

II „und wir können wohl nicht was Besseres klecksen“ – Der bildästhetische Ansatz im *Lenz*

1. Zur Text-Bild-Relation im *Lenz*

Dass in Büchners Erzählung Wort und Bild in eine Beziehung zueinander treten, deren Intensität das in erzählender Literatur übliche Maß übersteigt, ist eine der auffälligsten Besonderheiten des Texts. Schon die frühesten Würdigungen nehmen im Versuch, die literarische Eigenart des *Lenz* zu benennen, terminologische Anleihen bei der bildenden Kunst. So hebt Karl Gutzkow in den Nachbemerkungen zum von ihm besorgten Erstdruck der Erzählung die einzigartige „Seelenmalerei“¹ hervor, die von der kreativen Einfühlungskraft des Autors zeuge. Ludwig Büchner zitiert in seinem Vorwort zur Werkausgabe diese Anmerkungen und radikalisiert die dort nur angedeutete Gleichsetzung von Dichter und Protagonisten über das Urteil, das Fragment sei „halb und halb des Dichters eigenes Portrait“². Diese beiden rezeptionsleitenden Vergleiche werden in der Folge dankbar aufgegriffen. Der anonyme Rezensent der *Nachgelassenen Schriften* in Gustav Kühnes Zeitschrift *Europa* etwa sieht in der Erzählung „ein getreues Bild“³ der tristen Verfassung des livländischen Dichters. Gleichfalls auf Termini der bildenden Kunst greift auch Büchners Freund Wilhelm Schulz zurück, wenn er die Erzählung in seiner Rezension als „düsteres Nachtgemälde“ charakterisiert und die Meisterschaft würdigt, mit der die Vogesenegend „in den schärfsten und feinsten Umrissen mit allen Farben und Farbschattierungen der wirklichsten Wirklichkeit“⁴ dargestellt ist.

Tatsächlich sind, mehr noch als diese ersten, intuitiven Annäherungen vermuten ließen, die Beziehungen von Bild und Sprache in Büchners Erzählung vielfältig und auf mehreren Ebenen verankert. Das Spektrum der interart-ästhetischen Kontaktphänomene reicht dabei von Elementen des „Transmedialen“⁵, an denen die Epochenspezifika in den verschiedenen medialen Formen übergreifend sichtbar werden, über die „ikonische Imitation“⁶ im ‚bildhaften‘, am Bildnerischen orientier-

1 Karl Gutzkow: [Nachbemerkung zu] *Lenz*. Eine Reliquie von Georg Büchner. In: *Telegraph für Deutschland* Bd. 2, Nr. 14 (22. Januar 1839), S. 110, vgl. Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 181.

2 Georg Büchner: *Nachgelassene Schriften*. [Hg. von Ludwig Büchner.] Frankfurt/Main: Sauerländer 1850, S. 47.

3 Zitiert nach dem Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 201.

4 Zitiert nach ebd., S. 201f.

5 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 13.

6 Zur Terminologie vgl. Wolf, *Intermedialität*, S. 178.

ten Schreiben und über die quasi-ekphrastische Einzelreferenz auf konkrete Bildvorlagen bis hin zur expliziten Thematisierung von Komplementär- und Distinktionsphänomenen der vorgestellten Künste in den Äußerungen des Protagonisten.

In Büchners Erzählung scheint somit das intermediale Naheverhältnis von Wort und Bild, das symptomatisch ist für unsere Kultur, besonders augenfällig zu werden. Tatsächlich war ja die über viertausendjährige Phase der „Textherrschaft“⁷, die nun nach dem „pictorial turn“⁸ mehr und mehr infrage gestellt wird, stets geprägt von diesem Zusammenspiel.⁹ Nicht erst seit der zunehmenden Dominanz der neuen Text-Bild-Medien wurden deshalb die unterschiedlichen Möglichkeiten der Wechselbeziehung zwischen eidetisch-anschaulichen und sprachlich-reflexiven Darstellungsweisen in der Kunst auch theoretisch zu fassen versucht. Philosophische Denkmodelle¹⁰, allen voran Platons Vorstellung der umgebenden Natur (die in der Kunst wiedergegeben werden soll) als Abbild einer höheren Wirklichkeit, ebenso wie kunsttheoretische Leitsätze wie die in Horaz' *Ars poetica* festgeschriebene wirkungsmächtige Simonides-Formel ‚ut pictura poesis‘¹¹ oder theologisch-epistemologische Annäherungen an die Darstellbarkeit des Göttlich-Intelligiblen über Bilder¹² haben schon früh Reflexionen zu dem komplexen Verwandtschaftsverhältnis gefördert und den Theoriediskurs über Jahrhunderte mitbestimmt. Nun, in Zeiten der überbordenden Bilderpräsenz, werden die Beziehungen von Wort und Bild in der Kunst angeregter denn je zuvor in der Forschung diskutiert.¹³ Die vorgeschlagene

7 Vilém Flusser: Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design. Mannheim: Bollmann 1992, S. 9.

8 William James Thomas Mitchell: The Pictorial Turn. In: Ders.: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual. Representation. Chicago, London: University of Chicago Press 1994, S. 11–34. Vgl. auch: Ders.: Der ‚Pictorial Turn‘. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur. Berlin: Ed. ID-Archiv 1997, S. 15–40.

9 Vgl. dazu Mitchells erhellende Ausführungen in seinem Aufsatz: Was ist ein Bild? In: Volker Bohn (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 17–68, v.a. S. 54ff.

10 Vgl. u.a. Alfons Reckermann: Das Bild als Bedeutungsträger im philosophischen Diskurs. Ciceros Suche nach dem ‚optimum genus dicendi‘ und ihre Folgen für die klassizistische Kunsttheorie, konkretisiert am Beispiel der Galleria Farnese und ihrer Deutung durch G.P. Bellori. In: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart: Metzler 1990, S. 96–109.

11 Vgl. u.a. Hans Christoph Buch: Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. München: Hanser 1972. – Gottfried Willems: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen: Niemeyer 1989.

12 Vgl. Christel Meier: Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter. In: Harms, Text und Bild, Bild und Text, S. 35–65.

13 Vgl. u.a. Willems, Anschaulichkeit. – Ders.: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven [1]. In: Harms,

nen Distinktions- und Systematisierungsversuche freilich können nach wie vor dem Formenreichtum, der immer schon einem steten historischen Wandel unterworfen war, nur bedingt gerecht werden. Mehr noch: Angesichts der Hybridisierung im kulturellen Leben, die sich aus den Möglichkeiten des digitalen Bilds ergeben hat, zeigt sich nun die Unzulänglichkeit traditioneller Differenzierungsversuche ungleich schärfer.¹⁴ Auch wenn die immer stärkere Durchdringung unseres Lebens durch visuelle Repräsentanz als Phänomen längst benannt ist, wissen wir – wie der Bildtheoretiker W.J.T. Mitchell nüchtern konstatiert – immer noch nicht genau, „was Bilder sind, in welchem Verhältnis sie zur Sprache stehen, wie sie sich auf Beobachter und die Welt auswirken, wie ihre Geschichte zu verstehen ist und was mit ihnen bzw. gegen sie gemacht werden kann.“¹⁵ Im Mittelpunkt der verschiedenen Diskurse stehen heute zwar die vielfältigen intermedialen Interrelationen mit ihren zahlreichen Inklusions-, Transformations- und Synkrisiseffekten. Die grundlegenden Fragestellungen aber bleiben in der Theoriebildung weiterhin ungelöst.

Auch im vergleichsweise überschaubaren Bereich der „inneren Wort-Bild-Beziehungen“¹⁶ in der Literatur, also jener literarischen Verfahrensweisen, mit denen etwas ‚ins Bild‘ gebracht werden soll, ist noch kaum systematische Klarheit zu Fragen des Zusammenspiels von sprachlich evozierter Anschaulichkeit, ästhetischer Wahrnehmungserfahrung und subjektiver Interpretation erzielt worden. Die Ursache dafür ist nicht zuletzt in der Inkonsistenz des Bild-Begriffs¹⁷ wie auch des

Text und Bild, Bild und Text, S. 414–429. – Michael Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Harms, Text und Bild, Bild und Text, S. 369–384. – Aron Kibédi Varga: Criteria for Describing Word-and-Image-Relations. In: Poetics Today 10.1 (1990), S. 31–53. – Johannes Schnitzer: Wort und Bild: Die Rezeption semiotisch komplexer Texte. Wien: Braumüller 1994. – Birgit Erdle und Sigrid Weigel (Hgg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996. – Franziska Mosthaf: Metaphorische Intermedialität: Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman. Theorie und Praxis in der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier 2000. – Erich Straßner: Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation. Tübingen: Niemeyer 2002. – Gabriele Rippl: Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verortungsvorschlag. In: Brosch, Ikono/Philo/Logie, S. 43–60.

14 Vgl. Yvonne Spielmann: Intermedialität und Hybridisierung. In: Intermedium Literatur, S. 78–102.

15 Mitchell, Der Pictorial Turn, S. 17.

16 Willems, Anschaulichkeit, S. 48.

17 Integrative Konzepte kranken zumeist an der vom Kriterium der Sichtbarkeit bestimmten Diskrepanz zwischen der (scheinbaren) Objektivität materieller Bilder und der Subjektivität geistiger und sprachlicher Bilder. Bezeichnenderweise beschränkt sich eine der interessantesten philosophischen Annäherungen an den Bild-Begriff der letzten Jahre, Martin Seels *Dreizehn Sätze über das Bild*, auf das materielle Bild als Wahrnehmungsobjekt (In: Ders.: Ästhetik des Erscheinens. München, Wien: Suhrkamp 2003, S. 255–293). Im Sinne Wittgensteins arbeitet dagegen Mitchell die Kongruenz dieser beiden Bildkategorien in ihrer symbolischen Funktionalität innerhalb eines ‚logischen Raums‘

Textbegriffs¹⁸ in den jeweiligen Diskursen zu suchen. Zudem haben die kognitions-wissenschaftlichen, neurologischen und neuropsychologischen Erkenntnisse der letzten Jahrzehnte die Komplexität des Themas noch weiter deutlich gemacht.¹⁹ Dahingestellt sei also, inwieweit die vielfältigen Vorgänge zwischen der kreativen Semiotisierung durch den Autor und der imaginativen Entschlüsselung und Interpretation von literarischen Bildern durch den Rezipienten tatsächlich transparent und für die Analyse von Wechselverhältnissen dienstbar gemacht werden können. Aus geisteswissenschaftlicher Sicht überprüfbar sind ja letztlich nur die materiell vorliegenden Ergebnisse von Imaginationsprozessen, und auch diese sind wieder nur im hermeneutischen Zirkel einer subjektiven Abgleichung von vermittelter Information und verfügbarem Wissen deutbar. Zumindest aber lassen sich an den Kommunikaten Funktionsweisen ablesen, die im Rezeptionsprozess wahrgenommen werden. Über die imaginative Vergegenwärtigung hinaus können sie auch wieder künstlerisch ‚verarbeitet‘ werden.²⁰

In intermedialen Wort-Bild-Relationen, wie sie an Büchners Erzählung und ihren Rezeptionsformen im bildnerischen Bereich untersucht werden sollen, interagiert die immanente Bildlichkeit des literarischen Ausdrucks in auffälliger Weise mit dem immanenten Sprachcharakter des Bilds.²¹ Abzulesen ist dies eben an der Rezeption in der bildenden Kunst. Wo ikonische Impulse im Text beim Rezep-

heraus (vgl. Mitchell, Was ist ein Bild, S. 24–29). Seine Absage an einen allgemeinen, ‚metaphysisch‘ konnotierten Abbildungscharakter von Bildlichkeit setzt das Verständnis und die Akzeptanz einer außerbildlichen Wirklichkeit voraus. Erst das Bewusstsein des Menschen, die Fähigkeit, etwas zugleich als ‚da‘ und ‚nicht da‘ sehen zu können, macht Bilder als solche möglich. Ein weiterer damit verbundener Streitfall ist das Verhältnis zwischen imaginativen und perzeptuellen, Wirklichkeit aufnehmenden Bildern. Neuere neuropsychologische Untersuchungen verweisen hier auf die (kognitive wie anatomische) Nähe dieser Bildbereiche zueinander, vgl. Steven Pinker: Wie das Denken im Kopf entsteht. Aus dem Amerikanischen von Martina Wiese und Sebastian Vogel. München: Kindler 1997, S. 353–370.

18 Auf die Problematik der unterschiedlichen, auf verbalsprachliche bzw. semiotische Einheiten rekurrierenden Textbegriffe für ein konsistentes Intermedialitätskonzept hat schon Rajewsky ausführlich hingewiesen, vgl. Rajewsky, Intermedialität, S. 43–58.

19 Vgl. u.a. die Studien von Georg Goldenberg: Neurologische Grundlagen bildlicher Vorstellungen. Wien: Springer 1987. – Stephen M. Kosslyn, Lisa M. Shin: Visual Mental Images in the Brain: Current Issues. In: Martha J. Farah, Graham Ratcliff (Hg.): The Neuropsychology of High-Level-Vision. Hillsdale: Erlbaum 1994, S. 269–296. – Pinker, Wie das Denken im Kopf entsteht – Heiner Willen-berg: Lesen und Lernen. Eine Einführung in die Neuropsychologie des Textverstehens. Heidelberg, Berlin: Spektrum 1999. – E. Bruce Goldstein: Sensation and Perception. 6. Aufl. Belmont, CA: Wadsworth 2003.

20 Zu den ‚Ansatzpunkten rezeptiver Bearbeitung‘ in den verschiedenen Künsten vgl. Neuhuber, Zur Rezeption der *Lenz*-Erzählung, S. 72ff.

21 Vgl. Willems, Kunst und Literatur, S. 421.

tionsvorgang zu individuellen Bildern zum Text anregen, tragen sie auch in vielfältiger Form zur weiteren konkreten Bildgestaltung bei. So finden etwa die beeindruckenden sprachlich evozierten Naturbilder der Erzählung in vielfacher (und erstaunlich unterschiedlicher) Weise ihre Entsprechung in den Raumgestaltungen der textinspirierten Bilder, wie sie im vierten Kapitel vorgestellt werden. Trotz des genetischen Ursprungs im Literarischen sind sie fraglos eigenständige Ausdruckswelten des bildenden Künstlers, der eigene Vorstellungen und Anregungen verarbeitet. Rückbezogen auf den Aussagegehalt des kontaktgebenden Mediums aber geben diese kontaktnehmenden Bilder über die ‚Zwischenstufen‘ der Rezeption bzw. Interpretation und des kreativen Akts hinweg auch einen Aspekt der Funktionalität des Bildhaften im ursprünglichen Kontext wieder. Denn die Bildhaftigkeit der Erzählung sucht sich ihre Umsetzenden. Ob dies nun schlicht der Lesende ist, der in seiner Phantasie das Gelesene konkretisiert, oder eben der Maler, der den Konkretisierungsprozess ins Materielle weiterführt: Immer dient das sprachlich Evozierte als Ausgangspunkt eines Gestaltungsprozesses, der über das Zugrundeliegende ebenso viel verrät wie über das daraus Hervorgegangene. Freilich sind manche Textteile dabei intermedial ‚fruchtbarer‘ als andere, sodass die Rekonstruktion von Leseerfahrung über eine Analyse rezeptiver Zusammenhänge zwangsläufig defizitär bleiben muss. Doch sollte die Untersuchung möglicher und tatsächlicher ‚Kontaktstellen‘ zwischen literaler und piktoraler Gestaltung aufschlussreich sein für Aussageangebote der jeweils involvierten Kunstwerke, die in unterschiedlicher, aber nicht unvergleichbarer Weise eine Welt ins Bild setzen.

Eine phänomenologische Annäherung an die Bild-Text-Relationen im *Lenz* hat von der grundlegenden Fragestellung auszugehen, wie sich ‚Bildlichkeit‘ sprachlich konkretisiert. Diese literarisch hervorgerufene Bildlichkeit beschränkt sich nicht bloß auf die mimetische Illusionierung einer ästhetischen Wirklichkeit oder auf die intermediale Referenz auf tatsächliche Bilder, tradierte Bildformen bzw. die bildende Kunst qua System. Von Untersuchungsinteresse sind alle spezifischen Verfahrensweisen, etwas anschaulich zu machen. Wie wird Außenwelt und auch Innenwelt in Büchners Text sichtbar, ersichtlich gemacht mit den genuinen Mitteln der Literatur und den spezifischen des Autors? Wodurch hebt sich diese Bildlichkeit ab von zeitgenössischen Formen ikonischer Schreibweise, sodass diese Bildhaftigkeit schon den ersten Rezensenten zum Kriterium der Originalität wird? Und: Inwiefern korreliert diese im literarischen Text erzeugte ‚anschauliche‘ Bildlichkeit mit den innerliterarischen Rekursen auf Verbildlichungskonzepte des Intermedialen der bildenden Kunst?

2. Bildlichkeit im *Lenz* als semiotisches und rezeptives Phänomen

Schon dem ersten überprüfenden Blick kann nicht entgehen, wie reich das Spektrum der Möglichkeiten in Büchners Erzählung ist, über Ikonizität Bedeutung zu konstituieren. Diese vielschichtige ‚Verbildlichung‘ der Erzählung hilft dem Rezipienten nicht nur erwartungsgemäß bei der Vergegenwärtigung der ästhetischen Welt. Der Bezug von Bild und Text als literarästhetisches Phänomen in seinen verschiedenen Ausdrucksformen steht hier – der faszinierenden Interdiskursivität der Erzählung entsprechend – auch im Dienst weiterer höchst unterschiedlicher Textintentionen. So dient er der ideengeschichtlichen Verortung ebenso wie der Emotionalisierung und symbolhaften Aufladung des Handlungsraums oder auch der selbstreflexiven Offenlegung des ästhetischen Programms. Vor allem jedoch, und natürlich mit diesen Funktionsweisen im Zusammenhang stehend, dienen die Verbildlichungsstrategien der nosographischen Erfassung eines existenziellen Leidens, von dem man sich ‚ein Bild machen‘ soll. Die Kraft der sprachlichen Vermittlung entfaltet sich also weniger über die Poetizität, texttektonische Kunstfertigkeit oder argumentative Raffinesse des Erzählten als über die massive sprachliche Evokation von bildhaften Eindrücken.

‚Bildlichkeit‘ ist, wie sich gerade im *Lenz* eindrucksvoll zeigt, als semiotisches Phänomen natürlich kein Privileg der ‚bildenden‘, vorrangig visuell erfahrbaren Künste. Sie ist ebenso genuiner Ansatzpunkt der sprachlich-literarischen Vermittlung ästhetischer Gegenständlichkeit, die sich einem Wahrnehmungssubjekt konstituieren kann.²² Im Gegensatz zu anderen Formen der Wirklichkeitsrepräsentation ist der ästhetische Gegenstand im Text jedoch als sprachliche Zeichenstruktur angelegt. Deren suggestive Wirkung ist gekoppelt an spezielle Anforderungen an den Rezipienten. Denn sprachlich generierte Bilder müssen nicht unbedingt zu bildhaften Eindrücken führen. Sie sind angewiesen auf eine Entschlüsselungsfähigkeit, die auf individuellen perzeptiven Erfahrungswerten als ‚Konkretisationsmaterial‘ in demselben Maße beruht wie auf semiotisch-reflexiven und imaginativen Fertigkeiten der Lesenden. Erst in der subjektiven, aufgrund der individuellen Voraussetzungen selbstredend von Rezipienten zu Rezipienten variierenden Wahrnehmung kommt das Erzählte in seiner imaginierten Gegenständlichkeit zur Erscheinung. Wir übersetzen uns bei der Lektüre die sprachlichen Zeichen in geistige Bilder, indem wir direkt auf verfügbare empirische Eindrücke zurückgreifen oder diese über Analogien miteinander verknüpfen.

22 Vgl. Eckhard Lobsien: Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. In: Bohn, Bildlichkeit, S. 89–114.

Für Eckhard Lobsien ergeben sich aus dieser Zwischenstufe sprachlicher Medialität zwei analytische Zugänge zur literarischen Bildlichkeit: „einerseits vom objektiven Pol her als Semiotik des ästhetischen Gegenstands, andererseits vom subjektiven Pol her als Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung“.²³ Zu trennen sind diese beiden Untersuchungsansätze nur bedingt, sind sie doch konstitutiv verbunden. Schließlich muss die Ausformung des spezifisch ästhetischen Weltmodells im Zeichenmaterial des Texts durch unsere intellektuellen Fertigkeiten zur Gegenständlichkeit transformiert werden.²⁴ Die einzelnen Elemente können dabei reproduktiv, d.h. über den Abgleich mit dem Reservoir von erlebten Wahrnehmungsakten, oder rezeptiv, d.h. über ein Arrangement von Vorstellungen, vergegenwärtigt werden. Je intensiver dieser Transformationsprozess von semiotischer zu ästhetischer Wahrnehmung auf die Präsenz des vermittelten Weltmodells abzielt, desto stärker bringt sich, Lobsien zufolge, „die Subjektivität des Rezipienten ins Spiel und etabliert sich als Gegenstück zur Instanz des Werksubjekts“.²⁵ Die ‚objektive‘ Zeichenstruktur des Texts tritt in dieser Phase der Rezeption mehr und mehr im Bewusstsein zurück, um im Aneignungsprozess die Etablierung einer ästhetisch konstruierten Wirklichkeit auf Basis individuellen Bildmaterials zu erleichtern. Doch können die Visualisierungsmomente in der Erzählung nicht nur mehr oder weniger dezidiert auf einen ästhetischen Gegenstand verweisen, sondern unter bestimmten Umständen auch wieder auf sich selbst. Derart legen sie es dem Rezipienten nahe, auch selbstreflexiv bzw. metareflexiv gedeutet zu werden. Nicht zuletzt in der konkreten intermedialen Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Möglichkeiten, etwas ins Bild zu setzen.

In der innovativen Erzählweise, die Büchners Text kennzeichnet, wird dieser konstitutive dialektische Zusammenhang der beiden Pole sprachlich vermittelter Bildlichkeit besonders sinnfällig. Die Semiotisierung des ästhetischen Gegenstands ist im *Lenz* durch eine signifikante Perspektivierung des Erzählten markiert, die die rezeptive Verbildlichung bestimmt. Es ist über weite Strecken der Blick des kranken Dichters, durch den der Leser die Vogesenlandschaft, das Steintal und seine Bewohner, seine Umwelt erfährt. Da das Kunstwerk als Zeichensystem auf die Identifikation des Rezipienten mit der Vorstellungswelt des Werksubjekts abhebt, wird die lineare Zeichensequenz ‚personalisiert‘ und somit ausgerichtet auf

23 Ebda, S. 90. Das Untersuchungsinteresse Lobsiens konzentriert sich freilich weniger auf diese beiden Pole als auf die Interdependenzen von semiotischer und ästhetischer Wahrnehmung im Spannungsfeld von ästhetischer Vergegenwärtigung, der latenten Thematisierung des Konstitutionsprozesses und der Verfügbarkeit von Vergegenwärtigungswissen.

24 Vgl. dazu ausführlicher in Eckhard Lobsien: *Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft*. München: Fink 1988, S. 147–162.

25 Lobsien, *Bildlichkeit*, S. 91.

diesen Erfahrungsmittelpunkt. Diese dem modernen Leser vertraute Schreibweise ist zu Büchners Zeit keinesfalls eine Selbstverständlichkeit. Wie Werner Wolf an den Räumlichkeitsstrukturen von Landschaftsbeschreibungen gezeigt hat, bildete sich so etwas wie eine „experiential iconicity“²⁶, also eine über ein spezifisch markiertes, textinternes Erfahrungssubjekt vermittelte Bildlichkeit, erst allmählich aus, um in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Faktor der literarischen Gestaltung zu werden. Die Fokussierung auf eine subjektive Perzeption zur medialen Wiedergabe von (fiktionaler) Wirklichkeit korrespondiert mit dem zunehmenden Interesse an Individualität, das uns seit der Aufklärung in der Literatur begegnet. In der Rekonstruktion des Krankheitsfalls eines Künstlers gewinnt diese Perspektivierung allerdings eine eigene Brisanz. Denn die bildhafte Erfassung von Elementen einer Erfahrungswelt, die in doppelter Hinsicht – unter dem Gesichtspunkt Krankheit und Künstlertum – von einem spezifischen Zugang geprägt ist, macht die rezeptive Wirklichkeitskonstruktion zu einem ambivalenten Unterfangen zwischen Identifikation und Distanz.

Die auffällig subjektive Darstellung in Büchners Text wird zumal über die intern fokalisierten, über *Lenz*' Wahrnehmung erschlossenen Abschnitte der ‚oszillierenden‘ Erzählsituation ermöglicht. Deren (schon die zeitgenössische Kritik) irritierende Eigenheit ist es, die Welt nicht nur ästhetisch ‚neutral‘, sondern auch und in den Schlüsselszenen vor allem psychotisch zu vermitteln. Schließlich ist die Semiosis der sprachlichen Weltkonstruktion über weite Strecken bestimmt durch eine ‚anormale‘ Sichtweise, durch den Blick eines Einzelnen, dessen Kranksein und Künstlerdasein ihn abhebt von einer Allgemeinheit. Die mimetische Repräsentanz ist somit an die Bedingungen einer literarisch verarbeiteten pathologischen bzw. radikal-ästhetischen Perzeption gebunden. So konstituieren sich im Zeichenmaterial pathologische Raumerfahrungen ebenso wie der melancholische Selbst- und Weltverlust, aber auch der radikal-individuelle künstlerische Zugang zur Wirklichkeit.²⁷ Das hat nicht zu vernachlässigende Auswirkungen auf den Akt

26 Werner Wolf: The emergence of experiential iconicity and spatial perspective in landscape descriptions in English fiction. In: Olga Fischer und Max Nänny (Hgg.): *The Motivated Sign. Iconicity in language and literature 2*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins 2001, S. 323–350. Vgl. die terminologische Parallele in Elżbieta Tabakowska: *Linguistic Expression of Perceptual Relations: Iconicity as a Principle of Text Organization (A Case Study)*. In: Olga Fischer und Max Nänny (Hgg.): *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins 1999, S. 409–422.

27 In der Verbindung mit der Darstellung von Wahnsinn zunächst oftmals als schockierend empfunden, machte diese Erzählhaltung in ihrer suggestiven Vergegenwärtigung der Befindlichkeit des Protagonisten gerade im Genre der literarischen Pathographie Schule (vgl. etwa Georg Heyms *Der Irre*). Aber auch der Wechsel der Perspektiven selbst (von einem die ‚personale‘ Perspektive antizipieren-

der rezeptiven Vergegenwärtigung dieser dezidiert subjektiven, problematisierten Wirklichkeitswahrnehmung. Denn der Leser muss sein verfügbares ikonisches Material in der kreativen Rekonstruktion mit literarischen Wirklichkeitselementen abgleichen, die als rezeptive Ausnahmezustände markiert sind. Werden dabei verstärkt eigene, emotional besetzte Erinnerungsbilder hervorgerufen und fließen sie in die Vergegenwärtigung ein, wird also das sprachliche Zeichenmaterial re produktiv modifiziert, kommt eine sehr persönliche, private Seite ins Spiel. In der *Lenz*-Rezeption ist diese massive Einbeziehung des Subjektiven insofern besonders irritierend, als sie im Nachvollzug der fremden Erlebnis- und Vorstellungswelt auch das Eigene als das (zumindest partiell) Nicht-Konforme, Außenseiterhafte, ja Pathologisch-Psychotische erfahren lässt. Die individuelle Verbildlichung des angebotenen Zeichenmaterials ‚direkt‘ mit gespeicherten Wirklichkeitsbildern muss zwangsläufig dazu führen, auch die eigenen Dispositionen auf ihre ‚Normalität‘ zu hinterfragen. Ein gewisser Wiedererkennungseffekt im Nachvollzug der Extrem-erfahrungen lässt sich dabei wohl bei kaum jemand verhindern. Nicht zuletzt dies erklärt auch, warum vielen *Lenz*‘ Leidensgeschichte so nahe geht, gleich, ob im positiven oder negativen Sinn.²⁸ Aber auch wenn der Rezipient die empirische Bildlichkeit im *Lenz* vorrangig über die „Modifikation des Als-ob“²⁹ realisiert, also über die Verknüpfung von Elementen des Wissensvorrats zur reinen Möglichkeit, um die textuellen Vorgaben zu verbildlichen, hält dies einen besonderen Reiz der ikonischen Vergegenwärtigung bereit, der darin liegt, das Anders-Sein mitzuerfahren. Ein Ansporn, der durch die – über den Bericht Oberlins in gewisser Weise auch verbürgte – Authentizität des Vorfalles und die analytisch-wissenschaftliche Präzision der nosographischen Erfassung durch Büchner noch erhöht wird.

Wie sich an Büchners Erzählung eindrucksvoll zeigt, hat die Subjektivierung des Blicks einen wesentlichen Anteil an der Erzeugung von bildhafter Unmittelbarkeit in

den Erzählgestus zu einem an Oberlins Text orientierten berichtenden bzw. zu einem ‚wissenschaftlich‘ kommentierenden) wurde in diesem Zusammenhang produktiv rezipiert (vgl. etwa Alfred Döblins *Ermordung einer Butterblume*).

28 Wohl im direkten Zusammenhang damit stehen auch die verschiedenen Weisen, die Darstellung von *Lenz*‘ Leiden in Büchners Erzählung zu werten, von der völligen Ablehnung eines Julian Schmidt, der die Darstellung des Wahnsinns als „Einfall einer krankhaften Natur“ sieht und es verurteilt, „wenn sich der Dichter so in die zerrissene Seele seines Gegenstands versetzt, daß sich ihm selbst die Welt im Fiebertraum dreht“ (zitiert nach Schaub, Erläuterungen, S. 96), bis hin zu den selbstidentifikatorischen produktiven Auseinandersetzungen wie die Illustrationen des Expressionisten Walter Gramatté.

29 Vgl. Husserl: „Die Modifikation des Als-ob ist eine eigene Dimension von Modifikationen, die allen in dieser Hinsicht unmodifizierten Glaubensmodalitäten (bzw. Seinsmodalitäten) gegenübersteht. Und diese Modifikation, wie jede andere, ist Bewußtsein-von und hat ihre konstitutive Vernunft. Ihr Korrelat ist die reine Möglichkeit“ (zitiert nach: Lobsien, *Bildlichkeit*, S. 111).

Bezug auf die ästhetische Wirklichkeit. Seine einzigartige Wirkung aber erreicht der Text gerade durch die Inkonsequenz dieser Erzählweise. Denn an nicht wenigen Stellen wirkt die markante Perspektivierung des Erzählens brüchig. An diesen Bruchlinien setzt eine Objektivierung der Erzählwelt ein, die sich im Leseerlebnis unterschiedlich auswirken kann. Zum einen vermag sie als Blick von außen Orientierung zu schaffen über die subjektive Wirklichkeitserfahrung hinaus. Zum anderen aber provoziert sie eine semiotische Selbstreferenz des Texts.³⁰ Die Zeichenstruktur des Werks – in der ästhetischen Gegenstandserfassung notwendigerweise an die Peripherie des Bewusstseins zurückgedrängt – wird in diesen Momenten wieder in den Blick gerückt. Nicht mehr die gegenstandskonstitutive Funktion der Vergegenwärtigung der Steintal-Episode des Dichters, der ‚Realitätseffekt‘ einer Präsenz des Abzubildenden im Medium seiner Repräsentation, dominiert in dieser Texterfahrung das Verständnis. Auf einer semiotischen Diskursebene können die verschiedenen Möglichkeiten der ‚Verbildlichung‘ vielmehr auch als Selbstreferenz der literarischen Darstellung verstanden werden. Lesen in diesem Sinn zielt ab auf die Verfasstheit der Textgegenständlichkeit, macht sie dem Leser mehr oder weniger bewusst, um „so die Vorbedingungen einer möglichen neuartigen Wahrnehmung von Gegenständlichkeit auszubilden“³¹.

Dieses dialektische Spiel von Gegenstands- und Autoreferenz an mehr oder weniger markanten Bruchstellen bestimmt Büchners Text in unterschiedlicher Intensität und lenkt die Aufmerksamkeit implizit auf die Frage nach der Möglichkeit, Wirklichkeitserfahrung wiederzugeben. Dem achtsamen Leser eröffnet sich dieses Problem schon in den leichten Adaptionen der Fokalisierung. Sie bewirken einen Bildwechsel weg von der Subjektivität des Eindrucks hin zu einer Bildlichkeit, die die pathologische Perzeption wieder relativiert. Ein instruktives Beispiel dafür ist, wie zu zeigen sein wird, die vielbesprochene Wintersturmsequenz zu Beginn der Erzählung. Die empirische Raumerfassung des kranken Dichters wird hier akzentuiert durch objektivierende Einschübe und Veränderungen der Erzählposition. Diese erleichtern dem Rezipienten die Verortung über eine psychotische Erfahrung hinaus und legen in der Differenzierung von ‚subjektiver‘ und ‚objektiver‘ Bildlichkeit die (notwendige) Trennung fiktiver von empirischer Erfahrungswelt nahe. Besonders deutlich aber wird die Problematik von Wirklichkeitsrepräsentation an jenen Stellen, an denen intermediale Phänomene explizit thematisiert und damit die Möglichkeiten und Bedingungen des jeweils anderen Zeichensystems zur Diskussion gestellt werden. Dass dies aufgrund der behandelten Künstlerthematik besondere

30 Vgl. dazu Lobsiens Ausführungen unter Aufarbeitung der Theorien u.a. Barthes, Riffaterres und A.C. Dantos, ebd., S. 92–98.

31 Vgl. ebd.

Brisanz im *Lenz* besitzt, kann nicht verwundern. Denn hier korrespondiert die semiotische Selbstproblematisierung mit einer thematischen Selbstbezüglichkeit, die die Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung im Kunstwerk selbst beleuchtet.

Zumal im sogenannten ‚Kunstgespräch‘ geht deshalb die funktionale Bedeutung des Gesagten für das Gesamtverständnis weit über eine die Figur charakterisierende immanente ästhetische Reflexion hinaus. Die Diskussion des Verhältnisses von Wirklichkeit und Kunst legt vielmehr grundlegende gestalterische Prinzipien der Erzählung selbst offen. So wird hier auf der mimetischen wie auch auf der semiotischen Ebene zum Thema, wie Wirklichkeitswahrnehmung in der Kunst abgebildet und wieder auf Wirklichkeit rückbezogen werden kann. Zusätzlichen Reiz gewinnt diese Stelle dabei, dass hier ein Autor einen (historischen) Autor zum Teil selbst erläutern lässt, wie sich Bildlichkeit, die nicht als Mimesis von Wirklichkeit, sondern als Repräsentanz von Wirklichkeitserfahrung verstanden wird, im Kunstwerk manifestieren kann. Dass dies im Sinne der Intermedialitätstheorie sowohl auf der Ebene intertextueller als auch diagrammatischer Ikonizität³² geschieht, erhöht noch die selbst-reflexive Funktionalität der eingeschobenen ästhetischen Gedankenführung.

Diese Selbstreflexivität ist auch Angelpunkt der These, die der folgenden Analyse des Kunstgesprächs zugrunde liegt: Auch wenn in *Lenz*‘ Ausführungen nur einige jener Probleme explizit angesprochen werden, die bei der Konstitution einer ästhetischen Gegenständlichkeit zum Tragen kommen, sind in der Argumentation und den Beispielen dennoch bereits die wesentlichen Strategien der Verbildlichung in Sprache angelegt, wie sie exemplarisch in der Erzählung umgesetzt werden. Das Kunstgespräch verrät also selbst schon die ästhetischen Prämissen, nach denen die Erzählung gestaltet ist.

3. Zum Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit im ‚Kunstgespräch‘ – der Künstler als Rezipient, der Rezipient als Künstler

Wie kaum eine andere Textstelle hat das monologische ‚Gespräch‘ zwischen *Lenz* und seinem Freund *Kaufmann* um die Problematik der künstlerischen Wirklichkeitsrepräsentation das Interesse der Forschung auf sich gezogen. Die beiden Brennpunkte der Überlegungen waren einerseits die Frage nach der Bedeutung dieser in *Oberlins* Bericht nicht vorgebildeten und stilistisch wie kompositorisch abgehobenen Szene

32 Zur Terminologie vgl. Werner Wolf: *Intermedial iconicity in fiction. Tema con variazioni*. In: Wolfgang G. Müller und Olga Fischer (Hgg.): *From Sign to Signing. Iconicity in Language and Literature*. 3. Amsterdam: Benjamins 2003, S. 339–360.