

Leseprobe

Sukyoung Jin

Inszenierte Visualität

Formen und Funktionen der Bilder in Texten
von Gottfried Keller, Honoré de Balzac
und Conrad Ferdinand Meyer



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2015

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2015

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1091-7

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| I. | Einleitung | 9 |
| 1. | „iconic turn“ und der Diskurs über Bilder | 9 |
| 2. | Bild-Text-Zusammenhang | 12 |
| 3. | Das beschriebene Bild: Ekphrasis | 17 |
| 4. | Literatur des Realismus: Bilder als Programm | 21 |
| 5. | Keller, Balzac und Meyer: Texte der Bildlichkeit | 28 |
| 6. | Aufbau und Ziel der Arbeit | 37 |
| II. | Gottfried Kellers <i>Der grüne Heinrich</i> (1854/55; 1879/80): Bilder als Anschaulichkeit | 40 |
| 1. | Bilder als Programm des Textes | 40 |
| 1.1 | Bild und Schrift: Malen und Schreiben | 40 |
| 1.2 | Erinnerung als bildliche Repräsentation | 47 |
| 1.3 | Ästhetik des Rahmens: Sehen durch Bilderrahmen | 52 |
| 2. | Die Welt im Bilderrahmen | 63 |
| 2.1 | Landschafts- und Stadtbilder als Gemälde | 63 |
| 2.1.1 | Panorama-Blick auf Landschaft | 63 |
| 2.1.2 | „Mittelalterliche Stadt“ vs. Kunststadt | 69 |
| 2.2 | Meret-Porträt: Ein gerahmtes ikonographisches Bild | 74 |
| 2.2.1 | <i>Pictura</i> und <i>Subscriptio</i> | 77 |
| 2.2.2 | Allegorie des Todes als Sinnbild des Künstlertums | 82 |
| 2.2.3 | Exkurs: Theodor Storms <i>Aquis Submersus</i> (1876): Die eingerahmte Vergangenheit | 88 |
| 2.3 | Frauenbilder: Bilder im Rahmen | 92 |
| 2.3.1 | Das erfrorene Bild: Anna | 94 |
| 2.3.2 | Das versteinerte Bild: Judith | 99 |

| | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3. | Aporie der Bilder/Bilder der Aporie | 108 |
| 3.1 | Das rätselhafte Bild: Lys' Bild „Bank der Spötter“ | 112 |
| 3.2 | Das Schrift-Bild: Heinrichs „Kolossale Kritzelei“ – ein unerkanntes Meisterwerk? | 119 |
| 4. | Die Bilder der medialen Differenz | 131 |
| 4.1 | Das Skulpturbild: „Der borghesische Fechter“ als neues Paradigma | 131 |
| 4.2 | Paradigma der Bilder: Körperbild vs. Landschaftsbild | 137 |
| 5. | Traumbilder: Die subversiven Bilder | 140 |
| 5.1 | Traum: Die subversive Logik des Bildes | 140 |
| 5.2 | Die Freskenbilder der Brücke: Ein paradoxes Bild der Identität | 147 |
| 5.3 | Exkurs: Geschichte als Bild | 152 |
| 6. | Ekphrasis: „Ein Gang durch ein Museum“ | 155 |
| | | |
| III. | Honoré de Balzacs <i>Das unbekannte Meisterwerk</i> (1831): Bilder als Imagination | 159 |
| 1. | <i>Das unbekannte Meisterwerk</i> als Künstlererzählung | 159 |
| 1.1 | Exkurs: <i>ut pictura poesis</i> – Eine Atelierszene | 166 |
| 2. | Pygmalion-Mythos als Subtext der Bild-Belebung | 168 |
| 2.1 | Gespräch über ein Bild: <i>Maria Aegyptiaca</i> | 168 |
| 2.2 | Pygmalion-Mythos: Verlebendigung der Bilder | 172 |
| 3. | Das Problem der Mimesis | 177 |
| 3.1 | Malerei als „eine umfassende Poesie“ | 177 |
| 3.2 | Kunstgespräch über die Darstellungsmittel: Linie vs. Farbe | 181 |
| 4. | Aporie des Bildes | 185 |
| 4.1 | „Leere Leinwand“: Nicht-Lesbarkeit des Bildes | 185 |
| 4.2 | Bild-Löschung als Aporie des Bildes | 189 |
| 5. | Ekphrasis als Belebung der Imagination | 195 |

| | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| IV. | Conrad Ferdinand Meyers <i>Die Versuchung des Pescara</i> (1887): Bilder als Verrätselung | 199 |
| 1. | <i>Die Versuchung des Pescara</i> als Musterbeispiel einer Ekphrasis | 199 |
| 2. | Beschreibung von Kunstwerken als Folie der Verrätselung | 205 |
| 2.1 | Zwei Gelagengemälde als ikonische Sinnstiftung | 205 |
| 2.2 | „Ein machtvolles Gemälde“: Pescara als Rätselfigur | 208 |
| 3. | Viktorias Traumvision: Vom Text zum Bild | 213 |
| 4. | Maske, Theater: Allegorie des Schauspiels | 216 |
| 5. | Divergenz von Bild und Figur: Bilder als falsche Spiegel | 222 |
| 5.1 | „Presenza und Assenza“ | 223 |
| 5.2 | Kunstgespräch über die Freskenbilder Michelangelos | 225 |
| 5.3 | <i>Imitatio Christi</i> | 227 |
| 5.4 | Das Bild des Schnitters: Bild des Todes | 231 |
| 6. | Ekphrasis als Verrätselung der Bilder... | 236 |
| V. | Schlussbetrachtung | 239 |
| | Literaturverzeichnis | 244 |
| | Danksagung | 257 |

I. Einleitung

1. ‚iconic turn‘ und der Diskurs über Bilder

Wir leben in einer „Bildergesellschaft“¹, in der die Menschen immer stärker von einströmenden Bildermassen gesteuert werden. Einerseits sind wir dieser alltäglichen ‚Bilderflut‘ orientierungslos ausgeliefert. Andererseits hat das Auftreten dieser ästhetischen Scheinwelt das literaturwissenschaftliche Interesse in zunehmendem Maße dahin gelenkt, die Literatur unter dem neuen Gesichtspunkt der Bildästhetik zu befragen. Dieser wissenschaftliche Paradigmenwechsel, der als Umleitung des sprachlichen Interesses zum Interesse am Bild zu charakterisieren ist, wird gern als „ikonische Wendung“² bezeichnet. Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm war der Initiator dieser Forschungsrichtung in den 80er Jahren.³

Wenn man nach Bildern fragt, wird man sich heute darunter eher elektronisch erzeugte digitale Bilder vorstellen. Es gibt jedoch verschiedene Ebenen von Bildern. Volker Bohn hat dies in seinem einführenden Beitrag zur Frage der Bildlichkeit folgendermaßen formuliert: „Das Bild hat eine bestimmte ‚sinnliche Qualität‘, die ihm die Dignität der unmittelbaren Gegebenheit und Gewißheit verleiht, und es hat die Funktion, etwas widerzuspiegeln, ein Abbild zu sein.“⁴ Bilder können seines Erachtens also in ihrer sinnlichen Präsenz in direkter Weise wahrgenommen werden und sind die Widerspiegelung von etwas Vorhandenem.

Im alltäglichen Sprachgebrauch wird der Begriff des Bildes in verschiedenen Bereichen sehr diffus verwendet. Dies zeigt die Schwierigkeit, das Bild unter einer einheitlichen Definition zu fassen. Unter dem Begriff des Bildes stellen wir uns nicht nur ästhetische Bilder wie konkrete Gemälde oder Skulpturen vor, sondern auch figurale mentale Bilder wie z. B. psychische

1 Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 2006, S. 107.

2 Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 11-38, hier S. 13.

3 Vor Boehm hatte der amerikanische Philosoph William J. Thomas Mitchell einen Aufsatz mit dem Titel „The Pictorial Turn“ veröffentlicht und die Akzentverschiebung von der Sprache zum Bild im wissenschaftlichen Bereich initiiert. Vgl. Mitchell, William J. Thomas: „Der Pictorial Turn“. In: Christian Kravagna (Hrsg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 15-40, hier S. 15.

4 Bohn, Volker (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt/M. 1990, S. 7.

Vorstellungen. So hat auch der amerikanische Philosoph W. J. T. Mitchell in seinem Buch *Was ist ein Bild?* diese Schwierigkeit bei der Definition der Bilder geäußert: „Wir sprechen von Gemälden, Statuen, optischen Illusionen, Karten, Diagrammen, Träumen, Halluzinationen, Schauspielen, Gedichten, Mustern, Erinnerungen und sogar von Ideen als Bildern [...]“⁵

Wie Mitchell fragt auch Gottfried Boehm in seinem Aufsatz „Die Wiederkehr der Bilder“ nach dem Begriff des Bildes. Er kritisiert hierbei die Einseitigkeit der wahrgenommenen Bilder. Angesichts der „diffusen Allgegenwart[] des Bildes“⁶ werde man gezwungen, ausschließlich die angebotenen einseitigen Bilder zu rezipieren. Angesichts der Bilderflut der postmodernen Gesellschaft, die durch Medien wie TV, Kino, Internet usw. angeboten wird, spricht Boehm deswegen von einer paradoxen „Bilderfeindlichkeit der Medienindustrie“⁷. Die Bilderflut, die wir täglich wahrnehmen, gehe in Wahrheit mit einer Bilderleere einher. Weil die Medienwelt der Postmoderne die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion verschleierte und elektronische Bilder an die Stelle der realen Welt träten, seien wir dieser „Bilderflut“ unkritisch ausgeliefert. Die Beschränktheit des Bildes führe dazu, so seine Diagnose, dass die Imagination des Menschen defizitär werde. Die Bildfähigkeit des Menschen laufe auf die Bilderlosigkeit hinaus. Diese defizitäre Ausdeutung des Bildbegriffs wird begründet in der „globalen Ästhetisierung und Simulation“ des postmodernen Zeitalters.⁸ Die technischen

5 Mitchell, William J. Thomas: *Was ist ein Bild?* In: Volker Bohn (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/M. 1990, S. 17-68. Mitchell geht von einem ideologiekritischen Ansatz aus und klassifiziert verschiedene Typen von Bildlichkeit. Ihm nach gäbe es, nach Typen geordnet, graphische Bilder (wie Gemälde, Zeichnungen, Statuen), optische Bilder (wie Spiegel und Projektionen), geistige Bilder (wie Träume, Erinnerungen, Vorstellungsbilder, Phantasmata) und sprachliche Bilder (wie Metaphern, Beschreibungen). Vgl. ebd., S. 20.

6 Boehm, Gottfried: „Die Wiederkehr der Bilder“. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11.

7 Ebd., S. 35.

8 Boehms Kritik an der Bilderfeindlichkeit des Medienzeitalters lässt sich in den folgenden Passagen deutlich erkennen. Für ihn ist die Tendenz zum *Simulacre* der elektronischen Medien der Hauptantrieb zur Bilderfeindlichkeit: „Die Bilderfeindlichkeit der Medienindustrie ist ungebrochen, nicht weil sie Bilder verböte oder verhinderte, im Gegenteil: weil sie eine Bilderflut in Gang setzt, deren Grundtendenz auf Suggestion zielt, auf bildlichen Realitätsersatz, zu dessen Kriterien seit jeher gehörte, die Grenzen der eigenen Bildlichkeit zu verschleiern.“ Ebd., S. 35.

Bilder wollten das Medium selbst als Wirklichkeit darbieten und gerade darin liege die Gefahr. Im Gegensatz dazu sei die Realität mehr durch eine „Komplexität des Bildbegriffs“⁹ zu kennzeichnen. In der postmodernen Gesellschaft, in der den elektronisch erzeugten Bildern das Primat gegeben wird, fragt Boehm, welche Materie, wie Farbe, Schrift, Marmor, Film usw., sich dem menschlichen Gemüt einprägt. Nach seiner Auffassung ist „das Bild als kulturelle Figuration“¹⁰ der Ausgangspunkt einer kulturellen Analyse der globalisierten Welt. In diesem kulturellen Kontext solle der Begriff des Bildes deshalb eher breiter gefasst werden als der heutige verengte Bildbegriff.

Um der defizitären Einbildungskraft des Menschen entgegenzuwirken, die durch ‚bewegte Bilder‘ beeinflusst wird, fordert er, zur Quelle der Imagination, zu literarischen Bildern und zu ‚stillen Bildern‘ zurückzukehren. Das Bewusstsein für die ‚ikonische Wende‘ führt dazu, dass nicht nur die Kunst- und Medien-, sondern auch die Literaturwissenschaft ihr Verhältnis zum Bild neu überdenken sollte.¹¹ Denn literarische Bilder sind keine eindeutigen Bilder, sondern ein komplexes Gebilde verschiedener Ebenen des sprachlichen Gebrauchs. Literarische Texte nehmen vielfältig Bezug auf das Bildliche in Form von Sprachbildlichkeit bzw. Metaphorik, Bildbeschreibung (*Ekphrasis*), literarischer Aneignung der bildenden Kunst, Einbildungen bzw. Bild-Phantasien, Traumbildern usw. Mit neuer Sensibilität für unterschiedliche Repräsentationsformen der Kunst wird man aufmerksam auf die verschiedenen Bilder, die in dem sprachlichen Zeichensystem literarischer Texten verborgen sind.¹²

Einen umfassenderen anthropologischen Zugang zum Bildphänomen vertritt hingegen der Kunsthistoriker Hans Belting. Er nimmt Bilder als eine anthropologische Grunddimension. In seiner Schrift „Entwürfe für eine Bildwissenschaft“ hat er den Gegenstand des Bildes folgendermaßen charakterisiert:

9 Ebd., S. 12.

10 Ebd.

11 Aleida Assmann nimmt dieses neue Bildbewusstsein zum Anlass einer fruchtbaren interdisziplinären Forschung. Vgl. Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen, 3. Auflage. Berlin 2011, S. 83.

12 Assmann weist darauf hin, dass in zentralen Begriffen wie ‚Einbildung‘ und ‚Imagination‘ die Worte ‚Bild‘ und ‚Image‘ bereits enthalten sind. Ebd., S. 83.

Ein ‚Bild‘ ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein. Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern.¹³

Wie Belting ausführt, entsteht ‚Bild‘ als das Resultat eines komplexen Zusammenhangs von individuellen und kollektiven Erfahrungen. Wenn der Mensch äußere Bilder wahrnimmt, verinnerlicht er sie zugleich durch seine Erfahrungen. Innere und äußere Bilder bedingen einander. Dies zeigt sich auch in dem grundlegenden Gedanken, dass das Sehen sich geschichtlich gewandelt hat und dass jede Epoche ihr eigenes Sehen entwickelt hat.¹⁴ Bilder sind, wie Belting formuliert, ihrem Wesen nach „mit einer semantischen Komplexität ausgestattet“¹⁵. In ihrem Wesen zeigen die Bilder das Paradigma einer komplexen Zeichenordnung, die nicht mit einem exakten Begriff erklärt werden kann. Daher fordert er eine wesentliche und umfassende Herangehensweise an das Phänomen des Bildes.

2. Bild-Text-Zusammenhang

In diesem diskursiven Umfeld kommt den literarischen Texten besondere Bedeutung zu, denn sie nehmen auf vielfältige Weise Bezug auf das Bildliche. Neuere Ansätze gehen deshalb davon aus, dass die Literatur eine kulturelle Speicherfunktion hat und dabei den Bildern eine besondere Funktion als Speicher des kulturellen Gedächtnisses zukommt. So hat etwa Manfred Schmeling auf die kulturelle Gedächtnisfunktion der Literatur verwiesen: „Literarische Texte erinnern sich und ihre Leser nicht nur an Geschriebenes, sondern auch an anders verfasste Substrate kollektiver kultureller

13 Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S. 11.

14 Belting sieht deshalb die Geschichte des Blicks als Bildgeschichte. In philosophischer Hinsicht weist Ralf Konersmann auch auf die Geschichtlichkeit des Sehens hin. Vgl. Konersmann, Ralf: Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens. In: Ders. (Hrsg.): Kritik des Sehens. Leipzig 1997, S. 9-47.

15 Belting, Hans: Idolatrie heute. In: Hans Belting/Dietmar Kamper (Hrsg.): Der zweite Blick – Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000, S. 279.

Gedächtnisarbeit.“¹⁶ Das Bewusstsein, dass die Literatur immer ans Bildhafte gebunden ist, lenkt die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft auf die Frage, wie und warum sich die Literatur mit Bildern auseinandersetzt.

Literatur hat wesentlichen Anteil an der „Kultur der Bilder“. Bilder in literarischen Texten zu evozieren, hat deswegen das Ziel einer „(Re)Sensibilisierung des visuellen Wahrnehmungsvermögens“: der Versuch, mit sprachlichen Mitteln zu einer intensiveren und subtileren „Kultur des Sehens“ beizutragen.¹⁷ Mit der gleichen Perspektive hat Monika Schmitz-Emans auf die grundlegende Beziehung der Literatur zu Bildern verwiesen und vertritt die These:

Literatur [...] experimentiert auf dem Feld der komplexen Beziehungen zwischen Texten und Bildern, indem sie solche Beziehungen stiftet, aufdeckt oder auch im Ausgang von gegebenen Relationen mittels spezifisch literarischer Strategien transformiert; sie erprobt zugleich in einem weitergehenden Reflexionsschritt mögliche Modelle der Beschreibung von Text-Bild-Beziehungen.¹⁸

Im literarischen Umgang mit Bildern drückt sich immer in komplexer Weise das Verhältnis von Wort-Bild-Beziehungen¹⁹ aus, die zugleich die geschichtliche Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihre Darstellungsproblematik widerspiegeln.

Eine ähnliche Diagnose der gegenwärtigen Situation im Sinne einer elektronischen Bilderflut ohne Reflexionsmoment fällt Anne-Kathrin Reulecke in ihrer umfangreichen Arbeit über ‚geschriebene Bilder‘ auf. Angesichts der Bilderleere, die mit der Bilderflut einhergeht, will auch sie, wie es Boehm vorgeschlagen hat, auf die ‚altmodischen Bilder‘ zurückgehen. So fasst sie die allgemeine Funktion des literarischen Bildes folgendermaßen zusammen:

An den literarischen Rückgriff auf ein Werk der bildenden Kunst knüpft sich häufig die Hoffnung, die Signifikation des gemalten Bildes könne etwas

16 Schmelting, Manfred/Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Würzburg 1998, S. 8.

17 Ebd., S. 9.

18 Schmitz-Emans, Monika: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare – Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 1999, S. 1.

19 Eine umfassende und einleitende Diskussion über das Problem wird präsentiert bei Isabelle Reissmann; vgl. Reissmann, Isabelle: „Bild im Text-Text im Bild“. Aspekte eines Kolloquiums zu Bild-Text-Beziehungen. In: Ulla Fix/Hans Wellmann (Hrsg.): Bild im Text-Text im Bild. Heidelberg 2000, S. 390-398.

anderes ausdrücken als die bestehenden Formen diskursiver Sprache: Mit Bildern wird der Widerstand gegen „Erklärungs- und Zuordnungsschablonen“, gegen eine Übermacht an Narration, Folgerichtigkeit und Logik geprobt.²⁰

Die literarischen Bilder können, so ihre These, mit ihrem Raum für Einbildungskraft gegenüber der einseitigen Logik der Narration eine Gegenfunktion einnehmen. Die Möglichkeiten des Bildes würden in der postmodernen Gesellschaft nur beschränkt und einseitig verwirklicht. Die Literatur dagegen beschäftige sich seit Langem mit dem Bildlichen und lege durch ihre poetologische Reflexion oft die Prozesse der inszenierten Bildlichkeit offen. Die durch Schrift erzeugten literarischen und inneren Bilder seien deshalb keine eindeutigen Bilder, sondern verwirrende Bilder, die zur Reflexion der Konstruiertheit dieser Bilder auffordern. Die von ihr untersuchten Autoren nutzten die Erfahrung der bildenden Kunst für ihr Schreiben. Die bildende Kunst stelle, so Reuelecke, „ein Museum des Imaginären“ dar, „als Archiv, in dem neben Dokumenten großer historischer Ereignisse und Umbrüche auch die Geschichte von Wahrnehmungs- und Darstellungstraditionen deponiert ist; und als Archiv der Imagination, da in den Bildern der Kunst – die Ähnlichkeit mit der Struktur von Träumen haben – Wünsche, Phantasien, Affekte, Phantasmen zum Ausdruck kommen.“²¹ Gegen die einseitigen Bilder, die unsere Imagination beschränken, stellt sich Reuelecke als Aufgabe, „diese imaginäre Bildergalerie zu rekonstruieren“²².

In dieses Umfeld der Diskussion über Bilder wäre auch Italo Calvino als Autor einzureihen, da er ebenfalls die Auffassung einer grundlegenden Funktion der Literatur vertritt. In seiner Harvard-Vorlesung von 1985 hat Calvino das Denken in Bildern als ein fundamentales Vermögen des Menschen aufgefasst. Unter dem Titel *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend* plädiert er für die Einbildungskraft des Menschen als ein fundamentales Vermögen:

Wenn ich die Anschaulichkeit in meine Liste der zu bewahrenden Werte mit aufgenommen habe, dann deshalb, um vor der Gefahr zu warnen, daß wir ein fundamentales Vermögen des Menschen verlieren könnten: die Fähigkeit, mit geschlossenen Augen konturenscharfe Bilder zu sehen, aus der Reihung von schwarzen Buchstaben auf einer weißen Seite Farben und Formen aufsteigen

20 Reuelecke, Anne-Kathrin: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*, München 2002, S. 22.

21 Ebd., S. 36.

22 Ebd., S. 36.

zu lassen, in Bildern zu *denken*. Was mir vorschwebt, ist eine Pädagogik der Einbildungskraft, die uns dazu erziehen müßte, unsere innere Sicht zu kontrollieren, ohne sie zu ersticken und ohne sie auf der anderen Seite in eine konfuse, labile Phantasterei verfallen zu lassen, sondern es vielmehr zu erlauben, daß die Bilder sich zu einer Form kristallisieren, zu einer klar definierten, einprägsamen, sich selbst genügenden, ‚ikastischen‘ Form.²³

Die von Calvino nachdrücklich betonte „Fähigkeit, mit geschlossenen Augen konturenscharfe Bilder zu sehen, aus der Reihung von schwarzen Buchstaben auf einer weißen Seite Farben und Formen aufsteigen zu lassen, in Bildern zu *denken*“, ohne „unsere innere Sicht [...] in eine konfuse, labile Phantaserei verfallen zu lassen“, findet man meines Erachtens besonders in den literarischen Texten des Realismus, auf die die vorliegende Arbeit eingehen wird. Denn die Literatur des Realismus zielt wesentlich auf ein anschauliches Erzählen der Wirklichkeit und fordert somit auf, in „Bildern zu *denken*“. Zunächst ist jedoch noch auf die Diskussion um diejenigen Bilder in literarischen Texten einzugehen, die in Form von Sprachbildern integriert sind.

Was ein „Bild“ innerhalb des literarischen Textes sein kann, ist schwer zu definieren. Denn in der Literatur geht es nicht nur um konkrete Bilder im Sinne von bildender Kunst, sondern auch wesentlich und deutlich mehr um Sprachbilder.²⁴ Helmut Pfothenhauer hat auf das Phänomen des Bildes in der Literatur als sprachliches Problem aufmerksam gemacht. Für ihn sind Bilder in der Literatur vor allem durch Sprache vermittelt. Deswegen fasst er das Phänomen des Bildes in der Literatur als „das Andere der Sprache in der Sprache“²⁵ auf. Pfothenhauer setzt in seiner Forschung über das sprachliche Phänomen der Bilder bei der Konjunktur der Bilder um 1800 an. Aufgrund

23 Calvino, Italo: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. München/Wien 1991, S. 128.

24 Helmut Schneider hat im Vorwort zum Forschungsband über Bilder um 1800 diesen Aspekt hervorgehoben: Es gehe im Wesentlichen „nicht um den *inter*-medialen Austausch von Dichtung und bildender Kunst, sondern [um] die *inner*mediale Dynamik von Bild und Begriff“. Schneider, Helmut J./Simon, Ralf/Wirtz, Thomas (Hrsg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Bielefeld 2001, S. 12.

25 Pfothenhauer, Helmut: „Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800“. In: Poetica 28 (1996), S. 345-355, hier S. 346. Siehe auch Pfothenhauer, Helmut: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem 18. Jahrhundert. Würzburg 2000, S. 8.

der Bildbeschreibungen und der Künstlerbilder oder aufgrund von Gemälden und Statuen und den *tableaux vivants* in den Texten um diese Zeit richtet Pfothenhauer seine Aufmerksamkeit auf das ‚sprachliche Malen‘ der Literatur:

Der Text verleibt sich Bilder ein, die Präsenz und Sinnlichkeit verheißen, und diese verweisen als stumme, augenblicksverhaftete, geschichtslose haltsuchend wieder über sich hinaus in das Zeitgefüge der Erzählung und Handlung, in dem sie aufgehoben sein wollen.²⁶

Pfothenhauer fasst das Phänomen des Bildes als Medienwechsel in der Literatur und macht auf die Unterscheidung zwischen der Sukzessivität der Narration und der Simultaneität der Bilder aufmerksam:

Interessant werden Bilder, die das Andere der Sprache in der Sprache insinuieren, – eigene, deutlich markierte konfigurative Räume, welche einen Medienwechsel signalisieren: von der sprachlichen Sukzession hin zur ikonischen Simultaneität. Dem wird zunächst die Aufmerksamkeit gelten – Bilder, die die Zeit stillstellen, verräumlichen, das Nacheinander zum Nebeneinander und Ineinander eines *tableaus* verwandeln.²⁷

In diesen Bildern wird die Sukzessivität des Narrativen unterbrochen und die plötzliche Evidenz der widersprüchlichen Bilder kommt zum Vorschein: „Das Kontinuierliche wird in ihnen zum Diskontinuierlichen, das in einen Verlauf Eingebettete zum Unvermittelten, Plötzlichen, zur Unterbrechung, das in der Handlung eindeutig Verortete zum Zweideutigen, Widersprüchlichen, zur Koinzidenz der Extreme.“²⁸ Diese sprachlich evozierten Bilder sind dann in erster Linie nicht mehr genaue Abbilder der Wirklichkeit, sondern durch die Einbildungskraft des Lesers oder Betrachters imaginierte Bilder. Deshalb geht es in dieser Bildlichkeit um „Schauplätze der Imagination“²⁹.

26 Helmut Pfothenhauer, Sprachbilder, S. 12.

27 Ebd., S. 8. Pfothenhauer hat diesen Aspekt des Medienwechsels in der realistischen Literatur herausgearbeitet. Vgl. Pfothenhauer, Helmut: Bild und Schrift. Zur Funktion von Medienwechseln in der realistischen Literatur. Stifter, Keller. In: Ders.: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000, S. 159-174.

28 Ebd., S. 9.

29 Ebd., S. 9. Vgl. auch Helmut Pfothenhauer, „Die nicht mehr abbildenden Bilder“, S. 346.

Pfotenhauer unterscheidet dabei zwei Typen von Bildern. Zum einen nennt er Bilder der bildenden Kunst in den Texten (reale Bilder oder fiktive), zum anderen nennt er bildhafte Unterbrechungen von Handlung und Geschichte, die simultan in Erscheinung treten. Es geht bei Pfotenhauer in erster Linie nicht um die materiellen Bilder im Sinne von Gemälden, sondern um Sprachbilder. Im Unterschied zu materiellen Bildern hat er die optischen Arrangements, die „oft durch ikonische Markierung wie Rahmung oder Perspektive aus dem Erzählfluss herausgehoben“ werden, als *Tableaux* bezeichnet.³⁰ Diese Bilder – so Pfotenhauer – sind in ihren sprachlichen Imaginationen oft avancierter und eröffnen in ihrer nicht festlegbaren Codiertheit viele Möglichkeiten des Deutens.³¹ In den von Pfotenhauer untersuchten Bildern geht es um das literarische Malen, um die anschauliche Beschreibung der Bilder, die die Imagination des Lesers aktiviert.

3. Das beschriebene Bild: Ekphrasis

An dieser Stelle soll sich der Ekphrasis, der literarischen Bildbeschreibung, zugewendet werden. Eine richtungweisende Forschung bietet der literaturhistorisch und diskursgeschichtlich orientierte Sammelband *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*³², der von Helmut Pfotenhauer und Gottfried Boehm herausgegeben wurde. Boehm geht hier auf die „literarische Beschreibungskunst“ ein und hat dabei Ekphrasis im weiteren Sinne als „ein auf Anschaulichkeit und Bildkraft angelegtes Reden“³³ definiert. Dabei lassen sich reale und auch fiktive Bilder, die in Romanen und Novellen vorkommen, mit dem Begriff der Ekphrasis erfassen, sofern sie nicht nur genannt, sondern beschrieben werden.

Ekphrasis als Darstellungsmittel kommt eigentlich aus dem Bereich der griechischen Rhetorik. Im Sinne der rhetorischen *enargeia* zielt Ekphrasis

30 Sabine Schneider hat Pfotenhauers Begriff des *Tableaux* in ihrem Aufsatz erklärt. Vgl. Schneider, Sabine: Evidenzverheißung. Thesen zur Funktion der ‚Bilder‘ in literarischen Texten der Moderne um 1900. In: Gerhard Neumann/Claudia Öhlschläger (Hrsg.): Inszenierungen in Schrift und Bild. Bielefeld 2004, S. 49-79, hier S. 67.

31 Vgl. Helmut Pfotenhauer, „Die nicht mehr abbildenden Bilder“, S. 347.

32 Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995.

33 Boehm, Gottfried: Einleitung: Wege der Beschreibung. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), Beschreibungskunst, S.11.

auf Klarheit, Deutlichkeit, Anschaulichkeit.³⁴ In der traditionellen Rhetorik soll der Redner durch narrative Vergegenwärtigung Unmittelbarkeit erzeugen, so dass dem Hörer die beschriebenen Gegenstände klar und lebendig vor Augen geführt werden. Die Bilder sollen auf diese Weise in der Imagination der Rezipienten plastisch generiert werden. Die traditionelle Rhetorik sieht die Aufgabe des Textes in der Leistung der Sprache „visuelle Bilder zu evozieren, den Hörer zum Zuschauer zu machen.“³⁵ Dies wurde als Effekt der Ekphrasis gesehen. Deshalb waren Anschaulichkeit und Lebendigkeit der rhetorischen Vergegenwärtigung die Quintessenz der Ekphrasis.

Die Forderung, mit dem Wort ein Bild zu malen, wird jedoch auch immer an eine Grenze stoßen. Ekphrasis ist deswegen zugleich das Problem der Darstellung. Murray Krieger nennt als weiteste Auslegung des bildbeschreibenden Prinzips die „Konstruktion eines literarischen Werks, die bestrebt ist, dieses Werk als Konstruktion zum totalen Objekt zu machen, zum verbalen Äquivalent eines Objekts der bildenden Kunst“³⁶. Das heißt, die Ekphrasis will das Kunstwerk in Sprache *übersetzen* oder ihm zumindest mit sprachlichen Mitteln gerecht werden. Ekphrasis kann somit im Allgemeinen als „Beschreibungskunst“ verstanden werden, als Kunstbeschreibung. Die Frage der Darstellbarkeit, die sich aus diesem Wort-Bild-Verhältnis ergibt, behandelt Anne-Kathrin Reulecke in ihrer Untersuchung der geschriebenen Bilder in literarischen Texten und konstatiert: „Der Bezug zum Kunstwerk stellt also immer auch die Frage in den Raum, ob der geschriebene Text in adäquater Weise das behandelte Kunstwerk präsentiert.“³⁷ Mittels *enargeia* versucht Ekphrasis das ‚Anderer‘, das Bild, in den Text zu integrieren, also bruchlos in sprachliche Sukzession zu übersetzen. Aufgrund des prekären Verhältnisses von Wort und Bild ist aber dieser Versuch einer Veranschaulichung immer unvollkommen. Der sinnliche und ästhetische Eindruck des Bildes auf einen Betrachter kann nicht restlos vermittelt werden.

34 Boehm, Gottfried: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst*, S. 23-40, hier S. 35.

35 Graf, Fritz: Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst*, S. 143-156, hier S. 143.

36 Krieger, Murray: Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst*, S. 41-58, hier S. 43.

37 Anne-Kathrin Reulecke, *Geschriebene Bilder*, S. 13.

Auch Michel Foucault, der in seinem ästhetischen Denken von der Malerei und Literatur beeinflusst wurde³⁸, thematisiert in seiner berühmten Analyse des Bildes „Las Menias“ von Velázquez das Problem der Bildbeschreibung. Die Arbeiten Foucaults sind von dem komplexen Verhältnis von Worten und Bildern, von Sag- und Sichtbarem bestimmt. Bild und Sprache konvergieren zwar ständig, aber sie verfehlen sich doch zwangsläufig. Nach Foucault kann es keine endgültige Korrespondenz zwischen beiden geben:

Aber die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heißt nicht, daß das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuwetzen versuchte. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist.³⁹

Die Bildbeschreibung befindet sich immer in diesem Spannungsverhältnis zwischen dem Wunsch nach der perfekten ‚Übersetzung‘ des Originals und der Unmöglichkeit dieser Übersetzung. In der Bemühung, das Bild mit sprachlichen Mitteln möglichst lebendig darzustellen, stoßen die Bildbeschreibungen zwangsläufig an die Grenze der Darstellbarkeit. Insofern ist der Vorschlag von Oskar Bätschmann als sinnvoll zu betrachten. Ihm zufolge wären Beschreibungen nicht richtig, sondern poetisch, wären als Spiegelung, statt als Zeigen aufzufassen.⁴⁰ In dem Sinne, dass das Beschreiben des Bildes niemals ein perfektes Abbild von Wirklichkeit liefern kann, hat auch Emil Angehrn die Ekphrasis als eine symbolische Vermittlung, also als Schöpfung

38 Michel Foucaults Texte werden auch durch malerische und plastische Beschreibungen historischer Szenen bestimmt. Außerdem griff er in seiner Rezension „Worte und Bilder“ Erwin Panowskys Schlüsselwerk *Ikonomie* auf. Obwohl kursorisch, verfasste er auch weitere Analysen zu Gemälden von Manet, Magritte, Klee und Kandinsky. Wolfgang Welsch hält Michel Foucault entschieden für einen ästhetischen Denker, der sowohl von der Malerei als auch von der Literatur stark beeinflusst wurde. Vgl. Welsch, Wolfgang: Zur Aktualität des ästhetischen Denkens. In: Ders.: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 2006, S. 43.

39 Foucault, Michel: „Die Hoffräulein“. In: Ders.: *Die Ordnung der Dinge* (1966), 3. Auflage. Frankfurt/M. 1980, S. 31-44, hier S. 38.

40 Bätschmann, Oskar: *Bild-Diskurs – Die Schwierigkeit des Parler Peinture*. Bern 1977, S. 114.

gesehen.⁴¹ So scheint Ekphrasis jeder Art immer auch mit der Möglichkeit der Darstellung zusammenzuhängen.

Schwierigkeiten dieser Art sind in vielfältiger Weise genauer erörtert worden. So hat Sarah Kofman im Gefolge von Derrida die Unmöglichkeit der exakten Bildbeschreibung in ihrem philosophischen Essay *Die Melancholie der Kunst* (1998) behauptet und dies mit den falschen Prämissen des abendländischen Denkens begründet. Aufgrund der Dichotomie von Original (Urbild) und Kopie (Abbild), die dem abendländischen Denken zugrunde liege, habe jeder philosophische Diskurs versucht, aus den Kunstwerken die Bedeutung hinter der Präsenz der materiellen Oberfläche herauszulesen. Kunst sei aber ein „ursprüngliches Double“⁴², also nicht eine Kopie des Originals. Kunst ist nach Kofman referenziell unhintergebar. Ihr Diktum zur Logik der Bilder lautet daher: „Ein Bild *will* nichts aussagen.“⁴³ Zwischen der figurativen und diskursiven Logik der Bilder liege eine unüberbrückbare Kluft. Dies macht Kofman zufolge die ‚Melancholie der Kunst‘ aus. Die Bilder sind diskursiv vielfältig. An der bildhaft vergegenwärtigten materiellen Stofflichkeit erscheint jede Sinnggebung durch Begrifflichkeit sinnlos:

Über Malerei zu schreiben, ist immer paradox, denn ihre ganze Kunst besteht gerade darin, die Dinge den Wörtern, den Menschen das Wort zu entziehen, um sie nur abzubilden, sichtbar und dadurch unbenennbar zu machen. Die Kraft des Figurativen, die ihm eigene Macht liegt darin, zum Schweigen zu zwingen, den faszinierten, vom Blick der Medusa gebannten Betrachter sprachlos zu machen.⁴⁴

Schon längst hat auch die Literatur diese Unzulänglichkeit der Sprache, die bildende Kunst zur Darstellung zu bringen, zum Ausdruck gebracht. In seiner *Italienischen Reise* (1813-1817) hat Goethe mehrfach über die Begrenztheit seiner Sprache gegenüber der Evidenz des Erlebens von Kunstwerken geklagt. Der immer wieder variiierende Topos der „Unsagbarkeit“ kommt in seinem Text als herrschender Modus seiner Bildbeschreibung vor.⁴⁵

41 Angehrn, Emil: Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst*, S. 59-74, hier S. 59.

42 Kofman, Sarah: „Die Melancholie der Kunst“. In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1993, S. 224-243, hier S. 241.

43 Ebd., S. 232.

44 Kofman, Sarah: *Melancholie der Kunst*. Graz 1986, S. 91.

45 Ernst Osterkamp ist auf die Ekphrasis in Goethe'schen Texten eingegangen und hat dabei den Topos der Unsagbarkeit zum herrschenden Modus seiner

Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm, der den gegenwärtigen Diskurs der Bilder eingeleitet hat, wollte die Unfixierbarkeit der Bilder auf eine bestimmte Deutung aus der inhärenten Logik der Bilder herauslesen. Nach ihm ist jede bildliche Darstellung vieldeutig, unabhängig von Qualität oder dem Kunstcharakter: „Das Bild ist visuell überdeterminiert, ein Potential unerschöpflicher, optischer Bezüge. Es baut sich aus dem Chaos der farbigen Bildatome auf, es gestaltet sich mit der Tätigkeit des Auges zur Sichtbarkeit allererst heraus.“⁴⁶ Es ist diese „visuelle Vieldeutigkeit“⁴⁷, die die eindeutige Auslegung des Bildes unmöglich macht. Es ist aber gerade der rätselhafte und prekäre Bildcharakter, der für die Darstellung der Bilder in den Texten fruchtbar wird. Die literarische Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst ist somit immer eine selbstreflexive Frage der Literatur, wie sie darstellen kann, was sie zum Ausdruck bringen will. In diesem Sinne fasst Anne-Kathrin Reulecke die Bildbeschreibung als poetologisches Problem auf: „Von daher ist die Bildbeschreibung immer auch poetologische Reflexion. Abbildung, Darstellung, Täuschung, Wahrheit und Schein sind Kategorien, an denen Autoren, die ‚Bilder in Texten‘ thematisieren, nicht vorbeigehen können.“⁴⁸

4. Literatur des Realismus: Bilder als Programm

Die Diskussion um die Frage der Bilder und der damit eingeleitete wissenschaftliche Paradigmenwechsel der ‚ikonischen Wende‘ führt auch dazu, die klassischen Texte unter neuem Licht zu sehen. Hier stellt die Literatur des Realismus des 19. Jahrhunderts ein besonders geeignetes Beispiel dar. Diese

Bildbeschreibung erklärt. Die Skepsis gegenüber der Wirkkraft und Kompetenz der Bildbeschreibung ist die Haltung Goethes, weil hier die durchgängige „Begründung des Kunstwerks in seinen allein der Anschauung sich erschließenden Formprinzipien [...] an der Erfahrung der Nichtkommunizierbarkeit“ liegt. Osterkamp, Ernst: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethe'scher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991, S. 319. Siehe auch Beyer, Andrea: Kunstfahrt und Kunstgebilde. Goethes „Italienische Reise“ als neoklassizistische Programmschrift. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst, Schirin Kunsthalle Frankfurt Kunstsammlungen zu Weimar. Stiftung Weimarer Klassik, Frankfurt/M. 1994, S. 447.

46 Boehm, Gottfried: Sehen. Hermeneutische Reflexionen. In: Ralf Konersmann (Hrsg.): Kritik des Sehens. Leipzig 1997, S. 272-298, hier S. 291.

47 Ebd., S. 291.

48 Anne-Kathrin Reulecke, Geschriebene Bilder, S. 14.