension exceptionnelle de l'écriture me semble obligatoire pour être en rapport décoratif avec le caractère des planches de couleur.

Ces pages ne servent donc que d'accompagnement à mes couleurs, comme des astres aident dans la composition d'un bouquet de fleurs d'une plus grande importance.⁴⁷⁸

In seinem Text *Notes d'un peintre* (1908) legt er die „expression“⁴⁷⁹ („Ausdruck“) als das Hauptanliegen seiner Kunst dar. Mit dem Titelzusatz *Notes* gibt Matisse dieser Schrift den Charakter von Bemerkungen, die nebenbei geäußert werden. Zu Matisse's Hauptwerken zählen unter anderem *La danse* (1909/10), *Das rote Atelier*, *Blauer Akt* (Scherenschnitt, 1952), und die Rosenkranzkapelle in Vence.

II. 3.2.2. Matisse in der Ich-Perspektive Butors

Der Text *Cantique de Matisse* ist in der Ich-Perspektive verfasst, wodurch eine Art fiktives Tagebuch des Malers entsteht. Butor beginnt chronologisch mit der Geburt von Matisse:

Je suis né le 31 décembre 1869 au Cateau-Cambrésis, une petite ville du Nord. C'était encore le Second Empire. J'ai passé mon enfance parmi les châles des Indes ornés de palmettes et brodés de franges. Puis ma famille s'est installé à Bohain en Picardie pour vendre des graines et des couleurs. La fragilité de ma santé ne m'a pas permis de prendre la succession de mon père comme il l'aurait voulu, et il m'a envoyé à Paris pour y faire les études de droit qui m'ont permis de devenir clerc d'avoué à Saint-Quentin (*Matisse*, S. 11).

Der Leser erfährt, an welchem Ort und Tag Matisse geboren ist, wo er seine Kindheit verbracht hat und dass er aufgrund seines instabilen Gesundheitszustands nicht die Nachfolge seines Vaters (eines Farben- und Samenhändlers) antreten konnte, sondern stattdessen ein Jurastudium in Paris aufnahm.

Neben dem Refrain „que tu es belle, ...“ der auf *Cantique des Cantiques*⁴⁸⁰ im Alten Testament verweist, gibt es eine zweite Formulierung, die Butor in regelmäßigen Abständen wiederholt. Vierzehn Mal steht der Satz „je me suis toujours méfié de...!“ am Ende eines Kapitels des Buches, woraus sich ein rhythmisches Lesen ergibt. Es ist ein Kunstgriff Butors, den Leser im Ungewissen zu lassen mit der Frage, ob es tatsächlich die Worte von Matisse sind, wie es der Text zunächst suggeriert oder ob es vielmehr Butor selbst ist, der Matisse seine eigenen Ideale in den Mund legt:

Je me suis toujours méfié des paroles, mais cela ne m'a pas empêché de tenter de répondre tant bien que mal aux questions que l'on me posait; je me suis même laissé aller à écrire deux

⁴⁷⁸ IBID.

⁴⁷⁹ MATISSE: „Ecrits et propos sur l'art“, 2009, S. 42.

⁴⁸⁰ La sainte Bible, S. 1117.

livre: *Notes d'un Peintre* et *Jazz*; et c'est surtout l'écho de tout cela, transcrit aussi fidèlement que possible, que l'on trouvera dans ces strophes (*Matisse*, S. 13).

Das Misstrauen gegenüber Wörtern lässt zunächst an einen Schriftsteller denken (viel mehr als an einen Maler), der tatsächlich auf die „paroles“ angewiesen ist. Damit verweist Butor indirekt auf Matisse als den Verfasser von zwei Büchern: *Notes d'un Peintre* und *Jazz*⁴⁸¹, womit Butor auch gleich im ersten „chant“ die beiden Hauptquellen seiner Intertexte nennt. In dem zuerst genannten Buch verdeutlicht Matisse die Hauptanliegen seiner Kunst: „Expression“ („Ce que je poursuis par-dessus tout, c'est l'expression“⁴⁸²), geistige Verarbeitung von Naturformen, Klarheit und Farbe. Ferner bekennt er in diesem Artikel seinen Glauben an die Kunst als Ausdruck der Persönlichkeit. Sie ist für ihn weder Darstellung einer „Imagination“ noch Mittler literarischer Vorstellungen, sondern er begründet sie auf der intuitiven Synthese von Natureindrücken. In dieser Schrift lautet eine zentrale und oft zitierte Passage:

Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques.⁴⁸³

Matisse träumte von einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit („un art d'équilibre, de pureté“). Sein Kunstverständnis formulierte er deutlich und gehört somit neben Kandinsky, Picasso und vielen anderen zu den Künstlern des 20. Jahrhunderts, die neben ihrer malerischen Praxis auch kunsttheoretische Schriften herausbrachten. Dies erlaubt Butor wiederum, ein doppeldeutiges Spiel mit dem „Autor“ Matisse als seinem Alter Ego in seinen *Cantique* zu integrieren. An einer anderen Stelle heißt es: „Je me suis toujours méfié des récits d'autrui, mais je suis parti sur leurs traces, et l'on retrouvera leur mouvement dans mes lignes“ (*Matisse*, S. 22). Mit dem doppelsinnigen Wort „lignes“ verknüpft der Interpret die beiden unterschiedlichen Tätigkeiten des Schriftstellers und des Malers. Auf diese Weise gibt Butor den versteckten Hinweis, dass sich der Abschnitt, der unmittelbar diesem Refrain vorausgeht, auf Matisse's Worte in *Jazz* bezieht. Er zitiert wörtlich Matisse:

Et lorsque nous serons revenus à notre modeste condition de piétons, nous ne sentirons plus le poids du ciel gris peser sur nous, car nous nous souviendrons que derrière ce mur facile à traverser il existe la splendeur du Soleil ainsi que la perception de l'espace illimité dans

⁴⁸¹ „Jazz“ erschien am 30. September 1947, herausgegeben bei den *Editions Verve*. Zwanzig farbige Scherenschnitte werden von Texten begleitet, die Matisse in seiner großzügigen, schwungvollen Handschrift selbst schrieb.

⁴⁸² MATISSE: „Ecrits et propos sur l'art“, 2009, S. 42.

⁴⁸³ *IBID.*, S. 50.

lequel nous nous sommes sentis un instant si libres. Ne devrait-on pas faire accomplir un grand voyage en avion aux jeunes gens ayant terminé leurs études?⁴⁸⁴

Eine weitere Textstelle, die Butor auch auf sich selbst beziehen könnte, ist folgende: „Je me suis toujours méfié des maîtres, mais je les ai passionnément interrogés, et l’on trouvera leurs leçons dans toutes mes audaces“ (*Matisse*, S. 19). Matisse war immer ein eifriger Besucher des Louvre gewesen, wo er durch Kopieren der großen Meister der Vergangenheit begann, nach seinem eigenen Weg zu suchen. Im ersten Kapitel des *Cantique* erfährt der Leser:

J’ai cherché, cherché. Je faisais des copies au Louvre, tant pour vivre avec les maîtres que parce que le Gouvernement en achetait, ainsi le *Portrait de Balthazar Castiglione* de Raphaël, le *Narcisse* de Poussin, le *Christ mort* de Philippe de Champaigne, une nature morte de David de Heem, la *Raie* de Chardin. Et j’ai continué ma recherche (*Matisse*, S. 13).

Der Kritiker zeigt, dass für Matisse die wichtigsten Vorbilder alle diejenigen waren, die er im Louvre durch seinen Lehrer Gustave Moreau kennengelernt hatte. Die Bewunderung für die alten Meister (Maler wie Dichter) bildet eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Matisse und Butor. Die Namen seiner eigenen „maîtres“ sind in zahlreichen Texten, Essays, Gedichten und anderen Textformen zu finden.⁴⁸⁵

In einer dritten Textstelle, die keine eindeutige Zuordnung (Butor oder Matisse) möglich macht und erneut die Vorbilder in der Literatur thematisiert, heißt es: „Je me suis toujours méfié de la littérature, mais je ne l’ai pas seulement illustrée, je l’ai soigneusement, amoureusement recopiée, et l’on en trouve l’émerveillement dans mes thèmes“ (*Matisse*, S. 46).

II. 3.2.3. Der Titel *Cantique de Matisse*

Die Bedeutung des Titels impliziert Butors Bewunderung für die Malerei von Matisse. Das Wort „Cantique“ lässt sich sowohl religiös als auch profan deuten. Die gewöhnliche Verwendung des Begriffs ist eine einfache Anspielung auf populäre Melodien und Tanzmusik. Der Grand Robert gibt folgende zwei Erklärungen:

Chant d’action de grâces consacré à la gloire de Dieu; Le cantique des cantiques: poème attribué à Salomon. Und:

Chant religieux en langue commune.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ BUTOR: „Cantique de Matisse“, 2006, S. 22 bzw. MATISSE: „Jazz“, 2000, S. 64.

⁴⁸⁵ Ein Blick in den Index der „Œuvres complètes de Michel Butor“ genügt, um das große Spektrum der „Maîtres“ Butors zu erkennen. Um nur einige wenige Maler wie Schriftsteller zu nennen: Picasso, Vermeer, Monet, Van Gogh, Gauguin; Balzac, Hugo, Flaubert, Proust, Joyce, Rimbaud.

⁴⁸⁶ Le Grand Robert de la langue française, hrsg. von Alain Rey, Bd. I, Paris 2001, S. 1889.

Der *Cantique des Cantiques*, das „Lied der Lieder“ (auch: Hohelied), wurde traditionell mit Salomon als Verfasser in Verbindung gebracht und befindet sich im Alten Testament. Es enthält verschiedene Liebeslieder, auf die Butor konkret anspielt mit dem Refrain „Que tu es belle...!“⁴⁸⁷. Das Hohelied besingt in einer Folge von Gedichten die Liebe von Mann und Frau, die sich verbinden, sich verlieren, sich suchen und finden. Das Mann-Frau-Thema ist auch in der Malerei von Matisse zentral, was für Butor eine der vielen Schnittstellen zwischen dem Hohelied und Matisse's Gemälden darstellt. Der Maler Matisse äußerte einmal: „[...] l'amour n'est-il pas à l'origine de toute création?“⁴⁸⁷ Butor verweist auf die Frau als Hauptmotiv der künstlerischen Gestaltung von Matisse, als es um die Modelle geht. Folgende Worte legt Butor Matisse in den Mund: „Mes modèles...Elles sont le thème principal de mon travail“ (*Matisse*, S. 44). Ein halbes Jahrhundert hindurch steht die Frau im Mittelpunkt von Matisse's Auseinandersetzung mit der Welt der sichtbaren Erscheinung: als Ganzfiguren-, Halbfiguren-, Brustbildnis, als Akt oder Halbakt, stehend, sitzend, liegend. Den erotischen Charakter des Hohelieds übernimmt Butor, indem er die zentrale Rolle der Frau im Leben von Matisse illustriert. Der Anblick einer Fotografie lässt Matisse unwillkürlich an seine Mutter Héloïse denken. Im *Cantique* heißt es: „Que tu es belle, Heloïse, ma mère!“ (*Matisse*, S. 12)

Un jour pourtant, comme j'attendais au guichet d'une poste, j'avais griffonné presque sans y penser, sur une formule de télégramme, un visage dans lequel j'ai reconnu soudain celui de ma mère comme je ne l'avais jamais vue dans aucune photographie.
Et chantait dans mon cœur cette adaptation du Cantique de Salomon: „que tu es belle, Héloïse ma mère, ton souffle a le parfum d'un verger“ (*Matisse*, S. 12).

In gleichmäßigen Abständen streut Butor den Refrain „Que tu es belle, ...!“ in den Text ein und fügt jeweils den Namen einer Frau an, die im Leben von Matisse eine Rolle spielt. Nach der Mutter nennt Butor Matisses Ehefrau Amélie (Parayre), die der Maler im Jahr 1898 geheiratet hat.⁴⁸⁸ Neben den real existierenden Frauen werden auch weibliche Personen aus der griechischen Mythologie genannt, wie etwa die Muse der Tanzkunst, Terpsichore. Auf diese Weise schlägt Butor den Bogen zur Musik und zum Tanz, eine Thematik, die für das Werk von Matisse relevant ist. In Butors Kapitel über Matisse's Hauptwerk *La musique* und *La danse* ruft er „Terpsichore, mon inspiratrice“ (*Matisse*, S. 16). Nach und nach lernt der Leser die Frauen kennen, die im Leben von Matisse eine Rolle spielten. Neben seiner Frau wird die Tochter als weiteres Familienmitglied vorgestellt: „Que tu es belle, Marguerite, ma fille!“ Jede der Frauen wird mit einem

⁴⁸⁷ MATISSE: „Ecrits et propos sur l'art“, 2009, S. 323.

⁴⁸⁸ IBID., S. 9.

zusätzlichen Kommentar versehen, bei seiner Tochter heißt es: „tes dents sont un troupeau de brebis tondues qui remontent du bain“ (*Matisse*, S. 18).⁴⁸⁹ Der Zusatz hier ist übernommen aus dem fünften „poème“ von Salomons Hohelied, indem es heißt: „Siehe, meine Freundin, du bist schön! [...] Deine Zähne sind wie eine Herde geschorener Schafe, die aus der Schwemme kommen.“⁴⁹⁰

Im Gespräch über seinen *Cantique de Matisse* beschreibt Butor seinen Text als „fait de cellules [...] dans chacune il y a une femme qui apparaît, une femme que je lie au *Cantique des Cantiques*.“⁴⁹¹

Im Hohelied werden auch Träume dargestellt, die die Gefühlswelt des Sprechers spiegeln. In Butors *Cantique de Matisse* wird Matisses Leben erträumt. Unser Autor spürt dem Leben und Werk von Matisse nach, indem er spielerisch und assoziativ mit dessen Gemälden umgeht.

Der Titel *Cantique* zur Beschreibung von Matisse´ Gemälden erweist sich für Butor als sehr ergiebig. Er enthält eine musikalische Dimension, auf die Butor durch das Einbeziehen von Matisse´ Text *Jazz* zusätzlich hinweist. Bei Matisse´ Schrift handelt es sich um einen autobiographisch geprägten Text aus der Alters- und Reifezeit des Malers. Mit der Wahl des Titels illustriert Butor die Bedeutung der Musik für Matisse´ Malerei. Eine Mehrheit von Matisse´ Werken trägt musikalische Titel, wie beispielsweise *La musique*, 1909/10 oder *La leçon de piano*, 1916. Einige der Gemälde entstanden, während Matisse Musik hörte: beispielsweise sind die Glasfensterentwürfe der Kapelle von Vence von der Musik Dimitri Schostakowitschs beeinflusst. Zu Léon Degand sagt Matisse 1945, dass man so malen müsse, wie man singe, ohne Zwang: „[...] il faut peindre comme on chante, sans contrainte.“⁴⁹²

Beiden Texten, *Jazz* von Matisse und *Cantique de Matisse* von Butor gelingt es – soweit dies einem Text gelingen kann –, das Sehen und Hören miteinander zu verbinden. Beide Autoren arbeiten mit synästhetischen Elementen und ermöglichen es dem Betrachter beziehungsweise Leser, die optischen Erlebnisse mit Hörerfahrungen zu verknüpfen. Dadurch werden die Wahrnehmungsfähigkeiten des Betrachters erweitert und vertieft. Butors Affinität zur Musik wird in zahlreichen Werken deutlich und bedarf einer eigenen

⁴⁸⁹ Vgl.: La sainte Bible, S. 1122.

⁴⁹⁰ Die Bibel, Hoheslied 4, 1-2, S. 658.

⁴⁹¹ Zitat aus: MASINI-BEAUSIRE: „Quand Butor chante“, 2012.

⁴⁹² MATISSE: „Ecrits et propos sur l´art“, 2009, S. 300.

Untersuchung.⁴⁹³ Mireille Calle-Gruber bringt Butors Intention auf den Punkt „faire œuvre d’écriture, c’est en révéler la matière *cantabile*“.⁴⁹⁴

Die Idee, die Malerei von Matisse als Lied, als „Cantique“, aufzufassen, hatte Françoise Gilot 1990 in ihren Aufzeichnungen über die Künstlerfreundschaft zwischen Matisse und Picasso formuliert. Darin schreibt sie:

In seiner [Matisse’s] Malerei gehören diese Dinge [wie z.B. Früchte] einer anderen Welt an, sind Metaphern wie im Hohen Lied:
Dein Wuchs ist hoch wie ein Palmbaum
Deine Brüste gleichen den Weintrauben.⁴⁹⁵

Es kann davon ausgegangen werden, dass Butor Gilots Aufzeichnungen kannte, auch wenn er sie nicht als Quelle erwähnt. Auch wenn nicht eindeutig geklärt werden kann, wessen Idee es ursprünglich war, Matisse’s Malerei als lyrische Gattung aufzufassen, so ist Butor derjenige, der sie umsetzt.

II. 3.2.4. Der Aufbau des Textes *Cantique de Matisse*

Butors Text als abgewandelter Liedertext hat ein musikalisches Kompositionsprinzip, das sich durch Refrains auszeichnet. Grob gliedert sich der Text in vier Abschnitte. In der Ausgabe der *Editions Virgile*, wird zunächst der Name des Künstlers, Matisse, genannt. Es folgt die Reproduktion einer Tuschezeichnung von Matisse, die eine Maske *Grande Tête* aus dem Jahr 1951 zeigt. Erst auf der nächsten Seite erscheinen der Name von Michel Butor und der Titel seines Textes *Cantique de Matisse*. Dass der Schriftsteller Butor erst nach Matisse genannt wird, legt die Vermutung nahe, dass hier vor allem Matisse „spricht“, Butor also anstelle von Matisse spricht.

Der erste Teil trägt die Überschrift „Le fauve tranquille“ und weist Matisse als Mitglied der Gruppe der Fauves aus. Im zweiten Teil „Les yeux du voyageur“ befasst sich Butor mit Matisse’s zahlreichen Reisen. Für dessen Oeuvre waren vor allem seine Reisen nach Tanger in Marokko von Bedeutung. Wie viele große Meister des Nordens lockte ihn das Licht des Südens. Auf die Nordafrikareise macht Butor durch die Erwähnung des *Triptyque marocain* (1912) aufmerksam, das, Françoise Gilot zufolge, „besonders eindrucksvoll“

⁴⁹³ Vgl.: RIGAL, Florence: „Butor, la pensée-musique. Précédé d’une lettre de Michel Butor“, Paris 2004.

⁴⁹⁴ CALLE-GRUBER: „Que ce soit les Ecrits sur la musique, sur la peinture, sur la littérature, la photographie ou sur des sujets divers, les déménagements des Muses semblent indiquer la même chose: faire œuvre d’écriture, c’est en révéler la matière *cantabile*.“ Zitat aus: „Les muses hors du logis“, Bd. X, 2009, S. 19.

⁴⁹⁵ GILOT, Françoise: „Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft“, München 1990, S. 297. Im Original: „Une fois peints, ces objets appartenait à un univers différent, ils devenaient métaphores comme dans le Cantique des cantiques: Dans ton élan tu ressembles au palmier, tes seins en sont les grappes.“ Zitat aus: GILOT, Françoise: „Matisse et Picasso. Une amitié racontée par Françoise Gilot“, Paris 1991, S. 274.

ist.⁴⁹⁶ In einem Exkurs, „Première échappée vers le jardin des Hespérides“, macht Butor auf Matisse’ Aufenthalt in Marokko in den Jahren 1912, 1913 und 1914 aufmerksam. Die vier Exkurse „Echappée vers le jardin des Hespérides“ fügt Butor erst in der Version von 2006 ein, was den größten Unterschied zu dem früheren Text darstellt. Bei dieser Einfügung handelt es sich um den Text *Vers le jardin des Hespérides, Matisse au Maroc*, den Butor 2001 in der Zeitschrift *Traviolas* veröffentlichte.⁴⁹⁷ Dieser Einschub bildet einen weiteren Refrain, der aus der Kombination „Tanger“ und einem weiteren Wort mit dem Suffix „-er“ besteht. Am ersten Beispiel illustriert heißt dies: „Tanger, changer.“ (*Matisse*, S. 23). Der Leser wird neugierig gemacht, da zunächst unklar ist, was genau einer Veränderung ausgesetzt ist. Butor gibt einen kurzen Einblick in die historische Situation um 1900:

On était fin de siècle, on voulait s’assumer décadent; mais le double zéro avait sonné. L’exposition universelle avait déployé ses palais. La débâcle s’était transfigurée en belle époque.

Durch die Unterfütterung mit historischen Fakten ordnet Butor Matisse’ Marokko-Reise in den zeitlichen Kontext ein und bleibt sich treu, indem er alles Sehen mit bestimmten historischen und kulturellen Formungen verbindet.

Im dritten Teil „Les caresses de la paix“ stellt Butor weitere Meisterwerke von Matisse vor. Er geht hier auf die erotischen Themen im Werk von Matisse ein, die vor allem in den Variationen der *Odalisques* thematisiert werden. Dabei diene Matisse vor allem die *Grande Odalisque* von Ingres als Vorbild, den Matisse trotz aller Begeisterung für Delacroix eifrig im Louvre studierte. Geschickt leitet Butor über zum Vorbild Ingres, indem er Matisse’ Erinnerung an einen Besuch im Louvre notiert.

Der Titel des vierten Teils „Les îles de l’âge“ enthält sowohl Anspielungen auf Matisse’ Reisen zu den Inseln Polynesian und Tahiti, als auch auf sein Alterswerk, zu dem beispielsweise die zwei großen Gemälde mit dem Titel *Polynésie* (1946) zählen, die im *Centre Pompidou* in Paris hängen. Auf seiner Reise nach Tahiti im Jahr 1930 war Matisse so überwältigt vom Licht der Inseln und den Farben der Unterwasserwelt der polynesischen Korallenriffe, dass er sich wochenlang kaum imstande sah zu arbeiten.

⁴⁹⁶ GILOT: „Matisse und Picasso“, 1990, S. 202.

⁴⁹⁷ BUTOR: „Vers le jardin des Hespérides, Matisse au Maroc“, 2001, S. 39-48.

Butor spielt auf eines der beiden Werke mit dem Titel *Polynésie – La mer* an. Beide waren als Vorlagen für dekorative Wandteppiche konzipiert.⁴⁹⁸

Das Träumen von weit entfernten Reisezielen kommentiert Matisse in einem Gespräch mit Louis Aragon. Er glaube vielleicht an ein zweites Leben, an „irgendein Paradies, wo er Fresken malen werde“.⁴⁹⁹

II. 3.2.5. Besprechung einzelner Werke von Matisse

Insgesamt nennt Butor 17 Titel von Matisse's Gemälden. Nach *Notre-Dame au mur violet* und dem *Autoportrait* folgen die Meisterwerke *La musique et la danse* (Abb. 22). Hierbei handelt es sich um zwei Auftragswerke, die Matisse 1909 für seinen russischen Sammler Sergei Schtschukin anfertigte. Sie sollten in dessen Privathaus hängen. In einem Brief an Alexandre Romm im Oktober 1934 schreibt Matisse:

Puisque je vous parle de la décoration de Moscou laissez-moi vous dire que dans le panneau de La Musique, le propriétaire a fait peindre un peu de rouge sur le 2^e personnage qui est un petit flûtiste qui a les jambes croisées. Il a fait peindre un peu de rouge pour cacher le sexe qui était pourtant indiqué avec beaucoup de discrétion, il était là pour finir le torse. Il suffirait à un restaurateur de prendre un peu de liquide dissolvant comme essence minérale, benzine et de frotter un instant cet endroit jusqu'à ce que les lignes cachées apparaissent.⁵⁰⁰

In Butors Text heißt es:

A propos de cette Musique, je vous signale que le commanditaire a fait rajouter un peu de rouge sur le petit flûtiste qui a les jambes croisées, ceci pour cacher le sexe qui était pourtant indiqué avec beaucoup de discrétion. Il suffirait à un restaurateur de prendre un peu de liquide dissolvant comme essence minérale, benzine et de frotter un instant cet endroit jusqu'à ce que les lignes cachées apparaissent (*Matisse*, S. 16f).

Die beiden Gemälde *La danse* und *La musique* gehören zusammen; sie zeigen die Künste auf einer elementaren Ebene, indem sie mit malerischen Mitteln gleichsam deren Substanz darstellen. Im Tanz bedeutet dies körperliche Bewegtheit, die sich in der Kreisform entfaltet und aus der Übertragung der Bewegungsenergie von einem Tanzkörper zum nächsten entsteht. Butor zufolge wollte Matisse mit *La danse* ein „sentiment d'allègement“ (*Matisse*, S. 16) vermitteln, da es in der ersten Etage des Palais von Schtschukin seinen Platz finden sollte.

In scharfem Kontrast zu dieser sichtbaren Körperlichkeit und Bewegtheit steht das Gemälde *La musique*. Die Figuren erinnern in ihrer linear aufsteigenden und abfallenden

⁴⁹⁸ Vgl.: „Henri Matisse“, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich vom 15. Oktober 1982 bis 16. Januar 1983; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, vom 29. Januar 1983 bis 4. April 1983, hrsg. von Felix Baumann, Zürich [u.a.] 1982, Abb. 99, o. S.

⁴⁹⁹ MATISSE: „Jazz“, 2000, S. 77.

⁵⁰⁰ MATISSE: „Ecrits et propos sur l'art“, 2009, S. 150.

Anordnung auf der Bildfläche an Notenköpfe mit voranstehendem „Notenschlüssel“. Diese Anspielung auf die musikalische Notation evoziert eine „Entkörperlichung“ der hockenden Figuren. Matisse sucht nicht das „Abbild einer Innenwelt, er schafft vielmehr ein äußeres Bild, das die Imagination dieser Innenwelt hervorzurufen imstande ist.“⁵⁰¹

Ein weiteres Gemälde, das Butor ausführlich thematisiert, ist Matisse's *L'Atelier rouge* aus dem Jahr 1911 (Abb. 23), dem der Status eines Meisterwerks der Malerei des 20. Jahrhunderts zuzuerkennen ist. Seit 1949 befindet es sich im *Museum of Modern Art* in New York.

Mit dem Atelier-Bild knüpft Matisse an berühmte Exempel dieser Gattung an. Die Meister beziehungsweise Vorbilder sind in Matisse's Atelierbild allein wegen der Thematik nicht zu übersehen. Auch wenn *Das rote Atelier* auf die üblichen Requisiten verzichtet, so stellt es sich doch in die lange Traditionsreihe des Atelierbildes. Matisse nutzt das Atelierbild, um Bilder im Bild zu zeigen (eine Art *Mise en abyme*)⁵⁰², um das Ambiente des Handwerks, der Vorlagen und Modelle darzustellen.

In seinem *Cantique de Matisse* ist es das Gemälde, dem die ausführlichste Beschreibung zukommt. Butor misst ihm somit einen besonderen Stellenwert bei. Es handelt sich dabei eher um die Beschreibung eines Raums, da Butor Bildrealität und Realität vermischt; Bildräumlichkeit und reale Räumlichkeit gehen ineinander über. So simuliert Butor das Betreten des roten Atelierraums:

Dans mon atelier le sol est rouge sang de bœuf comme dans les carrelages provençaux; le mur est rouge; c'est comme si le sang s'était infiltré pour tout teindre; les meubles sont rouges entourés d'un fil d'or mat. Ce rouge est comme une nuit chaude à l'intérieur de laquelle, venant de la fenêtre à gauche, une intense lumière fait naître ou plutôt ressusciter les autres objets. Il y a sur la commode plusieurs pots dont l'un est rempli de pinceaux devant une frise que l'on dirait en marbre noir et or comme le manteau d'une cheminée, qui passe derrière l'horloge dont on voit l'écran mais pas les aiguilles. Il y a la toile rayée du transatlantique à demi replié près d'une de mes assiettes blanches et bleues sur la table à droite. Il y a une jarre qui vient aussi des bords de la Méditerranée. On dit que c'est mon atelier de Clamart, mais j'ai tout fait pour y reconstituer la lumière d'ailleurs. Il y a deux de mes sculptures sur des selles de modelage et la table à gauche plus près, une troisième autour de laquelle une liane de capucine venue d'une fiasque vert sombre à long col tourne amoureusement (*Matisse*, S. 17f).

Zur Beschreibung des Gemäldes verwendet Butor vor allem Vergleiche mit „comme si“, die zur Illustration der Intensität der Farbe Rot in dem Gemälde dienen. Der rote Boden in Matisse's Atelier ist für ihn vergleichbar mit dem Blut eines Ochsen, was ihn wiederum an

⁵⁰¹ STEIERT, Thomas: „Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei“, Frankfurt a. M. 1995, S. 112.

⁵⁰² Vgl.: Ausstellungskatalog „Maler und Modell“, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden vom 28. Juli 1969 bis 19. Oktober 1969, hrsg. von Klaus Gallwitz, Baden-Baden 1969.

die Kachelbeläge in der Provence erinnert („comme les carrelages provençaux“, *Matisse*, S. 17). Auch die Wand trägt rote Farbe: „comme si le sang s’était infiltré pour tout teindre.“ Bei der häufigen Verwendung der Vergleiche orientiert sich Butor am Hohelied, in dem es beispielsweise heißt:

Tes dents, un troupeau de brebis tondues qui remontent du bain. [...] Tes joues, des moitiés de grenades, derrière ton voile. Ton cou, la tour de David, bâtie par assises. [...] Tes deux seins, deux faons, jumeaux d’une gazelle, qui paissent parmi les lis.⁵⁰³

Butor beschreibt zunächst den Boden, geht dann über zu den Wänden. Die häufige Verwendung des Wortes „rouge“ vermittelt nicht nur die intensive Farbigkeit des Gemäldes, sondern nimmt auch Bezug auf die Fauves, bei denen die Farbe und ihr Ausdruckwert im Vordergrund stehen. Das Wesen der Gegenstände, die Intensität der Empfindung und das Äquivalent des Raumes finden in der Farbe Ausdruck. Das Rot der Wände sei wie „une nuit chaude à l’intérieur de laquelle, venant de la fenêtre à gauche, une intense lumière fait naître [...] les autres objets“ (*Matisse*, S. 17). Das unbestimmbare Licht in diesem Atelier komme aus der Nacht. Vierzig Jahre nach der Arbeit gab Matisse folgende Erklärung: „L’objet n’est pas tellement intéressant par lui-même. C’est le milieu qui crée l’objet.“⁵⁰⁴ Im Bild sei das Objekt für sich genommen nicht so interessant. Es sei die Umgebung, die das Objekt schaffe. Dies mag ein Grund sein, warum Butor die Gegenstände im nächsten Schritt benennt. Er erwähnt zunächst die typischen Utensilien für einen Künstler, wie beispielsweise die Pinsel auf der Kommode. Dies ist insofern ein interessantes Detail, als dass das Behältnis mit den Pinseln in der gesamten Darstellung das einzig dargestellte Malerwerkzeug ist. Weitere für die Tradition der Atelierbilder typischen Requisiten wie Staffelei, Palette, Farbtuben oder Mischgefäße fehlen. Matisse habe alles getan, um zu vermeiden, so Werner Schnell, „Malerei und Skulptur als eine handwerkliche, Schmutz erzeugende Arbeit auszuweisen, so dass man eher den Eindruck haben kann, in ein gutbürgerliches Interieur zu blicken als in eine Werkstatt.“⁵⁰⁵

Butor benennt jeden einzelnen Gegenstand, angefangen mit den einzelnen Objekten auf den Tischen, dem Geschirr, den Gemälden an der Wand bis zu den beiden Skulpturen, die auf Modelierstühlen stehen. Die Möbel sind in Matisse’s Gemälde nur angedeutet und erhalten dadurch einen zeichnerischen Charakter. Butor macht daraus rote Möbel „entourés d’un fil d’or mat“ (*Matisse*, S. 17). Diese Beschreibung, „von einem matten goldfarbenen

⁵⁰³ La sainte Bible, S. 1122f.

⁵⁰⁴ MATISSE: „Ecrits et propos sur l’art“, 2009, S. 246.

⁵⁰⁵ SCHNELL, Werner: „Das rote Atelier des Henri Matisse-ein Bild und seine Verwandten“, Berlin 2001, S. 21.

Faden eingekreist“, ist zutreffend, wirkt dennoch etwas naiv, was wiederum die Malweise von Matisse widerspiegelt. Die naive Sicht auf die Dinge beschreibt Matisse selbst: „il faut regarder toute la vie avec les yeux d’enfants.“⁵⁰⁶ Diese Eigenschaft, sich den naiven Blick eines Kindes bewahrt zu haben, verbindet Matisse und Butor. Matisse war der Auffassung, wenn jemand die Fähigkeit verliere, das Leben mit den Augen eines Kindes zu sehen, dann könne er „sich nicht mehr auf originelle, das heißt persönliche Weise ausdrücken“.⁵⁰⁷

Butor nennt den Ort, an dem sich das Atelier von Matisse befindet: „On dit que c’est mon atelier de Clamart, mais j’ai tout fait pour y reconstituer la lumière d’ailleurs“ (*Matisse*, S. 18). Diese Angaben beziehen sich auf das Atelier in Issy-les-Moulineaux südwestlich von Paris, das Matisse 1909 erwarb, nachdem er das Hôtel Biron in Paris als Atelier nicht mehr nutzen konnte. Das neue Atelier lag an der Route de Clamart und besaß einen großen Garten, auf den Matisse sehr stolz war, wie Gertrude Stein, die zu den ersten und wichtigsten Sammlern der Gemälde von Matisse zählt, berichtet.⁵⁰⁸ Die sehr unterschiedliche Farbigkeit, die Matisse den Wänden seiner Atelieransichten gab, lässt nach ihrer tatsächlichen Farbe fragen. Der Maler selbst erklärte dem Kritiker Ernst Goldschmidt:

Sie suchen die rote Wand. Die Wand existiert einfach nicht. Wie Sie hier sehen können, habe ich die gleichen Möbel vor einer gänzlich blaugrauen Atelierwand gemalt. Die sind Experimente, oder Studien, wenn Sie so wollen. Als fertige Gemälde stellen sie mich nicht zufrieden. Als ich die Farbe Rot entdeckte, stellte ich diese Studien in eine Ecke, und dort werden sie auch bleiben. Wo ich dieses Rot her habe, kann ich gar nicht sagen. Aber wir machen gleich einen Spaziergang im Garten, und vielleicht wird Ihnen die Sache dann klarer. Ich habe festgestellt, dass alle Dinge – die Blumen, die Möbel, die Kommode – für mich nur zu dem werden, was sie sind, wenn ich sie zusammen mit diesem Rot sehe. Ich weiß nicht, weshalb das so ist.⁵⁰⁹

Auf die Frage, warum *Das rote Atelier* so rot ist, geht Butor nicht ein. Allerdings deutet er mit der Bemerkung, dass das Atelier zwar in Clamart ist, aber das Licht von woanders kommt („la lumière d’ailleurs“) an, dass es viel mehr um die Erscheinung der Dinge geht als um Realität.

Il y a sur la même table un grand verre transparent, un des plats que j’ai décorés d’une femme comme si c’était elle qui offrait toute la nourriture, qui la produisait, à demi dressée sur un socle noir, près d’une boîte de crayons dont deux sont déjà sortis. Il y a les tableaux encadrés ou non qui sèchent en attendant l’approbation finale: trois femmes au bord de la mer, je l’ai appelé le Luxe, un satyre épiant une nymphe dans la forêt, un pot de cyclamen sur une table

⁵⁰⁶ MATISSE: „Ecrits et propos sur l’art“, 2009, S. 321.

⁵⁰⁷ Zitat nach: DITTMANN, LORENZ: „Sehen, Denken, Schöpferisches Werden. Matisse und Bergson“, in: „Sprachen der Kunst“, Festschrift für Klaus Güthlein zum 65. Geburtstag, hrsg. von Lorenz Dittmann, Christoph Wagner und Dethard von Winterfeld, Worms 2007, S. 259.

⁵⁰⁸ Vgl.: SCHNELL: „Das rote Atelier“, 2001, S. 43.

⁵⁰⁹ Zitat nach: FLAM, Jack D. [Hrsg.]: „Henri Matisse. 1869-1954“, Köln 1994, S. 128.

ronde, un marin accoudé, deux grands nus, un brin de paysage, une petite aquarelle sans doute dans son passepartout. Il y a les œuvres passées, toile retournée, montrant leurs châssis, et les cadres prévus pour des tableaux futurs. C'est là que je m'efforce de vivre et d'inventer, au milieu du tintamarre et de la menace, un monde de volupté calme. Je me suis toujours méfié des maîtres, mais je les ai passionnément interrogés, et l'on trouvera leurs leçons dans toutes mes audaces (*Matisse*, S. 18f).

Inzwischen ist Matisse's Bild zu einer Ikone der modernen Kunst geworden, und Matisse's Bedeutung für die Entwicklung der amerikanischen Farbfeldmalerei ist kaum zu überschätzen.⁵¹⁰ Nach dem Zweiten Weltkrieg war Matisse's Malerei höchst aktuell und gerade *L'Atelier rouge* war ein Schlüsselbild, weil Matisse einer der ersten Maler war, der das Bild als Fläche realisierte. Die Stelle im Bild, in der für Butor ein poetisches Moment liegt, ist die Kombination der verschiedenen Leinwände, die am Boden an die Wand gelehnt sind:

Il y a les œuvres passées, toile retournée, montrant leurs châssis, et les cadres prévus pour des tableaux futurs. C'est là que je m'efforce de vivre et d'inventer, au milieu du tintamarre et de la menace, un monde de volupté calme (*Matisse*, S. 18f).

Nachdem Butor alle Gegenstände im Gemälde benannt hat, erreicht er die Stelle, die ihn am meisten inspiriert: Dort treffen alte Gemälde, von denen nur die Rückseite erkennbar ist, auf Gemälde, die erst noch im Entstehen sind. Dieses spannungsgeladene Aufeinandertreffen von abgeschlossenen Arbeiten und den „ungemalten“ Bildern inspiriert den Künstler zu neuer Kreativität. Bei der Entstehung neuer Werke sind aber immer auch die alten Meister präsent, weshalb ihnen der Refrain am Ende dieses Kapitels gilt: „Je me suis toujours méfié des maîtres, mais je les ai passionnément interrogés, et l'on trouvera leurs leçons dans toutes mes audaces“ (*Matisse*, S. 19).

II. 3.2.6. Intertextuelle Bezüge

Die wichtigsten intertextuellen Quellen in Butors *Cantique de Matisse* sind zweifelsohne Matisse's eigene Schriften. Im ersten Kapitel gibt Butor Matisse's *Notes d'un peintre* und das Künstlerbuch *Jazz* als Quelle an. Er übernimmt ganze Abschnitte aus den beiden Matisse-Texten, variiert sie oder kombiniert sie neu. Das Spiel mit Aussagen des Malers wie mit anderen bereits existierenden Texten über das Werk von Matisse hält Butor konsequent durch bei seiner kunstkritischen Arbeit über Matisse.

⁵¹⁰ Siehe auch Kapitel II. 1. 5. 4. „Interpretation des Titels *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*“, S. 115.

Darüber hinaus interessieren Butor die Parallelen zwischen dem Maler Matisse und ihm selbst, wie etwa ihre Begeisterung für den Dichter Baudelaire. So ist es kein Zufall, dass in *Cantique de Matisse* ein Auszug aus *Les fleurs du mal* zitiert wird, da sich beide intensiv mit dem Werk Baudelaires auseinandergesetzt haben.⁵¹¹ Matisse nahm Ende 1930 den Auftrag an, für eine Luxusausgabe der Lyoneser Bibliophilen-Gesellschaft *Les XXX* Illustrationen zu einem von ihm selbst gewählten Werk anzufertigen. Er entschied sich für Radierungen zu *Les fleurs du mal*⁵¹², die er jedoch erst im Sommer 1944 begann.⁵¹³ Sowohl Matisse (wie Butor) als auch Baudelaire hegten eine besondere Vorliebe für das Fremdländisch-Exotische, die durch ihre Reisen (Baudelaire zu den Mauritius-Inseln und nach La Réunion, Matisse nach Tanger und Marokko, sowie nach Tahiti) geweckt wurde und sich auf ihre Werke auswirkte. Im Kapitel „Les îles de l’âge“ thematisiert Butor Matisse’ Reisen und zitiert aus dem Gedicht Baudelaires „La vie antérieure“, das das Gefühl von Fernweh vermittelt:

C’est là que j’ai vécu dans les voluptés calmes,
 Au milieu de l’azur, des vagues, des splendeurs
 Et des esclaves nus, tout imprégnés d’odeurs

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes
 Et dont l’unique soin était d’approfondir
 Le secret douloureux qui me faisait languir (*Matisse*, S. 51f).⁵¹⁴

Butor zitiert die dritte und vierte Strophe des Gedichts, in denen ein Palmzweig („des palmes“) vorkommt, der Butor zu einem Gedankenspiel über dessen Symbolik und seine unterschiedlichen Bedeutungen innerhalb verschiedener Kulturkreise anregt. In dem „Quatrième échappée vers le jardin des Hespérides“ thematisiert Butor die Tatsache, dass der „dimanche des rameaux“ in anderen Sprachen „dimanche des palmes“, Palmsonntag genannt wird. Daran anschließend folgt eine Erläuterung, woher die Symbolik des Palmzweiges kommt:

C’est d’abord un emblème guerrier, la marque de la victoire. Cela deviendra récompense d’un combat spirituel, mais avec des sanctions physiques; c’est donc l’insigne du martyr. D’une façon dégradée nous parlons encore de palmes olympiques ou académiques (*Matisse*, S. 51).

⁵¹¹ Vgl.: Butors ausführlichste Beschäftigung mit Baudelaire ist sein Text „Histoire extraordinaire: essai sur un rêve de Baudelaire“, Paris 1961.

⁵¹² Die Gedichte in Baudelaires „Les fleurs du mal“ waren sehr beliebt für Illustrationen. Künstler wie Georges Rouault, Félix Bracquemond, Auguste Rodin, Emile Bernard und andere ließen sich von Baudelaires Lyrik inspirieren. Vgl.: SPAAR, Michaela: „Die Buchillustration bei Henri Matisse. *Poésies* von Stéphane Mallarmé und *Les fleurs du mal* von Charles Baudelaire“, (Europäische Hochschulschriften 28, Kunstgeschichte 295), Frankfurt a. M. [u.a.] 1998, S. 72f.

⁵¹³ Für weitere Informationen siehe: SPAAR: „Die Buchillustration bei Henri Matisse“, 1998, S. 65f.

⁵¹⁴ BAUDELAIRE: „Les fleurs du mal“, 2011, S. 63.

Butor zufolge erhalte der Begriff „palmes“ mit Baudelaire „un caractère voluptueux [...] il en fait l'enseigne de *La vie antérieure*, donc des îles des bienheureux ou du paradis perdu“ (*Matisse*, S. 51). Daraufhin tauche das Wort in der gesamten symbolistischen Literatur auf, was Butor durch Textbeispiele aus Gides *Paludes* untermalt: „[...] elle ne faisait pas d'autre bruit que celui, dans les airs, d'une chandelle d'artifice à l'instant de son éclosion – ou que le son plutôt de ‚Palmes!‘ dans un vers de M. Mallarmé“ (*Matisse*, S. 52). Gide liefert Butor einen neuen Impuls: den Dichter Mallarmé. Butor lässt sich weiter durch die französische Literaturgeschichte treiben und identifiziert das erwähnte Gedicht als Mallarmés *Don du poème*. Er zitiert daraus die ersten 8 von 14 Versen:

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
 Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
 Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
 Par les carreaux glacés, hélas, mornes encor,
 L'aurore se jeta sur la lampe angélique.
 Palmes! et quand elle a montré cette relique
 A ce père essayant un sourire ennemi,
 La solitude bleue et stérile a frémi (*Matisse*, S. 52f).⁵¹⁵

Den Bogen zurück zu Matisse schlagend, geht Butor ein auf die Rosenkranzkapelle in Vence, in der „les végétations lumineuses à la fois palmes et algues, oscilleront silencieusement autour de la Vierge. Les taches du soleil transformant celle-ci en Eve au milieu du jardon retrouvé“ (*Matisse*, S. 53). In Butors Blick werden die von Matisse in der Kapelle von Vence stilisierten Pflanzen zu Palmen und entfalten so eine große assoziative Kraft, die den religiösen Kontext verlässt und bis in ihre Verwendung in der Literatur reicht. Butor illustriert, wie jeder Sehakt stets von Verweisungen begleitet wird. Er führt seinem Leser vor Augen, dass der Blick des Lesers und Kunstbetrachters niemals unschuldig und stets vorgeprägt ist.

Was der Butorsche Leser tatsächlich „sieht“ ist die Reproduktion des *Profil d'homme* (*Aragon*). Louis Aragon veröffentlichte 1946 in einem Album in fünf Exemplaren die zweite Lithographie-Folge von Matisse, allerdings ohne den Text Baudelaires. Insbesondere das ambivalente Frauenbild in *Les fleurs du mal* weckte Matisse's Interesse, das sich zwischen zwei Polen, zwischen dämonischer Hure und reinem Engel bewegte. Baudelaire liebte und hasste die Frauen, bewunderte und verachtete sie. Er habe, so Jean

⁵¹⁵ Vgl.: MALLARME, Stéphane: „Œuvres complètes“, (Bibliothèque de la Pléiade 65), hrsg. von Bertrand Marchal, Bd. I, Paris 1998, S. 17.

Firges, das Verhältnis zu seiner Mutter, das von Hassliebe geprägt war, auf alle seine Frauenbilder übertragen.⁵¹⁶

Ein weiteres Gemälde von Matisse, das Butor nennt, ist *Le café arabe* aus dem Jahr 1913. Butor zitiert fast wörtlich aus einem Interview von Matisse mit Tériade, das 1952 im *Art News Annual* erschien. In Butors *Cantique* heißt es:

[...] mais si je suis allé au Maroc, c'était aussi à la poursuite de Delacroix et Loti, et j'ai trouvé les paysages exactement tels qu'ils les avaient décrits. Un matin, à Tanger, je montais à cheval dans une prairie, les fleurs venaient jusqu'à la bouche de ma monture. Je me demandais où j'avais déjà connu pareille expérience. C'était en lisant une description de Loti dans *Au Maroc* (Matisse, S. 28).

Matisse'eigene Worte im Interview waren:

J'ai trouvé les paysages du Maroc exactement tels qu'ils sont décrits dans les tableaux de Delacroix et les romans de Pierre Loti. Un matin, à Tanger, je montais à cheval dans une prairie, les fleurs venaient jusqu'à la bouche du cheval. Je me demandais où j'avais déjà connu pareille expérience – c'était en lisant une description de Loti dans *Au Maroc*.⁵¹⁷

Die von festgelegten Regeln unabhängige Form der Butorschen Texte und – in diesem Fall – die Perspektive aus Sicht des Malers erlaubt es Butor, die Worte von Matisse zu übernehmen. Butor überlässt es dem Leser herauszufinden, welche Aussagen reine Fiktion sind und welche tatsächlich aus der Feder von Matisse stammen. Wörtliche Übernahmen aus Matisse' Texten werden mit leicht veränderten Äußerungen von Matisse vermischt. Beispielsweise wird die Begegnung zwischen Matisse und seinem Lehrer Gustave Moreau im *Cantique* so beschrieben:

Alors j'ai repris le chemin de la capitale et j'ai eu la chance d'y rencontrer à l'École des Beaux-Arts, - j'avais 22 ans-, mon maître vénéré Gustave Moreau qui un jour, sur le pont à la sortie d'une classe, m'a dit brusquement: „que cherchez-vous donc?“ - Je cherche à rendre ce que les maîtres n'ont pas rendu, par exemple ce qui est devant nous (cet ensemble du Pont-Neuf avec ses arbres sur le fond de Notre-Dame dans une enveloppe mystérieuse), cette beauté que les maîtres n'ont pas rendue“ (Matisse, S. 12f).

Im Vergleich dazu heißt es in Matisse' eigenen Notizen:

A la sortie du Louvre, en traversant la Seine sur le Pont des Arts, je voyais d'autres sujets à mon art. „Eh bien, que cherchez-vous donc?“ me demanda un jour mon maître Gustave Moreau. „Quelque chose qui n'est pas au Louvre, mais qui est là“ ai-je répondu en montrant

⁵¹⁶ FIRGES, Jean: „Charles Baudelaire. Die Blumen des Bösen“, (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie 8), Annweiler am Trifels, 2001, S. 55.

⁵¹⁷ MATISSE: „Ecrits et propos sur l'art“, 2009, S. 117 bzw. heißt es im Original: „I found the landscapes of Morocco just as they had been described in painting by Delacroix and in Pierre Loti's novels. One morning in Tangiers I was riding in a meadow; the flowers came up to the horse's muzzle. I wondered where I had already had a similar experience – it was in reading one of Loti's descriptions in the book *Au Maroc*.“ Zitat aus: Interview von Tériade mit Matisse „Matisse speaks“, *Art News Annual* 21 (1952), S. 43.

du doigt les péniches sur la Seine. „Pensez-vous que les maîtres du Louvre ne l'aient pas vu?“ réplique Gustave Moreau. En fait, ce que je voyais au Louvre n'agissait pas sur moi de façon directe.⁵¹⁸

Aufschluss über Matisse's malerische Intentionen gibt seine Antwort auf die Frage seines Lehrers, was er auf der Seine-Brücke suche. Bei Butor heißt es, Matisse wolle „das zeigen, was die Meister nicht wiedergegeben haben.“ Im Original hatte Matisse geantwortet, dass er etwas malen wolle, was sich nicht im Louvre befinde, aber was da sei. Butor legt Matisse den Wunsch in den Mund, „mehr“ zu zeigen, als es bisher in der Malerei getan wurde, etwas Neues offenzulegen, zu „erhellen“ („élucider“). Ein weiteres Mal bringt Butor sein eigenes Anliegen, die Kunstwerke durch reflektierte Sprache zu beleuchten, durch die Worte Matisse's zum Ausdruck.

II. 3.2.7. Resümee

In seinem Text *Cantique de Matisse* beschäftigt sich Butor mit dem Leben und malerischen Werk des Künstlers Matisse. In einem bisher ungewohnten Maß lässt Butor den Künstler selbst zu Wort kommen. Neben Aussagen des Malers selbst erfährt der Leser Details aus dem Leben von Matisse sowie Bildbeschreibungen seiner Werke. Eindringlich vermittelt Butor die wichtigsten Themen und Motive im Werk von Matisse: Tanz, Musik, Frauen und intensive Farbigkeit. Die Nähe zur Musik in der Malerei von Matisse setzt Butor in Analogie zu musikalischen Kompositionsprinzipien wie Wiederholungen oder Refrains textuell um, woraus „un véritable feu d'artifice d'images et de mots“ entsteht.⁵¹⁹

An keiner Stelle ist eine Wertung oder gar Kritik am Werk von Matisse vorzufinden. Im Gegenteil, Butor identifiziert sich mit dem Künstler als sein Alter Ego und formuliert einige Aussagen bewusst so offen, dass sie sowohl auf Matisse als auch auf den Autor Butor selbst zu beziehen sind.

Ist dieses wertfreie, kreative und subjektive Schreiben nicht gerade ein „adäquates“ Schreiben über Kunst? In Butors „poetischem Schreiben“ geht weniger verloren als im üblichen Prozess vom Übersetzen vom Bild in die Sprache. Er transportiert „mehr“ als die übliche Kunstkritik, was Calle-Gruber meint, wenn sie schreibt: „Il [Butor] ne parle pas de Matisse: il parle le Matisse comme on parle le chinois, l'ourdou, l'inuit.“⁵²⁰

⁵¹⁸ MATISSE: „Ecrits et propos sur l'art“, 2009, S. 130.

⁵¹⁹ MASINI-BEAUSIRE: „Quand Butor chante“, 2012.

⁵²⁰ CALLE-GRUBER, Mireille: „Cantique de Michel Butor mendiant et hospitalier“, in: „Michel Butor. Déménagements de la littérature“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Paris 2008, S. 53.

Butors liefert keine neue Deutung der Werke von Matisse, sondern setzt dessen Malerei in kunstvolle Sprache um. Dies tut er, indem er Matisse' Gestaltungsprinzipien übernimmt, woraus ein Textkunstwerk entsteht, das durch seinen Titel und die rhythmische Gliederung an ein Lied, ein „Cantique“, erinnert. Der Leser von Butors *Cantique de Matisse* begreift Henri Bergsons Definition des Dichters als „ein Mensch, bei dem die Gefühle sich zu Bildern entwickeln, und diese wieder zu rhythmischen Worten, die sie ausdrücken sollen.“⁵²¹ Dass es sich um eine Hommage à Matisse⁵²² handelt, kommt im „Deuxième échappée vers le jardin des Hespérides“ zum Ausdruck:

Pour que je me trouve véritablement à Tanger il faut que tu me prêtes tes yeux. Je t'offre les miens pour que tu puisses voir enfin non seulement comment je t'ai vu, mais comment tu m'as fait voir (*Matisse*, S. 31).

An dieser Stelle schwingt mit, wie prägend Matisse für Butors Blick, seine Fähigkeit, ästhetisch zu sehen, war.

Butor zeichnet mit Worten ein originelles Porträt von Matisse, das durch die eigenen Aussagen des Malers „koloriert“ beziehungsweise lebendig wird. Matisse' Leidenschaft für die Musik und den Tanz wird ernstgenommen und in kunstvolle Worte übersetzt, die ein rhythmisches Lesen zulassen. Das Hohelied als Inspiration stellt sich als geeignet heraus, da es kein Erzähltext im üblichen Sinne ist. Calle-Gruber bezeichnet die Form des „Cantique“ vielmehr als „une forme d'expression lyrique“.⁵²³ Es lässt sich also festhalten, dass Butors Text *Cantique de Matisse* drei Künste, die Malerei, die Musik und die Dichtkunst integriert, bei deren Zusammenspiel es Butor in erster Linie darum geht, den Leser für die Malerei von Matisse mit all ihren vielseitigen Aspekten sensibel zu machen.

⁵²¹ BERGSON, Henri: „Zeit und Freiheit“, Meisenheim am Glan 1949, S. 19.

⁵²² In dem Interview mit Michel Butor von Micéala Symington am 22. Februar 2012 (vorbereitet von Alexandra Masini-Beausire) sagt Butor: „Oui, bien sur c'est un hommage à Matisse!“ Zitat aus: MASINI-BEAUSIRE: „Quand Butor chante“, 2012.

⁵²³ CALLE-GRUBER: „Les muses hors du logis“, Bd. X, 2009, S. 19.

III. Schlussbetrachtung

Gemälde beziehungsweise Kunstwerke im Allgemeinen fordern den Betrachter heraus, machen Angebote zu neuen Erfahrungen. Um diese Erfahrung mit anderen austauschen zu können, ist der Kunstbetrachter auf Sprache angewiesen. Einen Dialog der Künste hat es immer gegeben. Im 19. Jahrhundert, lange bevor der Terminus „Intermedialität“ existierte, war dieser Dialog besonders lebhaft und dicht. Sprache, Literatur, Bildende Kunst und Architektur reflektieren sich in begrifflicher, poetischer und ästhetischer Hinsicht, und die Spielräume der Form, des Imaginären und des Wissens wurden in Texten und Bildern, vor allem auch in der Kunstkritik erprobt.⁵²⁴

Michel Butor ist in dieser französischen Tradition der Kunstkritik zu verorten, auch wenn er ganz eigene Wege der Ekphrasis geht. In zahlreichen Schriften entfaltet Butor seinen illustrativen Diskurs, der zeigt, wie notwendig es ist, über Kunstwerke zu sprechen.⁵²⁵ Es ist die Kombination von Butors scharfsinnigem Blick auf Kunstwerke und seinem virtuosen Umgang mit der Sprache, der es gelingt, seinen literarischen Anspruch umzusetzen: „J’essaie de faire une littérature qui soit un peu moins aveugle que la littérature habituelle.“⁵²⁶ Eine Literatur zu produzieren, die „weniger blind“ ist als die übliche, ist das erklärte Ziel, auf das Butor immer wieder hinweist, wenn er von der „élucidation“ spricht. Er möchte die Kunstwerke erhellen, sie ins Licht rücken. Sein illustrativer Diskurs ist darauf aus, vom Augenscheinlichen zu tieferen Bedeutungsebenen voranzuschreiten.

In Fragen der Interpretation von Kunst, bei der es „kein unanfechtbares und unumstößliches Votum geben kann“⁵²⁷, kommt es umso mehr auf die Sensibilität des Interpreten an. Wie gezeigt werden konnte, besitzt Butor als schreibender Künstler die Fähigkeit, die spezifischen Probleme des künstlerischen Schaffensprozesses eines Malers zu erfassen und sprachlich zu artikulieren. Der Dichter kann die Intention, das Kunstwollen des Schöpfers im Bildwerk anders erspüren als der Laie. Dieses Vermögen veranlasste

⁵²⁴ Vgl.: „Die Kunst des Dialogs – L’Art du dialogue. Sprache, Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert – Langue, littérature, art au XXe siècle“, Festschrift für Wolfgang Drost zum 80. Geburtstag – Mélanges offerts à Wolfgang Drost à l’occasion de son 80e anniversaire, (Reihe Siegen 164; Romanistische Abteilung), hrsg. von Anne Geisler-Szmulewicz, Heidelberg 2010, (Zusammenfassung auf der Buch-Rückseite).

⁵²⁵ BUTOR: „Il ne suffit pas d’avoir la peinture devant les yeux pour la voir. Il est très utile aussi que quelqu’un nous en parle.“ Zitat aus: „Improvisations“, 1993, S. 214.

⁵²⁶ BUTOR: „Michel Butor au travail du texte“, Bd. II, 1999, S. 172. (Interview von 1976).

⁵²⁷ HOFMANN, Werner: „Grundlagen der modernen Kunst“, Stuttgart 1966, S. 25.

Baudelaire den Dichter als den „besten aller Kritiker“ zu bezeichnen.⁵²⁸ Butors Auslegung von Werken der Bildenden Kunst findet in Form einer „dichterischen Fortführung“⁵²⁹ (Bernard Dieterle) statt. Dass gerade die Dichter den Diskurs über Bildkunstwerke beherrschen, ist auch die Auffassung einiger Maler selbst. Beispielsweise äußerte Mark Rothko in *The artist's reality*: „[...] wir setzen den Werken der Bildenden Kunst auf sprachlicher Ebene nur dann etwas Gleichwertiges entgegen, wenn wir uns der Sprache des Philosophen oder des Dichters bedienen.“⁵³⁰

Butor setzt das um, was schon Walter Benjamin von einer guten Kunstbewertung forderte:

Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, [...] als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, [...] hat kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.⁵³¹

Butors kunstvoller und origineller Umgang mit Bildender Kunst besteht unter anderem darin, die engen Beziehungen zwischen Malerei und Literatur zu illustrieren. Da Kunstwerke oft beeinflusst sind von vorherigen künstlerischen Produktionen, zeigt Butor die Querverbindungen auf, die zwischen Gemälden und (literarischen) Texten bestehen. Dabei besitzt der Schriftsteller Butor eine „pensée englobante...qui caractérise la façon-Butor“⁵³², wie Calle-Gruber in ihrem Vorwort der *Oeuvres Complètes* treffend formuliert. Butors „Kunstkritik“ enthält also nicht nur assoziative, poetische Momente, sondern eine intellektuelle Entschlüsselung, die durch Wissen und visuelle Erfahrung geprägt ist. Panofsky erklärt, dass der Versuch, „ein Kunstwerk zu erfassen, [...] nicht nur vom angeborenen Feingefühl und von der visuellen Aufnahmefähigkeit des Betrachters

⁵²⁸ BAUDELAIRE, Charles: „Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris“, in: BAUDELAIRE, Charles: „Œuvres complètes“, (Bibliothèque de la Pléiade 7), hrsg. von Yves-Gérard Le Dantec, Paris 1971, S. 1222; auch George Steiner nannte die Künstler selbst „die besten Interpreten von Kunst, weil sie selber erfahren haben, was es heißt, die Freiheit auszuschalten, die Wirklichkeit zu gestalten und so den schöpferischen ‚Sprung aus dem Nichts‘ zur Form zu vollziehen.“ Zitat aus: KUSCHEL, Karl-Josef: „Gegenwart Gottes“. Zur Möglichkeit theologischer Ästhetik in Auseinandersetzung mit George Steiner“, in: Lesch, Walter: „Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst“, Darmstadt 1994, S. 156.

⁵²⁹ DIETERLE: „Erzählte Bilder“, 1988, S. 194.

⁵³⁰ ROTHKO, Mark: „Kunst, Realität und Sinnlichkeit“, in: „*Die Wirklichkeit des Malers*. Texte zur Malerei“, hrsg. von Christopher Rothko, München 2005, S. 74; das Originalzitat lautet: „And it is in the language of the philosopher and poet or, for that matter, of other arts which share the same objective that we must speak if we are to establish some verbal equivalent of the significance of art.“ Zitat aus: ROTHKO, Mark: „Art, reality and sensuality“, in: „*The artist's reality*. Philosophies of art“, hrsg. von Christopher Rothko, New Haven, Conn. [u.a.] 2004, S. 21.

⁵³¹ BENJAMIN, Walter: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“, hrsg. von Uwe Steiner, Frankfurt a. M. 2008, S. 74; einer ähnlichen Auffassung ist Conrad Fiedler: „Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen.“ Zitat aus: FIEDLER, Conrad: „Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“, Wuppertal 1970, S. 37f.

⁵³² CALLE-GRUBER: „Les muses hors du logis“, Bd. X, 2009, S. 16.

abhängt, sondern auch von dessen kulturellem Rüstzeug“.⁵³³ Diese kulturelle Bildung Butors manifestiert sich an seinem an der Literatur geschulten Blick. Christof Weiland spricht von „diesem kulturellen Wissen, einem Wissen des Auges.“⁵³⁴ Das globale Denken Butors beschränkt sich allerdings nicht nur auf intermediale Bezüge, sondern hat stets auch andere Länder und Kulturen im Blickfeld. Konkret bedeutet dies, dass der Kunstbetrachter mit Butor Streifzüge durch geographische und kulturelle Räume unternimmt, bei denen bisher ungesehene Korrespondenzen erkennbar werden. Beispielsweise illustriert Butor die Verbindung, die zwischen dem Werk des japanischen Künstlers Hokusais und den Serien Claude Monets besteht. Er verfügt über ein bewusstes Formsehen, was die Holzschnitte des Japaners betrifft und begreift, warum das Phänomen der Serie gegen Ende des 19. Jahrhunderts so geläufig war. Auch für die Avantgarde-Künstler des 20. Jahrhunderts entwickelt der Leser der Butorschen Schriften beziehungsweise Kunstbetrachter neues Verständnis; sein Blick wird vom Text geleitet. Mit Hilfe des Textes wird ihm möglich, in den auf den ersten Blick völlig starren Gemälden Mondrians Bewegung zu erkennen. Mit Butors typischen Vergleichen wie der Vorstellung eines Gemäldes als Theaterbühne (Delacroix), der Malerei als Einladung zum Träumen (Lorrain) und der Malerei als Musik (Matisse) erhält der Leser nicht nur eine Anleitung zum Sehen eines bestimmten Kunstwerks, sondern darüber hinaus auch eine Erweiterung seiner universellen Bildung. Auf diese Weise eröffnen Butors mehrdimensionale Texte eigenwillige und faszinierende Perspektiven.

Durch die vorliegende Auswahl der neun Texte Butors, die im Zeitraum von einem halben Jahrhundert entstanden, ist die Entwicklung innerhalb des illustrativen Diskurses deutlich geworden. Betrachtet der Leser die Titel dieser Texte, wird diese Entwicklung nachvollziehbar. Der erste Essai Butors über Holbeins Gemälde *Die Gesandten* mit dem Titel *Un tableau vu en détail* beschreibt genau Butors Tätigkeit: er untersucht ein Gemälde auf seine Einzelheiten hin. So ist der Titel eine vorangestellte Zusammenfassung des gesamten Essays. Bei dem Mondrian-Essai mit dem Titel *Le carré et son habitant* hat es der Leser auf den ersten Blick mit einem „abstrakten Titel“ zu tun. Butor spielt mit dem Rechteck als Motiv in der Malerei Mondrians und lässt es „bewohnbar“ werden, was schon deutlich über das bloße Betrachten des Gemäldes in all seinen Einzelheiten hinausgeht.

⁵³³ LIBMAN, Michail: „Ikonologie“, in: „Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem“, hrsg. von Ekkehart Kaemmerling, Bd. I, Köln 1979, S. 318.

⁵³⁴ WEILAND, Christof: „Die Poetik der Graphien des Blicks bei Michel Butor – eine Spurenlese“, in: „Les graphies du regard – Die Graphien des Blicks – Michel Butor und die Künste“, (Studia Romanica 174), hrsg. von Christof Weiland, Heidelberg 2013, S. 17.

Der Titel *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko* enthält als einziger Titel den Namen des Künstlers, um den es geht. Butor folgt hier zwar mit dem Doppeltitel einer „gängigen Praxis der Formkonvention“⁵³⁵, die durch die Konjunktion „oder“ (beziehungsweise „ou“) zum Ausdruck kommt, weicht aber mit seiner innovativen Metapher, die erst einer Entschlüsselung bedarf, von jeder Konvention ab. Der Titel impliziert bereits die religiöse Dimension der Rothko-Gemälde, die für Butor so relevant erscheint. Die Überhöhung eines Künstlers beziehungsweise dessen Werkes spiegelt sich auch im Titel *Cantique de Matisse* wider. Butor integriert mit dieser Titelwahl sowohl das Sakrale als auch das Musikalische im Werk von Matisse.

Die Bezeichnung des „illustrativen Diskurses“ bindet bewusst die Lichtmetapher mit ein, um die religiöse Dimension in Butors Kunstauffassung anzudeuten. Die Kunst als Ersatzreligion wird in Butors Beschäftigung mit der Malerei immer deutlicher, wie die neun Titel der ausgewählten Werke zeigen. Sein illustrativer Diskurs verfährt also vom Einfachen zum Komplexen, vom *stilus humilis* zum *stilus altus*, was allein anhand der neun Titel nachvollziehbar wird.

Eine zweite wichtige Beobachtung ist anhand der Gattung festzumachen: Anfangs verwendet Butor die konventionelle Bezeichnung des Essais, der zwar eine sehr freie Textform darstellt, dennoch gewissen Regeln unterworfen ist. Später verfasste Texte, wie etwa die Texte über Rembrandt und Delacroix, die in den 90er Jahren entstanden sind, sind in Dialogform geschrieben. Butor befreit sich hier von dem festen Rahmen einer bestimmten Textsorte und schafft sozusagen seine ihm ganz eigene Variante des Dialogs. Über diese Textform gelangt Butor zu einem künstlerischen Schreiben, das innerhalb der vorliegenden Textauswahl im *Cantique de Matisse* gipfelt. Dieses Textkunstwerk weicht also ganz radikal von jeder gängigen Textgattung ab, wie der Titel „Cantique“ deklariert. Butor hat einen Weg gefunden, seinen intermedialen Blick, sein „grenzenüberschreitendes Denken“ und Rezipieren von Kunstwerken bereits im Titel anzudeuten.

Aufgrund ihrer Komplexität und Interpretationsbedürftigkeit erschließen sich Butors Texte nicht leicht einem größeren Publikum. Selbst von Pariser Kunsthistorikern wird Butor als Kunstkenner nicht rezipiert, was die Pariser Matisse-Ausstellung im Frühjahr 2012 im *Centre Pompidou* verdeutlichte: in dem gut sortierten Museumsshop, der im Rahmen der Matisse-Ausstellung eine von den Kuratoren sortierte Auswahl von Begleitschriften zur

⁵³⁵ ROTHE, Arnold: „Der Doppeltitel. Zu Form und Geschichte einer literarischen Konvention“, (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1969, 10), Wiesbaden 1970, S. 7.

Ausstellung anbot, war Butors *Cantique de Matisse* nicht erhältlich. Woran liegt es, dass Butor selbst von französischen Kunsthistorikern ignoriert wird? Das Abweichen von konventionellen Kategorien, das Butor so resistent macht für jede Art von Klassifikation, drängt ihn so sehr „à l'écart“⁵³⁶, dass er zwar mit seinem illustrativen Diskurs andere sehend macht, selbst aber von anderen übersehen wird. Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Michel Butors ästhetischen Blick stärker ins Bewusstsein des Publikums zu rücken.

⁵³⁶ „A l'écart“ ist der Name des Wohnsitzes von Michel Butor in Lucinges.

IV. Bibliographie

IV.1 Quellen

IV. 1. 1 Schriften Butors

BUTOR, Michel: „Hommage partiel à Max Ernst“, in: *Vrille - la peinture et la littérature libres* (1945), o. S.

BUTOR, Michel: „Un tableau vu en détail“, in: *Monde Nouveau (Paru). Revue mensuelle internationale* 101 (1956), S. 83-92.

BUTOR, Michel: „Histoire extraordinaire: essai sur un rêve de Baudelaire“, Paris 1961.

BUTOR, Michel: „La modification“, Paris 2003.

BUTOR, Michel: „Le carré et son habitant“, in: *Nouvelle Revue Française* 97/98 (1961), S. 119-127 bzw. 315-327.

BUTOR, Michel: „Mobile. Etude pour une représentation des Etats-Unis“, Paris 1962.

BUTOR, Michel: „Passage de Milan“, Paris 1963.

BUTOR, Michel: „Description de San Marco“, Paris 1963.

BUTOR, Michel: „Essais sur le roman“, Paris 1964.

BUTOR, Michel: „Essais sur les Essais“, Paris 1968.

BUTOR, Michel: „Aufsätze zur Malerei.“ Aus dem Französischen von Helmut Scheffel, München 1970.

BUTOR, Michel: „Notes autour de Mondrian“, in: „Tout l'œuvre peint de Mondrian“, hrsg. von Maria Grazia Ottolenghi, Paris 1976, S. 5-9.

BUTOR, Michel: „Requête aux peintres, sculpteurs & Cie“, Crest 1986.

BUTOR, Michel: „L'Embarquement de la reine de Saba. D'après le tableau de Claude Lorrain“, Paris 1989.

BUTOR, Michel: „Die Alchimie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur“. Aus dem Französischen und mit einem Vorwort von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. 1990.

BUTOR, Michel: „Die Wörter in der Malerei“. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. 1992.

BUTOR, Michel: „Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation“, Paris 1993.

BUTOR, Michel: „Cantique de Matisse“, in: *Télérama hors série / Matisse. Une si profonde légèreté* (1993), S. 8-19.

BUTOR, Michel: „Le Japon depuis la France. Un rêve à l'ancre“, Paris 1995.

BUTOR, Michel: „Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila“, in: *Rémanences* 6 (1996), S. 5-17.

BUTOR, Michel: „Vers le jardin des Hespérides, Matisse au Maroc“, *Travioles* 5 (2001), S. 39-48.

BUTOR, Michel: „Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila“, Paris 2005.

BUTOR, Michel: „Les mots dans la peinture“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 2“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. III, Paris 2006, S. 119-167.

BUTOR, Michel: „Un tableau vu en détail“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 739-746.

- BUTOR, Michel: „Le carré et son habitant“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 966-980.
- BUTOR, Michel: „Trente-six et dix vues du Fuji“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 842-849.
- BUTOR, Michel: „Les mosquées de New York ou l’art de Mark Rothko“, in: *Critique* 17 (1961), S. 843-860.
- BUTOR, Michel: „Les mosquées de New York ou l’art de Mark Rothko“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 1003-1018.
- BUTOR, Michel: „Claude Monet ou le monde renversé“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, 2006, S. 911-924.
- BUTOR, Michel: „Les œuvres d’art imaginaires chez Proust“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 576-608.
- BUTOR, Michel: „Cantique du Matisse“, Besançon 2006.
- BUTOR, Michel: „Dialogue avec Eugène Delacroix sur l’entrée des Croisés à Constantinople“, Besançon 2008.
- BUTOR, Michel: „Impressions diaboliques. A partir des lithographies de Delacroix, accompagnées de dix-sept lithographies imaginaires pour le *Second Faust*“, Condeixa-a-Nova 2008.
- BUTOR, Michel: „Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Recherches“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 734-751.
- BUTOR, Michel: „Quant au livre. Triptyque en l’honneur de Gauguin“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Recherches“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. X, Paris 2009, S. 1051-1079.

IV. 1. 2 Interviews mit Michel Butor

- BUTOR, Michel: „Des Essais aux *Illustrations*: un entretien avec Michel Butor, écrivain du *livre futur*“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. I, Nantes 1999, S. 272-275.
- BUTOR, Michel: „Des mots à la peinture: un passe-murailé nommé Butor“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. II, Nantes 1999, S. 81-87.
- BUTOR, Michel: „Michel Butor au travail du texte“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. II, Nantes 1999, S. 142-172.
- BUTOR, Michel: „Le monde des dessins de Gregory Masurovsky“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. II, Nantes 1999, S. 349-361.
- BUTOR, Michel: „Voir Butor en peinture“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. III, Nantes 1999, S. 112-115.

- BUTOR, Michel: „Comment se sont écrit certains de nos dialogues“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. III, Nantes 1999, S. 238-248.
- BUTOR, Michel: „Les modifications de Michel Butor“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. III, Nantes 1999, S. 116-124.
- BUTOR, Michel: „L’email des mots“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. III, Nantes 1999, S. 223-225.
- BUTOR, Michel: „L’écriture nomade“, in: „Michel Butor – Entretiens. Quarante ans de vie littéraire“, hrsg. von Henri Desoubeaux, Bd. III, Nantes 1999, S. 226-229.
- BUTOR, Michel: „Les métamorphoses Butor. Entretiens de Mireille Calle-Gruber avec Michel Butor, Jean-François Lyotard, Béatrice Didier, Jean Starobinski, Françoise van Rossum-Guyon, Lucien Dällenbach, Henri Pousseur, Helmut Scheffel, Michel Sicard“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Sainte-Foy, Québec 1991.
- BUTOR, Michel: „Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel“, Paris 1996.
- BUTOR, Michel: „Réponses à *Tel Quel*“, in: „Œuvres complètes de Michel Butor. Répertoire 1“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Bd. II, Paris 2006, S. 609-615.
- BUTOR, Michel: „Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand“, Paris 2009.
- SANTSCHI, Madeleine: „Voyage avec Michel Butor“, Lausanne 1982.
- SANTSCHI, Madeleine: „Une schizophrénie active. Deuxième voyage avec Michel Butor“, Lausanne 1993.

IV. 1. 3 Weitere Quellen

- BAUDELAIRE, Charles: „Œuvres complètes“, (Bibliothèque de la Pléiade 7), hrsg. von Yves-Gérard Le Dantec, Paris 1971.
- BAUDELAIRE, Charles: „Ecrits sur l’art“, hrsg. von Francis Moulinat, Paris 1999.
- BAUDELAIRE, Charles: „Salon de 1859. Texte de la Revue française“, (Textes de littérature moderne et contemporaine 86), hrsg. von Wolfgang Drost, Paris 2006.
- BAUDELAIRE, Charles: „Les fleurs du mal“, hrsg. von John E. Jackson, Paris 2011.
- CLAUDEL, Paul: „Introduction à la Peinture hollandaise“, Paris 1935.
- CLAUDEL, Paul: „L’œil écoute“, Paris 1960.
- DELACROIX, Eugène: „Journal de Eugène Delacroix“, hrsg. von André Joubin, Bd. III, Paris 1960.
- DENIS, Maurice: „Le Ciel et l’Arcadie“, hrsg. von Jean-Paul Bouillon, Paris 1993.
- DEUTSCHE BIBELGESELLSCHAFT: „Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen“, Stuttgart 1985.
- ECOLE BIBLIQUE ET ARCHEOLOGIQUE FRANÇAISE DE JERUSALEM: La Bible de Jérusalem, la sainte Bible, traduite en français, L’Ancien Testament, Bd. I, 20 siècles d’art, Paris 2009.
- FLAUBERT, Gustave: „Œuvres complètes de Gustave Flaubert. La Tentation de Saint Antoine. Trois Contes“, Bd. IV, Paris 1972.
- GONCOURT Edmond et Jules de: „Manette Salomon“, hrsg. von Stéphanie Champeau, Paris 1996.

- HOMER: „Odyssee“, Stuttgart 1984.
- LOVECRAFT, Howard Philipps: „Das Ding auf der Schwelle. Unheimliche Geschichten“, hrsg. von Rudolf Herstein, Frankfurt a. M., 1978.
- MALLARME, Stéphane: „Œuvres complètes“, (Bibliothèque de la Pléiade 65), hrsg. von Bertrand Marchal, Bd. I, Paris 1998.
- MATISSE, Henri: „Matisse speaks“, Interview von Tériade mit Matisse, in: *Art News Annual* 21 (1952), S. 40-78.
- MATISSE, Henri: „Jazz“, hrsg. von Katrin Wiethage, München 2000.
- MATISSE, Henri: „Ecrits et propos sur l'art“, hrsg. von Dominique Fourcade, Paris 2009.
- MILTON, John: „Simson der Kämpfer / Samson Agonistes“, hrsg. von Hermann Ulrich, Freiburg i. Br. 1947.
- MONDRIAN, Piet: „Ecrits français“, hrsg. von Brigitte Léal, Paris 2010.
- NERVAL, Gérard de: „Voyage en Orient II“, hrsg. von Michel Jeanneret, Paris 1980.
- RIMBAUD, Arthur: „Œuvres complètes“, (Bibliothèque de la Pléiade 68), hrsg. von André Guyaux, Paris 2009.
- ROTHKO, Mark: „The Romantics were prompted“, in: *Possibilities* 1 (1947/48), S. 84-86.
- ROTHKO, Mark: „Schriften 1934-1969. Essays, Briefe, Interviews“, hrsg. von Miguel López-Remiro, Schmieheim 2008.
- ROTHKO, Mark: „Die Wirklichkeit des Malers. Texte zur Malerei“, hrsg. von Christopher Rothko, München 2005.
- ROTHKO, Mark: „The artist's reality. Philosophies of art“, hrsg. von Christopher Rothko, New Haven, Conn. [u.a.] 2004.
- VAN GOGH, Vincent: „Briefe an seinen Bruder“, hrsg. von Johanna Gesina Van Gogh-Bonger, Frankfurt a. M. 1988.
- WILDE, Oscar: „The Picture of Dorian Gray“, New York 1993.
- ZOLA, Emile: „Ecrits sur l'art“, hrsg. von Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris 1991.

IV.2 Sekundärliteratur

- ABADIE, Daniel [Hrsg.]: „Jackson Pollock“, Ausstellungskatalog, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne Paris vom 21. Januar 1982 bis 19. April 1982, Paris 1982.
- ADORNO, Theodor W.: „Noten zur Literatur“, Frankfurt, 1974.
- AMELINCKX, Frans C. / Megacy Joyce N. [Hrsg.]: „Travel, quest, and pilgrimage as a literary theme“, Ann Arbor, Michigan 1978.
- AMMOUR-MAYER, Olivier / OGAWA, Midori [Hrsg.]: „Michel Butor. A la frontière ou l'art des passages“, (Collection Ecritures), Dijon 2011.
- AUEROCHS, Bernd: „Die Entstehung der Kunstreligion“, Göttingen 2006.
- AUGATH, Sabine: „Jan van Eycks *Ars Mystica*“, München 2007.
- AUGE, Claude [Hrsg.]: „Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique“, Bd. VI, Paris 1903.
- BACHTIN, Michail M.: „Die Ästhetik des Wortes“, hrsg. von Rainer Georg Grübel, Frankfurt am Main 1979.

- BARTHES, Roland: „Fragmente einer Sprache der Liebe“, Frankfurt a. M. 1984.
- BARTHES, Roland: „Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn“, Frankfurt a. M. 1990.
- BÄTSCHMANN, Oskar / Griener, Pascal: „Hans Holbein“, Köln 1997.
- Bätschmann, Oskar / Gianfreda, Sandra [Hrsg.]: „Leon Battista Alberti *Über die Malkunst*“, Darmstadt 2002.
- BAUMANN, Felix [Hrsg.]: „Henri Matisse“, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich vom 15. Oktober 1982 bis 16. Januar 1983; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, vom 29. Januar 1983 bis 4. April 1983, hrsg. von Felix Baumann, Zürich [u.a.] 1982.
- BAUR-CALLWEY, Marcella: „Die Differenzierung des Gemeinsamen. Männliche Doppelporträts in England von Hans Holbein d. J. bis Joshua Reynolds“, (Forum Kunstgeschichte 1), München 2007.
- BAXANDALL, Michael: „Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst“, Berlin 1990.
- BENETTI, Laurence: „Esquisse d'un inventaire pour *L'Embarquement de la Reine de Saba* de Michel Butor: au fil des amplifications“, Freiburg 1992.
- BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Frankfurt a. M. 2007.
- BENJAMIN, Walter: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“, hrsg. von Uwe Steiner, Frankfurt a. M. 2008.
- BERGGRUEN, Olivier / Hollein, Max [Hrsg.]: „Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen – Meisterwerke der letzten Jahre“, München / Berlin [u.a.] 2009.
- BERGER, Bruno: „Der Essay. Form und Geschichte“, Bern [u.a.], 1964.
- BERGSON, Henri: „Zeit und Freiheit“, Meisenheim am Glan 1949.
- BOEHM, Gottfried: „Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems“, in: „Kunstgeschichte. Aber wie? Zehn Themen und Beispiele“, hrsg. von der Fachschaft München (Clemens Fruh / Raphael Rosenberg / Hans-Peter Rosinski), Berlin 1989, S. 13-26.
- BOEHM, Gottfried: „Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart“, (Text und Bild), hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995.
- BOEHM, Gottfried: „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“, Berlin 2007.
- BOEHM, Gottfried: „Das Lebendige. Rothkos Zugänge zum Bild“, in: Ausstellungskatalog „Mark Rothko Retrospektive“, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München vom 7. Februar 2008 bis 27. April 2008; Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart vom 16. Mai 2008 bis 3. August 2008, hrsg. von Hubertus Gaßner, Christiane Lange und Oliver Wick, München 2008, S. 180-184.
- BOHM, David: „Der Dialog. Das offene Gespräch am Ende der Diskussionen“, Stuttgart 1998.
- BOLLER, Willy: „Hokusai. Ein Meister des japanischen Holzschnittes“, Zürich 1955.
- BORDET, Jean-Pierre: „100 livres d'artistes avec Michel Butor“, Eybens 2009.
- BOREK, Johanna: „Denis Diderot“, Reinbek bei Hamburg 2000.
- BORGARDS, Roland: „Gotthold Ephraim Lessing“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 420.

- BOSETTI, Petra: „Fließende Welten. Wie der japanische Holzschnittmeister Hokusai die Vollendung suchte“, in: *Art. Das Kunstmagazin* (2010), S. 42-45.
- BOUQUILLARD, Jocelyn: „Hokusai. 36 Ansichten des Berges Fuji“, München 2007.
- BURG, Tobias: „Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert“, Münster 2007.
- BUBMANN, Maria: „Mystik in der gegenstandslosen Malerei. Am Beispiel von Kasimir Malewitsch, Barnett Newman und Mark Rothko“, (Angewandte Kulturwissenschaften Wien 9), Wien 2008.
- CALLE-GRUBER, Mireille: „Cantique de Michel Butor mendiant et hospitalier“, in: „Michel Butor. Déménagements de la littérature“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Paris 2008, S. 47-56.
- CAMARERO, Jesús: „Ut pictura poesis chez Michel Butor“, in: „Michel Butor. Déménagements de la littérature“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Paris 2008, S. 173-188.
- CASSANELLI, Roberto: „Kunstdiebstähle. Der Schatz von San Marco auf dem Weg von Byzanz nach Venedig“, in: „Die Zeit der Kreuzzüge. Geschichte und Kunst“, hrsg. von Roberto Cassanelli, Darmstadt 2000, S. 219-232.
- CASSIRER, Ernst: „Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs“, Darmstadt 1965.
- CASTEX, Pierre-Georges: „Baudelaire, critique d'art“, Paris 1969.
- CHASTEL, André: „L'Episode de la Reine de Saba dans La Tentation de Saint Antoine de Flaubert“, in: *Romanic Review* 40/4 (1949), S. 261-267.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius: „Der doppelte Boden unter Holbeins Gesandten“, in: „Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg“, hrsg. von Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani, Gunter Schweikhart, Alfter 1993, S. 177-193.
- COHN, Marjorie / CIUHA, Delia [Hrsg.]: „Mark Rothko. A consummated experience between picture and onlooker“, Ausstellungskatalog, Fondation Beyeler, Riehen / Basel, vom 18. Februar bis 29. April 2001, Ostfildern-Ruit 2001.
- COLLIER, Gordon: „Erwin Panofsky“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 555.
- Dämmrich, Horst S. / Dämmrich Ingrid G.: „Themen und Motive in der Literatur“, Tübingen 1995.
- DARIAN, Veronika: „Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität“, München 2011.
- DAUM, Werner: „Die Königin von Saba. Kunst, Legende und Archäologie zwischen Morgenland und Abendland“, Stuttgart / Zürich 1988.
- DETHURENS, Pascal: „Ecrire la peinture. De Diderot à Quinard“, hrsg. von Pascal Dethurens, Paris 2009.
- DIETERLE, Bernard: „Erzählte Bilder: zum narrativen Umgang mit Gemälden“, Marburg 1988.
- DIETERLE, Bernard: „Hommage der Literatur an die Malerei. Zu Michel Butors *L'Embarquement de la Reine de Saba* und Anne Dudens *Das Judasschaf*“, in: „Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern“, (Dichtung und Sprache 10), hrsg. von Lea Ritter-Santini, München / Wien 1991, S. 260-283.

- DITTMANN, Lorenz: „Sehen, Denken, Schöpferisches Werden. Matisse und Bergson“, in: „Sprachen der Kunst“, Festschrift für Klaus Gühlein zum 65. Geburtstag, hrsg. von Lorenz Dittmann, Christoph Wagner und Dethard von Winterfeld, Worms 2007, S. 257-264.
- DRESDNER, Albert: „Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens“, Dresden 2001.
- DROST, Wolfgang: „Künstlerblicke auf Barrikadenkämpfe. Rethel, Baudelaire und Delacroix“, in: „Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart“, Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, hrsg. von Uwe Fleckner, Bd. II – Kunst der Nationen, Köln 2000, S. 191-205.
- DROST, Wolfgang: „Baudelaire und die Kunstkritik“, in: „Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker“, hrsg. von Karin Westerwelle, Würzburg 2007, S. 189-210.
- DROST, Wolfgang: „Heinrich Heines *Salons* im Kontext französischer Kunstkritik“, in: Häfner, Ralph [Hrsg.]: „Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit“, Akten des internationalen und interdisziplinären Kolloquiums vom 26. bis 30. April 2006 in Paris, (Beihefte zum Euphorion 57), Heidelberg 2010, S. 3-30.
- DUFFY, Jean H.: „Signs and Designs. Art and Architecture in the Work of Michel Butor“, Liverpool 2003.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille: „Caravaggio. Sehen – Stauen – Glauben. Der Maler und sein Werk“, München 2009.
- EDEL, Andreas: „Unbegrenzte Möglichkeiten? Betrachtungen zum Doppelporträt der französischen Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selve von Hans Holbein dem Jüngeren“, in: Archiv für Kunstgeschichte, Bd. LXXXII, Köln 2000, S. 37-66.
- EYKMAN, Christoph: „Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der Bildenden Kunst“, Heidelberg 2003.
- FENDRICH, Herbert: „Auf den zweiten Blick. Rembrandt und die Bibel“, Stuttgart 2006.
- FIEDLER, Conrad: „Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“, Wuppertal 1970.
- FIRGES, Jean: „Charles Baudelaire. Die Blumen des Bösen“, (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie 8), Annweiler am Trifels, 2001.
- FLAM, Jack D. [Hrsg.]: „Henri Matisse. 1869-1954“, Köln 1994.
- FOCILLON, Henri: „Hokousai“, Paris 1914.
- FOUCAULT, Michel: „Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines“, Paris 1966.
- FOUCAULT, Michel: „Die Ordnung der Dinge“, Frankfurt a. M. 1971.
- FOUCAULT, Michel: „Archäologie des Wissens“, Frankfurt a. M. 2007.
- FOUCAULT, Michel: „Ceci n'est pas une pipe“, Montpellier 2010.
- FREUD, Sigmund: „Die Traumdeutung“, Frankfurt a. M. 2005.
- FRIEDLÄNDER, Max J.: „Die frühen niederländischen Maler von Van Eyck bis Bruegel“, Köln 1956.
- FRIEDRICH, Hugo: „Montaigne“, Bern 1967.
- FÜRSTENBERGER, Barbara: „Michel Butors literarische Träume. Untersuchungen zu Matière de rêves I bis V“, Heidelberg 1989.

- GAETHGENS, Thomas W.: „Eugène Delacroix: Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel. Entwurf und Ausführung“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1969, Bd. XI, S. 178-202.
- GAGE, John: „Mark Rothko. La couleur comme sujet“, in: Ausstellungskatalog „Mark Rothko“, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris vom 14. Januar 1999 bis 18. April 1999, Paris 1999, S. 21-32.
- GALLWITZ, Klaus [Hrsg.]: „Maler und Modell“, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden vom 28. Juli 1969 bis 19. Oktober 1969, Baden-Baden 1969.
- GEHLEN, Arnold: „Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei“, Frankfurt am Main 1965.
- GEISLER-SZMULEWICZ, Anne [Hrsg.]: „Die Kunst des Dialogs – L'Art du dialogue. Sprache, Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert – Langue, littérature, art au XXe siècle“, Festschrift für Wolfgang Drost zum 80. Geburtstag – Mélanges offerts à Wolfgang Drost à l'occasion de son 80e anniversaire, (Reihe Siegen 164; Romanistische Abteilung), Heidelberg 2010.
- GERHARD, Ute / LINK, Jürgen / PARR, Rolf: „Diskurs und Diskurstheorien“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, S. 133-135.
- GERHARDS, Meik: „Das Hohelied. Studien zu seiner literarischen Gestalt und theologischen Bedeutung“, Leipzig 2010.
- GILOT, Françoise: „Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft“, München 1990.
- GILOT, Françoise: „Matisse et Picasso. Une amitié racontée par Françoise Gilot“, Paris 1991.
- GIRAUDO, Lucien: „Michel Butor. Le dialogue avec les arts“, Villeneuve d'Ascq, 2006.
- GLAUDES, Pierre: „L'Essai: Métamorphoses d'un genre“, Toulouse 2002.
- GLÄSER, Rosemarie: „Das Motto im Lichte der Intertextualität“, in: „Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität“, hrsg. von Josef Klein und Ulla Fix, Tübingen 1997, S. 259-301.
- GOMBRICH, Ernst H.: „Die Geschichte der Kunst“, Berlin 1995.
- GOMBRICH, Ernst H.: „Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst“, Wien 1973.
- GUYAUX, André: „Rimbaud et l'autre texte“, in: „Das Fremde im Eigenen. Die Übersetzung literarischer Texte als Interpretation und kreative Rezeption / S'appropriier l'autre“, (Studien des Frankreich-Zentrums der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 20), hrsg. von Thomas Klinkert, Berlin 2011, S. 65-71.
- HARTER, Ursula: „Die Versuchung des heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft, Flaubert-Moreau-Redon“, Berlin 1998.
- HEISE, Carl Georg: „Hans Holbein. Die Gesandten“, Berlin 1946.
- HELBIG, Jörg: „Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität“, Heidelberg 1996.
- HELLER, Eva: „Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung“, Reinbek bei Hamburg 2004.
- HELWIG, Werner: „Malerei als Geschichte unserer Seele – Zu den Kunstbüchern Albert Skiras“, in: *Die Zeit* 31 (1956), o. S.

- HERVEY, Mary F.S.: „Holbein’s Ambassadors. The picture and the man historical study; with 19 illustrations and facts”, London 1900.
- HILDEBRANDT, Hans: „Matisse, Henri – Frauen”, Leipzig 1957.
- HIRSCHBERGER, Elisabeth: „Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst“, Tübingen 1993.
- HOFFMANN, Konrad: „Hans Holbein d. J.: Die Gesandten“, in: „Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag“, hrsg. von Albrecht Leuteritz, Barbara Lipps-Kant, Ingrid Nedo, Klaus Schwager, Sigmaringen 1975, S. 133-150.
- HOFMANN, Werner: „Grundlagen der modernen Kunst“, Stuttgart 1966.
- ISHAGHPOUR, Youssef: „Mark Rothko. Une absence d’image: lumière de la couleur“, Tours 2003.
- JANSSEN, Hans: „Piet Mondrian“, Ausstellungskatalog, Albertina Wien vom 11. März 2005 bis 19. Juni 2005, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Wien [u.a.] 2005.
- JANSSEN, Hans: „Mondrian. Vom Abbild zum Bild“, Zwolle 2008.
- JOST, Jörg: „Topos und Metapher. Zur Pragmatik und Rhetorik des Verständlichmachens“, Heidelberg 2007.
- KAEMMERLING, Ekkehard [Hrsg.]: „Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem“, Bd. I, Köln 1979.
- KAËS, Emmanuelle: „Série et séquence dans *L’Embarquement de la Reine de Saba d’après Claude Lorrain* de Michel Butor“, in: *La Licorne* 47, 1998, S. 313-330.
- KAËS, Emmanuelle: „Cette muse silencieuse et immobile... Claudel et la peinture européenne“, Paris 1999.
- KAËS, Emmanuelle: „Le miroir brisé: trois poètes face à la peinture abstraite Michel Butor, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin“, in: Dethurens, Pascal [Hrsg.]: „Peinture et Littérature au XXe siècle“, Akten des Kolloquiums vom 3. bis 6. November 2004 in Straßburg, Straßburg 2007, S. 65-82.
- KARPELES, Eric: „Marcel Proust und die Gemälde aus der *Verlorenen Zeit*“, Köln 2010.
- KELLEIN, Thomas [Hrsg.]: „Mark Rothko. Kaaba in New York“, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Basel vom 19. Februar 1989 bis 7. Mai 1989, Basel 1989.
- KERBER, Bernhard: „Die ökumenische Kapelle in Houston“, in: Ausstellungskatalog „Gegenwart. Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“, Martin-Gropius-Bau Berlin vom 7. April 1990 bis 24. Juni 1990, hrsg. von Wieland Schmied, Stuttgart 1990, S. 65-70.
- KOHLE, Hubertus: „Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs u J.B.S. Chardin“, Hildesheim / Zürich [u.a.] 1989.
- KRAUSE, Wolf-Dieter [Hrsg.]: „Textsorten. Kommunikationslinguistische und konfrontative Aspekte“, (Sprache. System und Tätigkeit 33), Frankfurt a. M. 2000.
- KUBO, Akihiro: „Le mélange des genres dans l’œuvre de Butor“, in: „Michel Butor. A la frontière ou l’art des passages“, hrsg. von Olivier Ammour-Mayeur, Dijon 2011, S. 77-88.
- KUSCHEL, Karl-Josef: „Gegenwart Gottes“. Zur Möglichkeit theologischer Ästhetik in Auseinandersetzung mit George Steiner“, in: „Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst“, hrsg. von Walter Lesch, Darmstadt 1994, S. 145-165.

- LABRUSSE, Rémi: „Dekoration jenseits von Dekoration“, in: „Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen – Meisterwerke der letzten Jahre“, hrsg. von Olivier Berggruen und Max Hollein, München / Berlin [u.a.] 2009, S. 67-85.
- LESCH, Walter [Hrsg.]: „Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst“, Darmstadt 1994.
- LESSING, Gotthold Ephraim: „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, (Universal-Bibliothek 271), Stuttgart 1964.
- LIBMAN, Michail: „Ikonologie“, in: „Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem“, hrsg. von Ekkehart Kaemmerling, Bd. I, Köln 1979, S. 301-328.
- LA MOTHE, Jacques: „Butor en perspective“, (Espaces littéraires), Paris 2002.
- LOCHER, Hans: „Piet Mondrian. Farbe, Struktur und Symbolik. Ein Essay“, Bern 1994.
- MAMBOURY, Ernest: „Istanbul touristique“, Galata [u.a.], 1951.
- MASINI-BEAUSIRE, Alexandra: „Quand Butor chante: Cantique de Matisse“, *Loxias* 38, (2012).
- MATTENKLOTT, Gert: „Einbildungskraft“, in: „Bild und Einbildungskraft“, hrsg. von Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, München 2006, S.47-64.
- MAURER, Emil: „Ein Porträt – und mehr“, in: Ausstellungskatalog „Manet, Zola, Cézanne. Das Porträt des modernen Literaten“, Kunstmuseum Basel vom 6. Februar 1999 bis 21. Juni 1999, hrsg. von Katharina Schmidt, Ostfildern-Ruit 1999, S. 133-161.
- MEIER-GRAEFE, Julius: „Eugène Delacroix. Literarische Werke“, Leipzig 1912.
- LAURICH, Claudia: „Der französische Malerroman“, Salzburg 1983.
- LAVARINI, Beatrice: „Henri Matisse: Jazz (1943-1947). Ein Malerbuch als Selbstbekenntnis“, (Beiträge zur Kunstwissenschaft 79), München 2000.
- LAVEZZI, Elisabeth: „Diderot et la littérature d’art. Aspects de l’intertexte des premiers Salons“, Orléans 2007.
- LEHMANN, Dorothee: „Das Sichtbare der Wirklichkeiten. Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung. John Dewey – Paul Cézanne – Mark Rothko“, (Kunst – Geschichte und Theorie 18), Essen 1991.
- LOCHER, Hans: „Piet Mondrian. Farbe, Struktur und Symbolik. Ein Essay“, Bern 1994.
- LURKER, Manfred: „Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur“, Baden-Baden 1974.
- MERSCH, Dieter: „Das Bild als Argument. Visualisierungsstrategien in der Naturwissenschaft“, in: „Ikonologie des Performativen“, hrsg. von Christoph Wulf und Jörg Zirfas, München 2005, S. 322-344.
- METKEN, Günter [Hrsg.]: „Eugène Delacroix“, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich vom 5. Juni 1987 bis 23. August 1987; Städel Frankfurt vom 24. September 1987 bis 10. Januar 1988, Köln 1987.
- MITCHELL, William J. T.: „Was ist ein Bild?“, in: „Bildlichkeit“, hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1990, S. 17-68.
- MONTUPET, Pascale: „Célébration du Mont Fuji par Hokusai, Edmond de Goncourt, Michel Butor“, in: „Littérature et Extrême-Orient“, (Champion-varia 37), hrsg. von Muriel Détrie, Paris 1999, S. 117-131.

- MOOG-GRÜNEWALD, Maria: „Was ist Dichtung?“, (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 36), Heidelberg 2008.
- MURPHY, Jonathan Paul: „Proust's art. Painting, sculpture and writing in *A la recherche du temps perdu*“, Oxford [u.a.] 2001.
- NATTA, Marie-Christine: „Eugène Delacroix“, Paris 2010.
- NEUMEYER, Harald: „Charles Baudelaire“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar, 2008, S. 57.
- NIGG, Walter: „Rembrandt. Maler des Ewigen“, Zürich 2006.
- NOYER-WEIDNER, Alfred [Hrsg.]: „Baudelaire“, Darmstadt 1976.
- OGAWA, Midori: „Dialogue / Dialogue, Butor / Beethoven“, in: „Michel Butor. Déménagements de la littérature“, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Paris 2008, S. 189-205.
- OTTEN, Anna: „Identity and Playfulness in the work of Michel Butor“, in: *World literature today. A literary Quarterly of the University of Oklahoma* 54 (1982), S. 245-250.
- PAETZOLD, Heinz: „Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext“, Darmstadt 1994.
- PANOFSKY, Erwin: „Der Begriff des Kunstwollens“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920), S. 321-339.
- PANOFSKY, Erwin: „Jan van Eyck's *Arnolfini* Portrait by Erwin Panofsky“, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 64 (1934), S. 117-127.
- PANOFSKY, Erwin: „The Early Netherlandish painting. Its origins and character“, Bd. I, New York 1971.
- PANOFSKY, Erwin: „Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell“, Köln 2006.
- PIRVU, Maria Cristina: „Le Retour en avant. Michel Butor et le problème poétique de la répétition“, Paris 2011.
- RAILLARD, Georges: „Michel Butor“, Paris 1968.
- RAPHAEL, Max: „Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst“, Frankfurt a. M. 1987.
- RATHKE, Ewald: „Malerische Revolten in Frankreich und Deutschland. Aufbruch der Fauves und der Expressionisten“, in: Ausstellungskatalog „Die Explosion der Farbe. Fauvismus und Expressionismus 1905 bis 1911“, Altes Rathaus der Stadt Ingelheim vom 26. April 1998 bis 28. Juni 1998, hrsg. von Patricia Rochard, Mainz 1998, S. 13-29.
- REBEL, Ernst [Hrsg.]: „Sehen und Sagen: das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst“, Ostfildern 1996.
- REFF, Theodore: „Manets *Portrait Emile Zola*“, in: Ausstellungskatalog „Manet, Zola, Cézanne. Das Porträt des modernen Literaten“, Kunstmuseum Basel vom 6. Februar 1999 bis 21. Juni 1999, hrsg. von Katharina Schmidt, Ostfildern-Ruit 1999, S. 49-81.
- REICHENBERGER, Andrea: „Riegls *Kunstwollen*“. Versuch einer Neubetrachtung“, Sankt Augustin 2003.
- REESE-SCHÄFER, Walter: „Jean-François Lyotard“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar, 2008, S. 449f.
- REY, Alain [Hrsg.]: „Le Grand Robert de la langue française, Bd. I - VI, Paris 2001.

- ROHNER, Ludwig: „Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung“, Berlin 1966.
- REULECKE, Anne-Kathrin: „Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur“, München 2002.
- RIEGER, Angelica: „Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle“, Köln / Weimar [u.a.] 2000.
- RIGAL, Florence: „Butor, la pensée-musique. Précédé d’une lettre de Michel Butor“, Paris 2004.
- ROBERTS, Daniela: „*Imago Mundi*. Eine ikonographische und mentalitätsgeschichtliche Studie, ausgehend von Hans Holbein d. J. *The Ambassadors*“, (Studien zur Kunstgeschichte 177), Hildesheim / Zürich [u.a.] 2009.
- ROETHLISBERGER, Marcel [Hrsg.]: „Im Lichte von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten“, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst in München vom 12. März 1983 bis 29. Mai 1983, München 1983.
- RODMAN, Selden [Hrsg.]: „Conversations with Artists“, New York 1957.
- ROSE, Margaret A.: „Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit“, Bielefeld 2006.
- ROSENBERG, Raphael: „Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs“, in: „Bildrhetorik“, hrsg. von Joachim Knape, Baden-Baden 2007, S. 271-282.
- ROSENBLUM, Robert: „Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko“, München 1981.
- ROSENBLUM, Robert: „Anmerkungen zu Rothko und der Tradition“, in: Ausstellungskatalog „Mark Rothko. 1903-1970. Retrospektive der Gemälde“, Museum Ludwig Köln vom 30. Januar 1988 bis 27. März 1988, hrsg. von Evelyn Weiss, Köln 1988, S. 48-57.
- ROTHER, Arnold: „Der Doppeltitel. Zu Form und Geschichte einer literarischen Konvention“, (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1969, 10), Wiesbaden 1970, S. 295-331.
- SCHAPIRO, Meyer: „Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text“, Den Haag [u.a.] 1973.
- SCHÄRF, Christian: „Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno“, Göttingen 1999.
- SCHIEFFEL, Michael: „Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung“, Tübingen 1990.
- SCHMIDT, Sabine Maria [Hrsg.]: „Eugène Delacroix. Orientalische Impressionen“, Ausstellungskatalog, Verzeichnis sämtlicher Gemälde, Handzeichnungen, druckgraphischer Blätter und Autographen der Kunsthalle Bremen vom 26. April 1998 bis 3. Juli 1998 in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1998.
- SCHMITZ-EMANS, Monika: „Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert“, (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 7), Würzburg 1999.
- SCHMITZ-EMANS, Monika: „Die Aufhebung der Bilder im Text“, in: „Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung“, (Wittener kulturwissenschaftliche Studien 2), hrsg. von Dirk Rustemeyer, Würzburg 2003.

- SCHNEEDE, Uwe M.: „Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert“, München 2001.
- SCHNELL, Werner: „*Das rote Atelier* des Henri Matisse-ein Bild und seine Verwandten“, Berlin 2001.
- SCOTTI, Roland: „Kunstkritik in Frankreich zwischen 1886 und 1905. Zwischen Sichtbarkeit und literarischer Spekulation“, Mannheim 1994.
- SEIJI, Nagata [Hrsg.]: „Hokusai“, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau Berlin, vom 26. August 2011 bis 31. Oktober 2011, Berlin 2011.
- SELZ, Peter Howard [Hrsg.]: „Mark Rothko“, New York 1961.
- SEUPHOR, Michel: „Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre“, Paris 1956.
- SEUPHOR, Michel: „Piet Mondrian. Leben und Werk“, Köln 1957.
- SIMPSON, John A. / WEINER, Edmund S. [Hrsg.]: „The Oxford English dictionary“, Bd. XVII, Oxford 1989.
- SKIMAO / TEULON-NOUAILLES, Bernard: „Michel Butor. Qui êtes-vous ?“, Lyon 1988.
- SMITH II, Henry B.: „Hokusai. Hundert Ansichten des Berges Fuji. Einführung und Bildkommentare von Henry B. Smith II“, München 1988.
- SOLLBACH, Gerhard E.: „Chroniken des Vierten Kreuzzugs. Die Augenzeugenberichte von Geoffroy de Villehardouin und Robert von Clari“, hrsg. von Gerhard E. Sollbach, Pfaffenweiler 1998.
- SPAAR, Michaela: „Die Buchillustration bei Henri Matisse. *Poésies* von Stéphane Mallarmé und *Les Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire“, (Europäische Hochschulschriften 28, Kunstgeschichte 295), Frankfurt a. M. [u.a.] 1998.
- SPURLING, Hilary: „Der unbekannt Matisse. Eine Biographie, 1869-1908“, Bd. I, Köln 2007.
- STEIERT, Thomas: „Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei“, Frankfurt a. M. 1995.
- STEINER, George: „Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?“, München [u.a.] 1990.
- STIERLE, Karlheinz: „Werk und Intertextualität“, in: „Das Gespräch“, (Poetik und Hermeneutik 11), hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1984, S. 139-150.
- STIERLE, Karlheinz: „Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“, in: „Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik“, hrsg. von Gunter Gebauer, Stuttgart 1984.
- STÖCKL, Hartmut: „Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte-Theorien-Analysemethoden“, Berlin 2004.
- STOLTE, Wolfgang: „Zur Imagination im Werk von Eugène Delacroix“, Bonn 1978.
- TADIE, Jean-Yves [Hrsg.], in: „Marcel Proust, l'écriture et les arts“, Ausstellungskatalog, Galerie d'Exposition de la Bibliothèque Nationale vom 9. November 1999 bis 6. Februar 2000, Paris 1999.
- THIELE, Gisela: „Die Romane Michel Butors. Untersuchungen zur Struktur von *Passage de Milan*, *L'Emploi du Temps*, *La Modification*, *Degrés*, Heidelberg 1975.
- TILLICH, Paul: „Die religiöse Substanz der Kultur. Schriften zur Theologie der Kultur“, Bd. IX, Stuttgart 1967.

- TORRES GUARDIOLA, Pascal: „Delacroix à Versailles. L'appropriation de la modernité“, in: Ausstellungskatalog „Delacroix à Versailles. Autour de la Bataille de Taillebourg“, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon vom 16. November 1998 bis 16. Februar 1999, hrsg. von Laurence Posselle, Paris 1998, S. 12-30.
- TRAUTWEIN, Robert: „Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks“, Köln 1997.
- VOLLMER, Hans: „Künstlersignaturen“, in: *Die Kunst für alle* 25 (1909/10), S. 543-548 bzw. 565-569.
- WAGNER, Christoph: „*Ceci n'est pas une pipe*. Bild und Text im intermedialen Transfer bei René Magritte und Alain Robbe-Grillet“, in: „Multiperspektivische Fragestellungen der Translation in der Romania“, hrsg. von Alberto Gil, Frankfurt a. M. 2007, S. 331-350.
- WALZEL, Oskar: „Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe“, Berlin 1917.
- WALZEL, Oskar: „Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erfahrung“, Heidelberg 1968.
- WANDHOFF, Haiko: „Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters“, Berlin [u.a.] 2003.
- WEDEWER, Rolf: „Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst“, Köln 1984.
- WEIAND, Christof: „Filiationen des Surrealistischen in den 1950er Jahren in Frankreich: Yves Bonnefoy und Michel Butor“, in: „Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur“, (spectrum Literaturwissenschaft 21), hrsg. von Friederike Reents, Berlin [u.a.] 2009, S. 167-185.
- WEIAND, Christof [Hrsg.]: „Les graphies du regard – Die Graphien des Blicks – Michel Butor und die Künste“ (Studia Romanica, 174), Heidelberg 2012 (befindet sich im Druck).
- WEISSENBERGER, Klaus: „Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa“, Tübingen 1985.
- WEISSTEIN, Ulrich: „Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes“, Berlin 1992.
- WESTERWELLE, Karin [Hrsg.]: „Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker“, Würzburg 2007.
- WETERING Ernst van de: „Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts“, in: Ausstellungskatalog „Rembrandts Selbstbildnisse“, National Gallery London vom 9. Juni 1999 bis 5. September 1999; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag, 25. September 1999 bis 9. Januar 2000, hrsg. von Christopher White, Stuttgart 1999, S. 8-37.
- WICK, Oliver: „*Do they negate each other, modern and classical?* Mark Rothko und die Sehnsucht nach Tradition“, in: Ausstellungskatalog „Mark Rothko Retrospektive“, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München vom 7. Februar 2008 bis 27. April 2008; Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart vom 16. Mai 2008 bis 3. August 2008, hrsg. von Hubertus Gaßner, Christiane Lange und Oliver Wick, München 2008, S. 12-28.
- WILPERT, Gero von: „Sachwörterbuch der Literatur“, Stuttgart 1969.
- WITTKOWER, Margot / WITTKOWER, Rudolf: „Künstler – Außenseiter der Gesellschaft“, Stuttgart 1989.

- WOLF, Philipp: „Einbildungskraft“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar, 2008, S. 151.
- WULF, Christoph: „Zur Performativität von Bild und Imagination. Performativität – Ikonologie / Ikonik – Mimesis“, in: „Ikonologie des Performativen“, hrsg. von Christoph Wulf und Jörg Zirfas, München 2005, S. 35-49.
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi: „Proust et l’art pictural“, Paris 2010.
- ZEISER, Rainer: „Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters“, Tübingen 1995.
- ZEMBYLAS, Tasos: „Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung“, Wien 1997.
- ZIMMERMANN, Bernd: „Horaz“, in: „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar, 2008, S. 294f.
- ZUSCHLAG, Christoph: „Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität“, in: „Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text“, hrsg. von Silke Horstkotte und Karin Leonhard, Köln 2006, S. 89-99.

IV.3 Internetseiten

- <http://pagesperso-orange.fr/henri.desoubeaux/>
- <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7194> [12.11.2012].
- <http://www.islamicculturalcenter-ny.org/background> [16.07.2012].
- http://www.abedit.com/img/img_notule/DP300.pdf [27.11.2011].
- <http://www.editions-virgile.com/collection-carnet.html> [19.12.2011].
- <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7194> [12.11.2012].
- <http://vimeo.com/7685694> [05.01.2013].
- <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7194> [12.11.2012].
- <http://henri.desoubeaux.pagesperso-orange.fr/butorweb-1.html#Lorraine,%20Claude> [06.09.2013]

V. Abbildungsverzeichnis

V. 1. Abbildungen

Jan van Eyck: *Arnulfini-Hochzeit*



Abb. 1 Jan van Eyck: *Arnulfini-Hochzeit*, 1434, 81,8 x 59,7 cm, Öl auf Holz, National Gallery, London.

Vincent van Gogh: *Pariser Romane*

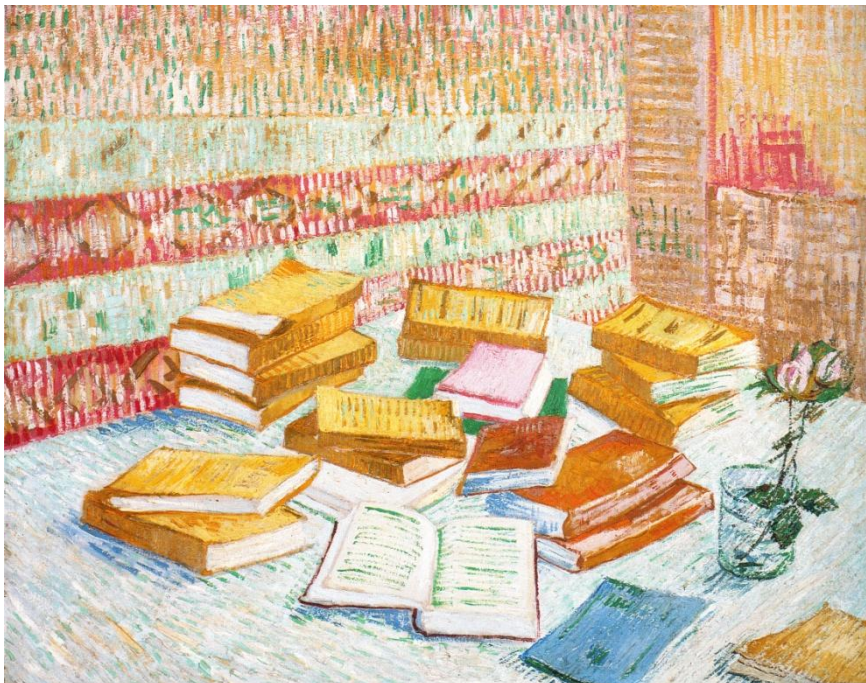


Abb. 2 Vincent van Gogh: *Pariser Romane*, 1887/88, o.A., Öl auf Lw., Privatbesitz.

René Magritte: *La trahison des images*



Abb. 3 René Magritte: *La trahison des images*, 1929, Öl auf Lw., County Museum of Art, Los Angeles. © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

René Magritte: *La clé des songes*



Abb. 4 René Magritte: *La clé des songes* (*Der Schlüssel der Träume*), 1930, 81 x 60 cm, Öl auf Lw., Privatbesitz. © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Hans Holbein: *Die Gesandten*



Abb. 5 Hans Holbein: *Die Gesandten*, 1533, 207 x 209 cm, Öl auf Eichenholz, National Gallery, London.

Hans Holbein: *Porträt Charles de Solier*



Abb. 6 Hans Holbein: *Porträt Charles de Solier*, 1534-1535, Öl auf Eichenholz, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Hans Holbein: *Porträt Nicolaus Kratzer*



Abb. 7 Hans Holbein: *Porträt Nicolaus Kratzer*, 1528, 83 x 67 cm, Louvre, Paris.

Piet Mondrian: *Composition dans le losange avec deux lignes*

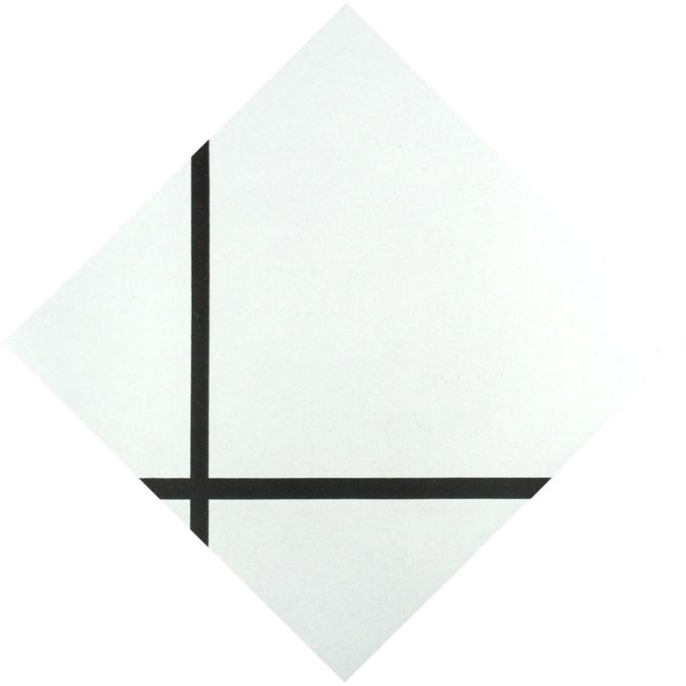


Abb. 8 Piet Mondrian: *Composition dans le losange avec deux lignes*, 1931, 112 cm in der Diagonalen, Öl auf Lw., Stedelijk Museum, Amsterdam.

© 2013 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA

Piet Mondrian: *Composition dans le losange avec quatre lignes jaunes*

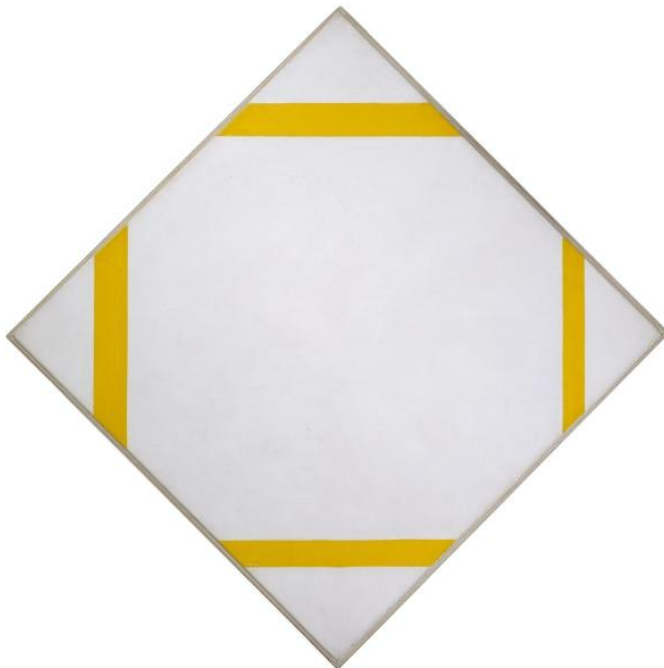


Abb. 9 Piet Mondrian: *Composition dans le losange avec quatre lignes jaunes*, 1933, 112,9 cm in der Diagonalen, Öl auf Lw. Collection Gemeentemuseum, Den Haag.

© 2013 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA

Hokusai: Aus der Serie *Die 36 Ansichten des Fuji*



Abb. 10 Hokusai : Aus der Serie *Die 36 Ansichten des Fuji*, 1830-1833.



Abb. 11 Hokusai : Aus der Serie *Die 36 Ansichten des Fuji*, 1830-1833.



Abb. 12 Hokusai : Aus der Serie *Die 36 Ansichten des Fuji*, 1830-1833.



Abb. 13 Hokusai : Aus der Serie *Die 36 Ansichten des Fuji*, 1830-1833.

Mark Rothko: *No. 12 (Red and Yellow)*



Abb. 14 Mark Rothko: *No. 12 (Red and Yellow)*, 1954, 115 x 91 cm, Öl auf Lw. Collection Kate Rothko Prizel. © Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Mark Rothko: *Light, Earth and Blue*



Abb. 15 Mark Rothko: *Light, Earth and Blue*, 1954, 191 x 170 cm, Öl auf Lw. Private Collection, New York. © Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Piet Mondrian: *N.1 Opposition de lignes, de rouge et jaune*

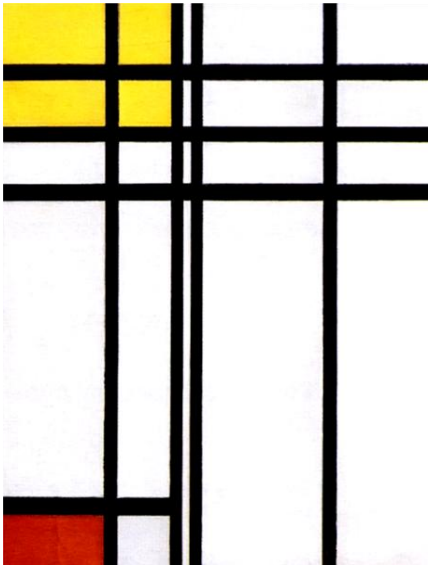


Abb. 16 Piet Mondrian: *N.1 Opposition de lignes, de rouge et jaune*, 1937, 43,5 x 33,5 cm, Öl auf Lw., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
© 2013 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA

Jackson Pollock: *Blue Poles*



Abb. 17 Jackson Pollock: *Blue Poles*, 1952, 210 x 486, 8 cm, Email- und Aluminiumfarbe auf Lw., National Gallery of Australia, Canberra.
© Pollock-Krasner Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Rembrandt van Rijn: *Samsons Blendung*



Abb. 18 Rembrandt van Rijn: *Samsons Blendung*, 1636, 205 x 272 cm, Öl auf Lw., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Eugène Delacroix: *Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel*



Abb. 19 Eugène Delacroix: *Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel*, 1840, 410 x 498 cm, Öl auf Lw., Louvre, Paris.

Claude Lorrain: *Embarquement de la Reine de Saba*



Abb. 20 Claude Lorrain: *Embarquement de la Reine de Saba*, 1648, 149 x 194 cm, Öl auf Lw., National Gallery, London.

Claude Lorrain: *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten*



Abb. 21 Claude Lorrain: *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten*, 1647, 35 x 41 cm, Öl auf Lw., Sammlung Barbara Nathan-Nehler, Zürich.

Henri Matisse: *La danse*



Abb. 22 Henri Matisse: *La danse*, 1910, 260 x 391 cm, Öl auf Lw., Staatliche Eremitage, St. Petersburg. © Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Henri Matisse: *Das rote Atelier*



Abb. 23 Henri Matisse: *Das rote Atelier*, 1911, 181 x 219, 1 cm, Öl auf Lw., Metropolitan Museum of Art, New York.
© Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

V. 2. Abbildungsnachweis

Abb. 1: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-bf965d362c840957f51dbcac5935af5bf368ad3>, 27.11.2012.

Abb. 2: UITERT, Evert van [Hrsg.]: „Vincent van Gogh – Paintings“, Mailand 1990, S. 89.

Abb. 3: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-7e7713b4e86c95b71b66bde6c9a2dc31d3d1e535>, 11.11.2012.

Abb. 4: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/paderborn-49820fdf9689e1190e61ed769cfb54b57758edf8>, 15.02.2013.

Abb. 5: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/berlin_udk-63990a42b5278c7af11e25f8b64554bc46e97d6a, 27.11.2012.

Abb. 6: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-0adf7fb43b88503d58be4a66664709246f4ff275>, 11.11.2012.

Abb. 7: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-74abaad3e53655659fc633a04465640e0d6af12f>, 27.11.2012.

Abb. 8: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/paderborn-febe627c04f5c4d8392603705de91b12cfad83d1>, 21.01.2013.

Abb. 9: JANSSEN, Hans / Schröder, Klaus Albrecht [Hrsg.]: Ausstellungskatalog „Piet Mondrian“, Albertina Wien vom 11. März 2005 bis 19. Juni 2005, Wien [u.a.] 2005, S. 173.

Abb. 10: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-12ff918b67dea6927216c507ba439a9a2b301281>, 17.02.2013.

Abb. 11: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-75b290fd31fd73e9195f8ad23cfbdaf905c4af19>, 27.11.2012.

Abb. 12: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-af53be0a3bc3cecc84d2b14d5e30834a6c0f3a75>, 17.02.2013.

Abb. 13: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-84666910e83887db741e03196fc3ff83c33eaf84>, 17.02.2013.

Abb. 14: ANFAM, David: „Mark Rothko, the works on canvas“, London 1998, S. 392.

Abb. 15: ANFAM, David: „Mark Rothko, the works on canvas“, London 1998, S. 397.

Abb. 16: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/berlin_udk-63ecc933c573dd61f2cd3b173997656856854f4f, 11.11.2012.

Abb. 17: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-1afcd70f9407f30c3b0edb8d3b3e8e111d84b9d9, 17.02.2013.

Abb. 18: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-c6ba725791f1d7590bc6d4f06bf02587506fc98e> , 11.11.2012.

Abb. 19: METKEN, Günter [Hrsg.]: „Eugène Delacroix“, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich vom 5. Juni 1987 bis 23. August 1987; Städel Frankfurt vom 24. September 1987 bis 10. Januar 1988, Köln 1987, S. 47.

Abb. 20: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-7de42d2791fc482b524f97ca5f280ee7a4d9b3b9>, 10.12.2012.

Abb. 21: ROETHLISBERGER, Marcel [Hrsg.]: „Im Lichte von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten“, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst in München vom 12. März 1983 bis 29. Mai 1983, München 1983, S. 81.

Abb. 22: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-37387c83ae3139da71fe7447614466e33e2c47a7>, 11.11.2012.

Abb. 23: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-419c023bdbd0789cb5fc60af311a964d2036fdb7>, 11.11.2012.