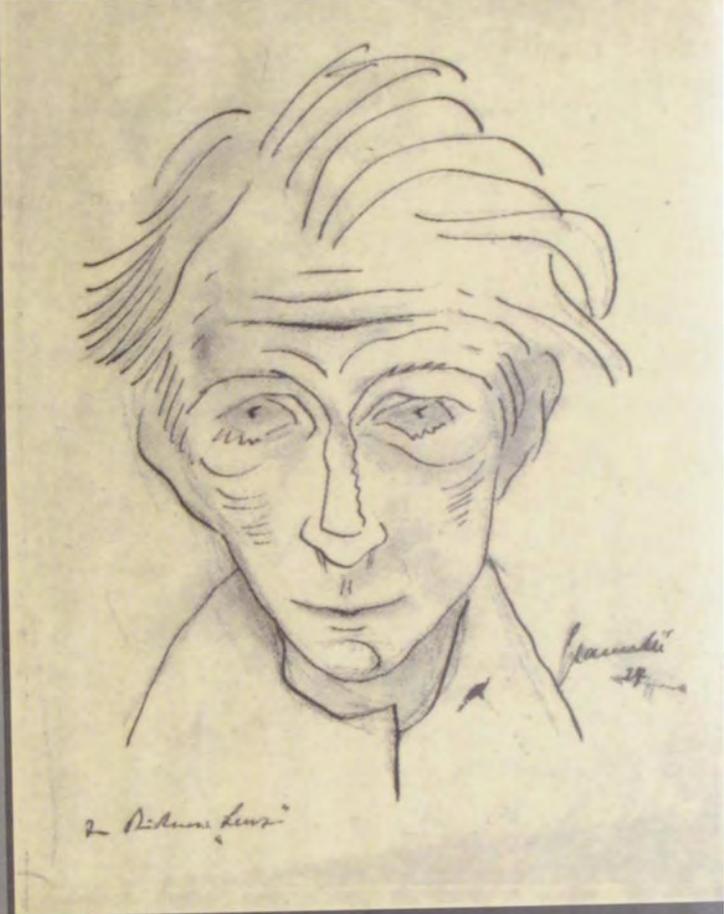


böhlau



*Christian Neuberger*

# LENZ-BILDER

Bildlichkeit in Büchners Erzählung  
und ihre Rezeption in der  
bildenden Kunst

Die Studie untersucht die vielschichtigen Beziehungen zwischen Sprache und Bild im *Lenz* erstmals unter dem Aspekt einer intermedialen Ästhetik. Gezeigt wird zunächst, wie Text-Bild-Relationen die Erzählung ästhetisch, thematisch und metareflexiv prägen. Im Anschluss daran werden die verschiedenen Formen von ‚Bildlichkeit‘ untersucht, die auf diese Weise im *Lenz* entstehen. Der dritte Teil der Analyse schließlich widmet sich der produktiven Rezeption in der bildenden Kunst. Mehr als 800 Arbeiten entstanden zum *Lenz*, von den expressionistischen Selbstbildnissen Walter Gramattés über die surrealistischen Kompositionen Toyens bis hin zu Susanne Theumers ‚degenerativen‘ Radierungen oder den Landschaftsrepräsentationen Thomas Kohls. Über den künstlerischen Eigenwert hinaus ermöglichen diese Bilder interessante Rückschlüsse: zum einen auf den *Lenz*, auf seine Ikonizität, sein Aktualisierungspotential und seine Rezeption in verschiedenen historischen Kontexten; zum anderen auf unterschiedliche Leseweisen, Adaptionsverfahren und ästhetische Konzepte der Künstlerinnen und Künstler.





# Lenz-Bilder

W. Lenz, *Die Kunst der Renaissance*  
und die Kunst der Renaissance

Verlag W. B. Böhlau

Literatur und Leben  
Neue Folge

Band 77

Christian Neuhuber

# Lenz-Bilder

Bildlichkeit in Büchners Erzählung  
und ihre Rezeption in der bildenden Kunst

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch den

**FWF** Der Wissenschaftsfonds.

Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-205-78380-0

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2009 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG, Wien · Köln · Weimar

<http://www.boehlau.at>

<http://www.boehlau.de>

Umschlaggestaltung: Judith Mullan

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Druck: Generaldruckerei Szeged, 6726 Szeged

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	7
<b>I Grundlagen und Voraussetzungen</b> .....	9
1. Zur Problemstellung: methodologische Vorüberlegungen .....	9
2. <i>Lenz</i> – Perspektiven der intermedialen Rezeption .....	15
3. <i>Lenz</i> – Bilder .....	30
<b>II „und wir können wohl nicht was Besseres klecksen“ – Der bildästhetische Ansatz im <i>Lenz</i></b> .....	33
1. Zur Text-Bild-Relation im <i>Lenz</i> .....	33
2. Bildlichkeit im <i>Lenz</i> als semiotisches und rezeptives Phänomen .....	38
3. Zum Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit im ‚Kunstgespräch‘ – der Künstler als Rezipient, der Rezipient als Künstler .....	43
4. Kunst und Leben: Probleme einer ästhetischen Wirklichkeitsrepräsentation .....	53
5. Authentizität durch Bilder und ihre emotionale Codierung .....	61
6. Bildzentrierte narrative Illusionierung – Resümee und Ausblick .....	70
<b>III Das Bild in der Erzählung</b> .....	78
1. Landschaftsbilder und Seelengemälde .....	78
1.1 Grundlagen und ‚Vor,bilder‘ .....	79
1.2 Naturrepräsentation und Subjektdisposition im Landschaftsbild .....	89
1.3 Bilder der Konsolidierung .....	99
1.4 Symptomatische Landschaftswahrnehmung .....	105
2. Krankheitsbilder .....	111
2.1 Literatur als ästhetische Nosographie – das Krankheitsbild als Inspiration .....	118
2.2 Bilder der Krankheit – Bilder des Kranken .....	124
2.3 <i>Lenz</i> ’ Selbstbilder .....	135
2.4 Kunst und Krankheit: Künstlerbild(er) .....	140
3. Bilder der anderen – andere Bilder .....	146
3.1 Fensterbilder .....	148
3.2 Textuelle Bildbearbeitungen .....	157
3.3 Der ästhetisierende Blick – Kunstrezeption als Inspiration .....	161

<b>IV Die Erzählung im Bild</b> . . . . .	167
1. Selbstporträts der Seele: Walter Gramatté . . . . .	167
2. Illustration in Zeiten des Kriegs: Hans Hermann Hagedorn, Gunter Böhmer, Cees Bantzing, Toyen, Giuseppe Migneco . . . . .	180
3. Die Nachkriegsjahre: Mario Prassinis, Wilhelm Neufeld, Hanna Nagel . . . . .	206
4. Versuche einer Erneuerung der Illustrationskunst aus der Tradition – Die Kupferstichzyklen Hubertus von Pilgrims und Baldwin Zettls . . . . .	216
5. Gedruckte und ungedruckte Illustrationen der Achtzigerjahre: Anton Watzl, Bruce Waldman, Edgar Oser, Alfred Hrdlicka . . . . .	227
6. Von der gebundenen Grafik zur freien künstlerischen Auseinandersetzung mit der Erzählung in den Neunzigern: Jacques Muron, Frédéric Malenfer, Odette Petzold, Friedrich Zimmermann, Clemens Hillebrand, Michael Triegel, Der Eichner, Leo Leonhard, Bernd Zimmer . . . . .	248
7. Die Teilnehmer am Otto-Ditscher-Illustrationswettbewerb 2003: Die Gewinnerin: Susanne Theumer, Dieter Goltzsche, Fritz Baumgartner, Alfons Klein, Erhard Schütze, Hermann Rongstock, Martin Meier, Ulla Schenkel, Stephanie Marx, Uta Clemens, Mechthild Mansel, Claudia Hüfner, Sven Großkreutz, Peter Haese, Max P. Haering, Paul Kroker, Peter Biskup, Karin Mihm, Deirdre Filpe, Richard Pender . . . . .	271
8. Jüngste Arbeiten: Nadine Respondek-Tschersich, Nanna Max Vonessamieh, Thomas Kohl . . . . .	321
<b>V BÜCHNER, BÜCHER UND BILDER: EIN BLICK ZURÜCK, ZUR SEITE UND EIN WENIG NACH VOR</b> . . . . .	335
<b>Anhang</b>	
Abbildungsverzeichnis . . . . .	351
Literaturverzeichnis . . . . .	354
Register . . . . .	381

Farbabbildungen nach S. 192

## Vorwort

Die vorliegende Studie entstand im Zuge des Projekts *Die intermediale Rezeption der Lenz-Erzählung Georg Büchners*, das 2004–2006 vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) finanziert wurde und sich einer auffälligen Lücke in der sonst so elaborierten Büchnerforschung widmete. Denn die vielfachen Reflexe der faszinierenden Leidensgeschichte in beinahe allen Bereichen der Kunst, des Kunstevents und der Alltagskultur fanden – sieht man von der Erforschung der literarischen Rezeption ab – bislang nur spärlichen fachwissenschaftlichen Widerhall. Die Erfassung und Untersuchung der künstlerischen Rezeptionsdokumente trug der (auch in der Büchnerforschung oft erhobenen) Forderung nach Transdisziplinarität Rechnung mit dem Ziel, Impulse an alle beteiligten Wissenschaftszweige weiterzugeben.

Als theoretische Grundlegung wurde der Ansatz der literaturzentrierten Intermedialitätsforschung für die Bedürfnisse des Projekts adaptiert und um den wirkungs- und rezeptionsästhetischen Aspekt einer diachronen Verankerung der intermedialen Kontaktnahme erweitert. Bereits am kontaktgebenden Werk *Lenz* sollten nun jene Bereiche aufgezeigt werden, die prädestiniert sind für weitere intermediale Bezugnahmen. Resultat dieser Modifikation in der Theoriebildung war ein dreiteiliges Analyseschema: Einer diskursiven Untersuchung der Erzählung Büchners unter dem Gesichtspunkt intermedialer Relationen auf metareflexiver und auf narrativer Ebene folgt eine Konfrontation des Texts mit den Werken seiner produktiven Rezeption. Und diese ist, wie sich zeigte, weitaus umfassender als bislang angenommen. Allein im Bereich der bildenden Kunst konnten über 800 Arbeiten von vier Dutzend Künstlern aus acht Jahrzehnten eruiert werden, ohne dass damit der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben würde. Über den künstlerischen Eigenwert hinaus ermöglichen diese Bilder nicht nur wertvolle Rückschlüsse auf die Rezeptions- und Editions-geschichte des *Lenz*. Sie geben auch Aufschluss in kunstgeschichtlichen, buch- und illustrationswissenschaftlichen Fragestellungen und sind nicht zuletzt Anschauungsmaterial, das den zuweilen ‚autistisch‘ wirkenden rezeptions- und intermedialitätstheoretischen Ansätzen Stringenz und Plastizität zu verleihen imstande ist.

Die Arbeit wurde im Frühjahr 2007 abgeschlossen und 2008 an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz als literaturwissenschaftliche Habilitationsschrift approbiert. Freilich: *Alter alterius auxilio eget*. Allen Künstlerinnen und Künstlern, die sich bereit erklärten, Einsicht zu geben in ihre

Arbeiten und diese zu erläutern, sei hier noch einmal herzlichst gedankt, ebenso den Mitarbeitern der verschiedenen Institutionen, die die Recherchen unterstützten. Dank sagen möchte ich darüber hinaus Dietmar Goltschnigg für Anstoß, Rat und ein stets offenes Ohr für fachliche Anliegen, Christopher Ebner für die kritische Durchsicht des Manuskripts sowie allen Freunden und Kollegen, die mit Anregungen und Hinweisen die Untersuchung gefördert haben.

Mein größter Dank aber für ihren Rückhalt, ihre Geduld und Liebe gilt meiner Familie, Maria und unseren drei Mädchen Valerie, Leonie, Eugenia.

# I Grundlagen und Voraussetzungen

## 1. Zur Problemstellung: methodologische Vorüberlegungen

So heterogen die Konzepte unter dem gemeinsamen Namen auch anmuten – Intermedialität scheint sich über das Modische und Schlagworthafte hinaus als terminologische und konzeptionelle Fixgröße in den verschiedenen Disziplinen nachhaltig zu etablieren. Ein Indiz dafür ist, dass auf die beinahe schon topischen Rechtfertigungen, mit denen fachspezifische Beiträge üblicherweise eröffnet wurden, inzwischen weitgehend verzichtet wird. Viel beredter sind jedoch die zahlreichen Studien, die in den letzten Jahren unter der Signatur ‚intermedial‘ den Blick über den Tellerrand des eigenen Fachbereichs wagten und dem Anspruch, das „Beziehungsgewebe der Arten von Äußerung in seiner Komplexität beschreibbar“<sup>1</sup> zu machen, in so mancher Probe aufs Exempel mehr oder weniger überzeugend Genüge taten. Zugute kam all diesen Anwendungen, dass das Phänomen der vielschichtigen Wechselbeziehungen der Künste ja grundsätzlich seit Langem schon das Interesse der Forschung besitzt, auch wenn es durch die zunehmende Konkurrenz, Interferenz und Konvergenz medialer Ausdrucksformen nun entschieden virulenter geworden ist. So lassen sich denn auch für den erforderlichen genaueren Blick auf Phänomene, die Mediengrenzen überschreiten, recht bequem in den jeweiligen Disziplinen die erprobten fachwissenschaftlichen Modelle transferieren, im Bereich der Literaturwissenschaft etwa aus dem Bereich der Semiotik, der Narratologie, der Intertextualitätsforschung u.a.m. Hierin liegt aber auch das Problem, denn von der Idealvorstellung einer ‚allgemeinen‘ Intermedialitätstheorie, die im transdisziplinären Einklang eine terminologisch und konzeptionell abgestimmte Untersuchung der Erscheinungsformen ermöglichen würde, ist man nach wie vor weit entfernt. Vielmehr drohen die Divergenzen, die sich aus der wiederum isolierten fachinternen Ausdifferenzierung des Ansatzes ergeben, die angestrebte ‚wechselseitige Erhellung‘ der Forschungsbereiche wieder zu konterkarieren. Dies umso mehr, als auch innerhalb der einzelnen Forschungsbereiche in Fragen der historischen Perspektivierung, phänomenologischen bzw. analy-

---

1 Mathias Mertens: Forschungsüberblick „Intermedialität“. Kommentierungen und Bibliographie. Mit den Beiträgen „Literatur und mediale Wahrnehmung in kulturwissenschaftlicher Perspektive“ von Heinz Brüggemann und „Intermedialität und Intertextualität“ (1983) von Aage A. Hansen-Löwe. Hannover: revonnah 2000, S. 152.

tisch-pragmatischen Orientierung oder auch der Relevanz der ‚Materialität‘ von Intermedialität noch keinesfalls Einigkeit herrscht.<sup>2</sup>

Nun ist es sicherlich keiner Disziplin zu verdenken, dass sie ihre genuinen Stärken in den Diskurs einbringen will, um zu einer Präzisierung des Intermedialitätskonzepts beizutragen. Im Gegenteil: Es ist zweifellos erforderlich, dass die an den Spezifika der jeweils involvierten Medien erarbeitete Methodik fruchtbar gemacht wird für die Intermedialitätsforschung. Voraussetzung dafür aber ist, dass damit keine hegemonialen Tendenzen verbunden sind, die auf das Primat einer Disziplin gegenüber den anderen abzielen und so die konstitutive Interdisziplinarität des Ansatzes untergraben. Gerade in der Systematisierung und theoretischen Grundlegung sollte deshalb auf die Interdisziplinarität (und Internationalität) der Begriffsbildung ebenso wie auf die Repräsentativität und Nachvollziehbarkeit der Beispielgebung geachtet werden. Das ‚Konzept einer literaturzentrierten Intermedialität‘, wie es in den letzten Jahren unter Akzentuierung der literaturwissenschaftlichen Perspektive erarbeitet worden ist,<sup>3</sup> war seit den Anfängen um eine fächerübergreifende Verwendbarkeit der terminologischen Festlegungen bemüht. So konnten, auch wenn das Augenmerk auf intermedialen Textrelationen liegt, der Intermedialitätsdebatte im Allgemeinen wertvolle Impulse gegeben werden.

- 2 Vgl. dazu genauer die Forschungsüberblicke u.a. bei Mertens – Joachim Paech: Intermedialität. In: Medienwissenschaft 1 (1997), S. 12–30. – Ders.: Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 14–30. – Wilhelm Füger: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: ebd., S. 41–57. – Jens Schröter: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, in: montage/av 7, Nr. 2 (1998), S. 129–154. – Irina O. Rajewsky: Intermedialität: Tübingen, Basel: Francke 2002. (= UTB. 2261) S. 40–58.
- 3 Vgl. Werner Wolf: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ‚The String Quartet‘. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21 (1996), S. 85–116. – Jörg Helbig: Intermediales Erzählen: Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' A Clockwork Orange. In: Ders. (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001, S. 131–152. – Werner Wolf: Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (Hg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien: Verl. der Österr. Akad. d. Wissenschaften 2002, S. 63–192. – Ders.: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002, S. 23–104. – Irina O. Rajewsky: Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen. In: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hgg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaften. Göttingen: Wallstein 2004, S. 27–77.

Diesem Versuch, intermediale Erscheinungsformen über literaturwissenschaftliches Instrumentarium zu systematisieren, verdankt sich allerdings gleichfalls ein nicht unbedeutendes Problem in der Theoriebildung. In Anlehnung an das Intertextualitätskonzept wird Intermedialität in diesem Diskursrahmen vor allem als kommunikativ-semiotischer Begriff verstanden. Der Vorteil des Ansatzes liegt auf der Hand: Integriert in ein umfassenderes kulturelles Zeichensystem treten die spezifischen Zeichensysteme der Künste gleichwertig auf. Die seit der Antike problematisierte Konkurrenzstellung der Künste untereinander, hier v.a. von Literatur und Malerei, scheint damit von vornherein hinfällig. Die verschiedenen Kunstdisziplinen können in der Untersuchung als gleichberechtigte Partner gesehen, ihre Charakteristika ‚neutral‘ gewertet werden. Wie sich allerdings zeigt, ist mit dem objektivierenden semiotischen Ansatz auch eine folgenschwere Verengung des Untersuchungsinteresses auf werkinterne und werkübergreifende ‚intersemiotische‘ Bezüge verbunden. Im Mittelpunkt eines solchen Konzepts steht immer das Werk als zu analysierender Zeichenkomplex. Wesentliche Belange der Produzenten- wie auch der Rezipientenseite bleiben dabei unberücksichtigt.<sup>4</sup> Auf diese Weise aber begibt man sich so wesentlicher Faktoren wie der in den vergangenen Jahrzehnten erreichten Sensibilisierung für die prozessuale Natur des Ästhetischen in der Interaktion von Werk und seinen Aktualisierungen durch den Rezipienten. Eine Sensibilisierung, an der ja gerade auch die Literaturwissenschaft mit den Diskussionen um eine Rezeptions- und Wirkungstheorie hermeneutischer bzw. phänomenologischer Grundierung keinen geringen Anteil hatte.<sup>5</sup>

Soll also das literaturzentrierte Intermedialitätskonzept tatsächlich für eine Modifizierung des Intermedialitätsverständnisses im Allgemeinen dienstbar gemacht werden, darf die Fokussierung auf das Werk nicht zu einer Vernachlässigung der rezeptions- und produktionsästhetischen Perspektive führen. Denn erst wenn man die Dimension ästhetischer Erfahrung vor, bei und nach dem Akt des Kunstschaffens einbezieht, enthüllt sich der für die Analyse so aufschlussreiche Prozesscharakter intermedialer Beziehungen in und zwischen Kunstwerken. Daraus ergibt sich

4 Dies gesteht u.a. auch Werner Wolf mit sichtlichem Unbehagen ein, vgl. Wolf, *Intermedialität*, S. 169f. Allzu sehr verwundern kann diese (nicht ‚autonomieästhetisch‘ verstandene) Werkzentriertheit bei einem literaturwissenschaftlichen Zugang freilich nicht, immerhin fungiert bei den Systematisierungsbemühungen der konventionelle Text im Sinne eines Einzelwerks als Ausgangs- und Angelpunkt. Darüber hinaus ist dieses Defizit auch der zumeist isolierenden Darstellungsweise der Belegbeispiele geschuldet, deren Repräsentativität für die typologische Unterscheidung von Wechselbeziehungen in und zwischen Zeichensystemen nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass wichtige Aspekte der historischen Kontextualisierung und Werkgenese nicht erfasst werden.

5 Vgl. etwa Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methode und Modelle der Literaturwissenschaft*. 2., überarb. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1995. (= UTB. 1590.) S. 215–263.

freilich auch die in den theoretischen Auseinandersetzungen mit Intermedialität bislang vernachlässigte Forderung, sowohl die diachrone als auch die synchrone Perspektive des Phänomens als zwei gleichberechtigte Aspekte eines künstlerischen Kommunikationsprozesses zu beachten und in der Analyse zu berücksichtigen. Diese doppelte Perspektivierung soll mit ihrem Fokus auf Ursprung und Wirkung intermedialer Phänomene wieder den Autor und/als Rezipienten in den Blick rücken und damit das Untersuchungsinteresse auf jene Bereiche ausweiten, die in einer werkzentrierten Analyse nur bedingt zur Geltung kommen. Zugleich begegnet es der Gefahr eines zu rigide angewandten Werkbegriffs, der nicht geeignet ist, Kontinuitäten und Prozesse aufzuzeigen.<sup>6</sup>

Unter dem Aspekt der Diachronizität intermedialer Relationen werden jene Abhängigkeitsverhältnisse eines medialen Produkts zu *rezipierter* Kunst erfasst, die für seine Bedeutungskonstitution relevant sind. Als bedingt ‚objektivierbare‘ Form individueller Rezeption sind produktive Aneignungsformen ja zugleich stets Dokumente einer vorangegangenen Sinngestaltung, die ein Bezugsmedium erfahren hat. Anders aber als das unkommentierte Rezeptionserlebnis ist diese Kunsterfahrung in ihrer kreativen Umsetzung selbst wieder rezipierbar und damit auch eingeschränkt rekonstruierbar. Kunstwerke, die zu konkreten Texten entstehen, lassen derart immer auch Rückschlüsse auf die diskursive Auseinandersetzung mit einem Werk zu.<sup>7</sup> Die Aufmerksamkeit für die diachronen Phänomene intermedialer Referenz sensibilisiert dementsprechend für ein Kunstverstehen in beide Richtungen. Da im Spannungsfeld der medialen Formen Ansätze einer individuellen oder auch zeittypischen Sinngestaltung erkennbar werden, die anderen Rezipienten am Bezugsobjekt möglicherweise noch unbekannt war, rückt das kontaktgebende Werk wieder ins Blickfeld. Aber auch das Ergebnis dieser Bezugnahme, das intermediale Kunstwerk, wird in besonderer Weise erfahrbar, wenn dem Kunstaufnehmenden die spezifische Referenz gegenwärtig ist. Die Ausweitung des Blicks auf das Wech-

6 Nicht gerade glücklich scheint mir in diesem Zusammenhang das Oppositionspaar ‚werkübergreifend‘ vs. ‚werkintern‘ zu sein, das in der Theoriebildung zur Differenzierung einer ‚werkübergreifend erschließbaren Intermedialität in weitem Sinn‘ von einer ‚werkintern nachweisbaren Intermedialität in engerem Sinn‘ verwendet wird (vgl. Wolf, *Intermedialität*, S. 166–172, 178 und *passim*). Recht besehen erschließt sich auch die für die ‚werkinterne‘ Form der Intermedialität beanspruchte intermediale Referenz auf ein ‚Fremdmedium‘ über den ‚Außenbezug‘ ja nur werkübergreifend und ist zumeist nur über die Kenntnis des intermedialen Bezugspunkts, nicht aber allein werkintern ‚nachweisbar‘.

7 Vgl. Hans Robert Jauss: *Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik*. In: Manfred Fuhrmann, ders., Wolfhart Pannenberg (Hg.): *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*. München: Fink 1981. (= *Poetik und Hermeneutik*. IX.) S. 459–481.

selspiel von Rezeption und gestaltender Interpretation vermag derart tatsächlich das Inter-esse, das Dazwischen-Sein an den medialen Relationen sichtbar zu machen. Bedingung dafür ist, den Künstler immer auch als Rezipienten von Kunst zu sehen, der seine subjektive ästhetische Erfahrung wieder unter je spezifischen Umständen und mit eigener Zielsetzung in seinem Werk verarbeitet.

Die Synchronizität medialer Ausdrucksformen, bislang vorrangiges Untersuchungsfeld in der Intermedialitätsdiskussion, betrifft dagegen das Zusammenspiel auf der Werkebene, das gleichfalls wertvolle Impulse geben kann für eine weitere Interpretation. Offensichtlich ist intermediale Singenerierung auf der Signifikantenebene, wenn, wie bei Buchillustrationen, Vertonungen oder auch Verfilmungen, mehr als eine mediale Kunstform neben- und miteinander zum Tragen kommen. Diese sinnstiftende Plurimedialität variiert je nach der Gewichtung der beteiligten medialen Komponenten und nach der prinzipiellen Möglichkeit der Monomedialisierung bei einer Separierung der medialen Erscheinungsformen, die vielfach nur unter Verlust an künstlerischer Qualität möglich ist.<sup>8</sup> Gemeinsam ist plurimedialen Kunstformen die Hybridisierung der Signifikantenebene durch die reale Präsenz von zumindest zwei medialen Ausdrucksformen in einem Werk, eine Simultaneität, wie sie die Kunst seit Jahrtausenden in vielfältigster Weise kennt. Aber auch bei der Aufrechterhaltung der Homogenität eines konkreten medialen Signifikantensystems kann Intermedialität zur Sinnkonstitution beitragen. Wird etwa bildende Kunst im Medium der Literatur verarbeitet bzw. werden ihre Konstituenten in Sprache übertragen, hat dies Aussagekraft für beide mediale Formen.<sup>9</sup>

Grundsätzlich bestimmt sich die Wirkung intermedialer Kommunikationsprozesse in einem Werk immer über das Zusammenwirken beider Aspekte, ihrer diachronen ebenso wie ihrer synchronen. Doch bleiben diachrone Zusammenhänge im Rezeptionsakt vielfach unberücksichtigt. Unterzieht man sich der Mühe der kontextuellen Erarbeitung, beschränkt sich der Erkenntnisgewinn nicht nur auf jenes Werk, das die Anregungen aufnimmt und verarbeitet. Denn eine Untersuchung von Differenz und Konvergenz der medialen Ausdrucksformen vermag über

8 Vgl. Claus Clüver: *Inter textus/Inter artes/Inter media*. In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2001, S. 14–50, hier v.a. S. 25–27, und Wolf, *Intermedialität*, S. 173.

9 So hebt die mediale Reflexivität, die Auseinandersetzung mit einem nicht präsenten Medium in einem monomedialen Kontext nicht selten ab auf ‚autoreflexive‘ Überlegungen zur Medialität. Die Konstituenten des einen Mediums werden also auf der Folie des anderen zum Thema gemacht und hinterfragt. Dieser werkinterne Verweis auf ein Fremdmedium kann dabei sowohl thematisch (etwa durch Beschreibung) als auch imitativ (etwa durch ‚musikalische‘ oder ‚bildliche‘ Schreibweisen) erfolgen. Vgl. u.a. Wolf, *Intermedialität*, S. 178.

die Charakteristika des kontaktgebenden Werks ebenso Aufschluss zu geben wie über Funktionalisierungsstrategien in den historischen Kontexten der produktiven Aneignung. So verrät die Rückbeziehung zum einen vieles über die Konstituenten und das ‚Aktualisierungspotential‘ des Prämediums, mit dem ein Dialog eingegangen wird.<sup>10</sup> Zum anderen erleichtert bzw. ermöglicht das Wissen um die genetischen Zusammenhänge fraglos jeglichen Zugang zu einem Kunstwerk. Es ist also kein analytischer Selbstzweck, bei der Untersuchung intermedialer Phänomene die Werke in ihrem konkreten Entstehungszusammenhang zu zeigen. Für ein adäquates Verständnis der dominanten künstlerischen Kommunikationsprozesse ist es vielmehr Voraussetzung, die Referenzstrukturen offenzulegen – wie es zur Rezeption kam, welche Aspekte weniger stark beachtet, welche aufgegriffen, wie diese gedeutet werden, welche Bedeutung sie im neuen Kontext erfahren und wie sie umgestaltet, erweitert oder auch dekonstruiert werden.

Dass auch in der Theoriebildung die diachronen und synchronen Wechselbeziehungen intermedialer Kommunikation zu wenig Beachtung finden, liegt nicht zuletzt an der Inkonsistenz des Belegmaterials, das den (nicht selten imposanten) Wissenshorizont des Forschers eher belegt als den Nuancenreichtum des beobachteten Phänomens. An scharfsinnigen und detailreichen Beobachtungen fehlt es nicht, doch kranken die einschlägigen Kategorisierungsversuche der Intermedialitätsforschung an der Heterogenität der zur Illustration herangezogenen Beispiele. Überzeugend zwar in der Darlegung spezifischer Kategorisierungen, instruktiv in der punktgenauen Erklärung des intermedialen Zusammenspiels, verkürzen die vergleichsweise isoliert vorgelegten Musterbeispiele nur zu oft den Untersuchungsakzent auf den bloßen ‚Output‘ der Liaison der Medien. Die Prozesshaftigkeit der intermedialen Beziehungen aber bleibt dabei unberücksichtigt. So droht im Zeugenstand der klassifikatorischen Zergliederung das analysierte Werk seinen Autor ebenso zu verlieren wie seine Wirkungsgeschichte und seinen Rezipienten. Dass auf diese Weise die hermeneutischen Interrelationen bei der Produktion, Rezeption und Interpretation von Kunst nur unzureichend erfasst werden können, liegt auf der Hand.<sup>11</sup>

10 Schließlich erweist sich die Aktualität eines Werks gerade bei der Wahrnehmung in einem neuen Kontext, der auch Eigenschaften würdigen kann, die zuvor nicht zu einer positiven ästhetischen Wertung beigetragen haben. Die verschiedenen intermedialen Konkretisierungen eines rezipierten Werks sind auf diese Weise auch imstande offenzulegen, welche Merkmale wann und unter welchen Bedingungen als innovativ, aktuell oder historisch markant empfunden werden. Nicht zuletzt geben die diachronen Veränderungen der Sichtweisen auch Aufschluss über die Konstituierung von Kanons und Kategorisierungen.

11 Die Ausdifferenzierung eines terminologischen Systems hat freilich nur dann Berechtigung, wenn

Auch im Bereich der deutschen Literaturwissenschaft sind übergreifend angelegte, auf ein Basiswerk fokussierende Untersuchungen Mangelware, wohl zum Teil aufgrund der generell attestierbaren Scheu der Fachwissenschaftler, auf fremdem Terrain zu dilettieren. Ein weiterer, nicht zu vernachlässigender Faktor aber ist die Schwierigkeit, Texte zu finden, die bis heute aktuell genug sind, um aufgegriffen zu werden, Texte mit einer repräsentativen Rezeption in allen Bereichen der Kunst, an der sich Veränderungen in der Wertung, Aktualisierung und Funktionalisierung ablesen lassen und die Aufschluss gibt über künstlerische und gesellschaftliche Entwicklungen. Georg Büchners so faszinierende wie erschütternde Darstellung des Steintal-Aufenthalts des psychisch zerrütteten Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz erfüllt diese Kriterien in einer Weise, dass sich an ihr die Phänomenologie intermedialer Auseinandersetzungen auf Basis eines literarischen Werks konzis entfalten ließe. Mit der vorliegenden Studie kann nur ein bescheidener Beitrag dazu geleistet werden. Doch sollen die Perspektiven einer umfassenderen Darstellung im Folgenden zumindest aufgezeigt werden.

## 2. Lenz – Perspektiven der intermedialen Rezeption

Nur wenige Erzählungen der deutschen Literatur haben in den letzten Jahrzehnten unter Künstlern, Forschern und interessierten Lesern eine so intensive Rezeption erfahren wie *Lenz*. Dass Büchners unvollendet gebliebene Erzählung auf diese Weise auch zu einem der wirkungsmächtigsten Texte avancierte, stimmt mit dem beinahe einhellig begeisterten Urteil zur Aktualität, Modernität und Qualität des *Lenz* überein. Schon Arnold Zweig lässt mit den Anfangssätzen der Erzählung die moderne

---

die getroffenen Unterscheidungen für ein besseres Verständnis der Kunstwerke fruchtbar gemacht werden können. Die Möglichkeit dazu ist in den Modellen, die in den letzten Jahren vorgelegt wurden, durchaus gegeben. Doch stützen zurechtgelegte, entkontextualisierte Beispiele häufig nur die Tragfähigkeit des vorgestellten Konzepts, ohne den Zugang zum Kunstwerk epistemologisch zu erleichtern. In dieser Funktion sind sie freilich ebenso beliebig austauschbar wie die applizierten Termini. Die tatsächliche Praktikabilität eines Analysemodells für intermediale Phänomene samt seiner Begrifflichkeit lässt sich nur dann belegen, wenn es in seinen verschiedenen Differenzierungen an einem Untersuchungsgegenstand festgemacht wird, dessen Ausformungen einen gemeinsamen Fokus aufweisen. Grundlage ist es also, dass die intra- und intermedialen Beziehungen in oder zwischen semiotischen Komplexen sich direkt oder indirekt auf ein und dasselbe konkrete Prämedium beziehen, dessen referenzielle Dispositionen und eigene referenzielle Anbindungen gleichfalls aufgearbeitet werden. Erst in dieser ‚konzentrierten‘ synchronen und diachronen Erfassung von Rezeptionszusammenhängen kann sich der Blick öffnen für Gründe und Wirkweisen medialer Interaktionen und Transformationen im jeweiligen Kontext.

europäische Prosa beginnen, Canetti würdigt sie im *Augenspiel* als das ‚wunderbarste Stück deutscher Prosa‘. Heiner Müller ordnet sie dem 21. Jahrhundert zu.<sup>12</sup> Bei so viel Enthusiasmus könnte Peter Hacks' widerläufige Einschätzung, es wäre besser, „zweimal Goethe zu lesen, oder wenn man ihn siebenmal gelesen hat, das achte Mal zu lesen, als *Lenz* überhaupt zur Kenntnis zu nehmen“<sup>13</sup>, getrost als regelbestätigende Ausnahme gelten, ließe sie sich nicht einstellen in eine dünne Tradition der Missachtung für Büchners Beschreibung von *Lenz'* Steintal-Episode. Beginnend mit Julian Schmidts entschiedener Kritik der sympathetischen Darstellung von Wahnsinn und des programmatischen Antiidealismus 1853,<sup>14</sup> verblasste diese ablehnende Haltung freilich schon nach wenigen Jahrzehnten. Denn nach seiner ‚Wiederentdeckung‘ durch die Naturalisten<sup>15</sup> um Gerhart Hauptmann, der mit seinem Büchnervortrag im Berliner Dichterverein *Durch!* 1887 das Interesse auf die Erzählung lenkte, gewann das berührende Pathogramm kontinuierlich an Ansehen. Im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts schließlich schaffte *Lenz* den Aufstieg vom elitären Geheimtipp zur Kanonprosa, die als Schulpflichtlektüre und anthologischer Stammgast immer mehr zum allgemeinen Bildungsgut wird, ohne dass die Attraktivität des Texts bislang darunter gelitten hätte. Schon Wolfdietrich Schnurre ironisierte deshalb in seiner Büchnerpreisrede 1983 sein beinahe schon pflichtschuldiges Bekenntnis zum *Lenz* mit der rhetorischen Frage: „Nur: Wer mag den eigentlich *nicht*?“<sup>16</sup>

Tatsächlich ist Büchners Erzählung zu einem jener sakrosankten Vorzeitgetexte geworden, mit denen man deutsche Literatur in der Weltliteratur verankert und die

12 Vgl. Georg Büchner: Sämtliche poetische Werke nebst einer Auswahl seiner Briefe. Hg. und eingeleitet von Arnold Zweig. München, Leipzig: Rösl 1923, S. XLIf. – Elias Canetti: *Das Augenspiel*. Lebensgeschichte 1931–1937. München, Wien: Hanser 1985, S. 19. – Müller zitiert nach: Jan-Christoph Hauschild: Georg Büchner. Biographie. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, S. 518.

13 Zitiert nach: Dietmar Goltschnigg: Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Bd. I. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 14.

14 Vgl. dessen kritische Rezension der *Nachgelassenen Schriften* Büchners (Julian Schmidt: Einige Übelstände in unsrem Theaterwesen. In: *Die Grenzboten* 10 [1851], Bd. 1, S. 121–128), die in überarbeiteter Form auch in seine einflussreiche Literaturgeschichte aufgenommen wurde (Julian Schmidt: *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*. Bd. 2. Leipzig: Herbig 1853, S. 213–221).

15 Vgl. dazu Dietmar Goltschnigg: Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Bd. III. Berlin: Erich Schmidt 2004, S. 21–26. – Ariane Martin: Die kranke Jugend. J. M. R. Lenz und Goethes *Werther* in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002, S. 521–536. – Dies.: Büchner-Rezeption im Naturalismus. In: *literatur für leser* 28 (2005), S. 3–15.

16 Wolfdietrich Schnurre: *Zwiegespräch mit einem toten Kollegen. Versuch einer Annäherung*. In: *Büchner-Preis-Reden 1972–1983*. Vorwort von Herbert Heckmann. Stuttgart: Reclam 1984. (= Universal-Bibliothek. 8011.) S. 207–219, hier S. 207.

– obwohl von allen gelobt – über germanistische Seminare hinaus noch gelesen werden. Dem erreichten Kultstatus entsprechend vielfältig ist auch die Beschäftigung mit *Lenz* außerhalb des akademischen Bereichs. Als Referenzobjekt intertextueller Bearbeitungen dient *Lenz* ebenso wie als literarische Grundlage für Vertonungen, Verfilmungen, Bühnenwerke, Werke bildender Kunst bis hin zu Installationen und anderen Spielarten intermedialer Adaption. Er kommt als Auslobungstext bei Illustrationswettbewerben zum Einsatz, als Grundlage psychotherapeutischer und dramaturgischer Workshops, als Teaser für Wohltätigkeitslesungen, Diskussionsrunden und Kulturreisen („auf den Spuren des unglücklichen Lenz“) und als zeitgeistiges Zitatenservoir für alle Lebens- und auch Todeslagen.<sup>17</sup> Überblickt man die Produktion allein der letzten beiden Jahrzehnte, zeigt sich die Erzählung als verschiedenst akzentuierter Bezugspunkt einer reichen Rezeption in beinahe allen Bereichen der Kunst, des Kunstevents und der Alltagskultur. Zudem lässt ihre stetig steigende Präsenz im Bildungsbewusstsein immer weiterer Schichten erwarten, dass die Wirkungsgeschichte des *Lenz* nach dem Schneeballprinzip intermedialer Potenzierung in den nächsten Jahrzehnten noch weiter an Bedeutung gewinnen wird.

Versteht man Kunst als Indikator drängender Fragestellungen, dann hat uns Büchners *Lenz* also – so scheint es – noch immer vieles zu sagen. Er spricht uns an in seiner Geschichte eines Leidens am Leben und an der Welt, er überzeugt in seiner Art, Krankheit als erlebte Wirklichkeit über Literatur erfahrbar, nachvollziehbar zu machen. Doch nicht mehr allein in seiner 1835 entstandenen Gestalt ist die Erzählung inzwischen gegenwärtig, sondern auch durch seine zahlreichen Bearbeitungen und Deutungen, in all den Werken, die ihn medial umgestalten, in irgendeiner Weise Inspiration empfangen haben und nicht selten auch wieder untereinander kommunizieren. Zum Teil liegen diese Beziehungen offen, sind direkt angesprochen oder anderweitig bezeugt. Doch transponiert in einen anderen Kontext, mit zusätzlichen Bedeutungen und Botschaften aufgeladen, können Konkretisierungen des *Lenz* durchaus auch nur mehr mittelbar mit Büchners Text verbunden sein, als Facette eines komplexeren Sinnzusammenhangs. Will man dieser Vielstimmigkeit im künstlerischen Diskurs gerecht werden, muss die Bedeutung des *Lenz*-Bezuges über die Rekonstruktion des Kommunikationskontexts,

17 So ist als Inschrift des geplanten Grabdenkmals für den SDS-Strategen Hans-Jürgen Krahl dessen literarischer Lieblingssatz vorgesehen: ‚Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.‘ Das „alte Lenz-Gefühl“, wie Fitzgerald Kusz es nennt, „das aus der deutschen Literatur nicht mehr wegzudenken ist“ (Fitzgerald Kusz: Das alte Lenz-Gefühl: Zur Verleihung des Büchner-Preises an den Autor Wilhelm Genazino. In: Nürnberger Nachrichten vom 22. Oktober 2004), vermag offenbar auch im weiteren Kontext als Charakteristikum unbequemer Köpfe zu reüssieren.

in dem die Rezeption innerhalb des Spektrums möglicher anderer interferierender Bezüge steht, erfasst werden. Schon die Tatsache, dass dies bislang nur selten geleistet wurde, belegt die Schwierigkeit der Aufgabe.

Um nur ein Beispiel für die Komplexität der intermedialen und intertextuellen Verflechtungen zu geben, sei hier kurz eine solche Rezeptionskaskade skizziert: In seiner berühmten *Meridian*-Rede anlässlich der Verleihung des Büchnerpreises 1960 bestimmt Paul Celan die Aufgabe des Gedichts in seiner Zeit.<sup>18</sup> Als ‚Atemwende‘ nach einem ‚Verstummen‘ angesichts des Abgründigen, das Celan in einer radikalen Interpretation der büchnerschen Metaphorik vom ‚Kopfgehen‘ verbildlicht, könne Dichtung möglicherweise die „Wege der Kunst gehen“ und dennoch „solcher Daten eingedenk“<sup>19</sup> bleiben, in denen das eigene Selbst zu suchen ist. Mit dem 20. Jänner gibt Celan dabei ein signifikantes Datum vor: jenen Tag, an dem Lenz „durchs Gebirg“ ging und 164 Jahre später, 1942, auf der berüchtigten Wannsee-Konferenz die ‚Endlösung der Judenfrage‘ beschlossen wurde – eine Koinzidenz, die 1988 Robert Schindel in seinem Gedicht *Hinterdrein vorneweg* aufgreifen wird. Auch Celans 1959 verfasste Geschichte *Gespräch im Gebirg* von der Begegnung zweier Juden sei, so der Autor im *Meridian*, von diesem Datum hergeschrieben.<sup>20</sup> Ingeborg Bachmann wird sich in *Malina*, zumal in der Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*, intensiv mit dieser Erzählung Celans, in der er „einen Menschen ‚wie Lenz‘ durchs Gebirg gehen ließ“<sup>21</sup>, auseinander setzen. Schon zuvor, 1964, tritt sie in ihrer Büchnerpreisrede *Ein Ort für Zufälle* in einen intertextuellen Dialog mit Celans Poetologie, indem sie wie dieser Lenz‘ leidvolle Erfahrung als Ansatzpunkt

18 Vgl. u.a. Esther Cameron: Das Dunkle und das Helle. Zur möglichen Eindeutigkeit des Meridians. In: Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986. Bern [u.a.]: Lang 1987, S. 156–169. – Dietmar Goltschnigg: „Atemwende“ und „20. Jänner“. Paul Celan und Georg Büchner. In: Andrei Corbea-Hoişie [u.a.] (Hgg.): Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas. Bucureşti: Ed. Paideia 2002, S. 208–218.

19 Paul Celan: Der Meridian. In: Goltschnigg, Büchner und die Moderne II, S. 300–308, hier S. 304f. Aber nicht nur an Büchners Text (zu dem er in einem Büchner-Seminar von Hans Mayer Anregungen erhielt) entwickelt und veranschaulicht Celan sein Konzept einer selbstreflexiven Dialogizität von Dichtung. Reibepunkt ist unmissverständlich Theodor W. Adornos Diktum, nach 1945 Gedichte zu schreiben sei barbarisch (das dieser allerdings später abschwächt). Darüber hinaus ist seine ‚Atemwende‘ auch ein Reflex auf Karl Krolows Büchnerpreisrede, in der Krolow 1956 – wohl ebenfalls in Anspielung an Adornos Gedichtinterdikt – beschreibt, wie das Gedicht „nach der Stunde Null“ sich „vom Schock“ lösen und „nach der Atemlosigkeit wieder zu Atem kommen“ (Karl Krolow: Intellektuelle Heiterkeit. In: ebd., S. 262f.) musste.

20 Hinter der Figur des Juden Groß in *Gespräch im Gebirg* steht Adorno, mit dem sich Celan im Juli 1959 im Oberengadin treffen wollte.

21 Celan, *Meridian*, S. 307.

ihrer Ausführungen nimmt.<sup>22</sup> Während Celan die Konsequenzen für sein eigenes Schreiben auslegt, dekurvriert Bachmann die ‚Konsequenz‘, die sich durch Lenz’ ‚Zufälle‘ ergibt, als Strukturprinzip des Wahnsinns des Berliner Großstadtalltags, dem sie sich anschließend erzählerisch nähert. 38 Jahre später montiert Christine Weghoff in „... als jage der wahnsinn ...“ Teile dieser Erzählung wieder mit Passagen aus Büchners *Lenz* zu einem intensiven, von zwei Sprechern vorgetragenen Hörbild mit Musik, das die Wahnsinnsbeschreibungen aneinander abarbeiten lässt. Die Idee zu dieser Collage holt sich Weghoff aus einer (unveröffentlichten) akademischen Abschlussarbeit zur Büchnerrezeption bei Bachmann und Christa Wolf von Renate Stolle.<sup>23</sup> Wolf ihrerseits hat ja in *Lesen und Schreiben* (1970) ihr poetologisches Programm nicht zuletzt am *Lenz* entwickelt. In ihrer Büchnerpreisrede 1980 erweist sie der großen Vorgängerin Bachmann ihre Reverenz und bringt dabei deren Absage an die Lyrik über das Motiv der „an sich selbst verzweifelnde[n]“<sup>24</sup> Literatur wieder in Verbindung mit dem *Lenz*. Um den (nur angedeuteten) Kreis rezeptioneller Beziehungen zu schließen, sei noch erwähnt, dass der Schweizer Regisseur und Schauspieler Mattias Caduff in seinem Filmessay *Gespräch im Gebirg* (1999) wieder auf Büchners Erzählung zurückgreift, um sich Celans Text zu nähern.

Es kann angesichts solcher intermedialer Verwickelungen nicht verwundern, dass die Aufarbeitung der Rezeptions- bzw. Wirkungsgeschichte im Vergleich zu anderen Bereichen der Büchnerforschung noch einiges zu wünschen übrig lässt. Zwar haben sich bislang etliche Einzeluntersuchungen und einige kleinere Überblicksarbeiten diesem Aspekt gewidmet,<sup>25</sup> doch stellt eine gründliche Gesamtdarstellung dieses Geflechts gegenseitig sich beeinflussender Lese- und Interpretationsweisen des Basistexts und seiner mannigfaltigen Aktualisierungen nach wie vor

22 Vgl. Bernhard Böschstein: Die Büchnerpreisreden von Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: Ders. und Sigrid Weigel (Hgg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 260–269, sowie Dagmar Kann-Coomann: „Undine verläßt den Meridian“. Ingeborg Bachmann gegenüber Paul Celans Büchnerpreisrede. In: ebd., S. 250–259.

23 Freundliche Auskunft Weghoffs an den Verfasser.

24 Büchner-Preis-Reden 1972–1983, S. 152.

25 Zu den vielfältigen Arbeiten s. das Literaturverzeichnis. Ausführliche Forschungsberichte finden sich bei Jan Thorn-Prikker: „Ach, die Wissenschaft, die Wissenschaft!“ Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners *Lenz*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Georg Büchner III. München: edition text + kritik 1981. (= Text + Kritik. Sonderband.) S. 180–194. – Walter Hinderer: *Lenz*. „Sein Dasein war ihm eine notwendige Last“. In: Interpretationen. Georg Büchner: Dantons Tod, *Lenz*, *Leonce und Lena*, *Woyzeck*. Durchges. Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2001. (= Universal-Bibliothek. 8415.) S. 63–117, und vor allem Jürgen Schwann: *Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs*. Tübingen: Gunter Narr 1997, S. 17–88.

ein vielfach eingefordertes Forschungsdesiderat dar, das aufgrund seiner Interdisziplinarität Anregungen für viele Wissenschaftsbereiche bereithält.<sup>26</sup>

Die intramedialen Relationen der literarischen produktiven Rezeption wurden immerhin bereits mehrfach untersucht und zuletzt auch umfangreich und umfassend dokumentiert.<sup>27</sup> Wirkungsgeschichtliche Bezüge in Werken literarischer Größen, von Gerhart Hauptmann, Robert Walser, Hugo von Hofmannsthal und Georg Trakl, von Peter Huchel, Paul Celan, Ingeborg Bachmann und Johannes Bobrowski, von Peter Schneider, Volker Braun bis hin zu Friederike Mayröcker und Karin Struck und vielen anderen mehr fanden hinlänglich Darstellung in der Forschung, und zweifellos werden noch weitere Fundstücke (darunter etwa Alfred Döblins frühe Erzählungen) und auch die jüngsten, noch nicht erfassten Arbeiten wie etwa Peter Weibels ‚Unvollendete Erzählung‘ *Lenz, später* (2003) ihre literaturwissenschaftliche Nachbetrachtung finden. Das Spektrum der Möglichkeiten der Aneignung ist dabei ebenso vielfältig wie das der intendierten Wirkungsabsichten. Gattungsumformungen zum Theaterstück oder zum Gedicht stehen neben Texten, die inhaltliche, formale und stilistische Anleihen nehmen, die äußere Form aufgreifen oder bloß mit einem Zitat den Anspielungshorizont offenlegen. Wie sehr aber Büchners *Lenz*, dieser Schlüsseltext der literarischen Moderne, auch zur intermedialen Auseinandersetzung in den verschiedenen Bereichen der Kunst angeregt hat und nach wie vor anregt, wurde bislang allenfalls punktuell untersucht.<sup>28</sup> Vergleicht

26 Schon aus Sicht der *Lenz*-Forschung im engeren Sinn würde sich der Versuch lohnen, leistet doch die Untersuchung der Wirkungsgeschichte auch einen Beitrag zu einem vertiefenden Verständnis des Referenztexts selbst. Denn jede Aufarbeitung der rezeptionsgeschichtlichen Verflechtungen ist zugleich eine Auseinandersetzung mit den Aktualisierungsbedingungen, die in den Text eingeschrieben sind und im Akt der Rezeption seinen Sinn mitkonstituieren. Da diese im jeweiligen historischen Kontext stehenden Leseweisen der Erzählung – im Gegensatz zum unkommentierten Leseerlebnis – im daraus hervorgehenden Kunstwerk eingeschrieben und damit auch in einem gewissen Ausmaß nachvollziehbar sind, können sie für eine verständnisorientierte Wirkungsgeschichte des kontaktgebenden Mediums fruchtbar gemacht werden.

27 Vgl. u.a. Edward P. Harris: J.M.R. Lenz in German Literature. From Büchner to Bobrowski. In: *Colloquia Germanica* 3 (1973), S. 214–233. – Dietmar Goltschnigg: Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Ts.: Scriptor 1975. – Ders.: Utopie und Revolution. Georg Büchner in der DDR-Literatur. Christian Wolf, Volker Braun, Heiner Müller. In: *ZfdPh* 109 (1990), H. 4, S. 571–596. – Ulrich Kaufmann: Dichter in ‚stehender Zeit‘: Studien zur Georg-Büchner-Rezeption in der DDR. Jena: Universitätsverlag 1992. (= Jenaer Reden und Schriften. Neue Folge. 2.) – Gerhard Schaub: Georg Büchner: Lenz. Erläuterungen und Dokumente. Durchges. u. bibliographisch ergänzte Ausg. Stuttgart: Reclam 1996. (= Universal-Bibliothek. 8180.) – Hans-Gerd Winter: Jakob Michael Reinhold Lenz. 2, überarb. und aktualisierte Aufl. Stuttgart, Weimar 2000. (= Sammlung Metzler. 233.) – Ariane Martin, Die kranke Jugend sowie vor allem Goltschniggs dreibändige Dokumentation Georg Büchner und die Moderne.

28 So verweist Gerhard Schaub auf dieses Defizit der *Lenz*-Forschung und fordert eine „umfassende Do-

man die breite Palette auf *Lenz* referierender Werke mit den vorliegenden Ergebnissen der Bühnenrezeptionsforschung, so zeigt sich, dass wesentliche Beispiele einer intermedialen Wirkungsgeschichte im Fachdiskurs nicht einmal erfasst, geschweige denn in ihrer Beziehung zu Büchners Erzählung untersucht sind.

So wurde von den musikalischen Adaptionen der Erzählung lediglich Wolfgang Rihms Oper *Jakob Lenz* (1978) zum Libretto ‚frei nach G. Büchners *Lenz*‘ von Michael Fröhling auch in der Literaturwissenschaft ausführlicher besprochen, ein Werk, das inzwischen immerhin zu einem Klassiker der modernen Theatermusik avanciert ist.<sup>29</sup> Die erste musikdramatische Bearbeitung des Bühnertexts allerdings, die bereits 1970 entstandene einaktige tragische Oper *Lenz* des russischstämmigen jüdischen Komponisten Larry Sitsky zu einer von Gwen Harwood gestalteten Textfassung wurde in der Forschung allenfalls dem Namen nach wahrgenommen.<sup>30</sup> Und dies, obwohl sie bereits 1974 als eine der beiden ersten australischen Opern im Sydney Opera House aufgeführt worden war und durchaus für mediales Echo gesorgt hatte.<sup>31</sup> Bislang wissenschaftlich völlig unbeachtet blieb hingegen die Oper *En passant Lenz* (2001) des Schweizer David Wohnlich zu einem Libretto von Hubert Thüning und Michael Kohlenbach.

Ist im Fall der ‚Veroperung‘ von Literatur durch die verbalsprachliche Markierung das aufgerufene Bezugssystem nicht nur als Anspielungshorizont, sondern – in freilich abgewandelter Form – realiter im Text und Spiel präsent,<sup>32</sup> ist in anderen Fällen die Transposition von Elementen der Erzählung in das musikalische Medium nicht immer derart offensichtlich. Fehlen im Werk explizite sprachliche Bezugnahmen zur Rekonstruktion des Anspielungshorizonts oder spielen sie nur eine vergleichsweise untergeordnete Rolle, müssen die Referenzverhältnisse an den weniger eindeutigen

kumentation“ (*Lenz*, Erläuterungen, S. 104) speziell des 20. Jahrhunderts. Einen ersten Überblick über Material und Perspektiven einer intermedial orientierten Untersuchung der *Lenz*-Rezeption gebe ich in: Christian Neuhuber: Zur Rezeption der *Lenz*-Erzählung Georg Büchners. In: Dieter Sevin (Hg.): *Georg Büchner. Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption*. Berlin: Erich Schmidt 2007, S. 65–79.

29 Vgl. Dörte Schmidt: *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michele Reverdy*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1993. – Dörte Schmidt: „Libretto frei nach G. Büchner“. Zur Kammeroper *Jakob Lenz* von Wolfgang Rihm und Michael Fröhling. In: Peter Petersen, Hans-Gerd Winter (Hg.): *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Lang 1997 (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 14.) S. 224–243.

30 Vgl. Goltschnigg, *Büchner und die Moderne III*, S. 108. – Frank Callaway (Hg.): *Australian Composition in the Twentieth Century*. Melbourne: Oxford University Press 1978.

31 Vgl. *Musical Times* 115, Nr. 1575 (Mai 1974), S. 411–414.

32 Zur Adaption literarischer Vorlagen im Opernfach vgl. auch Klaus Peter Steiger: *Literatur veroperiert: Anglophile Nachrichten aus dem anglophonen Grenzland zwischen Drama und Oper*. In: Helbig, *Intermedialität*, S. 120–132.

strukturellen, motivischen und thematischen Analogien festgemacht werden. Dies mag wohl einer der Gründe sein, dass bis heute in der Büchnerforschung so gut wie alle weiteren Bearbeitungen, zu denen diese Erzählung im Bereich der Musik anregte, nicht zur Kenntnis genommen wurden, selbst wenn sie von international renommierten Komponisten wie György Kurtág, Erich Grosskopf oder Beat Furrer stammen. Von der Klavierminiatur über kammermusikalische und symphonische Projekte bis hin zur Bühnen- und Filmmusik, ja sogar zum Rocksong reichend, belegen diese *Lenz*-Adaptionen eindrucksvoll die vielfältigen Möglichkeiten einer musikalischen Annäherung an den Text.<sup>33</sup> Ob sich das intermediale Referenzverhältnis in differenzierter Vielgliedrigkeit ausdrückt wie bei Grosskopfs (von *Lenz* und *Leonce und Lena* inspiriertem) Projekt *L+L&L – Der dunkle und der helle Wahn* (1992–95) mit seiner *Lenzmusik 1–5, Hell 1–3* sowie seinen *Sieben Gesängen*, oder in konzentrierter Form wie bei der *Studie zu Büchners ‚Lenz‘ – a Luigi Pestalozza* aus Kurtágs *Játékok* für Klavier (1999), hörbar wird hier stets die inspirierende Kraft der Erzählung. Dass Musik schon in Büchners Text eine wesentliche Rolle spielt, darf dabei nicht übersehen werden, sind doch die musikalischen Einzelreferenzen auf das Kirchen- bzw. Volkslied signifikante Bedeutungsträger und markieren in ihrer starken Emotionalität einzelne Abschnitte des Leidens und des Krankheitsprogresses des Protagonisten. Gleichfalls noch keine wissenschaftliche Beachtung haben als weiteres Phänomen intermedialer Transposition die (zumeist auch musikunterlegten) Hörstücke gefunden, die vergleichsweise konventionelle dramatische Dialogisierungen unter Ausschluss des Szenischen ebenso umfassen wie vielschichtige sprachlich-akustische ‚sound-poetry‘ unter Ausnutzung der Möglichkeiten neuer medialer Ausdrucksformen.<sup>34</sup> Als simpelste transponierte Form bzw. narrative ‚Erfüllung‘ des Texts in der mündlichen Präsentation seien in diesem Zusammenhang auch die zurzeit reüssierenden ‚Hörbücher‘ erwähnt.<sup>35</sup>

33 Vgl. zum weiten Spektrum musikalischer Zugänge neben den vielen Formen der Bühnenmusik zu *Lenz*-Dramatisierungen unter anderem auch Beat Furrers *Trio* (1985) für Oboe, Flöte und Klarinette, dem ein *Lenz*-Zitat vorangestellt ist, die ‚radiophone Komposition‘ *Das graue Buch* (1997) Michael Hirschs, in der sich eine eigenständige Klangwelt immer mehr zu einer Hörspielsituation semantisiert, Juha T. Koskinens *Lenz*-Stück *Zweckfrei? Zwanglos?* für Rezitator, Posaune und Orgel (2003), den Soundtrack für Marco Franchinis *Lenz*-Film von Touch (i.e. Antonello Quarta, 2004) sowie den Progressive-Song *The Riddle Seeker* des NOEKK-Projekts (2005). Zu den musikalischen Bearbeitungen zu Büchners Erzählung ist eine Studie in Vorbereitung.

34 Vgl. u.a. Linda Mussmanns englisch-deutsche ‚Stimmkomposition‘ *Lenz* (1994), in der mit simultanen Sprachsequenzen psychotische Wahrnehmung hörbar gemacht werden soll, oder auch Harald Kimmigs Hörstück *19 Tage* (2001), das den rezipierten Text ebenso musikalisch akzentuiert wie Weghoffs bereits angesprochene Montage *... als jage der Wahnsinn ...*.

35 Unter den inzwischen Dutzenden Einspielungen befinden sich auch Aufnahmen von Lesungen be-

Konzentrieren sich Hörstück und Hörbuch auf auditive Vermittlungsmuster, wird in den filmerischen Umsetzungen des *Lenz* die narrative Basis zudem durch visuelle Darstellungsformen angereichert. Das Spektrum umfasst hier vergleichsweise text-treue Verfilmungen ebenso wie freiere Adaptionen des Stoffs in Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilmen. Bislang allerdings wurde bloß George Moore's' einfühlsamer *Lenz*-Film (1970) in seiner Beziehung zu Büchners Erzählung ausführlicher untersucht.<sup>36</sup> Mehrfach Erwähnung fand immerhin auch Alexandre Rockwells' Independent-Film *Lenz* (1981) mit seiner Übertragung der Leidensgeschichte in das New Yorker Betongebirge. Wissenschaftlich unbeachtet blieben im Gegensatz dazu alle anderen, thematisch wie formal sehr unterschiedlichen filmerischen Auseinandersetzungen älteren und jüngeren Datums, unter denen auch internationale Produktionen durchaus namhafter Regisseure zu finden sind. Anzuführen sind in diesem Zusammenhang u.a. Jürgen Lodemanns Dokumentarfilm *Im Steintal* (1982), András Szirtes' ungarisches Filmdrama *Lenz* (1986), der französische Kurzfilm *Lenz échappé* (2003) von Dominique Marchais sowie die italienische Produktion *Lenz* (2004), „liberamente ispirato alla novella“, von Marco Franchini und Fabrizio Mantica. Von diesen und weiteren noch unerforschten Filmadaptionen der letzten Jahre und Jahrzehnte konnte wohl Thomas Imbachs medienreflexiver ‚Heimattfilm‘ *Lenz* mit seiner Präsenz auf der Berlinade 2006 am meisten Publikumsaufmerksamkeit auf sich ziehen.<sup>37</sup>

Eine ähnlich lückenhafte wissenschaftliche Erfassung ist auch im Theaterbereich zu verzeichnen. Einzelne frühe Adaptierungsversuche finden sich bereits in den Siebziger- bzw. Achtzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts sowohl in Deutschland als auch auswärts. So kam u.a. bereits 1974 mit Mike Stotts *Lenz* „a play based (loosely) on the story by Georg Büchner“ im Londoner Almost Free Theatre auf die Bühne, eine Adaption, die in den folgenden Jahren auch international, u.a. in Montreal (1975), New York (1980) oder in französischer Fassung in Caen (1977),

---

kannter Vortragskünstler wie jene von Klaus Kinski (1964), der schon als der bedeutendste deutsche Rezitator seiner Zeit galt, ehe er als Schauspieler Weltruhm erlangen sollte.

36 Vgl. Klaus Kanzog: Norminstanz und Normtrauma. Die zentrale Figuren-Konstellation in Georg Büchners Erzählung und George Moore's Film *Lenz*. Filmanalyse als komplementäres Verfahren zur Textanalyse. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 76–97. – Hans Mayer: *Lenz*: die Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moore. München: LILIOM-Verl. 1994. – Schaub, S. 142. So gut wie keine wissenschaftliche Beachtung fand bislang übrigens auch die Filmmusik David Llewellyns.

37 In Vorbereitung ist eine Studie, die neben den genannten auch so heterogene Arbeiten wie Malte Blümkes Schulprojektfilm *Lenz* nach Büchners Erzählung (1985), die Kurzfilme *Lenz* (1985) von Oliver Hockenhull und *allein* (1999) von Martin Kochloeff sowie Tom Skipp's *Lenz*-Filmprojekt (2006) in die Untersuchung einbeziehen möchte.

reüssierte.<sup>38</sup> Nach den bekannteren deutschsprachigen Bühnenbearbeitungen des Texts durch Heinz Joachim Klein (*Ein Mann namens Lenz*, 1984)<sup>39</sup> sowie vor allem Jürg Amann (*Büchners Lenz*, 1985)<sup>40</sup> wurden in den letzten beiden Jahrzehnten mit höchst unterschiedlichen szenischen Darbietungsformen die Möglichkeiten der Dramatisierung hinlänglich ausgelotet, ohne dass dies freilich bislang – nicht zuletzt aufgrund der zuweilen mangelhaften bzw. überhaupt fehlenden medialen Fixierung – theaterwissenschaftlich reflektiert worden wäre.<sup>41</sup> Dabei lässt sich ohne Übertreibung ein regelrechter *Lenz*-Boom konstatieren, mit weit über hundert szenischen Lesungen, eigenständigen Bearbeitungen für die Bühne, ja sogar dramaturgischen und szenografischen Übungen<sup>42</sup>, die die Möglichkeiten theatraler Mittel in der Umgestaltung eines Prosa-Texts hinterfragen. Und ein Ende dieses Dramatisierungstrends ist vorerst nicht in Sicht. Interessanterweise scheint jedoch kaum eine dieser

38 Im Druck erschienen unter demselben Titel in [Todmorden/Lancashire]: Woodhouse Books 1979; vgl. dazu auch Hans-Gerd Winter: Jakob Michael Reinhold Lenz. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 164, der allerdings nur die New Yorker Erstaufführung erwähnt. 1978 brachte Jean-Louis Martinelli einen *Lenz d'après Georg Büchner* mit dem Théâtre du Réfectoire in Saint-Fons erstmals auf die Bühne. Etliche Theaterarbeiten dieser Zeit, etwa die Inszenierung Hans-Dieter Mewes am Ost-Berliner Arbeiter- und Studententheater 1986 oder die szenische Lesung am Hamburger Thalia-Theater 1987 unter der Regie Jürgen Flimms, sind auch in Marion Poppenborgs verdienstvollen Überblicksdarstellungen erfasst, vgl. Georg Büchner auf dem Theater 1981–1984/5 bzw. 1985/86–1988/89. Verzeichnis der Aufführungen und Kritiken. Zusammengestellt von M.P. In: Georg Büchner Jahrbuch 5 (1985), S. 372–399, bzw. Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), S. 438–466.

39 Heinz Joachim Klein: Ein Mann namens Lenz. Nach der Novelle von Georg Büchner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater-Verlag 1984. Vgl. dazu auch Goltschnigg, Büchner und die Moderne III, S. 108–110.

40 Jürg Amann: Ach, diese Wege sind sehr dunkel. Drei Stücke. München, Zürich: Piper 1985, S. 39–67. Vgl. dazu auch Goltschnigg, Büchner und die Moderne III, S. 110f., und Winter, Lenz, S. 164f.

41 Eine kleine Auswahl an Produktionen der letzten Jahre führt immerhin die Website der Forschungsstelle J.M.R. Lenz der Universität Mannheim an als Beispiele für „aktuelle Inszenierungen von Lenz' Stücken und von Bearbeitungen seiner Texte sowie seiner Biographie für das (Musik-)Theater“, vgl. <http://www.jacoblenz.de/spielplan/index.html> (Stand: 1. Oktober 2006).

42 Vgl. die Arbeiten der Internationalen Theaterwerkstatt Scheersberg 1992 (dokumentiert in: Torunn Kjølnér (Hg.): *Dramaturgy in Performance. An Erasmus Exchange and Six Workshops based on Büchner's Lenz*. Aktuelle Theaterprobleme 30. Århus: Institut for Dramaturgi 1994), das für und mit Studierenden der Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes verfasste Stück *Lenz et la fabrique scientifique pour un théâtre du ressenti* von Gildas Milin (2004), die szenografischen Seminare Beatrix von Pilgrims und Penelope Wehrli an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe im Sommersemester 2005 oder auch die ‚szenische Erarbeitung‘ des Lenz durch Studierende für das Wiener Schauspielhaus (vgl. Bodo Haas [u.a.] (Hgg.): *Lenz. Eine Erzählung von Georg Büchner* am 8. März im Schauspielhaus Wien. Materialheft zur szenischen Erarbeitung durch StudentInnen der Klasse für Bühnen- und Filmgestaltung, Institut für Bildende und Mediale Kunst, Universität für Angewandte Kunst Wien. Wien: Eigenverl. 2006), deren Ergebnis auch auf DVD festgehalten wurde.

Produktionen Kenntnis einer vorhergehenden zu haben, was zuweilen zu einem etwas seltsam anmutenden, da unangebrachten Pionierpathos führt. Der Vielfalt des ästhetischen Zugangs ist dies freilich durchaus dienlich. Neben eher traditionellen text- und kontexttreuen szenischen Umsetzungen der Erzählung mit einem agierenden Interpreten<sup>43</sup> oder an der Gesprächsstruktur der narrativen Vorlage orientierten verteilten Rollen<sup>44</sup> lassen sich dabei auch experimentellere Formen der kreativen Aneignung zwischen szenischem Spiel und Rezitation, zwischen konkreter Adaption und loser Inspiration finden, mit höchst heterogenen thematischen, interpretatorischen und rezeptiven Ansatzpunkten.

Schon die Frage der Vorlagenwahl als Grundlage der dramatischen Bearbeitung führt dabei zu interessanten Ergebnissen. So wird der Erzähltext – wie auch in Matthias Langhoffs umstrittener Inszenierung *Lenz, Leonce et Lena* für die Comédie Française (2002) – nicht selten mit Ausschnitten aus Büchners Œuvre, vor allem aus seinen literarischen, aber auch wissenschaftlichen Arbeiten und seiner Korrespondenz, in Textmontagen zu einem vielstimmigen Werkkonzentrat kombiniert.<sup>45</sup> Die *Lenz*-Erzählung kann aber auch mit thematisch mehr oder weniger verwandten Arbeiten anderer Autoren konfrontiert und derart zu einem nur mehr schwer auflösbaren allusionsreichen intertextuellen Amalgam verschmolzen werden. Bereits 1980 collagierten etwa Brigitte Landes und Hannes Klett in ihrer Straßburger Inszenierung *Lenz. Jour et nuit sur la cathédrale de Strasbourg* Büchners

43 Vgl. etwa Marie-Paule Trystram als Lenz in der gleichnamigen Aufführung beim Theaterfestival Avignon 1981, Maria Neumann als Lenz in *Die Welt hat einen ungeheuren Riß* des Theaters an der Ruhr in Mülheim (1990) unter der Leitung von Roberto Ciulli und Helmut Schäfer, Frédéric Leidgens in seiner Bearbeitung für das Théâtre de Gennevilliers (1998), Klaus-Peter Bülz in einer Produktion des Freien Theaters Bozen (1998), Andreas Kiendl in Horst A. Schirgis Inszenierung im TiB (Graz 2005), Fabian Hinrichs unter der Regie von Laurent Chétouane im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg (2005) oder Lars Wellings in seiner mit Christian Schneller erarbeiteten Version am Hessischen Staatstheater Wiesbaden (2005).

44 Vgl. u.a. Irène Bonnau's Inszenierung für das Studio-Théâtre in Vitry-sur-Seine 2004.

45 In Langhoffs Inszenierung treffen Ausschnitte der einzigen Komödie Büchners auf Erzählpassagen, sodass Lenz mit Leonce zu einer instabilen Persönlichkeit verschmilzt. Schon Kleins Stück *Ein Mann namens Lenz*, das sich im Handlungsablauf vergleichsweise treu an die Vorlage hält, füllt die durch die Ausgestaltung der Nebenfigur bedingten Leerräume ausgiebig mit büchnerschem Werkmaterial (vgl. Goltschnigg, Büchner und die Moderne, S. 108f.). Den Fall Lenz durch die wissenschaftlichen Arbeiten Büchners, *Le système nerveux du barbeau* und *Über Schädelnerven* zu beleuchten, versucht Gaston Jung in *Le Cas Lenz* am Théâtre de la Cruelle in Mulhouse (1999). Aus beinahe allen schriftlichen Äußerungen Büchners nimmt auch Mathias Reinkes Collage *Das Fieber – Solo für 2 Stimmen* (2002) ihr Textmaterial, um in der titelgebenden Paraphrasie des Sterbenden ein komprimiertes Bild von Leben und Werk zu geben. Die zweite ‚Stimme‘ neben dem Sprecher der Büchnerzitate ist das Cello Siegfried Palms, der die Improvisationen beisteuert.

Erzählung mit Texten des historischen J.M.R. Lenz und Robert Walsers. Werke Alan Ginsbergs und Sigrid Kruses lässt dagegen Jürgen Eicks ‚Theaterspektakel‘ *Der explodierende Mensch*, uraufgeführt im Neusser Theater am Schlachthof 2004, auf den *Lenz* treffen.

Bedingt durch die notwendige Transformation vom narrativen zum dramatischen Gestus werden in den Inszenierungen perspektivisch und handlungslogisch neue Erzählsituationen geschaffen, die das in der Erzählvorlage vorgegebene Oszillieren zwischen auktorialer und personaler Vermittlung in eine dramaturgisch realisierbare Form der Informationsvergabe an den Zuschauer umzusetzen versucht. Der Frage, wer uns aus welcher Perspektive die Umstände des Leidens denn nun eigentlich näher bringen soll, kommt dabei eine ebenso zentrale Bedeutung zu wie der Entscheidung zwischen einer analytischen, Vergangenes rekonstruierenden oder einer unmittelbaren, Gegenwärtigkeit erzeugenden Präsentation der Vorfälle. So rekapituliert in der Bearbeitung von Martin Schwartengraber und Ulrike-Kirsten Hanne für das Theater Lübeck (2005) Lenz selbst seine Steintal-Erlebnisse als Gehilfe des Schusters Süß aus der Erinnerung. Ein gleichfalls retrospektiver Dialog zwischen Oberlin und einem nicht näher benannten Mädchen entfaltet sich in Davud Bouchehris Adaption der Erzählung für das Staatstheater Braunschweig (2006), doch wird die berichtete Handlung hier in Missachtung der dramatischen Sukzession mit *Lenz*-Sequenzen vergegenwärtigt. Um die Simultaneität von Außen- und Innenperspektive zu bewahren, lassen manche Inszenierungen eine episorische Erzählerfigur ad spectatores zeitgleich die gespielte Handlung begleiten<sup>46</sup> oder die Funktion eines auktorialen Erzählers oder eines berichtenden Zeugen mit dem Protagonisten verschmelzen.<sup>47</sup>

Eng verbunden mit dem Problem der Perspektivierung der Handlung in der dramatischen Form ist die Festlegung der Figurenkonstellation und der sich aus dem Spielverlauf ergebenden -konfigurationen. Das Figureninventar der narrativen Vorlage kann dabei verdichtet<sup>48</sup> oder um zusätzliche handlungs- bzw. perspektiventragende Akteure erweitert werden. Auf die Oberlin-Kinder Karl, Johanna und Friederike fokussiert etwa Volker Dietzels Stück *Lenz* (1997) für die Hallesche

46 In diesem Zusammenhang ist etwa der Lenz-affine Erzähler im *Lenz* der Gruppe ‚Les Têtes heureuses‘ am Petit théâtre de l’UQAC (Québec) 2001 in der Inszenierung Rodrigue Villeneuves zu sehen.

47 Vgl. etwa Arnaud Saury in Jean-Luc Terrades *Lenz*-Adaption ‚pour un comédien‘ am Pariser L’Atalante-Theater 2003.

48 So repräsentiert in Chris Abrahams *Lenz*-Adaption (Toronto 1998) Camille Stubel als Kontrapart zum von Graeme Somerville verkörperten Lenz allein die verschiedenen Bezugspersonen der Außenwelt.

Gruppe ‚Theater Apron‘, das der Frage nachspürt, inwiefern Lenz‘ Aufenthalt die Familienstruktur im Hause Oberlin beeinflusste. Vorgegebene Rollen können aber ebenso gut in sich aufgespalten und von mehreren Darstellern verkörpert werden – wie das beispielsweise in der Off-Theater-Version des ‚Berliner Männerensembles‘ der Fall ist, in der die Figur des Lenz zur Verdeutlichung schizophrener Persönlichkeitsspaltung auf fünf Schauspieler verteilt wird.<sup>49</sup> Auch Elemente des Figurentheaters werden herangezogen, um im Spiel mit der Puppe die desintegrierte Zerrissenheit und leidvoll erfahrene Fremdbestimmtheit des Protagonisten in Szene zu setzen, wie das ein junges Stuttgarter Ensemble mit seiner Produktion *AmbivaLENZ* 2001 eindrucksvoll unter Beweis stellte.<sup>50</sup>

Im direkten Zusammenhang mit Büchners Intention in der Erzählung, Krankheit unmittelbar erfahrbar zu machen, ist die öfters zu beobachtende Auflösung der traditionellen Theaterkonstellation zu sehen. Dem Prinzip der Guckkastensituation verpflichtet, ist sie zwar einer Illusionierung des Raum-Zeit-Kontinuums förderlich, doch schafft sie damit auch eine deutliche Distanz zwischen Spiel und Betrachter. Diese auch auf formal-inszenatorischer Ebene aufzuheben entspricht der im Kunstgespräch anklingenden Forderung, den Rezipienten so nahe wie möglich an das ‚Objekt‘ der künstlerischen Darstellung zu bringen und dadurch eine direkte, persönliche Erfahrung mit dem Anderen zu ermöglichen. Wie etwa die *Lenz*-Produktion von Stephen O‘Connell, Lucy Simic, Sabrina Usher and Richard Windeyer im Torontoer Gladstone Hotel 2001 vorführt, ist es durchaus möglich, Spielraum und Publikum auf mehrere Ebenen zu verteilen, um in der resultierenden Fragmentarisierung der Handlung Illusionserfahrung zu individualisieren.<sup>51</sup> Andere Produktionen wiederum zeigen, dass auch die sensible Grenze von Spielhandlung und Zuschauererfahrung nicht immer strikt gezogen sein muss. Aktions- und Publikumsraum können dementsprechend, wie in der ‚in situ‘-Inszenierung *Lenz. Ein Theatergang* (2000) der Location-Theater-Gruppe ‚Freunde + Gaesdte‘, zusammengeführt und so die Zuschauer als Miterlebende stärker in die Handlung

49 Vgl. *Lenz*, uraufgeführt unter der Regie Jan Oberndorffs 1999 am Berliner ‚Theater Zerbrochene Fenster‘. Auch Naturbeschreibungen und Raumerfahrungen sollten in dieser Inszenierung über das Spiel vergegenwärtigt werden.

50 Das Inszenierungsprojekt Antje Völkers, Vanessa Valks und Oliver Köhlers, Studierende des Studiengangs Figurentheater an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, unter der Regie von Stephanie Rinke gewann 2001 den 1. Platz beim Theaterpreis der Stuttgarter Zeitung.

51 Auf drei Schauplätzen in verschiedenen Stockwerken des Hotels verteilt, führt in dieser Produktion eine von Büchners Erzählung inspirierte disparate Handlung zu je unterschiedlichen Publikumerfahrungen, deren thematische Klammer psychische Krankheit und Isolation in einer problematischen Gesellschaft ist.

eingebunden werden.<sup>52</sup> Selbst psychisch Kranke lassen sich – das führte die italienische Gruppe ‚Lenz Rifrazioni‘ in einem theatertherapeutischen Projekt erfolgreich vor – in das Spiel um Krankheit integrieren.<sup>53</sup>

Bei vielen dieser Bearbeitungen tritt der dramatisierte Text wieder mit Musik in ihren verschiedenen (analogen, elektronischen und digitalen, notierten oder improvisierten) Ausformungen<sup>54</sup>, mit Projektionskunst, lichtdramaturgischen und akustischen Effekten, virtueller Animation und/oder anderen medialen Darbietungsformen<sup>55</sup> in einen intensiven Dialog. Der sprachliche Ausdruck kann dabei durch die Reduktion des körperlichen Zeichens seine im Narrativen vorgesehene dominante Vermittlungsfunktion weiterhin behalten. So betritt in der für das Theater der Altmark Stendal entstandenen ‚szenischen Installation‘ *Lenz* von Markus Dietze und Brigitte Kofmel (2005) kein Schauspieler die Bühne. Über Sprech- und Gesangseinspielungen, Licht- und Raumarrangements und Videoeinblendungen entsteht dennoch ein ‚anschauliches‘ Bild der Erzählung. Konträr dazu kann der Text aber auch, das zeigt sich an den von *Lenz* inspirierten Tanzperformances<sup>56</sup>

52 In dieser Produktion führte ein Schauspieler und Erzähler sein Publikum auf einem Prozessionsweg in Münster durch Büchners Text. Die drei Kilometer der gemeinsamen Wanderung waren somit auch Aktionsraum der Dramatisierung, in der *Lenz*‘ Rastlosigkeit, seine Naturerfahrungen und ‚Zufälle‘ durch die ‚Mitgehenden‘ in der Bewegung mitvollzogen werden konnten.

53 Vgl. die Produktion *Exit LENZ* aus dem Jahr 2005 in Zusammenarbeit mit dem Dipartimento di salute mentale di Parma.

54 Vgl. etwa die Theatermusik für Chor und Percussion von Eckard Koltermann für das Kunstfest Weimar (1994, Regie: Thomas Ostermaier), die musikalischen Akzente von Hermann Martreiter (Saxophon, Flöte) und Sascha Gotowtschikow (Schlagzeug) bei Dieter Rupp’s Ein-Mann-Version auf der Schweinfurter Studiobühne, Bernd Preinfalks Kontrabasskomposition zu Mathias Mertens *Lenz*-Darbietung bei der Inszenierung der ‚Lenz- bühne‘ auf Burg Roßlau (2001), Wolfgang Mitterers live electronic zu Hans J. Franks *Lenz*-Interpretation bei den Gmundner Festspielen (2002), die ‚musikalische Bearbeitung‘ des von Gesche Piening erzählten Texts mit Flöte und live electronic durch Michael Finkenzeller und Werner Hofmeister (verschiedene Spielorte, 2003), die begleitenden Violinimprovisationen Harald Kimmigs für die Freiluftproduktion des ‚Theaters im Hof‘ in Kändern (2005, Regie: Dieter Bitterli) u.a.m.

55 Hierzu gehören die Computeranimationen, Akustik- und Lichteffekte der *Lenz*-Adaption der ‚Tour Bühne Karlsruhe‘ (1997, Regie von Cordula Hoepfner, Musik von Susanne Reiner) ebenso wie die Landschaftsaufnahmen aus den Vogesen, die Langhoff als Hintergrund seiner Inszenierung verwendete, um sie (wohl in Anlehnung an Lodemanns Dokumentarfilm) mit Bildern des nahe gelegenen Konzentrationslagers Natzweiler-Struthof anachronistisch zu brechen, oder auch die begleitenden Videoprojektionen zu Nikolaus Strucks *Lenz*-Rezitation im Nürnberger Kulturzentrum Z-Bau (2005). Video, Musik und eigene Texte setzte auch Armin Petras für seine experimentelle Inszenierung des *Lenz* am Osloer Torshov Theater (2006) ein. Die Möglichkeiten des Medientheaters wurden z.T. freilich schon weitaus früher an Büchners Text erprobt; im Jahr 1982 etwa waren im Stadtmuseum München Helmut Christof Degns Bühnenprojektionen zu *Lenz* zu sehen.

56 Vgl. u.a. die Produktionen von Caterina Sagna (*Lenz*, 1990) und Fumi Matsuda (*Nicht auf dem Kopf*

wie etwa Mathilde Monniers internationales Aufsehen erregende Produktion *Déroutes* (2002)<sup>57</sup>, hinter die körperliche Präsenz der Akteure zurücktreten, auf dieser Aktionsbasis neu gedeutet werden und zuweilen vordergründig sogar völlig verschwinden, um nur mehr als ‚Leerstelle‘ als zu rekonstruierende Folie gegenwärtig zu sein.

Auch im Bereich der Installationskunst und der ‚new mixed medias‘-Aktionen dient der *Lenz*-Text immer öfter als Inspirationsquelle und Werkmaterial.<sup>58</sup> Nicht zuletzt die Reichweite der Wirkung von Büchners Erzählung belegen in diesem Zusammenhang die Fotoarbeiten des Argentiniers Emilio García Wehbi in seiner Installation *Ensayo sobre la Tristeza* (Ausstellung 2002, in Buchform 2005)<sup>59</sup>, in der Aufnahmen von Puppengesichtern mit Textstellen aus dem *Lenz* kommunizieren. Als für die Entwicklung der Medienkunst wohl wichtigstes Beispiel sei hier jedoch vor allem auf die 1983 entstandene Loop-Version des kanadischen Konzeptkünstlers Rodney Graham verwiesen. In einer auf zehn Exemplare limitierten, 336 Seiten umfassenden Buchform wird die büchnersche Erzählung in der englischen Übersetzung durch Carl Richard Mueller nach der ersten Seite in eine Endlosschleife geführt, die auf der Wiederholung der Formulierung ‚through the forest‘ in ähnlichem grammatischen Zusammenhang basiert. 83-mal wird die vierseitige Passage zwischen dem 243. („the [forest]“) und dem 1434. („through“) Wort wiederholt, wobei eine ausgeklügelte Layoutierung die Bruchstelle unkenntlich macht. Der daraus entstehende Text gibt über die Dekonstruktion des Konzepts temporärer Sukzession in Geschichten eine Vorstellung der Unentrinnbarkeit und Ausweglosigkeit, die auf thematischer Ebene der Gefühlssituation des kranken Dichters entspricht.<sup>60</sup> Als ebenso interessante wie humorvolle Draufgabe entwarf Graham

gehen, 2002). Schon 1986 kompilierte Anne Teresa De Keersmaeker in *Bartók/Aantekeningen* Béla Bartóks Viertes Streichquartett mit Ausschnitten aus Peter Weiss' *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* und Büchners *Lenz* zu einer strukturell-thematischen Folie für ihre Tanzchoreographie.

57 Monnier, Leiterin des Centre Chorégraphique National de Montpellier, lässt in dieser international erfolgreichen Performance *Lenz*' Leiden an der Welt durch elf solipsistisch ihre (Ab-)Wege verfolgende Akteure interpretieren. Vgl. Gérard Mayen: *De marche en danse. Dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*. Paris: Editions LHarmattan 2005.

58 Aus den Arbeiten der letzten Jahre fand eine Installation Joachim Hamster Damms zu *Lenz*' autotherapeutischen Versuchen im Rahmen der *Lenz*-Konferenz im Berliner Literaturhaus 2005 auch literaturwissenschaftliche Beachtung, vgl. Hans-Gerd Winter: *Lenz' Brunnensturz. Eine Installation von Joachim Hamster Damm*. In: Inge Stephan, Hans-Gerd Winter: *Zwischen Kunst und Wissenschaft*. Jakob Michael Reinhold Lenz. Frankfurt/Main: Peter Lang 2006, S. 43–58.

59 Horacio Gonzalez und Emilio Garcia Wehbi: *Ensayo Sobre La Tristeza*. Buenos Aires: Librerías Yenny 2005.

60 Vgl. Dorothea Zwirner: Rodney Graham. Herausgegeben von der Friedrich Christian Flick Collec-

1993 eine ‚Reading Machine for Lenz‘ bestehend aus einem zweiteiligen Leserahmen. Der linke Rahmen präsentiert die erste Seite, der rechte die Seiten 2 und 3 bzw. auf der Kehrseite die Seiten 4 und 5, wobei eine schwenkbare Vorrichtung auf einem historisierenden gedrechselten Fuß es erleichtert, zum Ausgangspunkt des Loops zurückzukehren.<sup>61</sup>

### 3. Lenz – Bilder

Überblickt man die intermediale Rezeption der letzten beiden Jahrzehnte, so fällt auf, dass die kreativen Auseinandersetzungen mit der Erzählung keinesfalls mehr auf den deutschsprachigen Raum beschränkt sind, wie dies – mit wenigen Ausnahmen im Illustrationsbereich – vor einigen Jahrzehnten noch der Fall war. Gerade in den letzten Jahren wurde die produktive *Lenz*-Rezeption im Kunstbereich zunehmend international – und dies über den europäischen Bereich hinaus. In den Fokus der Forschung kamen jedoch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, selbst die Produktionen deutschsprachiger Künstler und Ensembles nicht. Zumal im Bereich der Text/Bild-Intermedialität muss diese andauernde Vernachlässigung der künstlerischen produktiven Rezeption verwundern. Immerhin ist das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst als zweier ‚verschwiegener‘ Wirklichkeitsrepräsentanten bereits in Büchners Werk ein zentraler Diskussionspunkt, dessen kontextuelle Funktion für den Sinngehalt der Erzählung (und für die Kunsttheorie sowohl Büchners als auch *Lenz*) vielfach scharfsinnig gedeutet wurde. Doch prägt das Zusammenspiel von visuellen und narrativen Elementen Büchners Erzählung weit über die metareflexive Ebene hinaus. Seit Beginn der Rezeption wird der *Lenz* gerade auch für seine Bildkraft, für die suggestive sprachliche Vermittlung visueller Erfahrung und Evozierung geistiger Bilder gerühmt. Dass dieses spezifische Naheverhältnis von Sprache und Bild – wenig verwunderlich – auch die Rezeption in der bildenden Kunst nachhaltig beeinflusste, wurde allerdings bislang in der Buchnerforschung so gut wie nicht beachtet.<sup>62</sup>

tion. Köln: DuMont 2004. (= Collector's Choice. 1.) S. 29 – Mona Clerico, Eva Wattolik: Preserving by Changing. Rodney Graham's Book Projects as a Perspektive for a Seemingly Old-fashioned Medium. In: International Journal of the Book 2 (2004).

61 Vgl. dazu die Abbildung in Zwirner, Graham, S. 105.

62 Gerhard Schaub geht in seinem Überblick zur Wirkungsgeschichte ebenso wenig auf die bildnerischen Rezeptionsdokumente ein wie Gerhard P. Knapp (Georg Büchner: 3., vollständig überarbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000) oder auch Hans-Georg Schede (Georg Büchner. *Lenz*. Interpretationshilfe Deutsch. Freising: Stark 2005). Andreas Erb (*Lenz*. Eine Erzählung.

Im Folgenden werden diese vielschichtigen Beziehungen von Text und Bild im *Lenz* und seiner Rezeption in der bildenden Kunst erstmals übergreifend, also unter Berücksichtigung der Kommunikationstriade von Werk, Autor und (künstlerisch produktivem) Rezipienten untersucht. In der Analyse der diachronen und synchronen Bezüge zwischen den medialen Formen sollen dabei bislang vernachlässigte bzw. isoliert betrachtete Phänomene intermedialer Wechselwirkung sichtbar werden und auf diese Weise zugleich belegen, wie das Intermedialitätskonzept für eine Werkdarstellung operationalisierbar gemacht werden kann. Ein dreiteiliges Verfahren liegt diesem Vorhaben zugrunde: Zunächst wird im zweiten Kapitel zu zeigen versucht, wie Text-Bild-Relationen das ästhetische Fundament der Erzählung prägen, indem sie als Gestaltungsmittel, aber auch als thematisches, metareflexives Element Verwendung finden. Besonders sinnfällig wird dies an der innovativen Subjektivierung der Erzählperspektive, die als maßgebliches Charakteristikum der Erzählung schon innerfiktional ihre Grundlegung im theoretischen Diskurs des ‚Kunstgesprächs‘ findet. Aufbauend auf den dort explizierten Bausteinen einer avancierten ‚realistischen‘ Ästhetik werden die wesentlichen Textstrategien der Visualisierung von Wirklichkeitselementen über Sprache herausgearbeitet. Im Blickpunkt des dritten Kapitels stehen die verschiedenen Formen von ‚Bildlichkeit‘ im *Lenz*, die auf diese Weise entstehen. An ihnen soll die Bedeutung intermedialer Relationen für die interpretatorische Sinngestaltung im Rahmen der literarischen Manifestation aufgezeigt werden. Es gilt dabei, die verschiedenartigen Beziehungen zwischen dem literarischen Text und der bildenden Kunst qua System bzw. ihren Produkten zu analysieren, an denen das „wechselseitige Bedingungsverhältnis zwischen Materialität, Medialität, Semiotizität und Ästhetizität“<sup>63</sup> deutlich wird. Geschieht dies zunächst noch rein ‚textseitig‘, wird im letzten Teil der Arbeit der Fokus schließlich auf den Werken der bildenden Kunst liegen, die mit Büchners Text in mehr oder weniger intensiver Kommunikation stehen.

Ansatzpunkt der Untersuchung ist die Vermutung, dass die Bild-Text-Beziehungen im Text als ‚intermediale Dispositionen‘ dienen, die das Werk bzw. Werkteile

---

Interpretation. München: Oldenbourg 1997) stellt immerhin Alfred Hrdlickas Illustrationen in der bibliophilen Ausgabe des Beck-Verlags aus dem Jahr 1988 vor. Wertvolle Akzente zu einer Untersuchung intermedialer Zusammenhänge setzte jüngst die Lenz-Forschung, vgl. Inge Stephan: ‚An das Herz‘. Zu den Lenz-Arbeiten von Susanne Theumer. In: Stephan/Winter, *Zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 17–41, sowie Arnd Beise: ‚Bilderfolge einer ausweglosen Selbsterfleischung‘. Alfred Hrdlickas Lenz-Illustrationen. In: ebd., S. 179–196.

63 Erika Fischer-Lichte: *Interart-Ästhetiken*. In: Renate Brosch (Hg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: Trafo 2002. (= Potsdamer Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte. 2.) S. 25–41.

bei einer späteren künstlerischen Auseinandersetzung als Referenzquellen in Betracht kommen lassen. Denn Kontaktphänomene zwischen verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen setzen bevorzugt gerade an jenen Stellen an, wo sie auch die Produktion des kontaktgebenden Mediums (in diesem Fall: die semiotische Materialität eines literarischen Kunstwerks) bestimmt haben. Basis einer weiteren künstlerischen Auseinandersetzung sind ja stets auch die imaginativen Bilder, die während der Lektüre entstehen. Textstellen, in denen sich ‚Bildlichkeit‘ entfaltet, rufen also verstärkt Aktualisierungen der bildenden Kunst hervor, deren spezifisches Zeichensystem an der ästhetischen Wahrnehmung orientiert ist. Welche unterschiedlichen Kontaktmöglichkeiten es zwischen Ursprungsmedium und Rezeptionswerk gibt, soll in den Einzelanalysen des abschließenden Teils herausgearbeitet werden. Dabei werden jene Momente der Selektion, Addition, Neustrukturierung und -kontextualisierung beleuchtet, die in der künstlerischen Gestaltung von Bedeutung sind. Die derart freigelegten Komplementaritätsverhältnisse und Distinktionsmerkmale, die über die bloße materiale Mediendifferenz hinausgehen, können Aufschluss geben sowohl über das Aktualisierungspotenzial des *Lenz* als auch über die individuelle Sinngestaltung durch den Künstler.

Freilich deutet sich in den vorgestellten Beispielen das große Spektrum der Möglichkeiten nur an, wie Bild und Text miteinander in Beziehung treten können.<sup>64</sup> Doch wird auch an der vorliegenden Vielfalt der bildnerischen Auseinandersetzung mit Büchners *Lenz* ersichtlich, auf welche Weise die Bild-Text-Beziehungen den Gehalt eines Kunstwerks und seine Rezeption mitbestimmen.

64 Vgl. dazu die Überblicksdarstellungen von Ulrich Weisstein: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. In: Ders. (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1992, S. 11–31. – Thomas Eicher: Was heißt (hier) Intermedialität? In: Ders. und Ulf Bleckmann (Hgg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 11–28. – Hans Holländer: Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. In: Peter V. Zima (Hg.): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995, S. 129–170. – Monika Schmitz-Emans: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern. In: Manfred Schmelling und Monika Schmitz-Emans (Hgg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Königshausen & Neumann 1999, S. 17–34.

## 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“<sup>1</sup> 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“<sup>2</sup>. 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“<sup>3</sup> 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 Vogesengegend „in den schärfsten und feinsten Umrissen mit allen Farben und Farbschattierungen der wirklichsten Wirklichkeit“<sup>4</sup> 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“<sup>5</sup>, an denen die Epochenspezifika in den verschiedenen medialen Formen übergreifend sichtbar werden, über die „ikonische Imitation“<sup>6</sup> 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“<sup>7</sup>, die nun nach dem „pictorial turn“<sup>8</sup> mehr und mehr infrage gestellt wird, stets geprägt von diesem Zusammenspiel.<sup>9</sup> 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 Denkmodelle<sup>10</sup>, 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‘<sup>11</sup> oder theologisch-epistemologische Annäherungen an die Darstellbarkeit des Göttlich-Intelligiblen über Bilder<sup>12</sup> 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 angereger denn je zuvor in der Forschung diskutiert.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.“<sup>15</sup> 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“<sup>16</sup> 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-Begriffs<sup>17</sup> 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 krankten 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‘

Textbegriffs<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup> 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 Ratchiff (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.<sup>22</sup> 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“.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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“.<sup>25</sup> 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“<sup>26</sup>, 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.<sup>27</sup> 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 Elzbieta 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.<sup>28</sup> Aber auch wenn der Rezipient die empirische Bildlichkeit im *Lenz* vorrangig über die „Modifikation des Als-ob“<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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“<sup>31</sup>.

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, Rifaterres 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 Ikonizität<sup>32</sup> 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.

für den Sinngehalt des Kunstwerks in toto, andererseits die Diskussion, inwieweit sich in den z. T. auf authentischem Material beruhenden Ausführungen des Sturm- und-Drang-Dichters die ästhetischen Vorstellungen Büchners wiederfinden.<sup>33</sup> Als Erklärungsangebot für beide Fragestellungen hat sich inzwischen die – freilich nicht unproblematische – Ansicht etabliert, in Büchners Protagonisten selbst eine „figurative Vergegenwärtigung der ‚idealistischen Periode‘“<sup>34</sup> zu sehen. Der Widerspruch, dass Lenz im Kunstgespräch die Basistheoreme idealistischer Ästhetik entschieden ablehnt, während er zugleich autotherapeutisch sein Heil in der idealisierenden Realitätsverweigerung sucht, wird auf diese Weise als handlungsbestimmendes Moment der Erzählung gesehen.<sup>35</sup> Im Detail allerdings laufen die Meinungen noch gehörig auseinander. So erfährt die zentrale Forderung des Gesprächs nach der Authentizität des Lebens in der Kunst, die man gemeinhin auch als Anliegen des Autors begreift,<sup>36</sup> je nach Argumentationsziel durchaus heterogene Deutungen.<sup>37</sup>

33 Vgl. dazu den Forschungsüberblick bei Schwann, Georg Büchners implizite Ästhetik, S. 95–98; zuvor schon Robert C. Holub: *The Paradoxes of Realism: An Examination of the ‚Kunstgespräch‘ in Büchner's Lenz*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 59 (1985) S. 102–124, hier S. 103f.

34 Dieter Arendt: *Georg Büchner über J.M.R. Lenz oder: „die idealistische Periode fing damals an.“* In: Burghard Dedner und Günter Österle (Hgg.): *Zweites Internationales Georg-Büchner-Symposium 1987. Referate*. Frankfurt/Main: Hain 1990. (= *Büchner-Studien*. 6.) S. 309–332, hier S. 321.

35 Vgl. u.a. Thorn-Prikker, Bericht über die Forschungsliteratur, S. 189. – Andreas Pilger: *Die „idealistische Periode“ in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des Idealismus in der Erzählung Lenz*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 8 (1990–94) [1995], S. 104–125. – Knapp, Georg Büchner, S. 150ff. Zur strittigen Frage, inwieweit Lenz' Bewältigungsstrategien tatsächlich mit idealistischen Positionen konvergieren, vgl. Schwann, Georg Büchners implizite Ästhetik, S. 189f.

36 Nur selten wird davor gewarnt, Lenz' Theorien mit Büchners gleichzusetzen (vgl. etwa Mark W. Roche: *Die Selbstaufhebung des Antiidealismus in Büchners Lenz*. In: *ZfdPh* 107 [1988], Sonderheft: *Studien zur deutschen Literatur von der Romantik bis Heine*, S. 136–147, hier S. 140). Zumeist wird durchaus übereinstimmend mit Wilhelm Schulz, der im Kunstgespräch Büchners „ganze Auffassung der künstlerischen Aufgabe“ (zitiert nach: Walter Grab und Thomas Michael Mayer [Mitarb.]: *Georg Büchner und die Revolution von 1848. Der Büchner Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851. Text und Kommentar*. Königstein/Ts.: Athenäum 1985 [= *Büchner-Studien*. 1.] S. 68) formuliert fand, eine ästhetische Wahlverwandtschaft Büchners und Lenz' konstatiert (Gunter H. Hertling: *Georg Büchner und Jakob Michael Reinhold Lenz im ‚Kunstgespräch‘: Anmerkungen übers Theater des Lebens*. In: *Text und Kontext* 19 [1994/95], H. 1, S. 25–45, hier S. 25. – Hinderer, *Lenz*, S. 88) und Lenz als „Medium“ (Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner. Biographie. Vom Autor überarb.* Aug. Berlin: Ullstein 1997, S. 503) von Ansichten gesehen, bei denen es sich „um nichts weniger als um Büchners eigene ästhetische Anschauung“ (Rudolf Drux: *„Holzpuppen“: Bemerkungen zu einer poetologischen ‚Kampfmetapher‘ bei Büchner und ihrer antiidealistischen Stoßrichtung*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 9 [1995–99] [2000], S. 237–253, hier S. 238) handle. Fest steht, dass die Vorstellungen des Protagonisten Lenz, auch wenn hier sichtlich authentisches Material verarbeitet wird, großteils über die Kunsttheorie des historischen Dichters hinausgehen.

37 Deutet sie etwa Dieter Arendt noch als implizite Aufforderung Büchners, der Unzulänglichkeit äs-

Verwundern kann dieser Dissens der Leseweisen nur bedingt. Denn die Vieltimmigkeit der Ausführungen ist bereits in der Dialektik der lenzischen ästhetischen Position angelegt, die sich an der prinzipiellen (Un-)Möglichkeit einer authentischen Wirklichkeitswiedergabe durch Sprache und/oder Bilder abarbeitet. Die Reflexionen bieten derart kaum ästhetische Regeln im Sinne einer Gebrauchspoetologie, sondern sind Ausdruck eines Versuchs des Protagonisten, sich als Künstler und Mensch in der Welt zu verorten. Doch kann bei einer genaueren Betrachtung nicht verborgen bleiben, wie deutlich Lenz in seiner Argumentation dabei jene Strategien herausarbeitet, die zu einer Kunst in seinem (und damit auch Büchners) Sinn führen. Dies umso mehr, als diese Konstituenten zugleich auch die ästhetischen Grundlagen der Erzählung selbst reflektieren.

Nachdem er die Umstände für das Gespräch um die „idealistische Periode“<sup>38</sup> umrissen hat, überlässt der deutlich distanzierte Erzähler seinem Protagonisten das Wort, denn hier ist er „auf seinem Gebiete“ (L 37)<sup>39</sup>. Autodiegetisch werden in der Folge Lenz' Überlegungen zu künstlerischen Fragen präsentiert, die sich gegen die idealistische Position richten, deren Anhänger Kaufmann ist. Das idealistische Kunstwerk wolle „Wirklichkeit verklären“ (L 37), selektiert und strukturiert sich also im künstlerischen Prozess die Wirklichkeitselemente zu einem zurechtkonstruierten Vorstellungsbild, das nach einem fragwürdigen Ideal ausgerichtet ist. Lenz' Forderung an den Dichter dagegen ist, Wirklichkeit nachzubilden, weniger allerdings im Sinne ihrer peniblen Repräsentation mit den Mitteln der Kunst (deren diesbezügliche Unzulänglichkeit ihm offensichtlich zu sein scheint) als im Sinne einer Authentizität der Darstellung, die ‚lebendig‘ sein müsse:

---

thetischer Programme mit revolutionärem Engagement zu begegnen, indiziert Gerhard Friedrich an ihr die Auflösung des Subjekts als gesellschaftsanalytische Konstante in Büchners Schaffen, während Hans Otto Röber sie als punctum saliens einer allein auf Leiblichkeit fokussierten Minimalästhetik sieht, die der Komplexität der in seinen Werken vorgeführten Problematik nur sehr bedingt gerecht werden kann. Vgl. Arendt, Georg Büchner über J.M.R. Lenz, S. 328f. – Gerhard Friedrich: Lenzens und Werthers Leiden. Zur Demontage eines ästhetischen Modells. In: Georg Büchner Jahrbuch 10 (2000-04) [2005], S. 133–171, hier S. 170ff. – Hans Otto Röber: Die kritische Perspektive aufs Subjekt in Büchners *Lenz*. In: ebd., S. 173–205, hier S. 180f.

38 Ein Begriff, der hier als „Epochenzusammenhang“ (Pilger, Die idealistische Periode, S. 105) zu verstehen ist und bis in die Entstehungszeit der Erzählung seine Wirkung zu zeigen scheint.

39 Zitiert wird hier und im Folgenden nach dem ‚Emendierten Text‘ der Marburger Ausgabe (Georg Büchner: *Lenz*. Marburger Ausgabe. Bd. 5. Hg. v. Burghard Dedner und Hubert Gersch unter Mitarbeit von Eva-Maria Vering und Werner Weiland. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2001, S. 31–49) unter der Sigle L. + Seitenzahl.

Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie seyn soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll seyn, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sey das einzige Kriterium in Kunstsachen. (L 37)

Die Wirklichkeit selbst ist nicht übersetzbar, aber sie ist in einem gewissen Maß ‚nachschaubar‘, wenn versucht wird, in der künstlerischen Gestaltung der Logik ihrer Gesetzmäßigkeiten zu folgen. Ein fragwürdiger, da konventionsgebundener Wertekanon dürfe dabei freilich keinesfalls an die künstlerische Umsetzung angelegt werden. Wertungen lenken das Interesse auf Teilaspekte und gehen derart vorbei an der lebendigen Einheit des Ganzen. Nur aber wenn man sich diese Orientierung an der Einheit zum gestaltenden Prinzip des ästhetischen Weltmodells macht, kann Kunst als ‚Nachschaufung‘ gelingen; denn dann wäre zumindest die Möglichkeit eingeräumt, dass sich ‚Leben‘ in ihr finden ließe. Shakespeares Dramen, die Volkslieder, in manchem auch Goethes Werk entsprächen diesen Vorstellungen, alles andere aber sei wertlos. Die Differenz zwischen Kunst und Natur ist ohnedies unüberbrückbar; umso problematischer ist es, wenn man das ästhetisch geschaffene Weltmodell über normierende Einschränkungen strukturiert, geht doch dadurch auch noch der Bezug zur Wirklichkeit – weniger als mimetisch zu rekonstruierendes Vorbild, denn als nachzuschaffendes Modell – verloren. Nicht einmal so etwas Triviales wie einen „Hundstall“ könnten die Leute zeichnen, wie sollten sie da „idealistische Gestalten“ (L 37), also die Natur korrigierende, an ästhetischen Normierungen ausgerichtete Figuren, überzeugend entwerfen können? Das defizitäre Ergebnis derartiger Vervollkommnungsversuche ist für Lenz eindeutig: Nur „Holzpuppen“ (L 37), ungelenke, leblose Schematisierungen ohne ‚Leben‘ würden entstehen. Soweit seine harsche Kritik an der zeitgenössischen Kunstproduktion.

Wie aber lässt sich dagegen die eingeforderte ‚lebendige‘ ästhetische Wirklichkeit ins Bild setzen? Auffallend ist zunächst: Je länger Lenz seine Kunstvorstellungen expliziert, desto deutlicher stützt er seine Argumentation mit Beispielen aus dem rezeptiven Bereich, zumal der visuellen Wahrnehmung. Der Künstler, das wird auf diese Weise ersichtlich, ist in seinem Denken zuvorderst Rezipient. Und hier setzen auch jene Forderungen an, die Lenz an eine antiidealistische Kunst nach seiner Ansicht stellt. Schon seine Kritik an der idealistisch verbrämten Wirklichkeitsdarstellung reibt sich ja nicht an den verwendeten darstellungsästhetischen Mitteln – denn deren Defizite sind für Lenz, wie sich im Verlauf des Gesprächs zeigt, offensichtlich generelle, mehr noch: genuine Defizite jeglicher Kunst. Sein Vorwurf ist, dass im künstlerischen Akt die empirische Beobachtung durch die wirklichkeits-

enthobene rationale Konstruktion ersetzt wird. Sein Anliegen dagegen ist: Nicht an einem konstruierten Ideal muss sich der Künstler für sein artifizielles Wirklichkeitsmodell orientieren, sondern an der Naturwahrnehmung selbst, aus der heraus das Kunstwerk entstehen könne. Dem Moment der Darstellung muss demnach das Erfahrungsmoment der *rezeptiven Erfassung und Durchdringung der lebensweltlichen Erscheinungsformen* vorausgehen:

Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel; er hätte dergleichen versucht im ‚Hofmeister‘ und den ‚Soldaten‘. Es sind die prosaischesten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben. (L. 37)

Die eingeforderte Intentionalität des Wahrnehmungsvorgangs hebt diesen klar ab von der bloßen lebensweltlichen, unwillkürlichen Perzeption.<sup>40</sup> Als bewusste, interessegeleitete Erfahrung von Wirklichkeit gewinnt diese Wahrnehmung des Künstlers darüber hinaus aber eine eigene, entscheidende Wertigkeit. Das gleichrangige Nebeneinander von ‚Versenkung‘ und ‚Wiedergabe‘ deutet es an: Lenz versteht die aufmerksame, ideologisch-ideengeschichtlich unvoreingenommene Wahrnehmung nicht bloß als Ausgangspunkt des künstlerischen Akts. Sie ist vielmehr bereits unerlässlicher, integrativer Teil einer jeden künstlerischen Auseinandersetzung mit Wirklichkeit. Diese Kunst des Sich-Versenkens, der verständnisvollen und verstehenden Durchdringung beeinflusst freilich auch die Wahl des Sujets. Denn in einem Konzept, das sich auf den Eigenwert der konkreten subjektiven Erfahrung beruft, wird der Eigenwert des ästhetischen Gegenstands nach modischen Kriterien nebensächlich. So kann auch das in einem idealistischen Werteraster scheinbar Minderwertige, das ‚Prosaische‘ nunmehr zum Mittelpunkt der Darstellung werden, wie es Lenz in den genannten Dramen seines Erachtens vorerzählt hat. Der Vorteil dieser Sujetwahl aus rezeptionstheoretischer Sicht ist ein zweifacher: Der Blick auf das Gewöhnliche sensibilisiert zum einen die Beobachtungs- und Einfühlungskunst für das alles menschlich Verbindende. Zum anderen erleichtert er – mit Blick auf den Kunstrezipienten – die eingeforderte ‚Lebendigkeit‘ der Wirklichkeitsmodellierung, da der ästhetische Gegenstand in der Rezeption wieder mit

40 Zur Differenzierung von Perzeption und Wahrnehmung vgl. Eugen Gombrichs noch immer anregendes Standardwerk: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. 6. dt. Ausg. Berlin: Phaidon 2002, sowie Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 231.

Bildern abgeglichen werden kann, die kompatibel mit dem individuellen Erfahrungsschatz des Lesers sind. Der Rekurs auf Alltagserfahrungen erhöht klarerweise die Wiedererkennbarkeit, zumal wenn „Aug und Ohren“ dafür geschult sind.

Ist dieser Fokus auf die konkrete Wirklichkeitserfahrung als Voraussetzung für eine rezeptive Nachvollziehbarkeit zunächst noch vorrangig allgemein und überindividuell formuliert, folgt nun in der Argumentation folgerichtig die Anwendung auf den speziellen Fall. Um die notwendige Verbindung von individuellem sinnlichem Erleben und künstlerischer Gestaltung zu verdeutlichen, wird eine ebenso zufällige wie für seine Kunstkonzeption aufschlussreiche eigene Beobachtung des Vortags geschildert. Nicht das Besondere dient als Beispiel, sondern das Alltägliche einer unbedeutenden Handlung unbedeutender Menschen. Die einprägsame Bildlichkeit dieser (scheinbar) alltäglichen Beobachtung wird über ikonische Momentaufnahmen des Betrachters festgemacht, derart die individuelle Wahrnehmung bereits als Teil des künstlerischen Akts zeigend:

Wie ich gestern neben am Thal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen. Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppiren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen und dann Alt und Jung herbeirufen, und die Buben und Alten darüber radotiren und sich entzücken lassen. (L 37f.)

Die Beschreibung dieser zufälligen Beobachtung hat zunächst eine Bedeutung: Lenz präzisiert hier seine im Vergleich zu ‚idealistischen‘ Vorstellungen ungewöhnliche Kunstauffassung an der Singularität des eigenen Erlebens. Die Forderung nach der Orientierung des ästhetischen Modells an der konkreten Wirklichkeitserfahrung geht, wie aus seinem Beispiel deutlich wird, einher mit einer Aufwertung des kunstschaftenden Subjekts als Zentrum der Wahrnehmung. Da die ‚Versenkung‘ in das nachzuschaffende Objekt der eigentliche Maßstab ist und nicht ein abstraktes Ideal oder ein kategorisiertes Verständnis eines Sachverhalts, zeigt sich *subjektive Erfahrung als wesentliches Konstituens des Kunstakts*. Das künstlerische Subjekt ist derart nicht mehr wegzudenken aus dem Kunstwerk, sondern bleibt diesem als

Bedingung seiner Entstehung stets immanent (und ist dementsprechend auch am Kunstwerk ‚ablesbar‘).

Auf diese Weise unterläuft Lenz' Argumentation die erkenntnistheoretisch ‚naive‘ Vorstellung einer klaren Subjekt-Objekt-Differenz, die die ‚objektive‘ Wahrnehmung autonomer Erscheinungsformen der materiellen Welt erlauben würde. In den Blick rückt dagegen die Subjektzentriertheit jeglicher Wirklichkeitserfassung durch die speziellen Bedingungen des physischen Wahrnehmungsapparats und – ungleich wichtiger – der geistigen Verarbeitungsdispositionen.<sup>41</sup> Das Besondere dieser Differenzierung im Kontext einer Diskussion der Beziehung von Leben und Kunst liegt auf der Hand: Im Bericht des Künstlers Lenz erscheint die „fundamentale Medialität der Wahrnehmung“<sup>42</sup> als Abhängigkeit des Wahrgenommenen vom Wahrnehmenden primär ästhetisch determiniert. Schon im Moment der sinnlichen Erfahrung kann, so insinuiert die Beschreibung, das Beobachtete zu einem Kunstwerk werden. In den Augen des Künstlers formiert sich die Alltagssituation zweier Mädchen in der Naturumgebung in einer der Lebenswelt enthobenen Artifizialität. Seine Perspektive, seine konzeptuellen Wahrnehmungsbedingungen, seine Intentionen bestimmen die Interpretation lebensweltlicher Phänomene zu kunstvollen ‚Lebenden Bildern‘. Zu Bildern allerdings, denen nur ein einziges, allerdings wesentliches Manko anhaftet: die fehlende bzw. problematische Vermittelbarkeit. Der Konstruktcharakter, die interpretierende Modellierung der Wirklichkeit, die Verfügbarkeit für den Einzelnen, die semantische Aufladung, all diese Konstituenten von Kunst sind dem intrinsischen Bild schon eigen. Doch fehlt diesem Kunst erleben der Aspekt der Kommunikation, die Möglichkeit, auch die anderen an der subjektiven Interpretation von Wirklichkeit sich entzücken zu lassen.

Wertet man nun die subjektive Wahrnehmung von Wirklichkeit bereits als Teil des künstlerischen Akts, gerät diese ‚imaginäre‘ Kunst zwangsläufig in ein Konkurrenzverhältnis zur ‚fassbaren‘ Kunst nach deren Materialisierung. Das Ergebnis des Vergleichs ist ernüchternd, stellt es doch in der Schwierigkeit, subjektive Erfahrung zu ‚objektivieren‘, allgemein verfügbar zu machen, das Defizitäre der künstlerischen materiellen Umsetzung heraus. Der unmittelbare Eindruck, den die beiden Mädchen in einer Alltagssituation auf Lenz machten, ließe sich bestenfalls ansatzweise

41 Gombrich bringt diese Vorstellung einer aufgrund der konzeptuell präfigurierten und determinierten Wahrnehmung nur subjektiv erfahrbaren Wirklichkeit in die griffige Formel, es gäbe keine Wirklichkeit ohne Interpretation.

42 Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 75. Wolf differenziert in einem dialektischen Verfahren diese tatsächliche Medialität von der scheinbaren Objektivität lebensweltlicher Wahrnehmung und ordnet ihr mit der Konzeptbestimmtheit, Perspektivität, Interessegeleitetheit und Verdecktheit der Wahrnehmungsbedingungen vier Merkmale zu.

in Bildern der altdeutschen Schule finden. An der Sukzession von Bilderfolgen aber, wie sie der Betrachter generiert, muss das Festhalten im (traditionellen) Bild gänzlich scheitern. Kann aber – so stellt sich unweigerlich die Frage – eine auf sinnlich-empirischer Wahrnehmung fußende Vorstellung von Kunst eines Einzelnen für den anderen überhaupt in entsprechender Weise nachvollziehbar gemacht werden? Ist so etwas wie eine Intermedialität der Wahrnehmung überhaupt denkbar? Zu den produktionsästhetischen Aporien einer abbildenden Kunst, die Büchner hier über die Medusametaphorik anspricht, wird später zurückzukommen sein. Im Zusammenhang mit den rezeptionsästhetischen Grundlagen des Kunstakts fällt hier aber noch eine weitere Modifikation auf, die Lenz im Gegensatz zu konventionellen Kunstvorstellungen herausarbeitet: die Konstituierung des Schönen über das subjektive Interesse.

„Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf“, schildert Lenz seine Beobachtung als transitorisches Phänomen. Doch ist diese Wahrnehmung bestimmt durch eine Konstante, die die sinnliche Rezeption zur ästhetischen werden lässt: „eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert“ verbindet die einzelnen Bilder. Freilich ist hier nicht ein ontologischer Schönheitsbegriff gemeint, wie er die ästhetische Theorie der Zeit bestimmt, also eine Schönheit im ‚idealistischen‘ Sinn als „sinnliche Erscheinung der Idee“<sup>43</sup>. Lenz' Schönheitsbegriff unterscheidet sich grundsätzlich von jenem zeitmodischen der Ästhetik Baumgartens, der als „Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solcher“ die Leibnitz-Wolff'sche metaphysische Deutung der Schönheit als Annäherung an die Vollkommenheit Gottes weiterentwickelt.<sup>44</sup>

43 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bd. Auf der Grundlage d. Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg. Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik. I. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 151. Zur Entwicklungsgeschichte des Begriffs Schönheit als ästhetischer Kategorie vgl. Renate Reschke: Schön/Schönheit. In: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB): Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck [u.a.]. Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart: Metzler und Poeschel 2003, S. 390–436.

44 Vgl. dazu die Überblicksdarstellungen von Carsten Zelle: Schönheit und Erhabenheit. In: Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim: Acta humaniora 1989, S. 55–73. – Gudrun Kühne-Bertram: (das) Schöne – 18. Jh. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 8: R-Sc. Basel: Schwabe 1992, Sp. 1369–1375. Schönheit in dieser Diskurstadtion wurde vorrangig als gelungener Erkenntnisprozess zwischen einer denkbaren Perfektion und dem sinnlich Wahrnehmbaren erfasst. Mit der daraus sich ergebenden Ambivalenz von der Vorstellung einer allgemeinen Dingeigenschaft und dessen subjektiv-unmittelbarer Erfahrbarkeit mühten sich die Theoretiker des 18. Jahrhunderts redlich ab. Der Kompromiss Kants, das Schöne als subjektiv-objektive Kategorie zu bestimmen, zeigt sich in seiner Vorstellung vom ‚interesselosen Wohlgefallen‘, das das ästhetische Urteil bestimmen soll (vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Es scheint vielmehr, dass Büchner hier über seinen Protagonisten Stellung nimmt gegen die hegelsche Position, das Kunstschöne sei die „aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur“<sup>45</sup>.

Eine gänzlich andere Art der Schönheit, in der sich bereits ihre Selbstauflösung als ästhetische Kategorie andeutet, spricht Büchners Protagonist an. Wenn er den Akzent des rezeptiven Vorgangs vom Objektiven ins Subjektive und vom Äußeren des Gegenstands zum Inneren verlagert, zielt dies eben nicht auf eine abstrakte Idee des Schönen als Ausgangspunkt jeglicher Kunst ab, die sich dann in der idealen Form manifestiert. Es ist nicht die Vollkommenheit, sondern die Eigentümlichkeit des Gegenstands, die im Kunstwerk zum Ausdruck kommen soll. Denn nur in ihr ist die Authentizität des Lebendigen vermittelbar und für den Rezipienten erfahrbar. Schönheit in Lenz' Vorstellungen wird derart gebunden an das Eigentliche des abzubildenden Objekts. Erfasst aber kann dieses Eigentliche nur unter einer Prämisse werden, die die berühmte kantsche ‚Interesselosigkeit‘, die er in seiner *Kritik der Urteilskraft* als Voraussetzung des ästhetischen Urteils bestimmt, in höchst auffälliger Weise konterkariert:

Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich seyn, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopiren, wo einem kein Leben, kein Puls entgegen schwillt und pocht. (L 38)

Damit erfahren Lenz' Vorstellungen von einer ‚lebendigen‘ Wirklichkeitsrepräsentation eine weitere Präzisierung. Das Eigentliche ästhetisch erfahrbar zu machen verlangt neben der rezeptiven Durchdringung des zu Erfassenden und der

1974, S. 115–160, §1–§22). Zugleich aber reflektiert es sein Unbehagen, wenn es darum geht, sich dem Schönen über Vernunftkriterien zu nähern. Schiller dagegen meint 1792 den „objectiven Begriff des Schönen“ (Brief an Körner vom 21. Dezember 1792. In: Schillers Werke, Nationalausgabe. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Bd. 26: Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 3. 1790–17. 5. 1794. Hg. von Edith Nahler und Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1992, S. 170–172, hier 170) gefunden zu haben, wenn er für das Kunstschöne eine „reine Zusammenstimmung des innern Wesens mit der Form“ (Brief an Körner vom 23. Februar 1793, ebd., S. 199–217, hier 208) konstatiert. Eine Vorstellung, der übrigens auch Hegel zustimmen kann, vgl. *Ästhetik I*, S. 89ff.

45 Hegel, *Ästhetik I*, S. 14.

nachvollziehbaren Präsenz der Autorsubjektivität noch etwas Wesentliches: eine vorurteilsfreie, ‚liebvolle‘ Auseinandersetzung mit der Individualität, der Einzigartigkeit dessen, was abgebildet werden soll. Diese *emotionale Beteiligung* des Mitfühlers ist Grundbedingung des künstlerischen Akts, der sich keinen abstrahierten Kriterien und Idealen ohne empirischer Substanz verdanken soll. Baumgartens „ars pulchre cogitandi“<sup>46</sup> als Königsweg zur ästhetischen Erfahrung wird hier ersetzt durch eine nichtverstandesmäßige, empirische Annäherung an den ästhetischen Gegenstand – eine Art ‚Rezeption des Herzens‘, deren Grundbedingung es ist, dass die Natur in ihren Erscheinungen nicht überhöht werden kann im ästhetischen Schein. Erst über diese emotionale Beteiligung könne etwas in der rechten Weise wahrgenommen werden, führe die Betrachtung zu einem ‚tiefern Eindruck‘, da das Eigentliche nicht verstellt wird von externen Kriterien, deren lebensferne Abstraktion nur Äußerlichkeiten berücksichtigen kann. Die empirische Erfassung der inneren Natur des Menschen ist in Lenz‘ Verständnis also Voraussetzung für jeden künstlerischen Akt.

Dass diese Vorstellung nicht vereinbar ist mit den Prinzipien einer Idealisierungskunst, die Schönheit – mit Schiller – als Fokussierung der „in mehrern Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen“<sup>47</sup> verstanden wissen will, bringt den Diskussionspartner wieder in Spiel:

Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr todt, wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich thue das Beste daran. Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten giebt, so daß ich über seinem Gebild fühle. (L 38)

Kaufmann, den Büchner hier zum Advokaten winckelmannscher Idealismusvorstellungen macht,<sup>48</sup> scheint die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit nun endgültig in den Bereich der bildenden Künste zu verankern. Anerkannte

46 Zitiert nach Kühne-Bertram, [das] Schöne, Sp. 1374.

47 Friedrich Schiller: Über Bürgers Gedichte. In: Ders., Sämtliche Werke, S. 970–995, hier S. 979; vgl. dazu auch Rößler, Die kritische Perspektive aufs Subjekt, S. 176.

48 Zu den Bezügen auf Winckelmanns Schönheitsbegriff, der gegen die „menschliche Dürftigkeit“ (Geschichte der Kunst des Altertums) ein über-menschliches Ideal propagiert, vgl. den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 426ff. Nicht allein die Wahl der Beispiele einer idealen Kunst in Winckelmanns Schriften, auch die Abwertung der niederländischen Maler könnten Büchner zur Formulierung jener Gegenposition inspiriert zu haben, die er Lenz in den Mund legt.

Höchstleistungen aus der Antike und der Renaissance wären offensichtlich ohne jene eingeforderte empirische Authentizität gearbeitet. Rückt Kaufmanns Einwand die produktionsästhetischen Bedingungen stärker ins Bild, führt Lenz dagegen noch einmal den Aspekt der Rezeption ins Treffen, nun den individuellen Zugang mit den wirkungsästhetischen Ansprüchen an das Kunstwerk verknüpfend. Die von Kaufmann genannten, in toto nicht einer greifbaren Realität verpflichteten Prototypen einer vollkommenen Kunst ließen ihn – Lenz – weitgehend unberührt, und nur unter einem hohen Aufwand an imaginativer Arbeit könne er „auch wohl was dabei fühlen“ (L 38). Die Argumentationslogik dahinter ist klar: Wo die verstehende Empathie nicht als Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung dient, wird auch die Wirkung des Kunstwerks auf das Gefühl des Rezipienten beschränkt sein. Lenz' Anforderung an Kunst aber ist, dass sich die emotionale Anteilnahme zwingend aus der Unmittelbarkeit der Darstellung ergibt, der eine ebensolche Anteilnahme vorausgegangen ist. Nicht verdecken lassen sich über diesen Ansatz allerdings die aporetischen Darstellungsprobleme, die in der Dialektik von Abbild und Wirklichkeit grundgelegt sind.

#### 4. Kunst und Leben: Probleme einer ästhetischen Wirklichkeitsrepräsentation

In Lenz' Forderung, der Künstler habe mitfühlend ein ästhetisches Wirklichkeitsmodell zu schaffen, in dessen Nachvollzug auch der Rezipient zu fühlen beginnt, vermischen sich unübersehbar die theoretischen Positionen des historischen Dichters mit jenen des Autors der Erzählung. Man hat dieses antiidealistische Plädoyer für eine möglichst wirklichkeitsnahe, am empirisch Fassbaren orientierte Kunst schon früh als antizipatorisches Manifest des Realismus verstanden, das thematische und stilistische Konstituenten eines ‚realistischen‘ Kunstverständnisses diskutiert, wie sie in Deutschland erst später zum Tragen kamen.<sup>49</sup> Als „Einzelfall“<sup>50</sup> sei es allerdings weitgehend unbeachtet geblieben und erst Jahrzehnte später, nach der ersten ‚kritischen‘ Gesamtausgabe von Karl Emil Franzos, von den Naturalisten wiederentdeckt worden.

Tatsächlich könnte dieses Kernstück der büchnerschen Erzählung aber schon weit- aus früher produktiv rezipiert worden sein. Wie Sheila Sterns erhellende Ausführun-

49 Vgl. dazu u.a. die Arbeiten von Hans Mayer: *Georg Büchners ästhetische Anschauungen*. In: *ZfdPh* 73 (1954), S. 129–160. – Alexander L. Dymshitz: *Die ästhetischen Anschauungen Georg Büchners*. In: *Weimarer Beiträge* 8 (1962), S. 108–123. – Theo Buck: ‚Man muß die Menschheit lieben‘. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners. In: *Arnold, Text und Kritik. Sonderband III*, S. 15–34.

50 Stephan Kohl: *Realismus: Theorie und Geschichte*. München: Fink 1977. (= UTB. 643.) S. 110.

gen zeigen,<sup>51</sup> gibt es auffällige Parallelen zwischen dem Kunstgespräch und George Eliots berühmtem Realismusprogramm im 17. Kapitel ihres *Adam Bede* (1859).<sup>52</sup> Um einem ‚idealistischen‘ Freund den ästhetischen Wert auch ‚minderwertiger‘ Objekte zu verdeutlichen und somit einen antiidealistischen, der ‚Wahrheit‘ der künstlerischen Darstellung verpflichteten Ansatz klarzumachen, bedient sich Eliot in einem auktorialen Einschub der Ekphrasis niederländischer Genremalerei, deren Realitätstreue sie gegen die Exponate einer idealistischen Repräsentationskunst ins Treffen führt.<sup>53</sup> Einige Punkte der Argumentation zeigen dabei auffällige Korrespondenzen zum Kunstgespräch. Stärker sogar noch als im *Lenz* wird die Sehnsucht nach

51 Sheila Stern: Truth so Difficult: George Eliot an Georg Büchner, a shared Theme. In: The Modern Language Review 96/1 (2001), S. 1–13. Stern beschränkt sich in ihrem Aufsatz nicht nur auf den Aufweis von Gemeinsamkeiten „in drift, imagery and even in manner“, sondern versucht auch eine Rekonstruktion der Rezeptionsbedingungen sowie der möglichen Gründe, warum Eliot, sollte sie tatsächlich Büchners Text gekannt haben, darauf verzichtet, ihre Inspirationsquelle zu nennen.

52 Bezeichnenderweise fand dieser Exkurs Eliots zur Wirklichkeitsrepräsentation in der Kunst auch in der Intermedialitätsdebatte starke Beachtung (ohne dass freilich der Bezug zu Büchner berührt worden wäre). So analysiert Franziska Mosthaf das Kapitel als Beispiel ‚metaphorischer Intermedialität‘. Werner Wolf führt es an als Illustration für die metareflexive Funktionalität intermedialer Darstellung. Vgl. dazu Mosthaf, metaphorische Intermedialität, S. 108–137; Wolf, Intermedial iconicity in fiction, S. 344, sowie Wolf, Intermedialität: ein weites Feld, S. 183.

53 Vgl. "It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings, which lofty-minded people despise. I find a source of delicious sympathy in these faithful pictures of a monotonous homely existence, which has been the fate of so many more among my fellow-mortals than a life of pomp or of absolute indigence, of tragic suffering or of world-stirring actions. I turn, without shrinking, from cloud-borne angels, from prophets, sibyls, and heroic warriors, to an old woman bending over her flower-pot, or eating her solitary dinner, while the noonday light, softened perhaps by a screen of leaves, falls on her mob-cap, and just touches the rim of her spinning-wheel, and her stone jug, and all those cheap common things which are the precious necessities of life to her [...]. "Foh!" says my idealistic friend, "what vulgar details! What good is there in taking all these pains to give an exact likeness of old women and clowns? What a low phase of life! What clumsy, ugly people!" But bless us, things may be lovable that are not altogether handsome, I hope? [...] All honour and reverence to the divine beauty of form! Let us cultivate it to the utmost in men, women, and children – in our gardens and in our houses. But let us love that other beauty too, which lies in no secret of proportion, but in the secret of deep human sympathy. Paint us an angel, if you can, with a floating violet robe, and a face paled by the celestial light; paint us yet oftener a Madonna, turning her mild face upward and opening her arms to welcome the divine glory; but do not impose on us any aesthetic rules which shall banish from the region of Art those old women scraping carrots with their work-worn hands, those heavy clowns taking holiday in a dingy pot-house, those rounded backs and stupid weather-beaten faces that have bent over the spade and done the rough work of the world – those homes with their tin pans, their brown pitchers, their rough curs, and their clusters of onions." (George Eliot: The writings. Reprint of the 1907–08 ed. Vol. 3; *Adam Bede*. New York: AMS Press 1970, S. 256–258) Zur narrativen und metanarrativen Funktionalisierung der Merkmale niederländischer Genremalerei in *Adam Bede* vgl. Mosthaf, metaphorische Intermedialität, S. 108ff.

„truthfulness“ in der Kunst am speziellen Fall der Malerei festgemacht, und wie in Büchners Erzählung findet sich das Interesse am ‚Gemeinen‘ als Sujet mit einer tief empfundenen Sympathie, ja Liebe für die unteren Bevölkerungsschichten begründet. Diese Liebe wird jedem Künstler anempfohlen, will er nicht immer nur Madonnen und Engel malen. Dass hier über die intermediale Systemreferenz Prinzipien angesprochen werden, die im Roman selbst zum Tragen kommen, ist – im Gegensatz zum Kunstgespräch – ausdrückliche Intention des Exkurses.

Dahingestellt sei, ob es sich hier nun um eine bloße intertextuelle, also intramediale Parallele im Rahmen eines transmedialen Phänomens oder doch um eine bewusste Aktualisierung des Texts durch Eliot handelt.<sup>54</sup> Eines zumindest wird im Vergleich der ästhetischen Position im Kunstgespräch mit jener in Eliots metareflexivem Einschub deutlich: Büchners Auseinandersetzung mit der Möglichkeit, Wirklichkeit in Kunst zu fassen, fällt, obwohl beinahe zwei Jahrzehnte früher entstanden, gerade im intermedialen Bereich diffiziler, kritischer (dadurch aber auch z.T. inkonsistenter und irreführender) aus. Denn so beherzt er Lenz seinen Standpunkt vortragen lässt, versucht Büchner dabei doch nicht jene Probleme zu verschleiern, die sich für ein ‚realistisches‘ Alternativmodell zur wirklichkeitsabgehobenen Ästhetisierung nach abstrahierenden Idealen ergeben. Mehr noch: Schon in der Argumentation seiner Hauptfigur kristallisiert sich auf einer metareflexiven Ebene der aporetische Charakter einer ‚realistischen‘ Kunstauffassung und -praxis. Die Diskussion der Wiedergabe von lebensweltlicher Wirklichkeit enthüllt derart auch die Widersprüchlichkeit ihrer Bedingungen.

Zu Recht spricht Robert C. Holub in diesem Zusammenhang (ohne allerdings das zugrunde liegende Konstruktionsprinzip genauer zu differenzieren) von einer „proleptic disclosure of the paradoxes of realism“<sup>55</sup>. Lange genug aber wurde diese diskursive Enthüllung, die im Verweis auf sich selbst das behandelte Thema semiotisch expliziert, in der Forschung nicht beachtet. Zu verführerisch war wohl die ethische Grundierung der antiidealistischen Argumentation, deren Ansatz mit ent-

54 Tatsächlich könnte es mehr sein als Zufall, dass auch in dieser Abhandlung über Ideales und Reales der Name Oberlins fällt und Apoll als Symbol idealistischer Kunst ebenso Erwähnung findet wie die Madonnenmalerei. Das 17. Kapitel des ersten Romans Eliots, „in which the story pauses a little“ (S. 253), entstand 1858 in München, wo sich die Autorin mit zeitgenössischer deutscher Literatur vertraut machte. U.a. besuchte sie mit George Lewes auch den Darmstädter Justus Liebig, zu Büchners Studienzeit Professor in Gießen und mögliche Inspiration für die Figur des Doktors in *Woyzeck*, der ihnen einige seiner Bücher lieh. Vielleicht – so mutmaßt Stern – kannte Eliot ja den Lenz aus Ludwig Büchners Werkausgabe (1850) und glaubte so wenig an die Zukunft des fragmentarischen Texts eines beinahe vergessenen, zudem deutschsprachigen Dichters, dass sie die Anregungen, die ihren eigenen kunsttheoretischen Vorstellungen so nahe waren, aufgriff, ohne die Quelle in irgendeiner Weise zu erwähnen.

55 Holub, *The Paradoxes of Realism*, S. 102.

sprechenden kunsttheoretischen Äußerungen sowohl Lenzens als auch Büchners zumindest korreliert. Auf dieser Folie lassen sich die Aussagen zur Repräsentation von Wirklichkeit in der Kunst auch recht einseitig als vergleichsweise unreflektiertes Bekenntnis zu einer ‚realistischen‘ (wenn nicht sogar agitatorischen) Schreibweise verstehen.<sup>56</sup> Wie wenig es jedoch Büchner darum zu tun ist, die epistemologischen Schwierigkeiten zu verschleiern, die mit dem Versuch verbunden sind, Wirklichkeit mittels jeder Art von künstlerischem Ausdruck zu erfassen, vermag der Blick auf jenes dialektische Verhältnis zwischen Sprachlichem und Bildhaftem zu verdeutlichen, das in Lenz' Vorstellungen einer ‚lebensnahen‘ Kunst zum Ausdruck kommt. Erst in der Offenlegung der darstellungs- und wirkungsästhetischen Funktionalisierung sprachlich-visueller Interaktion zeigt sich tatsächlich jener programmatische Ansatz, der auf die Erzählung selbst (und auf Büchners Schaffen an sich) umgeschlagen werden kann.

Dass Lenz im Zuge seiner Erläuterungen immer stärker auf Bilder fokussiert, ist aus poetologischer Sicht nicht ungewöhnlich, im Gegenteil. Im theoretischen Spannungsfeld der ‚ut pictura poesis‘-Tradition ist es vielmehr häufig zu beobachten, dass theoretische Auseinandersetzungen zur literarischen Wirklichkeitsrepräsentation – das zeigt sich ja auch im *Adam Bede* – zu argumentativen Anleihen im Visuellen neigen, derart die „kulturelle Leitdifferenz“<sup>57</sup> von Wort und Bild als zwei Seiten eines gemeinsamen Zugangs zur ‚Veranschaulichung‘ ästhetischer Phänomene nützend. Doch Lenz' Ansatz ist insofern umfassender, als im Kunstgespräch der gängige Erklärungsmodus zum Vehikel wird, in der Interdependenz der beiden unterschiedlichen künstlerischen Repräsentationsweisen die generelle Möglichkeit zu problematisieren, Leben über eine ‚medialisierte‘ Kunst erfassen zu wollen. Die Schwierigkeiten, das wird in Lenz' Argumentation offensichtlich, liegen dabei nicht im ästhetisch erfassten Gegenstand an sich. Ungenügend sind die verschiedenen Weisen der Medialisierung, mit denen Wirklichkeit intersubjektiv erfahrbar gemacht, der individuelle Eindruck vermittelt werden kann.

Im subjektiven Erleben ist die Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst noch nicht so eindeutig festzulegen. Um dies klarzustellen, lässt Büchner seinen Protagonisten aus der Erinnerung in Worten dieses ‚Bild‘ zweier Mädchen skizzieren, das ihm als künstlerisch rezipierte, aber noch nicht künstlerisch überformte, ‚materialisierte‘ Figuration begegnete. Setzt man wie Lenz Lebendigkeit als eigentliches

56 Prägend war in dieser Hinsicht sicherlich Hans Mayers Auffassung, es stehe „hinter Lenzens Worten vor allem eine Abpiegelungslehre“ im Sinne eines materialistischen Realismus, vgl. Mayer, Büchners ästhetische Anschauungen, S. 147.

57 Rippl, Text-Bild-Beziehungen, S. 43.

Kriterium für Kunst voraus, kann die zufällige Choreographie der Natur in der Wahrnehmung des Einzelnen durchaus als Moment einer ‚vollkommenen‘ Kunst erfahren werden. Und da diese Erfahrung nicht gebunden ist an ästhetische Konventionen, können auch Szenen aus dem alltäglichen Leben, das ‚Niedrige‘ als Ausdruck eines Schönheitsbegriffs verstanden werden, der sich nicht mehr aus dem Gegensatz zur ‚Hässlichkeit‘ speist. Dieses subjektive Kunsterlebnis zu objektivieren und so als allgemeines zu vermitteln, setzt allerdings eine Materialisierung und Medialisierung einer Bewusstseins-erfahrung voraus, eine ‚künstliche‘ Zwischenstufe, in der sich die Differenz zwischen subjektiver Wahrnehmung und Wirklichkeit manifestiert. Dies wird gerade auch bei Lenz' Versprachlichung seiner Alltagserfahrung selbst offensichtlich, in der eine visuelle Wahrnehmung aus der Subjektivität des Kunsterlebens in die ‚Objektivität‘ des erläuternden Beispiels transferiert werden soll.

Zumindest nach den Parametern einer am Nachahmungsprinzip orientierten Kunst kann die Beschreibung dieses ‚Lebenden Bildes‘<sup>58</sup> klarerweise nicht zufriedenstellen. Der intensive Gebrauch des Polysyndetons, der über eine Unterbrechung des Zeitflusses die Anschaulichkeit erhöhen will,<sup>59</sup> ist ein Indiz, womit die Überführung des bildhaften Eindrucks in die sprachliche Darstellung zu kämpfen hat: Der Simultaneität eines räumlich erfahrenen Wirklichkeitsmoments, eines geistigen ‚Bilds‘, wie ja Lenz selbst betont, kann die Sukzessivität des literarisch-sprachlichen Zeichensystems nur ungenügend gerecht werden. Schon Gotthold Ephraim Lessing hat in seinem *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) diese für eine theoretische Grundlegung von Dichtung und bildender Kunst grundlegende mediensemiotische Differenzierung beschrieben und für eine strikte Trennung der Raumkünste von den Zeitkünsten plädiert. Eine Grenzziehung übrigens mit nicht zu unterschätzenden Folgen auch in der Wissenschaft, da sie „das Verhältnis der Literatur zu den bildenden Künsten lange behindert, belastet und

58 Zur dialektischen Funktion ‚Lebender Bilder‘ in Büchners Lenz vgl. vor allem die kenntnisreichen Ausführungen Schwanns, Büchners implizite Ästhetik, S. 95–171. Allerdings kann meines Erachtens sein Ansatz, Lenz' ‚Lebende Bilder‘ bereits als ‚zur Kunst gewandelte Natur‘ zu verstehen, die ‚Vorstellung, zwischen Kunst und Wirklichkeit herrsche ein ‚aporetisches Verhältnis‘“ (S. 170), nicht, wie beabsichtigt, allzu überzeugend widerlegen. Die kurzfristige Einheit von Natur und Kunst im Kairós wird ja zwangsläufig immer dort aufgehoben, wo durch den Prozess der Medialisierung eine subjektive Erfahrung objektiviert verfügbar gemacht werden soll.

59 Dass das Polysyndeton Büchners Stil „einen Zug zum Statischen“ verleiht, beobachtet schon Hasubek und verweist auf Wilhelm Wackernagels Charakterisierung, es sei „[e]ins der geläufigsten stilistischen Mittel, um die Einbildungskraft zum Verharren zu nöthigen und dadurch die lebendige Anschaulichkeit der Vorstellung zu erhöhen“, zitiert nach Hasubek, ‚Ruhe‘ und ‚Bewegung‘, S. 53.

zumindest sehr einseitig geprägt<sup>60</sup> hat. Denn so hilfreich die Unterscheidung für eine Beschreibbarkeit des Verhältnisses von Bild und Wort auch war, sie ignoriert, dass natürlich auch Malerei eine zeitliche, Literatur eine räumliche Komponente aufweist.<sup>61</sup> Die vielfältigen Komplementärbereiche, wie sie auch in dieser Studie untersucht werden, bleiben derart unberücksichtigt. Die einzig gültige Möglichkeit, Zeit in Raumkünsten auszudrücken, ist in Lessings Argumentation die Wahl eines ‚fruchtbaren‘ Augenblicks, der die Handlung an einem Punkt mit noch ungewissem Ausgang innehalten lässt. Als Beispiel dient ihm dabei die titelgebende hellenistische Figurengruppe, die den trojanischen Priester Laokoon und seine Söhne in der todbringenden Umschlingung durch die Schlangen der Athene zeigt. Nur an diesem „prägnantesten“ Moment, „aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten ist“<sup>62</sup>, könne sich die Einbildungskraft des Kunstbetrachters in der rechten Weise entfalten.

Doch wie diesen lebendigen Augenblick in seiner Eigentlichkeit, ohne Verfremdung festhalten? Lenz selbst bringt, nicht zuletzt um die Unmöglichkeit dieser Bemühungen zu konturieren, ein mythologisches Requisite ein. Sein Wunsch, „manchmal ein Medusenhaupt seyn“ zu können, ist die metaphorische Umsetzung der Stasis, des angestrebten Stillstands der Zeit. Der versteinernde Blick der Gorgo, der „eine Kristallisation der Zeit, eine Petrifikation der Wahrnehmung“<sup>63</sup> bewirkt, soll die natürliche Sukzession unterbrechen, um sie allgemein erfahrbar zu machen. Oberflächlich gesehen entspricht dieses Festhalten des Augenblicks den Vorstellungen Lessings zur Darstellbarkeit von Zeit in ‚Raumkünsten‘. Ist also die Raumkunst, das bildnerische Festhalten, die adäquatere, da direktere Form, ‚Leben‘, wie es am Beispiel der beiden Mädchen bereits sprachlich umrissen wurde, authentisch zu erfassen? Der Intention der lenzischen Argumentation dürfte dies nicht entsprechen. Denn gerade in jenem Beispiel, das Büchner seinem Lenz in den Mund legt, werden die mit der Wirklichkeitsrepräsentation visueller Künste verbundenen Probleme augenfällig. Im *Laokoon* heißt es zur Transformation des Augenblicks in Kunst:

60 Holländer, *Literatur, Malerei und Graphik*, S. 129.

61 Näher dazu ebd.

62 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders.: *Werke*. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl [u.a.] hg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. Bearbeitet durch Albert von Schirnding. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996, S. 7–187, S. 103.

63 Axel Schmitt: *Tropen der Kunst. Zur Bildlichkeit der Poetik bei Georg Büchner*. Wien: Passagen-Verl. 1991, S. 24.

Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen erhalten durch die Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande eckelt oder grauet.<sup>64</sup>

Alles, was nur transitorisch denkbar ist, eignet sich also nicht zur künstlerischen Darstellung. Lenz' Beispiel aber widerspricht eben diesen Anforderungen an den künstlerisch festgehaltenen Augenblick. Indem in der aus der Erinnerung wiedergegebenen Beobachtung als Augenblickssujet eben kein ‚fruchtbarer‘ Moment im Sinne Lessings gegeben ist, der zurück- ebenso wie vorausweisend für ein bestimmtes, abgegrenztes Zeitkontinuum steht, wird eines umso deutlicher: Es ist für den Künstler und Kunsterfahrenden Lenz gerade das Transitorische der subjektiven Erfahrung, das den Reiz des Augenblicks bestimmt: „Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf“ (L 37). Es wäre also nötig, nicht nur den einen Augenblick zu bannen, sondern auch den nächsten und den diesen folgenden in einer (endlosen) Reihe gleichwertiger ‚Lebender Bilder‘, deren Zauber ihre Vergänglichkeit voraussetzt. Die bildende Kunst (im traditionellen Sinn) muss hier in der Erfassung des Augenblicks ebenso defizitär bleiben wie das sprachliche Kunstwerk. Wie die genaue Beschreibung die sinnliche Erfahrung des einmaligen Gesamteindrucks nicht ersetzen kann, vermag das räumliche Abbild nicht das transitorische Moment einer ‚unendlichen Schönheit‘ wiederzugeben, „die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert“ (L 37f.).

Doch es ist ein viel schwerwiegenderes Problem, das der Verweis auf das Medusenhaupt offenlegt: Der Wunsch nach einer Fixierung des in seiner Schönheit erfahrenen Moments entspringt dem Anliegen, Leben möglichst authentisch wiederzugeben und über die künstlerische Materialisierung für ein beliebiges Raum-Zeit-Schema der Rezeption disponibel zu machen. Doch gerade das Bemühen um das Festhalten des Lebendigen evoziert – folgt man der verwendeten Symbolik – nur den Tod in der versteinernenden Erstarrung. Der Medusenblick steht für die unüberwindbare Differenz, die zwischen Wirklichkeit und Kunst besteht, wenn

64 Lessing, Laokoon, S. 26. Vgl. dazu auch Diderots Versuch über die Malerei (1765), der in nuce bereits Lessings Augenblickstheorie vorwegnimmt, in: Denis Diderot: Ästhetische Schriften. 2 Bde. Übersetzt von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. Bd. 1. Berlin, Weimar: Aufbau-Verl. 1967, S. 635–694, besonders S. 671.

eine Erfahrung vermittelt werden soll, steht somit für die Spannung zwischen Sein und Signum als unauflösbaren Widerspruch jedes künstlerischen Abbilds.

Schon den Paradigmen ‚idealistischer‘ Kunst wirft Büchners Lenz in seinem Plädoyer für die authentische Wiedergabe des Lebens vor, dem Rezipienten nur den Eindruck des Leblosen, des Todes zu vermitteln, wenn er die „idealistische[n] Gestalten“ als unnatürliche „Holzpuppen“ (L 37) identifiziert.<sup>65</sup> Aber Büchner geht noch weiter: Er inszeniert seine Forderung nach realistischer Kunst nicht, wie etwa Eliot, als unhinterfragt positives Gegenbild, sondern verweist zugleich auf die Paradoxie jeglicher, auch realistischer Kunst, nämlich im wirklichkeitsnächsten Abbild immer nur Abbild zu sein, nicht Leben. Auch diese Imitatio kann wieder nur eine bemühte Annäherung an die Medialität subjektiver Wahrnehmung sein (die selbst ja immer interpretierende Konstruktion ist).

Verglichen mit traditionellen Kunstvorstellungen ist es in gewisser Weise tatsächlich eine „Anti-Ästhetik“<sup>66</sup>, die hier anklingt: Das „einzige Kriterium in Kunst-sachen“ (L 37), so Lenz, ist die Lebendigkeit im Geschaffenen. Zugleich aber zeigt er, wie die ästhetischen Reproduktionsversuche dazu verurteilt sind, dieses Leben durch Nichtlebendiges zu ersetzen, immer also in ihrem Anspruch defizitär bleiben müssen. Eine Autonomie des Ästhetischen von einer konkreten Realität ist für Lenz noch nicht denkbar. Die Anforderungen aber, die er an Kunst stellt, zeigen die Grenzen einer konventionellen Darstellungsästhetik auf, in der ein Grundproblem jeglicher bildhaften Mediation zutage tritt: Bilder haben – wie Vilém Flusser zu Recht konstatiert – „die Tendenz, den Weg zu dem durch sie Vermittelten zu versperren. Dadurch stülpt sich ihre ontologische Stellung um: Aus Wegweisern werden sie zu Hindernissen.“<sup>67</sup> Ob diese Bilder nun aus dem sprachlich-narrativen oder dem visuellen Bereich stammen, ist in diesem Zusammenhang nebensächlich.

Dennoch ist Lenz bei aller Skepsis kein Ikonoklast. Er leidet als Künstler unter dem Widerspruch von Wirklichkeit und Kunst und versucht ihn so gering wie möglich zu halten. Bedingung dafür ist, schon in der Wahrnehmung dieser Wirklichkeit nicht äußere Kriterien „hinein zu kopieren“, die den Blick auf das Eigentliche verstellen. Es wurde bereits gezeigt, dass Lenz' Argumentation an diesem Punkt zur ästhetischen Komponente die ethisch-emotive Motivation im Kunstakt einbringt, indem das „eigenthümliche Wesen“ (L 38) des Einzelnen als nur über

65 Zur Bedeutung der Marionettenmetaphorik im Lenz vgl. Rudolf Drux: ‚Holzpuppen‘. Bemerkungen zu einer poetologischen ‚Kampfmetapher‘ bei Büchner und ihrer antiidealistischen Stoßrichtung. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–1999) [2000], S. 237–253.

66 Friedrich, Lenzens und Werthers Leiden, S. 158.

67 Vilém Flusser: Eine neue Einbildungskraft. In: Bohn, Bildlichkeit, S. 115–125, hier S. 118.

die Liebe erfassbar charakterisiert wird.<sup>68</sup> Es ist dies ein durchaus schwerwiegender Perspektivenwechsel von den Belangen der künstlerischen Produktion zu einer künstlerischen Rezeption als deren Voraussetzung. Lenz' Standpunkt ist hier unmissverständlich: Die gefühlsmäßige Erfahrung sei den an einem konstruierten Ideal orientierten rationalen Vorstellungen als Impuls zur künstlerischen Auseinandersetzung weitaus überlegen.

Doch wozu dient diese emotionale Anteilnahme und in welcher Weise kann sie für die künstlerische Wirklichkeitserfassung genützt werden? Kaufmanns Rechtfertigungsversuch wirklichkeitseuthobener Idealisierungskunst gibt Lenz die Gelegenheit, zu präzisieren. Emotionale Anteilnahme am Dargestellten kann sich seines Erachtens nur dort einstellen, wo im Schaffensprozess der Gegenstand der Darstellung mitfühlend erfasst wurde. Dass dies durchaus möglich sei, versucht Lenz anhand zweier Gemälde niederländischer Meister im abschließenden Teil des Kunstgesprächs festzumachen.

##### 5. Authentizität durch Bilder und ihre emotionale Codierung

Nach seiner Kritik an zwei Ikonen abendländischer Kunst, dem ‚Apoll von Belvedere‘ und der ‚Raphaelischen Madonna‘, unterstreicht Lenz, dass für ihn der wirkungsästhetische Effekt, den Rezipienten über Kunst fühlen zu machen, der eigentliche Maßstab für gelungene Kunst – soweit es diese überhaupt geben kann – ist. Nicht das Ideal als Summe abstrahierter Vorzüge könne solche Empfindungen erzeugen, sondern nur das Lebendige, das Authentische. Den bestens bekannten Idealbildern, die Kaufmann ins Treffen führt, die Lenz jedoch nach eigener Aussage unberührt lassen, stellt er deswegen vergleichsweise unbekannte entgegen als Beispiele einer Maltradition, die seinen Vorstellungen von Natürlichkeit entgegenkommt:

Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten giebt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich. Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italiänischen, sie sind auch die einzigen faßlichen; ich kenne nur zwei Bilder, und zwar von Niederländern, die mir einen Eindruck gemacht hätten, wie das neue Testament; [...]. (L 38)

68 Ein Ansatz übrigens, der auch heute nicht überholt ist, wie etwa die Ausführungen des amerikanischen Philosophen Harry G. Frankfurt belegen, vgl. H.G.F.: Gründe der Liebe. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.

Die Bedeutung dieser Textstelle wurde bislang in der Forschung vor allem in der pointierten Aufwertung der ‚realistischen‘ niederländischen Malerei gegen die ‚idealistische‘ italienische gesehen: Im Kontext der Funktionsbestimmung von Kunst ziele die transmediale Parallelisierung darauf ab, die unterschiedlichen künstlerischen Annäherungsweisen an die Wirklichkeit herauszustreichen. Recht besehen war der Verweis auf die Ästhetik der Genrebilder holländischer Meister freilich, wie schon Hans-Jürgen Schings mit Recht konstatiert, als „Rechtfertigungs-Topos, der die Ausbildung und theoretische Begründung einer realistischen Schreibweise zu begleiten pflegt“<sup>69</sup>, im kunsttheoretischen Diskurs der Zeit nicht unbedingt originell und findet sich in ähnlicher Form u.a. bei Goethe und Hegel.<sup>70</sup>

Auch im *Lenz* scheint die metareflexive Logik einer derartigen Rechtfertigung zum Tragen zu kommen: Über die intermediale Referenz auf Maltraditionen bzw. konkrete (?) Bilder konnte das System ‚bildende Kunst‘ in den Blick gerückt werden, das durch sein ‚direkteres‘, leichter fassbares Zeichensystem die Strukturen wirklichkeitsnaher Darstellungsmuster eingängiger ‚sichtbar‘ zu machen vermag. Es ist in diesem Sinne auch konsequent, wenn Lenz zwar zunächst noch vom „Dichter und Bildende[n]“ (L 38) spricht, sich in seiner Illustrierung aber (zumindest vordergründig) auf den Bereich der Malerei beschränkt.

Sollte aber die folgende Ekphrasis der beiden Gemälde, die für einen dem Genus *humile* entsprechenden Malstil stehen, zugleich indizieren, dass die bildenden Künste im Vergleich mit Literatur aufgrund ihres spezifischen Zeichensystems den unmittelbareren Zugang zur Wirklichkeit haben und demnach auch besser geeignet

69 Hans-Jürgen Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München: C. H. Beck 1980, S. 77f. Zur Niederländermode im 18. Jh. vgl. auch Michael North: *Genuss und Glück des Lebens*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003, S. 125–146.

70 Vgl. u.a. Schaub, *Erläuterungen*, S. 32, Schwann, *Büchners implizite Ästhetik*, S. 232f., und den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 429f. In umgekehrter Wertung kritisiert Lessing im Vierundneunzigsten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* „die Schule der niederländischen Maler [...], als die ihre Vorbilder aus der wirklichen Natur, und nicht, wie die italienische, von dem geistigen Ideale der Schönheit entlehnet“ (Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. Stuttgart: Kröner 1978, S. 363). Darüber hinaus würde sie „lieber die besondere, seltsame und groteske, als die allgemeine und reizende Natur sich zum Vorbilde wählen“ (ebd.). Ähnlich formuliert Schiller seine Vorstellungen, die den ‚idealistischen‘ Ansatz, wie Büchner ihn als Gegenbild andeutet, deutlich werden lassen. Er attestiert den niederländischen Malern einen „gemeinen“, ihren italienischen Kollegen aber einen „edlen und großen Geschmack“, denn diese „gingen immer auf das Ideal“ (Friedrich Schiller: *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* In: *Ders.: Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Fünfter Band: Erzählungen. Theoretische Schriften. 9., durchges. Auflage. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1993, S. 537–543, hier S. 537). Vgl. dazu auch den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 430.

sind, dem Rezipienten Wirklichkeit zu vermitteln? Bei der Diskussion der künstlerischen Umsetzbarkeit des Mädchen-Erlebnisses hat sich diese Annahme bereits als irreführend erwiesen und auch hier ist sie bei genauerer Betrachtung nicht haltbar. Denn es darf nicht übersehen werden, dass an dieser Stelle der Argumentation die Prinzipien und Problembereiche des Schreibens nicht allein durch die Transposition in die Malerei erklärt werden sollen, sondern in der direkten Auseinandersetzung mit den altermedialen Möglichkeiten. Auch die literarische Darstellung selbst ist in der Bildbesprechung stets mitangesprochen, mehr noch: sie bestimmt diese in gewisser Weise sogar.<sup>71</sup> Erst unter der Bedingung, dass diese sprachliche Wirklichkeitsrepräsentation als Grundlage in die Analyse einbezogen wird, bekommt auch der zunächst etwas irritierende Perspektivenwechsel von einer Darstellungs- zu einer Wirkungsästhetik des vorbildlichen Werks seine argumentative Bedeutung.

Folgen wir dieser Argumentation: Der Wert der Bilder ergibt sich nach Lenz' kunstästhetischen Vorstellungen aus dem Anspruch, durch eine möglichst authentische Wirklichkeitswiedergabe ein authentisches Gefühl zu evozieren. Das gelänge den holländischen Malern eher als den italienischen. Überraschenderweise aber wird dieser Mehrwert, wie sich im nächsten Satz zeigt, nicht daran gemessen, inwieweit die Gemälde einen „ähnlichen Eindruck“ (L 38) beim Rezipienten hinterlassen wie die Natur. Denn das würde man wohl nach der Logik des Vorhergesagten vermuten. Zum Vergleich wird ein sprachliches, narratives Dokument herangezogen. Freilich nicht von irgendeinem Text ist die Rede, sondern von nichts Geringerem als der wesentlichen schriftlichen Grundlage der christlichen Kultur – dem Neuen Testament.

Dieser abrupte Umschlag vom Fokus auf die Realität hin auf die sprachliche Vorlage mag verwundern, fällt aber zumindest thematisch nicht aus der Logik der narrativen Gestaltung. Immerhin stimmt er mit der sichtbaren Intention überein, für die Rekonstruktion des Krankheitsbilds den Protagonisten in seiner Determiniertheit durch einen religiösen Kontext vorzustellen. Für den Pastorensohn und studierten Theologen erfüllen sich offenbar in diesem zweiten Teil der Bibel die Vorstellungen von einer Kunst, die imstande ist, durch Liebe erfahrenes Leben authentisch wiederzugeben. Freilich: Von Kunst im herkömmlichen Sinn ist in Lenz' Verständnis hier wohl nicht unbedingt zu sprechen. Die performative Kraft des Worts, wie sie u.a. in den Prologen des Johannesevangeliums und den Johannesbriefen beschworen wird, macht im christlichen Denken die Lektüre der Evangelien nicht zu einem

71 Vgl. dazu auch Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘, S. 319: „Das Besondere an Büchners quellengestützter Arbeitsweise im Kunstgespräch ist die kunstvolle Verschmelzung und wechselseitige Kontrastierung von Bild- und Textquellen.“

Nach-, sondern einem spirituellen Miterleben des ‚Worts Gottes‘, das die alleinige Wahrheit ist. Damit entfällt hier auch die aporetische Differenz zwischen Leben und seiner Wiedergabe, zwischen Signifikaten und Signifikanten: Die Lektüre wird im Mitleiden und Miterleben zum Akt der Offenbarung.<sup>72</sup> Auch wenn ‚normale‘ Kunst diese Wirkung selbstredend nicht erreichen kann, soll sie sich doch, insinuiert Lenz‘ subtile Referenz, an ihrem suggestiven Erlebnischarakter orientieren. Nur die niederländische Malkunst sei in dieser Hinsicht eine „faßliche“ (L 38), so Büchners Lenz, sie allein schaffe es, einen Eindruck, ein Gefühl fassbar und nachvollziehbar wiederzugeben.

Nun wäre eigentlich zu erwarten, dass Lenz zeigt, wie das vorgestellte Bild es zuwege bringt, Wirklichkeit in piktoraler Kunst ‚fühlbar‘ zu machen. Doch Büchner enttäuscht (wohl) gezielt diese Lesererwartungshaltung, da es ihm weniger darum zu tun ist, ‚gelungene‘ Wirklichkeitsrepräsentation in der *bildenden Kunst* zu demonstrieren bzw. zu diskutieren. Der Erkenntniseffekt für den Rezipienten liegt vielmehr woanders, nämlich auf einer metareflexiven Ebene. Denn indem Büchner Lenz nun solch eine gelungene künstlerische Leistung aus dem Bereich der Malerei beschreiben lässt, werden dem Leser implizit jene Verfahrensweisen vorgeführt, die diese Authentizität des Mitfühlens auch auf dem literarischen Feld ermöglichen können. Es wird gezeigt, wie narrative Illusionierung an Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit gewinnt: durch die *Thematisierung und produktive Akzentuierung visueller Phänomene, die im Leser nachhaltig Emotionen erwecken*.<sup>73</sup> Die literarische Thematisierung des Altermedialen erhält damit in der ästhetischen Diskussion eine doppelte Bedeutung: Sie regt nicht allein in der Umlegung auf den Versprachlichungsprozess zur Reflexion über die Möglichkeiten der Wirklichkeitserfassung in der Literatur an. Sie repräsentiert zugleich in ihrer materiellen Präsenz ein zentrales Gestaltungsprinzip, das in der Erzählung selbst Anwendung findet.

72 Wie sehr Lenz noch an diese performative Gewalt glauben wollte, zeigt sich an seinem Versuch, ein totes Mädchen mit den Erweckungs- und Heilungsformeln aus dem Neuen Testament wieder ins Leben zu rufen. Sein Scheitern musste denn auch – vergegenwärtigt man sich das Krankheitsbild einer ‚religiösen Melancholie‘ – zu einem Zusammenbruch führen: Die Enttäuschung über die Unzulänglichkeit des Worts lässt Lenz an Gott selbst zweifeln und damit eine „Sünde in den heiligen Geist“ begehen, die den pathologisch auf religiöse Moralkonzepte fixierten Kranken in weiterer Folge schwer belastet. Zur literarischen Verarbeitung psychischer Störung in Büchners Erzählung vgl. u.a. Harald Schmidt: Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners *Lenz*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1994. – Carolin Seeling-Dietz: Büchners Lenz als Rekonstruktion eines Falls ‚religiöser Melancholie‘. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–1999) [2000]. S. 188–236.

73 Ähnlich diagnostiziert auch Schwann, Büchners implizite Ästhetik, S. 235: „Das komprimierte Ineinander von Sprache und Bild zielt deutlich auf Verlebendigung des Beschriebenen und Erzählten.“

Ausgangspunkt dieser reflexiven Demonstration ist eine explizite intermediale Einzelreferenz auf ein niederländisches Gemälde, an dem das Authentizitätspotenzial des Systems Malerei vorgeführt werden soll:

das Eine ist, ich weiß nicht von wem, Christus und die Jünger von Emaus. Wenn man so liest, wie die Jünger hinausgingen, es liegt gleich die ganze Natur in den Paar Worten. Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einförmiger rother Streifen am Horizont, halbfinster auf der Straße, da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen, er bricht das Brod, da erkennen sie ihn, in einfach-menschlicher Art, und die göttlich-leidenden Züge reden ihnen deutlich, und sie erschrecken, denn es ist finster geworden, und es tritt sie etwas Unbegreifliches an, aber es ist kein gespenstisches Grauen; es ist wie wenn einem ein geliebter Todter in der Dämmerung in der alten Art entgegenträte, so ist das Bild, mit dem einförmigen, bräunlichen Ton darüber, dem trüben stillen Abend. (L 38)

Die reale Bildvorlage, Carel van Savoy's *Christus in Emmaus*, dürfte Büchner mehr als flüchtig gekannt haben. Nachweislich hatte er es mit seinem Freund Alexis Muston im Großherzoglichen Museum in Darmstadt 1833 betrachtet. Muston zeigte sich von dem Ölgemälde, dessen Zuordnung damals noch nicht gesichert war, außerordentlich beeindruckt.<sup>74</sup> Weiß man um diesen konkreten Bezug, muss es umso mehr auffallen, dass Lenz' Beschreibung dieser konkreten Vorlage nur sehr bedingt folgt, wichtige Bildelemente nicht erwähnt, andere umdeutet und dazufügt. Aber auch der Bericht im Lukasevangelium wird, wie sich bei genauerer Betrachtung zeigt, nicht getreu wiedergegeben. Es ist vielmehr, wie in der Forschung wiederholt festgestellt wurde,<sup>75</sup> eine Kontamination beider Quellen zu einem fiktiven ‚Bild in der Literatur‘, das die Vorteile sowohl bildnerischer als auch sprachlicher Darstellungsweise nutzt, um dem Rezipienten die Unmittelbarkeit des Erlebnisses zu ermöglichen. Der Fokus des für Büchners Ästhetik so zentralen ‚Mitgeföhls‘ liegt dabei, wie könnte es anders sein, auf den Jüngern; aus ihrer Sicht wird die Begegnung mit dem Wiederauferstandenen geschildert.

74 Vgl. Heinz Fischer: Georg Büchner und Alexis Muston. Untersuchungen zu einem Büchner-Fund. München: Fink 1987, S. 258.

75 Vgl. v.a. Paul Requadt: Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert. München: Fink 1974, S. 106–138. – Holub, The Paradoxes of Realism, S. 108. – Georg Büchner: Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Hrsg. von Henri Poschmann unter Mitarb. v. Rosemarie Poschmann. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verl. 1992, S. 843f. – Hilary P. Dannenberg: Die Dreidimensionalisierung des erzählten Raumes in Büchners *Lenz*. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–1999) [2000], S. 263–280, sowie Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘. S. 319ff.

Der erste Teil dieser Rekonstruktion übernimmt die Sukzession der Bibelstelle und präsentiert die Handlungsteile verkürzt in asyndetischer Reihung. Eingeleitet allerdings werden sie durch visuelle Impulse, die zum Teil erfunden bzw. aus der Beschreibung rekonstruiert, wie im Fall des roten Streifens am Horizont möglicherweise aber auch von der Bildvorlage inspiriert sein könnten.<sup>76</sup> Der zweite Teil der Beschreibung geht nun tatsächlich auf van Savoy's Umsetzung ein, der als ‚fruchtbaren Augenblick‘ jenen Moment gewählt hat, der in Lukas 24, 30–31, folgendermaßen beschrieben ist:

Und es geschah, da er mit ihnen zu Tische saß, nahm er das Brodt, dankte, brachs und gabs ihnen. Da wurden ihre Augen geöffnet, und erkannten ihn.<sup>77</sup>

Präzise und einführend interpretiert nun Lenz diesen Augenblick des Erkennens, den van Savoy über die Körperhaltung, Mimik und Gestik der einfachen Leute meisterhaft in Szene gesetzt hat. In syndetischer Parataxe beschreibt er, was im Gemälde in räumlicher Simultaneität präsentiert wird: das Staunen und das Erschrecken (das allerdings bei van Savoy weniger deutlich zum Ausdruck kommt), die Freude und die Furcht, die die Jünger beim Anblick des Göttlichen überkommt. Auf diese Weise lässt er den Rezipienten das Unfassbare noch einmal miterleben. Auf die vollständige Wiedergabe der räumlichen Verhältnisse – es handelt sich ja um einen Innenraum mit einem Landschaftsausschnitt durch ein Fenster – wird allerdings ebenso verzichtet wie auf weitere visuelle Charakteristika der Figuren.

Dass die Bildreferenz hier also nicht zur Rekonstruktion eines konkreten optischen Eindrucks dient, bestätigt implizit den vorhergehenden Argumentationsgang: Wirklichkeit ist in der Kunst nicht darstellbar als Abbild. Schon gar nicht über die selektiven und konstruierenden idealistischen Muster, aber auch nicht über mimetische Verfahren, wie Lenz schon eingangs klarstellt: „Er sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seyen sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten“ (L 37). Eine künstlerische Wiedergabe von Wirklichkeit hat sich demnach nicht auf die apperzipierte ‚Oberfläche‘ zu konzentrieren. Lenz (als Stimme Büchners) wird hier sehr deutlich: Kunst kann nur dann annähernd Leben vermitteln, wenn nicht das konstruierte Ideal, sondern das nachvollziehbar Alltäg-

76 Vgl. dazu Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘. S. 320, Anm. 172.

77 Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift [...] Neuen Testaments nach der Uebersetzung D. Martin Luthers [...]. Bearbeitet und hg. von Nicolaus Funk. Altona: J.F. Hammerich 1815, zitiert nach dem Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 431.

liche, das tatsächlich Seiende als empfundene, ‚liebevoll‘ durchdrungene Realität zum Gegenstand gemacht wird. Mit anderen Worten: Indem der Akzent im künstlerischen Schaffensprozess nicht auf der Wiedergabe des Objekts an sich, sondern auf der Emotion, die es hervorruft, liegt, soll das „Gebild“ (L 38) dem Rezipienten erfüllbar werden. Dieses Miterleben und Mitleiden wird nun erreicht durch eine verstärkt an die Imaginationskraft des Rezipienten appellierende Schreibweise, die sich des Zusammenspiels der medialen Formen bedient. Denn allein schon durch den Verweis auf ein Bild entsteht die Vorstellung eines situativen Wirklichkeitsausschnitts mit einer starken Dimensionalisierung, der über narrative Strukturen noch zeitlich-räumlich gedehnt und ergänzt werden kann.

Es ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung sowohl für den Stellenwert des Kunstgesprächs innerhalb der Erzählung als auch für deren spezifische Modernität, dass dieses instruktive Beispiel synchroner Intermedialität für wirkungsästhetische Zwecke nicht isoliert in einem sonst monomedial ausgerichteten Kontext zu finden ist. Die quasiekphrastische Beschreibung niederländischer Gemälde gibt in der Vermengung von Bild und Wort, von räumlicher und zeitlich-linearer Kunst vielmehr jene Technik vor, die auch weite Strecken der Erzählung Büchners dominiert.<sup>78</sup> *Anregungen aus narrativen und piktoralen Quellen werden aufgegriffen, zumeist erheblich umgearbeitet und miteinander (und mit Erinnerungsbildern des Autors) kombiniert.* So entstehen einprägsame, affektiv besetzte Bilder, gleich ob ‚künstlichen‘ oder lebensweltlichen Ursprungs, die Anschaulichkeit schaffen. Über die Komplementaritäts- und Interdependenzeffekte, die sich aus der Integration der ‚Schwesterkunst‘ in das literarische Zeichensystem ergeben, sollte offenbar jene Authentizität, jene Darstellungsnähe erreicht werden, die eine emotive Beteiligung am Schicksal des Protagonisten erleichtert.<sup>79</sup>

Auch das andere Bildbeispiel der zweiten Erzählebene, das Gemälde einer betenden Frau, weist diese typische Kontaminierung piktoraler und narrativer Elemente auf. Eine spezifische Bildvorlage wurde zwar bislang noch nicht gefunden, doch kann auch hier die mediale Interaktion durchaus aus der Überformung zweier

78 Auf dieses Zusammenspiel von „räumlichen und zeitlichen Kunstformen“ (Die Dreidimensionalisierung des Raumes, S. 273) im Lenz weist u.a. schon Dannenberg hin, die die daraus resultierende „Dreidimensionalisierung“ als Authentisierungstechnik des Erzähltexts identifiziert.

79 Zur Repräsentationsdifferenz von Bild und Text vgl. u.a. Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Übers. von Max Looser. 3. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995. Immer noch aufschlussreich zum Verhältnis von Malerei und Dichtkunst ist die Studie von Jean Hagstrum: *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press 1958.

konkreter Quellen entstanden sein.<sup>80</sup> Als Textgrundlage hat die Forschung Nebentext und Eingangsmonolog der Großmutter aus Tiecks Märchentragödie *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* (1800) identifiziert.<sup>81</sup> Lenz beginnt seine Ekphrasis durchaus traditionell mit optischen Details, die die wesentlichen Elemente der Bildkomposition verdeutlichen:

Eine Frau sitzt in ihrer Kammer, das Gebetbuch in der Hand. Es ist sonntäglich auf-  
geputzt, der Sand gestreut, so heimlich rein und warm. (L 38)

Im dritten Satz aber tritt eine narrative Kontextualisierung hinzu, die uns den kausalen Nexus der Situation eröffnet. Durch den Verweis auf auditive Stimuli werden Bereiche angesprochen, die in einem Gemälde kaum wiedergegeben werden können und den interpretierenden Erzähler als Betrachter in den Mittelpunkt rücken. Gleichwohl bleibt durch ein distanzierendes „es ist als“ der Eindruck gewahrt, dass hier eine konkrete optische Szene ausgelegt wird, die uns als Rezipienten das Gefühl ruhiger religiöser Kontemplation nachvollziehbar machen soll.

Die Frau hat nicht zur Kirche gekonnt, und sie verrichtet die Andacht zu Haus, das Fenster ist offen, sie sitzt darnach hingewandt, und es ist als schwebten zu dem Fenster über die weite ebne Landschaft die Glockentöne von dem Dorfe herein und verhallet der Sang der nahen Gemeinde aus der Kirche her, und die Frau liest den Text nach. (L 38)

Mit diesem abrupten Ende der Bildbeschreibung brechen auch Lenz' Ausführungen zur Möglichkeit gelungener Wirklichkeitserfassung in der Kunst etwas unvermittelt ab. Der abschließende Teilsatz aber verweist in metareflexiver Brechung noch einmal auf die eigentliche Intention dieser seltsamen Ekphrasis, nämlich zu zeigen, wie in der Imagination etwas miterlebt, mitgeföhlt werden kann. In Lenz' Beispiel vergegenwärtigt sich die abgebildete Frau das Erlebnis der Heiligen Messe in ihrer Andacht, indem sie die auf die Kirche ausgerichteten Sinneswahrnehmungen

80 Vgl. dazu näher Dannenberg, Die Dreidimensionalisierung des erzählten Raumes, S. 275ff.

81 Vgl. Schaub, Erläuterungen, S. 34, der einen Hinweis Hubert Gerschs aufgreift. Der Eingangsmonolog im Wortlaut: „Die Großmutter sitzt und lies't: Ist heute gar ein schöner Tag, / An dem man gern Gott dienen mag, / Das Wetter ist hell, scheint die Sonne herein, / Da muß das Herz andächtig sein. / Ich höre von ferne das Geläute, / Es ist ein lieblicher Sonntag heute, / Vor dem Fenster die Bäume sich rauschend neigen, / Als wollten sie sich gottsfürchtig bezeigen. / Ich wohn allhier vom Dorf abseitig, / Sonst ging ich gern zur Kirche zeitig, / Doch ich bin alt, dazu krank gewesen, / Da thu ich im lieben Gesangbuch lesen [...]“ (Ludwig Tieck's Schriften. Zweiter Band. Berlin: Reimer 1828, S. 327–362, hier S. 329). Weitere Analogien finden sich in den folgenden Szenen.

gen in Verbindung bringt mit ihrer religiösen Lektüre. Der Leser dieser Bildbeschreibung dagegen verbindet die sensuellen Impulse der deskriptiven Passagen (vermittelt durch das später noch genauer zu besprechende Fenster-Motiv)<sup>82</sup> mit den narrativen Informationen und bekommt auf diese Weise Gelegenheit, die Situation (im eigentlichen Sinn) ‚imaginativ‘ mitzerleben.

Es ist vor allem diese imaginative Nachvollziehbarkeit des Innenlebens der ‚Geringsten‘, die Büchner über die Bild-Text-Intermedialität auf Lenz‘ antiidealistische Ästhetik als genuinen Ansatz aufpfropft. Dass Büchner damit den geistesverwandten Sturm-und-Drang-Dichter tatsächlich, wie sein Bruder Ludwig 1850 in der Werkausgabe konstatiert, seine eigenen „Grundregeln der Aesthetik und deren Beziehungen zur Wirklichkeit und zum Leben“<sup>83</sup> erläutern lässt, bestätigt sich gerade auch an seiner Erzählung selbst. Denn hier werden die ästhetischen Theoreme praktisch umgesetzt – metareflexiv in den ästhetischen Ausführungen des Protagonisten und als übergeordnetes Gestaltungsmittel auf der ersten Erzählebene. Am Beispiel eines psychisch kranken gesellschaftlichen Außenseiters, mithin eines jener ‚Geringsten‘, dessen „Seelenschmerz“ – so das Urteil Gutzkows in seinen Nachbemerkungen – „mitdurchungen“<sup>84</sup> ist, wird versucht, das glaubhafte Bild eines problematischen Erlebens zu vermitteln: Wie fühlt es sich an, der Grenzgänger Lenz, ein Mensch in solch einer verzweifelten Lage zu sein?

Der wohl – neben und mit der kreativen Aktualisierung von Quellenmaterial – wesentlichste poetische Kunstgriff Büchners, dieses Gefühl für den Leser authentisch ‚fasslich‘, anschaulich zu machen, ist dabei die Anreicherung der narrativen Illusionierung durch Momente der betont emotionalen Bilderfahrung, wie sie Lenz im Kunstgespräch exemplarisch vorführt. Aus neurowissenschaftlicher Sicht hat diese Strategie durchaus Berechtigung. Die Intensivierung von Text-Bild-Relationen auf Basis emotionaler Beteiligung kann durch die Stimulierung der verfügbaren Engramme, also der neuronalen ‚Eindrücke‘ von Erinnerungen, tatsächlich eine intersubjektive Nähe erzeugen, die den Rezipienten miterleben und ‚mitfühlen‘ lässt.<sup>85</sup> Informationen mit hohem visuellen Gehalt scheinen im limbischen Sys-

82 Vgl. Kap. III.3.1.

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

84 Telegraph für Deutschland, Nr. 14 (22. Januar), S. 111.

85 Vgl. dazu u.a. Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München: C. H. Beck 2002, S. 11–137. – Hans J. Markowitsch: Dem Gedächtnis auf der Spur. Vom Erinnern und Vergessen. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2002. – Hans J. Markowitsch und Harald Welzer: Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Stuttgart: Klett-Cotta 2005, S. 67ff.

tem unseres Gehirns generell leichter verarbeitbar zu sein. Ihre Bedeutung wird in der Amygdala als zentralem Organ für die Verarbeitung dieser Reize bewertet. Nur was einen höheren emotionalen Gehalt aufweisen kann, wird als ‚Eindruck‘ abgelegt und formt auf diese Weise unsere Persönlichkeit, unsere Identität mit. Ohne Emotionen aber ist offenbar auch kein Selbstbezug herstellbar, wie sich an Studien über Patienten mit Funktionsausfällen im emotionserzeugenden und -verarbeitenden System gezeigt hat.<sup>86</sup> Dieser Selbstbezug wiederum ist unabdingbar für die Rekonstruktion einer emotionalen Erfahrung, ob nun produktiv im Sinne einer künstlerischen Umsetzung oder einer rezeptiven Vergegenwärtigung.

Dass sich durch emotionale Bilder unsere Gefühlswelt weitaus schneller und auch nachhaltiger beeinflussen lässt, ist also nicht erst in der Ära des ‚Pictorial Turn‘ erkannt worden. Büchners stark imaginatives Schreiben durch die ‚reproduktive‘ Umsetzung von narrativen, gemalten und empirisch-lebensweltlichen Bildquellen, die Gefühle vermitteln, ist Konsequenz seiner wirkungsästhetischen Vorstellungen, dem Rezipienten das komplexe Innenleben der Einzelnen durch mentale Ikonisierung nachvollziehbar vor Augen zu führen. Und dies ist auf dem emotionalen Weg effektiver als auf einem dominant kognitiven.

#### 6. Bildzentrierte narrative Illusionierung – Resümee und Ausblick

Im Rahmen der lenzischen Theoriebildung dient die Verdeutlichung der Text-Bild-Relationen durch Erinnerungsbilder und Gemäldebeschreibungen vor allem der ‚objektivierenden‘ selbstreflexiven Offenlegung der Beziehungsstrukturen zwischen dem Dargestellten, dem Werk und dem Rezipienten. Für den realen Leser mag an dieser Stelle das zentrale Moment des ‚Mitfühlers‘ mit den dargestellten Figuren als Rezeptionseffekt aufgrund der mittelbaren Wiedergabe, die den zugrunde liegenden künstlerischen Prozess gleichsam als Zitat rekonstruiert, zurücktreten.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Vgl. Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis*, S. 122f.

<sup>87</sup> Die mehrfach gestufte, darüber hinaus isolierte und knapp gehaltene Repräsentation von Wirklichkeitserfahrung erzeugt unweigerlich eine Wahrnehmungsdistanz, die identifikatorischer Rezeption keinesfalls förderlich ist. So kommt die suggestive Wirkung des illusionistischen Kunstwerks auf den Rezipienten, einzutreten in die ausgestaltete Fiktionswelt, in diesen quasiekphrastischen Passagen nicht in derselben Weise zum Tragen, wie dies auf der ersten Erzählebene der Fall ist. Der Verlust an emotionaler Unmittelbarkeit in der referierten Darstellung ist wohl mit ein Grund, warum in der Forschung die Frage nach der Bedeutung und Funktion des Kunstgesprächs so unterschiedliche Antworten erfahren hat. Vgl. dazu die unterschiedlichen Wertungen etwa bei Mayer, *Georg Büchners ästhetische Anschauungen*, S. 149, Timm Reiner Menke: *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 1984, S. 45f., oder Bo Ullmann: *Zur Form in*

Doch sensibilisieren die angeführten Beispiele auf einer metareflexiven Ebene den Leser für das komplexe Verhältnis der verschiedenen Erscheinungsformen von Bildern in Kunst und Leben, seien es graphische, optische, perzeptuelle, geistige oder sprachliche.<sup>88</sup>

Einer der grundlegenden Punkte des Kunstgesprächs ist die implizite Feststellung, dass Werke der bildenden Kunst ebenso wie lebensweltliche Wahrnehmungen oder Vorstellungsbilder in Sprache übersetzt werden können, um dann wieder über das engrammatische Bilderreservoir und die Phantasie des Lesers imaginativ rekonstruiert zu werden. Der Schlüssel dazu ist die emotionale Codierung der verwendeten Bilder, ihre Aufladung mit Gefühlsinhalten. Denn das menschliche Gehirn erinnert sich seltener an die Ereignisse selbst als an die damit verbundenen Gefühle.<sup>89</sup> Wenn ein Kunstwerk emotive Reize zu vermitteln vermag, können diese Gefühlsimpulse mit gespeicherten Eindrücken abgeglichen werden. Um Natur abzubilden, bedarf es also weniger der Wiedergabe der perzeptuellen Wahrnehmungen, als man denken würde. Wesentlich ist es, das Gefühl, das mit dieser Perzeption verbunden ist, zu vermitteln. Denn auf diese Weise lässt sich die Differenz zwischen Wirklichkeitseindrücken und jenen aus der Rezeption von Kunst gewonnenen Eindrücken, die aus dem unterschiedlichen ontologischen Status von Kunst und Wirklichkeit resultiert, verringern, wenn nicht in manchen Fällen sogar aufheben.

Lenz' abschließende paradigmatische Bildbesprechungen suggerieren in diesem Zusammenhang Folgendes: Je stärker die Interrelationen von Bild und Wort in der literarischen Gestaltung die Gefühlswelt des Rezipienten ansprechen, desto intensiver wird bei der Lektüre auch Leben wahrgenommen werden. Denn die emotionale Codierung der sprachlichen Bilder im Schaffensakt erhöht bei der individuellen Aneignung die Erfolgsaussichten, dass das Eigentliche, ‚Lebendige‘, Gefühle Vermittelnde adäquat erfasst und umgesetzt wird. Bilder aber, die wie die idealistischen Schönheitskonstrukte nicht aus dem unmittelbaren Eindruck gewonnen werden, erschweren eine emotionale Anteilnahme des Rezipienten. Der scheinbar abrupte Wechsel vom Erlebnisbericht zur quasialephrastischen Beispielgebung aus der niederländischen Kunst birgt also eine erstaunliche implizite Conclusio: Gelingt die Vermittlung einer Erfahrung auf Basis des Mitfühlers – und diese gelungene Emotionalisierung sieht Lenz ja als Kriterium wahrer Kunst – dann steht

---

Georg Büchners ‚Lenz‘. In: Helmut Müssener und Hans Rossipal (Hgg.): *Impulse. Dank an Gustav Korlén zu seinem 60. Geburtstag*. Stockholm: Dt. Inst. d. Universität 1975, S. 161–182, der es als „Fremdkörper im Kontext“ (S. 171) sieht.

88 Den Stammbegriff des „Bildes ‚als solches‘“ ordnet Mitchell in seinem Systematisierungsversuch „all diesen speziellen Fällen von Bildlichkeit“ über, vgl. Mitchell, *Was ist ein Bild*, S. 20f.

89 Vgl. Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis*, S. 134ff.

das künstlerisch vermittelte Bild dem perzeptiven Erfahrungsbild als Eindruck der Wirklichkeit in keiner Weise nach. Ein Gedanke übrigens, der auch schon in Aristoteles' kognitionswissenschaftlich so aufschluss- wie folgenreicher Schrift *Peri Psyches* anklingt.<sup>90</sup>

Freilich sind narrativ evozierte Bilder in illusionistischen Erzählungen selten Selbstzweck, sondern übernehmen eine über die bloße Illustration des fiktionalen Raums hinausgehende konkrete Funktion im Handlungsanzug. Büchners Erzählung ist ein überzeugender Beleg dafür und – was sie noch bemerkenswerter macht – dies offenbar ganz bewusst. Wie ein innerliterarischer Leseweiser lenkt die lenzsche Theoriebildung die Aufmerksamkeit auf die erzählten Bilder bzw. die bildhaften Erzählungen auf der ersten Erzählebene. Welchen Zweck sie haben, wird aus der Poetik des Mitgefühls deutlich, die Lenz im Kunstgespräch als Grundlage jedweden Schreibens definiert. Sie sollen dem Rezipienten fremdes Leben und Erleben über die affektive Bindung an das Abgebildete nach- und mitvollziehbar machen. Ausgelegt auf die literarische Gestaltung der Steintal-Episode auf der ersten Erzählebene bedeutet dies: Die narrativen Bilder im *Lenz* sind absichtlich gewähltes (und, wie die Wirkungsgeschichte zeigt, durchaus taugliches) Mittel, die subjektive Erfahrungswelt des unglücklichen Protagonisten zu vergegenwärtigen.

Die grundlegenden darstellungsästhetischen Voraussetzungen und Prinzipien für diese bildzentrierte Illusionierung über narrative Strukturen werden im Kunstgespräch mehr oder weniger deutlich benannt und geben damit Einblick in das ästhetische Konzept nicht nur des Protagonisten, sondern auch des Autors. Die Voraussetzung des Kunstakts aus rezeptiver Sicht korreliert nach Maßgabe dieses Konzepts mit der intendierten Wirkung des daraus entstehenden Kunstwerks. Schon die lebensweltliche Wahrnehmung des Künstlers soll von einer emotionalen Anteilnahme geleitet sein, nur so wird er auch Wirklichkeit in einer Weise wiedergeben können, die sein Publikum ‚fühlen‘ macht. Dieser geforderten rezeptiven Durchdringung des abzubildenden Gegenstands entspricht aus narratologischer Sicht die Subjektivierung des Blicks durch eine interne Fokalisierung, die die perzeptive Perspektive des Protagonisten nachzuschaffen versucht. Dem Leser wird auf diese Weise ein vom Werk intendierter spezifischer Standpunkt angeboten, um ihn in die Fiktionswelt einzubinden. In seiner Übereinstimmung mit dem ‚impli-

<sup>90</sup> Vgl. dazu „Für die denkfähige Seele sind die Vorstellungsbilder wie Wahrnehmungsinhalte. Wenn sie aber etwas Gutes oder Schlechtes bejaht oder verneint, meidet sie es oder erstrebt es. Deshalb erkennt die Seele vernünftig nie ohne Vorstellungsbilder.“ (Aristoteles: *Über die Seele*. Mit Einleitung, Übersetzung [nach W. Theiler] und Kommentar hg. von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl und Otto Apelt. Hamburg: Meiner 1995 [= Philosophische Bibliothek. 476]).

ziten Leser<sup>91</sup> folgt der reale Leser über weite Strecken dieser Textstrategie, die Distanz von ‚innen‘ und ‚außen‘ zu relativieren, und konkretisiert die sprachlichen Bilder zu einem intersubjektiven fiktionalen Erlebnis. (Auf die signifikanten Brüche dieser Perspektivierung und ihre Bedeutung für die Sinngestaltung wird noch zurückzukommen sein.)

Aus thematischer Sicht aber wird die intensive empathische Auseinandersetzung mit der Hauptfigur in der Entscheidung sichtbar, nicht die zu dieser Zeit übliche diskreditierende Interpretation der psychischen Probleme Lenz' als selbstverschuldeten ‚Wahnsinn‘, der auch sein Werk ästhetisch entwertet, aufzugreifen.<sup>92</sup> Büchner versucht vielmehr, das Leiden im Mitvollzug erfahrbar zu machen, um damit Verständnis zu schaffen für den unglücklichen Poeten und mit ihm für den psychisch kranken Menschen im Allgemeinen, den das selbstgerechte Urteil einer ‚normalen‘ Gesellschaft ausgrenzt und desavouiert. Diesem so gängigen wie verzerrenden, seit Goethes Ausführungen in *Dichtung und Wahrheit* aber „kanonisch geltende[n] Lenz-Bild<sup>93</sup> seiner Zeit stellt Büchner viel eingängigere Bilder entgegen, die den kranken Dichter in gänzlich anderer Weise zeigen.

Das Ziel jeglicher illusionistischer Erzählliteratur, das Erleben von Wirklichkeit durch die Imitation lebensweltlicher Wahrnehmung zu simulieren, stellt sich dabei in *Lenz* wie gezeigt als besondere Herausforderung dar.<sup>94</sup> Immerhin sollte durch das Miterleben einer psychotischen Welterfahrung Verständnis oder zumindest eine gerechte Beurteilung für Leben und Werk eines Außenseiters erreicht werden. Und dies zu einer Zeit, da psychische Erkrankung vorrangig moralisierend als

91 Vgl. Wolfgang Iser: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des englischen Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink 1972, der mit dieser Begrifflichkeit den „im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser“ (S. 9) verstanden wissen möchte.

92 Zu den verschiedenen Rezeptionsmodi im Umgang mit dem Werk eines mit psychischer Krankheit stigmatisierten Dichters vgl. Ariane Martin: *Die Nobilitierung der Krankheit. Zu einer Linie der Lenz-Rezeption im 19. Jahrhundert*. In: Andreas Meier (Hg.): *Jakob Michael Reinhold Lenz. Vom Sturm und Drang zur Moderne*. Heidelberg: Winter 2001. (= Beihefte zum *Euphorion*. 41.) S. 61–74.

93 Inge Stephan, Hans-Gerd Winter: „Ein vorübergehendes Meteor“? J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1984, S. 1.

94 Zu den Prinzipien und Problemen narrativer Illusionsbildung vgl. v.a. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer 1993. Wolf differenziert als textinterne Prinzipien der Illusionsbildung die ‚anschauliche Welthaftigkeit‘, ‚Sinnzentriertheit‘, ‚Perspektivität‘, ‚Mediumsadäquatheit‘, ‚Interessantheit‘ und das ‚Celare-artem-Prinzip‘. Prinzipien, deren unterschiedliche Handhabung über die Intensität einer Welterfahrung durch narrative Vermittlung entscheidet.

selbstverschuldetes Ergebnis eines normabweichenden Verhaltens gewertet wurde. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Forderung des Kunstgesprächs nach dem Mitgefühl als Voraussetzung des künstlerischen Nachschaffens von Wirklichkeit als durchaus berechtigt, ja notwendig. Ein rein rationaler, distanzierter Zugang kann krankheitsbedingten irrationalen Verhaltensmustern nicht in derselben Weise gerecht werden wie der Versuch einer empathischen Annäherung über Internalisierung.

Das ‚Prinzip der perspektivischen Präsentation‘<sup>95</sup> über interne Fokalisierung als Konstituens einer nachvollziehbaren, anschaulichen Fiktionswelt erfährt allerdings – wie oben gezeigt – in Büchners Erzählung insofern eine entscheidende Irritation, als ja ein psychisch Kranker Träger des Angebots zur perspektivischen Identifikation ist. Die Konsequenzen für die Konzeption der präsentierten Welt sind nicht zu übersehen. Büchner lässt uns Lenz’ Umwelt vor allem mit Lenz’ Augen sehen und damit nachvollziehen, wie sich das Außen in der Wahrnehmung einer wunden Seele gestaltet. Nur selten erfahren wir konsequenterweise die Welt des Protagonisten – wie etwa im Kunstgespräch – auf einer intellektuellen, rationalen Ebene. Es dominiert das Irrationale, Unkontrollierbare, Anormale, das sich in einzelnen Episoden vorrangig visuellen Charakters manifestiert.

Dies schlägt sich selbstredend auch in der Struktur der Erzählung nieder. Anstelle einer kohärenten, an Kausalität und Teleologie der Erfahrung orientierten Sinnperspektive tritt die schlaglichthafte Darstellung von ‚guten‘ Momenten und ‚Zufällen‘. Statt objektivierenden, argumentativen Elementen einer souveränen Einschätzung von Wirklichkeit überwiegt die Wiedergabe perceptiver Eindrücke des Protagonisten. Dass diese Darstellungsweise das Bildhafte forciert, liegt auf der Hand. Weniger die Offenlegung der Gedankenwelt (über Beweggründe seines Tuns etwa erhalten wir kaum Aufschluss), sondern vor allem der visuellen Erfahrungswelt gibt uns Einblick in die Befindlichkeit des Stabilität und Integration suchenden Künstlers. Es sind denn auch diese vielfältigen einprägsamen Bilder, die den Charakter der Erzählung prägen. Bilder, die eben nicht nur in der Simulation einer konkreten Außenwelt „anschauliche Welthaftigkeit“<sup>96</sup> vermitteln, sondern über die Vergegenwärtigung der spezifischen Wahrnehmung der Dingwelt die Innenwelt des Perspektiventrägers offenlegen, psychologische Innerlichkeit konkretisieren. Sie sind darin virtuose Belege einer sprachlich evozierten Anschaulichkeit, die einer auffälligen Anreicherung der narrativen Illusionierung durch die

95 Vgl. ebd., S. 150–164. Vgl. auch Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT 2004, S. 210–212.

96 Wolf, Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 134.

Thematisierung und produktive Akzentuierung optisch-sinnlicher Phänomene *und* der Darstellung ihrer Auswirkungen auf die instabile Gefühlslage des Protagonisten zu verdanken ist.

Elemente dieser Veranschaulichung der Innenwelt durch Außenweltrepräsentation sind schon bei oberflächlicher Betrachtung des Texts zuhauf zu finden. Sie umfassen beinahe das gesamte Spektrum an narrativen Visualisierungstechniken, die sich am Erfahrungs- und damit auch am Erwartungshorizont des Lesers orientieren. Die literarische Erfassung visueller Phänomene aus einer dezidiert subjektiven, damit konkretisierten Perspektive kann durch nuancierte Blickwinkelwechsel verstärkt werden, die die Dimensionalisierung des Erzählten unterstreichen. Bildlichkeit kann sich aber auch über eine quasiikonische Nachahmung der Malerei mit sprachlichen Mitteln manifestieren. Dazu zählt die nachvollzogene Stasis bei Schilderungen ebenso wie das Flächenhaftigkeit und Gleichzeitigkeit suggerierende Arrangement bestimmter, zumeist symbolhaft aufgeladener Szenen oder auch die Nachbildung einer Gemäldesituation durch thematische oder diagrammatische Rahmung<sup>97</sup> und die Simulierung eines internen Betrachters. Auch die explizite Thematisierung der Malerei lenkt die Aufmerksamkeit auf das Bildhafte und ist zumal dort von Interesse, wo sich der Dichter an markanten Punkten des Handlungsverlaufs als Maler versucht. Besonders auffällig im *Lenz* aber ist die spezifische ‚Stimmung‘ des Raums durch die vielfältigen deskriptiven Differenzierungen in Helligkeit, Größe, Entfernung, Klarheit, Form, Farbe, durch die Geschwindigkeit seiner Bestandteile, durch Tiefenwirkung hervorrufende Außen-Innen-Stufungen und Richtungsverweise, ob in harmonischen Übergängen oder scharfen Kontrasten.<sup>98</sup> Der derart ‚gestimmte‘ Raum ist durch interne Fokalisierung vorrangig über die Subjektivität des Erlebenden vermittelt und als seine individuelle Wahrnehmung auch affektiv markiert. Kombiniert mit auditiven und kinästhetischen Modalitäten entsteht so auf textueller Ebene ein plastischer Eindruck der Seinserfahrung eines Individuums, die in das Vorstellungsbild des Lesenden einfließt. Die literarische Raumpräsentation ermöglicht dem Rezipienten also nicht nur die Imagination der fiktionalen Ortverhältnisse als nachvollziehbaren Handlungsraum. Sie bietet ihm über den Abgleich mit eigenen lebensweltlichen Wahrnehmungsprozessen auch Einblick in den ‚Seelenraum‘ des Protagonisten. Indem die Unbestimmtheitsstellen des Texts mit dem personalen Bildreservoir, mit eigenen Perzeptions- und

97 Vgl. dazu Wolf, *Intermedial Iconicity in Fiction*, S. 342f.

98 Zum ‚gestimmten Raum‘ vgl. v.a. Gerhard Hoffmanns in Anlehnung an Elisabeth Strökers Studie (E.S.: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1965) entstandenes Konzept des intersubjektiven Raums, der zum Sinnträger in narrativen Texten werden kann (Hoffmann, *Raum, Situation, Erzählte Wirklichkeit*, S. 55–79).

Deutungsschemata abgedeckt werden, lassen sich Fremd- und Eigenerfahrung mit (Selbst-)Erkenntnisgewinn zusammenführen.

Sinnfällig wird das zumal an den Naturbeschreibungen in Büchners Erzählung, deren expressive Wirkung und funktionale Bedeutung schon in den ersten Besprechungen hervorgehoben wurden und die bis heute ihre Suggestivität nicht verloren haben. Es kann, hält man sich die innerliterarische theoretische Grundlegung vor Augen, nicht nur eine zufällige Koinzidenz sein, dass – wie bei den quasi-ekphrastischen Bildbeispielen des Kunstgesprächs – auch hier die Rekombination von ausgewählten narrativen und visuellen Quellen durch Büchners „reproduktive Phantasie“<sup>99</sup> eine Technik darstellt, über die sich das adäquate Verständnis der einzelnen Stellen wesentlich erschließt. Zumal an den Landschaftsbildern zeigt sich die im Kunstgespräch postulierte Gleichrangigkeit gelungener narrativer, sprachlich-künstlich evozierter, und perzeptueller Bilder in Bezug auf ihren Vermittelungswert für den Rezipienten. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang nicht zuletzt die gut untersuchte Genese des Texts, der Blick auf seine vielfältigen Referenzquellen.<sup>100</sup> Eindrücke aus diesen berichtenden und literarischen Quellen fließen so im *Lenz* mit empirischen Erfahrungen und kreativen Vorstellungen zusammen zu einer eindrucksvollen Bilderwelt, die weit mehr ist als bloß ästhetische Kulisse bzw. Ermöglichungsraum. Die Repräsentation von Natur dient vielmehr in richtungsweisender Radikalität der Gesamtintention der Erzählung, die psychische Disposition des Protagonisten offenzulegen und damit mitleidendes Verständnis beim Rezipienten zu schaffen. Das intermediale Referenzphänomen der sprachlichen Konstituierung von Bildern war schon der antiken Rhetorik, etwa im Verfahren der Hypotyposis, bekannt<sup>101</sup> und immer wieder Gegenstand theoretischer Überlegungen von Autoren auch der Moderne, wie etwa Ezra Pound.<sup>102</sup> In Büchners Erzählung aber entfaltet die Fähigkeit, im Rezipienten konkrete visuelle Bildempfindungen durch Sprache hervorzurufen, eine komplexe Zeichenhaftigkeit, die sich nicht in der bloßen Nivellierung der „Semiotizitätsdifferenz“<sup>103</sup> zwischen

99 Gutzkow, *Lenz. Eine Reliquie* [Nachwort], S. 111.

100 Vgl. dazu u.a. Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘ sowie den Kommentar der Marburger Ausgabe.

101 Vgl. Gert Ueding und Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 1986, S. 284f.

102 Vgl. Pounds Definition der ‚Phanopoeia‘ als „casting of images upon the visual imagination“ (Ezra Pound: *How to Read*. London: Harmondsworth 1931); etymologisch korrekter wäre es wohl, im deutschsprachigen Gebrauch von *Phainopoeia*, *Phainopoesie* bzw. *Phänopoesie* zu sprechen.

103 Ernest W.B. Hess-Lüttich und Daniel Rellstab: *Zeichen/Semiotik der Künste*. In: Karlheinz Barck [u.a.]: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 7: Supplemente. Register*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 247–282.

sprachlichem und visuellem Bild erschöpft. Indem sie die Aufgabe der Charakterisierung eines spezifischen Krankheitsverlaufs mit übernimmt, wird die imaginative Visualisierung der den kranken Dichter umgebenden Landschaft zu einem wesentlichen Sinnträger der Erzählung. Die sprachlichen virtuellen Bilder, die uns den Erzählraum gegenwärtig machen, geben uns zugleich ein Bild der inneren Verfassung von Lenz. Ein Bild freilich, in dessen Heterogenität und Komplexität sich die Vielschichtigkeit der Symptomatik einer Krankheit widerspiegelt, die bis heute Rätsel aufgibt.

### III Das Bild in der Erzählung

#### 1. Landschaftsbilder und Seelengemälde

„Welche Naturschilderungen; welche Seelenmalerei!“ Bereits Gutzkows wirkungsmächtige *Lenz*-Charakteristik<sup>1</sup> weist in der Parallelisierung der Außenwelt-Innenweltdarstellung auf die zentrale Korrelation von Ichgefühl und Raumwahrnehmung bzw. Raumdarstellung in Büchners Naturepräsentationen hin. Tatsächlich scheint sich in der Erzählung das Bewusstsein des Sturm-und-Drang-Dichters wesentlich über Landschaftsbezüge zu entfalten. Das Bild, das sich der Rezipient von *Lenz*' seelischer Verfassung macht, ist bestimmt von der sprachlichen Vergegenwärtigung des ihn umgebenden Raums. Diese Korrespondenz von Naturschilderung und Seelenzustand war in der Literatur der Zeit nicht ungewöhnlich und wurde schon früh theoretisch zu fassen versucht. Nach den Parametern der transzendentalen Ästhetik Kants ist der Raum (wie auch die Zeit) „subjektive Bedingung□ aller unserer Anschauung“<sup>2</sup>; also muss in der ästhetisch vermittelten spezifischen Raumerfahrung diese Subjektivität auch nachvollziehbar werden. In der erzählenden Literatur entfaltet sich die subjektive Prägung des fiktionalen Raums vor allem über die Perspektivierung des Narrativen. Wo das Raum-Zeit-Kontinuum über interne Fokalisierung erzählerisch vermittelt ist, wird die psychische Disposition der Figur in der Mitsicht erfahrbar.

Im *Lenz* übernimmt die literarische Raumpräsentation allerdings eine doppelte Funktion im Handlungszusammenhang. Zum einen steht sie als ästhetisch-emo-tives Landschaftskonstrukt in der reichen künstlerischen und philosophischen

---

1 Vgl. etwa ganz ähnlich in der Analogisierung von psychischer Verfassung und Landschaftsbeschreibung die Rezension der *Nachgelassenen Schriften* von Eduard Sattler (1850): „Die Schilderungen der Natur und des Seelenlebens sind unübertrefflich“ (zitiert nach dem Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 201). Selbst ein so entschiedener Gegner der im *Lenz* angewandten antiidealistischen Darstellungstechnik wie Julian Schmidt kann sich der Faszination der Charakterisierung über Landschaftsrepräsentation nicht völlig entziehen und konstatiert in seiner Analyse: „Mit der Schärfe eines krankhaft erregten Nervensystems ist die Reihenfolge der Seelenzustände in Rapport zu den entsprechenden Stimmungen der Natur gesetzt, und wir müssen das Talent, welches an einen unglückseligen Gegenstand verschwendet ist, im höchsten Grade anerkennen.“ In: Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*, S. 215.

2 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 91.

Tradition des Melancholiediskurses und seiner Verbindungen zum Erhabenen.<sup>3</sup> Zugleich aber ist sie als phänomenologisch orientierte Manifestation psychopathologischer Raumwahrnehmungsstörungen zu lesen. Natur wird in Büchners Erzählung also zugleich als ästhetisch-literarisches und als psychopathologisches Raummodell repräsentiert, dessen Rekonstruktion dem Rezipienten obliegt. Dass die verschiedenen Bildbereiche sich durchdringen und nur bedingt differenzierbar sind, ist auf die spezielle Erzählsituation zurückzuführen, die Charakteristika auktorialer Erzählweise mit interner Fokalisierung, zum Teil über den Modus erlebter Rede, verbindet. Das Spektrum der Möglichkeiten, ‚Naturschilderungen‘ zur ‚Seelenmalerei‘ einzusetzen, entfaltet sich derart in zahlreichen Abstufungen zwischen den Polen kommentierender Außensicht und vergegenwärtigender Innensicht. Auf der extradiegetisch-organisatorischen Ebene des Erzählers kann die psychische Disposition durch korrespondierende, aber auch gegenbildliche Naturrepräsentation ins Bild gesetzt werden, je nach der Nähe der Erzählfokalisierung am Wahrnehmungshorizont des Protagonisten (man denke nur an die gegensätzliche Bedeutung von Landschaft in der Anfangsszene und im Schlusstableau). Und auf der Wahrnehmungsebene des Protagonisten werden durch Naturschilderungen konstruktiv-therapeutische Versuche, Außenwelt zu erfahren, ebenso verbildlicht wie krankheitsgesteuerte Zwangserlebnisse.

So unterschiedliche Gestalt und Funktion die Landschaftsbeschreibungen in der Erzählung also haben können, stets dienen sie mehr oder weniger unmittelbar der Annäherung an ein bedrohtes Ich. Was aber lässt nun den literarischen Naturentwurf zu einem atmosphärisch-expressiven „gestimmten Raum“<sup>4</sup> werden, in dem die komplexen Relationen von Subjekt und Objektwelt zum Ausdruck kommen?

### 1,1 Grundlagen und ‚Vorbilder‘

Joachim Ritter hat in seinem wegweisenden Aufsatz zur Funktion des Phänomens ‚Landschaft‘ die literarische Vermittlung von Subjektdispositionen über naturdeskriptive Passagen als ästhetische Rekonstruktion der Einheit von Subjekt und Objektwelt gedeutet.<sup>5</sup> Ausgangspunkt seiner Argumentation ist eine kulturanth-

3 Vgl. Schmidt, Melancholie und Landschaft, S. 52–68.

4 Zur Charakteristik des ‚gestimmten Raums‘ vgl. Gerhard Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978, S. 55–78, in der Applizierung dieser Begrifflichkeit auf intermediale Phänomene im Bild-Text-Bereich vgl. Mosthaf, Metaphorische Intermedialität, S. 60ff.

5 Vgl. Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Subjektivität. Sechs Aufsätze. 7. und 8. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 141–163. Zur

ropologische Beobachtung: Der zivilisatorische Verdinglichungsprozess der Natur zum Objekt und die damit verbundene Spezialisierung in der praktischen Nutzung habe dem Menschen Freiheit zwar ermöglicht, denn „Freiheit ist Dasein über der gebändigten Natur“.<sup>6</sup> Verbunden mit dieser Emanzipation war allerdings eine Entfremdung der Natur, die den Menschen umruht, zum Objekt – eine Entfremdung, die die Vorstellung einer harmonischen Naturtotalität aus dem menschlichen Erfahrungskreis zu verbannen droht. Gleichwohl bleibt im Menschen die Sehnsucht nach dem verloren gegangenen Einklang von Subjekt und Objekt. Über die Begrifflichkeit der Philosophie als traditioneller Vermittlerin der schauenden Teilhabe am göttlichen Weltganzen – nach der antiken Tradition der *θεορία του κόσμου* (*theoría tou kósmou*) – ist jedoch die Rekonstruktion des ganzheitlichen Zusammenhangs immer weniger möglich. Und in der reinen Objektivität wissenschaftlicher Naturbeschreibung droht er sich völlig zu verlieren. So fällt Kunst diese rekonstruktive Aufgabe zu. Denn in der kompensatorischen Vergegenwärtigung der ‚ganzen‘ Natur als Landschaft sei die Dissoziation von Mensch und Natur über Imagination zumindest ästhetisch aufhebbar.

Wie Ritter zeigt, beschäftigte dieses Bedürfnis nach ästhetischer Kompensation angesichts moderner Fragmentarisierungsprozesse die Kunsttheoretiker schon seit dem 18. Jahrhundert. Friedrich Schiller, der das Problem der Verdinglichung der Natur zum Objekt in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* aufgreift, schließt eine Rückkehr in die Einheit mit der Natur aus, will man sich nicht um seine notwendige, errungene Freiheit bringen. Die Kunst aber biete dem Menschen die Möglichkeit, sein Verhältnis zur umgebenden Natur als ein offenes zu zeigen, indem er sie ästhetisch formt und damit beweist, dass sie nicht Gewalt über ihn hat.<sup>7</sup> Auch Alexander von Humboldt betont in seinem *Kosmos* die

---

Kritik an Ritters Idee einer kompensatorischen Funktionalität von ästhetischer Landschaftsdarstellung vgl. Rainer Piepmeier: Das Ende der ästhetischen Kategorie ‚Landschaft‘. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: Westfälische Forschungen 30 (1980), S. 8–46. Piepmeier verweist auf die Dialektik jeglichen Landschaftsmodells, in seiner Konstitution auch die eigene Aufhebung zu bergen, wenn Landschaft als illusionistische Kompensation für eine unterworfenen und dadurch immer stärker bedrohte Natur gesehen wird.

6 Vgl. Ritter, *Landschaft*, S. 162.

7 Vgl. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Fünfter Band. *Erzählungen*. Theoretische Schriften. Aufgrund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9., durchges. Auflage. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1993, S. 570–669, hier u.a.: „Aus einem Sklaven der Natur, solange er sie bloß empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt. Die ihn vordem nur als Macht beherrschte, steht jetzt als Objekt vor seinem richtenden Blick. Was ihm Objekt ist, hat keine Gewalt über ihn, denn um Objekt zu sein, muss es die seinige erfahren. [...] jedem Schrecknis der Natur ist der

intellektuelle Überformung der Außenwelt, die für uns erst dadurch existent wird, „indem sie sich in uns zu einer Naturanschauung gestaltet.“<sup>8</sup> Seine Forderung, bei der ästhetischen Vergegenwärtigung nicht nur beim äußeren Erscheinungsbild zu verweilen, sondern zu zeigen, wie sich Natur „im Inneren der Menschen abspiegelt“<sup>9</sup>, zielt allerdings vorrangig auf eine ‚dichterische‘ Beschreibung des Faktischen ab. Der umgekehrte Effekt dieses rezeptionsbezogenen Ansatzes, das Innere über Naturdarstellung zum Ausdruck zu bringen, klingt hier lediglich an, so etwa, wenn er in eben jenem Zusammenhang auf Goethes Erstlingsroman *Die Leiden des jungen Werthers* verweist.<sup>10</sup>

Tatsächlich begegnet uns das Phänomen einer korrelativen Außen- und Innenweltbeschreibung in der deutschen Literatur bereits im Sturm und Drang. Die ikonisch-narrative Darstellung von Natur als Landschaft im Sinne einer ästhetischen Umsetzung individueller Erfahrungswirklichkeit ermöglicht es bereits in dieser Zeit, dass Außenwelt als Projektionsfläche der Empfindungen der Figuren in ihr erfahrbar wird.<sup>11</sup> Büchners *Lenz* steht damit über die thematische Anbindung hinaus auch aus darstellungsästhetischer Sicht in einem konkreten Traditionszusammenhang mit der literarischen Epoche des Sturm und Drang. Dieser Konnex wird umso offensichtlicher, als narrative Referenzwerke dieser Zeit in der Erzählung produktiv verarbeitet werden. Das bekannteste Beispiel der ‚Spiegelung‘ psychischer Zustände in Naturbildern ist in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts ohne Zweifel eben der *Werther*. Auch hier werden Konstitutions- und Dissoziationserfahrungen als neuralgische Momente der Ich-Entwicklung über Landschaftsschilderungen vermittelt. Mit Blick auf Büchners Erzählung verdienen unter diesem Gesichtspunkt vor allem die Briefe vom 10. Mai und 18. August des ersten Buchs eine nähere Betrachtung.<sup>12</sup> Denn an den oberflächlich gesehen ganz ähnlich aufgebaut-

Mensch überlegen, sobald er ihm Form zu geben und es in sein Objekt zu verwandeln weiß“ (25. Brief, S. 652).

8 Alexander von Humboldt: *Kosmos*. Für die Gegenwart bearb. von Hanno Beck. Stuttgart: Brockhaus 1978, S. 44. Vgl. dazu weiter: „Die objektive Welt, von uns gedacht, in uns reflektiert, wird den ewigen, notwendigen, alles bedingenden Formen unserer geistigen Existenz unterworfen“ (S. 44f.).

9 Ebd., S. 192. Landschaft als ästhetische Form steht nach Humboldt in konstitutiver Beziehung zur subjektiven Naturerfahrung. Ihre Darstellung müsse deshalb auch die „geheimnisvolle Analogie zwischen den Gemütsbewegungen und den Erscheinungen der Sinnenwelt“ (S. 243) berücksichtigen.

10 Vgl. ebd., S. 251.

11 Vgl. Rolf Günter Renner: *Schrift-Bilder und Bilder-Schriften*. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei. In: Zima, *Literatur intermedial*, S. 171–208.

12 Vgl. die Interpretation von Hans Peter Herrmann: *Landschaft in Goethes ‚Werther‘*. In: Ders. (Hg.): *Goethes ‚Werther‘. Kritik und Forschung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1994, S. 360–381.

ten Naturschilderungen wird die fortschreitende Selbst- und Weltentfremdung des Protagonisten sinnfällig.

Im ersten Brief sind die narzisstischen Entgrenzungsphantasien Werthers noch deutlich von einer pantheistischen Naturvorstellung geprägt. Das Ich geht auf in der umgebenden Natur:

Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stellen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannichfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund! wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehne ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! – Mein Freund – Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.<sup>13</sup>

Bezeichnenderweise konzentriert sich die Beschreibung nicht auf die bloße Repräsentation der Raumgegebenheiten. Sie versucht vielmehr, in der Schilderung die Wirkung dieser Landschaft auf den sie Erlebenden wiederzugeben. So tief sind diese emotiven Bilder einer beglückenden Naturerfahrung im Bewusstsein des Protagonisten verankert, dass sie noch in der Erinnerung eine wohltuende Kraft zu entfalten vermögen. Drei wenn-Abschnitte lenken in mehrfacher Stufung und angelehnt an den Modus der malerischen Raumkomposition den Blick vom Fernen zur nächsten Umgebung, vom Mächtigen zum kleinen Detail, fokussiert durch die Augen des erzählenden Ich. Die evozierte Bildhaftigkeit ist dabei so stark, dass schon Goethes Zeitgenosse Karl Philipp Moritz in einer strukturellen Analyse des Briefs von einem „poetischen Gemälde“<sup>14</sup> spricht und den Text zum Anlass

13 Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Müller und Gerhard Sauder. Bd. 2.2.: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775–1786. Hg. von Hannelore Schlaffer [u.a.]. München, Wien: Carl Hanser 1987, S. 349–465, hier S. 351f.

14 Karl Philipp Moritz: Über ein Gemälde von Goethe. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer 1962, S. 142–148. Prä-

nimmt, das Verhältnis von Literatur und Malerei aus darstellungsästhetischer Sicht zu beleuchten.

Dieser Zusammenhang ist freilich bereits im Text vorgebildet. Zwei an Lenz' Überlegungen erinnernde Bemerkungen zur ästhetischen Vermittelbarkeit von Naturerfahrung bilden einen reflexiven Rahmen zu Werthers Beschreibung. Eine vorangestellte explizite Systemreferenz markiert, dass die brieflich mitgeteilte Erfahrung auch unter dem Gesichtspunkt fremdmedialer Erfassung (der bildenden Kunst) gesehen werden muss. Werther, fasziniert von der beruhigenden Schönheit und Kraft seiner Umgebung, befindet sich in einem Glückszustand, unter dem seine Kunst zu leiden beginnt. Er könne jetzt, so diagnostiziert er, bevor er seine Umgebung zu schildern beginnt, „nicht zeichnen, nicht einen Strich“, und doch sei er „nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken“<sup>15</sup>. Es sind dies Augenblicke, die die Entfremdung des Menschen von der Natur aufgehoben scheinen lassen. Wie in Lenz' Schilderung der beiden Mädchen im Kunstgespräch begegnet uns auch hier die Vorstellung einer Natur, die in der Wahrnehmung des Einzelnen als Kunst erfahren wird. Die Überführung dieser Erfahrung aber stellt in der Unzulänglichkeit jedweder Medialisierung die Differenz von Wirklichkeit und Kunst als intersubjektives Phänomen deutlich heraus. Dies signalisiert auch der Abschluss der Naturbeschreibung. Denn nach seinem Versuch, sprachlich dieses ungemalte Bild zu imaginieren, lässt Goethe seinen Werther die Begrenztheit künstlerischer Darstellung bedauern. Wie im Kunstgespräch bezieht sich dieses Eingeständnis nicht allein auf die Sprachkunst. Immerhin ist durch die vorausgeschickte Systemerwähnung die mögliche ikonische Umsetzung durch Malerei immer präsent.

---

misse jeglicher künstlerischen Auseinandersetzung, so Moritz' Argumentation, ist die Interdependenz von Wahrheit und Schönheit, die an die Authentizität der Erfahrung gebunden ist. Sie ist ihm Voraussetzung für die ‚wahrhafte‘ Schilderung, die freilich nur als Annäherung möglich sei: „Die wahre Darstellung ist daher gewissermaßen ein *Ring* mit der Natur, die doch immer mächtiger ist, und sich von dem menschlichen Geiste weder in Worte noch Umrisse bringen lässt“ (S. 146). Als „leichtesten und unmittelbarsten Ausdruck“ des „Darstellungstriebes“ identifiziert er die sprachliche Vergegenwärtigung: „die Umrisse verwandeln sich in Worte; der Zeichner oder Mahler wird zum Dichter“ (S. 147). Goethes Meisterschaft sei die Übersetzung der authentischen Erfahrung durch Sprache in ein imaginiertes, lebendiges Bild: „Die Wahrheit der Empfindung aber haucht jedem einzelnen Ausdruck Leben ein, und macht, daß Wort und Bild sich immer entgegen kommen: [...] Jeder einzelne Zug in dem Gemälde tritt mit lebendigen Farben, im frischen Glanze hervor; und die Folge der Worte selber hat eine Art von Zauberkraft, weil der folgende Eindruck den vorhergehenden niemals stört oder verdrängt, sondern vielmehr mit ihm eins wird, so daß zuletzt alles *ineinandersteht*, und der Eindruck eines *Gemäldes* wirklich in der Seele hervorgebracht wird.“ (S. 148)

15 Goethe, Werther, S. 351.

Sein Pendant findet diese Naturbeschreibung im Brief vom 18. August, in dem Werther zwei Landschaften beschreibt, deren fundamentale Differenz für seine psychische Entwicklung steht.<sup>16</sup> Die erste Schilderung formuliert in einer *laudatio temporis acti* die Naturerfahrung noch einmal als beglückende Einheit zwischen Mensch und Natur. An die gleichfalls dreifach gestufte wenn-Konstruktion schließt ein dreigliedriger Hauptsatz an, in dem die Durchdringung von Subjekt und Objekt, von erfahrendem Rezipienten und umgebender Natur als verloren gegangene Ganzheitserfahrung beschworen wird. Doch schon die „Anstrengung, jene unsäglich-lichen Gefühle zurückzurufen, wieder auszusprechen“, also die konkrete sprachliche Vergegenwärtigung der individuellen Erfahrung für einen anderen, lässt Werther den Unterschied zu seiner gegenwärtigen Verfassung und Naturwahrnehmung schmerzhaft spüren.

Wie er diese Gegenwart erfährt, zeigt sich an der folgenden zweiten Landschafts-schilderung des Briefs, die die seelische Verzweiflung Werthers spiegelt. Es ist die Negation der vorangegangenen Empfindungslandschaft. Wo Einheit gefühlt wurde, dominiert jetzt das Gefühl der Isolation, wo ein herrschaftsfreies Miteinander gegeben war, findet sich nun nur noch das zerstörerische Aufeinanderprallen unvereinbarter Gegensätze.<sup>17</sup> Im dialektischen Umschlag wird die Ich-Entgrenzung im bewussten Aufgehen des Subjekts in der Natur nicht mehr als göttlich verstandener einender Zusammenhang empfunden. Der beglückende Annäherungsprozess von Subjektivität und idyllischer Objektwelt<sup>18</sup> mit seinem Zug ins Naturphilosophische, Pantheistische vermag nicht mehr kompensatorisch für Verlust- und Desintegrationserfahrungen in der Gesellschaft zu wirken. Im zweiten Bild des Briefs erfährt das Ich diese Verortung im größeren Kontext der natürlichen Objektwelt

16 Vgl. ebd., S. 393: „Wenn ich sonst vom Felsen über den Fluß bis zu jenen Hügeln das fruchtbare Tal überschaute und alles um mich her keimen und quellen sah; wenn ich jene Berge vom Fuße bis auf zum Gipfel mit hohen dichten Bäumen bekleidet, jene Täler in ihren mannichfaltigen Krümmungen von den lieblichsten Wäldern beschattet sah, und der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Röhren dahin gleitete und die lieben Wolken abspiegelte, die der sanfte Abendwind am Himmel herüber wiegte; wenn ich dann die Vögel um mich den Wald beleben hörte, und die Millionen Mückenschwärme im letzten roten Strahle der Sonne mutig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreite; und das Schwirren und Weben um mich her mich auf den Boden aufmerksam machte, und das Moos, das meinem harten Felsen seine Nahrung abzwängt, und das Geniste, das den dürren Sandhügel hinunter wächst, mir das innere, glühende, heilige Leben der Natur eröffnete: wie faßte ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allbelebend in meiner Seele.“

17 Vgl. Herrmann, *Landschaft in Goethes ‚Werther‘*, S. 373ff.

18 Vgl. Joachim von der Thüsen: *Das begrenzte Leben. Über das Idyllische in Goethes Werther*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 68/3 (1994), S. 462–489.

nur mehr als leidvolle, unentrinnbare Verstrickung (die im Brief vom 10. Mai nur im Schlusssatz angedeutet ist). Denn die geschilderte Landschaft als rekonstruierte Natur, zuvor utopisches Gegenbild zur problematischen Gesellschaft, hat ihren Charakter völlig geändert und enthüllt nun Werthers traumatische gesellschaftliche Erfahrungen als Naturgesetz. Im Medium der sprachlich vermittelten Naturbildlichkeit werden jene destruktiven Kräfte offengelegt, die auch den gesellschaftlichen Daseinskampf bestimmen, dem Werther mit seinem Rückzug in die Natur entgehen wollte:

mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt; die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt. Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her: ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.<sup>19</sup>

Die sentimentale Rekonstruktion der Einheit von Subjekt und objekthafter Natur im idyllischen Landschaftsbild war als Gegenbild zur gegenwärtigen Krisensituation ein bewusst unternommener Kunstakt Werthers, um das Leiden am Verlust dieser Erfahrung herauszustreichen. Nun dominiert eine andere Setzung des sensiblen Ich, die im scharfen Kontrast zum empathischen Charakter des ersten Bilds steht. An die Stelle der kontemplativen Ordnung des Augenblicks tritt die zutiefst beunruhigende zerstörerische Dynamik des ewigen Chaos. War der Augenblick zuvor Signum der Ewigkeit, ist er nun Ausdruck der allgegenwärtigen Vergänglichkeit. So zeigt sich gerade im Kontrast der Naturdeskriptionen die bildhaft evozierte Landschaft als ambivalente Projektionsfläche eines bedrohten Subjekts.

Dem Autor selbst hätte diese auf intermedialen Synergien beruhende Schreibweise in einer späteren Auseinandersetzung mit seinem Jugendfreund durchaus dienlich sein können. Goethe hatte sich ja in seinem bekannten Lenz-Porträt in *Dichtung und Wahrheit* außerstande gesehen, die charakterlichen „Eigenheiten“ seines ehemaligen Mitstreiters „darstellend zu überliefern“<sup>20</sup>. Gleichwohl hatte er die vage Hoffnung geäußert, dass es in Zukunft einmal möglich werde, nach seinen „Prämissen [...] seinen Lebensgang, bis zu der Zeit da er sich in Wahnsinn verlor, auf irgend eine Weise anschaulich zu machen“<sup>21</sup>. Dass Büchner diesem „Darstellungsappell in

19 Goethe, Werther, S. 394.

20 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Bd. 16: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. von Peter Sprengel. München, Wien: Hanser 1985, S. 632.

21 Ebd., S. 635.

Sachen J.M.R. Lenz<sup>22</sup> gefolgt sei, indem er einen markanten Lebensausschnitt in einer Weise schildert, die Goethes abschätziges Urteil revidierte, gehört inzwischen zu den Topoi der Lenz-Forschung.<sup>23</sup> Um Lenz' Disposition ‚anschaulich‘ zu machen, wählte Büchner allerdings nicht – wie Goethe in der impliziten Identifikation von Literaturgeschichte und Biographie voraussetzt – jenen Lebensabschnitt bis zu dem Punkt, an dem Lenz' literarisch produktive Phase endet. In der Darstellung eines mehr ‚furchtbaren‘ als fruchtbaren Moments, der in möglicher Nähe zum Protagonisten miterlebt wird, gibt er ein viel eingängigeres Bild des kranken Dichters. Büchners ‚Momentaufnahme‘ verarbeitet zwar die Geschehnisse zuvor und verweist mit dem berühmten prägnanten Abschluss auf die Tragik des Kommenden, erhält seine Suggestivität aber aus der unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Leidens.

Dass Büchner mit seinen ‚seelenmalerischen‘ Naturdarstellungen dabei auch eine ästhetische Technik anwandte, die zu „Goethes eigenen literarischen Mitteln“<sup>24</sup> in seinem *Werther* gehört, entbehrt nicht einer gewissen Pikanterie. Auch Goethe selbst hatte den Briefroman in direkte Verbindung zu Lenz' Leiden gebracht, in gänzlich anderer Absicht freilich. Der epochentypische Hang des livländischen Dichters zum selbstquälerischen „Abarbeiten in der Selbstbeobachtung“ war in Goethes Augen insofern besonders verwerflich, als dieses Leiden einer „Zeitgesinnung“ entsprang, „welche durch die Schilderung Werther's abgeschlossen sein sollte“<sup>25</sup>. Dem Autor galt offenbar das psychologische Phänomen in seiner Ästhe-

22 Hubert Gersch: Nachwort. In: Georg Büchner: Lenz. Studienausgabe. Hg. von Hubert Gersch. Stuttgart: Reclam 1984, S. 74.

23 Vgl. vor allem ebda – Österle, Ach die Kunst, S. 60f. – Martin, Die kranke Jugend, S. 213ff., und als jüngstes Beispiel Friedrich, Ach die Kunst, S. 133f.

24 Österle, Ach die Kunst, S. 62.

25 Goethe, Dichtung und Wahrheit, S. 632f. Der historische Autor Lenz selbst hatte sich ja intensiv mit Goethes Text auseinandergesetzt: Sein Romanfragment *Der Waldbruder* (1776), das Büchner in Tiecks Lenz-Ausgabe finden konnte, verstand sich, wie der Untertitel klar macht, als ein *Pendant* zu *Werthers Leiden* und spiegelt, nur wenig verschlüsselt, in der Beziehung der beiden Freunde Herz, dem Lenzschen Werther-Gegenstück, und Rothe das ambivalente Verhältnis des Autors zu Goethe. Vgl. dazu u.a. Will und Friedrich. Nicht bekannt konnten Büchner die zu seiner Zeit noch ungedruckten *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werther* (1775) Lenz' sein, eine leidenschaftliche Verteidigung von Goethes Erstlingsroman, in der der Autor wesentliche Elemente seiner eigenen kunsttheoretischen Position explizierte. Ein besonderes Verdienst des Romans sei es, „daß er uns mit Leidenschaften und Empfindungen bekannt macht, die jeder in sich dunkel fühlt, die er aber nicht mit Namen zu nennen weiß. Darin besteht das Verdienst jedes Dichters.“ (Jakob Michael Reinhold Lenz: Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers. In: Ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Sigrid Damm. Zweiter Band: Lustspiele nach dem Plautus. Prosadichtungen. Theoretische Schriften. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1992, S. 673–690, hier S. 682.) Nicht Nachahmung wolle der *Werther* erreichen, sondern eine intellektuelle und affektive Auseinandersetzung: „aber Werther ist ein Bild meine Herren, ein gekreuzigter Prometheus an dessen Exempel ihr euch

tisierung durch Versprachlichung im Roman als überwunden – ein, wie konstatiert wurde, typisches „Raisonnement der ‚Kunstperiode‘ mit seiner Unterordnung des lebendigen Phänomens gegenüber seiner künstlerischen Reproduktion, die als höhere Wirklichkeit galt“<sup>26</sup>. Büchner dagegen versuchte kein Zeitphänomen zu erledigen, sondern das Schicksal eines Einzelnen, eines Künstlers in einem wesentlichen Moment als psychopathologische Fallstudie nachvollziehbar zu machen. Goethes literaturhegemonial abwertende Lenz-Charakteristik in *Dichtung und Wahrheit* fand deshalb auch Büchners entschiedene Ablehnung. Von der emotionalen Authentizität in Goethes erstem Roman, der (wie sich der Darmstädter Schulfreund Georg Zimmermann erinnert) zu „seinem vertrautesten geistigen Umgang“<sup>27</sup> gehörte, war Büchner jedoch durchaus beeindruckt. Dies bestätigt nicht zuletzt die Wertschätzung, die Goethe auch im Kunstgespräch erfährt.<sup>28</sup> Das dort von Lenz formulierte eigentliche Ziel der Kunst, Natur so wiederzugeben, dass man über dem „Gebild fühle“ (L 38), ist im *Werther* offenbar erfüllt und konnte Büchner so als Anregung, als Vor-, aber auch Gegenbild dienen.

Auf welche Weise und mit welchem Quellenmaterial der Briefroman diesen zum Mitgefühl anregenden „Status des Authentischen“<sup>29</sup> erreicht, wurde in der Forschung vielfach analysiert.<sup>30</sup> Auch Büchners empathische Darstellungsästhetik verdankt ihre Unmittelbarkeit einer ähnlichen Methode: In die kreative Bearbeitung vorgegebener Quellen zu einer psychopathologischen Studie fließt auch autobiographisches Material ein, aus brieflichen Äußerungen bekannte Ansichten, Erfahrungen und Empfin-

---

bespiegeln könnt und eurem eigenen Genie überlassen ist, die nützlichste Anwendung davon zu machen.“ (ebda, S. 685).

26 Friedrich, Lenzens und Werthers Leiden, S. 134.

27 Zitiert nach Hauschild, Georg Büchner, S. 334f. Werther-Bezüge finden sich auch in *Leonce und Lena* und Büchners früher Rezension *Über den Selbstmord*, vgl. dazu u.a. Martin, Die kranke Jugend.

28 Vgl. „Übrigens begegne es [Leben in der ‚Kunst‘] uns nur selten: In Shakespeare finden wir es, und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen“ (L 37); vgl. zu Büchners Position auch die bekannte Wertung in seinem Brief an die Eltern vom 28. Juli 1835: „Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller.“ (zitiert nach: Büchner, Werke und Briefe, S. 306).

29 Jeßing, Johann Wolfgang Goethe, S. 114.

30 Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang einerseits vor allem der selbsttherapeutische Schreibimpuls, eigene existenzielle Erfahrungen – die unmögliche Liebe des Autors zu Charlotte Buff, die dem Legationsrat Kestner versprochen war – in der Fiktionalisierung zu objektivieren, zum anderen aber die Verarbeitung realhistorischer Ereignisse, die Goethe u.a. aus einem Bericht Kestners über die letzten Wochen des gemeinsamen Bekannten Karl Wilhelm Jerusalem entnahm, der sich aus unerfüllter Liebe und gesellschaftlichen Frustrationen das Leben nahm. Vgl. u.a. Horst Flaschka: Goethes ‚Werther‘. Werkkontextuelle Deskription und Analyse. München: Fink 1987, und Jeßing, Johann Wolfgang Goethe, S. 114.

dungen des Autors, die nun dem Protagonisten appliziert werden. Am pointiertesten formulierte Ludwig Büchner diese Nähe: „In Lenzens's Leben und Sein fühlte er verwandte Seelenzustände, und das Fragment ist halb und halb des Dichters eigenes Porträt“<sup>31</sup>. Wie bei Goethe verdankt sich also wohl auch bei Büchner die Individualisierung des Gefühls zumindest zum Teil der kreativen Verarbeitung eigener Erfahrungen und psychischer Krisenzustände. Deutlich wird diese Umsetzung von Grenzerfahrungen in der auf Selbstbeobachtung beruhenden Wahrnehmungswelt der gefährdeten Protagonisten, die in beiden Fällen (vorrangig) aus der Perspektive der erlebenden Figur über eine interne Fokalisierung vermittelt wird.

Doch geht der studierte Mediziner Büchner in seiner psychopathographischen Erfassung eines progredienten Leidens merklich über Goethe hinaus. Denn nicht nur Augenzeugenbericht, narrative Quellen und eigene Erfahrungen bezieht er in den ästhetischen Prozess ein. Für die kritische Analyse und Beurteilung des spezifischen Falls greift er auch auf die Studien und Erkenntnisse der wissenschaftlichen Psychiatrie des frühen 19. Jahrhunderts zurück.<sup>32</sup> Der traditionelle Ansatz einer literarischen Beschäftigung mit Geisteskrankheit, sei er genieästhetisch, erkenntnistheoretisch, zeitkritisch oder moralisch motiviert, tritt zurück zugunsten einer detaillierten Erfassung der Symptomatik und Entwicklung der seelischen Erkrankung.<sup>33</sup> Von besonderer Bedeutung scheint in diesem Zusammenhang der somatisch orientierte, antimetaphysisch-empiristische Ansatz des französischen Psychiaters Philippe Pinel und seiner Schüler wie Jean-Etienne-Dominique Esquirol zu sein, der auch in Deutschland intensiv rezipiert wurde und den zeitgenössischen psychiatrischen Diskurs dominierte.<sup>34</sup> Mit diesen Fachdebatten zweifellos vertraut, hatte Büchner bei seiner Gestaltung des historischen Falls ein konkretes Krankheitsbild vor Augen und ergänzt in seiner literarischen Gestaltung die Symptomatik dieser seelischen Erkrankung dort, wo Oberlins Bericht sie nicht erfasst bzw. erfassen kann.

31 Georg Büchner's Nachgelassene Schriften, S. 47.

32 Zu Büchners Kenntnisstand auf dem Gebiet der zeitgenössischen Psychopathologie vgl. neben Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, Selig-Dietz und Dedner u.a. auch die Arbeiten von Thomas Anz: *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Metzler 1989. – Georg Reuchlein: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und 19. Jahrhunderts*. München: Fink 1986. – Ders.: „... als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“. Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners *Modernität*: eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im *Lenz*. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 28 (1/1996), S. 59–111. – Harald Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie? Zur problematischen Differentialdiagnostik in Georg Büchners Lenz*. In: *ZfdPh* 117 (1998), S. 516–542.

33 Vgl. dazu Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft*, S. 366–403.

34 Vgl. v.a. Selig-Dietz, *Büchners Lenz als Rekonstruktion*, S. 197ff.

Erzähltechnisch erleichtert wird der Rekonstruktionsversuch eines authentischen Krankheitsverlaufs durch eine im Vergleich zum *Werther* veränderte Stellung des Erzählers: Entwickelt sich bei Goethe die interne Fokalisierung homodiegetisch im erzählenden Ich Werthers, wird im *Lenz* ‚Mitsicht‘ über einen heterodiegetischen Erzähler erreicht, der an den typischen Bruchlinien des Texts zwischen subjektivem Erleben und erzählerischer Verortung auch eine auktoriale Perspektivierung erlaubt. Derart gelingt es Büchner, in der Naturdeskription die Raumwahrnehmung seines Protagonisten wesentlich differenzierter herauszuarbeiten.<sup>35</sup> Wie Harald Schmidt in seiner Studie *Melancholie und Landschaft* gezeigt hat, sind die Naturbeschreibungen in Büchners Erzählung nicht unspezifisch als landschaftsästhetische Kompensationskonstrukte für Entfremdungserfahrungen zu lesen. Sie sind zugleich Versprachlichung pathogener Raumerlebensstörungen, die sich nicht mit emotionalen Landschaftserlebnissen übereinstimmen lassen. Über die Symptomatik der Krankheit, Topoi des literarischen Melancholiediskurses und eigene, wohl auch z.T. psychotische Naturerfahrungen rekonstruiert Büchner, über seine Vorlagen weit hinausgehend, dieses pathologische Wahrnehmungsmuster in einer bedrückenden Genauigkeit und Authentizität.<sup>36</sup> Bestimmend für die Textgestaltung sind dabei wieder die charakteristische Verarbeitung von narrativen und visuellen Impulsen, um im Sprachbild die psychische Disposition des Protagonisten zu veranschaulichen.

## 1.2 Naturrepräsentation und Subjektdisposition im Landschaftsbild

Schon die vielbesprochene<sup>37</sup> erste Landschaftsschilderung zu Beginn der *Lenz*-Erzählung belegt in der Funktionalisierung der Außenweltdarstellung zur Charakterisierung der Subjektdisposition die Nähe zu Goethes Roman-Erstling. Büchners

35 Zur Differenzierung ästhetischer Landschaftswahrnehmung und dysphorisch psychotischer Raumerlebnisse in den Naturschilderungen in Büchners *Lenz* vgl. das dritte Kapitel der Studie Schmidts, *Melancholie und Landschaft*, S. 95–161.

36 In Anlehnung an die Phänomenologie Tellenbachs unternimmt Schmidt eine Beschreibung der psychotischen Derealisationsphänomene in den naturdeskriptiven Passagen und zeigt überzeugend, wie Büchner die klinisch belegte Symptomatik melancholischer Wahrnehmungsentfremdungen mit Elementen des historischen Melancholiediskurses ergänzt.

37 Neben der ausführlichen Analyse bei Schmidt vgl. zu dieser Passage und der Naturbeschreibung im Allgemeinen u.a. die Arbeiten von Gerd Michels: *Landschaft in Georg Büchners ‚Lenz‘*. In: Ders.: *Textanalyse und Textverstehen*. Heidelberg: Quelle und Meyer 1981, S. 12–33. – Peter von Matt: *Landschaftsdichtung*. In: Bernd Witte (Hg.): *Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S. 195–204. – Raimar Zons: *Ein Riß durch die Ewigkeit. Landschaften in ‚Werther‘ und in ‚Lenz‘*. In: *literatur für leser* 4 (1981), H. 2, S. 65–78. – Erb, *Lenz. Interpretation*, S. 69–78, und zuletzt Friedrich, *Lenzens und Werthers Leiden*, S. 147–152.

intensive *Werther*-Rezeption mag neben dem auch autobiographisch belegten Konnex zwischen der Hauptfigur und dem historischen Lenz in ästhetischen Belangen auf das „Bemühen um eine Art subjektivistische[s] Zeitkolorit“<sup>38</sup> zurückzuführen sein, das das geniezeitliche Subjekt in einer gleichsam originalen Ausdrucksform zeigt. Tatsächlich sind über thematische Korrespondenzen hinaus die strukturellen, semantischen und stilistischen Anklänge nicht zu übersehen. Vor allem aber ist den betreffenden Passagen aus beiden Texten die ausgeprägte phainopoetische Tendenz gemeinsam, beim Leser stark expressive Bildvorstellungen hervorzurufen. In der Durchführung allerdings werden – wie der Vergleich zeigt – die verschiedenen Voraussetzungen der Autoren und die unterschiedliche literarische Herangehensweise an das Phänomen psychischer Destabilisierung deutlich.<sup>39</sup>

Zur Erinnerung: Dem Rechtfertigungsbericht des Pfarrers Oberlin fehlt jegliche Naturbeschreibungssequenz.<sup>40</sup> Diese gänzliche Unabhängigkeit von der Leitvorlage legt die Vermutung nahe, dass Büchner ganz bewusst den Doppelcharakter von naturdeskriptiven Passagen, zugleich auf die Subjektivität des Erfahrenden und das Objekthafte des Erfahrungsraums zu verweisen, für die Rekonstruktion der seelischen Verfassung seine Protagonisten nützt. Was der Pastor nur laienhaft symptomatisch zu erfassen vermochte, konnte Büchner ausbauen und konkretisieren, indem er das Leiden im emotionalen Landschaftsbild sichtbar und nachfühlbar machte. Literarische Anregungen für die Gestaltung waren dabei nicht nur in den berühmten Naturschilderungen in Goethes Briefroman zu finden, sondern etwa auch bei den Dichtungen des historischen Lenz, so bei dessen *Werther*-Paraphrase *Waldbruder* und im *Petrarch*-Zyklus.<sup>41</sup>

Zu einem nicht unbedeutenden Teil verdankt sich freilich die Suggestivität der Landschaftsvisualisierung wohl ‚authentischem‘, empirisch-perzeptuellem Bildmaterial, das dem leidenschaftlichen Berggeher Büchner zur Verfügung stand. Eindrücke und Erlebnisse von seinen eigenen Vogesenwanderungen, wie er sie in einem Brief an die Familie vom 8. Juli 1833 schildert,<sup>42</sup> zeigen zumindest deutliche Par-

38 Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘, S. 274.

39 Zu den vielfältigen *Werther*-Bezügen vgl. u.a. Dedner, Büchners Lenz: Rekonstruktion der Textgenese, S. 61f. – Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘, S. 274ff. et passim – Friedrich, Lenzens und Werthers Leiden, S. 147ff. und den Kommentar zur Marburger Ausgabe.

40 Dieses Defizit, auf das bereits Pütz aufmerksam gemacht hat (H[einz] P[eter] Pütz: Büchners ‚Lenz‘ und seine Quelle. Bericht und Erzählung. In: *ZfdPh* 84, Sonderheft [1965], S. 1–22), verdeutlicht die Relevanz jener Stellen, in denen Büchner Natur explizit zum Thema macht.

41 Zu den vielfältigen (möglichen) Bezugnahmen über den *Werther* hinaus, die dieser Schilderung unterlegt sind (so etwa Moritz' *Anton Reiser*), vgl. den Kommentarteil der Marburger Ausgabe.

42 Vgl. hier v.a.: „Am zweiten Tage gelangten wir auf einer über 3000 Fuß hohen Fläche zum sogenannten weißen und schwarzen See. Es sind zwei finstere Lachen in tiefer Schlucht, unter etwa 500

allelen zu den Landschaftsschilderungen im *Lenz*, so etwa in der auffälligen kompositorischen Schichtendimensionierung und der dynamischen Vertikalisierung, über die das Optische über Räumlichkeit betont wird. Dass der Dichter in seiner Erzählung eigene Erfahrungen eingearbeitet hat, legt auch eine Erinnerung Ludwig Büchners nahe. In seiner biographischen Einleitung zum Werk seines Bruder erwähnt er dessen Sehnsucht nach einer Identifikation mit der Natur, nach einem völligen Aufgehen in ihr; eine Sehnsucht, wie sie sich nach seinem Urteil auch in der Erzählung fände:

Tagelang streifte er in den schönen Gebirgen des Elsaß umher, gleich seinem *Lenz*, und schien gleich ihm mit seiner Umgebung zu verwachsen, sich in sie aufzulösen.<sup>43</sup>

Im Briefbericht allerdings ist die Distanz des erzählenden Subjekts mit der beschriebenen Objektwelt noch unmissverständlich gegeben. Weder findet sich hier im Vergleich zur fiktiven Szenerie die Korrespondenz mit der psychischen Konstellation des erlebenden und erzählenden Subjekts noch die inhärente Aggressivität der Naturerfahrung, der sich der Mensch ausgesetzt sieht.

Die Eingangsschilderung des *Lenz* gehört – nicht zuletzt aufgrund ihrer starken Bildlichkeit – zu den bekanntesten Anfängen in der deutschen Erzählliteratur. Dem markanten Auftakt des auktorialen Erzählers „Den 20. ging Lenz durchs Gebirg.“ zur (in den Leerstellen freilich interpretationsherausfordernden) Orientierung des Lesers folgt eine gedrängte atmosphärische Darstellung des umgebenden Raums aus dem Wahrnehmungswinkel des Protagonisten:

Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Thäler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. (L 31)

---

Fuß hohen Felsenwänden. Der weiße See liegt auf dem Gipfel der Höhe. Zu unseren Füßen lag still das dunkle Wasser. Über die nächsten Höhen hinaus sahen wir im Osten die Rheinebene und den Schwarzwald, nach West und Nordwest das Lothringer Hochland; im Süden hingen düstere Wetterwolken, die Luft war still. Plötzlich trieb der Sturm das Gewölke die Rheinebene herauf, zu unserer Linken zuckten die Blitze, und unter dem zerrissenen Gewölk über dem dunklen Jura glänzten die *Alpengletscher* in der Abendsonne“ (Georg Büchner: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Pörnbacher [u.a.]. 9. Aufl. München: dtv 2002, S. 280).

43 Ludwig Büchner, Nachgelassene Schriften, S. 46.

In eindringlicher Anschaulichkeit wird die Natur wiedergegeben. Die überwiegend optischen Impulse sind akzentuiert durch klimatisch und meteorologisch evozierte Empfindungseinsprengsel, die ein Abdriften der Beschreibung ins bloße Naturidyllische schon von Beginn an unterbinden. Der bildhaft-visuelle Raumeindruck konstituiert sich dabei maßgeblich über die auffällige binäre Höhenrelation eines Oben und Unten. Der Weg des Wandernden zwischen Felsen, Gestrüpp und Tannen markiert die Mitte zwischen Höhe und Tiefe und verbindet diese beiden Bereiche, wenn von oben und unten Kommendes sich trifft. Lokaladverbien, die die Richtung auf den Betrachter zu bzw. von diesem weg bestimmen, dienen der Hervorhebung dieses perspektivischen Zentrums und machen den Standpunkt des erlebenden Ich rekonstruierbar.<sup>44</sup>

Die gesamte Szenerie korreliert in auffälliger Weise mit dem Beschreibungs- und Darstellungsinventar der Melancholietradition und dem unheimlichen Ort der romantischen Schauerliteratur. Die Bedrohlichkeit des Gebirges im Winter wird noch betont durch die feuchte Kälte des Nebels, das Grau der Felsen korrespondiert mit dem der Wolken und eine statische Schwere dominiert den Eindruck. Auch die Richtungsadverbien „hinunter“ und „herauf“ bewirken keine Dynamisierung, sondern umreißen das visuelle Feld, dessen morphologische Ränder im Wechsel von Annäherung und Entfernung durch ein ‚Mitschauen‘ von Lenz‘ Standpunkt aus erfasst werden. So wird der Rezipient in den Apperzeptionsmodus des kranken Protagonisten gezwungen, der – wie Harald Schmidt in Anlehnung an die Tellerbach'sche Phänomenologie zeigt – deutliche Züge melancholischer Wahrnehmungsstörung zeigt: Zur ‚Vertikalisierung‘ der Raumkonstitution in der hängenden, niederdrückenden Schwere der Natur tritt der Eindruck des ‚unbewegten Bewegtseins‘, der anomalen Verlangsamung der Bewegung in der Umgebung bis hin zur Erstarrung.<sup>45</sup> Kein ästhetisches Sich-Versenken in die umgebende Natur ist hier in diesem Blick mit Lenz‘ Augen zu erkennen, sondern eine dysphorische Aufnahme der Umgebung. Über das exklamativ-gestische „so“ wird die Raumerfahrung unangenehm empfundener Nähe („Alles so dicht“) ebenso pejorativ markiert wie die retardierte Naturbewegung („so träge, so plump“), ohne dass diese Erfahrungen tatsächlich – wie nun wieder aus einer eher auktorialen Distanz konstatiert wird – die innere Leere seines melancholischen Gemüts berühren könnten: „Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts“ (L 31). Und doch scheint sich Lenz der bedrängenden Erfahrung eines umgebenden Raums, der für die eigene Wahrnehmung seine sicheren Koordinaten zu verlieren scheint, nicht entziehen zu können:

44 Vgl. Hoffmann, Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, S. 57.

45 Vgl. Schmidt, Melancholie und Landschaft, S. 166f.

Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte. Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte, und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts. Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß, er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen, er begriff nicht, daß er so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunterzuklimmen, einen fernen Punkt zu erreichen; er meinte, er müsse Alles mit ein Paar Schritten ausmessen können. (L 31)

Der bildhaften Umsetzung seiner Sehnsucht nach einer Neuverortung, die alles auf den Kopf stellen würde (spätestens seit Arnold Zweig und Celan ein Zitatklassiker der deutschen Literatur), folgt eine zunächst noch unbestimmte Annäherung an den beklemmenden Eindruck psychopathischer Raumerlebnisse, die in den nächsten Zeilen beschrieben werden. Hatten zuvor noch die adverbialen Bestimmungen „manchmal“ und „[a]nfangs“ bei aller Introspektion den Abstand eines extradiegetischen Erzählers in Erinnerung gehalten, vermitteln nun wieder die subjektivierenden ‚so‘-Partikel und Sequenzen erlebter Rede vorrangig die Unmittelbarkeit einer individuellen Wahrnehmung. Diese ist nun eindeutig geprägt von der „pathologische[n] Engeempfindung des melancholischen Raumverlusts“<sup>46</sup>: Die Umwelt ist zu ihrer kränklichen Miniatur deformiert, sodass entfernte Dinge heranrücken. Die unmittelbare Nähe der Natur vermittelt jedoch nicht mehr eine ursprüngliche Verbundenheit, sondern verstärkt den Eindruck der Entfremdung.

Der krankhaften Veränderung des Raumgefühls entspricht die Störung des Zeitempfindens: Lenz ist es unbegreiflich, dass er für eine Strecke, die ihm bloß ein paar Schritte weit zu sein scheint, so lange braucht. Und doch bleibt auch in diesen Bildern die objektive Dimensionalität des Raums als rekonstruierbarer Gegensatz zur psychotischen Erlebniswelt erkennbar.<sup>47</sup> Diese zweifache Perspektivierung ermöglicht nicht nur eine – wie Hilary P. Dannenberg es ausdrückt – „dreidimensionale Konkretisierung des erzählten Raumes“<sup>48</sup>, die mitverantwortlich ist für die

46 Ebda, S. 167.

47 Darauf macht auch Schmidt aufmerksam: „Die Feststellung nämlich, daß sich Lenzens Verwirrung der raumzeitlichen Relationen auf einen *fernen* Punkt bezog, kann nicht aus der Immanenz des melancholischen Blicks gewonnen werden, dem alles ‚so klein, so nahe, so naß‘ ist“ (Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, S. 168)

48 Hilary P. Dannenberg: *Die Dreidimensionalisierung des erzählten Raumes in Büchners Lenz*. In: *Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–1999) [2000]*, S. 263–280, hier S. 263. Allerdings beschränkt sich Dannenberg in ihrer Analyse der „räumliche[n] Dreidimensionalität in der Primärerzählung“ auf das Zusammenspiel von Innen- und Außenperspektive, die durch die verschiedenen Fenstersituationen in der Erzählung geschaffen werden.

hohe Bildlichkeit, die Büchners Naturbeschreibung seit Beginn der Rezeption attestiert wird. Sie erlaubt es dem Leser auch, die folgende Beschreibungssequenz in ihrer dialektischen Durchdringung von Außen- und Innenwelt stärker noch als ihr Pendant im *Werther* als Abbild des psychischen Zustands des Protagonisten zu lesen. Denn die existenzerschütternde Differenz zwischen psychotischer und ästhetischer Naturerfahrung wird nicht parallel und zeitlich versetzt, sondern unmittelbar und als direkte Konsequenz der Krankheit vorgeführt.

Hatte Goethe im Brief vom 18. August seines *Werthers* die Ambiguität der Ich-Entgrenzungserfahrungen in den Naturbildern noch klar geschieden als ein *Zuvor* und ein *Jetzt* und so zwei Stadien eines progredienten Leidens markiert, zeigt Büchner beide Weisen der Rekonstruktion eines Zusammenhangs von Subjekt und Natur – die ästhetische ebenso wie die psychotische – hier in komprimierter und irritierender Gleichzeitigkeit. Die intertextuelle Referenz allerdings auf die deskriptiven Gegenstücke im *Werther* ist über die strukturelle Parallele einer zentralen mehrstufigen Konditionalkonstruktion hinaus nicht zu übersehen:

Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Thäler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner, und dann gewaltig heran brausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, und die Wolken wie wilde wiehernde Rosse heransprengten, und der Sonnenschein dazwischen durchging und kam und sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog, so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Thäler schnitt; oder wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß, und dann der Wind verhalte und tief unten aus den Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummte, und am tiefen Blau ein leises Roth hinaufklomm, und kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen und alle Berggipfel scharf und fest, weit über das Land hin glänzten und blitzten, riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that; oder er stand still und legte das Haupt in's Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Fluth unter ihm zog. (L 31)

In den vorausgehenden Sätzen des Erzählbeginns stand der dysphorische Eindruck einer zur Karikatur geschrumpften Umwelt, deren Statik mit der Emotionsleere des Protagonisten korrespondiert, im Mittelpunkt. Nun überrascht diese Sequenz – vorweg über die adverbiale, auf einen auktorialen Erzähler verweisende Fügung

„nur manchmal“ markiert als Ausnahme – durch den Gestus der ekstatischen Wahrnehmung einer Natur, die durch eine jähe Dynamik gekennzeichnet ist. Ähnlich Werther erfährt Lenz in diesen Momenten die überwältigende Macht der Natur. Doch nicht der Eindruck eines *locus amoenus* lädt zur Identifikation mit dem Naturerhabenen, sondern „the impression of wilful violence“<sup>49</sup>, einer Aggressivität, die durch die Szenerie eines heraufziehenden Wintersturms evoziert wird. Lenz' überreizte Sensibilität reagiert auf die abrupten meteorologischen Veränderungen mit apokalyptisch anmutenden visuellen und akustischen Einbildungen. Seine vom Schuldwahn affizierte Umweltwahrnehmung schafft aus den Wetterphänomenen das Phantasma einer Wilden Jagd. So wird das Getöse des Sturms zum Stimmengewirr, der durchbrechende Sonnenstrahl zum blitzenden Schwert, und die Wolken werden zu heransprengenden wilden Pferden, deren Wiehern Lenz zu vernehmen scheint.

Die schon zuvor beobachtete ‚doppelte‘ Perspektivierung, die Verschränkung von distanziert- auktorialer Erzählweise und personaler Innensicht, verhindert es hier jedoch, Lenz' Wahrnehmung einseitig als „Metaphern des Wahnsinns“<sup>50</sup> zu deuten. Anfangs noch deutlich in der temporären Markierung „nur manchmal“ anwesend, tritt der heterodiegetische Erzähler hinter die Sichtweise des Protagonisten, bleibt aber doch soweit anwesend, dass Lenz' Vorstellungsbilder zurückgeführt werden auf äußere Eindrücke, auf reale Gegebenheiten. Nicht um zusammenhanglose psychopathologische Halluzinationen handelt es sich bei diesen Bildern. Sie sind vielmehr Resultat des Eindrucks, den die Erhabenheit einer übermächtigen Naturgewalt auf eine krankhaft überspannte Wahrnehmung macht. In all ihrer Gewaltamkeit sind diese angstbesetzten Projektionen deshalb auch als Teil einer ekstatischen Naturerfahrung im Sinne einer Ästhetik des Sublimen zu verstehen, in der noch einmal die therapeutisch wirkende Rekonstruktion der Einheit von Subjekt und Objektwelt anklingt, wie sie Werther im Brief vom 10. Mai schildert.<sup>51</sup> In der Auseinandersetzung mit dem Erhabenen erlebt Lenz jene Momente der wohlthuenden Selbstverortung in seiner Umwelt, die ihn aus seiner lähmenden inneren Leere zu reißen vermögen. In den rauschhaften, ebenso lustvoll wie schmerzhaft empfundenen Verschmelzungs- und Entgrenzungsphantasien, denen er sich hingibt, partizipiert Lenz an der Macht der umgebenden Natur. Körperlich sich der Außenwelt öffnend, sich ausdehnend und „in das All“ versenkend, wird das Subjekt

49 Dennis F. Mahoney: *The Sufferings of Young Lenz. The Function of Parody in Büchner's Lenz*. In: Monatshefte 76 (1984), S. 396-408, hier S. 399.

50 Karlheinz Hasselbach: *Georg Büchner. Lenz. Interpretation*. München: Oldenbourg 1986. (= Oldenbourg Interpretationen. 5.) S. 59.

51 Vgl. dazu die vielschichtige Analyse Schmidts, *Melancholie und Landschaft*, S. 233-305.

in der Konfrontation mit der erhabenen Objektnatur zum totalisierenden Bewusstsein, das sich mit der erfahrenen Macht identifiziert.

Die in diesem Abschnitt vorgeführte wirkpsychologische Abfolge von Angst-imaginationen und Entgrenzungserfahrung war ein in der Theorie des Erhabenen durchaus bekanntes Phänomen. Nach Kants Deutung in der *Kritik der Urteilskraft* ist ja das Erhabene in seiner überwältigenden Macht zugleich abstoßend und anziehend, erzeugt zugleich Unlust (durch das Versagen der Einbildungskraft angesichts einer Raum- und Zeitvorstellungen überfordernden Form) und Lust (durch die Möglichkeit der Unterordnung der übermächtigen Natur unter die Vernunft in der Idee).<sup>52</sup> Es ist ohne Zweifel aufschlussreich, dass Kant das dem Erhabenen zugeordnete Gefühl des Enthusiasmus in die Nähe des Wahnsinns rückt, dabei aber anmerkt, es sei ein „vorübergehender Zufall, der den gesunden Verstand bisweilen wohl betrifft“<sup>53</sup>. Zwar beweist die erkannte Überlegenheit der Vernunft über die Natur bei Kant letztlich wieder die Unabhängigkeit des Subjekts, doch die Möglichkeit der pathologischen Grundierung im Erlebnis des Erhabenen wird dadurch nicht aufgehoben.

Aufgrund dieser Nähe von psychotischer und ästhetischer Rezeption erfuhr in der Forschung auch Lenz' ekstatische Erfahrung im Wintersturm angesichts des Erhabenen dementsprechend verschiedene Deutungen. Sowohl als Emanation eines pathologischen Wahrnehmungsvermögens wurde es verstanden als auch als Beleg einer „clarification of understanding“, einer geistigen Verfassung, die sich in ihrer Fähigkeit zu „vivid perception and lively imagination“<sup>54</sup> deutlich von dem vorangehenden krankhaften Muster abhebt. Tatsächlich sind beide Zustände ineinander verwoben: Büchner lässt seinen Lenz zwar schmerzlich-lustvoll die Identifikation mit dem Naturerhabenen erfahren und zitiert damit die für die Sturm-und-Drang-Poetik charakteristische „genieästhetische Inanspruchnahme des Sublimen als Me-

52 Zu Kants ambivalenter Beurteilung des Erhabenen vgl. Christiane Pries: Übergänge ohne Brücken: Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik. Berlin: Akademie Verl. 1995, v.a. S. 38-75, sowie dies.: Einleitung. In: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Hg. von Christine Pries. Weinheim: VCH 1989, S. 1-30, vor allem S. 7-11. Vgl. dazu auch Schillers aufschlussreiche „Ausführung einiger Kantischen Ideen“: „Erhaben nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also physisch den kürzern ziehen, über welches wir uns aber moralisch, d.i. durch Ideen erheben“ (Friedrich Schiller: Vom Erhabenen. In: Ders.: Sämtliche Werke 5, S. 489-512, hier S. 489).

53 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 202.

54 Roy Pascal: Büchner's Lenz - Style and Message. In: Oxford German Studies 9 (1978), S. 68-83, hier S. 78f.

dium des Selbstausdrucks<sup>55</sup>. Doch fehlt in der Ich-Entgrenzungserfahrung durch den psychotischen Verlust eines stabilen subjektiven Raum-Zeit-Kontinuums, wie er in den vorangehenden Beispielen für die melancholischen Wahrnehmungsanomalien vorgeführt wurde, der Gegenpol, der die Allmachtsphantasien als bewusste rationale Erfahrung kenntlich machen würde. Die an der umgebenden Natur – ob als Ausdehnung in gewaltige Größe oder als Verkleinerung in bedrängende Enge – festgemachte Verzerrung der Raum-Zeit-Dimensionen korrespondiert mit Lenz' pathologischen Orientierungsdefiziten und lässt den erhabenen Enthusiasmus nur als – dem Krankheitsbild entsprechenden – Umschlag der lethargischen Schwermut erscheinen.

So muss schließlich auch die therapeutische Wirkung der Identifikation mit dem Naturerhabenen als kurzfristige Zusammenführung von Innenwelt und Außenwelt ausbleiben. Nur auf wenige Momente beschränkt, bewirkt das Erlebnis keine Veränderung, ja bleibt nicht einmal in der Erinnerung verankert:

Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr. (L 31)

Diesen sofort wieder vergessenen Augenblicken der identifikatorischen Verschmelzung mit der Außenwelt aber folgt bei seinem nächsten Halt das beängstigende Gefühl eines solipsistischen Weltverlusts bei gleichzeitiger übersteigerter und verzerrender Fokussierung auf die eigene Körperlichkeit:

Gegen Abend kam er auf die Höhe des Gebirgs, auf das Schneefeld, von wo man wieder hinabstieg in die Ebene nach Westen, er setzte sich oben nieder. Es war gegen Abend ruhiger geworden; das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel, so weit der Blick reichte, nichts als Gipfel, von denen sich breite Flächen hinabzogen, und alles so still, grau, dämmernd; es wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte, er wagte kaum zu atmen, das Biegen seines Fußes tönte wie Donner unter ihm, er mußte sich niedersetzen; (L 31f.)

Waren bei den vorangegangenen Erhabenheitserlebnissen und Entgrenzungserfahrungen meteorologische und atmosphärische Phänomene der Außenwelt Auslöser von inneren Vorgängen, die als melancholisch-ästhetische Umgestaltung objektiver Gegebenheiten nur bedingt pathologischen Charakter trugen, fehlt nun dieser Bezug. Der Schrecken, zuvor noch bedingt ‚normalisierbar‘ über die ästhetisch

55 Schmidt, Melancholie und Landschaft, S. 273.

rekonstruierbare sublimale Macht der Natur, ist nun nicht mehr an der Objektwelt festzumachen, sondern zeigt sich als genuin psychotische Erscheinung. Dementsprechend internalisiert ist auch das wirkungsmächtigste Bild dieses Schreckens: nicht mehr als Wolkengebilde lassen sich die heranstürmenden Rosse objektivieren. Nun sind sie bedrängende Gebilde einer krankhaften Phantasie, die aus nichts als Subjektivität entstehen:

es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter. Es war finster geworden, Himmel und Erde verschmolzen in Eins. Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm. (L. 32)

Das Leiden an einer allumfassenden Leere, schon in den ersten Bildern wirkungsvoll in Szene gesetzt, wird zum Leitmotiv der Erzählung werden, beinahe ständig in der Handlung präsent, besonders bestürzend jedoch in den gescheiterten Versuchen einer Selbstverortung in einem größeren Sinnzusammenhang.

Dies zeigt sich vor allem in jener zweiten, markant negativeren Entgrenzungserfahrung im Gebirge nach dem missratenden Erweckungsversuch in Fouday, der Lenz wieder auf sich selbst zurückwirft. Auf diesen Teil der Erzählung wird noch näher einzugehen sein. Im ersten Teil der Erzählung aber finden sich zunächst noch Erfahrungen mit einer sublimen Umgebung, die Hoffnung vermitteln auf eine Linderung oder zumindest Konsolidierung des Leidens. In wieder über das Landschaftsmotiv vermittelten Bildern der Ruhe wird tatsächlich eine merkliche Stabilisierung, ja Besserung von Lenz' Zustand angedeutet. Die Umstände legen einen ursächlichen Zusammenhang dieser Remission mit den Bedingungen von Lenz' Aufenthalt nahe. Ein Aufenthalt, der freilich nicht zufällig zustande kam. Zwei therapeutische Anreize kommen als Motivation für die Reise zum pietistischen Pfarrer in Betracht: die Hoffnung auf eine Reintegration durch die Rückbesinnung auf die eigentliche Berufung im religiösen Umfeld und die remittierenden Effekte einer 'ästhetischen Melancholietherapie' in der Naturschönheit und -erhabenheit. Beide scheinen sich in diesen ersten Tagen des Aufenthalts zu bewähren. Die Verschränkung von *vita activa* und *vita contemplativa* im seelsorgerlichen Dienst, wie sie von Oberlin repräsentiert wird, kann denn auch in diesem Augenblick für Lenz als Modell rechten Lebens infrage kommen.

## 1.3 Bilder der Konsolidierung

Nach den verstörenden Welt- und Selbstverlustserfahrungen des Ankunftstags und der folgenden Nacht zeigt sich die Natur tags darauf von einer gänzlich anderen Seite. Bei einem Ausritt mit seinem Gastgeber, der sie in das bäuerlich-pauperistische Umfeld der Gemeindemitglieder führt, präsentiert sie sich dem Neuankömmling und mit ihm dem Leser in kontemplativer Ruhe.

Den anderen Tag ging es gut. Mit Oberlin zu Pferde durch das Thal; breite Bergflächen, die aus großer Höhe sich in ein schmales, gewundnes Thal zusammenzogen, das in manichfachen Richtungen sich hoch an den Bergen hinaufzog, große Felsenmassen, die sich nach unten ausbreiteten, wenig Wald, aber alles im grauen ernsten Anflug, eine Aussicht nach Westen in das Land hinein und auf die Bergkette, die sich grad hinunter nach Süden und Norden zog, und deren Gipfel gewaltig, ernsthaft oder schweigend still, wie ein dämmernder Traum standen. Gewaltige Lichtmassen, die manchmal aus den Thälern, wie ein goldner Strom schwoilen, dann wieder Gewölk, das an dem höchsten Gipfel lag, und dann langsam den Wald herab in das Thal klomm, oder in den Sonnenblitzen sich wie ein fliegendes silbernes Gespenst herabsenkte und hob; kein Lärm, keine Bewegung, kein Vogel, nichts als das bald nahe, bald ferne Wehn des Windes. Auch erschienen Punkte, Gerippe von Hütten, Bretter mit Stroh gedeckt, von schwarzer ernster Farbe. Die Leute, schweigend und ernst, als wagten sie die Ruhe ihres Thales nicht zu stören, grüßten ruhig, wie sie vorbeirrten. (L 33)

Schon vorweg wird deutlich gemacht, dass diese Ruhe des mit auffällig intensiver lokaler Deixis umrissenen, mehrfach geschichteten, lichtdramaturgisch und mit Farbakzenten noch in Szene gesetzten Anschauungsraums direkt gebunden ist an die seelische Verfassung des Betrachters. Der einleitende Erzählerkommentar stellt im Kontrast zu den psychotischen Erlebnissen der vorangegangenen Nacht klar, dass die dargestellte Landschaft als sinnliche Erfahrung über das Wahrnehmungsfeld des Protagonisten vermittelt wird.<sup>56</sup> In bedächtigen Schritten wird ein visueller Eindruck an den anderen gefügt, ästhetisch organisiert zu einem Bild der Ruhe und des Ernsts, das wiederum wohltuend auf den Betrachter wirkt. „Geschlossenheit, gegenständliche Fülle, zeitliche Entrücktheit bzw. Statik“<sup>57</sup>, wie sie schon Wolfgang Kayser als Kriterien des Bildhaften im Epischen nannte, evozieren zunächst

56 Vgl. dazu auch Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, S. 289.

57 Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 14. Aufl. Bern, München: Francke 1969, S. 184.

eine dominant optische Raumkonzeption in Form eines Panoramas. Die Komposition dieses Panoramas in der Ausfüllung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, der hervorgehoben ist, und die Organisation um einen Mittelpunkt unterscheidet sich dabei kaum von den Prinzipien der Landschaftsmalerei.<sup>58</sup> Eine Art natürlichen Rahmen bilden die Bergrücken zur Linken und zur Rechten, aus der Enge des Vordergrunds hinaus ist der Blick perspektivisch fokussiert durch die Aussicht ins Land und horizontal begrenzt durch die Gebirgskette. Der innerliterarische Betrachter als erfahrendes, sich seine Umgebung ‚erreitendes‘ Subjekt verschwindet beinahe unter dem Eindruck der komponierten Landschaft. Seine eigene Fortbewegung im Raum wird angesichts der elementarerer Dynamisierungen im Wechsel von Licht und Schatten und den Wolkenbewegungen marginalisiert. Erst die ‚description en mouvement‘, die die Beschreibung des Raums mit der ‚der Menschen, ihrer Konstellationen, Positionen und Bewegungen im Raum‘<sup>59</sup> verbindet, belebt das statische Bild in ein Tableau. Eingefügt als natürliche Bestandteile darin sind die Bewohner des Tals und ihre Behausungen. Lenz ist nun vor allem Betrachter, seine Eindrücke führen uns die dürftige Lebenswelt der Dörfler vor Augen.

Es sind zwei unterschiedliche Weisen der Naturerfahrung, die in dieser Szene dargelegt werden: Das „praktische Leben“, das direkte, abhängige Nutzungsverhältnis zur Umwelt unterscheidet sich wesentlich von der ästhetischen Zuwendung zur Natur als Landschaft. Im Sinn der *theoría tou kósmou* ‚versenkt‘ sich Lenz kontemplativ in die Natur, die er nicht in derselben Unmittelbarkeit erlebt wie die arbeitende Landbevölkerung, nicht erleben kann, denn – so erläutert er Oberlin später – „[d]ie einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen, je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn“ (L 36). Gleichwohl sehnt er sich nach dem „unendlichen[n] Wonnegefühl [...] so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft“ (L 36). In den Stunden des Arbeitsausritts an der Seite seines Gastgebers scheint die Hoffnung noch einmal aufzukeimen, diese Sehnsucht zumindest ansatzweise stillen zu können. Die tätige und kontemplative Teilhabe an der Natur entfaltet eine beruhigende Kraft, verstärkt noch durch die Nähe Oberlins, der Lenz in diesen Momenten als Beispiel einer offenbar geglückten Identitätskonstitution zur Projektions- und Identifikationsfigur wird.

Doch mit dem Einbruch des Abends zerfließt ihm die konkrete, fassbare Nähe zu seiner Umwelt wieder im indifferenten Dunkel. Durch den verengten Wahr-

<sup>58</sup> Vgl. dazu Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*, S. 455ff.

<sup>59</sup> Ebd., S. 482.

nehmungshorizont auf die Unmittelbarkeit des eigenen Ich fokussiert, ergreift ihn eine haltlose Angst, sich selbst zu verlieren. Die autotherapeutischen Versuche, den Selbstbezug zu stabilisieren, geistige wie die intellektuelle Beschäftigung zur Selbstvergewisserung oder körperliche wie der Sprung ins eisige Wasser zur Vergegenwärtigung der Körperlichkeit, entsprechen dem Krankheitsbild, wie es die zeitgenössische Psychiatrie formulierte.<sup>60</sup> Zumindest ansatzweise zeitigen sie zunächst auch Erfolg. Denn in den folgenden Tagen scheint Lenz an der Seite Oberlins dem Ich-Verlust entgegensteuern zu können durch die Adaption des religiös orientierten Lebensmodells seines Gastgebers, das an eigene „alte vergangne Hoffnungen“ (L 34) erinnerte. Das „Seyn in Gott“ scheint ihm der Schlüssel zu sein, dass „den Leuten die Natur so nah trat, alles in himmlischen Mysterien; aber nicht gewalt-sam majestätisch, sondern noch vertraut!“ (L 34) Das folgende Landschaftsbild ist dementsprechend bestimmt vom beglückenden „Weihnachtsgefühl“ (L 34), das eigene Umfeld als Ausdruck des Göttlichen zu sehen und sich als integrativen Teil darin zu verstehen:

Er ging des Morgens hinaus, die Nacht war Schnee gefallen, im Thal lag heller Sonnenschein, aber weiterhin die Landschaft halb im Nebel. Er kam bald vom Weg ab, und eine sanfte Höhe hinauf, keine Spur von Fußstritten mehr, neben einem Tannenwald hin, die Sonne schnitt Krystalle, der Schnee war leicht und flockig, hie und da Spur von Wild leicht auf dem Schnee, die sich ins Gebirg hinczog. Keine Regung in der Luft als ein leises Wehen, als das Rauschen eines Vogels, der die Flocken leicht vom Schwanze stäubte. Alles so still, und die Bäume weithin mit schwankenden weißen Federn in der tiefblauen Luft. Es wurde ihm heimlich nach und nach, die einförmigen gewaltigen Flächen und Linien, vor denen es ihm manchmal war, als ob sie ihn mit gewaltigen Tönen anredeten, waren verhüllt, ein heimliches Weihnachtsgefühl beschlich ihn, er meinte manchmal seine Mutter müsse hinter einem Baume hervortreten, groß, und ihm sagen, sie hätte ihm dies Alles bescheert; wie er hinunterging, sah er, daß um seinen Schatten sich ein Regenbogen von Strahlen legte, es wurde ihm, als hätte ihn was an der Stirn berührt, das Wesen sprach ihn an. (L 34f.)

Die Natur scheint tatsächlich näher gerückt zu sein. Die im ersten Landschaftsbild vorgeführte Sublimität der „gewaltigen Flächen und Linien“ kann ihre erschreckende Wirkung nicht entfalten, da der Hintergrund im Nebel verschwindet. Nur der Vordergrund ist klar gezeichnet, auch hier die bildhafte Komposition betont durch einprägsame, lose aneinandergereihte optische Detailsindrücke, die ihre

<sup>60</sup> Vgl. Selig-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 208f.

Wirkung über Kontrasteffekte entfalten. Selbst in den wenigen Momentaufnahmen von Bewegung scheint die Zeit innezuhalten. Es entfaltet sich dadurch eine Statik, in der das allmählich sich einstellende Geborgenheitsgefühl und die Ausgeglichenheit des Protagonisten zum Ausdruck kommt.

Das ästhetische, auf das Visuelle konzentrierte Naturerlebnis, das ihm die Entfremdung von seiner Umwelt für einen glücklichen Moment kompensiert, wird Lenz nun ganz im Sinne der von Oberlin vermittelten pietistischen Vorstellung zur Offenbarung Gottes in der Natur.<sup>61</sup> Naturphänomene wie die Aureole werden derart als metaphysische Zeichen der eigenen Auserwähltheit gedeutet. Die Versöhnung von Innenwelt und Außenwelt durch die religiöse Ausrichtung des Lebens, das „Seyn in Gott“ (L 34), scheint Lenz nun wieder möglich. Ausdruck findet diese neue, alte Hoffnung in seinem Angebot zu predigen, das ihn auf den vom Vater vorgesehenen Weg zurückzuführen scheint. Tatsächlich findet er in den Tagen der Vorbereitung Ruhe in den Nächten. Auch am Sonntagmorgen, vor seiner Predigt, erscheint Lenz die umgebende Landschaft als Indikator seines Seelenzustands friedvoll, verschwimmt ihm zum beruhigenden gleichförmigen Rhythmus:

Ein Sonnenblick lag manchmal über dem Thal, die laue Luft regte sich langsam, die Landschaft schwamm im Duft, fernes Geläute, es war als löste sich alles in eine harmonische Welle auf. (L 35)

Nur einmal noch zeigt sich ihm während seines Aufenthalts die Natur in derselben homogenisierenden Harmonie: in einem Naturerlebnis an zentraler Stelle der Erzählung, das deutliche Parallelen aufweist zu jenem während des gemeinsamen Ausritts mit Oberlin. Nun allerdings ist Lenz allein. Er hatte Oberlin bei seiner Abreise in die Schweiz noch ein Stück des Weges begleitet und „durchstrich das Gebirg“ (L 39) nun zum zweiten Mal. Schon tags zuvor hatte ihn der Gedanke, ohne die Leitfigur auf seiner Suche nach einem integrierten Selbst bleiben zu müssen, bedrückt und fühlen lassen, „wie er sich Alles nur zurecht mache“ (L 39). Der selbstvergewissernde Lebenszusammenhang über die religiöse Ausrichtung seines Tuns war offenbar nur mit Oberlin als Beispiel „vor Augen“ (L 39) gegeben. Sein

61 Vgl. zur für Oberlin prägenden physikotheologischen Lehre von der „doppelte[n] Offenbarung Gottes in der Natur und in der Religion“ die Lebensbeschreibung: Johann Friedrich Oberlin's, Pfarrer im Steinthal, vollständige Lebensgeschichte und gesammelte Schriften. Hrsg. von Dr. Hilpert, Stoerber und Andern. Mit Berücksichtigung aller Hilfsmittel zusammengestellt und übertragen von W. Burckhardt. Vier Tle. Theil 2.3.: Leben und Wirken Johann Friedrich Oberlin's, Pfarrers zu Waldbach [...] von D.E. Stöber, Stuttgart: Scheible, Rieger und Sattler 1843, S. 109, sowie die aufschlussreiche Kontextualisierung bei Schmidt, Melancholie und Landschaft, vor allem S. 321f.

Fehlen droht wieder jene existenzielle Leere entstehen zu lassen, die Lenz in den vorangegangenen Tagen mit seiner Einbindung in den seelsorgerlichen Alltag einigermaßen erfolgreich überdeckt hat. Wie jene geliebte „Gestalt, die ihm immer vor Augen schwebte“ (L 39), droht Oberlin zum bloßen Vorstellungsbild zu werden, das nicht die beruhigende Kraft der Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit entfalten kann, sondern ständig verloren zu gehen droht.

In den ersten Stunden der Trennung indes offenbart sich in seinem Naturerleben noch kein Zeichen einer konkreten Verschlimmerung seines Zustands:<sup>62</sup>

Er durchstrich das Gebirg in verschiedenen Richtungen, breite Flächen zogen sich in die Thäler herab, wenig Wald, nichts als gewaltige Linien und weiter hinaus die weite rauchende Ebne, in der Luft ein gewaltiges Wehen, nirgends eine Spur von Menschen, als hie und da eine verlassene Hütte, wo die Hirten den Sommer zubrachten, an den Abhängen gelehnt. Er wurde still, vielleicht fast träumend, es verschmolz ihm Alles in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde, es war ihm als läge er an einem unendlichen Meer, das leise auf- und abwogte. Manchmal saß er, dann ging er wieder, aber langsam träumend. Er suchte keinen Weg. (L 39)

Kurz scheint an dieser Stelle die Erzählung innezuhalten. Lenz' Zustand zeigt sich hier an der Kippe zwischen der ersehnten Stabilisierung des Ich und dem mit Oberlins Abreise zu befürchtenden Krankheitsprogress, bevor die Peripetie, der Umschwung der Entwicklung zum Schlechten, erkennbar wird. Die vorangegangenen Landschaftserlebnisse werden dem Leser noch einmal in Erinnerung gerufen durch beinahe identische Bildbereiche, z.T. sogar im selben Wortlaut wiedergegeben,<sup>63</sup> gleichsam als Resümee des bislang Geschilderten. Über mehrfach gestufte vertikale und horizontale Blicklenkung wird wieder ein plastischer, mehrdimensionaler Raum mit markanten Bildbereichen umrissen, der nun allerdings ziellos durchmessen wird. Doch noch immer bestimmt jener harmonisch-ruhige Zug das Landschaftserlebnis, wie er als Zeichen einer inneren Konsolidierung be-

62 Dies steht allerdings im Gegensatz zur Ansicht u.a. Heinz Fischers (Georg Büchners ‚Lenz‘. Zur Struktur der Novelle. In: Ders.: Georg Büchner. Untersuchungen und Marginalien. 2. Aufl. Bonn: Bouvier 1975, S. 18–40, hier S. 35) und (mit Einschränkung) auch Schmidts, *Melancholie und Landschaft*, S. 305ff., die dieses Naturerlebnis als Rückfall in die unästhetische psychotische Raumwahrnehmung werten. Tatsächlich ließe die Textpositionierung vermuten, dass das Verlustgefühl in der Beschreibung der Naturerfahrung als Negativierungsfaktor stärker zum Tragen kommt. Doch ist meines Erachtens im harmonisierenden, tagträumerischen Charakter des Verschmelzungsmotivs noch kein Krankheitsprogress zu sehen.

63 Vgl. ‚breite Flächen‘, ‚gewaltige Linien‘, ‚Welle‘, ‚Wehen‘.

reits Hoffnungen auf eine Besserung, wenn nicht sogar Heilung des Leidens geweckt und Lenz' Umweltwahrnehmungen bestimmt hat, seit er sich an Oberlins Lebensführung orientierte. Lediglich der Eindruck der Einsamkeit ist nun noch mehr verstärkt in dieser Naturerfahrung, die allmählich in eine synthetisierende Tagtraumvision übergeht: Das vereinzelt Ich sieht sich allein einer unendlichen Weite gegenüber – ein auf einen subjektzentrierten Wahrnehmungsprozess verweisendes Sujet, wie es etwa in den melancholischen Bildern Caspar David Friedrichs zum Signum der Moderne werden konnte.<sup>64</sup>

An diesem Nullpunkt einer völligen Isolation angelangt, steigt Lenz nun ein zweites Mal in das Steintal hinab, um wieder Aufnahme zu finden in einer Gemeinschaft, nun allerdings unter gänzlich anderen Vorzeichen. Wie eine negativierte Gegenwelt zum Waldersbacher Pfarrhaus zeigt sich Lenz diese Bleibe nach seiner Durchquerung des Gebirgs. Gottesfurcht bedeutet den drei Bewohnern der Hütte nicht mehr harmonische Integration, sondern trägt die Züge der Vereinzelung und Unrast, die Lenz selbst bedroht. Der ‚gewaltige‘ Mann „im Rufe eines Heiligen“ (L 41) trägt selbst die Zeichen der Unruhe in seinem „verwirrten Gesicht“ (L 40). Seine Hingabe an Gott strahlt nicht dieselbe tröstliche Gelassenheit aus wie bei Oberlin. Im Gegenteil, die Begegnung mit dem Metaphysischen in der Natur gestaltet sich ihm als apokalyptische Vision und Kampf. Der alten Frau dagegen wird das Beten zum monotonen ununterbrochenen Schnarren, das der dritten Person, dem kranken Mädchen, keine Linderung ihres Leidens zu bringen vermag.

Lenz selbst wird die Gegenwart des Mannes nach einer unruhigen Nacht unheimlich, ist ihm doch, als „rede er in entsetzlichen Tönen“ (l 41). Ein Eindruck, den ihm nun in seinen ‚Zufällen‘ auch wieder die schreckliche Erhabenheit der

64 Vgl. dazu als Beispiel auch Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler 1992, der Friedrichs Bild „Mönch am Meer“ als Leitbild seiner Epochendarstellung nimmt und Kleists aufschlussreiche Rezension des Bilds zitiert: „Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei, drei Gegenständen, wie die Apokalypse dar, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.“ (Heinrich von Kleist: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. von Ilse Marie Barth [u.a.]. Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt/Main: Dt. Klassiker Verl. 1990, S. 543f., hier S. 543.) In ähnlicher Weise deutet auch Oskar Kokoschka die Subjektivierung des Wahrnehmungsraums in Friedrichs Bildern als „Verlorenheit des Individuums in der Welt“ (zitiert nach Wieland Schmied: Caspar David Friedrich. Sonderausgabe. Köln: DuMont 1992, S. 23).

Natur machen wird. Die Morgenlandschaft, wie sie sich dem Betrachter beim Blick aus dem Fenster präsentiert, trägt bereits die Züge jener bedrohlichen Dynamisierung, wie sie auch in der Wintersturmsequenz zu finden ist. Die roten Strahlen der Morgensonne „schossen durch den grauen Morgenhimmel in das dämmernde Thal, das im weichen Rauch lag und funkelten am grauen Stein und trafen in die Fenster der Hütten“ (L 40). Lenz war bei seiner ziellosen Wanderung weit vom Steintal abgekommen und so schließt er sich Holzknechten an, die auf dem Weg dorthin sind, froh um die Gesellschaft. Seine Vereinsamung, tags zuvor noch als ein Aufgehen im Gleichklang der Natur verstehbar, gerät Lenz nach den Erfahrungen der Nacht erneut zur Bedrohung, da er sich auf sich selbst geworfen findet. Schon hier zeichnet sich das Scheitern der beiden Therapiestrategien über religiöse Integration und ästhetische Naturerfahrung ab. Manifest wird es schließlich im Apostasierlebnis, das aus der enttäuschten Erwartung resultiert, mit einem als Lebenssinn verstandenen Glauben individuelles Leid lindern zu können. Büchner verschärft in der Totenerweckungsszene (unwissentlich?) den Eindruck einer auf die Probe gestellten ekstatischen Frömmigkeit, indem er seinen Lenz entgegen den historischen Tatsachen sich bewusst darauf vorbereiten lässt, eine längst Tote wieder ins Leben zu rufen.<sup>65</sup> Umso dramatischer gestaltet sich dann der Abfall vom Glauben angesichts der frustrierenden Folgenlosigkeit des religiösen Rituals in existenziellen Notlagen.

#### 1.4 Symptomatische Landschaftswahrnehmung

In der Korrelation von Naturphänomenen mit dem psychischen Zustand des Protagonisten ähnlich gestaltet wie die Wintersturmsequenz, wird über die Bildkraft der zentralen Apostasieszene der progrediente Verlauf der psychischen Krankheit im Handlungskonnex deutlich erkennbar. Dieser Szene voraus geht der Versuch, ein Kind nach eintägigem Fasten- und Sühneritual durch neutestamentarisch überlieferte Erweckungspraktiken wieder zum Leben zu verhelfen. Die enttäuschte

65 In den von Büchner verwendeten Quellen geht der konkrete zeitliche Ablauf nicht klar hervor. Während Oberlin in seinem Bericht missverständlich vage bleibt, unterstellt August Stöber, Lenz sei mit der Absicht, ein Kind wiederzubeleben, nach Fouday aufgebrochen. Tatsächlich hatte Lenz bereits am 2. Februar die todkranke, halbjährige Frédérique besucht und trotz der Aussichtslosigkeit in religiöser Emphase versichert, das Kind werde nicht sterben. Sein Gang nach Fouday am folgenden Tag war gleichfalls noch als Krankenbesuch gedacht; erst wenige Augenblicke vor seinem Eintreffen war das Kind verstorben, seine Reanimierungsversuche in dieser Hinsicht und für die seelsorgerliche Praxis der damaligen Zeit auch nicht absonderlich. Vgl. Herbert Wender: Was geschah Anfang Februar 1778 im Steintal? Kolportage, Legende, Dichtung und Wahnsinn. In: Lenz-Jahrbuch. Sturm- und Drang-Studien 6 (1996), S. 100–126, hier S. 107–113.

Heilserwartung, in der Nachfolge Jesu den Tod überwinden und derart helfend in seine Umwelt eingreifen zu können, lässt Lenz „halb wahnsinnig“ werden, und so jagt er hinaus in die Finsternis der Berglandschaft, wo wieder die Gewalt des Windes Größenphantasien evoziert. Doch im Gegensatz zur Eingangsszene fehlt dieser Beschreibung nun jeglicher ästhetisch-euphorische Naturbezug. Unter dem Eindruck einer gescheiterten Theodizee weitet sich die Konfrontation mit der Natur vielmehr zu einer gewalttätigen Inszenierung der Apostasie des Protagonisten, die über die radikale Abwertung des Naturerhabenen ins Bild gesetzt wird. Die Schrumpfung und lächerliche Verfügbarkeit der Schöpfung, die der Willkür des entgrenzten Ich ausgeliefert zu sein scheint, zielt ab auf die blasphemische Entwertung des Schöpfers selbst:

Wolken zogen rasch über den Mond; bald Alles im Finstern, bald zeigten sie die nebelhaft verschwindende Landschaft im Mondschein. Er rannte auf und ab. In seiner Brust war ein Triumph-Gesang der Hölle. Der Wind klang wie ein Titanenlied, es war ihm, als könne er eine ungeheure Faust hinauf in den Himmel ballen und Gott herbei reißen und zwischen seinen Wolken schleifen; als könnte er die Welt mit den Zähnen zermalmen und sie dem Schöpfer in's Gesicht speien; er schwur, er lästerte. So kam er auf die Höhe des Gebirges, und das ungewisse Licht dehnte sich hinunter, wo die weißen Steinmassen, und der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig. Lenz mußte laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und faßte ihn ganz sicher und ruhig und fest. Er wußte nicht mehr, was ihn vorhin so bewegt hatte, es froh ihn, er dachte, er wolle jetzt zu Bette gehn, und er ging kalt und unerschütterlich durch das unheimliche Dunkel – es war ihm Alles leer und hohl, er mußte laufen und ging zu Bette. (L. 43)

Liest man Büchners Erzählung als Pathographie, stellt diese Szene eine dramatische Zuspitzung des Krankheitsverlaufs dar: Gleich beide zentralen therapeutischen Ansätze, mit deren Hilfe Lenz' religiöse Melancholie im Steintal gelindert werden sollte, die Konzentration auf ein gottgefälliges Leben und die naturästhetisch-kontemplative Affektedierung, werden konterkariert. Wieder wird diese Entwicklung über Naturerfahrung ins Bild gesetzt, nun aber in ein markant wirklichkeitsenthebeneres Bild, das aber trotz des relativierenden Konjunktivs der Erzählstimme als Appell an die visuelle Vorstellungskraft des Lesers seine expressive Wirkung zu entfalten vermag.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Dass Bilder immer auf die Suggestionsfähigkeiten des Rezipienten angewiesen sind, um verstanden zu werden, ist seit der Antike bekannt. Bereits Philostrat verbindet diese Fähigkeit mit der rezeptiven

Unweigerlich gestalten wir uns aus, wie Lenz nach der existenziellen Enttäuschung seine Umgebung erfährt, obgleich diese irrationalen Eindrücke herkömmlichen Raumerfahrungs- und Raumbeschreibungsgewohnheiten widersprechen. Gerade im folgenden Abgleich der rezeptionellen Vorstellungen mit ‚normalen‘, perspektivischen Wirklichkeitsrekonstruktionen, die über Momente externer Fokalisierung nachvollziehbar bleiben, wird die Annäherung an die Abgründe psychotischer Erfahrung am intensivsten. Denn die in ihrer Paradoxität offengelegte Naturwahrnehmung ist unmittelbarster Ausdruck des völligen Weltverlusts einer zutiefst verwundeten Seele. Auch hier scheint Büchner die kreative Umsetzung eigener Erfahrungen, diagnostischer Beobachtungen, psychopathologischer Kenntnisse und empathischer Imagination mit Bildanleihen bei narrativen Vorläufern, Atheismusvisionen in Werken von Ludwig Tieck und Jean Paul, zu intensivieren.<sup>67</sup> Was die von der Forschung genannten Parallelstellen in *Aufbruch in den Cervennen* und der *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* aus dem *Siebenkäs* allerdings klar unterscheidet, ist wieder die suggestive Erzählweise, die eine klare Distanzierung von den apostatischen Vorgängen unterbindet. Vielmehr zeigt sich Lenz' Verhalten als Ergebnis einer konsequenten psychischen Entwicklung. Das Ereignis selbst bleibt dabei hinsichtlich seiner moralischen Bedeutung weitgehend unbewertet. Der Nachvollzug von individuellen Wahrnehmungsanomalien dient hier also nicht zur Diffamierung einer Lebensführung, die zu solchen Irritationen führt, oder als Negativfolie eines normenkompatiblen Daseins. Die sprachlich vermittelten Bilder sind lediglich Anknüpfungspunkte für den Leser, die aktuelle existenzielle Bedrängnis des Protagonisten mitzuerleben.

Im diffusen Licht der Nacht zum dritten Mal im Gebirge herumirrend, zerfließen Lenz die Raumverhältnisse seiner Umgebung in ähnlicher Weise, wie sich dem Renegaten unmittelbar zuvor die metaphysische Grundlegung als Fundament des eigenen Handelns und Erlebens aufgelöst hat. Die nebelverhangene Landschaft ist kaum auszunehmen, die Konzentration ist nach oben gerichtet, von wo Lenz sich Hilfe versprochen hatte. Der Transzendenzverlust des Himmels als Ausdruck des Gottesgedankens wird in der trivialisierenden Gleichsetzung mit dem meteorologisch und astronomisch erfahrbaren Raum manifest. Dieser reale existente Him-

---

Erfahrung und der darauf basierenden Kunst der Nachahmung. Gombrich prägte für diese mit dem Akt der Rezeption verbundenen psychischen Vorgänge den Begriff der ‚gelenkten Projektion‘, vgl. Gombrich, *Kunst & Illusion*, S. 170ff. Besonders intensiv, oft auch irritierend aber wird die Rezeptionserfahrung, wenn die künstlerisch vermittelten Eindrücke nicht direkt auflösbar sind, sondern als bloß Vorstellbares auf eine Ausnahmeerfahrung verweisen.

67 Zu den vermutlichen Übernahmen, vor allem bei der Ridikülisierung der Gottespräsenz in der Schöpfung, im Einzelnen vgl. u.a. den Kommentar der Marburger Ausgabe.

mel scheint der kranken Wahrnehmung zur Verfügbarkeit geschrumpft, die eine perspektivische Dimensionierung ignoriert. Die Gegenwärtigkeit Gottes, durch die seligmachende ‚Anschauung‘ eschatologisches Signum des Himmels in der christlichen Deutung, mutiert derart zur simplen Zugreifbarkeit. So kann die zuvor erfahrene eigene Ohnmacht angesichts des Leids und des Tods auf einen entmachteten Gott projiziert werden, der nun in seiner eigenen Schöpfung gelästert und zur Rechenschaft gezogen wird. Die Erhabenheit des umgebenden Raums, die für die ehemals anerkannte Größe des Schöpfers stand, wirkt dem entwurzelten Ich ohne seine metaphysische Grundlegung nur mehr lächerlich. Eine Lächerlichkeit, die Lenz das Verschwinden Gottes aus seinem Leben und das Gefühl, auf sich selbst geworfen zu sein, erst recht bewusst macht. Die in der Apostasie gipfelnde Übersteigerung des Ich bringt jedoch nicht die ersehnte Ruhe, im Gegenteil; denn durch die Absage an die Religion kommt Lenz nicht nur die identitätsstiftende Orientierung, sondern auch der Gegner abhandeln. Lenz steht wieder, und nun endgültiger als je zuvor vor dem Nichts.

Mit dem Vertrauen in die Tröstungen der Mutter Kirche ging Lenz als Resultat der gescheiterten Wiedererweckung auch jene fragile psychische Stabilität verloren, die er sich in den ersten Tagen an der Seite Oberlins erworben hatte. Als von diesem empfohlene integrative Sinnperspektive kann ihm nach dem fehlgeschlagenen Gottesbeweis auch die Religion keine Heilung mehr bringen. Was dem von Versündigungsvorstellungen gequälten Dichter als Zeichen die Gnade Gottes bestätigen sollte, verschärft letztlich nur die Verdammungsängste zur scheinbaren Gewissheit, keine Absolution mehr erlangen zu können. Dem Intermezzo des ekstatischen Gottesabfalls folgt am folgenden Tag das „Grauen vor seinem gestrigen Zustande“, nun gepaart mit der selbstzerstörerischen Lust, „sich diese Qual zu wiederholen“ (L 43). Zugleich aber beängstigt ihn, wieder in die religiösen Kategorien zurückfallend, die ‚Sünde wider den heiligen Geist‘ begangen zu haben.<sup>68</sup> Büchners inhärente Religionskritik zeigt gerade in diesen Stellen ihr markantes Profil.<sup>69</sup>

68 Die Marburger Ausgabe ersetzt das in Gutzkows Erstedition sicherlich auf Fehllesung beruhende „Sünde und der heilige Geist“ mit „Sünde in den heiligen Geist“, eine Formulierung, die u.a. auch in Goethes *Dichtung und Wahrheit* belegt ist; zu Büchners Zeit weitaus verbreiteter und auch im medizinischen Diskurs gebräuchlicher allerdings war die Version „Sünde wider den heiligen Geist“ (wie auch der Marburger Kommentar belegt). Zur Diskussion um die korrekte Emendation vgl. auch Hauschilds Kritik an der Marburger *Lenz*-Ausgabe unter [http://schiller.germanistik.uni-sb.de/buechner/MBA/V02\\_Hauschild.htm](http://schiller.germanistik.uni-sb.de/buechner/MBA/V02_Hauschild.htm) [Stand: 1. Oktober 2006].

69 Zur religionskritischen Argumentation in Büchners Werk vgl. Joachim Kahl: „Der Fels des Atheismus“ – Epikurs und Georg Büchners Kritik an der Theodizee. In: Georg Büchner Jahrbuch 2 (1982), S. 99–125.

Aber auch die Naturerfahrung selbst diskreditiert sich in dieser Szene nachhaltig als therapeutische Option.<sup>70</sup> Seit der moralistischen Naturästhetik der englischen Frühaufklärung wurde ja die heilende Wirkung des ästhetischen Eindrucks von Landschaft(sbildern) propagiert. „Delightful scenes, whether in nature, painting, or poetry, have a kindly influence on the body as well as the mind: and [...] are able to disperse grief and melancholy“<sup>71</sup>, konstatiert etwa Joseph Addison in seinen *Essays* und etabliert damit die schönen Bilder als ästhetische Anreger im humoraltherapeutischen Kontext. Auch Büchners Lenz scheint den heilenden Eindruck der Naturimpressionen auf seiner Reise in die Vogesen bewusst gesucht zu haben. Im Gespräch mit Kaufmann betont er noch die therapeutische Wirkung der Bergwelt und die Notwendigkeit seines Aufenthalts und reagiert umso brüsker auf den Vorschlag, in die livländische Heimat abzureisen:

Hier weg, weg! nach Haus? Toll werden dort? Du weißt, ich kann es nirgends aushalten, als da herum, in der Gegend, wenn ich nicht manchmal auf einen Berg könnte und in die Gegend sehen könnte; und dann wieder herunter in's Haus, durch den Garten gehn, und zum Fenster hineinsehen. (L 39)

Dezidiert benennt hier Lenz seinen Betrachterstatus, der ihn seine Umgebung aus der Distanz erfahren lässt. Die umgebende Natur, nicht der menschengeschaffene Raum ist sein eigentlicher Rückzugs- und Entfaltungsraum. Auch nach der existenziellen Enttäuschung der gescheiterten Revitalisierung zieht es Lenz wieder „hinaus in's Gebirg“ (L 43), doch die beruhigende Wirkung des Raumerlebens bleibt nun völlig aus. Die hypertrophe Ausdehnung in Lenz' Allmachtsphantasien mündet in keinen Moment der beglückenden Abgleichung von Innen- und Außenwelt, sondern manifestiert nur noch die Entfremdung eines destabilisierten Ich, dem die Konstituenten des Daseins verloren gegangen sind. Als versöhnliches, im Elementaren ansetzendes Selbstverortungsangebot vermag die Naturerfahrung die Beziehung von Subjekt und Objekt, und wenn auch nur vorübergehend, nicht mehr zu konsolidieren. Vielmehr wird Natur nun zum lächerlich verfügbaren Material der psychotischen Selbstentgrenzung, das keinen landschaftlich-ästhetischen Charakter mehr aufweist.

Lenz' Leiden an und in der Welt ebenso wie die Leiderfahrungen um ihn – unter Oberlins suggestiver Führung noch im Sinne der Theodizee zum „Gewinnst“ und „Gottesdienst“ (L 35) sublimierbar – offenbaren nun immer deutlicher den „un-

70 Zu den Ursprüngen der Melancholietherapie vgl. Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, S. 214ff.

71 Zitiert nach ebd., S. 214.

geheuren Riß“ in der Welt, „die er hatte nutzen wollen“ (L 46). Hatte das Leiden durch die teleologische Deutung kurzfristig eine lebenspraktische Sinnperspektive gewonnen, indem es – korrespondierend mit den selbsttherapeutischen Schmerzzufügungen – als „Weise des intensiven Sichselbstfühls“<sup>72</sup> der bedrohlichen Fühllosigkeit entgegenwirken konnte, lassen die Erlebnisse von Krankheit und Tod nun Lenz wieder an einer metaphysischen Rechtfertigung des menschlichen Drangals zweifeln. Mit der Problematisierung bzw. Ablehnung christlicher Leidensfrömmigkeit als rettende Sinnperspektive aber kehrt auch die unerträgliche emotionale Leere in einer endgültigen Form wieder, die ihn verzweifeln lässt. Selbst Oberlins vorzeitige Rückkehr kann daran nichts ändern, erhöht vielmehr den Leidensdruck, da der Pfarrer – nun genauer informiert über Lenz' Zustand und seine Vergangenheit – die Erkrankung seines Gasts als Resultat moralischer Verfehlungen wertet und diesbezüglich auf Lenz einzuwirken versucht.<sup>73</sup>

Graduell verschlimmert sich der Sinnverlust gegen Ende der Erzählung noch insofern, als sich auch die drängende Unruhe des Protagonisten verliert, diese „schreckliche Leere“ (L 46) – ein auch im zeitgenössischen medizinischen Diskurs beschriebenes Symptom der Melancholie –<sup>74</sup> mit Inhalten von existenzieller Notwendigkeit auszufüllen, wie dies noch in der ekstatischen Frömmigkeit beim Erweckungsversuch der Fall gewesen war. Die Heilungsmöglichkeiten, die Natur und pietistisches Umfeld in den Vogesen zu bieten hatten, erwiesen sich als ungenügend. So legte Lenz den abschließenden „Weg durch's Gebirg“ (L 48) emotional unbeteiligt zurück, unberührt auch von der umgebenden Natur:

Er saß mit kalter Resignation im Wagen, wie sie das Thal hervor nach Westen fuhren. Es war ihm einerlei, wohin man ihn führte; mehrmals wo der Wagen bei dem schlechten Wege in Gefahr gerieth, blieb er ganz ruhig sitzen; er war vollkommen gleichgültig. In diesem Zustand legte er den Weg durch's Gebirg zurück. Gegen Abend waren sie im Rheinthale. Sie entfernten sich allmählig vom Gebirg, das nun wie eine tiefblaue Krystallwelle sich in das Abendroth hob, und auf deren warmer Fluth die rothen Strahlen des Abend spielten; über die Ebene hin am Flusse des Gebirges lag ein schimmerndes bläuliches Gespinnst. Es wurde finster, jemehr sie sich Straßburg näherten; hoher Vollmond, alle fernen Gegenstände dunkel, nur der Berg neben bildete eine scharfe Linie, die Erde

72 Heinrich Anz: „Leiden sey all mein Gewinnst“ – Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg Büchner. In: Georg Büchner Jahrbuch 1 (1981), S. 160–168.

73 So auch Reuchlein, der die Differenzen zwischen dem Bericht Oberlins und Büchners Gestaltung herausarbeitet, vgl. Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn, S. 64.

74 Vgl. die Nähe der büchnerschen Formulierung zur Terminologie Esquirols, der von „vide affreux“ spricht, vgl. Selig-Dietz, Georg Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 217f.

war wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Monds liefen. Lenz startete ruhig hinaus, keine Ahnung, kein Drang; nur wuchs eine dumpfe Angst in ihm, je mehr die Gegenstände sich in der Finsterniß verloren. (L 48f.)

Nicht mehr aus der Sicht und Empfindungswelt des Protagonisten werden die letzten Eindrücke von der grandiosen Gebirgslandschaft der Vogesen vermittelt, sondern über die Nullfokalisierung einer externen Erzählinstanz, die ein beeindruckendes Tableau entwirft. Zwar scheint die Landschaft „all ihre Buntheit und Farbigkeit aufzubieten“<sup>75</sup>, doch da der Naturbezug nicht mehr über Büchners Lenz konstituiert ist, trägt die Schilderung keine direkte Information mehr zu seiner psychischen Disposition. Die Innenwelt des Protagonisten ist dem Leser nun nicht mehr über die Außenweltprojektion zugänglich: „Lenz startete ruhig hinaus, keine Ahnung, kein Drang“. Trug Naturrepräsentation zu Beginn der Erzählung noch dazu bei, über intradiegetisch vermittelte Analogien und Korrespondenzen Lenz' Seelenzustand erfahrbar zu machen, fungiert sie nun in ihrer auktorialen ästhetischen Konkretisierung nur noch als Gegenbild. Die malerisch-statische Schönheit der beiden Landschaftsbilder am Ende der Erzählung, das Farbenspiel des Gebirgszugs in der Abenddämmerung und die metaphorische Auratur der Gegend im Mondlicht, repräsentiert als ästhetisches Kompensationsangebot eine Harmonie von Subjekt und Objektwelt, wie sie der Hilfe suchende Lenz auch im Steintal für sich letztlich nicht finden konnte. Umso betroffener macht der Kontrast zur apathischen Isolation des Reisenden, der völlig unempfindlich für die Außenwelt und letztlich auch für sich selbst geworden ist.

## 2. Krankheitsbilder

Lenz' Rückzug in den pietistischen Mikrokosmos Waldersbach, um sich der eigenen Konstituenten in der Normativität bürgerlicher Existenz zu versichern, ist, wie im Laufe der Erzählung deutlich wird, durch den charakteristischen Krankheitsprogress von vornherein zum Scheitern verurteilt. In tragischer Ironie erweisen sich die religiös akzentuierten Läuterungsversuche Oberlins als fatale Fehltherapie einer psychischen Störung, deren Leidensdruck sich nicht zuletzt über die religiöse Normierung des Lebens entfaltet. Sein Versuch, sich in die prädisponierte Rolle zu fügen, führt aufgrund des vorliegenden pathologischen Schemas zu einem fatalen Zirkel, dem sich der Betroffene nicht mehr entziehen kann. Erschwerend kommt hinzu, dass auch sein wohlmeinender Gastgeber die fatalen Folgen seines

<sup>75</sup> Michels, *Landschaft in Georg Büchners Lenz*, S. 31.

Handelns, seiner Behandlung des Hilfe Suchenden missdeutet und damit die Verschlimmerung seines Zustands vorantreibt.

Zwar stellt der zumindest in den Grundlagen der Allgemeinmedizin bewanderte *Seelsorger* Oberlin für den Zustand seines Gasts in den Begriffen der zeitgenössischen Seelenheilkunde durchaus eine adäquate Diagnose, wenn er in seinem Bericht von ‚Melancholie‘ spricht bzw. den synonym gebrauchten Terminus „Schwermuth“ und die äquivalente Formulierung „tiefsinnig“ verwendet.<sup>76</sup> Doch der zeitgemäße<sup>77</sup> (und aus seinem pietistischen Selbstverständnis freilich auch naheliegende) Ansatz, mit der er der spezifischen Symptomatik von religiösem Schuldwahn, Verdammungsängsten und Negationszwängen zu begegnen versucht, ist aus Sicht einer avancierteren Psychiatrie nicht nur inadäquat, sondern fordert den Krankheitsprogress regelrecht heraus. Die Erzählung führt eindrucksvoll vor Augen, wie religiöse Heilsversprechen und eschatologisches Duldungspathos als therapeutische Mittel für Lenz angesichts des individuellen wie kollektiven Leids versagen. Mehr noch: Die vermeintlichen Remedien bekommen in der impliziten Absolutsetzung des zugrunde gelegten Normsystems pathogene Züge. Die versuchte Reintegration in die Normalität und Normativität des gesellschaftlichen Lebens scheitert letztlich am Infragestellen oder vielmehr an der Fragwürdigkeit ihrer Konstanten selbst. Die verzweifelte Suche nach Stabilität ist damit Ausdruck eines zeittypischen Problems, wie es in der Lebenssituation und am Krankheitsbild des historischen Lenz manifest wird. Denn am Fall des grenzgängerischen Dichters werden die Auswirkungen von Dissoziationserfahrungen, wie sie in einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft schließlich zum Massenphänomen wurden, an einer prekären Ich-Konstitution pathologisch auffällig.<sup>78</sup>

76 Vgl. den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 234 und 239. Oberlins Melancholiediagnose deckt sich mit Zustandsbeschreibungen aus dem näheren Umfeld Lenz', die der Symptomatik der Krankheit entsprechen und von den frühen Biographen aufgegriffen werden (vgl. Schmidt, Schizophrenie oder Melancholie, S. 522ff.). Zur „eigentümlich[n] Verbindung von Priester-, Arzt- und Sozialreformertum“ in der Person Oberlins vgl. Kubik, Krankheit und Medizin, S. 102f. Zur Bedeutung des Phänomens Melancholie für die Aufklärungszeit in medizinischer wie kulturhistorischer Hinsicht vgl. auch die Studie von Hans-Jürgen Schings: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1977.

77 Wie Seling-Dietz zeigt, lag bis ins frühe 19. Jahrhundert die Therapie zu einem Gutteil in den Händen der ‚Psychiker‘, die mit Verweis auf die Willensfreiheit und die Grundhaltungen der christlichen Lehre von einer selbstverschuldeten Erkrankung durch ein ‚sündhaftes‘ Leben ausgingen, ehe eine liberalere Psychiatrie gegen diese Stigmatisierung des Kranken auftrat und sich als ‚Somatiker‘ gegen eine Behandlung durch psychiatrisch nicht geschulte Kräfte, insbesondere von kirchlicher Seite, wahrte, vgl. Seling-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 229ff.

78 Vgl. dazu Niklas Luhmann: Identitätsgebrauch in selbstsubstitutiven Ordnungen, besonders Gesellschaften. In: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hgg.): Identität. München: Fink 1979 (= Poetik

Lenz' instabile Befindlichkeit und seine Orientierungslosigkeit stehen in dieser Hinsicht symptomatisch für einen offensichtlich aktuellen Wandel im bürgerlichen Selbstverständnis des 18. Jahrhunderts. Die Identität des Einzelnen in der Gesellschaft verliert mit dem im Aufklärungsdiskurs zutage tretenden Verlust traditionell angetragener Integrationsmuster immer mehr ihren prädispositiven Charakter. Soziale und personale Identität klaffen auseinander, da sich gesellschaftliche Identitätsentwürfe immer seltener kompatibel mit den individuellen Vorstellungen zeigen. Dem ‚vormodernen‘ Menschen war seine Bestimmung und damit auch seine Identität noch im Netz transzendentaler und daraus resultierender gesellschaftlicher Sicherheiten etwas Unverrückbares. Lediglich eine außerordentliche (und zumeist schuldhafte) Infragestellung dieser Bezugspunkte konnte Identität zum Problem werden lassen. Im Zuge der Dogmen- und Normenerosion der Aufklärungszeit aber wird Wirklichkeit immer mehr als kontingente Größe erfahren. Die radikale Skepsis allen tradierten Wahrheiten gegenüber verdichtet sich zu einem Spezifikum modernen Denkens. Damit verlieren aber auch Gott und die Religion ihren bis dahin fraglos akzeptierten Anspruch, als identitätsstiftende Prinzipien fungieren zu können. Gleichwohl bleibt die Sehnsucht des Einzelnen nach einer beständigen und konsistenten Verankerung des Selbst in seinem Lebensumfeld mit seinen paternalistisch-autoritären Strukturen. Auch Lenz versucht noch einmal diese Reintegration, scheitert jedoch beispielhaft, da ‚altidentische‘ Konstanten wie Religion für ein ‚modernes‘ Selbstverständnis nur mehr bedingt richtungsweisende Kraft entfalten können. Sein ontologisches Dilemma manifestiert sich in der Frage nach dem Sinn des allgegenwärtigen Leids, danach, warum Gott nicht hilft, wenn er doch allmächtig ist: „wenn ich so wäre, und ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten [...]“ (L 47). Dass ihm diese Frage unbeantwortet bleibt, verdeutlicht Lenz die Unmöglichkeit eines Lebensentwurfs auf Basis der

---

und Hermeneutik. VIII.) S. 315–345. – Odo Marquard: Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz-Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion. In: ebd., S. 347–369. – George Herbert Mead: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Mit e. Einl. v. Charles W. Morris. Aus d. Amerikanischen v. Ulf Pacher. 11. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998. Den Konnex von Einzelerfahrung und Epochenstimmung spricht, wohl auch mit Rekurs auf Goethes Lenz-Charakteristik, bereits Julian Schmidt an: „Wenn auch Büchner über Lenz die gewissenhaftesten Studien gemacht hat, um in der Schilderung seines Wahnsinns so naturgetreu als möglich zu sein, so ist dieses Studium doch nur Nebensache; Lenz ist ihm nicht bloß Gegenstand, sondern ein Spiegelbild der eignen Stimmung, welche zugleich die der Zeit war“ (Geschichte der deutschen Nationalliteratur, S. 215). Dass die „komplexe Verschränkung von ‚endogenen‘ und auslösenden bzw. kausierenden gesellschaftlichen Konstellationen“ bzw. die Aspekte einer „Soziogenese von Wahnsinn“ bislang noch zu wenig für eine Neuinterpretation des Lenz genutzt wurden, hat bereits Harald Schmidt (Schizophrenie oder Melancholie, S. 531) angemerkt.

Religion. Von dessen moralischem Normensystem als wesentlichem Erbe seiner Sozialisierung kann er sich zu seinem Unglück allerdings nicht befreien.

Mit dieser selbstzerstörerischen Fixierung stand Lenz freilich nicht allein. Die Unvereinbarkeit von aufklärerischem Selbstentwurf und normativen Identitätsangeboten über einen absolut gesetzten Glauben erwies sich im 18. Jahrhundert vielmehr als günstiges Substrat für psychische Störungen wie jene, die den Livländers Dichter bei seinem Aufenthalt in Waldersbach zeichnete.<sup>79</sup> An welcher Krankheit aber litt Lenz aus medizinischer Sicht nun eigentlich? Lange Zeit wurde das durch die historischen und literarischen Quellen vermittelte Krankheitsbild mit einer schizophrenen Störung gleichgesetzt und die Art der künstlerischen Darstellung der Krankheitssymptomatik in Büchners Erzählung auch von medizinischer Seite als nachgerade „wissenschaftlich“<sup>80</sup> gewürdigt. Schon 1921 hatte der Psychiater Raphael Weichbrodt in einer Lenz-Pathographie die Krankheit erstmalig als Schizophrenie identifiziert, ohne allerdings auf Büchners Erzählung einzugehen.<sup>81</sup> Noch im selben Jahr jedoch übertrug Wilhelm Mayer diese Diagnose auch auf den büchnerschen Lenz.<sup>82</sup> Weitere fachwissenschaftliche Studien zur nosographischen Erfassung dieser psychischen Störung festigten diese Sichtweise,<sup>83</sup> sodass ihr verständlicherweise auch die Literaturwissenschaft, die Lenzforschung ebenso wie die Büchnerforschung, mutatis mutandis bis heute folgte.<sup>84</sup>

79 Freilich soll damit nicht die Ätiologie der Psychose in Büchners Erzählung auf pathogene psychosoziale Faktoren (etwa im Sinne einer Doublebindsituation) eingeschränkt werden, wie dies zuweilen in ideologisch orientierten Interpretationen zumal der 1970er-Jahre der Fall war. Schließlich geht man in der heutigen psychiatrischen Forschung von einem multifaktorellen Erklärungsmodell für Störungen aus dem schizophrenen Formenkreis aus, das die Ursachen für die Entstehung in einem Zusammenspiel genetisch-physiologischer und psychosozialer Faktoren sieht. Nicht vergessen werden sollte jedoch die bewusste Betonung exogener Ursachen in der literarischen Gestaltung als Teil einer bestimmten Autorintention.

80 Gerhard Irle: Büchners *Lenz*. Eine frühe Schizophreniestudie. In: *Der psychiatrische Roman*. Stuttgart: Hippokrates-Verl. 1965. (= Schriftenreihe zur Theorie und Praxis der Psychotherapie. 7.) S. 73–84, hier S. 75.

81 Vgl. R[aphael] Weichbrodt: *Der Dichter Lenz. Eine Pathographie*. In: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 62 (1921), S. 153–187.

82 Vgl. Wilhelm Mayer: *Zum Problem des Dichters Lenz*. In: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 62 (1921), S. 889f.

83 Vgl. Walter Moos: *Büchners Lenz*. In: *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie* 42 (1938), S. 97–114. – Manfred in der Beeck: *Georg Büchner als Psychopathologe*. In: *Materia Medica Nordmark* 15 (1963), S. 665–668. – Herwig Böcker: *Die Zerstörung der Persönlichkeit des Dichters J.M.R. Lenz durch die beginnende Schizophrenie*. Bonn: Med. Diss. 1969. – Theo R. Payk: *Büchners literarische Gestalten aus psychopathologischer Sicht*. In: *Confinia Psychiatrica* 17/2 (1974), S. 101–110.

84 Vgl. etwa Gerhard Jancke: *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in sein Gesamtwerk*. Kronberg/Ts.: Scriptor 1975. – Reiner Gödtel: *Das Psychotische in Büchners*

In einigen aufschlussreichen Studien der letzten Jahre allerdings rückt man zunehmend davon ab, den in der Erzählung beschriebenen Symptomenkomplex dem erst bedeutend später geprägten und auf modernen psychiatrischen Forschungen und Erkenntnissen basierenden Terminus ‚Schizophrenie‘ zuzuordnen. Es wird nun vielmehr versucht, die Zeichen der Geistesstörung des Protagonisten über den Rekurs auf die kontemporäre Diagnostik des depressiven Syndroms sowie auf den medizin- und psychiatriehistorischen Hintergrund Büchners und seiner Zeit differenzialdiagnostisch vorrangig als Manifestation einer ‚religiösen Melancholie‘ zu lesen, wie sie um 1800 in ihrer symptomatischen Form beschrieben und verschieden therapiert worden war.<sup>85</sup> Damit sollen mit den „spezifischen medizin-, sozial- und religionsgeschichtlichen Bedingungen, die den historischen Rekonstruktionsraum des Büchner’schen Textes unmittelbar betreffen“<sup>86</sup>, auch die jeweiligen Werturteile, die mit der Diagnose verbunden sind, und deren Funktionalität im Kontext aufklärerischer Religionskritik und pietistischer Missionsmethodik in den Blick gerückt und heuristisch verwertet werden. Auf diese Weise wird vermieden, über eine voraussetzungsschwangere, vom Wissensstand der heutigen Psychiatrie aus getroffene „Diagnose ex post“<sup>87</sup> den Krankheitsverlauf des Protagonisten zu erschließen. Es ist vielmehr die im Nachhinein getroffene Diagnose des Autors selbst, die in ihren Bedingungen und Auswirkungen auf die literarische Gestaltung des lenzischen Leidens untersucht werden kann.

Grundsätzlich aber scheint es für die literaturwissenschaftliche Analyse ratsam, die Krankheitsbeschreibung des *Lenz* nicht zu verbissen als klinisch-exakte Rekonstruktion eines konkreten, also ‚einheitlichen‘, psychotischen Krankheitsbilds zu verstehen.<sup>88</sup> Birgt dies doch auch die Gefahr, die Deutungsperspektiven des Texts zu

‚Lenz‘. In: *Horizonte* 4 (1980), H. 16/17, S. 34–43. – Karlheinz Hasselbach: *Georg Büchner. Lenz. Interpretation*. München: Oldenbourg 1988. u.v.a. Auf der Folie einer Schizophreniediagnose, unter der auch die zeitgenössischen psychiatrischen Nosographien subsumiert werden, untersuchte den Text zuletzt ausführlich James Crighton: *Büchner and Madness. Schizophrenia in Georg Büchner’s Lenz and Woyzeck*. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen 1998, hier v. a. S. 275–203; vgl. dazu auch ders.: *Some descriptions of schizophrenia-like illness in the German literature of the early nineteenth century*. In: *History of Psychiatry* VII (1996), S. 31–54.

85 Vgl. Schmidt, *Melancholie und Landschaft – Schmidt, Schizophrenie oder Melancholie – Seling-Dietz, Büchners Lenz als Rekonstruktion*.

86 Schmidt, *Schizophrenie oder Melancholie*, S. 538.

87 Reuchlein, ... als *jage der Wahnsinn*, S. 103.

88 Reuchlein arbeitet am *Lenz* vier grundlegende Unterscheidungen zwischen der literarischen Darstellung eines Leidens und dem medizinischen Krankenbericht heraus: beschränkt sich dieser – erstens – auf Außenperspektive, wird in der Erzählung auch versucht, die pathologische Weltsicht intuitiv zu vermitteln; benennt, strukturiert und erklärt – zweitens – ein Krankenbericht, versetzt der *Lenz* in signifikanten Textabschnitten den Leser „in die ungeordnete Sukzession des Wahnerlebens“.

sehr auf den medizinischen und psychopathologischen Aspekt zu verengen und die innovativen ästhetischen Qualitäten der Erzählung aus den Augen zu verlieren. Auch in der heutigen klinischen Praxis ist ja die Grenzziehung zwischen Erkrankungen des schizophrenen Formenkreises und endogenen bzw. reaktiven Depressionen keineswegs gesichert.<sup>89</sup> Symptomüberschneidungen, die Frage prinzipieller Kurabilität und die zuletzt wieder stärkere ätiologische Diskussion um exo- bzw. endogene Grundlegung depressiver Störungen lassen bezweifeln, ob eine allzu strikte Trennung der verschiedenen psychotischen Formkreise (auch in therapeutischer Hinsicht) überhaupt zielführend ist.<sup>90</sup> Die neuen Klassifikationen der Weltgesundheitsorganisation (WHO) und der Amerikanischen Psychiatrischen Vereinigung (APA) scheinen dieser Unsicherheit Rechnung zu tragen, wenn sie (unterschiedliche) Modelle anbieten, die u.a. endogene und reaktive Depressionsformen nicht mehr berücksichtigen.<sup>91</sup> Ein auf Basis des Texts ausgefochtener Streit um die rechte Diagnose des geschilderten Krankheitsfalls scheint also wenig sinnvoll. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die ins Treffen geführten Erkenntnisse zur Diagnose, Symptomatik, Ätiologie und Therapie nicht hilfreich für ein rechtes Verständnis der Erzählung und der Autorleistung wären. Vorausgesetzt freilich, dass die ästhetischen Spezifika der Krankheitsdarstellung bei der Untersuchung in entsprechender Weise berücksichtigt werden.

Büchners Schilderung eines psychischen Zusammenbruchs unterscheidet sich schließlich wesentlich von der bloßen Faktizität einer pathographischen Studie. Denn bei aller Suggestivität der Darstellung dürfen wir eines nicht vergessen: Nicht mit dem tatsächlichen, authentischen Krankheitsbild des historischen Dichters J.M.R. Lenz sind wir in der Erzählung konfrontiert, sondern mit jenem, das uns der sozialkritische Autor und Mediziner Büchner für seine Zwecke vermitteln möchte. Ebenso wenig wie Oberlins Darstellung ist auch die büchnersche ein simpler Krankenbericht. Gerade in den nosologischen Unklarheiten, in der Heterogenität, möglicherweise auch Inkonsequenz dieses Krankheitsbilds in der Erzählung kann deshalb auch jene positiv verstandene *differentia specifica* gesehen

---

ohne zu deuten; wo – drittens – der Bericht sich der Emotionalität enthalten muss, erzeugt Büchners Text Empathie; und im Gegensatz zur ausschließlichen Negativität des Leidens im Krankenbericht erfasst – viertens – die Erzählung auch das Faszinierende dieses Leidens, vgl. ebd., S. 103f.

89 Vgl. dazu auch Schmidt, Schizophrenie oder Melancholie, S. 530–532.

90 Vgl. u.a. Michael Huppertz: Schizophrene Krisen. Bern [u.a.]: Hans Huber 2000. – Asmus Finzen: Schizophrenie. Die Krankheit verstehen. 7. Aufl. Bonn: Psychiatrie-Verl. 2004. – Heinz Häfner: Das Rätsel Schizophrenie. Eine Krankheit wird entschlüsselt. 3. Aufl. München: Beck 2005.

91 Vgl. u.a.: Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 (F). Klinisch-diagnostische Leitlinien Kapitel V. Übersetzt und hg. v. Horst Dilling, Werner Mombour, Martin H. Schmidt unter Mitarb. v. Elisabeth Schulte-Markwort. 5., durchges. u. erg. Aufl. Bern [u.a.]: Huber 2005.

werden, die die medizinische Fallstudie von der literarischen Annäherung an das Phänomen Wahnsinn unterscheidet.<sup>92</sup> Nicht zuletzt hier entfaltet sich das Eigentümliche und Moderne des *Lenz*, verschiedene, scheinbar inkompatible Diskurse zu einem homogenen Ganzen zusammenzuführen, indem die jeweiligen spezifischen Darstellungsmöglichkeiten und -inventare genutzt werden. So tritt zum ärztlich-diagnostischen Zugang der intersubjektive des mitfühlenden Künstlers, der mit literarischen Mitteln Verständnis für die Krankheit und den Kranken nicht durch Analyse, sondern durch Miterleben und Mitempfinden schaffen will. Die stimmige ästhetische Rekonstruktion der Krankheit in ihren Ausformungen und Auswirkungen ist dabei ‚nur‘ (wenn auch wesentliches) Mittel zum Zweck.

So wichtig die diskursgeschichtliche Rekonstruktion des medizinischen Wissensstands für die rechte Einschätzung der Autorleistung auch ist, sollten deswegen über psychiatriegeschichtliche Aspekte nicht die literarischen Darstellungsmuster der reichen Tradition psychologischen Erzählens vergessen werden. Zumal die unterschiedlichen Bildbereiche des Melancholischen, die ja auf das Pathologische ebenso referieren wie auf die Alltäglichkeit einer ‚normalen‘ traurigen Stimmungslage oder auf Momente des philosophisch-künstlerischen Ausnahmezustands, sind hier von Interesse.<sup>93</sup> Ebenso wenig vernachlässigt werden darf das historische Material zu *Lenz* und seinem Umfeld bzw. Oberlin und dem missionarischen Pietismus, das als Referenzfeld in der Erzählung stets anwesend ist.<sup>94</sup> Nur in der Verknüpfung all dieser Perspektiven wird es gelingen, Büchners Strategien festzumachen, die Dialogizität von Literatur und Psychopathologie und deren spezifische Weisen der Präsentation für seine Absichten zu nützen. Die Verfahrensweisen, Krankheit ins Bild zu setzen, sind auch hier die bereits explizierten: Die Kontamination von textuell vermittelter Symptomatik (vor allem aus Oberlins Bericht und der psychiatrischen Fachliteratur, aber auch aus literarischen Referenzwerken) mit individuellen Erfahrungsbildern, die deskriptive Erfassung der Außenwelt über die typische Doppelperspektivität aus Innensichtdarstellung eines konkreten Wahrnehmungszentrums bei Wahrung eines ‚objektivierenden‘ Moments, die Stasis bei der Nachbildung von

92 Dass aber die Diskussion psychiatrischer Konzepte über die medizinische Grundlegung der beschriebenen Symptomatik hinaus durchaus heuristischen Nutzen besitzt, ist nicht von der Hand zu weisen. So rücken etwa mit der Einbeziehung des reaktiven Charakters melancholischer Störungen auch die exogenen Kriterien für das Leiden des Sturm-und-Drang-Poeten verstärkt ins Blickfeld. Damit könnten über die medizingeschichtliche Diagnostik die bislang oft recht allgemein gehaltenen Argumentationsmuster jener Arbeiten gestützt werden, die den ideologiekritischen Diskurs in Büchners Erzählung herausstreichen.

93 Vgl. zur Partizipation des Melancholischen an den unterschiedlichen Diskursen Reuchlein, ... als Jage der Wahnsinn, S. 519f.

94 Vgl. dazu ebd.

Gemaldesituationen durch Rahmung und Betrachtersimulation, die emotionale Verankerung des Geschilderten durch den Abgleich mit dem Bilderreservoir des Rezipienten, die ‚Stimmung‘ des Umgebungsraums und Ähnliches mehr, das das Lesen zu einem Mitschauen und Mitfühlen macht.

## 2.1 Literatur als ästhetische Nosographie – das Krankheitsbild als Inspiration

Wie mehrere detaillierte Arbeiten der letzten Jahre zur Beziehung von psychiatrischer Fachliteratur und literarischer Gestaltung überzeugend zeigen, fungiert in der Erzählung das Krankheitsbild der religiösen Melancholie, wie es dem Forschungsstand der damaligen Zeit entsprach, als wissenschaftliche Folie der seelischen Störung.<sup>95</sup> Und nicht nur das: *Lenz* reflektiert darüber hinaus durchaus differenziert die mit Vehemenz geführte psychiatrische Debatte um Grundlegung und Behandlung melancholischer Krankheitsformen. Die Fokussierung der literaturwissenschaftlichen Forschung auf den Krankheitsaspekt ist so gesehen nicht nur für die Interpretation der Erzählung bereichernd. Als literarisches Zeitdokument zur Beurteilung von Seelenkrankheiten erweist der *Lenz* sich auch aus medizinhistorischer Sicht durchaus aufschlussreich. Denn an Büchners Darstellung werden nicht zuletzt der Kenntnisstand und die Streitfragen der zeitgenössischen Psychiatrie hervorragend sichtbar, die sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts als eigenständige wissenschaftliche Disziplin etablieren konnte.

Als Sohn eines Arzts, der auch als Gutachter in psychiatrischen Fragen tätig war, als Enkel des administrativen Leiters einer psychiatrischen Anstalt und als Medizinstudent mit Vorlesungen zur Psychiatrie hatte Büchner fraglos Einblick in die grundlegende Fachliteratur und konnte sich – wohl nicht zuletzt in Gesprächen mit seinem Vater – Überblick verschaffen über die kontemporäre Fachdiskussion. Wie minutiös er in seiner Erzählung die Informationen aus seinen historischen und literarischen Quellen mit den aktuellen psychiatrischen Erkenntnissen abgleicht, wird in der Gegenüberstellung sichtbar. So werden, wie Seling-Dietz nachgewiesen hat, in der künstlerischen Auseinandersetzung auffällige Übereinstimmungen zur Fachliteratur bis hin zu Formulierungsparallelen sichtbar. Als Beispiel dient ihr u.a. einer der repräsentativsten psychiatrischen Artikel zur Klassifikation und Symptomatik melancholischer Störungen, Jean-Etienne-Dominique Esquirols Eintrag *Mélancolie*

95 Vgl. Schmidt, Melancholie und Landschaft – Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn – Schmidt, Schizophrenie oder Melancholie – Seling-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion – Benedikt Descourvières: Der Wahnsinn als Kraftfeld. Eine symptomatische Lektüre zu Georg Büchners Erzählung *Lenz*. In: Weimarer Beiträge 52/2 (2006), S. 203–226.

im *Dictionnaire des sciences médicales*. Andere wesentliche Aspekte des fiktionalen Krankenbilds wiederum erklären sich nicht aus dem Standpunkt Esquirols, sondern zeigen – wie das in der Erzählung dominante Angst-Motiv – Übereinstimmungen mit weiteren somatisch-orientierten Lehrmeinungen, etwa Friedrich Birds oder Johann Baptist Friedreichs.<sup>96</sup>

Gerade in diesen Abweichungen und Modifikationen wird deutlich, dass es Büchner hier nicht bei einer einzigen Sichtweise bewenden lässt, sondern in seiner Darstellung verschiedene Positionen kritisch abwägt. Auch der fortschrittlichen somatischen Position, so sehr seine literarische Darstellung von ihr geprägt ist, folgt er nicht bedingungslos. In der Krankheitsbeurteilung, -interpretation und Behandlungsstrategie Oberlins ist die konservative Sicht einer von einem kausalen Nexus von Erkrankung und moralischer Depravation ausgehenden Psychiatrie gleichfalls ständig anwesend. Als Gegenbild des modernen liberalen Ansatzes wird ihre Problematik implizit zur Schau gestellt. Dieser differenzierte Abgleich mit den medizinischen Erkenntnissen seiner Zeit wird zumal dort offensichtlich, wo Büchners Charakterisierung der psychischen Krankheit über den überlieferten Stand deutend und beschreibend hinausgeht bzw. historisch belegte Symptome in seiner narrativen Gestaltung des Protagonisten unerwähnt lässt.

Die in der Forschung vielfach gerühmte präzise „Rekonstruktion des authentischen Krankheitsverlaufs“<sup>97</sup> ist derart zwar tatsächlich eine krankheitsbildadäquate ästhetisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem historischen psychischen Leiden. Bei aller Prägnanz und Glaubwürdigkeit aber ist sie doch vorrangig als *fiktionale* Konstruktion eines Leidens zu verstehen. Dieser bewusste Konstruktcharakter macht zum einen ersichtlich, wie genau Büchner über die Erkenntnisse der psychiatrischen Wissenschaft seiner Zeit informiert war und diese auf den historischen Fall des Dichters Lenz umzulegen wusste. Es belegt aber auch, wie konsequent er den Rechtfertigungsbericht Oberlins und weitere rekonstruierende Quellen wie August Stöbers *Der Dichter Lenz* gegen den Strich gelesen hat. Oberlins zuweilen als Krankenbericht missverstandener<sup>98</sup> Text scheint ja – soweit herrscht zumindest Konsens in der Forschung – ein klares Ziel zu verfolgen: Er soll die Rechtmäßigkeit und Notwendigkeit des Verhaltens belegen, mit dem der Verfasser seinem psychisch kranken Gast begegnet. Ob Oberlin dabei in tendenziöser Korrektur der tatsächlichen Vorfälle den Ausbruch der Psychose bei Lenz und damit auch dessen Therapiebedürftigkeit absichtlich zeitlich nach hinten verlegt

96 Vgl. Selig-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 230.

97 Ebda, S. 189; vgl. dazu auch Irle, *Der psychiatrische Roman*, S. 73–83.

98 Vgl. Kubik, *Krankheit und Medizin*, S. 119ff.

hat, ist umstritten.<sup>99</sup> Sicher ist, dass das Leiden selbst – durchaus konform mit dem Selbstverschuldungs- und Versündigungsansatz der zeitgenössischen Psychiatrie – über in der Vergangenheit liegende moralische Verfehlungen begründet wird, als logische Folge „des Ungehorsams gegen seinen Vater, seiner herumschweifenden Lebensart, seiner unzweckmäßigen Beschäftigungen, seines häufigen Umgangs mit Frauenzimmern“<sup>100</sup>. August Stöber fokussiert in seinem Aufsatz vor allem auf den letztgenannten Punkt und lenkt das Interesse des Publikums, das an allen Goethiana Gefallen fand, vor allem auf die unglückliche Liebe des Dichters zu Friederike Brion, deren pathogene Wirkung bei Oberlin nur angedeutet ist. Stöber rückt damit Lenz' psychische Krise ursächlich in die Nähe einer ‚erotischen‘ Melancholie, die nach Ansicht der zeitgenössischen Psychiatrie üblicherweise Ausgang nimmt von einem nicht verwundenen Liebes- und Verlusterlebnis.<sup>101</sup>

Büchner dagegen verfolgt mit seiner Darstellung einen anderen Zweck. Es geht es ihm nicht darum, Verständnis für das oftmals seltsam anmutende, vielfach erschreckende Verhalten des Dichters zu schaffen, indem er wie seine Gewährsleute spekulativ erschlossene Ursachen der Erkrankung bloßlegt. Sein vorrangiges Anliegen ist es, Einblick zu geben in Lenz' Innenleben durch eine „psychologische Perspektive“<sup>102</sup>, die in einer intuitiven Inversion die ‚Verrückung‘ der Welt aus der pathologischen Wahrnehmung des Kranken nachvollziehbar macht.<sup>103</sup> Die objektive nosographische Erfassung des Leidens verliert dadurch nicht an Präzision, im Gegenteil. Sachkundig wird in der Erzählung der Symptomkatalog der ‚religiösen Melancholie‘ entfaltet, der in seinem breiten Spektrum Versündigungswahn und

99 Die Sichtweise einer bewusst manipulativen Darstellung vertreten u.a. Burghard Dedner: Der autobiographische und biographische Text als literarische Quelle. Oberlins Bericht ‚Herr L. ....‘ und Büchners ‚Lenz‘. In: Jochen Golz (Hg.): Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie. Internationale Fachtagung Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition an der Stiftung Weimarer Klassik. Tübingen: Niemeyer 1995, S. 218–227, hier S. 221, und Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn, S. 62–72. Gegen diese „explizite Intentionalitätsbehauptung“ wendet sich u.a. Herbert Wender, Was geschah Anfang Februar 1778, S. 119.

100 Oberlin, Herr L. ...., S. 239.

101 Vgl. „Lenz trank einen vollen Kelch der süßesten Wonne, die sich leider in der Folge in den bittersten Schmerz auflöste und seinem ganzen Leben eine traurige Wendung gab, welche ihn verzehrte. Der Gedanke an seine Geliebte absorbierte ihn ganz; in ihm gingen alle andren Gedanken unter. Nur das Studium von Plautus und Shakespeare, seiner Lieblingsdichter, brachte ihn wieder zu sich selbst. Sein ganzer Gemüthszustand, in Licht und Schatten, ist aus allen Erscheinungen jener Periode erklärlich“ (August Stöber: Der Dichter Lenz. In: Büchner: Lenz, Marburger Ausgabe, S. 246–256, hier S. 247).

102 Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn, S. 68.

103 Vgl. Norbert Abels: Die Ästhetik des Pathologischen. Zu Georg Büchners Woyzeck. In: Diskussion Deutsch 17 (1986), H. 92, S. 614–640, hier S. 622.

die daraus resultierenden Selbstanschuldigungen ebenso umfasst wie nihilistische Wahnideen, atheistische Verneinungszwänge oder Verdammungsängste.<sup>104</sup> Eines kann dem psychiatriegeschichtlich interessierten Leser in dieser ästhetischen Rekonstruktion eines historischen Krankheitsfalls jedoch schon bei der ersten Durchsicht nicht entgehen: Auch wenn er sich ganz offensichtlich über die Symptomatik und den Progress der Seelenkrankheit im Klaren ist, ersetzt Büchner in seinem Text interessanterweise den fachwissenschaftlichen Terminus durch den negativer konnotierten, allgemeineren Begriff ‚Wahnsinn‘. Darin ist freilich kein Zweifel an der Melancholiediagnose zu sehen, sondern – mit Harald Schmidt – wohl eher eine sprachlich markierte (und so auch dem Laien begreifbare) Intensivierung des damit verbundenen komplexen Krankheitsbilds.<sup>105</sup> Aus diesem war für den Fachmann unschwer zu ersehen, wie unglücklich schon die Ausgangskonstellation des wohl als therapeutisch gedachten Steintal-Aufenthalts war. Oberlins wohlmeinende Behandlung des kranken Dichters im Sinne eines ‚moral management‘,<sup>106</sup> wie es später in der psychiatrischen Praxis um 1800 als Therapieform populär wurde, ist – wie sich im Laufe der Handlung auch klar erweisen wird – zu religiös ausgerichtet, um bei dieser speziellen neurotischen Störung nicht in fataler Weise kontraindikativ zu wirken.

Ganz im Sinne der ‚Psychiker‘, die – wie etwa Johann Christian August Heinroth, Befürworter des Clarus-Gutachtens – die Erkrankung in Zusammenhang mit dem Verstoß gegen religiös geprägte Moralkategorien brachten,<sup>107</sup> verstand auch Ober-

104 Vgl. dazu Schmidt, Schizophrenie oder Melancholie.

105 Vgl. ebd., S. 528.

106 Die v.a. von Philippe Pinel propagierte, von der kirchlichen Seelsorge angeregte Behandlungsmethode geht zurück auf den englischen Pfarrer und Sanatoriumsleiter Francis Willis, der mit der erfolgreichen Behandlung u.a. seines Monarchen Georg III. Aufsehen erregte. Charakteristika dieser Therapieform, die von einer sündhaften Selbstverschuldung von psychischen Störungen ausgeht, sind die Isolation des Patienten aus dem gewohnten Umfeld, seine Integration in den Familienverband des Arztes, dessen pädagogischer Führung er sich bedingungslos anvertrauen muss und an dessen sittlich-moralischem Vorbild er sich orientieren soll, sowie eine ausgewogene Beschäftigungs- und Bewegungstherapie. Vgl. Sabine Kubik: Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners. Stuttgart: M&P 1991, S. 113ff. – Seling-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 195f.

107 Vgl. ebd., S. 230, und Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn, S. 78, hier auch das folgende Zitat aus Heinroths Hauptwerk (in dem auch der Begriff ‚Psychiatrie‘ erstmals Verwendung findet): „Man sage, was man wolle, aber ohne gänzlichen Abfall von Gott gibt es keine Seelenstörung. Wo Gott ist, ist Kraft, Licht, Liebe und Leben: wo Satan ist, Ohnmacht, Dunkel, Haß und überall Zerstörung. Ein böser Geist also wohnt in den Seelengestörten; sie sind die wahrhaft Besessenen.“ In: F.[!] C. A. Heinroth: Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung. Vom rationalen Standpunkt aus entworfen. 2 Tle. in 1 Bd. Erster oder theoretischer Theil. Leipzig: Vogel 1818, S. 376.

lin, speziell nach seiner Rückkehr, Lenz' Leiden als Gottesstrafe für einen sündhaften Lebenswandel und versuchte dieser durch eine gezielte Religionspädagogik zu begegnen. Es ist ihm freilich daraus nur schwerlich ein Vorwurf zu machen. Erst spätere Psychiatergenerationen werden auf den potenziell pathogenen Charakter religiöser Übungen und Behandlungsstrategien hinweisen und, wie etwa Friedreich in seiner *Diagnostik der psychischen Krankheiten*, gegen die „pietistische und inhumane Beurteilung der psychisch und moralisch erkrankten Menschen“<sup>108</sup> auftreten, die die heftigen Schuldanklagen der Kranken auf tatsächliche schwere Vergehen zurückführen. Nur der Ausschluss des Religiösen aus den therapeutischen Ansätzen konnte nach Lehrmeinung der Somatisten verhindern, dass die religiöse Ideenfixierung weitere Belastungen zeitigt.<sup>109</sup> Esquirol, zu Büchners Zeit Europas führender Psychiater, empfiehlt denn auch, Melancholiekranke, „die unter der Herrschaft des Aberglaubens stehen, [...] sorgfältig vor dem Lesen mystischer Schriften, vor religiösen Uebungen und allen dem Ähnlichen“<sup>110</sup> zu hüten. So gesehen konnte dem Reintegrationsversuch des Dichters beim missionarischen Steintaler Pfarrer kein Erfolg beschieden sein. Letztendlich verschärfte der pietistische Bekehrungswille Oberlins unter den Vorzeichen einer ‚tristitia spiritualis‘, einer religiös-spirituellen Rechtfertigung der Leiderfahrung, wie er im zweiten Teil der Erzählung immer deutlicher zum Tragen kommt, nur den Krankheitsverlauf zum Schlechten hin.<sup>111</sup>

Diesen Krankheitsverlauf literarisch aufrollend, akzentuiert Büchner folgerichtig jene Momente, in denen die religiöse Indoktrinierung das ‚management‘ unterläuft und so Lenz' psychischen Zustand massiv beeinflusst.<sup>112</sup> Die Orientierung am Religiösen, zunächst noch als Teil der möglichen Konsolidierung verstanden, erweist sich derart immer eindringlicher als krankheitsverschlimmernder Faktor. Bergen die Begebenheiten der ersten Tage, die die pragmatischen Belange seelsorgerlicher Tätigkeit in den Vordergrund stellen, noch keine Zeichen einer negativen

108 Zitiert nach Seling-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 230.

109 Vgl. etwa Birds Polemik gegen das „unberufene Einmischen“ u.a. der Geistlichen in die Psychiatrie, in: Friedrich Bird: *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten zum Gebrauche für praktische Aerzte* entworfen. Berlin: Reimer 1836.

110 Zitiert nach Seling-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 216.

111 Vgl. dazu Schings, *Melancholie und Aufklärung*, S. 73ff.

112 Die Besserung des Zustands nach den ersten Tagen lässt Lenz wieder an einen harmonischen Ausgleich von Innenwelt und Außenwelt in der Orientierung auf Gott glauben, und so äußert er den Wunsch zu predigen. Doch führt seine Predigt zu einer tiefen Erschütterung, die Beginn ist einer steten Verschlechterung, zu der die exzessive Bibellektüre, Oberlins Abreise und das Erlebnis mit dem seltsamen ‚Heiligen‘ ebenso beitragen wie die nächtlichen Gebetsübungen und der fehlgeschlagene Gottesbeweis angesichts des toten Kinds. Nach der Apostasieszene nehmen mit den erneuten Schuldgefühlen auch die „religiösen Quälereien“ überhand.

Auswirkung der Beschäftigung mit religiösen Inhalten, führt die Anspannung und Impression der öffentlichen Predigt zu einem ekstatischen Insult, der Lenz zutiefst erschüttert. Beunruhigende Träume, die medizinisch bedenkliche intensive Apokalypselektüre und -reflexion, die Angst aufgrund der Abreise Oberlins und das Erlebnis ‚negativer‘, leidvoller Religiosität in der Hütte destabilisieren seinen Zustand weiter. Die „religiösen Quälereien“ setzen ihm nun immer mehr zu, ohne dass sich das Gefühl innerer Leere und emotionalen Erlöschens verdrängen ließe. Der Versuch, sich des Glaubens als sinnstiftender Konstante und therapeutischer *via regia* zu versichern, scheitert schließlich in der missglückten Totenerweckung endgültig. Der nächste Krankheitsschub folgt umgehend und wird noch genährt durch Oberlins Persistieren auf religiösen Belehrungen und Übungen zur Linderung des Leidens, die bei Lenz quälende Versündigungsvorstellungen ebenso hervorrufen wie eine instinktive Ablehnung des tradierten Gottesbilds – widersprüchliche Reaktionen, die in ihrer Unauflösbarkeit schließlich zur völligen Apathie führen. An den Naturbeschreibungen lässt sich, wie gezeigt, die Differenz zwischen Anfangsstadium, Höhepunkt und Endpunkt dieser Entwicklung gut ablesen: Sind die Wahnvorstellungen und Angstzustände in der Wintersturmszene inhaltlich noch unbestimmt, zeigt sich im ekstatischen Naturerlebnis der Apostasieszene bereits die (anti-)religiöse Überformung, an der die psychotische Strukturierung des Wahrnehmungsbewusstseins sichtbar wird. Durch den erzähltechnisch ermöglichten Blick aus der Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten hat hier der Leser teil an der religiösen Fixierung des Wahns in den Außenwelterfahrungen. Die abschließende Nullfokalisierung bei der Naturerfahrung des Tableaus macht dagegen die Isolation des Kranken aus einer Außenperspektive erfahrbar.

Doch auch ‚direkte‘, durch eine stärkere externe Fokalisierung vermittelte und mit nosographischen Ergebnissen abgestimmte Bilder der Krankheit, die in ihrer eingängigen deskriptiven Gestaltung die Symptomatik „in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel“ (L 37) sichtbar werden lassen, vermitteln einprägsame Eindrücke der Krankheit. Sie fordern die Imagination des Lesers zumal dort heraus, wo das Leiden im unmittelbaren physischen Ausdruck nachvollziehbar wird. Auch zu Büchners Zeit war dieser genaue Blick für die somatopsychologischen Nuancen einer Krankheit noch keine Selbstverständlichkeit, weder in der Seelenheilkunde noch in der literarischen Umsetzung. Denn lange lag das Interesse vornehmlich auf den Ursachen der psychischen Erkrankung, weniger auf deren Beschreibung und Deutung. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts allerdings wurde die Forderung immer lauter, die Krankheitssymptome zu beobachten, differenziert zu beschreiben und zu systematisieren, um so die Dynamik einer Erkrankung verständlich zu machen. Auch in der Literatur der

Romantik, etwa bei E.T.A. Hoffmann, lässt sich diese neue Sensibilität für den prozesshaften Charakter seelischer Störungen beobachten.<sup>113</sup> Im *Lenz* erfährt sie nun eine weitere Intensivierung, indem Büchner die einzelnen Stadien der Krankheit mit einer beinahe klinischen Differenziertheit und sprachlichen Bildkraft vorführt, die sich in ihrer Emotionalität deutlich vom nosographischen Befund unterscheidet.<sup>114</sup> Anhand ihrer Symptomatik, also durch ihre deskriptiv zu vergegenwärtigenden charakteristischen Zeichen, wird die seelische Krankheit in ihrer Zeitlichkeit, in ihren remittierenden und progredienten Phasen ins Bild gesetzt.<sup>115</sup> Es ist nahelegend, dass gerade auch diese präzisen Nachgestaltungen eines psychisch-physischen Verfalls in der bildenden Kunst gerne aufgegriffen und umgesetzt werden.

## 2.2 Bilder der Krankheit – Bilder des Kranken

Oberlins Bericht schildert den Ankömmling des 20. Januar auffallend unauffällig und ‚normal‘, um erst im Erzählverlauf auf Lenz' psychotische ‚Zufälle‘ einzugehen. In der Logik dieser Darstellung ist es fraglos nachvollziehbar, warum er einen – wie seine weiteren Ausführungen unterstellen – moralisch Ver(w)irrten und später auch Selbstmordgefährdeten in Waldersbach aufgenommen hat. Büchner stellt dagegen seinen Lenz bereits als einen von psychischen Störungen Gezeichneten vor.<sup>116</sup> Dies wird nicht nur in der Eingangsszene der Erzählung augenfällig, in der dem Leser im Gegensatz zur Vorlage die pathologischen Wahrnehmungsaberrationen aus einer subjektivierten Perspektive vermittelt werden. Zumal das erste Aufeinandertreffen von Lenz und Oberlin macht die Diskrepanz der Personenbeschreibung deutlich. Im Gedächtnisprotokoll des Pfarrers fungiert diese Szene als spannend gestalteter Textbeginn, der die ersten Eindrücke Oberlins von seinem unbekanntem Gast mitvollziehbar macht. Die „hängenden Locken“<sup>117</sup> seines Gegenübers, einziges äußerliches Kriterium, das in der Charakterisierung Erwähnung findet, lassen Oberlin zunächst vermuten, es mit einem Handwerker auf der Stör zu tun zu haben. Lenz' „freimüthige Manier“<sup>118</sup> aber lässt ihn im Unbekannten erfreut einen Intellektuellen erkennen, der sich offenbar, am Natürlichkeitsideal orientiert, über

113 Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur*, S. 352f. sowie ders., ... als jage der Wahnsinn, S. 80f.

114 Vgl. ebd., S. 82f.

115 Vgl. ebd.

116 Vgl. Burghard Dedner: *Büchners Lenz: Rekonstruktion der Textgenese*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 8 (1990–1994) [1995], S. 3–68, hier 49f., sowie Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn, S. 63ff.

117 Johann Friedrich Oberlin: *Herr L. ....*, zitiert nach der Marburger Ausgabe, S. 230.

118 Ebda.

die Perückenmode hinwegsetzt. Als höchst willkommener Gast bereitet dieser der Pfarrersfamilie in der Folge durch sein bescheidenes Wesen, seine unterhaltsamen Schilderungen und Zeichnungen einen ‚vergnügten‘ Abend. Anzeichen einer Verstörung oder gar einer schwerwiegenden psychischen Krankheit waren für Oberlin und seine Familie – zumindest dieser Darstellung zufolge – bei diesem ersten Zusammensein noch nicht erkennbar.

Büchners Beschreibung seines Protagonisten dagegen orientiert sich in dieser Szene am Verhalten und an der „traditionellen Physiognomie des Melancholischen“<sup>119</sup>, an dem sich bereits Krankheitssymptome, auch in der Remission, ablesen lassen. Die Informationen aus seinen verschiedenen Quellen werden dabei in ein nosographisches Schema eingeordnet, die Symptomatik wird nach dem klinischen Bild ergänzt und das bei Oberlin Erfasste somit neu gewertet:

Man saß am Tische, er hinein; die blonden Locken hingen ihm um das bleiche Gesicht, es zuckte ihm in den Augen und um den Mund, seine Kleider waren zerrissen. Oberlin hieß ihn willkommen, er hielt ihn für einen Handwerker. [...] Man sprach weiter, er suchte nach Worten und erzählte rasch, aber auf der Folter; nach und nach wurde er ruhig, [...] Er fing an zu erzählen, von seiner Heimath; er zeichnete allerhand Trachten, man drängte sich theilnehmend um ihn, er war gleich zu Haus, sein blasses Kindergesicht, das jetzt lächelte, sein lebendiges Erzählen; er wurde ruhig, es war ihm als träten alte Gestalten, vergessene Gesichter wieder aus dem Dunkeln, alte Lieder wachten auf, er war weg, weit weg. (L 32)

Als emotionaler Auftakt gibt die Wanderung durch das Gebirge dem Leser ein Stimmungsbild des kranken Dichters über eine vorrangig interne Fokalisierung, die auf die äußeren Merkmale des Perspektiventrägers nur insoweit eingeht, als sie von innen, durch den psychischen Zustand, motiviert sind. Nun aber werden in dieser Szene, in der eine auktoriale narrative Instanz deutlicher zum Ausdruck kommt, physische Merkmale als Charakterisierungsmittel eines seelisch Kranken eingesetzt. Vorgestellt werden sie in einem impressiven Auftrittsbild, das in Form eines „freeze“<sup>120</sup>, eines Erstarrungsbilds, den dynamischen narrativen Handlungsablauf unterbricht und mit der Pfarrersfamilie auch dem Leser Zeit gibt, den Neuankömmling zu mustern.

Endlich am Ziel nach einer physisch, vor allem aber auch psychisch erschöpfenden Wanderung, kommt Lenz an der Türschwelle seines Gastgebers zum Stillstand.

119 Seling-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 208.

120 Wolf, *Intermedial Iconicity in Fiction*, S. 342.

Seine Gehetztheit, in der elliptischen Verkürzung seines Auftritts auch sprachlich markiert,<sup>121</sup> steht im Kontrast zur kontemplativen Ruhe im Pfarrhaus. Den überraschten Betrachtern, deren Perspektive vom Tisch zur Tür hin wir folgen, bietet sich ein Anblick, dessen ikonische Bildhaftigkeit noch über die natürliche Rahmung durch den Türstock verstärkt wird. Mit der Neugier dessen, der sich von jemandem ein Bild machen will, konzentriert sich der Leser auf die knappe quasiekphrastische Beschreibung des Besuchers, die den ersten Eindruck des anwesenden Betrachters von Lenz wiedergibt. Es ist der Anblick eines offensichtlich Leidenden, dessen Symptome der Geschulte ohne Schwierigkeit zu deuten weiß. Die auffällige Blässe, muskuläre und faszikuläre Zuckungen sowie dysphasische Momente als Ausdruck einer krampfhaften Anspannung, die sich erst langsam löst, stimmen zum melancholischen Krankheitsbild, wie es die zeitgenössische Psychiatrie, so etwa Esquirol, beschreibt.<sup>122</sup> Die offenen Haare, bei Oberlin lediglich sozial konnotiert, werden in diesem Kontext zum Zeichen einer auch innerlich verloren gegangenen Ordnung, eines Ausnahmezustands; die zerrissenen Kleider fügen sich nahtlos in dieses plastische Bild eines Verwirrten, der nicht Herr seiner Lage ist.<sup>123</sup> Erst mit der langsamen Beruhigung des Ankömmlings als Reaktion auf die Harmonie eines weiteren Bilds, das Büchner hier zeichnet und von dem noch zu sprechen sein wird, verändern sich auch dessen Züge zum Vorteil und zeigen sein „Kindergesicht“, das Teilnahme hervorruft, nicht Ablehnung. Büchner verwertet hier den von Goethe mitgestalteten Topos von Lenz als einem ‚kranken Kind‘, mit dem man Nachsicht haben müsse.<sup>124</sup> Die Teilnahme der Pfarrersfamilie ist dementsprechend nicht nur als Interesse und Sympathie zu verstehen, sondern auch als Empathie mit einem vom Leiden Gezeichneten.

121 Vgl. Hasubek, ‚Ruhe‘ und ‚Bewegung‘ in Büchners Lenz, S. 39.

122 Vgl. ebda sowie den Kommentar der Marburger Ausgabe. Dort zitiert ist u.a. auch Heinroths Charakterisierung eines am ‚stillen Wahnsinn‘ Leidenden; als Merkmale werden verspannte Gesichtszüge, Blässe, verwildertes Haar, vernachlässigte Kleidung und die Vorliebe für Wanderungen in einsamen Gegenden angeführt (vgl. S. 382).

123 Oberlin geht mit keinem Wort auf einen verwahrlosten Zustand seines Gasts ein. Auch wenn man aus Kaufmanns Brief um den problematischen Zustand von Lenz' Garderobe zu Jahresende 1777 weiß (vgl. Burghard Dedner, Hubert Gersch und Ariane Martin [Hgg.]: „Lenzens Verrückung“, Chronik und Dokumente zu J.M.R. Lenz von Herbst 1777 bis Frühjahr 1778. Tübingen: Niemeyer 1999, Dok. 36), ist davon auszugehen, dass Lenz nach den Spendenaufrufen im Freundeskreis Kaufmann auf dessen Einladungsreise in entsprechender, ansprechender Kleidung begleitete.

124 Vgl. Goethes Brief an Johann Heinrich Merck vom 16. September 1776: „Lenz ist unter uns wie ein krankes Kind, wir wiegen und tänzeln ihn, und geben und lassen ihm von Spielzeug, was er will“ (Goethes Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe. IV. Abteilung: Goethes Briefe. Bd. 3: Weimar 1775–1778. München: dtv 1987 [= Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Weimar: Böhlau 1888] S. 111).

Mit der Entspannung seines Protagonisten im Kreise der Familie Oberlins lässt Büchner wieder stärker dessen Innenleben hervortreten, um das Phasenhafte der Krankheit deutlich werden zu lassen. Lenz wird ruhiger, doch bedeutet die Remission seiner pathologischen Spannungen und Ängste nicht Integration in das Gegenwärtige. Sie verbindet das soeben Erlebte lediglich mit einer noch nicht unter dem Eindruck der Krankheit erfahrenen Vergangenheit („er war weit, weit weg“). Auch realiter wird Lenz zu späterer Stunde wieder aus der wohltuenden abendlichen Gemeinschaft ausgegliedert. Da die räumlichen Verhältnisse im Pfarrershaus zu beengt sind, quartiert man ihn im nahe gelegenen Schulhaus ein. Das kaum möblierte Zimmer streicht in seiner Kälte und Einsamkeit den Kontrast zur kurz zuvor erlebten Geborgenheit heraus und provoziert den nächsten Krankheitsanfall. Büchner konstruiert ihn in wissenschaftlicher Präzision ästhetisch neu, indem er nicht nur die Symptomatik dort ergänzt und erweitert, wo seine Quelle schweigt, sondern auch den unmittelbaren Gründen für das nach außen hin unverständliche Verhalten nachforscht und dieses derart psychologisch motiviert:

[...] er besann sich wieder auf den Tag, wie er hergekommen, wo er war, das Zimmer im Pfarrhause mit seinen Lichtern und lieben Gesichtern, es war ihm wie ein Schatten, ein Traum, und es wurde ihm leer, wieder wie auf dem Berg, aber er konnte es mit nichts mehr ausfüllen, das Licht war erloschen, die Finsterniß verschlang Alles; eine unnennbare Angst erfaßte ihn, er sprang auf, er lief durchs Zimmer, die Treppe hinunter, vor's Haus; aber umsonst, Alles finster, nichts, er war sich selbst ein Traum, einzelne Gedanken huschten auf, er hielt sie fest, es war ihm als müsse er immer „Vater unser“ sagen; er konnte sich nicht mehr finden, ein dunkler Instinkt trieb ihn, sich zu retten, er stieß an die Steine, er riß sich mit den Nägeln, der Schmerz fing an, ihm das Bewußtsein wiederzugeben, er stürzte sich in den Brunnstein, aber das Wasser war nicht tief, er patschte darin. Da kamen Leute, man hatte es gehört, man rief ihm zu. Oberlin kam gelaufen; Lenz war wieder zu sich gekommen, das ganze Bewußtsein seiner Lage, es war ihm wieder leicht, jetzt schämte er sich und war betrübt, daß er den guten Leuten Angst gemacht, er sagte ihnen, daß er gewohnt sey kalt zu baden, und ging wieder hinauf; die Erschöpfung ließ ihn endlich ruhen. (L 32)

Oberlin hatte hier in seiner Beschreibung der Vorfälle etwas kurzschlüssig versucht, Lenz' auffälliges Verhalten rational zu begründen mit dem Verweis auf die von Anhängern rousseauistischer Natürlichkeitslehre praktizierten Kaltbäder.<sup>125</sup>

125 Vgl. Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn, S. 69. – Kommentarteil der Marburger Ausgabe, S. 387.

Büchner dagegen stellt die äußeren Vorgänge als Symptome eines bestimmten Krankheitsbilds in einen psychopathologischen Zusammenhang, indem er die Motivation und Wirkung von Lenz' Tun über interne Fokalisierung erfahrbar macht.

Hatte ihm der direkte Kontakt mit der Pfarrersfamilie die Möglichkeit gegeben, seine Persönlichkeit über die Reaktion seiner Mitmenschen, vor allem aber über die Rekonstruktion seiner Vergangenheit zu stabilisieren, setzen nun wieder die Depersonalisierungsängste ein, die Lenz bereits in den Bergen gequält hatten.<sup>126</sup> Die literarisch wie auch wissenschaftlich hinlänglich erfasste typische Sehnsucht nach Helligkeit, die den Melancholiker kennzeichnet, lässt das Verlöschen des Lichts im Zimmer zu einer unkontrollierbaren Bedrohung werden. Mit der Finsternis seiner Umgebung macht sich auch eine Leere, die alles ‚Fassbare‘, im Abgleich von Innen- und Außenwelt Identitätsbildende verschlingt, in Lenz breit. Ein seelisches ‚Schwarzes Loch‘ verursacht in ihm eine nicht näher erklärbare, ‚unnennbare‘ existenzielle Angst. Wie schon zuvor während seiner Rast am Abhang glaubt er dieser Leere nur über Bewegung entrinnen zu können. Eingeschüchtert von paranoiden Wahnideen, die Büchner mit großer Bildkraft versprachlicht, hetzt Lenz umher: „Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“ (L 32).<sup>127</sup> Doch in der Finsternis seiner Umgebung findet er keinen Halt. Die reduzierten Sinneseindrücke genügen nicht mehr, die umgebende Objektwelt als Konkretum zu erfassen und sich über dieses als selbstständiges Ich zu definieren. Nach der Außenwelt wird ihm nun auch sein subjektives Sein zur Projektion: „er war sich selbst ein Traum“ (L 33). Verzweifelt klammert er sich an Erinnerungen, die ihm immerhin belegen könnten, dass er tatsächlich ist. Ganz ähnlich beschreiben Johann Christian Reil und Johann Christian Hoffbauer dieses

126 Zu den Beschreibungen dieser gestörten Selbstwahrnehmung in der zeitgenössischen psychiatrischen Literatur vgl. Seling-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 211ff., und den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 209.

127 Die sprachliche Veranschaulichung von subjektiven Erfahrungen über Metaphorisierung, um sie allgemein erfahrbar zu machen, ist eine der auffälligsten und inspirierendsten Eigenheiten der Erzählung. Eine ähnlich bedrückende, Leiden vergegenwärtigende Figuralisierung von Angstzuständen stellt etwa das Bild vom „Alp des Wahnsinns“ (L 34) dar, der sich Lenz am folgenden Abend zu Füßen setzt. Werden im Bild der Wolkenrösser Verfolgungsängste umgesetzt, verbildlicht die unheimliche Figur des Alp den lähmenden Druck von Angstzuständen im diffusen Erfahrungsraum zwischen Wachen und Schlaf. Aber nicht nur ins Bildimaginaire, auch ins Akustische lassen sich die seelischen Beklemmungen des Kranken übertragen. Die bedrückende isolative Stille des Orts etwa empfindet Lenz als „entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit“ (L 48) und ihn nicht mehr schlafen lässt.

Phänomen des Welt- und Selbstverlusts bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts als „Asthenie des Denkvermögens“<sup>128</sup>. Bei dieser

erlöscht zuerst im Bewußtseyn die Außenwelt, dann die eigene Objectivität und zuletzt das Bewußtseyn selbst, oder die Subjectivität. Die Außenwelt schwindet zuerst in ihren fernsten Regionen, wohin nur das Auge und Ohr dringen, in der Form düsterer und dicker Nebel, die das Gesicht und Gehör umlagern; dann schwindet das Bewußtseyn der eigenen Objectivität im Erlöschen des Gemeingefühls, bis keine Vorstellung von Körperlichkeit mehr in uns ist, außer der, die uns das Gedächtnis dunkel darbietet, welche aber ohne innere Ueberzeugung der Wahrheit ist, durch welche sich [...] Traum von Realität unterscheidet.<sup>129</sup>

Büchners Schilderung spricht nicht wenige dieser Krankheitscharakteristika an, ehe es zu jenem verstörenden Badevorfall kommt, den Oberlin in seinem Bericht als einen „erste[n] Schrecken“<sup>130</sup> banalisiert. Da auch das zwanghafte Wiederholen religiöser Formeln, um sich nicht im Nichts zu verlieren, keine Linderung des Selbstverlusts bringt, sucht Lenz in dieser Szene instinktiv Hilfe im Schmerz und in der Selbstmisshandlung. Auch die zeitgenössische psychiatrische Forschung kannte diese autotherapeutische Strategie, wie ein Auszug aus Karl Georg Neumanns psychopathologischem Standardwerk belegt: „Ist irgendetwas geschickt, den Kranken aus seiner Traumwelt in die wirkliche zurückzuführen, so ist es gewiß der Schmerz.“<sup>131</sup>

Tatsächlich wirkt sich Lenz' Sprung in den „Brunnstein“ positiv auf sein Bewusstsein aus. Durch die Schockwirkung des Bads im eisigen Wasser gelingt es

128 Johann Christian Reil und Johann Christoph Hoffbauer (Hgg.): *Beyträge zur Beförderung einer Kurmethode auf psychischem Wege*. Bd. I. Halle: Curt 1808, S. 41 (vgl. dazu auch den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 379).

129 Ebda.

130 Oberlin, Herr L....., S. 231.

131 Karl Georg Neumann: *Von den Krankheiten des Gehirns des Menschen*. Koblenz: Hergt 1833, S. 212, zitiert nach: Seling-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 212. Dort angeführt ist auch Heinroths Auflistung der gängigen Melancholitherapiemethoden der zeitgenössischen Psychiatrie, die zeigt, wie wissenschaftlich präzise die Darstellung der verzweifelten Selbstheilungsversuche mit dem Krankheitsbild abgestimmt ist: „Wir suchen ihn aus seiner Insichselbstversunkenheit durch aufregende Mittel aller Art herauszuziehen. Das heitere Licht des Tages, Bewegung, Thätigkeit in der freien Natur, in Gesellschaft mit anderen Menschen, Musik [...] überhaupt: die Organe der Dauung, des Kreislaufs, der Empfindung und Bewegung aufregende, auch schmerzlich aufregende Mittel sind die Hebel, deren wir uns zur Wiederaufrichtung seines Seelenwesens bedienen.“ (Johann Christian August Heinroth: *Anmerkungen zu Georget*, zitiert nach ebd.)

ihm, seine Selbstwahrnehmung wiederherzustellen, ein erstes Mal in einer Reihe ähnlicher Vorfälle.<sup>132</sup> Oberlin wird diese Sucht nach dem Wasser an späterer Stelle seines Berichts als Selbstmordversuch werten, ganz nach der Logik seiner Darstellung, die von einer plötzlichen Verschlimmerung der Krankheit ausgeht. Büchners wissenschaftlich geschulter Blick aber erkennt im Einklang mit den avancierten Erkenntnissen der somatischen Psychiatrie den instinktiven autotherapeutischen Impetus dieses Verhaltens.<sup>133</sup> Lenz erlangt auf diese drastische Weise wieder das „ganze Bewußtsein seiner Lage“ und trotz der Scham über sein aufsehenerregendes, unangemessenes Verhalten und der Bestürzung, seinen Mitmenschen dadurch Angst gemacht zu haben, ist es Lenz nun „wieder leicht“ (L 33), sind ihm doch nun wieder ‚normale‘ Gefühle möglich. Die wohltuende körperliche Erschöpfung lässt letztlich auch die pathologische Schlaflosigkeit abklingen und leitet eine Residualphase von mehreren Tagen ein.

Dieser Sturz in den Brunnen ist eines der einprägsamsten und in der bildenden Kunst auch meist rezipierten Bilder der Erzählung. Dass es die Vorstellungskraft des Lesers derart reizt, liegt nicht bloß an der affektiv wirksamen Plastizität der Handlung, die u.a. über Dynamisierung und Konkretisierung auf Verbebene erreicht wird (denn diese ist in Oberlins Bericht beinahe eindringlicher). Es liegt wohl auch nicht vorrangig an der starken Visualität des Moments durch eine forcierte Lichtdramaturgie oder der leichten Rekonstruierbarkeit durch die räumliche Konkretisierung, die noch zusätzlich dadurch verstärkt wird, dass die Szenerie vom Besucher Waldersbachs vor Ort (vermeintlich) nachempfunden werden konnte und kann.<sup>134</sup> Es ist vielmehr die das Mitgefühl rührende subtile Motivierung des Sturzes ins Wasser als Höhepunkt einer seelischen Notlage, die sich dem Leser im Unterschied zur Vorlage durch den Blick ins Innere des Leidenden eröffnet. In ihrer psychologischen Deutung ist diese Szene damit zugleich Beleg für Büchners differenzierte Wahrnehmung und Revision der Informationen, die der Rechtfertigungsbericht bereitstellt. Konzentriert sich Oberlins Version der Vorfälle darauf, wie das soziale Umfeld auf das irritierende Verhalten reagiert, zeigt Büchner das verzweifelte Patschen seines Protagonisten als körperlichen Ausdruck eines psychischen

132 Tatsächlich hatte ja auch die radikale Wassertherapie seines Freundes Klinger wenige Wochen nach dem Steintaler Aufenthalt kurzfristig Erfolg.

133 Vgl. Friedreichs Herleitung des Drangs des Seelenkranken zum Wasser hin aus dem „egoistischen Principe der Selbstheilung“ (zitiert nach Selig-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 213).

134 Tatsächlich wurde der ‚Brunnstein‘, den Büchner wohl aus persönlicher Anschauung kannte, erst 1820 anstelle eines hölzernen Wassertrogs angelegt (vgl. den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 386). Etliche der in diesem Band angeführten Künstler ließen sich durch einen Lokalausgensein zu ihren diesbezüglichen Arbeiten inspirieren.

Ausnahmestands, den er uns in einer minutiösen Ausarbeitung näher zu bringen versucht. Als effektiven Schlusspunkt dieser Darstellung setzt er die nihilistischen Derealisations- und Depersonalisierungserfahrungen des kranken Dichters und die daraus resultierenden Angstzustände eindrucksvoll ins Bild.

Die ausgeprägten Ich-Störungen, im Wesentlichen eine Zutat Büchners zum überlieferten psychotischen Material, sind ein markantes Charakteristikum der Krankheit des büchnerschen Lenz, das uns als Leitsymptom wiederholt begegnet. Es wird zumal dort ausgiebig expliziert, wo der Autor – nach der textgenetischen These Burghard Dedners – in einer zweiten Entwurfsstufe (L 46,14–48,6) an späterer Stelle des Texts einen quasiwissenschaftlichen, analysierenden, aber merklich distanzierteren Erzähler den pathologischen Zustand und Krankheitsverlauf des Protagonisten gedrängt und resümierend umreißen und über Beispiele erläutern lässt.<sup>135</sup> Hier ist die Anlehnung an den rekapitulierenden Duktus eines Krankheitsjournals auch am deutlichsten ausgeprägt:

die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte Nichts. Wenn er allein war, war es ihm so entsetzlich einsam, daß er beständig laut mit sich redete, rief, und dann erschrak er wieder und es war ihm, als hätte eine fremde Stimme mit ihm gesprochen. Im Gespräch stockte er oft, eine unbeschreibliche Angst befahl ihn, er hatte das Ende seines Satzes verloren; dann meinte er, er müsse das zuletzt gesprochene Wort behalten und immer sprechen, nur mit großer Anstrengung unterdrückte er diese Gelüste. [...] dachte er an eine fremde Person, oder stellte er sie sich lebhaft vor, so war es ihm, als würde er sie selbst, er verwirrte sich ganz und dabei hatte er einen unendlichen Trieb, mit Allem um ihn im Geist willkürlich umzugehen; die Natur, die Menschen, nur Oberlin ausgenommen, Alles traumartig, kalt; er amüsierte sich, die Häuser auf die Dächer zu stellen, die Menschen an und auszukleiden, die wahnwitzigsten Possen auszusinnen. Manchmal fühlte er einen unwiderstehlichen Drang, das Ding auszuführen, und dann schnitt er entsetzliche Fratzen. Einst saß er neben Oberlin, die Katze lag gegenüber auf einem Stuhl, plötzlich wurden seine Augen starr, er hielt sie unverrückt auf das Thier gerichtet, dann glitt er langsam den Stuhl herunter, die Katze ebenfalls, sie war wie bezaubert von seinem Blick, sie gerieth in ungeheure Angst, sie sträubte sich scheu, Lenz mit den nämlichen Tönen, mit fürchterlich entstelltem Ge-

135 Vgl. Dedner, Rekonstruktion der Textgenese, S. 17f. Zu Dedners Differenzierung einzelner Textschichten vgl. auch: Der Fall Jakob Lenz, Büchners Lenz und die Gattung der literarischen Pathographie. In: Georg Büchner. Lenz. Text und Kommentar. Neu hergestellt und mit zahlreichen Materialien versehen von Burghard Dedner. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 41–56.

sicht, wie in Verzweiflung stürzten Beide auf einander los, da endlich erhob sich Madame Oberlin, um sie zu trennen. (L 46f.)

Wie schon in der zuvor beschriebenen Szene entfaltet Büchner hier das Spektrum der Symptomatik weitaus differenzierter, als es in Oberlins Rechtfertigungsbericht zum Ausdruck kommt, zumal im Bereich des psychotischen Nihilismus. Das quälende Isolationsgefühl des Protagonisten, die Entfremdungserfahrungen, Panikattacken und irritierenden Identitätspermutationen illustrieren facettenreich die unmöglich werdende Selbstverortung in einer dem Bewusstsein entgleitenden Welt.<sup>136</sup> Die angesprochene Perseveration, das krankhafte Hängenbleiben an einem Gedanken, das in einen Verbigerationszwang mündet, ständig ein Wort wiederholen zu müssen, ist als Reaktion des psychisch Kranken auf einen verlorenen Zusammenhang von Innenwelt und Außenwelt zu verstehen. Auch im Mimisch-Gestischen spiegelt sich die problematische Abstimmung von Ich und Umfeld. Das pathologisch auffällige Grimassieren wird über Innensicht als Resultat eines zwanghaften delusorischen Verhaltens verständlich gemacht, das ursächlich mit dem Gefühl der Willkürlichkeit allen Seins in Verbindung steht. Gleichwohl provoziert der Druck internalisierter Normen zu zwanghaft empfundenen Kontrollmechanismen. Lenz' Hang zum ‚Fratzenhaften‘, zum sinnenthobenen Spiel und seine Willkürlichkeit hatte ja Goethe in seiner Charakteristik des ehemaligen Freundes in *Dichtung und Wahrheit* (der die gesamte Stelle verpflichtet scheint) als wesentliche Momente von dessen Persönlichkeit herausgestrichen.<sup>137</sup>

Wieder über externe Fokalisierung, gleichsam aus der Position eines neutralen Beobachters, wird daran anschließend mit der Katzen-Episode einer dieser ‚wahnwitzigen Possen‘ beschrieben, die Lenz nicht zu unterdrücken imstande war. Es ist ein bildmächtiges anekdotenhaftes Verhaltensbeispiel ohne (uns bekannte) Vorlage, das etliche der zuvor aufgelisteten Symptome illustriert und dessen starke Ikonizität in den zahlreichen Adaptionen der bildenden Kunst bestätigt wird. Die

136 Vgl. zu den Symptomen Crichton, Büchner and Madness, S. 178ff., der die Beobachtungen Payks (Büchners literarische Gestalten aus psychopathologischer Sicht, S. 105) ergänzt und an (allerdings nicht immer überzeugend) ausgewählten Textstellen festmacht.

137 Vgl. u.a. „Er hatte nämlich einen entschiedenen Hang zur Intrigue, und zwar zur Intrigue an sich, ohne daß er eigentliche Zwecke, verständige, selbstische, erreichbare Zwecke dabei gehabt hätte; vielmehr pflegte er sich immer etwas Fratzenhaftes vorzusetzen, und eben deswegen diente es ihm zur beständigen Unterhaltung. Auf diese Weise war er zeitlebens ein Schelm in der Einbildung, seine Liebe wie sein Haß waren imaginär, mit seinen Vorstellungen und Gefühlen verfuhr er willkürlich, damit er immer fort etwas zu tun haben möchte. Durch die verkehrtesten Mittel suchte er seinen Neigungen und Abneigungen Realität zu geben, und vernichtete sein Werk immer wieder selbst“ (Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, S. 633).

räumliche Konstellation des Vorfalles ist genau umrissen und ermöglicht eine anschauliche Rekonstruktion der Situation. Die Betonung visueller und akustischer Merkmale an den Kontrahenten vergegenwärtigt die Spannung des Augenblicks. In der perseverativen Fixierung eines melancholischen Starrkrampfs, wie er in der zeitgenössischen psychiatrischen Literatur beschrieben ist,<sup>138</sup> steigert sich Lenz in ein quasi-identifikatorisches animalisches Verhalten. Die Katze wird als gleichwertiger Gegner Ziel eines willkürlich aggressiven und kompromisslosen Selbstbehauptungsversuchs, der gesellschaftliche Konventionen negiert, im Moment aber – so scheint es – die emotionale Leere zu überdecken imstande ist. Denn, so konstatiert der distanzierte Erzähler, „Augenblicke, wenn sein Geist sonst auf irgend einer wahnwitzigen Idee zu reiten schien, waren noch die glücklichsten“ (L 48). Für das Umfeld des psychisch Kranken allerdings müssen derartige Ausbrüche höchst irritierend wirken. Dass hier der Leser über die Umstände dieses irrationalen Verhaltens nicht durch Sicht in die Vorstellungswelt des Kranken informiert ist, macht den Eindruck auf seine Umgebung nachvollziehbar. Letztlich bringen solche entwürdigenden Delusionen auch keine Erleichterung für den Kranken. Im Gegenteil, „die Zufälle des Nachts steigerten sich auf's Schrecklichste“ (L 47), und Lenz gelingt es immer weniger, seiner existenziellen Angst zu entkommen.

Doch ist ein kategorialer Unterschied zu den phobischen Zuständen in den ersten Tagen seines Aufenthalts zu bemerken. Zu diesem Zeitpunkt waren die Momente der Angst noch nicht inhaltlich konkretisiert. Das seit Beginn gegenwärtige Gefühl blieb bei aller quälenden Virulenz zunächst ‚unnennbar‘, ‚namenlos‘, ‚unbeschreiblich‘. Im Zuge der Erzählung jedoch geht der erfasste Symptomkomplex nihilistischer Wahnerfahrungen eine unheilvolle Verbindung mit einer weiteren psychotischen Zwangsvorstellung ein, dem religiösen Versündigungswahn.<sup>139</sup> Wesentlichen Anteil daran hatte, das wird in der Erzählung behutsam entwickelt, all das, was als Remedium im pietistischen Umfeld gedacht war und zunächst auch eine Linderung des Leidens zu bewirken schien: die religiösen Unterweisungen und das Vorbild Oberlins, die Bibel- und Apokalypselektüre, auch das Predigererlebnis während der anfänglichen Beruhigungsphase. Die Fatalität dieser schleichenden religiösen Fixierung wird erst beim Wendepunkt der Erzählung sichtbar. Nach der Destabilisierung durch Oberlins Abreise und die unheilvollen Erfahrungen seines Heimwegs hatten sich Lenz' selbstbezogene Negationen wieder so weit ins Un-

138 Vgl. Esquirol/Hille, *allgemeine und specielle Pathologie*, S. 206f.; entsprechende Hinweise bei Selting-Dietz, *Büchners Lenz als Rekonstruktion*, S. 211, und im Kommentarteil der Marburger Ausgabe, S. 477.

139 Vgl. dazu ausführlicher Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, S. 47–51.

erträgliche gesteigert, dass er sich selbst als innerlich abgestorben empfindet: „Er verzweifelte an sich selbst, dann warf er sich nieder, er rang die Hände, er rührte Alles in sich auf; aber todt! todt!“ (L 42)

Mit „religiösen Quälereien“ versucht Lenz erfolglos diese nihilistischen Anwendungen zu bekämpfen, um sich schließlich in der „fixe[n] Idee“ (L 42) der Erweckung des toten Mädchens der Macht der Religion, der Macht Gottes in seinem Leben zu versichern. Das Zeichen sollte zugleich auch seine innere Starre lösen, ihm die existenzielle Leere mit metaphysischem Sinn füllen, in gewisser Weise ihn selbst erwecken. Statt dessen provoziert es einen apostatischen Ausbruch, in dem sich die Frustration über die Wirkungslosigkeit seines Gottvertrauens entlädt. Da die Normativität der religiösen Vorstellungen für Lenz dadurch aber nicht ausgelöscht ist, vielmehr weiter zur Rekonstituierung der eigenen Identität verbindlich ist, bedingt dieser Ausbruch nun auch die Angst, sich unrettbar versündigt zu haben. Fortan sind Selbst- und Weltverlust verbunden mit vor allem religiös motivierten Schuldgefühlen, die im Laufe des Aufenthalts immer bedrängender werden, um schließlich in ein Endstadium des katatonischen Stupors zu führen.

Im Vergleich zu dieser religiösen Variante des melancholischen Schuldwahns treten dagegen die in der Vorlage stärker akzentuierten Selbstbeschuldigungen im Rahmen einer ‚erotischen‘ Melancholie zurück bzw. werden über die christliche Morallehre in das nosographische Profil eingearbeitet. Wenn Lenz sich im Gespräch mit Oberlin vorlagenkonform selbst als Mörder einer geliebten Frau bezieht, scheint dies an dieser Stelle wie ein Relikt einer früheren Ausarbeitungsphase, das bedingt durch die editorischen Umstände in den Text übernommen wurde und auf ein Erzählkonzept verweist, das noch stärker auf die Dreiecksbeziehung Goethe – Brion – Lenz abzielte.<sup>140</sup> Wenige Seiten zuvor nämlich hatte Büchner das Friederike-Motiv bereits aufgegriffen, Gesprächspartner ist allerdings (abweichend vom Bericht) Oberlins Frau. Die schmerzvollen Erinnerungen Lenz' zielen hier

140 Vgl. „Lenz erhob das Haupt, rang die Hände, und sagte: Ach! ach! göttlicher Trost. Dann frug er plötzlich freundlich, was das Frauenzimmer mache. Oberlin sagte, er wisse von nichts, er wolle ihm aber in Allem helfen und rathen, er müsse ihm aber Ort, Umstände und Person angeben. Er antwortete nichts, wie gebrochne Worte: ach sie ist todt! Lebt sie noch? du Engel, sie liebte mich – ich liebte sie, sie war's würdig, o du Engel. Verfluchte Eifersucht, ich habe sie aufgeopfert – sie liebte noch einen andern – ich liebte sie, sie war's würdig – o gute Mutter, auch die liebte mich. Ich bin ein Mörder.“ (L 43) Zu einem ursprünglichen Plan, die Beziehung zu Friederike Brion und Goethe stärker herauszuarbeiten vgl. Gutzkows Brief vom 6. Februar 1836 („Schrieben Sie mir nicht, daß Lenz Göthes Stelle bei Friederiken vertrat.“, in: Büchner, Werke und Briefe, S. 346). Gutzkow konkretisierte auch Büchners oben stehende Anspielung „sie liebte noch einen anderen“ im Druck mit der Fußnote: „Büchner wollte eine eigenthümliche und authentische Beziehung Lenzens zu Göthes Friederike (von Sesenheim) darstellen“ (vgl. Lenz, Marburger Ausgabe, S. 182f. und S. 465).

nicht auf Selbstbezeichnungen ab, sondern streichen die Diskrepanz zwischen dem glücklichen Erleben und der derzeitigen Befindlichkeit heraus und untermauern allenfalls Stöbers ätiologische Deutung, dass Lenz' Krankheit ausgelöst wurde durch ein Liebestrauma. Möglicherweise hätte der Autor in einer Überarbeitung auch das Liebesmotiv noch stärker religiös überformt und nach der übergreifenden pathographischen Darstellung ausgerichtet.

### 2.3 Lenz' Selbstbilder

Besonders klar tritt die Akzentuierung des religiösen Schuldwahns in den negativen Selbstbildern zutage, die Lenz in der büchnerschen Fassung für sich findet. Es sind signifikante Figuren der christlichen Mythologie, die die religiöse Konnotation der psychotischen Störung klar hervortreten lassen. In der bewussten Abwandlung des Vorgegebenen, historisch Verbürgten bergen sie zudem eine markante Zuspitzung gegenüber der Vorlage. In dieser berichtet Oberlin von einem Abschiedsbrief an eine „adelige Dame in W...r“<sup>141</sup>, in dem Lenz sich mit dem Teufel Abbadona aus Klopstocks *Messias* zu vergleichen schien. Bei Büchner identifiziert er sich in seinen Selbstanklagen allerdings mit einer anderen Figur. Im ersten Gespräch mit dem zurückgekehrten Oberlin sieht sich Lenz als Ahasver, der nach seiner Schmähung des Heilands bis zu dessen Wiederkunft ruhelos umherirren muss: „Doch mit mir ist's aus! Ich bin abgefallen, verdammt in Ewigkeit, ich bin der ewige Jude“ (L 43). Ein beträchtlicher Unterschied, denn die Identifikationsfigur des reuigen und durch göttlichen Gnadenspruch letztlich doch noch erlösten Teufels Abbadona konnte im Sinne der radikalpietistischen Wiederbringungslehre mit Blick auf die letzten Dinge durchaus heilsoptimistisch verstanden werden. Parallel dazu hoffte Lenz offenbar in seinem Brief noch auf diesseitige Abhilfe durch den Weimarer Hof, so wie schließlich auch der melancholische, todessehnsüchtige Teufel Rettung fand. Wenn Büchner diese Identifikationsfigur nun bewusst mit dem ewig Wandernden der christlichen Legendenbildung ersetzt, der für die prinzipielle Unverzeihbarkeit des Sündenfalls steht,<sup>142</sup> bekommt freilich auch der damit verbildlichte Versündigungs- und Verdammungswahn eine zusätzliche eschatologische Brisanz, die Lenz

141 Oberlin, Herr L..., S. 236.

142 Zur Bedeutung des Abbadona-Vergleichs vgl. Hubert Gersch und Stefan Schmalhaus: Die Bedeutung des Details: J.M.R. Lenz, Abbadona und der ‚Abschied‘. Literarisches Zitat und biographische Selbstinterpretation. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 41 (1991), S. 365–412. Wie Schmidt zeigt, findet der ‚Mythos des Ewigen Juden‘ auch in der psychiatrischen Literatur im Kontext melancholischer Versündigungs- und Verneinungsvorstellungen Erwähnung, vgl. Schmidt, Melancholie oder Schizophrenie, S. 535ff.

offensichtlich zu schaffen macht.<sup>143</sup> Kein Wunder, dass angesichts dieses Gefühls von ewiger Verdammnis die Tröstungsversuche und Gnadenversprechungen Oberlins versagen.

Werden über das Bild des Ewigen Juden zunächst lediglich die Verdammungsängste als Reaktion auf die Apostasie des Vortags figuriert, nehmen in einer weiteren Projektionsfigur auch der melancholische Depersonalisationswahn und Weltverlust Gestalt an. Nach der Katzen-Episode schildert der Erzähler in gedrängter Darstellung die weiteren, immer unerträglicheren Auswirkungen der Krankheit in ihrer progressiven Phase. Die psychotischen Negationen führen zu pathologischer Schlaflosigkeit und traumatisierenden Wachtraumerfahrungen mit immer stärker werdenden Selbstverlustängsten. Nur mehr ein „mächtiger Erhaltungstrieb“ (L 47), nicht mehr der freie Wille lässt den Kranken Wege zur Selbstkonstitution suchen und ruft das Gefühl hervor, ein ‚doppelter‘ Mensch zu sein, gespalten in einen rettenden Teil seiner Persönlichkeit und einen, der in das Verderben läuft.<sup>144</sup> In seiner Verzweiflung sieht Lenz sich schließlich als Anathema ohne Hoffnung auf Rettung, mehr noch, als Antithese zur göttlichen Heilserfahrung, durch eigene Schuld in der Auflehnung gegen Gott ausgeschlossen aus der Schöpfung:

Auch bei Tage bekam er diese Zufälle, sie waren dann noch schrecklicher; denn sonst hatte ihn die Helle davor bewahrt. Es war ihm dann, als existire er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sey nichts, als er, er sey das ewig Verdammte, der Satan; allein mit seinen folternden Vorstellungen. Er jagte mit rasender Geschwindigkeit sein Leben durch, und dann sagte er: consequent, consequent; wenn Jemand was sprach: inconsequent, inconsequent; es war die Kluft unrettbaren Wahnsinns, eines Wahnsinns durch die Ewigkeit. (L 47)

Lenz' Selbstidentifikation mit dem Prinzip des Bösen, mit Satan, der Negation alles Bestehenden, spiegelt das zermürbende Gefühl der völligen Isolation ebenso wie der Unrettbarkeit aus dieser Lage. Allein die Kohärenz des eigenen Lebenslaufs und Handelns scheint unter diesen Prämissen (zumindest sprachlich) noch erfahrbar, alles Übrige erscheint mit Blick auf das eigene Sein als ‚inkonsequent‘, durch einen unüberwindbaren Abgrund getrennt von der Lebensrealität des Kranken. Dieses frustrierende Gefühl existenziellen Alleinseins in einer nur mehr als imaginär erlebten Welt erklärt die Phasen der Passivität und Gleichgültigkeit bis hin

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 542.

<sup>144</sup> Vgl. zum Motiv der Verdopplung und zum Verlust der Einheit des Ichs die Ausführungen Equirols und Reils in der Darstellung bei Seling-Dietz, Büchners *Lenz* als Rekonstruktion, S. 221f.

zur Apathie, die Büchner in das Krankheitsbild als stimmige Ergänzung einfügt. Der Verlust an bindenden Wertigkeiten lässt jedes Handeln sinnlos erscheinen. Das Langeweile-Motiv, in Büchners Arbeiten häufig verarbeitet, setzt das „wahr-genommene Gefühl der Leere an Empfindungen“<sup>145</sup> in Relation zu der Vielfalt sozialer Interaktion.<sup>146</sup> Nicht der zugrunde liegende Sinn, sondern der ‚Müßiggang‘ ist eigentliches Movens – eine Einschätzung, die die Egalität jeglichen Tuns postuliert und damit übergeordnete (zumal eschatologisch vermittelte) Wertesysteme konterkariert.

Diesen bedrückenden Bildern des Verdammungswahns, der existenziellen Negation und des Sinnverlusts war im ersten Teil der Erzählung noch ein anderes, Hoffnung bergendes gegenübergestellt, das im Krankheitsprogress jedoch allmählich verschwindet: Lenz als Kind. Der Bericht Oberlins gibt diesen Zusammenhang nicht vor, vielmehr scheint Büchner von den Charakterisierungen des Dichters durch dessen näheres Umfeld, zumal auch hier wieder durch Goethe, beeinflusst zu sein.<sup>147</sup> Wesentliche Anregungen holte sich Büchner wohl auch aus August Stöbers Lenz-Aufsatz, in dem dieser – Oberlins Darstellung zusammenfassend – konstatiert:

In seinen lichten Augenblicken, [...] wenn seine zerrissene Seele, unter Thränen lächelnd, zu ruhen schien, war er so ein herzliches Kind, zeigte ein so reiches, liebendes Gemüth, daß man ihn nur mit tiefem Schmerz anschauen konnte.<sup>148</sup>

Tatsächlich sind in Büchners Erzählung die anfänglichen Phasen der Remission und Konsolidierung eng verbunden mit dem Topos des Kindlichen. Nach den bedrängenden Erfahrungen der Wanderung erleichtert Lenz im Vorbeigehen der erste Blick in die erhellten Stuben, er sieht „Kinder am Tische, alte Weiber, Mädchen, Alles ruhige, stille Gesichter“ (L 32). „Nach und nach ruhig“ (L 32) wird auch

145 Immanuel Kant: Von der langen Weile und dem Kurzweil, zit. nach dem Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 467.

146 Vgl.: „Ja Herr Pfarrer, sehen Sie, die Langeweile! die Langeweile! o! so langweilig, ich weiß gar nicht mehr, was ich sagen soll, ich habe schon alle Figuren an die Wand gezeichnet, Oberlin sagte ihm, er möge sich zu Gott wenden; da lachte er und sagte: ja wenn ich so glücklich wäre, wie Sie, einen so behaglichen Zeitvertreib aufzufinden, ja man könnte sich die Zeit schon so ausfüllen. Alles aus Müßiggang. Denn die Meisten beten aus Langeweile; die Andern verlieben sich aus Langeweile, die Dritten sind tugendhaft, die Vierten lasterhaft und ich gar nichts, gar nichts, ich mag mich nicht einmal umbringen: es ist zu langweilig.“ (L 44)

147 Vgl. den Aufsatz von Mie Hanamoto: Das Kind als Schlüsselmotiv in Büchners *Lenz*. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–1999) [2000], S. 254–262.

148 Stöber, Der Dichter Lenz, zitiert nach der Marburger Ausgabe, S. 243–256, hier S. 249.

Lenz selbst in der Geborgenheit des Pfarrhauses. Das dem Kranken so wichtige Licht scheint vor allem auf dem Antlitz von Oberlins ältestem Kind zu ruhen, macht es zum symbolischen, identifikatorischen Mittelpunkt der Gemeinschaft. In dieser Gemeinschaft und in seinen Erzählungen von seiner Heimat findet denn auch Lenz wieder zu seiner eigenen Vergangenheit zurück, und sein „blasses Kindergesicht“ (L 32) korrespondiert dabei mit dem hellen des Kindes.

Auch auf den folgenden Seiten akzentuiert Büchner die verschiedenen Phasen der Krankheit über das Motiv der Kindlichkeit. Oberlin freut sich beim gemeinsamen Ausritt über das „anmuthige Kindergesicht“ seines ruhiger gewordenen Gasts, der in ihm nun seinen geistigen Vater sieht und in seiner Nähe Halt findet. Bei Sonnenuntergang kommt Lenz allerdings die Angst wieder an „wie Kindern, die im Dunkeln schlafen“, und die folternden Zustände des Vortags wiederholen sich. In der stärkeren religiösen Orientierung scheint Lenz nun aber einen Weg zur Besserung gefunden zu haben. Vorbild ist ihm das ‚kindliche‘ Gottvertrauen Oberlins:

[...] und wie Gott so ganz bei ihm eingekehrt, daß er kindlich seine Loose aus der Tasche holte, um zu wissen, was er thun sollte, dieser Glaube, dieser ewige Himmel im Leben, dies seyn in Gott. (L 34)

Ein beglückendes Erlebnis ist in diesen Tagen der Remission auch noch die halluzinatorische Vergegenwärtigung der Mutter. Doch nach der ekstatischen Erfahrung in Anschluss an seine Predigt verdunkelt sich auch das Bild der unschuldigen Kindlichkeit: Aus einem Traum in der folgenden Nacht gewinnt er die Sicherheit über den Tod seiner Mutter, und als mit der geplanten Abreise Oberlins auch noch die Vaterfigur verloren zu gehen droht, setzt der nächste Krankheitsschub ein:

Lenz fiel das auf's Herz, er hatte, um seiner unendlichen Qual los zu werden, sich ängstlich an Alles geklammert; er fühlte in einzelnen Augenblicken tief, wie er sich Alles nur zurecht mache; er ging mit sich um wie mit einem kranken Kinde, manche Gedanken, mächtige Gefühle wurde er nur mit der größten Angst los, da trieb es ihn wieder mit unendlicher Gewalt darauf, er zitterte, das Haar sträubte ihm fast, bis er es in der ungeheuersten Anspannung erschöpfte. (L 39)

In seiner Suche nach Halt während Oberlins Abwesenheit sucht er stärker Anschluss bei dessen Familie, spielt mit dem Kind und fällt darüber in Erinnerung an seine Geliebte, aus deren Anblick er früher Ruhe schöpfen konnte. Sie verkörperte noch diese auf sich selbst bezogene Kindlichkeit, die unbelastet für sich sein konnte:

Ganz Kind; es war, als war ihr die Welt zu weit, sie zog sich so in sich zurück, sie suchte das engste Plätzchen im ganzen Haus, und da saß sie, als wäre ihre ganze Seeligkeit nur in einem kleinen Punkt, und dann war mir's auch so; wie ein Kind hätte ich dann spielen können. (L 42)

Doch dieses Bild einer selbstgenügsamen Innerlichkeit „läuft [ihm] fort“ (L 42), ist als Hilfe und Trost nun nicht mehr verfügbar. In tragischer Verkehrung der Wirkung wird das Kind-Motiv kurz darauf vielmehr zur Projektionsfläche für Lenz' Verlusterfahrungen und damit schließlich Ursache seiner Selbstbeichtigungen. Hat man die Sehnsucht nach der heilen Kindlichkeit vor Augen, wird verständlich, warum ihm zu diesem Zeitpunkt der Tod eines unbekanntes Kinds im Nachbarort so nahe geht und wie dieser zu einer ‚fixen Idee‘ werden kann. Nicht sosehr die konkrete Erinnerung an die geliebte Person, an Friederike, veranlasst Lenz in der Deutung Büchners zu seinem verzweifeltten Rettungsvorhaben. Der Autor lässt ja bezeichnenderweise bewusst die bei Oberlin angeführte und ausgedeutete suggestive Namenskoinzidenz von Geliebter und Toter unerwähnt. Der Erweckungsversuch steht vor allem symbolisch für Lenz' Versuch, seine eigene Kindlichkeit wiederzugewinnen und seinen inneren Tod rückgängig zu machen. Denn in dem toten Kind findet er sich selbst wieder:<sup>149</sup>

Das Kind kam ihm so verlassen vor, und er sich so allein und einsam; er warf sich über die Leiche nieder; der Tod erschreckte ihn, ein heftiger Schmerz faßte ihn an, diese Züge, dieses stille Gesicht sollte verwesen, er warf sich nieder, er betete mit allem Jammer der Verzweiflung, daß Gott ein Zeichen an ihm thue, und das Kind beleben möge, wie er schwach und unglücklich sey; (L 42)

Der Tod des Kindes, den er nicht abwenden konnte, stellt dem kranken Dichter auch sein eigenes Kind-Sein, zumal als Kind Gottes, infrage. Rückhaltloses Vertrauen, aber auch pflichtschuldiger Gehorsam versprechen nach dieser Erfahrung keine Lösung mehr für seine existenziellen Probleme. Oberlins Ermahnung „Ehre Vater und Mutter u. dgl. m.“ verwirft Lenz dementsprechend mit einem resigniert-gequälten „Ja, ich halt' es aber nicht aus“ (L 43). Doch muss er erkennen, dass er sich der Normativität der Gebote als Grundlage des gesellschaftlichen Zusammenlebens in der bürgerlichen Welt auch in der Abgeschiedenheit des Steintals nicht entziehen kann.

149 Vgl. Hanamoto, Das Kind als Schlüsselmotiv, S. 260f.

## 2.4 Kunst und Krankheit: Künstlerbild(er)

Schon Kaufmann hatte seinem Freund vorgeworfen, dass er mit seinem Rückzug nach Waldersbach sein Leben „verschleudre, unnütz verliere“, anstatt dem väterlichen Willen gemäß als Theologe tätig zu sein, und ihm empfohlen, „er solle sich ein Ziel stecken“ (L 38f.). Lenz' aufbrausende Antwort muss auch Kaufmann überrascht haben. Eine Abreise käme nicht infrage, nur hier im Moment wäre es auszuhalten, mit der Möglichkeit der distanzierten, betrachtenden Teilhabe am Leben anderer. Die Gründe, die er dem besorgten Freund für seine Verweigerung des väterlichen Gebots nennt, rücken nun erstmals die pathogenen Auswirkungen gesellschaftlicher Wertvorstellungen und Bedingungen in das Blickfeld:

Laßt mich doch in Ruhe! Nur ein bischen Ruhe, jetzt wo es mir ein wenig wohl wird! [...] Jeder hat was nöthig; wenn er ruhen kann, was könnt' er mehr haben! Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit Alles was der Augenblick giebt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu genießen; dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen. Es ist mir jetzt erträglich, und da will ich bleiben; warum? warum? Eben weil es mir wohl ist; [...]. (L 39)

Lenz' harsche Verteidigung seiner Lebensweise ist auch im Zusammenhang mit seinen Vorstellungen zur Kunst zu sehen, die er unmittelbar zuvor im Gespräch mit Kaufmann deutlich gemacht hat. Denn sein künstlerisches Credo, das sich bewusst abhebt von den modischen Ansichten des kunstverständigen Bürgertums, birgt im Plädoyer für das Natürliche und unbürgerlich Mindere nicht zuletzt auch eine massive Kritik am individualitätsfeindlichen Zivilisatorischen. Das Streben nach einem unerreichbaren Ideal, in dem der Sinn für das unbedeutende Augenblickliche ebenso verloren geht wie das Interesse am Einzelnen, macht Lenz in der Kunst wie im Leben zu schaffen. So lässt sich sein vehementer Ausbruch (*cum grano salis*) auch als ästhetisch motivierte Absage eines Künstlers an die utilitaristischen Bedingungen der bürgerlichen Welt verstehen.

Bei seinem Umfeld aber müssen sein Verhalten und seine Ansichten auf Befremden stoßen. Schließlich rüttelt Lenz in seinem Selbstverteidigungsfuror an den Grundfesten bürgerlicher Existenz.<sup>150</sup> Denn es ist ja nicht nur das protestantische Arbeitsethos, dem sich Lenz hier entschieden verweigert. Mit dem utilitaristischen Prinzip erteilt er implizit auch jener metaphysischen Teleologie an sich eine Absage, wie sie in der pietistischen Deutung des Leidens und Lebenskampfs als

150 Vgl. Rößer, Die kritische Perspektive, S. 189.

Gottesdienst zum Ausdruck kommt. Es ist die Verweigerung einer lebensleitenden Haltung, wie sie nicht nur sein Vater, sondern auch Oberlin repräsentiert. In seiner Rechtfertigung des selbstgenügsamen ‚Lebens im Augenblick‘ bekommt dagegen das Kairos-Motiv, das schon für Lenz‘ Abbildungstheorie im Kunstgespräch wesentlich ist, auch für das reale Dasein zentrale Bedeutung. So schwer bekömmlich Kaufmann schon der kunsttheoretische Ansatz, im zufälligen, aber tief empfundenen Augenblick das Ganze zu fassen, erscheinen muss, so problematisch muss sich ihm Lenz‘ Standpunkt erst recht in der lebenspraktischen Umsetzung darstellen. Denn mit der Ablehnung, sich in die vorgeformten gesellschaftlichen Muster zu integrieren, ist kein Gegenkonzept im Sinne des bürgerlichen Arbeitsprozesses verbunden.<sup>151</sup> Im Zirkulären der Begründung für sein Bleiben offenbart sich dem vergesellschafteten Menschen nur eine immanente Perspektivenlosigkeit, die Lenz nur noch weiter in die Isolation treibt.

Über diese Außenseiterrolle des psychisch gefährdeten Künstlers korrespondiert Büchners *Lenz*-Projekt unübersehbar mit der populären Tradition der Künstler- und Wahnsinns Erzählungen, „wie sie, mit Einschränkungen, bereits in Goethes ‚Tasso‘ vorgeprägt wurde und in der Romantik eine herausragende Rolle spielte“.<sup>152</sup> Die Verschmelzung von Kunst und Leben zu einem höheren Sein war das übergeordnete Leitbild romantischer Literatur und bestimmte das darin transportierte Künstlerbild. Auch Büchner lässt seinen Protagonisten im Kunstgespräch das ‚Leben‘, die „Möglichkeit des Daseins“ zum wesentlichen Kriterium seiner Kunst erklären. So stellt sich die Frage, ob er sich auch in der Gestaltung seiner Figur auf der ersten Erzählebene an einer solchen Poetisierung des Lebens orientiert. Wirklich weist die Abbildung des Seelenleidens des Protagonisten, die seinen (und damit auch Büchners) künstlerischen Ansatz vom Leben in der Kunst transzendiert, in einigen Punkten durchaus Ähnlichkeiten mit dem Kunst/Leben-Konzept der Romantiker auf, das den Dichter zum gefährdeten, aber genialen poeta vates stilisiert. Lenz‘ grenzgängerische psychotische Welt- und Selbsterfahrung könnte unter diesem Gesichtspunkt als Möglichkeit gedeutet werden, eine als problematisch erfahrene Wirklichkeit in einer unmittelbaren, nicht durch gesellschaftliche Konventionen über- und verformten Weise wiederzugeben.<sup>153</sup> Kann aber Lenz‘ Aufenthalt bei Oberlin als bewusste Abkehr von der unkünstlerischen Borniertheit und Pragmatik des bürgerlichen Lebens verstanden werden, als Wendung hin zur Natürlichkeit

151 Auch die Schriftstellertätigkeit fungiert hier ja nicht als Gegenentwurf zum aufgezwängten väterlichen Lebenskonzept.

152 Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn, S. 105.

153 Vgl. in diesem Sinn u.a. Albrecht Schöne: Interpretationen zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur. Münster: Phil. Diss. 1951, S. 45ff.

und Einfachheit des dörflich-ruralen Lebens? Ist sein seelisches Leiden als Leiden am Unverständnis der Gesellschaft einer Lebens-Kunst gegenüber zu sehen, die die Liebe für das ‚Geringste‘, Außenstehende in den Mittelpunkt stellt?

In der Tat gab es in der Interpretationsgeschichte der Erzählung nicht wenige Versuche, die psychische Krankheit des Protagonisten in direkten Zusammenhang zu seiner künstlerischen Existenz zu bringen. Schon die Lenz-Charakteristik in *Dichtung und Wahrheit* hatte ja diesen Konnex vorgegeben, allerdings durchaus im negativen Sinn, indem sie die Grundlagen seines künstlerischen Tuns, die quälende Selbstreflexion, die kreative Missachtung des Normativen oder auch die absichts- und zwecklose Partikularisierung („wenn er sich grenzenlos im Einzelnen verfloß“)<sup>154</sup> als pathologisches Übel stigmatisierte.<sup>155</sup> Am Beispiel seines Jugendfreunds identifiziert Goethe die zeitmodische, durch die „aufwachende empirische Psychologie“<sup>156</sup> angeregte Selbstquälerei, gegen die nicht genügend angekämpft wurde, als eigentlichen Grund für künstlerisches Scheitern. Diese krankhafte Veranlagung des Dichters schlage sich schon von Beginn weg in seiner spezifischen Schreibweise nieder, auch wenn er fraglos zu Außerordentlichem befähigt gewesen sei.<sup>157</sup> Lenz aber konnte in seiner Schwäche dieser Disposition nicht Herr werden, sodass er sich endlich aus eigener Schuld „in Wahnsinn verlor“<sup>158</sup>. Goethes problematische Einschätzung sollte lange auch das Lenz-Bild in Kritik und Wissenschaft bestimmen.<sup>159</sup>

Konträr zu dieser durchaus repräsentativen Linie der moralisierenden Aburteilung des kranken, da schwachen Genies verstanden die Romantiker die problematische psychische Disposition eines Künstlers nicht als destruktive, sondern pro-

154 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, S. 635.

155 Auch Julian Schmidts Kritik richtet sich speziell gegen diesen für ihn offensichtlichen Zusammenhang von Darstellung des Krankhaften und Krankhaftigkeit des Darstellenden: „Ich halte den Versuch, den Wahnsinn darzustellen [...] für den Einfall einer krankhaften Natur“, zitiert nach Schaub, *Erläuterungen*, S. 96.

156 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, S. 632.

157 Vgl.: „Aus wahrhafter Tiefe, aus unerschöpflicher Produktivität ging sein Talent hervor, in welchem Zartheit, Beweglichkeit und Spitzfindigkeit mit einander wetteiferten, das aber, bei aller seiner Schönheit, durchaus kränkelte, und gerade diese Talente sind am schwersten zu beurteilen. Man konnte in seinen Arbeiten große Züge nicht verkennen; eine liebliche Zärtlichkeit schleicht sich durch zwischen den albernsten und barockesten Fratzen, die man selbst einem so gründlichen und anspruchlosen Humor, einer wahrhaft komischen Gabe kaum verzeihen kann.“ Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, S. 633.

158 Ebd.

159 Vgl. dazu Inge Stephan und Hans-Gerd Winter (Hgg.): „Ein vorübergehendes Meteor“? J. M. R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1984. – Martin, *Die Nobilitierung der Krankheit*, S. 62ff.

duktive Kraft. In der Affinität von Geisteszerrüttung und künstlerischer Erfahrung wurde eine wesentliche Erweiterung der Wirklichkeitserfassung und der Ausdrucksmöglichkeiten durch Kunst gesehen. Auf diese Weise poetisierte und positivisierte romantisches Kunstverständnis den Wahnsinn „als exzentrische Möglichkeit einer nicht literaturverwiesenen Verbindung von Poesie und Leben, in der sich die Einbildungskraft gewissermaßen ausleben kann“<sup>160</sup>. Die im Leiden ermöglichte Sensibilität und Hellsichtigkeit, die dem ‚Gesunden‘ nicht im selben Maß verfügbar ist, wird derart zum positiven Effekt psychischer Krisen stilisiert. E.T.A. Hoffmanns Einsiedler Serapion oder Joseph von Eichendorffs Ritter Leontin aus seinem Bildungsroman *Ahnung und Gegenwart* sind Beispiele für diese visionäre Flucht des Verzweifelten aus der Welt, deren topisches Material Büchner in seiner Erzählung aufgreift und verarbeitet.<sup>161</sup>

Schon die zeitgenössische somatische Psychiatrie hatte sich allerdings scharf gegen diese Idealisierung von Wahnsinn gewandt, da sie das damit verbundene Leid bagatellisierte bzw. mystisch überhöhte.<sup>162</sup> Dass auch Büchner sich an einer ähnlichen pragmatischen Krankheitsauffassung orientiert, wurde bereits gezeigt. So enthält sich *Lenz* denn auch – wie Reuchlein zu Recht konstatiert – „einer romantischen Nobilitierung und Verklärung psychischer Krankheit“<sup>163</sup> als Weg zu höherer Erkenntnis und Inspiration. Nicht das unheimliche Faszinosum der Andersartigkeit, die erschließt, was ‚normalen‘ Zugängen verschlossen bleiben muss, sondern existenzielle Bedrohlichkeit, Angst und Verzweiflung kennzeichnen Büchners Krankheitsdarstellung. Dem Grenzen Überschreitenden, Anormativen und Außergewöhnlichen an *Lenz*‘ Leiden fehlt der kompensatorische Bonus höherer Erkenntnis; es weist aber auch nicht das Stigma künstlerischer Entartung auf. Die im Kunstgespräch eingeforderte Verbindung von Kunst und Leben manifestiert sich im *Lenz* nicht in der Ästhetisierung eines Künstlerlebens als exzeptioneller

160 Oesterle, Georg Büchners *Lenz*, S. 65.

161 Vgl. Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn, S. 105, Oesterle, Georg Büchners *Lenz*, S. 64f., sowie N.A. Furness: A Note on Büchner's *Lenz*: „... nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.“ In: Forum for Modern Language Studies 18 (1982), S. 313–316. Besonders aufschlussreich für die Analogie von emotionaler Bewegtheit und Raumkonzeption in *Ahnung und Gegenwart* ist der Aufsatz von Paul Mog: Aspekte der ‚Gemütsregungskunst‘ Joseph von Eichendorffs. Zur Appellstruktur und Appellsubstanz affektiver Texte. In: Gunter Grimm (Hg.): Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke. Stuttgart: Reclam 1975, S. 196–207, S. 402–404.

162 Vgl. etwa Friedrich Birds Kritik an der „Verrücktheits-Romantik“, die er als Verspottung der Leidenden verurteilte, vgl. Reuchlein, ... als jage der Wahnsinn, S. 108.

163 Vgl. ebd., S. 107.

Fall.<sup>164</sup> Vielmehr wird Kunst entsprechend der (anti-)ästhetischen Forderung des Protagonisten vergessen gemacht über das durch sie vermittelte Leben. Lenz ist vorrangig als Leidender im Fokus der Beschreibung, geschlagen mit einer Krankheit, die durch keinen Sinn aufgewertet ist, weder in religiöser noch ideologischer, noch ästhetischer Hinsicht. Seine Wahrnehmung der Welt ist eine von psychischer Devianz determinierte, keine genuin künstlerische. Nicht der Dichter Lenz als Repräsentant eines bestimmten Künstlerbilds ist im Mittelpunkt der Erzählung. Es ist der Mensch Lenz in seiner hoffnungslosen Qual.

Gleichwohl ist Kunst, rezeptiv und produktiv, auch in der erzählerischen Annäherung an die Krankheit ständig ein – wenn auch ambivalent ausgeführtes – Thema. Allein schon die zugrunde liegende Konstellation, dass ein Autor einen anderen Autor zum Mittelpunkt seiner Gestaltung macht, legt dem Leser die Entschlüsselung selbstreflexiver Bezüge, auktorialer wie medialer Natur, nahe. Auffallenderweise bekommt jedoch das Schreiben, das Literarische in dieser Erfassung des Leidens, weniger Gewicht, als man erwarten würde.<sup>165</sup> Schon zu Beginn der Erzählung verweigert sich Lenz der von Oberlin angetragenen Kategorisierung als Dichter:

„Ha, ha, ha, ist er nicht gedruckt? Habe ich nicht einige Dramen gelesen, die einem Herrn dieses Namens zugeschrieben werden?“ Ja, aber belieben Sie mich nicht darnach zu beurtheilen. (L 32)

Diese Negation seines Rufs als Schriftsteller wird wohl mehr als bloß konventionalisierte Bescheidenheit sein. Zum einen scheinen ihm auf seiner Suche nach Integration im abgeschiedenen Vogesental seine künstlerischen Meriten aus der bürgerlichen Welt wenig dienlich zu sein, zumal er nicht damit rechnen konnte, dass der konservative Pfarrer seine radikalen formalen und inhaltlichen Neuerungen im Bereich des Theaters uneingeschränkt gutheißen konnte. Zum anderen aber, und das wird ihm immer schmerzhafter bewusst, bietet ihm die Beschäftigung mit dieser ihm nahestehendsten Form der Kunst immer weniger Hilfe in seinen Krisen. Als therapeutisches Mittel gegen den Horror vacui, der ihn in die Verzweiflung zu

164 Dies war ja nach eigener Ansicht Goethe mit seinem *Werther* gelungen, die Erledigung der Unbilden der Wirklichkeit durch Auslagerung in den Bereich der Kunst. Goethes Vorwurf an Lenz ist ja implizit, dass er – zumindest aus seiner Sicht – die Kunst nicht dazu genutzt hat, seine Schwierigkeiten in den Griff zu bekommen. Vgl. dazu auch Friedrich, Lenzens und Werthers Leiden, S. 135.

165 Darauf weist auch, allerdings in einem anderen argumentativen Zusammenhang, Daniel Müller Nielaba (*Die Nerven Lesen. Zur Leitfunktion von Georg Büchners Schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 136f.) hin.

treiben droht, versagen die (auch von der zeitgenössischen Psychiatrie empfohlenen)<sup>166</sup> bisherigen Selbstvergewisserungsstrategien über Kunstbetätigung:

Er sprach, er sang, er recitierte Stellen aus Shakespeare, er griff nach Allem, was sein Blut sonst hatte rascher fließen machen, er versuchte Alles, aber kalt, kalt. (L 34)

Nur einmal noch, bezeichnenderweise am Ende der Residualphase, gelingt es ihm für einen Moment, sich über Kunst des Gefühls des inneren Absterbens zu entledigen, „sich ganz [zu] vergessen“ (L 38) und zu seinen künstlerischen Arbeiten zu bekennen. Die leidenschaftlichen Ausführungen über Literatur im Gespräch mit Kaufmann sind aber der letzte Hinweis in der Erzählung auf Lenz' Bestimmung als Schriftsteller. Sieht man von zwei persönlichen Briefen ab, wird das Schreiben, seine eigentliche Tätigkeit, in der Folge mit keinem Wort mehr erwähnt.

In den Tagen zuvor allerdings hatte Lenz eine andere Form des beruhigenden künstlerischen Schaffens für sich gefunden, das Malen und Zeichnen. Schon am ersten Abend gelingt es ihm, Nähe zu seinen Gastgebern zu gewinnen, indem er seine Erzählungen von der Heimat illustriert („er zeichnete allerhand Trachten, man drängte sich theilnehmend um ihn, er war gleich zu Haus“, L 32) und damit auch seine eigene Identität über das Gezeichnete mitkonstituiert. Auch in den nächsten Tagen geht seine Konsolidierung einher mit der bildnerischen Betätigung, wie sie Büchner aus Oberlins Bericht bekannt war.<sup>167</sup> Möglicherweise hat Lenz auch mit diesem Zeichnen den Pfarrer unterstützt.<sup>168</sup> Denn wie Büchner aus weiteren Quellen sicherlich wusste, bediente sich „Oberlin für Unterricht und Seelsorge eines vielfältigen Bildmaterials geographischen, naturkundlichen, physiognomischen und religiösen Inhalts [...], das von ihm selbst und von Freunden, Schülern und Familienangehörigen hergestellt wurde“.<sup>169</sup> Auch Lenz kommt in den Genuss solcher didaktischer Unterweisungen in symbolischer Farbenlehre, sein labiler Seelenzustand setzt aber auch diese mystischen Spekulationen wieder in „ängstliche Träume“ (L 36) um. Es kann angesichts dieser autotherapeutischen

166 Vgl. die therapeutischen Empfehlungen Reils, man solle den Kranken bei aphasischen Störungen „bekannte Reime recitiren“ (zitiert nach dem Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 395) lassen.

167 Vgl.: „Den Tag hindurch war er auf meiner Stube, wo er sich mit Zeichnen und Malen der Schweizergegenden, mit Durchblättern und Lesen der Bibel, mit Predigtschreiben, und Unterredung mit meiner Frau beschäftigte“ (Herr L. . . . ., Marburger Ausgabe, S. 233).

168 Diese Vorstellung klingt zumindest in der folgenden Textstelle an: „Doch jemehr er sich in das Leben hineinlebte, ward er ruhiger, er unterstützte Oberlin, zeichnete, las die Bibel; alte vergangne Hoffnungen gingen in ihm auf“ (L 34).

169 Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 396. Tatsächlich haben sich in Oberlins Nachlass zwei Frauensilhouetten von Lenz' Hand erhalten.

Beschäftigung nicht allzu sehr verwundern, dass Lenz auch im Kunstgespräch die bildende Kunst zu einem zentralen Thema macht.<sup>170</sup>

Doch auch „sein Malen“ (L 44) als Form künstlerischer Selbststabilisierung verliert letztlich im Krankheitsprogress seine beruhigende Wirkung. Nur zu Beginn ist dieses Zeichnen zielgerichtet, aussagetragend und dadurch integrativ. Dann aber wird der Malvorgang nur mehr mit intransitiven Verba benannt. Der Leser bleibt uninformiert über den Gegenstand des Abbildens, der Vorgang allein ist von Bedeutung und unterstreicht den privatistischen Charakter. Schleichend geht diesem Malen jegliche kommunikative Funktion verloren, um sich schließlich pathologisch überformt in die krankheitstypische Symptomatik einzugliedern. An die Stelle der konkreten materiellen Abbildung der Wirklichkeit tritt die imaginative, nicht mehr nachvollziehbare Projektion:

er lag im Bett ruhig und unbeweglich. Oberlin musste lange fragen, ehe er Antwort bekam; endlich sagte er: Ja Herr Pfarrer, sehen Sie, die Langeweile! die Langeweile! o! so langweilig, ich weiß gar nicht mehr, was ich sagen soll, ich habe schon alle Figuren an die Wand gezeichnet. (L 44)

Oberlin und allen anderen bleiben diese Figurationen eines krankhaften Geists verschlossen. Es sind rätselhafte „Hieroglyphen“ (L 46) geworden, nur mehr dem kranken Geist zugänglich und informationsspendend. Als Mittel der Anteilnahme am sozialen Leben taugt dieses Abbild freilich nicht mehr.

### 3. Bilder der anderen – andere Bilder

Bei aller Dominanz, die die Repräsentation des kranken Dichters im Handlungs- ganzen durch thematische und erzählperspektivische Fokussierung beansprucht, ist die Rolle der Darstellungsteile in der Gesamtkonzeption nicht zu übersehen, in denen das Umfeld des kranken Dichters im Steintal in den Blick gerückt wird. Neben den Bildern des ‚gestimmten‘ Raums, in denen sich der psychische Zustand des Protagonisten ausdrückt, und jenen, die dieses Befinden explizit am Äußeren und Inneren der Figur erfahrbar machen, tragen auch jene literarischen Bilder zur Vergegenwärtigung des Leidens bei, die dem sozialen Raum Form und Ausdruck geben. Denn diese Bereiche des Anderen, von Lenz' Dasein mehr oder

170 Ähnlich wie am ersten Abend im Pfarrhaus dient diese intermediale Thematisierung zur Profilierung der eigenen Position, nun aber auf einer innerliterarischen Diskursebene.

weniger klar Geschiedenen, werfen bezeichnende Schlaglichter auf die Misere des Einzelnen. Als Kontrast-, Profilierungs- und Nebenfiguren bestimmen Lenz' Mitmenschen wesentlich mit, in welcher Weise das Verhalten des Protagonisten aufgenommen wird. An ihrer Gegensätzlichkeit oder auch Korrespondenz wird die zunehmende seelische Verstörung und Isolation des Protagonisten sichtbar, sie zeigen die Auswirkungen der Krankheit in ihrem Kontext und in ihrer sozialen Dimension. In ihrem Lebensbereich wird der Gegenraum sichtbar, der sich Lenz letztendlich nicht erschließt, werden die topologischen Grenzen offensichtlich, die überschritten, aber nicht überwunden werden können.

Auch diese narrative Erschließung des Umfelds ist geprägt von über Sprache evozierten und von in Sprache verarbeiteten Bildern, ist strukturiert nach ikonischen Mustern. Aspekte dieser Bildlichkeit wurden bereits des Öfteren thematisiert, ohne dass dabei näher auf die produktionsästhetischen Implikationen und das wirkungsästhetische Potenzial eingegangen wurde. So fand der Bezug zur niederländischen Kunst, auch metareflexiv in der Erzählung festgemacht, schon früh das Interesse der Forschung. Bereits 1909 weist Paul Landau auf die auffällige Affinität zwischen der narrativen Gestaltung der Erzählung und Elementen der Genre-Malerei der Niederländer hin.<sup>171</sup> An dieser ästhetischen Konstruktion von Wirklichkeit über die Auseinandersetzung mit konkreten Bildern bzw. mit übergreifenden Stilmerkmalen zeigt sich die büchnersche Schreibmethodik der kreativen Reproduktion von Quellenmaterial von ihrer ikonozentrischen Seite. Welche Auswirkungen dieses intermediale Zusammenspiel in thematischer, struktureller und erzähltechnischer Hinsicht hat, wurde allerdings bislang nur ansatzweise aufgezeigt.<sup>172</sup> Dabei leitet schon der Hinweis auf die charakteristische ästhetische Konzeption der Niederländer die Lektüre, bestätigt vorausgehende Bildeindrücke und bestimmt folgende. Aber nicht nur in diesem speziellen Fall lohnt es sich, den Voraussetzungen und Auswirkungen dieser Text-Bild-Intermedialität nachzugehen. Die suggestive Versorgung mit ikonischen Sehweisen, aber auch die Evozierung und Bearbeitung bekannter Bildmuster sind grundlegende Verfahrensweisen des Texts, das Erzählte einprägsam zu gestalten.

Auf das vielfältige Zusammenspiel thematisierender und imitativer Verfahrensweisen im Bereich intermedialer Referenz auf die bildende Kunst wurde bereits

171 Vgl. Paul Landaus *Lenz*-Abschnitt in ‚Georg Büchners Leben und Werke‘ im ersten Band seiner Büchner Ausgabe, S. 104–123.

172 Vgl. v.a. Requadt, *Bildlichkeit der Dichtung*, S. 107ff. – Wolfgang Wittkowski: *Georg Büchner. Persönlichkeit, Weltbild, Werk*. Heidelberg: Winter 1978, S. 349f. – Eva Borst: *Der Einfluß der niederländischen Genre-Malerei auf Georg Büchners Erzählung Lenz*. In: *literatur für leser* (1988) H. 2, S. 98–106.

mehrfach, so etwa unter dem Aspekt der Landschaftsdarstellung, hingewiesen. An einem motivischen Schwerpunkt der Erzählung soll nun die handlungs- und aussagetragende Funktion dieses Zusammenwirkens von Literatur und Malerei bei der Konstituierung des sozialen (Gegen-)Raums untersucht werden. Denn das Fenstermotiv als eines der auffälligsten, gleichwohl bislang nur wenig besprochenen gestalterischen Mittel im *Lenz* unterstreicht die Bedeutung von Text-Bild-Relationen in thematischer wie kompositorischer Hinsicht.

### 3.1 Fensterbilder

Als Alltagsobjekt, das zu den ältesten habitativen Errungenschaften der Menschheit zählt, begegnet uns das Fenster in der Kunst seit ihren Anfängen.<sup>173</sup> Verwendung findet es dabei freilich nicht allein im Zusammenhang mit seiner bloßen materiellen Funktionalität als zweckmäßige Wandöffnung zur Beleuchtung, Belüftung und Beobachtung. Es ist vielmehr sein „mediale[r] Charakter“<sup>174</sup>, das es schon früh zu einem der beliebtesten, in vielfacher Weise sinnbesetzten Motive sowohl in der Literatur als auch der bildenden Kunst werden lässt, in besonderem Maß aber ab dem frühen 19. Jahrhundert.<sup>175</sup> Diese Medialität konstituiert sich wesentlich über die faszinierende Ambiguität seiner Konnotate: das Fenster ist Freiraum und Grenze, Verbindung und Trennung zugleich. Über seinen limitativen Anspruch des Dazwischen-Seins entfaltet sich eine Dichotomie von Innen und Außen, die in voneinander geschiedenen Räumen, Außen- und Innenwelten, einem Hier und

173 Vgl. Cathrin Senn: *Framed Views and Dual Worlds. The Motif of the Window as a Narrative Device and Structural Metaphor in Prose Fiction*. Bern [u.a.]: Lang 2001, S. 159.

174 Gotthardt Frühsorge: *Fenster: Augenblicke der Aufklärung über Leben und Arbeit. Zur Funktionsgeschichte eines literarischen Motivs*. In: *Euphorion* 77 (1983), S. 346–358, hier S. 348.

175 Schon Leon Battista Alberti hatte mit seiner Metapher vom geöffneten Fenster den wirklichkeitsverpflichteten Bildbegriff der Renaissance-Malerei zu fassen versucht. Im Barock wird das Fenstermotiv zum einen pragmatisch für die grandiose Inszenierung des Lichts, damit verbunden aber zum anderen auch zur Verbildlichung von Innen- und Außenweltvorstellungen genutzt. Dieser metaphorische Gehalt findet schließlich in der romantischen Offenlegung des unaufhebbaren Gegensatzes von Subjektivität und Objektivität ihren nachhaltigsten Ausdruck, wie sich etwa an Bildern Caspar David Friedrichs zeigen lässt. Dass das Fenstermotiv auch in der Literatur geradezu zu einem Signum der Romantik avancierte, hat u.a. bereits Richard Alewyn am Beispiel Eichendorffs vorgeführt (R.A.: *Ein Wort über Eichendorff*. In: *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*. Hg. von Paul Stöcklein. 2., erg. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1966, S. 7–18). Im Zusammenhang mit der Bildhaftigkeit und Perspektivität des Fenstermotivs aufschlussreich ist auch Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster*. Vgl. u.a. das digitale Projekt von Hans-Jürgen Krysmanski, Ingrid Lohmann und Colin MacCabe: *WINDOWS. History of a Metaphor. A Work in Progress* (<http://www.uni-muenster.de/PeaCon/kryswin intro.htm>, Stand: 1. Oktober 2006).

Dort je nach Position des Betrachters, manifest wird. Das verbindende Moment des Fensters aber hebt in seiner Transparenz und Permeabilität diese Trennung wieder dialektisch auf, erlaubt Einblicke und Ausblicke, ermöglicht das Eindringen und Hinausdringen (von Licht, Luft, Schall etc.) und macht in der Grenzüberschreitung den Austausch der verschiedenen Welten, die es in der medialen Vergegenwärtigung mitkonstituiert, wieder möglich.

Diese dichotome Disposition der Fenstermetaphorik schlägt sich in den narrativen Strukturen ebenso nieder wie in den bildkompositorischen. Ohne selbst an einem der in ihm offensichtlich werdenden Teile gänzlich teilzuhaben, zwingt das Fenster in seiner Thematisierung zur Perspektivität und setzt implizit Standpunkt und Sichtrichtung voraus. Seine Verwendung in der Kunst vermag auf diese Weise konkrete Sinneserfahrungen in ihrer intentionalen Historizität anschaulich und damit nachvollziehbar zu machen, indem es Subjekte und Objekte der künstlerisch geformten Wirklichkeit zueinander in Beziehung setzt.<sup>176</sup> Dass das Fenster als ästhetisches Zeichen dabei in verschiedenen Sinnhorizonten einen vielfältigen Symbolcharakter gewinnt, muss nicht eigens betont werden. Als metaphysisches Symbol transzendentaler Heilserfahrung, als Symbol des Lebens, sozialen Kontakts und des Lebensendes ebenso wie als hermetisches Traumgebilde ging es ein in die künstlerischen Werke verschiedenster Epochen und Kulturen.<sup>177</sup>

Bei der Verwendung der Fenstermetaphorik im literarischen Bereich ist jedoch nicht nur der thematische Gesichtspunkt von Interesse.<sup>178</sup> Auch als strukturelles Phänomen ist das Motiv aufschlussreich, indem es – wie etwa Cathrin Senn am Beispiel englischer Prosa zeigt – durch seine inhärente Dualität über textuelle und

176 Vgl. Jürgen Daiber: Fenster-Metaphorik. Zum historischen Spannungsfeld von Text-Bild-Relationen. In: Walter Erhart (Hg.): Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung? DFG-Symposium 2003. Stuttgart: Metzler 2004, S. 392–409. Den Blick aus dem Fenster unter dem Aspekt der Performanz hat zuletzt Detlev Kremer (Fenster. In: Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800. Hg. von Stephan Jaeger und Stefan Willer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 213–228) untersucht. Zur Aktualität der Fenstermetapher im Computerzeitalter vgl. u.a. auch die Studie Sherry Turkles (Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet. Hamburg: Rowohlt 1999), in der das Windows-Interface mit seiner Überlagerungs- und Partikularisierungsstruktur als Schlüsselmetapher einer postmodernen Befindlichkeit gedeutet wird, die keine sinnstiftende Leitidee mehr gelten lässt.

177 Vgl. dazu vor allem Günter Neuhardt: Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik der Aspekte. In: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. NF 4 (1978), S. 77–91, und Senn, Framed Views, S. 53ff.

178 Vgl. Senn, Framed Views, S. 71–158. Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Rahmenbildung vgl. Werner Wolf: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media. In: Ders. und Walter Bernhart (Hgg.): Framing Borders in Literature and Other Media. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. (= Studies in Intermediality. 1.) S. 1–40.

visuelle *frames* das Erzählte gliedert und Textteile miteinander verbindet. Darüber hinaus werden in der Verwendung des Fenstermotivs intermediale Relationen sichtbar, die das ikonische Element im narrativen Kontext hervorheben. Denn als *fenestra* im Alberti'schen Sinn, als Öffnung, die den Blick freigibt auf ein Dahinterliegendes, schafft es auch im Literarischen konkrete Bildsituationen. Mit einer klar umrissenen Rahmung, einem konkreten, sich von der Umgebung abhebenden Sujet und einem innerliterarischen Betrachter, dessen Eindrücke durch Perspektivierung vom Leser mitvollzogen werden können, sind diese Fensterbilder besonders anschauliche Beispiele für die Komplexität von Text-Bild-Relationen in der Literatur.

Viele dieser angeführten Aspekte des Motivs finden sich auch in Büchners Erzählung, in der das Fenster für die textuelle Organisation und Sinngestaltung eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.<sup>179</sup> Explizit Erwähnung findet es auf den wenigen Seiten immerhin acht Mal an durchaus signifikanten Stellen der Handlung. Implizit, etwa in der imaginativen Ergänzung von (im Sinne Wolfgang Iser's) ‚unbestimmter‘ narrativer Raumgestaltung durch den Rezipienten, kommt das Fenstermotiv sogar noch öfter zum Tragen. So dient es im Erzählzusammenhang der Betonung des Ikonischen im Literarischen generell, im Speziellen der Raumkonkretisierung und der Perspektivierung des Erzählten, der Figurencharakterisierung über Analogie- und Kontrastverhältnisse, es akzentuiert visuelle Momente und ermöglicht deren symbolische Aufladung durch eine kontrastive Lichtlenkung. Aber auch auf struktureller Ebene der Erzählung trägt das Motiv in der textuellen Organisation über inhaltliche Klammern entscheidend zum Sinngehalt bei.

Wohl nicht zufällig bringt schon die illustrative Bildbeschreibung im immanenten kunsttheoretischen Teil – der textstrukturell betrachtet selbst wie ein Fenster Einblick in die ästhetischen Grundlagen gewährt – eine solche rezeptionssteuernde Fenstersituation. Wie bereits oben gezeigt, verbindet sich in Lenz' quasiekphrasistischem Beispiel des Gemäldes einer Frau, die in ihrer Kammer im Gebetbuch lesend den Glocken der Kirche und dem Gesang der Gemeinde zu lauschen scheint, Innen und Außen zu einer harmonischen Einheit. Das offene Fenster und die bewusste Hinwendung akzentuieren das koalierende Element des Motivs ebenso wie das sanfte Eindringen der Töne. Die religiöse Determinierung dieser Musik und die

179 Zuerst auf die Bedeutung des Motivs im Werk Büchners hat Gerhart Baumann hingewiesen (G.B.: Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961), ausführlicher dann Gerda E. Bell: Windows: A Study of a Symbol in Georg Büchner's Work. In: Germanic Review 47 (1972), S. 95–108. Vgl. dazu auch Hilary P. Dannenberg: The Changing Heavens. Major Recurrent Images in the Poetic Writings of Georg Büchner. Rheinbach: Dannenberg 1994, S. 16–95.

eindeutige Richtung von Signal und Empfang unterstreichen dabei den metaphysischen Symbolcharakter. In der christlichen Symbolik und Emblematik wird ja das Fenster als Zeichen der christlichen Heilsbotschaft gedeutet, als „Eintrittsschwelle des Transzendenten und Göttlichen“<sup>180</sup> in das irdische Dasein. Der Mensch „als Objekt des Heilsplans empfängt passiv das durch die Öffnung dringende Licht“<sup>181</sup>, das die Dunkelheit der Seele vertreibt. Zumal in den gotischen Kathedralen findet diese Vorstellung über die diaphane Glaskunst und luzide Architektur großartigen künstlerischen Ausdruck. Parallel zu dieser *semita lucis* und diese ergänzend bzw. sogar dominierend entfaltet sich in Lenz' Bild gleichsam eine *semita sonorum*, auf der sich das göttliche Fluidum über Töne und ihr Hören audiell manifestiert. In der Vergegenwärtigung des derart mehr oder weniger zeitgleich vermittelten Ekklesiastischen durch das Nach- bzw. Mitlesen der heiligen Texte verschwinden alle Grenzen. Das Innen verschmilzt über den gemeinsamen Akt der Gottesannäherung mit dem Außen, die Medialität des Fensters schafft in dieser Darstellung des Erzählers Lenz eine harmonische Übereinstimmung von Subjekt und Objektwelt.

Eine gänzlich andere Situation bietet sich dem Leser bei der erstmaligen Verwendung des Fenstermotivs im *Lenz* auf der ersten Erzählebene. Anstelle der Harmonie des Einsseins von Innenwelt und Außenwelt führt uns hier das Fenster als ästhetisches Zeichen die Entfremdung des Subjekts von der (positiv besetzten) Lebenswelt des Anderen, Einfachen vor. Lenz befindet sich beinahe am Ende seiner Wanderung ins Steintal, von der er sich Hilfe in seiner Bedrängnis erhofft. Nach den paranoiden Angstszenerien in der Berglandschaft (und der realen Bedrohung, die ein Weg durch die Dunkelheit des Gebirges im Winter mit sich bringt) beruhigen ihn die ersten Lichter eines Dorfs, das, wie er erfährt, nur noch eine halbe Stunde von Waldersbach entfernt ist:

Er ging durch das Dorf, die Lichter schienen durch die Fenster, er sah hinein im Vorbeigehen, Kinder am Tische, alte Weiber, Mädchen, Alles ruhige, stille Gesichter, es war ihm als müsse das Licht von ihnen ausstrahlen, es ward ihm leicht, er war bald in Waldbach im Pfarrhause. (L 32)

Schon die perspektivischen Verhältnisse sind hier räumlich wie narrativ völlig von der Bildbeschreibung im Kunstgespräch verschieden. Wird in der Beschreibung des Bilds von der betenden Frau ein Innenraum durch externe Fokalisierung vermittelt und der Außenraum (Ebene und Dorf mit Kirche) durch das Fenster über visuelle

180 Neuhardt, Das Fenster als Symbol, S. 77.

181 Frühsorge, Fenster, S. 349.

und akustische Impulse erschlossen, wird hier der Innenraum aus der Perspektive des Protagonisten heterodiegetisch ins Bild gesetzt. Der Wanderer Lenz figuriert als Betrachter einer Szenerie, die an die zum Vorbild stilisierte niederländische Kunst erinnert. Das Verhältnis Bild – Rezipient wird noch zusätzlich dadurch betont, dass er als faktisch Ausgeschlossener präsentiert wird. Er beobachtet „aus der Distanz, in der Genremalerei durch den neutralen Rahmen, in diesem Fall durch das Fenster bewirkt, ein Geschehen [...], das sich in der stillen Atmosphäre häuslicher Geborgenheit abspielt“.<sup>182</sup>

Immerhin: Auch wenn seine augenblickliche Lebenswirklichkeit mit jener der Dorfbewohner kontrastiert und das Transitorische seiner Wahrnehmung die Desintegration deutlich zum Ausdruck bringt, scheint der Fensterblick in dieser Phase seiner Krankheit noch eine Linderung seines Leidens zu versprechen. Es ist vor allem die spezielle Lichtdramaturgie, die diese Heilserwartung mit sich bringt. Das Licht, das nach außen dringt, scheint von den Gesichtern der Frauen und Kinder selbst auszugehen, die eigentliche materielle Quelle bleibt unbeachtet. Diese deskriptive Fiktion erinnert an die Lichtarrangements in Gemälden des niederländischen oder auch italienischen Barocks, die die Heiligkeit des Moments über dramatische Hell-Dunkel-Effekte – nun allerdings nicht nur mehr im kirchlichen, sondern auch im privaten Raum – inszenieren.<sup>183</sup> Eine (göttliche) Gnade manifestiert sich in diesem Glanz, der nun nicht von Außen kommt, sondern von Innen ausströmt. Er spendet Lenz Trost und Hoffnung, seiner Isolation entrinnen zu können, um an dieser seinem Zustand gegenbildlichen Ruhe teilzuhaben. Die schlichten Zimmer der Dörfler werden derart für ihn zu einem Sehnsuchtsraum, in den er aufgenommen werden möchte. Eine Integration, die er jedoch auch im Pfarrhaus von Waldersbach, das er wenig später betreten wird, nur – wenn überhaupt – für kurze Zeit finden sollte.

Denn trotz der herzlichen Gastfreundschaft Oberlins gelingt es Lenz auch während der Phase der Beruhigung nicht, sich selbst als Teil des vorgefundenen har-

182 Borst, *Der Einfluß der niederländischen Genre-Malerei*, S. 103. Zur impliziten intermedialen Referenz der Orientierung von Situationsschilderungen an den niederländischen Meistern vgl. auch Hoda Issa: *Das ‚Niederländische‘ und die ‚Autopsie‘. Die Bedeutung der Vorlage für Georg Büchners Werke*. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1988: Diese ‚Wortgemälde‘ „halten bestimmte Interieurs oder Szenen, aus der Perspektive eines Betrachters wie ein Gemälde wahrgenommen, sprachlich fest und sind immer implizit oder explizit mit einer bewußten optischen Wahrnehmung Lenz‘ eingeleitet wie ‚er sah hinein‘, ‚Lenz stand oben‘, ‚ich sah‘ oder ‚er ging an’s Fenster‘. Die optische Distanz ist dadurch gewährleistet, daß Lenz selbst nicht Teil dieses Bilds ist, sondern nur Anteil nimmt“ (S. 186).

183 Erinnert sei hier nur an die Säkularisierung der gotischen Lichtmystik in den Bildern der Niederländer, etwa Pieter de Hoochs oder Jan Vermeers, aber auch italienischer Kollegen wie Correggio oder Caravaggio. Vgl. dazu auch den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 381.

monischen Zusammenlebens zu begreifen. In den ersten Tagen seines Aufenthalts in Waldersbach sieht er sich bezeichnenderweise weiterhin als Außenstehender, dem die kindliche Sicherheit des Da-Seins, der gegliückten Selbstverortung in seinem Umfeld verwehrt ist. Diese Selbstsicht wird unmissverständlich klar, wenn er – Kaufmanns Empfehlung, sich in die Wünsche seines Vaters zu fügen, empört ablehnend – die alleinigen Mittel nennt, die es ihm ermöglichen, sein Leben erträglich zu gestalten:

Hier weg, weg! nach Haus? Toll werden dort? Du weißt, ich kann es nirgends aushalten, als da herum, in der Gegend, wenn ich nicht manchmal auf einen Berg könnte und die Gegend sehen könnte; und dann wieder herunter in's Haus, durch den Garten gehn, und zum Fenster hineinsehen. (L 39)

Nach wie vor ist ihm in seiner Vorstellung lediglich der Blick von Außen in das Innere eines funktionierenden Miteinanders, nicht aber die tatsächliche Aufnahme gewährt. Doch das wenige der sozialen Teilhabe birgt an dieser Stelle immerhin noch Hoffnung, letztlich über diesen Weg Ruhe zu finden.

Nur zwei Tage später aber deutet sich in einem motivischen Gegenstück zum ersten Beispiel der Fensterschau an, dass diese Heilserwartung nicht eingelöst werden wird. Der erzählerische Kontext ist dabei auffällig ähnlich konstruiert, doch sind die Umstände für den Protagonisten nun andere. Lenz fehlt nach Oberlins traumatisierender Abreise die Orientierungsinstanz, und so streift er ohne eigentliche Absicht im Gebirge herum, sich den Eindrücken der Natur hingebend. Des Abends führt ihn seine Wanderung schließlich zu einer abgelegenen Hütte am Abhang zum Steintal:

Die Thüre war verschlossen, er ging an's Fenster, durch das ein Lichtschimmer fiel. Eine Lampe erhellte fast nur einen Punkt, ihr Licht fiel auf das bleiche Gesicht eines Mädchens, das mit halb geöffneten Augen, leise die Lippen bewegend, dahinter ruhte. Weiter weg im Dunkel saß ein altes Weib, das mit schnarrender Stimme aus einem Gesangbuch sang. (L 39f.)

Auch die über das Fenstermotiv entworfene Bildsituation scheint bekannt. Wieder betrachtet Lenz eine häusliche Szene von außen, doch wirkt sie wie ein Zerrbild der ersten. In dieser schienen die stillen Gesichter der Bewohner aus sich heraus zu leuchten, und dieses seltsam heimelige Licht wirkte als menschliches Zeichen auf Lenz tröstend und Ruhe versprechend. Nun aber fällt nur mehr ein schwacher Schimmer nach außen. Es ist das kärgliche Licht einer Lampe, das das unruhige

Gesicht des Mädchens nicht aufleuchten lässt, sondern lediglich in seiner kranken Bleichheit zeigt. Im dunkleren Hintergrund sitzt wie in Lenz' Gemäldebeispiel eine alte Frau mit einem Buch. Doch keine Spur mehr von jener dort beschworenen friedvollen Einheit mit dem Numinosen ist hier anzutreffen. Es ist mehr ein resigniertes Festhalten an religiösen Mustern, zur Gewohnheit erstarrt und ohne Trost.

Lenz erlebt in der folgenden Nacht das namenlose Leiden der Bewohner dieser Hütte mit, das trotz der exzessiven Hinwendung zu Gott dennoch keine Linderung erfährt. Nach einer unruhig verbrachten Nacht kommt es erneut zu einer Verbindung von Innenraum mit Außenraum über eine Fenstersituation:

Er erwachte früh, in der dämmernden Stube schlief Alles, auch das Mädchen war ruhig geworden, sie lag zurückgelehnt, die Hände gefaltet unter der linken Wange; das Geisterhafte aus ihren Zügen war verschwunden, sie hatte jetzt einen Ausdruck unbeschreiblichen Leidens. Er trat an's Fenster und öffnete es, die kalte Morgenluft schlug ihm entgegen. Das Haus lag am Ende eines schmalen, tiefen Thales, das sich nach Osten öffnete, rothe Strahlen schossen durch den grauen Morgenhimmel in das dämmernde Thal, das im weißen Rauch lag und funkelten am grauen Gestein und trafen in die Fenster der Hütten. (L 40)

Die Szene zeigt nun Lenz tatsächlich als Teil eines Inneren, einer Gemeinschaft, in die er aufgenommen wurde. Doch ist es – bei aller demonstrativen Gottesfurcht der Bewohner – eine Gemeinschaft im Leiden, der er angehört.

Wenn Lenz das Fenster öffnet, dann ist dies zum einen – darin ist Dannenbergs Analyse der Szene zuzustimmen – sicherlich der narrativen Illusionsbildung dienlich. Die hier zu beobachtende „Konkretisierung des erzählten Raums durch die parallele Darstellung von zwei Standorten“<sup>184</sup> orientiert sich an der empirischen Weltwahrnehmung, die das Außenliegende optisch oder akustisch stets einbegreift. Auch die Festlegung der Blickrichtung des Protagonisten über die Fensterchau korreliert mit der lebensweltlichen Wahrnehmung und ermöglicht über die individuell eingeschränkte Sichtweise das identifikatorische Miterleben. Das Bild steht dem Leser deutlich vor Augen. Doch wesentlicher noch für den Fortgang der Handlung ist zum anderen der Symbolgehalt dieser Tat: Lenz versucht der klaustrophobischen Enge des Raums zu entkommen und möchte durch das Öffnen des Fensters eine Verbindung herstellen zwischen der bedrückenden Isolation

184 Dannenberg, Die Dreidimensionalisierung des erzählten Raums, S. 268. Diese beiden Beobachtungen am Text entsprechen den Prinzipien der ‚anschaulichen Welthaftigkeit‘ durch eine das raumzeitliche Kontinuum extrapolierende Detailfülle und der ‚perspektivischen Präsentation‘, wie sie Werner Wolf für die ästhetische Illusionsbildung in narrativen Werken herausgearbeitet hat, vgl. Wolf, Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst, S. 131–188.

im Innenraum und den Weiten des Außenraums, der tags zuvor noch mystische Vereinigungsphantasien hervorgerufen hatte. Dieser Blick aus dem Fenster ist eine bestens bekannte Metapher der Romantik. Dem eichendorffischen Protagonisten etwa gelingt es mit diesem Blick, aus der Eingrenzung der Innenwelt in die „Ganzheit eines ursprünglicheren Erlebens“<sup>185</sup> einzutreten. Auch in Lenz' zweitem Niederländer-Beispiel ermöglicht diese Grenzüberschreitung zwischen Innen und Außen eine beglückende Erfahrung in der Bestätigung religiöser Erwartung. Das „Unfaßliche, von welchem die Frau in ihrer Kammer ‚affiziert‘ wird, erweist sich als das Vertraute und Faßliche“<sup>186</sup>. Lenz aber wird diese Heilerfahrung nicht zuteil, wie das Bild klarstellt, das sich ihm und dem Leser über das geöffnete Fenster bietet. Schon in der Landschaftserfahrung wird die Differenz sichtbar. Der Raum, der sich auftut, zeigt sich selbst wieder eng, begrenzt von den steilen Gebirgshängen, ist nicht weit wie im Gemälde von der betenden Frau oder in den Fenstersituationen romantischer Literatur. Und anders als dort manifestiert sich die Transzendenz über die *semita lucis* in Lenz' Augen nicht harmonisch verbindend, sondern beinahe feindlich eindringend. Die Strahlen der Sonne schießen blutrot durch das Grau des Tals und treffen in die Fenster der Hütte. Licht ist hier nicht mehr, wie an anderen Stellen des Texts, mit Wärme verbunden. Es dringt ein mit der Kälte der Morgenluft und erhellt ein Bild an der Wand.

Dem seltsamen Heiligen allerdings scheint sich im Gegensatz zu Lenz in diesem Licht tatsächlich das *ineffabile* zu erschließen. Seine Augen ‚treffen‘ wie das Licht auf das Bild, sein Beten hebt wieder an, wird „laut und immer lauter“ (L 40), Nachbarn kommen zur gemeinsamen Anbetung. Bei Lenz jedoch stellt sich statt des Gefühls des beruhigenden Austauschs mit dem Metaphysischen ein Gefühl der Beunruhigung ein; „es war ihm jetzt unheimlich mit dem gewaltigen Menschen“ (L 41), dessen spiritueller Zugang zum Göttlichen ihm verschlossen bleibt. So ist er froh, von diesem Ort fortzukommen. Den Eindruck dieses Erlebnisses aber wird er zeit seines Aufenthalts nicht mehr los. Die Landschaft, deren befreiende Weite ihm zunächst noch therapeutisch dienlich war, schrumpft ihm zu verstörender Enge („die Landschaft beängstigte ihn, sie war so eng, daß er an Alles zu stoßen fürchtete“, L 45), und die Hinwendung zu Gott als Voraussetzung zur Eingliederung in die Gemeinschaft ist nun nicht mehr ausschließlich positiv konnotiert.

An diesem Punkt der Erzählung zeigt sich also deutlich, dass das von Lenz im Kunstgespräch über die Fenstermetaphorik entworfene metareflexive Sehnsuchtsbild der Aussöhnung von Innenwelt und Außenwelt durch den Glauben auf der

185 Mog, Aspekte der ‚Gemütsregungskunst‘. S. 206.

186 Schwann, Georg Büchners implizite Ästhetik, S. 251.

ersten Erzählebene nicht eingelöst wird. Das metaphysische Versprechen der Erlösung als traditionelles Charakteristikum der Fenstermetaphorik in der christlichen Symbollehre wird vielmehr zum ästhetischen Zitat und fiktiven Gegenbild degradiert. Nicht der harmonische Übergang, das Distanzauflösende und Verbindende bestimmt das Fenstermotiv in Büchners Erzählung. Das Fenster markiert nun eine Grenze, die dem Protagonisten das Eindringen in das Innere erschwert und die Distanz zwischen Subjekt und Objekt offensichtlich werden lässt. Lenz ist im narrativen Kontext vorrangig distanzierter Betrachter. Sein Fensterblick eröffnet ihm Einsicht in eine Welt, die nicht seine ist, von der er sich zunächst aber noch Hilfe verspricht. Doch der Versuch, die Grenze zu dieser zu überschreiten, um Aufnahme in die Gemeinschaft zu finden, geht mit Selbstbeschädigung einher und endet schließlich im Desaster.

In einem textuellen Rahmen wird im *Lenz* auch dieses Scheitern am Fenstermotiv exemplarisch festgemacht. Die Hoffnungen, die der Protagonist in seinen Aufenthalt setzt, werden bei seiner Ankunft im Steintal bildhaft über den Blick in die hellen Fenster der Hütten inszeniert. In dem heilsversprechenden Idealbild konkretisiert sich der Wunsch nach Aufnahme. Doch auch innen, in der pietistischen Gemeinschaft der Pfarrersfamilie, hält es Lenz nach seinen deprimierenden Erfahrungen, die ihm das Vertrauen in die göttliche Hilfe nehmen, letztlich nicht. Drastisch ins Bild gesetzt wird diese gescheiterte Integration durch seinen ersten Sturz aus dem Fenster, wenige Stunden, nachdem er seinen Gastgeber mit der nihilistischen Entwertung jeglichen menschlichen Strebens, auch der Hinwendung zu Gott, verärgert hatte:

[Oberlin] war im Begriff, wegzugehen, als es an seine Thür klopfte und Lenz hereintrat mit vorwärtsgebogenem Leib, niederwärts hängendem Haupt, das Gesicht über und über und das Kleid hie und da mit Asche bestreut, mit der rechten Hand den linken Arm haltend. Er bat Oberlin, ihm den Arm zu ziehen, er hätte sich zum Fenster heruntergestürzt, weil es aber Niemand gesehen, wollte er es auch Niemand sagen. (L 45)

Diese selbsterstörerische Grenzüberschreitung als einer jener „halben Versuche zum Entleiben“ (L 47), die – wie der Erzähler wenig später fachkundig erläutert – bezwecken, den Kranken „zu sich selbst zu bringen durch physischen Schmerz“ (L 48), dieser symbolische Fall zwischen die Welten wird zwar noch einmal zurückgenommen. Lenz kehrt zurück, um Oberlins Hilfe in Anspruch zu nehmen. Sein zweiter Fenstersturz aber ist in der vorliegenden (allerdings gerade an dieser Stelle wohl fragmentarischen Fassung) dramatischer Endpunkt seines gescheiterten Aufenthalts:

Einen Augenblick darauf platzte etwas im Hof mit so starkem Schall, daß es Oberlin unmöglich von dem Falle eines Menschen herkommen zu können schien. Die Kindsmagd kam todtblaß und ganz zitternd. (L 48)

Über die unmittelbar darauf folgenden Vorfälle erfahren wir nichts mehr. In der nächsten Szene sitzt Lenz bereits apathisch im Wagen und wird durch eine eindrucksvoll geschilderte Landschaft abtransportiert.

Das prächtige Tableau allerdings ist nicht mehr, wie man erwarten könnte, aus seiner Perspektive geschildert. Dies zeigt sich schon darin, dass die Beschreibung nicht über das Fenstermotiv eingeleitet wird.<sup>187</sup> Lenz ist hier in seinem Stupor offensichtlich nicht mehr das Wahrnehmungszentrum, ist nicht in der Lage, diese grandiose Szenerie zu erfassen. Interne Fokalisierung klingt erst am Ende dieses Tableaus dort wieder an, wo sich der Blick des Protagonisten aus dem Fenster rekonstruieren lässt:

Lenz starrte ruhig hinaus, keine Ahnung, kein Drang; nur wuchs eine dumpfe Angst in ihm, je mehr die Gegenstände sich in der Finsterniß verloren. (L 48f.)

In seiner Sicht aber dominiert anstelle des farbenprächtigen Naturschauspiels die zunehmende Finsternis, die die Dinge verschwinden lässt. Der Blick hinaus eröffnet keine frei verfügbare Welt, sondern intensiviert den Eindruck bedrohlicher, unentrinnbarer Einengung. Das Fenster bringt derart keine erweiternde Perspektiven mehr, es markiert nur noch eine problematische Grenzlinie zwischen Innen- und Außenwelt.

### 3.2 Textuelle Bildbearbeitungen

Fenster erhöhen durch ihr starkes ikonisches Moment die Möglichkeit, Wirklichkeit in einprägsamen Bildern vor Augen zu führen, Betrachtersituationen zu schaffen und dichotome Strukturen sichtbar zu machen. Diese Eigenheiten werden, wie gezeigt, im *Lenz* intensiv genutzt. Umso mehr fällt es auf, dass Büchner eine tatsächliche piktorale Fenstersituation, wie er sie in Carel van Savoy's Emmaus-Gemälde als Bildquelle vorgefunden hat, in der textuellen Umsetzung nur andeutet.<sup>188</sup> Van Savoy hatte in seinem Bild den Außenraum über einen durch das Fenster ermöglichten Himmelsausschnitt inszeniert, der (wohl unbeabsichtigt abweichend

<sup>187</sup> Vgl. Dannenberg, *Die Dreidimensionalisierung des erzählten Raums*, S. 269.

<sup>188</sup> Vgl. Requadt, *Bildlichkeit der Dichtung*, S. 108.

von den tatsächlichen Zeitverhältnissen) den zunehmenden Mond zeigt. Die Bildbeschreibung jedoch greift diese kompositorische Eigenheit nicht (unmittelbar) auf. Räumlichkeit entsteht hier aus der narrativen Verschränkung von Geschehen in Außen- und Innenräumen, das im Einzelbild als zeitliche Abfolge nicht darstellbar ist. Auf die Möglichkeit der konkreteren Fokalisierung, der bildkompositorischen Rahmung, der spezifischen Lichtlenkung oder der Verbildlichung von Transzendenz über das Fenstermotiv wird in der erzählten Fassung verzichtet. Nun mag es freilich sein, dass der Autor in der Ferne seine Bildquelle nicht mehr im Detail präsent hatte. Der Verzicht auf das Fenster kann aber auch kompositorischer Natur und damit ein Hinweis darauf sein, dass Büchner hier bewusst ein anderes, ‚transzendenteres‘ Raumzeitmodell für die Szene entwirft. Immerhin sind andere, weniger offensichtliche Bildelemente der Vorlage, wie schon oben gezeigt, durchaus verwertet werden, freilich modifiziert und mit weiteren Anregungen kontaminiert,<sup>189</sup> um auf diese Weise in der narrativen Einbettung einen neuen Gehalt zu bekommen.

Eine ähnliche künstlerische Vorgehensweise wird wohl auch mit der Grund sein, warum für das zweite quasiekphrastische Beispiel des Kunstgesprächs, das Bild der lesenden Frau vor dem Fenster, bislang noch keine reale Bildvorlage gefunden wurde. Die Bild-Text-Kontaminierung des ersten Beispiels legt zumindest nahe, dass ein ähnliches Verfahren auch dem folgenden zugrunde liegen könnte.<sup>190</sup> Allerdings wird es – auch wenn man die intertextuelle Tieck-Adaption nicht im Widerspruch sieht zu einer intermedialen Inspiration durch eine tatsächliche Gemäldevorlage – nicht leicht sein, das Bild einwandfrei zu identifizieren, das Büchner vor Augen hatte. Auch wenn bzw. gerade weil das Sujet ein in der niederländischen Malerei durchaus beliebtes war, ließe sich eine konkrete Zuordnung wohl auch hier letztendlich nur über einen – noch ausstehenden – Rezeptionsbeleg treffen, der eine

189 Es versteht sich freilich, dass van Savoy's gemalte Interpretation nicht die einzige gewesen sein muss, die Büchner bei der Ausarbeitung der Passage vor Augen war. So verweist etwa Michael Will auf die Möglichkeit, dass Büchner ein weiteres Emmaus-Bild Bartolomeo Schidones, das er als Kupferstich im Almanach mit Karl Barths Oberlinerinnerungen kennen gelernt haben muss, „gewissermaßen ex negativo“ als Beispiel für die verschmähte italienische Malerei einarbeitete, vgl. Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘, S. 320. Gleichfalls über Stiche gekannt haben könnte Büchner die bedeutenden Emmaus-Bilder und -Graphiken Rembrandts, die in Details (etwa das Erschrecken in der frühen Gemäldeversion von 1630) Lenz' Beschreibung näher zu stehen scheinen.

190 So läuft der derzeitige Usus in der Forschung, die *Rotkäppchen*-Rezeption als einzige Anregung zur Bildsituation zu sehen (vgl. etwa den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 432, bzw. Schaub, Erläuterungen, S. 34), Gefahr, die ästhetische Konzeption der Erzählung an einem durchaus neuralgischen Punkt zu verkürzen. Vgl. dazu auch Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘, S. 322.

Kenntnis des einen oder anderen Gemäldes in direkter Anschauung (wie das bei Carel van Savoy's Emmaus-Gemälde der Fall ist) oder zumindest über graphische Reproduktionen belegen könnte.<sup>191</sup> Der zugrunde liegende Bildtypus dürfte dem Bildungsbürgertum freilich durchaus bekannt gewesen sein.

Büchner nimmt sich also wie so oft in seinem Werk auch in den ‚Bildbeschreibungen‘ des Kunstgesprächs die künstlerische Freiheit, seine verschiedenen Vorlagen phantasievoll zu ‚reproduzieren‘, sie in der Synthese produktiv umzugestalten. Die Konsequenzen dieser Arbeitsweise lassen sich nicht zuletzt auch in der Quellenforschung zum *Lenz* ablesen. So bringen zwar die verschiedenen Versuche, Bildvorlagen bzw. bildnerische Anregungen für einzelne Stellen der Erzählung ausfindig zu machen, durchaus zutage, wie stark dieser Text in seiner ikonischen Gestaltung mit Bildern und Malrichtungen korrespondiert und von diesen beeinflusst ist bzw. sein könnte. Diese Koinzidenzen sind freilich umso einfacher zu finden, als im Narrativen nicht zuletzt auch Motivbestände verarbeitet werden, die uns in ihrer epochenspezifischen Signifikanz als transmediale Phänomene<sup>192</sup> auch in der

191 Identifikationsversuche hat es freilich bislang einige gegeben. Zunächst brachte Karl Viëtor (*Lenz*, Erzählung von Georg Büchner. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 25 [1937], S. 2–15, hier S. 13, vgl. auch Hinderer, Büchner-Kommentar, S. 167) und mit ihm jahrzehntelang auch die Forschung den Rembrandt-Schüler Nicolaes Maes ins Spiel, doch kann das angesprochene, im Museum von Gotha befindliche Bild einer lesenden Frau nur sehr bedingt als mögliche direkte Vorlage überzeugen. Paul Requadt (*Bildlichkeit der Dichtung*, S. 110) führt Pieter Janssens Elinga an, dessen (vormals Pieter de Hooch zugeschriebene) *Lesende Frau* in der Münchner Pinakothek tatsächlich einige Ähnlichkeiten aufweist, in entscheidenden Punkten (geschlossene Fenster, bürgerliches Interieur, partielle Unordnung) allerdings deutlich von *Lenz'* Beschreibung abweicht. Das geöffnete Fenster mit Landschaft, Dorf und Kirche begegnet uns etwa auch bei Pieter de Hoochs Bild einer lesenden (jungen) Frau am Fenster, zu sehen im Szépművészeti Múzeum in Budapest. Lesende Frauen (im *Lenz* wird das Alter interessanterweise nicht erwähnt) wurden in der niederländischen Malerei freilich immer wieder dargestellt; die bekanntesten Beispiele für diesen Bildtyp sind wohl – neben Maes', aber auch Vermeers diesbezüglichen Arbeiten – Rembrandts Gemälde, die z.T. seine Mutter darstellen sollen. In der Verbindung mit dem Fenstermotiv kann das Sujet noch zusätzliche, auch im *Lenz* anklingende religiöse Implikationen bekommen (vgl. dazu Rita Schilling: *Vrouwen aan het venster. Voorbeelden van vrouwelijke spiritualiteit in de Late Middeleeuwen*. Zoetermeer: Meinema 1994). In diesem Zusammenhang zu nennen wäre etwa auch Abraham van Strijps *Lesende vrouw aan het venster*, das aber wieder im großbürgerlichen Milieu lokalisiert ist. Allenfalls als Belege für die Beliebtheit des Motivs kommen die von Michael Will (‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘, S. 322) angeführten Bilder *Alte Frau am Fenster* von Bartolomeus van der Helst und Gerrit Dou infrage, die sich aus dem Fenster lehrende Frauen von außen zeigen (mehr Parallelen finden sich da schon etwa bei Dous *Das Tischgebet der Spinnerin* in der Pinakothek).

192 Nach Werner Wolf ist Transmedialität als Unterform einer werkübergreifend erschließbaren Intermedialität die „medienspezifische Eigenschaft bestimmter inhaltlicher oder formaler Konzepte/Konzeptfigurationen, in mehr als einem Medium vorzukommen“ (Wolf, *Intermedialität*, S. 178).

bildenden Kunst verstärkt begegnen. In der Unsicherheit der konkreten Zuordnung aber belegen diese Versuche der Quellenforschung, wie sehr Anregungen aus dem Bereich der Malerei in der literarischen Aktualisierung zum Tragen kommen. Anschaulichkeit wird auch hier nicht in der bloßen ‚Abbildung‘ mit den Mitteln der Sprache erreicht, sondern indem die Wesensmerkmale der bildnerischen Darstellung im Literarischen verfügbar gemacht werden. Es sind demnach weniger konkrete Bilder, die in der literarischen Umsetzung sichtbar werden, als ästhetische Vorstellungen, die damit assoziiert werden.

Den hohen Stellenwert der bildenden Kunst im *Lenz* herauszuarbeiten verlangt deshalb nicht unbedingt, weitere konkrete Gemälde als Inspirationsquelle für einzelne Szenen zu identifizieren. Auf diese Weise würde doch bloß das Feld der Spekulationen, das ja von der Textquellenforschung eifrig bestellt wird, noch ins Bildnerische erweitert. Es erfordert vielmehr, sich die dominanten ästhetisierenden Sichtweisen in der Erzählung zu vergegenwärtigen, das Alltägliche in der künstlerischen Gestaltung über ganz spezifische ästhetische Konstituenten zu (sprachlichen) Bildern zu formen.<sup>193</sup> Denn die literarischen „Kunst-Bilder“<sup>194</sup> einer trivialen Wirklichkeit sind stets auch mehr oder weniger bewusste Reflexe einer spezifischen Kunsterfahrung des Künstlers selbst. Einer Kunsterfahrung, die die spezifische Form der Wirklichkeitserfassung als Anregung für eigene Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen nimmt.

Es ist ein wesentliches, vor allem auch Büchners Werk innewohnendes *Movens* kritischer Kunst, das sich über diesen Ansatz erschließt: Wirklichkeit wird nicht nur in der Kunst gestaltet, sondern kann gerade über Kunst in einer bestimmten Weise erfahren werden.<sup>195</sup> Voraussetzung dafür ist, das macht Büchner über *Lenz* im Kunstgespräch unmissverständlich klar, dass sich diese Kunst nicht an konstruierten Idealen orientiert, sondern die Wirklichkeit in ihrer Vielgestaltigkeit unmittelbar zu fassen versucht. Als Vorbild nennt *Lenz* mit der niederländischen Malerei eine Kunst, die ihre ‚Lebendigkeit‘ über die Qualität des Mitfühlens, Miterlebens, des Interesses am Gegenstand bereits bewiesen habe. Der Künstler, der das Eigent-

193 Vgl. dazu Gersch/Schmalhaus, Quellenmaterialien und ‚reproduktive Phantasie‘, S. 93ff.

194 Ebda.

195 Gerade an diesem Ansatz zeigt sich, wie realistisch Büchner die Möglichkeiten der literarischen Agitation beurteilte. Seine bekannte Diagnose im Brief an seine Familie vom Neujahrstag 1836 („Nur ein völliges Mißkennen unserer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei.“, in: Büchner, Werke und Briefe, S. 313) ist deshalb keineswegs so resignativ, wie sie zuweilen verstanden wurde. Ziel des Schreibens ist es, die tatsächlichen Zustände in der Kunst in einer Weise abzubilden, dass ihre Eigenheit und Problematik erkannt werden.

liche dieser ästhetischen Wirklichkeitserfassung versteht, wird seine Wirklichkeit in ähnlicher Weise verstehen und zu gestalten wissen.

### 3.3 Der ästhetisierende Blick – Kunstrezeption als Inspiration

Das Phänomen, Alltagsbeobachtungen durch das Raster bestimmter Kunststile oder -epochen zu ästhetisieren und damit für die künstlerische Umsetzung aufzubereiten, war – wie Gersch und Schmalhaus zutreffend konstatieren – zumindest „seit mehr als einem halben Jahrhundert ein geläufiges Betrachtungsmuster“<sup>196</sup>. So berichtet auch Goethe im 8. Buch von *Dichtung und Wahrheit*, wie er 1768 nach dem Besuch der Dresdner Gemäldegalerie an sich eine Fähigkeit bemerkte, die er später „mit mehrerem Bewußtsein übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen“.<sup>197</sup> Als Beispiele für diese Parallelisierung von künstlerischen und lebensweltlichen Wahrnehmungsmustern dienten holländische Maler wie (wohl Adriaen van) Ostade, dessen Genrebilder aus dem bäuerlichen Alltag stark von Rembrandts Helldunkel beeinflusst sind. Die armselige Schusterwerkstatt seines damaligen Gastgebers kam dem jungen Goethe unter dem Eindruck der eben gesehenen Kunstwerke wie ein Bild von Ostade vor, „so vollkommen, daß man es nur auf die Galerie hätte hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles, was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in der Wirklichkeit.“<sup>198</sup> Und wie „das schönste Bild“ von Godfried Schalcken, der die Licht-Finsternis-Dramaturgie in der Malerei zu ihren Extremen ausreizte, kam ihm des Nachts seine Bleibe vor, denn nur „eine Lampe erleuchtete den enghäuslichen Zustand“<sup>199</sup>.

Diese seltsame Umkehr, Wirklichkeit nach den Parametern der künstlichen Wirklichkeitsrepräsentation zu rezipieren, verweist auf die Suggestivität der künstlerischen Darstellungsformen ebenso wie auf deren charakteristische Stilmerkmale. Noch etwas Wesentliches aber drückt sie aus: Das Bild bzw. der Bildertypus schult offensichtlich die Sichtweise des Betrachters, legt nahe, Dinge unter einem neuen Aspekt zu sehen, bisher Unbeachtetes überhaupt zu beachten. Das abgebildete Leben in der Kunst befähigt auf diese Weise, das Leben selbst neu zu verstehen und zu bewerten. Die niederländische Kunst scheint dafür in

<sup>196</sup> Ebda.

<sup>197</sup> Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, S. 346. Gegen eine direkte Adaption dieser Stelle bei Büchner spricht sich Will aus. Das Phänomen an sich allerdings lässt sich, sollte hier auch keinerlei Abhängigkeit vorliegen, für den literarischen Bereich durchaus instruktiv illustrieren.

<sup>198</sup> Ebda, S. 345.

<sup>199</sup> Ebda, S. 347.

besonderer Weise prädestiniert. Nicht zuletzt aufgrund der protestantischen Vorbehalte gegen religiöse Dekorationsformen hatte sie sich ab dem 16. Jahrhundert auf die exakte, detailfreudige Wiedergabe der Natur konzentriert.<sup>200</sup> Nicht mehr das Transzendente, sondern das Alltägliche, das schöne wie hässliche Vergängliche stand fortan im Mittelpunkt. Landschaften, Stilleben, Darstellungen des Dorflebens, Alltagsszenen und Interieurs werden mit realistischer Akribie und Unbestechlichkeit erfasst, die im Betrachter den Eindruck der Authentizität und Unmittelbarkeit erwecken.<sup>201</sup> Indem aber an scheinbar nebensächlichen Motiven die detailgetreue Malkunst perfektioniert wurde, kommt auch den oft banalen Gegenständen und Sujets eine eigene Bedeutung zu, die sich nicht über konventionelle Statuszuordnungen erschließt. Der Betrachter wird angeregt, seine Sehweise dem Detailreichtum anzupassen und auch das Unbedeutende zu deuten. Ist das abgebildete Objekt nicht von sich aus schon Träger eines vorbestimmten Sinns, wird der Akt der Wahrnehmung auch des scheinbar Unwesentlichen und seiner Wirkung zur sinnstiftenden kreativen Aufgabe. Die Aufmerksamkeit, die interessierte Nähe zum Abgebildeten aber machen es dem Rezipienten erst möglich, ‚über dem Gebild zu fühlen‘.

Wenn Büchner Teile seiner literarischen Bearbeitung den Gestaltungsmustern der niederländischen Maler annähert, so scheint er sich (offensichtlich bewusst) diese wirkungs- und rezeptionsästhetischen Eigenheiten zunutze machen zu wollen. Welche Bilder der Leser vor Augen haben sollte und zu welchem Zweck, verrät uns Lenz im Kunstgespräch. Doch bedarf es nicht erst dieser autoreflexiven Leseleitung, um die Orientierung der Erzählung am Malstil zu bemerken. Sie zeigt sich in den Genre-Szenen aus dem Leben der unteren Schichten mit ihrer unpathetischen, gedämpften Farbgebung ebenso wie im Interesse am Allzu-Menschlichen oder an der raffinierten Chiaroscuro-Technik, über die das Privatistische von Geschehen und Raum und auf diese Weise auch das Außenseitertum des betrachtenden Protagonisten betont wird.<sup>202</sup> Augenfällig wird, wie gezeigt, die in den ästhetischen Ausführungen grundgelegte Präferenz für eine ‚lebendige‘, nicht ideale Wirklichkeitserfassung schon bei den Blicken in die Häuser der Dorfbewohner und die einsam gelegene Hütte. Dort modellieren Licht-Schatten-Kontraste ganz im Stil der Niederländer das ‚gemeine‘ Leben als malerisches Interieur mit Figuren, an dem der Betrachter nicht oder nur in problematischer Weise teilhat.

200 Vgl. Ernst H. Gombrich: Die Geschichte der Kunst. Neubearb. und erweiterte Ausgabe. Stuttgart, Zürich: Belser 1986, S. 307.

201 Vgl. Mosthaf, *Metaphorische Intermedialität*, S. 110.

202 Vgl. Requadt, *Bildlichkeit der Dichtung*, S. 107ff., und Borst, *Der Einfluß der niederländischen Genre-Dichtung*, passim.

Offensichtlich scheint die Referenz auf die niederländische Malerei auch in den häuslichen Szenen im Pfarrhaus, insbesondere bei jenen Arrangements, die Madame Oberlin in ihrer madonnenhaften Mütterlichkeit beinahe religiös, gleichsam als weltliches Andachtsbild inszenieren: „wenn sie so da saß, das schwarze Gesangsbuch vor sich, neben eine Pflanze, im Zimmer gezogen, das jüngste Kind zwischen den Knien“ (L 41). Die Frau mit dem Gesangsbuch als markantes, mehrfach besetztes Motiv der Erzählung begegnet uns hier in einer ‚verinnerlichten‘, auf die Abgeschlossenheit des Innenraums bezogenen Variante, in der das zu Lenz' Zustand kontrastierende, ersehnte In-sich-Ruhen bildlich wird.

In einer ähnlich pittoresken, lichtdramaturgisch jedoch anders fokussierten Konstellation schon zu Beginn der Erzählung, konkret bei Lenz' erstem Auftreten in der Pfarrstube, sind die Anklänge an niederländische Genrebilder profanen oder religiösen Inhalts beinahe noch stärker:

nach und nach wurde er ruhig, das heimliche Zimmer und die stillen Gesichter, die aus dem Schatten hervortraten: das helle Kindergesicht, auf dem alles Licht zu ruhen schien und das neugierig, vertraulich aufschaute, bis zur Mutter, die hinten im Schatten engelgleich stille saß. (L 32)

Die bildhafte Inszenierung ist an dieser Stelle besonders auffällig. Eingebettet in Darstellungen des Getriebenseins suggeriert der Abschnitt schon durch seine statische Konzeption die thematisch in vielfältiger Weise entfaltete Ruhe und fixiert einen Moment des Innehaltens. Die diagrammatische Ikonizität dieser Momentaufnahme findet in einer Lenkung des Leserblicks, die deutlich ekphrastische Züge trägt, ihre intertextuelle Ergänzung.<sup>203</sup> Die parataktische Reihung visueller Elemente bleibt auf der ersten Satzebene ohne Verb-Abschluss, der Zeitlichkeit signalisieren würde, und unterstreicht derart den piktoralen Charakter des Nebeneinanders. Vorgeführt wird die bescheidene Welt häuslichen, familiären Glücks. Im Stil der Niederländer wird durch Hell-Dunkel-Effekte der beschriebene Raum mit seinen Figuren als selbstständige Einheit vermittelt, wobei hier der rahmende Schatten Geborgenheit und Abgeschlossenheit des ‚heimlichen‘ Ambientes signalisiert.<sup>204</sup> Lenz selbst, dessen Wahrnehmung als Betrachter wir folgen, bleibt bei dieser Genreszenerie nicht nur erzählperspektivisch bedingt ein Außenstehender.

Doch lassen sich die synästhetischen Bezüge in Büchners Schreibweise keinesfalls allein auf das Niederländische beschränken. Schon Lenz' illustrierendes Bei-

203 Vgl. Wolf, *Intermedial Iconicity in Fiction*, S. 341f.

204 Vgl. Borst, *Der Einfluß der niederländischen Genre-Malerei*, S. 103.

spiel für ein ‚Lebendes Bild‘ nach seinen Vorstellungen wahrhaftiger künstlerischer Schönheit, seine Beschreibung der beiden Mädchen auf dem Stein, referiert ja nicht unbedingt auf niederländische, sondern auf die (in der altniederländischen Malerei wurzelnden) „schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule“ (L 37), die durch ihre Meister wie Dürer, Cranach oder Holbein für eine ausgesprochene Klarheit und die Suche nach der absoluten Schönheit in der Wirklichkeit stand.<sup>205</sup> Und noch weitere einprägsame Bildvorstellungen werden in dieser Szene zumindest am Rande beim zeitgenössischen Rezipienten hervorgerufen worden sein. Gersch/Schmalhaus verweisen nicht zu Unrecht auf das beliebte „Motiv des Mädchens, das sich von einer Vertrauten unbefangen und hingeeben, weil scheinbar unbeobachtet, frisieren läßt“, ein Thema, das charakteristisch ist für „einen vom 16. bis 19. Jahrhundert ikonologisch beständigen Typus voyeuristisch idolisierender Frauendarstellung“.<sup>206</sup> Das erotische Moment allerdings dieses über diverse mythologische oder exotische Stoffe und Figuren (Venus, Bathseba, Haremsdame etc.) realisierten Darstellungstyps, der hier anklingt, wird unterlaufen durch die verweigernde Idealisierung von Frauenschönheit. Anstelle einer intimen Sinnlichkeit des blühenden, begehrenswerten Lebens steht die kühle Strenge eines Alltagsgeschehens, das in seiner Symbolik die Zeitlichkeit jeglicher Schönheit in Erinnerung ruft. Das ‚ernste bleiche Gesicht‘ des Mädchens – leitmotivisch vorausweisend auf die beiden Gesichter des kranken und des toten Mädchens – steht nur scheinbar im Widerspruch zu seiner Jugendlichkeit. Auch „die schwarze Tracht“, schon zuvor in der Kirchhofszene als landesüblich erwähnt, nimmt der Situation aufgrund der damit verbundenen Konnotationen die erotische Spannung. Die Liebe, von der Lenz im Folgenden als Grundbedingung des richtigen, vorurteilsfreien Menschenverständnisses in der Kunst spricht, ist eben keine sinnliche. Nicht die Schönheit der Frau, die bildhafte Schönheit des durch sie ermöglichten Moments ist Inhalt seiner Kunst.

Die paradigmatische ästhetische Synthese von Wort und Bild als Bauprinzip im Lenz wird gerade an dieser Stelle umso deutlicher, zieht man eine Textquelle, auf die Michael Will erstmals hingewiesen hat<sup>207</sup>, als Anregung für ihre (von der Oberlin’schen Vorlage ja unabhängige) Entstehung heran. In Sarah Atkins *Memoirs of John Frederic Oberlin* (1829) wird in einer Anmerkung ein bemerkenswert ähnliches Szenario entworfen, wie es uns in Lenz’ Beispiel begegnet:

205 Zur Definition der Kategorisierung ‚altdeutsche Schule‘ vgl. auch den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 425.

206 Gersch/Schmalhaus, Quellenmaterialien und ‚reproduktive Phantasie‘. S. 96.

207 Vgl. Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘. S. 207f.

As I was one day sketching upon the mountain, a group of poor peasant women attracted my attention, and I begged one of them to stand still for a few moments, that I might sketch her in the costume of her country.<sup>208</sup>

Sollte hier tatsächlich ein konkretes Rezeptionsverhältnis vorliegen, wird in der Adaption sichtbar, wie nonchalant Büchner seine Anregungen verwertet und umwertet. Dient bei Atkins die Zeichenkunst als Gestaltungsmittel, den Moment im Bild zu fassen, wird in Lenz' Argumentation am selben Beispiel das Faktum, Wirklichkeit künstlerisch festzuhalten, zum scheinbar undurchführbaren Unterfangen. Diese Unmöglichkeit allerdings wird unter den Prämissen einer ‚mitfühlenden‘ Ästhetik letztlich doch wieder widerrufen, wenn der erlebte, empfundene Moment in der sprachlichen Gestaltung festgehalten wird.

Büchner verwebt Eindrücke und Erlebnisse aus verschiedenartigen Erfahrungsbereichen und weckt dadurch im Rezipienten Vorstellungen und Erinnerungen, aus denen das Erzählte in ähnlicher Weise Gestalt gewinnt, wie sie Lenz im Kunstgespräch beschreibt: „Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf“ (L 37). Die assoziative Vermengung von sprachlichen und visuellen, alltagsweltlichen und künstlerischen Vorlagen als revolutionäre Eigenart von Büchners Schreibtechnik in seiner Erzählung begegnet uns an vielen Stellen und ist nur bedingt an einzelnen verifizierbaren ‚Bildspendern‘ textueller oder piktoraler Natur oder an klar umrissenen ästhetischen Mustern und Modellen festzumachen. Doch ist der Referenznachweis außerhalb der akademischen Beschäftigung auch nicht wesentlich. Denn nicht die Quelle an sich ist im Rezeptionsakt von Bedeutung, sondern der Eindruck, der sich für den Rezipienten durch die Umbildung des zugrunde liegenden, inspirierenden Materials ergibt.

Wenn wir uns etwa Büchners eindrucksvollen Gebirgswelten, die die Vereinzelung des Subjekts offensichtlich werden lassen, erlesen, mögen uns die suggestiven Gemälde Caspar David Friedrichs ebenso gut vor Augen sein wie andere Bilder aus dem heutigen multimedialen Bilderpool oder eigene Erfahrungsbilder. Der Autor selbst könnte neben den vielfachen textuellen Anregungen bei Goethe, Tieck u.a.m. auch von Gemälden holländischer Meister, etwa den nordischen Landschaften Allaert van Everdingens oder den Stimmungsbildern Jakob van Ruisdaels inspiriert worden sein.<sup>209</sup> Für die individuelle imaginative Umsetzung der narrativen Bilder-

208 Sarah Atkins: *Memoirs of John Frederic Oberlin, Pastor of Waldbach, in the Ban-de-la-Roche*. Compiled from Authentic Sources, chiefly in French and German. London: Holdsworth and Ball 1829, S. 293, zitiert nach Will, ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘, S. 207, vgl. auch den Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 344.

209 So wird etwa auch die Personenbeschreibung Oberlins (sein ‚ehrwürdiges ernstes Gesicht‘: das ‚ru-

welten durch den wissenschaftlich unbefangenen Leser ist die genaue Herkunft der Anregung nicht von Bedeutung. Denn für Künstler wie Rezipienten gilt dasselbe. Letztlich sind es immer unsere eigenen Bilder, die aus der kreativen assoziativen Vergegenwärtigung des künstlerisch Gestalteten über das uns verfügbare Material und die uns gegebene Phantasie entstehen.

Im Normalfall bleiben diese geistigen Bilder freilich (auch wenn wir unbewusst zumeist von einem Imaginationskonsens ausgehen) dem einzelnen Rezipienten vorbehalten. In der produktiven Rezeption durch die bildende Kunst jedoch öffnen sich in gewisser Weise die subjektiven Vorstellungswelten, die sich am Text entfalten, und geben Einblick in die Vergegenwärtigungsprozesse im Akt des Lesens. Denn die vom Text evozierten Bilder sind Ausgangspunkt einer künstlerischen Interpretation, die wieder in Interaktion mit Büchners Text tritt und/oder in andern Kontexten gesehen, beurteilt, weiterverwendet wird.<sup>210</sup> So sind auch diese Bilder Teile eines kommunikativen künstlerischen Zusammenhangs, der ebenso zurück- wie vorausweist, deutend und neue Fragen aufwerfend.

---

hige Auge') über die bekannten und vermuteten intertextuellen Parallelen hinaus (vgl. Kommentar der Marburger Ausgabe, S. 392) wohl auch den verschiedenen klassizistischen Porträts verpflichtet sein, die Büchner von seinen Studien bekannt waren.

210 Vgl. Neuhuber, Die Rezeption der *Lenz*-Erzählung, 67f.

## IV Die Erzählung im Bild

### 1. Selbstporträts der Seele: Walter Gramatté

Aus den letzten Wochen des Ersten Weltkriegs, in dem sich Gramatté lebensbelastende körperliche und seelische Verwundungen zugezogen hatte,<sup>1</sup> stammt der erste Beleg für seine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Büchners. Tief berührt von einer Aufführung am Deutschen Theater Berlin schreibt er seinem Lebensfreund Hermann Kasack<sup>2</sup> (dem späteren Präsidenten der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und damit auch der Büchner-Preis-Jury) am 11. Oktober 1918: „ich habe heute Abend ‚Dantons Tod‘ gesehen mit Moissi und Maria Fein. Es war furchtbar. Ich habe gezittert. Mag sein, ich bin mit den Nerven fertig. Vielleicht aber war es auch so fabelhaft. Ich habe, wie nie, meine Umgebung

1 1897 als Sohn eines Bäckers in Berlin geboren, wird Gramatté nach vorzeitiger Beendigung seiner Schulausbildung als Kriegsfreiwilliger einer Sanitätsabteilung zugeteilt und an der Westfront in Frankreich und Belgien stationiert. Nach einer schweren Verwundung des rechten Arms und Wirbelsäulenschäden vorzeitig entlassen, beginnt er an der Königlichen Kunstschule ein Studium, das 1916 durch die erneute Einberufung zur Feldartillerie unterbrochen wird. Am 1. Januar 1917 wird er wieder als dienstuntauglich eingestuft und kehrt nach Berlin zurück, wo er mit einer Ateliersausstellung erstmals als Künstler an die Öffentlichkeit tritt. Nach einer dritten Einberufung im September 1917 scheidet er im Januar 1918 endgültig aus dem Heeresdienst aus und findet in den folgenden Monaten sein Auskommen als Hilfslehrer. Im Dezember desselben Jahres heiratet er Hetta Lindhorst, doch wird die Ehe wenige Monate später geschieden. Ein Generalvertrag mit dem Verleger Hans Theodor Joel bringt für kurze Zeit materielle Absicherung. Es folgen Einzelausstellungen in Berlin und Hamburg, die ihm die Bekanntheit von Förderern wie Wilhelm Niemeyer eintragen. Aus gesundheitlichen Gründen allerdings muss er den physisch beanspruchenden Holzschnitt, später auch die Kaltnadelradierung aufgeben. Zu seinem engeren Freundeskreis zählen nun die Exponenten des Brücke-Expressionismus Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff. Am entscheidendsten jedoch für seine künstlerische Entwicklung ist die Liebe zur russischen Musikerin und Komponistin Sophie-Carmen Fridman (heute bekannt als Sonia Eckhardt-Gramatté), die er am Silvestertag 1920 heiratet. Querelen mit Nebenmietern, finanzielle Sorgen und Unzufriedenheit mit den Arbeitsbedingungen lässt das Paar häufig Wohnung und Atelier wechseln und 1924 schließlich – unterbrochen von einigen längeren Deutschlandaufenthalten – für zweieinhalb Jahre nach Barcelona übersiedeln. Nach der Rückkehr finden Gramattés Arbeiten zunehmend Anerkennung, sein Leiden aber verschlechtert sich bis hin zur völligen Arbeitsunfähigkeit. Am 9. Februar 1929 erliegt er schließlich in Hamburg den Folgen einer Darmtuberkulose.

2 Kasack porträtiert seinen Freund in seinem surrealen Hauptwerk *Die Stadt hinter dem Strom* in der Gestalt des Malers Katell, vgl. Hermann Kasack: Walter Gramatté. In: Claus Pese (Hg.): Walter Gramatté. Eine Dokumentation in Bildern und Texten. Bearbeitet von Ruth Negendanck. Stuttgart, Zürich: Belsler 1990, S. 21–33, hier S. 21.

vergessen [...]“<sup>3</sup> Zumal die Darstellung der Lucinde am Ende dieser legendären Inszenierung von Max Reinhardt hatte ihn gefesselt, sah er doch Parallelen zum problematischen Verhältnis zwischen ihm und seiner damaligen Verlobten Hetta:

Diese von Verzweiflung, Hysterie, Sehnsucht und Liebe erzwungene Tat, deren Wirkung ihr nur wie ein Blitz für eben die Sekunde, in der sie den Gedanken hatte, bewusst war: Vereinigung mit Camille durch auch ihren Henkertod. Unendlich groß und menschlich ist Georg Büchner in diesem Moment. Unendlich groß und menschlich ist Maria Fein in diesem Moment. Dieses Andrücken ihres Kopfes an das harte Holz und dieses Streicheln der Hände über das harte Holz. Immer sehe und höre ich es noch.<sup>4</sup>

Zwei wesentliche Punkte, die Gramattés Büchner-Rezeption wie auch sein Kunstverständnis an sich prägen, klingen hier bereits an. Zum einen ist es der Aspekt einer der künstlerischen Arbeit zugrunde liegenden tiefen Menschlichkeit, der den sensiblen Maler an Georg Büchner interessiert. Gramatté dürfte hier tatsächlich eine „tief verbindende Wesensverwandtschaft“<sup>5</sup> zu einem Autor gespürt haben, dessen ästhetisches Konzept in diesem markanten Bereich dem seinen so ähnlich ist. Denn war die diskursive Bewältigung der *conditio humana* genereller Wesenszug existenzialistischer Kunst,<sup>6</sup> gewinnt sie bei Gramatté eine sehr persönliche, deutlich moralische Note. Seine kulturoptimistischen programmatischen Äußerungen im undatierten Abriss *Meine Einstellung* (die im seltsamen Kontrast zu seiner vom Pessimismus getragenen Bildkunst stehen) unterstreichen diese ethische Verpflichtung des Künstlers in einer Zeit des Aufbaus und des Wandels:

Jeder Künstler arbeitet heute, scheint mir, an einer anderen Ecke eines gemeinsamen Baues. [...] Wir arbeiten für eine kommende Generation. [...] Hand in Hand mit dem künstlerischen Wert geht der menschliche Wert. Kunst und Menschlichkeit sind ein großes Ganzes und unzertrennbar.<sup>7</sup>

3 Zitiert nach Ferdinand Eckhardt (Hg.): Walter Gramatté. 1897–1929. Eine Auswahl seiner Briefe. In: *Brücke-Archiv* 12 (1981/82), S. 1–101, hier S. 14. Zu der Berliner *Danton*-Inszenierung mit Alexander Moissi und Maria Fein in den Hauptrollen vgl. Goltschnigg, *Büchner und die Moderne* I, S. 47ff.

4 Ebd.

5 Peter Prange: ‚Unendlich groß und menschlich ist Georg Büchner‘ – Zu Walter Gramattés Büchner-Illustrationen. In: Walter Gramatté. Zum 100. Geburtstag. Selbstbildnisse. Hg. von Peter Prange und Carla Schulz-Hoffmann. München: Staatsgalerie Moderner Kunst München 1997, S. 49–60, hier S. 50.

6 Vgl. ebd. und Lothar Lang: *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland: 1907–1927*. 2., verb. und erg. Aufl. Leipzig: Ed. Leipzig 1993, S. 18f.

7 Zitiert nach Pese: Walter Gramatté. Eine Dokumentation, S. 53f. Vgl. eine thematisch ganz ähnliche,

Tatsächlich sind Gramattés Bilder immer auch Versuche, der Würde des Menschen im allgegenwärtigen Leid Recht widerfahren zu lassen, den Bedingungen des Menschentums unvoreingenommen nachzuforschen. Die obsessive künstlerische Selbstreflexion als Charakteristikum seines Schaffens gründet bei Gramatté in eben jenem Mitfühlen, das auch Lenz im Kunstgespräch zur Prämisse jeglicher Welterfassung in Kunst erklärt.

Zum anderen aber zeigt sich an der Aufführungsbeschreibung, wie selbstverständlich Gramatté produktions-, darstellungs- und wirkungsästhetische Phänomene miteinander in Verbindung bringt. Das Wesen des Autors kommt in seiner Figur zum Ausdruck, deren Rollenwirksamkeit sich in der Darstellerin verwirklicht. Ihre Schauspiel- und Büchners Darstellungskunst schaffen einen Moment ergreifender Unmittelbarkeit für den weiter ausgestaltenden, mitdenkenden, mitführenden Betrachter. Diese enge, identifikatorische Verbindung zwischen dem abzubildenden Objekt einerseits und dem künstlerisch tätigen und rezipierenden Subjekt andererseits kennzeichnet Gramattés gesamtes Werk. Gerade in seinen Arbeiten zu Büchners Werk wird sichtbar, wie viel er von sich selbst in die Gestaltung der Protagonisten legt, wie sehr auch er sich mit seinen Figuren identifiziert, deren Darstellung mit Selbstbetrachtung und -erfassung ergänzend bzw. sogar ersetzend. So sind seine Auseinandersetzungen zumal mit Büchners Werk immer auch unter dem Aspekt des Selbstbildnisses zu sehen, das im Physiognomischen das Innerste sichtbar machen will. Seinen Plan, den *Danton* bildnerisch zu erarbeiten, wird Gramatté zwar nicht in die Tat umsetzen.<sup>8</sup> Seine Radierungen aber zum *Lenz* und zum *Woyzeck* gehören zu den bedeutendsten Arbeiten der Buchillustrationskunst im deutschen Expressionismus.

Den Anstoß zu der *Lenz*-Ausgabe, die 1925 als 7. Buch der Werkstatt Lerchenfeld im Buchbund Hamburg erscheinen sollte,<sup>9</sup> hatte der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer gegeben.<sup>10</sup> Das Angebot an Gramatté scheint keineswegs zufällig gewe-

---

allerdings aus der Leiderfahrung entwickelte ästhetische Anmerkung Gramattés in einem Brief an Martha Rauert vom 27. Februar 1921: „[...] die Furchtbarkeit des heutigen Lebens frißt unsere Seele so krank, daß es schwer ist, zu der Reife zu gelangen, die Ruhe bedeutet und gleichmäßige Güte. Manchmal lockt es mich zu denken, daß ein Künstler besonders die Ruhe und Güte nötig habe. Also ist für alle das Gleiche nötig. Aber man kann vielleicht sagen, daß man eine heilige Kunst nur auf Menschlichkeit aufbauen kann.“ (Eckhardt, Gramatté: Auswahl seiner Briefe, S. 23f.)

8 Vgl. den Brief vom 15. August 1923 an Sonia Gramatté, in: Eckhardt, Gramatté: Auswahl seiner Briefe, S. 35.

9 Georg Büchner: *Lenz*. Ein Fragment. Mit zwölf Radierungen von Walter Gramatté. Hamburg: Werkstatt Lerchenfeld 1925 (= Hamburger Handdrucke der Werkstatt Lerchenfeld. 7).

10 Vgl. dazu auch Cornelia Stabenow: Das verlorene Gesicht. Zu den *Lenz*-Illustrationen von Walter Gramatté. In: Pantheon XLV (1987), S. 144–150, hier S. 144 und 150.

sen zu sein, sondern ging davon aus, dass der Künstler einen besonderen persönlichen Zugang zum Text finden würde, der sich in der Gestaltung niederschlagen würde. Dies vermutet Gramatté zumindest nach Abschluss der Arbeiten an den Platten, wenn er Niemeyer in einem überschwänglichen Brief für die euphorische Beurteilung der ersten Abzüge dankt:

Du bist es, der den ‚Lenz‘ in mein Herz pflanzte, und es gibt außer uns beiden wohl niemand, der so mit dem Werk verwachsen wäre. Und damals schon mußt du gewußt haben, daß dieser Kampf des ‚Lenz‘ auch zu einem kleinen Teil wenigstens in mir tobte, und daß ich ein Stück meines eigenen Lebens darin sah und darin zu geben hoffte. Mein lieber, lieber Wilhelm, kannst du dir denken, wie schrecklich es geworden wäre, wenn ich das mißverstanden hätte?<sup>11</sup>

Gerade diese Nähe zum Sujet, das Gramatté aus der ersten Gesamtausgabe ‚Franzos‘ kannte, scheint ihn jedoch anfänglich mehr gehemmt als inspiriert zu haben. Um der Gestaltung nichts von ihrer ursprünglichen Authentizität zu nehmen, sie aber auch nicht zu einer ‚Privatangelegenheit‘ werden zu lassen, musste eine Form gefunden werden, die die Objektivität des Leidens im subjektiven künstlerischen Ausdruck wahr und sichtbar macht. Bereits im April 1921 wollte er mit der Umsetzung seiner Vorstellungen beginnen<sup>12</sup>, doch nach langwierigen Vorarbeiten stellt er den ‚Lenz‘, weil er ihm „immer noch nicht ganz klar“<sup>13</sup> ist, im Sommer 1923 schließlich zugunsten einer geplanten ‚Wozzeck‘-Ausgabe zurück. Ende des Jahres scheint er sich wieder mehr auf das ‚Lenz‘-Projekt zu konzentrieren,<sup>14</sup> es entstehen zwei Radierungen, die nach Gramattés Meinung zeigen, „daß ich nicht stehengeblieben bin und, daß die Dinge einfacher und gesünder geworden sind.“<sup>15</sup> Gleichwohl werden diese Arbeiten, eine dem späteren Blatt II sehr ähnliche Dreiviertelansicht des

11 Zitiert nach Eckhardt, Gramatté: Auswahl seiner Briefe, S. 41.

12 Vgl. den Brief an Dr. Manfred Georg vom 12. April: „... Ich werde demnächst mit einer größeren Arbeit beginnen und zwar gibt es eine fabelhafte Ausgabe, wahrscheinlich eine große Mappe. Ich werde eine Reihe von großen Radierungen machen zu Büchners ‚Lenz‘. Sie werden es sicher kennen. Es ist ja eine fabelhafte Sache. Leider kann ich im Augenblick nicht arbeiten.“ (zitiert nach: Ferdinand Eckhardt (Hg.): Das graphische Werk von Walter Gramatté. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea 1932, S. 63f.)

13 Brief vom 15. August 1923 an Sonia Gramatté, zitiert nach Eckhardt, Gramatté: Auswahl seiner Briefe, S. 35.

14 Vgl. den Brief an Frau R. vom Silvestertag 1923: „Auch mit ‚Lenz‘ geht es vorwärts. Auch davon wird ein Blatt in dem Paketchen sein“ (Eckhardt, Das graphische Werk, S. 61).

15 Ebda.

Protagonisten<sup>16</sup> und eine Darstellung des ‚somnambulen Mädchens‘<sup>17</sup>, letztendlich nicht in die Endfassung aufgenommen. Der Umzug nach Spanien unterbricht ein weiteres Mal die Arbeit, zudem machen Gramatté Schmerzen und Depressionen schwer zu schaffen. Ein Zustandsbericht an seinen Freund Walther Merck unterstreicht, wie nahe er sich in dieser Zeit dem büchnerschen Lenz fühlt:

Und so müde, Walla, so assez so sehr. Keine Arbeit, ganz tot alles, mit Büchner quäle ich mich noch ab u. zu, ‚Lenz‘. So ist mir wie ‚Lenz‘ immer, manchmal hell und dann immer tiefer und dunkler. So unnütz, so überflüssig, gehen alle Tage hin [...].<sup>18</sup>

Wie ein Extrakt der Erzählung nimmt sich diese Beschreibung aus. So tief scheint sich Gramatté in sie hineingelebt zu haben, dass sie selbst in der Diktion, in der Wortwahl, der elliptischen Syntax, den verstärkenden Partikeln nachklingt. In Spanien scheint es auch krankheitsbedingt nur ein langsames Fortkommen bei den Vorzeichnungen zu geben. Ein Heimataufenthalt vom August bis Oktober 1924 aber gibt ihm die nötige Kraft, die Radierungen fertigzustellen, und glücklich kann er Niemeyer Ende September berichten: „Lenz ist fertig! Ich packe heut noch alles ein. Eigentlich bin ich schon ein paar Tage fertig, aber es war hier und da doch noch an den Platten zu arbeiten, und nun glaube ich ganz fertig zu sein. Es sind zwölf Platten geworden.“<sup>19</sup> Es wird allerdings noch ein ganzes Jahr dauern, bis die Arbeiten auch in Buchform vorliegen, ein Jahr, in dem er trotz seines immer schlechteren Gesundheitszustands auch die Radierungen zum *Wozzeck* abschließen kann (die allerdings wohl aus finanziellen Gründen nicht im Hamburger Buchklub erscheinen werden).

Gramattés Arbeiten zu literarischen Vorlagen sind, das merkt bereits Rosa Schapire 1920 an, „nie Illustrationen im üblichen Sinn, kaum deutet ein Wort im Buch die Situation an, aber alles ist aus dem Geist der Dichtung geboren“.<sup>20</sup> Auch den *Lenz*-Radierungen liegt ein Konzept zugrunde, das die Bindung an den Text sehr frei auffasst (den Satz wird letztlich Niemeyer erstellen) und sich auf wenige wesentliche Aspekte der Erzählung konzentriert, wie sie Gramatté in seinem Brief kurz umreißt:

16 In der Zählung Eckhardts die Werknummer Nr. 172, vgl. ebd.

17 Nr. 173, vgl. ebd.

18 Vgl. den Brief vom 1. Juni 1924, ebd., S. 64.

19 Brief an Niemeyer vom 25. September 1924, zitiert nach Eckhardt, Gramatté: Auswahl der Briefe, S. 40.

20 Rosa Schapire: Walter Gramatté. In: Der Cicerone XII (1920), S. 553, zitiert nach Prange, Unendlich groß und menschlich, S. 53.

Ich habe mich doch entschlossen, nur Lenz selbst darzustellen, das somnambule Mädchen habe ich auch herausgehalten. Aber ich habe zweimal eine Landschaft allein gemacht. Die eine steht am Anfang, die andere am Ende. Die erste hat geballte Wolken, Sonne, Gewitter, Schwarz, Weiß und darin eine schwarze Tanne, die andere ist die Gleiche, aber still, grau, abgekämpft und die Tanne vorn liegt abgebrochen. [...] Dazwischen verzweifelt, klagt, trauert, krankt, verebbt Lenz.<sup>21</sup>

In gegensätzlicher Bildlichkeit rahmen zwei Naturdarstellungen eine Serie von zehn Porträts. Sie sind unmissverständlich selbstreflexive Projektionen des Künstlersubjekts, die die seelische Verfassung des Protagonisten in mimisch-gestischer Unmittelbarkeit festmachen.<sup>22</sup> In Gramattés Bildern fallen, so schreibt Kasack, „die Bekenntnisse des malenden Ich mit denen des gemalten Gegenstandes zusammen. Das Ich schrie, und der Gegenstand leidet seine Qualen mit.“<sup>23</sup> So visualisiert die Porträtreihe Lenz' problematische Befindlichkeit über den Wandel des physiognomischen Ausdrucks eines von Krankheit Gezeichneten, der die Züge des Malers trägt.

Alle anderen narrativen Wege, das Leiden authentisch zu vermitteln, Gespräche, Träume, Visionen, Ereignisse, die Begegnung mit den Anderen, vor allem aber die handlungsakzentuierenden ‚Zufälle‘, bleiben in der Bildkomposition letztendlich unberücksichtigt.<sup>24</sup> Diese erzählerischen Konkretisierungsmittel sind allenfalls als Reflexe aus dem übersteigerten Mimisch-Gestischen des Bildsubjekts zu erschließen. Doch nur vereinzelt sind die Porträts konkreten Erzählstellen zuzuordnen. Da es Gramattés erklärtes „Ziel bei Illustrationen stets ist, die Blätter unter sich in Beziehung zu bringen“<sup>25</sup>, komprimiert er die Komplexität des Geschehens zur

21 Brief an Niemeyer vom 25. September 1924, zitiert nach Eckhardt, Gramatté: Auswahl der Briefe, S. 40.

22 In diesem Fall, wie Stabenow (Die ‚Lenz‘-Illustrationen, S. 146) und Prange (‚Unendlich groß und menschlich‘, S. 53) von einer „narzißtischen Selbstreflexion“ zu sprechen, verbietet sich m.E. bei Kenntnis der damit verbundenen psychischen Störung. Es ist keine selbstverliebte, sondern eine selbstquälerische, existenzielle Ichbezogenheit, die das Künstlersubjekt hinter der abgebildeten Figur hervortreten lässt.

23 Hermann Kasack: Walter Gramatté, zitiert nach: Gefängnis und Lebenskosmos – Zum Selbstbildnis im Werk von Walter Gramatté. In: Prange/Schulz-Hoffmann, Selbstbildnisse, S. 26.

24 Das von Gramatté angesprochene Bild des ‚somnambulen Mädchens‘ hätte dieses Andere in die Illustrationsserie einbezogen. Dargestellt ist eine Szene aus Lenz' Hüttenerlebnis. Im Inneren liegt das Mädchen (Sonia Gramatté) mit geschlossenen Augen, zu sehen sind das Gesicht im Halbprofil und eine auf der Brust ruhende Hand, im Hintergrund gibt ein Fenster den Blick auf die im Mondlicht gespenstisch erhellte Landschaft frei, die Strahlen der Mondsichel dringen beinahe bedrohlich in das Zimmer ein. Vgl. Eckhardt, Das graphische Werk, Bildtafel 32.

25 Brief an Wilhelm Niemeyer vom 15. Januar 1925, zitiert nach Eckhardt, Gramatté: Auswahl der Briefe, S. 46.

reinen bildhaften Ausdrucksform. „Gramatté illustriert nicht die äußeren Situationen, sondern gibt in seiner Sprache, der des Graphikers, den seelischen Kampf und das seelische Ringen dieses Lenz so wieder, wie es der Dichter mit Worten unternahm“<sup>26</sup>, konstatiert Kasack an anderer Stelle treffend. Nicht an der bildhaften Umsetzung der komplexen Symptomatik der Krankheit, wie sie in der Erzählung erfasst ist, ist es dem Maler dabei gelegen. Er zeigt, wie sich Innenwelt im Äußeren, im Antlitz des Betroffenen spiegelt. Die qualvolle Selbstentfremdung bis hin zum psychotischen Selbstverlust wird nicht in Lenz' kontroverser Interaktion mit der gesellschaftlichen Umgebung sichtbar gemacht, sondern allein in ihrer physischen Manifestation.



Abb. 1: Walter Gramatté: *Lenz* (Blatt I)

Analog zum literarischen Auftakt beginnt auch Gramattés Serie mit einem Blick auf die erhabene Natur, die sich dem Betrachter in eindringlicher Einfachheit präsentiert. „Wenig Raum nehmen Vordergrund, silhouettenhaft verknappte Tanne und niedrige Bergformationen ein. Die Himmelszone ist dagegen Ereignisfeld.“<sup>27</sup> Das Gegeneinander der Schraffierung bei Wolken und Himmel, das zirkulierende Arrangement der Elemente und der Kontrast von tief geätzten Bildteilen mit den weißen Aussparungen für Nebel, Licht, Sonne und Schnee verleihen dem Bildoberteil eine unerhörte Dynamik. Diese Aufgewühltheit, die sich aus dem Nebeneinander von Korrespondenz und Gegensätzlichkeit speist, ist direkt Lenz zugeordnet, der in Blatt II vorgestellt wird, das nach Gramattés Vorstellung dem ersten unmittelbar folgen sollte. Mit sehr einfachen brüchigen Linien ist hier das Gesicht des Dichters gezeichnet, vor hellem Hintergrund, der Blick – verunsichert, besorgt, erschreckt? – geht zurück, ist direkt auf den Betrachter gerichtet und geht doch vorbei, als nähme er etwas uns Verborgenes, Bedrohliches wahr. Schon an diesem ersten Kopf zeigt sich Gramattés charakteristisches Streben nach „Inten-

<sup>26</sup> Kasack, Walter Gramatté, S. 27.

<sup>27</sup> Stabenow, Die ‚Lenz‘-Illustrationen, S. 145.



Abb. 2: Walter Gramatté: *Lenz* (Blatt III)

Halshöhe scheinen die Figur einzuschnüren.<sup>31</sup> In den Selbstbildnissen Gramattés können sich diese Striche zu regelrechten Durchstreichungen weiten, die auch als Selbstauslöschung des Subjekts zu verstehen sind.<sup>32</sup> Wie ein Stigma setzt Gramatté seinem *Lenz* ein Kreuz auf die Stirn, die Leidensthematik in ihrer religiösen Dimensionierung verdeutlichend.

Im dritten Blatt schließlich führt Gramatté Protagonist und Natur zusammen, verbildlicht er die Vereinigungsphantasien, die Büchner so eindrucksvoll beschrieben hat. Die Gegenläufigkeit der Naturelemente scheint nun der ruhigeren Gleichförmigkeit der in den Bewegungslinien angedeuteten Erdrotation gewichen.<sup>33</sup>

28 Walter Gramatté: *Zeichnungen*. Katalog zur Ausstellung bei C.G. Boerner. Düsseldorf 1. bis 24. Oktober 1992. Mit einem Textbeitrag von Carla Schulz-Hoffmann. Würzburg: Stürtz 1992, S. 24.

29 Gramatté in einem Brief an Dr. Paul Rauert vom 6. Februar 1925, zitiert nach Eckhardt, Gramatté: *Auswahl der Briefe*, S. 48.

30 Vgl. Eckhardt, *Das graphische Werk*, S. 17, und Prange, 'Unendlich groß und menschlich', S. 52.

31 Noch stärker kommt diese Linierung in den Vorstudien zum Ausdruck, vgl. Pese, Gramatté, S. 174.

32 Vgl. in diesem Sinne Ferdinand Eckhardt in der Einleitung zu: Walter Gramatté: *Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik*. Ausstellung. Katalog der Kunsthalle Bremen. Bremen: Hauschild 1970.

33 Vgl. Stabenow, *Das verlorene Gesicht*, S. 145.

sivierung des Ausdrucks bei gleichzeitiger Vereinfachung der Mittel.<sup>28</sup> Wie bei seinem *Wozzeck* versucht er auch hier das „Möglichste an innerlicher Spannung zu geben, verhüllt durch fast brutal scheinende Formen und Linien.“<sup>29</sup> Das Schwarz der tief eingegrabenen schroffen Konturen hebt sich ab vom Plattengrund, der durch eingestreute Salzkörner und mit dem Pinsel aufgetragene Säure eine unregelmäßige Oberfläche erhielt.<sup>30</sup> Durch das bewusst unsaubere Auswischen der Platte legen sich dunkle Flecken über das Bild und unterstreichen dessen düsteren Charakter. Die starken horizontalen und halbschrägen Linien, die das Gesicht durchfurchen, sind nicht nur als Schattenandeutungen zu verstehen, sondern wirken wie Narben, andere Striche in

Das in das Moos gebettete Gesicht in extremer Nahsicht scheint mit der umgebenden Natur zu verschmelzen. Die Konturen des Haars zerfließen in den Schraffuren des Hintergrunds, die gezackte Augenbraue setzt sich rhythmisch in den Hügellinien fort, die als anthropomorphes Gebilde in Tiefenperspektive gleichsam die Schulterlinie des Liegenden weiterführen. Ist in dem friedlichen Gesicht mit träumerisch halbgeschlossenen Augen ein Moment der Übereinstimmung von Subjekt und Objektwelt zu spüren, wird in Blatt IV die Verunsicherung und Isolation des Ich augenfällig. In der Dunkelheit der Nacht zerrinnt Lenz das Welterleben bis hin zum Selbstverlust. Nur einige Häuserumrisse entlang der Schulterlinie sind in der alles verschlingenden Finsternis von der Umwelt auszumachen, zentral im Bild ist nun der Kopf en face und



Abb. 3: Walter Gramatté: *Lenz* (Blatt VI)

etwas von oben gesehen, das Gesicht gezeichnet von jener ‚namenlosen Angst‘, die Büchner im ersten Teil der Erzählung anspricht. Die fiebrigen Augen starren frugend demutsvoll in verzweifelter Verletzlichkeit ins Leere, die linke Pupille ist von dünnen Strichen verschleiert, die Stirn stark gerunzelt. Seltsam geläutert erscheint Lenz dagegen auf Blatt V. Vom helleren Hintergrund aus Liniengittern zeichnet sich in beinahe ikonengleicher Strenge das zuversichtliche Gesicht des Protagonisten ab, der Kragen mutet pastorenhaft an. Tatsächlich ist das Bild in der Buchausgabe der Predigtszene und dem anschließenden visionären Erlebnis zugeordnet.

Das nächste Bild steht dem Beginn des Kunstgesprächs gegenüber und bildet mit dem folgenden Blatt VII ein interessantes Kontrastpaar. Beide Blätter stellen Dreiviertelansichten dar. Blatt VI zeigt Lenz' leicht zurückgeworfenen Kopf in beinahe selbstbewusster Pose, wären da nicht der schmerzhafteste Zug des zum Sprechen geöffneten Munds und die hochgezogenen Augenbrauen und Stirnfalten, die die krisenhafte Disposition des Dichters in Erinnerung halten. Die dynamischen Schraffuren des Hintergrunds korrespondieren mit der Wangenschattierung und betonen die senkrechten Linien um die Mundwinkel. Wie penibel sich Gramatté an diesen Ausdruck annähert, belegen die erhaltenen Vorstudien mit Rohrfeder,



Abb. 4: Walter Gramatté: *Lenz* (Blatt VIII)

in denen er mit teils geringfügigen Abänderungen die gültige Fassung sucht.<sup>34</sup> Er scheint hier tatsächlich Lenz' Aufforderung Folge zu leisten, wie dieser sie an eben jener Stelle apodiktisch formuliert: „Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel“ (L 37). Gramatté versteht in dieser Konzentration auf die Nuancen allerdings – und das macht ihn in intellektueller Hinsicht so verwandt mit Lenz bzw. Büchner – nicht eine perfektionierte Wiedergabe des Äußeren. Die Form an sich ist ihm, der seinen Linienduktus bis zu einer bisweilen beinahe dilettantisch anmutenden Einfachheit reduziert, nebensächlich. Denn, so bemerkt er zu einem Porträt seiner Frau: „heut gibt es

nirgends Form, aber Ausdruck ist viel drin, und das ist das Einzige, worum man sich in unserer Zeit bemühen sollte: Ausdruck, Innerlichkeit.“<sup>35</sup> Wie in der literarischen Vorlage ist in Gramattés Arbeiten das Kriterium der emotionalen Codierung allgegenwärtig, die mitfühlende Teilhabe am Dargestellten, das in der Kunst „aus sich heraustreten“ (L 38) und auf diese Weise Gefühle beim Betrachter hervorrufen kann.

Gewinnt Lenz in Blatt VI aus seiner Stellung als Künstler eine gewisse selbstbewusste Souveränität, bricht in der folgenden Dreiviertelansicht wieder das Leitthema der Identitätskrise hervor. Nach Oberlins Abreise durchstreicht er ziellos das Gebirge. Der Kopf ist leicht nach vor gebeugt gezeichnet, Vorwärtsgehen ebenso suggerierend wie ängstliches, demütiges Ducken. Aufgeschreckte Augen blicken aus dem eingefallenen Gesicht und scheinen wieder etwas Unbestimmtes zu suchen, die Hand ist wie zum Schutz nach oben gezogen. Wie eine Aura oder auch eine undurchdringliche Hülle umfassen Strichbündel den in der Dämmerung

34 Zur Synopse dieser Studien vgl. Stabenow, *Das verlorene Gesicht*, S. 147f.

35 Brief an Sonia Gramatté vom 5. August 1928, zitiert nach Pese, *Gramatté*, S. 295.

Dahinirrenden. Auch die Landschaft wird wieder in den Blick gerückt, einzelne Tannen werfen lange Schatten. Die mehrfachen Hügellinien am Horizont scheinen Büchners Bild der steigenden und sinkenden Welle aufzugreifen, zu der Himmel und Erde dem träumerischen Lenz verschmelzen. Von einer harmonischen Vereinigung mit der Natur aber ist hier nichts mehr zu spüren, klar abgegrenzt sind Innen- und Objektwelt. Die Peripetie zur jähren Krankheitsprogression ist offensichtlich bereits vollzogen. Blatt VIII zeigt Lenz nach der Apostasis. Er scheint nun bereits den Abgrund vor den weit aufgerissenen Augen mit der markanten Iris zu haben, in den immer wieder hineinzuschauen ihn eine „wahnsinnige Lust“ (L 43) treibt. Die tiefen einförmigen Horizontallinien des grob gekörnten unteren Hintergrunds korrespondieren mit den Schattierungsstrichen des Gesichts und verstärken den Eindruck des Erstarrens.

Blatt IX schließlich führt uns Lenz' existenzielle Verzweiflung in ungeheurer bildlicher Intensität vor. Schwarztöne dominieren die frontale Ansicht, die Augenhöhlen, Fingerknöchel und das Kreuz auf der Stirn sind besonders tief geätzt.<sup>36</sup> Kaum mehr auszumachen sind die Augäpfel, der Blick fasst nichts Konkretes mehr. Beide Hände sind an die Wangen gelegt und ziehen die Gesichtshaut nach unten, legen die untere Zahnreihe frei. Die umrahmenden Striche, die an Gitterstäbe erinnern, die abfallenden Schultern und die Kleiderschraffur verlagern das Schwergewicht dieses Bilds, das textuell Lenz' religiösem Verdammungswahn zugeordnet ist, zudem nach unten. Die Komposition erinnert an Werke des von Gramatté geschätzten Edvard Munch, doch es ist kein Schrei, den man hier zu hören glaubt, eher ein letztes verzweifertes Stöhnen. Die Unerträglichkeit des Seins führt letztlich in die Apathie. Abgekapselt von seiner Umwelt stellt Gramatté seinen Lenz in den beiden letzten Porträts dar, zunächst im Profil vor dunklem Grund mit geschlosse-



Abb. 5: Walter Gramatté; *Lenz* (Blatt IX)

<sup>36</sup> Vgl. Stabenow, *Das verlorene Gesicht*, S. 146.



Abb. 6: Walter Gramatté: *Lenz* (Blatt XII)

nen Augen, dann im Blatt XI in völliger Resignation von vorne. Beinahe transparent wirkt hier das Gesicht mit seiner extrem reduzierten Linienführung, es scheint sich mit dem nur mit einigen kurvigen Strichen angedeuteten Hintergrund zu verbinden. Die geschlossenen Augen, nur mehr als gezackte Linie angedeutet, sind nicht mehr in der Lage aufzunehmen, suchen nicht mehr die Konfrontation mit der Außenwelt. Wie sehr auch hier Gramatté eigene Erfahrung, seine eigene seelische Verfassung in die bildnerische Gestaltung einfließen lässt, verdeutlicht eine Briefstelle aus dem Jahr 1920: „ich bin wie eingemauert; empfinde auch kaum einen Schmerz oder eine Freude. Ich bin ganz stumpf. Ich laufe in mir selbst herum und suche, suche, aber ich bin allein. Zu müde und krank, um mehr als

allein sein zu können.“<sup>37</sup> Gebrochen und willenlos lässt Lenz sich am Ende abführen, durch eine Landschaft, die in Gramattés abschließender *Lenz*-Graphik im Gegensatz zu Büchner nicht als grandioses Gegenbild inszeniert ist. Die gezeichnete Landschaft, dieselbe wie zu Beginn, nun aber ohne deren atmosphärische Spannung, dynamische Kontraste und dramatische Schwarzweißeffekte, illustriert Lenz' Selbstaufgabe. Die Tanne, im ersten Bild noch nicht von den Elementen bezwungen, „liegt abgebrochen“<sup>38</sup>.

Formal wie bildsprachlich an seinen Selbstbildnissen orientiert, sind auch die *Lenz*-Graphiken Gramattés das Ergebnis „schmerzvoller Selbstbefragung“<sup>39</sup>. Mit Lenz fühlend, in seinem Leiden an der Welt, seinen Ängsten und seiner Krankheit eigene Erfahrungen wiederfindend, werden ihm die Bilder tatsächlich zu „Illust-

37 Brief an Edleff Koeppen vom 15. Februar 1920, zitiert nach Eckhardt, Gramatté: Auswahl der Briefe, S. 17.

38 Brief an Niemeyer vom 25. September 1924, zitiert nach Eckhardt, Gramatté: Auswahl der Briefe, S. 40.

39 Carla Schulz-Hoffmann: Gefängnis und Lebenskosmos – Zum Selbstbildnis im Werk von Walter Gramatté. In: Prange/Schulz-Hoffmann, Gramatté, Selbstbildnisse, S. 21–30, hier S. 22.

rationen zu seinem Leben<sup>40</sup>. Anders als Büchner versucht er nicht dem historischen Fall des Sturm und Drang-Dichters in nosographischer Präzision gerecht zu werden. Er abstrahiert die Momente der individuellen Passion vielmehr, indem er sie mit der eigenen Befindlichkeit abstimmt und an der eigenen Physiognomie festmacht, zu allgemeinen Daseinszuständen des an sich und der Welt verzweifelnden Menschen. So sind Gramattés Radierungen zwar keine Bildkommentare im eigentlichen Sinn, doch wahren sie durchaus den Bezug zur narrativen Vorlage, wenn sie die verschiedenen in der Erzählung vorgeführten Seelenzustände des Protagonisten ins Bild zu setzen versuchen.<sup>41</sup> Dieses Zusammenspiel von Text und Bild spricht auch der Maler selbst an, wenn er Niemeyer zum Abschluss des gemeinsamen Projekts im September 1925 schreibt:

In dieser Woche wird die Platte (Titel)<sup>42</sup> fertig. [...] Dann wäre also der ‚Lenz‘ glücklich unter Dach und Fach. Weißt Du, eine Angst hat mir der ‚Lenz‘ doch gemacht: Ich fange selbst an zu sehen, daß die Lösung mit den beiden Landschaften und den 10 Köpfen eine besonders geglückte ist und mit der Art, wie Du den Text aufgebaut hast und überhaupt so das Ganze, wird wirklich etwas dastehen, was unzertrennbar ist. Das eine ist ohne das andre nicht mehr denkbar.<sup>43</sup>

In die Euphorie des endgültigen Abschlusses aber mischt sich ein Gedanke, hinter dem sich – weiß man um Gramattés schwere Krankheit, die ihn in den nächsten Jahren immer häufiger in die Arbeitsunfähigkeit zwang – mehr verbirgt als existenzialistische Koketterie mit der Vergänglichkeit des Seins: „Und da kommt mir die etwas entmutigende Idee, daß ich mir da vielleicht schon meinen glorreichen Leichenstein geschaffen habe.“ Tatsächlich sollte der *Lenz* seine letzte Buchveröffentlichung bleiben.

40 Eckhardt, Das graphische Werk, S. 7

41 Prange ortet dagegen einen weitgehenden Verzicht auf die Verknüpfung mit dem Handlungsverlauf (Prange, Unendlich groß und menschlich, S. 52).

42 Gramattés Titelentwürfe, die die Landschaft von Blatt XII aufgreifen, fanden allerdings bei der Verlagsleitung keinen Anklang. Die abgelehnte Titelradierung lässt er sich deshalb „noch in Berlin auf ein herrliches altes Pergament drucken“ (Brief an Dr. R. vom 24. Mai 1926, zitiert nach Eckhardt, Das graphische Werk, S. 65) und in Barcelona in sein Privatexemplar in der vorgesehenen Reihenfolge (Titelblatt, Blatt I und II) binden. Interessant sind auch die nicht verwendeten Federstudien (1925) für ein Titelblatt, die einen herumirrenden Lenz aus der Vogelperspektive zeigen (vgl. Gramatté, Zeichnungen, S. 48).

43 Brief an Wilhelm Niemeyer vom 25. September 1925, zitiert nach Pese, Gramatté: eine Dokumentation, S. 221.

2. Illustration in Zeiten des Kriegs: Hans Hermann Hagedorn, Gunter Böhmer,  
Cees Bantzing, Toyen, Giuseppe Migneco

Dass Gramattés Arbeiten nach dessen Tod nicht in Vergessenheit gerieten, ist neben seiner Frau vor allem dem Kunsthistoriker Ferdinand Eckhardt zu verdanken, der 1931 bei Recherchen zur zeitgenössischen Berliner Graphikkunst das eindrucksvolle Œuvre kennengelernt hatte und im Jahr darauf eine bis heute maßgebliche Arbeit zum graphischen Werk vorlegte. Im selben Jahr organisierte er zusammen mit Sonia Gramatté (die er 1934 heiratete) eine Gedächtnisausstellung, die, ausgehend von Hamburg, in den folgenden dreizehn Monaten in neun weiteren Städten gezeigt wurde, ehe sie durch das nationalsozialistische Regime, das Gramattés Kunst als ‚entartet‘ einstufte, vorzeitig beendet wurde.<sup>44</sup>

Auch die Popularität von Büchners Werk erfuhr – trotz etlicher Vereinnahmungsversuche des Dichters als „Vorläufer der nationalsozialistischen Revolution“<sup>45</sup> – im ‚Dritten Reich‘ erhebliche Einbußen.<sup>46</sup> Die besondere Wertschätzung Büchners durch die deutschen Linken und die Subversivität seines gesellschaftspolitischen Engagements, die eine ideologiekritische Rezeption des literarischen Werks zumal in einer Diktatur nahelegte, führten dazu, dass seine „Dramen immer seltener gespielt und neue Werkausgaben kaum mehr veröffentlicht“<sup>47</sup> wurden. Ohne dass seine Arbeiten, von wenigen Ausnahmen abgesehen, tatsächlich geächtet wurden,<sup>48</sup> schien Büchner dem interessierten Publikum langsam wieder entzogen zu

44 Weitergeführt werden die Bemühungen Eckhardts um das Werk von Sonia und Walter Gramatté durch die 1982 gegründete Eckhardt-Gramatté Foundation mit Sitz in Winnipeg, vgl. <http://www.egre.mb.ca/index.html> (Stand: 1. Oktober 2006).

45 Völkischer Beobachter vom 23. Februar 1934, zitiert nach Gerolf Demmel: Georg Büchner in faschistischer Sicht. In: Hubert Orłowski und Günter Hartung (Hgg.): Traditionen und Traditionssuche des deutschen Faschismus. 2. Protokollband. Poznań: Adam Mickiewicz University Press 1988, S. 107–116, hier S. 113.

46 Vgl. dazu ebd., Gerd Alfred Petermann: „In unserem Lager ist Deutschland“, Notizen zur Rezeption Georg Büchners im deutschen Exil 1933–1945. In: Gerhard P. Knapp [u.a.] (Hgg.): Sprache und Literatur. Festschrift für Arval L. Streadbeck zum 65. Geburtstag. Bern [u.a.] Lang 1981, S. 149–153, sowie ausführlich und differenziert bei Goltschnigg, Büchner im Dritten Reich, S. 7–41.

47 Goltschnigg, Büchner und die Moderne I, S. 69. Dass allerdings der Rückgang der Inszenierung von Büchner-Dramen nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten nicht nur mit deren Abneigung gegen den Dichter, sondern auch damit zusammenhängen könnte, dass Stücke wie der *Woyzeck* nach der Büchner-Euphorie in den beiden Jahrzehnten zuvor ‚abgespielt‘ waren und keine neuen Zuschauer mehr ins Theater locken konnten, gibt Wolfram Viehweg zu Recht zu bedenken, vgl. W.V.: *Woyzeck* auf der Bühne. Zu einer Inszenierungsgeschichte des *Woyzeck*. Begründung, Ergebnisse und Planung. In: Georg Büchner Jahrbuch 10 (2000–2004), S. 241–258, hier S. 256f.

48 Zu Bartels' und Moeller van den Brucks einflussreichen Aburteilungen Büchners als krankhafte prob-

werden. So monierte bereits 1936 Arnold Zweig (der selbst 1923 eine Gesamtausgabe der ‚poetischen Werke nebst einer Auswahl seiner Briefe‘ besorgt hatte) in seinem Essay *Epilog zu Büchner*:

Der Dichter Georg Büchner ist heute wieder, wie vor hundert Jahren, für Deutschland nicht vorhanden. Es besteht von seinen Werken nur noch eine der allgemeinen Leserschaft schwer zugängliche Dünndruckausgabe, teuer und philologisch, die des Insel-Verlags. Die allgemeinen Ausgaben sind verschwunden, niemand wagt, sie neu zu drucken.<sup>49</sup>

Tatsächlich wurde diesem Desiderat erst 1940 mit der dritten Auflage der Edition Bergemanns im Insel-Verlag bescheidene Abhilfe geschafft. Gewissermaßen eine „Exilpublikation“<sup>50</sup> war die Gesamtausgabe, die 1944 im Schweizer Artemis Verlag erschien. Erstellt hatte sie der Züricher Literaturwissenschaftler Carl Seelig, Förderer Robert Walsers und zahlreicher Emigranten wie Joseph Roth oder Robert Musil.

Bedenkt man das prekäre Verhältnis der deutschen Machthaber während des ‚Tausendjährigen Reichs‘ zu Büchner, ist den fünf *Lenz*-Ausgaben besondere Beachtung zu schenken, die während des Weltkriegs an verschiedenen Orten, im näheren oder weiteren Einflussbereich der Nationalsozialisten, aber auch in der neutralen Schweiz publiziert wurden. Sämtliche dieser raren Editionen sind illustriert oder zumindest mit einem Frontispiz versehen und geben derart ein instruktives Beispiel ab, wie bildende Kunst in widrigen Zeiten mit einem Text umging, der so vielschichtig angelegt ist und deshalb so unterschiedlich gedeutet werden kann. In überraschender Koinzidenz erscheinen vier dieser *Lenz*-Editionen (die ersten Einzelausgaben nach Gramattés Band) im Jahr 1942: Rütten & Loening geben Büchners Text mit Zeichnungen von Hans Hermann Hagedorn in Potsdam heraus,<sup>51</sup> Gunter Böhmer illustriert die bibliophile Ausgabe des Tschudy Verlags in St. Gallen,<sup>52</sup> gleichfalls mit deutschem Text erscheint ein Druck der Halcyon Presse

---

lematische Autorenpersönlichkeit, deren Werk eine ‚Verirrung‘ in der deutschen Geistesgeschichte darstellte, vgl. Goltschnigg, *Büchner im Dritten Reich*, S. 11ff. Der *Hessische Landbote* fand sich zumindest einmal tatsächlich auf dem NS-Index, vgl. Petermann, ‚In unserm Lager ist Deutschland‘, S. 150.

49 Zitiert nach ebd., S. 424.

50 Ebda, S. 563.

51 Georg Büchner: *Lenz*. Mit Zeichnungen von Hans Hermann Hagedorn. Hg. von Alfred Gerz. Potsdam: Rütten & Loening [1942].

52 Georg Büchner: *Lenz*. Ein Fragment. Zeichnungen von Gunter Böhmer. St. Gallen: Tschudy 1942.

in Maastricht mit einer Illustration von C.A. Bantzinger<sup>53</sup>, und in Prag begleiten Bilder von Toyen eine tschechische Übersetzung, die der kunstsinnige Verleger und Schriftsteller Jaroslav Podroužek herausgibt.<sup>54</sup> 1944 folgt noch eine Übertragung des *Lenz* ins Italienische, die im Mailänder Literaturverlag Rosa e Ballo mit Bildern von Giuseppe Migneco aufgelegt wurde.<sup>55</sup>

Warum diese seltsame Häufung an *Lenz*-Editionen, wo doch von Büchners anderen Werken so gut wie keine Einzelausgabe aus dieser Zeit vorliegt? Die Erzählung vom Schicksal des kranken Sturm-und-Drang-Dichters scheint zum einen aus dem Œuvre des im völkisch-nationalen Kontext durchaus verdächtigen Sozialrevolutionärs wohl das unverfänglichste Werk zu sein. So ging auch ein dezidiert regimetreuer Verlag im Reich kein allzu großes Risiko ein, wenn er die Erzählung des problematischen Autors – freilich betont enthistorisiert und mystifiziert – neu verlegte. Der Verlag Rütten & Loening, in dem die von Hans Hermann Hagedorn illustrierte Kriegsausgabe des *Lenz* erschien, hatte sich im Dritten Reich klar zur politischen Führung bekannt. Unter dem Verleger Albert Hachfeld, der das traditionsreiche Haus von den jüdischen Eigentümern Wilhelm Oswald und Adolf Neumann erworben hatte, avancierte es mit der Herausgabe affirmativer Literatur und ideologischer Schriften zum ‚kriegswichtigen Unternehmen‘<sup>56</sup>. Das wirtschaftliche Standbein des Verlags aber war die Herausgabe der deutschen Klassiker in kostengünstigen, zum Teil illustrierten Ausgaben. In diesem Kontext ist auch das *Lenz*-Bändchen zu sehen, das Alfred Gerz in die Reihe ‚Trösteinsamkeit‘ aufnimmt, einer ‚Sammlung deutscher Meistererzählungen‘ mit Schwerpunkt auf der Romantik, die ihren Namen der als Buch wiederaufgelegten ‚Zeitung für Einsiedler‘ (1808) Achim von Arnims entlehnt.

Hans Hermann Hagedorn

Wie Büchners Erzählung in diesen Zeiten und in diesem Umfeld zu verstehen ist, wird durch die Illustrationen des (politisch nicht belasteten) Hans Hermann

53 Georg Büchner: *Lenz*. [Maastricht]: Halcyon 1942 (= 7. deutsche Ausgabe der Halcyon-Press).

54 Georg Büchner: *Bávník Lenz*. Přeložil z němčiny Miroslav Drápal. Ilustrace: Toyen. Praha: J. Podroužek 1942.

55 Georg Büchner: *Lenz*. Traduzione di Alberto Spaini. Disegni originali di Giuseppe Migneco. Milano: Rosa e Ballo 1944.

56 Nach dem Krieg wird Hachfeld aufgrund von nationalsozialistischer Betätigung das Eigentum am Verlag entzogen, vgl. <http://www.aufbauverlag.de/index.php4?page=58&&avsess=da68961f68993cf853840b2bd0effe70> (Stand: 1. Oktober 2006).

Hagedorn<sup>57</sup> (der noch weitere Bände der Reihe wie Grillparzers *Der arme Spielmann*, Droste-Hülshoffs *Judenbuche* und Tiecks *Musikalische Leiden und Freuden* gestaltet) unmissverständlich klar gemacht. Die zwölf recht biederen, zum Teil beinahe dilettantisch anmutenden Zeichnungen fokussieren deutlich auf die Tradition der romantischen Künstlererzählung und illustrieren den wesentlichen Erzählaspekt der lenzischen Sehnsucht nach Harmonie, ohne jedoch seiner kontrapunktischen Wirkung in der narrativen Erfassung des Wahnsinns gerecht zu werden.<sup>58</sup>

Das Einbandporträt (das im Buch noch einmal zur Verwendung kommt) zeigt uns einen Lenz in Dreiviertelansicht, der Wind zersaust dem hübschen Jüngling mit melancholischem Blick die Haare, der Hintergrund ist teils dunkel schraffiert. Von der Komposition her mit einigen Köpfen Gramattés durchaus vergleichbar, ist der Ausdruck der Porträts doch völlig verschieden.

Von der existenziellen Eindringlichkeit und Unmittelbarkeit des Leids ist hier we-



Abb. 7: Hans Hermann Hagedorn: *Lenz* (Umschlagbild)

57 Geboren 1913 in Hamburg, war Hagedorn Schüler, Mitarbeiter und Freund der jüdischen Malerin Alma del Banco, die sich 1943 beinahe achtzigjährig der angekündigten Deportation durch den Freitod entzog. Ab 1940 als zunehmend gefragter Buchillustrator tätig, wurden Arbeiten Hagedorns 1944 in der „Agentur des Rauhen Hauses“ des Buchhändlers Johannes P. Meyer ausgestellt, der konservativen, von nationalsozialistischer Kulturpolitik noch nicht vereinnahmten Künstlern ein Forum bot (vgl. Maike Bruhns: *Kunst in der Krise*. Bd. 1: *Hamburger Kunst im ‚Dritten Reich‘*. Hamburg: Dölling und Galitz 2001, S. 222). Hagedorn stirbt 1998 in seiner Heimatstadt.

58 Vgl. zu Lenz' Sehnsucht nach Harmonie die Ausführungen Benedikt Descourvières', der in seiner Studie den ideologiekritischen Impetus der Erzählung herausarbeitet, indem er den Gegensatz zwischen Wahnsinn und Harmoniesucht als „Schnittpunkt zwischen dem ideologischen Verkennen des Subjekts und der Möglichkeit der Erkenntnis des anwesenden Unsichtbaren“ (*Der Wahnsinn als Kraftfeld*, S. 213) identifiziert. Dass die Ausblendung dieses Gegensatzes zu einer Entpolitisierung des Erzählten führt, wird in den Illustrationen Hagedorns augenfällig.



Abb. 8: Hans Hermann Hagedorn: *Lenz* (S. 23)

nig zu spüren, auch wenn das welt-schmerzliche Brustbild noch die gelungenste Menschendarstellung des Buchs sein mag. Der Text selbst beginnt mit einem figürlichen Initialenschmuck in Form eines Raubvogels, der wohl das Wildromantische des Ambientes herausstreichen sollte und es gefährlich ins Naturidyllische rückt. Dann ein Landschaftsbild: den rechten Bildteil bestimmt ein mit breiten Federstrichen umrissener Felsen, darauf ein knorriger Laubbaum und eine zu den Wolken aufragende Tanne, links der Abhang mit Gestrüch, dazwischen ein düsterer Weg mit einer kleinen schwarzen Figur, laufend. Im Bildhintergrund ballen sich Wolken in der Senke, dahinter einige Berggrücken. Die starke Perspektivierung der büchnerschen Landschaftsschilderung, das Gegeneinander von Höhen- und Tiefenrelationen, ist bildnerisch recht gut umgesetzt, doch beschränkt sich das Moment der Bedrohlichkeit auf die starken Hell-Dunkel-Kontraste. Die Dynamisierungen im erhabenen

Zusammenspiel der Naturgewalten sind ebenso wenig erfasst wie die eindrucksvollen paranoiden Bildmetaphern und die verzerrten Raumwahrnehmungen, die dem Leser Einblick geben in die psychotische Erlebniswelt. Den dominanten Verschmelzungs- und Entgrenzungsphantasien kann aus der piktoralen Grundkonstellation des kleinen Menschen angesichts einer überragenden Natur offensichtlich nur ungenügend Ausdruck gegeben werden.

Dort allerdings, wo diese spezifische Konstellation Berechtigung hätte, im Bild der Konsolidierung als Auftakt der Beschreibung des gemeinsamen Ausritts mit Oberlin, wird die textuelle Anregung irritierenderweise nicht aufgegriffen. Das mehrfach gestufte, licht- und farbdramaturgisch inszenierte Panorama, das sich dem innerliterarischen Betrachter bietet, wird in der Illustration verkürzt auf eine Baumgruppe (mit etwas viel Blättern für die Jahreszeit), durch deren nebelverhan-

gene Äste die Sonne lugt. Das Umfeld bleibt ausgespart.<sup>59</sup> Das nächste Bild zeigt ihn unter einer wetterverstümmelten Tanne, die den halb Knienden harmonisch zu umfassen scheint. Ein konkreter Textbezug scheint nicht gegeben, doch unterstreicht es den engen, affektiven Bezug des Dichters zu seiner umliegenden Natur. Die im folgenden Erzählgang thematisierten psychotischen Vorfälle werden dagegen bildnerisch nicht umgesetzt. Aufgegriffen wird erst wieder Lenz' Traumbild seiner Mutter, die Hagedorn als Schönheit mit geschlossenen Augen, umgeben von einer opulent-kitschigen Rosengirlande, umsetzt. Physiognomisch ähnlich und ähnlich nichtssagend ist das Antlitz des kranken Mädchens im Hüttenerlebnis, das sich bleich mit Marlene-Dietrich-Blick aus dem Dunkel der Schraffur abhebt. Auch das Bild der alten Frau zuvor entbehrt in seiner Biederkeit der textuell vorgebildeten verstörenden Konnotationen.

In einer einzigen ganzseitigen Zeichnung scheint der Leidensdruck aus der psychotischen Störung tatsächlich ins Bild gesetzt zu sein: Auf Lenz' ‚religiöse Quälereien‘ und sein Gefühl des Abgestorbenseins zumindest positionell Bezug nimmt diese neunte Zeichnung mit einem an einen Tisch gelehnten Lenz, das Gesicht in die Arme vergraben. Doch auch hier hütet sich der Zeichner davor, Krankheit als äußerlich sich manifestierende, unkontrollierbar gewordene innere Krisensituation zu zeigen. In Hagedorns Bild nimmt vielmehr das ambivalente Motiv des Dämonischen Gestalt an, wie es eine gleichgeschaltete Literaturwissenschaft auf Basis der volkstumsideologischen Vorstellung einer mythisierten Natur im *Lenz* herausgearbeitet hat.<sup>60</sup> Wie im Bild die Hand einer naturmagischen Phantasiefigur Lenz von hinten tröstend oder doch bedrohend umfasst, so bemächtigt sich der Seele des Künstlers – in den Worten Hermann Pongs', der wiederum Goethe bemüht – „das schöpferische Unbewusste [...] als ‚dämonischer Geist des Genies‘, der Werke schafft“<sup>61</sup>. Der Doppelcharakter des Dämonischen, irrationale Erleuchtung und bedrohliches Hindernis zugleich zu sein, offenbare sich gerade in Büchners Darstellung der Künstlerseele. Hagedorn vergegenständlicht diese dämonische Kraft, mit der der Dichter zu ringen hat, in den Baumgeistern, denen er wenig später noch

59 Vielleicht bezieht sich die Zeichnung aber auch auf die auf der nächsten Seite folgende romantische Umschreibung einer inneren Ausgeglichenheit, „die uns über der ruhenden Natur, im tiefen Wald, in mond hellen, schmerzenden Sommernächten überfällt“ (L 36) und die Lenz im Blick in Oberlins Augen findet.

60 Vgl. dazu Wolfgang Emmerich: *Zur Kritik der Volkstumsideologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 20.

61 Hermann Pongs: *Ein Beitrag zum Dämonischen im Biedermeier*, zitiert nach: Goltschnigg, Büchner im ‚Dritten Reich‘, S. 125f. Pongs greift hier einen Ansatz auf, den Arthur Pfeiffer in seiner Dissertation (Georg Büchner. Vom Wesen der Geschichte des Dämonischen und Dramatischen, Frankfurt/Main 1934) entwickelt hat.



Abb. 9: Hans Hermann Hagedorn: *Lenz* (S. 54)

eine weitere Zeichnung widmet. Sie dient wohl auch dazu, Lenz' pathologische Naturwahrnehmung als höherwertige, künstlerisch stimulierende Empfindsamkeit verstehbar zu machen – auch wenn oder vielleicht gerade weil Lenz es in der Erzählung bedauert, den „elementarischen Sinn“ verloren zu haben, „so von dem eigenthümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gestein, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben“ (L 36).

Am deutlichsten aber kommt die mystifizierende Art und Weise, wie Büchners Erzählung gelesen werden soll, in der vorletzten Zeichnung zum Ausdruck. Gerade jenen vergleichsweise nüchternen Textsequenzen gegenübergestellt, in denen ein distanzierterer Erzähler einen anschaulichen Überblick gibt über die Symptomatik der Krankheitsprogression, und diese

eindrucksvolle Vergegenwärtigung des psychischen Leidens gleichsam mystisch bemäntelnd, inszeniert Hagedorn hier sinnschwangere romantische Topoi. Zu sehen ist Lenz als Wanderer mit Stab, er schreitet, so scheint es zumindest, über Lorbeer, einen Zweig davon hält er in der Hand, hinter ihm ballt sich dichtes Gewölk. Ihm aber zur Seite, ihm zugewandt und den Wegweisend, Gevatter Tod. Das Thema des Wanderers stand gerade in der Romantik für das Gefühl der emotionalen Heimatlosigkeit und des Ausgegrenztseins, verbunden mit der ewigen Sehnsucht nach Ruhe. Zugleich aber implizierte es den optimistischen Anspruch einer nur auf diese Weise erreichbaren Entwicklung hin zu einem höheren Ziel. Ganz im Sinne von Pongs' existenzialistischer, weitgehend enthistorisierender Literaturbetrachtung wird Lenz' Leidensweg derart zur Möglichkeit verklärt, in tragischem, todessehnsüchtigem Heroismus künstlerische Erfüllung zu finden.<sup>62</sup> Seine Krankheit ist Ausdruck einer Genialität, die ihn der bürgerlichen Normalität entfremdet, dafür aber das erstrebenswerte Ziel erlangen lässt, eine höhere Stufe der Erkennt-

62 Vgl. Pongs, Ein Beitrag zum Dämonischen, S. 133.

nis zu erreichen. Krankheit ist im Fall des Künstlers, dieses Künstlers nicht etwas Entartetes, Unwertes, sondern letztlich erfolgreicher Kampf um das Eigentliche. Der Lohn für die geduldeten Qualen ist – so insinuiert das Bild zum Text, doch dessen eigentlicher Intention völlig entgegen – der ewige Nachruhm. Bestätigt wird die simple Poetisierung des individuellen Krankheitsfalls durch die Schlussvignette, die eine Hand mit einem Lorbeerzweig zeigt. Das Leid, in Büchners Erzählung ja als religiös-eschatologische Sinnggebung entschieden entwertet, gewinnt damit in Hagedorns bildnerischer Deutung wieder eine problematische teleologische Bedeutung (die angesichts der zeithistorischen Ereignisse betroffen machen muss). Die Verzweiflung, namenlose Angst und quälende Leere des Dichters selbst finden in der irrationalen bildnerischen Mystifikation keinen adäquaten Ausdruck, sondern bleiben ausgespart.

Gunter Böhmer

Im Gegensatz zu dieser affirmativen Zurechtdeutung der Erzählung, die ihre kritische Brisanz schlichtweg eliminiert, konnte *Lenz* aber auch als Beispiel einer deutschen Gegenkultur zu den offiziösen Vorstellungen des Reichskulturministeriums verstanden werden. Eine Leidensgeschichte zu zeigen in leidvoller Zeit, ohne pathetische Überhöhung oder ideologische Sinnggebung – diese Vorstellung liegt vielleicht auch der großformatigen Schweizer Liebhaberausgabe<sup>63</sup> des St. Galler Verlegers Henry Tschudy zugrunde, die Gunter Böhmer mit 23, schon bei ihrem Erscheinen äußerst positiv aufgenommenen<sup>64</sup> Zeichnungen ausgestaltet hat. Böh-

63 In Tiemanns *Mediaevale Antiqua* gesetzt und auf schweres Büttens gedruckt, wurde dieses Buch in drei Ausgaben aufgelegt: 5 pergamentgebundene, vom Künstler handsignierte und mit einem Aquarell versehene Exemplare als Ausgabe A, 10 handsignierte Exemplare im Halbpergamenteinband und mit einer zusätzlichen Zeichnung als Ausgabe B sowie 300 nummerierte Exemplare im Kartoneinband und Schuber als Ausgabe C. Ob auch die beigegebenen Aquarelle bzw. Zeichnungen auf *Lenz* Bezug nehmen, konnte nicht eruiert werden.

64 A.H.S.: Georg Büchners Fragment ‚Lenz‘. Zu einer bibliophilen Ausgabe. In: *Der Bund* 21 (März 1943), [o. S.]. – ff: Illustrationen zu Büchners ‚Lenz‘. In: *Thurgauer Zeitung*, 15. April 1943, [o. S.] – G.H.H.: Büchner, Georg, *Lenz* [...]. In: *Schweizer Bücher-Zeitung* 1943, Nr. 6, S. 47. – P.Mg.: Eine bibliophile Ausgabe von Büchners ‚Lenz‘. In: *Die Weltwoche*, 18. August 1944, S. 17. – Wg.: *Lenz*. Von Georg Büchner. Mit Zeichnungen von Gunter Böhmer. In: *St. Galler Tagblatt*, 24. September 1943, Abendblatt, [o. S.]. – Hans Walter: *Bibliophile Publikationen. Zu neuen Illustrationen von Gunter Böhmer*. In: *Luzerner Tagblatt*, 29. Mai 1943, [o. S.]. – Ders.: *Eine Liebhaber-Ausgabe von Gunter Böhmer*. In: *Das Bücherblatt* 7 (1943), [o. S.]. Vgl. dazu die penible, im Internet zugängliche (<http://www.gunterboehmer.com/de/bib/bib21.html>, Stand: 1. Oktober 2006) Bibliographie von Heidi Kupper. Stellvertretend für die teils euphorischen Reaktionen sei hier das überschwängliche Urteil des Kunstkritikers Hans Walter angeführt: „Ohne ihn richtig fassen zu können, erleben wir die

mer<sup>65</sup>, einer der bedeutendsten deutschen Buchillustratoren des 20. Jahrhunderts,<sup>66</sup> verstand das Illustrieren von Literatur nach eigener Aussage als Kunst, in der die „Welten der sichtbaren Erscheinung und inneren Vorstellung ineinander übergehen, sich Anschauung und Erzählung durchdringen und Phantasie und Intuition des Auges und Geistes, des Herzens und Verstandes gleichzeitig aufgerufen werden“.<sup>67</sup> Illustration ist ihm nicht gefälliger Buchschmuck, sondern gleichberechtigter kreativer Akt, der das Poetische aus der eigenen Subjektivität heraus erfüllbar machen möchte. In Büchners *Lenz* findet er dabei einen „Text seines Herzens und sein geistiges Abbild“<sup>68</sup>, an dem ein erster Höhepunkt und wesentlicher Abschluss seiner zeichnerischen Entwicklung sichtbar wird. Sein erstaunlich vielseitiger, behutsam leichter Federstrich, der von der leisesten Andeutung bis zum tief schwarzen Fleck alle Nuancen kennt, verweigert sich in dieser Bildserie immer öfter der Eindeutigkeit des Umrisses und lässt das Gezeichnete in eine gestaltende Bewe-

---

Gegenwart dieses *Lenz* so unmittelbar, daß uns keine andere Deutung mehr möglich erscheint außer derjenigen des Illustrators. Einigen Bibliophilen mag es genügen, das schmale Buch ein Kleinod zu nennen; anderen indes wird es zu einer Art Orakel werden, dessen Tragweite nur in der Ekstase einigermaßen abzuschätzen ist“ (Walter, *Bibliophile Publikationen*). Auffallend ist, wie viele dieser Rezensionen von Pongs' dämonologischer Leseweise der Erzählung affiziert scheinen.

65 Der 1911 in Dresden geborene Gunter Böhmer studiert zunächst an der Akademie für Malerei und Graphik seiner Heimatstadt, von 1931–33 an der Berliner Kunstakademie bei Emil Orlik und Hans Meid. Menzel, Rembrandt, Daumier, Corinth und vor allem Slevogt dienen als Vorbilder in seiner Entwicklung, Buchkünstler wie E.R. Weiß und Karl Walser prägen seine Vorstellungen zur Illustrationskunst. Hermann Hesse, den er mit Briefzeichnungen und zugesandten Graphiken von seiner Begabung überzeugen konnte, lädt ihn in die Casa Camuzzi im Tessinerdorf Montagnola ein, wo sich schließlich auch Böhmer niederlassen wird. Auf Hesses Empfehlung hin erhält Böhmer vom S. Fischer Verlag die ersten Aufträge zu Buchillustrationen (beginnend mit Hesses Jugendroman *Hermann Lauscher* sollten es bis zu seinem Tod über 150 werden, dazu noch etwa 350 Einbandgestaltungen). Neben Werken der Weltliteratur, aber auch unbekannteren zeitgenössischen Arbeiten illustriert Böhmer, der sich in der Auseinandersetzung mit moderner und alter Kunst auf Studienaufenthalten in Italien und Frankreich stets weiterbildet, auch eigene Werke. Die Kriegszeit verbringt Böhmer in der Schweiz, wo er neben Hesse Max Picard und Emmy Ball-Hennings zu seinem engeren Freundeskreis zählt. Nach Kriegsende heiratet er die Gobelinweberin Ursula Bächler und verbringt wieder einige Zeit in Deutschland. Die zunehmende Anerkennung dort beschert ihm 1960 einen Ruf an die Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, wo er bis 1976 die Professur für freie Graphik innehat. Böhmer stirbt 1986 in Lugano.

66 Vgl. zu dieser Einschätzung u.a. Hans Adolf Halbey: *Zur Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945*. In: Wolfgang Tiessen (Hg.): *Die Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945*. Ein Handbuch. Bd. I. Neu-Isenburg: Tiessen 1968, S. 3–19, hier S. 14.

67 Zitiert nach: Hans Walter: *Gunter Böhmer als Illustrator*. In: *Stultifera Navis*. Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft 3 (1946), Nr. 3/4, S. 95–101, hier S. 98.

68 Ebda, S. 100.

gung zerfließen, die teils andeutet, teils konkretisiert. Die „Linie als Andeutung und Rhythmus nicht als Kontur“<sup>69</sup>, in früheren Arbeiten wie den Illustrationen zu Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1937) oder Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* (1939) noch vor allem graziös und gekonnt-spielerisch, zielt nun in virtuoser Radikalität ab auf eine Sichtbarmachung mehr des Inneren als des Äußeren, mehr des Eindrucks als des Ausdrucks. Im sensiblen Wechselspiel von Elision und Allusion forscht sie „den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel“ (L 37) der Figuren nach und versucht das Eigentliche herauszuarbeiten.

Es sind durchwegs signifikante Momente der Erzählung, die Böhmer gestaltet und dem Text gegenüberstellt oder harmonisch in den Satzspiegel einfügt. Nur die Zeichnung der Titelseite weicht von diesem Prinzip der Handlungsnähe ab und gibt gleichsam eine leseleitende allegorische Vorgabe: Es zeigt eine nackte Figur in Rückenansicht, die sich müht, den aufbäumenden Pegasus zu bändigen. Vergeblich, bekommt man den Eindruck, die Gestalt scheint den Bodenkontakt zu verlieren, wird am Halfter emporgezogen, droht vom durchgehenden geflügelten Ross fortgezerrt zu werden. Dichterruhm einer anderen Art als bei Hagedorn ist in dieser Allegorie angesprochen, die die büchnerschen Rosse des Wahnsinns poetisch umdeutet.

Dass es weniger um Unvergängliches als um die Gegenwärtigkeit des Leids geht, wurde zuvor schon bei der Einbandzeichnung deutlich, die Lenz am Tisch sitzend zeigt, den Kopf schwer in die Hand gestützt. Sein Gesicht, halb im Schattendunkel, zeigt einen Ausdruck existenzieller Qual. Dieser mit breitem Federstrich ausgeführte Schatten zieht sich weiter über den Hals bis zum Rücken und lastet dort schwer, verstärkt den Eindruck des Niederdrückenden ebenso wie das Gewicht seiner Beine, da Lenz nur am Sesselrand lehnt. (Fest sitzt Lenz bei Böhmer bezeichnenderweise nur im Kunstgespräch.) Die Haltung des Sitzenden erin-



Abb. 10: Gunter Böhmer: *Lenz* (Titelzeichnung)

69 Ebda, S. 98.



Abb. 11: Gunter Böhmer: *Lenz* (Schutzumschlagzeichnung)



Abb. 12: Gunter Böhmer: *Lenz* (S. 9)

nert frappant an Hagedorns Bild des verzweifelten Lenz, doch ist Böhmers Version ungleich ausdrucksstärker.

In den Text selbst führt eine Initiale, die sich gleichfalls markant von Hagedorns romantischem Auftakt unterscheidet. Sich an den Längsbalken klammernd blickt Lenz in Dreiviertelansicht wie durch ein Fenster verzweifelt aus dem Anfangsbuchstaben, expressionistische Stimmungsstriche und unregelmäßige Pinselschattierungen vergegenwärtigen seine innere Spannung. Lenz' Blick ist der des Außenstehenden, der so signifikant ist für die Erzählung. Die erste ganzseitige Tafel greift dieses Porträt auf, zeigt aber nun den gehetzten Dichter auf seinem Weg durchs Gebirge. Die Landschaft rings um den an einen Baumstamm Gestützten zerfließt im chaotischen Linienwirbel, der nichts Konkretes fassen lässt. Selbst Lenz' eigene Beine scheinen sich in diesem Strichnebel aufzulösen, der Abgrund und Felswand verbirgt. Böhmer verzichtet hier, die gewaltige Landschaft selbst ins Bild zu set-



Abb. 13: Gunter Böhmer: *Lenz* (S. 15)

zen, sondern konzentriert sich auf das Moment der unbestimmten Angst. Lenz' paranoide Wahnvorstellungen werden allein über das konkrete Mimisch-Gestische, aber auch im weitgehend amorphen Wirrwarr der Federstriche sichtbar, das gleichwohl zur Vergegenständlichung herausfordert. Gegenständlichkeit dagegen herrscht im nächsten Bild vor, das die ekphrastische Lenkung des Leserblicks der zugeordneten Textpassage mit den Mitteln der Graphik ins Bildnerische überträgt und doch entschieden umwandelt. Denn Böhmer integriert in die erste Momentaufnahme des Auftritts, wie sie die Erzählung vorgibt, Bildelemente des folgenden beruhigenden Gruppenbilds. Lenz, der zögernd im Türrahmen steht, wird von Oberlin mit freundlicher Geste hereingebeten, die Mutter, die neugierig aus dem Schatten um die Tür späht und „das helle Kindergesicht, auf dem alles Licht“ ruht und das „neugierig, vertraulich“ (L 32) aufschaut, der Rhythmus von Hell und Dunkel, all das ist deskriptiv vorgeformt und in ähnlicher Weise dem Leser vor Augen. Böhmers Kunst der suggestiven Andeutung lässt dabei dem Betrachter noch immer genug Freiraum der subjektiven Ausgestaltung, sodass sich eigenes Bildmaterial mit dem illustrierenden Bildangebot zu einer seltenen, sich einprägenden Gültigkeit des Ausdrucks verbindet.<sup>70</sup>

Auch die folgende, an den oberen Rand gerückte Vignette setzt getreulich alle Bildinformationen Büchners um und steigert zugleich durch bildkompositorische Mittel deren Wirkung. Zwar ist die kalte Gaststube im Schulhaus wie beschrieben geräumig und halbleer, ein Bett auf der dunkleren linken Seite, ein Tisch mit der

<sup>70</sup> Diese Einschätzung klingt auch in so mancher Rezension an, wenn etwa von Zeichnungen gesprochen wird, die „so aus dem Geist des ‚Lenz‘ leben, dass man sich das Wort fortan kaum mehr ohne das Bild denken könnte.“ (A.H.S., Georg Büchners Fragment Lenz, o.S.)



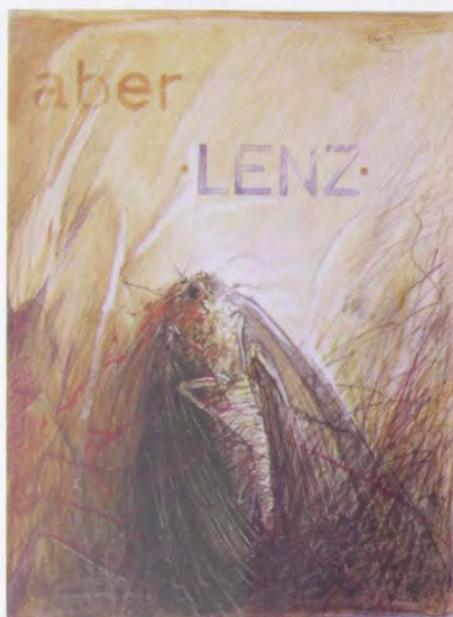
Abb. 14: Gunter Böhmer: *Lenz* (S. 17)

Lampe. Doch erweckt das niedrige Bildformat den Eindruck der bedrückenden Enge, unterstützt noch durch die als Perspektivenlinien fungierenden Konturen der Dielen und Balken. Exakt im Fluchtpunkt steht Lenz wie zur Exekution an der Wand, die Hände hinter dem Rücken, das gesichtslose Haupt schräg geneigt. Im Fenster daneben ist völlige Finsternis, die bald auch das Zimmer einnehmen wird.

Herrscht hier völlige Starre, bestimmt Bewegung das nächste ganzseitige Bild, Lenz und Oberlin bei ihrem Ritt durch die Gemeinde. Keinen beschaulichen Ausritt zeichnet hier Böhmer, sondern ein gehetztes Jagen durch eine allenfalls verschwommen wahrnehmbare Landschaft. Lenz' fragend-hilfesuchender

Blick ist auf den düsteren Oberlin gerichtet, Gewölk hängt über ihnen, das überzugreifen scheint auf den Dichter. Im Gegensatz zum Text ist hier kaum etwas von einer Konsolidierung zu spüren, im Gegenteil, das Netz der Linien um Lenz erhöht noch den Eindruck der Unruhe, erinnert an das wenig zuvor gefundene sprachliche Bild vom „Wahnsinn auf Rossen“ (L 32). Ruhe, Helle und Klarheit bestimmen erst das folgende Bild, das Lenz in der unberührten Winterlandschaft zeigt. Die Linien streben hier zu einer Eindeutigkeit, wie sie später nicht mehr zu finden ist. Im Hintergrund eine Hügelkette „halb im Nebel“, etwas näher der verschneite Wald, im Bildvordergrund eine einzelne Tanne, gebeugt unter der Schneelast, einige Schritte entfernt Lenz mit dem Rücken zum Betrachter, der so seinen Blick mitvollziehen kann. Man kennt diese Bildsituation aus den Gemälden Friedrichs, der vereinzelt Mensch angesichts einer erhabenen Natur. Selbst die feinsten Nuancen der Schilderung Büchners nimmt Böhmer hier auf und lässt den Umhang des Dichters sich leicht im ‚leisen Wehen‘ bauschen. Ruhe und Ernst dominieren auch noch in der Zeichnung zu Lenz' Predigt, klare gerade Linien strukturieren das Bild, seine Gestalt ist hier mit schweren Federstrichen ausgeführt, die Kirchgänger sind nur leicht umrissen.

Auch in den weiteren Bildern, die nicht alle im Einzelnen ausführlicher besprochen werden können, bleibt Böhmer sehr nahe am Text und setzt auch die



Farbabb. 1: Edgar Oser: *aber LENZ*



Farbabb. 2: Edgar Oser: Blatt V des *Lenz-Zyklus*



Farbabb. 3: Edgar Oser: *Landschaft mit Blutfluss*



Farbabb. 4: Alfred Hrdlicka: *Lenz* (S. 13)



Farbabb. 5: Alfred Hrdlicka: *Lenz* (S. 17)



Farbabb. 6: Alfred Hrdlicka: *Lenz* (S. 69)



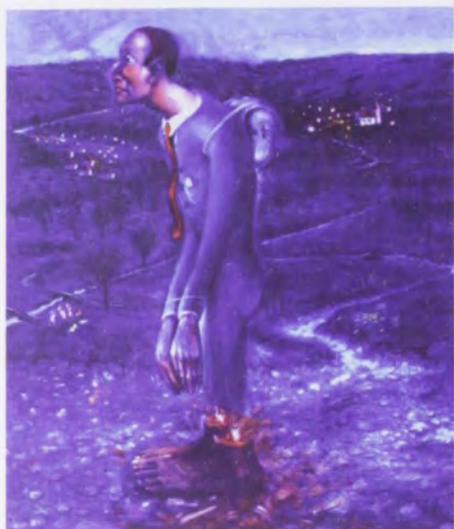
Farbabb. 7: Alfred Hrdlicka: *Lenz* (Schutzumschlag)



Farbabb. 8: Odette Petzold: Plakat für *Lenz*



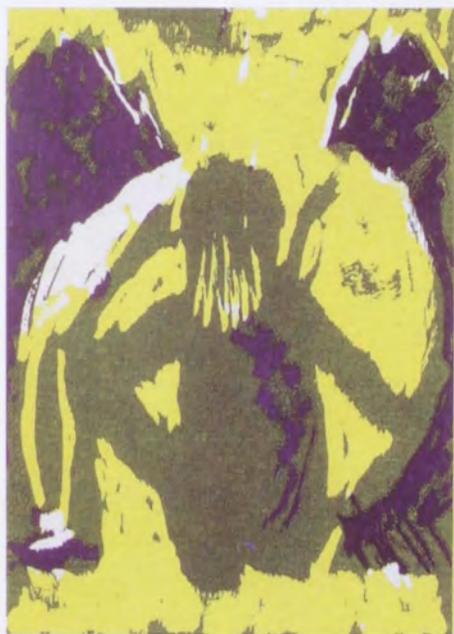
Farbabb. 9: Friedrich Zimmermann: Monotypie zu *Lenz* (Blatt IV, überarbeitet)



Farbabb. 10: Der Eichner: *Heimatlos*



Farbabb. 11: Leo Leonhard: *Variationen zu „Stehe auf und wandle!“*



Farbabb. 12: Bernd Zimmer: *Lenz*



Farbabb. 13: Erhard Schütze: *Lenz* (Blatt II)



Farbabb. 14: Erhard Schütze: *Lenz* (Blatt VI)



Farbabb. 15: Karin Mihm: *Angst*



Farbabb. 16: Nadine Respondek-Tschersich: *Läufer*



Farbabb. 17: Nanna Max Vonessamieh: *Lenz-Zyklus 2004 (Blatt VI)*



Farbabb. 18: Nanna Max Vonessamieh: *Lenz-*  
Zyklus 2005 (Blatt VI)



Farbabb. 19: Nanna Max Vonessamieh: *Lenz-*  
Zyklus 2006 (Blatt IV)



Farbabb. 20: Thomas Kohl: *Den 20. ging Lenz durch's Gebirg*



Farbabb. 21:  
Thomas Kohl: *Er ging  
gleichgültig weiter, es  
lag ihm nichts am Weg,  
bald auf- bald abwärts.*



Farbabb. 22:  
Thomas Kohl: *... er  
stand still und legte das  
Haupt in's Moos und  
schloß die Augen halb,  
und dann zog es weit  
von ihm ...*



Farbabb. 23:  
Thomas Kohl: *Er  
mußte dann mit den  
einfachsten Dingen an-  
fangen, um wieder zu  
sich zu kommen*

kleinsten visuellen Hinweise um. Er gibt aber der bildnerischen Ausdeutung der narrativen Vorlage stets ein eigenes Gepräge dort, wo Unbestimmtheitsstellen den kreativen Leser fordern. Auf diese Weise ist das illustrierende Bild nicht nur bloße Veranschaulichung des Erzählten. Es dient vielmehr der Aufmerksamkeitssteigerung in wesentlichen Momenten, es intensiviert die emotionale Beteiligung des Rezipienten und regt zu über den Text hinausgehende Reflexionen an, die von einem ausgestalteten Detail, aber auch von der bewussten Differenz ausgehen können. So wird das Krankhafte bei Böhmer nicht über Lenz' subjektive Wahrnehmungsaberrationen verbildlicht, wie sie dem Leser durch die interne Fokalisierung des Erzählten vorstellbar werden. Ausdruck findet es symptomatisch im

Physiognomischen und in den Handlungen des Protagonisten. In Büchner ebenbürtiger Weise setzt hier Böhmer die nosographischen Nuancen der Erzählvorlage mit faszinierender Sensibilität und Einfühlungskraft um, lässt Lenz ganz „auf seinem Gebiete“ (L 37) selbstbewusst im Kunstgespräch über ästhetische Fragen rasonieren und mit abwehrender Verstörung auf Kaufmanns Ermahnungen reagieren, macht die verzweifelte Dringlichkeit seines Erweckungsversuchs ebenso spürbar wie seine nihilistische Verwirrung, die Oberlin verärgert, zeigt ihn im paranoiden Wahn auf der Flucht vor seinen Begleitern, wie er mit stierem Blick auf die Katze losgeht, sich verzweifelt an Oberlin klammert und in seinen katatonischen Selbstverlustängsten in den Arm seiner Gastgeberin verkrampft.

Bei aller Texttreue aber verbildlicht Böhmer nie Lenz' eigene, psychotische Bilder. Nicht die ekstatischen Visionen nach der Predigt sehen wir also, sondern Lenz in seiner anschließenden melancholischen Vereinzelung, und ganz ähnlich wird anstelle der megalomanen Anflüge in der Apostasieszene die entsetzte Flucht vor dem Ort seines Gottesabfalls ins Bild gebracht. Böhmer vermeidet auf diese Weise wohl sehr bewusst die Objektivierungsversuchen immer innewohnende Gefahr, psychotische Störungen zu banalisieren, indem man sie dem Auge verfügbar



Abb. 15: Gunter Böhmer: *Lenz* (S. 37)

macht. Nur einmal nimmt Lenz' Vorstellungswelt auch für den Betrachter konkrete Gestalt an, doch entsteht hier das Phantasiebild aus der kommunikativen Interaktion: Lenz' schmerzvolle Erinnerung an die Geliebte im Gespräch mit Madame Oberlin macht der Zeichner mit feinen Strichen als tanzende anmutige Frauengestalt im Hintergrund sichtbar. Ähnlich filigran, kaum mehr gegenwärtig in seiner Transparenz, ist auch das leidende schlafende Mädchen in der Hütte dargestellt, im Vordergrund im Lehnstuhl sitzend, im Dunkel des Hintergrunds die Alte und der Mann. Lenz aber steht am Fenster und beugt sich mit entleertem Gesicht der Natur entgegen.

Ein ganzseitiges Landschaftsbild beendet wie bei Gramatté auch Böhmers Bilderreihe. Wie dort ist Lenz selbst nicht mehr dargestellt, nur eine karge Landschaft, ein kahler Baumkrüppel auf einer Böschung, die den weiteren Blick auf einen Weg verstellt. Der Mond hängt über der Ebene, in der Ferne sind Hügelketten auszunehmen, die Lichtmetaphorik der Beschreibung ist in den Bewegungslinien und Schraffuren angedeutet. Direkt zuvor unter dem Satzende aber zeigt Böhmer noch einmal den Protagonisten, liegend, als wäre er niedergedrückt von der „nothwendige[n] Last“ (L 49) seines Daseins, in tiefster Resignation den Kopf aufgestützt und die andre Hand wie zum Schreiben bereit, doch keine Feder ist mehr in seiner Hand. Von einer Verherrlichung des Leidens als Weg zum höheren Ziel ist hier nichts mehr zu spüren.

Cees Bantzinger

Gleichfalls eine ausgesprochen bibliophile Ausgabe ist die auf Banzay-Japanpapier in Maastricht gedruckte und in Lutetia-Schrift gesetzte klandestine Edition der Halcyon-Presse des Maastrichter Verlegers Alexandre Alphonse Marius Stols.<sup>71</sup> An Illustration allerdings wurde dieser Ausgabe nur eine Frontispizzeichnung von der Hand Cees Bantzingers<sup>72</sup> beigegeben. Bantzinger war zu dieser Zeit bereits

71 Die elitäre Verlagsserie wurde 1927 von Stols mit dem Ziel ins Leben gerufen, „to publish in Dutch, English, French, German and Italian books whose exceptional importance demands an adequate typographical execution“ (A. A. M. Stols: *A Short History of the Halcyon Press*. In: *The Private Library* 5 [1972], S. 69–82, hier S. 70) und richtete sich mit streng limitierten exklusiven Ausgaben an ein internationales bibliophiles Publikum. Als zweite deutsche Ausgabe der Halcyon Presse hatte Stols bereits 1930 Büchners *Dantons Tod* herausgegeben (die anderen Ausgaben waren Werken von Goethe, Fr. M. Huebner, Storm und Schiller gewidmet). Während der Okkupation als letzte deutsche Ausgabe der Reihe entstanden, kann die *Lenz*-Edition (250 Exemplare) durchaus auch als Signal an ein deutschsprachiges Publikum verstanden werden, das in Opposition stand zur NS-Diktatur in Deutschland.

72 Cornelis Adrianus Bernardus („Cees“) Bantzinger, geboren 1914 in Gouda, studierte an der Kunst-

als Illustrator verschiedener Tages- und Wochenzeitungen bekannt und von den deutschen Besatzern gesucht. In seiner Zeichnung konzentriert er sich auf einen Aspekt der auf den *Werther* verweisenden, dreifachgestuften wenn-Konstruktion zu Beginn, mit der über die phainopoetische Beschreibung des umgebenden Raums die subjektivistische Erfahrung als zeittypische, aber bereits auch als potenziell pathologische Wahrnehmungsweise vorgestellt wird.

Nicht die Landschaft selbst, wie etwa bei Gramatté, ist in Bantzingers Illustration Fokus des Interesses, sondern Lenz' schmales, fein geschnittenes Gesicht, das aus dem Bild blickt, sodass sich nur als Analogie zum Bildhintergrund erschließen lässt, was er sieht. Er steht vorn zwischen dem Dunkel von Felswänden oder Baumstämmen, die den Blick auf eine eindrucksvolle Bergkulisse freigeben, „Augen und Mund weit offen“ (L 31). Doch die wirksamen Dynamisierungen der Vorlage, die im Narrativen die Unmittelbarkeit des Naturerlebnisses suggerieren, klingen in diesem Brustbild allenfalls an. Das Reißen in der Brust, sein Keuchen, die Vereinigungslust mit der elementaren Natur finden kei-



Abb. 16: C.A. Bantzing: *Lenz* (Frontispizzeichnung)

hochschule und -akademie Amsterdam bis 1937 und machte sich auf zahlreichen Reisen und Kursen (u.a. 1938 bei dem Bauhaus-Meister Johannes Itten, 1956 bei Oskar Kokoschka an der Sommerakademie) mit den verschiedensten Techniken der Malerei und Graphik vertraut. Bereits 1936 begann Bantzing als Zeichner und Journalist beim Wochenblatt *Der Groene Amsterdammer* und avancierte in der Folge zu einem der gefragtesten Illustratoren seines Landes. Während der Besetzungszeit betrieb er in Den Haag mit dem Drucker Fokke Tamminga und dem Herausgeber Bert Bakker die illegale, nach seinem Unterschlupf, dem Dachboden der Druckerei Ando benannte ‚Mansarde-Pers‘, die Bücher verbotener Autoren wie Gerrit Achterberg, zum Teil mit Zeichnungen Bantzingers, herausgab. Nach dem Krieg erlangte Bantzing vor allem mit seinen Frauenakten und Künstlerporträts internationale Anerkennung und starb 71-jährig in Amstelveen.

nen adäquaten mimisch-gestischen Ausdruck. Auch Lenz' unmittelbare Umgebung selbst scheint erstarrt. Zwar sind (graphisch ähnlich, doch weniger kontrastiv wie bei Gramatté) im Hintergrund Gewölke und Berghänge über den Wechsel starker und leichterer Schraffuren strukturiert, Aussparungen lichtdramaturgisch effektiv gesetzt. Doch scheint das Moment der Bewegung im Bildvordergrund aufgehoben, die Blätter stehen ruhig, und kein Sturm zersaut Lenz' Haar. Wo Büchners Darstellung den Austausch von Innen- und Außenwelt zur Dispositionsbestimmung nutzt, untergräbt Bantzingers Bildkomposition den Zusammenhang. So droht die (technisch meisterhafte) Zeichnung zu einem blutleeren Ästhetizismus zu verkümmern, der die emotionale Wucht der Vorlage nur ungenügend umsetzt.

### Toyen

Im Gegensatz zu Bantzinger verzichtet die wohl bedeutendste tschechische Malerin des 20. Jahrhunderts darauf, in ihren feinfühligem Illustrationen Lenz in der Landschaft zu zeigen. Doch verschwindet damit nicht das individuelle Erleben aus der Darstellung, im Gegenteil. Abgebildet werden sollen vielmehr die „Abdrücke der gegenständlichen Welt im Subjekt“<sup>73</sup>, die emotionalen Reflexe der Wirklichkeitswahrnehmung. Mit über 550 Buchillustrationen in mehr als vier Jahrzehnten zählt Toyen<sup>74</sup> zu den profiliertesten Künstlerinnen dieses Genres ihrer Zeit.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Ebda, S. 24.

<sup>74</sup> Schon früh nahm die als Marie Čerminová 1902 in Prag geborene Toyen ihr geschlechtsneutrales Pseudonym an, um sich Kategorisierungen zu entziehen. Nach einem abgebrochenen Studium an der Prager Hochschule für angewandte Kunst lernt sie 1922 ihren Lebensgefährten Jindřich Štyrský kennen, mit dem sie im folgenden Jahr der von Karel Teige 1920 ins Leben gerufenen avantgardistischen Künstlervereinigung ‚Devětsil‘ beitrifft. Aus dessen poetistischem Programm einer synästhetischen Selbstreflexion der Künste entwickeln sie nach einem Parisaufenthalt den Artifizialismus, der die Verschmelzung von Poesie und Malerei in abstrakt-assoziativen Kunstwerken postuliert. In den frühen 30er-Jahren kommt es mit einer zunehmenden Konkretisierung der Bildsujets zu einer Annäherung an den französischen Surrealismus, die sich 1934 in der Gründung der surrealistischen Gruppe Prag manifestiert, der später u.a. auch der jüdische Dichter und Maler Jindřich Heisler angehört. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen wird Toyen mit Ausstellungsverbot belegt, Štyrský stirbt 1942. 1947 emigriert Toyen mit Heisler, den sie während des Kriegs vor den Nationalsozialisten versteckt hält, nach Frankreich, wo sie 1980 in Paris stirbt. Vgl. Rita Bischof (Hg.): Toyen. Das malerische Werk. Hg. und mit einem Essay versehen von R.B. Mit Texten von André Breton, Jindřich Heisler, Vítězslav Nezval, Benjamin Péret, František Šmejkal, Philippe Soupault, Jindřich Štyrský und Karel Teige. Frankfurt/Main: Neue Kritik 1987.

<sup>75</sup> Vgl. Petr Ladman: Soupis knižního díla Toyen. In: Lenka Bydžovská und Karel Srp: Knihy s Toyen. Praha: Akropolis 2003, S. 97–118. Toyens Auseinandersetzung mit der Buchillustration begann Mitte der 20er-Jahre unter dem Einfluss Štyrskýs, mit dem sie Umschläge nach den poetistischen Prinzipien der Gruppe Devětsil als Einklang von Text und Bild entwarf. Ab den 30er-Jahren wurden

Dennoch nimmt die Illustration des *Lenz* auch in diesem Œuvre nach Ansicht Bydžovskás und Srps eine besondere Stellung ein, da ihre Zeichnungen von einer besonders tiefen Auseinandersetzung mit dem Text zeugen.<sup>76</sup> Ein Grund dafür ist wohl im generellen Interesse surrealistischer Kunst an Phänomenen der Psyche zu sehen, das ja nicht nur in der besonderen Affinität zur Psychoanalyse zum Ausdruck kommt.<sup>77</sup> Toyens Arbeit an den Illustrationen fällt zudem in eine Zeit der ständigen Unsicherheit, der künstlerischen Missachtung und des persönlichen Verlusts, die der von den nationalsozialistischen Besatzern geächteten Malerin die Frage nach dem Sinn des Leids eines vereinzelt Subjekts, wie sie *Lenz* aufwirft, besonders nahe bringen muss.

Wie Gramattés Radierungen sind Toyens Bilder zu *Lenz* trotz des eindeutigen Rekurses auf den Text keinesfalls bloße Verbildlichungen des Narrativen. Sie lösen sich vielmehr von der sprachlichen Konkretisation und illustrieren in den stimmungsträchtigen Momentaufnahmen mehr das im Rezipienten Evozierte als die Evokation selbst. Ganz im Sinne der lenzschen Kunstvorstellung erfassen die Zeichnungen die Gemütslage des Protagonisten, lassen ihn „aus sich heraustreten □, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren“ (L 38). Das Spannungsverhältnis von Bild und Text manifestiert sich in der wechselseitigen Vergegenwärtigung des Dahinterliegenden, sodass das Bild für den Leser als gleichberechtigter künstlerischer Ausdruck neben den Text tritt. Die Ausdruckskraft des Bilds korrespondiert mit der starken Emotionalität des Erzählten, doch lässt es das Faktische der Krankheit, das Authentische des konkreten Aufenthalts, die historischen Implikationen des Vorfalles und seiner Darstellung weitgehend unthematisiert. Was an Gegenständlichkeit einer äußeren Wirklichkeit aufgegriffen wird, dient lediglich der Sichtbarmachung des im Gegenständlichen nicht Fassbaren, sondern nur Er-

---

Toyens Illustrationen zunehmend eigenständiger und erreichten eine erstaunliche technische wie stilistische Vielfalt der bildnerischen Umsetzung. Fotomontagen und Typocollagen stehen neben Holzstichen, Aquarellen oder Federzeichnungen, gegenständliche Illustration wechselt mit abstrakter, kindgerechte mit nur schwer dechiffrierbarer. Als eines ihrer surrealistischen Hauptwerke gilt das 1939 in Paris herausgegebene Malerbuch *Les spectres du désert* mit Texten von Heisler. Vgl. Bydžovská/Srp, *Knihy s Toyen* sowie Lothar Lang: *Surrealismus und Buchkunst*. Leipzig: Edition Leipzig 1993, S. 72.

76 Vgl. „Přestože tyto knihy [*Lenz* und ein Gedichtband Simonetta Buonacchinis] z výtvarného hľadiska nepřinášely nic, co by posouvalo práci Toyen dalším směrem, nejvíce v nich pronikla pod povrch ilustrativního textu“ (Bydžovská/Srp, *Knihy s Toyen*, S. 70).

77 Vgl. Peter Gorsen: *Der ‚kritische Paranoiker‘*. Kommentar und Rückblick. In: Salvador Dalí, *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*. Gesammelte Schriften, Hg. von Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann. München: Rogner & Bernhard 1974, S. 403–518.



Abb. 17: Toyen: *Bäsnik Lenz* (Titelblatt)

ahnbaren. Die drei schlichten ganzseitigen Original-Graphiken Toyens sind Ausdruck einer internalisierten Objektivität, sind surrealistische Kryptogramme einer spezifischen Seinserfahrung.

Aus diesem Gesichtspunkt ist auch ihr Interesse für die Landschaftsmetaphorik zu verstehen, die in Büchners Erzählung einen wesentlichen Zugang zu Lenz' Innenleben öffnet. Toyens zweiseitiges Titelbild steht dabei in einer aufschlussreichen ‚intergraphischen‘ Beziehung zu der Reproduktion einer traditionellen Lithographie eines unbekanntes Künstlers (wohl des 19. Jahrhunderts), die den Schutzumschlag zielt. Diese zeigt durchaus stimmig zur Eröffnungspassage eine unwirtliche Gebirgsgegend im Bäume biegenden Sturm, die untergehende Sonne lässt das dichte Gewölk hinter den schroffen Felsen des Bildhintergrunds noch einmal aufleuchten, vorne links zwingt sich ein Bach durchs Gestein. Die Aufmerksamkeit des Betrachters zieht ein knorriger Baumstumpf auf sich, der im Bildmittelpunkt vereinzelt auf einer Felsplatte wurzelt.

Toyen greift diese naturalistische Darstellung in ihrer Graphik auf, transformiert aber die Flächenhaftigkeit des Bildimpulses in eine Linearität, die die Öde und Starre der Gebirgslandschaft herausstreicht und die elementare Lebendigkeit eli-

miniert: zwei zerborstene Baumstümpfe zur Linken und ein kahles Baumkrüppelpaar zur Rechten im Vordergrund, dahinter ein mit wenigen dünnen Strichen ausgeführtes Gebirgsmassiv, der Rest ist Leere. Über dieses Panorama der trostlosen Einsamkeit ist ein hellerer Farbleck in einer Weise gelegt, dass einige Randbereiche des Motivs nicht erfasst sind. Durch diese scheinbar willkürliche Eingrenzung wirkt der hervorgehobene Bildausschnitt wie ein Bruchstück eines zerborstenen Ganzen, ohne dass klar würde, ob sich das Bildzentrum oder die Peripherie dem Blick unverstellt präsentiert. Ist es die einzelne Scherbe oder der umliegende Rest, der uns die trennende Schicht zur präsentierten Wirklichkeit vergegenwärtigt? Auf alle Fälle führt diese invertierbare Rahmung die Mittelbarkeit unserer Anschauung vor Augen, auch wenn die Transparenz den Zusammenhang des Ganzen nicht verwehrt.

Noch markanter setzt Toyen das Motiv des Distanz schaffenden Rahmens (das sich in ähnlicher, aber oft gegenständlicherer Weise auch in den surrealistischen Kompositionen Jindřich Štyrskýs und Josef Šímas findet) in der zweiten Illustration des Bands ein. Nicht Farbnuancierung, sondern eine feine Linierung markiert hier die Grenze. Im Blickfeld dieses Ausschnitts ist wieder ein Landschaftsausschnitt, nun mit Felsbrocken, Ästen eines Nadelbaums, der außerhalb nicht weiterverfolgt wird, und Vogelsilhouetten in den Lüften. Aus dem Rahmen ragen nur einer der beiden schwer schattierten Felsen und einige Schraffen. Ein unmittelbarer Zusammenhang der ganzseitigen Zeichnung zum Text scheint auf den ersten Blick nicht gegeben. Dem Streit mit Kaufmann und den Vorbereitungen zu Oberlins Abreise gegenübergestellt, steht das Bild aber für jenen labilen Zustand der Ich-Verschmelzung mit der umruhenden Natur auf Lenz' zweiter Wanderung im Gebirge, der auf der folgenden Seite beschrieben wird. In Toyens Interpretation vollzieht sich dieses Aufgehen in der Zusammenführung der verschiedenen Erscheinungen der Natur: Die unbelebten Elemente gesellen sich zu den belebten pflanzlicher und



Abb. 18: Toyen: *Básník Lenz* (S. 27)



Abb. 19: Toyen: *Básník Lenz* (S. 35)

tierischer Art. Diese umfassend aber nimmt hier die Rahmung anthropomorphe Züge an und wird dem Betrachter zum Umriss eines menschlichen Gesichts, eines Antlitzes, das sich aus den Naturerscheinungen konstituiert. Das Trennende wird derart zur Fassung, die Transparenz zur Immanenz.

Im letzten Bild schließlich rücken die beiden scherbenförmigen Konturierungen nach hinten und verlieren ihre Durchsichtigkeit. Sie wirken nun mit ihrer stärkeren Schattierung und den Rissen abweisend wie Eisplatten und verstellen den Blick auf den Bildhintergrund mit seinen Asterisken, die Sterne ebenso bedeuten könnten wie Schneeflocken. Vorne aber hängt an einem Zweig eine Fledermaus, fest eingehüllt in ihre Flughäute, hinter denen sie unsicher hervorlugt, der schwarze Kopf

ist zum Teil verdeckt, eine magere Pfote krallt sich in die Falten. Es ist dies ein Motiv, das Toyen bereits 1937 für einen Roman Georges Bernanos' entworfen hat und auch in ihrer Pariser Zeit einige Male in Radierungen und Collagen wieder aufgreift.<sup>78</sup> Hier aber bekommt es im Zusammenspiel mit dem Text eine eigene suggestive Bedeutung. Denn die Illustration ist im Buchsatz den letzten (z.T. etwas eigenwillig übersetzten)<sup>79</sup> Momenten der Apostasieszene, in denen die seelischen Auswirkungen des vorangegangenen Zusammenbruchs eindrucksvoll geschildert werden, und den anschließenden Selbstbezüglichungen des Protagonisten gegenübergestellt. In der abendländisch-christlichen Tradition wurden Fledermäuse in Verbindung mit dem Teuflich-Dämonischen gebracht und als eines seiner Kennzeichen dem Antichristen zugeordnet, sie versinnbildlichen ikonographisch Melancholie, Bedrohung, Wahnsinn und Tod. Nach seinem Gottesabfall hat in Büch-

78 Vgl. Bydžovská/Srp, *Knihy s Toyen*, S. 42.

79 Wohl bedingt durch einen Interpunktionsfehler in der Vorlage ist die sinnetstellende Umwandlung des Nebensatzes mit relativem Anschluss zu einem Hauptsatz auf S. 34 („Nevěděl už. Něco jim před chvílí tak hýbalo, bylo mu zima [...]“); andere Konnotationen als die entsprechenden Wendungen der Vorlage erwecken auch u.a. „přízračnou“, „vyhodlané“ oder „bezděky“.

ners Schilderung der Atheismus Lenz „ganz sicher und ruhig und fest“ angefasst, „es fror ihn“, und „er ging kalt und unerschütterlich durch das unheimliche Dunkel“ (L 43) nach Hause. Von nun an quälen Lenz in seinem Verdammungswahn bedrückende Selbstbilder, er sieht sich als ‚ewiger Jude‘ und Satan, dem Bösen unrettbar verfallen und dadurch isoliert von seiner Umwelt. Diese Stimmungslage, nicht das konkrete Bild, greift nun Toyen assoziativ auf und gibt ihr eine neue Gestalt. Eingemummt in hilfloser Schutzsuche vor der Außenwelt hängt das gemeinhin verabscheute Wesen kopfüber am dürren Astabschnitt, seine ‚verkehrte‘ Lebensweise sondert ihn ab, vereinzelt ihn. Bedrohliche Kälte und Leere dominieren die Bildbereiche um die Fledermaus, die „den Himmel als Abgrund unter sich“<sup>80</sup> hat. Nichts mehr ist, das hält und trägt, Erstarrung oder freier Fall, beide Sichtweisen finden sich in der Zeichnung.

Diese Bildmetapher Toyens zählt sicherlich zu den eindrucksvollsten künstlerischen Versuchen, die von Büchner so exakt herausgearbeiteten pathologischen Phänomene der Vereinzelung, Abkapselung und Selbstbeschuldigung des kranken Subjekts mit den Aspekten der gesellschaftlichen Stigmatisierung, Dämonisierung und Ausgrenzung gemeinsam ins Bild zu setzen.

#### Giuseppe Migneco

Stärker an den Bildvorgaben des Texts orientiert sind die meisten der zwei Jahre später, 1944, entstandenen Illustrationen des *Corrente*-Mitglieds Giuseppe Migneco<sup>81</sup>, auch wenn sie durch eine seltsam inhomogene Anordnung dem Leser zumeist kein unmittelbares Visualisierungsangebot zur Verfügung stellen, sondern vorausdeuten

80 Celan, Meridian, zitiert nach Goltschnigg, Büchner und die Moderne II, S. 304.

81 1908 in Messina geboren, beginnt Migneco 1931 zunächst ein Medizinstudium in Mailand, um sich aber schon bald der Malerei zuzuwenden. Als Illustrator für den *Corriere dei Piccoli* verdient er sich seinen Lebensunterhalt und trifft 1934 seinen Schulkollegen Benjamino Joppolo, der ihn u.a. mit gleichgesinnten jungen Künstlern wie Renato Birolli und Aligi Sassu bekannt macht. 1937 gehört Migneco zu den Initiatoren der Kunstbewegung *Corrente*, die sich um einen Anschluss an die internationale Kunstszene und eine moralisch-ideologische Umorientierung im faschistischen Italien bemüht. Auch wenn ihr Publikationsforum *Vita giovanile* bereits mit dem Eintritt Italiens in den Krieg 1940 verboten wird, bleibt Migneco der politisch und sozial engagierten Linie der Bewegung verbunden. Seine neorealisticen, expressionistische und auch muralistische Ausdrucksformen integrierenden Bilder von hoher spannungsgeladener Farbintensität erregen bei seiner ersten Personalausstellung in Genua 1940 Aufsehen, weitere Ausstellungen folgen, ehe Migneco 1943 einberufen wird. Nach Kriegsende erlangt Migneco internationale Anerkennung und nimmt 1952 und 1958 an der Biennale teil. In seiner letzten Schaffenszeit sich dem Neo-Fauvismus annähernd, stirbt Migneco 1997 in Mailand.

oder bereits Gelesenes in Erinnerung rufen. Sie sind Teil der ersten italienischen Einzelausgabe der Erzählung Büchners, die im Gründungsjahr des engagierten Mailänder Kleinverlags Rosa e Ballo herausgegeben wurde. Von dem Unternehmer Achille Rosa und dem Musikwissenschaftler Ferdinando Ballo mit dem Ziel ins Leben gerufen, nach zwei Jahrzehnten faschistischer Zensur das italienische Publikum mit der europäischen Avantgarde und Moderne vertraut zu machen, wurde der Verlag in den nur drei Jahren seines Bestehens zu einem der wichtigsten Vermittler europäischer Kultur in Italien.<sup>82</sup> Trotz der ungünstigen Produktionsbedingungen während der letzten Kriegsjahre (u.a. durch die Papierkontingentierung) und der Repressionen der radikalfaschistischen Republik von Salò wurden unter der Kuraturl des Theatermachers Paolo Grassi wesentliche Werke der modernen Dramatik herausgegeben, etwa von Joyce, Synge, O'Casey, Garcia Lorca, aber auch deutscher Autoren, die unter den Nationalsozialisten verpönt bzw. verboten waren, wie Georg Kaiser und Frank Wedekind, später auch Ernst Toller und Bert Brecht. In einer eigenen Reihe (Collana Teatro) wurden auch ältere Theaterstücke berücksichtigt, „che [...] hanno un forte interesse d'attualità e rappresentano, quasi, le prime lontane voci del più moderno gusto espressionista“.<sup>83</sup> Ein besonderes Augenmerk legten dabei die sozialistischen Herausgeber auf Büchner, dessen drei Dramen noch 1944 verlegt wurden. *Lenz* dagegen wird (als eines der ersten Bücher des Verlags bereits im Juni) innerhalb der Reihe Collezione Varia gedruckt und mit folgendem Text beworben: „Un sorprendente racconto del romanticismo tedesco, germe dei più profondi motivi fantastici e lirici dell' espressionismo – Chi ama Kafka non può ignorare Büchner“<sup>84</sup>. Dass Werke des politisch verdächtigen Büchner herauszugeben (und den Kafka-Liebhabern anzuempfehlen) auch im radikalfaschistischen Italien keinesfalls selbstverständlich war, zeigt das Veröffentlichungsverbot der Werke Büchners und Kaisers als „non essendo graditi“<sup>85</sup>, das dem Verlag von der Zensurbehörde am 17. August 1944 per Telegramm verordnet wurde.

Unerwünscht war auch die Kunst der *Corrente*-Mitglieder, die ab dem Kriegseintritt Italiens nur mehr wenig Möglichkeiten hatten, mit ihren Arbeiten an die

82 Vgl. Oliviero Ponte di Pino: Le collezioni teatrali di Rosa e Ballo. Una casa editrice degli anni '40 in mostra a Milano. In: *Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni '40*. A cura di Stella Casiraghi. Milano: Fondazione Mondadori 2006 (= Catalogo di mostra. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 22. marzo – 4. maggio 2006), S. 34–62.

83 Aus der Verlagsbeschreibung, zitiert nach Leila Di Domenico: La biblioteca storica Rosa e Ballo. In: Casiraghi, *Un sogno editoriale*, S. 124–142, hier S. 126.

84 Ebd., S. 138. Acht mit römischen Ziffern markierten Exemplaren einer etwas größeren Ausgabe auf Japan Imperial-Papier wurde jeweils eine der Originalzeichnungen Mignecos beigelegt.

85 Ponte di Pino, *Le collezioni teatrali di Rosa e Ballo*, S. 46.

Öffentlichkeit zu treten. Der vermutlich von Grassi kurzfristig vermittelte Auftrag zur Illustration der *Lenz*-Ausgabe (nur wenige der 95 Buchtitel von Rosa e Ballo waren mit Originalzeichnungen versehen) dürfte deshalb für Migneco, der als erklärter Gegner des Regimes 1943 zum Militärdienst eingezogen worden war, eine erwünschte Gelegenheit zur künstlerischen Arbeit gewesen sein, die ihn allerdings auch erheblich unter Zeitdruck gesetzt haben wird. Acht zum Teil mit Pinsel kolorierte Zeichnungen (im Druck allerdings sind die Farben leider nicht wiedergegeben) entstehen, die zum Teil die Bildimpulse der narrativen Vorlage aufgreifen, zum Teil aber auch recht eigenwillige Interpretationen von Textstellen bieten. Die Kriegserfahrungen haben Mignecos Linienführung expressiver, dynamischer gemacht. Zum Teil sind seine Figuren



Abb. 20: Giuseppe Migneco: *Lenz* (S. 13)

beinah ins Karikatureske verzerrt, ein Eindruck, der bei etlichen Bildern durch die ausgeprägte Konturierung und reduzierten Schraffuren noch verstärkt wird. Doch ein Lachen kann angesichts der allgegenwärtigen Leiderfahrung unmöglich aufkommen. Die erste Zeichnung, die auf einen Ausschnitt der Wintersturmszene Bezug nimmt, zeigt Lenz im Gebirge in Rückenansicht. Die Orientierung der stark modellierten Körperlinie an der Bilddiagonale, die unruhigen Schattierungen und die fallende Bodenlinie erwecken den Eindruck gesteigerter Dynamik. Lenz ist mit wenigen Lumpen bekleidet, barfußig, die Gliedmaßen ekstatisch verdreht, das Gesicht zur Grimasse verzerrt. Wenige entblätterte Sträucher und Bäume markieren die Landschaft, der Rest verschwimmt im Grau. Es ist nicht nur der historische Dichter, der sich hier in schmerzhafter Lust gegen den Sturm stemmt. Migneco zeigt den Menschen an sich als Vereinzeltten bei seinem Bemühen um eine natürliche, elementarische Einheit mit dem Nicht-Ich, indem das eigene Bewusstsein mit der erlebten Welt verschmilzt. Unschwer zuzuordnen und inhaltlich nahe am Text sind auch die folgenden Zeichnungen: zunächst die Vision von der Mutter, die mit einer roten und weißen Rose aus der Kirchhofsmauer tritt. Der Kontrast zu



Abb. 21 : Giuseppe Migneco: *Lenz* (S. 33)

Hagedorns romantisch-harmonischer Deutung könnte hier nicht deutlicher sein. Gespenstisch vom Dunkel des mit Friedhofskreuzen und Zypressen noch konkretisierten Hintergrunds hebt sich die helle Gestalt der Greisin ab, die eben sterbend hinzusinken scheint.

Für sein nächstes Bild wählt Migneco jenen Moment der Hüttenszene, in dem der Mann, hager und mit wirrem Ausdruck, dem Mädchen „ein getrocknetes Kraut von der Wand“ (L 40) reicht. Die Brust des Mädchens, das eher verwahrlost als krank wirkt, ist unbedeckt. Irritierender aber noch ist, dass auch Lenz, im Bildhintergrund auf seiner Liegestatt mit geschlossenen Augen ruhend, bis auf ein kurzes Hemd nackt zu sein scheint. Gänzlich nackt – und in dieser Zurschaustellung von Kreatürlichkeit wohl das Animalische der Szene betonend – stellt Migneco seinen Lenz in

der nächsten Zeichnung dar, die mit dem Katzenkampf das irrationale Verhalten während eines melancholischen Starrkrampfs ins Bild setzt. Der Kranke kauert bereits am Boden, die Finger verkrampft, mit starrem Blick auf die Katze, die wie er angespannt auf den Angriff zu warten scheint. Doch richtet sich ihr Fauchen überraschenderweise nicht an Lenz, sondern aus dem Bild direkt an den Betrachter, der sich derart unvermittelt in Lenz' Situation sieht und seine Perspektive nachvollziehen kann. Wie Büchner durch die subtile Handhabung der Erzählperspektive verschiedene Fokalisierungen ermöglicht, modifiziert auch Migneco in bewusstem Kontrast zur narrativen Vorlage den Blickwinkel und lässt auf diese Weise den Betrachter teilhaben am Leiden. Als weitere Beobachter des Vorfalls sitzt das Ehepaar Oberlin im Hintergrund, der Pfarrer gelassen, seine Frau erschreckt.

Keiner konkreten Textstelle mit Sicherheit zuordenbar (zumal die Anordnung der Illustrationen sich an der Ausgewogenheit des Satzes, nicht an inhaltlichen Kriterien orientiert)<sup>86</sup> ist die eindrucksvolle Darstellung zweier nackter Menschen,

<sup>86</sup> Textuell gegenübergestellt ist das Ende der Hüttenszene.



Abb. 22: Giuseppe Migneco: *Lenz* (S. 41)

die am Boden kauern bzw. liegend sich in Qualen die Ohren zuhalten. Wellenlinien, Kringelstriche und eine fleckige Lasierung bilden ein unruhiges gestaltloses Umfeld, das dem Betrachter das Gefühl des Verlorenenseins und der Entfremdung suggeriert. Man denkt freilich, kennt man den Fortgang der Erzählung, an die pathologischen Wahrnehmungsstörungen, die Lenz zu schaffen machen und die er kurz vor Ende seinem Gastgeber als „entsetzliche Stimme“ beschreibt, „die um den ganzen Horizont schreit, und die man gewöhnlich die Stille heißt“ (L 48). Migneco macht diese subjektive Aberration des Protagonisten zur Allgemeinerfahrung, die die beiden in ihrer Nacktheit prototypischen Gestalten zu erleiden haben in einer bedrohlichen Welt.

Die folgende Interpretation der Erweckungsszene ist vor allem in ihren Abweichungen zur Vorlage interessant (die auch darin begründet sein könnten, dass Migneco diese möglicherweise während des Schaffensprozesses nicht zur Hand hatte). Lenz ist hier, beobachtet von zwei trauernden Erwachsenen, im Büsserkleid kniend mit ausgebreiteten Armen und beschwörendem Ausdruck über das Kind gebeugt. Es liegt nicht „im Hemde auf Stroh, auf einem Holztisch“ (L 42), sondern ist am Boden auf einen Teppich gebettet, nackt – und ein Knabe. Auf die Übersetzung Alberto Spainis ist diese unübersehbare Differenz nicht zurückzuführen, denn diese

– offenbar auf Bergemanns Edition mit ihren verfälschenden Konjekturen beruhend – konkretisiert sogar noch: „una bambina che si chiamava Federica“<sup>87</sup>. Sollte hier Mignecos Gestaltung von Büchners Funktionalisierung des Kindmotivs beeinflusst worden sein, mit dem auf einer metaphorischen Ebene Lenz' Versuch einer kindlich-vertrauensvollen Annäherung an Gott und damit der Akzeptanz des Bestehenden in der Erzählung evident gemacht wird?<sup>88</sup> Lenz findet in dieser Deutung sich selbst im toten Kind wieder; mit dessen unwiderruflichem Tod stirbt auch seine Hoffnung, im Dienst am Göttlichen Ruhe zu finden. Oder verarbeitet der Zeichner hier eigene Erlebnisse (dann wäre es wohl auch kein unbeabsichtigter Lapsus, dem toten Gemeindeglied Oberlins einen Rosenkranz in die gefalteten Hände zu legen)?

Wenig ansprechend, wenn nicht sogar misslungen ist Mignecos Darstellung der beiden Mädchen beim Haaraufstecken, eine Szene, die Lenz ironischerweise als Beispiel für die Schwierigkeiten einer mimetischen Wiedergabe von Schönheit schildert. Auch technisch weicht das Bild von den vorherigen ab, ist es doch eine reine Federzeichnung, in der nicht mehr die klare Linie, sondern ein unsicher wirkender, suchender, flächig auftragender Strich dominiert. Gleichfalls nicht laiviert ist auch die letzte Darstellung, die am schwersten in Bezug zu setzen ist zur textuellen Vorlage. Es zeigt einen über ein Buch gebeugten Mann an einem Tisch, wie alle weiteren Figuren nackt, die Fingerspitzen an die Schläfen gelegt und versunken in der Lektüre. Neben ihm, dem Lesenden stark ähnelnd, liegt im Wirbel der Hintergrundlinien ein weiterer Mann zur einen Seite des Tisches, zur anderen eine Frau, die sich auf eine halb liegende, halb kniende Gestalt stützt, die dem Betrachter das Hinterteil entgegenreckt. Über dieser Gruppe treiben, eingeschmiegt in die fließenden Schraffuren, zwei Frauengestalten in Rückenansicht. Da der Lesende die Züge Mignecos trägt, mag dieses abschließende Bild eine gezeichnete Metareflexion des Leseerlebnisses sein, die die kreative Vergegenwärtigung der sprachlichen Bildlichkeit im Rezeptionsprozess selbst ins Bild setzt mit dem Text als imaginationsmächtiger Inspiration für den Künstler.

### 3. Die Nachkriegsjahre: Mario Prassinis, Wilhelm Neufeld, Hanna Nagel

Nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes, das nicht nur im politischen und gesellschaftlichen, sondern auch im kulturellen Leben Deutschlands eine fundamentale Revision und Neuausrichtung erforderlich machte, wurde Georg

87 Büchner, Lenz (1944), S. 46.

88 Vgl. dazu Hanamoto, Das Kind als Schlüsselmotiv, S. 206f. sowie Kap. III.2.4.

Büchner rasch und „nicht zuletzt dank den zurückgekehrten Emigranten wieder zur vielseitig aktualisierbaren, politischen und ästhetischen Leit- und Identifikationsfigur erhoben“<sup>89</sup>. Dies zeigt sich auch an den zahlreichen Editionen, die nun, trotz der erschwerten Bedingungen durch Kriegsschäden, Materialengpässe, Beschlagnahmungen und Kontrollauflagen, sowohl in den von den Westmächten besetzten Gebieten als auch im Osten schon in den ersten Nachkriegsjahren auf den Buchmarkt kamen.<sup>90</sup> Das Hauptaugenmerk lag dabei auf dem Dramatiker Büchner, dessen Stücke auf den Bühnen wieder reüssierten, z.T. auch auf dem Verfasser des *Hessischen Landboten*, der bereits 1945 im Züricher Pegasus Verlag neu aufgelegt wurde. Nicht zu übersehen ist in den folgenden Jahren freilich die zweigleisige Rezeption Büchners, ihn im Westen vornehmlich über eine existenzialistisch-humanistische Deutung zu entpolitisieren, im russisch dominierten Teil dagegen als vormarxistischen Sozialrevolutionär zu vereinnahmen. Zumindest hier geriet nun der *Lenz* im Vergleich zu *Woyzeck* oder *Dantons Tod* in der Editorengunst wieder spürbar ins Hintertreffen, auch wenn der Text 1947 etwa als Anhang zu Georg W. Pijets ‚Erzählung‘ *Ein Komet stürzt ins Dunkel* erscheint.<sup>91</sup> Bereits im Jahr zuvor war die erste westdeutsche Nachkriegseinzelausgabe in einer Bearbeitung durch Ernst Heyda veröffentlicht worden, allerdings ohne Bildbeigaben.

Im selben Jahr 1946 ediert auch der französische Verleger Max-Pol Fouchet den *Lenz* in seiner bedeutenden Reihe *L'Age d'Or* in einer bis heute maßgeblichen Übersetzung von Albert Béguin.<sup>92</sup> Für den Einband wurde ein Bild Mario Prassinos<sup>93</sup>, eines Hauptvertreters der Neuen Pariser Schule, verwendet. Es zeigt drei

89 Goltschnigg, Büchner und die Moderne II, S. 13.

90 Außerhalb Deutschlands behinderte vielfach noch der Argwohn gegen die deutsche Kultur an sich, im Fall Österreichs die bewusste Abgrenzung vom Nachbar die Büchner-Rezeption und -Edition in den ersten Nachkriegsjahren. Eine Ausnahme bildet hier Frankreich, wo verhältnismäßig rasch Übersetzungen des *Lenz* vorgelegt wurden.

91 Vgl. Goltschnigg, Büchner und die Moderne II, S. 22.

92 Georg Büchner: *Lenz*. Traduction de Albert Béguin. Paris: Fontaine 1946. (= *L'Age d'Or* 36.). Das Buch erschien in einer Auflage von 525 Exemplaren.

93 Der griechischstämmige Maler, Graphiker und Bühnenbildner Prassinos wurde 1916 in Istanbul geboren, das er mit seinen Eltern aufgrund der türkischen Repressionen 1922 verlässt. 1934 schließt er sich, zusammen mit seiner Schwester Gisèle, den Surrealisten um André Breton, Paul Éluard und René Char an und setzt sich intensiv mit der Bildsprache Max Ernsts, Salvadore Dalis und Max Arps auseinander. Seine erste Personalausstellung 1938 in der Pariser Galerie Billiet-Vorms zeigt bereits eine gewisse Entfremdung von diesen Vorbildern. Seit 1935 als Buchillustrator tätig, arbeitet Prassinos ab 1942 für die renommierten Éditions Gallimard, wo er u.a. mit Raymond Queneau, Albert Camus und Jean-Paul Sartre Bekanntschaft schließt, deren Werke er in den folgenden Jahren gestaltet. Mit über 200 Einbandentwürfen und Illustrationen zählt Prassinos, der auch als Szenograph



Abb. 23: Mario Prassinis: *Lenz* (Einbandzeichnung)

– etwa als Konkretion der lenzschen Wahngedichte – durchaus denkbar. Zusätzlich erschwert wird die Zuordnung durch die teilweise Überblendung der mittleren, kleineren Figur durch das zentrale Titelschild.

In Deutschland erscheinen 1948 zwei Editionen, die für mehr als zwei Jahrzehnte die einzigen Illustrationen zu Büchners Erzählung beisteuern sollten, jene des oberbayerischen Verlags Müller & Kiepenheuer mit einer Umschlagillustration von Wilhelm Neufeld (der im Buch allerdings namentlich nicht genannt wird)<sup>94</sup> und jene des Baden-Badener Keppler-Verlags mit Zeichnungen Hanna Nagels.<sup>95</sup> Die Voraussetzungen für diese beiden Ausgaben sind recht ähnliche: Beide fußen auf der Bearbeitung Fritz Bergemanns, mussten sich den rigiden Zensurorganen der jeweiligen Besatzungsmächte unterziehen und versuchten deshalb, den Text

hybride, miteinander verbundene Traumgestalten, die wie Schattenrisse im Schein einer stark abstrahierten Sonne zu tanzen scheinen. Zwei einfache Wellenlinien markieren die Landschaft. Ob diese surreale Konzeption konkret Bezug nimmt auf Büchners Erzählung oder nachträglich für die Einbandgestaltung herangezogen wurde, lässt sich bei der derzeitigen Forschungslage nicht mit Sicherheit sagen. Prassinis, der für seine Illustrationen etwa zu Werken Apollinaires oder Poes internationale Anerkennung fand und später auch selbst literarisch tätig war, war zwar bekannt für seine gründliche Beschäftigung mit den illustrierten Texten. Hier aber ist eine Textreferenz zumindest nicht offensichtlich, allerdings

und Kostümbildner Erfolge feierte, zu den bedeutendsten Künstlern seines Fachs in den Nachkriegsjahrzehnten. 1985 stirbt er in seinem Haus in Eygalières, wohin er sich 1951 zurückgezogen hatte. Vgl. Mario Prassinis. Préface de François Nourissier. Textes de Gisèle Prassinis, Jean-Louis Ferrier, André Bay et al. Arles: Actes Sud 2005.

<sup>94</sup> Georg Büchner: *Lenz*. Hg. von Hans Schwalbe unter Zugrundelegung der Bearbeitung von Fritz Bergemann. 1.–10. Tausend. Bergen: Müller & Kiepenheuer 1948. (= Die Weltliteratur. 4.)

<sup>95</sup> Georg Büchner: *Lenz*. Ein Fragment. Mit einem Nachwort von Clemens Loebbe. Illustrationen: Hanna Nagel. Baden-Baden: P. Keppler 1948.

als idealtypischen (da unpolitischen, aber tiefmenschlichen) Beitrag deutscher Erzählkunst zur Weltliteratur zu präsentieren.

Wilhelm Neufeld

Besonders deutlich wird diese Intention in der erstgenannten *Lenz*-Ausgabe. Sie wurde als Band 4 der Reihe ‚Weltliteratur‘, die die anerkannten Vertreter einer inneren Emigration Hans Carossa, Hans Ludwig Held und Rudolf Alexander Schröder betreuten, der amerikanischen Militärregierung vorgelegt und unter der Zulassungsnummer US-E-144 der Nachrichtenkontrolle veröffentlicht. Als Beitrag zum geistig-kulturellen Wiederaufbau gedacht, sollten die geplanten 1250 Bände der u.a. von Thomas Mann beworbenen Reihe laut Verlagsprospekt „auf übersichtlichem Raum das Wichtigste und Lebendigste aus der Literatur aller Völker und Zeiten“<sup>96</sup> vermitteln. Neben Exponenten des deutschen Kanons kamen allerdings bis zum Ende der Reihe 1952 nur etwa hundert mehr oder weniger illustre Beispiele antiker abendländischer, angelsächsischer, romanischer, slawischer, asiatischer, aber auch exotischer Literatur in preiswerter Broschur oder gebunden in den Druck. Vor Büchners Erzählung veröffentlicht wurden so politisch unverdächtige Texte wie das *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds* Johann Peter Hebels und Gedichte Eduard Mörikes. Schon deren Einband war, wie ein Großteil aller Buchumschläge der ‚Weltliteratur‘, von Wilhelm Neufeld<sup>97</sup>, einem der erfolgreichsten und einflussreichsten deutschen Gebrauchsgraphiker der Nachkriegsjahrzehnte, gestaltet worden.

Die Ausgestaltung der Reihe war Neufelds erster bedeutender Illustrationsauftrag, nachdem er bereits für Ernst Heimeran Buchumschläge entworfen hatte. Seine

<sup>96</sup> Zitiert nach Alice Selinger: Wilhelm Neufeld – vom Gebrauchsgraphiker zum Pressendrucker. Band I: Textband. Gießen: Phil. Diss. 2002, S. 53.

<sup>97</sup> 1908 als Sohn eines Würzburger Chemieprofessors geboren, studierte Neufeld von 1928 bis 1931 an der Münchner Akademie der Bildenden Künste bei Julius Hess Malerei, dann an der Kölner Werkschule bei Johan Thorn Prikker bis zu dessen Tod 1932 die Kunst des Mosaiksetzens. Die folgenden Jahre verdient er sich seinen Lebensunterhalt mit kunsthandwerklichen Arbeiten, vor allem Stoffdrucken, ehe er unmittelbar vor Kriegsbeginn zu den Waffen gerufen wird. 1944 in russische Gefangenschaft geraten, kehrt er erst 1947 schwerkrank nach Deutschland zurück und lässt sich am Chiemsee nieder. Die Bekanntschaft mit Irmgard Kiepenheuer beschert ihm den Auftrag zur Gestaltung der Buchumschläge für die ‚Weltliteraturreihe‘, mit denen er sich in kurzer Zeit als einer der gefragtesten Buchkünstler seiner Zeit etablieren kann. In den folgenden Jahren arbeitet er für mehr als dreißig Verlage, darunter S. Fischer, Desch und Atlantis, entwirft Briefmarken und Werbeplakate. 1965 erhält er eine Dozentur an der Werkkunstschule in Mainz. Mit der Gründung der Methusalem-Presse 1979 avanciert Neufeld noch im Alter zu einem viel geachteten Pressendrucker. Wenige Monate nach dem Tode seiner Frau stirbt auch er gegen Ende des Jahres 1995 87-jährig. Vgl. Selinger, Wilhelm Neufeld, S. 9–16.

handwerklich sehr vielfältigen und experimentierfreudigen, mit der Formensprache der klassischen, zumal französischen Moderne vertrauten, dabei aber nie allzu radikal-avantgardistischen Entwürfe trafen den Nerv der Zeit und entsprachen dem Neuorientierungspathos, mit dem westdeutsche Verlage wie Müller & Kiepenheuer (der 1944 von der Reichsschrifttumskammer geschlossen worden war) antraten, um im Gegensatz zur bornierten Ab- und Ausgrenzungspolitik des Dritten Reichs ein gemeinsames kulturelles Erbe zu propagieren.<sup>98</sup> Wurde zur Rekonstruktion dieses umfassenden Zusammenhangs zumeist auf vergleichsweise konservative und etablierte Werke zurückgegriffen, sollte dies im Falle von Müller & Kiepenheuer jedoch nicht mit einer vergangenheitsverklärenden, historisierenden Ästhetik verbunden sein. Auch die graphische Gestaltung hatte vielmehr den Gedanken eines Neuanfangs auf der Basis eines völkerverbindenden Bildungsguts widerzuspiegeln. Pragmatisch gesehen ging es zudem auch darum, das Lesepublikum mit einer ansprechenden Aufmachung der Bucheinbände anzuziehen. Die an den formalen und inhaltlichen Mitteln der Plakatkunst geschulten, erstaunlich heterogenen und variationsreichen Graphiken Neufelds, die auch in der Fachpresse ein sehr positives Echo fanden,<sup>99</sup> erfüllten diesen Zweck hervorragend. Eine „flächenhafte oder lineare Art der Darstellung unter Vermeidung tiefenräumlicher Komponenten, die Beschränkung der Zeichnung überwiegend auf Kontur, nur sparsame Binnenzeichnung sowie die eindeutige Konturierung und Farbgebung von Flächen“<sup>100</sup> lassen den Einband zu einem wirksamen Werbeträger werden, der versucht, wesentliche Inhalte des Buchs in möglichst instruktiver und einprägsamer Form zu vermitteln.

Neufeld, der sich mit den Texten, zu denen er arbeitete, stets intensiv auseinandersetzte, wählte für das Umschlagbild zu Lenz eine Rückenansicht des Protagonisten. Wie für viele seiner späteren Arbeiten charakteristisch, zeichnet sich die mit wenigen Binnenzeichnungen und scharfer Linierung ausgeführte Figur in einer holzschnittähnlichen Ästhetik hell vor einem dunkleren, hier blauen Hintergrund ab, der – ohne jegliche Konturierung – gegenstandslos bleibt. Nur weiße Farbsprenkel, als Schneeflocken oder Blätter deutbar, konkretisieren den Raum

98 Vgl. ebd., S. 53ff.

99 Vgl. Fritz Volquard Arnold: Eine neue Buchreihe, Einbandentwürfe von Wilhelm Neufeld, In: *Gebrauchsgraphik* 3 (1951), S. 54: „Den einzelnen Bänden sieht man kaum noch ihre Zugehörigkeit zu einer Reihe an. Obwohl von einem Künstler – Wilhelm Neufeld – entworfen, unterscheiden sie sich untereinander doch in der größtmöglichen Weise im Stil der Schriften wie der Zeichnungen. Neben Entwürfen, die in mehr oder weniger konventioneller Weise ein Zeit- oder Lokalkolorit wiedergeben, stehen überraschende, eindrucksvolle Gestaltungen des jeweiligen Themas aus dem Geist der modernen Malerei [...]“

100 Vgl. ebd., S. 37.

und geben der Szene Richtung und Dynamik, ohne dass dadurch das Gefühl der Haltlosigkeit und der Isolation gemindert würde. Lenz, ein attraktiver junger Mann in zeittypischer Kleidung mit Stulpenstiefeln, eng anliegender Kniebundhose und Gehrock, steht im Unbestimmten, „im Leeren“ (L 32). Mit geweiteten Augen stemmt er sich gegen den Sturm, die rechte Hand wie zum Schutz vor dem Gesicht, den linken Arm angehoben vor der Körpermitte, die Locken und Rockschöße flattern im Wind. Welches Gefühl Lenz in diesem Moment beherrscht, ist nicht sicher zu sagen, da der weite Kragen seines Rocks die untere Gesichtspartie verdeckt. Mit diesem Verzicht auf eine vorzeitige Festlegung vermeidet es Neufeld, die irritierende Ambivalenz der psychischen Verfassung des Protagonisten, wie sie Büchner in der Eingangsszene über das „Spannungsfeld zweier grundverschiedener Raum- und Aktionsmodi“<sup>101</sup> entfaltet, ungebührend zu simplifizieren. Was Lenz sieht, bleibt unklar, doch nimmt sich die Hinwendung nach rechts zum Buchschnitt wie eine Aufforderung aus, das Geheimnis über die Lektüre zu lüften. So wirkt die Zeichnung Neufelds wie ein bildnerischer Ausgangsimpuls, an den der Text direkt anschließt. Gezeichnet sind auch die beiden Schriftzüge, oben in individuellen Versalien mit unregelmäßigen Abständen der Name des Autors und unten, zwischen den Füßen der Hauptfigur der Titel in altdeutscher Kursive. Wie eine flüchtig hingeworfene Signatur (ohne freilich mit Lenz' authentischer Unterschrift Ähnlichkeiten aufzuweisen) bestimmt dieser Titelschriftzug nicht nur, wie die Kleidung, den historischen Kontext, sondern ist auch ein „erster zaghafter Versuch Neufelds, Schrift als Emotionsträger einzusetzen“<sup>102</sup>. Auch diese Personalisierung der Identifikationsfigur unterstreicht das



Abb. 24: Wilhelm Neufeld: *Lenz* (Umschlagzeichnung)

101 Descourvières, *Der Wahnsinn als Kraftfeld*, S. 208.

102 Selinger, *Wilhelm Neufeld*, S. 58

Geschick, mit dem Neufeld den (potenziellen) Leser mit den Mitteln der Graphik für den Text interessiert und in diesen einführt, ohne ihn eigenmächtig auszudeuten. Schon ein früher Rezensent der Reihe zählt deshalb mit Recht seine Entwürfe zu den besten diesbezüglichen Arbeiten der damaligen Zeit und hebt den *Lenz*-Einband als besonders gelungenes Beispiel hervor.<sup>103</sup>

Hanna Nagel

Schon die Wahl des Umschlagmotivs macht den Unterschied zu der zweiten *Lenz*-Ausgabe deutlich, die 1948 mit Autorisierung der französischen Besatzungsbehörde publiziert und von der Heidelberger Graphikerin und Malerin Hanna Nagel<sup>104</sup> illustriert wurde. Thematisiert der Einband bei Müller & Kiepenheuer die innere Spannung des Protagonisten angesichts eines Unfassbaren, Ungewissen, setzt die Edition bei R. Keppler mit einer ausgesprochen ruhigen, kontemplativen Zeichnung nicht Lenz selbst, sondern seine zweite Ekphrasis im Kunstgespräch ins Bild. Nagel greift damit die intermediale Reflexionen Büchners auf, mit deren Hilfe er seine ästhetischen Vorstellungen innerliterarisch darlegt, und spinnt sie im reziproken Austausch der Medien weiter. In der Erzählung sollte der Leser über die ins Narrative eingebetteten deskriptiven Impulse der Bildvorlage Klarheit darüber erlangen,

103 Vgl. Hans Günter Hauffes Besprechung der Weltliteraturreihe in der Fachzeitschrift ‚Der Bibliophile‘, zitiert bei Selinger, Wilhelm Neufeld, S. 55.

104 Hanna Nagel, 1907 in Heidelberg geboren, studierte zunächst an der Landeskunstschule Karlsruhe u.a. bei Karl Huppusch, Georg Scholz und Walter Conz, ab 1930 – wie Böhmer – in Berlin bei Orlik und Meid in der Meisterklasse. 1931 heiratet sie ihren Malerkollegen Hans Fischer-Schuppach. Trotz ihrer künstlerischen Nähe zu ‚entarteten‘, rassistisch bzw. politisch verdächtigen Kunstschaaffenden wie Huppusch, Orlik oder Scholz wird Nagel im Dritten Reich mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht (Rompreis 1933, Stipendiatin der Albrecht-Dürer-Stiftung 1936, Kassel-Preis 1937) und vertritt Deutschland neben Künstlern wie Arno Breker bei der Weltausstellung in Paris, wo ihr die Silbermedaille für Graphik zugesprochen wird. Ermöglicht wird dies u.a. durch eine völkische Umdeutung des sozialkritischen Frauenbilds, das ein wesentliches Thema ihrer Arbeit darstellt, zum ideologiekonformen Lob der Weiblichkeit. Nach dem Krieg jedoch hat Nagel, die sich zeitlebens zu einer gegenständlich-realistischen Malerei bekennt, als freie Künstlerin weniger Erfolg und konzentriert sich auf Gebrauchsgraphik, vor allem Buchillustration. Erst gegen Ende ihres seit 1956 von schwerer Krankheit gezeichneten Lebens, das sie 1975 in ihrer Geburtsstadt beendet, finden mit dem Interesse an Neuer Sachlichkeit und Frauenkunst auch ihre Arbeiten wieder größere Beachtung. Vgl. Eberhard Ruhmer: Hanna Nagel. München: Bruckmann 1965. – Irene Fischer-Nagel (Hg.): Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist. Mit einer Einführung von Dr. Klaus Mugdan. Karlsruhe: Braun 1977. – Wendelin Renn, Horst Zimmermann und Andreas Zoller (Hgg.): Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne 1914 bis 1945. Sigmaringen: Jan Thorbecke 1993, S. 245. – Kai Artinger: Hanna Nagel. In: Britta Jürgs (Hg.): Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit. Grambin, Berlin: Aviva 2000, S. 46–67.

wie über Kunst Mitfühlen erreicht werden kann. Nagel setzt nun dieses von Lenz beschriebene Bild einer Frau bei der häuslichen Andacht mit den Möglichkeiten ihrer graphischen Kunst in ein wirkliches Bild um, und auch diese Interpretation eines im anderen Medium vermittelten Kunstwerks weist wieder einen dezidiert autoreflexiven Aspekt auf: Mit geschlossenen Augen sitzt eine junge Frau in traditioneller Kleidung und mit aufgestecktem Haarkranz nachsinnend am Fenster, auf dem Schoß liegt in ihren Händen ein geöffnetes Buch, das – wie zur Lektüre auffordernd – etwas zum Betrachter gedreht ist. Die gesenkten Lider signalisieren die Verinnerlichung und Konzentration im Akt der Vergewärtigung. Dieses als vorangestellter Bildimpuls zu Büchners *Lenz* durchaus ungewöhnliche Einbandsujet gewinnt eine eigene Bedeutung, weiß man um die kritische

Auseinandersetzung mit der Stellung der Frau in der Gesellschaft, die im *Œuvre* Nagels als zentrales Motiv zutage tritt.<sup>105</sup> Die Zeichnung der lesenden Frau rückt die Frau an sich als Rezipientin in den Vordergrund, führt auf diese Weise nicht – wie Neudorfs Einbandillustration – direkt auf den Erzählbeginn hin, sondern reflektiert für den Betrachter zunächst das Leseerlebnis selbst aus der Perspektive einer Frau. Zugleich verweist sie auf das dominante Frauenbild des Texts, das das Weibliche als in sich ruhenden, identitätsstabilen Gegenpol zur krankhaften Rastlosigkeit des Protagonisten betont. Ein Verständnis, das durchaus mit Nagels Vorstellungen korrespondiert<sup>106</sup> und von ihr kontrapunktisch zur Verbildlichung



Abb. 25: Hanna Nagel: *Lenz* (Umschlagbild)

105 Artinger, Hanna Nagel, S. 50.

106 Wie nahe dieses Frauenbild jenem war, das in vielen ihrer Arbeiten zum Ausdruck kommt, belegt etwa auch die ideologisch verbrämte Deutung Hans Arthur Thies', der als Charakteristikum der Arbeiten Nagels das „tiefe Eingespinnensein alles Weiblichen in sich selbst, das Insich- und Fürsichsein, das im Schöpfungsmittelpunkt-Stehen“ (H.A.T.: Das Werk der Hanna Nagel. In: Die Kunst 46 (1944), H. 1/2, S. 36–40, hier S. 37) nennt.

der Krankheitsprogression eingesetzt wird. Lenz wird in den Textillustrationen nie mit offenen Augen dargestellt, doch von Bild zu Bild wird deutlicher, dass hier der fehlende Blick auf die Welt für die Unmöglichkeit steht, der Deformation seines Ichs zu enttrinnen.

Dass sich dieser ungewöhnliche Auftakt auch stilistisch in seiner feineren Konturierung und dem Hang zur genrehaften Idylle von den acht Binnenillustrationen abhebt, mag im intermedialen Bezug zur niederländischen Kunst, den die Erzäh-



Abb. 26; Hanna Nagel: *Lenz* (S. 9)

lung herstellt, begründet sein. In der Konzentration auf die Figur, die zumeist herausgelöst aus der weitgehend ausgeblendeten Umgebung ist, stimmt die Bildsprache der ersten Zeichnung mit den meisten folgenden überein. Die im Fensterblick gegenwärtige Landschaft ist auf ein kleines Stück Kontur reduziert, und auch der Innenraum verliert sich in den zur Person hin ins Tiefschwarze gehenden Schraffuren. Diese starken Hell-dunkelkontraste können aber auch, wie in der ersten Textillustration, die Lenz auf der Höhe des Schneefelds sitzend zeigt, Bildelemente symbolhaft akzentuieren. So scheinen sich in der schorfigen Rinde des knorrigen Baumkrüppels, neben dem sich der kranke Dichter ausruht, vielgestaltige Fratzen abzuzeichnen, in denen sich die unbestimmte „namenlose Angst“ (L 32) andeutet, die ihn panisch weiterfliehen lässt. Ruhe findet er erst wieder im Kreis der Familie Oberlin, wo er sich in der künstlerischen Betätigung seiner Identität versichern kann. Nagel greift diesen Moment auf und zeichnet Lenz beim Zeichnen der heimatischen Trachten, neben ihm zwei Kinder, als säßen sie Modell. Auch die folgenden Bilder halten sich vergleichsweise genau an die narrative Vorlage. Wie Böhmer setzt Nagel die ekstatische Vereinigungsvision nach der Aufregung des Predigens nicht direkt ins Bild, sondern den Erschöpfungsschlaf danach, von Büchners Beschreibung lediglich insofern abweichend, als sie den Vollmond durch eine Mondsichel ersetzt. Dass sie es gleichfalls vermeidet, die Bildsituationen, wie sie im Text wiedergegeben sind, aus der Perspektive des Erlebenden zu vermitteln und so das Identifikationsangebot unterläuft, zeigt sich besonders deutlich in der folgenden Zeichnung, die – der Einbandillustration stilistisch am ähnlichsten – den Beginn von Lenz' Hüttenerlebnis

herstellt, begründet sein. In der Konzentration auf die Figur, die zumeist herausgelöst aus der weitgehend ausgeblendeten Umgebung ist, stimmt die Bildsprache der ersten Zeichnung mit den meisten folgenden überein. Die im Fensterblick gegenwärtige Landschaft ist auf ein kleines Stück Kontur reduziert, und auch der Innenraum verliert sich in den zur Person hin ins Tiefschwarze gehenden Schraffuren. Diese starken Hell-dunkelkontraste können aber auch, wie in der ersten Textillustration, die Lenz auf der Höhe des Schneefelds sitzend zeigt, Bildelemente symbolhaft akzentuieren. So scheinen sich in der schorfigen Rinde des knorrigen Baumkrüppels,

zum Thema hat. Lenz beobachtet in der Erzählung von außen durch das Fenster die beiden Bewohner, vorne im kümmerlichen Licht einer Lampe das kranke Mädchen, dahinter „ein altes Weib, das mit schnarrender Stimme aus einem Gesangsbuch“ (L 40) singt. In Nagels Version ist der gegensätzliche Blickpunkt gewählt: Das Fensterkreuz im Hintergrund wirft durch das Mondlicht einen Schatten auf die Liegestatt des Mädchens, das mit aufgerichtetem Oberkörper und vor der Brust gefalteten Armen vor sich hin starrt. Im Vordergrund aber sitzt die Alte halb schlummernd über ihrem Buch.

Der zweite Teil der Textillustrationen erinnert in der Bildgestaltung mehr an ihre erste erfolgreiche ‚neusachliche‘ Schaffensperiode vor dem Dritten Reich. Zunächst eine mit gröberen Federstrichen ausgeführte Zeichnung, die den bedrückten Lenz mit Oberlins Kind abbildet, das ihn mit einer Umarmung zu trösten sucht. Auf dieses Bild der Zärtlichkeit umso drastischer wirkt das nächste, das Lenz bei seinem Totenerweckungsversuch zeigt. Er kniet im Dunkel der dicken unruhigen Schraffuren vor dem Tisch, auf den das mit Blumen bekränzte Kind aufgebahrt ist, und wühlt blind „all seinen Willen auf einen Punkt“ (L 42). Die für die Neue Sachlichkeit bezeichnende Hypertrophierung des Körperlichen zum Hässlichen hin bläht das Gesicht und entstellt die an die Stirn gepressten Hände zu plumpen Pranken. Doch bei aller Anstrengung des Sich-Versenkens haben die Projektionen seiner Innenwelt keine Auswirkung auf die Außenwelt. Abgeschottet von dieser zeigt ihn auch das folgende Bild, das ihn wieder mit geschlossenen Augen im nicht näher zu bestimmenden Raum zeigt, die linke Hand am Kragen, als wolle er sich Luft verschaffen von den bedrängenden inneren Bildern. Die abschließende Illustration aber, nach dem Ende der Texts positioniert, nimmt die deprimierende Endgültigkeit des Scheiterns wieder etwas zurück. Lenz kniet mit zum Gebet erhobenen Händen auf ein mit wenigen Strichen umrissenes Bett gestützt. Die steil auf den gebeugten Rücken zulaufenden Schraffen des Hintergrunds vergegenwärtigen den Druck, der auf dem Kranken lastet. Aber es ist nicht die apathische Isolation des



Abb. 27: Hanna Nagel: *Lenz* (S. 31)

Erzählungsendes, die hier ins Bild gesetzt ist, sondern noch einmal der verzweifelte Versuch des Protagonisten, in der Hinwendung zu Gott Erlösung zu erfahren.

#### 4. Versuche einer Erneuerung der Illustrationskunst aus der Tradition – Die Kupferstichzyklen Hubertus von Pilgrims und Baldwin Zettls

Dass aus den Fünfziger- und Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts – zukünftige Rechercheerfolge freilich nicht ausgeschlossen – keine von *Lenz* inspirierten Bilder namhafter Künstler bekannt sind, mag als Indiz für eine relativ geringe Wahrnehmung des Texts in der künstlerischen Öffentlichkeit dieser Zeit genommen werden.<sup>107</sup> Produktiv rezipiert wurde Büchners Erzählung vor allem im intertextuellen Bereich von Schriftstellern (zumal den Preisträgern des 1951 zu einer reinen Literaturauszeichnung gewandelten Büchner-Preises) und literaturwissenschaftlich interessierten Intellektuellen, nicht aber in den anderen Künsten wie Malerei und Graphik.<sup>108</sup> Auch die Einzeltextausgaben dieser Zeit werden, soweit bekannt, nicht mehr mit Illustrationen versehen. Damit allerdings steht der *Lenz* nicht allein da. Ein ähnliches Defizit in der bildnerischen Rezeption zeigt sich bei den auf den deutschen, aber auch internationalen Bühnen durchaus präsenten Theaterstücken *Dantons Tod* und *Leonce und Lena*, die in den Anfangsjahren der Bühnenrezeption noch so namhafte Buchillustratoren wie Walo von May, Ernst Stern, Paul Hübner, Franz Reinhardt oder Karl Walser inspiriert hatten. Und auch zum *Woyzeck*, damals u.a. von Werner Gothein, Wilhelm Plünnecke, Raffaello Busoni, Erik Richter oder eben auch Gramatté bebildert, entstanden in den 50er-Jahren offenbar keine Illustrationen; erst im folgenden Jahrzehnt kamen zwei bibliophile Ausgaben mit Arbeiten von Alfons Klein (von dessen *Lenz*-Bildern später noch die Rede sein wird) und Jarmila Mařanová in den Druck.<sup>109</sup>

107 Auch in der Literaturwissenschaft fand der *Lenz* nach dem Krieg zunächst kaum Beachtung. Nach wenigen substanziellen Arbeiten in den Fünfzigern rückt die Erzählung erst ab den Sechzigerjahren mit den impulsgebenden Untersuchungen u.a. von Benno von Wiese, Heinz Peter Pütz und Peter Hasubek wieder ins Interesse der Forschung.

108 Vgl. Goltschnigg, Büchner und die Moderne II.

109 Vgl. Georg Büchner: *Woyzeck*. Hg. von Werner Weißbrodt. Mit 25 Illustrationen nach Zeichnungen von Alfons Klein. Karlsruhe: G. Braun 1964. – Georg Büchner: *Woyzeck*. Illustriert von Jarmila Mařanová. Stuttgart: Müller und Schindler 1968. 1968 erscheint auch eine *Leonce und Lena*-Ausgabe mit 15 Zeichnungen von Imre Reiner bei Ars Librorum in Frankfurt/Main. Interessanterweise wurde auch Büchners Züricher Probevorlesung *Über Schädelnerven* 1965 als bibliophiler Pressendruck mit einer Original-Farbradierung von Imre Kocsis und in der Gestaltung von Walter Wilkes im Münchner Heinz Moos Verlag ediert.

Dieser auffällige Rückgang an Illustrationen in der Zeit des Wiederaufbaus ist wohl nicht zuletzt auf ein generell abnehmendes Interesse an gegenständlicher Buchkunst in diesen Jahren zurückzuführen, die unter dem westlichen Leitparadigma der Abstraktion, wie sie zumal in den USA in den Fünfzigern und Sechzigern forciert wurde, verdächtig geworden ist. Während gewerbliche Illustration in Bereichen der Werbung und Vermarktung einen immer wichtigeren Stellenwert einnahm, verlor Visualisierung von literarischen Texten in der Kunst zunehmend an Bedeutung.<sup>110</sup> Nach der Blütezeit der ersten Jahrzehnte im Jugendstil und Expressionismus drohte die Buchillustrationskunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer mehr zum Anachronismus zu verkommen, der keinen Platz mehr zu haben schien neben den sich rasant entwickelnden Illustrations- und bildbasierten Kommunikationsmedien bzw. aktuelleren Formen der Text-Bild-Relationen, etwa im Bereich der Comics und Cartoons. Ihre einstige Bedeutung als Spiegel der Kunst ihrer Zeit ging der Buchillustration mit der mehr oder weniger kategorischen Absage der Kunst an das erzählende, vermittelnde Element selbst verloren.<sup>111</sup> Illustrationskunst jedoch referiert immer, bei aller Verfremdung und trotz der verschieden starken Modi der Loslösung, auf die erzählte Welt, ist ohne Bindung an einen konkreten Text in ihrer Ausdruckskraft wesentlich beschnitten.<sup>112</sup> Diese Abhängigkeit verschaffte ihr in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Ruch des Sekundären und damit auch (im Vergleich zum allseits unabhängigen Original) der Zweitrangigkeit. So musste erst wieder bei Lesern und Herausgebern ein neues Verständnis für diese traditionsreiche Kunstform geschaffen werden, das sich von der Vorstellung löste, das Bild habe den Nachvollzug des Texts zu erleichtern. Denn auch die Gilde der Buchschaffenden scheute sich immer häufiger, das Risiko teurer und vom Leser nicht in entsprechender Weise gewürdigter (d.h. gekaufter) illustrierter Ausgaben einzugehen. Für aufwendige und kostspielige Originalillustrationen gab es schließlich nur einen äußerst kleinen Markt.

Umso auffälliger ist es, dass in den frühen Siebzigern gleich zwei Bildfolgen zu Büchners *Lenz* in einer der aufwendigsten druckgraphischen Techniken ausgeführt wurden: dem Kupferstich. Erstaunlich ist diese Koinzidenz schon allein darum,

110 Vgl. Jürgen Döring: 'Überlegungen zum Stellenwert des illustrierten Buches heute.' In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1996 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft. 5), S. 29–36.

111 Vgl. zu dieser Entwicklung in der Buchkunst u.a. die Ausführungen von Hans Peter Willberg: Buchkunst im Wandel. Die Entwicklung der Buchgestaltung in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/Main: Stiftung Buchkunst 1984.

112 Vgl. dazu Rosamunde Neugebauer: Aspekte literarischer Buchillustration im 20. Jahrhundert. In: Dies., Aspekte literarischer Buchillustration, S. 7–15.

weil es auch damals nur noch ganz wenige Kupferstecher von Rang unter den freischaffenden Künstlern gab. Dass zwei der heute bedeutendsten zeitgenössischen Vertreter dieser altherwürdigen Tiefdrucktechnik, der eine aus der Bundesrepublik, der andere aus der damaligen DDR, sich des Texts annahmen, belegt zum einen dessen damals steigende Popularität (Schneiders *Lenz*, der auch den büchnerschen medial ins Blickfeld rückte, erscheint kurz darauf 1973). Es zeigt aber auch, wie unterschiedlich man sich der Erzählung im selben Medium zur annähernd gleichen Zeit annehmen konnte. In beiden Fällen stieß das mühevoll und riskante Unternehmen (vorerst) auf wenig Gegenliebe bei den Verlegern. blieb dem *Lenz*-Projekt des Bildhauers, Medailleurs und Kupferstechers Hubertus von Pilgrim<sup>113</sup> eine Drucklegung bislang gänzlich versagt, kamen die Stiche Baldwin Zettls erst mehr als ein Jahrzehnt später für eine Textedition zur Verwendung.

Hubertus von Pilgrim

Nach Kupferstichfolgen zu Kleists *Erdbeben in Chili* und zur Apokalypse, die er (ohne Beigabe des Texts) auf seiner eigenen Druckerpresse in Heidelberg abgezogen hatte,<sup>114</sup> wandte sich von Pilgrim zu Beginn der 1970er-Jahre der ‚bildmächtigen‘ Erzählung Büchners zu. Die Stiche sollten nun unbedingt mit Text gedruckt werden, für eine höhere Buchauflage allerdings nicht mehr manuell, da dies zu zeit- bzw. kostenintensiv gewesen wäre, doch auch nicht in der üblichen Flachdruck-Reproduktion, sondern in einem dem Kupferstich adäquaten Tiefdruckverfahren.<sup>115</sup>

113 1931 in Berlin geboren, studiert von Pilgrim zunächst Kunst- und Literaturgeschichte sowie Philosophie in Heidelberg, unternimmt jedoch schon in dieser Zeit als Schüler Erich Heckels in Karlsruhe erste eigene künstlerische Versuche. 1954 zieht er nach Berlin, um bis 1960 bei Bernhard Heiliger als Meisterschüler Bildhauerei zu studieren. Ab 1958 beschäftigt sich von Pilgrim zudem intensiv mit manuellen Druckformen, zumal dem Kupferstich, eine Kunst, die er 1960/61 in Paris bei Stanley W. Hayter vervollkommenet. Erst 32-jährig erhält von Pilgrim 1963 eine Professur an der neu gegründeten Hochschule für Bildende Kunst in Braunschweig, 1977 folgt er einem Ruf an die Kunstakademie München, wo er bis 1995 lehrt. Das vielfältige Œuvre von Pilgrims, der sich seit den 1990er-Jahren verstärkt der Medaillenkunst widmet, fand internationale Anerkennung und brachte ihm zahlreiche öffentliche Ehrungen. Vgl. Rainer Albert: Hubertus von Pilgrim – Bildhauer, Medailleur, Kupferstecher. In: Hubertus von Pilgrim: Medaillen. Einführung und Katalog von Rainer Albert. München: Biering & Brinkmann 2002, S. 7–10.

114 Vgl. Hubertus von Pilgrim. Katalog zur Ausstellung vom 30. Januar bis 27. Februar 1977 des Städtischen Museums Braunschweig. Braunschweig: Waisenhaus-Verlag 1977.

115 Freundliche Mitteilung von Pilgrims an den Verfasser. Da es ihm an Bildkonzepten nicht mangle, erwägt der Künstler, der das Projekt einer *Lenz*-Edition nie gänzlich aufgegeben hat, eine Fertigstellung des Zyklus in den kommenden Jahren. Geplant ist ein Gesamtformat von etwa 31 x 31 cm bei einem Bildformat von 18 x 18 bzw. 18 x 24.

Die diesbezüglichen Verhandlungen mit der Bundesdruckerei in Berlin allerdings scheiterten an der Kostenfrage, nicht zuletzt aber auch am ‚Elitismus‘ des geplanten Druckverfahrens, der nicht recht zur neuen Beliebtheit des von den ‚Achtundsechzigern‘ für sich entdeckten Revoluzzers passen wollte. So wurde lediglich ein größeres Blatt der Serie in einem anderen Zusammenhang<sup>116</sup> 1974 ediert. Fünf weitere, etwas kleinformatiere Stiche blieben unveröffentlicht. Das größer gestochene und bereits edierte Blatt nimmt – wie beinahe alle Blätter der Serie – Bezug auf die komplexe narrative Beziehung von Landschaftsdarstellung und psychographischer Charakterisierung und gibt ihr eine eigenwillige, das Wechselspiel von Vereinigungsphantasien und Entfremdungserfahrungen vergegenwärtigende graphische Gestalt.



Abb. 28: Hubertus von Pilgrim: Zu Büchners *Lenz*

Wird bei Büchner Stimmungsbild und Krankheitsprogress seines Protagonisten in den narrativen Präsentationsweisen der Natur ablesbar, so setzt von Pilgrim Lenz' psychischen Zustand über eine Verschmelzung der normalerweise getrennten Bildebenen von figuralem Vordergrund und hinterlegter Landschaft ins Bild. Schwer lastet die Umgebung – plastisch modellierte Stufungen von Hügelrücken mit vereinzelt Baumgruppen – dem kranken Dichter auf dem Kopf. Ein Schnitt grenzt den physiognomischen Teil vom landschaftlichen, doch sind die verbindenden Elemente augenfällig, die den Zusammenhang zwischen Außenwelt und Innenwelt deutlich machen. In „isohypsenartige[n] Liniengruppen“<sup>117</sup> ist auch Lenz' Gesicht gleichsam kartenhaft modelliert, doch markieren die Schichtlinien hier nicht nur Höhen und Tiefen, sondern tragen als Charakter- und Stimmungslinien dazu bei, sich der Befindlichkeit des Porträtierten anzunähern. Im Kontrast zu dieser feinstreichigen Ausmodellierung der Körperlichkeit stehen die ausgesparten, offenen Partien, die das Zweidimensionale mehr betonen als das Dreidimensionale

116 Jahresgabe des Heidelberger Kunstvereins 1974, Format: 38 x 48 cm.

117 Peter Anselm Riedl: Hubertus von Pilgrim. In: Hubertus von Pilgrim, Katalog zur Ausstellung, S. 5-9, hier S. 7.

und das leidende Gesicht des Dichters wie eine Maske wirken lassen. Auch die Augenhöhlen, von nervösen Linien umrissen, sind leer und verweigern den Blick auf ein dahinter liegendes Eigentliches. Anstatt des Blicks ins Innere des Kranken bekommt der Betrachter ‚nur‘ den Blick in die Tiefen der Landschaft, in die der Kopf eintaucht, die so gleichsam sein Denken völlig bestimmt – oder auch wiedergibt. Doch macht die klare, scharfe Trennung deutlich: Lenz geht nicht in dieser Landschaft auf, er ist nicht Teil von ihr. Sie ist Projektion seines Denkens, seiner Erfahrungswelt. Zugleich wird mit dieser überraschenden Bildkonzeption an die büchnersche Metapher des Kopf-Gehens erinnert, die im jähem Kippeffekt die traditionelle Leseweise der Eingangsbeschreibung düpiert. Wie bei einem Vexierbild ist man auch hier versucht, nach einer weiteren Sichtweise zu suchen im Spiel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, zwischen Perspektivität und Flächenhaftigkeit, zwischen Körperlichkeit und Räumlichkeit, wie es sich in der Präzision der Striche und Linien manifestiert.

Beide Aspekte, sowohl die ambivalente Verschmelzung von Subjekt- und Objektwelt als auch die graphische Konkretisierung der Verkehrungsmetapher, die bei ihrem Bild genommen wird, bestimmen auch drei weitere Blätter der „träumerischen Bildparaphrasen“<sup>118</sup> von Pilgrims zu Büchners Erzählung. Der eine Stich zeigt Lenz' nackten Körper riesenhaft über die gewellte Landschaft eilen, der linke Fuß scheint sich im Weiß des Horizonts zu verlieren. Wie in mehreren Arbeiten von Pilgrims dieser Zeit ist hier die gesamte Kopfpartie ersetzt durch eine (offene) Platte<sup>119</sup>, die vom linken Arm der Figur gestützt wird. Wieder ist es eine Landschaft, die hier wie das sprichwörtliche ‚Brett vor dem Kopf‘ an die Stelle der Gesichtszüge tritt. Eine besondere Landschaft allerdings, denn sie ist das verkleinerte Ebenbild eben jener, in der Lenz sich bewegt – mit einer Ausnahme: die Projektion ist menschenleer. Von Pilgrim gibt hier den von Büchner so suggestiv erfassten Raumwahrnehmungsstörungen seines Protagonisten eine eigene bildnerische Gestalt, in der so arbiträre Erfahrungen wie Entgrenzungs- und Vereinigungsphantasien, Ich- und Weltverlust oder dysphorische, ekstatische und identifikatorische Naturwahrnehmung Form annehmen.

Als bildliche Vergegenwärtigung der Subjektdisposition sind auch die beiden durchaus heterogenen Variationen zu sehen, die Lenz' Wunsch „auf dem Kopf gehn“ (L 31) zu können, aufzugreifen. In der einen Version entwächst Lenz' geographischer Scheitel im nahtlosen Übergang der Schichtlinien einem lächerlich kleinen

118 Brief von Pilgrims an den Verfasser vom 15. Januar 2007.

119 Vgl. u.a. den Kupferstich *Argolis* (1975) oder die Terracottaplastiken *Die schöne Fischerin* (1973) und *Demonstrant* (1974).

Berghang mit wenigen Tannen, um sich nach oben hin in quellenden Formen zu einer monumentalen Plastizität zu wölben. Die Schwellungen, Einschnürungen und Schluchten einer zuweilen gedrängten, dann wieder offeneren, immer aber exakten Linienmodellierung fügen sich zu einer elementaren Physiognomie, in der ein weiterer textueller Bildbereich anklingt: „er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that“ (L 31). Diese (nicht genuin psychopathologische) Sehnsucht, den eigenen Geist unter Aufhebung der Körpergrenzen auszudehnen und mit der Umwelt zu vereinen, wird in Büchners Schilderung von einem anderen psychischen Zustand abgelöst: „oder er stand still und legte das Haupt in's Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Fluth unter ihm zog“ (L 31).

Das zweite Kopf-Bild der *Lenz*-Serie scheint diesen Moment der mystischen Entgrenzung zu verarbeiten. Das Haupt des Dichters hängt in diesem Stich schwer über einer miniaturisierten Landschaft mit sanften Hügeln, Baumgruppen, vielleicht auch einer Ortschaft. Wieder sind kaum Gitterschraffuren verwendet, alles verschmilzt, wie es später in der Erzählung heißt, „in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde“ (L 39). Eine letzte Verbindung dieser beiden Bereiche sind Lenz' Haare, die wie Tentakeln Fühlung zu suchen scheinen. Seine Augen sind nun keine weißen Aussparungen mehr, sondern schwarze Löcher, die (erschreckt, entrückt?) von oben auf den Landschaftsstrom starren.

Aus einer ähnlich enthobenen Perspektive scheint auch die Winterwaldlandschaft wahrgenommen zu sein, die von Pilgrim in einem weiteren Bild mit erstaunlicher Akribie und Präzision gestochen hat. Eine Unzahl symbolhaft vereinfachter Tannenbäume reiht sich hier aneinander, perspektivisch abgestuft und topographisch arrangiert, und doch im Wechsel von Schwarz bzw. Grauton der Gravur und dem Weiß der unbehandelten Platte von einer ornamentalen Gleichförmigkeit, die Endlosigkeit und Verloren-Sein suggeriert. Einige wenige Bäume in



Abb. 29: Hubertus von Pilgrim: Zu Büchners *Lenz*



Abb. 30: Hubertus von Pilgrim: Zu Büchners  
*Lenz*

der oberen Blattmitte sind tiefer in die Platte gegraben, dunkler im Druck und zwischen ihnen ist eine ebenso dunkle Figur auszunehmen. Lenz? Es würde die ‚entsetzliche Einsamkeit‘, die den verstörten Dichter bedrückt, eindringlich beschwören. Konkret die Symptomatik der Krankheit ins Bild bringt der (vorläufig) letzte Stich der Serie mit den autotherapeutischen Bädern des Protagonisten. Das Blatt zeigt Lenz, wie er mit den Armen voraus kopfüber in das eisige Nass stürzt, mehr geworfen als selbst springend. Der Umgebungsraum ist aufs Äußerste reduziert und erlaubt lediglich eine Orientierung im Senkrechten und Waagrechten. Horizontale Schraffuren, in der Bildmitte zum Körperschatten verdunkelt, markieren Wand und Wasser im Dämmerlicht der Nacht. Weitere Anhaltspunkte wie die Einfassung des Brunnens aber sind nicht sichtbar und verstärken das Gefühl der Haltlosigkeit in der alles verschlingenden Finsternis, das Lenz „unnennbare Angst“ (L 33) bereitet. Umso plastischer aber hebt sich in dieser Einförmigkeit der Körper mit seinen physischen Deformationen, die für psychische stehen, ab. Eben scheint Lenz völlig einzutauchen, doch bleibt das Wasser trotz der jähren Bewegung spiegelblank. Diese seltsame Wirkungslosigkeit lässt den Moment erstarren und Lenz hängt hilflos im Nichts. Oder ist es – dreht man die Betrachterperspektive – doch eher ein verzweifelter Versuch des Protagonisten, in einer verkehrten Welt wieder an die Oberfläche zu kommen, Halt zu finden?

Baldwin Zettl

Wie für von Pilgrim ist auch für den Leipziger Graphiker Baldwin Zettl<sup>120</sup> die immer seltener zum Einsatz kommende altmeisterliche Technik des Kupferstichs das ver-

<sup>120</sup> Geboren 1943 in Falkenau/Eger (heute tschech. Sokolov) und aufgewachsen im thüringischen Hildburghausen, absolvierte Zettl zunächst eine Lehre als Gebrauchsgraphiker, bevor er 1964 ein Studium an der Leipziger Hochschule für Graphik und Buchkunst bei Gerhard-Kurt Müller, Werner Tübke und Rolf Kuhr beginnt. Nach erster, von Müller angeregter Auseinandersetzung mit dem Kupferstich schon während der Studienzeit, prägt ihn zumal das Werk des Görlitzer Graphikers, Malers und Schriftstellers Johannes Wüsten, der als Widerstandskämpfer in Zettls Geburtsjahr

trauteste Bildmedium. Im Unterschied etwa zum Holzschnitt, der seine Wirkung aus dem invariablen Hell-Dunkel-Kontrast gewinnt, ermöglichen unterschiedliche Tiefe und Dichte von Linie und Schraffur beim Kupferstich einen stärkeren Grad an Körperlichkeit und Dimensionalität. Doch erzeugt die im Gegensatz etwa zur Radierung gratlose Furche eine exaktere Linie, die den Gegenstand in einer ‚kalt‘ wirkenden, metallenen Strenge betont, ja durch ihre visuelle Unmittelbarkeit und größere Detailgenauigkeit beinahe überbetont. Die Kühle und Präzision der Darstellung prädestiniert wohl auch diese beschwerliche Tiefdrucktechnik für eine adäquate Umsetzung der pathographischen Sezierung, die der Mediziner Büchner am Fall Lenz vornimmt. Es entspricht zumal der wissenschaftlichen Distanz jener Textpassagen, in denen der Erzähler mehr oder weniger als sachlicher Beobachter das Leiden des Dichters differenzialdiagnostisch von außen wiedergibt. Der Emotionalisierung durch die mitfühlende Veräußerlichung von Innerlichkeit, die der sozial engagierte Mensch und Autor als autoreflexiv benanntes künstlerisches Ziel anstrebt, ist die „kühl wirkende Ausdrucksform des Kupferstichs“<sup>121</sup> allerdings nicht unbedingt förderlich, vor allem wenn sie eine vergleichsweise ‚realistische‘ Wirklichkeitsrepräsentation verfolgt. Die ästhetische Eigenart der gestochenen Darstellung aber kann – das zeigen die *Lenz*-Bilder Baldwin Zettls – dort konstruktiv und der narrativen Vorlage entsprechend verwertet werden, wo Distanz selbst als symptomatischer Ausdruck des Leidens, der Eindruck von abweisender Kälte als Teil einer subjektiven Zustandsdiagnose und die superfizielle Überschärfe als pathologische Wahrnehmungsaberration zu verstehen ist.

Die bereits 1972 (also etwa zeitgleich mit von Pilgrims) als erste größere Illustrationsfolge im Eigenauftrag entstandenen Kupferstiche Zettls zu Büchners *Lenz* fanden erst elf Jahre später für eine Jubiläums-Ausgabe zum 25-jährigen Bestand des Ost-Berliner Buchverlags Der Morgen in einer Edition ihre zweckgemäße Verwendung. Die verhältnismäßig kleinen Stiche (etwa 11,7 x 8,4) wurden zwar nicht im Original gedruckt, doch immerhin ‚stilgerecht‘ auf eigenen Bildtafeln reproduziert.<sup>122</sup> Anders als in West-Deutschland hatte ja das illustrierte Buch in der DDR,

---

im Zuchthaus Brandenburg-Görden starb. Seit seinem Studienabschluss 1969 als freischaffender Künstler in Leipzig und Freiberg tätig, lehrte Zettl u.a. 1992 und 1994 an der Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein in Halle. Seine Vorliebe für den Kupferstich kommt zumal im Bereich der Buchillustration zur Geltung, die er mit viel beachteten Arbeiten zu Goethe, Kleist, Brentano, Heine oder auch zur Nibelungensage bereichert hat.

121 Anneliese Hübscher: Buchillustration der DDR. In: Ulrich von Ritter: Buchillustration im 20. Jahrhundert in Deutschland, Österreich und in der Schweiz. Unter Mitwirkung von Anneliese Hübscher. Berlin, Leipzig: Faber & Faber 1995, S. 81–130, hier S. 118.

122 Georg Büchner: *Lenz*. Mit 8 Reproduktionen nach Kupferstichen von Baldwin Zettl. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1983. Als Nr. 51 wurde diese hübsche Edition mit Schubert im Oktavformat

sowohl als in Massenaufgabe hergestelltes Verlagsbuch als auch als bibliophile, wenn auch vergleichsweise wohlfeile Besonderheit, seinen hohen Stellenwert einigermaßen behalten.<sup>123</sup> Dass sich der bis 1991 bestehende Verlag gerade Büchners Erzählung annahm, passt durchaus in sein Programm, das sich auf sozialistische Gegenwartsliteratur, antifaschistische Literatur des 20. Jahrhunderts und Exil-Literatur von der Aufklärung bis zum Ende des 19. Jahrhundert konzentrierte.<sup>124</sup> Auch Kupferstiche Zettls wurden vom Verlag nicht zum ersten Mal zur Illustrierung herangezogen; im Jahr zuvor schmückten Reproduktionen bereits eine Goethe-Anthologie.

Obwohl im selben Medium entstanden, zeigen die nüchtern-sachlichen, formstrengen Bilder Zettls, die durchaus repräsentativ sind für die neorealistische Richtung der Leipziger Schule, kaum Ähnlichkeiten mit der Büchner-Interpretation von Pilgrims. In einer sehr klaren, dramatische Akzente großteils vermeidenden Linienführung werden die acht ebenso klar komponierten, in ihrer souveränen Handhabung dennoch eigenwilligen Auseinandersetzungen mit der Titelfigur analog zur Handlung in einer Weise in den Text eingefügt, die zumindest auf den ersten Blick wenig Rätsel aufgibt. Es sind oft gewählte signifikante Bildmomente, die uns hier in bildnerischer Gestalt gezeigt werden, angeordnet nach dem Bauprinzip einer simplen (losgelöst vom Text gesehen sogar simplifizierenden) Klimax der Krankheitsprogression. Doch geht es Zettl auch nicht um eine möglichst objektive Illustration des Texts; seine Bilder sind Ausdruck einer individuellen Auseinandersetzung: „Es ist ein bestimmter Bereich der Literatur, zu dem ich Zugang habe. Was dort stattfindet und meinen Erfahrungen entgegenkommt, ist dabei entscheidend.“<sup>125</sup>

Es ist offenbar nicht die Landschaft, die Zettl bei der Lektüre interessiert, sondern der Mensch im sozialen Gefüge, denn beinahe ausnahmslos sind die Motive

---

auch in Krittlers Überblick über die ‚Buchillustration im 20. Jahrhundert in Deutschland, Österreich und in der Schweiz‘ als Beispiel für Illustrationskunst in der DDR aufgenommen. Schon die auch in der Reproduktion klar erkennbare datierte Monogrammmierung macht freilich deutlich, dass Zettls Bilder nicht – wie von Hübscher angenommen – für diese Ausgabe gestochen worden waren. Vgl. dazu auch das Werkverzeichnis der Kupferstiche im Verkaufskatalog Baldwin Zettl: Kupferstiche, Illustrationen, Handzeichnungen. Berlin: Galerie Unter den Linden 1985 (darin wiedergegeben sind auch die acht *Lenz*-Stiche).

123 Vgl. Beate Jahn: Zur Buchillustration in der Deutschen Demokratischen Republik von 1949 bis 1990. In: Neugebauer, Aspekte der literarischen Buchillustration, S. 95–115.

124 Vgl. [http://www.bundesarchiv.de/findbuecher/sapmo/dy9\\_buchverlag/index.htm](http://www.bundesarchiv.de/findbuecher/sapmo/dy9_buchverlag/index.htm) (Stand Oktober 2006).

125 Zitiert nach Claus Baumann: Baldwin Zettl – Fragmente über sich selbst. In: Zettl, Kupferstiche, Illustrationen, Handzeichnungen, o. S.

in Innenräumen lokalisiert. Nur das erste Bild zeigt Lenz als Wanderer in Rückenansicht unmissverständlich im Freien. Allerdings sind auch hier die Landschaftsbezüge gleichsam wie ein Innenraumrahmen gefügt. Eine Felsformation zur Linken, einen mächtigen Baumstamm zur Rechten steht Lenz an einer Wegkuppe. Ein Zweig, an dem er sich ruhend hält, und sein Wanderstab bilden die beiden horizontalen Linien der Rahmung, die wie durch ein Fenster den Blick des Dichters nach vorne mitvollziehbar macht. Diese romantische, an Friedrichs Rückenbilder erinnernde Bildsituation eröffnet aber nicht den Blick auf eine erhabene Landschaft, sondern auf das Unbestimmte eines nicht näher konkretisierten Himmelsausschnitts. Wo andere Illustrationen



Abb. 31: Baldwin Zettl: *Lenz* (S. 13)

bereits Lenz' psychische Ausnahmesituation in eine mehr oder weniger überzeugende visuelle Form bringen, wird in Zettls Stich noch auf eine konkrete Zuordnung verzichtet. Die Stimmung des Protagonisten lässt sich allein aus dem Bild ebenso wenig eruieren wie im zweiten Bild, das ihn – wieder von hinten – in der Tischrunde im Pfarrhaus zeigt. Auch hier ist man auf die aufmerksame Lektüre des Texts angewiesen, um die dargebotene Szene richtig zu deuten. Denn der Fokus der Bildbetrachtung liegt – wie sehr oft bei Zettl – auf einer akribisch ausgearbeiteten Nebensächlichlichkeit: in diesem Fall auf dem Karomuster der Tischdecke. Lenz selbst ist offenbar mit der Arbeit an einer Zeichnung beschäftigt, die Oberlin mit interessiertem Blick verfolgt. Zu seiner Seite begutachtet eine junge Dame wohl eine bereits fertiggestellte Skizze, beobachtet von einer älteren Frau.

Erstmals von vorn zu sehen ist Lenz in der nächsten Darstellung als Prediger in der Kirche, allerdings mit geschlossenen Augen. Entrückt lächelnd deutet er im Talar mit erhobenen feinfingrigen Händen auch gestisch das Wort Gottes aus. Seine Zuhörer aber sind nicht im Bild, Lenz steht isoliert im kalten Kirchenraum. Die nächsten Bilder verstärken dieses Gefühl der Isolation und Introversion noch. Beide zeigen sie Lenz (ähnlich wie bei Nagel) mit geschlossenen Augen allein in einem Raum. Das erste Bild ist dem Gespräch mit Oberlin über Visionen und



Abb. 32: Baldwin Zettl: *Lenz* (S. 27)

Somnambulismus gegenübergestellt. Lenz sitzt im langen Nachtkleid und barfüßig gleichsam messianisch auf seinem Bett, das Licht einer Lampe, von einem bildumfassenden Türrahmen verstellt, wirft seinen Schatten an die Wand. Viel Aufmerksamkeit des Künstlers ist wieder dem Patchworkdekor des Überwurfs gewidmet, aber mehr noch bannt den Betrachter die intensive Maserung der Dielenbretter, eines jener „assoziativ erweiternde[n] Details“<sup>126</sup>, die ihn bei aller Distanz in die Situation hineinzwingen. Merkwürdige Figuren und Fratzen scheinen sich in diesem psychedelisch anmutenden Muster zu verbergen. Es vergegenwärtigt die Übersensibilität, Überreiztheit der Wahrnehmung Lenz', der in einem Trancezustand versunken scheint. Ganz

Ähnliches gilt für das zweite Bild, das dem Streitgespräch mit Kaufmann bezüglich seiner Rückkehr gegenübergestellt ist: Lenz sitzt, nun in Straßenkleidern, mit gesenkten Lidern in einer Zimmerecke auf einem Stuhl. Dominant ist hier wieder die aufwühlende Struktur des Holzbodens, wie auch im nächsten Bild.

Dort kauert Lenz, den Kopf zwischen den zum verzweiferten Gebet nach oben gereckten Armen vergraben, neben dem Tisch, auf dem das tote Mädchen liegt. Wie der Protagonist in dieser Szene seine rettende Perspektive verliert, gerät auch die Geometrie des Raums aus dem Lot, der sich in seltsamen Winkeln erstreckt. Völlig haltlos ist der Umgebungsraum schließlich im vorletzten Bild gezeichnet. In einer Rahmung aus wechselnder Stofflichkeit steht Lenz, die Augen nun angstgeweitet. Zwischen den Fingern der linken Hand hält er ein Papier, das sich nach oben windet und in härtere Schraffuren übergeht, um auf der anderen Seite wieder in weichere, mit hieroglyphenartigen Symbolen gespickte Formen zu münden. Diese können auch im optischen Umschlag als Rückenansicht einer Katze gedeutet werden; immerhin ist das Bild der gedrängten Auflistung an ‚Zufällen‘ zugeordnet, mit der der Erzähler gegen Ende die Verschlimmerung des psychischen

<sup>126</sup> Hübscher, Buchillustration der DDR, S. 118.

Zustands herausstreicht. Die beunruhigende Erfahrungswelt des Kranken konkretisieren weitere Bildornamente, die an Schuppen und Augen erinnern, ein kometähnlicher Lichtpunkt im Hintergrund, der die Räumlichkeit aufreißt, und nicht zuletzt wieder ein Stück unruhige Holzmaserung in der Bildecke. Gänzlich entleert im bloßen Plattenweiß ist dagegen der Bildhintergrund beim abschließenden Bild, einem Brustporträt des apathischen Dichters bei seiner Abreise. Emotionslos starrt er vor sich hin mit versteinerten Zügen, an denen sich bewahrheitet, was Zettl als Vorteil des Kupferstichs nennt: „Dinge zu zeigen, die dahinter liegen“<sup>127</sup>. Der psychischen Erstarrung entsprechen die technikbedingte regelmäßige, reigungslose Schraffierung der Platte und die harte Konturierung. Unruhig wirkt nur der Hemdausschnitt des ausgewiesenen Kranken – sein Muster gleicht der irritierenden Maserung. Die Irritation hat offenbar von ihm selbst Besitz ergriffen.



Abb. 33: Baldwin Zettl: *Lenz* (S. 63)

5. Gedruckte und ungedruckte Illustrationen der Achtzigerjahre:  
Anton Watzl, Bruce Waldman, Edgar Oser, Alfred Hrdlicka

Die Neuorientierung des Markts bedingte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch eine Revision der Vorstellung dessen, was Illustration zu leisten habe. Als bloße Verbildlichung oder gar Dekoration des Texts hatte sie – auch im vorliegenden Fall – keine Zukunft. Die hochwertigen Arbeiten etwa Gramattés, Toyens, aber auch Böhmers hatten ja bereits entschieden in eine andere Richtung und damit auf Grundsätzliches gewiesen. Schließlich entspricht es der eigentlichen Bedeutung des zugrunde liegenden Verbs ‚illustrare‘, nämlich ein (neues) Licht auf einen narrativen Gegenstand zu werfen, dass die Illustration nicht als gefällige

127 Zitiert nach Baumann, Baldwin Zettl – Fragmente über sich selbst, o. S.

Beigabe zur Vermittlung des Erzählten, sondern als gleichberechtigte Kunstform verstanden und das Miteinander als wechselseitige Bereicherung erachtet werden muss. Buchillustrationen dürfen in diesem Sinne durchaus selbstbewusste, auch eigenwillige Interpretationen des Texts sein und sollen den Leser zur Stellungnahme reizen. Nur so entgehen sie dem oftmals vorgebrachten Vorwurf, das Imaginationsvermögen des Lesers zu ersticken, ihn in der Leseweise zu bevormunden und am Anschaulichen haften zu bleiben, anstatt zum Wesentlichen des Erzählten vorzudringen.<sup>128</sup> Denn notwendig angewiesen ist der literarische Text nicht auf die Illustration. Sie kann aber Mehrwert bedeuten, indem sie den Leser einerseits motiviert, über Analogien und Dissonanzen zwischen den beiden Ausdrucksformen untereinander nachzudenken, andererseits die eigene Vorstellungswelt mit einer fremden, möglicherweise gänzlich unterschiedlichen abzugleichen.

Der deutsche Buchmarkt allerdings vollzog diese Emanzipierung der Bildkunst zu narrativen Texten nur zögerlich mit, und so bleibt zumindest einer der in den 1980ern entstehenden *Lenz*-Zyklen ungedruckt. Immerhin drei weitere dieser assoziativen bildnerischen Auseinandersetzungen mit Büchners Erzählung aber liegen in Buchform vor, entstanden nicht nur als Auftragsarbeiten öffentlicher Institutionen, sondern auch auf Anregung mutiger Verleger, die weiterhin (oder wieder) an den Wert von Bildern zu Literatur glauben wollten. Das Zielpublikum für diese Editionen ist freilich der Liebhaber qualitätsvoller, aufwendig gestalteter Ausgaben, der bibliophile Sammler, nicht der durchschnittliche Bücher- und Büchner-Interessierte.

#### Anton Watzl

Anders als etwa von Pilgrim war Anton Watzl<sup>129</sup>, einer der bedeutendsten österreichischen Buchillustratoren der letzten Jahrzehnte, bereits in der glücklichen Lage,

128 Vgl. Karl Arndt: Zeichner und Texte. Überlegungen zu Spielarten des Illustrierens im 20. Jahrhundert. In: Neugebauer, Aspekte literarischer Buchillustration, S. 37–68.

129 Der 1930 in Linz-Kleinmünchen geborene Anton Watzl absolvierte zunächst eine Lehre als Schildermaler und Friseur (1944–48), eher er an der neu gegründeten Linzer Kunsthochschule bis 1954 Malerei und Graphik u.a. bei Karl Hauck und Alfons Ortner studierte. 1961/62 ist er Schüler Herbert Boeckls an der Akademie der Bildenden Künste in Wien und lässt sich zum Restaurator von Graphiken und Gemälden ausbilden, im folgenden Jahr nimmt er an Kokoschkas Salzburger Sommerakademie teil. Seine ersten Erfolge feiert Watzl jedoch nicht als Maler oder Druckgraphiker, sondern als Porträtist von Persönlichkeiten aus dem Geistes- und Kulturleben. Konzentrierte sich Watzl neben diesen zeichnerischen Arbeiten zunächst auf Lithographien und Radierungen für Mappenwerke, die europäische Städtelandschaften zum Thema hatten, widmet er sich ab den späten 1970ern zunehmend der Holzschnitt-Kunst, mit der er bedeutende Werke der Weltliteratur illustriert. Anregungen bekommt er u.a. durch seine intensive Auseinanderset-

von einem der wichtigsten Verleger und Kenner bibliophiler Bücher im deutschsprachigen Raum zur Gestaltung einer *Lenz*-Ausgabe angeregt bzw. beauftragt worden zu sein.<sup>130</sup> Wolfgang Tiessen, der sich auf einer Ausstellung in Ljubljana für Watzls *Siddhartha Buddha*-Holzschnitte begeisterte, hatte 1977 mit seiner Edition Tiessen einen Verlag ins Leben gerufen, der Werke in professionellem Handsatz (in der originalen Janson-Antiqua) mit Graphiken von den originalen Druckstöcken herausgibt. Ziel solcher Traditions- und Verlegerpressen ist es, „dem auf die Mechanisierung in der Buchherstellung folgenden Qualitätsverfall gegenzusteuern und handwerklich hergestellte Bücher von beispielhafter Gestalt zu produzieren“.<sup>131</sup> Mit Watzl hatte Tiessen einen Holzschneider für seinen Verlag entdeckt, „der über eine ausdrucksstarke, materialtypische Handschrift verfügt, die sich durch Formenreichtum und Eigenständigkeit wohltuend abhebt von eben recht verbreitetem schlaffen Epigonentum“.<sup>132</sup>

Schon in seinen Illustrationen zu Hesses *Siddhartha* (1980) hatte Watzl klargestellt, dass seine Holzschnitte nicht Visualisierungen beschriebener Begebenheiten und Situationen sind, sondern „vielmehr eigenständige Interpretationen, die über das Illustrative weit hinausgehen“<sup>133</sup>. Der Illustrator ist, nach seinen Vorstellungen,

---

zung mit fernöstlicher Lebenskunst. Gegen Ende seines Lebens gewinnt auch wieder die Farbe in seinen Werken an Bedeutung. Unvollendet durch Watzls frühen Tod 1994 bleibt sein Zyklus aus großen Kaseingemälden zum *Traum des Gilgamesch*. Vgl. Wilhelm Katzinger: Anton Watzl 1930–1994. Eine biographische Skizze. In: Ders. (Hg.): Anton Watzl. Maler und Graphiker. Klagenfurt: Ritter 2003, S. 10–48. – Mathias F. Müller: Zu Anton Watzls Leben. In: Anton Watzl. Das Spätwerk. Katalog zur 402. Ausstellung der Graphischen Sammlung Albertina – Wien 15. April bis 30. Mai 1999, Wien: Eigenverl. der Graphischen Sammlung Albertina 1999, S. 10–13.

130 Georg Büchner: *Lenz*. Mit dreizehn Original-Holzschnitten von Anton Watzl. Neu-Isenburg: Edition Tiessen 1982 (= Dreiundzwanzigster Druck der Edition Tiessen). In Original-Janson-Antiqua handgesetzt und gedruckt auf französischem Büttenpapier durch die Frankfurter Trajanus-Presse, wurden der Vorzugsausgabe (Ex. 17–60) der auf 180 Stück limitierten Edition zusätzlich drei signierte Holzschnitte, die im Buch nicht enthalten sind, beigelegt; der Suitenausgabe (Ex. 1–16) beigegeben sind dazu noch Handabzüge auf Japan-Papier der im Buch enthaltenden Holzschnitte. In Zusammenarbeit mit Tiessen entstanden auch die Holzschnittillustrationen zu Goethes *Prometheus* (1982) und *Die Troerinnen* (1985) von Euripides.

131 Susanne Bosch-Abele: Beobachtungen zu Erscheinungsformen des illustrierten Buches und der Buchillustration in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1949 und 1990. In: Neugebauer, Aspekte literarischer Buchillustration, S. 117–144. Vgl. dazu auch: Eduard Isphording: Chronik der Pressen und Editionen. In: Ders.: Seitenansichten. Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen seit 1945. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Leipzig: Faber & Faber 1999, S. 11–33.

132 Zitiert aus dem Verlagsankündigungstext zur *Lenz*-Edition.

133 Heinz Widauer: Anton Watzl, „Peintre-Graveur“. Zum druckgraphischen Werk des Linzer „Maler-Graphikers“ Anton Watzl. In: Katzinger, Anton Watzl, S. 126–184, hier S. 171.

ein dem Dichter ebenbürtiger Partner, der „einen Text klangrein ins Graphische zu transponieren habe, um kongenial neben dem Wort zu bestehen“.<sup>134</sup> So löst Watzl seine Illustrationen von einer allzu offensichtlich verbildlichenden Gegenständlichkeit und baut in einer aus Abstraktion, „fragmenthaft kubistische[m] Flächenspiel“<sup>135</sup> und assoziativer Inhaltlichkeit zusammengesetzten Formensprache ein neues ausdrucksstarkes Spannungsfeld zwischen Bild und Text auf, das die Rezeption beider Kunstformen zum bereichernden Austausch werden lässt. Seine Holzschnitte sind „Impressionen, die aus einer meditativen Versenkung in das literarische Werk entstanden sind, graphische Assoziationen, die aus der Gedankenwelt des Schriftstellers im Künstler geweckt wurden.“<sup>136</sup> In höchster Meisterschaft nutzt Watzl dabei die besondere Materialität und die Ausdrucksmöglichkeiten des Holzschnitts zur graphischen Umsetzung und Deutung der büchnerschen Gestaltungsmittel auf sprachlich-inhaltlicher Ebene. Das scherenschnittartige Hell-Dunkel steht derart in Korrespondenz mit der oftmals gerühmten Lichtdramaturgie. Die schemenhaften Umrisse nehmen ebenso konkret Bezug auf die Schattenmotivik („Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten“, L 34) wie auf Bildchiffren und verrätselnde Metaphern des Texts („Hieroglyphen, Hieroglyphen“, L 46). Das Nebeneinander von zerfasernenden und scharfen Rändern, von schweren Bildflächen und unruhiger Linearisierung, von starren amorphen und dynamischen organischen Formen entspricht bildsprachlich der diskursiven Vergegenwärtigung des Krankheitsprogresses in seiner fluktuierenden Symptomatik. Aus Watzls Zyklus von 24 Holzschnitten zu Büchners Erzählung<sup>137</sup>, die – zugunsten der kompositorischen Harmonie – „einem Probedruck gleich nicht immer in textlich-chronologischer Reihenfolge“<sup>138</sup> in Paaren auf große Folios gedruckt sind, wurde für die Buchedition schließlich die Hälfte der Sujets bzw. Ausschnitte davon ausgewählt (die restlichen Holzschnitte wurden z.T. den Vorzugsausgaben beigelegt). Auch die ursprüngliche, der narrativen Sukzession folgende Stringenz der Bildfolge wurde aufgehoben.

Für den großformatigen Einbanddruck wurde bezeichnenderweise der vorletzte Holzschnitt der Serie herangezogen, der sich auf Lenz' kryptischen Hieroglyphen-

134 Zitiert nach Müller, Zu Anton Watzls Leben, S. 11.

135 Konrad Oberhuber: Anton Watzl und die Moderne. In: Katzinger, Anton Watzl, S. 49–57.

136 Ulrich von Ritter: Österreichische Buchillustration im 20. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): Buchillustration im 20. Jahrhundert in Deutschland, Österreich und in der Schweiz. Unter Mitwirkung von Anneliese Hübscher. Berlin, Leipzig: Faber & Faber 1995, S. 131–198, hier S. 187.

137 Vgl. die gesamte Serie mit den betreffenden Textbezügen in Zitatausschnitten im Ausstellungskatalog der Albertina, Anton Watzl. Das Spätwerk, S. 14–19; die angegebenen Seitenzuordnungen sind allerdings beinahe durchgehend falsch.

138 Müller, Zu Anton Watzls Leben, S. 11.

Verweis bezieht. Diesem entsprechend bietet auch das Bild selbst, das – durchaus charakteristisch für die gesamte Serie – klare geometrische Figuren mit einem an eine Tuschpinselzeichnung gemahnenden abstrakten Formenbündel kombiniert, keine offensichtliche Textreferenz, wie man es an dieser Stelle wohl traditionell vermuten würde. Es verweigert sich allerdings auch nicht einer subjektiven Deutung seiner teils biomorphen, teils symbolhaften Strukturen, die sowohl im Schwarzen wie im Weißen der Bildfläche Assoziationen zu Gegenständlichem hervorrufen. Eine objektiv gültige, konventionelle Ent-



Abb. 34: Anton Watzl: *Lenz* (Einbandillustration)

schlüsselung des Bilds als Textbegleiter ist freilich nicht mehr möglich. Doch ist aus jedem der Holzschnitte die intuitive Herangehensweise des Künstlers zu lesen, die den bewussten Gestaltungsvorgang einleitet und sensibel auf die Stimmungslagen des Texts, auf seine Bildangebote und Reflexionsanreize reagiert.<sup>139</sup>

Die suggestive Kraft der Bilder, die abstrakten Formen ins Figurale zu konkretisieren, wird zumal im folgenden Holzschnitt auf der Frontispiz-Seite des Schmutztitels deutlich. Dieser ist überraschenderweise – was noch niemand aufgefallen zu sein scheint –<sup>140</sup> nicht dem *Lenz*-Zyklus entnommen, sondern entstammt der vier Blätter umfassenden, kurz nach den *Lenz*-Illustrationen entstandenen großformatigen Holzschnittserie *Garten in Kakanien*, die Watzl Musils *Mann ohne Eigenschaften* gewidmet hat. Die scheinbar arbiträre Raumsituation, mit der Watzl die überlebte Scheinwelt der k.u.k. Monarchie inszenierte, dürfte sich in der Drucklegung eben auch für den *Lenz* angeboten haben. Um 45 Grad gewendet, kristallisieren sich aus dem verwendeten Ausschnitt aus dem zweiten Holzschnitt plötzlich düstere Schattenfiguren, die der Bildsituation Räumlichkeit aufzwingen und den Betrachter anregen, die abstrakten Formen weiter zu vergegenständlichen. Die Suche nach Impulsen für solche Projektionen der subjektiven Rezipientenphantasie im Text

139 Vgl. zur Arbeitsmethodik Watzls Klaus Albrecht Schröder: *Relationen: Reflexionen zum Schaffen von Anton Watzl*. In: Katzinger, Anton Watzl, S. 103–125.

140 Vgl. die betreffenden Ausführungen bei Widauer, Schröder und Müller, der in seinem Katalog zum Spätwerk Watzls auch die vier *Kakanien*-Holzschnitte ediert.



Abb. 35: Anton Watzl: *Lenz* (S. 2)

begleitet denn im Folgenden auch die Lektüre. „Die richtige Polarisierung zwischen Literatur und graphischer Deutung ist das eigentliche Geheimnis magischer Ausdruckskraft“<sup>141</sup>, meinte Watzl einmal und deutete damit die ‚gegenseitige Erhellung‘ zwischen den verwendeten Künsten an, die gerade auch in seiner *Lenz*-Edition unumgänglich ist.

Bei diesem kreativen Abgleich fällt es nicht sonderlich ins Gewicht, dass die in den Seitensatz eingefügten Bilder nur selten auch im unmittelbaren

Kontext jener Erzählteile stehen, zu denen sie geschaffen wurden. So ist das dem Text vorangestellte Bild eigentlich die linke Hälfte eines Holzschnitts, der sich auf Lenz' Mädchenpaar im Kunstgespräch bezieht.<sup>142</sup> Im Umfeld der Raumpäsentation der Anfangssequenz treten die amimetischen „Gestaltrealitäten“<sup>143</sup> nun die Beweisführung für die Essenz der theoretischen Ausführungen des Dichters an, dass man nämlich „die Gestalten aus sich heraustreten lassen [kann], ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren“ (L 38). Die abstrakten Zeichen können in der Interpretation des Betrachters zu topographischen Figurationen ebenso werden wie zu psychographischen, sie können Ausdruck des ‚drängenden‘ Gefühls sein, wenn „der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte“ (L 31), oder auch Verbildlichung dieser Eindrücke. Aus dem Geist der Erzählung geschaffen, nimmt das Bild im Akt der Rezeption an Bedeutung auf, was der Text gibt – et vice versa. Vom Leser wird auf diese Weise – so konstatiert Ulrich von Ritter zu Recht – „eine gesteigerte Aufmerksamkeit verlangt sowohl für das Wort als auch andererseits für die vom Wort inspirierte, durchaus subjektive graphische Interpretation. Autor, Graphiker und Leser treffen sich in einer intellektuellen Gemeinsamkeit.“<sup>144</sup>

Auch die folgenden Holzschnitte entfalten ihr Konkretisationsangebot in der direkten Gegenüberstellung zu Textteilen, die nicht unmittelbare, aber immer-

141 Zitiert nach Müller, Zu Anton Watzls Leben, S. 11.

142 Vgl. Watzl, Das Spätwerk, S. 14 und 16.

143 Schröder, Relationen, S. 105.

144 Ritter, Österreichische Buchillustration, S. 187.

hin komplementäre Referenzquellen im Entstehungsprozess waren und nun als Assoziationsgrundlage dienen. So lassen sich – vergleicht man den ursprünglichen Zyklus mit der Bildserie der Buchausgabe – in der bewussten Umpositionierung auch durchaus aufschlussreiche Motivzusammenhänge erschließen. Stimmig ist es zweifellos, wenn das zu Lenz' Büßergang entstandene Bild in der Buchausgabe im Kontext der Predigtszene positioniert ist und die gegenständlichen Bildzitate wie

Grabhügel und Gottesdiener die Krankheitsprogression im Vorher und Nachher erkennbar werden lassen; oder wenn die Schattengestalten der ersten Nacht in Waldersbach mit jenen des folgenden Abends in Beziehung gebracht werden. Zuweilen kann die assoziative Gegenständlichkeit allerdings einigermaßen irritieren. So etwa bei jenem in die Apostasieszene eingefügten Holzschnitt, der einer umfangreicheren Platte entnommen ist, die auf ein früheres Nachterlebnis des Protagonisten referiert. Entspricht die ruhige, harmonische Bildkomposition (mit Mond am schwarzen Himmel und Vogel) der dort angesprochenen sedativen Wirkung des wenigen Nachlichts, steht sie nun in einem merkwürdigen Kontrast zur aufwühlenden Dramatik und Dynamik des Geschehens. Das neue Textumfeld kann jedoch auch in der subjektiven Einschätzung des Betrachters als aussagekräftiger, stimmiger empfunden werden als die Konfrontation mit dem inspirierenden Textimpuls, wie sich meines Erachtens am drittletzten Bild der Buchausgabe zeigt. Im Zyklus dem erhabenen Panorama der zweiten Gebirgswanderung zugeordnet, findet sich diese vielgestaltig zerrissene und gedrängte Graphik im Buch nach hinten gerückt in den Bereich der immer gedrängteren Pathographie.

Der Abgleich von narrativen Inhalten und Bildsetzung auf gegenständli-



Abb. 36: Anton Watzl: *Lenz* (S. 12)

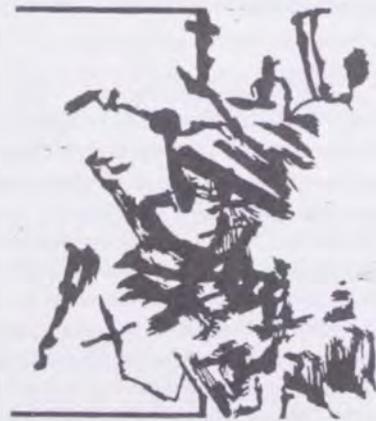


Abb. 37: Anton Watzl: *Lenz* (S. 35)

cher Basis ist freilich ohnedies nur sehr selten möglich. Denn Watzl und Tiessen scheiden für den Druck aus dem Zyklus vornehmlich Holzschnitte aus, die partiell oder als Gesamt stärker ‚abbilden‘. Darunter fallen etwa auch jene Arbeiten zu Bildimpulsen, die bezeichnenderweise von vielen anderen *Lenz*-Illustratoren gleichfalls aufgegriffen werden: das Anfangspanorama, den im Sturm keuchenden Lenz, Kirche und Kirchhof von Waldersbach, Lenz am Fenster in der Hütte oder mit der Katze.<sup>145</sup> Als einziges Bild, das der ursprünglichen Chronologie des Zyklus entsprechend in die Textausgabe eingefügt ist, beschließt der *Rückweg* betitelte Holzschnitt die Erzählung ganzseitig. Er gewinnt seine assoziative Kraft vor allem aus dem Gegeneinander von geometrischer und amorpher Form. Der linke Bildteil wirkt durch die Linienbegrenzungen des Druckstocks wie ein Rahmen. Hier wurde Tabula rasa in der Redewendung doppelter Bedeutung gemacht: der flächenhafte Holzschnitt steht für die Wiederherstellung der Ordnung auf inhaltlicher Ebene. Heraus fällt aus diesem klaren, bereinigten Bildbereich eine zerrissene, aufgesplitterte Figurengruppe von starker Expressivität, aber ohne offensichtliche Gegenständlichkeit. Gleichwohl erinnert sie den kontemplativen Betrachter in ihren Einzelteilen, Kürzeln und Chiffren gleich, mit abstrahiertem Kreuz und Brunntrog, mit Baum und Felsformation an prägnante Momente der Handlung.

Bruce Waldman

Ungleich konkreter als die Bildchiffren Watzls sind Bruce Waldmans<sup>146</sup> buchillustratorisch gesehen traditionell-expressionistischen Bilder für eine 1984 erschienene bibliophile Büchnerausgabe.<sup>147</sup> Herausgegeben wurde sie vom deutschen Ableger der amerikanischen Franklin Library, die sich auf aufwendig gestaltete, sammel-

145 Vgl. die jeweiligen Holzschnitte in Watzl, Spätwerk, S. 15–18.

146 Bruce Waldman, Sohn jüdischer Immigranten russisch-polnischer Herkunft und aufgewachsen in der südlichen Bronx, studierte 1968–72 am Philadelphia College of Art, 1974–76 an der State University of New York. Seit 1978 Assistenzprofessor an der New Yorker School of Visual Arts, lehrte er u.a. auch am SUNY Westchester Community College, am College of New Rochelle sowie am Philadelphia College. Als Vorstandsmitglied des Printmaking Workshop und Direktor der New York Society of Etchers gehört Waldman, der Rembrandt, Goya, Daumier, Horst Johnson und die deutschen Expressionisten zu seinen Leitbildern zählt, zu den renommiertesten New Yorker Illustratoren. Für die Franklin Library gestaltete Waldman, der in Westfield/New Jersey lebt, sechs weitere Bände. Die Arbeiten für die Büchnerausgabe, und hier speziell das *Lenz*-Bild, zählt der Künstler von Hunderten Buchillustrationen nach wie vor zu seinen Lieblingen.

147 Georg Büchner: Werke. Illustriert von Bruce Waldman. Ottobrunn bei München: Franklin Bibliothek 1984. Der die drei Bühnenstücke sowie *Lenz* umfassende Band in Lederbindung mit reicher Goldornamentik ist zudem mit Ganzgoldschnitt, Seideninnenfutter und Lesebändchen ausgestattet.

würdige Texteditionen spezialisiert hatte und ihnen eigens angefertigte Illustrationen beigab. Waldman hatte bei seinem ersten Illustrationsauftrag für die Franklin Library Radierungen angefertigt, da sich jedoch der Verlag nicht mit weiteren Abzügen von der Originalplatte auseinandersetzen wollte, bat man den Künstler, für die Büchner-Werkausgabe Zeichnungen zu schaffen, die den Eindruck von Radierungen erwecken sollten. So entstanden sechs mit Tusch- und Wasserfarblavierung sowie aufgedruckten Textilien überarbeitete Federzeichnungen. Von den ganzblättrigen Bildern, die sich stets auf markante Einzelszenen beziehen und diesen im Satz auch zugeordnet sind, ist eines der Erzählung Büchners gewidmet. Der Text hatte den Künstler zumal dadurch stark beeindruckt, dass er – so Waldman – „choked full of incredible possibilities for emotionally expressive visual imagery“<sup>148</sup> ist.

Die düstere *Lenz*-Zeichnung zeigt den Dichter auf seinem Weg im Gebirge, nicht historisierend, er könnte auch Zeitgenosse sein. Mit schwarzem Mantel und pastorenhafem Hemdkragen steht er in der Dämmerung an einem Abhang und blickt gequält über seine rechte Schulter zum Himmel. In der Tiefe ist bereits eine Ortschaft zu erkennen, schmale Rauchfahnen steigen von den Häusern nach oben, ein Kirchturm zeichnet sich gegen das Grau des Hintergrunds ab. Sowohl die Bildmotivik als auch die direkte Textkorrespondenz in der Edition verweisen auf jenen Moment seiner Wanderung, an dem die paranoiden Wahnvorstellungen des Protagonisten unerträglich werden:

Es war finster geworden, Himmel und Erde verschmolzen in Eins. Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm. (L 32)



Abb. 38: Bruce Waldman: *Lenz* (S. 97)

148. Aus einer E-Mail des Künstlers an den Verfasser vom 26. Januar 2007.

Im Unterschied zu vielen seiner Kollegen, die sich davor scheuen, die großartige Unbestimmtheit der irrationalen Verfolgungssängste in Büchners Darstellung figurativ zu konkretisieren (und damit möglicherweise zu entkräften, wenn nicht in die Nähe des Lächerlichen zu rücken), bringt Waldman die Wahnbilder des Protagonisten selbst ins Bild. Doch greift er dabei interessanterweise das Bildangebot der narrativen Vorlage, das im als-Vergleich als bloße Annäherung an das tatsächliche Erleben verständlich gemacht wird, nicht auf. Es sind keine heran jagenden Rösser, die sich aus dem Gewölk bilden, sondern dämonische Fratzen mit hochangesetzten hornähnlichen Ohren. Eines dieser satanischen Phantasmen scheint nach Lenz zu greifen, der sich vor dem Zugriff windet. Sein leidvolles Antlitz weist dabei eine seltsame Ähnlichkeit mit der Grimasse des größeren Wahngebildes in Haltung und Ausdruck auf; zudem gleicht der spitze Mantelkragen dessen Ohrform. Eine bildsprachliche Übereinstimmung, die durchaus interpretative Bedeutung aufweist. Denn in dieser Gestaltkorrespondenz werden die Trugwesen als Projektion der eigenen krankhaften Phantasie des erlebenden Subjekts verständlich. Sie stehen nicht für eine reale Bedrohung. In ihnen spiegelt sich vielmehr Lenz' namenlose unbestimmbare Angst selbst, die einer rationalen, darstellbaren Grundlage entbehrt. Und sie weisen darin voraus auf die Selbstbilder, die Lenz in einer späteren Phase der Handlung für sich entwirft, als Verdammter und Satan.

Edgar Oser

Gleichfalls im Jahr 1984 ohne Auftrag entstanden (wenn auch bereits als Illustrationsfolge konzipiert), sollten Edgar Osers<sup>149</sup> zehn *Lenz*-Bilder in Mischtechnik Jahre später in einer Buchausgabe erscheinen, die allerdings nach personellen Veränderungen in der Verlagsleitung nicht zustande kam. Weitere Editionsversuche scheiterten gleichfalls. Anlässlich einer Ausstellung der Bildfolge im Heilbronner Kleist-Archiv mit einer Lesung der Erzählung durch den Künstler erstellte der Leiter des Kleist-Archivs Günther Emig 2003 immerhin eine ‚virtuelle Ausgabe‘ im pdf-Format, allerdings nur mit Schwarz-Weiß-Reproduktionen der Illustrationen in relativ schlichter Auflösung.<sup>150</sup> Damit jedoch wurden die fein gestrichelten, aqua-

149 1954 in Bühl/Baden geboren, studierte Edgar Oser Deutsch, Kunst und Philosophie und ist zurzeit als Lehrer an der Hermann-Greiner-Realschule in Neckarsulm tätig. Als Mitglied des Heilbronner Künstlerbunds nahm Oser mit seinen figurativen Ölbildern, Gouachen und kolorierten Holzschnitten in expressiver Farbgebung an zahlreichen Ausstellungen teil.

150 Vgl. <http://www.kleist.org/fluchtweg/fw01/buechnerlenzoser01.pdf>. Die Originale der Illustrationsfolge befinden sich im Besitz des Künstlers. Auch die Anordnung bzw. Auswahl der Sujets für die Illustrationsfolge weicht in Emigs virtuellem Provisorium von der Künstlerintention ab. Das

rellierten, zum Teil noch mit anderen Materialien überarbeiteten und übermalten Bilder in ihrer Ausdrucksmöglichkeit und Sinnggebung wesentlich eingeschränkt. Denn Osers figurative Illustrationen konstituieren sich über ihre Farblichkeit, die Bedeutungsträger ist, ebenso wie über die Spuren des vielschichtigen Malprozesses, aus denen der Betrachter die künstlerische Annäherung an den Text und seine kreative Bearbeitung ablesen kann.

Die Bildhaftigkeit der literarischen Vorlage ist dabei stets direkter oder indirekter Ausgangspunkt.<sup>151</sup> Doch sollte nach den Vorstellungen Osers eine gelungene Illustration von Büchners *Lenz* nicht ein Nach-Schaffen dieser so eindringlichen wie hermetischen Bildsituationen sein, sondern ein eigenständiges Schaffen mit den erhaltenen Anregungen. Denn es hieße die erstaunliche Vieldeutigkeit des sprachlichen Bilds, das sich in der Vorstellung je unterschiedlich manifestiert, zu beschneiden, wollte man es unmittelbar in ein konkretes Bild ummünzen. Das Befremden, das uns bei der Lektüre begleitet, die provokative Irritation, aber auch das Mitgefühl, kann nur dann mitvermittelt werden, wenn das illustrierende Bild selbst wieder eine „eigenständige Vieldeutigkeit schafft, mithin eine eigene Realität“<sup>152</sup>, die in ein diskursives Verhältnis zum Text eintritt. Den „Text begleitend, doch immer ihn wahrnehmend in einer eigenen Bildersprache“<sup>153</sup>, deuten auch Osers Arbeiten die Vorlage aus und lavieren so zwischen konkreter Referenz und autonomer Gegenbildlichkeit. Seine Illustrationen versuchen zwar das Narrative zu spiegeln, „aber im Auge des Betrachters auch zu ‚brechen‘. DurchSICHTigkeit als die Möglichkeit, das Bild zu sehen und zugleich den Text neu = anders zu sehen.“<sup>154</sup>

Dass dabei nicht alle Aspekte der Erzählung erfasst werden können, ist sich Oser vollends bewusst, und er markiert diese Konzentration auf einen, wenn auch wesentlichen Gesichtspunkt, der mit künstlerischer Konsequenz ausgestaltet wird, schon

---

vierte Bild der Edition ist in der endgültigen Fassung nicht vorgesehen, Bild fünf und sechs sind vertauscht, das Bild *Feuerlandschaft* ist nicht wiedergegeben.

151 Vgl. dazu die Ausführungen Osers in einer E-Mail an den Verfasser vom 18. Mai: „Wovon gehe ich aus? Vom Text insgesamt. Von der Textpassage. Vom Satz. Vom Wort. Von den Assoziationen, welche sich im Zusammen der Worte ergeben. Und vom Aspekt.“

152 Aus einer E-Mail Osers an den Verfasser vom 19. Mai 2006.

153 Aus einem Brief Osers an den Verfasser vom 16. Mai 2006. Vgl. dazu Osers weitere Überlegungen zu den unterschiedlichen Weisen von Bildlichkeit: „Büchners ‚Lenz‘ ist nicht sehr, sondern vielmehr extrem Bild-end. Will sagen: Er geht eigentlich vom Bild aus und vieles endet im Bild. Bild ist hier: Vor-stellung, ‚Vor‘ als ‚davor‘, als etwas, das verweist auf. So paradox es auch klingen mag, aber die Sprache schafft hier Bilder, welche, obgleich sprachlich geschaffen, diesen Bereich ‚verlassen‘ und eine eigene Bezugsebene zur Vorstellung bringen. Nicht Realität, *Realitäten*. Die Anschauung mittels und im Wort wird zu einer neuen mithin anderen Schau, Sicht, An-sicht [...]“.

154 Aus einer E-Mail Osers an den Verfasser vom 14. Juni 2006.

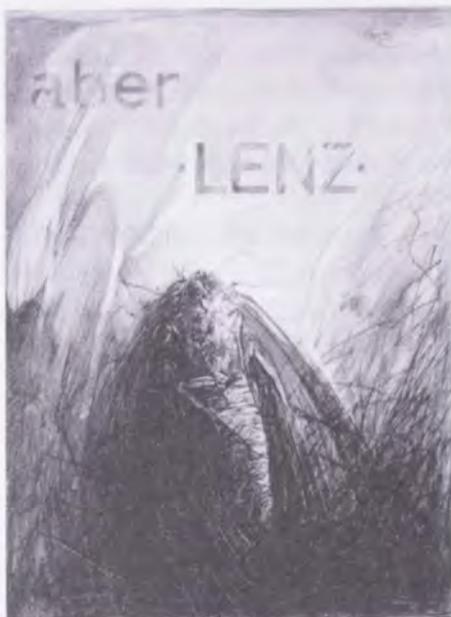


Abb. 39: Edgar Oser: *aber LENZ* (s. Farbabb. 1)

durch den Titel seiner Illustrationsfolge: *aber LENZ*. Dieser signalisiert Einschränkung ebenso wie – im älteren Wortverstand – ein nochmaliges Aufgreifen des Stoffes, keine Wiederholung, vielmehr ein erneutes Herangehen mit den Mitteln der bildenden Kunst. Das spezifische Interesse der Blätter liegt, vergleichbar etwa den Kupferstichen von Pilgrims, vorrangig auf dem Zusammenhang von Subjekt und Landschaft, in dem die Selbsterstörung sichtbar wird. Landschaft wird dabei nicht bloß als natürlicher Umgebungsraum verstanden, sondern als „Welt-Atem, alles durchdringend, alles formend, alles beugend und alles unterwerfend“<sup>155</sup>, der sich in der Gefühls- und Sinnleere des Protagonisten als Substitut ausbreiten kann, Besitz ergreift von einer verzwei-

felten Psyche, die sich selbst fremd geworden ist. Gleichwohl gelingt es Lenz nicht, in diesem Zusammenfall von Innen und Außen eine neue Welt- und Selbstwahrnehmung zu erreichen, die ihm Halt geben würde. Gefangen in unerträglicher Körperlichkeit, verzweifelnd an (eigener und anderer) menschlicher Unzulänglichkeit und nicht einzugliedern in ein gemeinsames sinnerfülltes und sinngebendes Ganzes, entfremdet sich im Laufe der Erzählung Lenz immer mehr sich und der Welt.

Oser fasst diesen Gefühlszustand in seinem Titelbild auf den ersten Blick überraschend, aber durchaus erhellend in das Symbol der Motte, die, offenbar nicht mehr fähig, sich zu erheben, schutzlos rücklings auf flammenfarbigem Hintergrund liegt. Die befransten Flügel angelegt, ist sie in ein spitzes, sogar zustechendes Strichgewirr gebettet, dessen Bedrohlichkeit noch durch blutrote Farbspritzer erhöht wird. Die Assoziationen des Betrachters sind naheliegend und stellen vor allem inhaltliche Bezüge her: Man kann die Motte als Ungeziefer sehen, das auf der Suche nach Orientierung irr um das falsche Licht schwirrt, bis es ihm den Tod bringt; oder als einen Schädling am Wohl der Gemeinschaft, der kein Mitleid zu erwarten hat und von dem nicht zu sagen ist, ob er schon tot ist oder noch lebendig. Lenz ist der

<sup>155</sup> Aus einer E-Mail Osers an den Verfasser vom 18. Mai 2006.

verachtete, der andere Schmetterling, der nicht für unbelastete Schönheit, sondern für den lästigen, ärgerlichen Eingriff und Übergriff steht, an sich befähigt, sich zu erheben, jedoch nicht mehr in der Lage dazu, erledigt. Auch darstellungsästhetische Reflexionen legt dieses Bildsymbol nahe, wenn man das vorweg präsentierte Insekt als Untersuchungsobjekt sieht, das aus wissenschaftlichem Interesse zur genauen Betrachtung aufgespießt wurde. Die Nüchternheit des Zurschaustellens wird jedoch unterlaufen durch die Emotionalisierung über Blut, das den Unterschied ausmacht zwischen Leben und Tod. Als bildsprachliches Leitmotiv wird dieses vielfach besetzte Symbol der Motte in der Illustrationsfolge noch mehrfach aufgegriffen.

Nach der Vorausdeutung des Titelbilds steht ab dem nächsten Bild eine abweisende Landschaft im Mittelpunkt der Illustrationsfolge, durch deren Einsamkeit und Weite sich Lenz nach oben kämpft. Dieses mühselige Hinauf steht zunächst noch nicht unter dem Zeichen des Wahnsinns, sondern überträgt den Gegensatz von Ruhe und Bewegung des ersten Erzählteils in emotionale Bildlichkeit. Kämpft sich der Wanderer im zweiten Blatt mit weit ausholendem Schritt auf einem befestigten Weg durch eine Natur, die über Beschleunigungswischer und helle Bewegungsstriche dynamisiert ist, so hält er im folgenden Blatt an einer Wegkuppe ein und blickt in die unbestimmte Tiefe. Entblätterte Bäume ragen in das schwere schmutzige Grau des Gewölks, das in seiner Monumentalität den Wanderer noch kleiner, verlorener erscheinen lässt. Lenz steht an der Schwelle, die – einmal überschritten – kein Zurück mehr erlaubt. Blatt vier<sup>156</sup> mit dem Titel *Feuerlandschaft* ist Auftakt dieses bildnerischen Erfahrungsberichts: Es zeigt eine vom Feuersturm devastierte Landschaft, Reste verkohlter Vegetation, im Hintergrund eine nach oben züngelnde Lohe und mächtiges Rauchgewölk. Im unteren linken Bildbereich dieses bedrohlichen Szenarios sind zwei Gestalten auszunehmen: Lenz, etwas weiter oben mit Wanderstab, und sein als Doppelgänger visualisierter Wahn, der ihn nachäfft, das Zerrbild seines Ich.

Noch eindringlicher wird Lenz' Bedrohung durch den Wahnsinn im folgenden Bild zum Ausdruck gebracht. Wie aufgeblitzt tritt hier eine farbintensive Szene aus dem Umgebungsdunkel: Lenz kauert an einem Baumstamm und starrt, die Arme hinten abgestützt, nach vor, hinter ihm „Wesen der Vielheit, als da sind starrendes Maskengesicht, feixende Spottfigur“<sup>157</sup>, Sinnbilder der verlorenen Einheit des Subjekts. Unmittelbar vor ihm aber schwirrt ihn der Wahnsinn in der Gestalt einer blauen Motte an, eine weitere kriecht bereits zwischen seinen Beinen an ihm hoch. Wie

156 Das vierte Bild der virtuellen Ausgabe, das thematisch zu Bild zwei und drei gehört, zeigt Lenz von hinten in schleppender Haltung, inmitten einer ebenso gewaltigen wie trostlosen Natur.

157 Aus einer E-Mail des Künstlers an den Verfasser vom 26. Januar 2007.



Abb. 40: Edgar Oser: Blatt V des *Lenz-Zyklus* (s. Farbabb. 2)



Abb. 41: Edgar Oser: *Landschaft mit Blutfluss* (s. Farbabb. 3)

eine Imago seiner Beschädigung steht unweit von ihm eine kleine transparente Menschenfigur im leeren Raum, einbeinig und mit hilflos gesenktem Haupt. Nach dieser Dramatik des Moments bringt das nächste, nun wieder kältestarrende Landschaftsbild die ernüchternden Auswirkungen des Anfalls ins Bild. Lenz steht beinahe verschwindend in einer feindlichen eisigen Uferlandschaft, der Weg aus dem Gestrüpp ist ihm nach vor und zur Seite durch Wasser versperrt, Hilfe ist nicht zu erwarten.

Im starken Kontrast folgt (in der virtuellen Edition im Kunstgespräch positioniert) ein aggressiv-dynamisches Bild des physischen wie seelischen Verglühens unter dem Titel *Außen wie Innen*. Lenz steht, nur als Schemen erkennbar, in einer alles verzehrenden Feuersbrunst, sein Körper ist eine einzige Wunde, ein Löschen, ein Entkommen unmöglich. Neben ihm mit gefletschten Zähnen steht ein wütender Hund in Angriffsstellung, bereit, das zu zerreißen, was übrig bleibt im Auto-dafé. Und dann wieder die Kälte und Verlorenheit im nächsten Bild einer Winterlandschaft. Unter dem Eindruck der vorhergehenden Zeichnung wirken die Nebel wie Rauchschwaden, die kahlen Baumgerippe wie verkohlt. Lenz hockt wieder an einem Baumstamm, nun kaum mehr unterscheidbar von seiner Umgebung, doch ist dies kein ekstatisches Verschmelzen mit der umruhenden Natur.

Im vorletzten Bild schließlich verbindet sich die Antinomie von Kälte und Hitze, der beiden Ausdrucksformen einer seelischen Auslöschung. *Landschaft mit Blutfluss* markiert den Endpunkt eines Selbstverlusts im Wahn: Lenz sitzt mit gleichgültigem Blick auf ein kahles Tal, sich selbst entfremdet, aber erfüllt von der Gewalt des Äußeren einer Welt, in deren Rissen das Blut wallt. Das Schlussbild *Dämmerung* führt wieder zurück zum Anfang. Es zeigt die zerschundene Motte im Bildvordergrund mit zerfetzten Flügeln, nach oben blickend, wo sich ihr drei Gestalten nähern. Aus einem torähnlichen Durchgang zwischen zwei Bäumen geht der Mensch Lenz auf sie zu, neben ihm, etwas dunkler, der „Wahnsinn als Begleiter, ER, der Doppelgänger, der ihn angesprungen hat“<sup>158</sup>. Von ihm scheint nach oben hin flügelgleich jener goldene Pokal des abschließenden Tableaus auszustrahlen, „über den schäumend die Goldwellen des Monds“ (L 49) laufen; ein Lichtschimmer davon stellt eine Verbindung her zur Motte. Und auch die dritte Gestalt ist eine seelische Abspaltungsfigur von Lenz. Aus der Einheit des Beginns wurde eine kranke Vielheit.

Alfred Hrdlicka

Es mag verwundern, dass sich die ideologiekritische Leseweise des *Lenz*, wie sie sich zumal seit den 1970ern im literaturwissenschaftlichen Diskurs etablierte, nicht auch in den bildnerischen Bearbeitungen der *Zeit* niederschlug. Hatte eine linksorientierte Forschung den Autor wieder verstärkt als ‚zoon politikon‘ begreifbar zu machen und das sozialkritische Potenzial der Werke des „Neojakobiner[s]“ oder „libertären Frühkommunisten“<sup>159</sup> herauszustreichen versucht, fokussierte die Illustrationskunst zur Erzählung Büchners nach wie vor hauptsächlich auf existenzialistische Tragik und psychopathologische Phänomenologie. Nun ist die Kunst der Illustration bekannt dafür, dass sie künstlerische Innovationen aus verschiedenen Gründen, u.a. des Markts, zumeist erst mit einiger Verzögerung aufnimmt,<sup>160</sup> und auch als Interpretationskunst scheint sie allzu harte Perspektivenwechsel nur zögerlich mitzuvollziehen. Darüber hinaus aber scheint dem werkzentrierten Künstler die ideologiekritische Dimension der Erzählung, die sich ja vor allem aus der kontextuellen Rekonstruktion erschließt, bei der jeweiligen Gestaltung nicht von vorrangiger Bedeutung zu sein. Eine wesentliche Ausnahme sind hier jedoch die

158 Ebd.

159 Helmut Führmann: Die Dialektik der Revolution. Georg Büchners *Dantons Tod*. In: Schiller-Jahrbuch 35 (1991), S. 212–233, hier S. 228.

160 Vgl. Lothar Lang: Literaturillustration und kunsthistorische Prozesse. In: Neugebauer, Aspekte der literarischen Buchillustration, S. 17–27.

Arbeiten Alfred Hrdlickas<sup>161</sup>, der seit jeher seine Kunst auch als gesellschaftspolitische Agitation verstanden wissen will.

Obwohl schon früh mit Lenz' und Büchners Werk vertraut, führte erst der Auftrag, die Publikumsbereiche des neu errichteten Darmstädter Sozialgerichts mit einer Büchner-Büste und zwölf großformatigen Pastellzeichnungen zu *Woyzeck* und *Lenz* auszugestalten, zu einer künstlerischen Auseinandersetzung Hrdlickas mit der Erzählung.<sup>162</sup> Offenbar versprach man sich von dem arrivierten Verfechter einer ‚naturalistischen‘ expressiv-figurativen Kunst, die sich gegen die Unverbindlichkeit der Abstraktion ebenso wie gegen einen verfälschenden Idealismus wendet,<sup>163</sup> dass seine Bildfolge dem im Kunstgespräch geforderten Mitgefühls-Realismus gerecht werden würde. Denn für sein empathisches Interesse am leidenden, unterdrückten Menschen, das in der künstlerischen Gestaltung bis hin zur identifikatorischen Vergegenwärtigung geht, war der unbequeme Wiener Künstler sattem bekannt.<sup>164</sup> Die Reaktionen allerdings auf die erstmalige Ausstellung seiner Arbeiten in einer Darmstädter Galerie im Sommer 1988 fielen heftig aus. Etliche der Auftraggeber waren abgestoßen, sahen „Obszönität, Gewaltverherrlichung, Geschmacklosigkeit“<sup>165</sup> in den Bildern und wollten sie aus dem öffentlichen Raum verbannen. Wesentlichen Anteil an dieser Entrüstung (der freilich auch besonnenere Stimmen entgegen-traten) hatten sechs ausgestellte *Lenz*-Zeichnungen,<sup>166</sup> die in ihrer Betonung einer

161 Der 1928 in Wien geborene Bildhauer, Zeichner und Graphiker Alfred Hrdlicka studierte 1946–52 in seiner Heimatstadt an der Akademie der Bildenden Künste Malerei bei Albert Paris Gütersloh und Josef Dobrowsky, anschließend bis 1957 Bildhauerei bei Fritz Wotruba. 1964 (mit Herbert Boeckl) österreichischer Vertreter bei der 32. Biennale, erhält Hrdlicka 1971 eine Professur an der Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste, die er – mit einer Unterbrechung 1973–1975, wo er an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste lehrt – bis 1986 innehat. Nach zwei Jahren an der Berliner Hochschule der Künste folgt er 1989 als einer der international erfolgreichsten Künstler Österreichs einem Ruf an die Universität für Angewandte Kunst in Wien. Mit seinen Arbeiten für den öffentlichen Raum (wie das Mahnmal gegen Krieg und Faschismus am Wiener Albertina-Platz) und seinen politischen Stellungnahmen löste Hrdlicka, der u.a. für die Kommunistische Partei Österreichs als Spitzenkandidat in den Nationalratswahlkampf 1999 ging, immer wieder heftige Diskussionen aus.

162 Vgl. Theodor Scheufele: *Lenz/Büchner/Hrdlicka: Realismus der Menschlichkeit*. In: Georg Büchner: *Lenz. Erzählung*. Mit Bildern von Alfred Hrdlicka und einem Essay von Theodor Scheufele. München: C.H. Beck 1989, S. 93–105.

163 Vgl. dazu u.a. Alfred Hrdlicka: *Die Ästhetik des automatischen Faschismus*. In: A.H.: *Gesamtwerk*. Hg. von Michael Lewin. Bd. IV: *Schriften*. Wien, Zürich: Europaverlag 1987, S. 180–182.

164 Vgl. zur kunsttheoretischen Positionierung Hrdlickas die erhellende Analyse von Arnd Beise: ‚Bildfolge einer ausweglosen Selbsterfleischung‘. Alfred Hrdlickas *Lenz*-Illustrationen. In: Stephan/Winter, *Zwischen Kunst und Wissenschaft*, S. 213–231.

165 Scheufele, *Lenz/Büchner/Hrdlicka*, S. 103.

166 Vgl. zu den einzelnen Werken die Auflistung Beises, ebd., S. 216.

lüsternen und gequälten Fleischlichkeit auf den ersten Blick tatsächlich irritierend wirken mussten. Kennt man allerdings Hrdlickas radikal-kreatürliches Konzept einer Kunst, deren Ursprung und Macht vom Fleisch ausgeht, erklärt sich auch die verwendete Bildsymbolik, die seine Illustrationsfolge als ideologiekritische Interpretation verständlich macht. Die darstellende Kunst hat im Verständnis Hrdlickas die Aufgabe, die sozialen und individuellen Probleme des Menschen zu Fleisch werden zu lassen, das sich im Spannungsfeld von Natur und Ideologie zu behaupten hat.<sup>167</sup> Die Kreatürlichkeit des Menschen, ausgedrückt im ‚geilen Fleisch‘, und seine im ‚geschundenen Fleisch‘ repräsentierte ideologische Überformung spielen in der Darstellung stets ineinander, um auf diese Weise Machtverhältnisse zum Ausdruck zu bringen.<sup>168</sup> Auch in seinen *Lenz*-Illustrationen setzt Hrdlicka das Wort bildnerisch in geiles und geschundenes Fleisch um und zeigt Lenz auf diese Weise als Opfer einer Indoktrinierung durch moralisch-ideologische Konzepte, die dem Einzelnen Selbstbestimmung und Freiheit unmöglich machen. Als letzter Rest einer unentfremdeten, ideologisch nicht überformten kreatürlichen Identität verbleibt dem geknechteten Menschen seine Libido – bis auch diese der endgültigen Disziplinierung zum Opfer fällt. Dass auch Hrdlicka sich diese spezifische Ausdeutung des Texts unter ideologiekritischen Vorzeichen erst über eine intensive Beschäftigung mit den Entstehungs- und Wirkungsbedingungen des Texts erarbeiten musste, lässt sich an den fünf Radierungen ablesen, die bereits 1987 gleichsam als Vorarbeiten zu dem Pastell-Zyklus entstanden und u.a. im Gedenkjahr einem posthum herausgegebenen Büchner-Aufsatz Heinz-Joachim Heydorns als Illustrationen beigegeben wurden.<sup>169</sup> Sie scheinen skizzenhafte Bestandsaufnahmen einer erstmaligen Lektüre zu sein, noch nicht beeinflusst von der intensiveren Beschäftigung mit Werk und Leben von Lenz und Büchner, wie sie in seinen späteren Pastellarbeiten zum Tragen kommt. Vier der fünf gewählten Motive gehören zu

167 Vgl. dazu die Einleitung des Künstlers in Alfred Hrdlicka: Skulptur und große Zeichnungen. Fotografiert von Fritz Miho Salus. Mit einem Werkkatalog von Manfred Chobot. Wien, München: Jugend und Volk 1973, S. 9–15, sowie das illustrierte Schema auf S. 5.

168 Vgl. Beise, Hrdlickas *Lenz*-Illustrationen, S. 215, sowie Peter Gorsen: Fleisch und Macht in der Kunst. Versuch über Alfred Hrdlicka und sein Bild der Frau. In: Alfred Hrdlicka: Das Frauenbild. Hrsg. von Ernst Hilger. Wien, Frankfurt: Galerie Hilger 1990, S. 78–85.

169 Heinz-Joachim Heydorn: Georg Büchner. Ein Essay aus dem Nachlaß. Mit fünf Radierungen von Alfred Hrdlicka zu Georg Büchners *Lenz* und Texten von Gernot Koneffke und Reinhard Pabst. Darmstadt: Verl. der Georg Büchner-Buchhandlung 1987. Die durchschnittlich etwa 11x16 cm kleinen Radierungen kamen in einer limitierten Auflage von 150 Exemplaren als Mappenausgabe desselben Verlags in den Verkauf. Wiedergegeben sind die Radierungen in Alfred Hrdlicka: Das Gesamtwerk. Hg. von Michael Lewin. Bd. III: Druckgraphik. Zweiter Teil: 1973–1989. Wien, Zürich: Europa-Verl. 1989, S. 821–823.



Abb. 42: Alfred Hrdlicka: Radierung zu *Lenz*  
(Blatt I)

zweier erschreckter Dorfbewohner und Oberlins kopfüber in das rettende eisige Wasser des Brunnens stürzt, das im weißen Abdruck der unbehandelten Platte angedeutet ist. Hell mit nur wenigen lockeren Schraffuren ist auch die dritte Radierung, die Lenz zeigt, wie er die beiden Mädchen einem lebendigen Bild gleich wahrnimmt und es als emotionalen Eindruck behält, um es im Gespräch mit Kaufmann als Beispiel der Unmöglichkeit einer rein abbildenden Kunst in die Diskussion einzubringen. Dunkler dagegen ist wieder der Aufbahrungsraum, in dem Lenz vor dem Tisch mit dem toten Mädchen kniet, unter einem markanten Fensterkreuz in verzweifelter Gebet versunken. Im letzten Bild schließlich, das ein seltener gewähltes Sujet zum Thema hat, buckelt Lenz vor Oberlin in der Eingangstür mit der Bitte, „ihm den Arm zu ziehen, er hätte ihn verrenkt“ (L 45). Draußen herrscht wieder das Schwarz, das ihm so „unnennbare Angst“ bereitet.

Der Umnachtung des Geistes hatte sich Hrdlicka schon Jahrzehnte zuvor künstlerisch angenähert, etwa in seinem „Einschleichversuch eines ‚Normalen‘ in die Wahnwelt des Erkrankten“<sup>170</sup>, dem 1968 entstandenen Zyklus *Randolactil*.<sup>171</sup> Analog

den meist verbildlichten Momenten der Erzählung und sind, sieht man von den radikalen direktgeätzten Schraffuren der ersten Radierung ab, bildsprachlich vergleichsweise wenig innovativ ausgeführt.

Der Beginn der Bildfolge zeigt Lenz abgehetzt auf seiner Wanderung vor dem Panorama einer Gebirgskette. Von einer übermächtigen Finsternis, die auch ihn zu verschlingen droht, ist er förmlich an den linken oberen Bildrand gedrängt. Es ist nicht nur die reale Dunkelheit der Abendstunden, die in diesem wilden Schwarzgestrichel zum Ausdruck kommt; es ist das Nichts, das sich in Lenz' Seele breitmacht und ihn in den Wahnsinn treibt. Dieselbe formlose Finsternis ist es auch, aus der sich Lenz im folgenden Bild vor den Augen

170 Adolf Hrdlicka: *Einschleichversuche in die Welt psychisch Kranker*. In: Ders., *Schriften*, S. 21–23.

171 Vgl. Beise, *Hrdlickas Lenz-Illustrationen*, S. 222.

zu Büchner verwehrt er sich in diesen Arbeiten „gegen jede Bestrebung, die das Krankheitsbild retuschiert [und] vom angeblich so kreativen Wahndenkenden subtrahiert“, da dies lediglich eine „Romantisierung, ja Verniedlichung“<sup>172</sup> des tatsächlichen Leidens zur Folge habe. Nicht der Künstler, sondern der leidende Mensch steht im Mittelpunkt seiner Gestaltung. Denn was ihn an der „sogenannten Kraft der Psychotiker interessiert, sind nicht die ästhetischen Ergebnisse der Erkrankten, sondern ihre wirklichen Wahnvorstellungen“<sup>173</sup>. Um diese bildnerisch zu gestalten, lässt er sie in seinen Zeichnungen, weitaus stärker als in seinen Radierungen, nach Maßgabe seines ästhetischen Programms ‚zu Fleisch werden‘. Lenz' libidinöse Fixierung ist derart ein letztes Aufbegehren gegen ideologische Zwänge, die ihn in den Wahn treiben. Die eigenwillige „Bilderfolge einer ausweglosen Selbsterfleischung“<sup>174</sup> endet – in Anlehnung an den grotesken Höhepunkt des lenzischen *Hofmeisters* – in der Deformation, die gleichwohl keine Eingliederung mehr möglich macht. Als verzweifelter Akt scheinbar freien Handelns manifestiert sich in Lenz' Selbstkastration an seinem Körper nur die längst vollzogene gewalttätige Beschneidung der Selbstbestimmung durch eine übergeordnete normsetzende Macht.

Schon die erste der mit „Pastell, Kreide, Rötel, Kohle und Tusche auf Roma-Bütten“<sup>175</sup> gestalteten Zeichnungen unterstreicht diese übermächtige Gewalttätigkeit des Normativen, wenn sie die zentrale Umkehrungsmetapher des Auf-dem-Kopf-Gehens zu einem brutalen Unfall umdeutet, dessen Farbsymbolik die gesamte Serie bestimmt. Das Blut, das nach diesem Sturz aus dem Mund des Gefallenen über den grünen Bodens fließt, korrespondiert mit dem Rot seines



Abb. 43: Alfred Hrdlicka: *Lenz* (S. 13);  
s. Farbabb. 4

172 Hrdlicka, *Einschleichversuche*, S. 21f.

173 Ebda, S. 22.

174 Einleitung zur Edition, S. 7.

175 Vgl. die Schlussbemerkung im Kolophon der Edition, S. 108.



Abb. 44: Alfred Hrdlicka: *Lenz* (S. 17);  
s. Farbabb. 5

ein kentaurenhafes Wesen mit einem riesigen Phallus. Die drei folgenden Bilder, in der Residualphase bzw. vor der Progression der Krankheit nach dem Hüttenerlebnis positioniert, greifen nur den libidinös transformierten Vereinigungswunsch auf: Im ersten Fall steht Lenz gegen den Wind gestemmt in der Landschaft, er ejakuliert mit starrem Blick auf ein nacktes Frauenphantasma, zugleich läuft ihm wie im ersten Bild Blut aus dem Mund. Eine Verbindung von Innen- und Außenraum ist Kulisse des nächsten Bilds, in dem Lenz ein Bett besteigt, auf dem ihn ein nur skizzenhaft angedeuteter Frauenkörper erwartet. Und ganz ähnlich das dritte Pastell dieser Gruppe, auf der Lenz in bittender Haltung mit erigiertem Glied vor einem Bett zu sehen ist, die darauf liegende blonde Frauengestalt nun konkreter, mit gespreizten Beinen den Blick auf ihr Geschlecht freigebend. Das Grün und Blau bzw. das Rot der Dämmerung verweisen wieder auf die Natur als dem Gegenpol der Ideologie und Macht. Dann aber kommt mit der Totenerweckungsszene der Einbruch des unerbittlichen Realen, dem auch Lenz sich in seiner Wahnwelt nicht entziehen kann. Ganz *Ecce-Homo*, zeigt ihn das Bild mit angedeuteter Dornenkrone und Büßergewand in einem blutroten klaustrophobisch engen Zimmer. Sein gequälter Aufschrei und sein Gezerre an den dünnen Gliedern werden das Kind nicht mehr retten, verdeutlichen ihm aber seine Ohn-

entblößten Geschlechts. Den ‚Himmel als Abgrund unter sich‘, zappeln Lenz' Füße im intensiven Blau. Aus diesem zeichnet sich im nächsten Bild das „leise □ Roth“ (L 31) einer Vagina ab, die grünen Hügel davor werden zu Schenkeln, der Himmel wölbt sich zur Brust. Die Natur scheint bereit für die selbstentgrenzenden Vereinigungs- und Allmachtsphantasien der Textvorlage: „er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat“ (L 31). Doch der untere Bildteil zeigt die andere Seite einer bipolaren Störung, wie sie wenige Sätze später beschrieben wird: Man sieht Lenz in namenloser Angst auf der Flucht vor dem in der Dunkelheit nahenden „Wahnsinn auf Rossen“ (L 32), verkörpert durch

macht. Die lustvollen Wahnvorstellungen, die Hrdlicka vorgeführt hat, weichen nun den sozialen Auswirkungen seines immer bedenklicheren Verhaltens. Die siebte Zeichnung stimmt im Wesentlichen mit der letzten Radierung überein, ist aber freilich nicht seitenverkehrt wie der Druck. Lenz, verdreht und im Büßergewand, bittet den erschrockenen Oberlin um ärztliche Hilfe nach seinem Fenstersturz. Erschreckt waren auch die Dörfler von Fouday, die ihn aus Angst um ihr und um Lenz' Heil binden mussten. Zwei Männer scheinen in diesem achten, gleichfalls in Rot gehaltenen Bild nicht zu genügen, um den Kranken daran zu hindern, sich den Kopf an der Wand blutig zu schlagen, wie es Oberlin (ausführlicher als Büchner) berichtet. Das



Abb. 45: Alfred Hrdlicka: *Lenz* (S. 69);  
s. Farbabb. 6

neunte Pastell greift wieder eine häufig gewählte Szene auf, allerdings in einer das libidinöse Moment betonenden eigenwilligen Interpretation. Lenz kniet mit erigiertem Glied vor der Katze, die zwischen den Schenkeln der nackten Frau Oberlin, einer Mulattin von immenser Körperfülle, steht. Die Bildmetaphorik deutet unmissverständlich eine sexuelle Beziehung Lenz' zu seiner Gastgeberin an, von der in Büchners Text freilich keine Spur ist. Konsequenterweise wird dieses Motiv durch das Sujet des nächsten Bilds, das Hrdlicka nicht der Erzählung entnimmt, sondern Oberlins Bericht. Es zeigt Lenz mit der Schere an der Brust mit Blick auf eine händeringende Frau. Dieser halbherzige Selbstmordversuch, der durch das Schreien Madame Oberlins verhindert wird, bekommt im Zusammenhang mit möglichen sexuellen Avancen eine ganz eigene Bedeutung. Dazu passend dann auch das abschließende Bild, auf dem wir nun Lenz selbst auf dem Bett liegend sehen, wie Woyzeck in einem Uniformrock und mit heruntergelassenen Hosen. In der Linken hält er ein Messer, in der Rechten aber wie im Triumph sein blutiges Scrotum, das er mit irrer Grimasse nach oben reckt. Wie Läufer im *Hofmeister* (der Hrdlicka schon bei der legendären Brecht-Inszenierung im Nachkriegswien fasziniert hatte) glaubt Lenz die Wiedereingliederung zu erreichen, indem er seine eigene Sexualität als regelbrechendes Subjektivum



Abb. 46: Alfred Hrdlicka: *Lenz* (Schutzumschlag); s. Farbabb. 7

näre Elan an, der in jenen steckt, die an den Aporien der bürgerlichen Gesellschaft leiden. Lenz scheitert, doch gehört ihm das Mitgefühl des politischen Künstlers Hrdlicka, das in seinem gesamten Zyklus sichtbar wird.

aufgibt.<sup>176</sup> Tatsächlich aber wird das ‚geschundene Fleisch‘ zum Sinnbild einer nun völligen Kontrolle des Normativen, Ideologischen über den Einzelnen, der zum Beliebigen wird: „So lebte er hin“ (L 49).

Die Vorlage für den Schutzumschlag der Buchausgabe, die erst im Juli 1989 entstand, bringt dagegen Lenz noch einmal als revoltierendes Individuum ins Bild. Dem Wetter die Stirn bietend, reckt er nach der gescheiterten Totenerweckung seine überdimensionierten Fäuste einem unsichtbaren Feind im nächtlichen Himmel entgegen. Dieser Trotzgebärde folgt in der Erzählung zwar der Zusammenbruch. Doch deutet sich in ihm zumindest der revolutionäre

6. Von der gebundenen Graphik zur freien künstlerischen Auseinandersetzung mit der Erzählung in den Neunzigern: Jacques Muron, Frédéric Malenfer, Odette Petzold, Friedrich Zimmermann, Clemens Hillebrand, Michael Triegel, Der Eichner, Leo Leonhard, Bernd Zimmer

Die Edition der Büchergilde Gutenberg mit Hrdlickas Pastellzeichnungen sollte auch die bislang letzte illustrierte (vollständige) *Lenz*-Ausgabe im deutschsprachigen Raum bleiben. In Frankreich dagegen wurden in den folgenden Jahren noch zwei Buchausgaben von Büchners Erzählung mit recht unterschiedlichen Illustrationen versehen. Künstlerisch bemerkenswert ist das Frontispiz des Toulouser Kupferstechers Jacques Muron für eine Ausgabe der bibliophilen Éditions Sables aus

<sup>176</sup> Vgl. zum symbolischen Gehalt der Selbstentmannung im *Hofmeister* Christian Neuhuber: *Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz*. Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 63ff.

dem Jahr 1990 (Neuaufgabe 1999), das den existenziellen Riss in der Welt, den der kranke Dichter empfindet, als vielschichtige zentrale Verletzung der Platte verbildlicht.<sup>177</sup> Unter der intakten Oberfläche der Außenwelt werden derart die immer tiefer greifenden Überwerfungen der problematischen, Rätsel aufgebenden Innenwelt des Protagonisten sichtbar. Drei leichthändige, cartoonähnliche Tuschzeichnungen trägt dagegen der vor allem als Kinderbuchillustrator bekannte Frédéric Malenfer 1997 zu einer kleinformatigen Billigtaschenbuchausgabe bei.<sup>178</sup> Sie zeigen Lenz zweimal in derselben übermächtigen Landschaft, von elementaren Gewalten hingetrieben zum tief unten gelegenen Dorf am Beginn, auf der Flucht aus dem Negativbild am Ende der Erzählung; dazu noch einmal einsam im verschneiten Wald.

Auch wenn der deutsche Buchmarkt offenbar weniger Interesse an künstlerisch gestalteten Editionen hatte (denn reine Textausgaben wurden in diesen Jahren zur Genüge vorgelegt), so bedeutet dies nicht, dass Büchners Erzählung nun seltener als Inspirationsquelle diene. Im Gegenteil, mit der stetigen Popularisierung, die sich u.a. auch in der immer intensiveren szenischen Rezeption niederschlägt (und durch diese wieder weiter verstärkt wird), erregte der Text häufiger die Aufmerksamkeit bildender Künstler. Doch entstehen seltener Werke, die für eine Buchausgabe als Illustration im klassischen Sinn konzipiert waren. Der Schwerpunkt der künstlerischen Produktion verlagert sich nun auf freie Arbeiten, die vom Text angeregt sind, doch unabhängiger von diesem (und von den Gegenstücken innerhalb einer Serie) ihre künstlerische Wirkung entfalten. Die für die Buchillustration grundlegende direkte Gegenüberstellung von narrativer Referenz und Bild kann nun entfallen. Denn auch wenn die Kenntnis der Erzählung als Anspielungshorizont beim Rezipienten grundsätzlich wünschenswert ist, wird sie nicht mehr als notwendig empfunden. Schon in den Jahren zuvor hatte Lenz vereinzelt Künstler zu solchen Arbeiten angeregt, so etwa den Südtiroler Markus Vallazza zu einem Aquarell (1978) oder den Willi Sitte-Schüler Hans-Hermann Richter zu einem Farbholzschnitt (1983).<sup>179</sup>

Dazu kommt nun auch vermehrt Gebrauchsgraphik zur Bewerbung von Lesungen und Theateraufführungen. Ein anspruchsvolles Beispiel etwa ist das An-

177 Georg Büchner: Lenz. Introd. et trad. par Albert Béguin. Ill. de Jacques Muron. Pin-Balma: Sables 1990. Der 1950 in Toulouse geborene Jacques Muron studierte 1968–1973 an der dortigen Ecole des Beaux-Arts Graphik und war 1983–1985 Stipendiat in der Villa Medici (als Weiterführung des Prix de Rome).

178 Büchner: Lenz. Traduction de l'allemand et postface de Lionel Richard. Illustrations de Frédéric Malenfer. [Paris]: Mille et une nuits 1997.

179 In beiden Fällen führte der Versuch der Kontaktaufnahme leider zu keinem Ergebnis. Auch die Arbeiten konnten nicht eingesehen werden.



Abb. 47: Odette Petzold: Plakat für *Lentz*  
(s. Farbabb. 8)

kündigungsplakat zu Volker Dietzels Stück *Lentz*, das die Graphikerin und Textildesignerin Odette Petzold<sup>180</sup> für die Hallesche Gruppe 'Theater Apron' 1997 entwarf. Zu sehen sind im unteren Bildteil des Farbholzschnitts, unter dem altertümlichen Schriftzug des Titels, ein mürrisch wirkender vierschrotiger Oberlin, der nach oben blickt, seine Frau in demutsvoller Haltung mit gefalteten Händen und, etwas zurück, zwei weitere Mitglieder der Gemeinde, die tuschelnd ihre Köpfe zusammenstecken, allesamt im düsteren, lustfeindlichen Schwarz-Weiß. Über ihnen aber hängt kopfüber die erdrote kleine nackte Gestalt des kranken Außenseiters. Fällt er, steigt er? Eine Linie führt von seinem Hals nach unten. Es könnte eine Bewegungslinie sein für die wieder im Physischen repräsentierten Kapriolen des wunderlichen Dichters, dessen hochfliegende Ideen mit dem banalen

Alltag nicht in Einklang zu bringen waren. Diese Linie ließe sich aber auch als Leine deuten, um Lenz mehr oder weniger gewaltsam wieder auf den Boden der Realität zu holen. Greift Oberlin nach dieser Schnur, um ihm Halt zu geben, lässt er ihn eben los oder winkt er ihm gar zum Abschied? Es ist nicht eindeutig zu sagen. Auf alle Fälle aber wirft das Bild hier werbetekhnisch durchaus geschickte Fragen auf, die Lust und Interesse machen, das Stück kennenzulernen.

Die besondere gegenständliche Beziehung zum Erzählten ist auch das verbindende Element der folgenden Arbeiten, die ansonsten gänzlich verschiedene künstlerische Zugänge aufweisen: die filigrane Radierung in altmeisterlicher Technik steht neben der wuchtigen Monotypie, das großformatige neorealistiche Tafelbild neben der detailfreudigen Federzeichnung. Der Text selbst tritt als direktes Gegen-

<sup>180</sup> 1971 in Wernigerode geboren, studiert Petzold nach einer sozialpädagogischen Ausbildung 1992–1998 an der Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein in Halle Modedesign und Graphik und ist seit 2000 freischaffend tätig.

über in den meisten Werken zurück. In einigen Arbeiten aber wird das geschriebene Wort Teil des Bilds selbst, ist auf diese Weise nicht bloß gestaltete Vorlage, Ausgangspunkt und Inspiration, sondern gestalterisches und gestaltendes Mittel.

Friedrich Zimmermann

Ähnlich wie bei Hrdlicka ist auch Friedrich Zimmermanns<sup>181</sup> malerisches Werk stets unter dem Gesichtspunkt der skulpturellen Annäherung an das Objekt zu verstehen. Der „Bildhauer in der Malerei“ malt „an Skulptur denkend“<sup>182</sup>, schenkt also der Körperlichkeit im Raum eine besondere Aufmerksamkeit, während dieser Raum selbst als Umfeld kaum ausgestaltet wird. Auch Zimmermanns künstlerische Auseinandersetzung mit dem *Lenz* zeugt von dieser spezifischen Herangehensweise. In seiner Textausgabe finden sich auf der Leerseite neben dem Erzählbeginn mit Kugelschreiber rasch hingeworfene Figurenskizzen, unternimmt mit ‚Lenz. Skulptur‘, die die ersten Gestaltungsideen noch unter dem Eindruck der Lektüre festhalten. Einzelne Stellen des Texts sind mehrfach markiert, während Farbspuren „ein Aufgeschlagen sein über längere Zeit, eine länger anhaltende Gegenwart und Bedeutung dieses Texts während der Arbeitsprozesse“<sup>183</sup> belegen. Tatsächlich lässt *Lenz* den Künstler Zimmermann nicht los; als „eine Art Lebens-Fries verbunden mit dem Thema ‚Wartende““<sup>184</sup> soll denn auch in näherer Zukunft die *Lenz*-Skulptur endlich Gestalt annehmen. Aber schon 1990 entstanden mehrere großformatige Monotypien (zwei davon überarbeitet), von denen vier in eine *Lenz*-Serie aufgenommen wurden.<sup>185</sup>

Die Erzählung Büchners, den der Künstler neben anderen ‚widerständigen Figuren‘ wie *Lenz*, *Waiblinger* oder *Bloch* in sein ‚Privat-Pantheon‘ stellt,<sup>186</sup> hatte

181 Friedrich (auch: Frieder) Zimmermann, 1951 in Tailfingen (Albstadt) geboren, besucht nach einer Bildhauerlehre in Esslingen ab 1966 die Schule für Bildhauerei in Freiburg/Breisgau. Nach der Meisterprüfung beginnt er 1970 ein Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart bei Rudolf Hoflehner, das er 1975 abschließt; Ausstellungen freier Arbeiten ab 1978. Nach drei Jahren als Assistent am Lehrstuhl für elementares Formen an der Technischen Universität Braunschweig ist Zimmermann seit 1987 als freischaffender Künstler mit dem Schwerpunkt Kunst am Bau in Albstadt-Tailfingen und als Kunstlehrer an der Walther-Groz-Schule in Albstadt-Ebingen tätig.

182 Friedrich Zimmermann in einem Interview mit Annette Müller-Bengsch im Februar 2006, zitiert in F.Z.: Probenräume. Landratsamt Zollernalbkreis 4. Mai bis 16. Juni 2006. Albstadt: Eigenverl. 2006, S. 25.

183 Ebda, S. 8 sowie S. 30 (Abbildung).

184 Aus einem Brief des Künstlers an den Verfasser vom 25. Juni 2006.

185 Weitere Arbeiten, zum Teil noch auf privaten Fotografien einsehbar, hat der Künstler zerstört, da sie seinen hohen Ansprüchen nicht entsprachen.

186 Vgl. dazu die seit 1979 entstehende Porträtfolge Zimmermanns.

ihn schon als Schüler fasziniert. Anlass für die künstlerische Umsetzung war nun eine Studienreise ins Elsass, wo Zimmermann Lenz' Spuren nachging, aber auch das berüchtigte KZ Struthof kennen lernte.<sup>187</sup> Diese ambivalenten Eindrücke flossen in die Arbeit ein, die Zimmermann nicht als Illustration verstanden wissen



Abb. 48: Friedrich Zimmermann: Monotypie zu Lenz (Blatt I)

scheint die Figur wie ein Atlant das Gewicht des oberen Bildrands zu tragen, der die Komposition abrupt abschließt. In gespannter Körperlichkeit strebt Lenz vorwärts, wie gegen unsichtbaren Widerstand ankämpfend, nicht vorwärts gerichtet ist der Blick, sondern suchend zur Seite, zurück oder auch zum Betrachter. Die in der Erzählung an dieser Stelle so dominante Natur ist zurückgenommen auf ein Stück Boden, das sich durch seine Beine hindurch abzeichnet. Lenz scheint derart auf gläsernen Füßen zu schreiten, und mit dieser Beobachtung weicht der anfängli-

will. So wie Büchner in den Fluss seiner Erzählung monolithische Sätze, „eingerammt wie tragende Säulen“, stellt, die „totale Klarheit über die tragische Person Lenz geben“<sup>188</sup>, will der Maler Bilder schaffen, in denen das Leiden zu einem möglichst unmittelbaren Ausdruck kommt. Gleichwohl beziehen sich seine Monotypien auf diese konkreten Sätze bzw. Textstellen, die Bilder evozieren, in der Phantasie des Lesers, dann immer wieder auch in der künstlerischen Produktion, weil hier das Eigentliche in konzentrierter Form präsentiert wird.

Aus der Anfangssituation der Erzählung herausgenommen ist das erste Bild, das Lenz als Gehenden zeigt und die ambivalente Befindlichkeit des Verstörten bildsprachlich eindrucksvoll erfasst. Den Kopf nach vorne gelegt und die Arme in die Hüften gestemmt,

187 Vgl. aus dem Brief vom 25. Juni 2006: „Ein eigenartiges, Angst machendes Zusammentreffen. Lenz – Büchner – Struthof. Von deutschem Geist und Ungeist kommt mir da in den Sinn, Was hätte Büchner daraus gemacht?“

188 Ebda.

che Eindruck einer kraftvollen, die Mühen bewältigenden Vitalität einer bedrohten Fragilität. Vermittelte die offensive Muskulatur zunächst noch die Entschlossenheit des Ankämpfens, so drängt sich nun dem Betrachter das Gefühl der Verunsicherung und ängstlichen Erstarrung auf. Die Leere des Hintergrunds scheint unter diesem Aspekt auf das unheilvolle Nichts zu verweisen, dem Lenz in Entsetzen zu entfliehen versucht. Immerhin ist in der zielgerichteten Bewegung aber noch eine Hoffnung auf Rettung, ein eigener Wille zu spüren.

Fühlt man sich in diesem ersten Bild als außenstehender Betrachter, zieht einen das folgende direkt in die psychotische Vorstellungswelt des Dichters. Es greift den berühmten ‚ersten Satz der modernen Literatur‘ auf, der – so der Künstler – die „bildnerische Phantasie in Bewegung“<sup>189</sup> setzt. Wie im Negativbild dominieren nun in dieser nicht nur farblich überarbeiteten Monotypie die dunklen Töne. Einem umgekehrten Kreuzifixus gleich hängt die dargestellte Figur kopfüber im Dunkeln, die ausgebreiteten Arme sind vom unteren, die Beine vom oberen Bildrand beschnitten. Die weißen Konturlinien sind zum Teil verstärkt und ergänzt durch blutrote Striche, nur das Geschlecht und der Kopf der Figur sind flächiger hervorgehoben. Das Schwarz des Hintergrunds, durchbrochen von einem weißen Balken, wirkt wie gähnende Tiefe, und tatsächlich scheint es den geschundenen Körper wegzuziehen ins Leere, Haltlose. Das erwünschte Gehen auf dem Kopf wird hier zum Fallen, das das soterische Moment wieder aufhebt.



Abb. 49: Friedrich Zimmermann: Monotypie zu *Lenz* (Blatt III)

Das dritte Blatt *Lenz trifft Oberlin*<sup>190</sup>, wieder eine reine Monotypie, verlagert die Szene offensichtlich ins Freie. Der Pastor, in souveräner Haltung seinen Gast gelassen musternd, ordnet Lenz eben lachend als gedruckten Schriftsteller ein, während

189 Ebda.

190 Im Offsetverfahren gedruckt, diente das Bild anlässlich einer Einzelausstellung in Burgfelden als Ankündigungsplakat.



Abb. 50; Friedrich Zimmermann: Monotypie zu *Lenz* (Blatt IV, überarbeitet); s. Farbabb. 9

sich dieser in selbsterniedrigender Verlegenheit zu einer linkischen Verbeugung windet. Schon die Bildorganisation mit den beiden raumausfüllenden Figuren stellt die Machtverhältnisse klar. Oberlin, der Zimmermann „nach wie vor [...] etwas suspekt“ erscheint, da er Lenz „nicht wirklich helfen“<sup>191</sup> konnte oder wollte, steht dem Dichter distanziert gegenüber. Seine Hände hinter dem Rücken verschränkt, wirkt er eher wie ein maßregelnder Vorgesetzter als ein mitfühlender Freund. Lenz aber steht unter einem rätselhaften dunklen Gestirn, das bedrohlich über ihm hängt, ihn auszuweichen zwingt, bildsprachlich ‚Druck‘ ausübt.<sup>192</sup> Verstärkt wird der hierarchische Unterschied noch durch das zu Lenz hin fallende Gelände.

Das erschreckende letzte Bild der Serie, wie das zweite eine Überarbeitung, lässt den Betrachter wieder in die Vorstellungswelt des Kranken eintauchen. Es zeigt Lenz in seiner Auseinandersetzung mit der Katze als „Auslöser des Wahnsinns“<sup>193</sup>. Ihre Freiheit und ihre Ignoranz seinem Leiden gegenüber provozieren den Ausfall. Bildfokus ist Lenz' bleiches, boshaft lächelndes Gesicht; sein linkes Auge starrt geradeaus, bannt den Betrachter, während das rechte schielend nach unten abirrt. Der Körper leuchtet nur fragmentarisch, skeletthaft aus dem Schwarz des Hintergrunds, das zur linken Bildseite hin in einen Himmelsausschnitt übergeht, der sich wie ein Abgrund öffnet, darin an die Celan'sche Umkehrung erinnernd. Vor Lenz durchzieht das Dunkel ein bräunlicher Lichtschleier, in dem sich mit etwas Phantasie schemenhaft die Katze ausnehmen lässt. Doch der eigentliche Bezugspunkt des Starrens, das Ziel der psychotischen Aggression scheint vor der Bildoberfläche zu liegen. Es

191 Aus dem Brief vom 25. Juni 2006.

192 Dieses Gestirn ist auch Grund dafür, dass das Blatt oft als ‚Fußballbild‘ verstanden wird. Zimmermann verweigert sich dieser assoziativen Deutung nicht, da auch über Regelwerk und Metaphorik des Spiels die latenten Konfliktverhältnisse aufgezeigt werden können.

193 Aus dem Brief vom 25. Juni 2006.

ist die Außenwelt selbst, die hier angeklagt wird, verantwortlich zu sein für diese sukzessive Selbstzerstörung.

Clemens Hillebrand

Zwei sehr unterschiedliche Weisen der künstlerischen Beschäftigung mit Büchners Erzählung legte der Kölner Maler und Zeichner Clemens Hillebrand<sup>194</sup> vor. Zunächst sein Buch *Labyrinth*, das nicht als Illustration, sondern als „eine durch die Erzählung inspirierte parallele bildnerische Darstellung“<sup>195</sup> zu verstehen ist, die sich dem *Lenz* von einer ungewöhnlich metaphorischen Seite annähert. Entstanden sind die darin enthaltenen 20 Zeichnungen und Radierungen 1995 für den ersten Band der Reihe *lesArt* des Verlags Scherrer & Schmidt. Ausgehend vom ‚Lesearbeitsprozess‘ möchte diese Reihe Künstlern die Möglichkeit geben, die Spuren der Auseinandersetzung mit einem selbstgewählten Text aufzuzeichnen, denn diese bildnerische Arbeit könne „in Bereiche vordringen, die dem Sprechen über Literatur verschlossen bleiben“<sup>196</sup>.

Schon als Jugendlicher hatte Hillebrand die Erzählung kennengelernt, dazu erste Bilder gezeichnet und sich mit *Leben und Werk von J.M.R. Lenz* befasst. Zwei Jahrzehnte später versuchte er nun, die „Zustände äußerster Empfindsamkeit“, die der „mal recht kühl von außen, dann wieder, selbst in der Landschaftsbeschreibung subjektiv von innen erlebte Text“<sup>197</sup> bei Lenz und Leser hervorruft, über phantastische, stark architektonisch strukturierte Labyrinth darzustellen. Als „Metaphern für schwierige, verwirrende Situationen“<sup>198</sup> referieren diese vielfältigen Irrwelten nur am Rande auf die narrativ vermittelte Wahrnehmungswelt bzw. auf konkrete

---

194 1955 in Köln geboren, verlässt Clemens Hillebrand kurz vor dem Abitur die Schule, um an der Kunstakademie in Düsseldorf Malerei zu studieren, bricht aber sein Studium bald darauf wieder ab, da ihm der akademische Zugang die Freude an der Malerei zu nehmen droht. In verschiedenen Künstlerwerkstätten bildet er sich in der Glas- und Wandmalerei sowie der Kunst der Radierung weiter und arbeitet ab 1985 als freischaffender Künstler in Köln mit Schwerpunkt Wand- und Deckenmalerei sowie der künstlerischen Fenstergestaltung in Architektur. Über die Jahre hinweg entstehen aber auch als ‚work in progress‘ freie Graphik- und Buchprojekte zu architektonischen, literarischen und landschaftlichen Motiven, so etwa die künstlerisch protokollierte Erwanderung des Rheinufers.

195 Aus dem Vorwort zu Clemens Hillebrand: *Labyrinth*. Arbeiten zu Georg Büchners *Lenz*. Köln: Scherrer & Schmidt 1996 (= *lesArt*. 1.), o.S.

196 Verlagsbeschreibung der Reihe (bislang zwei Bände), vgl. <http://www.scherrer-schmidt.de/index/Reihen.html> (Stand: Oktober 2006).

197 Aus dem Vorwort zu Hillebrand, *Labyrinth*, o.S.

198 Ebda.

Handlungselemente. Sie zielen vielmehr ab auf einen im Sinne der lenzischen Wirkungsästhetik ‚mitfühlenden‘ Nachvollzug der Aporien emotionaler Befindlichkeit. Die Projektionsfigur in dieser enigmatischen Bildwelt allerdings fällt überraschend ‚neutral‘ aus. Hillebrand nimmt dezidiert Abstand davon, in seinen Labyrinthen Lenz als historische Figur oder auch als Schöpfung Büchners zu verbildlichen. Es ist ein unscheinbarer kleiner Mann mit Hut, Mantel und Aktentasche, der in jedem Bild zu finden ist, als Sinnbild für den Menschen an sich, den Durchschnittsmenschen, der sich in ähnlich verwirrenden Situationen wiederfinden kann. Auf diese Weise steht er auch für den Rezipienten, den Betrachter, der mitgenommen werden soll in die Bildwelten, um sie aus der Sicht des Leidenden zu erfahren. Doch die Figur an seiner Stelle wirkt durchweg seltsam gleichgültig, unemotional, allenfalls resigniert, nicht gegen das Schicksal ankämpfend. Wozu diese offensichtliche Abschwächung einer subjektiven Erfahrung, die doch die Erzählung so bedrängend macht, da sie in ihrer pathologischen Prägung die Vorstellungswelt eines psychisch Kranken miterleben lässt? Zum einen ist die Gleichgültigkeit bis hin zur Apathie schon von Beginn weg ein Symptom der bipolaren Psychose, das schon im nächsten Moment von einem affektiven Ausbruch abgelöst werden kann. Zum anderen aber ist die Wahl dieser vergleichsweise gefühlsarmen Repräsentation auch eine Strategie, wieder Distanz zu erzeugen, ein Weg, – so der Künstler – „um die Umsetzung in selbstgebaute Labyrinth der durch Georg Büchner eindrucksvoll dargestellten Psychose des Lenz relativ unbeschadet bestehen zu können“<sup>199</sup>.

Noch ohne Textreferenz abgebildet ist die erste Radierung *Eingang ins Labyrinth*, die den kleinen Mann unter stilisiertem Sternenhimmel einen Weg durch gewaltige geometrische Blöcke suchen lässt. Dann folgt die erste Gruppe der Empfindungsbilder, die sich auf die Erlebnisse im Gebirge beziehen: zunächst zwei gezeichnete Landschaften aus Wolken, einem der zentralsten Motive in der Bildsprache Hillebrands. In das eine *Labyrinth aus Wolken*, das die Gegenbewegung von niedergedrücktem Gewölk und heraufsteigendem Dampf verbildlicht, geht die Figur unbeirrt hinein, das andere verfolgt ihn wie der „Wahnsinn auf Rossen“ (L 32). Das „Schattenspiel“ (L 31) der Vereinigungsphantasien zuvor setzt Hillebrand durch eine bedrückende Kulissenwelt der eigenen, hellen und dunklen Schatten wieder als Radierung ins Bild.

Die folgenden Zeichnungen greifen isolierte, signifikante Momente der psychischen Störung auf. Das *Labyrinth aus Finsternis* zeigt überraschenderweise vor allem transparente Flächen, die den Blick auf dahinterliegende Formen freigeben; nur ein schmaler Spalt, auf den der kleine Mann zugeht, deutet die alles verschlin-

199 Aus einem Brief des Künstlers an den Verfasser vom 17. Mai 2006.

gende Finsternis an, der sich Lenz im Schulhaus ausgesetzt sieht. Das ekstatische Erlebnis nach der Predigt kommt im nächsten Bild zum Ausdruck, das die Lenz-Figur in ihrem Zimmer vielfach potenziert und variiert. Wie eine Projektion auf einen Vorhang inmitten einer abstrahierten Gebirgslandschaft wirkt dieses *Labyrinth aus Traurigkeit*, das die Räumlichkeitsvorstellungen gleich mehrfach bricht. Das einlullende „Wechseln und Sinken des Lichts“ (L 40), über das Lenz in der Hütte in den Schlaf sinkt, wird anschließend durch ein Meer an papierrollenähnlichen Formen vergegenwärtigt, die unzählige kleine Individualräume schaffen; in einem hat sich die Figur zur Ruhe gelegt. Es folgen zwei *Labyrinthe des Abgrunds*, die, an Escher'sche Konstrukte erinnernd, den Wahnsinn als irrales Treppengewirr zeigen, vor dem der kleine Mann steht. Dazwischen liegt das *Labyrinth der Wut*, ein Bild der gotteslästerlichen gewaltigen Faust zwischen dichtem Gewölk. Als Bildparaphrase der melancholischen Langeweile erscheinen erneut die Rollenformen, nun aber geöffnet und in losen Bahnen im Raum verteilt. Das nächste Bild, wieder eine Radierung, zeigt die Lenz-Figur am Friedhof, nach oben hin türmt sich ein immer mächtigeres Labyrinth aus Grabsteinen. Lenz' klaustrophobische Ängste werden durch eine in Blöcke gehauene Landschaft ins Bild gesetzt, die wie ein gewaltiges dreidimensionales Puzzle ins All kippt. Buchstabenquader visualisieren dagegen als *Hieroglyphen-Labyrinthe*, einmal gezeichnet, einmal radiert, Lenz' Schuldwahn. Die vier nächsten Bilder greifen Aspekte des gerafften Krankenberichts gegen Ende der Erzählung auf: das *Labyrinth aus auf den Kopf gestellten Häusern* setzt die mutwillig verkehrte Gedankenwelt des Kranken um, *Konsequent-Inkonsequent* die Verbigeration, wenn sich die Figur durch Wortblöcke kämpfen muss. Das *Labyrinth aus Schwere* bedient sich der Bildmetaphorik des ersten Bilds, um die Erdrückungsängste zu zeigen, doch ist nun der Druck wirr gestapelter Quader lastender und zwingt den kleinen Mann, sich zu beugen. Als geätzte Verbildlichung der „entsetzliche[n] Stille, die um den ganzen Horizont schreit, und die man

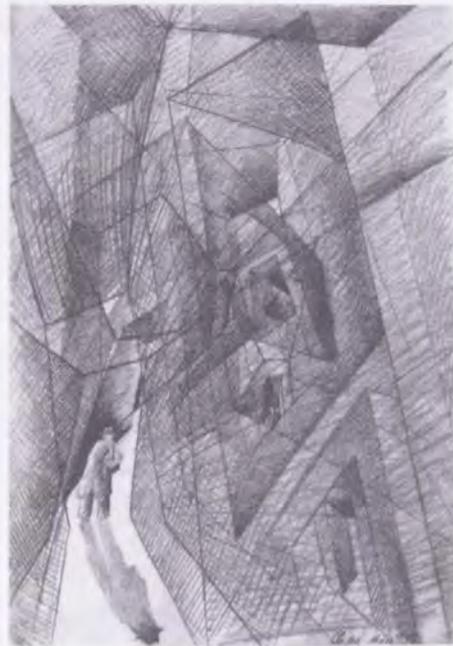


Abb. 51: Clemens Hillebrand: *Labyrinth aus Finsternis*



Abb. 52: Clemens Hillebrand: Zeichnung zu „eine unnennbare Angst erfaßte ihn ...“

Verortung des Geschehens war es Hillebrand nun auch möglich, sich stärker auf den kranken Dichter, auf Lenz selbst einzulassen, der nun zum eigentlichen Thema wird. Interessant sind diese sechs Arbeiten zumal dort, wo sie sich auf ähnliche Textstellen beziehen wie seine Labyrinth-Interpretationen. Hatte das *Labyrinth der Finsternis* die Angstzustände im Schulhaus durch eine klaustrophobe Szenerie verbildlicht, wird nun diese Panikattacke als psychische Alarmreaktion mit symptomatischem Fluchtverhalten und Derealisationsvorstellungen gezeigt. Lenz rast die Treppe hinab, eingehüllt von Bewegungs-, Beschleunigungs- und Betonungslinien, die konkreter wirken als der nur fein umrissene Körper. Lenz' ekstatischer Zustand nach der Predigt wird in der zweiten Zeichnung nun über das Fenstermotiv als

gewöhnlich Stille heißt“ (L 48), ragen kristalline Spitzen in den Nachthimmel. Im abschließenden *Labyrinth aus herabgefallenen Sternen* verlässt uns der kleine Mann schließlich in ganz ähnlich resignierter Haltung wie zu Beginn.

Behandeln Hillebrands Labyrinth-Bilder mit dem herumirrenden, verschwindenden Subjekt das Zusammenspiel von Wirklichkeitsrepräsentation und psychischem Ausnahmezustand auf einer vorrangig assoziativen Ebene, setzen sich seine späteren Arbeiten konventioneller mit demselben Thema auseinander. Als Illustrationen im klassischen Sinn entstanden die ersten Zeichnungen dieser neuen Serie acht Jahre später unter dem Eindruck des landschaftlichen und baulichen Originalhintergrunds, den der Künstler auf mehreren Fahrten durch die Vogesen zu verschiedenen Jahreszeiten kennengelernt hatte.<sup>200</sup> Durch die konkrete

200 Da Hillebrand über einen längeren Zeitraum mit der Ausmalung der Triberger Pfarrkirche im Schwarzwald beschäftigt war, nutzte er Hin- und Rückfahrten zu Umwegen über die Vogesen. Ein erster Teil dieser Serie wurde beim Otto-Ditscher-Preis eingereicht, von dem noch zu sprechen sein wird; weitere Bilder sollen folgen und Teil eines neuen Buchs werden.

mystischer Austausch von Innen und Außen dargestellt, seine Apostasie in der dritten als realistisches Schattenbild. Auch die übrigen Bilder zu den beiden Mädchen des Kunstgesprächs, zur Erweckungsszene und zur Trauer am Grab versuchen das historische Ambiente umzusetzen, darin allerdings weniger originell als die Bildmetaphern der Labyrinth.

Michael Triegel

Zu einer Büchner-Graphikmappe für das Darmstädter Kunsthaus Poorhosaini, die er zusammen mit Ulrich Hachulla und Johannes Eckardt zusammenstellte, steuerte Michael Triegel<sup>201</sup> kurz nach seinem Studium drei Radierungen zum *Lenz* bei. Der Leipziger Maler, dessen neomanieristischen, technisch virtuosen Bildkompositionen, in denen er mythologisches und ikonographisches Material zu überraschend aktuellen Deutungen umformt, international immer größere Anerkennung finden, belegt mit diesen Arbeiten auch im Bereich der Graphik sein großes handwerkliches und gestalterisches Können. In einer dramatischen Klimax wird der Betrachter dieser Serie von der Wahrnehmungswelt über die Vorstellungswelt schließlich in das wahnhaft erlebte des Protagonisten eingeführt. Die subtile Abfolge der Graustufen, die sichere Konturierung und die sehr plastische Ausgestaltung im Figürlichen verleihen dabei den zum Teil ungewöhnlichen Bildlösungen einen suggestiven Charakter.

Die erhabene Gebirgslandschaft, wie sie sich dem Wanderer präsentiert, ist Thema der ersten Radierung, die konkrete Textimpulse mit eigenen Bildfindungen mischt. Es ist eine lebensfeindliche Welt, kaum Vegetation zwischen den schroffen, schneebedeckten Felshängen, gewaltige Steilwände reihen sich aneinander, bilden gefährliche Schluchten und verdichten sich zur Mitte hin zu einem Spalt, der den Blick auf Tal und Horizont als Fluchtpunkte in des Wortes doppelte Bedeutung frei lässt. Der Himmel ist verdüstert, doch auf der linken Bildseite schneidet sich ein scharf begrenzter Sonnenstrahl durch die Wolken und erhellt die menschenleere Szenerie, ohne sie dabei freundlicher zu gestalten. *Lenz* begegnet uns erst in der zweiten Radierung, dessen Titel *...nur sein Traum* die Textreferenz offenlegt:

201 Der 1968 in Erfurt geborene Michael Triegel arbeitet nach dem Abitur zunächst als Schriftmaler und Graphiker, bevor er 1990 ein Studium an der HGB Leipzig bei Arno Rink beginnt. Nach dem Diplom 1996 ist er zwei Jahre Meisterschüler bei Ulrich Hachulla. Für seine Gemälde und Graphiken in altmeisterlicher Technik, doch aktualisierter Allegorik erhielt Triegel u. a. 1999 den Helen-Abbott-Förderpreis für Bildende Kunst.

es kam ihm die Angst an wie Kindern, die im Dunkeln schlafen; es war ihm, als sey er blind; jetzt wuchs sie, der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sey Alles nur sein Traum, öffnete sich vor ihm, er klammerte sich an alle Gegenstände, Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten [...]. (L 34)



Abb. 53: Michael Triegel: *Steh auf und wandle!*

möglichen. Direkt über der Figur hockt auf einer Plattform eine männliche Gestalt mit in der Bewegung verwischten Zügen, wohl Lenz. Wildes Gestikulieren begleitet seine titelgebende Beschwörungsformel „Steh auf und wandle!“ (L 42), und noch ist nichts entschieden. Die leichte Rückenlage, die abgestützte linke Hand und die gruftähnliche Architektonik erwecken den Eindruck, als würde Lenz sich selbst gerade von seinem Lager erheben, als Lazarus-Paraphrase sich selbst vom Tod erlösen wollen. Der schreiende Kopf im Halbprofil im oberen, abgesetzten Bildteil aber deutet das Scheitern bereits an. Weder wird er das Mädchen zum Leben erwecken noch sich von dem trostlosen Gefühl inneren Abgestorbenseins befreien können.

Der kranke Dichter sitzt an seinem zweiten Abend in Waldersbach mit geschlossenen Augen in seinem Zimmer. Zwischen seinen an den Scheitel gelegten Fingern quellen Schattengestalten hervor, nackte Leiber und Glieder, vorn eine liegende Ignuda wie aus einem barocken italienischen Fresko, dahinter verkehrte Torsi. Doch keine Idee, keine Vorstellung kann ihm aus seinem nihilistischen Starrkrampf helfen, und wenig später wirft er sich wieder in den Brunnen.

Die dritte Radierung schließlich greift die Auferweckungsszene auf. Im Bildvordergrund verhüllt ein schweres Leichentuch in zahlreichen Fältelungen einen auf dem Rücken liegenden weiblichen Körper. Seine Beine sind angewinkelt, als sollten sie das Aufstehen ermöglichen.

## Der Eichner

In sehr verschiedenartigen Bildkompositionen und Plastiken setzte sich der Bonner Maler und Bildhauer Hellmuth Eichner<sup>202</sup> zwischen 1995 und 1999 mit den literarischen Texten Georg Büchners auseinander. Teils schockierend und provokant, teils ironisch verspielt oder auch plakativ moralisch treten diese großformatigen Ölbilder in einen Dialog mit ausgewählten Textstellen und sind doch keine Illustration im herkömmlichen Sinn. Denn nur selten wird das sprachlich fixierte Gegenständliche aufgegriffen und mehr oder weniger direkt in ein visuelles Bild gewandelt. Zumeist ist es eine nur bedingt im Konkreten festgemachte Gemeinsamkeit, die eine Verbindung schafft zwischen Bild und Dichtung und derart auf beiderlei Interpretation einwirkt. Wo die „Vieldeutigkeit des fixierten Bilds der Kunst [auf die] imaginären, subjektiv-variablen Vorstellungsbilder der Dichtung“<sup>203</sup> trifft, können Deutungsperspektiven erschlossen werden, die das jeweilige Werk in einem neuen Licht erscheinen lassen.

Vier Bilder des Büchner-Zyklus sind Textstellen aus dem *Lenz* zugeordnet. Bildmotivisch unmissverständlich nahe am Erzählten ist dabei nur das erste mit dem Titel *Heimatlos*, das 1995–1997 unter dem Eindruck des Balkankonflikts entstand. Mit Bezug auf „Das Biegen seines Fußes tönte wie Donner unter ihm“ (L 31) zeigt es den einsamen Wanderer in einem seltsamen trikotähnlichen Anzug mit einem Ränzchen und gefesselten Händen apathisch vor sich hinstarren. Er steht



Abb. 54: Der Eichner: *Heimatlos* (s. Farbabb. 10)

202 Der 1946 in Schönenberg geborene Hellmuth Eichner, seit 1967 ‚Der Eichner‘, tritt bereits als Neunzehnjähriger mit seiner ersten Ausstellung in Köln an die Öffentlichkeit. 1967–1970 studiert er an der Kölner Werkschule, wechselt aber nach Protesten gegen ein provokantes Bildsujet an die Düsseldorfer Kunstakademie, wo er bis 1975 Meisterschüler bei Rolf Sackenheim und zeitweise Schüler bei Joseph Beuys war. Die bislang einzige Ausstellung des Büchner-Zyklus fand 2002 im Kurfürstlichen Gärtnerhaus Bonn statt.

203 Heijo Klein: Der Eichner: Bilder zu Texten von Georg Büchner. Vortragsmanuskript der Eröffnungsrede zur Ausstellung am 15. Juni 2002, S. 2.



Abb. 55: Der Eichner: *Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit ...*

auf dem Weg zu einem Dorf, das hinter seinem Rücken bereits zu erkennen ist, doch erreichen wird er es nicht. Denn von seinen Knien abwärts fehlen seine Beine, zerfetzt womöglich von einer Granate. Nur mehr die bloßen Füße stehen grotesk überdimensioniert in einer Blutlache, die Knochen ragen aus dem klaffenden Fleisch, und im nächsten Moment wird auch der Körper des Getroffenen zusammensacken. Das imaginäre AngstszENARIO, das Lenz terrorisiert, wird hier ersetzt durch den realen Schrecken des Kriegs, der „Wahnsinn auf Rossen“ (L 32) konkretisiert sich zur unmenschlichen Irratio-

nalität des Völkermords. Dieser offensichtlichen Dramatik des Moments steht die Reglosigkeit des Sujets im nächsten, 1999 entstandenen Bild gegenüber. Textuell ist es der Winterszene zugeordnet, in der Lenz die Landschaft als beruhigenden Ausdruck einer göttlichen Harmonie erfährt. Nach dem Schneefall der Nacht präsentiert sie sich nun friedlich, die „einförmigen gewaltigen Flächen und Linien, vor denen es ihm manchmal war, als ob sie ihn mit gewaltigen Tönen anredeten“, sind vom Weiß verhüllt, überall Stille „in der tiefblauen Luft“ (L 34). Ein Weihnachtsgefühl beschleicht Büchners Lenz und „er meinte manchmal seine Mutter müsse hinter einem Baume hervortreten, groß, und ihm sagen, sie hätte ihm dies Alles bescheert“ (L 34). Diese Geschenkmetapher aufgreifend verdichtet Eichner den umliegenden Raum zu einem mächtigen kistenförmigen Eisblock, von flockigem Schnee bedeckt, nur einzelne Farbsprenkel pointieren das kühle Blau. Lenz selbst ist nicht zu sehen. Gegen Ende der Erzählung aber wird er wieder unter seinen Raumwahrnehmungsstörungen leiden und die Landschaft als unerträglich eng empfinden – als ob er eingesperrt wäre in ihr.

Gleich zwei seiner Bilder stellt Eichner in Beziehung zur Schönheitsthematik des Kunstgesprächs, das unter anderem auf Lessings These von der Augenblickgebundenheit der bildnerischen Wirklichkeitswiedergabe abhebt. Dieser Aspekt wird explizit in dem kleineren Bild (100 x 100) hervorgehoben, das einen stehenden weiblichen Akt zeigt. Der Umgebungsraum um die aparte Gestalt ist nicht perspektivisch ausgeführt, sondern handschriftlich aufgefüllt. Hervorgehoben mit Farbe in diesem Textfluss ist immer wieder das Wort ‚Augenblick‘. Im ironischen

Spiel mit Lenz' Argumentation, dass der Augenblick in der künstlerischen Gestaltung unmöglich objektiv festzuhalten sei (und seiner daraus resultierenden Propagierung einer subjektiven Kunst des Mitfühlers), wird hier dieser Augenblick vielfach in Schrift gebannt und damit das Transitorische als in Lenz' Verständnis unabdingbare Konstante des Schönen zumindest auf einer autoreferenziellen Ebene in das Kunstwerk wieder hineingenommen. Eine gänzlich verschiedene künstlerische Auseinandersetzung mit demselben Problem stellt das andere, gänzlich in Blau gehaltene Bild dar, das die „unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt“ (L 37f.), in der Gestalt einer Frauenbüste paraphrasiert, die aus einem Meer ungeformter Materie auftaucht. Dem antiken Formideal verpflichtet, wie man es aus Arbeiten von Phidias oder Praxiteles kennt, stellt sie doch eine heutige Frau dar, wird sozusagen privatisiert durch den liebevollen Blick des Künstlers, der Schönheitsparameter seinen individuellen Vorstellungen anpasst. Es ist diese subjektive Neubestimmung des Schönen, die als einzige Konstante die Kunst der Zeit überdauert und immer wieder neue Formen hervorbringt.

Leo Leonhard

Gleichfalls in sehr vielfältiger Weise beschäftigte sich über die Jahre hinweg der Zeichner, Graphiker und Maler Leo Leonhard<sup>204</sup>, einer der produktivsten Büchner-Illustratoren, mit *Lenz*. In insgesamt 31 Bleistift- bzw. Graphitstiftzeichnungen, Farbkreidezeichnungen und Radierungen, dazu noch zahlreichen Studien und Vorzeichnungen greift er signifikante Momente des Texts mehrfach auf und wandelt Bildideen wieder ab, die ursprüngliche Findung nur in Nuancen ändernd oder auch radikal umwertend. Diese „Variationen in Bezug auf Technik, Stilisierung, Farbgebung und Komposition“ sind – wie Leonhard erläutert – „Versuche, die optimale Ausdrucksform zu finden“<sup>205</sup>. Sie geben dadurch Einblick in die unterschiedlichen Strategien, die subjektive Leseerfahrung künstlerisch zu konkretisieren und dem Betrachter dadurch sinnlich erfahrbar zu machen. Zu welch feinen Bedeutungsabstufungen, aber auch intensivierenden, abweichenden oder gar gegensätzlichen Ergebnissen diese umkreisenden, modifizierenden Wiederholungen desselben Motivs führen können,

204 Der 1939 in Leipzig geborene Leo Leonhard studiert zunächst Germanistik in Marburg, ab 1961 dann Malerei und Graphik an der Kunstakademie in Düsseldorf. Nach dem Abschluss 1964 ist er als freier Graphiker, Kunsterzieher und Ausbilder von Studienreferendaren mit dem Fachgebiet Kunst an den Studienseminaren Darmstadt und Bensheim tätig. Seit 1987 ist Leonhard, dessen Werke seit 1966 in zahlreichen Ausstellungen präsentiert und mehrfach mit Preisen gewürdigt wurden, Professor für Zeichnen und Illustration an der Fachhochschule Rheinland-Pfalz in Mainz.

205 Aus einem Brief des Künstlers an den Verfasser vom 10. April 2006.

zeigt zumal der direkte Vergleich der ausdrucksstarken Versionen, die sowohl innerhalb einer Serie als auch zeitlich auseinander liegend geschaffen wurden.

Schon vor den Illustrationen zum *Lenz* hatte sich Leonhard intensiv mit anderen Werken Büchners auseinandergesetzt. Bereits 1987 gestaltete er für eine Ausgabe des *Hessischen Landboten* sechs Strichätzungen<sup>206</sup>. Im Jahr darauf erschien im selben Verlag *Dantons Tod* mit seinen Federzeichnungen,<sup>207</sup> deren Entstehungsgeschichte in einem Künstlertagebuch höchst instruktiv dokumentiert ist.<sup>208</sup> 1995/96 entstand eine Holzschnittserie zu *Leonce und Lena*<sup>209</sup>, und zwei Jahre später setzte sich der Künstler für die Eröffnung des Büchnermuseums in dessen Geburtshaus in Goddelau mit *Woyzeck* auseinander. Aus dieser Zeit datieren auch erste Studien zum *Lenz*.<sup>210</sup> Eine umfassendere Beschäftigung mit Büchners Erzählung belegen Leonhards zwölf großformatige Farbkreidezeichnungen (ca. 80 x 60), die er 1998 gleichfalls für eine Ausstellung im Büchnerhaus schuf.<sup>211</sup> Fünf Jahre später nähert er sich dem Thema noch einmal in elf Bleistift- bzw. Graphitstiftzeichnungen (67 x 50) und acht teilweise mit einem Grauton eingefärbten Kaltnadelradierungen, die als künstlerische Umrahmung bei Lesungen aus dem *Lenz* in der Galerie des Büchnerhauses der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Gemeinsam ist diesen drei Serien neben der meisterhaften realistischen Strichführung und der souveränen Bildraumgestaltung vor allem die starke Fokussierung auf das Menschlich-Zwischenmenschliche. Die Naturbeschreibungen Büchners, die als ‚Seelenbilder‘ *Lenz* Zustand widerspiegeln, bleiben dagegen im Motivischen weitgehend unbeachtet. Offenbar vertraut Leonhard anderen Mitteln der Vergegenwärtigung, um Einblick zu geben in das Seelenleben des kranken Dichters. Der Zustand der Figuren wird auf bildnerischer Ebene allein über den körperlichen Ausdruck, über das Gestisch-Mimische und über die Interaktion, die einer äußerst sorgfältigen kompositorischen Dramaturgie folgt, über den Austausch mit seinen Mitmenschen, erfahrbar. Ge-

206 Georg Büchner und Friedrich Ludwig Weidig: *Der Hessische Landbote*. Mit einem Nachwort von Eckhart G. Franz und 6 Radierungen von Leo Leonhard. Darmstadt: Schlapp 1987. (Die Motive werden in einer zeitgleich erscheinenden Mappe als Aquatintaradierungen ausgeführt.)

207 Georg Büchner: *Dantons Tod*. Ein Drama. Mit 6 Radierungen und 15 Federzeichnungen von Leo Leonhard. Darmstadt: Schlapp 1988.

208 Leo Leonhard: *Künstlertagebuch zu Dantons Tod*. Zeichnungen – Radierungen – Tagebuch. Mit einem Vorwort von Albrecht Dexler. Darmstadt: Gesellschaft Hessischer Bücherfreunde 1995.

209 Abdruck des Blatts Nr. 5 in Heiner Boehncke und Hans Sarkowicz (Hgg.): *Ein Haus für Büchner*. Marburg: Jonas 1997.

210 Zwei *Lenz*-Illustrationen aus dem Skizzenbuch Leonhards von 1997 sind in einer Unterrichtsbehelfmappe abgebildet, vgl. Ulrike Ladnar: *Georg Büchner. Lenz*. Unterrichtsvorschläge und Kopiervorlagen zu Buch, Audio-Book, CD-ROM. Berlin: Cornelsen 2001, S. 45.

211 Die Serie ist (wie auch die anderen beiden) bislang unveröffentlicht.

rade die Nichtpräsenz der umgebenden Außenwelt konkretisiert dabei sehr oft die Brüchigkeit auch der Innenwelt des Protagonisten, die von einem ‚schrecklichen Gefühl der Leere‘ bestimmt ist. Die signifikanten ‚weißen Flecken‘ rücken so den Weltverlust ins Bild, an dem Lenz leidet, ‚materialisieren‘ die psychotische Erfahrung durch eine viel-sagende Aussparung.

Im Erzählzusammenhang verorten lässt sich das Gezeigte durch Titel bzw. Textzitate, die handschriftlich ins Bildinnere eingetragen sind. Es sind keine ungewöhnlichen Szenen, die sich Leonhard aus der Handlung zur Illustration wählt. Jene Momente, die mehrfach in den verschiedenen Serien verbildlicht, zum Teil auch in diesen selbst bereits variiert sind, markieren den Grund-



Abb. 56: Leo Leonhard: *Lenz im Brunnen*

verlauf der Leidensgeschichte des Dichters. Zunächst Lenz, der mit einem Bündel unter dem Arm dahinstapft. Die beiden Farbkreideversionen in Rot und Blau unterscheiden sich motivisch wenig von der späteren Bleistiftzeichnung, doch sind die Formen der Emotionalisierung andere. Verstärkt hier der markante Farbeinsatz den Eindruck der Isolation bzw. der Bedrohung, der die einsame Gestalt ausgesetzt ist, ist es dort die nervöse, aus der zu erwartenden Strichführung ausbrechende Linie, die die Auflösungstendenzen, den Wahnsinn vor allem im Physiognomischen ins Bild setzt. Ähnliches gilt auch für die Bilder vom Brunnensturz. Der in Blau gehaltenen Rückenansicht, die mit Kälte, Dunkelheit und Einsamkeit vorrangig Außenphänomene anspricht, steht eine Vorderansicht in Rot gegenüber, in der mit den akuten Angstzuständen und dem Schmerz Aspekte der psychischen Verfassung der nackten Gestalt Ausdruck finden. Beinah klassisch distanziert wirkt dagegen die Radierung zum Thema, in der Lenz' Haltung an den Diskobolos von Myron erinnert, doch wahrhaft das verzerrte Gesicht die Dringlichkeit des Anfalls. Eine der subtilen Nuancierungen der Psychose, die hemifaziale Dystonie, eine typische Entstellung der Gesichtszüge aufgrund unregelmäßiger Muskelspannung, findet sich, wie schon in den Wanderer-Bildern, besonders ausgeprägt auch in der Bleistiftvariante des patzenden Lenz.



Abb. 57: Leo Leonhard: *Lenz am Boden*

Augenfällig wird die Aussagedifferenz der verschiedenen in den Serien zur Verwendung gelangenden Techniken auch am gleichbleibenden Sujet des am Boden Liegenden, der sich gegen seine seelische Erstarrung ein Gotteszeichen erhofft. Die Körperhaltung ist in allen drei Arbeiten beinahe identisch: Lenz in Rückenlage reckt eine Hand wie hilfesuchend nach oben. In der Farbvariante verstärkt der bläulich-fahle Grundton den Eindruck des Abgestorbenseins, der Lenz quält, die feine Bleistiftlineatur betont dagegen Verzweiflung und Leid, während die scharfe, leicht schattierte Konturierung der Radierung die Gestalt wie im Leeren erscheinen lässt. Neben der druckbedingten Seitenverkehrung sorgt hier zudem die Lichtdramaturgie für eine abweichende Akzentuierung. In

der Graphik kommt durch den Wechsel der Grautönungen ein Lichtstrahl gleichsam heilsversprechend von oben, während in der Farbzeichnung Lenz von der Seite beleuchtet ist. Dort allerdings rückt ein Handschermen die ersehnte göttliche Hilfe in träumerische Nähe. Völlig leer bleibt dagegen der Sehnsuchtsraum in der Bleistiftfassung. Es sind dies durchaus unterschiedliche Deutungen, doch entsprechen sie der Ambivalenz dieser gerafften Textstelle, die eine komplexe Symptomatik in knappen dann-Stufungen zusammenfasst.

Auch die unmittelbar darauf folgende Auferweckungsszene ist über dann-Relationen strukturiert, doch markieren sie hier die lineare Handlungsabfolge des verzweifelten Gebets, der meditativen Konzentration und des Erweckungsritus. Dieser ist Thema eines Blatts aus dem ersten Zyklus und einer Radierung, die ein sehr ähnliches Sujet in verschiedenen Bildausschnitten behandelt. In der Farbzeichnung steht Lenz an der Bahre, die Hand des Mädchens in seiner Linken, die Rechte segnend erhoben. Die strikte Fokussierung beschneidet allerdings Gesicht und Arm, lenkt so das Interesse des Betrachters auf Lenz' Mundpartie und damit auf die eben zur Toten hin gesprochene Formel. Einen größeren Ausschnitt wählt die graphische Fassung. Sie bringt nun auch den messianischen Segensgestus ins Bild, die Szene ist weniger intim, zeremonieller, nüchterner gestaltet, das Mädchen da-



Abb. 58 (s. Farbabb. 11)–60: Leo Leonhard:  
*Variationen zu „Stehe auf und wandle!“*



für elender, mit verrutschter Kinnbinde und vergristem Antlitz. Eine rührende Szene der Anteilnahme ist dagegen im Bleistiftzyklus gestaltet. Lenz kniet im Büßergewand, das tote Kind in den Armen, und sein Gesichtsausdruck spiegelt jene Emotionen, die im Text angesprochen werden: Schreck, Trauer, Verzweiflung, aber auch noch diese letzte Hoffnung auf ein Wunder.

Hoffnungslosigkeit ist der Tenor der Bilder, die Lenz' Verdammungssängste zeigen. Zu Oberlins Füßen kniend, beschuldigt er sich, der ewige Jude zu sein. In den beiden beinahe identischen Fassungen in Farbe und Graphit ist nur die untere Hälfte Oberlins zu sehen, kein Zeichen von Trost. In der Radie-





Abb. 61: Leo Leonhard: *Er hatte Nichts*

rung aber birgt Lenz sein Gesicht im Schoß des Pfarrers, der besänftigend auf ihn einredet. Oberlins Haltung ist nun alles andere als souverän. Etwas zurückgelehnt, die Hand unsicher über dem Kopf des Verzweifelten, wirkt er von der Situation überfordert. Kompositorisch ähnlich, reflektiert die Bleistiftzeichnung *Lenz und Oberlin* das Verhältnis weitaus liebevoller: Oberlin ist hier der gütige Vater, der Lenz Ruhe und Sicherheit zu geben versucht. Dieselbe Intention kommt auch in einer Farbkreidezeichnung zum Ausdruck, in der der Pfarrer seinen Schützling unter den Mantel nimmt, in eingeschränktem Maß auch in der Radierung, die Lenz mit den Gerten in der Hand vor seinem Gastgeber zeigt (weitaus inniger ist diese Szene noch im Skizzenbuch gestaltet). Auf gleicher Höhe sind die beiden nur in zwei Blättern (einer Bleistiftzeichnung, einer Radierung) abgebildet, in denen – als chronologisch letztes Motiv aus der Erzählung – Lenz mit Oberlin die Leidfrage diskutiert. Im Vergleich zur Vorstudie in Leonhards Skizzenbuch ist der Pfarrer nun näher an seinen Gesprächspartner gerückt, der mit einer ausgreifenden Geste in den Himmel deutet. Trotz allen Unverständnisses ist hier noch keine Ablehnung des Menschen spürbar.

Gleichfalls in jeweils zwei Serien enthalten sind sehr ähnliche Blätter zur Katzenzene sowie zu Lenz' Raumwahrnehmungsstörungen. Hier erreicht die Radierung eine andere Wirkung als die Farbzeichnung allein durch die Verschiebung der Figur zum Bildrand hin und ihre Beschneidung oben und unten, wodurch der pathologische Eindruck der unerträglichen Enge der Landschaft zwingender vermittelt wird. Nur einmal bildnerisch umgesetzt sind Ausschnitte aus dem Hüttenerlebnis

(eine Bleistiftzeichnung des ‚Heiligen‘, der dem Mädchen ein Kraut zusteckt, und *Die Alte und das kranke Kind*) sowie drei recht unterschiedliche Lenz-Darstellungen, eine später nicht mehr aufgegriffene Fassung des wandernden Lenz in Blau, eine Momentaufnahme aus dem Kunstgespräch mit einem energischen, selbstbewussten Lenz sowie eines der eindringlichsten Lenz-Bilder der drei Serien: eine Bleistiftzeichnung zu „Er hatte Nichts“ (L 46), die den am Boden Liegenden zeigt, nackt, zusammengekrümmt in embryonaler Haltung mit geschlossenen Augen, hineingeworfen in eine feindliche Welt.

Bernd Zimmer

Wie intensiv die spezifischen Ausdrucksformen einer druckgraphischen Technik für die bildnerische Interpretation literarischer Verfahren der Wirklichkeitsrepräsentation genutzt werden können, zeigt sich an Bernd Zimmers<sup>212</sup> neoexpressionistischer Holzschnittfolge aus dem Jahr 1998. Ansatzpunkt ist – wie in so vielen Arbeiten Zimmers – auch hier das Landschafts- und Raumerlebnis, nun aber nicht allein aus konkreter Anschauung gewonnen, sondern wesentlich vermittelt über die fiktionale Gestaltung durch Büchner. In einer Folge von 14 Farbholzschnitten (+ Titelblatt und einer Graphik für den Kassettendeckel)<sup>213</sup> rekonstruiert Zimmer die emotionale Erfahrung des Protagonisten durch dramatische Überlagerungen in Farbe und Form, die der Zerrissenheit des psychisch kranken Dichters und seinem Ringen nach Selbstverortung Ausdruck verleihen. Aus dem Handlungsverlauf werden zwölf markante Szenen herausgelöst, die Lenz in seiner Vereinzelung ins Bild setzen. Der Betrachter wird mit den ekstatischen Entgrenzungserfahrungen

212 Geboren 1948 in Planegg bei München, arbeitet Bernd Zimmer zunächst als Graphiker und studiert 1973–1979 Philosophie und Religionswissenschaften an der FU Berlin. 1975 beginnt er als Autodidakt mit der Malerei und gründet zwei Jahre später mit Rainer Fetting, Helmut Middendorf und Salomé die Berliner ‚Galerie am Moritzplatz‘, wo seine erste Einzelausstellung präsentiert wird. Nach der Gemeinschaftsausstellung *Heftige Malerei* im Berliner Haus am Waldsee (Fetting, Middendorf, Salomé, Zimmer) wird die Gruppe den ‚Jungen Wilden‘ zugerechnet, die sich die Dekonstruktion traditionellen Kunstverständnisses zum Programm machen. 1985 entstehen erste Arbeiten im Holzschnitt, den Zimmer in den folgenden Jahren formal und inhaltlich maßgeblich weiterentwickelt. Schwerpunkt seiner Druckserien ist die künstlerische Umsetzung realer, durch zahlreiche Reisen angeregter Naturerlebnisse, die in der Erinnerung abstrahierend neu gestaltet werden.

213 Bernd Zimmer: Lenz. Folge von 14 Farbholzschnitten und einem zweifarbigen Titelblatt. Auf losem Deckel Farbholzschnitt in Gelb und Blau von 2 Stöcken, im gelben Stock mit ‚Lenz‘ bezeichnet und im Unterrand signiert und datiert. München: D. P. Druck und PublikationsGmbH 1998. Vgl. Georg Reinhardt: Bernd Zimmer. Holzschnitt. Werkverzeichnis 1985–2000. Köln: Wienand 2001, S. 181–183.



Abb. 62: Bernd Zimmer: *Lenz* (s. Farbabb. 12)

im Gebirge und der Integrationssehnsucht im sozialen Raum konfrontiert, mit den Selbstverlustängsten und der Konsolidierung im Naturerlebnis, mit dem verzweifelten Erweckungsversuch und der Autoaggression, um schließlich an der erschütternden Selbstaufgabe teilzuhaben. Die irritierende Ambivalenz der psychotischen Erfahrungswelt, die Büchner unter anderem durch die dialektische Ausgestaltung des Handlungsraums (Ruhe vs. Bewegung, Licht vs. Dunkelheit, Höhe vs. Tiefe u. a. m.), vor allem aber erzählperspektivisch durch die instabile interne Fokalisierung auf textueller Ebene erreicht, setzt Zimmer dabei bildsprachlich mit den Möglichkeiten des Holzschnitts überzeugend um: Das Bild entsteht aus dem Übereinanderdruck zweier Holzstöcke in jeweils unvermishtem Gelb bzw. Blau, sodass sich auf dem Graphikblatt unterschiedliche Formen und Farben kontrastiv gegenüberstehen oder überlagern. Die mit Kettensäge und Schnitzmessern aus dem Holz geschnittenen, ja beinahe gerissenen Motive interferieren derart zu einer vieldeutigen Mehrschichtigkeit, die die beunruhigende psychische Inkonstanz des Protagonisten und seine Wahrnehmungsaberrationen bemerkenswert treffend ins Bildliche übersetzt. Hinter der offensichtlichen, gegenständlichen Figuralität eines Motivs entfalten sich weitere abstraktere, nur bedingt fassbare Formen, die von der konkreten Dinglichkeit weg auf tiefer liegende Aspekte der präsentierten Wirklichkeit verweisen. Es ist nicht nur eine Welt, ein Raum-Zeit-Kontinuum, das in diesem Verfahren sich Ausdruck schafft, sondern mehrere Wirklichkeitsebenen vereinen sich im Kunstwerk und fordern zur Rekonstruktion und Interpretation heraus. Analog zu den subtilen Blickwinkelwechseln in der Erzählung wird auch hier Realität nicht monofokal vorgeführt, sondern mehrperspektivisch in sich durchdringenden, ergänzenden oder sich absetzenden Ansichten. Besondere Bedeutung kommt dabei der Farbgebung zu: Wie Büchner Licht und Schatten narrativ symbolträchtig inszeniert, manifestiert sich Lenz' labiler Zustand in Zimmers Holzschnitten über die wechselnden, konkurrierenden Anteile von sattem Gelb und tiefem Blau (und dem neutralen

im Gebirge und der Integrationssehnsucht im sozialen Raum konfrontiert, mit den Selbstverlustängsten und der Konsolidierung im Naturerlebnis, mit dem verzweifelten Erweckungsversuch und der Autoaggression, um schließlich an der erschütternden Selbstaufgabe teilzuhaben. Die irritierende Ambivalenz der psychotischen Erfahrungswelt, die Büchner unter anderem durch die dialektische Ausgestaltung des Handlungsraums (Ruhe vs. Bewegung, Licht vs. Dunkelheit, Höhe vs. Tiefe u. a. m.), vor allem aber erzählperspektivisch durch die instabile interne Fokalisierung auf textueller Ebene erreicht, setzt Zimmer dabei bildsprachlich mit den Möglichkeiten des Holzschnitts überzeugend um: Das Bild entsteht aus dem Übereinanderdruck zweier Holz-

Weiß des unbedruckten Büttenpapiers). Das eine kann nicht ohne das andere sein, und doch zeigt sich kein harmonischer Ausgleich. Symptomatisch für die Spaltung der Seele stehen die Vielfachüberlappungen der Rahmenbilder am Anfang und am Ende der Serie: Alle Motive der zwölf blau gehaltenen Druckplatten verdichten sich im ersten Blatt zu einem nächtlichen Dunkel mit wenig helleren Schemen und winzigen weißen Lichtpunkten; die Kombination der zwölf anderen Stöcke dagegen beschließt die Folge im undurchdringlichen Gelb, das an Büchners Bildmetaphorik anzuspielden scheint: „die Erde war wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Monds liefen“ (L 48).

#### 7. Die Teilnehmer am Otto-Ditscher-Illustrationswettbewerb 2003

Die Gewinnerin: Susanne Theumer, Dieter Goltzsche, Fritz Baumgartner, Alfons Klein, Erhard Schütze, Hermann Rongstock, Martin Meier, Ulla Schenkel, Stephanie Marx, Uta Clemens, Mechthild Mansel, Claudia Hüfner, Sven Großkreutz, Peter Haese, Max P. Haering, Paul Kroker, Peter Biskup, Karin Mihm, Deirdre Filpe, Richard Pender

Einen wesentlichen Impuls erhielt die bildnerische Auseinandersetzung mit Büchners Erzählung durch den Otto-Ditscher-Kunstpreis, der 2003 für den Bereich Buchillustration vergeben wurde. Für diesen vom Landkreis Ludwigshafen ausgelobten (und neben dem Hans-Meid-Preis bedeutendsten deutschen) Illustrationspreis<sup>214</sup> mussten die Künstlerinnen und Künstler zumindest drei Blätter zu Texten einreichen, die der Literaturwissenschaftler Michael Mack von der University of Chicago vorgeschlagen hatte. Zur Auswahl standen die Gedichte *Nach der Lese* von Stefan George, *Prinzessin Sabbath* von Heinrich Heine und *Elefantenfang* aus *Am stürzenden Pfad* von Franz Baermann Steiner sowie als einziger Prosatext *Lenz*.<sup>215</sup> Für beinahe ein Drittel der 103 Künstlerinnen und Künstler war Büchners Erzählung offenbar das bildmächtigste und inspirierendste Werk unter den vorgeschla-

214 Benannt nach dem Pfälzer Maler und Buchillustrator Otto Ditscher (1903–1987), wird der Kunstpreis seit 1999 alle vier Jahre an Illustratoren für herausragende Leistungen auf ihrem Gebiet vergeben (Dotations 2003: 7.500 Euro). Ein Förderpreis (1.500 Euro) ergeht an einen Künstler unter 40 Jahren. Der zehnköpfigen Jury gehörten 2003 neben Vertretern des Landkreises und der veranstaltenden Kreisvolkshochschule Kunstwissenschaftler (Clemens Jöckle, Heinz Höfchen), Kuratoren und Sammler (Otto Martin, Diethelm Lütze), Künstler (Thomas Duttenhöfer) und Verleger (Curt Visel, Elmar Faber) an.

215 Dass die zahlreichen bereits vorhandenen Illustrationen zu *Lenz* (mit Ausnahme vielleicht von Hrdlickas Pastellarbeiten) auch in der Fachwelt so gut wie unbekannt geblieben sind, dürfte den Wahlvorschlag mitbeeinflusst haben.

genen,<sup>216</sup> wobei das Teilnehmerfeld als durchaus repräsentativ bezeichnet werden kann. Anerkannte Größen der zeitgenössischen Buchillustrationskunst wie Dieter Goltzsche, Fritz Baumgartner oder Leo Leonhard reichten ihre Arbeiten zu *Lenz* ebenso ein wie noch kaum bekannte Akademieabsolventen und Studenten, aber auch Autodidakten und kunstbegeisterte Laien. Als ebenso vielfältig erwiesen sich die verwendeten Techniken und formalen Ansätze. Neben traditionell zur Buchillustration eingesetzten Druckverfahren wie Holzschnitt, Lithographie und Kaltnadelradierung auf Kupfer oder Zink finden sich Ölpastelle, Linolschnitte und -stiche, Zeichnungen mit Tuschfeder und -pinsel, Bleistift, Filzstift, Graphit und Kohle, aber auch Bilddateien, die aus der digitalen Bearbeitung analoger Vorlagen entstanden. Auch bildkompositorisch entfalten diese Einsendungen eine erstaunliche Vielfalt der künstlerischen Herangehensweisen an einen literarischen Text und machen derart verschiedene Leseweisen und -präferenzen im Bildlichen sichtbar.

Durch die in der Ausschreibung festgelegte Verbindlichkeit des Textbezugs ist ein Großteil der eingereichten Arbeiten wieder näher am Narrativen, Illustrationen im eigentlichen Sinn und nicht parallel zum Textganzen in künstlerischer Unabhängigkeit konzipierte Kunstwerke, die sich bewusst wieder aus der Abhängigkeit vom Wort lösen. Die meisten Wettbewerbsbeiträge nützen vielmehr die visuellen und thematischen Anhaltspunkte, die sich dem Künstler beim Lesen anbieten, zu einem ausgewogenen Miteinander von Text und Bild, auch wenn dabei zum Teil durchaus unkonventionelle Zugänge gewählt wurden. Das Augenmerk dieser Illustrationen liegt dabei im Allgemeinen nicht mehr auf der syntagmatischen Ausdeutung der Erzählung als Handlungs Ganzes, sondern sie fokussieren auf Teilaspekte bzw. verdichten das Erzählte zu bildnerischen Zusammenfassungen und übergreifenden Zustandsdiagnosen.

216 Die dem Verfasser von der Organisationsleitung übermittelte Liste der zum *Lenz* eingereichten Arbeiten ist leider, wie sich im Laufe weiterer Recherchen herausstellte, unvollständig. Soweit sie eruiert werden konnten, werden die fehlenden Arbeiten in die Analyse einbezogen. Einige der *Lenz*-Zyklen, die bzw. aus denen Blätter für den Wettbewerb eingereicht wurden, werden an anderer Stelle vorgestellt, da sie bereits früher entstanden sind bzw. nach 2003 mit einer anderen Akzentuierung weitergeführt wurden. Bei den namentlich angeführten Beiträgern Uwe André Braun, Ondrej Drescher, Karsten Lehmann und Susanne Weber führte die versuchte Kontaktaufnahme bedauerlicherweise zu keinem Ergebnis, sodass ihre unveröffentlichten Arbeiten nicht eingesehen werden konnten. Auch qualitativ überzeugten vor allem Beiträge zu Büchners Erzählung die Jury. Neben den prämierten Arbeiten Susanne Theumers kamen weitere drei *Lenz*-Serien in die Endrunde der letzten sieben.

Die Gewinnerin: Susanne Theumer

Den zentralen Aspekt der seelischen Qual des Protagonisten machen die feinfühlig und doch schonungslos Radierungen der Höhenstädter Graphikerin Susanne Theumer<sup>217</sup> an der rigorosen Misshandlung, Zerstörung und Zersetzung des Körperlichen sichtbar. Am Äußerlichen, an einschneidenden Fesseln oder Verbänden, am geschundenen Fleisch, an der aufgeplatzten Haut, den freigelegten Sehnen, Muskeln und Knochen konkretisieren sich die psychischen Verletzungen des kranken Dichters und lassen ihn zum Ecce-Homo einer gescheiterten Selbstfindung und -verortung werden.<sup>218</sup> Diese suggestive Interpretation der Erzählung als moderne Leidensgeschichte überzeugte die Jury des Otto-Ditscher-Wettbewerbs, die den fünf eingereichten Blättern „sowohl wegen ihrer subtilen technischen Brillanz als auch wegen ihrer kühnen figurativen Umsetzung“<sup>219</sup> den ersten Preis zusprach. In der Begründung besonders hervorgehoben wurde die wortassoziative Umsetzung des Texts in eine Komposition, „bei der das Liniengraphische durch Spuren und Zeichen in filigraner Vielfalt und subtilen Grauwerten Eigenständigkeit gewinnt.“<sup>220</sup> Tatsächlich gelingt es Theumer durch eine höchst individuelle ‚dialektische‘ Strichführung, die Ambivalenz von Innen und Außen, von Ruhe und Bewegung, von Fülle und Leere, wie sie schon in den ersten Seiten der Erzählung eindrucksvoll als Merkmal einer prekären Welt- und Ich-Wahrnehmung vorgeführt wird, über die Verwüstung des Leiblichen ins Bild zu setzen. So wird der Ich-Zerfall als irreversibler Prozess begreifbar, der in der vollkommenen Auslöschung enden wird.

Mit der Ästhetik des Destruktiven und Morbiden hatte sich Theumer bereits während ihrer Studienzeit intensiv beschäftigt. Zunächst waren es überkommene Industrielandschaften, deren Endphase sie zeichnerisch begleitete. Der Abriss des Leuna-Werks bei Halle, in dem sich der Niedergang eines fortschrittsoptimistischen

217 Als Susanne Berg 1975 in Halle (Saale) geboren, absolviert Theumer 1989–1993 das Abendstudium für Kunst und Design an der Burg Giebichenstein und studiert dort nach ihrem Abitur ab 1993 (mit Unterbrechungen) Graphik bei Frank Ruddigkeit und Thomas Rug. 1997 heiratet sie den Bildhauer Carsten Theumer, ihr Sohn Tino kommt im folgenden Jahr zur Welt. Nach dem Abschluss des Studiums 2002 mit einer Diplomarbeit zu Canettis *Masse und Macht* wird sie Meisterschülerin. Theumer, die u.a. auch den Hans-Meid-Förderpreis für Illustration (2003) und den A. Paul Weber-Förderpreis für Karikatur und Kritische Graphik (2006) erhielt, ist seit 2004 freischaffend in Höhnstedt und Halle tätig.

218 Vgl. dazu auch Inge Stephan: ‚An das Herz‘. Zu den Lenz-Arbeiten von Susanne Theumer. In: Stephan/Winter, *Zwischen Kunst und Wissenschaft*, S. 17–41.

219 Vgl. Clemens Jöckle: Otto-Ditscher-Preis des Landkreises Ludwigshafen für Buchillustration. In: *Illustration* 63, 2003, H. 3, S. 91.

220 Ebda.

Zeitalters dokumentierte, später dann die vor der Schließung stehende Mülldeponie Lochau, „Symbol unserer Wegwerfgesellschaft“<sup>221</sup> und der Umweltzerstörung, gaben die trostlosen Vorlagen ab für düstere menschenentleerte Bildsujets. Unter dem Eindruck der Literatur von zuerst Elias, dann auch Veza Canetti überträgt die Künstlerin in einem weiteren Schritt die an den Industrieszenarien geschulte bildhafte Bloßlegung des Degenerativen auf den menschlichen Körper.<sup>222</sup> Canettis Büchner-Preis-Rede, in der er 1985 schildert, welchen Stellenwert Büchners Werk in seinem Leben und dem seiner Frau besaß, war es schließlich auch, durch die Theumer auf den *Lenz* stößt. Während eines fünfmonatigen Stipendienaufenthalts im Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf nähert sie sich der Erzählung in elf gleichformatigen Radierungen (20 x 29), aus denen die prämierten Blätter stammen. 2004 wurden die Graphiken in einem originalgraphischen Buch zusammengefasst, mit den Referenztextstellen im Bleisatz, Handeinband und einer Umschlagradierung.<sup>223</sup> Zugleich mit den Radierungen entstehen, nachdem sich die Künstlerin mit Leben und Werk des historischen Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz vertraut gemacht hatte, auch Handzeichnungen, darunter Arbeiten zu den Gedichten *Gemälde eines Erschlagenen* und *Der schiffbrüchige Europäer*, zur tragischen Komödie *Die Soldaten* sowie die fünfteilige Bilderfolge *Lenzens Rückkehr nach Lövland*. Einige dieser großformatigen, vereinzelt auch mehrteiligen Kohlezeichnungen sind jedoch auch noch der *Lenz*-Rezeption zuzuordnen und sind zum Teil mit Textpassagen unterschrieben.<sup>224</sup> Auch nach dem Otto-Ditscher-Preis setzt sich Theumer wiederholt mit Lenz auseinander. Am bemerkenswertesten ist dabei sicherlich das originalgraphische Buch *An das Herz*, das – als Gegenstück zu dem *Lenz*-Buch – elf Radierungen zu acht Gedichten von Lenz enthält und für die von Inge Stephan

221 Theumer in ihrer Skizze ‚Künstlerischer Werdegang und derzeitige Projektarbeit‘. Manuskript, S. 2.

222 Zum *Ohrenzeugen* Elias Canettis und zum *Oger* Veza Canettis entstand je ein originalgraphisches Buch, *Masse und Macht* und V. Canettis Roman *Die Schildkröten* liegen als Mappenwerke vor. Vgl. ebda sowie Stephan, *An das Herz*, S. 18 und Inge Stephan: Canetti – Büchner – Lenz. Das graphische Werk von Susanne Theumer. In: *Graphische Kunst*. N.F. H. 1/2006.

223 Georg Büchner: Lenz. Textauszüge mit Originalradierungen von Susanne Theumer. Halle/Saale, Hohnstedt: Druckgrafische Werkstätten der Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein [2004]. (Auflage: 15 Ex.)

224 Dazu gehören: zwei Zeichnungen zu Lenz' Verschmelzungsphantasie („er dehnte sich aus“), eine dreiteilige Komposition zur schizophrener Welterfahrung („die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß“), drei als Triptychon konzipierte Zeichnungen zu seinen Wahrnehmungsaberrationen („Hören Sie denn nichts, hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit, und die man gewöhnlich die Stille heißt“), zwei zweiteilige Lenz-Bilder sowie ein Lenz-Porträt. (Diese Zuordnung folgt den Ausführungen der Künstlerin in einem Brief an den Verfasser vom 2. Januar 2006.)

und Hans-Gerd Winter organisierte Konferenz ‚Lenz zwischen Kunst und Wissenschaft‘ an der Humboldt-Universität Berlin 2005 geschaffen wurde.<sup>225</sup>

Zu Recht weist Stephan in ihrer Analyse der in Wiepersdorf entstandenen Lenz-Bilder darauf hin, dass die „Verdoppelungen und Vervielfachungen, die Verkehrung von Oben und Unten, die Verzerrungen und Verschiebungen, die Fragmentarisierung und Neukomposition, die schiefen und angeschnittenen Bildausschnitte, der abrupte Wechsel zwischen kräftiger und filigraner Strichführung, die durchgehenden und die abbrechenden, im Nichts endenden Linien, der Gegensatz zwischen Hell- und Dunkelschraffierungen, das virtuose Spiel mit zwei-, drei- und fünfteiligen Bildarrangements [...] niemals Selbstzweck“<sup>226</sup> sind. Die spezifische Bildsprache entspräche vielmehr „in kongenialer Weise dem expressiven, zuckenden und nervösen Schreibstil von Lenz“<sup>227</sup>. Zugleich aber sind diese Bildlösungen auch sensible Umsetzungen der büchnerschen Gestaltung der Ereignisse in Waldersbach, die ja selbst bereits, auch im Stilistischen, von einer intensiven Lenz-Rezeption des Dichters zeugt. Eine allzu strikte Differenzierung der Rezeptionsstränge im künstlerischen Werk Theumers, die ja über Büchners Erzählung zum historischen Dichter kam, ist hier also (wie auch Stephan betont)<sup>228</sup> wenig zielführend. Die dem *Lenz* explizit zugeordneten Arbeiten zeugen von einer sehr individuellen Leseweise und führen derart das Aktualisierungspotenzial des Texts vor Augen. Denn Theumer versteht ihr Schaffen als Weg, „durch die Vertiefung und intensive Beschäftigung mit bedeutender Literatur vergangener Zeit wie auch Gegenwart, aktuelle Bezüge zu Geschehnissen unserer heutigen Welt und Zeit herzustellen“<sup>229</sup>.

In ihrer Deutung des büchnerschen *Lenz* konzentriert sie sich vor allem auf drei Bereiche der Erzählung, zunächst auf die Anfangspassage mit den ersten sehr emotionalen Eindrücken von Lenz (im reziproken Sinn), dann auf Erinnerungs- und Phantasiebilder der entschwundenen Gemeinsamkeit und schließlich auf die teils anekdotische, teils diagnostisch gedrängte Erfassung der Symptomatik gegen Ende der Erzählung. Von Beginn an präsentiert sich der Protagonist dabei als lebender Toter. Der Auflösung und Auslöschung preisgegeben, starrt ein „hippokratische[s] Gesicht, die Augen verglast, die Wangen wie von Wachs“<sup>230</sup> in der

225 Vgl. Stephan, *An das Herz*, S. 23ff.

226 Ebda, S. 27.

227 Ebda.

228 Vgl. Inge Stephan und Hans-Gerd Winter: Einleitung. In: Stephan/Winter, *Zwischen Kunst und Wissenschaft*, S. 7-14, hier S. 10.

229 Theumer, *Künstlerischer Werdegang*, S. 4.

230 Aus einem Brief Büchners an Minna Jaeglé um den 7. März 1934, zitiert nach Georg Büchner, *Werke und Briefe*, S. 287.



Abb. 63: Susanne Theumer: *Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte*

ersten Radierung den Betrachter an. Die Haut des kahlen, zerfurchten Schädels in Frontalansicht ist unnatürlich gespannt, die Züge sind verzerrt, die Zähne gebleckt. Wie widernatürliche Zuckungen sind Gesichtsteile verrutscht und verdoppelt. Ganz ähnlich in Haltung und Ausdruck ist das als Bruststück gestaltete düstere Lenz-Porträt in Kohle, nur dass hier das Gesicht noch mehr zerstört, das Gewebe im Zerfallsprozess bereits weiter korrodiert scheint. Auch die Natur um ihn erfährt Lenz, wie das folgende Blatt des Buchs zeigt, als groteske Skulptur aus anthropomorphem Material, deren „gewaltige Glieder“ (L 31) bizarre Spiegelungen seines eigenen verfaulenden Körpers sind. So wirkt die darauf verbildlichte Vereinigungsvision wie der Blick in ein Massengrab, ein Leichnam in einem Meer der Verwesung. In den beiden Kohlezeichnungen, die

dieselbe Stelle paraphrasieren, ist dieses apokalyptische Szenario etwas zurückgenommen. Ihr Fokus liegt auf dem hingestreckten Körper, zur Bewegungslosigkeit geschnürt und stumm gemacht in der ersten Fassung, gegen die Fesseln der Überstreichungen aussichtslos ankämpfend in der zweiten, darunter eine weitere zusammengekauerte Figur. Eine Synthese dieser beiden Motive bildet die nackte gekrümmte Figur der Umschlagsradierung, eine Komposition, die in mehreren Variationen auch noch in *An das Herz* zu finden ist.

Gleichsam als Übergang zum symptomatischen Teil reflektieren vier Radierungen Lenz' traumatische Liebesbeziehung unter dem Gesichtspunkt des Unterschieds von (verklärter) Vergangenheit und unerträglicher Gegenwart. Die Graphik *Jetzt ist es mir so eng, so eng...* setzt das klaustrophobe Gefühl bildnerisch um, das den Kranken umso mehr quält, als ihm in der Erinnerung an die Geliebte die wohltuenden Momente einer als weit und offen erfahrenen

Welt vor Augen sind. Die vereinzelte Figur ist wie ins Bild geworfen, mit ausgebreiteten Armen scheint sie den beengenden Raum zwischen Himmel und Erde auszumessen und erinnert darin an einen vornüber gekippten Kruzifixus. Noch deutlicher in Relation zur Liebesthematik werden Lenz' Beengungsängste in zwei weiteren Radierungen gesetzt. Das Blatt zu „wenn ich nur unterscheiden könnte, ob ich träume oder wache“ (L 45) zeigt den gebundenen, in einen nur angedeuteten Quader gezwängten Lenz neben einem Konglomerat an Phantasiebildern, aus dem ein sich umarmendes nacktes Paar hervorsticht. Eng umschlungen findet sich dieses Paar in der folgenden Radierung zu Lenz' pathologischer Landschaftserfahrung („Die Landschaft beängstigte ihn, sie war so eng, daß er an Alles zu stoßen fürchtete“, L 45) selbst in eine imaginäre Kiste gesteckt, aus der es verängstigt den Betrachter anblickt. Dass der Ausnahmezustand des Kranken in dieser Interpretation auf ein Trennungstrauma zurückgeführt werden kann, deutet schon zuvor ein anderes Blatt an, das Bezug nimmt auf Lenz' Selbstbezeichnungen, Mörder seiner Geliebten zu sein. Erinnernder und Erinnerung scheinen hier zu einer introvertierten Figur mit androgynen Zügen zu verschmelzen, deren nervöse Züge und schutzsuchende Gestik extreme Verletzlichkeit signalisieren.

Die desaströsen Folgen des Verlusts einer emotionalen Einheit finden in den folgenden Radierungen ihren Ausdruck. Wir sehen Lenz knien und mit in den Nacken gelegten Kopf und erhobenen Händen unsichtbare Hieroglyphen zu einer eigenen Realität ausdeuten. Dezidiert ins Bild gesetzt wird dieses schizophrene Erleben in der Graphik zur berühmten Riss-Metapher, mit der Büchner Lenz' quälenden Sinnverlust umschreibt. Hier ist der Riss, der seine Welt durchzieht,



Abb. 64: Susanne Theumer: *Die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß*



Abb. 65: Susanne Theumer: *Lenz II*

als klaffende Kopfwunde dem Kranken einverleibt, der im Viertelprofil, attribuiert mit Handfragmenten und Strichgebilden wie zerborstenen Flügeln, den Betrachter „mit einem Ausdruck unendlichen Leidens“ (L 47) ansieht. Dem gespaltenen Schädel der entstellten, aufgebrochenen, sich selbst überlagernden Halbfigur aber entspringt nicht, wie in der griechischen Mythologie, die personifizierte Weisheit. Weitere geschundene Körper und Glieder quellen aus diesem Spalt, Verkörperungen des Gefühls des eigenen Abgestorbenseins.

In anderer Form begegnet uns dieser körperzertrennende Riss auch in den Kohlezeichnungen. Zwei Ganzkörperansichten, die zum *Lenz* entstanden, sind als Doppelbilder aufgebaut, deren Mitte eine vertikale Trennlinie markiert, sodass die kachektischen Leiber mit ihren halbzerfressenen Gesichtern in Hälften zerschnitten sind. Das eine Bild zeigt einen gewundenen Körper, der wie im Fall erscheint, das andere, *Lenz II*, ein weiteres Mal einen gebundenen Liegenden. Doch fügen sich hier die Teile durch Verschiebungen und Verwerfungen nicht mehr ineinander und verweisen derart auf eine verlorene Einheit.<sup>231</sup> Besonders drastisch

<sup>231</sup> Vgl. Stephan, *An das Herz*, S. 23.

tritt dies bei einer ungewöhnlich breiten dreiteiligen Zeichnung zutage, die mit dem Riss-Zitat unterschrieben ist. Der wie aufgebahrte oder eingesargte Körper ist hier unwiederbringlich zerstückelt in Beine, Rumpf und Schädel, bei dem der Verwesungsprozess weit fortgeschritten ist. Bildkompositorisch ähnlich ist dieser Zeichnung das Triptychon zu „Hören Sie denn nichts, hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit und die man gewöhnlich die Stille heißt“ (L 48). Es verbildlicht ein in Illustrationen sehr selten aufgegriffenes symptomatisches Verhalten, sind hier doch akustische Wahnvorstellungen ins Visuelle zu übertragen. Auch hier ist der Bildraum mit bedrohlichen Schraffierungsnestern gefüllt, aus deren Schwarz schutzsuchende Hände greifen und die jegliche Individualität aus dem Gesicht brutal ausmerzen.



Abb. 66: Susanne Theumer: *Es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last. - - So lebte er hin.*

Noch einmal wird Lenz in der vorletzten Radierung („es war als sey er doppelt und der eine Theil suchte den andern zu retten“, L 47) wie zu Beginn en face gezeigt. In die linke Bildfläche gerückt, starrt er als Gefesselter seiner Ängste den Betrachter an, während sich in der bis auf wenige feine Lineaturen freien rechten Bildseite der Selbstverlust konkretisiert, gegen den er vergeblich ankämpft. Das letzte Bild des Buchs schließlich nimmt Bezug auf die abschließende Szene in Büchners Erzählung, und kaum einem Illustrator ist es gelungen, deren katastrophale Hoffnungslosigkeit ähnlich eindringlich ins Bildnerische zu überführen wie Theumer hier. Lenz hängt völlig passiv nach unten, wieder aus dem Bildmitelpunkt weg in die Ecke gedrängt,<sup>232</sup> der ‚exzentrische‘, ‚verrückte‘ Dichter. Die Haltung des schlaffen ausgemergelten Körpers ruft dem Betrachter unweigerlich Darstellungen der Kreuzabnahme Jesu in Erinnerung. Auch Lenz ist am Endpunkt eines Leidenswegs angelangt, doch fehlen die helfenden, liebevollen Arme, die im

232 Vgl. Jöckle, Otto-Ditscher-Preis, S. 91.

ikonographischen Pendant den Körper stützen. Hier hängt der Ausgestoßene leblos im Nichts, „er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen“ (L 49) und die straffen Bandagen wirken nun wie Attribute dieser seelischen Mumifizierung.

Dieter Goltzsche

Mit dem Berliner Dieter Goltzsche<sup>233</sup> reichte auch einer der einflussreichsten Graphiker und Buchillustratoren aus der ehemaligen DDR seine Arbeiten zum *Lenz* ein. Begonnen hatte seine Auseinandersetzung mit dem Text bereits wesentlich früher, wie ein Blatt aus dem Jahr 1988 belegt, das den melancholischen Lenz in völliger Passivität in seinem Bett liegend zeigt. 2003 nimmt Goltzsche dieses Motiv nur leicht variiert auch in seine Serie von Kaltnadelradierungen auf.<sup>234</sup> Schon in der früheren Zeichnung sind mit Kreuz und Balalaika links und rechts an der Wand über Lenz zwei Symbole eingeführt, die für Goltzsches Deutung des Texts maßgeblich sind. „Der Motor für mich in dieser Geschichte“, so schreibt der Künstler, „ist das Eigenerlebnis als Künstler, der den Höhenflug versucht, aber den bürgerlichen, den gefestigten (im Glauben) u[nd] musischen Menschen noch besucht.“<sup>235</sup> Goltzsches Arbeiten zielen also ab auf das Schicksal des künstlerischen Menschen, seine soziale Stigmatisierung und unumgängliche Desintegration, da seine Lebenshaltung abweicht von den gesellschaftlichen Vorstellungen. Doch wird diese Außenseiter-situation nicht unbedingt negativ gedeutet. Indem sich Lenz den Implikationen des bürgerlichen Lebenskonzepts letztendlich verweigert, bleibt er seiner eigenen Haltung treu – auch wenn er dabei zugrunde gehen sollte. Das dramatische Ende der Erzählung allerdings bleibt in der Bilderserie ausgespart.

233 Der 1934 in Dresden geborene Dieter Goltzsche absolviert zunächst eine Lehre als Musterzeichner, ehe er an der Hochschule der Bildenden Künste ein Studium, vor allem bei Hans-Theo Richter, beginnt. 1958 wird er Meisterschüler bei Max Schwimmer, muss aber schon neun Monate später die Akademie verlassen, da er als politisch unzuverlässig gilt, und lebt ab 1960, zunächst illegal, als freischaffender Künstler in Berlin, wo er ab 1970 an den wesentlichen Ausstellungen der DDR regelmäßig teilnimmt. Nachdem ihm die Akademie der Künste 1978 den Käthe-Kollwitz-Preis zuspricht, übernimmt er 1980 eine Dozentur für Graphik an der Kunsthochschule Berlin. Nach der Wende wird Goltzsche Mitglied der Akademie der Künste und folgt 1992 einem Ruf an die Kunsthochschule in Berlin Weißensee, wo er bis 2000 lehrt. 1998 wurde sein Lebenswerk mit dem Hanna-Höch-Preis gewürdigt. Vgl. Dieter Goltzsche: *Malerei und Zeichnungen*. Hg. von Matthias Flügge und Bernd Heise im Auftrag der Ernst Schroeder Gesellschaft, Berlin, und des Leonhardi-Museums, Dresden. Berlin: MCM Art Verlag 2004.

234 Bedauerlicherweise konnten bislang nur die Skizzen zu den ausgesprochen raren, da jeweils nur in drei Probedrucken abgezogenen Kaltnadelradierungen eingesehen werden, da diese auch dem Künstler selbst nicht zur Hand waren.

235 Aus einem Brief des Künstlers an den Verfasser von Ende März 2006.

Das Titelbrustbild zeigt den Dichter nicht, wie zumeist im Leeren oder in der Landschaft, sondern bereits im sozialen Umfeld, vor einem Haus. Es ist kein offensichtlich leidender Mensch, der hier nachdenklich vor sich blickt. Die heftigen Wirbellinien in seinem Stirnbereich rufen dem Betrachter allerdings in Erinnerung, dass ‚verwirrt‘ (wie man Lenz’ Zustand immer wieder bezeichnet hat) und ‚verworren‘ (wie seine Gedankengänge) Vergangenheitsformen ein und desselben Verbs sind. Nach seinem Marsch durch eine verschneite Waldlandschaft, die Goltzsche gekonnt im Wechsel von Schraffur, Kontur und Aussparung umsetzt, wird er im Pfarrhaus gastfreundlich auf-



Abb. 67: Dieter Goltzsche: *Lenz* (Titelbildskizze)

genommen. Zwei Skizzen, die eine in dichten Strichlagen, die andere mit feiner Lineatur, zeigen ihn mit Oberlin am Tisch hinter ihren Tellern, das Mahl ist beendet, und der Pfarrer scheint auf Lenz beruhigend einzureden. Tatsächlich sind nun großteils auch die Gedankenwirbel des Gasts verschwunden, der sich einzugliedern bemüht, um Ruhe zu finden. Doch die folgenden Blätter lassen die Differenzen in der Lebensführung klar hervortreten. Zunächst überfordert Lenz seine Gastgeberin mit seinen emotionalen Bekenntnissen, seinem Trennungstrauma und den daraus resultierenden Angstzuständen und psychosomatischen Schmerzen im linken Arm, den er ihr mit leidender Miene weist. Dann brüskiert er ihren Mann durch seinen melancholischen Nihilismus, der ihn die Konstituenten bürgerlichen Seins als kompensatorischen Zeitvertreib verunglimpfen lässt. So starr, wie Lenz in Goltzsches Interpretation im Bett liegend gezeigt wird, erinnert er jedoch zugleich an das Mädchen am Totenbett, mit dem sich der psychisch Zerrüttete identifiziert. Wie wenig sein Denken und Verhalten in den Alltag der Pfarrersfamilie passen will, führt die Katzenszene als letztes Blatt der Radierungsfolge vor Augen. Der Umgebungsraum bleibt in der Skizze völlig ausgespart, um die Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit der direkten Konfrontation der Kontrahenten herauszustreichen. Selbst Lenz wird nur mit wenigen Strichen erfasst, nur mehr das Gewirbel des Kopfs, die starrenden Augen und die gefletschten Zähne konkretisieren den Ausnahmezustand, der für die Pfarrersfamilie bald untragbar sein wird.

Fritz Baumgartner

Auch der Wahlturner Fritz Baumgartner,<sup>236</sup> ein weiterer international hoch gehandelter deutscher Künstler, nahm 2003 die Herausforderung des direkten Vergleichs mit Kollegen seines Fachs an. Sechs Bleistiftzeichnungen entstanden zum *Lenz*, die hervorragende Beispiele sind für seine ungemein intensive und arbeitsaufwendige Zeichentechnik, deren komprimierte Strichlagen er bis zu seinem Tod immer weiter perfektionierte. Er habe – so charakterisiert Baumgartner seine Arbeitsweise – aus dem „epischen Ablauf markante Momente zum Verharren gebracht, zum magischen Bild einer schmerzlich zerschnittenen Dinglichkeit“<sup>237</sup>. Doch ist auch diesen ‚festgehaltenen‘ Momenten eine immense Dynamik inne. Vielfach fokussierte, zu den Rändern drängende Strömungslinien modellieren Raum, Körper und Objekte seiner Blätter, die zum Bersten gefüllt sind. Die organisch geschwungenen Linienbündel zerschneiden und verbinden zugleich und schaffen irrlichternde Hell-Dunkel-Kontraste, die gewohnte Blickweisen immer wieder düpieren. Die Überlagerung von Ausbuchtungen und Hohlräumen, von Negativ- und Positivformen entperspektiviert die Kompositionen und droht das Gegenständliche wieder ins Abstrakte aufzulösen. Über allem aber liegt eine seltsame Unruhe, die sich zum Grundton des Texts fügt.

Die sechs Augenblicke, die Baumgartner aus der Erzählung als Sujets seiner Zeichnungen wählt, gehören zu den am öftesten illustrierten und scheinen eine besonders hohe Bildlichkeit aufzuweisen. Am Beginn steht *Lenz' Gang durchs Gebirge*. Zwei Tannen zu seiner Rechten, zwei Gipfel im Hintergrund genügen zur Verortung, in der Bildmitte stapft der kranke Dichter dahin, vornübergebeugt

236 Geboren 1929 im oberösterreichischen Arolzmünster, wächst Fritz Baumgartner in München auf, wo er ab 1949 die Akademie der Bildenden Künste besucht. Nach Abschluss seines Studiums als Meisterschüler bei Hermann Kaspar, der Baumgartner neben der Zeichenkunst vor allem auch auf die großflächige Wand- und Fenstermalerei aufmerksam macht, ermöglicht ihm ein französisches Staatsstipendium einen zweijährigen Paris-Aufenthalt. Zurück in München, macht er sich mit seinen expressionistischen Gestalten von hoher Symbolkraft als Vertreter einer neuen Figürlichkeit einen Namen. Zu seinem eigentlichen künstlerischen Mittelpunkt aber wird in den folgenden Jahrzehnten Italien. In Turin und Rom tätig, avanciert Baumgartner zum dort wohl bekanntesten deutschen Künstler der Gegenwart, sein Werk, mit seinen dynamischen Schraffurbündeln, später auch von extravaganter Farbigkeit, wird vielfach geehrt und ausgestellt. In Deutschland machen ihn vor allem seine Kirchenraumgestaltungen und sein handgeschriebenes Evangeliar mit eigenen Illustrationen bekannt. Bis zuletzt zwischen Italien und Deutschland pendelnd, stirbt Baumgartner überraschend am 8. Oktober 2006. Vgl. Florens Scheucher: *Fritz Baumgartner. 50 Jahre Malerei und Graphik*. Regensburg: Schnell und Schnell 1998, S. 35–39.

237 Aus einem Brief des Künstlers an den Verfasser vom 20. April 2006.

mit hängenden Armen und einem maskenhaft entleerten Gesicht. Der Mund steht ihm offen, die Augen sind (wie stets bei Baumgartner) leer. Die flächigen Schraffuren erinnern gerade im Körperlichen an Muskelfasern, lassen aber auch an die Zurrungen von Zwangsjacken denken; beides macht im Äußerlichen die extremen inneren Spannungen sichtbar, denen Lenz ausgesetzt ist. Zugleich aber beschleunigen diese Schraffuren auch die Außenwelt zu einer beunruhigenden Instabilität. Der Druck der Linien prallt zum Teil an den harten Konturierungen ab, zum Teil aber entlädt er sich in Fältelungen, die wieder Übergänge schaffen zwischen den abgebildeten Bildobjekten. So geht der Berghang aus Verwerfungen von Lenz' Kopf hervor, während seine rechte Körperseite im Gezweig



Abb. 68: Fritz Baumgartner: *Lenz* (Blatt I)

aufzugehen scheint. Lenz verschmilzt mit seiner Umgebung und grenzt sich doch wieder hart ab, er scheint ihr entfliehen zu wollen und kann sich doch nicht von ihr lösen. Seine Ankunft im Pfarrhaus ist Thema des zweiten Bilds. Oberlin reicht ihm die Hand und bittet ihn zu Tisch. Die Linierungen ihrer Gesichter scheinen einander zuströmen. Zwischen sie gezwängt, die Verbindung gleichsam hemmend, sind Oberlins Frau und ihr Kind. Die Schraffuren des Hintergrunds drängen sich zu beengenden plastischen Formen. Im dritten Bild lösen sie sich zum Bildrand hin auf und vergegenwärtigen so das spritzende Wasser bei Lenz' Sturz in das Geviert der Brunnenfassung. Er selbst ist in dieser Explosion der Linien und Formen nur mehr partiell auszunehmen, ein untertauchender Kopf, eine nach oben gereckte Hand, daneben ein Fuß, der Rest ist ein Chaos aus zentrifugalen und -petalen Strömungen. Im vierten Bild drängen die Linien weitaus homogener auf die Bildmitte zu und bauen eine Spannung auf, die sich aus der Thematik erklärt. Zu sehen ist Lenz, der, über die Leiche des Mädchens geworfen, mit geschlossenen Augen seine ganze innere Kraft sammelt, „all seinen Willen auf einen Punkt“ (L 42) wühlt, um sich mit dem Wunder der Auferweckung seine Teilhabe am Göttlichen zu bestätigen.



Abb. 69: Fritz Baumgartner: *Lenz* (Blatt V)

Seinen Kampf mit der Katze zeigt das fünfte Bild. Lenz kniet zähnefletschend am Boden, die Hände zum Angriff auf die Katze gerichtet, die, ihn fixierend, eben vom Stuhl gleitet. Auch hier lassen die Ein- und Ausstülpungen der Schraffur die Konturen der beiden Kontrahenten miteinander und mit der Umgebung zu einem komplexen Wirbel verschmelzen. Die Vexierung erweist sich als künstlerischer Ausdruck der Qual, die der Zusammenfall von Innen- und Außenwelt verursacht. Im letzten Bild schließlich sehen wir Lenz im Wagen durch die Nacht fahren, der Mond hängt über der Kutsche, der Rest der Landschaft ist nicht auszunehmen. Er wirkt wie verschnürt, sein Gesicht ist weniger apathisch als leidvoll verzerrt. Noch einmal tritt uns hier die ‚schmerzliche Dinglichkeit‘ an, mit der

Baumgartner der Erzählkunst auf der Bildebene antwortet. So wie der promovierte Mediziner BÜCHNER Lenz' Leiden ähnlich wie bei einem anatomischen Experiment zu sezieren scheint, um es verstehbar zu machen, löst es auch Baumgartner in seinen Fasern auf, legt es frei und macht es als allgemeinmenschliches Schicksal erfahrbar.

Alfons Klein

Auf ein beachtliches Lebenswerk im Bereich der Illustration konnte auch der Ketscher Zeichner und Maler Alfons Klein<sup>238</sup> zurückblicken, als er seine Feder-

238 Alfons Klein, geboren 1924 in Reilingen/Rhein-Neckar-Kreis, begann nach autodidaktischen, vom Schwetzingener Maler Bernhard Becker geförderten Anfängen und einer Restauratorlehre im Herbst 1946 ein Studium der Malerei an der Freien Akademie Mannheim beim Klee-Schüler Ivo Scherlé. 1947 wechselt er nach Eröffnung der dortigen Akademie der Bildenden Künste nach Karlsruhe, wo er – der Klasse des neusachlichen Malers Wilhelm Schnarrenberger zugeteilt – vor allem beim ‚Kreis‘-Mitbegründer Otto Laible studiert, der ihn mit dem französischen Klassizismus der Ingres-Schule und der klassischen Moderne vertraut macht. Nach Abschluss seines Studiums 1953 vorwie-



Abb. 70: Alfons Klein: *Den 20. Jänner zog Lenz durchs Gebirg*

zeichnungen zum *Lenz* einsandte. Neben seiner bereits erwähnten bibliophilen *Wozzeck*-Ausgabe und den bekannten E.T.A. Hoffmann-Arbeiten, deren Anfänge noch in den 1950er-Jahren liegen (1. Fassung für *Der Sandmann*), hatte er bereits Illustrationen u.a. zu Stifter, Terenz, Kafka, aber auch „zu nie Geschriebenem“ vorgelegt. Im Jahr des Wettbewerbs arbeitete Klein zudem an aquarellierten Zeichnungen zum Grimm'schen Märchen *Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen*, poetisch realistische Verbildlichungen der Bedrohungsszenarien, die jedoch nie ihren unbeschwerten Grundton verlieren. Ähnliches gilt auch für das erste seiner drei Blätter zu Büchners Erzählung. *Lenz' Leiden* scheint hier weniger Bedrängendes zu haben als in vergleichbaren Interpretationen, ja die erste Szene erinnert mit ihren romantisierenden Bildtopoi an das zeitgleich bearbeitete Märchen: *Lenz* als einer, der auszog – das Fürchten zu verlernen, sich selbst und seinen Platz in der Welt wiederzufinden. Dezidiert beziehend auf die Anfangspassage, scheint in dieser Zeichnung die spätere Winterlandschaftssequenz zumindest mitgedacht.

---

gend freischaffend tätig, übernimmt Klein 1977 eine Professur für Naturzeichnen und Theorie der Farbe an der Fachhochschule für Gestaltung in Mannheim, die er bis 1990 innehat. Trotz schwerer Krankheit bis zuletzt künstlerisch tätig, stirbt Klein 2004.

Mit ausladendem Wanderhut, Stock und einem Bündel unter dem Arm steigt der Dichter zögerlich durch eine beinahe völlig ruhige, tiefverschneite Waldgegend, deren Zauber ihn umfängt. Gebirge und Gewölk sind im Bildhintergrund nur angedeutet, schroffe Formen fehlen, etwas Schnee stiebt in Bahnen von den Zweigen. Der in den Anfangsbildern beinahe obligate Baumkrüppel erweckt in diesem Arrangement kaum negative Assoziationen. Landschaft ist hier offensichtlich nicht Spiegel der inneren Verfassung. Von existenzieller Angst oder erschütternder Emotionalität ist deshalb wenig zu spüren, allenfalls eine Verunsicherung ob der umfassenden Einsamkeit. Klein wählt für seine Interpretation bewusst eine ruhigere Phase der Verstörung, stellt das Leiden nicht in seinen dramatischen Momenten heraus, sondern belässt es im Inneren, das sich bildsprachlich kaum öffnet. Es mag sein, dass diese Zurückhaltung der ihm eigene künstlerische Umgang mit Krankheit war, denn Klein kämpfte zu dieser Zeit gegen seine chronische Leukämie an, der er ein Jahr später erliegen sollte. Auch seine sequenzierte Darstellung des therapeutischen Bads im Brunnentrog hat eine intentionale Bewegung zur Linderung hin, die dem beigestellten Zitat entspricht: „er stürzte sich in den Brunnen, die grelle Wirkung des Wassers machte ihm besser“ (L 34). Da die vier aneinandergereihten hintergrundlosen Lenz-Darstellungen in ihrer präsentierten Körperlichkeit mehr an Aktstudien als an ein Szenenbild erinnern, kommt auch hier das Qualvolle des Moments kaum zum Ausdruck. Und selbst das Schlussbild hat nicht dieselbe Hoffnungslosigkeit und Endgültigkeit, wie sie in anderen Illustrationen zu finden ist, die sich dasselbe Sujet des Abtransports gewählt haben. Bei Klein sitzt Lenz bei strömendem Regen inmitten zweier kauziger Begleiter in einem offenen Karren, doch starrt er nicht apathisch ins Nichts, sondern scheint sich noch für sein Umfeld zu interessieren. Offenbar verstand der Künstler das „so lebte er hin“ (L 49) am Schluss der Erzählung (biographisch durchaus richtig) nicht als deprimierenden Endpunkt eines vergeblichen Kampfs um sein So-Sein in der Welt, sondern als ein Weiterleben (und Weiterringen) mit der Krankheit.

Erhard Schütze

Ähnlich wie Klein liest auch der oberfränkische Maler, Graphiker und Zeichner Erhard Schütze<sup>239</sup> Büchners Erzählung nicht vorrangig unter dem deprimierenden

239 Geboren 1935 in Mährisch-Ostrau (tschech. Ostrava), beginnt Schütze 1950 eine graphische Lehre im Atelier Herbert Smagon und arbeitet nach Abschlüssen an der Stuttgarter graphischen Fachschule und an der Dekorationsfachschule in der freien Wirtschaft. 1982–86 besucht er die Sommerakademie Salzburg bei Arik Brauer, Giselbert Hoke und Georg Meistermann, tritt 1983 dem BBK Oberfranken und der ‚Kärntner Gruppe‘ bei und entschließt sich im selben Jahr, als freischaffender

Aspekt einer sukzessiven existenziellen Vernichtung. Seine sechs Zeichnungen (mit denen er beim Wettbewerb den 4. Platz erreichte) scheinen sich vielmehr für jene textuellen Elemente zu interessieren, die der Tradition der romantischen Künstler- und Wahnsinnsdarstellungen entlehnt sind, ohne jedoch die damit verbundene Verklärung psychischen Leidens als Weg zu einer höheren Erkenntnis zu übernehmen. Der seelisch tief verletzte Dichter flieht aus der Normativität der bürgerlichen Welt in die Abgeschiedenheit des Gebirgstals und findet in Oberlin einen verständnisvollen, liebenden Vater, der ihn aufnimmt und im Leiden begleitet. Die der Erzählung innewohnende Dekonstruktion des topischen Materials,



Abb. 71: Erhard Schütze: *Lenz* (Blatt II);  
s. Farbabb. 13

um auf diese Weise u.a. eine seelsorgerische, religions-affine Behandlungsform psychischer Krankheiten zu problematisieren, erfasst diese Illustrationsreihe allerdings nicht. Bezeichnenderweise fehlen denn auch Bilder zu neuralgischen Momenten dieser Erzählstrategie wie Totenerweckungsszene oder Apostasieerlebnis. Und nicht verbildlicht ist auch der Zustand völliger Sinnentleerung, in dem Lenz jenen Ort verlässt, von dem er sich Ruhe und Heilung erhofft hatte. In Schützes einfühlsamer Deutung bleibt dieses übergeordnete Gefühl der Hoffnung, die Möglichkeit eines nonkonformistischen Lebensentwurfs für den Protagonisten gewahrt.

So ist es auch nicht der verzweifelte Lenz, der uns im Titelporträt entgegenblickt, das „den Leser beim Betrachten [...] auf eine ebenso romantische wie magische Lektüre einstimmen“<sup>240</sup> möchte. In der für Schütze charakteristischen Zurückführung des Motivs auf expressive Grundstrukturen ist die untere Gesichtspartie mit wenigen zarten, suchenden Strichen umrissen: eine schmale Nase, schmale Lippen, ein (etwas irritierend) markantes Kinn. Die „großen klaren Augen, die

Künstler zu arbeiten. Schon 1987 Assistent von Hoke bei der Salzburger Sommerakademie, assistiert Schütze seit 2000 auch bei der Internationalen Alpen-Adria-Sommerakademie.

240 Aus einem Brief des Künstlers an den Verfasser vom 8. Februar 2007.



Abb. 72: Erhard Schütze: *Lenz* (Blatt VI);  
s. Farbabb. 14

eher nach innen blicken, als dass sie ein bestimmtes Ziel fixierten<sup>241</sup> sind dagegen flächig ausgeführt und zwingen zum Verweilen. Wie in anderen Arbeiten steht auch hier eine Übermalung, die die Stirn in Wirbeln und sattem Schwarz umwölkt, für Lenz' Umnachtung. Doch lassen der ernste Ausdruck, der konzentrierte Blick diesen Zustand zwar bedrohlich, nicht aber quälend oder defätistisch-resignativ erscheinen. Denn Oberlin übernimmt nun, wie das nächste Bild zeigt, die Rolle des Beschützers. Wie ein kleines Kind behütet, sitzt Lenz beim gemeinsamen Ausritt vor seinem Gastgeber auf dem Pferd. Gemächlich schreitet es durch eine wenig einladende, chaotische Landschaft, die den kranken Dichter zu beunruhigen scheint. Ihr Weg schlängelt sich von Bergeshöhe hinunter ins Tal, eine bleiche Sonne hängt im milchigen Himmel. Alles erscheint „im grauen ernsten Anflug“ (L 33) nur eine abstrakte tintenblaue Form akzentuiert wie eine groteske Schattenfigur die düstere Szenerie. Lenz ist hilfsbedürftig und erfährt hier Hilfe. Im folgenden Bild scheint er diese erfahrene Fürsorglichkeit auch anderen weitergeben zu wollen. Es zeigt Lenz am geöffneten Fenster in der Hütte, sein Blick ist zurück auf das schlafende kranke Mädchen gerichtet. In Büchners Erzählung ist diese Verbindung von Innen- und Außenraum als Ausbruch aus einer bedrückenden Isolation zu verstehen. Schütze aber gestaltet diesen Moment um zu einer rührenden Geste des Mitleids, mit der Lenz das Leid des Mädchens zu lindern versucht.

Seine eigene Qual, die Angst vor dem Selbstverlust, versucht Lenz durch die grelle Schockwirkung des Brunnenwassers zu mildern, wie es die nächste Zeichnung vorstellt. In grotesker Überformung der Gliedmaßen liegt der leichenblasser Leib der nackten Figur im Trog, während Arme und Beine nach außen hängen. Der lächerlich verkleinerte Kopf ohne Gesicht signalisiert die akute Entfremdungserfahrung. Als Sinnbild der Ohnmacht legt sich ein Streifen Blau wie eine Fessel über die Handgelenke. Daran anschließend bringt Schütze mit der Katzenszene eines seiner Lieblingsmotive ins Bild. Das eingeschüchterte Tier buckelt in Ab-

241 Ebd.

wehrhaltung fauchend den halbnackten Lenz an, der vor ihm kniet und grimasierend seltsame Verrenkungen vollführt. Das von Schütze im Allgemeinen sehr spärlich verwendete Rot zieht sich in Strähnen durch das Haar und signalisiert den akuten Wahnsinnsausbruch. Einen Moment des Trosts und der Beruhigung wählt Schütze dagegen als Textreferenz für sein abschließendes versöhnliches Bild. Es zeigt den Kranken „auf den Knien vor Oberlin“ (L 47), der ihm „tröstend die wärmende Ruhe schenkt, nach der Lenz so sehr dürstet“<sup>242</sup>. Der Pfarrer, dessen massive Körperlichkeit mit der Zartheit seines Schützlings kontrastiert, scheint Lenz aus der Verzweiflung zu heben, die wie ein schwarzer Quader an ihm lastet. Dass er ihn kurz darauf fallen lässt, ist nicht mehr thematisiert.

Hermann Rongstock

In ebenso rigoroser wie sensibler Strichführung bei thematischer Konzentration auf den charakteristischen Augenblick versuchen die Graphitzzeichnungen des Bayreuther Malers und Graphikers Hermann Rongstock<sup>243</sup> der Disparität des Lenzbilds in der Erzählung gerecht zu werden. Von der romantisch-magischen Grundstimmung, wie sie die Illustrationen seines oberfränkischen Künstlerkollegen Schütze kennzeichnet, ist hier nichts zu spüren. Im Gegenteil, seine Deutungen akzentuieren die dunkle Seite der Ereignisse und zeigen sie als einzelne Stationen eines verhängnisvollen Schicksals, das in der Vernichtung des Subjekts enden muss.

Sinnfällig wird diese diametrale Auslegung desselben Motivs schon in der Gestaltung des gemeinsamen Ausritts von Lenz und Oberlin. Genießt der kranke Dichter bei Schütze in den Armen seines Gastgebers einen Moment der Sicherheit, wird Lenz in Rongstocks Fassung als ein selbst in diesen ‚guten Momenten‘ schwer Gezeichneter, der Zerstörung Verfallener vorgestellt. Die in der narrativen

<sup>242</sup> Ebda.

<sup>243</sup> Der 1941 in Bayreuth geborene Hermann Rongstock studiert 1958–1960 Gebrauchsgraphik an der Blocherer Schule für freie und angewandte Kunst in München und ist 1960/61 an der Salzburger Sommerakademie Schüler Oskar Kokoschkas, der sein Kunstverständnis maßgeblich prägt. Es folgt ein Studium der Malerei und Graphik an der Hochschule für Bildende Künste in München bei Hermann Kaspar und Mac Zimmermann (Meisterschüler), das er 1968 mit dem Diplom für besondere künstlerische Leistungen abschließt. Nach einem Studium der Psychologie und Pädagogik an der Pädagogischen Hochschule in Bamberg ist er zunächst am Staatsinstitut für die Ausbildung der Fachlehrer in Kunsterziehung, 1971–1999 als Kunstlehrer am Wirtschaftswissenschaftlichen Gymnasium in Bayreuth tätig. Die Illustration von Werken der Weltliteratur, darunter der Lokalhelden Jean Paul und Richard Wagner, ist „integrierender Bestandteil seiner Kunst“ (Joachim Korb: Hermann Rongstock als Illustrator. In: *Illustration 63 – Zeitschrift für Buchillustration* 23 [1986], H. 1, S. 3–6, hier S. 3).



Abb. 73: Hermann Rongstock: *Mit Oberlin zu Pferde* (1. Fassung)

Vorlage dominanten Landschaftseindrücke werden allenfalls am Rande aufgegriffen, auch Oberlin bleibt im Hintergrund. Der Fokus der Darstellung liegt auf seinem psychisch kranken Gast, der durch das Tal jagt. Brutale Strichbündel, keine Annäherung an den Umriss, sondern regelrechte Streichungen, lassen den Körper des Reiters verschwinden. In welcher Verfassung sich dieser befindet, was er empfindet und wahrnimmt, lässt sich aus der Abbildung selbst nicht mehr erschließen, nur noch aus seiner Aufhebung. Deutlich wird diese nachdrückliche Negation von subjektiver Erfahrung und Identität im Vergleich mit einer früheren Fassung der Zeichnung. Sie zeigt Lenz' Körper noch weitgehend unzerstört, wenn auch durch Wischer und Rasur entkonkretisiert. Sein Kopf aber geht hier auf in ein skurriles

Strichgewirr, in dem sich seine Verwirrtheit, die wirre Wahrnehmung seiner Umwelt, bildlich manifestiert.

Der Vergleich verschiedener Fassungen ist auch bei Rongstocks künstlerischer Umsetzung der Auferweckungsszene möglich, zu der sich trotz der Übereinstimmung im Motiv und Bildaufbau verschiedene Deutungsperspektiven eröffnen. In der ersten Version ist Lenz vor dem aufgebahnten Mädchen zu sehen. Die hellen, klaren Formen ihres Gesichts kontrastieren mit den wilden, spitzkantigen Strichlagen, aus denen sich die düstere Gestalt des Betenden zusammensetzt. Von der Toten abgewandt, schielt er inbrünstig nach oben, fleht mit erhobener Hand zu Gott und scheint beschwörende Formeln zu flüstern. Der Umraum ist großteils frei, im Hintergrund sind ein Fenster und eine Zimmerecke lediglich angedeutet. In der Differenz dieses Zustands zur überarbeiteten Fassung der Zeichnung wird die Progression von religiöser Ekstase zum trotzigen Gottesabfall sichtbar. Wie Zeichen aus den Abgründen des Unbewussten füllen nun Überstreichungen den Raum in explosiver Aggressivität und geben dem Bild einen neuen Charakter, der auf die folgenden Ereignisse verweist. Die bittende Hand gerät unter den schwarzen Schraffuren zur drohenden Geste, das Büssergewand zur Rüstung, Lenz' Blick

ist nun herausfordernd, ein süffisantes Lächeln umspielt seine Lippen. Am Ausdruck der Toten aber ändert dies nichts.

*Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein* dagegen ist eine eigenwillige Umdeutung des ‚Lebenden Bilds‘, das Lenz im Kunstgespräch gibt. Im Doppelakt blicken hier die beiden Mädchen lasziv und herausfordernd aus dem Bild, die Haarpracht des hinteren erinnert dabei an das Schlangengewimmel am Medusenkopf. In Umkehrung der eigentlichen Argumentation bannt hier das Objekt den Betrachter, nicht – wie Lenz für eine paradoxe Momentkunst insinuiert – der Betrachter das Objekt. Ein eher selten gewähltes Sujet greift Rongstock in seiner vierten Zeichnung auf, die sich auf Lenz' nihilistische Phänomenologie des Müßiggangs bezieht.

Sein existenzieller Ennui, den er Oberlin hier gelangweilt auslegt, muss diesen schockieren, werden aus dieser Sicht doch mit den Normsystemen der bürgerlichen Gesellschaft auch die religiösen Werthaltungen konterkariert. Nicht zufällig laufen deshalb die Gesichtskonturen des Pfarrers in diesem Porträt auseinander und verformen Überstreichungen die Mundpartie zur Fratze, während Lenz selbst Form bewahrt. Die subtile Gesellschaftskritik, die Büchner in seiner Erzählung lanciert, findet in dieser Szene einen adäquaten bildhaften Ausdruck.



Abb. 74: Hermann Rongstock: *Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein*

Martin Meier

Obwohl sich seine acht Linolschnitte durchaus konkret auf Textstellen der Erzählung beziehen, zieht es der Nürnberger Maler und Graphiker Martin Meier<sup>244</sup> vor,

244 Der 1968 geborene Martin Meier studiert nach mehreren Semestern Philosophie an der Universität Regensburg ab 1990 Kommunikationsdesign an der Fachhochschule Augsburg. 1994 beginnt er ein Studium der freien Malerei an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, das er als Meisterschüler bei Johannes Grützke 1999 abschließt. Seither arbeitet er als freischaffender Künstler in Nürnberg.

nicht von ‚Illustrationen‘ zu sprechen, schließlich seien seine Bilder – so der Künstler in Anspielung auf die Etymologie des Worts – „keineswegs dazu geeignet, den Text in irgendeiner Weise zu erhellen“<sup>245</sup>. Denn am *Lenz* faszinierte ihn vor allem der Aspekt der Dunkelheit, mit der literarisch die Verfinsterung des Gemüts und fortschreitende Umnachtung des Protagonisten lichtdramaturgisch in Szene gesetzt werden. Wenn das Licht verschwindet, das zeigen bereits die Erlebnisse des ersten Abends, setzen die nihilistischen Angstzustände mit aller zerstörerischen Wucht ein und treiben Lenz in verzweifelte Akte der autotherapeutischen Selbstverletzung. „Die tiefe Krise, die Lenz durchlebt, sein verdunkelter Blick, der das ganze Buch färbt (besser: entfärbt)“ inspirierten Meier dazu, auch seine Blätter völlig schwarz zu gestalten, „um dem Leser einen Eindruck vom Zustand Lenzens zu geben“.<sup>246</sup> Dazu druckte er auf eine bereits schwarz unterdruckte Fläche das eigentliche Bild in einem Schwarz, dem etwas Blau beigemengt wurde, sodass es sich bei entsprechendem Lichteinfall vom Untergrund abhebt.<sup>247</sup> Diese partiell aufhebbare Monochromie (bzw. Farblosigkeit) der Originalgraphik macht als bildnerisches Ausdrucksmittel in subtiler Weise die angsterweckende Auflösung des Konkreten in der Finsternis nachvollziehbar, die Lenz ab dem Beginn der Erzählung zu schaffen macht. Sie zwingt den Betrachter, selbst einen Standpunkt zu suchen, der Licht auf das Vorgestellte wirft und ihm – ähnlich Lenz im Pfarrhaus in einem ‚lichten‘ Moment – Gestalten „aus dem Dunkeln“ (L 32) treten lässt. Der Blick bleibt dabei jedoch ständig davon bedroht, dass sich das Gesehene wieder im Nichts der schwarzen Fläche auflöst. Auch das Konkrete verliert nie seinen Charakter des Schattenhaften, das in Lenz’ pathologischer Wahrnehmung stets Vorbote des Selbst- und Weltverlusts in der existenziellen Dunkelheit ist (vgl. etwa: „es war ihm wie ein Schatten, ein Traum, und es wurde ihm leer, wieder wie auf dem Berg, aber er konnte es mit nichts mehr ausfüllen, das Licht war erloschen, die Finsterniß verschlang Alles; eine unnennbare Angst erfaßte ihn“, L 32f.).

Wie gekonnt Meier die Nuancierung der beiden Schwarzstufen im Wechsel von Schwarzlinien- und Weißlinienschnitt handhabt, belegt schon das erste seiner fein geschnittenen Bilder, das mit der Kopfgehmethapher einem der am häufigs-

245 Aus einer E-Mail des Künstlers an den Verfasser vom 11. Mai 2006. Um ein Titelblatt, Impressum und ein Textblatt mit einem Zitat aus Büchners Erzählung ergänzt, wurden die Linolschnitte in einer Graphikmappe (12 Ex.) herausgegeben.

246 Ebd.

247 Bei entsprechendem Lichteinfall sind die Motive in den Originalgraphiken gut zu erkennen. Um sie allerdings auch in der Reproduktion sichtbar zu machen, hat der Künstler die Platten für die vorliegende Arbeit noch einmal abgezogen, eingescannt und am Rechner mit einer grauen Fläche hinterlegt.

ten gewählten Motive eine neue Deutung gibt. Lenz' Vorstellung wird hier zur Projektion, die sich dem Wanderer wie ein diametrales düsteres Spiegelbild darbietet. In diesem Doppelgänger – in der Moderne ja nicht nur „der düstere Schatten des Menschen, der in seiner Identität bedroht ist, sondern auch Figur einer Expansion aus zu eng geschnürter Identität“<sup>248</sup> – nehmen die Entfremdungsgefühle und Grenzüberschreitungswünsche der beiden ersten Textseiten eine überzeugende bildnerische Gestalt an, die der irritierenden Ambivalenz der literarischen Darstellung gerecht wird. Denn auch die Umkehrfigur im Meiers Bild, die zumindest in Lenz' Phantasie die Zwänge der lebensweltlichen Konvention aufheben soll, kann sich diesen Zwängen nicht gänzlich entziehen. Haar und Rucksack hängen nach unten und verweisen auf einen stets drohenden Fall. So ist auch diesem Abbild der lenzschen Entgrenzungslust die allgegenwärtige lenzsche Angst eingeschrieben, sich selbst zu verlieren. Das zweite Bild führt eindringlich vor Augen, wie sehr ihn die Sehnsucht nach Selbstentgrenzung an den Abgrund führt: Es zeigt (in extremer Verkürzung der Figur) Lenz am Rande eines Felsens, „keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen“ (L 31) im Sturm. Vergleichsweise ruhig nimmt sich dagegen der dritte Linoldruck aus, ein naturalistisches Nachtbild mit dem im eisigen Wasser des Brunnsteins watenden Lenz.

Rätselhafter ist das nächste Bild, das sich auf das ‚heimliche Weihnachtsgefühl‘ bezieht, das Lenz bei seinem Winterspaziergang empfindet. Man sieht Lenz in heutiger Kleidung direkt auf eine Spalte zugehen, die wie ein Riss die Gegend teilt. Schon der nächste Schritt könnte einer zuviel sein, doch ist sein Gesicht einer Frau im Bildvordergrund zugewandt, die in die Tiefe schaut und etwas sagt. Noch einmal also scheint er Rettung zu finden, doch die Vorzeichen des endgültigen Absturzes



Abb. 75: Martin Meier: *Lenz* (Blatt I)

248 Christof Förderer: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 11.

folgen schon in der folgenden Graphik, die uns in die Hütte führt. An der Vision des kranken Mädchens macht der Künstler hier klar, dass das Vertrauen in die Religion als therapeutische Option durch dieses Erlebnis ins Wanken gerät: Wie ein Spielzeughäuschen hängt die Kirche an der Klippe, scheint zum Entsetzen des Mädchens in die Tiefe zu rutschen. Den Moment der größten Erschütterung seines Glaubens aber verfolgen wir aus Lenz' Perspektive: Der Betrachter findet sich über die Leiche des Kinds gebeugt, eine Hand berührt eben den kleinen Körper, der kalt bleiben wird. Als Konsequenz dieses Scheiterns sehen wir Lenz im nächsten Bild ungeheure Fäuste in den Himmel ballen, die aber durch den Schnittkontrast nur lose mit ihm verbunden scheinen, mächtige, aber machtlose Anhängsel. Etwas überraschend lässt Meier seine Bilderfolge mit einer sonst eher selten beachteten Szene enden: Lenz ist von hinten zu sehen, er sitzt gefesselt vor vier Dorfbewohnern Foudays, die ihn misstrauisch, mitleidig, befremdet beobachten. Es sind keine historischen Figuren, sondern Menschen unserer Zeit. Denn wäre unser Verhalten ein anderes?

Ulla Schenkel

Gleichfalls in Linol geschnitten ist die 16-teilige Bildfolge *Büchners Lenz – Oberlins Bericht* der Wuppertaler Künstlerin Ulla Schenkel<sup>249</sup>. Im Gegensatz jedoch zu der erstaunlich detailreichen Linienführung und subtilen Schwarzabstufung der Arbeiten Meiers überzeugen ihre Blätter durch jene Vorzüge, für die diese dem Holzschnitt eng verwandte Hochdrucktechnik seit dem Expressionismus geschätzt wird: klare ‚plakative‘ Flächigkeit mit glatten Umrissen, expressive Linearität und die Eindringlichkeit des harten Schwarz-Weiß-Kontrasts, die sich zu symbolhafter Stilisierung hervorragend eignet. Die ausdrucksstarken, in ihrer formalen Reduktion auf das Wesentliche des Augenblicks konzentrierten Linoldrucke Schenkels zeigen die Auswirkungen der Krankheit auf Lenz' soziales Umfeld. Die Landschaftsbeschreibungen oder auch die Wahnvorstellungen dagegen werden ausgeblendet. Denn in der literarischen Vorlage sah die Künstlerin vor allem „eine Art Arabesque, eine

249 Geboren 1939 in Wuppertal, besucht Schenkel 1956–59 die Werk-Kunst-Schule ihrer Heimatstadt, studiert anschließend dekorative Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart bei Hermann Sohn sowie freie Graphik bei Maximilian Melcher an der Wiener Akademie der freien Künste. Seit 1961 erarbeitet sie sich als freie Künstlerin ein imposantes Tätigkeitsspektrum, das von Malerei, Graphik, Installationen, Kostümentwürfen und Bühnenbildern bis zu eigenen Theaterarbeiten, Performances und Kinderwerkstätten reicht. Viel Kraft und Zeit beansprucht ihr jahrzehntelanges kulturpolitisches Engagement u.a. im Berufsverband bildender Künstlerinnen und Künstler und der IG-Medien-Fachgruppe Bildende Kunst. Zudem ist sie Initiatorin und künstlerische Leiterin des Gabriele-Münter-Preises für Künstlerinnen über 40. Auch das eigene Werk Schenkels, die heute in Wuppertal lebt und arbeitet, wurde mit zahlreichen Preisen gewürdigt.

Linie menschlicher Berührung – ein Chaos, das in eine gewaltsame Ordnung mündet, die jedoch schon wieder das Chaos in sich trägt“.<sup>250</sup> So rücken weniger die Qualen des Einzelnen ins Bild als die Reaktionen der Mitmenschen auf die Störung des Alltags, die als zusammenhängende, zielgerichtete Abfolge (in der die Graphiken auch betrachtet werden sollen) erfasst wird.

Überraschenderweise aber verbildlicht Schenkels *Lenz*-Serie nicht Büchners Text, sondern eben jene Phase der Steintal-Episode, die dort Leerstelle geblieben ist (in den Editionen üblicherweise markiert durch einen größeren Durchschuss). Im *Lenz* fehlen die Ereignisse der Nacht vor der Abreise. Nach dem letzten Fenstersturz bricht die Erzählung ab, und wir sehen den kranken Dichter erst wieder im Wagen. Schenkels Bilder füllen diese Lücke, die

– wie die Forschung gezeigt hat – durch das Ende eines Ausarbeitungsbruchstücks entstand und den Fragmentcharakter der Erzählung sinnfällig macht. Sie ergänzen das Fragment mit Material, zu dem wieder Oberlins Bericht Anregung gab. Doch scheint Büchners Sicht des Protagonisten, sein ebenso mitfühlender wie analytischer Blick in diesen Bildern anwesend zu sein. Lenz' tragischer Selbst- und Weltverlust trifft hier auf das hilflose Unverständnis und die Überforderung einer Umwelt, die sich seiner schließlich wieder entledigt.

In der äußerst genauen Abstimmung der Bildfolge mit den Ausführungen des Pfarrers wird Schenkels „Vorliebe für das Serielle“<sup>251</sup> sichtbar, die an die Ästhetik sequenzieller Kunst erinnert. Zu Beginn steht ein Bild der Konfusion nach dem Fenstersturz. Eine Magd und Oberlins Frau schreien, Oberlin selbst gibt einer weiteren Magd Anweisungen, rechts oben aber sieht man in einem Ausschnitt den



Abb. 76: Ulla Schenkel: *Und so reiste dieser bedauernswürdige Jüngling von uns ab, mit drei Begleitern und zwei Fuhrleuten.*

250 Aus einem Brief der Künstlerin an den Verfasser vom 18. April 2006.

251 Uwe Degreif: Einblick auf Abstand. Zu den jüngsten Linoldrucken von Ulla Schenkel. In: Ulla Schenkel. Linoldrucke. Bonn: Verl. Frauen Museum e.V. 1997, o.S.

verzweifelten Lenz in seinem Zimmer sitzen. Wie in allen Bildern der Folge sind die Personen einer starken Typisierung unterworfen, sodass eine konkrete Zuordnung nur im Zusammenspiel von Textreferenz und Bildumfeld möglich ist. Der strenge Bildaufbau ist durch wenige ornamentale Strukturen aufgelockert, das gewellte Haar Madame Oberlins, ihr getupftes Kleid, die karierte Hose ihres Mannes. Diese beiden sind in den nächsten acht Bildern auch an der Seite des Kranken, der zum Teil wie ein Kind wirkt, sie kümmern sich um den Verstörten und trocken seine Kleider, nehmen das Nachtmahl ein und verhindern seine Selbstverletzung mit der Schere. Trotz der Ausgewogenheit des Bildaufbaus und der sehr klaren, beinah starren Strukturierung der Gestalten, die stets im Profil abgebildet sind, ist hier die Unruhe unübersehbar, die die einzelnen Szenen überlagert. Sie wird in den beschwichtigenden und erschreckten Gesten Oberlins ebenso offensichtlich wie in der gespannten Körperhaltung seiner Frau, die letztlich vor diesem Druck flieht. Das ist auch der Moment, ab dem die Fürsorge der Disziplinierung weicht, der die zweite Hälfte der Serie gewidmet ist. Um wieder Ordnung herzustellen, werden Nachbarn hinzugezogen, die Lenz bewachen und zur Ruhe zwingen. Schon bildkompositorisch wird ihre regulative Funktion festgemacht, wenn sie in Reihen auftreten, Symmetrien bilden. Geschäftsmäßig gekleidet und bis hin zur Austauschbarkeit entpersonalisiert, verkörpern sie die Macht des Normativen, der sich auch Lenz beugen muss. Unter seine Begleiter eingereiht, nur mehr durch den fehlenden Hut von diesen unterscheidbar, verlässt er schließlich in ‚gewaltsamer Ordnung‘ seine Gastgeber, eingliedert, doch nicht integriert.

Stephanie Marx

Völlig andere Bildwelten zum *Lenz* erschließen die technisch anspruchsvollen neun Linolstiche der Leipziger Graphikerin Stephanie Marx<sup>252</sup>, die in der Verbindung so gegensätzlicher Bereiche wie Landschaftsbild, medizinische Illustration, technische Zeichnung oder Genregemälde eine zeitgemäße, spannende Variante der Groteske in die Buchkunst einbringen. Das Prinzip der Collage, bei Büchner wesentliches Konstituens der Textbildung, erweist sich auch im Bereich der Illustration als äußerst anregend. Denn der Verweischarakter des Bildzitats stellt Verbindungen zwischen nur scheinbar Unvereinbarem her, an denen sich die Kreativität des Rezipienten sinn-

252 In Dresden 1975 geboren, studiert Stephanie Marx zunächst Kommunikationsdesign an der Berliner Fachhochschule für Technik und Wirtschaft, daran anschließend Typographie und freie Graphik an der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig bei Ulrich Hachulla, bei dem sie nach ihrem Abschluss 2003 Meisterschülerin wird. Seit 2004 ist Marx, die in Leipzig lebt und arbeitet, als Graphikerin für die F. A. Brockhaus AG tätig.

bildend abarbeiten kann. In den neuen Kontext eingefügt, gewinnen die zu meist konventionellen bildsprachlichen Elemente bei der Begegnung mit dem Fremdartigen eine neue Aussagekraft, ohne ihre eigentliche Bedeutung aufgeben zu müssen. So eröffnen sich dem Betrachter unerwartete Assoziationsräume, in denen sich eingefahrene Leseweisen des Texts hinterfragen, modifizieren, aber auch problematisieren lassen.

Wie geschickt Marx diese suggestiven Bildsymbiosen entstehen lässt, zeigt sich etwa am Blatt *Herz zum Land*, das eine Gebirgslandschaft vorstellt mit schneebedeckten Spitzen unter klarem Himmel. Ein Weg zieht sich durch die Felsen, zunächst umsäumt von Tannen. Im



Abb. 77: Stephanie Marx: *Herz zum Land*

Bildvordergrund jedoch geht er über in den Querschnitt eines Herzens und dessen unmittelbarer Umgebung, der sich zumindest schnitttechnisch harmonisch einfügt in das Gesamtbild. Chirurgisch präzise freigelegt, klaffen die Herzkammern mit den Gefäßausgängen dem Betrachter entgegen. Zusätzlich gebrochen wird die Bildillusion durch Zeigelinien und eine Pfeilspitze, die wie in einem anatomischen Lehrbuch auf Teile des Organs und der Hohlvenen hinweisen. Da aber die Benennungen fehlen, erinnern sie zugleich an Nadeln, die das einsame, in die Landschaft eingebettete Herz durchbohren. Lenz, das Demonstrationsobjekt, an dem die Verletzungen des Herzens aufgezeigt werden, ist nur eine der vielfältigen Assoziationen, die sich zur Symbolik dieser Szenerie aufdrängen. Herz ist auch Lenz' Deckname in seinem *Waldbruder*-Fragment, das tiefe Einblicke gibt über Selbst- und Weltansicht des Autors. Aber etwa auch die Vereinigung von Makro- und Mikrokosmos, wie sie in Lenz' Verschmelzungsphantasien herbeigesehnt wird, klingt in dieser Bildfindung an. Ähnlich komponiert sind die Bilder *kopfüber*, *Mädchen* und *Wasserfall*. Während in dem ersten blutegelähnliche Gefäßabschnitte, Nervenbündel und Sehnenstränge mit „auf die Dächer“ (L 46) gestellten Häusern kombiniert sind, verschmilzt im zweiten die Gebirgskulisse mit dem Porträt eines Mädchens, dessen Brust wie bei einer Obduktion freigelegt ist. Im dritten Bild wälzt sich über eines der wichtigsten romantischen Motive, die Mühle am Bach, ein Sammelsurium anatomischer Details, eines davon, die capsula interna (i.e. die größte Ansammlung von Nervenfasern, die



Abb. 78: Stephanie Marx: *Höllenqualen*

zur Großhirnrinde führen), ist nun auch namentlich bezeichnet.

*Höllenqualen* dagegen konfrontiert die Landschaft nicht mit biologischem, sondern mit metallischem technischem Material. Die glatten kalten Flächen chromblitzender Maschinenteile, scheinbar systemlos angehäuft zu einem rätselhaften Zweck, kontrastieren mit den dynamischen Schraffuren emporsteigenden Rauchs oder Nebels, der nur einen kleinen Blick freigibt auf einen Felsang, von dem eine Figur herabzusteigen scheint. Zwei jener eingängigen Vergleiche, die in der Erzählung die psychische Gefährdung des Protagonisten herausarbeiten helfen, sind in *Ofenwelt* und *Wahnsinn auf Rossen* verbildlicht. Im ersteren Blatt

umfasst eine mächtige Hand eine Erdkugel, die vor dem Hintergrund einer Gebirgslandschaft zwischen puppenstubenhaftem Empire-Interieur liegt, im anderen jagen Pferde durch ein Gewirr aus schematisierten Nervenverbindungen, Faserbündeln und Hirnmasse. Schwerer zuzuordnen sind dagegen die träumerischen Bildparaphrasen *Kleiner Junge* und *Raumkreuz*. Das eine zeigt ein Kind mit einem Buch in der Hand vor einer imposanten Gebirgswand. Es scheint sorglos inmitten einer bewegten Wasserfläche zu sitzen, in der vorne eine spielzeuggroße Hütte treibt; von schräg oben stürzt eine Tanne herab. Im anderen Bild ist ein Innenraum mit einem großen Kreuzifix an der Wand dargestellt, der von Fasersträngen durchzogen ist.

Uta Clemens

Die fünf Lithographien der Erkrather Graphikerin Uta Clemens<sup>253</sup> sind dagegen gänzlich auf die *Lenz*-Gestalt konzentriert, deren komplexe Facetten im Spannungsfeld zwischen Individualität und Wahrnehmung durch die Außenwelt sie

253 1945 in Albrechts (Kreis Suhl) geboren und in Düsseldorf aufgewachsen, studiert Clemens 1965–1970 an der dortigen Kunstakademie und ist nach dem Abschluss als Kunstlehrerin und Buchillustratorin tätig. Nach einem Studium der freien Graphik 1995–1996 und der Einrichtung einer Lithographiewerkstatt arbeitet sie seit 1997 als freischaffende Graphikerin in Erkrath.

herauszuarbeiten versucht. Es ist Büchners Anliegen, Lenz' psychischen Zustand nicht als bloß krankhaftes Kontinuum darzustellen, sondern als leidvolles Ringen mit sich und der Umwelt, das in verschiedener Weise zum Ausdruck kommt und zum Eindruck wird. Dieser differenzierten Darstellung will Clemens durch eine dialektische Aufspaltung der Figur in verschiedene Modi der Seinsrepräsentation auch im Bildlichen gerecht werden. In den leeren Raum gestellt, gehen diese Abbilder des Ich groteske Verbindungen ein, die über Textreferenzen im Titel verschiedenen seelischen Zuständen des Protagonisten zugeordnet sind. Auf diese Weise entsteht eine strenge Komposition, die die Möglichkeiten von Wiederholung, Variation und Differenz druckgraphisch originell zur Sinnggebung nützt.

Im *Prolog* der Serie, dem ‚Personenverzeichnis‘ dieses bildlichen Pathogramms, erscheint uns Lenz dreifach: „in der Mitte wie er uns erscheinen mag, rechts im Widersinn, links mit Dämonenpotential“.<sup>254</sup> Es sind drei Schemen einer zergliederten Entität, die zwar an das Freud'sche Drei-Instanzen-Modell der Psyche erinnern, die sich jedoch im Unterschied dazu an der Sicht des Rezipienten orientieren, an dem, wie sich Lenz dem anderen darstellt, und nicht, wie er tatsächlich ist. Dem ‚normalen‘ Menschen Lenz steht zum einen das Bedrohliche des Wahnsinns zur Seite, von dessen Zugriff er ständig bedroht ist, wie die erhobene Klaue verdeutlicht. Das Anormative auf der anderen Seite aber wird durch die Umkehrfigur eines Kopfgehers versinnbildlicht, dem das Haupt den Knien entwächst, während die Stümpfe emporragen. Aus der Überlagerung der Komponenten dieser drei Schemen, zumal ihrer Extremitäten, konstituieren sich die folgenden drei Bilder. In *Im Gebirg* dominiert der Widersinn, doch ist er verdichtet mit den Extremitäten des Dämonischen, in denen die Extremata von Lenz' Zustand während der Wanderung bildhaften Ausdruck finden. Eine Pranke droht



Abb. 79: Uta Clemens: *Prolog*

254 Aus einem Brief der Künstlerin an den Verfasser vom 1. Mai 2006.

seinen Gang zu hemmen, eine weitere zielt zwischen die Schenkel. Auch im nächsten Bild mit dem Titel *Im Sack* droht dieser Zugriff, der nun aber nicht nur dem Geschlecht, sondern auch dem Kopf des ‚eigentlichen‘ Ich gilt. ‚Eingesackt‘ mit anliegenden Händen scheint es sich nicht mehr zur Wehr setzen zu können. Auf den Ausnahmezustand bei Lenz' Versuch der Totenerweckung bezieht sich offenbar das vierte Bild *Im Insichgewühl*, das sich gänzlich aus dem dämonischen alter ego konstituiert. Dessen vervielfachte Hände und Füße verdichten sich hier zu einem dynamischen zentrierten Knäuel. Dahinter aber wird die Figur bereits als Hohlform sichtbar, in der sich die innere Leere des Protagonisten manifestiert. Als Endpunkt dieser Entwicklung wird im letzten Bild der Serie *Im Hohlen* noch einmal die dreiteilige Ausgangsfiguration aufgegriffen. Doch nun sind es nur mehr Umrisse, die sich dem Betrachter präsentieren, inhaltslose Hülsen als Symbole eines völligen Selbstverlusts.

Mechthild Mansel

Den „allgemein-menschlichen Kern“<sup>255</sup> aus der lenzschen Leidensgeschichte herauschälen möchte die Dresdener Malerin und Graphikerin Mechthild Mansel<sup>256</sup> in ihren drei kleinformatischen Kaltnadelradierungen *Aufbruch*, *Hadern* und *Zusammenbruch*. Allein schon in den Titeln dominant ist der Bruch mit dem Normativen und Konventionellen, der zunächst noch als Chance verstehbar ist, schließlich aber nach der aussichtslosen Auflehnung als ‚ungeheurer‘ Riss in der Welt verstanden wird und im Desaster endet. Lenz steht hier für den gequälten Menschen an sich, sein Scheitern für die existenzielle Not des Geworfenseins in die Welt, die in der düsteren Komposition, der expressiven Gestik und Körperhaltung der abgebildeten menschlichen Figur zum Ausdruck kommt. Von der Struktur der Erzählung übernimmt Mansel dabei Anfang, Höhepunkt und Ende, ohne aber in ihrer Interpretation die kontextuelle Einbettung bildlich zu konkretisieren. So entstehen Zustands-

255 Aus einem Brief der Künstlerin an den Verfasser vom 7. Mai 2006.

256 1959 in Dresden geboren, studiert Mansel nach einer Feinmechanikerausbildung an der TU Dresden Landschaftsarchitektur und ergänzt ihre Ausbildung nach dem Abschluss 1984 mit dem Zusatzstudium ‚Architekturbezogene Künstlerische Gestaltung‘ an der dortigen Hochschule für Bildende Künste. Nach vier Jahren Tätigkeit in diesem Berufsfeld studiert sie Malerei und Graphik an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig bei Rolf Kuhrt und Bernhard Heisig und beginnt 1993 nach dem Diplom ein Aufbaustudium als Meisterschülerin bei Kuhrt; weitere Studien bei Gianfranco Notargiacomo (Malerei, an der Accademia di Belle Arti in Florenz), Ulrich Hachulla (Radierung) und Karl-Georg Hirsch (Holzschnitt) folgen. Seit 1997 ist Mansel in einem sehr vielseitigen Aufgabenbereich, der die künstlerische Glasgestaltung, Kunst am Bau und Keramikarbeiten ebenso umfasst wie Buchillustrationen und Porträts, freischaffend in Dresden tätig.

aufnahmen, die sich als Bildparaphrasen des Texts, aber von diesem losgelöst auch als allgemeinere Zustände des Menschseins verstehen lassen.

Im ersten Bild werden die Dissoziationserfahrungen und Raumerlebnisstörungen, die Büchner so erschütternd beschreibt, gelungen inszeniert. Lenz scheint wie eingesperrt in einem unsichtbaren Käfig, die Hände ertasten sich die Außenwelt, die Konzentration aber ist offenbar auf das Innere gerichtet, alles ist ihm erdrückend nah. Die starken Überzeichnungen und die vielstrichige Konturierung erhöhen den Eindruck der Instabilität und Spannung, während die flächigeren Stellen des Umraums einen immensen Druck aufbauen, dem sich die Figur hier noch entgegenstemmt, schließlich aber erliegen wird. Die halbschrägen Striche der linken Bildhälfte, wie Schläge auf den Rücken zielend und Striemen schneidend, scheinen die Figur voranzutreiben.

Doch die Füße lösen sich dem in sich selbst Gefangenen nur schwer vom Boden, das Ausschreiten ist vorsichtig und mühsam wie gegen einen unsichtbaren Widerstand. Eine Textstelle ruft sich in Erinnerung: „es wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte, er wagte kaum zu atmen, das Biegen seines Fußes tönte wie Donner unter ihm“ (L 32). Das zweite Bild, das den jähen Stimmungswechsel des psychisch Kranken subtil umsetzt, zeigt einen auf den ersten Blick selbstbestimmteren Protagonisten, der die Entgrenzung sucht und aufbegehrt gegen das Oben, das Äußere in sich aufnehmend, aufsaugend. Den Kopf in den Nacken gelegt, das Kinn aggressiv nach oben gereckt, scheint er den Himmel stürmen zu wollen. Doch drückt durch den Bildaufbau und die erhöhte Perspektive auch hier wieder das flächige Grau der nur leicht ausgewischten Platte mit Vehemenz auf Lenz ein und lässt ihn in der Bewegung erstarren. So steht er in einer Haltung, die einem Orante gleicht, mit erhobenen Armen und nach oben gerichteten Handflächen, vor der höheren Macht,



Abb. 80: Mechthild Mansel: *Aufbruch*

nun doch wieder mehr Flehender als Fordernder, Herausfordernder. Im letzten Bild schließlich ist er dem Druck bereits erlegen. Das befreiende ‚Gehen auf dem Kopf‘ ist hier – ähnlich wie bei Hrdlickas Pastell – zur tragischen Karikatur verzerrt. Von den nun wirbelnden Überzeichnungen gleichsam in Fesseln gelegt, scheint der Körper nach einem zerschmetternden Kopfübersturz langsam den Bildrand hinunterzurutschen. Nur ein Arm bleibt hochgereckt, ob widerständig, abwehrend oder hilfessuchend ist nicht zu sagen.

Claudia Hüfner

Die vier einfühlsamen Radierungen der Frankenthaler Malerin, Objektkünstlerin und Autorin Claudia Hüfner<sup>257</sup> können, da sich drei von ihnen nicht unmittelbar auf einzelne Textstellen, sondern übergreifende Motive beziehen, zu einer Klimax der Verstörung ebenso geordnet werden wie zu einer antagonistischen Folge besserer und schlechterer Momente. Bilder der Ruhe bzw. Leere stehen Bildern der Zwänge und Emotionen gegenüber. Die Leseweise und die Umsetzungen Hüfners erinnern dabei in manchen Punkten an Gramattés *Lenz*-Bilder. Denn auch ihre Radierungen konzentrieren sich vor allem auf das Gesicht des Protagonisten, allein, in der Landschaft oder mit dem Kreuzsymbol (das auch in der ersten *Lenz*-Illustration eine maßgebliche Rolle spielt). Das dargestellte Umfeld ist stets als Reflex der seelischen Disposition zu verstehen, wie u.a. an dem übergreifenden Motiv einer Linie sinnfällig wird, die einer brutal genähten Wunde ebenso ähnelt wie der Struktur eines Elektrokardiogramms: Lenz' Herzschlag durchpocht eine Außenwelt, durch die der Betrachter Einblick in seine verletzte Innenwelt erhält.

Zumal die Radierung *Das kurze Glück der inneren Ruhe* macht deutlich, wie sehr sich Hüfner dabei von der literarischen Spiegelung innerer Zustände über Landschaftsbilder inspirieren lässt. Es zeigt Lenz' Kopf friedvoll ruhend im Profil, nahtlos verschmelzen die Gesichtslinien mit den Konturlinien der umgebenden weitläufigen Natur, eine harmonische Übereinstimmung von Subjekt und Objektwelt suggerierend. Die tagtraumhaften Entgrenzungs- und Verschmelzungszustände der ersten, vor allem aber der zweiten Vogesenwanderung kommen hier zu einem stimmigen bildnerischen Ausdruck. Die wenigen horizontalen Wellenlinien der

257 Geboren 1955 in Mannheim, studiert Hüfner zunächst Informatik und ist als Sachbuchautorin tätig; daneben verzeichnet sie bereits erste Erfolge als Verfasserin von Kurzgeschichten. Ab 1995 belegt sie Kurse an der Freien Kunstakademie Mannheim bei Rainer Negrelli (Airbrush, Aquarell, Chinesische Tuschemalerei, Monotypie) und Sonja Scherer (Radierung) sowie an der Akademie Rhodt unter Rietburg bei Wolf Wrisch (freie Malerei), um ihre synästhetischen Erfahrungen in Kunst umzusetzen.



Abb. 81: Claudia Hüfner: *Das kurze Glück der inneren Ruhe*

Landschaft vergegenwärtigen Lenz' friedvoll-meditative Meeresvision; „still, vielleicht fast träumend“ verschmilzt „ihm Alles in eine Linie“ (L 39). Auf die Brustlandschaft, durch die sich seine „Lebenslinie“<sup>258</sup> zieht, drücken zwar dunkle Felshänge, doch der Bildraum über dem Horizont ist frei und entlastet Lenz' Kopf. Nur von unten her drängt Dunkelheit nach.

Diese Verfinsterung, die für die fortschreitende geistige Umnachtung steht, droht im Bild *Die schreckliche Leere der Hoffnungslosigkeit* überhandzunehmen. Lenz' Kopf, nun aufrecht, ist beinahe gänzlich von einer schwarzen Wolke umschlossen, die ihm die Sicht nimmt auf die helle Leere des rechten Bildteils und damit auf eine „Perspektive für sich, eine Zukunft“<sup>259</sup>. Von seiner Brust aus strömt wieder die leitmotivische Herzspannungskurve, nun mit zunächst stärkeren Ausschlägen, die aber gegen den Freiraum hin verebben, um sich im Endlosen zu verlieren. In *Religiöser Wahn* schließlich zieht sich das Kardiogramm wie ein Stacheldraht an der Horizontlinie über Lenz hinweg, der in der Dunkelheit zu versinken scheint, das Gesicht hilfeschend nach oben gewendet. Dort prangt ein gewaltiges dunkles Kreuz,

258 So die Deutung der Künstlerin in einer E-Mail vom 3. April 2006.

259 Ebda.

mehr bedrohlich als heilsversprechend. Aber auch seine „religiösen Quälereien“ (L 42) bringen Lenz keine Erleichterung, und als sich die Hoffnung auf Rettung durch das Vertrauen in Gott als haltlos erweist, kommt es zum Abfall. Die Radierung *Titanenlied* greift hier nur wenige Bildelemente auf, die Büchners Text hervorbringt. Lenz ist auch nun wieder Teil der Natur: sein Gesicht ist zum schroffen Felsen erstarrt, der anderen düsteren Felsformationen gegenübersteht. Dazwischen aber klafft der Abgrund des Wahnsinns.

#### Sven Großkreutz

Neben dem hohen handwerklichen Können und künstlerischen Anspruch, der für die Meisterschüler der HGB Leipzig charakteristisch ist, kennzeichnet die *Lenz*-Interpretationen des Malers und Graphikers Sven Großkreutz<sup>260</sup> eine besondere Sensibilität für die bildnerische Umsetzung innerer Zustände. Seine bereits 2002 entstandenen dreizehn Radierungen mit ihren äußerst feinen, nervösen Strichlagen schöpfen die technischen Möglichkeiten des Hell-Dunkel, der Schattierungen und der Linierungen reichlich aus, um die unterschiedlichen Stimmungslagen des Protagonisten zu vergegenwärtigen. Am Gegenständlichen, an der konkreten Textstelle entwickelt, finden Großkreutz' Arbeiten stets eigenständige Bildlösungen, die im Gesamt eine individuelle, gleichwohl der Erzählhaltung Büchners verpflichtete Leidensgeschichte des Dichters Lenz vorstellen.

Schon das Titelblatt greift mit dem Wechsel von Licht und Schatten in der Darstellung des Protagonisten ein handlungsbestimmendes Moment auf. Lenz wird in einem Dreiviertelporträt vorgestellt, ein schmales, fein geschnittenes Gesicht, der Blick ist etwas nach oben gerichtet. Unmittelbar hinter ihm, als stände er mit dem Rücken zur Wand, markiert ein Schlagschatten seine Silhouette ungewöhnlich scharf. Noch ungewöhnlicher aber ist ein kleines Detail: Aus dem Schwarz des Schattens hebt sich ein Ohr und gibt dem Schattenriss Körperlichkeit. Wie eine bedrohliche Figur steht er hinter Lenz, sein dunkles alter ego, das im Laufe der Erzählung überhandnehmen wird.

In die Erzählung führen Bilder der Wanderung. Einer düsteren Ansicht eines Bergrückens folgt eine Paraphrase der Metapher vom Kopfgehen. Großkreutz setzt

260 1970 in Luckenwalde geboren, studiert Großkreutz ab 1991 Malerei und Graphik zunächst an der Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein in Halle, ab 1993 an der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig bei Rolf Kuhr und Ulrich Hachulla. 1997–1998 als DAAD-Stipendiat in Rom, beginnt er nach seinem Diplom 2000 ein Meisterschülerstudium bei Hachulla, das er 2004 abschließt. Seither ist Großkreutz als freischaffender Künstler, Galerist und in der Lehre tätig.



Abb. 83: Sven Großkreutz: *Lenz* (Blatt IX)

hier das sprachliche Bild nicht direkt um, sondern irritiert den Betrachter durch die Verlagerung eines Hochformatsujets ins Querformat, die den Protagonisten im Stehen fallen lässt. Seine allmähliche Beruhigung im Pfarrhaus zeigt das folgende Blatt: Lenz sitzt in der dunkleren Bildseite am Tisch, offenbar im angeregten Gespräch mit den Familienmitgliedern. Ihre Konturen zerfließen im Unbestimmten wie in einer Wolke der Entspannung, die langsam auch auf Lenz übergreift. Aus der Helle (die Platte ist hier ungewöhnlich unverletzt, denn sonst wirkt sie zumeist auch im Freibereich zerkratzt) tritt er im nächsten Bild an der Seite Oberlins wieder in die Finsternis einer unwirtlichen, entleerten Gegend, deren Bedrohlichkeit ihm aber nun weniger anzuhaben scheint. Das beunruhigende Gewimmel an Umrissen von Kirchenbesuchern, Interieur und Ornamenten, dem er in der Radierung zu seiner Predigt ausgesetzt ist, macht die starke Belastung verständlich, die in der Folge wieder zur Verschlimmerung seiner Krankheit führen wird. Das Gefühl der Ruhe ist nun nur mehr verfügbar als sehnsuchtsbefüllte Erinnerung an jene Augen-

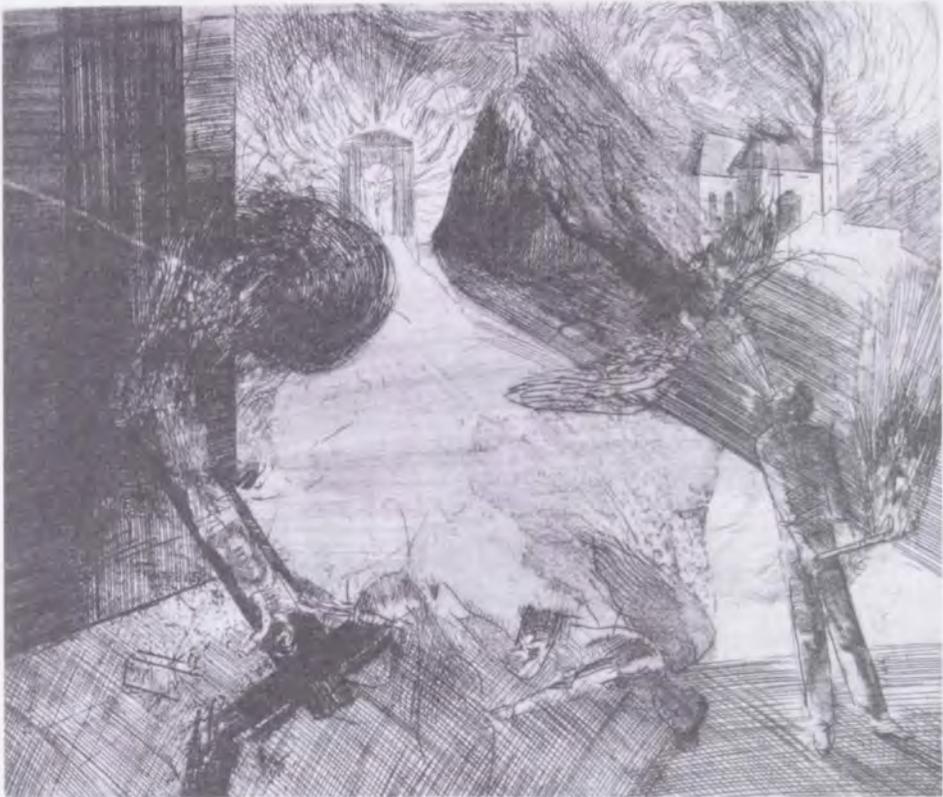


Abb. 82: Sven Großkreutz: *Lenz* (Titelblatt)

blicke, in denen das geliebte Mädchen „so halb für sich allein sang“ (L 41) und den Kopf an ihn lehnte. In Großkreutz' Deutung dieser Stelle ist es allerdings Lenz' eigener Kopf, der sich als büstenähnliches Pendant auf ihn stützt. Die nächste Illustration setzt die Auferweckungsszene wieder näher an der narrativen Vorlage ins Bild. Festgehalten ist der entscheidende Moment, wie Lenz über der Toten die Beschwörungsformel spricht. Durch sehr lange Ätzung in einer Art Aussprengtechnik entstehen hier unregelmäßige Schattierungen, die die Dramatik des Augenblicks noch erhöhen.

Für die unmittelbar darauf folgende Apostasieszene erfindet er eine gänzlich andere Bildwelt, deren Material verschiedenen ikonographischen Bereichen entliehen ist. Vorne rechts steht Lenz mit einer brennenden Fackel in der Hand, im Hintergrund stehen eine Kapelle und eine Kirche bereits in Flammen. Er aber blickt nach oben und scheint eine Figur mit diabolischen Gesichtszügen einsaugen

zu wollen, die in einem seltsamen Schatten wie der fallende Ikarus auf ihn zu stürzt. Die Verbindung mit dieser Figur lässt Lenz selbst als ‚Lucifer‘ erscheinen, als verhängnisvollen Lichtbringer. Auch das zerborstene Kruzifix links im Bildvordergrund scheint im apostatischen Furor in Brand gesteckt worden zu sein. Daneben liegt, gleichfalls zertrümmert, eine Engelsfigur. In welche Finsternis Lenz nach diesem Erlebnis fällt, deutet das nächste Bild an, das ihn kaum noch erkennbar am Grab des Mädchens zeigt. Stilistisch etwas aus der Reihe fällt die Katzenszene, die beinah karikaturhaft verknüpft die Spannung des Moments festhält. Schwerer aufzulösen dagegen ist das vorletzte Bild, das unter der Textreferenz *die Landschaft war so eng* Motive und Zitate des Weihnachtsbilds zusammenfügt. Vor dem Hintergrund zweier arkadischer Felsen, die sich über einer schmalen Klamm zueinander lehnen, liegt auf einem Tuch, beübt von Schaf und Ziegenbock, ein Kind in der genretypischen segnenden Haltung. Die Mutter aber ist von ihm abgewandt, die Hände sind zwar zum Gebet gefaltet, doch eine weitere schemenhafte Hand schneidet mit einer Sichel Getreidegarben. Im linken Bildvordergrund, wo im traditionellen Bildaufbau die Hirten bzw. die Könige zur Anbetung stehen, sind drei weitere nur sehr leicht geätzte Figuren und ein Hund zu erkennen, deren Bedeutung sich nur assoziativ erschließt. Unmissverständlich ist dagegen das Schlussbild mit dem Titel *keine Angst mehr*, das mit dem Anfangsbild eine inhaltliche Klammer bildet. Die Schattenfigur des Wahnsinns, nun mit Gesichtszügen ausgestattet, hat sich gelöst und fasst Lenz, der paralysiert ins Leere starrt, von hinten direkt an sein Herz, während eine weitere schemenhafte Figur die Szene mit kritischem Blick verfolgt.

Peter Haese

Als einen „Bruder im Wahn, der Realität ist“ versteht der Pfälzer Maler Peter Haese<sup>261</sup> den Protagonisten aus Büchners Erzählung, der gerade in seiner Unangepasstheit, seiner Desintegration eine tröstende Leitfigur im Wahnsinn des Alltags sein kann: „Lenz ist endlich das Richtige im richtig Falschen“<sup>262</sup>. Nach ersten Arbeiten für den Illustrationswettbewerb erweiterte Haese seine *Lenz*-Serie 2004 auf 13 Zeichnungen, deren schwarze Grundformen (Filzstift und Dispersionsfarbe auf A4) nach

261 Der 1936 in Berlin geborene Peter Haese studierte von 1958 bis 1965 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe Malerei bei HAP Grieshaber und Plastik bei Hans Kindermann. Trotz der öffentlichen Anerkennung durch Preise und Stipendien bleibt Haese bis 1990 Kunsterzieher am Wörther Europa-Gymnasium, ehe er sich als Freischaffender ganz seiner Kunst widmet.

262 Aus einem Brief des Künstlers an den Verfasser vom 2. April 2006; inzwischen allerdings würde Haese Lenz' Krankheit anders interpretieren.

dem Trocknungsprozess mit Weiß linear überarbeitet wurden. So entstehen unverwechselbare Bilder einer deformierten und triebhaften Körperlichkeit, die wie sein gesamtes Werk als schonungslose Zustandsdiagnose einer pervertierten Gemeinschaft zu verstehen sind. Das besondere Interesse des Künstlers gilt dabei den physischen Manifestationen des Anormalen. Haeses Lenz ist nicht der introvertierte, melancholische, zuletzt apathische Kranke, sondern der Verhaltensauffällige, der das Gefühl der Welt- und Selbstentfremdung unwillkürlich durch den exzessiven Gefühlsausdruck kompensiert. Jeder verzweifelte Versuch, zu sich selbst zu finden, mündet in eine extreme Veräußerlichung. In unerhörter Dynamik jagt dieser Lenz durch die expressiv-aggressive Illustrationsfolge, windet und verkrampft sich, reißt den Mund auf, bleckt die Zähne und rollt die Augen, stampft, gestikuliert, brüllt und tobt. Seine *Lenz*-Figurationen sind, so Haese, „vom Tourette-Syndrom markiert“<sup>263</sup>, sind also den heftig auftretenden plötzlichen Bewegungen und Regungen wie bei dieser neuropsychiatrischen Erkrankung wehrlos ausgesetzt und erregen durch die Intensität ihrer psychomotorischen und verbalen Entladungen unweigerlich Anstoß bei ihrem sozialen Umfeld. Sie fallen aus dem gesellschaftlichen Rahmen, wie sie auch das Bildformat sprengen und oft nur fragmentarisch erfasst sind.

Dass Haese für diese Unmittelbarkeit des Ausdrucks Momente gesteigerter Dynamik und Emotionalität aus Büchners Erzählung wählt, ist naheliegend. Aber auch in den vermeintlichen Phasen der Ruhe macht er die explosive Spannung sichtbar, die sich jederzeit entladen kann. Der Raum selbst bleibt dabei weitgehend unbeachtet bzw. drückt sich in der verzerrten Körperlichkeit aus wie im ersten Bild, das Lenz mit zurückgelegtem Kopf den Abhang hinabeilen zeigt. Sein Rumpf geht fast völlig auf in den gewaltigen Beinen, die weit ausschreiten, die Arme sind wegreduziert, sodass die Figur nur noch aus Schrei und Bewegung zu bestehen scheint. Gleich ob Lenz' autotherapeutischer Brunnensturz ins Bild gesetzt wird oder seine scheinbar kontemplative Naturbetrachtung, immer ist er ein Getriebener, stets im Kampf mit sich selbst. Selbst die tröstliche Muttervision wird hier zur bedrohlichen Fratze. Hart an der Grenze zum Lächerlichen ist das Schreckliche in den beiden nächsten Zeichnungen, die Lenz bei seinen Zubereitungen und schließlich bei seinem Aufweckungsversuch zeigen. Haese steigert das Groteske der Situation noch, indem er das tote Mädchen zur stupide lächelnden Puppe stilisiert. Im folgenden Ausbruch gegen Gott wird Lenz zur Hydra, die ihre totenkopfähnlichen Häupter dem Himmel entgegenreckt. Diese Intensivierung durch dynamische Vervielfachungen findet noch bei zwei weiteren Verbildlichungen von Krankheitssymptomen Anwendung, bei seinem Grimassierungszwang und seinen Selbstverlustängsten im Halbschlaf.

<sup>263</sup> Ebda.

Wo in der Erzählung noch Trost aus dem sozialen Umfeld anklingt, wird er in Haeses Zeichnungen von den Ausbrüchen einer unkontrollierbaren Körperlichkeit überdeckt. So artet etwa der Versöhnungskuss Oberlins zum brachialen Übergriff auf den unterlegenen Lenz aus. Und auch der Erzählerkommentar „und ging wieder an sein Malen“ nach den beschwichtigenden Worten des Pfarrers wird nicht als Indiz für eine Ruhephase verstanden, sondern als Kombination eines heftigen motorischen Tics mit Echolalie umgesetzt, den seine Gastgeber mit Befremden beobachten.

Keine Spur mehr von Hoffnung, wie sie etwa bei Schützes Deutung derselben Stelle zu finden ist, drückt Haeses abschließendes *Lenz*-Bild aus, das den Kranken mit schiefgelegtem Kopf aus dem Bild brüllen lässt. Es dekuviert einen dieser „seligsten Augenblicke“ (L 47) des tiefen Mitleids mit sich selbst als Moment der quälenden Hoffnungslosigkeit.



Abb. 84: Peter Haese: *Er wurde darauf nach + nach ruhiger + ging wieder an sein Malen*

Max P. Haering

Eine ungewöhnliche, jedoch sehr bildintensive Annäherung an Büchners Erzählung sind die Illustrationen des „Bilder-Malers“<sup>264</sup> (so die Selbstbezeichnung) Max P. Haering<sup>265</sup>. Die neun mit Edding, Buntstift und Akryl überarbeiteten Tuschezeichnungen sind hervorgegangen aus seinem seit 1994 entstehenden ‚Freecomix‘-Projekt, das in äußerst assoziativer, improvisatorischer Auseinandersetzung mit Literaturvorlagen (etwa von Pynchon, Rimbaud, aber auch Mörike, Schubart oder Schiller) Bildmaterial verschiedenster Herkunft zu phantastischen Szenerien umformt. Nach Intention,

264 Aus einer E-Mail des Künstlers an den Verfasser vom 9. Februar 2005.

265 Geboren 1951 in Giengen a. d. Brenz, studiert Haering 1973–1979 an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Mac Zimmermann und Horst Sauerbruch und ist ab 1982 als freischaffender Künstler tätig.

Wertung und Formverständnis angelehnt am Freejazzbegriff, versucht das von Haering kreierte Freecomic über eine sehr offene, teils chaotisch anmutende Verknüpfung heterogener Quellen die freie Entfaltung rezeptiver Kreativität anzuregen, ohne sich dabei vom Gegenständlichen zu lösen.<sup>266</sup> Erinnerungs- und Vorstellungsbilder werden im kreativen Akt ebenso herangezogen wie konkrete Objekte, Fotografien oder bekannte Filmausschnitte, die als Weltzitate in die Erzählungswirklichkeit eingefügt werden. Im Zusammenspiel von Bild und Text konstituiert sich derart eine neue suggestive Realität, die die dialektischen Momente der narrativen Gestaltung herausarbeitet. Das besondere Interesse Haerings liegt dabei auf den „Grenzbereichsituationen“<sup>267</sup> des *Lenz*, wo sich die pathologische Wahrnehmung und Gefühlswelt des Protagonisten manifestiert. Die in der Illustrationskunst ungewöhnliche, in der Comic-Art aber (auch als nichtsukzessive Folge) durchaus geläufige Aufteilung einzelner Blätter in verschiedene, oft antagonistische Bildsequenzen ist nur eine seiner Möglichkeiten, dem Spannungsverhältnis gerecht zu werden, das sich aus der künstlerisch-rationalen Erfassung des Irrationalen ergibt. Auch surrealistisch anmutende, bei aller konzeptuellen und motivischen Vertrautheit seltsam fremde Bildräume, das unruhige Gewirr unbestimmbarer symbolischer Formen darin, die konturelle Auflösung des Konkreten im Abstrakten oder die irritierende ‚Entortung‘ von Bildteilen dienen dazu, die Erfahrungswelt eines psychisch Gestörten mitvollziehbar zu machen. Immer aber ist es die suggestive Verfremdung des scheinbar Bekannten und Sicherem, die überraschende Ausdeutungen des Illustrierten provoziert und neue Sichtweisen des Erzählten ermöglicht. Zusätzlich gebrochen wird die Entität der Bildwelt wieder durch die Hereinnahme des sprachlichen Zeichens, sei es als konkrete oder paraphrasierte Textreferenz, sei es als Nummerierung (die allerdings nicht der thematischen Reihung entspricht)<sup>268</sup> und Datierung.

Schon im ersten der relativ kleinformatigen Blätter (16 x 25) wird der Betrachter mit dieser effektvollen und aussagetragenden Irritation von Vertrautheit konfrontiert. In erstaunlich feinstichiger Linierung und Schraffur ist auf der rechten, größeren Bildseite der zweigeteilten Zeichnung eine weitläufige bewaldete Wintergebirgslandschaft gestaltet, gesehen von erhöhter Perspektive mit starker Tiefendimension. Die Verfremdung dieser durchweg realistischen Naturdarstellung beruht

266 Dass sich Büchners Werke und Comic-Kunst nicht gegenseitig ausschließen, bewies schon der italienische Starzeichner Dino Battaglia mit seiner posthum 1990 erschienenen *Woyzeck*-Adaption, die zu einem der Höhepunkte der Classic Comics zählt.

267 Aus einer E-Mail des Künstlers an den Verfasser vom 9. Februar 2005.

268 Die tatsächliche Bildfolge ist: 1. Den 20. ging Lenz ins Gebirg I, 2. Den 20. ging Lenz ins Gebirg II, 3. Die Kirchhofmauer, 4. Friederike, 5. „Steh' auf!“, 6. Gespaltene Landschaft, 7. Die Katze, 8. Die Kutsche, 9. Wie ein goldener Pokal.

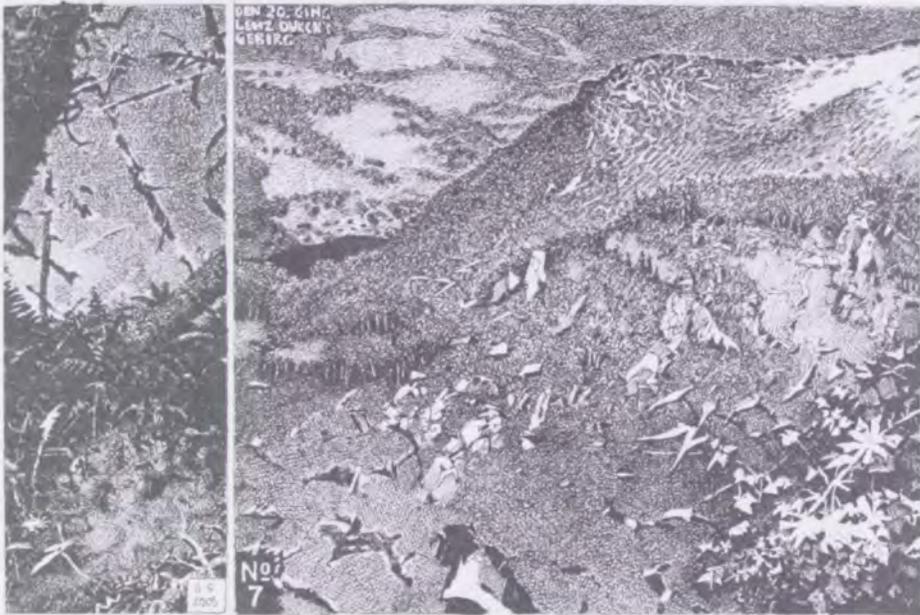


Abb. 85: Max P. Haering: *Den 20. ging Lenz durch's Gebirg*

auf dem scharfen Helldunkel von Aussparungen und ihren Schattierungen, die als Schneeflecken, Felsbrocken oder Vegetation gegenständliche Ausdrucksfunktion übernehmen, sich wie bei einem Vexierbild jedoch auch als enigmatische Formen aus dem Raumkontinuum lösen können. Integriert in den Bildbereich, ist oben mit dem ersten Satz der Erzählung die inspirierende Textstelle, am unteren Ende die Folgenummer 7. Wie ein detailreicher Zoom-Ausschnitt ist links daneben ein Stück wild wuchernde Waldvegetation – „so nah“ – zu sehen. Bildsprachlich knüpft die zweite Zeichnung zur Anfangssequenz an die Komposition des vorhergehenden an. Wieder ist hier ein Wechsel von Fern- und Nahsicht auf eine rätselhafte Natur, vorne ein flechtenverkrusteter Baum, Stauden, hinten rechts Wald und dichtes Gestrüpp. Die klare senkrechte Trennlinie ist nun ersetzt durch einen gleißenden Lichtspalt, der den rechten Bildteil zu einem jähem Abhang werden lässt. Auf diesem, eingefügt zwischen den Zitaten „Dass er nicht auf dem Kopf gehen“ und „20.“, eine zweidimensionale anthropomorphe Aussparung, kopfstehend. Das gesamte Bild ist bestimmt durch den Wechsel von vegetativen Formen und hieroglyphenartigen Symbolen und Ornamenten, die aus den Schraffuren heraustreten und sich zu einer rätselhaften Textur verdichten, die keine Orientierung mehr ermöglicht. Dazwischen ein weiteres bearbeitetes und erweitertes Zitat: „So klein, so nahe, so

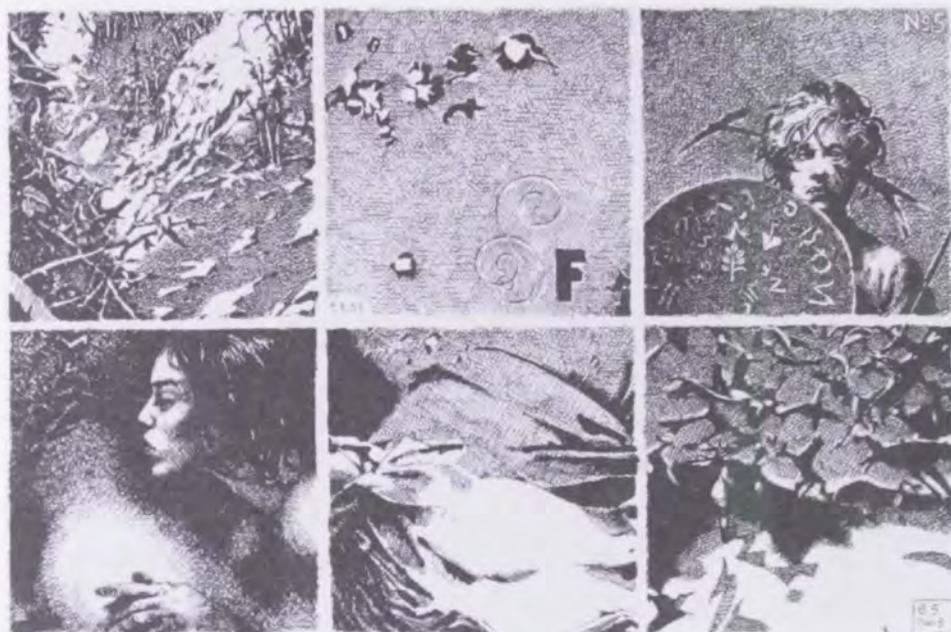
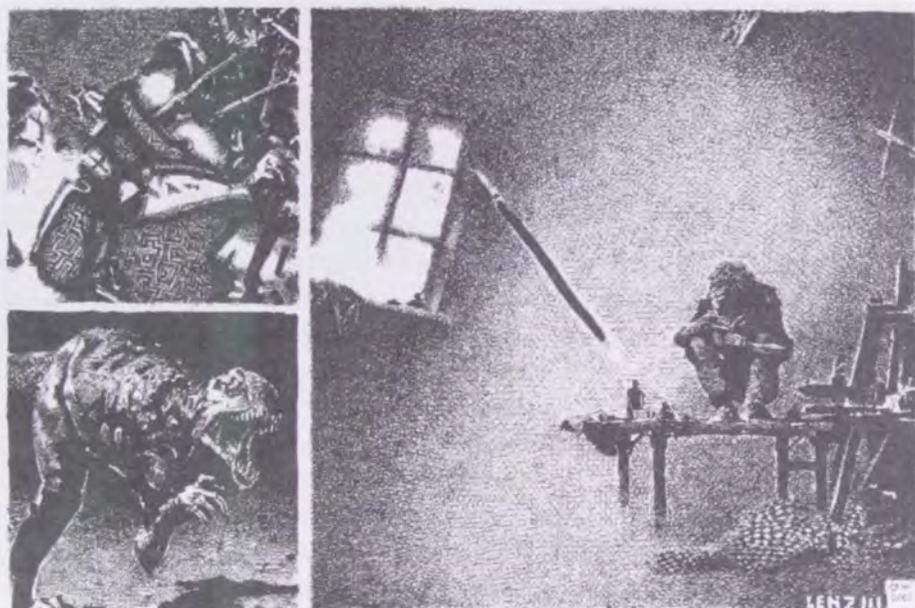


Abb. 86: Max P. Haering: *Friederike*

nass, so viel Zeit“. Dreigeteilt, doch motivisch homogen ist das dritte Blatt, der größere Ausschnitt übertitelt mit „aus der dunklen Kirchhofmauer hervor“, der Lenz' Traum ins Bild setzt. Es zeigt eine efeumrankte Einfriedung mit eingemauerten Grabsteinen, offenbar im kalten Mondlicht. Auch hier geht die Bepflanzung in ein hieroglyphisches Gewimmel über, darin gleichsam als entgleitendes Graffiti der autoreflexive Verweis: „cosmic chaotic comic“. Im Bildausschnitt rechts unten ist Lenz' Mutter zu sehen, dahingesunken im Rosengeranke an der Mauer.

Das vierte Blatt bezieht sich auf das Friederike-Motiv und interpretiert es – stärker als Büchner – im Stoeber'schen Sinn als erotisches Trauma. In der sechsteiligen Struktur des Bilds stehen sich Lenz und seine Geliebte diametral gegenüber, er wie erstarrt hinter einem mit unentzifferbaren Symbolen versehenen Schild/Spiegel (nach einer Filmvorlage)<sup>269</sup>, sie beim lasziven Kuss eines Körpers. Darüber sind die beiden Mädchen aus dem Kunstgespräch bis zur völligen Unkenntlichkeit in die Landschaft eingewoben. Die übrigen Bildflächen zeigen Traumfiguren im bekannten Helldunkel, neu sind allerdings die alpträumhaften auffliegenden Schattenge-

<sup>269</sup> Haering adaptierte hier einen Szenenausschnitt aus einem Film über Francis Bacon, der für ihn einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts ist.

Abb. 87: Max P. Haering: *Die Katze*

stalten. Im folgenden vierteiligen Blatt *Steh auf!* tummeln sie sich mit den hellen Aussparungsformen, die an die Bosch'sche Dämonenwelt gemahnen, im oberen Bildteil. Darunter ein Zimmer mit einer gespenstisch beleuchteten aufgebahrten Gestalt, über der weitere zeichenhafte Wahnfiguren schweben. Der Betrachter sieht die Szene offenbar mit Lenz' Blick, der – so ist wohl der Umriss zu deuten – mit der Tür in der Hand im Eingang steht. Diese Hand korrespondiert mit jener, die rechts oben in die Torleibung einer archaischen Steinmauer (eines Grabmals?) greift. Das geöffnete Grab als Zeichen der Auferstehung ist hier angedeutet, doch misslingt es Lenz, den wir darunter sehen, das Kind wieder ins Leben zu schreien. Die Konsequenz daraus ist Thema des Bilds *Gespaltene Landschaft*: Es zeigt den Riss in der Welt des Dichters als elementare Auflösung des Konkreten ins Zeichenhafte, Fragmentarische. Vorlage und Inspiration für das zerstäubende Hintergrundgebirge war hier das Foto einer Brandungswelle.

Das folgende Blatt führt uns die ‚verrückte‘ Welt des Kranken vor. Rechts ist er auf dem Tisch hockend bei der fieberhaften Lektüre zu sehen,<sup>270</sup> ein Fenster hängt

270 Die Anregung zu diesem Sujet gab die Einladungskarte zu einer Vernissage eines befreundeten Künstlers.

schief im Raum, links unten wird uns Lenz' verzweifelter Kampf mit der Katze durch einen angreifenden Raubsaurier vergegenwärtigt. Die Vorlage für das Wahnbild links oben verblüfft noch mehr: es zeigt Eishockeyspieler beim Torjubel, deren kaum noch entwirrbare Schemen in der bildnerischen Umformung die imaginative Kraft des Rezipienten herausfordern.

Wie sehr Haering mit bekanntem oder zumindest assoziationsträchtigem Bildmaterial zumal aus der Welt des Films spielt, belegen seine beiden abschließenden Illustrationen. Die eine, nur mehr als Bilddatei vorhandene Zeichnung<sup>271</sup> zeigt Lenz in resignierter Haltung auf dem Kutschbock, sein Gesicht ist völlig im Dunkeln, der Wind zersaust ihm das Haar. Das Bildkonzept verdankt Haering einer Szene aus Sergio Leones Westernklassiker *Spiel mir das Lied vom Tod*, mit Claudia Cardinale in vorbildlicher Situation. Wie hier evoziert auch in der abschließenden Zeichnung *Wie ein goldener Pokal* das entschlüsselte Bildzitat nicht nur genretypische visuelle Vorstellungen, sondern etwa auch musische Assoziationen. Das Porträt des apathisch vor sich hinstarrenden Lenz links oben ist Jim Jarmuschs Western-Roadmovie *Dead Man* entlehnt, wo William Blake, verkörpert von Johnny Depp, im Kanu auf dem Wasser treibt. Die Darstellung der verrästelten Rheinebene aber geht zurück auf eine Aufnahme der Landschaft um den Kärntner Klopeinersee. Auch wenn diese Anspielungen nicht oder nur unbewusst im Rezeptionsakt zum Tragen kommen, erweitert die kreative Umgestaltung solch intermedialer Bildzitate in einem neuen Kontext den Assoziationsraum des Betrachters doch erheblich.

Paul Kroker

Gleichfalls in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich ist die *Lenz*-Interpretation des in Italien lebenden Germanisten, Übersetzers und Künstlers Paul Kroker<sup>272</sup>. Denn die fünf Bilder seines Zyklus *Schattenwanderungen der Seele* sind keine Materialbilder, sondern digitale Bearbeitungen bereits früher (1996, 2000) entstandener Pastellzeichnungen auf Papier, deren Fotografien er einscannete und für die Illustration wiederverwertete. Ohne größere Schwierigkeiten in einen neuen Kontext eingebettet werden konnten diese Bilder, da Kroker keinen mimetischen Zugang wählte, sondern sich Büchners Erzählung gleichsam ‚textanalytisch‘ nähert: Charakteristika des Texts wie das zugrunde liegende Schreibverfahren, die Autorintention und

271 Das Bild wurde überarbeitet und in den Pynchon-Zyklus eingegliedert.

272 Geboren 1949 in Berlin, studiert Kroker Germanistik und Politologie an der FU Berlin und lebt nun vor allem in Italien, wo er seit 1987 an verschiedenen Instituten Deutsche Sprache und Literatur lehrt. Künstlerischer Autodidakt, beschäftigt sich Kroker in seinen Arbeiten, die seit 1993 in zahlreichen Ausstellungen zu sehen sind, vor allem mit den Themen Erotik und Romantik.

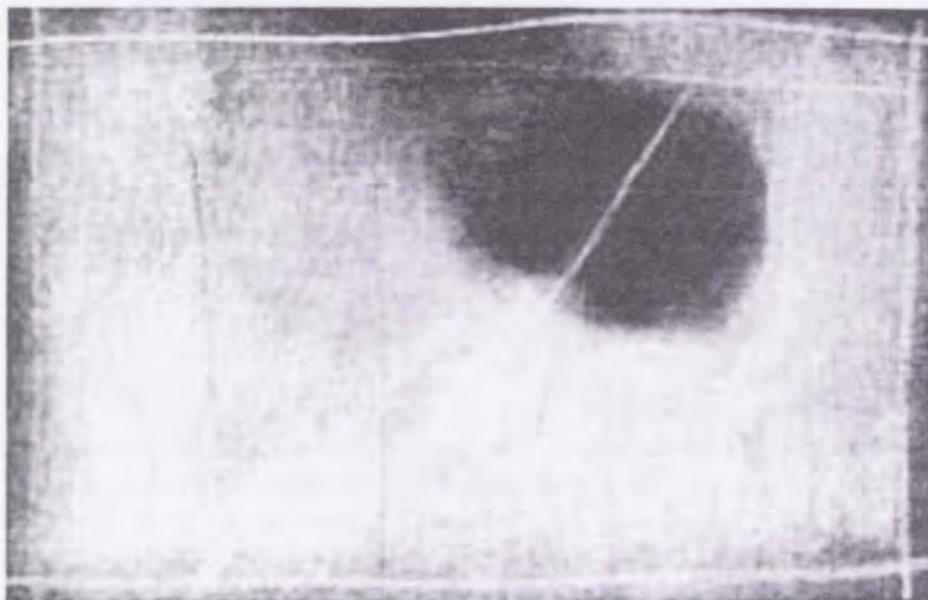


Abb. 88: Paul Kroker: *Schattenwanderungen der Seele* (Bild I)

seine Rezeption sind die eigentlichen Bezugspunkte einer dezidiert assoziativen künstlerischen Auseinandersetzung, während die Inhaltsebene als Bildspender zurücktritt. Ästhetisch „sowohl dem spezifischen Fragmentcharakter des Textes verpflichtet wie auch der – besonders in *Leonce und Lena* zum Ausdruck kommenden – romantischen Ironie“<sup>273</sup>, bilden die Illustrationen also nicht das Narrative ab, sondern die damit verbundenen Prozesse des Gestaltens und Verstehens. Ausgenommen von diesem Konzept ist das abstrakte, in Orange gehaltene Anfangsbild, das einem Portugal-Zyklus entnommen und mit dem Titel versehen wurde. Schon auf der chromatischen Ebene differiert es mit den folgenden Bildern, deren Grautöne „auf den diagnostizierenden Röntgen-Blick Büchners“<sup>274</sup> verweisen.

Vier davon sind identische Abbildungen, die sich lediglich in ihrer Ausrichtung voneinander unterscheiden, derart auf die widerspruchsvolle Wiederkehr desselben Motivs verweisend. Sie zeigen eine dunkle Kugelform mit Schatten auf einer mit weißen Strichen begrenzten Fläche, eine Linie zieht sich über die Figur hinweg. Nimmt man nun das erste Bild im Querformat als Ausgang mit einer inhären-

273 Aus der Erläuterung zur Powerpoint-Präsentation des Zyklus.

274 Ebda.

ten Vorwärtsbewegung, so erscheint das Motiv im zweiten auf den Kopf gestellt, im dritten passiv liegend, um im fünften Bild wie im freien Fall zu wirken. Davor ist eine gegenständliche Darstellung einer tanzenden Figur eingeschoben, die von ihrem Schatten um ein in der Hand geschwungenes Band erweitert wird. Für Kroker ist dies „die bildliche Repräsentanz der den Texten Büchners eingeschriebenen Widersprüchlichkeit zwischen eros und thanatos, aber im Falle des Lenz auch zwischen Biografie und Büchners Text“<sup>275</sup>. Die Figur steht somit für die textuelle, künstlerische Überformung einer dahinterstehenden tatsächlichen Tragödie, die sie sichtbar macht und doch im hegelschen Sinn wieder aufhebt.

Peter Biskup

Nur mittelbar als Illustration zum Text Georg Büchners zu verstehen ist der gut 70 Blätter umfassende *Lenz*-Zyklus des Frankenthaler Künstlers Peter Biskup. Die stark assoziative Verknüpfung der Erzählung Büchners mit der Biographie, dem Schaffen, dem kontextuellen Umfeld und der Rezeption des Livländer Dichters macht die thematisch durchaus heterogenen Zeichnungen zu komplexen, vielstimmigen Rezeptionsdokumenten, deren Dialogizität weit über das rein Illustrative hinausweist.<sup>276</sup> Zudem belegen sie die intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit der Zeit des Sturm-und-Drang und dem historischen Lenz, der für ihn „eine Projektionsfläche ersten Ranges“<sup>277</sup> darstellt. Büchners *Lenz*-Bild und seine Rezeption ist dabei nur eine der vielen Lebens- und Wirkungsspuren, denen Biskup bildnerisch nachgeht, die er in seinem Assoziationsfluss weiterbildet, umwandelt und für sein Formrepertoire adaptiert. Stilistisch sind diese zumeist linearen Zeichnungen an der „Formsprache von Geisteskranken orientiert“<sup>278</sup>, wie sie der Künstler u.a. an der Prinzhorn-Sammlung der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg studieren konnte. Eine wesentliche Rolle spielen auch Symbole und wiederkehrende Motive, die Biskup in diesem Zyklus erstmals verwendet: die Lyra als Sinnbild der Dichtung, Sehnsucht und Bedrohung zugleich, der Hund, der für den Dichter

275 Aus einer E-Mail des Künstlers an den Verfasser vom 31. März 2006.

276 Diese Dialogizität soll auch in der Präsentationsweise des Zyklus zum Ausdruck gebracht werden: „Gehängt werden sie, wenn sie ausgestellt werden, als eine Art Wucherung: die einzelnen Variationen nebeneinander, die verwandten Blätter beieinander in Gruppen, mit Stecknadeln an die Wand geheftet. Der Abstand von der Wand variierend, Schatten werfend; in einer Höhe von 1,50 bis 2 Meter. Als Band an einer großen Wand, einige Abstände zwischen Blättern und Blattgruppen beinhaltend; ... aber als Masse auftretend“ (aus einer E-Mail des Künstlers an den Verfasser vom 15. Mai 2006).

277 Ebda.

278 Ebda.

Abb. 89: Peter Biskup: *Zu Büchners Lenz*

steht, die Würgeschlange als ambivalentes Attribut der Kunst oder die verschiedenen Formen von Schuhwerk, die auf Lenz' Zeit beim Schuster Süß verweisen, aber u.a. auch sexuell konnotiert oder metaphorisch gebraucht sein können.

Nicht zuletzt das dem Zyklus zugehörige künstlerische Organogramm macht deutlich, wie vielfältig die Ansatzpunkte der Lenz-Deutungen Biskups sind. Im Kontext dieser Studie interessieren freilich aus dem Zyklus vorrangig jene Arbeiten, die auf die Ereignisse in Waldersbach bzw. konkret auf Büchners Erzählung referieren. Eindeutig ist dies der Fall bei der Mädchenszene des Kunstgesprächs, die Biskup in zwei Zeichnungen (und den dazugehörigen Varianten bzw. Überarbeitungen) aufgreift. Lenz, ein Zwerg von Gestalt mit überproportioniertem Kopf, Lyra-Nasenring, Dichterlorbeer und Narrenschuhen, beobachtet das Kämmen des Haars, das in Wellen auf den Boden fließt und sich außerhalb des Bilds zu einer Schlange wandelt, die sich von oben, zum Biss bereit, auf den Dichter niedersenkt. Biskup bringt hier Lenz' Abadonna-Vergleich (griech. Apollyon) aus der Oberlin-Quelle mit dem Apollinischen in Verbindung, das durch die Schlange verkörpert wird. Ihr Biss der Inspiration lässt Lenz an das Medusenhaupt denken, das das ‚Lebende Bild‘ versteinern könnte. Explizit ins Bild gesetzt in einer weiteren Zeichnung, verweist die Gorgone in Biskups Deutung aber auch auf die Frau von Stein;

als verbindendes Element zwischen Lenz und Goethe ist sie eine der Hauptfiguren des Zyklus.<sup>279</sup> Mit dem toten Mädchen greift Biskup in mehreren Zeichnungen ein weiteres gerne gewähltes Motiv auf. Lenz selbst kommt dabei nicht ins Bild, doch folgen wir seinem pathologischen Blick. Zwei Varianten zeigen das Mädchen aufgebahrt, neben ihm eine phallische Kerze, deren Rauch sich in wirren Figuren im Raum verteilt. In einem weiteren Bild verlieren sich die Konturen des Zimmers in einem unsteten Dunkel. Thematisch damit verbunden ist ein Zimmer-Bild, das in drei weiteren Variationen vorliegt. Lenz ist darin zu sehen, wie er in grotesker Verzerrung einen Kranz auf einem Stuhl betrachtet, darunter der Kerzenstummel aus dem Aufbahrungsraum. Auch in der Katzenszene sind Oberkörper und Hals schlangenhaft gedehnt. Lenz droht der fauchenden Katze, die an seiner Hose baumelnde Schere erinnert an einen weiteren (bei Büchner allerdings nicht erwähnten) Anfall. Über ihm dräut das Dunkel des Wahnsinns, die Lilie, gleichfalls ein oft gebrauchtes Symbol für das Werk des Dichters, lässt schlaff ihren Kopf hängen. Und auch Büchner selbst wird in zwei Zeichnungen (auf Basis der Skizzen von Alexis Muston) porträtiert, in einer Variante trägt er ironischerweise den ausladenden Hut aus dem berühmten Tischbein-Porträt Goethes.

Karin Mihm

Unverkennbar dem ästhetischen Inventar der Comic-Art bzw. der sequenziellen Kunst verpflichtet sind die fünf Ölpastelle der Düsseldorfer Künstlerin Karin Mihm (deren Arbeitsschwerpunkt denn auch in eben diesem Bereich liegt). Dies zeigt sich neben der genretypischen starken Konturierung, der Handlungskomprimierung und der karikaturesken Simplifizierung und Deformierung der Figuren in den panelähnlichen Einzelbildern etwa auch bei den formalen Anlehnungen an die Filmdramaturgie hinsichtlich Bildeinstellung und Perspektivierung. So bringt das erste Bild mit dem Titel *Angst* Lenz im starken Close-up des Gesichts vor schwarzem Hintergrund, der in der Bildfolge durchgehend für das bedrohliche Nichts steht. Dieses Schwarz kontrastiert effektiv mit dem Weiß der schreckensgeweiteten Augen, die den Betrachter anstarren und in dem Gesichtsausschnitt grotesk überdimensioniert wirken. Die Nasenwurzel zwängt sich zwischen die ängstlich hochgezogenen Brauen, scheint die niedrige Stirn beinahe zu spalten. Dass hier psychische Deformation (wie so häufig in der ‚neunten Kunst‘) im Physischen festgemacht wird, wird auch an der anezephaloiden Kopfform des Protagonisten augenfällig, mit der wohl seine fortgeschrittene Umnachtung ins Bild gesetzt wer-

279 Vgl. die Bilderläuterungen des Künstlers in einem Brief an den Verfasser vom 15. Mai 2006.

den soll. Allerdings wird in dieser gewagten Bildsprache auch der schmale Grat sichtbar, der das Schreckliche vom Lächerlichen trennt, das eine empathische Anteilnahme verhindert. Ohne die dramatische Ausdruckskraft der Erzählung liefe das Bild Gefahr, komisch und damit intentional missverstanden zu werden. Der bildnerische Ausdruck bedarf unbedingt des unmittelbaren Textbezugs zur Bedeutungsspezifizierung.

Gleichwohl sind Mihms Bilder keine textbegeleitende Illustration im klassischen Sinn, sondern eine komprimierte Übersetzung des Symptomatischen ins Symbolische: Der ‚Fall Lenz‘ wird in der Bildabfolge von *Angst – Verwirrung – Oberlin – Sturz – Gefallen* als Klimax

inszeniert, die sich auch im Farbwandel vom dominanten Grau der Motive zum Rot-Orange in den beiden abschließenden Bildern ausdrückt. Das zweite Pastell visualisiert Lenz' paranoide Zustände in einem Gewimmel aus dem Dunkel starrer, sich gegenseitig beobachtender Augen. Das dritte zeigt den unförmigen Kahlkopf des verzweifelten Lenz auf dürrerem Hals in Seitenansicht mit in den Händen vergrabener Gesicht, über ihm die (tröstende, segnende, züchtigende?) Hand seines Gastgebers. Verstärkt wird der comicähnliche Eindruck noch durch die (hier freilich von der perspektivischen Überlappung motivierte) Tetraktylie der Hände. Das vierte Bild verbildlicht den Sturz nicht situativ, sondern in Form eines im Schrei aufgerissenen, vom übrigen Gesicht losgelösten und kopfüber gestellten Munds, der den Schlund als alles verschlingenden, unauslotbaren Abgrund offenlegt. Das letzte Bild schließlich ist gegenständlich nicht mehr festzumachen und versinnbildlicht so die völlige Auflösung nach dem Fall. Blutigen Wunden gleich bündeln sich die kräftigen roten Striche zu einer assoziativen Mehrdeutigkeit, die dem Titel *Gefallen* entspricht.



Abb. 90: Karin Mihm: *Angst* (s. Farbabb. 15)

Deirdre Filpe

Technisch wie bildsprachlich einer konventionellen Illustrationstradition verpflichtet, entfalten die fünf Zeichnungen der Frankenthaler Lehrerin Deirdre Filpe ihre



Abb. 91: Deirdre Filpe: *Mutter's Bescherung*

Bildbereiche sehr nahe am Text. Doch wird auch in diesen (oft gewählte Erzählmomente aufgreifenden) Arbeiten eine individuelle Leseweise sichtbar, die in der künstlerischen Gestaltung Ausdruck findet. So wird im ersten Bild Lenz' Vorstellungswelt aus der Anfangssequenz um eine Anthropomorphisierung der Felswände erweitert, im nächsten seine Muttervision über die ‚Alma-mater-Mystik‘ als spirituelle naturmystische Erfahrung gedeutet.

Wie ein für den Betrachter arrangiertes

Gruppenbild nimmt sich die dritte Zeichnung zu Lenz' Hüttenerlebnis aus, dadurch weitaus weniger innere Dramatik aufweisend als die darauf folgende, die den Moment festhält, in dem sich Madame Oberlin anschickt, Lenz und Katze zu trennen. Im letzten Bild macht Filpe die Pokalmetapher zum bestimmenden Element ihrer Bildkomposition; Lenz ist gefangen in diesem Kelch des Leidens als Sinnbild seines Erdendaseins.

Richard Pender

Zum Teil autobiographisch motiviert sind die sechs Bleistiftzeichnungen Richard Penders aus Ilvesheim, den an Büchners Erzählung vor allem „das vielfältige Gesicht der Angst in den verschiedenen Zuständen“<sup>280</sup> berührte. Im Abgleich der narrativen Bildmomente mit eigenen Erlebnissen als Jugendlicher im letzten Kriegsjahr und bei der anschließenden Aussiedlung aus Ungarn versuchte Pender der existenziellen Not des Protagonisten im Gegenspiel von Anspannung und Entlastung, Ruhe und Bewegung visuell Gestalt zu geben. Die erste Zeichnung zeigt Lenz in titelgebender ‚namenloser Angst‘ mit verstörten, gequälten Zügen vor einer Gebirgslandschaft, die sich ins Hyperbolische verzerrt. Die zweite Zeichnung setzt Büchners unmittelbar darauf folgende Bildmetapher vom Wahnsinn auf Rossen um: Vor einem vage umrissenen Gebirgshintergrund ist vorne rechts Lenz' Profil in starker Dynamisierung abgebildet, die Konturen vermischen sich mit den Landschaftslinien. Dahinter im dunkleren Teil des Bilds und ihm im Nacken eine pferdekopfähnliche Chimäre, aus der wiederum ein grotesker Totenschädel starrt. Dann

<sup>280</sup> Aus einem Brief des Künstlers an den Verfasser vom 10. April 2006.



Abb. 92: Richard Pender: *Jagender Wahnsinn*

folgen drei Bilder der Ruhe: eines zeigt Lenz im Schulhaus mit den „vergessene[n] Gesichtern“ (L 32), die ihm die entspannte Atmosphäre des gemeinsamen Abends in Erinnerung rufen, das nächste Lenz als Träumenden in einem harmonischen Wellenbett. Im dritten mit dem Titel *Auf den Wogen der Stille* begleitet noch eine Spiegelfigur Lenz' Verschmelzungsphantasie. Etwas abrupt endet die Bildfolge mit einer Dreiviertelansicht des resignierten Lenz vor entleertem Bildhintergrund.

8. Jüngste Arbeiten: Nadine Respondek-Tschersich, Nanna Max Vonessamieh,  
Thomas Kohl

Auch in den letzten Jahren hat das Interesse der bildenden Kunst an Büchners Erzählung keineswegs abgenommen, im Gegenteil. Bereits in den Schulen wird mancherorts die bildnerische Auseinandersetzung mit dem inzwischen gut im Lehrplan verankerten Text gefördert.<sup>281</sup> Seine nicht zuletzt deswegen ständig steigende

<sup>281</sup> Dies belegt etwa das Zeichenprojekt *Landschaft als Psychogramm* am Musischen Gymnasium Salz-

Bekanntheit lässt erwarten, dass *Lenz* auch in Zukunft als Inspiration und Herausforderung zur künstlerischen Gestaltung gesehen werden wird. Wie sehr er Akzente im Schaffen eines einzelnen Künstlers setzen kann, macht u.a. die jahrelange Beschäftigung deutlich, wie sie im Folgenden am Beispiel der Arbeiten von Nanna Max Vonessamieh und Thomas Kohl vorgestellt werden soll. Lässt sich in dem einen Fall an der Abfolge der Zyklen eine bemerkenswerte Weiterentwicklung in der Bildsprache beobachten, sind im anderen die Charakteristika eines Individualstils an einer breiten Palette gleichsam idealtypisch vorgeführt. Zuvor sei aber noch mit dem *Lenz*-Zyklus Nadine Respondek-Tschersichs auf eine weitere Arbeit aus dem Umkreis der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig hingewiesen, die wie kaum eine andere deutsche Kunstausbildungsstätte die Studierenden zum Dialog mit Literatur anregt.

Nadine Respondek-Tschersich

2003/2004 gestaltet Respondek-Tschersich<sup>282</sup> als Teil ihrer praktischen Diplomarbeit eine zwölfteilige Farblithographieserie zu Büchners Erzählung.<sup>283</sup> Ihr illustrativer Ansatz ist es dabei, die Bildbereiche möglichst nahe an der Erzählung zu entfalten und deren sprachliche Vorformung präzise und atmosphärisch in ein anderes künstlerisches Medium zu übertragen. Gleichwohl wird in dieser Serie, in der die „Bilder, die beim Lesen wie ein Film nebenher ablaufen“<sup>284</sup>, unmittelbar aus dem Lektüererlebnis visualisiert werden sollen, eine durchaus persönliche Leseweise erkennbar. *Lenz* ist in dieser Sicht ein Getriebener, der nur kurzfristig Momente der Ruhe findet. An seiner Unrast aber wird leitmotivisch der Krankheitsverlauf bildnerisch nachvollzogen.

Schon das erste Blatt stellt *Lenz* im Titel als ‚Läufer‘ vor, der mit ausgreifenden Schritten und maskenhaftem Gesicht durch die Landschaft hetzt. Ob dies nun eine bewusste Anspielung ist an die Titelfigur aus *Lenz*’ *Hofmeister* oder nicht, die

burg, bei dem im Schuljahr 2003/2004 die Anfangspassage von den Schülern der 7. Klasse mit Rohrfeder in filmartigen Sequenzen verbildlicht wurde, mit zum Teil durchaus beachtlichen Ergebnissen.

282 1976 in Potsdam geboren, studiert Respondek-Tschersich nach einer Ausbildung zur gestaltungstechnischen Assistentin für Graphik-Design in Plauen ab 1998 an der HGB Leipzig bei Karl-Georg Hirsch, Rolf Muenzner und Ulrich Hachulla Graphik. Nach dem Diplom 2004 wird sie Meister-schülerin bei Hachulla.

283 Gedruckt in der Lithographie-Werkstatt der HGB Leipzig auf Hahnemühle-Kupferdruckpapier in der Auflage von vier einfarbigen sowie sieben mehrfarbigen signierten und nummerierten Exemplaren in Kassette.

284 Aus einem Brief der Künstlerin an den Verfasser vom 17. Januar 2007.



Abb. 93: Nadine Respondek-Tschersich: *Läufer* (s. Farbabb. 16)

Deutung ist eine ähnliche. Der kranke Dichter läuft hier in seiner Sehnsucht nach Integration vor sich selbst davon. Doch an den Rollenerwartungen der Gesellschaft, die Bedingung einer Re-Sozialisation sind, scheitert er kläglich, denn der Glaube an Gott als identitätsschaffende Grundbedingung kann ihm nur kurzfristig als gangbarer Weg erscheinen. Den beiden ruhigen Bildern *Austritt mit Oberlin* und *In Erwartung*, das Lenz' mystische Naturerfahrung thematisiert, folgen denn auch mit dem ‚Hütten-Heiligen‘ und dem kranken Mädchen Porträts jener Figuren, die die Hoffnung auf eine Linderung des Leids durch Gottvertrauen wieder erschüttern. Wie schon bei Lenz in der ersten Graphik ist auch bei ihnen das Schwarzweiß der Zeichnung stellenweise mit blutroter Farbe überlegt, die für die Unmittelbarkeit der Krankheit steht. Wieder kommt Lenz unter dem Eindruck dieser Erfahrung ins Laufen, nun in seinem Zimmer, vornübergebeugt wie unter einer schweren Last.

Die darauf folgenden beiden Bilder sind keine der Entspannung mehr wie noch zu Beginn, im Gegenteil: Sie zeigen Lenz in kataplektischer Starre *Im Wassertrog* und, tiefrot, beim Versuch der Wiedererweckung des Kinds. Das Scheitern dieser Bemühungen und die resultierende Krankheitsprogression wird erneut über die rastlose Bewegung ins Bild gesetzt, die nun aber zunehmend fremdgesteuert scheint: Wie an Fäden marschiert Lenz nun, einer Marionette gleich, durch das Zimmer. Negative Bilder einer beunruhigenden Immobilität schließen an. Das eine zeigt den Kranken, wie er sitzend die Katze fixiert, das andere, wie er an einen Stuhl gefesselt ist. Kopf und Fuß ragen hier über den Bildrand hinaus, symbolisch für sein aus dem Rahmen fallendes Verhalten, das seinem Umfeld unerträglich wird. Die Bewegung in der letzten Graphik schließlich ist keine selbst veranlasste, selbst gewollte mehr: sein Abtransport in der Kutsche.

Nanna Max Vonessamieh

In bereits vier Zyklen spürte die Zeichnerin Nanna Max Vonessamieh<sup>285</sup> der Erlebniswelt des kranken Dichters in Büchners Erzählung nach und versucht sie als durchaus aktuelle Zustandsphänomene bildnerisch erfahrbar zu machen. Die Beschäftigung mit dem *Lenz* begann 2003 mit einer expressiven 12-teiligen Serie zur pathologischen Naturwahrnehmung in der Erzählung, die die Künstlerin für den Otto-Ditscher-Wettbewerb schuf. Obwohl die kleinformatischen Bleistiftzeichnungen (12,5 x 20,5, z.T. kombiniert mit Polychrom-Buntstiften) in die Endrunde der Entscheidung kamen und mit den Arbeiten der beiden Preisträgerinnen gemeinsam ausgestellt wurden, genügten sie den selbstkritischen Ansprüchen Vonessamihs bald nicht mehr, und sie schuf in den folgenden Jahren drei weitere Zyklen in Bleistift, Buntstift, Kreide und Tusche, zwei davon auf Tonpapier (24 x 34), der jüngste mit bearbeiteten Zeitungsausschnitten collagiert (29,7 x 42).<sup>286</sup> Die Serie aus dem Jahr 2004, am ehesten noch textillustrativ im traditionellen Verstand, setzt signifikante Augenblicke des Texts in Bildwelten um bzw. paraphrasiert die Leidensgeschichte in intentional stimmigen symbolischen Bildfindungen. Die zweite Folge nähert sich der inneren Verfassung des Dichters über eine insistierende Land-

285 1970 in Lübeck geboren, studiert Nanna Max Vonessamieh 1991–1997 Buchgestaltung und Illustration an der Fachhochschule für Gestaltung in Hamburg bei Jürgen Seuss, der sie maßgeblich prägt. Für ihre Arbeiten, die seit 1992 in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen vorgestellt wurden, erhielt Vonessamieh, die als freie Illustratorin und Graphikerin in Niddatal bei Frankfurt/Main lebt, u.a. den A. Paul Weber-Förderpreis.

286 Erstmals im Gesamt der Öffentlichkeit präsentiert werden diese Arbeiten vom 19. März bis 24. Mai 2007 in der Kunstgalerie am Büchnerhaus in Riedstadt-Goddelau.

schaftsdarstellung, in deren Variationen die Brüche, Umschwünge und Paradoxien der Außenwelterfahrung eine topographische Entsprechung finden. Die dritte schließlich verknüpft die bizarre Gedankenwelt des Kranken mit dem Gegenwärtigen und formt das Biographische zur Zustandsdiagnose einer fragmentarisierten Welt. Allen Bildern gemeinsam ist die eindringliche Gestaltung einer Verstörung, das Zerfließen des Konkreten im Assoziativen, die nervöse, ruhelose Spannung selbst im Unbewegten, die drohende Auflösung des Subjekts in seiner Umwelt.

Zumal die 2004 entstandenen Blätter Vonessamiehs erinnern in der Dynamik der Strichführung, der Betonung des Körperlichen und der expressiven Farbgebung an die *Lenz*-Pastelle Hrdlickas.<sup>287</sup> Gemeinsam ist den Arbeiten beider Künstler nicht zuletzt der mitfühlende Blick für den Kranken, dessen Steintal-Episode in wesentlichen Augenblicken der übersteigerten Emotionalität, bei Vonessamieh vor allem der Angst und Verzweiflung, festgehalten ist.

So sehen wir den nackten Lenz in seinem Zimmer wie in einem beengenden Käfig ruhelos auf und ab schreiten. Ängstlich scheint er hinter sich zu schielen und zu lauschen, während die Dunkelheit wie eine riesige, grimassierende Hand nach ihm greift, ein bedrohlicher Schatten, der offenbar von ihm selbst ausgeht. Andere Blätter verbildlichen seine Visionen und Traumbilder, aber auch die erschütternde Realität des Todes. Lenz' sukzessivem Selbstverlust entsprechen dabei die Auflösung seiner Gestalt ins Lineare, der Zerfall der materiellen Kohärenz, aber auch die radikalen Überstreichungen, wie sie etwa sein Gesicht beim Gespräch mit Madame Oberlin unkenntlich machen. Ein einheitliches Erscheinungsbild weist er in dieser



Abb. 94: Nanna Max Vonessamieh: *Lenz*-Zyklus 2004 (Blatt VI); s. Farbabb. 17

<sup>287</sup> Tatsächlich hatte sich die Künstlerin, wie sie rückblickend erwähnt, vor der Arbeit an ihren Blättern für den Wettbewerb mit Hrdlickas Zyklus beschäftigt, dann aber diese Illustrationen bewusst nicht mehr herangezogen, um sich in der Gestaltung nicht beeinflussen zu lassen.



Abb. 95: Nanna Max Vonessamieh: *Lenz-Zyklus* 2005 (Blatt VI); s. Farbabb. 18

Serie nicht auf, da seine Persönlichkeit nach Ansicht der Künstlerin ständig unberechenbaren Veränderungen ausgesetzt ist. Grelles Rot signalisiert diese identitätsvernichtenden Phasen, wie sie im Kampf mit der Katze oder in seinen Verkrampfungen zum Ausdruck kommen. Auch die Hinwendung zu Gott, hier ins Bild gesetzt durch Lenz, der sich an ein Kreuzifix klammert, kann nicht verhindern, dass seine Exzentrizität der Dorfgemeinschaft zur Last wird. Gebunden liegt er in der thematisch abschließenden Zeichnung des Zyklus auf dem Rücken, unter den argwöhnischen (oder spöttischen) Blicken seiner Bewacher.

Bei aller Eindringlichkeit des eher anekdotischen Bebilderns schien Vonessamieh diese Serie noch immer zu illustrativ. In einer 14-teiligen Landschaftsbildfolge versuchte sie deshalb im

folgenden Jahr die wahrgenommene Wirklichkeit des Protagonisten unmittelbarer darzustellen. Nicht das Subjekt in der Landschaft, sondern die Landschaftsvorstellungen eines zutiefst verunsicherten Subjekts wurden hier zu gestalten versucht. Der Gebirgszug, der wie eine scharfe Trennlinie den verfügbaren Bereich vom ersehnten abgrenzt, ist das auffälligste Bildkontinuum dieses Zyklus. Das Gebiet davor aber ist Projektionsraum für visuelle Fragmente einer übersensiblen Wahrnehmung, „zersplitterte Visionen, Bilder, die flüchtig sind wie Gedanken, Angedachtes und wieder Vergessenes, Aphorismen, das Bizarre und symbolische Fetzen“.<sup>288</sup> Gegenständliche Elemente wie verkrüppelte und gefällte Bäume, Wurzelstöcke, Kreuzifix und Kirchturm, aber auch Körper(teile) mischen sich mit abstrakten, nur assoziativ konkretisierbaren Schraffierungen, Lineaturen und Farbflecken, um dem Betrachter einen Eindruck der disparaten Vorstellungswelt des erkrankten Lenz zu geben. Es ist kein Blick von außen, der sich hier präsentiert, sondern das Ergebnis eines künstlerischen Miterlebens der beschriebenen seelischen Ausnahmezustände. Die vorgestellte

288 Juergen Seuss: Über die Zeichnerin Nanna Max Vonessamieh. Begleittext für den Folder zur Ausstellung ‚Gesehen: Lenz durchs Gebirg‘. 2007.

Landschaft ist dabei mehr als nur textil-illustrativ erfasste konkrete Umgebung, sondern fungiert als Folie aller Bewusstseinsveränderungen des Protagonisten.

Wie sehr Vonessamieh diese Ausnahme-situation des historischen Einzelfalls, seine Wahrnehmungsaberrationen und Realitätsdefizite, seine Selbstverlustängste und Integrationsprobleme als durchaus aktuelle und damit auch künstlerisch relevante Phänomene versteht, belegt ihre jüngste *Lenz*-Serie, deren Blätter Anfang 2007 fertiggestellt wurden. Sie setzen das individuell Pathologische in Verbindung mit den Symptomen einer problematisch erfahrenen Gesellschaft,<sup>289</sup> die nun über Collagetechniken in den Bildzusammenhang eingefügt werden. Teilweise überarbeitete Ausschnitte aus französischen Zeitungen, die für Büchners und Lenz'

Frankreichbezug ebenso stehen wie für die Frankophilie der Künstlerin, schlagen eine Brücke zwischen dem Historischen und dem Gegenwärtigen und provozieren über Subtexte und irritierende Bildimpulse eine Neudeutung des Erzählten. Noch immer bildet eine übermächtige Bergkette den Bildhintergrund, doch nun können die Gipfel aus Börsenberichtfragmenten und Immobilienanzeigen montiert oder auch in einer gestürzten Indexlinie weitergeführt sein. Im Gegensatz zu diesen nüchternen Sinnbildern der Wirtschaftswelt stehen Schnipsel zum Bereich der Kunst und Religion, ein Brustbild Lord Byrons, Fragmente von Altmeistergemälden und klassischen Statuen, christliche Symbole wie Taube und Kreuz. Zwischen und auf dem Zeitungspapier finden sich immer wieder tuscheschwarze Schatten,



Abb. 96: Nanna Max Vonessamieh: *Lenz*-Zyklus 2006 (Blatt IV); s. Farbabb. 19

289 Vgl. dazu Vonessamiehs Ausführungen in einer E-Mail an den Verfasser vom 8. März 2007: „Ich glaube, dass die Krankheit der Schizophrenie in starker Verbindung zu der gesellschaftlichen Situation gesehen werden kann, jedenfalls tue ich es: Symptome wie Wahnvorstellungen, also die falsche Beurteilung der Realität, verwirrte Sinneswahrnehmungen, Verfolgungswahn, verzerrte Denkabläufe, gefühlsmäßige Verarmung können beispielsweise durch die fortschreitenden Überwachungstechnologien sowie schnell abrufbare und wechselnde Medienrealitäten und -irrealitäten hervorgerufen werden.“

scheinbar zufällige Figurenskizzen und Kritzeleien. Es ist eine zerstückelte, inhomogene Welt, die eine sichere Orientierung nicht mehr zulässt, bloß in Zitaten auf Sinnzusammenhänge und Perspektiven in verschiedenen Wirklichkeiten verweist. Im Zufälligen, aber auch im bewusst Arrangierten der Collage fügen sich die Splitter zu einem neuen facettenreichen Ganzen, doch dominiert ein beunruhigendes Gefühl der Instabilität der Beziehungen. Ob es als Ausdruck einer pathologischen Dissoziation oder einer generell zum Problem gewordenen Ich-Konstitution gedeutet wird, bleibt dem einzelnen Betrachter überlassen.

Thomas Kohl

Einen sehr eigenständigen Weg der Auseinandersetzung mit *Lenz* beschreitet der Landschaftsmaler Thomas Kohl<sup>290</sup>, dessen Ölbilder das für die Erzählung so grundlegende Verhältnis von Naturschilderung und pathographischer Gestaltung am konsequentesten und künstlerisch sehr überzeugend aufgreifen. Als work in progress umfasst der vor dem Abschluss stehende Zyklus inzwischen 67 mittelgroße Leinwände im Querformat (30 x 60), deren Bildwelten lediglich assoziativ, also in der Konkretisation durch den Rezipienten, nicht aber im Sinne eines Naturabilds ‚gegenständlich‘ sind.<sup>291</sup> Sie bieten vielmehr ikonische ‚Ermöglichungsstrukturen‘ für die individuellen Landschaftsimaginationen des Betrachters, der sich selbst in der Konfrontation mit signifikanten titelgebenden Zitaten aus *Lenz* seine Bildwirklichkeit erfinden muss.

Ausgangspunkt für Kohls Beschäftigung mit der Erzählung Büchners war im Jahr 2002 die Einladung, an einem Wettbewerb für Kunst am Bau teilzunehmen. Für den Neubau der Psychiatrischen Klinik in Köln sollte eine Abteilung künstlerisch ausgestattet werden, an der Patienten mit Borderlinesyndrom und Angstneurosen stationär behandelt werden.<sup>292</sup> Da psychisch Kranke vorrangig die Betrachter der Kunstwerke sein würden, kam dem wirkungsästhetischen Aspekt der vorgelegten Konzepte dabei

290 Der 1960 in Düsseldorf geborene Landschaftsmaler Thomas Kohl belegt nach einem abgebrochenen Romanistik- und Philosophiestudium (1979–81) zunächst das Fach Bildhauerei bei Tony Cragg und Günther Uecker an der Kunstakademie Düsseldorf, bevor er sich auf die Malerei konzentriert. Als Meisterschüler und Atelierassistent Gerhard Richters schließt er 1988 seine Ausbildung ab und geht 1990 mit einem Arbeitsstipendium nach Frankreich, wo 1991 auch seine erste internationale Einzelausstellung stattfindet. Kohl, dessen Landschaftsbilder inzwischen in den Sammlungen der meisten deutschen Museen zur zeitgenössischen Kunst vertreten sind, lebt und arbeitet in Geilnau/Lahn und Köln.

291 Für die Fertigstellung des Zyklus bis Ende 2007 sind u.a. noch einige Bilder zu den Nachterlebnissen im *Lenz* geplant.

292 Vgl. Esther Walldorf: ‚Über die Ebene hin‘. Die ‚Lenz‘-Folge von Thomas Kohl. In: Thomas Kohl: ‚Über die Ebene hin‘. Arbeiten 1992–2004. Heidelberg: Kehrer 2004, S. 21–31.

eine ungewöhnlich hohe Bedeutung zu. In Kohls Sicht gab es zwei Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung in diesem sensiblen Umfeld: die Gemälde könnten eine ablenkende, darin sedative Funktion erfüllen oder aber die direkte Auseinandersetzung mit dem Thema Krankheit fördern. Allein die Textwahl zeigt, dass er das Modell der produktiven Konfrontation bevorzugte. Auf einen freundlichen gelben Hintergrund gehängt, sollten die Bilder im Zusammenspiel von narrativer Thematisierung von psychischer Instabilität und visuellem Impuls Anteilnahme beim Betrachter hervorrufen. Ein Konzept, das bei der Jury letztlich auf Ablehnung stieß, da mögliche kontratherapeutische Effekte vermieden werden sollten.<sup>293</sup>

Das Problem psychischer Krankheit und der dadurch hervorgerufenen Wahrnehmungsveränderungen ist also jener Ansatz, der Kohls Landschaftsbilder mit der Erzählung verbindet. Landschaft allerdings versteht der Künstler – ganz im Sinne Plessners – nicht als objektives Konkretum, sondern als individuelles Konstrukt: „Es gibt keine Landschaft. Landschaft ist ein Modell, das sich der Mensch geschaffen hat, um Natur zu verstehen.“<sup>294</sup> Indem Büchner Landschaften über interne Fokalisierung entstehen lässt, sollen die subjektiven Wahrnehmungsweisen eines Kranken mitvollziehbar gemacht werden. In Lenz' Perspektive ist jedoch zugleich auch die spezifische Sicht des Autors verarbeitet. Diese individuellen Markierungen von Naturerfahrung nimmt der Rezipient auf und konstruiert sich aus ihnen und subjektiven Erfahrungen, Stimmungen und Erinnerungsbildern wieder sein eigenes Modell.

Eine produktive Überlagerung erfährt dieser Rezeptionsprozess, wenn nun mehr oder weniger konkrete visuelle Impulse dazutreten, wie sie die Bilder Kohls zur Verfügung stellen. Es sind freilich keine identifizierbaren Landschaften, die sich in diesen Gemälden präsentieren. Das suggestive Arrangement von Farbflächen, variationsreich strukturiert, der subtile Einsatz von konturgebenden Lineaturen und Pinselzügen, die überlegte Komposition – all das erweckt den Eindruck von bereits Gesehenem im Betrachter, ohne dass es sich tatsächlich am Realen festmachen ließe. Doch fordert und fördert diese Bildsprache das Konkretisierungsverlangen des Betrachters und stimuliert seine rezeptive Phantasie. Kohls Landschaften sind, wie Evelyn Weiss mit Recht konstatiert, künstlerische Abstraktionen auf wesentliche, ‚archetypische‘ Muster und fungieren so als „Projektionen für Vorstellungen, für Gefühle und Stimmungen, die das Erscheinungsbild der Natur in uns verändern.“<sup>295</sup>

293 Vgl. ebd., S. 22.

294 Zitiert nach ebd.

295 Evelyn Weiss: Was ist Landschaft? Die malerischen Antworten von Thomas Kohl. In: Kohl, Über die Ebene hin, S. 11–19, hier S. 13.



Abb. 97: Thomas Kohl; *Den 20. ging Lenz durch's Gebirg* (s. Farbabb. 20)

Die Schnittfläche zwischen Text und Bild allerdings als Verwirklichungsort der Rezipientenphantasie ist nicht nach den Bedingungen einer ‚traditionellen‘ Illustration gestaltet. So sehr Kohls Bilder von der Bildkraft der Erzählung inspiriert sind und sie sich als Umsetzung wesentlicher Aussagen in ein anderes Medium verstehen, illustrieren sie doch nicht konkrete Szenen. Da sie also keine sprachlich evozierten Landschaften verbildlichen, haben die Ölbilder auch keine vorrangig ‚textillustrative‘ Funktion. Im Gegenteil, die Textzitate, zumeist nur Satzteile oder Einzelsätze mit zumeist stark subjektiver Perspektivierung, wurden zwar in einem ersten Arbeitsvorgang als Grundlage der bildnerischen Auseinandersetzung ausgewählt.<sup>296</sup> Sie dienen aber im Einzelnen nicht als unmittelbare, den kreativen Akt begleitende Vorlagen, sondern wanderten zunächst in die Schublade. Erst nach der Fertigstellung des Gemäldes, zuweilen erst erheblich später, werden die Referenzstellen als Titel wieder hinzugefügt.

Dennoch kommt ihnen in der Rezeption eine maßgebliche Bedeutung zu, indem sie die Bilderfindungen in einen erzählerischen Kontext setzen und derart konkretisieren. So wirken die Zitate in gewisser Weise ‚bildillustrativ‘, sie lassen den Betrachter nach Abbildern der fiktionalen Wirklichkeit suchen und geben ihm eine mögliche Deutungsperspektive zur Hand. Wenn sein Assoziationspielraum über das Zitat mit Lenz' Wahrnehmungswelt konfrontiert wird, werden die Bilder

<sup>296</sup> Für eine spätere Arbeitsphase an seinem erweiterten Zyklus wählte Kohl weitere Zitate, die das Thema Angst stärker ins Blickfeld rückten.



Abb. 98: Thomas Kohl: *Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts* (s. Farbabb. 21).

zu Kommunikatoren zwischen Eigen- und Fremderfahrung, die auch den Gestaltungsakt des bildenden Künstlers miteinbeziehen. Denn schon der ganz bewussten Auswahl des Zitats, das nicht nur thematisch, sondern etwa auch klanglich Synästhesien freisetzen soll, liegt bereits eine spezifische Leseweise zugrunde, die wiederum die Sichtweise auf das Bild entscheidend beeinflusst. So treffen im Rezeptionsakt sehr unterschiedliche Wahrnehmungs- und Deutungsformen aufeinander, die wieder in das neue, individuelle Landschaftsmodell des Betrachters einfließen. Eine imaginäre Landschaft, die auf diese Weise nicht nur die Psychognomie des kranken Dichters abbildet, sondern auch Rückschlüsse auf die je eigenen Dispositionen ermöglicht.

Schon die Bilder zu Lenz' erster Wanderung nach Waldersbach führen vor Augen, wie intensiv sich die Interaktion von unterschiedlichen semiotischen Impulsen und subjektiver Vergegenwärtigung bzw. Vergegenständlichung in Kohls Arbeiten gestalten kann. Zwar finden sich vergleichsweise ‚eingängige‘, leicht aufzulösende Kompositionen wie das Anfangsbild, bei dem man die karge Bergkante mit vereinzelt Bäumen zwischen den Nebelschwaden zu erkennen glaubt. Oder – noch deutlicher – jenes zu „Er ging gleichgültig weiter“ (L 31), bei der die klare Bildteilung zwischen blauer Fläche und gründerter Leinwand durch eine dunkelbraune durchbrochene Kontur unweigerlich an ein Gebirgspanorama im Winter denken lässt. Ähnlich ruhige Landschaftsentwürfe mit ausgewogenen breiten Farblagen bietet Kohls Zyklus in weiterer Folge allerdings eher selten. Sie sind in den früher entstandenen Gemälden zumeist den Konsolidierungsphasen des Kranken zuge-

ordnet, wie etwa ein Bild zu Lenz' Naturerlebnis beim Ausritt, je eines zu seinem euphorischen Wintererlebnis und zu den Verschmelzungsphantasien nach Oberlins Abreise oder auch zwei Gemälde, die mit Zitaten aus dem Kunstgespräch betitelt sind. Erst in einer späteren Arbeitsphase am Zyklus, in der Kohl auf die existenzielle Bedrohlichkeit der Angstzustände fokussiert, stehen diese ruhigen geomorphen Entwürfe nicht mehr im Einklang mit Erzählsequenzen, in denen eine Beruhigung oder Stabilisierung des Protagonisten zu beobachten ist. Thematisch besonders stimmig wird diese Umwertung der Bildmetaphorik in Kohls Gemälde zu „Auch bei Tag bekam er diese Zufälle, sie waren dann noch schrecklicher; denn sonst hätte ihn die Helle davor bewahrt“, wo sich in der breiten ausgesparten Grundierungsfläche Lenz' „schreckliche Leere“ ausdrückt, oder auch im Bild zur „entsetzlichen Stimme“, einer bildsprachlichen Fortführung des ersteren.

In der Mehrheit der Bilder aber wird die zu erwartende klar strukturierte Raumkonstitution unterwandert. Durch die Aufhebung von Vertikal-, Horizontal- und Tiefendimensionierung in nebelhaften Verwischungen, in gewölkähnlichen Blau-Weiß-Verdichtungen, in gedrängten grün-braunen Strichlagen oder in unruhigen orangenen und erdfarbenen Pinselzügen werden die emotionalisierten, teils psychopathischen Raumerlebnisse nachvollziehbar gemacht. Gemälde wie jenes, dem die Textstelle „er stand still und legte das Haupt in's Moos“ (L 31) zugeordnet ist, lassen in den ineinanderfließenden grünen und braunen Farbschleiern und Strichen keine eindeutige Differenzierung mehr zwischen Fernsicht und Nahsicht zu,<sup>297</sup> eine Indifferenz der Orientierung, die durch die im Zitat angesprochenen Entgrenzungsvorstellungen noch unterstrichen wird. Im beunruhigenden Gefühl der Unsicherheit, das die Sinngestaltung des Rezipienten hier ständig begleitet, klingen die Derealisationserlebnisse des Protagonisten der Erzählung an, dem Wirklichkeit nicht mehr als homogenes Kontinuum erfahrbar und verfügbar ist. Nur vereinzelt korrespondieren im Text benannte Konkreta mit Bilddetails auf formaler oder farblicher Ebene in einer Weise, dass sich diese unmissverständlich vergegenständlichen lassen, wie etwa ein roter Mond, der aus dem ‚dummen blauen Auge‘ des Himmels startt, oder die „schäumenden Goldwellen des Monds“, die über den goldenen Pokal der Erde laufen.

Entsprechend den verwirrenden Symptomoppositionen, wie sie Büchner zur Darstellung der Psychose entfaltet, lässt sich auch in Kohls *Lenz*-Zyklus kein einheitliches Bildvokabular isolieren, das allein den verschiedenen Momenten der Krankheitsprogression vorbehalten wäre. Schließlich versucht der Künstler in

297 Vgl. zum charakteristischen „Oszillieren zwischen Mikro- und Makrokosmos“ in den *Lenz*-Bildern Kohls Walldorf, *Über die Ebene hin*, S. 24.

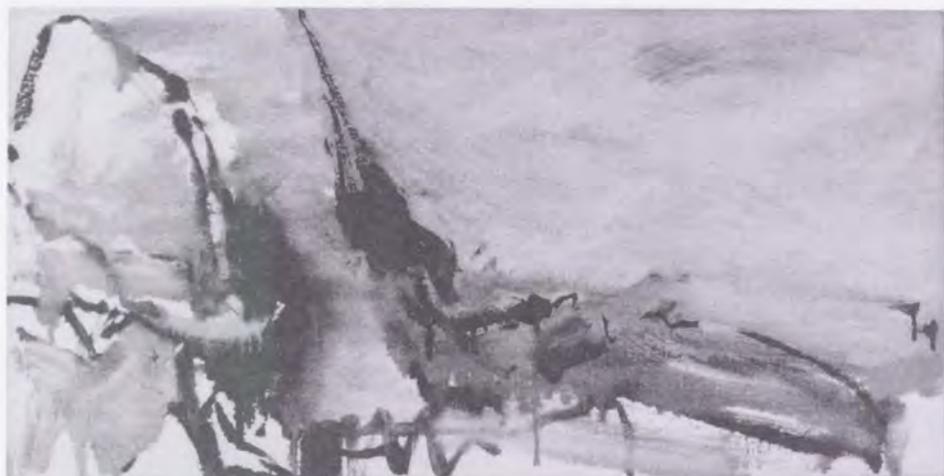


Abb. 99: Thomas Kohl: ... er stand still und legte das Haupt in's Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm ... (s. Farbabb. 22)

seinen Arbeiten die narrativen „Erfahrungs- und Seinsmetaphern“ über unsere „Naturbe- und -entgegnungen“ in einen „ähnlich ambivalenten Schwebезustand wie in Büchners Erzählung zu bringen“<sup>298</sup>. Dichte dynamische Pinselstrichnester in Verbindung mit einer Farbakzentuierung, etwa ins Orange bei den Selbstentgrenzungphantasien oder ins Grüne bei Ruhevisionen, signalisieren deshalb zwar eine emotionalere Landschafts- und Selbstwahrnehmung. Damit verbunden aber ist keine eindeutige Aussage zur Verbesserung oder Verschlimmerung des Leidens. Ebenso können die vergleichsweise homogenen, beinahe monochromen Wolken und Himmelbilder sowohl Beruhigungsphasen als auch Zwangserlebnissen zugeordnet sein. So wie die Landschaften unter dem klimatischen, atmosphärischen oder tageszeitlichen Wechsel ständig anders wirken, ohne ihre Gestalt tatsächlich zu verändern, so beeinflussen die beigegebenen Textzitate zu den verschiedenen Zuständen des psychisch Kranken den Ausdruck der Bilder für den Betrachter. Der Dialog zwischen Wort und Bild kann dabei besonders suggestive Ausdrucksformen evozieren, wie etwa bei einem schlichten Gemälde aus 2003, das neben einigen schwachblauen Pinselzügen im linken unteren Bildeck lediglich eine fallende, sich verstärkende dunkle Wellenlinie in der Diagonale aufweist. Mit dem Interpretationsimpuls „Er mußte dann mit den einfachsten Dingen anfangen, um wieder zu sich zu kommen.“ lässt sich diese Linie als angedeutete Bodenkontur verstehen, die

298 Aus einem Brief des Künstlers an den Verfasser vom 26. Februar 2007.

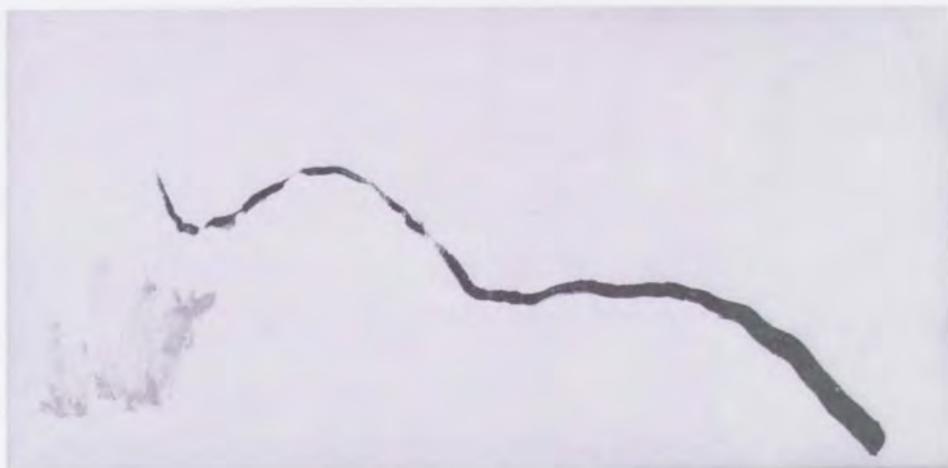


Abb. 100: Thomas Kohl: *Er mußte dann mit den einfachsten Dingen anfangen, um wieder zu sich zu kommen* (s. Farbabb. 23).

dem Raum Dimensionalität und damit Fassbarkeit verleiht. Auf diese Weise wird sie zum Ausdruck einer Außenweltkonstitution und der mühsamen Selbstverortung darin, mit der Lenz seinen nihilistischen Attacken zu begegnen versucht.

Letztendlich aber fehlt ihm die Kraft, sich stets aufs Neue eine Welt zu gestalten, zumal ihm auch Oberlin die Unterstützung Oberlins entzieht. Willenlos lässt Lenz sich abtransportieren. Wie in Büchners Erzählung rückt auch Kohls Zyklus noch einmal das Gebirgsmassiv in den Blick, in der bereits bekannten Unterteilung von blauen und weißen Flächen durch eine dunkle Konturierung, die aber nun nach links fällt. Und wie dort ist dieses Landschaftspanorama im Abendrot nicht mehr unmittelbarer Ausdruck von Lenz' Befinden. Wo seine Seelenlandschaft ins Bild gesetzt wird, zerfließen die konkreten Formen im Indifferenten. Indem der Ausgestoßene alles tat, „wie es die Andern thaten“ (L 49), wird ihm sein Dasein zur notwendigen Last, in dem sich das Eigene nicht mehr entfalten kann.

## V Büchner, Bücher und Bilder: ein Blick zurück, zur Seite und ein wenig nach vor

Die überwältigende Bildkraft der Erzählung Büchners, ihre suggestive sprachliche Vermittlung visueller Erfahrung und Evozierung geistiger Bilder, fand seit Beginn der *Lenz*-Rezeption vielfache Würdigung und so manche Deutung. Dass dieses spezifische Naheverhältnis von Sprache und Bild aber auch die Rezeption in der bildenden Kunst nachhaltig beeinflusste, wurde in der Büchner-Forschung bislang kaum beachtet.<sup>1</sup> Diese Ignoranz ist freilich kein Ausnahmefall. Nicht allein die wissenschaftlichen Disziplinengrenzen und die damit verbundene Sorge des Forschers, in fremden Revieren zu diletieren, tragen Schuld am mangelnden Austausch und fehlenden Überblick in so vielen kulturwissenschaftlichen Bereichen. Auch eine per se interdisziplinär ausgelegte Theoriebildung wie die der Intermedialitätsforschung hat noch zu wenig methodologische Anstrengungen unternommen, die Kluft zwischen kontaktgebendem und kontaktnehmendem Werk im intermedialen Kommunikationsprozess zu schließen. Denn im Mittelpunkt steht auch dort das Einzelwerk als Zeichenkomplex mit seinen werkinternen und werkübergreifenden semiotischen Bezügen, nicht aber seine rezeptions- und produktionsästhetische Perspektive. Um diese analytische Fokussierung auf das synchrone Zusammenspiel medialer Formen auf der Werkebene zurückzunehmen und den prozessualen Charakter des Ästhetischen in der Wechselwirkung von Werk und seinen Aktualisierungen stärker in den Blick zu rücken, wurde in der vorliegenden Studie der Aspekt der Diachronizität intermedialer Relationen herausgearbeitet. Auf diese Weise sollten der Autor als Kunstrezipient *und* gestaltender Interpret verstehbar gemacht und der rezeptive Zusammenhang intermedialer Phänomene in die Analyse eingebunden werden, ohne dabei synchrone Wechselwirkungen zu vernachlässigen. Der Nutzen ist ein doppelter: Zum einen lassen sich in der Untersuchung von Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen den intermedial kommunizierenden Werken Aussagen über die spezifischen Konstituenten, das Aktualisierungspotenzial und den Interpretationshorizont des rezipierten Werks treffen. Zum anderen wird das rezipierende intermediale Kunstwerk über die Offenlegung der

1 Immerhin sieben *Lenz*-Ausgaben stellt Erich Zimmermann in seinem Überblick zu den illustrierten Büchner-Editionen kurz vor, vgl. E. Z.: Die illustrierten und bibliophilen Büchner-Ausgaben. In: Georg Büchner 1813–1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt 2. August – 27. September 1987. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1987, S. 394–400.

Referenzbeziehungen in besonderer Weise erfahrbar, da es im Vergleich Aufschluss gibt über seinen Entstehungszusammenhang, seine selektiven Übernahmen und kreativen Akzente. Büchners *Lenz*, der wie kaum ein anderer Text der deutschen Literatur in beinahe allen Bereichen der Kunst aufgegriffen wurde und wird, erweist sich unter diesen Vorgaben als Untersuchungsobjekt hervorragend geeignet. Ein Überblick im ersten Kapitel über die Perspektiven der produktiven Rezeption in Literatur, Musik, Theater, Film, Medien-, Aktions- und Installationskunst belegt die inspirierende Aktualität des *Lenz* und möchte Einblick geben in die Komplexität der inter- und intramedialen Verflechtungen, die zunehmend international werden. Unter all den Bereichen einer kreativen Auseinandersetzung besitzt allerdings die Text/Bild-Intermedialität in Büchners Erzählung besondere Brisanz. Schließlich ist auf einer metareflexiven Ebene das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst bereits im Werk selbst ein tragender Diskussionspunkt: Im berühmten ‚Kunstgespräch‘, das *Lenz* mit seinem Freund Kaufmann zum Problem der Wirklichkeitsrepräsentation führt, werden über den Text/Bild-Diskurs ästhetische Positionen verhandelt, die als künstlerisches Fundament die Erzählung prägen.

Das zweite Kapitel versucht – ausgehend von diesen innerliterarischen Bausteinen einer avancierten ‚realistischen Ästhetik‘, die Büchner seinem Protagonisten in den Mund legt – die textuellen Visualisierungsstrategien von Wirklichkeitselementen herauszuarbeiten, die den *Lenz* in der Lektüre so bildmächtig werden lassen. In den Reflexionen des Sturm-und-Drang-Dichters dienen die beispielgebenden Erinnerungsbilder, Gemäldebeschreibungen und Textverbildlichungen dazu, die Beziehungsstrukturen zwischen Objekt, Kunstwerk und rezipierendem Subjekt zu verdeutlichen. Durchaus modern mutet dabei der Gedanke an, dass Kunstwerke auf dieselbe Weise wie lebensweltliche Wahrnehmungen oder Vorstellungsbilder in Sprache transferiert werden können, um dann durch das engrammatische Bilderreservoir und die Phantasie des Rezipienten nachgebildet zu werden. Die Voraussetzung dazu ist die emotionale Codierung der künstlerischen Wirklichkeitsrepräsentation, denn das menschliche Gehirn – so zeigen auch neurowissenschaftliche Studien – erinnert sich weniger an die Wahrnehmungsimpulse selbst als an die damit verbundenen Gefühle. Je intensiver es dem Künstler gelingt, in seiner Kunst erlebtes Gefühl – und *Lenz* meint damit vor allem Anteil nehmendes ‚Mitgefühl‘ – zu vermitteln, desto geringer wird auch die ontologische Distanz von Kunst- und Realitätswahrnehmung, desto stärker wird auch die Wirkung auf den Rezipienten. Wie ein innerliterarischer Wegweiser lenkt dieser bildästhetische Ansatz die Aufmerksamkeit auf narrative Bilder der ersten Erzählebene, in denen die subjektive Erfahrungswelt des unglücklichen Protagonisten vergegenwärtigt wird. Wesentliches *narratologisches* Mittel, das Publikum ‚fühlen‘ zu machen, ist die Subjektiv-

vierung des Blicks durch interne Fokalisierung, *thematisches* Mittel die damals noch keineswegs übliche empathische Auseinandersetzung mit einem psychisch Kranken. Die Kombination dieser Mittel, der Nachvollzug einer psychotischen Welterfahrung durch perspektivische Identifikation, war revolutionär, und bis heute haben diese einprägsamen Bilder des Irrationalen und Anomalen offenbar nichts an ihrer schockierenden Unmittelbarkeit verloren. Denn in der irritierenden Anschaulichkeit der Außenwelt konkretisiert sich Lenz' erschütterte Innenwelt. Um diese introspektive Anschaulichkeit zu erreichen, bedient sich Büchner eines breiten Spektrums narrativer Visualisierungsverfahren. Dazu gehören der subtile Blickwinkelwechsel zur Dimensionalisierung des Erzählten ebenso wie die quasiikonische Nachahmung der Malerei mit ihrem temporalen Innehalten bei Schilderungen, mit dem flächenhaften Arrangement symbolträchtiger Szenen oder mit der Nachbildung von Gemäldesituationen durch Rahmung und Betrachtersimulation. Die wohl wirkungsvollste Veranschaulichung von psychotischer Welterfahrung aber basiert auf der spezifischen ‚Stimmung‘ des Raums durch deskriptive Differenzierungen hinsichtlich Größe, vertikale und horizontale Entfernung, Farb- und Formgebung, Bewegung, Geräusch etc. Durch die subjektive Perspektivierung erfährt der Rezipient diesen Raum nicht nur als Handlungsraum, sondern zugleich als ‚Seelenraum‘ des Protagonisten.

Das dritte Kapitel widmet sich den verschiedenen Konkretisationen von Bildlichkeit im *Lenz*, die sich über diese Verbildlichungsstrategien entfalten. Schon Gutzkow wies in der ersten Würdigung der Erzählung auf die zentrale Korrelation von Ichgefühl und Raumerfahrung in den Naturrepräsentationen hin. Diese so eindringlich vermittelte Landschaft ist allerdings nicht nur eine ästhetisch-emotive Umgebungsdarstellung, sondern zugleich Ausdruck psychopathologischer Raumwahrnehmungsstörungen, die der Rezipient mitvollziehen kann. Das Phänomen korrelativer Außen- und Innenweltbeschreibung kannte Büchner nicht zuletzt aus einem seiner Lieblingsbücher, Goethes *Werther*. So ist es denn auch kein Zufall, dass schon die berühmte Eingangspassage des *Lenz* unübersehbar auf die Naturbeschreibungen der Briefe vom 10. März und 18. August des Briefromans referiert, die als Projektionsfläche der psychischen Entwicklung Werthers dienen. Büchner intensiviert jedoch diese ‚Spiegelung‘ eines Seelenzustands noch in zweierlei Hinsicht: zum einen durch seine psychopathologischen Kenntnisse, die ihm die präzise symptomatische Rekonstruktion einer krankhaften Wahrnehmungsaberration ermöglichen. Zum anderen durch eine veränderte Stellung des Erzählers, der im *Lenz* ‚Mitsicht‘ heterodiegetisch realisiert, an Bruchstellen des Texts aber auch eine auktoriale Perspektivierung erlaubt. Im ersten Teil der Erzählung finden sich neben Naturschilderungen, in denen sich dysphorisch psychotische Raumerleb-

nisse ausdrücken, auch solche einer konsolidierenden Landschaftswahrnehmung, die noch auf eine ‚ästhetische Melancholietherapie‘ durch die Schönheit der Natur hoffen lassen. Doch mit der Apostasieszene verliert sich jeglicher ästhetisch-euphorische Naturbezug. Im Schlussbild der grandiosen Gebirgslandschaft schließlich ist kein Bezug mehr zu Lenz' Innenwelt gegeben. Auf sich selbst geworfen, ist ihm jeglicher Halt in der Außenwelt verloren gegangen. Es ist der Endpunkt eines minutiös herausgearbeiteten Krankheitsprogresses, den Büchner suggestiv ins Bild setzt. Doch darf diese Schilderung eines psychischen Desasters nicht mit einer pathographischen Studie gleichgesetzt werden. Nicht zuletzt in den nosologischen Abweichungen zum tatsächlichen Krankheitsfall, vor allem aber in den darstellungsästhetischen Eigenheiten wie der auf Mitgefühl abzielenden ‚psychologischen Perspektive‘ und der Emotionalisierung des Rezipienten wird eine Textintention sichtbar, die über die Faktizität einer Krankheitsstudie weit hinausgeht.

Am Krankheitsbild – früher als schizophrene Störung identifiziert, nun in den Kategorien der zeitgenössischen Psychopathologie als ‚religiöse Melancholie‘ verstanden – reflektiert Lenz die zu Büchners Zeit mit Vehemenz ausgetragene Debatte um Grundlegung, Behandlung und Bewertung psychischer Störungen. Auf Basis der Diagnostik einer somatisch orientierten Psychiatrie hatte Büchner erkannt, dass die gutgemeinte pietistische Behandlungsstrategie Oberlins mit ihrer moralisierenden Deutung der Erkrankung und der religiös-spirituellen Rechtfertigung der Leiderfahrung den Krankheitsverlauf nur negativ beeinflussen konnte. Die einzelnen Stadien dieser verhängnisvollen Dynamik arbeitet Büchner mit einer beinahe klinischen Differenziertheit und immenser sprachlicher Bildkraft heraus. Die Imagination des Lesers wird zumal dort herausgefordert, wo das Leiden in seinem unmittelbaren physischen Ausdruck vorgestellt wird. Nach der quasiekphrasischen Beschreibung des Gasts bei seinem ersten Auftreten im Pfarrhaus prägen vor allem die ‚Zufälle‘ mit ihrer starken Ikonizität das Bild des kranken Dichters, bei denen ihn Derealisations- und Depersonalisationsängste zur autotherapeutischen Selbstmisshandlung, zu perseverativen Zwängen oder entwürdigenden Delusionen zwingen. Nur zu deutlich kommt der durch das Umfeld verstärkte religiöse Schuldwahn in den Selbstbildern zum Ausdruck, die Lenz für sich findet. Im ersten Teil dominiert noch das zunächst tröstliche Kindmotiv, das sich jedoch mit der gescheiterten Totenerweckung zur Projektionsfläche seiner Selbstverlustängste verkehrt. Sein darauf folgender apostatischer Befreiungsversuch führt nur zu einer Verschärfung des Konflikts. Mit Ahasver und Satan, Verdammten der christlichen Mythologie, findet er zwei weitere Identifikationsfiguren, in denen sich seine existenzielle und eschatologische Hoffnungslosigkeit spiegelt. Das derart vermittelte Bild des Künstlers entspricht in keiner Weise mehr demjenigen der populären romanti-

schen Künstler- und Wahnsinnserzählungen, in denen die problematische psychische Konstitution des kranken Genies idealisierend als produktive Kraft verstanden wird, als Möglichkeit der erweiterten künstlerischen Wirklichkeitserfahrung und -gestaltung. Lenz' Seelenleiden fehlt dagegen der kompensatorische Zugewinn an höherer Erkenntnis; es ist in religiöser, ideologischer wie auch ästhetischer Hinsicht für ihn selbst stets bloß eine sinnlose Qual.

Neben den Landschaftsschilderungen als Seelengemälden und den Bildern der Krankheit des Protagonisten kommt auch den Darstellungen des Umfelds des kranken Dichters eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. Aus den Korrespondenzen und zunehmenden Differenzen dieses sozialen Raums zum Dasein des Protagonisten wird seine voranschreitende Entfremdung und ‚Verrückung‘ sichtbar. Auch dieses Umfeld ist nach ikonischen Mustern strukturiert, wie u. a. der in der Forschung schon früh hervorgehobene Bezug zur niederländischen Kunst belegt. Dass das Zusammenwirken von Literatur und Malerei als motivischer Schwerpunkt bei der Konstituierung des sozialen Raums auch handlungs- und sinntragende Funktion gewinnen kann, zeigt sich am Beispiel der markanten Fensterbilder. Ihre dichotome Metaphorik als Element des Verbindenden und Trennenden zugleich dient in den ästhetischen Betrachtungen des Kunstgesprächs noch als Ausdruck transzendentaler Heilserfahrung. Auf der ersten Erzählebene aber wandelt sich das Motiv im Verlauf der Handlung vom Sehnsuchtsbild der Aussöhnung von Innenwelt und Außenwelt zum Symbol der Entfremdung und Ausgrenzung des Protagonisten. Auch strukturell kommt dem Fenstermotiv im *Lenz* eine wichtige Bedeutung zu, indem es die Erzählung über textuelle und visuelle Rahmen gliedert, Raumsituationen und Perspektiven konkretisiert und im Literarischen aussagekräftige Bildsituationen schafft. Am Beispiel einer nicht aufgegriffenen Fenstersituation in der Ekphrasis des Emmaus-Gemäldes wird ersichtlich, wie frei Büchners ‚reproduktive‘ Kreativität in der Verarbeitung mit den Quellen verfährt. Nicht selten wird also für ikonische Adaptionen keine konkrete Bildvorlage auszumachen sein, da sie auf generalisierten ästhetischen Vorstellungen und spezifischen Kunsterfahrungen des Autors beruhen. Dezidiert angesprochen sind im Text die holländische und die altdeutsche Schule, deren ästhetische Charakteristika ebenso im Narrativen aufgegangen sind wie etwa auch der Typus idolisierender Frauendarstellungen. Für die imaginative Umsetzung der narrativen Bilderwelten ist aber letztlich immer der Leser selbst verantwortlich, der sie über sein individuelles Bilderreservoir und seine Phantasie vergegenwärtigt.

Diese kreativen assoziativen Vergegenwärtigungen bleiben prinzipiell und bei allen zu erwartenden imaginativen Übereinstimmungen doch stets Privatsache, dem Einzelnen vorbehalten. In der produktiven Rezeption durch die bildende Kunst,

wie sie im vierten Kapitel vorgestellt wird, wird uns jedoch in gewisser Weise ein Blick in die subjektiven Vorstellungswelten des Künstlers als Rezipienten eröffnet. Schließlich sind die bei der Lektüre evozierten imaginativen Bilder Ausgangspunkt für eine weitere künstlerische Interpretation, die nahe an den Ersteindrücken bleiben, diese Eindrücke aber auch als nur mehr oder weniger markante Punkte des Anspielungshorizonts in einen völlig anderen künstlerischen Zusammenhang integrieren kann. Die Spannweite der künstlerischen Umsetzung narrativer Ikonizität zeigt sich auf eindrucksvolle Weise in der Rezeption der *Lenz*-Erzählung durch die bildende Kunst. Sehr texttreue Illustrationen stehen neben Bildserien, die mit dem vorgegebenen Material weiterarbeiten oder es nur als assoziativen Impuls nützen. Das rezipierende Kunstwerk kann sich dabei – wie gezeigt – auf eine breite Inspirationsbasis aus affektiven, piktoral und narrativ markierten Bildern stützen, die charakteristisch sind für *Lenz*. Kaum eine der besprochenen ikonischen Strukturen des Texts bleibt unaufgegriffen, manche Momente narrativer Bildlichkeit werden dagegen von einer Vielzahl der vier Dutzend bildender Künstler und Künstlerinnen, die sich intensiver mit dem *Lenz* auseinandergesetzt haben, umgesetzt. Das gibt uns als Rezipienten des Texts und des dazu entstandenen Bilds die interessante Möglichkeit, eigene imaginative Interpretationen der Semiotik des ästhetischen Gegenstands mit verschiedenen Fremddeutungen zu vergleichen und nach Differenzen und Ähnlichkeiten zu untersuchen. Was uns dabei auffällt, ist aufschlussreich in mehrfacher Hinsicht: Erstens werden Aussagen möglich über die Konstituenten und das Aktualisierungspotenzial der narrativen Verbildlichungen in der Erzählung, über ihre Bedeutung in verschiedenen (vor allem auch historischen) Rezeptionskontexten. Zweitens gibt die Offenlegung der genetischen Zusammenhänge des bildnerischen Kunstwerks zur literarischen Inspirationsquelle Einblick in den künstlerischen Entstehungsprozess und die unterschiedlichen Adaptionenverfahren. Und drittens lässt der Vergleich mit anderen bildnerischen Auseinandersetzungen zum *Lenz* Rückschlüsse zu auf die je eigenen Präferenzen in der Visualisierung und beleuchtet die ästhetischen Ansätze der Kunstschaffenden und die verschiedenen technischen Möglichkeiten, ein gemeinsames Thema zu behandeln.

Bei aller Unterschiedlichkeit aber fällt doch ins Auge, dass überwiegend ganz bestimmte Textstellen das Interesse der Künstler und Künstlerinnen finden und zur Bearbeitung aufgegriffen werden. Es sind jene Werkteile, in denen bereits im Literarischen konkrete Text/Bild-Beziehungen, wie sie im zweiten und dritten Kapitel besprochen wurden, die Produktion maßgeblich mitbestimmen. Denn Kontaktphänomene zwischen unterschiedlichen Medien neigen dort anzusetzen, wo sie beim kontaktgebenden Werk bereits Bedeutung hatten. Textstellen mit hoher Bildlichkeit, die also die Imagination des Lesers besonders reizen, bestimmen

die intermediale Disposition des Werks. Betrachtet man die heutige Formenvielfalt der bildnerischen Auseinandersetzungen mit dem *Lenz*, so findet sich darin dessen hohe narrative Ikonizität bestätigt. Wir finden das dominante Motiv der Stimmungslandschaft in den verschiedensten Variationen ins Bild übertragen, als Konkretisierung der psychotischen Raumwahrnehmung mit oder ohne dem erlebenden Subjekt (mit den aus der veränderten Fokalisierung resultierenden Rezeptionsästhetischen Unterschieden), als bildnerische Zustandsparaphrase oder als Assoziationsspielraum. Wir sehen die Symptomatik der Krankengeschichte, die ‚Zufälle‘ und Konsolidierungen bildnerisch umgesetzt, rekonstruktiv mit oder ohne einen pathogenen Kontext, interpretatorisch aktualisiert und erweitert oder existenziell generalisiert. *Lenz* begegnet uns in seinen belastenden Selbstprojektionen ebenso wie in den ästhetischen oder ideologischen Fremdbildern, und auch seine kunsttheoretischen Ausführungen zur visuellen Wahrnehmung, ikonischen Momentaufnahme und bildlichen Rezeption werden häufig ins Pikturale übersetzt (auch wenn bezeichnenderweise gerade das ‚Lebende Bild‘ der beiden Mädchen die problematischsten bildnerischen Nachschaffungen findet). In vielfacher Ausformung kommt etwa auch das thematisch und strukturell brisante Fenstermotiv zur Anwendung, indem Perspektivierungs- und Rahmungsmuster aufgegriffen oder neu konstruiert werden. Besonderes Interesse aber finden in der bildnerischen Bearbeitung die berühmten metaphorischen Veranschaulichungen einer anomalen Befindlichkeit wie *Lenz*' Wunsch ‚auf dem Kopf gehn‘ zu können, der ‚Wahnsinn auf Rossen‘, der lustvoll-selbsterstörerische Blick in den Abgrund oder der ungeheure Riss in seiner Welt.

Allerdings entsteht die erste (und für längere Zeit auch einzige) Serie illustrativer Arbeiten im Vergleich zu den dramatischen Werken Büchners erst relativ spät, ein- einhalb Jahrzehnte nach den ersten Illustrationen zu *Leonce und Lena*, zehn Jahre nach den ersten Arbeiten zu *Dantons Tod* und immerhin noch sechs Jahre nach den ersten *Woyzeck*-Bildern – zu einer Zeit mithin, da die beiden letztgenannten Theaterstücke bereits zu den meistgespielten auf den deutschen Bühnen gehörten. Man darf jedoch nicht vergessen, dass sich Bilder zu dramatischen Arbeiten nicht allein bloß auf die textuelle Vorlage beziehen können und durch Lektüre angeregt sind, sondern sehr oft auch durch beeindruckende Inszenierungen, also durch konkrete Visualisierungen des vorgegebenen Bildmaterials, die weiter verarbeitet werden. Genau genommen handelt es sich bei diesen Bildern nicht mehr um Illustrationen des Texts, sondern um Nachschaffungen tatsächlicher Eindrücke während eines Theaterbesuchs. Auch Walter Gramatté, der sich als erster bildnerisch mit *Lenz* beschäftigte, plante zunächst eine Ausgabe zu *Dantons Tod*, das in der berühmten Inszenierung Max Reinhardts 1918 einen tiefen Eindruck bei ihm hinterlassen

hatte. Dass er sich dann doch für den *Lenz* (und etwas später für den *Woyzeck*) entschied, ist wohl dem stark identifikatorischen Kunstverständnis Gramattés geschuldet, der in seinen Arbeiten mit dem abzubildenden Objekt eine tiefe Übereinstimmung sucht. So werden seine *Lenz*-Bilder zu selbstreflexiven Projektionen seines eigenen Ichs. Die subjektivierende Erzählperspektive, die Mitgefühl beim Leser wecken soll, wird bildsprachlich ins Extrem weiterentwickelt, wenn er Lenz' qualvolle Selbstentfremdung über zehn Selbstportraits, gerahmt von zwei gegensätzlichen Darstellungen der Gebirgslandschaft, vermittelt. Keine Bildkommentare im eigentlichen Sinn, wahren die Radierungen den Bezug zur narrativen Vorlage, indem sie die psychischen Zustände des Protagonisten wiedergeben. In der Überlagerung aber der historischen Leidensgeschichte mit der eigenen weitet sich die physiognomische Seelenschau zum allgemeineren Ausdruck der existenziellen Befindlichkeit eines an sich und der Welt Verzweifelnden.

Dass Gramattés Radierungen (und seine zahlreichen Vorstudien) in einer Zeit der intensiven Büchnerrezeption die einzigen Arbeiten zur *Lenz*-Erzählung blieben, mag in der auch damals wohl noch als radikal empfundenen Konfrontation des Lesers mit der Innenwelt eines psychisch Kranken begründet sein. Im Dritten Reich wurde das Werk des politisch nicht recht vereinnahmbaren Dichters zunehmend ins Abseits gedrängt. Umso interessanter sind die sehr unterschiedlichen Bilddeutungen der fünf illustrierten Textausgaben, die in Deutschland und den besetzten Gebieten bzw. in der Schweiz während des Weltkriegs entstanden. Eine enthistorisierte und mystifizierende Interpretation geben die biederen Zeichnungen Hans H. Hagedorns für eine Volksausgabe des regimetreuen Verlags Rütten & Loening; weitgehend ästhetizistisch entdramatisierend wirkt die Frontispizzeichnung Cees Bantzingers für die bibliophile Ausgabe der Maastricher Halcyon-Presse. Toyens scherbenhafte Landschaftsbruchstücke für eine tschechische *Lenz*-Edition sind subtile Verbildlichungen der emotionalen Reflexe einer autistisch wirkenden Wirklichkeitswahrnehmung. Gunter Böhmers handlungsnahe Illustrationsfolge für die Liebhaberausgabe des St. Galler Verlegers Henry Tschudy konzentriert sich auf die Leiderfahrung des Protagonisten, während sich in Giuseppe Mignecos Zeichnungen für die Ausgabe des Mailänder Verlags Rosa e Ballo diese Qualen zum existenziellen Problem des Menschseins weiten.

Unmittelbar nach dem Krieg erfährt zwar die Rezeption Büchners einen neuen Aufschwung, doch entsteht – sieht man von den Einbandentwürfen Mario Prasinós' und Wilhelm Neufelds ab – mit Hanna Nagels Zeichnungen nur eine Illustrationsserie, die zwar mit dem dominanten Frauenbild einen interessanten Aspekt des Texts forciert, doch dessen immenser Spannung mit ihrer kühlen, ‚neusachlichen‘ Bildsprache nur bedingt gerecht wird. Das abnehmende Interesse an gegen-

ständlicher Buchkunst, die unter dem Leitparadigma der Abstraktion als abhängige, sekundäre Ausdrucksform abqualifiziert wurde, erklärt wohl auch das Fehlen einer künstlerischen Auseinandersetzung in den Fünfziger- und Sechzigerjahren. Noch in den Siebzigerjahren steht die Gilde der Buchschaffenden illustrierten Ausgaben skeptisch gegenüber, weshalb auch die beiden *Lenz*-Kupferstichfolgen dieser Zeit von Hubertus von Pilgrim und Baldwin Zettl nicht bzw. nur mit Verspätung in den Druck kommen. Erst in den Achtzigerjahren reagierte auch der deutsche Buchmarkt auf das neu akzentuierte Selbstverständnis der Illustrationskunst als gleichberechtigte Ausdrucksform (wie es bei den großen Illustratoren ohnehin immer schon gegeben war) und bringt einige aufwendig gestaltete *Lenz*-Ausgaben. Den abstrakt-fragmentarischen, auf assoziative Inhaltlichkeit aufgebauten Bildchiffren Anton Watzls stehen die realistischen Federzeichnungen Bruce Waldmans und die expressiv-figurativen Pastellzeichnungen und Radierungen Alfred Hrdlickas gegenüber. (Edgar Osers zehn Gegen-Bilder zu *Lenz* in Mischtechnik warten noch auf eine Buchrealisierung.) Die bekannte Ausgabe der Büchergilde Gutenberg mit Hrdlickas Arbeiten blieb bislang die letzte illustrierte (textuell vollständige) Edition im deutschsprachigen Raum; die Illustrationen zweier französischer Ausgaben aus den Neunzigern von Jacques Muron und Frédéric Malenfer belegen, wie divergierend die Vorstellungen von Illustrationskunst sein können. Auch wenn der illustratorische Aspekt der Gegenüberstellung von narrativer Referenz und Bild zunehmend wegfällt, werden künstlerische Auseinandersetzungen mit dem *Lenz* in dieser Zeit immer häufiger. Zuweilen dienen sie, wie Odette Petzolds *Lenz*-Plakat, Werbezwecken für die boomenden *Lenz*-Dramatisierungen, zumeist aber sind es freie, vom Text angeregte Arbeiten, die sich durch gänzlich unterschiedliche Ansätze und technische Verfahren auszeichnen. Neben den altmeisterlichen Radierungen Michael Triegels und den sensiblen Graphit- und Farbstiftzeichnungen Leo Leonhards finden sich die wuchtigen Monotypien Friedrich Zimmermanns, die neorealistischen Tafelbilder Hellmuth Eichners und die großformatigen Farbholschnitte Bernd Zimmers.

Den mächtigsten Rezeptionsschub im Bereich der bildenden Kunst erhielt die *Lenz*-Erzählung durch den Otto-Ditscher-Illustrationswettbewerb 2003, an dem man sich mit mindestens drei Blättern u. a. zum *Lenz* beteiligen konnte. Arrivierte Größen der Buchillustrationskunst nahmen die Herausforderung ebenso an wie Akademieabsolventen und -studenten, Autodidakten und Hobbykünstler. Die Verbindlichkeit des Textbezugs brachte dabei die meisten der eingereichten Arbeiten wieder näher an die narrative Vorlage, von der Teilaspekte aufgegriffen werden. Den Sieg davon trugen die expressiven Radierungen Susanne Theumers, die mit Fragmentarisierungen und Verschiebungen, flächigen Verzerrungen und harten

Konturierungen die seelische Zerrissenheit und Haltlosigkeit des Protagonisten kongenial ins Bild setzen. Doch viele weitere zumeist hochqualitative, interpretatorisch wie technisch jedoch äußerst heterogene Arbeiten wurden beurteilt. Die Leichtstrichigkeit der Kaltnadelradierungen Dieter Goltzsches oder der Zeichnungen Peter Biskups kontrastiert mit den strengen Linienbündeln der Bleistiftzeichnungen Fritz Baumgartners. Den teils romantisierenden, magischen Bildtopoi der Federzeichnungen Alfons Kleins und Erhard Schützes stehen die düsteren Radierungen Sven Großkreutz' oder auch Mechthild Mansels entgegen. Die ruhigen Bildkompositionen von Uta Clemens und Claudia Hüfner heben sich ab von der brutalen Dynamik der Zeichnungen Peter Haeses oder den unruhigen Strichlagen Hermann Rongstocks. Wie unterschiedlich die ästhetischen Möglichkeiten des Linschnitts genutzt werden können, belegen die beinahe monochromen Drucke Martin Meiers, die Bilder Ulla Schenkels mit ihrer plakativen, kontrastreichen Flächigkeit oder die feinkonturigen Bildsymbiosen von Stephanie Marx. Und obwohl beide Nähe zur Comic-Art zeigen, weisen auch die Interpretationen von Max P. Haering und Karin Mihm so gut wie keine Gemeinsamkeiten auf. Auch nach dieser Werk-Flut des Jahres 2003 setzte die künstlerische Beschäftigung mit Büchners Erzählung nicht aus, wie die Arbeiten Nadine Respondek-Tschersichs, Nanna Max Vonessamihs und Thomas Kohls zeigen. Als *work in progress* sind die assoziativen Landschaftskonstrukte Kohls zudem ein gutes Beispiel für eine oft jahrelange intensive Auseinandersetzung eines Künstlers mit dem Werk.

Von den übrigen Werken Büchners kann nur *Woyzeck* eine ähnlich intensive, bis heute andauernde Präsenz in der bildenden Kunst für sich beanspruchen. Als erste Verbildlichungen des Texts können die ungelungenen Figurenskizzen Büchners am Rand seiner Handschrift gesehen werden. Die bildnerische Rezeption setzt 1918 ein mit den sechs farbintensiven, expressionistischen Pastellen des Kirchner-Schülers Werner Gothein (1890–1968), durch die der Künstler zu seinem eigenen Stil fand.<sup>2</sup> Im folgenden Jahr erscheint die erste illustrierte Textausgabe mit Abbildungen nach Holzschnitten von Wilhelm Plünnecke (1894–1954).<sup>3</sup> 1920 legte Erich Wünsche (1893–?), ein wenig namhafter Vertreter einer expressionistischen

2 Vgl. Otfried Kämpeler: „Bin ich Mörder? Was gafft Ihr! Guckt Euch selbst an!“ Zu Werner Gotheins ‚Woyzeck-Inszenierung‘. In: Werner Gothein 1890–1968. Retrospektive. [Katalog] Hg. v. Hauptamt der Stadt Villingen-Schwenningen 1989, S. 14–25. – Wendelin Renn: Werner Gothein – ein vergessener Künstler. Anmerkung zu den ‚Woyzeck‘-Pastellen. In: Wendelin Renn, Horst Zimmermann und Andreas Zoller (Hgg.): Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne (1914–1945). Ausstellungskatalog. Sigmaringen: Thorbecke 1993, S. 63.

3 Georg Büchner: *Woyzeck*. Ein Fragment. Mit Bildern von Wilhelm Plünnecke. Berlin: A. Juncker [1919].

Dresdner Gruppe um Heiner Schilling und Schüler Richard Müllers an der Dresdner Akademie, eine Mappe mit 12 kleinformatigen Radierungen vor.<sup>4</sup> Ebenfalls dieser Gruppe gehörte Paul Weißkopf an, der 1921 eine Mappe mit 10 großformatigen Lithographien gestaltet, die ganz auf die zentralen Gestalten Woyzeck und Marie fokussieren. 1937 wurde diese Mappe (wie auch eine wohl allzu erotische Radierungsfolge Erich Wünsches zu *Dantons Tod*) auf die Liste entarteter Kunst gesetzt.<sup>5</sup> 1923 bringt der Verlag Georg Müller in seiner Reihe ‚Welttheater‘ eine aufwendig gestaltete Bibliophilenausgabe heraus, mit 9 handkolorierten seitengroßen Lithographien und 17 Federzeichnungen von Rafaello Busoni (1900–1962, Sohn des Komponisten Ferruccio Busoni), die zu den bedeutendsten frühen Arbeiten des 1939 in die USA emigrierten Berliner Illustrators gehören.<sup>6</sup> Zu einer weiteren bibliophilen Edition, von der Berliner Kunstanstalt ‚Ganymed‘ 1925 als Weihnachtsgabe herausgegeben, steuerte der 1889 in Berlin geborene Erik Richter 14 Zeichnungen bei, deren märchenhafter Charakter die Elendsthematik ignorieren.<sup>7</sup> Bereits seit 1923 hatte sich auch Walter Gramatté mit dem *Woyzeck* beschäftigt, konnte die Serie von 12 Radierungen und einem Titelblatt allerdings erst nach seinen *Lenz*-Arbeiten Ende 1925 fertigstellen.<sup>8</sup> Die Bilderfolge, die nun mit einer noch größeren Konzentration der bildsprachlichen Mittel großteils konkrete Handlungsmomente aufgreift, ist jedoch (vorwiegend aus finanziellen Gründen) nie in einer edierten Ausgabe erschienen. Nach diesem intensiven Beginn von sieben Arbeiten in ebenso vielen Jahren bricht die bildnerische Rezeption für längere Zeit ab. Auch zur Zeit des Weltkriegs sind offenbar (im Gegensatz zum *Lenz*) keine weiteren Illustrationen entstanden. Erst nach dem Krieg finden sich – beginnend mit einer Umschlagzeichnung Johannes Poeseneckers (1897–1969) für eine Textedition von 1946<sup>9</sup> – weitere Bildumsetzungen, nun auch bereits außerhalb des deutschsprachigen Raums, wie eine schwedische Ausgabe von *Woyzeck* sowie *Leonce und Lena* mit Monotypien des bedeutenden ungarisch-schwedischen Malers und Graphikers

4 Erich Wünsche: Zwölf Radierungen zu Woyzeck von Georg Büchner. Dresden: Kaemmerer 1920.

5 Paul Weißkopf: 10 Lithographien zu Woyzeck von Georg Büchner. Dresden: Dresdner Verlag 1921.

6 Georg Büchner: *Woyzeck*. Eine Tragödie. Mit 9 farbigen Steinzeichnungen und 17 Federzeichnungen von Rafaello Busoni. München: Georg Müller [1923].

7 Georg Büchner: *Woyzeck*. Eine Tragödie. Mit 14 Illustrationen in Lichtdruck nach Zeichnungen von Erik Richter. Berlin: Graphische Kunstanstalt Ganymed und Gebr. Mann 1925.

8 Vgl. Eckhardt, Das graphische Werk von Walter Gramatté, S. 68–72, Bildtafeln 39–41. – Prange, Unendlich groß und menschlich, S. 55–58, S. 65–68. – Dieter Gleisberg: Walter Gramatté als Interpret von Werken der Literatur. In: Dieter Gleisberg: Walter Gramatté. Buchgraphik und Mappenwerke. Katalog. Mit Preisliste. Düsseldorf: Böner 1997.

9 Georg Büchner: *Woyzeck*. Berlin: Tribüne/Wedding 1946.

Endre Nemes (1909–1985) belegt.<sup>10</sup> Auf 150 Exemplare limitiert ist eine großformatige, in Akzidenz-Grotesk-Schrift gesetzte Ausgabe aus dem Jahr 1964, zu der Alfons Klein – der sich vier Jahrzehnte später mit *Lenz* beschäftigen wird – 25 grobstrichige, dem Expressionismus verpflichtete Zeichnungen beisteuert.<sup>11</sup> Ähnlich bibliophil ausgestattet ist eine vier Jahre später erscheinende Edition mit je 12 dem tschechischen Surrealismus verpflichteten Vignetten und Zinkographien der Prager Künstlerin Jarmila Mařanová (\*1922), die in Anschluss an einen Kafka-Zyklus entstanden sind.<sup>12</sup> 12 Zinkdrucke zum *Woyzeck* legt 1970 auch Joachim John (\*1933) vor, nachdem er sich wenig zuvor bereits von einer Aufführung an der Berliner Schaubühne zu mehreren (teils aquarellierten) Federlithographien inspirieren ließ. Im selben Jahr erscheint eine weitere schwedische illustrierte Ausgabe, nun mit Holzschnitten von Torsten Billman (1909–1989),<sup>13</sup> 1974 folgt eine dänische Fassung gleichfalls mit xylographischer Ausstattung, die Sven Okkels (\*1927) erarbeitet.<sup>14</sup> Wie sehr die populäre Film-Version Werner Herzogs mit Klaus Kinski als *Woyzeck* auch die bildende Kunst beeinflusste, zeigen u. a. die Zeichnungen des australischen Künstlers Gery Joe Weise (\*1959) aus dem Jahr 1982. Aber noch die Arbeiten Bernhard Heisigs (\*1925), mit der die *Woyzeck*-Neuausgabe der Insel-Bücherei von 2004 ausgestattet ist, oder auch Sebastian S. Voreins (\*1979) Illustrationen aus dem Jahr 2005 nehmen deutliche Anleihen.<sup>15</sup> 1984 erscheint nicht nur die Werkausgabe der Franklin-Bibliothek mit zwei Zeichnungen Bruce Waldmans zum *Woyzeck*; auch der bedeutende Grafiker Klaus Böttger (1942–1992) widmet dem Drama eine seiner technisch brillanten Aquatintaradierungen, in der er *Büchner mit Figuren des Woyzeck* arrangiert. Genetisch wie bildsprachlich eng mit seinen oben vorgestellten *Lenz*-Arbeiten verbunden sind Alfred Hrdlickas berühmte querformatige Farbpastelle zum *Woyzeck*, 1988/89 entstanden und 1991 in der Büchergilde Gutenberg ediert.<sup>16</sup> Bereits im Jahr zuvor erscheint die Graphic-Novel-Fassung des

10 Georg Büchner: *Leonce och Lena. Ett lustspel/Woyzeck. En tragedi. Översättning av Nils Afzelius. Monotypier av Endre Nemes. Stockholm: Bibliofila Klubben 1949.*

11 Georg Büchner: *Woyzeck*. Hg. von Werner Weißbrodt. Mit Zeichnungen von Alfons Klein. Karlsruhe: Braun 1964.

12 Georg Büchner: *Woyzeck*. Mit 12 nummerierten und signierten Original-Zinkographien von Jarmila Mařanová. Stuttgart: Müller u. Schindler 1968.

13 Georg Büchner: *Woyzeck*. Översättning av Per Erik Wahlund. Träsnitt av Torsten Billman. Stockholm: Bokvännerna 1970.

14 Georg Büchner: *Woyzeck*. Träsnitt af Sven Okkels. På dansk ved Erik Knudsen. Forord af Frans Lasson. København: Selskabet Bogvennerne, 1974.

15 Georg Büchner: *Woyzeck*. Mit Illustrationen von Bernhard Heisig. Frankfurt/M. u. Leipzig: Insel 2004. (= Insel-Bücherei. 1260.)

16 Georg Büchner: *Woyzeck*. Nach den Handschriften neu hergestellt von Henri Poschmann. Mit

für seine Literaturadaptionen bekannten Comic-Künstlers Dino Battaglia (1923–1983), der die Handlung in das deutsche Kaiserreich der Vorkriegszeit verlegt.<sup>17</sup> Parallel zur bildnerischen Rezeption des *Lenz* nehmen ab den 1990ern auch die freien Arbeiten zu *Woyzeck* ständig zu. Auf die *Woyzeck*-Bilder in mehreren Techniken, die der wohl rühmrigste Büchnerillustrator Leo Leonhard für die Eröffnung des Goddelauer Büchnermuseums (1997) schuf, wurde bereits hingewiesen, gleichfalls auf die etwa zur selben Zeit entstandenen Ölbilder Hellmuth Eichners. 1999 legt Peter Marggraf (\*1947) seinem Handpressendruck des Texts<sup>18</sup> drei thematische Radierungen bei, 2001 fertigt Reinhold Hermann (\*1942) Farbholzschnitte an, und 2004 illustriert Johannes Caspersen (\*1966) mit 16 Holzschnitten das Künstlerbuch *Große Klage um einen namens Woyzeck*, eine literarische Adaption Elisabeth von Ulmanns. Dass man auch an den Ausbildungsstätten die Bildkraft des *Woyzeck* nutzt, belegen u. a. durchaus gelungene Studienarbeiten aus dem Jahr 2005 des Studiengangs für Kommunikationsdesign der FH Augsburg.<sup>19</sup> Als bislang jüngste *Woyzeck*-Arbeit schuf Robert Schwarz (\*1951) 2007 drei Unikatabücher in der für ihn typischen Kombination von Lithographien, Collagen und Originalmalereien. Nicht berücksichtigt konnte bei diesem Überblick (wie auch in weiterer Folge bei *Dantons Tod* und *Leonce und Lena*) das künstlerische Material zu den Inszenierungen des Stücks werden, die Bühnenbilder, Szenen- und Kostümentwürfe, Programmheftzeichnungen, VHS- und DVD-Cover oder auch künstlerisch gestalteten Theaterplakate, zumal sich hier über Alban Bergs berühmte Oper *Wozzeck* ein weiterer wichtiger Rezeptionsstrang eröffnet; stellvertretend sei hier nur auf Jan Lenicas (1928–2001) 1964 entstandenen Plakatkunstklassiker und Dieter Steinckes (\*1963) ‚Musikradierungen‘ verwiesen.

Ähnlich intensiv wie bei *Woyzeck* beginnt die bildnerische Rezeption auch zu *Dantons Tod*. 1916 erscheint eine bereits 1914 gesetzte Ausgabe mit 33 großteils in den Text eingefügten Originallithographien verschiedenen Formats von Walo von May (1879–1928), von denen nur einige größere überzeugen können.<sup>20</sup> Im Jahr darauf folgt eine nicht weniger bibliophile Edition mit kolorierten Federzeichnungen Ernst Sterns (1876–1915) „nach der Aufführung des Deutschen Theaters zu Berlin“,

Bildern von Alfred Hrdlicka und Beiträgen von Hans Mayer, Henri Poschmann und Theodor Scheufele. Frankfurt/M. u. Wien: Büchergilde Gutenberg 1991.

17 Georg Büchner: *Woyzeck*. Gezeichnet von Dino Battaglia. Osnabrück: Altamira 1900.

18 Georg Büchner: *Woyzeck*. Bordenau/Venezia: San Marco Handpresse 1999.

19 Vgl. etwa die vielseitigen Graphik-Collage-Serien Ekaterina Erschowa und Heidi Stettner, die auf den Homepages der Künstlerinnen vorgestellt werden.

20 Georg Büchner: *Dantons Tod*. Mit Ur-Steindruck von Walo von May. München: Hans v. Weber 1916.

die der Künstler, verantwortlicher Bühnenbildner dieser legendären Inszenierung, seinem Regisseur Max Reinhardt widmet.<sup>21</sup> Die starke Lichtdramaturgie Reinhardts scheint auch noch in den Illustrationen Paul Hübners nachzuwirken, die 1920 in eine anspruchslosere Ausgabe montiert wurden.<sup>22</sup> Im Jahr darauf entstehen Erich Wünsches bereits angesprochenen zwanzig Radierungen zu *Dantons Tod*.<sup>23</sup> Wieder als Privatdruck wird das Drama 1923 mit sehr schlichten Originalradierungen Franz Reinhardts (1881–1946) ediert.<sup>24</sup> Parallel zur *Woyzeck*-Rezeption setzt auch die *Danton*-Rezeption in der bildenden Kunst erst wieder nach dem Krieg ein, hier mit einer wohlfeilen Ausgabe mit Zeichnungen (zum Teil nach historischen Graphiken) Otto Dills (1884–1957).<sup>25</sup> Dann aber erscheint beinahe vier Jahrzehnte lang (sieht man von Waldmans zwei Zeichnungen für die Werkausgabe 1984 ab) nichts Nennenswertes, bevor sich zwei der hervorragendsten Büchnerillustratoren des Dramas annehmen. Schon mit 12 Jahren hatte Hans Fronius (1903–1988) *Dantons Tod* gelesen und erste Zeichnungen dazu erstellt, nach dem Zweiten Weltkrieg Skizzen angefertigt und Programmhefte ausgestattet.<sup>26</sup> 1986 schließlich erarbeitet er eine Serie von 22 lavierten Federzeichnungen, die zwei Jahre später in Buchform erscheint, sowie – sich teilweise mit dieser thematisch deckend – 12 Radierungen.<sup>27</sup> 1988 erscheinen auch die *Danton*-Illustrationen Leo Leonhards, der vom Darmstädter Verlag Schlapp im Zuge des Büchner-Gedenkjahrs gleichfalls dazu angeregt wurde, das Drama auf zweierlei Art, als Serie von Federzeichnungen für eine Buchausgabe und als radierten Zyklus für eine Graphikmappe, zu illustrieren.<sup>28</sup> Der Vergleich der konzeptuell ähnlichen, sonst jedoch sehr unterschiedlichen Interpretationen von Fronius und Leonhard ist durchaus aufschlussreich. Nach diesen großen Illustrations-

21 Georg Büchner: *Dantons Tod*. Ein Drama. Mit 18 kolorierten Federzeichnungen nach der Aufführung des Deutschen Theaters zu Berlin von Ernst Stern. Berlin: Ernst Reiß 1917.

22 Georg Büchner: *Dantons Tod*. Ein Drama. Freiburg i. B.: Ernst Guenther 1920.

23 Erich Wünsche: *Zwanzig Radierungen zu Dantons Tod* von Georg Büchner. Dresden: Dresdner Verlag 1921.

24 Georg Büchner: *Dantons Tod*. Ein Drama. Mit Radierungen von Franz Reinhardt. Berlin: F. Schneider 1923.

25 Georg Büchner: *Dantons Tod*. Ein Drama. Mit Illustrationen von Prof. Otto Dill. Nachwort von Dr. Annemarie Clausen. Krefeld: Bensemann 1947.

26 Vgl. Dieter Ronte: *Von der Zeichnung der Guillotine*. In: Hans Fronius: *Dantons Tod*. Illustrationen zu Georg Büchners Drama. Mit einem Essay von Dieter Ronte. St. Pölten: Verlag Niederösterreich. Pressehaus 1988, S. 83–102.

27 Hans Fronius: *Danton*. Mappe mit zwölf Weichgrundradierungen und einem Vorwort von Dieter Ronte. Wien: Edition Hilger 1986.

28 Georg Büchner: *Dantons Tod*. Ein Drama. Mit Federzeichnungen von Leo Leonhard. Darmstadt: Schlapp 1988. – Georg Büchner: *Dantons Tod*. Ein Drama. Mappe mit sechs nummerierten und signierten Original-Radierungen von Leo Leonhard. Darmstadt: Schlapp 1988.

unternehmen bricht allerdings das Interesse der bildenden Künstler an Büchners Revolutionsdrama weitgehend ab.

Ähnliches gilt auch für *Leonce und Lena*, das mit den Farblithographien Karl Walsers (1877–1943) sogar als erstes Werk Büchners illustriert wurde.<sup>29</sup> Die biedermeierliche Heiterkeit dieser Arbeiten, die der bitteren satirischen Grundierung des Lustspiels nicht gerecht wird, dominiert lange Zeit auch die Rezeption des Stücks, wie etwa eine Glosse Kurt Tucholskys belegt.<sup>30</sup> Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs scheint keine weitere Auseinandersetzung mit dem Stück auf dem Gebiet der bildenden Kunst erfolgt zu sein. Wie auch bei den übrigen Werken Büchners wird aber rasch nach Kriegsende das Werk in hoher Stückzahl neu aufgelegt, versehen mit romantisierenden Zeichnungen von Claus Hansmann (\*1918).<sup>31</sup> Zwei Jahre später erscheint die bereits erwähnte schwedische Ausgabe mit Holzschnitten von Endre Nemes. 1968 veröffentlicht der ‚Ars librorum‘-Verlag des bedeutenden Buchgestalters und Verlegers Gotthard de Beauclair eine bibliophile Ausgabe des Lustspiels mit Zeichnungen Imre Reiners (1900–1987), deren zarte, skizzierende Strichführung eine reizvolle Einheit mit dem lockeren Schriftsatz bildet. Eine Neuherausgabe des Stücks mit den Walser-Illustrationen in hoher Auflagenzahl 1982 (und 2002) durch den Insel-Verlag könnte mitverantwortlich sein, dass sich wenige Künstler seither mit Büchners Komödie beschäftigt haben. Auf Ausnahmen wie Waldman, Leonhard oder Eichner wurde an anderer Stelle bereits eingegangen. Dass auch der *Hessische Landbote* 1987 von Leo Leonhard mit sechs Radierungen, die metaphorisch akzentuierte Argumente aufgreifen, illustriert wurde, sei noch einmal in Erinnerung gerufen.<sup>32</sup>

Im Vergleich der Werke Büchners wurde also nur *Woyzeck* in den letzten Jahrzehnten ähnlich intensiv in der bildenden Kunst rezipiert wie der *Lenz*. Das belegt zweifellos die thematische Aktualität dieser Werke: In beiden Fällen steht ein psychisch zerrütteter Mensch, ein Leidender im Mittelpunkt, mit dem wir mitfühlen – in der Erzählung der an sich und seiner sozialen Bestimmung verzweifelnde Dichter, der in der völligen Apathie endet, im Drama der geknechtete, fremdgesteuerte

29 Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Ein Lustspiel. Mit vierfarbigen Lithographien von Karl Walser. Berlin: Cassirer 1910.

30 Vgl. Peter Panther: *Leonce und Lena*. In: *Die Schaubühne* 9 (1913), S. 722f. Tucholsky wünscht sich für eine zukünftige Berliner Aufführung Max Reinhardt als Regisseur (der *Leonce und Lena* allerdings nie inszeniert) und Walser als Bühnenausstatter (tatsächlich entwirft dieser das Bühnenbild für die Berliner Inszenierung vom 17. Dezember 1913 mit Motiven seiner Buch-Illustration).

31 Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Ein Lustspiel. Mit 8 Zeichnungen von Claus Hansmann. München: Kluger 1947.

32 Georg Büchner/Friedrich Ludwig Weidig: *Der Hessische Landbote*. Mit einem Nachwort von Eckhart G. Franz und sechs Radierungen von Leo Leonhard. Darmstadt: Schlapp 1987.

Plebejer, dessen Eifersuchtsmord nichts weniger als Selbstzerstörung ist. Zugleich belegt es auch die erfolgreiche Kanonisierung dieser beiden Texte und die endgültige Etablierung ihres Autors als ‚Klassiker‘. Denn bildnerische Rezeption ist ein guter Indikator für den augenblicklichen kulturellen Stellenwert eines literarischen Werks. Je geschätzter (und präsenter) es ist, desto stärker wird es auch in anderen Kunstrichtungen wahrgenommen und aufgenommen werden. Die imposante Goethe-, Kleist- oder auch Heine-Rezeption in der bildenden Kunst des späten 19. Jahrhunderts gibt davon ebenso beredtes Zeugnis wie die Kafka-, Brecht- oder eben auch Büchner-Rezeption der letzten Jahrzehnte. Inzwischen fest im Lektürekanon der Schulen verankert, werden die Arbeiten Büchners mit Sicherheit auch weiterhin Künstler inspirieren. Nicht zuletzt aber spricht der Reichtum an bildnerischen Auseinandersetzungen für die Ikonizität des Texts. Längerfristig gesehen dürfte hier der *Lenz* im Vergleich zu den Theaterwerken Büchners das größere Verbildlichungspotenzial haben. Denn der multiplikatorische Vorteil dramatischer Texte, dass jede Inszenierung eine Visualisierung von Leseerfahrungen mit sich bringt und weitere Bildanregungen geben kann, fällt durch die Flut an Dramatisierungen des *Lenz* zumal in den letzten Jahren kaum noch ins Gewicht. Darüber hinaus liegt der illustratorische Schwerpunkt beim Drama durch dessen dialogische Struktur vorwiegend auf der Interaktion der Figuren. Die in der narrativen Erzählsituation verankerten Möglichkeiten der Perspektivierung, Introspektion, Raumrepräsentation, Deskription oder auch Kommentierung stehen Theaterwerken nur bedingt in den ‚epischen‘ Passagen, vor allem im Nebentext, im Monolog und in den Berichten, zur Verfügung. Die großartigen Landschaftsbilder des *Lenz*, die bedrängenden Wahnbilder, die sublimen Entgrenzungs- und Verschmelzungsphantasien haben in dieser Form keine Entsprechung im *Woyzeck* oder einem anderen Stück Büchners. Sie aber machen einen guten Teil der Inspirationsquellen für die bildnerische *Lenz*-Rezeption aus, deren Vielfalt hier vorgestellt wurde. Vielleicht dient ja auch dieses Buch wieder als Anregung für so manchen Kunstschaffenden, sich mit Büchners epochaler Erzählung zu beschäftigen.

## Abbildungsverzeichnis

- Umschlaggestaltung unter Verwendung einer Vorstudie Gramattés zu *Lenz* aus: Walter Gramatté: Zeichnungen. Katalog zur Ausstellung bei C.G. Boerner. Mit einem Textbeitrag von Carla Schulz-Hoffmann. Würzburg: Stürtz 1992, S. 40.
- Abb. 1–6 aus: Georg Büchner: *Lenz*. Ein Fragment. Mit zwölf Radierungen von Walter Gramatté. Hamburg: Werkstatt Lerchenfeld 1925 (= Hamburger Handdrucke der Werkstatt Lerchenfeld. 7).
- Abb. 7–9 aus: Georg Büchner: *Lenz*. Mit Zeichnungen von Hans Hermann Hagedorn. Hg. von Alfred Gerz. Potsdam: Rütten & Loening [1942].
- Abb. 10–15 aus: Georg Büchner: *Lenz*. Ein Fragment. Zeichnungen von Gunter Böhmer. St. Gallen: Tschudy 1942.
- Abb. 16 aus: Georg Büchner: *Lenz*. [Maastricht]: Halcyon 1942 (= 7. deutsche Ausgabe der Halcyon-Press).
- Abb. 17–19 aus: Georg Buechner: *Básník Lenz*. Přeložil z němčiny Miroslav Drápal. Illustrace: Toyen. Praha: J. Podroužek 1942.
- Abb. 20–22 aus: Georg Büchner: *Lenz*. Traduzione di Alberto Spaini. Disegni originali di Giuseppe Migneco. Milano: Rosa e Ballo 1944.
- Abb. 23 aus: Georg Büchner: *Lenz*. Traduction de Albert Béguin. Paris: Fontaine 1946 (= *L'Age d'Or*, 36).
- Abb. 24 aus: Georg Büchner: *Lenz*. Hg. von Hans Schwalbe unter Zugrundelegung der Bearbeitung von Fritz Bergemann. 1.–10. Tausend. Bergen: Müller & Kiepenheuer 1948 (= *Die Weltliteratur*. 4).
- Abb. 25–27 aus: Georg Büchner: *Lenz*. Ein Fragment. Mit einem Nachwort von Clemens Loebbe. Illustrationen: Hanna Nagel. Baden-Baden: P. Keppeler 1948.
- Abb. 28 aus: Hubertus von Pilgrim: Katalog zur Ausstellung vom 30. Januar bis 27. Februar 1977 des Städtischen Museums Braunschweig. Braunschweig: Waisenhaus-Verlag 1977, S. 17.
- Abb. 29–30: Probedrucke aus dem Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 31–33 aus: Georg Büchner: *Lenz*. Mit 8 Reproduktionen nach Kupferstichen von Baldwin Zettl. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1983.
- Abb. 34–37 aus: Georg Büchner: *Lenz*. Mit dreizehn Original-Holzschnitten von Anton Watzl. Neu-Isenburg: Edition Tiessen 1982 (= *Dreiundzwanzigster Druck der Edition Tiessen*).
- Abb. 38 aus: Georg Büchner: *Werke*. Illustriert von Bruce Waldman. Ottobrunn bei München: Franklin Bibliothek 1984.

- Abb. 39–41: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 42–46 aus: Georg Büchner: Lenz. Erzählung. Mit Bildern von Alfred Hrdlicka und einem Essay von Theodor Scheufele. München: C.H. Beck 1989.
- Abb. 47: Plakat zu den *Lenz*-Aufführungen der Theatergruppe Apron.
- Abb. 48–50: Privatbesitz (Abbildungen auf Basis von Fotografien des Künstlers).
- Abb. 51 aus: Clemens Hillebrand: Labyrinth. Arbeiten zu Georg Büchners Lenz. Köln: Scherrer & Schmidt 1996 (= lesArt. 1).
- Abb. 52: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 53 aus: Ulrich Hachulla, Michael Triegel und Johannes Eckardt: ‚Büchner‘. Mappe mit je drei Radierungen der Künstler zu Texten von Georg Büchner.
- Abb. 54–55: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 57–61: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 62 aus: Georg Reinhardt: Bernd Zimmer. Holzschnitt. Werkverzeichnis 1985–2000. Köln: Wienand 2001, S. 182.
- Abb. 63–64 aus: Susanne Theumer: Georg Büchner: Lenz. Textauszüge mit Originalradierungen. Halle/Saale, Hohnstedt: Druckgrafische Werkstätten der Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein [2004].
- Abb. 65: Privatbesitz der Künstlerin.
- Abb. 66 aus: Susanne Theumer: Georg Büchner: Lenz. Textauszüge mit Originalradierungen. Halle/Saale, Hohnstedt: Druckgrafische Werkstätten der Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein [2004].
- Abb. 67: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 68–69: Privatbesitz der Erben Baumgartners.
- Abb. 70: Privatbesitz der Erben Kleins.
- Abb. 71–72: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 73–74: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 75: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 76: Privatbesitz der Künstlerin.
- Abb. 77–78: Privatbesitz der Künstlerin.
- Abb. 79: Privatbesitz der Künstlerin.
- Abb. 80: Privatbesitz der Künstlerin.
- Abb. 81: Privatbesitz der Künstlerin.
- Abb. 82–83: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 84: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 85–87: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 88: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 89: Privatbesitz des Künstlers.
- Abb. 90: Privatbesitz der Künstlerin.

Abb. 91: Privatbesitz der Künstlerin.

Abb. 92: Privatbesitz des Künstlers.

Abb. 93: Privatbesitz der Künstlerin.

Abb. 94–96: Privatbesitz der Künstlerin.

Abb. 97–100: Privatbesitz des Künstlers

## Literaturverzeichnis

### Verwendete Editionen

- Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner. In: *Telegraph für Deutschland* Bd. 2, Nr. 5 (S. 31–40), Nr. 7 (S. 52–56), Nr. 8 (59–62), Nr. 9 (S. 68–72), Nr. 10 (S. 77–78), Nr. 11 (S. 84–87), Nr. 13 (S. 100–104), Nr. 14 (S. 108–111) [etwa 8.–22. Januar 1939].
- Georg Büchner's Nachgelassene Schriften. [Hg. von Ludwig Büchner.] Frankfurt/Main: Sauerländer 1850.
- Georg Büchner's Sämmtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamt-Ausgabe. Eingel. und hg. von Karl Emil Franzos. Frankfurt/Main: Sauerländer 1879.
- Georg Büchners Gesammelte Schriften in zwei Bänden. Hg. von Paul Landau. Berlin: Cassirer 1909.
- Georg Büchner: Sämtliche poetische Werke nebst einer Auswahl seiner Briefe. Hg. und eingeleitet von Arnold Zweig. München, Leipzig: Rösl 1923.
- Georg Büchner: Lenz. Ein Fragment. Mit zwölf Radierungen von Walter Gramatté. Hamburg: Werkstatt Lerchenfeld 1925 (= *Hamburger Handdrucke der Werkstatt Lerchenfeld*. 7).
- Georg Büchner: Lenz. Mit Zeichnungen von Hans Hermann Hagedorn. Hg. von Alfred Gerz. Potsdam: Rütten & Loening [1942].
- Georg Büchner: Lenz. Ein Fragment. Zeichnungen von Gunter Böhmer. St. Gallen: Tschudy 1942.
- Georg Büchner: Lenz. [Maastricht]: Halcyon 1942 (= 7. deutsche Ausgabe der Halcyon-Presse)
- Georg Buechner: Básník Lenz. Přeložil z němčiny Miroslav Drápal. Illustrace: Toyen. Praha: J. Podroužek 1942.
- Georg Büchner: Lenz. Traduzione di Alberto Spaini. Disegni originali di Giuseppe Migneco. Milano: Rosa e Ballo 1944.
- Georg Büchner: Lenz. Traduction de Albert Béguin. Paris: Fontaine 1946 (= *L'Age d'Or*. 36).
- Georg Büchner: Lenz. Hg. von Hans Schwalbe unter Zugrundelegung der Bearbeitung von Fritz Bergemann. 1.–10. Tausend. Bergen: Müller & Kiepenheuer 1948 (= *Die Weltliteratur*. 4).
- Georg Büchner: Lenz. Ein Fragment. Mit einem Nachwort von Clemens Loebbe. Illustrationen: Hanna Nagel. Baden-Baden: P. Keppeler 1948.

- Georg Büchner: Lenz. Mit dreizehn Original-Holzschnitten von Anton Watzl. Neu-Isenburg: Edition Tiessen 1982 (= Dreiundzwanzigster Druck der Edition Tiessen).
- Georg Büchner: Lenz. Mit 8 Reproduktionen nach Kupferstichen von Baldwin Zettl. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1983.
- Georg Büchner: Werke. Illustriert von Bruce Waldman. Ottobrunn bei München: Franklin Bibliothek 1984.
- Georg Büchner: Lenz. Erzählung. Mit Bildern von Alfred Hrdlicka und einem Essay von Theodor Scheufele. München: C.H. Beck 1989.
- Georg Büchner: Lenz. Introd. et trad. par Albert Béguin. Ill. de Jacques Muron. Pin-Balma: Sables 1990.
- Büchner: Lenz. Traduction de l'allemand et postface de Lionel Richard. Illustrations de Frédéric Malenfer. [Paris]: Mille et une nuits 1997.
- Georg Büchner: Lenz. Studienausgabe. Im Anhang: Johann Friedrich Oberlins Bericht Herr L. .... in der Druckfassung Der Dichter Lenz, im Steintale durch August Stöber und Auszüge aus Goethes Dichtung und Wahrheit über J.M.R. Lenz. Hg. v. Hubert Gersch. Durchges. und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 1984 (= Universal-Bibliothek. 8210).
- Georg Büchner: Dichtungen. Hg. v. Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt/M. 1992.
- Georg Büchner: Lenz. Neu hergestellt, kommentiert und mit zahlreichen Materialien versehen von Burghard Dedner. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998 (= Suhrkamp BasisBibliothek. 4).
- Georg Büchner: Lenz. Marburger Ausgabe. Bd. 5. Hg. v. Burghard Dedner und Hubert Gersch unter Mitarbeit von Eva-Maria Vering und Werner Weiland. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2001. [= L]
- Georg Büchner: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. 9. Aufl. München: dtv 2002.

#### Fachwissenschaftliche Texte

- Abels, Norbert: Die Ästhetik des Pathologischen. Zu Georg Büchners Woyzeck. In: Diskussion Deutsch 17 (1986), H. 92, S. 614–640.
- A.H.S.: Georg Büchners Fragment ‚Lenz‘. Zu einer bibliophilen Ausgabe. In: *Der Bund* 21 (März 1943), [o. S.].
- Albert, Rainer: Hubertus von Pilgrim – Bildhauer, Medailleur, Kupferstecher. In:

- Hubertus von Pilgrim: *Medaillen. Einführung und Katalog* von Rainer Albert. München: Biering & Brinkmann 2002, S. 7–10.
- Alewyn, Richard: Ein Wort über Eichendorff. In: Paul Stöcklein (Hg.): *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*. 2., erg. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1966, S. 7–18.
- Anz, Heinrich: „Leiden sey all mein Gewinnst“ – Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg Büchner. In: *Georg Büchner Jahrbuch 1* (1981), S. 160–168.
- Arendt, Dieter: Georg Büchner über J.M.R. Lenz oder: „die idealistische Periode fing damals an.“ In: Burghard Dedner und Günter Österle (Hg.): *Zweites Internationales Georg Büchner-Symposium 1987. Referate*. Frankfurt/Main: Hain 1990 (= *Büchner-Studien*. 6). S. 309–332.
- Arndt, Karl: *Zeichner und Texte. Überlegungen zu Spielarten des Illustrierens im 20. Jahrhundert*. In: Rosamunde Neugebauer: *Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz 1996 (= *Mainzer Studien zur Buchwissenschaft*. 5). S. 37–68.
- Artinger, Kai: Hanna Nagel. In: Britta Jürigs (Hg.): *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*. Grambin, Berlin: AvivA 2000, S. 46–67.
- Baumann, Claus: Baldwin Zettl – Fragmente über sich selbst. In: Baldwin Zettl: *Kupferstiche, Illustrationen, Handzeichnungen*. Berlin: Galerie Unter den Linden 1985, o.S.
- Baumann, Gerhart: *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961.
- Baumann, Gerhart: *Georg Büchner: Lenz. Seine Struktur und der Reflex des Dramatischen*. In: *Euphorion* 52 (1958), S. 153–173.
- Becker, Sabine: *Lenz-Rezeption im Naturalismus*. In: *Lenz-Jb.* 3 (1993), S. 34–64.
- Beeck, Manfred in der: *Georg Büchner als Psychopathologe*. In: *Materia Medica Nordmark* 15 (1963), S. 665–668.
- Beise, Arnd: ‚Bilderfolge einer ausweglosen Selbstzerfleischung‘. Alfred Hrdlickas *Lenz-Illustrationen*. In: Inge Stephan und Hans-Gerd Winter: *Zwischen Kunst und Wissenschaft. Jakob Michael Reinhold Lenz*. Bern: Lang 2006, S. 213–231.
- Bell, Gerda E.: *Windows: A Study of a Symbol in Georg Büchner's Work*. In: *Germanic Review* 47 (1972), S. 95–108.
- Bernhardt, Rüdiger: *Erläuterungen zu Georg Büchner*. Lenz. Hollfeld: Bange 2007.
- Bird, Friedrich: *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten zum Gebrauche für practische Aerzte entworfen*. Berlin: Reimer 1836.

- Bischof, Rita (Hg.): Toyen. Das malerische Werk. Hg. und mit einem Essay versehen von R.B. Mit Texten von André Breton, Jindřich Heisler, Vitězslav Nezval, Benjamin Péret, František Šmejkal, Philippe Soupault, Jindřich Štyrský und Karel Teige. Frankfurt/Main: Neue Kritik 1987.
- Böcker, Herwig: Die Zerstörung der Persönlichkeit des Dichters J.M.R. Lenz durch die beginnende Schizophrenie. Bonn: Med. Diss. 1969.
- Boehncke, Heiner und Sarkowicz, Hans (Hgg.): Ein Haus für Büchner. Mit Beiträgen von Burghard Dedner, Dieter Bartetzko, Leo Leonhard, Herbert Heckmann, Hermann-Adolf Kunisch u.a. Marburg: Jonas 1997.
- Böschstein, Bernhard: Die Büchnerpreisreden von Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: Ders. und Sigrid Weigel (Hgg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 260–269.
- Borst, Eva: Der Einfluß der niederländischen Genre-Malerei auf Georg Büchners Erzählung *Lenz*. In: *literatur für leser* (1988), H. 2, S. 98–106.
- Bosch-Abele, Susanne: Beobachtungen zu Erscheinungsformen des illustrierten Buches und der Buchillustration in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1949 und 1990. In: Rosamunde Neugebauer: Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1996 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft. 5). S. 117–144.
- Braun, Michael: „Hörreste, Sehreste.“ Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan. Köln: Böhlau 2002.
- Bruhns, Maike: Kunst in der Krise. Bd. 1: Hamburger Kunst im ‚Dritten Reich‘. Hamburg: Dölling und Galitz 2001.
- Buch, Hans Christoph: Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. München: Hanser 1972.
- Buck, Theo: ‚Man muß die Menschheit lieben‘. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Georg Büchner III. Sonderband. München: edition text + kritik 1979, S. 15–34.
- Bydžovská, Lenka und Šrp, Karel: *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis 2003.
- Callaway, Frank (Hg.): *Australian Composition in the Twentieth Century*. Melbourne: Oxford University Press 1978.
- Cameron, Esther: Das Dunkle und das Helle. Zur möglichen Eindeutigkeit des Meridians. In: Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986. Bern [u.a.]: Peter Lang 1987, S. 156–169.
- Clerico, Mona und Wattolik, Eva: Preserving by Changing. Rodney Graham's Book Projects as a Perspektive for a Seemingly Old-fashioned Medium. In: *International Journal of the Book* 2 (2004).

- Clüver, Claus: *Inter textus/Inter artes/Inter media*. In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2001, S. 14–50.
- Crichton, James: *Büchner and Madness. Schizophrenia in Georg Büchner's Lenz and Woyzeck*. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen 1998.
- Crichton, James: *Some descriptions of schizophrenia-like illness in the German literature of the early nineteenth century*. In: *History of Psychiatry VII* (1996), S. 31–54.
- Daiber, Jürgen: *Fenster-Metaphorik. Zum historischen Spannungsfeld von Text-Bild-Relationen*. In: Walter Erhart (Hg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* DFG-Symposium 2003. Stuttgart: Metzler 2004, S. 392–409.
- Dannenberg, Hilary P.: *The Changing Heavens. Major Recurrent Images in the Poetic Writings of Georg Büchner*. Rheinbach: Dannenberg 1994.
- Dannenberg, Hilary P.: *Die Dreidimensionalisierung des erzählten Raumes in Büchners Lenz*. In: *Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–1999) [2000]*, S. 263–280.
- Descourvières, Benedikt: *Der Wahnsinn als Kraftfeld. Eine symptomatische Lektüre zu Georg Büchners Erzählung Lenz*. In: *Weimarer Beiträge* 52/2 (2006), S. 103–226.
- Dedner, Burghard: *Biographie und Pathographie. Jakob Lenz' Krankheitsgeschichte in den Erzählungen von Zeitzeugen, Dichtern und Wissenschaftlern*. In: *Querelles* 6 (2001), S. 55–69.
- Dedner, Burghard: *Büchners Lenz: Rekonstruktion der Textgenese*. In: *Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990–94) [1995]*, S. 3–68.
- Dedner, Burghard: *Der autobiographische und biographische Text als literarische Quelle. Oberlins Bericht ‚Herr L.....‘ und Büchners ‚Lenz‘*. In: Jochen Golz (Hg.): *Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie*. Internationale Fachtagung Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition an der Stiftung Weimarer Klassik. Tübingen: Niemeyer 1995, S. 218–227.
- Dedner, Burghard: *Der Fall Jakob Lenz, Büchners Lenz und die Gattung der literarischen Pathographie*. In: *Georg Büchner. Lenz. Text und Kommentar. Neu hergestellt und mit zahlreichen Materialien versehen von Burghard Dedner*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 41–56.
- Dedner, Burghard (Hg.): *Der widerständige Klassiker. Einleitungen zu Büchner vom Nachmärz zur Weimarer Republik*. Frankfurt/M.: Athenäum 1990.
- Dedner, Burghard/Gersch, Hubert/Martin, Ariane (Hrsg.): *‚Lenzens Verrückung‘. Chronik und Dokumente zu J.M.R. Lenz von Herbst 1777 bis Frühjahr 1778*. Tübingen: Niemeyer 1999 (= Büchner-Studien. 8).

- Dedner, Burghard und Oesterle, Günter (Hg.): Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Veranstaltet vom Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg, dem Institut für Neuere deutsche Literatur der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Georg Büchner Gesellschaft Marburg mit Unterstützung durch das Land Hessen. Frankfurt/Main: Hain 1990 (= Büchner-Studien. Bd. 6).
- Degreif, Uwe: Einblick auf Abstand. Zu den jüngsten Linoldrucken von Ulla Schenkel. In: Ulla Schenkel. Linoldrucke. Bonn: Verl. Frauen Museum e.V. 1997, o.S.
- Demmel, Gerolf: Georg Büchner in faschistischer Sicht. In: Hubert Orłowski und Günter Hartung (Hg.): Traditionen und Traditionssuche des deutschen Faschismus. 2. Protokollband. Poznań: Adam Mickiewicz University Press 1988, S. 107–116.
- Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. 2 Bde. Übersetzt von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. Bd. 1. Berlin, Weimar: Aufbau-Verl. 1967.
- Diersen, Inge: Büchners *Lenz* im Kontext der Entwicklung von Erzählprosa im 19. Jahrhundert. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89) [1991], S. 91–125.
- Döring, Jürgen: ‚Überlegungen zum Stellenwert des illustrierten Buches heute‘. In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1996 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft. 5). S. 29–36.
- Di Domenico, Leila: La biblioteca storica Rosa e Ballo. In: Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni '40. A cura di Stella Casiraghi. Milano: Fondazione Mondadori 2006 (= Catalogo di mostra. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 22. marzo – 4. maggio 2006), S. 124–142.
- Drux, Rudolf: ‚Holzpuppen‘. Bemerkungen zu einer poetologischen ‚Kampfmetapher‘ bei Büchner und ihrer antiidealistischen Stoßrichtung. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–99) [2000], S. 237–253.
- Durzak, Manfred: Die Modernität Georg Büchners. *Lenz* und die Folgen. In: L'80 (1988), H. 45, S. 132–146.
- Durzak, Manfred: Die Gegenwärtigkeit von Büchners *Lenz*: Im Kontext modernen Erzählens. In: Ders.: Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte. München: Fink 1989 (= UTB. 1519). S. 85–105.
- Dymschitz, Alexander L.: Die ästhetischen Anschauungen Georg Büchners. In: Weimarer Beiträge 8 (1962), S. 108–123.
- Eckhardt, Ferdinand (Hg.): Das graphische Werk von Walter Gramatté. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea 1932.
- Eckhardt, Ferdinand (Hg.): Walter Gramatté. 1897–1929. Eine Auswahl seiner Briefe. In: Brücke-Archiv 12 (1981/82), S. 1–101.

- Eicher, Thomas: Was heißt (hier) Intermedialität? In: Ders. und Ulf Bleckmann (Hgg.): *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 11–28.
- Eliot, George: *The writings*. Reprint of the 1907-08 ed. Vol. 3: Adam Bede. New York: AMS Press 1970.
- Emmerich, Wolfgang: *Zur Kritik der Volkstumsideologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971.
- Erb, Andreas: *Georg Büchner. Lenz. Eine Erzählung. Interpretation von Andreas Erb*. München: Oldenbourg 1997 (= Oldenbourg-Interpretationen. 87).
- Erdle, Birgit und Weigel, Sigrid (Hgg.): *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996.
- ff: Illustrationen zu Büchners ‚Lenz‘. In: *Thurgauer Zeitung*, 15. April 1943, [o. S.]
- Finzen, Asmus: *Schizophrenie. Die Krankheit verstehen*. 7. Aufl Bonn: Psychiatrie-Verl. 2004.
- Fischer, Heinz: *Georg Büchners ‚Lenz‘. Zur Struktur der Novelle*. In: Ders.: *Georg Büchner. Untersuchungen und Marginalien*. 2. Aufl. Bonn: Bouvier 1975, S. 18–40.
- Fischer, Heinz: *Georg Büchner und Alexis Muston. Untersuchungen zu einem Büchner-Fund*. München: Fink 1987.
- Fischer-Lichte, Erika: *Interart-Ästhetiken*. In: Renate Brosch (Hg.): *Ikono/Philologie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: Trafo 2002 (= Potsdamer Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte. 2). S. 25–41.
- Fischer-Nagel, Irene (Hg.): *Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist. Mit einer Einführung von Dr. Klaus Mugdan*. Karlsruhe: Braun 1977.
- Flaschka, Horst: *Goethes ‚Werther‘. Werkkontextuelle Deskription und Analyse*. München: Fink 1987.
- Flügge, Matthias und Heise, Bernd (Hgg.): *Dieter Goltzsche. Malerei und Zeichnungen*. Hg. im Auftrag der Ernst Schroeder Gesellschaft, Berlin und des Leonhardi-Museums, Dresden. Berlin: MCM Art Verlag 2004.
- Flusser, Vilém: *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Mannheim: Bollmann 1992.
- Flusser, Vilém: *Eine neue Einbildungskraft*. In: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 115–125.
- Forderer, Christof: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999.
- Frankfurt, Harry G.: *Gründe der Liebe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.
- Friedrich, Gerhard: *Lenzens und Werthers Leiden. Zur Demontage eines ästhetischen Modells*. In: *Georg Büchner Jahrbuch 10 (2000-04) [2005]*, S. 133–171.

- Frühsorge, Gotthardt: Fenster: Augenblicke der Aufklärung über Leben und Arbeit. Zur Funktionsgeschichte eines literarischen Motivs. In: *Euphorion* 77 (1983), S. 346–358.
- Füger, Wilhelm: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 41–57.
- Führmann, Helmut: Die Dialektik der Revolution. Georg Büchners *Dantons Tod*. In: *Schiller-Jahrbuch* 35 (1991), S. 212–233.
- Furness, N.A.: A Note on Büchner's Lenz: „... nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.“ In: *Forum for Modern Language Studies* 18 (1982), S. 313–316.
- Gersch, Hubert: Büchners *Lenz*-Entwurf: Textkritik. Edition und Erkenntnisperspektiven. Ein Zwischenbericht. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 1 (1981), S. 243–249.
- Gersch, Hubert: Der Text, der (produktive) Unverstand des Abschreibers und die Literaturgeschichte. Johann Friedrich Oberlins Bericht »Herr L.....« und die Textüberlieferung bis zu Georg Büchners *Lenz*-Entwurf. Tübingen: Niemeyer 1998 (= Büchner-Studien. 7).
- Gersch, Hubert: Nachwort. In: *Georg Büchner: Lenz*. Studienausgabe. Stuttgart: Reclam 1984 (= Universalbibliothek. 8210). S. 58–77.
- Gersch, Hubert und Schmalhaus, Stefan: Die Bedeutung des Details: J.M.R. Lenz, Abbadona und der ‚Abschied‘. Literarisches Zitat und biographische Selbstinterpretation. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41 (1991), S. 365–412.
- G.H.H.: Büchner, Georg, Lenz [...]. In: *Schweizer Bücher-Zeitung* 1943, Nr. 6, S. 47.
- Gödtel, Reiner: Das Psychotische in Büchners ‚Lenz‘. In: *Horizonte* 4 (1980), H. 16/17, S. 34–43.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Bd. 16: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. von Peter Sprengel. München, Wien: Hanser 1985.
- Goldenberg, Georg: *Neurologische Grundlagen bildlicher Vorstellungen*. Wien: Springer 1987.
- Goldstein, E. Bruce: *Sensation and Perception*. 6. Aufl. Belmont, CA: Wadsworth 2003.
- Goltschnigg, Dietmar: „Atemwende“ und „20. Jänner“. Paul Celan und Georg Büchner. In: Andrei Corbea-Hoisie [u.a] (Hgg.): *Stundenwechsel. Neue Perspektiven*

- zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas. București: Ed. Paideia 2002, S. 208–218.
- Goltschnigg, Dietmar: Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Bd. 1: 1875–1945. Bd. 2: 1945–1980. Bd. 3: 1980–2002. Berlin: Erich Schmidt 2001ff.
- Goltschnigg, Dietmar: Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Ts.: Scriptor 1975.
- Goltschnigg, Dietmar: Utopie und Revolution. Georg Büchner in der DDR-Literatur. Christa Wolf, Volker Braun, Heiner Müller. In: *ZfdPh* 109 (1990), H. 4, S. 571–596.
- Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. Neubearb. und erweiterte Ausgabe. Stuttgart, Zürich: Belsar 1986.
- Gombrich, Eugen: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. 6. dt. Ausg. Berlin: Phaidon 2002.
- Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Übers. von Max Looser. 3. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- Gorsen, Peter: Der ‚kritische Paranoiker‘. Kommentar und Rückblick. In: Salvador Dalí, Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften. Hg. von Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann, München: Rogner & Bernhard, 1974, S. 403–518.
- Gorsen, Peter: Fleisch und Macht in der Kunst. Versuch über Alfred Hrdlicka und sein Bild der Frau. In: Alfred Hrdlicka: Das Frauenbild. Hg. von Ernst Hilger. Wien, Frankfurt/Main: Galerie Hilger 1990, S. 78–85.
- Grab, Walter und Mayer, Thomas Michael (Mitarb.): Georg Büchner und die Revolution von 1848. Der Büchner Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851. Text und Kommentar. Königstein/Ts.: Athenäum 1985 (= Büchner-Studien. 1).
- Gramatté, Walter: Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik. Ausstellung. Katalog der Kunsthalle Bremen. Bremen: Hauschild 1970.
- Gramatté, Walter: Zeichnungen. Katalog zur Ausstellung bei C.G. Boerner. Düsseldorf I. bis 24. Oktober 1992. Mit einem Textbeitrag von Carla Schulz-Hoffmann. Würzburg: Stürtz 1992.
- Greiner, Bernhard: Bildbeschreibung und ‚Selbstsorge‘ – zwei Grenzfälle: Kleists Essay *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* und das Kunstgespräch in Büchners *Lenz*. In: Heinz J. Drügh und Maria Moog-Grünwald (Hgg.): *Behext von Bildern. Bilder als Faszinosum für Texte*. Heidelberg: Winter 2001, S. 87–100.
- Gutzkow, Karl: [Nachbemerkung zu] *Lenz*. Eine Reliquie von Georg Büchner. In: *Telegraph für Deutschland* Bd. 2, Nr. 14 (22. Januar 1839), S. 110.
- Haas, Bodo [u.a.] (Hgg.): *Lenz*. Eine Erzählung von Georg Büchner am 8. März im

- Schauspielhaus Wien. Materialheft zur szenischen Erarbeitung durch StudentInnen der Klasse für Bühnen- und Filmgestaltung, Institut für Bildende und Mediale Kunst, Universität für Angewandte Kunst Wien. Wien: Eigenverl. 2006.
- Häfner, Heinz: Das Rätsel Schizophrenie. Eine Krankheit wird entschlüsselt. 3. Aufl. München: Beck 2005.
- Hagstrum, Jean: *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press 1958.
- Halbey, Hans Adolf: Zur Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945. In: Wolfgang Tiessen (Hg.): *Die Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945. Ein Handbuch*. Bd. I. Neu-Isenburg: Tiessen 1968, S. 3–19.
- Harris, Edward P.: J.M.R. Lenz in German Literature. From Büchner to Bobrowski. In: *Colloquia Germanica* 3 (1973), S. 214–233.
- Hanamoto, Mie: Das Kind als Schlüsselmotiv in Büchners *Lenz*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 9 (1995–99) [2000], S. 254–262.
- Hasselbach, Karlheinz: *Georg Büchner. Lenz. Interpretation*. München: Oldenbourg 1986 (= Oldenbourg-Interpretationen. 5).
- Hasubek, Peter: ‚Ruhe‘ und ‚Bewegung‘. Versuch einer Stilanalyse von Georg Büchners *Lenz*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F.* 19 (1969), S. 33–59.
- H.A.T.: Das Werk der Hanna Nagel. In: *Die Kunst* 46 (1944), H. 1/2, S. 36–40.
- Hauschild, Jan-Christoph: *Georg Büchner. Biographie. Vom Autor überarb.* Ausg. Berlin: Ullstein 1997.
- Hauschild, Jan-Christoph: *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung. Mit zwei unbekanntenen Büchner-Briefen*. Königstein i. Ts.: Athenäum 1985 (= Büchner-Studien. 2).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage d. Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg.* Bd. 13: *Vorlesungen über die Ästhetik. I.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986.
- Heinroth, F.C.A.: *Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung. Vom rationalen Standpunkt aus entworfen*. 2 Tle. in 1 Bd. Erster oder theoretischer Theil. Leipzig: Vogel 1818.
- Helbig, Jörg: *Intermediales Erzählen: Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' A Clockwork Orange*. In: Ders (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg: Winter 2001, S. 131–152.
- Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt 1998.

- Herrmann, Hans Peter: Landschaft in Goethes ‚Werther‘. In: Ders (Hg.): Goethes ‚Werther‘. Kritik und Forschung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1994, S. 360–381.
- Hertling, Gunter H.: Georg Büchner und Jakob Michael Reinhold Lenz im ‚Kunstgespräch‘: Anmerkungen übers Theater des Lebens. In: Text und Kontext 19 (1994/95), H.1, S. 25–45.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. und Rellstab, Daniel: Zeichen/Semiotik der Künste. In: Karlheinz Barck [u.a.]: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 7: Supplemente. Register. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 247–282.
- Heydorn, Heinz-Joachim: Georg Büchner. Ein Essay aus dem Nachlaß. Mit fünf Radierungen von Alfred Hrdlicka zu Georg Büchners Lenz und Texten von Gernot Koneffke und Reinhard Pabst. Darmstadt: Verl. der Georg Büchner-Buchhandlung 1987.
- Hillebrand, Clemens: Labyrinth. Arbeiten zu Georg Büchners Lenz. Köln: Scherer&Schmidt 1996 (= lesArt. 1).
- Hinderer, Walter: Lenz. „Sein Dasein war ihm eine notwendige Last“. In: Interpretationen. Georg Büchner: Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. Durchges. Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2001 (= Universal-Bibliothek. 8415). S. 63–117.
- Hörisch, Jochen: Pathos und Pathologie. Der Körper und die Zeichen in Büchners Lenz. In: Georg Büchner 1813–1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt 2. August – 27. September 1987. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1987, S. 267–275.
- Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978.
- Hofmann, Gert: Der Anfang. Entwicklung von Erzählstrukturen. Büchners *Lenz*. In: Freibord 12 (1987), H. 61/62, S. 74–85.
- Holländer, Hans: Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. In: Peter V. Zima (Hg.): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995, S. 129–170.
- Holub, Robert C.: The Paradoxes of Realism: An Examination of the ‚Kunstgespräch‘ in Büchner’s Lenz. In: DVjs 59 (1985) S. 102–124.
- Hrdlicka, Alfred: Die Ästhetik des automatischen Faschismus. In: Michael Lewin (Hg.): Alfred Hrdlicka. Gesamtwerk. Bd. IV: Schriften. Wien, Zürich: Europa-Verlag 1987, S. 180–182.
- Hrdlicka, Adolf: Einschleichversuche in die Welt psychisch Kranker. In: Michael Lewin (Hg.): Alfred Hrdlicka. Gesamtwerk. Bd. IV: Schriften. Wien, Zürich: Europa-Verlag 1987, S. 21–23.

- Hrdlicka, Alfred: Skulptur und große Zeichnungen. Fotografiert von Fritz Miho Salus. Mit einem Werkkatalog von Manfred Chobot. Wien, München: Jugend und Volk 1973, S. 9–15.
- Hübscher, Anneliese: Buchillustration der DDR. In: Ulrich von Ritter: Buchillustration im 20. Jahrhundert in Deutschland, Österreich und in der Schweiz. Unter Mitwirkung von Anneliese Hübscher. Berlin, Leipzig: Faber & Faber 1995, S. 81–130.
- Humboldt, Alexander von: Kosmos. Für die Gegenwart bearb. von Hanno Beck. Stuttgart: Brockhaus 1978.
- Huppertz, Michael: Schizophrene Krisen. Bern [u.a.]: Hans Huber 2000.
- Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 (F). Klinisch-diagnostische Leitlinien Kapitel V. Übersetzt und hg. v. Horst Dilling, Werner Mombour, Martin H. Schmidt H. unter Mitarb. v. Elisabeth Schulte-Markwort. 5., durchges. u. erg. Aufl. Bern [u.a.]: Huber 2005.
- Irlé, Gerhard: Büchners *Lenz*. Eine frühe Schizophreniestudie. In: Ders.: Der psychiatrische Roman. Stuttgart: Hippokrates-Verl. 1965 (= Schriftenreihe zur Theorie und Praxis der Psychotherapie. 7). S. 73–84.
- Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des englischen Romans von Bunyan bis Beckett. München: Fink 1972.
- Ispording, Eduard: Chronik der Pressen und Editionen. In: Ders.: Seitenansichten. Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen seit 1945. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Leipzig: Faber & Faber 1999, S. 11–33.
- Issa, Hoda: Das ‚Niederländische‘ und die ‚Autopsie‘. Die Bedeutung der Vorlage für Georg Büchners Werke. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1988.
- Jahn, Beate: Zur Buchillustration in der Deutschen Demokratischen Republik von 1949 bis 1990. In: Rosamunde Neugebauer: Aspekte literarischer Buchillustration im 20. Jahrhundert. In: Dies: Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1996 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft. 5). S. 95–115.
- Jancke, Gerhard: Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in sein Gesamtwerk. Kronberg/Ts.: Scriptor 1975.
- Jauß, Hans Robert: Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik. In: Manfred Fuhrmann, ders., Wolfhart Pannenberg (Hg.): Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch. München: Fink 1981 (= Poetik und Hermeneutik. IX). S. 459–481.
- Jöckle, Clemens: Otto-Ditscher-Preis des Landkreises Ludwigshafen für Buchillustration. In: Illustration 63, 2003, H. 3, S. 91.

- Johann Friedrich Oberlin's, Pfarrer im Steintal, vollständige Lebensgeschichte und gesammelte Schriften. Hg. von Dr. Hilpert, Stoeber und Andern. Mit Berücksichtigung aller Hilfsmittel zusammengestellt und übertragen von W. Burckhardt. Vier Tle. Theil 2.3.: Leben und Wirken Johann Friedrich Oberlin's, Pfarrers zu Waldbach [...] von D.E. Stöber. Stuttgart: Scheible, Rieger und Sattler 1843.
- Kahl, Joachim: „Der Fels des Atheismus“ – Epikurs und Georg Büchners Kritik an der Theodizee. In: Georg Büchner Jahrbuch 2 (1982), S. 99–125.
- Kann-Coomann, Dagmar: „Undine verläßt den Meridian“. Ingeborg Bachmann gegenüber Paul Celans Büchnerpreisrede. In: Bernhard Böschenstein und Sigrid Weigel (Hgg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 250–259.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Hg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Kanzog, Klaus: Norminstanz und Normtrauma. Die zentralen Figuren-Konstellation in Georg Büchners Erzählung und George Moore's Film *Lenz*. Filmanalyse als komplementäres Verfahren zur Textanalyse. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 76–97.
- Kasack, Hermann: Walter Gramatté. In: Claus Pese (Hg.): Walter Gramatté. Eine Dokumentation in Bildern und Texten. Bearbeitet von Ruth Negendanck. Stuttgart, Zürich: Belser 1990, S. 21–33.
- Katzinger, Wilhelm: Anton Watzl 1930–1994. Eine biographische Skizze. In: Ders (Hg.): Anton Watzl. Maler und Grafiker. Klagenfurt: Ritter 2003, S. 10–48.
- Kaufmann, Ulrich: Dichter in ‚stehender Zeit‘: Studien zur Georg-Büchner-Rezeption in der DDR. Jena: Universitätsverlag 1992 (= Jenaer Reden und Schriften. Neue Folge. 2).
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 14. Aufl. Bern, München: Francke 1969.
- Kibédi Varga, Aron: Criteria for Describing Word-and-Image-Relations. In: Poetics Today 10.1 (1990), S. 31–53.
- Kirsch, Konrad: Vom Autor zum Autosalvator: Georg Büchners *Lenz*. Sulzbach: Kirsch 2001.
- Kjølner, Torunn (Hg.): Dramaturgy in Performance. An Erasmus Exchange and Six Workshops based on Büchner's *Lenz*. Aktuelle Theaterprobleme 30. Århus: Institut for Dramaturgi 1994.
- Knapp, Gerhard P.: Georg Büchner. 3., vollständig überarbeitete Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

- Heinrich von Kleist: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. von Ilse Marie Barth [u.a.]. Bd. 3 : Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt/Main: Dt. Klassiker Verl. 1990, S. 543f.
- Kohl, Stephan: Realismus: Theorie und Geschichte. München: Fink 1977 (= UTB. 643).
- Korb, Joachim: Hermann Rongstock als Illustrator. In: *Illustration 63 – Zeitschrift für Buchillustration* 23 (1986), H. 1, S. 3–6.
- Kosslyn, Stephen M. und Shin, Lisa M.: Visual Mental Images in the Brain: Current Issues. In: Martha J. Farah und Graham Ratcliff (Hgg.): *The Neuropsychology of High-Level-Vision*. Hillsdale: Erlbaum 1994, S. 269–296.
- Kremer, Detlev: Fenster. In: Stephan Jaeger und Stefan Willer (Hgg.): *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 213–228.
- Kritter, Ulrich von: Österreichische Buchillustration im 20. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): *Buchillustration im 20. Jahrhundert in Deutschland, Österreich und in der Schweiz*. Unter Mitwirkung von Anneliese Hübscher. Berlin, Leipzig: Faber&Faber 1995, S. 131–198.
- Krolow, Karl: Intellektuelle Heiterkeit. In: Dietmar Goltschnigg: *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*. Bd. 2: 1945–1980. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 261–264.
- Kubik, Sabine: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*. Stuttgart: M&P 1991.
- Kubitschek, Peter: Die tödliche Stille der verkehrten Welt. Zu Georg Büchners ‚Lenz‘. In: Hans-Georg Werner (Hg.): *Studien zu Georg Büchner*. Berlin (Ost) und Weimar: Aufbau-Verl. 1988, S. 86–104.
- Kuchle, Eric Adam: Licht und Finsternis in Büchners Lenz. In: *New Germ Review* 15/16 (1999–2001), S.23–35.
- Kühne-Bertram, Gudrun: (das) Schöne – 18. Jh. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 8: R-Sc. Basel: Schwabe 1992, Sp. 1369–75.
- Ladman, Petr: *Soupis knižního díla Toyen*. In: Lenka Bydžovská und Karel Srp: *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis 2003, S. 97–118.
- Ladnar, Ulrike: *Georg Büchner. Lenz. Unterrichtsvorschläge und Kopiervorlagen zu Buch, Audio-Book, CD-ROM*. Berlin: Cornelsen 2001.
- Lang, Lothar: *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland: 1907–1927*. 2., verb. und erg. Aufl. Leipzig: Ed. Leipzig 1993.
- Lang, Lothar: *Literaturillustration und kunsthistorische Prozesse*. In: *Aspekte der*

- literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1996 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft. 5). S. 17–27.
- Lang, Lothar: Surrealismus und Buchkunst. Leipzig: Edition Leipzig 1993.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers. In: Ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Sigrid Damm. Zweiter Band: Lustspiele nach dem Plautus. Prosadichtungen. Theoretische Schriften. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1992, S. 673–690.
- Leonhard, Leo: Künstlertagebuch zu Dantons Tod. Zeichnungen – Radierungen – Tagebuch. Mit einem Vorwort von Albrecht Dexler. Darmstadt: Gesellschaft Hessischer Bücherfreunde 1995.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. Stuttgart: Kröner 1978.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: Werke. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl [u.a.] hg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Bearbeitet durch Albert von Schirnding. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996, S. 7–187.
- Lewin, Michael (Hg.): Alfred Hrdlicka. Das Gesamtwerk. Bd. III: Druckgraphik. Zweiter Teil: 1973–1989. Wien, Zürich: Europa-Verl. 1989.
- Lobsien, Eckhard: Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. In: Volker Bohn (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 89–114.
- Lobsien, Eckhard: Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft. München: Fink 1988.
- Lürßen, Ernst: Büchners *Lenz*. Der psychotische Bruch mit der Realität oder das Scheitern an der Welt. In: Gisela Greve (Hg.): Kunstbefragung. Dreißig Jahre psychoanalytische Werkinterpretation. Tübingen: edition diskord 1996, S. 105–134.
- Luhmann, Niklas: Identitätsgebrauch in selbstsubstitutiven Ordnungen, besonders Gesellschaften. In: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hg.): Identität. München: Fink 1979 (= Poetik und Hermeneutik. VIII). S. 315–345.
- Luserke, Matthias: Über Büchner *Lenz*. „<x-x>“ oder „Hieroglyphen, Hieroglyphen [...] Hieroglyphen“. In: Andreas Meier (Hg.): Jakob Michael Reinhold Lenz. Vom Sturm und Drang zur Moderne. Heidelberg: Winter 2001 (= Beihefte zum Euphorion. 41). S. 47–59.
- Mahoney, Dennis F.: The Sufferings of Young Lenz. The Function of Parody in Büchner's *Lenz*. In: Monatshefte 76 (1984), S. 396–408.
- Markowitsch, Hans-Joachim: Dem Gedächtnis auf der Spur. Vom Erinnern und Vergessen. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2002.

- Markowitsch, Hans-Joachim und Welzer, Harald: Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Stuttgart: Klett-Cotta 2005.
- Marquard, Odo: Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz- Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion. In: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hg.): Identität. München: Fink 1979 (= Poetik und Hermeneutik. VIII). S. 347–369.
- Mario Prassinós. Préface de François Nourissier. Textes de Gisèle Prassinós, Jean-Louis Ferrier, André Bay et al. Arles: Actes Sud 2005.
- Martin, Ariane: Büchner-Rezeption im Naturalismus. In: literatur für leser 28 (2005), S. 3–15.
- Martin, Ariane: Die kranke Jugend. J. M. R. Lenz und Goethes *Werther* in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002.
- Martin, Ariane: Die Nobilitierung der Krankheit. Zu einer Linie der Lenz-Rezeption im 19. Jahrhundert. In: Andreas Meier (Hg.): Jakob Michael Reinhold Lenz. Vom Sturm und Drang zur Moderne. Heidelberg: Winter 2001 (= Beihefte zum Euphorion. 41). S. 61–74.
- Martin, Ariane: Georg Büchner. Stuttgart: Reclam 2007 (= Universal-Bibliothek. 17670).
- Matt, Peter von: Landschaftsdichtung. In: Bernd Witte (Hg.): Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S. 195–204.
- Mayer, Hans: Georg Büchners ästhetische Anschauungen. In: ZfdPh 73 (1954), S. 129–160.
- Mayer, Hans: *Lenz: die Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moore*. München: LILIOM-Verl. 1994.
- Mayer, Thomas Michael (Hg.): Insel-Almanach auf das Jahr 1987. Georg Büchner. Frankfurt/M.: Insel 1987.
- Mayer, Wilhelm: Zum Problem des Dichters Lenz. In: Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten 62 (1921), S. 889f.
- Mead, George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Mit e. Einl. v. Charles W. Morris. Aus d. Amerikanischen v. Ulf Pacher. 11. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.
- Meier, Andreas (Hg.): Jakob Michael Reinhold Lenz. Vom Sturm und Drang zur Moderne. Heidelberg: Winter 2000 (= Beihefte zum Euphorion. 41).
- Meier, Christel: Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter. In: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart: Metzler 1990, S. 35–65.

- Menke, Timm Reiner: *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 1984.
- Mertens, Mathias: *Forschungsüberblick „Intermedialität“*. Kommentierungen und Bibliographie. Mit den Beiträgen „Literatur und mediale Wahrnehmung in kulturwissenschaftlicher Perspektive“ von Heinz Brüggemann und „Intermedialität und Intertextualität“ (1983) von Aage A. Hansen-Löwe. Hannover: revonnah 2000.
- Michels, Gerd: *Landschaft in Georg Büchners ‚Lenz‘*. In: Ders.: *Textanalyse und Textverstehen*. Heidelberg: Quelle und Meyer 1981, S. 12–33.
- Mitchell, William James Thomas: *The Pictorial Turn*. In: Ders.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: University of Chicago Press 1994, S. 11–34.
- Mitchell, William James Thomas: *Der ‚Pictorial Turn‘*. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Ed. ID-Archiv 1997, S. 15–40.
- Mitchell, William James Thomas: *Was ist ein Bild?* In: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 17–68.
- Mog, Paul: *Aspekte der ‚Gemütsregungskunst‘ Joseph von Eichendorffs. Zur Appellstruktur und Appellsubstanz affektiver Texte*. In: Gunter Grimm (Hg.): *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart: Reclam 1975, S. 196–207, S. 402–404.
- Moos, Walter: *Büchners Lenz*. In: *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie* 42 (1938), S. 97–114.
- Moritz, Karl Philipp: *Über ein Gemälde von Goethe*. In: Ders.: *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer 1962, S. 142–148.
- Mosthaf, Franziska: *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 Verlag Trier 2000.
- Müller, Mathias F.: *Zu Anton Watzls Leben*. In: Anton Watzl. *Das Spätwerk. Katalog zur 402. Ausstellung der Graphischen Sammlung Albertina – Wien 15. April bis 30. Mai 1999*. Wien: Eigenverl. der Graphischen Sammlung Albertina 1999, S. 10–13.
- Müller, Peter (Hg.): *J.M.R. Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte: Texte der Rezeption von Werk und Persönlichkeit: 18.- 20. Jahrhundert*. Unter Mitarbeit von Jürgen Stötzer. 3 Bde. Bern [u.a.]: Lang 1995.
- Müller Nielaba, Daniel: *Die Nerven Lesen. Zur Leitfunktion von Georg Büchners Schreiben*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

- Neugebauer, Rosamunde: Aspekte literarischer Buchillustration im 20. Jahrhundert. In: Dies: Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1996 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft. 5). S. 7–15.
- Neuhardt, Günter: Das Fenster als ‚Symbol‘, Versuch einer Systematik der Aspekte. In: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. NF 4 (1978), S. 77–91.
- Neuhuber, Christian: Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz. Berlin: Erich Schmidt 2003.
- Neuhuber, Christian: Zur Rezeption der *Lenz*-Erzählung Georg Büchners. In: Dieter Sevin (Hg.): Georg Büchner. Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption. Berlin: Erich Schmidt 2007, S. 65–79.
- North, Michael: Genuss und Glück des Lebens. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003.
- Oberhuber, Konrad: Anton Watzl und die Moderne. In: Wilhelm Katzinger (Hg.): Anton Watzl. Maler und Grafiker. Klagenfurt: Ritter 2003, S. 49–57.
- Oesterle, Ingrid: „Ach, die Kunst – ach die erbärmliche Wirklichkeit“. Ästhetische Modellierungen des Lebens und ihre Dekomposition in Georg Büchners *Lenz*. In: Bernhard Spies (Hg.): Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S. 58–67.
- Paech, Joachim: Intermedialität. In: Medienwissenschaft 1 (1997), S. 12–30.
- Paech, Joachim: Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 14–30.
- Pascal, Roy: Büchner's *Lenz* – Style and Message. In: Oxford German Studies 9 (1978), S. 68–83.
- Pese, Claus (Hg.): Walter Gramatté. Eine Dokumentation in Bildern und Texten. Bearbeitet von Ruth Negendanck. Stuttgart, Zürich: Belser 1990.
- Payk, Theo R.: Büchners literarische Gestalten aus psychopathologischer Sicht. In: *Confinia Psychiatrica* 17/2 (1974), S. 101–110.
- Petermann, Gerd Alfred: „In unserem Lager ist Deutschland“. Notizen zur Rezeption Georg Büchners im deutschen Exil 1933–1945. In: Gerhard P. Knapp [u.a.] (Hgg.): Sprache und Literatur. Festschrift für Arval L. Streadbeck zum 65. Geburtstag. Bern [u.a.] Lang 1981, S. 149–153.
- Pethes, Nicolas: „Er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen ...“: Lacan mit Büchner und die imaginäre Zeit des Erzählens. In: Erich Kleinschmidt und Nicolas Pethes (Hgg.): Lektüren des Imaginären. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999, S. 151–178.

- Picard, Hans Rudolf: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts. *Studia Romanica* 23 (1971).
- Piepmeyer, Rainer: Das Ende der ästhetischen Kategorie ‚Landschaft‘. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: *Westfälische Forschungen* 30 (1980), S. 8–46.
- Pilger, Andreas: Die „idealistische Periode“ in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des Idealismus in der Erzählung *Lenz*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 8 (1990–94) [1995], S. 104–125.
- Pilgrim, Hubertus von: Katalog zur Ausstellung vom 30. Januar bis 27. Februar 1977 des Städtischen Museums Braunschweig. Braunschweig: Waisenhaus-Verlag 1977, S. 5–9.
- Pilgrim, Hubertus von: *Medaillen. Einführung und Katalog* von Rainer Albert. München: Biering & Brinkmann 2002.
- Pinker, Steven: *Wie das Denken im Kopf entsteht. Aus dem Amerikanischen* von Martina Wiese und Sebastian Vogel. München: Kindler 1997.
- P.Mg.: Eine bibliophile Ausgabe von Büchners ‚*Lenz*‘. In: *Die Weltwoche*, 18. August 1944, S. 17.
- Pongs, Hermann: Ein Beitrag zum Dämonischen im Biedermeier. In: *Euphorion* 36 (1935), S. 251–253.
- Ponte di Pino, Oliviero: *Le collezioni teatrali di Rosa e Ballo. Una casa editrice degli anni '40 in mostra a Milano*. In: *Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni '40*. A cura di Stella Casiraghi. Milano: Fondazione Mondadori 2006 (= *Catalogo di mostra. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 22. marzo – 4. maggio 2006*) S. 34–62.
- Poppenborg, Marion: *Georg Büchner auf dem Theater 1981–1984/5. Verzeichnis der Aufführungen und Kritiken*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 5 (1985), S. 372–399.
- Poppenborg, Marion: *Georg Büchner auf dem Theater 1985/86–1988/89. Verzeichnis der Aufführungen und Kritiken*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 7 (1988/89), S. 438–466.
- Poschmann, Henri/Malende, Christine (Hgg.): *Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost)*. Berlin [u.a.]: Lang 1992.
- Prange, Peter: ‚Unendlich groß und menschlich ist Georg Büchner‘ – Zu Walter Gramattés Büchner-Illustrationen. In: *Walter Gramatté. Zum 100. Geburtstag. Selbstbildnisse*. Hg. von Peter Prange und Carla Schulz-Hoffmann. München: Staatsgalerie Moderner Kunst München 1997, S. 49–60.
- Pries, Christiane: Einleitung. In: *Dies (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH 1989, S. 1–30.

- Pries, Christiane: *Übergänge ohne Brücken: Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*. Berlin: Akademie Verl. 1995.
- Pütz, Heinz-Peter: Büchners Lenz und seine Quelle. Bericht und Erzählung. In: *ZfdPh* 84 (1965), Sonderheft, S. 1–22.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002 (= UTB. 2261).
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen*. In: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hgg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaften*. Göttingen: Wallstein 2004, S. 27–77.
- Reckermann, Alfons: *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-Symposion 1988. Stuttgart: Metzler 1990, S. 96–109.
- Reil, Johann Christian und Hoffbauer, Johann Christoph (Hgg.): *Beiträge zur Beförderung einer Kurmethode auf psychischem Wege*. Bd. I. Halle: Curt 1808.
- Reinhardt, Georg: *Bernd Zimmer. Holzschnitt. Werkverzeichnis 1985–2000*. Köln: Wienand 2001.
- Renn, Wendelin/Zimmermann, Horst/Zoller, Andreas (Hgg.): *Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne 1914 bis 1945*. Sigmaringen: Jan Thorbecke 1993.
- Renner, Rolf Günter: *Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei*. In: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995, S. 171–208.
- Requadt, Paul: *Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert*. München: Fink 1974.
- Reschke, Renate: *Schön/Schönheit*. In: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB): Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. von Karlheinz Barck [u.a.]. Bd. 5: *Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart: Metzler und Poeschel 2003, S. 390–436.
- Reuchlein, Georg: *„... als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“*. Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners *Modernität: eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im Lenz*. In: *Jb. für internationale Germanistik* 28 (I/1996), S. 59–111.
- Reuchlein, Georg: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München: Fink 1986.

- Riedl, Peter Anselm: Hubertus von Pilgrim. In: Hubertus von Pilgrim, Katalog zur Ausstellung, S. 5-9.
- Riffaterre, Michael: Descriptive Imagery. In: Yale French Studies 61 (1981), S. 107-125.
- Rippl, Gabriele: Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verortungsvorschlag. In: Renate Brosch (Hg.): Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern. Berlin: Trafo 2002 (= Potsdamer Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte. 2). S. 43-60.
- Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Subjektivität. Sechs Aufsätze. 7. und 8. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 141-163.
- Roche, Mark W.: Die Selbstaufhebung des Antiidealismus in Büchners Lenz. In: ZfdPh 107 (1988), Sonderheft: Studien zur deutschen Literatur von der Romantik bis Heine, S. 136-147.
- Rößer, Hans Otto: Die kritische Perspektive aufs Subjekt in Büchners *Lenz*. In: Georg Büchner Jahrbuch 10 (2000-04) [2005], S. 173-205.
- Ruhmer, Eberhard: Hanna Nagel. München: Bruckmann 1965.
- Schaub, Gerhard: Georg Büchner: Lenz. Erläuterungen und Dokumente. Durchges. u. bibliographisch ergänzte Ausg. Stuttgart: Reclam 1996.
- Scheucher, Florens: Fritz Baumgartner. 50 Jahre Malerei und Graphik. Regensburg: Schnell und Schnell 1998.
- Scheufele, Theodor: Lenz/Büchner/Hrdlicka: Realismus der Menschlichkeit. In: Georg Büchner: Lenz. Erzählung. Mit Bildern von Alfred Hrdlicka und einem Essay von Theodor Scheufele. München: Beck 1988, S. 93-105.
- Schiller, Friedrich: Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. In: Ders.: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Fünfter Band: Erzählungen. Theoretische Schriften. 9., durchges. Auflage. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1993, S. 537-543.
- Schiller, Friedrich: Über Bürgers Gedichte. In: Ders.: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Fünfter Band: Erzählungen. Theoretische Schriften. 9., durchges. Auflage. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1993, S. 970-995.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Fünfter Band: Erzählungen. Theoretische Schriften. 9., durchges. Auflage. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1993, S. 570-669.
- Schilling, Rita: Vrouwen aan het venster. Voorbeelden van vrouwelijke spiritualiteit in de Late Middeleeuwen. Zoetermeer: Meinema 1994.

- Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München: C. H. Beck 1980.
- Schmidt, Dörte: Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1993.
- Schmidt, Dörte: „Libretto frei nach G. Büchner“. Zur Kammeroper Jakob Lenz von Wolfgang Rihm und Michael Fröhling. In: Peter Petersen und Hans-Gerd Winter (Hgg.): Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M.: Lang 1997 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. 14). S. 224–243.
- Schmidt, Harald: Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners *Lenz*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1994.
- Schmidt, Harald: Schizophrenie oder Melancholie? Zur problematischen Differentialdiagnostik in Georg Büchners *Lenz*. In: *ZfdPh* 117 (1998), S. 516–542.
- Schmidt, Julian: Einige Übelstände in unsrem Theaterwesen. In: *Die Grenzboten* 10 (1851), Bd. 1, S. 121–128.
- Schmidt, Julian: Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert. Bd. 2. Leipzig: Herbig 1853.
- Schmied, Wieland: Caspar David Friedrich. Sonderausgabe. Köln: DuMont 1992.
- Schmitt, Axel: Tropen der Kunst. Zur Bildlichkeit der Poetik bei Georg Büchner. Wien: Passagen-Verl. 1991.
- Schmelling, Manfred und Schmitz-Emans, Monika (Hgg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Königshausen & Neumann 1999.
- Schmitz-Emans, Monika: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern. In: Manfred Schmelling und Monika Schmitz-Emans (Hgg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Königshausen & Neumann 1999, S. 17–34.
- Schnitzer, Johannes: Wort und Bild: Die Rezeption semiotisch komplexer Texte. Wien: Braumüller 1994.
- Schnurre, Wolfdietrich: Zwiegespräch mit einem toten Kollegen. Versuch einer Annäherung. In: Büchner-Preis-Reden 1972–1983. Vorwort von Herbert Heckmann. Stuttgart: Reclam 1984 (= Universal-Bibliothek. 8011). S. 207–219.
- Schöne, Albrecht: Interpretationen zu dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur. Münster: Phil. Diss. 1951.
- Schröder, Klaus Albrecht: Relationen: Reflexionen zum Schaffen von Anton Watzl. In: Wilhelm Katzinger (Hg.): Anton Watzl. Maler und Grafiker. Klagenfurt: Ritter 2003, S. 103–125.

- Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, in: *montage/av* 7, Nr. 2 (1998), S. 129–154.
- Schulz-Hoffmann, Carla: Gefängnis und Lebenskosmos – Zum Selbstbildnis im Werk von Walter Gramatté. In: Walter Gramatté. Zum 100. Geburtstag. Selbstbildnisse. Hg. von Peter Prange und Carla Schulz-Hoffmann. München: Staatsgalerie Moderner Kunst München 1997, S. 21–30.
- Schwann, Jürgen: Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs. Tübingen: Gunter Narr 1997, S. 17–88.
- Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. München, Wien: Suhrkamp 2003.
- Seling-Dietz, Carolin: Büchners Lenz als Rekonstruktion eines Falls ‚religiöser Melancholie‘. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–99) [2000], S. 188–236.
- Selinger, Alice: Wilhelm Neufeld – vom Gebrauchsgraphiker zum Pressendrucker. Band I: Textband. Gießen: Phil. Diss. 2002.
- Senn, Cathrin: Framed Views and Dual Worlds. The Motif of the Window as a Narrative Device and Structural Metaphor in Prose Fiction. Bern [u.a.]: Lang 2001.
- Seuss, Jürgen: Der eine hätte den anderen zum Freund haben müssen. Einführender Text zur Ausstellung ‚Gesehen: Lenz durchs Gebirg‘ – Zeichnungen von Nanna Max Vonessiameh. [Manuskript]
- Sevin, Dieter (Hg.): Georg Büchner. Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption. Berlin: Erich Schmidt 2007.
- Spielmann, Yvonne: Intermedialität und Hybridisierung. In: Roger Lüdeke, Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaften*. Göttingen: Wallstein 2004, S. 78–102.
- Stabenow, Cornelia: Das verlorene Gesicht. Zu den *Lenz*-Illustrationen von Walter Gramatté. In: *Pantheon XLV* (1987), S. 144–150.
- Stephan, Inge: ‚An das Herz‘. Zu den *Lenz*-Arbeiten von Susanne Theumer. In: Inge Stephan und Hans-Gerd Winter: *Zwischen Kunst und Wissenschaft*. Jakob Michael Reinhold Lenz. Bern: Lang 2006, S. 17–41.
- Stephan, Inge: Canetti – Büchner – Lenz. Das graphische Werk von Susanne Theumer. In: *Graphische Kunst*. N.F. H. 1/2006.
- Stephan, Inge und Winter, Hans-Gerd (Hgg.): Einleitung. In: Dies.: *Zwischen Kunst und Wissenschaft*. Jakob Michael Reinhold Lenz. Bern: Lang 2006, S. 7–14.
- Stephan, Inge und Winter, Hans-Gerd (Hgg.): „Ein vorübergehendes Meteor“? J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1984.
- Steiger, Klaus Peter: Literatur veropert: Anglophile Nachrichten aus dem anglophonen Grenzland zwischen Drama und Oper. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 120–132.

- Stern, Sheila: Truth so Difficult: George Eliot and Georg Büchner, a shared Theme. In: The Modern Language Review 96/1 (2001), S. 1–13.
- Stolle, Renate: Ingeborg Bachmann und Christa Wolfs Auseinandersetzung mit Georg Büchner. Göttingen: Dipl. 1985. [masch.]
- Stols, A. A. M.: A Short History of the Halcyon Press. In: The Private Library 5 (1972), S. 69–82.
- Straßner, Erich: Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Strökers, Elisabeth: Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1965.
- Tabakowska, Elżbieta: Linguistic Expression of Perceptual Relations: Iconicity as a Principle of Text Organization (A Case Study). In: Olga Fischer und Max Näny (Hgg.): Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins 1999, S. 409–422.
- Thieberger, Richard: Lenz lesend. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 43–75.
- Thorn-Prikker, Jan: „Ach, die Wissenschaft, die Wissenschaft!“ Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners Lenz. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Georg Büchner III. München: edition text + kritik 1981 (= Text + Kritik. Sonderband). S. 180–194.
- Thüsen, Joachim von der: Das begrenzte Leben. Über das Idyllische in Goethes Werther. In: Deutsche Vierteljahresschrift 68/3 (1994), S. 462–489.
- Tiessen, Wolfgang (Hg.): Die Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945. Ein Handbuch. Bd. I. Neu-Isenburg: Tiessen 1968.
- Titzmann, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart: Metzler 1990, S. 369–384.
- Turkles, Sherry: Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet. Hamburg: Rowohlt 1999.
- Ueding, Gert und Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 1986.
- Ullmann, Bo: Zur Form in Georg Büchners ‚Lenz‘. In: Helmut Müssener und Hans Rossipal (Hgg.): Impulse. Dank an Gustav Korlén zu seinem 60. Geburtstag. Stockholm: Dt. Inst. d. Universität 1975, S. 161–182.
- Viehweg, Wolfram: *Woyzeck* auf der Bühne. Zu einer Inszenierungsgeschichte des *Woyzeck*. Begründung, Ergebnisse und Planung. In: Georg Büchner Jahrbuch 10 (2000–04), S. 241–258.
- Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung

- der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler 1992.
- Viëtor, Karl: Lenz. Erzählung von Georg Büchner. In: GRM 25 (1937), S. 2–15.
- Walker, John: „Ach die Kunst! ... Ach, die erbärmliche Wirklichkeit!“ Suffering, empathy and the relevance of realism in Büchner's *Lenz*. In: Forum for modern language studies 33 (1997), N. 2, S. 156–170.
- Walter, Hans: Bibliophile Publikationen. Zu neuen Illustrationen von Gunter Böhmer. In: *Luzerner Tagblatt*, 29. Mai 1943, [o. S.].
- Walter, Hans: Eine Liebhaber-Ausgabe von Gunter Böhmer. In: *Das Bücherblatt* 7 (1943), [o. S.].
- Walter, Hans: Gunter Böhmer als Illustrator. In: *Stultifera Navis*. Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft 3 (1946), Nr. 3/4, S. 95–101.
- Weichbrodt, R[aphael]: Der Dichter Lenz. Eine Pathographie. In: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 62 (1921), S. 153–187.
- Weiland, Werner: Kritik der neuen Textanordnung von Büchners *Lenz*. Eine konstruktive Entgegnung mit *Werther*-Parallelen. In: Detlev Kopp und Hans-Martin Kruckis (Hgg.): *Goethe im Vormärz*. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 203–243.
- Weisstein, Ulrich: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. In: Ders (Hg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt 1992, S. 11–31.
- Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck 2002.
- Wender, Herbert: Was geschah Anfang Februar 1778 im Steintal? Kolportage, Legende, Dichtung und Wahnsinn. In: *Lenz-Jahrbuch. Sturm-und-Drang-Studien* 6 (1996), S. 100–126.
- Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT 2004.
- Wg.: Lenz. Von Georg Büchner. Mit Zeichnungen von Gunter Böhmer. In: *St. Galler Tagblatt*, 24. September 1943, Abendblatt, [o. S.].
- Widauer, Heinz: Anton Watzl, „Peintre-Graveur“. Zum druckgraphischen Werk des Linzer „Maler-Graphikers“ Anton Watzl. In: Wilhelm Katzinger (Hg.): *Anton Watzl. Maler und Grafiker*. Klagenfurt: Ritter 2003, S. 126–184.
- Will, Michael: ‚Autopsie‘ und ‚reproduktive Phantasie‘. Quellenstudien zu Georg Büchners Erzählung *Lenz*. Stuttgart: Königshausen und Neumann 2000.
- Willberg, Hans Peter: *Buchkunst im Wandel. Die Entwicklung der Buchgestaltung in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt/Main: Stiftung Buchkunst 1984.
- Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-*

- Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen: Niemeyer 1989.
- Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven [1]. In: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart: Metzler 1990, S. 414–429.
- Willenberg, Heiner: Lesen und Lernen. Eine Einführung in die Neuropsychologie des Textverstehens. Heidelberg, Berlin: Spektrum 1999.
- Winter, Hans-Gerd: Lenz' Brunnensturz. Eine Installation von Joachim Hamscher Damm. In: Inge Stephan und Hans-Gerd Winter (Hgg.): Zwischen Kunst und Wissenschaft. Jakob Michael Reinhold Lenz. Frankfurt/Main: Lang 2006, S. 43–58.
- Winter, Hans-Gerd: Jakob Michael Reinhold Lenz. 2., überarb. und aktualisierte Aufl. Stuttgart, Weimar 2000 (= Sammlung Metzler. 233).
- Winter, Hans-Gerd: Georg Büchners *Lenz* – produktive Aneignung eines Dichters und Darstellung eines Verstörten. In: Peter Petersen und Hans-Gerd Winter (Hgg.): Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Lang 1997, S. 203–223.
- Wittkowski, Wolfgang: Georg Büchner. Persönlichkeit, Weltbild, Werk. Heidelberg: Winter 1978.
- Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Wolf, Werner: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media. In: Ders. und Walter Bernhart (Hgg.): Framing Borders in Literature and Other Media. Amsterdam, New York: Rodopi 2006 (= Studies in Intermediality. 1). S. 1–40.
- Wolf, Werner: Intermedial iconicity in fiction. Tema con variazioni. In: From Sign to Signing. Iconicity in Language and Literature. 3. Ed. by Wolfgang G. Müller and Olga Fischer. Amsterdam: Benjamins 2003, S. 339–360.
- Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs 'The String Quartet'. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21 (1996), S. 85–116.
- Wolf, Werner: Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb (Hgg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien: Verl. der Österr. Akad. d. Wissenschaften 2002, S. 63–192.

- Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hgg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT 2002, S. 23–104.
- Wolf, Werner: 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.
- Zelle, Carsten: Schönheit und Erhabenheit. In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: Acta humaniora 1989, S. 55–73.
- Zettl, Baldwin: *Kupferstiche, Illustrationen, Handzeichnungen*. Berlin: Galerie Unter den Linden 1985.
- Zima, Peter V.: *Literarische Ästhetik. Methode und Modelle der Literaturwissenschaft*. 2., überarb. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1995 (= UTB. 1590).
- Zimmermann, Erich: Die illustrierten und bibliophilen Büchner-Ausgaben. In: *Georg Büchner 1813–1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt 2. August – 27. September 1987*. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1987, S. 394–400.
- Zimmermann, Friedrich: *Probenräume*. Landratsamt Zollernalbkreis 4. Mai bis 16. Juni 2006. Albstadt: Eigenverl. 2006.
- Zons, Raimar: Ein Riß durch die Ewigkeit. Landschaften in ‚Werther‘ und in ‚Lenz‘. In: *literatur für leser* 4 (1981), H. 2, S. 65–78.
- Zwirner, Dorothea: Rodney Graham. Hg. von der Friedrich Christian Flick Collection. Köln: DuMont 2004 (= Collector's Choice. 1).

## Register

- Abrahams, Chris 26  
Achterberg, Gerrit 195  
Addison, Joseph 109  
Adorno, Theodor W. 18  
Alberti, Leon Battista 148  
Amann, Jürg 24  
Apollinaire, Guillaume 208  
Aristoteles 72  
Arnim, Achim von 182  
Arp, Max 207  
Atkins, Sarah 164f.
- Bachmann, Ingeborg 18ff.  
Bacon, Francis 312  
Bächler, Ursula 188  
Baermann Steiner, Franz 271  
Bakker, Bert 195  
Ball-Hennings, Emmy 188  
Ballo, Ferdinando 202  
Banco, Alma del 183  
Bantzinger, Cees 6, 194–196, 342  
Bartók, Béla 29  
Battaglia, Dino 310, 347  
Baumgarten, Alexander Gottlieb 50, 52  
Baumgartner, Fritz 6, 271f., 282f.  
Beauclair, Gotthard de 349  
Becker, Bernhard 284  
Béguin, Albert 207, 249  
Berg, Alban 347  
Bergemann, Fritz 181, 206, 208  
Bernanos, Georges 200  
Beuys, Joseph 261  
Billmann, Torsten  
Bird, Friedrich 119, 122, 143  
Biolli, Renato 201  
Biskup, Peter 6, 271, 316–318, 344  
Bloch, Ernst 251  
Blümke, Malte 23  
Bobrowski, Johannes 20  
Boeckl, Herbert 228
- Böhmer, Gunter 6, 180f., 187–194, 212, 214, 227, 342  
Böttger, Klaus 346  
Bonnaud, Irène 25  
Bouchehri, Davud 26  
Brauer, Arik 287  
Braun, Uwe André 272  
Braun, Volker 20  
Brecht, Bertolt 202, 247, 350  
Breker, Arno 212  
Brentano, Clemens 223  
Breton, André 196, 207  
Brion, Friederike 120, 134  
Büchner, Georg: passim  
Büchner, Ludwig 33, 55, 69, 88, 91  
Buff, Charlotte 87  
Busoni, Ferruccio 345  
Busoni, Raffaello 216, 345
- Caduff, Mattias 19  
Camus, Albert 207  
Canetti, Elias 16, 274  
Canetti, Veza 274  
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 152  
Cardinale, Claudia 314  
Carossa, Hans 209  
Celan, Paul 18–20, 93, 201  
Char, René 207  
Chétouane, Laurent 25  
Ciulli, Roberto 25  
Clemens, Uta 6, 271, 299f., 344  
Conz, Walter 212  
Correggio 152  
Corinth, Lovis 188  
Cragg, Tony 329
- Dalí, Salvador 197, 207  
Damm, Joachim Hamster 29  
Daumier, Honoré 188  
Degn, Helmut Christof 28  
Depp, Johnny 314

- Diderot, Denis 59  
 Dietze, Markus 28  
 Dietzel, Volker 26, 250  
 Dill, Otto 348  
 Dobrowsky, Josef 242  
 Döblin, Alfred 20, 41  
 Dou, Gerrit 159  
 Drescher, Ondrej 272  
 Droste-Hülshoff, Annette 183  
 Duttenhöfer, Thomas 271
- Eckardt, Johannes 259  
 Eckhardt, Ferdinand 180  
 Eckhardt-Gramatté, Sonia 167, 169, 172, 176, 180  
 Eichendorff, Joseph von 143, 148, 155, 189  
 Eichner, Hellmuth 6, 248, 261f., 343, 347, 349  
 Eick, Jürgen 26  
 Elinga, Pieter Janssens 159  
 Eliot, George 54f., 60  
 Éluard, Paul 207  
 Emig, Günther 236  
 Ernst, Max 207  
 Esquirol, Jean-Etienne-Dominique 88, 10, 119  
 Everdingen, Allaert van 165
- Faber, Elmar 271  
 Fein, Maria 167f.  
 Filpe, Deirdre 6, 271, 319f.  
 Finkenzeller, Michael 28  
 Fischer-Schuppach, Hans 212  
 Flimm, Jürgen 212  
 Fouchet, Max-Pol 207  
 Franchini, Marco 22f.  
 Frank, Hans J. 28  
 Franzos, Karl Emil 53, 170  
 Friedreich, Johann Baptist 119, 122, 130  
 Friedrich, Caspar David 104, 148, 165  
 Fröhling, Michael 21  
 Fronius, Hans 348  
 Furrer, Beat 22
- García Lorca, Federico 202  
 Georg III. 121  
 Georg, Manfred 170  
 George, Stefan 271
- Gerz, Alfred 182  
 Ginsberg, Alan 26  
 Goethe, Johann Wolfgang 46, 62, 73, 81–90, 94, 113, 120, 126, 132–134, 137, 141f, 144, 161, 165, 185, 194, 223f., 229, 318, 337, 350  
 Goltzsche, Dieter 6, 271f., 280f.  
 Gothein, Werner 216, 344  
 Gotowtschikow, Sascha 28  
 Goya, Francisco de 234  
 Graham, Rodney 28f.  
 Gramatté, Walter 6, 41, 167–181, 183, 195ff., 216, 227, 302, 341f., 345  
 Grassi, Paolo 202f.  
 Grieshaber, HAP 307  
 Grillparzer, Franz 183  
 Grosskopf, Erich 22  
 Großkreutz, Sven 6, 271, 304–306  
 Gütersloh, Albert Paris 242  
 Gutzkow, Karl 34, 69, 78, 108, 134, 337
- Hachfeld, Albert 182  
 Hachulla, Ulrich 259, 296, 300, 304, 322,  
 Hacks, Peter 16  
 Haering, Max P. 6, 271, 309–314, 344  
 Haese, Peter 6, 271, 307–309, 344  
 Hagedorn, Hans Hermann 6, 180–187, 189f., 204, 342  
 Hanne, Ulrike-Kirsten 26  
 Hansmann, Claus 349  
 Harwood, Gwen 21  
 Hayter, Stanley W. 218  
 Hauck, Karl 228  
 Hauptmann, Gerhart 16, 20  
 Hebel, Johann Peter 209  
 Heckel, Erich 167, 218  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 51, 62  
 Heine, Heinrich 271, 350  
 Heinroth, Johann Christian August 121, 126, 129  
 Heisig, Bernhard 300, 346  
 Heisler, Jind ich 196  
 Held, Hans Ludwig 209  
 Helst, Bartolomeus van der 159  
 Hermann, Reinhold 347  
 Hess, Julius 209  
 Hesse, Hermann 188  
 Heyda, Ernst 207

- Heydorn, Heinz-Joachim 243  
 Heym, Georg 40  
 Hillebrand, Clemens 6, 248, 255–258  
 Hinrichs, Fabian 25  
 Hirsch, Karl-Georg 300, 322  
 Hirsch, Michael 22  
 Hockenhüll, Oliver 23  
 Höfchen, Heinz 271  
 Hoepfner, Cordula 28  
 Hoffbauer, Johann Christian 128f.  
 Hoffmann, E.T.A. 143  
 Hoflehner, Rudolf 251  
 Hofmannsthal, Hugo von 20  
 Hofmeister, Werner 28  
 Hoke, Gisbert 287  
 Hooch, Pieter de 152, 159  
 Horaz 34  
 Hrdlicka, Alfred 6, 31, 227, 241–248, 251, 271, 302, 325, 343  
 Huchel, Peter 20  
 Huebner, Fr. M. 194  
 Hübner, Paul 216, 347  
 Hüfner, Claudia 6, 271, 302f., 344  
 Humboldt, Alexander von 80  
 Huppusch, Karl 212  
  
 Imbach, Thomas 23  
 Itten, Johannes 195  
  
 Jaeglé, Minna 275  
 Janssens Elinga, Pieter 159  
 Jarmusch, Jim 314  
 Jean Paul 107, 289  
 Jerusalem, Karl Wilhelm 87  
 Jöckle, Clemens 271  
 Joel, Hans Theodor 167  
 John, Joachim 346  
 Johnson, Horst 234  
 Joppolo, Benjamino 201  
 Joyce, James 202  
 Jung, Gaston 25  
  
 Kafka, Franz 202, 285, 346, 350  
 Kaiser, Georg 202  
 Kant, Immanuel 50f., 78, 96  
 Kasack, Hermann 167, 172f.  
  
 Kaspar, Hermann 282, 289  
 Kaufmann, Christoph 43, 45, 52f., 61, 109, 126, 140f., 145, 153, 193, 199, 226, 244, 336  
 Keersmaeker, Anna Teresa de 29  
 Kiendl, Andreas 25  
 Kiepenheuer, Irmgard 209  
 Kimmig, Harald 22, 28  
 Kindermann, Hans 307  
 Kinski, Klaus 346  
 Klein, Alfons 6, 216, 271, 284–286, 344  
 Klein, Heinz Joachim 24  
 Kleist, Heinrich von 218, 223, 350  
 Klett, Hannes 25  
 Klinger, Friedrich Maximilian 130  
 Kochloefl, Martin 23  
 Kocsis, Imre 216  
 Köhler, Oliver 27  
 Koeppen, Edleff 178  
 Körner, Christian Gottfried 51  
 Kofmel, Brigitte 28  
 Kohl, Thomas 6, 321f., 328–334, 344  
 Kokoschka, Oskar 104, 195, 228, 289  
 Koltermann, Eckard 28  
 Krahl, Hans-Jürgen 17  
 Kroker, Paul 6, 271, 314–316  
 Krolow, Karl 18  
 Kruse, Sigrid 26  
 Kühn, Gustav 33  
 Kuhrt, Rolf 22, 300, 304  
 Kurtág, György 22  
  
 Laible, Otto 285  
 Landau, Paul 147  
 Landes, Brigitte 25  
 Langhoff, Matthias 25, 28  
 Lehmann, Karsten 272  
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm 50  
 Leidgens, Frédéric 25  
 Lenica, Jan 347  
 Lenz, Jakob Michael Reinhold: passim  
 Leone, Sergio 314  
 Leonhard, Leo 6, 248, 263–268, 343, 347ff.  
 Lessing, Gotthold Ephraim 57–59, 62, 262  
 Lewes, George 55  
 Liebig, Justus 55  
 Lindhorst, Hetta 167f.

- Lodemann, Jürgen 23, 28  
 Lütze, Diethelm 271
- Mack, Michael 271  
 Maes, Nicolaes 159  
 Malenfer, Frédéric 6, 248f., 343  
 Mann, Thomas 209  
 Mansel, Mechthild 6, 271, 300f., 344  
 Mantica, Fabrizio 23  
 Marchais, Dominique 23  
 Marggraf, Peter 347  
 Martin, Otto 271  
 Martinelli, Jean-Louis 24  
 Martreiter, Hermann 28  
 Marx, Stephanie 6, 271, 296–298, 344  
 Mařanová, Jarmila 216, 346  
 Matsuda, Fumi 28  
 May, Walo von 216, 347  
 Mayer, Wilhelm 114  
 Mayröcker, Friederike 20  
 Meid, Hans 188, 271, 273  
 Meier, Martin 6, 271, 291–293, 344  
 Meistermann, Georg 287  
 Melcher, Maximilian 294  
 Menzel, Adolph 188  
 Merck, Johann Heinrich 126  
 Merck, Walther 171  
 Mertens, Mathias 28  
 Mewes, Hans-Diether 24  
 Meyer, Johannes P. 183  
 Migneco, Giuseppe 6, 180, 201–206, 342  
 Mihm, Karin 6, 271, 318f., 344  
 Mitterer, Wolfgang 28  
 Mörike, Eduard 189, 209, 309  
 Moissi, Alexander 167f.  
 Monnier, Mathilde 29  
 Moorse, George 23  
 Moritz, Karl Philipp 82f., 90  
 Müller, Gerhard-Kurt 222  
 Müller, Heiner 16  
 Müller, Richard 345  
 Muenzner, Rolf 322  
 Muron, Jacques 6, 248, 343  
 Musil, Robert 181, 231  
 Mussmann, Linda 22  
 Muston, Alexis 65, 318
- Myron 265
- Nagel, Hanna 6, 206, 208, 212–215, 342  
 Negrelli, Rainer 302  
 Nemes, Endre 346, 349  
 Neufeld, Wilhelm 6, 206, 208–211, 342  
 Neumann, Adolf 182  
 Neumann, Karl Georg 129  
 Neumann, Maria 25  
 Niemeyer, Wilhelm 167, 169, 172, 179  
 Notargiacomo, Gianfranco 300
- Oberlin, Johann Friedrich 26f., 41, 43, 55, 88, 90,  
 98–105, 108–112, 116f., 119–139, 141, 144–146,  
 152f., 156–158, 163–165, 176, 184f., 191–194,  
 199, 204, 206, 214f., 225, 244, 247, 250, 253f.  
 267f., 281, 283, 287–291, 294–296, 305, 309,  
 317, 319f., 323, 325, 332, 334, 338
- Oberndorff, Jan 27  
 O'Casey, Sean 202  
 O'Connell, Stephen 27  
 Okkels, Sven 346  
 Orlik, Emil 188, 212  
 Ortner, Alfons 228  
 Oser, Edgar 6, 227, 236–240, 343  
 Ostade, Adriaen van 161  
 Ostermaier, Thomas 28  
 Oswald, Wilhelm 182
- Palm, Siegfried 25  
 Pender, Richard 6, 271, 320f.  
 Pestalozza, Luigi 22  
 Petras, Armin 28  
 Petzold, Odette 6, 248, 250, 343  
 Phidias 263  
 Picard, Max 188  
 Piening, Gesche 28  
 Pijet, Georg W. 207  
 Pilgrim, Beatrix von 24  
 Pilgrim, Hubertus von 6, 216, 218–224, 228, 238,  
 343  
 Pinel, Philippe 88, 121  
 Platon 34  
 Plünnecke, Wilhelm 216, 344  
 Podroužek, Jaroslav 182  
 Poe, Edgar Allan 208

- Poesenecker, Johannes 345  
 Pound, Ezra 76  
 Prassinis, Mario 206–208  
 Praxiteles 263  
 Preinfalk, Bernd 28  
 Pynchon, Thomas 309  
  
 Quarta, Antonello 22  
 Queneau, Raymond 207  
  
 Rauert, Martha 169  
 Rauert, Paul 174  
 Reil, Johann Christian 128f.  
 Reiner, Imre 216, 349  
 Reiner, Susanne 28  
 Reinhardt, Franz 216, 348  
 Reinhardt, Max 168, 341, 348f.  
 Reinke, Mathias 25  
 Rembrandt (van Rijn) 158f., 161, 188  
 Respondek-Tschersich, Nadine 6, 321–323, 344  
 Richter, Erik 216, 345  
 Richter, Gerhard 328  
 Richter, Hans-Hermann 249  
 Richter, Hans-Theo 280  
 Rihm, Wolfgang 21  
 Rimbaud, Arthur 309  
 Rink, Arno 259  
 Rinke, Stephanie 27  
 Ritter, Joachim 79  
 Rockwell, Alexandre 23  
 Rongstock, Hermann 6, 271, 289–291, 344  
 Rosa, Achille 202  
 Roth, Joseph 181  
 Ruddigkeit, Frank 273  
 Rug, Thomas 273  
 Ruisdael, Jakob van 165  
 Rupp, Dieter 28  
  
 Sackenheim, Rolf 261  
 Sagna, Caterina 28  
 Sartre, Jean-Paul 207  
 Sassu, Aligi 201  
 Sauerbruch, Horst 309  
 Saury, Arnaud 26  
 Savoy, Carel van 65f., 157–159  
 Schäfer, Helmut 25  
  
 Schenkel, Ulla 6, 271, 294–296, 344  
 Scherer, Sonja 302  
 Scherlé, Ivo 284  
 Schidone, Bartolomeo 158  
 Schiller, Friedrich 52, 62, 80, 87, 96, 194, 309  
 Schilling, Heiner 345  
 Schindel, Robert 18  
 Schirgis, Horst A. 25  
 Schmidt, Julian 16, 41, 78, 113, 142  
 Schmidt-Rottluff, Karl 167  
 Schnarrenberger, Wilhelm 284  
 Schneider, Peter 20, 218  
 Schneller, Christian 25  
 Schnurre, Wolfdietrich 16  
 Scholz, Georg 212  
 Schröder, Rudolf Alexander 209  
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 309  
 Schütze, Erhard 6, 271, 286–289, 309, 344  
 Schulz, Wilhelm 33, 44  
 Schwartengräber, Martin 26  
 Schwarz, Robert 347  
 Schwimmer, Max 280  
 Seelig, Carl 181  
 Seuss, Juergen 324  
 Simic, Lucy 27  
 Simonides 34  
 Sitsky, Larry 21  
 Sitte, Willi 249  
 Skipp, Tom 23  
 Slevogt, Max 188  
 Smagon, Herbert 286  
 Sohn, Hermann 294  
 Somerville, Graeme 26  
 Stein, Charlotte von 317  
 Steincke, Dieter 347  
 Stern, Ernst 216, 347  
 Stifter, Adalbert 285  
 Stöber, August 105, 119f., 135, 137  
 Stols, Alexandre Alphonse Marius 194  
 Storm, Theodor 194  
 Stott, Mike 23  
 Struck, Karin 20  
 Struck, Nikolaus 28  
 Stubel, Camille 26  
 Synge, John Millington 202  
 Szirtes, András 23

- Šíma, Josef 199  
 Štyrský, Jindřich 199
- Tamminga, Fokke 195  
 Teige, Karel 196  
 Terenz 285  
 Terrade, Jean-Luc 26  
 Theumer, Carsten 273  
 Theumer, Susanne 6, 271, 273–279, 343  
 Tieck, Ludwig 68, 86, 107, 158, 165, 183  
 Tiessen, Wolfgang 229, 234  
 Toller, Ernst 202  
 Toyen 6, 180, 182, 196–201, 227, 342  
 Trakl, Georg 20  
 Triegel, Michael 6, 248, 259f.  
 Trystram, Marie-Paule 25  
 Tschudy, Henry 187, 342  
 Tucholsky, Kurt 349  
 Tübke, Werner 222
- Uecker, Günther 328  
 Usher, Sabrina 27
- Vallazza, Markus 249  
 Valk, Vanessa 27  
 Vermeer, Jan 152, 159  
 Visel, Curt 271  
 Völkers, Antje 27  
 Vonessamieh, Nanna Max 6, 321f., 324–327, 344  
 Vorein, Sebastian S. 346
- Wagner, Richard 289
- Waiblinger, Wilhelm 251  
 Waldman, Bruce 6, 227, 234–236, 343, 346, 348f.  
 Walser, Karl 188, 216, 349  
 Walser, Robert 20, 26, 181  
 Watzl, Anton 6, 227–234  
 Weber, Susanne 272  
 Wedekind, Frank 202  
 Weghoff, Christine 19, 22  
 Wehbi, Emilio García 29  
 Wehrli, Penelope 24  
 Weibel, Peter 20  
 Weichbrodt, R[aphael] 114  
 Weise, Gery Joe 346  
 Weiß, E.R. 180  
 Weißkopf, Paul 345  
 Wellings, Lars 25  
 Willis, Francis 121  
 Windeyer, Richard 27  
 Wohnlich, David 21  
 Wolff, Christian 50  
 Wotruba, Fritz 242  
 Wrisch, Wolf 302  
 Wünsche, Erich 344, 348  
 Wüsten, Johannes 222
- Zettl, Baldwin 6, 216, 218, 222–227, 343  
 Zimmer, Bernd 6, 248, 269f., 343  
 Zimmermann, Georg 87  
 Zimmermann, Mac 289, 309  
 Zimmermann, Friedrich 6, 248, 251–254, 343  
 Zweig, Arnold 15, 93, 181

## LITERATUR UND LEBEN. NEUE FOLGE

böhlau

EINE AUSWAHL

BD. 64: KARLHEINZ ROSSBACHER  
LITERATUR UND BÜRGERTUM  
FÜNF WIENER JÜDISCHE FAMILIEN VON DER LIBERALEN ARA  
ZUM FIN DE SIÈCLE  
2006. 17 X 24 CM. 667+8 S., 46 S/W-ABB., 6 FARBTAF., 1 STAMMBAUM, GB.  
ISBN 978-3-205-99497-8

BD. 65: ROMAN ROČEK  
DAMONIE DES BIEDERMEIER  
NIKOLAUS LENAUS LEBENSTRAGÖDIE  
2006. 17 X 24 CM. 398 S., 60 S/W-ABB., GB.  
ISBN 978-3-205-99369-8

BD. 66: CHRISTIAN KLEIN  
ERNST PENZOLDT  
HARMONIE AUS WIDERSPRÜCHEN  
LEBEN UND WERK (1892-1955)  
2006. 17 X 24 CM. 472 S., 14 S/W-ABB. AUF 8 TAF., GB.  
ISBN 978-3-412-34205-0

BD. 67: ROGER STEIN  
DAS DEUTSCHE DIRNENLIED  
LITERARISCHES KABARETT VON BRUANT BIS BRECHT  
2. AUFL. 2007. 17 X 24 CM. XIV, 549 S., 42 S/W-ABB., GB.  
ISBN 978-3-412-03306-4

BD. 68: KERSTIN CORNILS  
NEUES AUS ARKADIEN  
DER STREIT UM DIE MODERNE BEI ADALBERT STIFTER UND JORGE ISAACS  
2006. 17 X 24 CM. XII, 444 S., GB.  
ISBN 978-3-412-08906-1

BD. 69: BERNHARD JUDEX  
DER SCHRIFTSTELLER JOHANNES FREUMBICHLER 1881-1949  
LEBEN UND WERK VON THOMAS BERNHARDS GROSSVATER  
2006. 15,5 X 23,5 CM. 331 S., 37 S/W-ABB., GB.  
ISBN 978-3-205-77531-7

## LITERATUR UND LEBEN. NEUE FOLGE

böhlau

EINE AUSWAHL:

BD. 70: DANIELA ANNA FRICKEL  
ADELE GERHARD (1868-1956)  
SPUREN EINER SCHRIFTSTELLERIN  
2007. 17 X 24 CM. X, 367 S., GB.  
ISBN 978-3-412-12106-8

BD. 71: GOTTFRIED W. STIX, HERBERT ZEMAN (HG.)  
DIE GESUCHTE MITTE  
SKIZZEN ZUR ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR- UND GEISTESGESCHICHTE  
2006. 17 X 24 CM. 206 S., GB.  
ISBN 978-3-205-77568-3

BD. 72: SUSANNE UTSCH  
SPRACHWECHSEL IM EXIL  
DIE „LINGUISTISCHE METAMORPHOSE“ VON KLAUS MANN  
2007. 17 X 24 CM. 431 S., 17 FAKSIMILE, GB.  
ISBN 978-3-412-20054-1

BD. 73: THOMAS GOETZ  
POETIK DES NACHRUFES  
ZUR KULTUR DER NEKROLOGIE UND ZUR NACHRUFSSZENE AUF DEM THEATER  
2008. 17 X 24 CM. 281 S., GB.  
ISBN 978-3-205-77734-2

BD. 75: SABINE ZELGER  
DAS IST ALLES VIEL KOMPLIZIERTER. HERR SEKTIONSCHIEF!  
BUROKRATIE - LITERARISCHE REFLEXIONEN AUS ÖSTERREICH  
2009. 17 X 24 CM. XIII, 413 S. 26 S/W-ABB., GB.  
ISBN 978-3-205-78299-5

BD. 76: KARL MÜLLER, HANS WAGENER (HG.)  
ÖSTERREICH 1918 UND DIE FOLGEN  
GESCHICHTE, LITERATUR, THEATER UND FILM  
AUSTRIA 1918 AND THE AFTERMATH  
HISTORY, LITERATURE, THEATER, AND FILM  
2009. 17 X 24 CM. 206 S. 15 S/W-ABB., BR.  
ISBN 978-3-205-78244-5

BÖHLAU VERLAG, WIESINGERSTRASSE 1, 1010 WIEN. T: +43(0)1 330 24 27-0  
BOEHLAU@BOEHLAU.AT, WWW.BOEHLAU.AT | WIEN KÖLN WEIMAR



FWF- BIBLIOTHEK

Inventar Nr.: D4068

Standort: \_\_\_\_\_

VERBODEN TOEGANG

Christian Neuhuber ist Dozent für Neuere deutsche Literatur an  
der Karl-Franzens-Universität Graz

Seit Beginn der *Lenz*-Rezeption wird Büchners epochale Erzählung für ihre suggestive Bildkraft gerühmt. Dass diese literarisch vermittelte Vorstellungsbildung auch in der Malerei Wirkung zeigte, wurde bislang jedoch kaum beachtet. Die Studie untersucht die vielschichtigen Beziehungen zwischen Sprache und Bild im *Lenz* erstmals unter dem Aspekt einer intermedialen Ästhetik.



9 783205 783800

ISBN 978-3-205-78380-0 | WWW.BOEHLAU.AT