

Dorothee Wimmer

## Zeichenspiele. Georges Mathieus *abstraction lyrique* und Alain Robbe-Grilletes Roman *La jalousie* im Vergleich<sup>1</sup>

»La lecture [...] n'est plus consommation,  
mais jeu (ce jeu qui est le retour du différent).«

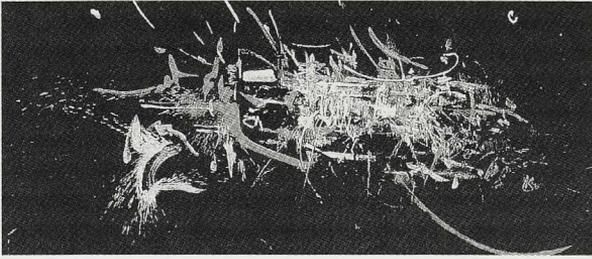
Roland Barthes<sup>2</sup>

In den Jahren 1958-1960 malt der Franzose Georges Mathieu die drei Bildwerke *La Bataille de Brunkeberg* (1958), *Dana* (1958) und *Mort de Conrad comte de Paris, Duc de Rhétie* (1960). Der französische Schriftsteller Alain Robbe-Grillet schreibt 1957 den Roman *La jalousie*. Die zeitliche und geographische Nähe bilden jedoch nicht das alleinige Fundament des Vergleichs. Wie eine Analyse von Bild- und Textsprache zeigt, weisen sowohl die Gemälde Mathieus als auch der Roman Robbe-Grilletes eine große Affinität zu den Sprachtheorien der Zeit in Frankreich auf, die neue Wirklichkeitserfahrungen nach dem Zweiten Weltkrieg widerspiegeln. Um diesem Phänomen auf die Spur zu kommen, erweist es sich als sinnvoll, die Ausdrucksformen in zwei verschiedenen Medien gegenüberzustellen. Die Werke dieser beiden in der Zeit sehr anerkannten Künstler dienen dabei als Fallbeispiele.

Die Pinsel- und Tropfenspuren auf Mathieus Gemälden entweichen vor den Augen des Betrachtenden immer wieder einer Erstarrung zu figurativen sowie zu geometrischen Formen. Auf den Gemälden *Dana* und *Mort de Conrad comte de Paris, Duc de Rhétie* dominieren zwar noch rechteckige ›Balken‹ bzw. ein zentriertes ›Spachtelrechteck‹, doch die Malspuren, die sich diesen Formen infolge des schnellen Maltempos eingeschrieben haben, brechen die geometrische Struktur auf. Gleichzeitig werden die rechteckigen Formen von Spuren durchkreuzt und umlagert, die den Blick in neue räumliche Perspektiven und Bewegungsrichtungen ablenken und ihn damit in ständiger Bewegung halten. Dieses Liniengeflecht, das zu meist direkt mit der Tube in schnellen, konzentrierten Gesten auf die Leinwand gesetzt wurde, entzieht sich letztendlich jeder denotativen Bezeichnung.

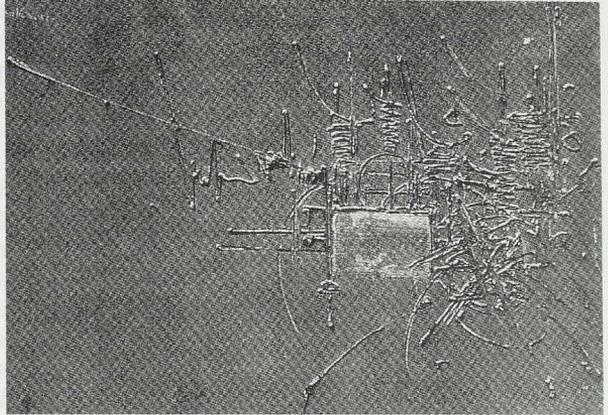
Die Bildtitel, die Mathieu den Gemälden unterlegt, wecken dagegen immer wieder Assoziationen an historische Ereignisse.<sup>3</sup> Als unendliche Negation der Bilder erregen und enttäuschen sie zugleich den Lesesinn, der diese Bezeichnungen zu dem jeweiligen Bild, dem Bezeichneten, in Beziehung zu setzen sucht. Die unüberbrückbare Kluft zwischen den Titeln, die auf konkrete Ereignisse verweisen, und den jeder sprachlichen Präzision entfliehenden Malspuren eröffnet einen Spielraum für Assoziationen, die aber ebenso schnell, wie sie sich aufbauen können, durch die Bildsprache wieder aufgelöst werden.

Auch der Versuch einer ein- oder mehrdimensionalen Deutung der Sprachzeichen in Robbe-Grilletes Roman *La jalousie* endet in Zweifeln und führt immer wieder auf die Schreibweise an sich zurück. Der Titel *La jalousie* kündigt das Spannungsfeld an, in dem sich die Sprachzeichen des Romans kontinuierlich bewegen: In der Wahrnehmung des Beobachters alias Erzählers spiegelt sich eine bestimmte Anzahl von Szenen in immer neuen Variationen und Zusammenstellungen wider. (Wie) durch eine Jalousie nimmt er nur Ausschnitte des Geschehens wahr. Die Jalousie steht stellvertretend für seine Suche nach einer objektiven Erkenntnis in ei-



1 Georges Mathieu, La Bataille de Brunkeberg, 1958, Öl auf Leinwand, 130 x 340 cm, Besitz des Künstlers.

2 Georges Mathieu, Dana, 1958, Öl auf Leinwand, 65 x 100 cm, Museum Ludwig, Köln.



ner subjektiven Orientierung seines Blickes an den Phänomenen und weist gleichzeitig auf die Begrenztheit dieser denotativen Erkenntnismöglichkeit hin. Zudem schleicht sich das Homonym *jalousie* als Eifersucht in seine Beobachtungen ein.

Doch ebenso schnell, wie sich diese *jalousie* assoziativ während der Lektüre aufbauen kann, verliert sie sich wieder in den Schreibspuren, an denen das Auge des Lesenden entlanggleitet. Das Eifersuchtsdrama findet nicht statt. Der Text als Sprachgewebe löst die konnotativen und denotativen Deutungen immer wieder auf. Die Erzähleinheiten werden in anachronistischen Sprüngen und räumlichen Verwirrspielen in ständig veränderter Form im Text kombiniert, so daß sie sich immer wieder einer eindeutigen Erfassung entziehen. In seiner Doppeldeutigkeit erregt und enttäuscht der von Robbe-Grillet gewählte Romantitel – ähnlich wie Mathieus Bildtitel – den traditionellen Lesesinn, indem er den Text als unendliche Negation begleitet.

Auf den Gemälden Mathieus bezeichnen die Malspuren – abgesehen von ihrer Malweise – nichts mehr. In dem Roman Robbe-Grilletts erzählen die Schreibspuren keine (lineare) Geschichte mehr. Diese Darstellungsformen in der Bildenden Kunst und Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg führen die Rezipienten an die Grenzen sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten.<sup>4</sup> Das Bild wird »als etwas ›Unsagbares‹ [verstanden, D.W.], die Poesie als extrem vieldeutig und von der diskursiven Sprache weitgehend losgekoppelt.«<sup>5</sup> Doch die Ausweglosigkeit der Suche nach im-

mer neuen Bezeichnungen für die Bild- bzw. Textsprache dieser beiden französischen Künstler führt als Spur zu einer neuen Sprachlichkeit über die Werke zurück.

Zwischen den Signifikanten, den Mal- und Schreibspuren, und den Signifikaten, den denotativen und konnotativen Bedeutungsassoziationen, klafft eine Lücke, die in der Wahrnehmung nicht mehr zu schließen ist. Deswegen scheinen sich diese Werke Mathieus und Robbe-Grilletes der sprachlichen Entschlüsselung zu entziehen. Sie sind jedoch in einer historischen Wirklichkeit entstanden, in der in Frankreich Sprache an sich zum Gegenstand gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Reflexion wurde.<sup>6</sup> In ihrer Neuartigkeit sind sie eingebunden in ein Netz zeitgenössischen Denkens, in das auch die Sprachtheorien Lacans, Barthes' und Derridas eingewoben sind. Tatsächlich war es Barthes, der schon 1954 in einer Besprechung zu dem Roman *Les gommes* auf die Tragweite dieses Erstlingswerks Robbe-Grilletes hinwies.<sup>7</sup>

Barthes selbst bezeichnet in seinem 1966 erschienenen Buch *Critique et vérité* das Subjekt als den Ort der Leere, des Abwesenden, den der Schriftsteller mit Wörtern einzukreisen versuche. Nicht das Subjekt entleere seine Fülle in die Sprache, sondern es sei die *langage*, die sich unablässig bemühe, die Leere des Ichs zu bezeichnen: »Le langage n'est pas le prédicat d'un sujet [...], il est le sujet.«<sup>8</sup> Die Nähe zu Lacans Subjekt- und Sprachtheorie wird an dieser Textstelle so signifikant, daß Barthes selbst in einer Anmerkung darauf hinweist.<sup>9</sup>

Lacan zufolge konstituiert sich der Mensch in der Sprache als Frage. Doch aufgrund des durch den Urverlust hervorgerufenen Ungenügens eines jeden Signifikats könne er sich in ihr nie vollkommen wiederfinden.<sup>10</sup> Ständig lauere zwischen den Signifikanten, die für Lacan den konstituierenden Aspekt der Sprache bilden,



3 Georges Mathieu, *Mort de Conrad comte de Paris, Duc de Rhétie*, 1960, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

der Nicht-Sinn als Bedrohung: Wenn sich ein *signifiant* im Akt der Sinnverleihung mit einem *signifié* auflade, so verbleibe immer ein Rest, der sich dem Sinn entziehe, der den Ort des Begehrens darstelle.<sup>11</sup> In Lacans Zeichenmodell besteht zwischen der Inhalts- und Ausdrucksseite des Zeichens keine reziproke Evokation, wie sie noch von de Saussure angenommen wurde. Die Signifikate gleiten unter der Kette der Signifikanten. Dieser Fluß der Signifikanten – so Barthes – sei in einer ständigen Dekomposition der Lektürearbeit vor dem Trugbild der Erstarrung zu bewahren, da jeder Text einen Teil des unendlichen intertextuellen Dialogs darstelle.<sup>12</sup>

Dieses zeitgenössische zeichentheoretische Gedankengut hat auch in die theoretischen Schriften Mathieus und Robbe-Grilletes Eingang gefunden. Mathieu schreibt bereits 1951 in dem Aufsatz *Note sur le poétique et le signifiant*: »Les lois de la sémantique se trouve subitement inversées: Jusqu'alors, une chose étant donnée, un signe était inventé pour elle. Désormais, un signe étant donné, il sera viable et par là véritablement signe s'il trouve son incarnation.«<sup>13</sup> Einen parallelen Gedankengang entwickelt Robbe-Grillet 1961 in dem Essay *Nouveau roman, homme nouveau*: »Avant l'œuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a *quelque chose à dire*, et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contre-sens. Car c'est précisément ce *comment*, cette manière de dire qui constitue son projet d'écrivain [...] et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre.«<sup>14</sup>

Doch die Verkettung der Signifikanten wird von beiden Künstlern in ihren Werken noch gebremst. Dem Feld der Mal- bzw. Schreibspuren sind räumliche Grenzen gesetzt. Mathieu akzeptiert die Bildränder noch als Grenze der visuellen Erscheinung. Die Prozesse der Formaflösung verbleiben im Bildinneren seiner Gemälde. Aufgrund der konzentrischen Ausrichtung der Bildkomposition wird das Auge immer wieder zum Zentrum des Bildes zurückgeführt. Die einzelnen Malgesten vereinigen sich im Blick zu einer großen Geste, die als Ganzes noch erfassbar ist.<sup>15</sup> Auch im Romantext Robbe-Grilletes wird die Geschlossenheit der Präsentation nur aufgebrochen und noch nicht aufgehoben. Er nimmt zwar immer wieder den Charakter eines Ausschnittes aus einem größeren Textgewebe an, doch der Blickwinkel des Erzählers ist noch räumlich zentriert und thematisch auf eine Anzahl von Erzähleinheiten konzentriert. Die Prozesse der Formaflösung, der Auflösung der klassischen Erzählstruktur, finden noch im Rahmen eines vom ersten bis zum letzten Kapitel angelegten Spannungsbogens statt, der den Text als Ganzes umschließt. Bei jeder Lektüre wird immer wieder auf den Höhepunkt der halluzinatorischen Vorstellungen, der *jalousie* des Erzählers, im sechsten und siebten Kapitel gesteuert, um in den letzten beiden Kapiteln wieder zunehmend zur denotativen Bedeutungsebene zurückzukehren. Der Roman endet, als ob nichts geschehen wäre – und doch kann in einer erneuten Lektüre die Spirale wieder neu gedreht werden.

Durch diese Fokussierung der Darstellung in den Werken der beiden Künstler wird der Spielraum der Zeichen begrenzt. Aufgrund der werkimmanenten räumlichen und zeitlichen Sprünge wird zwar eine lineare Raum- und Zeitwahrnehmung auf den Gemälden Mathieus und im Roman Robbe-Grilletes immer wieder verhindert. Doch Text und Bild haben die Schwelle zu einer grenzenlosen Verräumlichung der zeitlichen Wahrnehmung noch nicht überschritten. Eine unendliche Verkettung der Signifikanten zu einem ›Gewebe‹, das die Grenzen des Vorstellungsvermögens sprengen würde, findet künstlerisch noch nicht statt.<sup>16</sup>

In den Werken Mathieus und Robbe-Grilletts zeichnet sich ein Wandel des Sprachverständnisses ab, der eine Veränderung der Kategorien Raum, Zeit und Subjekt einschließt. Dieser Wandel kann als Folgeerscheinung einer Sprach- und damit Identitätskrise aufgrund der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges und totalitärer Regimes erklärt werden.<sup>17</sup> Doch muß der Bogen weiter gespannt werden. Wenn die räumliche und zeitliche Erfassung der Ganzheit des künstlerischen Werkes tendenziell zum unerreichbaren Ziel wird, dann kann dies als ein Entschwinden des Realitätszusammenhanges aus dem Blickfeld des einzelnen Menschen gedeutet werden. Seit dem Zweiten Weltkrieg verstärkt vorangetriebene technische Entwicklungen wie die Erfindung der Atombombe, erste bemannte Weltraumexpeditionen, die rasante Entwicklung der Computertechnologie sind Exempel für eine Entgrenzung der Wirklichkeit, die das Erfassungsvermögen des Einzelnen übersteigt. Diese Entgrenzung findet sowohl in den Subjekt- und Sprachtheorien der Zeit als auch in den theoretischen und ästhetischen Werken Mathieus und Robbe-Grilletts ihren individuell geprägten Niederschlag.

#### Anmerkungen:

- 1 Vorliegender Text faßt die Ergebnisse einer im Sommersemester 1994 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität eingereichten Magistraarbeit zusammen.
- 2 Roland Barthes, *S/Z*, Paris 1970, S. 22/23.
- 3 Der Bildtitel *La Bataille de Brunkeberg* spielt auf die historische Schlacht von Brunkeberg im Oktober 1471 an, in der das Heer des dänischen Königs Christian I. vor den Toren Stockholms von der Gegenpartei unter Sten Sture, dem schwedischen Reichsverweser, in die Flucht geschlagen wurde. Richard Henry Dana – mögliche Assoziation des zweiten Bildtitels – unterbrach 1834 sein Studium an der Harvard Universität, um auf der Brigg *Pilgrim* anzuheuern, die Tierhäute aus Kalifornien nach Boston transportieren sollte. Diese Erlebnisse bildeten die Grundlage seines 1840 erschienenen Reiseberichtes und Bestsellers *Two Years before the Mast. A Personal Narrative of Life at Sea*. Der Titel *Mort de Conrad comte de Paris, Duc de Rhétie* verweist auf Konrad V., genannt Konradin, der 1268 auf dem Marktplatz von Neapel enthauptet wurde. Mit ihm starb die Dynastie der Hohenstauffer aus.
- 4 Statt einer präzisen Beschreibung der

Bildwerke Mathieus wird nach metaphorischen Umschreibungen wie *Schrei, Explosion, Drama, reine Manifestation des Seins* gesucht (vgl. u.a. Werner Haftmann, in: *Ausst.-Kat., Mathieu, Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Collagen*, Kölnischer Kunstverein, Köln 1967; vgl. Raymond Nacenta, *Préface*, in: *Ausst.Kat., Mathieu, Galerie Charpentier, Paris 1965*; vgl. auch Pierre Restany, *Mathieu und die Inkarnation der Zeichen*, in: *Chimaise*, 52/1961). Statt einer Detailanalyse der Struktur der einzelnen Romane Robbe-Grilletts wird das Gesamtœuvre des Künstlers zumeist in den Kontext der Romanentwicklung des 20. Jahrhunderts eingebettet oder mit dem Gesamtwerk eines anderen Künstlers verglichen (vgl. u.a. Winfried Wehle, *Französischer Roman der Gegenwart, Erzählstrukturen und Wirklichkeit im Nouveau Roman*, Berlin 1972; vgl. Irene Wellershoff, *Innen und Außen, Wahrnehmung und Vorstellung bei Alain Robbe-Grillet und Peter Handke*, München 1980; vgl. auch Joachim Küpper, *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet*, *Ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis*, Beiheft 13 zur Zeitschrift

- für französische Sprache und Literatur, Stuttgart 1987).
- 5 Gottfried Boehm, Bildbeschreibung, Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Ders./Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 24.
  - 6 Vgl. Marie Luise Syring, Kunst in Frankreich seit 1966, Zerborstene Sprache, zersprengte Form, Köln 1987, S. 9.
  - 7 »Sein Versuch [Die Erzähltechnik des Romanciers, D.W.] ist ebenso bedeutend wie der des Surrealismus gegenüber der Rationalität oder der des avantgardistischen Theaters (Beckett, Ionesco, Adamov) gegenüber der bürgerlichen Form der Inszenierung.« Zit. in: Ausst.-Kat., Paris – Paris: 1937-1957, Malerei, Graphik, Skulptur, Film, Theater, Literatur, Architektur, Design, Photographie, Centre Georges Pompidou, Paris/München 1981, S. 376.
  - 8 Roland Barthes, Critique et vérité, Paris 1966, S. 70.
  - 9 Vgl. ebenda, S. 70.
  - 10 »[...] je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas.« (Jacques Lacan, L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud (1957), zit. in: Ders., Ecrits, Paris 1966, S. 517).
  - 11 Vgl. Peter Widmer, Subversion des Begehrens, Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1990, S. 40-48. Auch Barthes koppelt seine Semiologie an eine Theorie des Begehrens (vgl. v.a. Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris 1973).
  - 12 Vgl. Barthes, 1970, op. cit., S. 19/20. Barthes greift Derridas Konzeption der Dekonstruktion auf und verfremdet sie, indem er unter der Dekomposition der Lektürearbeit ein Lesen von Zeichen versteht, bei dem immer wieder neu und mit anderen Elementen komponiert wird. Derridas dekonstruktivistischer Diskurs richtet sich dagegen darauf, durch eine systematische Produktion von Differenzen, durch ein stetiges Verschieben die Fallen des Logozentrismus in der Sprache zu identifizieren sowie zu bekämpfen.
  - 13 Georges Mathieu, Note sur le poétique et le signifiant (1951), zuerst veröffentlicht in: De la révolte à la renaissance: Au-delà du Tachisme, Paris 1972, S. 172. In einem Interview aus dem Jahr 1959 betont er noch stärker die Bedeutung, die er dieser semantischen »Revolution« beimißt: »Ich glaube, daß die gesamte heutige Malerei auf Zeichen beruht, die ausgesprochen werden, bevor sie eine Bedeutung erhalten. Es handelt sich um eine der größten Revolutionen in der Kunst seit 25 Jahrhunderten, vielleicht sogar seit vierzigtausend Jahren.« (Das Kunstwerk interviewt Mathieu, in: Das Kunstwerk, 10/XII, April 1959, S. 30).
  - 14 Alain Robbe-Grillet, Nouveau roman, homme nouveau (1961), zit. in: Ders., Pour un nouveau roman, Paris 1963, S. 121.
  - 15 Einzig das Riesenformat des Gemäldes *La Bataille de Brunkeberg*, das einen Gesamteindruck nur bei einer bestimmten räumlichen Distanz zum Bild ermöglicht, weist einen ersten Schritt in die Richtung, das Bild als Ausschnitt eines unendlichen Bildgewebes erfahrbar zu machen.
  - 16 Die amerikanischen Künstler Jackson Pollock und William Burroughs haben diesen Schritt dagegen zu dieser Zeit bereits vollzogen.
  - 17 Vgl. Erich Franz, Die zweite Revolution der Moderne, in: Ausst.-Kat., Das offene Bild, Aspekte der Moderne in Europa nach 1945, Westfälisches Landesmuseum Münster, Museum der bildenden Künste Leipzig, Münster 1992, S. 18. Vgl. Franz-Joachim Verspohl, »Die konkreten Dinge stehen im zweiten Rang« – Wols und Sartre, in: Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, VI/1987, S. 125.

Abbildungsnachweis: Abb. 1 aus: François Mathy: Georges Mathieu. Paris 1969; Abb. 2 aus: Dominique Quinquan-Fleuret, Mathieu, Paris 1977; Abb. 3 aus: Informel. Teil 1: Zur Struktur einer anderen Zeit. Ausst. Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Haus am Waldsee Berlin 1973.