

Bild-Schreiben und Bild-Beschreiben: Zur ikonischen Differenz in Robert Walsers Bildpoetologie

Fan Jieping
(Hangzhou)

Kurzzusammenfassung: Ein in der Dichtung dargestelltes Bild ist faktisch kein reales Bild, sondern eine Einbildung, die als „mimetike phantastike“ zu verstehen ist. Diese wird von W. J. Thomas Mitchell als ein perzeptuelles Bild bezeichnet. Boehm zufolge ist jedes Bild Repräsentation eines Gegenstandes. Ein mit Schrift dargestelltes Bild zeigt nicht nur auf den repräsentierten Gegenstand, es zeigt sich zugleich selbst. Wenn das Bild etwas ist, das für etwas anderes steht, ist es dann für einen Schriftsteller möglich, Bilder zu schreiben und die darin enthaltene ikonische Differenz zu reflektieren oder zu beschreiben? Wenn jedes Bild eine Metapher ist, wie ist diese Bild-Metapher poetologisch zu deuten? Der vorliegende Beitrag versucht mithilfe von Robert Walsers Prosastrücken, die sich mit Malern, Bildern, Bildlichkeit und Einbildung beschäftigen, diese Fragen zu beantworten.¹

1. Einleitung

Su Shi (苏轼 1037-1101), auch Su Dongpo genannt, war ein Dichter in der Song-Dynastie (960-1279) und damaliger Bürgermeister der Stadt Hangzhou. Einst sah er eine Landschaftsmalerei von Wang Wei (王维 701-761), einem Dichter und Maler der Tang-Dynastie (681-709), und bemerkte sogleich: „Wenn ich Wang Weis Gedicht bewundere, finde ich das Bildliche darin, wenn ich seine Malerei bewundere, finde ich das Lyrische darin.“²(味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗) Das Bild, eine chinesische Landschaftsmalerei, die Su Dongpo betrachtete, trägt den Titel „Das Regen- und Nebelbild in Lantian“ (《蓝田烟雨图》). Er soll dabei Wang Weis Gedicht „Im Gebirge“ auf das Bild kalligraphiert haben. Leider ist dieses Werk nicht überliefert.

Bemerkenswert ist hierbei die Frage, ob Su Dongpos Kommentar einen Gemeinplatz enthält wie „ut pictura poesis“ (ein Gedicht ist wie ein Gemäl-

¹ Vortrag auf dem internationalen Symposium zur interdisziplinären Bildforschung, das vom 1. bis 3. November 2019 an der Zhejiang Universität, Hangzhou, VR China stattfand.

² 苏轼,《东坡题跋·书摩诘蓝田烟雨图》。

de) von Horaz,³ der seit der Barockzeit zum europäischen Kanon gehört. Die Antwort ist doch recht klar, denn das Gedicht ist ontologisch gesehen eben kein Gemälde. Ein in der Dichtung dargestelltes Bild ist faktisch infolge seiner Unsichtbarkeit kein reales Bild. Das scheint Horaz bewusst gewesen zu sein, denn er drückte dies mit dem Wörtchen „wie“ aus. Su Dongpo unterschied dieses ebenfalls vermittels der Ausdrücke „das Bildliche“ und „das Lyrische“. Allerdings sind hierbei zwei wichtige Aspekte zu beachten. Zum einen wurde bei Horaz wie bei Su Dongpo eine gewisse Beziehung zwischen Bild und Schrift, Malerei und Dichtung erkannt und anerkannt. Zum anderen haben beide Dichter die Frage zur Differenz zwischen Bild und Bildlichkeit, zwischen Bild und Einbildung aufgeworfen.

Mit Blick auf Su Dongpo ist festzuhalten, dass er, wie zuvor erwähnt, Wang Weis Gedicht „Im Gebirge“ auf dessen Landschaftsmalerei mit dem Pinsel auftrug: Weiße Steine empor im blauen Bach, kaum rote Blätter auf dem Jadeberg. Kein Regen schauert über'm Bergpfad, grüne Luft benetzt des Gehenden Rock(蓝溪白石出, 玉山红叶稀。山路元无雨, 空翠湿人衣。)⁴

Zu erkennen ist, dass Wang Wei in diesen Versen fünf Farben zur Schau stellt, nämlich blau, weiß, rot, jadegrün und grün, um eine spätherbstliche nebelhafte Atmosphäre auf einem Berg zu erzeugen: Der Wasserstand im „blauen Bach“ sinkt, infolgedessen ragen die „weißen“ und trockenen Steine hervor. Vereinzelte „rote Blätter“ veranschaulichen die Bergansicht im Spätherbst. Hier findet sich zwar keine explizite Erwähnung des Nebels, der in der chinesischen Landschaftsmalerei häufig auftaucht, doch wird dessen Anwesenheit durch die Beschreibung, dass zwar „kein Regen schauert“, die Kleidung des Gehenden, dessen Rock, dennoch mit Feuchtigkeit „benetzt“ ist, indirekt vermittelt.

Wang Wei versucht sowohl in der Malerei als auch in der Lyrik, die äußere Form der Dinge zu durchbrechen und die wahrhafte Wirklichkeit, das Wesen der Dinge in seiner Kunst wahrnehmbar zu machen. Aus dieser spirituellen Sicht der Dinge resultiert auch Wang Weis dichterische Eigenart, Subjekt und Objekt, Gefühl und Landschaft ineinanderfließen zu lassen und in ihrer Verwobenheit darzustellen.

Doch bleibt die Frage: Gibt es überhaupt ein literarisches Bild? Kann man das, was ein Dichter mit Schrift darstellt, als Bild bezeichnen? Wenn ja, welche Besonderheiten weist ein literarisches Bild auf? Sind die Farben und Gegenstände, die uns Wang Wei in Worten vorstellt, erkennbar, wahrnehmbar oder sind sie nur eine psychische Assoziation? Bei der Beantwortung dieser Fragen könnten die theoretischen Ansätze der sogenannten Bildwende (‚Iconic Turn‘), des ‚Pictorial Turn‘ von W. J. Thomas Mitchell und der sog. ikonischen Wende von Gottfried Boehm behilflich sein.

³ Horaz 贺拉斯 (65-8 v. Chr.), bedeutendster Lyriker lateinischer Sprache in der Zeit des römischen Kaisers Augustus.

⁴ Übersetzt vom Verfasser.

Grundsätzlich gehen die beiden Ansätze zur Bildwende von dem Begriff ‚Bild‘ aus, welches, vereinfacht formuliert, das menschliche Denken prägt. So stellen Günzel/Mersch in ihrem Handbuch fest:

Exemplarisch kann dafür Platons im Kontext seiner Ideenlehre entwickelte Vorstellung geltend gemacht werden, dass jedes als singular er-fahrbare Einzelne das Abbild (griech. eikon) eines Urbildes (griech. paradeigma) sei, das auf ein allgemeines Aussehen (griech. eidos) verweist.⁵

Das Urbild und Abbild stehen nach Plato in einem gewissen Verhältnis. Insbesondere unterteilt Platon den Bereich des Sichtbaren (griech. horaton) in die natürlichen Bilder, wie sie bei Spiegelungen und Schatten anzutreffen sind, und die Bilder als Mimesis, d. h. als Nachahmung. Dabei unterscheidet er in Bezug auf die Nachahmung, also die Kunst (mimetische ‚techne‘), nochmals in den griechischen Begriffen zwischen einer ‚mimetike phantastike‘ (dt. Einbildnerie) als dem Erscheinenlassen von etwas Nichtexistentem und einer ‚mimetike eikastike‘ (dt. Urbildnerie) als der Darstellung von etwas Existentem.

Im obigen Beispiel von Wang Weis Gedicht lässt sich allerdings anhand dieser platonischen Trennung von Einbildung und Darstellung schwer erklären, wie eigentlich das Bildliche in der Lyrik und das Lyrische im Bild funktionieren. Denn Wang Weis Gedicht müsste als ‚mimetike phantastike‘, also als Einbildung von Nichtexistentem, wie auch als ‚mimetike eikastike‘, also als die Darstellung von etwas Existentem, zu verstehen sein.

Die Gemeinsamkeit von W. J. Thomas Mitchell und Gottfried Boehm besteht darin, dass sie in dem sogenannten „Linguistic Turn“ das Defizit gesehen haben, Bild und Aussehen der Dinge bzw. der Welt durch die abstrahierte und möglichst exakte Sprache und Schrift deuten zu wollen. Die abstrakte Zeichenphilie wird von W. J. Thomas Mitchell als Logozentrismus betrachtet. Für ihn verschwinden die begreifbaren Dinge in ihren unbegreiflichen Begrifflichkeiten. Statt „das Bild durch Sprache zu zähmen“⁶ versucht er umgekehrt, die Sprache durch das Bild zu zähmen, das heißt, Bilder aus den diversen Perspektiven politischer, diskursiver und alltäglicher Kultur zu interpretieren. Mit anderen Worten kann man sagen, dass die Bildwende nicht nur eine Wende vom Logos (griech. λόγος) zum Bild bedeutet, vielmehr lässt sie sich als eine Wende der Denkweise erfassen. Sie bedeutet eine Wende vom Abstrakten zum Konkreten, von der Metaphysik zur Dinglichkeit und nicht zuletzt von der Idee zum Alltäglichen.

⁵ Stephan Günzel, Dieter Mersch, Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2014, S. 4.

⁶ Ebenda, S. 11.

2. Ikonische Differenz

Gottfried Boehm führt seine ikonische Wendung auf das 19. Jahrhundert zurück. Er sieht schon bei Cézannes Gemälde eine Aufhebung des zentralperspektivisch konstruierten Raums. Für ihn ist es nichts anderes als die Aufhebung des kartesischen Subjektbegriffs. Dies wird nachfolgend mit Robert Walsers Bild-Schreiben und Bild-Beschreiben vorgestellt. Der Fokus richtet sich hierbei zunächst auf seine Überlegung zur ikonischen Differenz.

Boehms Kategorie der ikonischen Differenz geht auf Martin Heideggers Begriff der ontologischen Differenz zurück. Dort unterscheidet Heidegger das Seiende vom Sein. Das Sein sei die Voraussetzung alles Seienden. Somit kann das Sein nicht ohne das Seiende verstanden werden. Das Seiende kann somit aber auch nicht ohne das Sein sein. Wird nach dem Sein von etwas gefragt, dann offenbart sich immer nur das Seiende als unvollständige Manifestation dieses Seins. Aus diesem Grund impliziert die ontologische Differenz zwischen Seiendem und Sein gleichzeitig ihre Identität, obwohl beide hermeneutisch auseinanderfallen.

Boehm charakterisiert die Ontologie des Bildes als Einheit aus Materialität und Immaterialität: „Die Grundlage des Ikonischen entpuppt sich als Zwitterexistenz zwischen einem wirklichen Ding und einem reinen Vorstellungsbild. Das Immaterielle wird durch die materielle Manifestation sichtbar.“⁷ Dieses Sichtbare meint unter anderem etwas Abwesendes; „die ‚ikonische Urszene‘ bezeugt die Immaterialisierung eines Materiellen.“⁸ Das Immaterielle im Materiellen zu sehen, oder mit anderen Worten, das Immaterielle aus Farben, Linien und Flächen Bilder zu generieren, verlangt Boehm zufolge ein wertendes Sehen: „Für die Sinnentstehung ist allerdings entscheidend, im Bild jenen Akt des Sehens wieder zu beleben, der darin angelegt ist. Erst das Gesehene Bild ist in Wahrheit ganz Bild geworden.“⁹

Boehm erkennt in seiner „ikonischen Differenz“ zutreffend die Einheit zwischen Materialität und Immaterialität, doch betont er als Kunsthistoriker nur die Sichtbarmachung des Immateriellen durch die materielle Manifestation. Aus Sicht der Literaturwissenschaft ist es jedoch wünschenswert, in der Dialektik der ikonischen Differenz die andere Seite aufzugreifen. Damit stellt sich die Frage, ob es möglich sein könnte, das Materielle durch das Immaterielle zu manifestieren. Die Grundüberlegung dieses Versuches beruht auf der Erkenntnis, dass Bilder als Mimesis eine konstruierte oder dargestellte Wirklichkeit sind, die aus einer bestimmten Idee hervorgehen. Das real existierende Bild ist in erster Linie ein Medium (beispielsweise Lein-

⁷ Stephan Günzel / Dieter Mersch, Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, a. a. O., S. 281.

⁸ Ebenda, S. 281.

⁹ Gottfried Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2007, S. 49.

wand, Papier, Bildschirm, Farben und Linien), wodurch diese bestimmte Idee als konstruierte Wirklichkeit sichtbar gemacht wird. Die konstruierte Wirklichkeit müsste gegebenenfalls auch durch ein besonderes Medium wiedergegeben werden können, nämlich durch die Schrift.

Die Schrift oder das Zeichen muss nicht unbedingt der Gegensatz des Bildes sein, auch wenn sich W. J. Thomas Mitchells und Gottfried Boehms Bildwende gegen die sprachliche Wende, den ‚Linguistic Turn‘, richtet. Dass Schrift und Malerei, bzw. das Schreiben und Malen einen gemeinsamen Ursprung haben (书画同源), ist in China eine unbestrittene Erkenntnis. Bereits in der Tang-Dynastie wies der Kunsttheoretiker Zhang Yanyuan (张彦远 815-907) in seinem Aufsatz *Zum Ursprung der Malerei* (《历代名画记 卷一叙画之源流》¹⁰) darauf hin, dass die beiden chinesischen Schriftzeichen für ‚Schreiben‘ (書) und ‚Malen‘ (畫) semantisch nicht voneinander zu trennen und morphologisch auch kaum voneinander zu unterscheiden seien, weil der vieräugige Schriftschöpfer Cang Jie (仓颉) in der chinesischen Mythologie zuerst das Schriftzeichen für ‚Schreiben‘ im Sinne von Nachahmung der Naturerscheinungen erfunden habe. Dann soll er bemerkt haben, dass das Zeichen für ‚Schreiben‘ die Gestalten der realen Wirklichkeit nicht vollständig erreiche. Er habe – so Zhang Yanyuan – das Zeichen für ‚Malen‘ nach einem sehr ähnlichen Konzept erschaffen. Zhang Yanyuan zufolge habe Cang Jie die Absicht, mit ‚Schreiben‘ die immaterielle Idee zum Ausdruck zu bringen und mit ‚Malen‘ die materiellen Gestalten zu vermitteln. Die Grundgedanken der ikonischen Differenz sind in diesem Sinne im Zeichen für ‚Schreiben‘ und ‚Malen‘ enthalten.

Die Spur der ikonischen Differenz lässt sich ebenfalls im deutschen Wort ‚Image‘ verfolgen. Die gegenwärtige Bedeutung des Wortes ‚Image‘ im *Duden Universalwörterbuch* lautet: Vorstellung und Bild, das ein Einzelner oder eine Gruppe von einer anderen Einzelperson, Gruppe oder Sache hat. Das heißt, schon in dem Wort ‚Image‘ sind das Materielle und Immaterielle gleichzeitig enthalten. Das Lexem ‚Image‘ leitet sich etymologisch vom Lateinischen ‚imago‘ ab und bedeutet ‚Bild‘, ‚Bildnis‘ und ‚Abbild‘¹¹. Wörter wie ‚imaginär‘ und ‚Imagination‘ sind von ihm abgeleitet, zudem ist es entfernt mit dem Wort ‚imitieren‘ verwandt. Die Schriften bzw. Worte besitzen die Fähigkeit, für das innere Auge eine Welt entstehen zu lassen.

Wenn Schriften verstanden werden, geschieht etwas, das als ‚Imagination‘ aufgefasst werden kann. Die Imagination ist die Verbildlichung von Worten oder die Erzeugung einer virtuellen Welt, die (unter anderem) durch sprachliche Beschreibungen ausgelöst wird. Die Imagination kann als eine Form der Anschaulichkeit von Schriften und Texten bezeichnet

¹⁰ Vgl. (唐)张彦远,《历代名画记》,周晓薇校点,新世纪万有文库本,辽宁教育出版社,2001年出版,卷第一,第1页。

¹¹ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold, De Gruyter, Berlin, New York 1995, S. 395.

werden. Daher ist anzunehmen, dass Bild und Einbildung miteinander in Verbindung stehen, oder deutlicher formuliert, dass Bilder mit Schriftkunst und Dichtung in Verbindung stehen. Mit dieser Einsicht wird zum Schweizerischen Schriftsteller Robert Walser übergeleitet.

3. Bild-Schreiben und Bild-Beschreiben

Die ikonische Wende oder auch ‚Pictorial Turn‘ müsste auch zu Konsequenzen für literarisches Schreiben und für die Literaturwissenschaft führen. So prophezeite vor einiger Zeit Wang Ning, ein chinesischer Literaturwissenschaftler an der Qinghua-Universität, dass literarisches Schreiben im Zuge der Bildwende ebenfalls eine Wende erleben werde, nämlich eine Wende von der ‚Schriftstellerei‘ zur Präsentation literarischer Bilder, eine Wende von der Erzählung der Geschichten zur Darstellung der Bilder, womit ein neues Modell der Literaturkritik ins Leben gerufen werde.¹² Dieser literaturwissenschaftlichen Annahme ist zuzustimmen, wenn wir Text als „ein Gefüge aus Schrift“ verstehen.¹³ In diesem Sinne können sich im Unterschied zur gesprochenen Sprache geschriebene und gedruckte Texte durch ihre Gewebestruktur ebenfalls als Bilder auszeichnen. Schriftlichkeit hat einen gewissen Zusammenhang mit Bildlichkeit. Denn um verstanden zu werden, muss ein Text erst einmal gelesen, d. h. als Sichtbares wahrgenommen werden. Aber dieses Phänomen erscheint weniger als Konsequenz der Bildwende als vielmehr einer der Mitauslöser der Bildwende.

Robert Walser, der inzwischen als Klassiker der literarischen Moderne von der Position des Außenseiters ins Zentrum gerückt worden ist, beschäftigte sich bereits in der Anfangsperiode seines literarischen Schaffens mit der Bild-Schrift-Relation bzw. mit der Bild-Text-Relation. Sein Maler-Bruder Karl war es, der ihm die Augen öffnete, die Umschläge aller seiner veröffentlichten Werke entwarf und auch illustrierte und der ihn Anfang des 20. Jahrhunderts in die Berliner Künstler-Szene einführte. Dort traf Robert Walser mit der großen Zeitströmung in der Kunst der Jahrhundertwende zusammen: Wo immer es Akademien gab, gründeten sich damals Sezessionen, und Robert Walser erlebte diese Bewegung aus nächster Nähe mit. Sein Bruder Karl trat 1902 der Sezession als Mitglied bei und war regelmäßig auf ihren Ausstellungen vertreten. Robert seinerseits wurde 1907 zeitweise Sekretär dieser Sezession und genoss für ein paar Jahre den Status eines besonderen Protégés von Paul Cassirer, einem deutschen Verleger, Kunsthändler

¹² Wang Ning, *The Swerve of Literary Forms. The Time of Iconography Is Comin*, in: „Shanhua“, 2004, Nr. 4, S. 100-104.

¹³ So der Titel eines Aufsatzes von Jean Gérard Lapacherie, *Der Text als ein Gefüge aus Schrift*, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, S. 69-87.

und Galerist jüdischer Herkunft in Berlin, der maßgeblich an der Förderung der Arbeit von Künstlern der sog. Berliner Secession sowie von französischen Impressionisten und Postimpressionisten, insbesondere von Vincent van Gogh und Paul Cézanne, beteiligt war. So erlebte Robert Walser unmittelbar, wie sich die Malerei der Moderne Bahn brach, wodurch seine Bildpoetologie nachhaltig beeinflusst wurde.

Nachfolgend richtet sich der Blick nunmehr auf die Bild-Schrift-Relation in Robert Walsers insgesamt 1.300 überlieferten Mikrogrammen aus dem Bleistiftgebiet seiner Berner Zeit von 1924 bis 1933. Zum ästhetischen Wert seiner Schriftbilder äußerte er zwar nichts Konkretes, es ist jedoch ein typisches Beispiel für die vorliegende Untersuchung aus dem Blickwinkel der ikonischen Differenz. In den vorgestellten Faksimiles fließen die Materialität und Spiritualität in höchstem Maße zusammen. Walser schrieb gewöhnlich mit einem weichen Bleistift einen kurzen Text, häufig einen Brief oder ein Prosastück auf vorhandene Briefumschläge, Kalender, Zigaretenschachteln und Postkarten, um einen visuellen Effekt hervorzurufen (siehe Abb.1).



Abb.1: Mikrogramm von Robert Walser

Die Raumaufteilung des Geschriebenen auf dem Papier lässt sich wohl auf seine dürftige Lebenssituation einerseits sowie auf seine künstlerische Ambition andererseits zurückführen. Man kann dies als eine „Gelegenheits- und Verlegenheitsästhetik“¹⁴ bezeichnen. Die Nutzung von Formen und den gedruckten Bildern auf dem Papier plus die verschliffenen Buchstabenformen in der Verkleinerung erzeugen bei Lesern eine ästhetische Wirkung, wie ein materielles Bild. Zusammen mit dem immateriellen Inhalt des Geschriebe-

¹⁴ Eine Anlehnung an Werner Morlans Bezeichnung der „Gelegenheits- und Verlegenheitslyrik“ von Robert Walsers Dichtung, in: Robert Walser Handbuch. J. B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 264.

nen könnte es wie eine künstlerische Zeichnung ein ästhetisches Faszinationsmoment bei der Wahrnehmung der Faksimiles bewirken.

Die Vorstellung des literarischen Schreibens bei Robert Walser verweist auf handwerkliche Aspekte. Die Befunde der Schriftbilder reichen von seinem frühen Arbeitsumfeld als Commis bis zu den kalligraphischen Entwurfstexten in Mikrographie. Sie sind sowohl sichtbare Bilder als auch Literatur, die eine Beziehung zwischen den Schwesterkünsten Schreiben und Malen (Zeichnen) präsentieren, worin Walser die Beziehung zu seinem Maler-Bruder und zugleich ein poetologisches Bewusstsein reflektiert, das im Folgenden diskutiert wird.

3.1 Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Bildes

Gottfried Boehm hat darauf hingewiesen, dass jedes Bild eine Metapher sei: Das Bild stelle eine Verschiebung dar, es schiebe sich vor eine Sache, auf die es zeigt, und baue damit eine Spannung auf zwischen dem, worauf es zeigt und all dem, was dabei ungezeigt bleibt. Sprache sei wesentlich metaphorisch, Wortbedeutungen schillerten in den Farben individueller Alltagserfahrung und kultureller Zugehörigkeiten.¹⁵

Bilder als Metapher aber sind im Gegensatz zur Sprache sichtbar. Sie funktionieren zuerst über unsere Augen. Die Frage ist: Gehören die unsichtbaren Vorstellungen und die Phantasie auch zur „Familie des Bildes“?

W. J. Thomas Mitchell gibt darauf die Antwort. Er vertritt einen Bildbegriff, unter den auch Unsichtbares fällt. Unter dem Begriff „Familie des Bildes“ fallen neben allen sichtbaren Bildern auch „perzeptuelle Bilder“, also wahrnehmbare „geistige Bilder“ wie Träume, Phantasien und Erinnerungen. Er nennt unter der Kategorie der „sprachlichen Bilder“ vor allem Metaphern und Beschreibungen, die hier als „Einbildung“ bezeichnet werden sollen.¹⁶ Die Sichtbarkeit bezieht sich – wie wir wissen – auf die „Anschaulichkeit“. Die Bildlichkeit einer literarischen Einbildung bedeutet unter Umständen, dass sich ein unsichtbares Bild auf etwas Sichtbares bezieht. Damit wird es anschaulich. Der Bezug auf die Sichtbarkeit ist in einem literarischen Bild immer nur dann möglich, wenn es beschrieben wird, weil sich diese auf etwas außerhalb der Buchstaben Liegendes bezieht und nicht mit abstrakten Begriffen hantiert.

Mit Blick auf das Thema „Bild-Schreiben“ bei Robert Walser verrät sich seine Affinität zur bildenden Kunst in mannigfaltiger Weise. In seinen auto-poetischen Reflexionen wird das literarische Schreiben oft mit dem Malen oder Zeichnen in Verbindung gebracht. Das Verhältnis zwischen Literatur

¹⁵ Stephan Günzel, Dieter Mersch, Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, a. a. O., S. 11.

¹⁶ W. J. T. Mitchell, „Was ist ein Bild?“, in: Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit, Frankfurt a. M. 1990, S. 20.

und bildender Kunst wird in Walsers Texten nicht nur über Reflexionen, sondern auch mittels der Konfrontation von Maler- und Dichterfiguren verhandelt. Bereits in dem 1902 im *Sonntagsblatt des Bundes* erstveröffentlichten Prosastück *Ein Maler* lassen sie sich entdecken. Dort handelt es sich vor allem um die schriftliche Aufzeichnung, wie der Maler das Porträt einer Gräfin malt:

Ich habe sie [d. i. die Gräfin] in halb sitzender, halb liegender Stellung gemalt, in den Kleidern, in denen ich sie am liebsten sehe. [...] Grau, das am Frauenleib so großartig steht, und ein gelbliches Braun [...]. Sie hat kalt und unbeweglich vor sich geschaut. [...] Die Hände sind leicht gegangen, sie sind vielleicht das Beste am Bilde. [...] Unter ihren reizenden kleinen Füßen hat ein graublauer Teppich gelegen. Ein dicker, weicher, einfarbiger Teppich. Er liegt sehr gut im Bild. Die Augen im Bild sind nicht vollendet, und sie sollen auch nicht vollendet werden. [...] Der Strauss Blumen im Bilde hat ihr Tränen entlockt. Es ist ein ganz gewöhnlicher Strauss, so gewöhnlich als möglich auch im Bilde gemalt.¹⁷

Die Vorstellung von einer besonders schönen Farbe kann ich wie eine köstlich zubereitete Speise oder wie eine zauberisch duftende Blume kosten. Süßes eigentümliches Genießen! Ich unterlasse es, so viel ich kann, es würde mich ruinieren. Sind denn nicht alle Sinne durch wunderbare Kanäle untereinander verbunden? Beim Malen selbst habe ich einzig und allein die Fertigstellung des Bildes im Auge und Sinn. Namentlich auch die Überwachung des Handgelenkes, das oft schlafen möchte. Ein Hand ist nicht leicht zu meistern. In einer Hand steckt oft viel störrischer Eigenwille, der gebrochen werden muß.¹⁸



Abb. 2: Madame Cézanne in rotem Kleid
(Paul Cézanne, 1888 / 1890)

¹⁷ Robert Walser, *Ein Maler*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. I. a. a. O., 1986, S. 80-81.

¹⁸ Ebenda, S. 75.

Hierbei sehen wir nicht nur, dass Robert Walser ein Bild statt mit dem Pinsel zu malen mit dem Bleistift zu schreiben versuchte, sondern auch ein bekanntes Phänomen des Schreibprozesses für die literarische Moderne. Hugo von Hofmannsthal's *Ein Brief (Chandos-Brief 1902)* offenbarte eine Schreib- und Sprachkrise um die Jahrhundertwende, die auf eine Umstellung von ‚Bedeutung‘ und ‚Tiefe‘ der abstrakten Worte auf eine ‚Oberfläche‘ oder ‚Signifikantenlosigkeit‘ beziehbar ist. Bei Walser lassen sich Äußerungen zu einer solchen Sprach- und Schreibkrise zwar nicht feststellen, aber er praktizierte mit dem Prosastück *Ein Maler*, wie man versuchen kann, ein anderes Schreiben „neu zu lernen.“¹⁹

Neues zu lernen heißt auch, das Bild zu beschreiben. Die Szene, die Walser oben mit dem Bleistift porträtierte, meint wahrscheinlich das Porträt *Madame Cézanne in rotem Kleid* von Paul Cézanne (siehe Abb. 2). Wie oben erwähnt, setzte sich Walser durch Paul Cassirer intensiv mit Cézanne und Van Gogh auseinander. Davon zeugt u. a. ein im Jahr 1929 in der *Prager Presse* publiziertes Prosastück *Cézannegedanken*, in dem er ein Porträt folgendermaßen beschreibt:

Man wolle die Sonderbarkeit im Auge behalten, daß er seine Frau so ansah, als wäre sie eine Frucht auf dem Tischtuch gewesen. Für ihn waren die Umrisse, die Konturen seiner Frau genau dasselbe höchst Einfache, mithin wieder Komplizierte, wie sie ihm bei den Blumen, Gläsern, Tellern, Messern, Gabeln, Tischtüchern, Früchten und Kaffeetassen und -kannen gewesen sein werden. Ein Stück Butter war für ihn ebenso bedeutungsvoll wie das zarte Sichabheben, das er am Gewand seiner Frau wahrnahm. Ich bin mir hier unvollständiger Ausdrucksart bewußt, möchte aber der Meinung sein, man verstehe mich trotzdem oder vielleicht, um solcher Unausgearbeitetheit willen, worin Lichteffekte schimmern, sogar noch besser, tiefer, obwohl ich selbstverständlich prinzipiell Flüchtigkeiten beanstande.²⁰

Die Malerei ist für Robert Walser im Vorteil gegenüber der Dichtung, der weder Farben noch Töne, sondern nur Worte und Verstandesbegriffe zur Verfügung stehen. Walser erkennt dies: „Er weiß, dass die Melodie der Sprache nur verhalten klingen und ihre Bilder imaginierte sind. Das Nacheinander der Zeichen, das Puzzle ihrer Bedeutungen – wie soll es konkurrieren gegen die schlagartige Präsenz von Bildern.“²¹ Seine Skepsis an der Kompetenz der literarischen Mittel, die reale Wirklichkeit wiederzugeben, drückt er aus, indem er die Gräfin zu Wort kommen lässt:

¹⁹ Lucas Marco Gisi, Robert Walser Handbuch. a. a. O., 2015, S. 264.

²⁰ Robert Walser, *Cézannegedanken*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 18, a. a. O., 1986, S. 255.

²¹ Robert Walser, *Vor Bildern. Geschichte und Gedichte*, hrsg. v. Bernhard Echte. Insel Verlag, Frankfurt am Main 2006, S.105.

Was in den langen und dicken Büchern steht, ist selten mehr, als eine Wiederholung dessen, was wir uns Tag für Tag, Stunde für Stunde selber erzählen, Bilder dagegen sind Überraschungen, des Nachdenkens und sich Ergötzens wert. [...] Farben und Linien erzählen auf süßere Weise. Keine Worte, nur Düfte und Töne werden da laut.²²

Oder, wie es an anderer Stelle im selben Text heißt: „Der Pinsel wird auch die feinste Wortübung immer zuschanden machen.“²³

3.2 Phantasie als Bild

In der Dichtung funktioniert das Bild als Einbildung, Vorstellung und Träume, die W. J. Thomas Mitchell als „perzeptuelles Bild“ oder von Stephen Kosslyn als „mentales Bild“ bezeichnet. Wenn Robert Walser ein solches Bild schreibt, so hat er oft nicht subjektiven Einfluss auszuüben versucht, d. h. er hat nicht geurteilt, sondern die Anregungen, welche ihm die Bilder boten, aufgegriffen und im literarischen Medium dargestellt. Für ihn sind Dichtung und Malerei in einer elementaren Hinsicht einig: dass bildnerisches und dichterisches Schaffen ein Phantasieren sei. Ähnlich wie bei seinem Bruder Karl, der schon früh das Arbeiten nach der Natur aufgab und sich in sein Atelier zurückzog, um seine „Träume hinter geschlossenen Fensterläden auf die Leinwand zu bringen.“²⁴ Anders als Karl schrieb Robert Walser seine Bilder und Einbildungen vielleicht in die Romane hinein.

Über dieses Thema müssen die Gebrüder Walser früh und intensiv diskutiert haben, denn im Prosastück *Ein Maler* ist bereits davon die Rede:

Meine Augen sind es alsdann, die phantasieren. [...] Ich sehe die Natur selten mehr an, wenigstens fast nie mit Maleraugen. Ich habe mich satt, fast krank daran gesehen. Weil ich sie liebe, meide ich womöglich ihren gefährlichen Anblick. Es würde direkt lähmend auf meine Produktionslust wirken. Was ich tun kann, und tun muß, ist, in meinem Gedächtnis eine zweite Natur, womöglich ähnlich der ersten, einzigen auferstehen zu lassen: meine Natur für meine Bilder. Darin also besteht mein Phantasieren.²⁵

Mit anderen Worten: Alles künstlerische Schaffen beruht auf einem Anverwandeln, auf Formen, Bilden, Nachbilden - diese sind allesamt aktive, produktive Vorgänge der Phantasie, nicht bloß passives Sehens und Rezeption.

²² Robert Walser, *Ein Maler*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. I, a. a. O., 1986, S. 85f.

²³ Ebenda, S. 67.

²⁴ Robert Walser, *Vor Bildern. Geschichten und Gedichte*, a. a. O., S. 106.

²⁵ Robert Walser, *Wenzel*, in: *Sämtliche Werke* Bd. 2, a. a. O., 1986, S. 72.

4. Das Bild-Beschreiben

Walters Bildpoetologie gründet auf einem „perzeptuellen Bild“, also auf der Einbildung einerseits und auf der Beschreibung andererseits. Was wir als geistige und mentale Bilder wahrzunehmen glauben, ist in Wirklichkeit eine bloße Beschreibung: „Es ist jedoch nicht nur die Vorstellung, die einer Beschreibung auf diese Weise gleicht. Alle mentalen Bilder, einschließlich des Sehens und Halluzinierens, sind beschreibend.“²⁶ Das Bild-Beschreiben ist insofern ein Prozess, in dem Bilder als Vor-Stellung repräsentiert werden, während Bild-Schreiben ein Prozess des Wandels von realer Wirklichkeit zur kognitiven Einbildung ist. Beide Prozesse finden poetologisch im Kopf des Schriftstellers statt, in diesem Fall in Walters Kopf. Dazu möchte ich nachfolgende Beispiele anführen.

Im Walters Leben nahm ein Bild einen sehr wichtigen Platz ein. Es handelt sich um ein Aquarell-Bild, das von seinem Bruder Karl 1894 gemalt wurde und das Walser jahrzehntlang in welcher Bleibe auch immer aufhängte. Schon 1909 konnte Walser ein Prosastück mit dem Titel *Wenzel* in der Zeitschrift *Die Schaubühne* veröffentlichen. Dort beschrieb er das Bild, mit dem Ziel, Schauspieler zu werden, folgendermaßen (siehe Abb. 3):



Abb. 3: Robert Walser als Karl Moor
(Karl Walser, 1894)

²⁶ „It is not just imagining, however, that is like description in this way; all 'mental imagery', including seeing and hallucinating, is descriptonal.“ In: Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Bd. 15. Wiesbaden, DUV 1998, S. 209.

Der junge Frohmütige bekleidet sich mit einer Samtweste, die sein Vater zu Hochzeiten getragen hat. Über die Schulter wirft er einen alten Onkelsmantel, der in einer Stadt am Mississippi erhandelt worden ist, und um die Hüften wird eine Glarnerschärpe gewungen. Der Kopf bekommt eine zweckentsprechende Bedeckung, [...] Die Hand hat sich eine gräuliche Pistole zu verschaffen gewußt, und den Beinen haften Wildhüterstiefel an. Also ausgestattet wird „Karl“ eingeübt.²⁷

Im Juli und August 1925, 16 Jahre später als das Prosastück *Wenzel*, verfasste Walser den Räuber-Roman in der Berner Gerechtigkeitsgasse Nr. 29, wo er dasselbe Bild beschrieb:

Er trug einen Dolch im Gürtel. Die Hose war breit und mattblau. Eine Schärpe hing ihm am schmalen Leib. Hut und Haar vergegenwärtigen das Prinzip der Unerschrockenheit. Das Hemd schmückte ein Spitzenbesatz. Der Mantel war allerdings etwas fadenscheinig, immerhin mit Pelz verbrämt. Die Farben dieses Ausstattungsstückes war ein nicht allzu grünes Grün.[...] Die Pistole, die er in der Hand hielt, lachte über ihren Besitzer.²⁸

Im Vergleich zur positiven und hoffnungsvollen Beschreibung des Bildes in *Wenzel* ist in dieser Bildbeschreibung eine pessimistische Stimmung wahrzunehmen. Der „schmale Leib“, der abgenutzte „fadenscheinige Mantel“, „immerhin mit Pelz verbrämt“ und nicht zuletzt „die über ihren Besitzer lachende Pistole“, all dies offenbart Walsers existenzbedrohende Lage und den Verfall seiner Subjektivität in der Berner Zeit.

Als abschließendes Beispiel wird Walters Beschreibung von Vincent Van Goghs Porträt einer Frau mit dem Titel *L'Arlesienne* vorgestellt, ein Gemälde, das Walser im Jahr 1912 in einer Ausstellung der Berliner Sezession (siehe Abb. 4) sah. Kurz darauf verfasste er das Prosastück *Das Van Gogh-Bild*:

Vor einigen Jahren sah ich in einer Gemäldeausstellung ein in gewissem Sinne hinreißendes und kostbares Bild, die Arlesierin, von Van Gogh, das Porträt einer durchaus nicht hübschen, weil schon älteren Frau aus dem Volke, die still auf einem Stuhle sitzt und ernsthaft vor sich herschaut. Sie trägt einen Rock, wie man ihn alle Tage sieht, und hat Hände, wie man sie allentorten antrifft und unbeachtet läßt, weil sie keineswegs schön zu sein scheinen. Auch kann an einem bescheidenen Band im Haar nicht sonderlich viel liegen. Das Antlitz der Frau ist hart. Die Gesichtszüge reden von mannigfaltigen einschneidenden Erfahrungen.²⁹

²⁷ Robert Walser, *Wenzel*, in: *Sämtliche Werke* Bd. 2, a. a. O., 1986, S. 84.

²⁸ Ebenda, S.20.

²⁹ Robert Walser, *Das Van Gogh-Bild*, in: *Sämtliche Werke* Bd. 16, a. a. O., 1986, S. 344.



Abb. 4: L'Arlesienne
(Van Gogh, 1888)

Nach der obigen Bildinterpretation von Robert Walser lassen sich allerdings folgende Fragen stellen: Wer ist diese Frau eigentlich, die „durchaus nicht hübsch“ ist, die „aus dem Volke“ kommt, die „Gesichtszüge mit einschneidenden Erfahrungen“ hat? Ist es nicht ein Porträt von Robert Walser selbst? Hierin ist deutlich zu sehen, dass Robert Walser das materielle van Gogh-Bild nicht nur mit Schrift präsentierte und den immateriellen Gehalt des Bildes repräsentierte, sondern auch das van Gogh-Gemälde literarisch interpretierte und poetologisch ästhetisierte. Das heißt, Walser versuchte immer wieder, die Bilder in seinen Texten so zu gestalten, um auf etwas anderes verweisen zu können. Sowohl das Bild-Schreiben der Gräfin in dem Prosastück *Der Maler* als auch das Bild-Beschreiben von *Madame Cézanne in rotem Kleid* und von van Goghs Porträt der *Arlesienne* weisen eine gemeinsame poetologische Besonderheit auf: Sie sind alle Metaphern, die dem mimetischen Charakter unterstellt und letztendlich auf die Person Robert Walser selbst bezogen sind, also eine wertende Wahrnehmung im boehmischen Sinn darstellen. Sowohl das materielle Bild als auch das immaterielle Bild werden gleichfalls als Medium gesehen, das eine gewisse reale Wirklichkeit präsentiert und repräsentiert. Erst unter dieser ikonischen Differenz lässt sich Robert Walsers Bildpoetologie zu verstehen.