

Lesbare Architektur und architektonischer Text. Metaphern und deren Überwindung bei Michel Butor

Stephanie Gomolla (StephanieGomolla@web.de)

Abstract

In Michel Butors theoretischen Schriften nimmt die Architekturthematik eine bedeutende Rolle ein. Es geht dabei weder um die realistische Darstellung noch um den ästhetischen Wert der Baukunst, sondern Butor bewegt sich vielmehr im bildlichen Bereich: Er wendet Textmetaphern auf architektonische Räume an und benutzt die Baukunst umgekehrt als Bildspender zur Charakterisierung von Texten. Darüber hinaus regt er jedoch auch dazu an, die Ebene der Metapher zu verlassen und Architekturen ganz konkret als Texte zu lesen bzw. Texte wirklich 'räumlich' zu konstruieren.

Le thème de l'architecture joue un rôle très important dans l'œuvre théorique de Michel Butor. Pourtant ce n'est ni la représentation réaliste ni la valeur esthétique de l'architecture qui sont au centre de l'intérêt de Butor, mais il met plutôt l'accent sur des aspects métaphoriques: il applique des métaphores textuelles à l'espace architectonique et inversement, utilise des images architectoniques pour caractériser des textes. Parfois, il quitte le plan de la métaphore en s'essayant à lire des édifices ou des villes comme des textes et en suggérant de construire des textes à trois dimensions.

The architectural theme plays an important role in Michel Butor's theoretical work. However it's neither a question of the realistic representation nor of the aesthetic value of the architecture, but Butor rather emphasizes the metaphorical aspects: he applies textual metaphors to architectural spheres and reciprocally uses architectural images in order to characterize texts. Moreover, he suggests abandoning the metaphorical level in order to read architecture literally as a text and to construct texts in three dimensions.

1. Einleitung

Dass die Baukunst häufig zum bildspendenden Bereich der Text- und Kunstkritik wird, zeigt allein ein Blick in verschiedene französische Wörterbücher, wo sowohl zu dem Stichwort "architecture" als auch zu den Ableitungen "architectonique", "architectural" und "architecturer" neben den Grundbedeutungen "art de construire les édifices", "disposition d'un édifice" und "l'édifice lui-même" jeweils ein übertragener, sich auf Kunstwerke beziehender Sinn angeführt wird. Beispielhaft seien hier Formulierungen genannt wie "l'équilibre architectural d'un roman", "l'architectonique d'une œuvre musicale, romanesque" oder "son livre est mieux architecturé que son œuvre précédente".¹ Auch wenn man in der literaturwissenschaftlichen Fachsprache vom 'Aufbau' eines Textes oder seiner 'Struktur' spricht, verwendet man, meist ohne sich dessen bewusst zu sein, verblasste architektonische Metaphern. Bei näherer Betrachtung findet sich ein ganzes Wortfeld von Übertragungen aus dem baulichen Bereich.² Allerdings handelt es sich hier um kein einseitiges Verhältnis:

¹ Vgl. die jeweiligen Artikel in: *Le Grand Robert de la langue française* (1985). Deuxième édition entièrement revue et enrichie, 9 Bde., Paris: Dictionnaires Le Robert, Bd. 1, 1985, S. 519f. sowie in: *Le Grand Larousse de la langue française* (1971), 7 Bde., Paris: Larousse, Bd. 1, S. 230.

² Vgl. Philippe Hamon (1989): *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris: Corti, S. 25: "Des termes comme 'construction', 'déconstruction', 'clôture', 'point de vue', 'rythme', 'style', 'charpente',

Untersucht man den Sprachgebrauch von Architekten, stößt man im Gegenzug oft auf literarische Termini (die ‘Sprache der Architektur’, ihre ‘Syntax’ usw.). Einerseits greifen also Textkritiker auf die Baukunst als bildspendenden Bereich zurück und auf der anderen Seite benutzen Architekten textuelle Bilder, um die eigenen Konzepte zu illustrieren.

Im Folgenden wird das Wechselverhältnis von Text und Architektur im Werk von Michel Butor näher beleuchtet, wobei metaphorischen Verwendungszusammenhängen eine zentrale Bedeutung zukommt. Bekannt wurde der Autor in den 50er Jahren mit seinen typische Züge des *Nouveau roman* aufweisenden Arbeiten, allerdings distanzierte er sich bereits sehr früh von der Gruppe um Alain Robbe-Grillet, wandte sich gar vom Roman ab und verfasste experimentelle Orts- und Reisebeschreibungen, Lyrik, für Hörfunk und Kino bestimmte Texte sowie zahlreiche literatur- und kunstkritische Essays. Grundlage der vorliegenden Analyse ist die fünfbändige Essaysammlung *Répertoire*; außerdem werden verschiedene Interviewbeiträge herangezogen, in denen sich Butor zu den Bildfeldern Text und Architektur äußert. Die verwendete Terminologie geht auf Harald Weinrichs metaphortheoretische Arbeiten zurück.³

2. Text und Architektur bei Michel Butor

Liest man Butors essayistische Schriften unter dem Blickwinkel der in ihnen behandelten Architekturthematik, fällt auf, dass es nie um die Baukunst als dekoratives Element im Text, um die poetische Wirkung der Beschreibung von Gebäuden oder um topographisch sachgetreue Repräsentationen geht, sondern Architektur ist für Butor sehr viel mehr als nur Kulisse. So hebt er in seinem Essay *Victor Hugo romancier* die drei reinen Raumkapitel “Notre-Dame”, “Paris à vol d’oiseau” und “Ceci tuera cela” aus *Notre-Dame de Paris* hervor, in denen Victor Hugo das mittelalterliche Paris mit dem Paris des 19. Jahrhunderts vergleicht. Eigentlich handelt sich bei den drei Kapiteln um Unterbrechungen im Handlungsablauf, doch Butors Ansicht nach stellen gerade sie Schlüsselstellen innerhalb des Romans dar: “Ce qui est dans la parenthèse englobe ce qui entoure la parenthèse; celle-ci est la fenêtre d’un édifice qui permet de voir le passage à l’intérieur duquel celui-ci est construit” (*R II*, 218).⁴ An diesem

‘lapidaire’, ‘monumental’, ‘édifiant’, ‘seuil’ etc. traversent tout le discours sur la littérature, et les grandes discussions théoriques sur la cohérence ou la définition de l’œuvre littéraire, sur le rapport du tout et des parties, des détails et de l’ensemble, du projet et du résultat, utilisent de façon quasi automatique, à toutes les époques, la référence à de l’architecture, à un bâtiment, ou à quelque objet fabriqué.”

³ Vgl. hierzu insbesondere Harald Weinrich (1976): “Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld”, in: Ders.: *Sprache in Texten*, Stuttgart: Klett, S. 276-290, hier S. 277: “Ich verwende dabei den Begriff Metapher, dem Sprachgebrauch der modernen Metaphernforschung folgend, in seiner weitesten Bedeutung für alle Formen des sprachlichen Bildes.”

⁴ Für Butors fünf *Répertoire*-Bände werden folgende Abkürzungen verwendet und mit der betreffenden Seitenzahl direkt an die Zitate angeschlossen: *R* = Michel Butor (1956): *Répertoire. Etudes et conférences. 1948-1959*, Paris: Editions de Minuit; *R II* = Michel Butor (1964): *Répertoire II. Etudes et conférences. 1959-1963*, Paris: Editions de Minuit; *R III* = Michel Butor (1968): *Répertoire III*, Paris: Editions de Minuit; *R IV* = Michel Butor (1974): *Répertoire IV*, Paris: Editions de Minuit; *R V* = Michel Butor (1982): *Répertoire V*, Paris: Editions de Minuit.

Beispiel ist bereits der übertragene Einsatz architektonischer Termini erkennbar, welcher als typisch für Butors Auseinandersetzung mit der Thematik angesehen werden muss. Hugos Roman erscheint als ‘Gebäude’ und die drei oben genannten Kapitel haben den Stellenwert von ‘Fenstern’, welche einen Einblick in die Gesamtstruktur des Werkes gewähren. In zahlreichen weiteren Essays baut Butor ein komplexes Beziehungssystem von Architektur- und Textmetaphern auf. Dabei verwendet er nicht nur - wie im oben genannten Beispiel - Bilder aus dem Bereich der Baukunst zur Kennzeichnung literarischer Texte, sondern er bezieht auch umgekehrt textuelle Metaphern auf Gebäude und Städte.

2.1 Architektur als Text

Dass Architektur ‘lesbar’ ist, ist keinesfalls eine Erfindung des 19. bzw. 20. Jahrhunderts. Seit den Anfängen der Baugeschichte haben Gebäude nicht nur einen bestimmten funktionalen Wert, sondern sie besitzen darüber hinaus auch eine semantische Qualität und sind in symbolischem Sinn Bedeutungsträger. Architektur versinnbildlicht Weltanschauungen und gilt als Ausdruck ihrer Zeit, als Selbstdarstellung bestimmter Kulturen. Bis in die Neuzeit hinein spiegelt die Stadtgestalt bestimmte Machtstrukturen, vor allem die zentrale Rolle der Religion, und repräsentiert ein Abbild des geordneten Kosmos.

Im Zuge der Verschriftlichung der Kultur wird die Aussagekraft städtischer Formen im 19. und 20. Jahrhundert jedoch immer weiter in den Hintergrund gedrängt. Die ‘Sprache’ der Architektur verkümmert und es kommt zu dem von Hugo in *Notre-Dame de Paris*, genauer in dem Kapitel “Ceci tuera cela” (ceci = das Buch; cela = das Bauwerk), beschriebenen Paradigmenwechsel von der Baukunst zum Buchdruck. Hugo erinnert daran, dass die Architektur eine besondere Form von Schrift darstellt, eine Art ‘Einschreibung’ des Menschen in den Raum. In seinen Augen ist die Kathedrale von “Notre-Dame” ein Buch der Geschichte und der Kultur einer Gesellschaft, eine “Chronik aus Stein”.⁵ Die Metapher vom Lesen in der Stadt wird nach Hugo von vielen anderen Autoren aufgegriffen. In *Spazieren in Berlin* (1929) erklärt Franz Hessel, wie beim Flanieren die Straße zur Lektüre wird, die Surrealisten richten ihren Blick auf das Unbewusste der Stadt, indem sie ihre mythische Lesbarkeit heraufbeschwören, und auch Walter Benjamin beschäftigt sich in seinem *Passagenwerk* sehr eingehend mit der Frage nach der Lesbarkeit der Stadt.⁶

⁵ Vgl. Victor Hugo (1967): *Notre-Dame de Paris. 1482*, Paris: Garnier-Flammarion, S. 136: “Chaque face, chaque pierre du vénérable monument est une page non seulement de l’histoire du pays, mais encore de l’histoire de la science et de l’art.” bzw. S. 155: “Ce n’était pas alors seulement une belle ville; c’était une ville homogène, un produit architectural et historique du moyen âge, une chronique der pierre.”

⁶ Zur Lesbarkeitsmetaphorik vgl. die ausführliche Einleitung “Die ‘Lesbarkeit’ der Stadt. Annäherungen an eine Sehweise” in: Karlheinz Stierle (1993): *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München; Wien: Hanser. Des weiteren wäre hier zu nennen: Manfred Smuda (ed.) (1992): *Die Großstadt als “Text”*, München: Fink.

2.1.1 Die Lesbarkeit der Baukunst bei Butor

Auch Butor betrachtet die Baukunst als eine besondere Form von Schrift: “On peut dire que toute architecture, toute organisation d’un site, est déjà une écriture élémentaire” (*R III*, 392). Sein Konzept der Architekturlektüre entwickelt er in enger Anlehnung an Hugo und zitiert zur Unterstützung und näheren Erläuterung seiner These aus “Ceci tuera cela”: “On plantait une pierre debout, et c’était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d’idées comme le chapiteau sur la colonne” (*R III*, 392).⁷ Die Stadt als komplexes architektonisches Gebilde fasziniert Butor dabei ganz besonders, weil sich in ihr weitaus mehr noch als in einzelnen Gebäuden Geschichte und Kultur eines Ortes niederschlagen. Urbane Räume sind für ihn kollektive Kunstwerke, an denen mehrere Generationen ihre Spuren hinterlassen haben und in denen man daher wie in einem Buch lesen kann: “La ville pour moi est une œuvre humaine, comme un tableau, comme un livre. C’est une œuvre qui a été construite pendant très longtemps par des hommes, et qui a fait les hommes qui sont dedans ou qui sont autour.”⁸ Immer wieder bezeichnet er sich als einen ‘Leser’ urbaner Räume:

“J’ai fait un travail sur des écrivains, peintres, musiciens, en très grand nombre, et ce qui apparaît dans *Répertoire*, ce ne sont que quelques îlots qui surnagent de cette entreprise de lecture au sens général du terme. Il faudrait aussi parler du voyage, car je ne lis pas seulement des livres, des tableaux ... mais aussi des villes, des sites.”⁹

Die Idee der Stadtlektüre findet man auch in *Le Génie du lieu* (1958) wieder, einer Sammlung von Stadtbeschreibungen, in denen Butor seine frühen Reiseerfahrungen der 50er Jahre verarbeitet. An der Architektur, seien es nun die Moschee von Cordoba, die Sainte-Sophie in Istanbul oder die Pyramiden in Ägypten, liest er die Kulturgeschichte des jeweiligen Ortes ab: “C’est un exemple plus développé que celui des romans de la description de relations géographiques et historiques et de la ‘lecture’ d’un site”,¹⁰ heißt es bei Jennifer Waelti-

⁷ Hugos Gleichsetzung von Stein und Buchstabe verdeutlicht zwar sehr eindringlich den Gedanken von der Lesbarkeit der Baukunst, strenggenommen muss hier aber doch kritisch nach dem *tertium comparationis* gefragt werden: Aufgrund welcher Entsprechungen ist ein solches Bild überhaupt gerechtfertigt? Im selben Kapitel konstruiert Hugo verschiedene Bauformen mit morphologischen Elementen parallel: “Le pilier qui est une lettre, l’arcade qui est une syllabe, la pyramide qui est un mot, mis en mouvement à la fois par une loi de géométrie et par une loi de poésie, se groupaient, se combinaient [...] jusqu’à ce qu’ils eussent écrit, sous la dictée de l’idée générale d’une époque, ces livres merveilleux qui étaient aussi des merveilleux édifices” (Hugo: *Notre-Dame de Paris*, S. 200). Hier wird nun der Pfeiler zum Buchstaben (und nicht mehr der einzelne Stein), die Arkade erscheint als Silbe, die Pyramide als Wort, und wiederum an anderer Stelle in “Ceci tuera cela” heißt es: “Chaque face, chaque pierre du vénérable monument est une page non seulement de l’histoire du pays, mais encore de l’histoire de la science et de l’art” (ebd., S. 136). Hugo geht sehr frei mit seinen Übertragungen um; einmal werden Steine und Buchstaben auf eine Ebene gesetzt, dann Pfeiler und Buchstabe, und ein anderes Mal Stein und Buchseite.

⁸ Michel Butor in [ders.] (1999): “Voyage à l’intérieur d’une langue. Entretien avec Michel Butor” [1967], in: Ders.: *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*. Entretiens réunis, présentés et annotés par Henri Desoubes, Nantes: Joseph K., Bd. 1, S. 331-341, hier S. 335.

⁹ Michel Butor in: Michel Sicard (1976): “Michel Butor au travail du texte”, in: *Magazine littéraire*, mars 1976, S. 27.

¹⁰ Jennifer Waelti-Walters (1992): *Michel Butor*, Amsterdam: Rodopi, S. 69.

Walters über das Werk. Butor selbst ordnet die in *Le Génie du lieu* versammelten Aufsätze der Gattung ‘Kritik’ zu und erklärt seine Absicht, die beschriebenen Städte wie literarische Texte analysieren und interpretieren zu wollen:

“Ces pages réunies sous le titre *Le Génie du lieu*, ne sont pas non plus des souvenirs de voyage, mais des textes de critique ... Oui, on fait bien de la critique littéraire à partir d’une œuvre et de son auteur. Pourquoi n’en ferait-on pas autant à partir d’un lieu pris comme objet? Seules, les méthodes d’approche seront différentes, puisque l’on ne peut pas se référer à une biographie personnelle; mais il y a l’histoire, l’évolution d’un peuple, dont les villes, ces œuvres collectives, portent les empreintes.”¹¹

Die Lesbarkeitsthematik rückt dann auch gleich mit dem ersten Essay des Bandes in den Mittelpunkt des Interesses. Butor spricht hier in Bezug auf Cordoba von seinen “patients mais trop brefs efforts pour la lire”,¹² und bezeichnet die Fotos, welche er in der Stadt aufgenommen hat, als “citations que je me suis efforcé de bien choisir à l’intérieur de ce grand texte étranger avec lequel je me familiarisais”.¹³

Letztlich beschränkt Butor seine Lesetätigkeit jedoch nicht auf Gebäude oder Städte, sondern weitet sie auf die gesamte Landschaft aus: “Il est tout à fait certain que lorsque je voyage, je ne suis pas seulement un spectateur et un auditeur, je suis aussi un lecteur du paysage. Lorsque je voyage dans un pays, je vais lire des livres le concernant, mais c’est surtout pour m’aider à lire ce pays lui-même.”¹⁴ Archäologen sind für ihn Interpreten, die im Text der Landschaft “les passages *parlants*” (*R III*, 27) herausarbeiten und ihre Bedeutung zu entschlüsseln versuchen. Schließlich bezeichnet er sogar die ganze Erde als Buch (“Le voyage, c’est cela: une interrogation; et la terre, un grand livre qu’on feuillette.”¹⁵) bzw. als “récit fondamental dans lequel baigne notre vie entière” (*R*, 9). Es ist zu vermuten, dass Butor das Universum als hermeneutisches Problem betrachtet und seine Überlegungen damit auch die traditionelle Metapher von der Welt als Buch aufnehmen – eine Vorstellung, bei der die Lesbarkeit zur absoluten Metapher für die Erfahrbarkeit von Welt wird.¹⁶ Den Beweis für diese Annahme müssen weitere Forschungsarbeiten jedoch noch erbringen.

2.1.2 Die Überwindung der Textmetapher

Die bereits von Hugo erkannte schwindende Symbolkraft der Baukunst tritt im 20. Jahrhundert immer deutlicher zutage. Damit unterliegt auch der Topos von der Architektur als

¹¹ Michel Butor in: André Alter (1958): “Michel Butor, romancier et voyageur se fait essayiste pour amorcer une ‘géographie intellectuelle’ du monde”, in: *Le Figaro littéraire*, 24 mai 1958, S. 14.

¹² Michel Butor (1958): *Le Génie du lieu*, Paris: Grasset, S. 9.

¹³ Butor: *Le Génie du lieu*, S. 13f.

¹⁴ Michel Butor in: Christian Jacomino (1985): *Frontières*. Entretien avec Christian Jacomino, accompagnés de quelques exemples, Saint-Maxim: Le temps parallèle, S. 42.

¹⁵ Michel Butor in: Alter: “Michel Butor, romancier et voyageur”, S. 14.

¹⁶ Zur Metapher von der “Welt als Buch” vgl. Hans Blumenberg (1981): *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Text einem Wandlungsprozess. Seit den 70er Jahren propagieren Linguisten und Semiologen wie Roland Barthes eine Abkehr von der bisher rein metaphorischen Verwendung des Textbegriffs. Unter Rückgriff auf Ferdinand de Saussures Theorien stellen sie eine direkte Analogie von sprachlichen und architektonischen Strukturen her, wobei dem urbanen Raum besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Die Stadt wird als kohärentes Zeichensystem aufgefasst, das wie ein Text gedeutet werden kann. So definiert Barthes die Stadt als “discours” bzw. als “écriture” und bezeichnet denjenigen, der sich in ihr bewegt, als “une sorte de lecteur”.¹⁷ Dabei nimmt er zwar auf Hugo Bezug, erklärt jedoch, die Ebene des uneigentlichen Sprechens verlassen zu wollen:

“Le problème est de faire surgir du stade purement métaphorique une expression comme ‘langage de la ville’. Il est très facile métaphoriquement de parler de la ville comme on parle du langage du cinéma ou du langage des fleurs. Le vrai saut scientifique sera réalisé lorsqu’on pourra parler du langage de la ville sans métaphore.”¹⁸

Auch Butor strebt letztlich die Überwindung der Metapher an und ruft – noch vor Barthes’ diesbezüglichen Überlegungen – dazu auf, Architekturen ganz konkret wie Texte zu lesen. An verschiedenen Stellen verweist er auf die Basilika von San Marco in Venedig, ein ihm zufolge – neben den Pyramiden in Ägypten – besonders beeindruckendes Beispiel für die Präsenz von Textelementen in der Baukunst. Die Kirche wird bei Butor nicht nur bildlich gesprochen zum Buch, sondern die Masse von Inschriften, welche den Bau an den Wänden und in den Kuppelräumen bedecken, stellt für ihn eine ganz elementare Parallele zur Buchseite dar:

“La basilique [...] est un livre. La métaphore est classique. D’une cathédrale, les catholiques disent: ‘la bible des pauvres’, ‘le livre de pierre’. Mais là encore, il ne faut pas se satisfaire de recevoir la métaphore. Il faut la poursuivre, la traquer dans ses moindres retranchements et voir comment un monument peut être un livre.”¹⁹

Als Beispiel für eine literarische Umsetzung dieses Gedankens kann *Description de San Marco* (1963) herangezogen werden. Während Butor in *Le Génie du lieu* noch den in die Stadtarchitektur eingeschriebenen, kulturhistorischen Strukturen nachspürt, ist die Architekturlektüre hier nun durchaus wörtlich zu verstehen: Die Erzählerstimme in *Description de San Marco* bewegt sich durch den gesamten Kirchenbau, gibt dabei die lateinischen Inschriften im Innern der Basilika wieder, übersetzt sie und kommentiert die jeweils zugehörigen Mosaiken. Ein Beispiel mag an dieser Stelle genügen:

“IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS CAELUM
‘Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.’
SPIRITUS DEI FEREBATUR SUPER AQUAS
‘L’esprit de Dieu planait sur les eaux.’

¹⁷ Roland Barthes (1985): “Sémiologie et urbanisme”, in: Ders.: *L’aventure sémiologique*, Paris: Seuil, S. 261-271, hier S. 268.

¹⁸ Barthes: “Sémiologie et urbanisme”, S. 265.

¹⁹ Michel Butor in Louis-Albert Zbinden: “Michel Butor, architecte de San Marco” [1964], in: Butor: *Entretiens*, Bd. 1, S. 232-235, hier S. 234.

Bleu sombre un peu verdâtre, le mouvement des eaux; une sphère d'espace bleu sombre sur laquelle la colombe élancée auréolée fait frémir la pointe acérée de ses plumes comme aux vibrations d'une voix."²⁰

Der Text stellt so eine ganz konkrete Lektüre der Basilika in Venedig dar; die metaphorische Ebene rückt in den Hintergrund. Doch wieder geht Butor über das Einzelbauwerk hinaus und erweitert seine Perspektive auf die Stadt. In dem Essay *La ville comme texte* gibt er zunächst folgende Definition des Stadttextes: "Par texte de la ville j'entends d'abord l'immense masse d'inscriptions qui la recouvre." Daraufhin spaltet er diesen Textbegriff nochmals auf in den "texte manifeste, formé effectivement des mots que l'on peut trouver dans les dictionnaires" und den "quasi-texte". Zum "offensichtlichen Text" zählt er Hinweisschilder, Werbetafeln, Neonreklamen usw., während er mit "Halbtext" die zeichensprachlichen Elemente im Stadtbild meint: "Aux signes répertoriés de la langue s'en ajoutent d'autres innombrables qu'il faut apprendre à déchiffrer, à manier comme ceux d'une langue" (*R V*, 35). Butor nimmt hier deutlich Abstand von der metaphorischen Ebene und liefert quasi eine semiotische Definition des Stadttextes, wenn er ihn in sprachliche und nichtsprachliche Zeichen unterteilt. Sein Lesbarkeitskonzept weist also nicht nur eine kulturgeschichtlich ausgerichtete Perspektive auf, sondern beinhaltet darüber hinaus auch zeichentheoretische Aspekte. Diese spielen beispielsweise in *L'Emploi du temps* (1956) eine Rolle. Die Stadt Bleston nimmt hier die Form eines überdimensionalen Textes an, den Revel, der Protagonist des Romans, jedoch nur teilweise zu entziffern vermag. Bei seinen Irrgängen durch das Labyrinth der Stadt gibt er immer wieder Elemente des "texte manifeste" wieder:

"Je lisais au-dessus des portes: 'Renseignements', 'Billets', 'Bar', 'Chef de gare', 'Sous-chef de gare', 'Consigne', 'Salle d'attente de première classe' (j'ai tourné la poignée, j'ai tenté d'ouvrir), 'Salle d'attente de deuxième classe' (même insuccès), 'Salle d'attente de troisième classe' (c'était allumé à l'intérieur)."²¹

Einige Seiten weiter heißt es: "Sur deux plaques de fonte vissées dans une pierre d'angle, j'ai déchiffré: New Station Street, Alexandra Place, et en face, sur une flèche pointante à droite, jaillissant à mi-hauteur de la hampe d'un réverbère: Hamilton Station."²² Letztlich bleibt Revel die Bedeutung Blestons jedoch verborgen, da er nicht imstande ist die Zeichen der Stadt zu entschlüsseln. Bleston gleicht einer rätselhaften Hieroglyphe, wobei das "Vitrail du meurtrier", ein Kirchenfenster, dem eine zentrale Bedeutung im Roman zukommt, das "signe majeur"²³ des Stadttextes bildet.

Die Zeichenebene ist jedoch, um nochmals auf Butors Aufsatz *La ville comme texte* zurückzukommen, nur *ein* Element, welches es erlaubt, den urbanen Raum als Text zu betrachten. Butor liefert hierfür noch weitere Argumente: Städte zeichnen sich durch eine

²⁰ Michel Butor (1963): *Description de San Marco*, Paris: Gallimard, S. 26.

²¹ Michel Butor (1956): *L'Emploi du temps*, Paris: Editions de Minuit, S. 13f.

²² Butor: *L'Emploi du temps*, S.18.

²³ Butor: *L'Emploi du temps*, S. 389.

Akkumulation von Textdokumenten aus; Buchhandlungen, Bibliotheken und Archive sind Speicherstätten, in denen zahllose Schriften lagern (zum Teil sogar noch unentdeckte), und am Ende geht Butor sogar so weit die Stadt als “œuvre littéraire” (*RV*, 36) zu charakterisieren. Unterschiedliche Städte und Stadtviertel weisen seiner Ansicht nach bestimmte “différences de style” (*RV*, 36) auf, wie man sie auch zwischen verschiedenen literarischen Werken und Autoren findet. Butor lotet hier also auf leicht spielerische Art und Weise verschiedene Facetten der Formel von der ‘Stadt als Text’ aus.

2.2 Text als Architektur

Butor setzt sich aber auch mit der umgekehrten Blickrichtung auseinander. Sehr häufig verwendet er architektonische Metaphern zur Charakterisierung literarischer Werke. In Bezug auf James Joyce spricht Butor von “ces deux monuments que sont *Ulysses* et *Finnegans Wake*” (*R*, 199), Søren Kierkegaards Werk bezeichnet er als “labyrinthe” bzw. als eine “grouillante architecture” (*R*, 94) und über Hugo äußert er: “Hugo bâtit ses derniers livres en chapitres plus ou moins aérés” (*RII*, 238). Butors Behandlung der Architekturmetaphorik ist jedoch im Vergleich zum Thema ‘Architektur als Text’ auf einer etwas anderen Ebene anzusiedeln. Hier nimmt er – anders als bei der Architektur- bzw. Stadtlektüre – keinen traditionellen Topos auf, sondern geht zunächst auf die Vergleichbarkeit der beiden Bildbereiche selbst ein, indem er bestimmte Parallelen zwischen Gebäuden und Texten aufzeigt. Während die Entsprechungen, auf die sich Hugos Parallelsetzungen von Architektur und Text stützen, weitestgehend im Dunkeln blieben,²⁴ treten hier die Elemente, welche den Transfer von einem Sinnbezirk zum anderen ermöglichen, sehr deutlich hervor. Butors Haltung der Architekturmetaphorik gegenüber ist also von Anfang an weitaus weniger abstrakt.

2.2.1 Entsprechungen zwischen Text und Architektur

Hinsichtlich der Vergleichbarkeit von Texten und Architekturen unterscheidet Butor drei zentrale Aspekte. Zunächst betont er, dass sowohl Texte als auch Bauwerke Konstruktionen darstellen. Die Niederschrift eines Textes kommt seiner Ansicht nach der Errichtung eines Gebäudes gleich, wobei Schriftsteller bestimmte Techniken anwenden und die Sprache ihnen als ‘Baumaterial’ dient: “Certes, on peut dire de façon métaphorique que le langage est une matière.”²⁵ Je ehrgeiziger ein solches ‘Bauprojekt’ ist, desto gründlicher sollte es vorher geplant werden: “Si l’on projette de construire un gratte-ciel, on ne peut s’y prendre comme pour une simple cabane. L’architecture étudie la résistance des matériaux. L’écrivain doit

²⁴ Vgl. Fußnote 7.

²⁵ Michel Butor in: Mireille Calle (1991): *Les Métamorphoses Butor*. Entretien de Mireille Calle avec Michel Butor, Jean-François Lyotard, Béatrice Didier, Jean Starobinski, Françoise van Rossum-Guyon, Lucien Dällenbach, Henri Pousseur, Helmut Scheffel, Michel Sicard, Sainte-Foy: Le Griffon d’argile ; Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, S. 17.

étudier avec un soin égal la résistance de ses propres matériaux, celle du langage.”²⁶ Das (Sprach-)‘Material’ ist dem (Text-)‘Bauvorhaben’ anzupassen und auf seine ‘Tragfähigkeit’ hin zu überprüfen. So kann es, um besonders komplexe Zusammenhänge auszudrücken, mitunter nötig sein, lange, verwickelte Satzgebilde einzusetzen. Kurzsätze, wie sie früher als elegant galten, reichen Butor zufolge heute oft nicht mehr aus, um die Vielschichtigkeit der geschilderten Beziehungen zu erfassen. Bei seinen eigenen ‘Endlossätzen’, für die er – insbesondere in Bezug auf *L’Emploi du temps* – oft kritisiert worden ist, handelt es sich also keineswegs um formale Spielereien, sondern um funktionale Bestandteile der Gesamtstruktur, wobei ihre Lektüre durch gewisse strukturierende Elemente erleichtert wird:

“Quand ces ensembles verbaux deviendront par trop considérables, il se diviseront tout naturellement en paragraphes, se charpenteront de répétitions, joueront de tout les contrastes de couleur que permettent les différents ‘styles’, par citations ou parodies, isoleront leurs parties énumératives par une disposition typographique appropriée” (*R II*, 98).

Mehrere Formulierungen weisen hier darauf hin, dass Butor seine Sätze als Bauelemente betrachtet: Der Ausdruck “ensemble” meint in einem weit gefassten Sinn auch eine Gruppe von Gebäuden²⁷ und mit dem Verb “se charpenter” greift Butor ganz offensichtlich auf einen ursprünglich bautechnischen Terminus zurück um auszudrücken, dass Wiederholungen innerhalb sehr langer Passagen Texten Struktur und Halt verleihen. Man kann sich weiterhin fragen, warum Butor “styles” in Anführungszeichen setzt. Spricht er hier nur vom Stil “dans le langage” oder meint er nicht vielleicht auch eine besondere Art, sein Material zu formen, also eher den Stil “dans les arts de l’espace et du temps”?²⁸

Darüber hinaus führt Butor ein auf den ersten Blick etwas extravagant erscheinendes *tertium comparationis* an, wenn er daran erinnert, dass Bücher zunächst einmal Gegenstände sind und als solche – im Gegensatz zum Beispiel zu den antiken Buchrollen – einen räumlichen Charakter besitzen. “Un roman, c’est d’abord un objet, un livre, ce ‘volume’ sur notre bibliothèque” (*R II*, 58), heißt es in Butors Essay “*Philosophie de l’ameublement*” und in *Le livre comme objet* erklärt er: “Le livre, tel que nous le connaissons aujourd’hui, c’est donc la disposition du fil du discours dans l’espace à trois dimensions” (*R II*, 107). Das Auge kann nicht nur eine Seite überfliegen, sondern die Gestalt des Buches ermöglicht es auch, ein Werk von vorne nach hinten durchzublättern, “pratiquant çà et là des sondages” (*R II*, 107).

Eine weitere wesentliche Parallele zwischen Bau- und Sprachkunst ist Butor zufolge der Aspekt der Unvollendetheit. Er bezieht sich hierbei vor allem auf Marcel Proust, der an

²⁶ Michel Butor in: Jean Gaugeard (1964): “Michel Butor. *Répertoire II*”, in: *Les Lettres françaises*, 26 mars 1964, S. 239.

²⁷ Im *Nouveau Petit Robert* wird in diesem Zusammenhang Proust zitiert. Vgl. den Artikel “ensemble”, in: *Le Nouveau Petit Robert* (1993). Nouvelle édition remaniée et amplifiée, Paris: Dictionnaires Le Robert, S. 773: “ces ensembles architecturaux vers lesquels [...] les rues se dirigent.”

²⁸ Vgl. den Artikel “style”, in: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 2152f.

verschiedenen Stellen Bücher mit Kathedralen vergleicht, um den fragmentarischen Charakter literarischer Werke zu betonen (Butor zitiert Proust): “Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n’ont eu le temps que d’être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l’ampleur même du plan de l’architecte. Combien de cathédrales restent inachevées!” (*R II*, 291) Auch Butor betrachtet seine Werke als unvollendet, aber nicht nur das: Er konzipiert sie sogar bewusst bruchstückhaft. So heißt es am Ende des letzten *Répertoire*-Bandes: “Toutes ces questions que l’on m’a posées: parlerez-vous de ceci ou de cela dans *Répertoire*? Eh non, voilà, c’est tout! Ce n’est que cela. Ce sera pour une autre fois [...]. Voilà donc cette ruine définitivement inachevée” (*R V*, 331). Schließlich ist es erst die Unvollendetheit eines Textes, welche Butors Meinung nach einen fruchtbaren Austausch mit dem Leser gewährleistet: “Le livre véritable, le livre juste est nécessairement lui-même ruine, délabrement découvreur” (*R II*, 212). Auch in anderen Zusammenhängen betont Butor immer wieder die besondere Bedeutung des Rezipienten. Seine Haltung, dass Texte keinen ein für allemal festgelegten Sinn besitzen, sondern grundsätzlich unbestimmt sind, Auslegungsspielräume bieten und ihre Bedeutung sich erst im Lesevorgang selbst konstituiert, deckt sich weitestgehend mit den rezeptions- bzw. wirkungsästhetischen Ansätzen, wie sie z.B. durch die Konstanzer Schule verbreitet wurden.

Bleiben Butors Ausführungen in Bezug auf die Überwindung der Textmetapher in der Architektur letztlich recht vage, so gibt er hier nun sehr konkrete Hinweise, aus welchen ‘Bausteinen’ sich Texte seiner Meinung nach zusammensetzen sollten und auf welche Weise sie einen räumlichen Charakter annehmen.

2.2.2 Butors räumlich-mobile Textkonstruktionen

Hinsichtlich der Konstruktion von Texten wurde bereits auf die Bedeutung syntaktischer Strukturen in Butors literarischen Produktionen hingewiesen. Darüber hinaus spielen intertextuelle Methoden eine große Rolle. Butors Absicht ist es nicht, lediglich weiteres Material zum Schriftbestand hinzuzufügen, sondern er sieht die Aufgabe des Schriftstellers in erster Linie darin, mit bereits vorhandenen Texten zu arbeiten: “Si vous voulez, dans la masse du texte qui est là, il faut faire des trous. Pour arriver à faire un nouveau livre, il faut tailler dans ceux qui sont déjà là.”²⁹ Statt Neues zu schaffen möchte Butor alte Texte aufgreifen, sie in einen anderen Kontext einbauen und auf diese Weise ihren Gehalt heutigen Lesern wieder zugänglich machen: “Il faut que notre pierre apporte un bouleversement tel dans le mur ancien que tout se réorganise en une fenêtre. Le livre monument d’aujourd’hui doit restituer aux antérieurs leur transparence, leur actualité perdue, il doit obliger à les lire.” (*R II*, 240)

Sein Ziel, die Werke anderer Autoren in seine Arbeit zu integrieren, realisiert Butor nicht nur durch Zitate und Anspielungen, sondern oft baut er auch ganze Passagen fremder Texte in seine Werke ein, ohne dabei deren ursprünglichen Verfasser zu nennen oder gar eine genaue

²⁹ Michel Butor in: Madeleine Santschi (1982): *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne: Age d’homme, S. 104.

Quelle anzugeben. Der Rückgriff auf vorhandenes Schriftgut ist zwar seit jeher Bestandteil literarischen Schaffens, eine zentrale Bedeutung kommt dem Phänomen der Intertextualität jedoch erst in den letzten Jahrzehnten zu. Schließlich ist es einer der Hauptvorwürfe gegen die teilweise als ‘postmodern’ klassifizierten Autoren, ihre Texte erschöpften sich im exzessiven Wiederholen und Zitieren, ohne darüber hinaus kreativ und originell zu sein. In Butors Fall steckt hinter der Einarbeitung bestehenden Textmaterials die Idee kollektive Kunstwerke zu schaffen – ähnlich wie Städte und besonders geschichtsträchtige Bauten auf architektonischer Ebene. Hiermit könnte auch zusammenhängen, dass er zwar immer wieder Architekturmetaphern auf Bücher und Texte anwendet, das Baupersonal dabei jedoch außer Acht lässt. An keiner Stelle bezeichnet er sich selbst oder den Schriftsteller generell als Architekten. Er möchte sich – im Unterschied zum Beispiel zu Prousts Aspirationen – keinesfalls auf die Ebene eines “architecte-prophète” oder “architecte-créateur”³⁰ erheben. Schreiben ist für Butor kein wirklich schöpferischer Akt, was er folgendermaßen begründet: “I don’t like the word *creation*. The word means to create something of nothing. I am always making things from things inside the world. [...] I transform, I change, I do *not* create!”³¹ Diese Äußerungen erinnern an zentrale Konzepte der *Nouvelle Critique* in Frankreich. So erklärt beispielsweise Barthes, dessen Arbeiten Butor sehr schätzt und dem er mehrere Texte widmet,³² in seinem 1968 erschienenen Essay *La mort de l’auteur*, es gebe keinen ‘gottähnlichen’ Autor mehr, sondern lediglich “un espace à dimensions multiples”: “Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] L’écrivain ne peut qu’imiter un geste toujours antérieur, jamais originel, son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres.”³³ Und bei Julia Kristeva, die in Anlehnung an Michail Bakhtins Arbeiten Ende der 60er Jahre den Begriff ‘intertextualité’ überhaupt erst entwickelt, heißt es: “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte.”³⁴

Umgesetzt hat Butor seine Idee der Intertextualität als Bauprinzip zum Beispiel in *Le Génie du lieu*, wo er zahlreiche Texte von Autoren aufnimmt, die aus der jeweils behandelten Stadt stammen, dort gelebt haben oder bereits vor ihm über den Ort geschrieben haben. In sehr viel extremerer Form wendet er diese Technik jedoch in *Mobile* (1962) an, einer collagenhaften Zusammenstellung verschiedener Texte über die Vereinigten Staaten. Er zitiert hier

³⁰ Vgl. J. Théodore Johnson (1975): “Marcel Proust et l’architecture: considérations sur le problème du roman-cathédrale”, in: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 25, S. 16-34, hier S. 30ff.

³¹ Michel Butor in: Anna Otten (1985): “Interview with Michel Butor: The Writer as Janus”, in: *The Review of Contemporary Fiction*, 3, S. 96.

³² In dem Essay “La fascinatrice” (in: *Les Cahiers du chemin* 4, 1968, wieder aufgenommen in *Répertoire IV*) setzt Butor sich mit Barthes’ Arbeiten auseinander und widmet ihm zudem “Cordoue” in *Le Génie du Lieu* (1958), *La Rose des vents* (1970) sowie “Flottements d’Est en Ouest” in: *Avant-goût IV* (1992).

³³ Roland Barthes (1994): “La mort de l’auteur”, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition établie et présentée par Eric Marty, 3 Bde., Paris: Seuil, Bd. 2 (1966-1973), S. 491-495, hier S. 493f.

³⁴ Julia Kristeva (1969): *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, S. 146.

beispielsweise aus der Unabhängigkeitserklärung, liefert Auszüge aus Thomas Jeffersons Autobiographie und arbeitet Reklameschilder, Zeitungsausschnitte, Flugzeugpläne sowie Auszüge aus Reiseführern in sein Werk ein.

Auch was den Aspekt der Räumlichkeit eines Textes betrifft, macht Butor sehr konkrete Vorschläge. Bereits aus der Flächenhaftigkeit des Blatt Papiers ergeben sich seiner Ansicht nach unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten: So können zum Beispiel durch anaphorische Muster oder die Einbeziehung von Wortlisten vertikale Textstrukturen gebildet werden, aus der besonders genauen Abstimmung senkrechter, waagerechter und schräger Achsen resultieren säulenförmige oder trapezartige Gebilde und schließlich sind sogar keinen geometrischen Gesetzen gehorchende, organisch-fließende Formatierungen denkbar. Wieder gibt Butor als eine wichtige Referenz Hugo an, nimmt sich daneben aber auch Guillaume Apollinaires Seitengestaltung zum Vorbild. Apollinaire bewirke durch unterschiedlich starke Einrückungen am Zeilenanfang eine “mise en perspective” (R III, 298) der Seite und verleihe seinen Gedichten durch ihre kreative typographische Form eine “puissance plastique frappante” (R III, 302). Verschiedene Schriftgrößen und -arten werden dabei in gewisser Weise zu ‘Bauelementen’: “l’italique, plus coulante, plus orientée, et le romain, plus carré, plus stable” (R III, 300).

Öfter als auf Hugo und Apollinaire geht Butor jedoch auf Stéphane Mallarmé ein, der in *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897) wie auch in den Dokumenten, die im Zusammenhang mit seinem *Livre*-Projekt³⁵ erhalten sind, Beispiele sehr expressiver Seitengestaltung präsentiert. Selbst die zwei Textabschnitte voneinander trennenden weißen Zwischenräume sind für Mallarmé nicht ohne Bedeutung.³⁶ Den gleichen Aspekt betreffend verweist Butor auf ein von ihm beobachtetes urbanes Phänomen, das ihn an seine eigenen Werke erinnert:

“J’avais été très frappé, en Egypte, au milieu de Caire – une ville très bruyante comme toutes les villes arabes anciennes – par le rôle que jouaient les mosquées. En particulier celles à cour, à ciel ouvert, qui constituent des espèces de cubes de vide et de silence au cœur de ce grouillement. [...] Eh bien, dans mes livres, il y a ça aussi. Ces silences peuvent être amenés dans une relative douceur, mais ils peuvent aussi être marqués très fortement lorsqu’ils arrivent comme des ruptures de construction.”³⁷

Ein Werk Butors mit sehr stark architektonischem Charakter ist die bereits erwähnte *Description de San Marco*. Ziel ist es hier nicht etwa, die Basilika in herkömmlichem Sinn zu beschreiben, sondern die Form des Gebäudes soll textuell nachgebildet werden. Butor

³⁵ Mallarmés schließlich unausgeführt gebliebener Plan bestand darin, nicht nur wie in *Un coup de dés* durch grammatikalisch-syntaktische Mittel sowie die besondere typographische Anordnung des Textes eine gewisse Mobilität zu erzeugen, sondern er sah eine Sammlung austauschbarer Seiten vor, die, wie auch immer man sie anordnete, dennoch immer einen gewissen Sinn ergeben sollten.

³⁶ Mallarmé in einem undatierten Brief an Charles Morice. Zitiert nach Jean Roudaut (1964): “Mallarmé et Butor. A gossip”, in: *Cahiers du Sud*, 63, S. 29-33, hier S. 29: “significatif silence qu’il n’est pas moins beau de composer que les vers.”

³⁷ Butor in: Santschi: *Voyage avec Michel Butor*, S. 105.

integriert die Symmetrie des Baus in seinen Text, ahmt die Bruchstückhaftigkeit der Mosaiken nach und experimentiert mit der typographischen Darstellung der Seite, um seinem Text eine räumliche Qualität zu verleihen. Die Beschreibung soll auf diese Weise selbst die Gestalt dessen annehmen, was beschrieben wird. Der Konstruktionsplan der Basilika wird also praktisch zum Textmodell: “Dans DESCRIPTION DE SAN MARCO, je m’efforce de suivre un texte dans l’architecture, les textes inscrits dans les coupes et de faire une architecture qui soit un écho de celle de la basilique. Je cherche à faire communiquer les deux architectures.”³⁸

Butor geht jedoch noch weiter in seinen Überlegungen. Er begnügt sich nicht damit, ‘plastische’ Texte zu konstruieren, sondern sogar der Lesevorgang soll idealerweise räumliche Form annehmen. Butor überträgt die Möglichkeit architektonische Räume zu durchschreiten auf literarische Texte, die so zu einem “parcours” bzw. “trajet” (*R II*, 95) werden. Des Öfteren spielt er mit dieser Idee: “Je me promène en fait dans un livre comme je me promènerais dans une maison” (*R II*, 59). Oder: “la question se pose inévitablement de savoir si l’on ne peut et doit prévoir à l’intérieur de l’édifice romanesque différents trajets de lecture, comme dans une cathédrale ou dans une ville” (*R II*, 98). In diesem Zusammenhang erklärt Butor auch, warum er Bücher mitunter als Gebäude bezeichnet und an anderer Stelle wieder mit ganzen Städten vergleicht:

“Il y a peu de livres qui puissent être comparés à des villes ... Il y a beaucoup de livres qui peuvent être comparés à une maison, un monument, une fontaine, mais un livre où l’on puisse se promener autant que dans une ville, ça n’arrive pas très souvent, mais les grands livres ce sont ceux où l’on peut se promener ...”³⁹

Der Unterschied ist demnach als eine Steigerungsform zu verstehen: Ein Buch, das eher einer Stadt als einem einzelnen Bauwerk gleicht, weist wesentlich komplexere innere Strukturen auf, ist also ‘architektonischer’ in seinem Aufbau. Butors Anliegen ist es, nicht nur ‘offene’, sondern auch ‘bewegliche’⁴⁰ bzw. ‘mobile’ Textstrukturen zu schaffen, in denen der Rezipient eigene ‘Lesewege’ gehen kann. Neben Mallarmés *Livre*-Projekt erwähnt Butor auch Honoré de Balzacs *Comédie Humaine* (1829-1854). Die Struktur dieses Textes stellt für ihn insofern einen ersten Mobilitätsgrad dar, als er aus mehreren Einzelblöcken besteht, die der Leser in

³⁸ Michel Butor (1992): *6+1, passage méditerranéen. Michel Butor en entretien avec Bernard Teulon-Nouailles et Skimao*. Catalogue édité à l’occasion de l’exposition au “Musée de l’Ephèbe”, Agde: La Manufacture, unpaginiert.

³⁹ Butor in: “Voyage à l’intérieur d’une langue”, S. 336.

⁴⁰ Vgl. hierzu auch Umberto Eco (1962): “La poetica dell’opera aperta”, in: Ders.: *Opera aperta. Forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani, S. 23-55. Eco nimmt mit seinem Konzept “offener Werke”, wenn er von der “possibilità di essere interpretata in mille modi” (ebd., S. 26) spricht, zum einen den Rezeptionsästhetischen Ansatz auf, zum anderen bezeichnet der Begriff “in senso metaforico [...] opere ‘non finite’, che l’autore pare consegnare all’interprete più o meno come i pezzi di un meccano, apparentemente disinteressandosi di come andranno a finire le cose” (ebd., S. 27). Innerhalb der “offenen Kunstwerke” macht Eco eine weitere Untergruppe aus: “una più ristretta categoria di opere che, per la loro capacità di assumere diverse impreviste strutture fisicamente inattuate, potremmo definire ‘opere in movimento’” (ebd., S. 38).

beliebiger Reihenfolge aufnehmen kann. Er hat also die Wahl zwischen verschiedenen ‘Eingängen’: “Quelle que soit la porte par laquelle nous entrons, c’est la même chose qui s’est passée” (*R II*, 99). Butor selbst legt ebenfalls Beispiele ‘mobiler’ Werke vor. Während sich der Leser von *Passage de Milan* (1954) innerhalb des beschriebenen Pariser Wohnhauses noch rein gedanklich von einer Etage zur nächsten bewegt, bricht *Mobile* durch die Verteilung verschiedener Textblöcke auf der Buchseite die Linearität des Lesevorgangs auf. Außerdem sei hier auf *Gyroscope* (1996), den letzten Band der fünfteiligen *Génie du lieu*-Serie, verwiesen, der sich sowohl von vorn als auch von hinten beginnen lässt – je nachdem, ob man mit der “Entrée Lettres” oder der “Porte Chiffres” beginnt. Das Werk umfasst mehrere Texte, die nicht fortlaufend, sondern spaltenweise zu lesen sind, wobei jeweils an einem gewissen Punkt das Buch um 180 Grad gedreht werden muss. Ein noch höherer Grad an Mobilität ist Butor zufolge dadurch zu erreichen, dass der Rezipient in die Lage versetzt wird nicht nur den Lesevorgang zu kontrollieren, sondern auch das Geschehen selbst zu modifizieren. Dieses Ziel bleibe vorerst jedoch unerreicht und stellt Butors Ansicht nach eines der Arbeitsfelder für zukünftige literarische Experimente dar.

3. Schluss

Abschließend ist damit festzuhalten, dass Butor mit der Übertragung textueller Bilder auf Architekturen einerseits deren Lesbarkeit im Sinne einer Kulturgeschichte betonen möchte und dabei vor allem auf Hugos entsprechende Überlegungen zurückgreift. Teilweise versucht er andererseits jedoch auch, die bildliche Ebene zu verlassen und, ähnlich wie es das Bestreben der Semiotiker in den 70er Jahren war, die Stadt wirklich wie einen Text zu lesen.

Die Formel vom ‘Text als Architektur’ wird bei Butor dagegen in erster Linie zum poetologischen Experimentierfeld, wobei seine Überlegungen sowohl die formale als auch die inhaltliche Ebene betreffen (typographische Aspekte, Seitengestaltung, intertextuelle Verfahrensweisen und mobil-beweglicher Textaufbau). Zudem wurde gezeigt, dass Butors Reflexionen am Ende nicht nur Theorie bleiben, sondern er sie in seinen literarischen Texten auch konkret umsetzt.

An dieser Stelle konnte natürlich nur eine gewisse Auswahl aus Butors äußerst umfangreichem Werk getroffen werden – einem Werk, das auf den ersten Blick nicht leicht zugänglich erscheinen mag, vor allem was die nach den Romanen der 50er Jahre entstandenen Texte betrifft, welche daher auch fast ausschließlich in Wissenschaftskreisen beachtet wurden. Lässt man sich jedoch auf Butors Spiel ein, wird deutlich, um welches hochgradig offenes und anregendes Werk es sich handelt, das nicht zuletzt zu einer neuen ‘Weltsicht’ beiträgt: “Lire Butor et l’aimer, c’est [...] prendre goût à une saisie particulière du monde

moderne, s'intéresser moins au vivants qu'à leur environnement, aux objets, à l'espace, au temps où baigne notre civilisation."⁴¹

Literatur

[Le] Grand Larousse de la langue française (1971), 7 Bde., Paris.

[Le] *Grand Robert de la langue française* (1985). Deuxième édition entièrement revue et enrichie, 9 Bde., Paris.

[Le] *Nouveau Petit Robert* (1993). Nouvelle édition remaniée et amplifiée, Paris.

[Butor, Michel] (1999): "Voyage à l'intérieur d'une langue. Entretien avec Michel Butor" [1967], in: Ders.: *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*. Entretiens réunis, présentés et annotés par Henri Desoubieux, Nantes, Bd. 1, S. 331-341.

Alter, André (1958): "Michel Butor, romancier et voyageur se fait essayiste pour amorcer une 'géographie intellectuelle' du monde", in: *Le Figaro littéraire*, 24 mai 1958, S. 14.

Barthes, Roland (1994): "La mort de l'auteur", in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition établie et présentée par Eric Marty, 3 Bde., Paris, Bd. 2 (1966-1973), S. 491-495.

Barthes, Roland (1985): "Sémiologie et urbanisme", in: Ders.: *L'aventure sémiologique*, Paris, S. 261-271.

Blumenberg, Hans (1981): *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main.

Butor, Michel (1992): *6+1, passage méditerranéen. Michel Butor en entretien avec Bernard Teulon-Nouailles et Skimao*. Catalogue édité à l'occasion de l'exposition au "Musée de l'Ephèbe", Agde.

Butor, Michel (1992): *Avant-goût IV*, Chavagne.

Butor, Michel (1963): *Description de San Marco*, Paris.

Butor, Michel (1999): *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*. Entretiens réunis, présentés et annotés par Henri Desoubieux, 3 Bde., Nantes.

Butor, Michel (1996): *Gyroscope. Autrement dit Le Génie du lieu*, 5 et dernier, Paris.

Butor, Michel (1956): *L'Emploi du temps*, Paris.

Butor, Michel (1970): *La Rose des vents*, Paris.

Butor, Michel (1958): *Le Génie du lieu*, Paris.

Butor, Michel (1988): *Lezioni e risposte sulla letteratura. Il seminario di Padova (1985)*, Milano.

Butor, Michel (1962): *Mobile. Etude pour une représentation des Etats-Unis*, Paris.

Butor, Michel (1954): *Passage de Milan*, Paris.

Butor, Michel (1956): *Répertoire. Etudes et conférences. 1948-1959*, Paris.

Butor, Michel (1964): *Répertoire II. Etudes et conférences. 1959-1963*, Paris.

Butor, Michel (1968): *Répertoire III*, Paris.

⁴¹ Michel Mansuy (1969): "Michel Butor: 'L'écriture est pour moi une colonne vertébrale'", in: *Travaux de Linguistique et de Littérature* 2, S. 257.

- Butor, Michel (1974): *Répertoire IV*, Paris.
- Butor, Michel (1982): *Répertoire V*, Paris.
- Calle, Mireille (1991): *Les Métamorphoses Butor*. Entretien de Mireille Calle avec Michel Butor, Jean-François Lyotard, Béatrice Didier, Jean Starobinski, Françoise van Rossum-Guyon, Lucien Dällenbach, Henri Pousseur, Helmut Scheffel, Michel Sicard, Sainte-Foy; Grenoble.
- Eco, Umberto (1962): “La poetica dell’opera aperta”, in: Ders.: *Opera aperta. Forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*, Milano, S. 23-55.
- Gauguard, Jean (1964): “Michel Butor. *Répertoire II*”, in: *Les Lettres françaises*, 26 mars 1964, S. 4.
- Hamon, Philippe (1989): *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris.
- Hugo, Victor (1967): *Notre-Dame de Paris. 1482*, Paris.
- Jacomino, Christian (1985): *Frontières*. Entretien avec Christian Jacomino, accompagnés de quelques exemples, Saint-Maxim.
- Johnson, J. Théodore (1975): “Marcel Proust et l’architecture: considérations sur le problème du roman-cathédrale”, in: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 25, S. 16-34.
- Kristeva, Julia (1969): *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris.
- Mansuy, Michel (1969): “Michel Butor: ‘L’écriture est pour moi une colonne vertébrale’”, in: *Travaux de Linguistique et de Littérature* 2, S. 243-257.
- Otten, Anna (1985): “Interview with Michel Butor: The Writer as Janus”, in: *The Review of Contemporary Fiction*, 3, S. 93-97.
- Roudaut, Jean (1964): “Mallarmé et Butor. A gossip”, in: *Cahiers du Sud*, 63, S. 29-33.
- Santschi, Madeleine (1982): *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne.
- Sicard, Michel (1976): “Michel Butor au travail du texte”, in: *Magazine littéraire*, mars 1976, S. 14-27.
- Smuda, Manfred (ed.) (1992): *Die Großstadt als “Text”*, München.
- Stierle, Karlheinz (1993): *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/ Wien.
- Waelti-Walters, Jennifer (1992): *Michel Butor*, Amsterdam: Rodopi.
- Weinrich, Harald (1976): “Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld”, in: Weinrich, Harald, *Sprache in Texten*, Stuttgart, S. 276-290.
- Zbinden, Louis-Albert (1991): “Michel Butor, architecte de San Marco” [1964], in: Michel Butor: *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*. Entretiens réunis, présentés et annotés par Henri Desoubreaux, 3 Bde., Nantes, Bd. 1, S. 232-235.