

**WIEDERERKENNEN: ZEITBILD UND FILMISCHE  
MEMORIA. ZU JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ.**

Inaugural - Dissertation  
zur  
Erlangung der Doktorwürde (Dr. phil.)  
des Fachbereichs Sprach- und Literaturwissenschaften  
der  
Universität - Geamthochschule Paderborn

vorgelegt von  
Heinz Schlieper (Warstein)  
im Februar 1996

Erstgutachter: Prof. Dr. Manfred Durzak  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Gerd Michels  
Drittgutachter: Prof. Dr. Götz Großklaus

Meinen Eltern

Roman

und

Gaby

"Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, [...] führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten - einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film."

WALTER BENJAMIN: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1935/36

"Er [der Film, H. Sch.] e r z ä h l t in Bildern [...]. [D-]ie Szenerie des Films ist Natur, wie die reine Phantasieerregung der Erzählung sie dem Leser einbildet. [...] [D-]ie menschlichen Gestalten des Films [...] sind lebendige Schatten. Sie sprechen nicht, sie sind nicht, sie w a r e n, aber genauso waren sie - und das ist Erzählung. Der Film kennt eine Erinnerungstechnik, [...] daß kaum der Dramatiker, aber sehr oft der Erzähler davon lernen kann."

THOMAS MANN: *Meine Ansicht über den Film*. 1928

"Der Büchnersche Lenz, meine Damen und Herren, ist ein Fragment geblieben. Sollen wir, um zu erfahren, welche Richtung dieses Dasein hatte, den historischen Lenz aufsuchen?"

'Sein Dasein war ihm eine notwendige Last. - So lebte er hin [...]' Hier bricht die Erzählung ab.

Aber Dichtung versucht ja, wie Lucile, die Gestalt in ihrer Richtung zu sehen, Dichtung eilt voraus. Wir wissen, *wohin* er lebt, wie er *hin*lebt.

'Der Tod', so liest man in einem 1909 in Leipzig erschienenen Werk über Jakob Michael Reinhold Lenz - es stammt aus der Feder eines Moskauer Privatdozenten namens M. N. Rosanow -, 'der Tod als Erlöser ließ nicht lange auf sich warten. In der Nacht vom 23. auf den 24. Mai 1792 wurde Lenz entseelt in einer der Straßen Moskaus aufgefunden. Er wurde auf Kosten eines Adligen begraben. Seine letzte Ruhestätte ist unbekannt geblieben.'

So hatte er *hingelebt*.

Er: der wahre, der Büchnersche Lenz, die Büchnersche Gestalt, die Person, die wir auf der ersten Seite der Erzählung wahrnehmen konnten, der Lenz, der 'den 20. Jänner durchs Gebirg ging', er - nicht der Künstler und mit Fragen der Kunst Beschäftigte, er als ein Ich."

PAUL CELAN: *Büchner-Preis-Rede*. 1960



INHALT	SEITE
SIGLEN- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS .....	8
VORBEMERKUNGEN .....	12
KAPITEL I .....	18
ZUR EINFÜHRUNG .....	18
1. GEORG BÜCHNERS <i>LENZ</i> : <i>LENZ</i> -FORSCHUNG ZWISCHEN BESTAND UND MODIFIKATION .....	19
KAPITEL II .....	38
MEDIENHERMENEUTISCHE VORÜBERLEGUNGEN ZU EINER THEORIE DER LITERATURVERFILMUNG .....	38
1. FUNKTIONSWANDEL, REPRODUKTION UND AISTHESIS .....	39
2. VERGESSEN, ERINNERN UND WIEDERERKENNEN .....	52
3. MEDIENHERMENEUTISCHE ANNAHMEN UND METHODENGESCHICHTLICHE EXKURSE ZU GILLES DELEUZE: <i>DAS BEWEGUNGS- UND ZEIT-BILD</i> .....	59
KAPITEL III .....	72
MEDIENÄSTHETISCHE PRINZIPIEN DES WIEDERERKENNENS ..	72
TEIL I .....	72
ZU EGON GÜNTHERS FILM <i>LENZ</i> .....	72
1. BIOGRAPHISCHER KONTEXT <i>LENZ</i> ' .....	73
2. MEDIENÄSTHETISCHES ERINNERN UND WIEDER- ERKENNEN VERSUS LITERARISCHES VERGESSEN .....	76
2.1 EGON GÜNTHERS FILMISCHER WERKKONTEXT .....	76
2.2 WIRKUNGSGESCHICHTLICHE WERKANKLÄNGE UND FILMISCHE SYNOPSE .....	82

2.3 ZUR <i>ZEITBILD</i> - UND GEDÄCHTNIS-KONSTITUIERUNG DER EINGANGSSEQUENZEN .....	91
2.4 <i>ZEITBILD</i> UND FILMPOETOLOGIE .....	109
TEIL II.....	115
GEORGE MOORSES <i>LENZ</i> -FILM .....	115
1. WIRKUNGS-, MEDIEN- UND PROGRAMMGESCHICHT- LICHER KONTEXT .....	117
2. WORT-BILD-RELATIONEN UND GEDÄCHTNISKUNST .....	131
3. PHASEN DES FUNKTIONSWANDELS: FIGURALE MEDIEN- ÄSTHETISCHE TRANSFORMATIONEN UND LITERATUR- ÄSTHETISCHE DISKURSE.....	140
KAPITEL IV .....	146
SCHLUSSBEMERKUNGEN .....	146
ANHANG.....	150
1. FILMOGRAPHISCHE Daten .....	151
1.1 EGON GÜNTHER: <i>LENZ</i> .....	151
1.2 GEORGE MOORSE: <i>LENZ</i> .....	152
2. LITERATURVERZEICHNIS.....	153

## SIGLEN- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Dedert/Gersch = Hartmut Dedert, Hubert Gersch, Stephan Oswald, Reinhard F. Spiess: J.-F. Oberlin; Herr L... *Edition des bisher unveröffentlichten Manuskripts. Ein Beitrag zur Lenz- und Büchner-Forschung.* - In: *RLV* 42 (1976), S. 357-385.

*DVjs* = *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.*

*GB I/II* = *Georg Büchner I/II.* Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. - München 1979.

*GB III* = *Georg Büchner III.* Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. - München 1982.

*GBJb* = *Georg Büchner Jahrbuch* 1 ff. In Verbindung mit der Georg Büchner Gesellschaft und der Forschungsstelle Georg Büchner - Literatur und Geschichte des Vormärz -. Hrsg. von Thomas Michael Mayer. - Frankfurt a. M. 1981 ff.

*Goethe-HA* = Goethe, J. W.: *Goethes Werke. Autobiographische Schriften I.* Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. - München 1982.

*GRM* = *Germanisch-Romanische Monatsschrift.*

*GS* = Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk.* Bd. V, 1. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. von Rolf Tiedemann. - Frankfurt a. M. 1982.

*GSW* = Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften.* Werkausgabe in 12 Bänden. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. - Frankfurt a. M. 1980.

*Günther* = Egon Günther: *Ich aber werde dunkel sein. Lenziana.* Drehbuch; 2. Fassung, Bearbeitung 25.04.1991.

*HA* = Georg Büchner: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar.* Hrsg. von Werner R. Lehmann. Bd. 1: *Dichtungen und Übersetzungen mit Dokumentationen zur Stoffgeschichte.* - München 1979.

- Bd. 2: *Vermischte Schriften und Briefe.* - München 1972.



- Hauschild = Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung*. Mit zwei unbekanntem Büchner-Briefen. Diss. Düsseldorf 1984. - Königstein (Ts.) 1985.
- Hauschild: *Büchner-Biographie* = Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner*. Biographie. - Stuttgart, Weimar 1993.
- Hinderer = Walter Hinderer: *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*. - München 1977.
- Knapp = Gerhard P. Knapp: *Georg Büchner*. - Stuttgart <sup>2</sup>1984.
- Lenz-WuB = Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Herausgegeben von Sigrid Damm. - Leipzig 1987.
- Martens = *Georg Büchner*. Hrsg. von Wolfgang Martens. - Darmstadt <sup>3</sup>1973.
- NWuB = Georg Büchner: *Werke und Briefe. Neue, durchgesehene Ausgabe*. Hrsg. von Fritz Bergemann. Bd. 1: *Dichtungen. Übersetzungen. Der Hessische Landbote. Über Schädelnerven*. - Frankfurt a. M. <sup>13</sup>1979.
- RLV = *Revue Des Langues Vivantes*
- Sengle = Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. 1: *Allgemeine Voraussetzungen - Richtungen - Darstellungsmittel*. - Stuttgart 1971.  
- Bd. 2: *Die Formenwelt*. - Stuttgart 1972.  
- Bd. 3: *Die Dichter*. - Stuttgart 1980.
- Sta = Georg Büchner. *Lenz. Studienausgabe*. Hrsg. von Hubert Gersch. - Stuttgart 1984.
- WuB = Georg Büchner. *Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. Kommentiert von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. - München <sup>3</sup>1981.
- ZfdPh = *Zeitschrift für deutsche Philologie*.



# VORBEMERKUNGEN

Die vorliegende Untersuchung weist Fragen der medienästhetischen Hermeneutik aus, wie sie gattungsästhetisch objektiviert und form- und inhaltsinnovativ in filmische Werke eingeschrieben sind, die in der Literatur ihren Ausgangspunkt für die materielle Produktion finden. Der Kontext der Verklammerung zwischen Literatur und Film wird analysiert an zwei Filmen nach Georg Büchners Erzähltext *Lenz*.

War die thematische Akzentuierung zunächst anders ausgerichtet - Georg Büchners *Lenz*: Rezeption in Film und Literatur -, wurde sie zugunsten medienästhetischer Perzeptionsfragestellungen modifiziert, bedingt durch den im Laufe der Arbeit erst verfügbaren *Lenz*-Film von Egon Günther, der neben dem von George Moore nun den Untersuchungsrahmen vorgibt.

Da eine Medienhermeneutik bisher nur in Ansätzen existiert, muß der Entwurfs-, Verstehens- und Auslegungsprozeß auf Grund zum Teil verdeckter und ausgefallener Wirkungsgeschichte als noch nicht abgeschlossen gelten. Bei der Entwurfsoffenheit auf dieser Seite muß auch der Entwurfcharakter des Büchnerschen Erzähltextes unter den Bedingungen der Transformationen mitbedacht werden. Diese Studie ist daher nicht vornehmlich und ausschließlich ein Beitrag zur internen Büchner-Philologie, sondern sie stellt die filmischen Transpositionen hinsichtlich der Wort-Bild-Relationen in ihren Entstehungs-, Darstellungs- und Funktionszusammenhängen in den Mittelpunkt, um zu ersten Annäherungen an eine Medienhermeneutik und Medienästhetik zu gelangen. Dergestalt erscheinen der Gegenstandsbereich und die methodische Vorgehensweise einer Neueren deutschen Literaturwissenschaft und Allgemeinen Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft nicht nur erweitert, sondern generell in eine Philologie integriert, die über eine einzelwissenschaftliche Ausrichtung auf Literatur und über Literatur hinaus sich zu legitimieren beginnt.

Methodologische Schwierigkeiten in Form von fehlenden konsistenten Bezugssystemen hinsichtlich der Übertragbarkeit von literarischen und semiotischen Fragestellungen auf filmische machen es notwendig, zunächst eingehend am Büchnerschen Text die Rezeptionspraxis und Textgenese zu explizieren. Dies setzt nicht nur die Kritik einer bisherigen Rezeptionspraxis und ihrer tradierten Textgenese voraus, die die 'Novelle' als in sich ruhendes, kommunikations- und geschichtsresistentes Gebilde begreift, sondern muß vielmehr nach hermeneutischen Begründungen

dieses Verstehens fragen: nach der historischen Rückgebundenheit in prägende Denkfiguren und Verstehensweisen.

Die Verfilmung literarischer Vorlagen ist zeitlich bis zu den Anfängen der Filmgeschichte rückzuverfolgen. Die Entwicklung des Films wird entscheidend bestimmt durch seine Orientierung an literarische Gattungen. Dabei stellt sich bis heute der Vorgang der Adaption von wortsprachlicher Narration in Literaturverfilmungen als ein besonders polysemantischer Fragehorizont in der Genese von eigenständigen Kunstwerken dar. Die mediale Transposition, die durch die unterschiedlichen Mitteilungsstrukturen von literarischem Text und Film bedingt wird, führt zwangsläufig zu Änderungen, Erweiterungen, Verkürzungen gegenüber der Vorlage. Auf diese vergleichenden medienwissenschaftlichen Fragen und ihre Beantwortung konzentriert sich die Untersuchung.

Das Verhältnis des Büchnerschen Erzähltextes zu dem *Lenz*-Film von Moorse wird in bezug auf Werktreue untersucht oder anders formuliert: in bezug auf die filmischen Gestaltungs-Intentionen. Es hat sich in der 'Medienliteratur' gezeigt, daß die Möglichkeiten der Adaption in Stoffübernahme, Illustration und Interpretation stark differieren. Weiterhin ist zu fragen, welche Möglichkeiten bei der Transformation des Büchnerschen Textes in den Verfilmungen, einem Medium mit eigenen und speziellen Ausdrucksmitteln und Gestaltungsformen, Anwendung finden. Wie stellt sich in der Wort-Bild-Relation die Vermittlung von Aussagen dar, die im literarischen Werk die Vorstellungskraft des Lesers anspricht? Insbesondere wird hier an die raumzeitliche, literaturästhetische und -politische diskursive Eingebundenheit von Personen, Dekors und Schauplätzen gedacht, aber auch an zunächst schwer transformierbare Phänomene der Büchnerschen Erzählung wie Erzählsituation, Erzählweisen und mögliche Erzählreflexionen. Wie sich herausstellen konnte, verfügt der Film über spezielle filmische Übertragungsmittel in diesem Bereich. Bevor die Systematisierung der Differenzen zwischen der vorliegenden Buchliteratur und den Verfilmungen bearbeitet werden kann, müssen zunächst die methodologischen Konsequenzen der möglichen Ansätze zur Problemfindung kurz erläutert werden.

Die angedeutete Vieldimensionalität der Literaturverfilmung muß um die Eingrenzung der Fragestellung im Hinblick auf den methodischen Zugang zum Thema erweitert werden. Relativ unbemerkt werden in den bisherigen Erläuterungen Begriffe verwendet, die auf bestimmte methodologische

Traditionen zurückgehen. In Vereinfachung lassen sie sich als 'literaturwissenschaftliche', 'filmsemiotische' und 'filmtheoretische' Ansätze zur Literaturverfilmung darstellen. Die grundsätzliche Problematik des 'literaturwissenschaftlichen' Ansatzes zur Verfilmung liegt darin begründet, daß die an wortsprachlichen Texten gewonnenen Erkenntnisse übertragen werden. 'Historizität' wird somit vollständig aus der Betrachtung ausgeschaltet. Der 'filmsemiotische' Ansatz geht dagegen von der Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes Zeichensystem aus. Dies führte bisher zu einer kategorialen Verselbstständigung der Referenzen. Die Vorgehensweise des 'filmtheoretischen' Ansatzes läßt sich kurz so beschreiben, daß er nur mit solchen Kategorien arbeitet, die am Film gewonnen werden. Daraus leitet sich die objektive Dichotomie von 'Filmisch' und 'Nicht-Filmisch' ab. Im Dichotomiezusammenhang sei auch auf den 'literaturwissenschaftlichen' Ansatz zur Verfilmung verwiesen.

Die Studie konnte in der Arbeit an den Verfilmungen auf diese beschriebenen Verfahren ansatzweise zurückgreifen und sie in den wesentlichen Bereichen anwenden und modifizieren. Dennoch mußte die Untersuchung sich immer gegen den 'Verselbstständigungscharakter' der zwei Ansätze durchsetzen, um ihren eigenständigen medien-hermeneutischen und -ästhetischen Anspruch einlösen zu können.

Nun hat Egon Günther zum 200. Todestag - am 24. Mai 1992 - des Sturm-und-Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz, auf dessen Authentizität auch Büchners Erzähltext zurückgreift, ein zweites Modell filmischer *Lenz*-Rezeption vorgelegt. Gerade Günthers *Lenz*-Film konnte helfen, die sowohl am Erzähltext als auch am *Lenz*-Film von Moorse festgestellten literaturbiographischen, -ästhetischen und -politischen Leerstellen im Hinblick auf die unterschiedenen Positionen der Sturm-und-Drang-Periode, insbesondere zwischen Goethe und J. M. R. Lenz aber auch zu Klinger und Herder zu erfassen und zu erhellen.

Zielsetzung der Dissertation, die sich als Beitrag zur Georg-Büchner-Forschung, aber mehr noch als eingegrenzter Beitrag zur Medienhermeneutik und Medienästhetik versteht, ist es, den literarisierten Film ins Blickfeld einer sich auch medienwissenschaftlich orientierenden Literaturwissenschaft zu rücken. Eine Systematisierung dieser äußerst vielschichtigen Bezüge ist bislang weder von der Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft noch von der Filmwissenschaft angegangen worden.

Zunächst wurde die vollständige Dokumentation des Materials, d. h. die bibliographische Aufbereitung des Diskussionsstandes zur Büchner-Forschung und zur Medienhermeneutik versucht. Darüber hinaus konnten die weitergehenden methodologischen Voraussetzungen erfüllt werden, um den Analyse-Teil der Arbeit an den zwei filmischen Modellen darstellen zu können. So liegen die Transkriptionen zum Moorse- und Günther-Film vor. Auch der wirkungs-, medien- und programmgeschichtliche Kontext und die medienästhetischen Perzeptionsprobleme, die im Zusammenhang spezifischer filmischer Verarbeitungsprozesse auftreten, konnten somit erstmals forschungsgeschichtlich und methodenrelevant erschlossen werden.

Erst im Anschluß an die erarbeiteten Wort-Bild-Relationen lassen sich die möglichen Synthesen bis in die Arbeits- und Darstellungsformen der Film-Autoren verfolgen, sicherlich auch - dies ist noch eingehender zu überprüfen - gattungsgeschichtliche Phasen der Funktionsverschiebung von Literatur in einem mitgedachten Rahmen der Medieninterrelation, die zu einer forminnovativen Vorstellung von Film und Literatur führen könnten. Auf ein weiteres medienästhetisches Forschungsdesiderat arbeitet die Schwerpunktorientierung der Dissertation hin, indem sie Aufschlüsse über die medieninterrelativen Schwierigkeiten und Diskrepanzen sowie die Formen der Reduktion zentraler Figuren und Themen bietet. Dabei gewinnt die Behandlung der Zeitfrage an Bedeutung: inwieweit verzeitlichen die Film-Autoren in ihren Werk-Entwürfen Zeit- und Raumwahrnehmungsprozesse früherer Epochen? Will man die Übertragung von filmischen Wahrnehmungsweisen und zeitlichen Typisierungsmustern zwischen den zwei filmischen Modellen erfassen, so gilt es die Einheiten einzugrenzen, über die sich jeweils die filmische Zeit- und Raumeinschätzung aufbaut. Hier werden als sich ergänzende Paradigmen das wahrnehmungsästhetische Prinzip des 'Wiedererkennens', das filmische 'Zeit-Bild' sowie der jüngst erst in die medienwissenschaftliche Diskussion eingebrachte Ansatz der 'filmischen Memorialkunst' angenommen.

Zu danken habe ich vielen Mit-Autoren, die zur Ermöglichung und Durchführung dieser Arbeit beigetragen haben: Die Studienstiftung des Deutschen Volkes förderte dankenswerterweise dieses Vorhaben durch ein großzügiges Promotionsstipendium. Die Professoren Dr. Manfred Durzak und Dr. Gerd Michels - Paderborn - begleiteten den längeren Entstehungsprozeß dieser Studie durch vielfältige hilfreiche und systematische Kritik vom Ausgangs- bis zum Zielpunkt an. Prof. Dr. Willy Michel - Frei-

burg - gab in der Entstehungsphase wichtige Hinweise zur ästhetischen Hermeneutik und Medienhermeneutik. Seine umfangreiche Konvolutsammlung zum Moorse-Film stellte Prof. Dr. Klaus Kanzog - München - zur Verfügung. In Verbindung mit der Georg Büchner Gesellschaft und der Forschungsstelle Georg Büchner - Literatur und Geschichte des Vormärz - in Marburg leisteten Dr. Thomas Michael Mayer - Marburg - und Dr. Hubert Gersch - Münster - institutionelle Unterstützung.

Auf der Seite der Filmproduzierenden erteilten die Barbara Moorse Filmproduktion - München -, George Moorse - Berlin -, David Llywelyn - München - und Peter Adler - München - mit großer Bereitschaft und Ausdauer Auskünfte über produktionsästhetische Fragen. Für die einzelanalytischen Arbeiten an den *Lenz*-Filmen standen zeitweilig die zwei Filmfassungen zur Verfügung; darüber hinaus konnte während der gesamten Untersuchungsdauer auf autorisierte Videoaufzeichnungen zurückgegriffen werden.

Warstein, im Juni 2006



# KAPITEL I

## ZUR EINFÜHRUNG

## 1. GEORG BÜCHNERS *LENZ*: *LENZ*-FORSCHUNG ZWISCHEN BESTAND UND MODIFIKATION

", [...] *Laßt mich doch in Ruhe! Nur ein bis-chen Ruhe [...] Laßt mich in Ruhe.*"<sup>1</sup>

Der aus den Denkbewegungen Lenzens im Anschluß an das "Kunstgespräch" gegen Kaufmann als Repräsentant und Überbringer der väterlichen Wunschvorstellungen eingeklagte Imperativ und für die eigene Person einschränkend geforderte Anspruch der Billigkeit, der Ruhe, kann nicht ohne weiteres auf die Forschungslage zu Georg Büchners *Lenz* übertragen werden, und sei es auch nur als Aperçu. Ruhe als Nachweis von Stillstand innerhalb des Textes oder am Textsubjekt orientierte Ausgeglichenheit liegen mit der überschaubaren Sekundärliteratur nicht vor. Wer würde dieses Forschungsergebnis auch reklamieren wollen, zumal damit verbunden ein Verkennen des Büchnerschen *Lenz* unterlegt werden müßte? Aber dennoch scheint diese Textstelle in vielfältiger Weise Nachwirkungen

<sup>1</sup> Der Nachweis der im Text angeführten Zitate und Seitenangaben der Werke Georg Büchners erfolgt zunächst nach der Ausgabe: HA = Georg Büchner: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar*. Hrsg. von Werner R. Lehmann. Bd. 1: *Dichtungen und Übersetzungen mit Dokumentationen zur Stoffgeschichte*. - München <sup>3</sup>1979. Bd. 2: *Vermischte Schriften und Briefe*. - München 1972. HA, Bd. 1, *Lenz*, S. 77-101; hier S. 89 [Hv., H. Sch.]. Vgl. aber auch ebenda *Oberlins Aufzeichnungen und Georg Büchners 'Lenz' in Gegenüberstellung*, S. 435-483. Weitere Ausgaben: NWuB = Georg Büchner: *Werke und Briefe. Neue, durchgesehene Ausgabe*. Hrsg. von Fritz Bergemann. Bd. 1: *Dichtungen. Übersetzungen. Der Hessische Landbote. Über Schädelnerven*. - Frankfurt a. M. <sup>13</sup>1979. WuB = Georg Büchner: *Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. Kommentiert von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. - München <sup>3</sup>1981. Sta = Georg Büchner: *Lenz. Studienausgabe*. Hrsg. von Hubert Gersch. - Stuttgart 1984. Die den einzelnen Ausgaben inhärenten Text- und Editions-differenzen bleiben an dieser Stelle unberücksichtigt.

Briefzitate werden fortwährend mit Ort und Datum ihrer Niederschrift - falls annotiert - und Seitenangabe belegt. Häufig wiederkehrende Nachweise erscheinen nach vollständiger bibliographischer Angabe mit Siglenennung, wie oben, fortan nur als Sigle bzw. Abkürzung oder Schlagwort in den Anmerkungen. Titelangaben werden durch Kursivsetzung markiert. Bei bereits vorhandener Unterstreichung verwenden wir die einfachen Schriftbilder für den jeweiligen Titel. Die autoren- und ausgabenindividuelle Reihenabfolge von Sigle, Abkürzung, Schlagwort, römischer bzw. arabischer Ziffer, Bandzahl etc. wurde so festgesetzt, daß sich im Leseprozeß mühelos über das Siglen- und Abkürzungsverzeichnis - vgl. hierzu 8 ff. - die vollständige Angabe der Zitation erkennen läßt.

auf die *Lenz*-Forschung<sup>2</sup>, und nicht nur auf diesen Teilbereich, sondern auch auf die gesamte Büchnerforschung, gehabt zu haben, was sich an dem Nachdruck zeigt, mit dem Fragestellungen und Antworten<sup>3</sup> vertreten werden.

Die Büchner-Forschung hat in den letzten drei Jahrzehnten und insbesondere seit Ende der 70er Jahre nachhaltiger als je zuvor versucht, ihre Position innerhalb der Gesamtforschungsgeschichte<sup>4</sup> zu bestimmen. Diese Entwicklung fand in einer Reihe von monographischen, biographischen, theoretischen, ästhetischen, philosophischen, text- und editionsorientierten Arbeiten<sup>5</sup> ihren Niederschlag; darüber hinaus intensivierten und konzentrierten vor allem Sammelbände<sup>6</sup> und Jahrbücher<sup>7</sup> den Diskussionsprozeß.

<sup>2</sup> Ein vergleichender Blick auf die Sekundärliteratur der einschlägigen Forschung strebt keinen herkömmlichen Forschungsbericht - eines festumrissenen Zeitraumes, Abteilungsbildung, Textsortenzuweisung etc. - an, vielmehr sollen intermittierend aus den Ergebnissen der *Lenz*-Forschung wesentliche Tendenzen des literaturwissenschaftlichen Gegenstandes hergeleitet werden, die weitgehend die Grundlage für die spätere medienhermeneutische Vorgehensweise an den zwei *Lenz*-Filmen abgeben.

<sup>3</sup> Vgl. das Büchner-Kapitel von Sengle im dritten Band seiner *Biedermeierzeit*, insbesondere die drei kommentierten Textauszüge aus der Sekundärliteratur auf S. 268. Sengle = Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. 1: *Allgemeine Voraussetzungen - Richtungen - Darstellungsmittel*. - Stuttgart 1971. Bd. 2: *Die Formenwelt*. - Stuttgart 1972. Bd. 3: *Die Dichter*. - Stuttgart 1980. Sengle führt in seiner vorausgehenden Argumentation zu den Textbeispielen, "nicht nur", wie er sie streitbar benennt, "die üblichen marxistischen Verrenkungen, sondern gerade auch 'bürgerliche' [christliche, H. Sch.] Meditationen, die weniger auf Erkenntnis als auf Aneignung des Dichters ausgehen", an. Sengle, Bd. 3, *Georg Büchner* (1813-1837), S. 265-331; hier S. 268.

<sup>4</sup> Als Teilaspekt einer Gesamtforschungsgeschichte vgl. den Sammelband von Martens, der einen zeitlichen Aufriß der Büchnerphilologie im ausgewählten Wiederabdruck der Arbeiten zu Georg Büchner von 1909-1961 vornimmt. Martens = *Georg Büchner*. Hrsg. von Wolfgang Martens. - Darmstadt <sup>3</sup>1973. Martens datiert: "Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Georg Büchners Leben und Werk [...] um die letzte Jahrhundertwende [...], analog zum Erwachen eines Publikumsinteresses an Büchners Dichtungen, wie es sich in den Daten der Erstaufführungen (Leonce und Lena 1895; Dantons Tod 1902; Woyzeck 1913) spiegelt." Martens, S. VII. Vgl. zu den 'frühen' Anfängen der Forschung, Rudolf Majut: *Aufriß und Probleme der modernen Büchner-Forschung*. - In: *GRM = Germanisch-Romanische Monatsschrift* 17 (1929), S. 356-372.

<sup>5</sup> Wir verzichten auf eine dezidierte Auswahl, vielmehr verweisen wir auf die aktualisierte "Auswahlbibliographie" von Knapp, die zu den Teilbereichen Auskunft gibt. Knapp = Gerhard P. Knapp: *Georg Büchner*. - Stuttgart <sup>2</sup>1984, S. 150-168. Vgl. aber auch neuerdings die Literaturangaben bei Hauschild: *Büchner-Biographie* = Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner. Biographie*. - Stuttgart, Weimar 1993, S. 645-675, die den neueren Forschungsstand hierzu repräsentieren.

<sup>6</sup> Vgl. die Sammelbände *GB I/II = Georg Büchner I/II*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. - München 1979. *GB III = Georg Büchner III*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. - München 1982.

<sup>7</sup> Vgl. die bisher erschienenen Georg Büchner Jahrbücher 1-8. *GBJb = Georg Büchner Jahrbuch* 1 ff. In Verbindung mit der Georg Büchner Gesellschaft und der Forschungsstelle Georg Büchner -

So indizierend die Vielzahl der Verstehensweisen und Urteilkonzeptionen auf der Seite der Forschung auch sein mögen, so erscheint es - ohne es zu verzeichnen - durchaus angezeigt, mit der Formel Thorn-Prikkers feststellen zu können:

"In den Werken Georg Büchners begegnet man der künstlerischen Produktion eines revolutionären deutschen Intellektuellen. Sie machen durch den Gestus ihrer Radikalität betroffen: In ihnen verbindet sich Selbständigkeit des Denkens mit einer Eigenwilligkeit der Formgestaltung, die Büchner zum Außenseiter in der deutschen Literaturgeschichte macht. Er ist Avantgardist, formal und inhaltlich seiner Zeit voraus. Zugleich unterliegt er aber auch den Zwängen seiner Zeit. In seiner Person und in seinem Werk spiegelt sich die 'deutsche Misere', ein typischer Zug deutscher Geschichte: das Scheitern der Revolution. Enttäuschung, Trauer, Pessimismus - unleugbare Momente seines Werkes - scheinen geradezu konsequent mit seiner revolutionären Radikalität verbunden [...]. In seinen Werken vollzieht sich die Einheit von künstlerischer Produktion und Politik unheilvoll deutsch: sie sind revolutionär, kritisch und ohnmächtig zugleich."<sup>8</sup>

Damit sind sowohl erste allgemeine Werkvoraussetzungen als auch die Fortsetzungen in der Forschung annähernd skizziert, um nun die Aufmerksamkeit auf die Bestände, den eigentlichen Gegenstand dieses Kapitels, die *Lenz*-Forschung, zu lenken. Wenn trotzdem dieser kurze Umweg gewählt wurde, so deshalb, weil noch weitere Äquivalenzen<sup>9</sup> zwischen Gesamt- und Einzelforschung sowie Einzel- und Gesamtwerk zu konsta-

---

Literatur und Geschichte des Vormärz -. Hrsg. von Thomas Michael Mayer. - Frankfurt a. M. 1981 ff.

<sup>8</sup> Jan Thorn-Prikker: "Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft!" Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners "Lenz". - In: *GB III*, S. 180-194; hier S. 180. Zu einigen widersprüchlichen Ausrichtungen in der Forschung aufgrund mißverständener Werk-, Autor- und Weltanschauungskohärenz im Falle Büchner "der Revolutionär, der religiöse Nihilist, der historische Pessimist und Materialist und der ästhetische Realist Büchner", siehe Wolfgang Proß: *Die Kategorie der "Natur" im Werk Georg Büchners*. - In: *Aurora* 40 (1980), S. 172-188; hier S. 172.

<sup>9</sup> Die quellenorientierten, textgenetischen und gattungsästhetischen Aspekte in diesem Kapitel habe ich zuerst auf der Tagung "Sprache, Körper, Zeichen: Sprachkörper und Körpersprache" unter dem Arbeitstitel "Textkörper und filmische Mimesis von Literatur. Zu George Moorses Film *Lenz*" vorgetragen, die vom 28.-29.11.1991 in Bozen stattfand. Die aktualisierte Fassung hat von den intensiven Diskussionen mit Elmar Locher, Verona profitiert.

tieren sind, die im Falle des Büchnerschen *Lenz* unter prozessualen Bedingungen<sup>10</sup> erhellt werden könnten.

Nach übereinstimmender Auskunft der *Lenz*-Forschung beruht der *Lenz* ebenso wie andere Büchner-Texte auf der quellenorientierten Arbeitsweise<sup>11</sup> Georg Büchners. Die Hauptquelle, den Bericht des protestantischen Pfarrers, elsässischen Philanthropen und Pietisten Jean-Frédéric Oberlin (1740-1826) über den zwanzigtägigen Aufenthalt des Sturm-und-Drang-Poeten Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) im Oberlinschen Haus in Waldersbach im Steintal in den Vogesen - vom 20.1.-8.2.1778 -, übergibt August Stöber 1835 als "jene Abschrift [h]"<sup>12</sup> an Georg Büchner,

<sup>10</sup> Vgl. hierzu die von Peter Horn in seiner Rezension - der Arbeit von Jan Thorn-Prikker: *Revolutionär ohne Revolution. Interpretationen der Werke Georg Büchners*. - Stuttgart 1978 - im *GBJb* 1 (1981), S. 296-298 attestierte fehlende "Prozeßhaftigkeit" auf der Werkseite.

<sup>11</sup> Zur offenkundigen, historischen "Entlehnung" und quellenorientierten Arbeitsweise Büchners vgl. im einzelnen Jürgen Sieß: *Zitat und Kontext bei Georg Büchner. Eine Studie zu den Dramen "Dantons Tod" und "Leonce und Lena"*. Diss. FU Berlin 1973. - Göppingen 1975; ferner zum *Hessischen Landboten* Thomas Michael Mayer: *Büchner und Weidig - Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des "Hessischen Landboten"*. - In: *GB I/II*, S. 16-298; hier S. 218 ff; zum *Woyzeck* Albert Meier: *Georg Büchner. "Woyzeck"*. - München 1980, S. 18 ff; und schließlich zum *Lenz* H[-einz] P[-eter] Pütz: *Büchners "Lenz" und seine Quelle. Bericht und Erzählung*. - In: *ZfdPh = Zeitschrift für deutsche Philologie* 84 (1965) - Sonderheft -, S. 1-22.

<sup>12</sup> Dedert/Gersch = Hartmut Dedert, Hubert Gersch, Stephan Oswald, Reinhard F. Spiess: J.-F. Oberlin; Herr L... *Edition des bisher unveröffentlichten Manuskripts. Ein Beitrag zur Lenz- und Büchner-Forschung*. - In: *RLV = Revue Des Langues Vivantes* 42 (1976), S. 357-385; hier S. 358. Das Manuskript *H, Herr L...*, wurde im Februar 1975 im Oberlin-Teilnachlaß in Straßburg aufgefunden, es dürfte sich dabei "um den originalen, in der Zeit nach dem ersten Drittel des Februar und vor Ende März 1778 angefertigten Bericht Oberlins handel[-n]", der "identisch ist mit jener 'Original-Handschrift' [H], die D. E. Stoeber seinerzeit 'in Oberlins Nachlaß' entdeckt hat. Das Manuskript *Herr L...* wäre demnach die Handschrift *H*, auf die letztlich alle posthumen Abschriften - auch Büchners verschollene Vorlage für seine *Lenz*-Erzählung - und die von A. Stöber redigierten Drucke zurückgehen." Dedert/Gersch, S. 361 f. Zur weiteren zeitlich-personalen Zuordnung und Zirkulation der verschiedenen Drucke und Abschriften  $h^1$ - $h^3$  sowie  $j^1$ - $j^3$  des Oberlinschen Berichts unter Einbeziehung der Text-Diffusionen zwischen Original und Abschriften vgl. weiterhin Dedert/Gersch, S. 358 f. u. 362. Aber auch Hubert Gersch: *Georg Büchners Lenz-Entwurf: Textkritik, Edition und Erkenntnisperspektiven. Ein Zwischenbericht*. - In: *GBJb* 3 (1983) - Referate (Teil II), Internationales Georg Büchner Symposium, Darmstadt 25. - 28. Juni 1981, S. 14-24; hier S. 18-20. Vgl. aber auch den unlängst erschienenen Aufsatz von Burghard Dedner: *Büchners Lenz. Rekonstruktion der Textgenese*. - In: *GBJb* 8 (1995), S. 3-68. Dedners Beitrag - so schreibt er - "steht im Zusammenhang der Arbeiten zum *Lenz*-Band der Marburger historisch-kritischen Büchner-Ausgabe, den ich [Dedner, H. Sch.] zusammen mit Hubert Gersch vorbereite. Die *Lenz*-Edition im Rahmen dieser Ausgabe erfordert Entscheidungen, die ohne eine vorangehende, möglichst breit, offen und kontrovers zu führende Diskussion nicht getroffen werden sollten. Man verstehe diesen Beitrag ganz besonders als Anstoß und Einladung zu einer solchen Diskussion." Ebenda, S. 4. Zusätzlich wurde diese neuerliche editorische Debatte durch die von Henri Poschmann vorgetragene

dem diese "als Vorlage für seine *Lenz*-Erzählung gedient hat."<sup>13</sup>

In seinem ersten brieflichen Vermerk an die Familie aus Straßburg im Oktober 1835 kündigt Büchner einen zunächst personenbezogenen Aufsatz an:

"Ich habe mir hier allerhand interessante Notizen über einen Freund Goethes, einen unglücklichen Poeten Namens *Lenz* verschafft, der sich gleichzeitig mit Goethe hier aufhielt und halb verrückt wurde. Ich denke darüber einen Aufsatz in der deutschen Revue erscheinen zu lassen."<sup>14</sup>

Mit dem Hinweis auf eine zweite "Häutung" Büchners hatte Karl Gutzkow einen Monat zuvor aus Frankfurt für die *Deutsche Revue*<sup>15</sup> einen Beitrag angemahnt:

"Ich hatte sicher auf Sie gerechnet, ich spekulierte auf lauter Jungfernerzeugnisse, Gedankenblitze aus erster Hand, *Lenziana*, subjektiv & objektiv [...] In der That, lieber Büchner, häuten Sie sich zum 2ten Male: geben Sie uns, wenn weiter nichts im Anfang, *Erinnerungen an Lenz*: da scheinen Sie Thatsachen zu haben, die leicht aufgezeichnet sind."<sup>16</sup>

Im Januar 1839 veröffentlicht Gutzkow im *Telegraph für Deutschland*, seiner bei Hoffmann & Campe in Hamburg erscheinenden Zeitschrift, bald zwei Jahre nach Büchners Tod - am 19. Februar 1837 in Zürich - den Büchnerschen Text in acht Fortsetzungsreihen mit dem von ihm hin-

Position zur "'künstlerischen Gültigkeit"' eines "seitens der Abschreiberin Wilhelmine Jaeglé" verursachten lückenhaften Textes angeregt, die er in seiner Büchner-Ausgabe von 1992 vertritt. Ebenda. Unser quellenorientierte, textgenetische Ausgangspunkt stützt sich dagegen auf die editorischen Arbeiten von Gersch, weil sie den Entwurfcharakter des *Lenz*-Textes in seiner mehrfachen Entwicklung plausibel darlegen und vergegenwärtigen. Gerade diese beiden Grundannahmen sehen wir nunmehr nochmals von Dedner zusammengefaßt und bestätigt. Vgl. hierzu besonders ebenda, S. 5-14 u. 27-34.

<sup>13</sup> Dedert/Gersch, S. 358.

<sup>14</sup> HA, Bd. 2, S. 448 - Büchner an die Familie; Straßburg im Oktober 1835.

<sup>15</sup> Zu der beabsichtigten Gründung und Herausgabe der *Deutschen Revue* durch Gutzkow und Wienbarg, dem Verbot des geplanten Zeitschriftenvorhabens Mitte November 1835 und der zugehörigen Menzel-Debatte vgl. Hartmut Steinecke: *Literaturkritik des Jungen Deutschland. Entwicklungen - Tendenzen - Texte*. - Berlin 1982, S. 71 u. 127 f. Zur geplanten "Mitarbeit" Büchners an der *Deutschen Revue* und den dokumentierten Briefzeugnissen vgl. Hauschild: *Büchner-Biographie*, S. 510 ff.

<sup>16</sup> HA, Bd. 2, S. 481 - Gutzkow an Büchner; Frankfurt, 28. September 1835.

zugefügten Titel: *Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner* (J).<sup>17</sup> Die äußeren Konstellationen des Erstdrucks sind bekannt: Georg Büchner hatte bis zu seinem Tode das *Lenz*-Vorhaben nicht vollständig abgeschlossen. Gersch geht daher davon aus, daß er "Textteile im Entwurfzustand, ein Arbeitsmanuskript, das (wie der sogenannte *Woyzeck*) wahrscheinlich noch keinen Titel trug"<sup>18</sup>, als Teil-Nachlaß hinterließ. Eine Abschrift dieses Textbefundes gab seine Verlobte Luise Wilhelmine-Minna Jaeglé im September 1837 an Gutzkow zur Veröffentlichung weiter; beide Texte, Büchners (H) als auch die Abschrift (h) Minna Jaeglés, sind bislang un-auffindbar geblieben. Für den Erstdruck durch Gutzkow konstatiert Gersch demnach weiter:

"daß er [der Erstdruck, H. Sch.] (abgesehen von punktuellen Verderbnissen infolge von Lese- und Abschreibirrtümern) einen Text von sehr hoher Authentizität bietet. Das heißt: Der Erstdruck Gutzkows überliefert den *Lenz*-Text im wesentlichen so, wie ihn Büchner hinterlassen hat - in einem fortgeschrittenen Entwurfstadium, doch unvollendet, teils skizzenhaft, teils ausformuliert, voller formaler Unregelmäßigkeiten, mit Arbeitslücken unterschiedlicher Art, mit stilistischen und darstellerischen Unfertigkeiten."<sup>19</sup>

Denn Gutzkow hatte gleichwohl mit Bezug auf einen erwarteten erzählerischen Gesamttext in seinem Vorwort zu J folgendermaßen zur Skizzenhaftigkeit des Textes Stellung bezogen:

"Leider ist die Novelle Fragment geblieben. Wir würden Anstand nehmen, sie in dieser Gestalt mitzuteilen, wenn Sie nicht Berichte über *Lenz* enthielte"<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> So übereinstimmend das Forschungswissen zu dem Erstdruck des *Lenz*-Textes. Vgl. deshalb stellvertretend für viele Hinderer = Walter Hinderer: *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*. - München 1977, S. 159, 160, 161. Wir verwenden hier die Siglen des Büchner-Kommentars. Ein mögliches Miß-Verstehen der Rätselhaftigkeit dreier "Erstdrucke", wie es Gersch fußnotenhaft in seinem Beitrag im *GBJb* 3 (1983), S. 17, zu Hinderer S. 160, herausstellt, könnte durch ein zeitliches Zuweisen und Verstehen der Drucke a, b, c als 'Erste Drucke' aufgelöst werden. Zu Gutzkows redaktioneller Vorgehensweise vgl. Axel Marquardt: *Konterbande Lenz. Zur Redaktion des Erstdrucks durch Karl Gutzkow*. - In: *GBJb* 3 (1983), S. 37-42.

<sup>18</sup> Hubert Gersch: *Georg Büchners Lenz - Entwurf ...* - In: *GBJb* 3 (1983), S. 15.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>20</sup> *Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner*. (Hrsg. mit Vorwort und Nachwort von Karl Gutzkow). - In: *Telegraph für Deutschland*. - Hamburg 1839 - Januar -, Nr. 5, 7-11, 13 u. 14, S. 34-40, 52-56, 59-62, 69-72, 77-78, 84-87, 100-104, 108-111; hier S. 34. Bemerkenswert an der gattungsästhetischen Objektivation des *Lenz*-Vorhabens als Novelle sind die frühen brieflichen Äußerungen Gutzkows an

Eine verbindliche Datierung der Niederschrift H kann infolge des verschollenen Textes schwerlich vorgenommen werden; Walter Hinderer<sup>21</sup> veranschlagt deshalb den Zeitraum zwischen dem Frühjahr und Herbst 1836; Wolfgang Wittkowski<sup>22</sup> dagegen, später, um den Jahreswechsel 1836/37. Dem Erstdruck folgt 1842 der zweite Nachdruck Gutzkows (*dj*) in seinem Anthologieband *Mosaik. Novellen und Skizzen*, der die quellenorientierte und zurückhaltende Editions-vorgehensweise von J nicht fortführt und somit keine neuen Relevanzkriterien für eine Textkritik liefert.<sup>23</sup> Der dritte Druck N auch mit *dh'j* sigliert, erscheint erstmals 1850 in der von Büchners jüngerem Bruder Ludwig herausgegebenen Gesamtausgabe *Georg Büchner: Nachgelassene Schriften*. Ludwig Büchner nimmt mit Wissen um das Nichtabgeschlossenheit des *Lenz*-Textes den Text J beim Wort, er modifiziert: tilgt, vervollständigt, gleicht an, reduziert und modernisiert eine Vielzahl der Textstellen für N,<sup>24</sup> statt es bei der Unfertigkeit des Textes zu belassen. Das Ergebnis: eine nicht authentische Textwiedergabe.

---

Büchner, die an einem noch abzuschließenden Text im Vorgriff eine Zuordnung unter Formaspekten vornehmen. Vgl. besonders HA, Bd. 2, S. 479 - Gutzkow an Büchner; Mannheim, 12. Mai 1835. Ferner ebenda, S. 487 - Gutzkow an Büchner; Mannheim, 6. Februar 1836.

<sup>21</sup> Vgl. Walter Hinderer: *Georg Büchner: Lenz (1839)*. - In: *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Hrsg. von Paul Michael Lützel. - Stuttgart 1983, S. 268-294; hier S. 269.

<sup>22</sup> Zum Hinweis auf Wittkowski, ebenda, S. 269.

<sup>23</sup> Vgl. Hubert Gersch: *Georg Büchner: Lenz. Textkritik. Editions-kritik. Kritische Edition*. (Diskussionsvorlage für das "Internationale Georg Büchner Symposium", Darmstadt 1981. Als Manuskript vervielfältigt.) - Münster 1981. 2 Teile 117 u. 28 S.; hier S. 20 f. Die Kursivsigle wird in Anlehnung an Gersch, ebenda S. 20 verwendet, sie verweist fortan auf Gersch und ist von der Einfachsigle des Büchner-Kommentars zu unterscheiden. Der erste Teil der Diskussionsvorlage untersucht äußerst fundiert die Textkritik der frühen Drucke Gutzkows *j* und *dj* sowie den dritten Druck durch Ludwig Büchner *dh'j*. Daran schließt sich eine Detailkritik der Editionen von Karl Emil Franzos (1879), Fritz Bergemann (1922) und Werner R. Lehmann (1967) an, um schließlich im zweiten Teil zu einer kritischen Edition zu gelangen, die die Basis für die Studienausgabe *Lenz* bildet, die 1984 erschien - vgl. hierzu Anmerkung 1 in diesem Kapitel.

<sup>24</sup> Vgl. ebenda, S. 22-44; ferner ebenda, im Anhang, das Verzeichnis der Abweichungen *j/dh'j*, S. 56-71.



Und auf welchem Druck basieren die Editionen<sup>25</sup> von Franzos, Bergemann und Lehmann? Franzos (*F*) zieht für seine Edition an Stelle von *j*, *dh'* heran; wohingegen Bergemann (*B*) fallweise auf *j* und *dh'* sowie auf den Bericht Oberlins (*O*) zurückgreift. Und schließlich Lehmann (*L*): der ebenfalls in der Annahme einer wechselseitigen Durchdringung von *j* und *dh'* bei beiden Drucken eine editorisch aussagefähige Textgrundlage veranschlagt, jedoch mit dem Zusatz, daß er *dh'* unter Authentizitätskriterien gegenüber *j* den Vorrang erteilt, aufgrund der von Herrmann zunächst als mit "vermutlich"<sup>26</sup> vorgetragenen Einschätzung, die Lehmann mit der Gewißheit, des "[i-]n jedem Fall"<sup>27</sup>, übersetzt: daß bei der Abfassung von *dh'* neben *j* Ludwig Büchner zumindest eine der verschollenen Handschriften (*H*) oder (*h*) zur Verfügung stand, um die nach Lehmann geminderte Textqualität von *j* auszugleichen.

Aus dem falsch eingeschätzten Textüberlieferungsrahmen ergibt sich für die drei Editionen nach Thomas Michael Mayer:

"Büchners Erzählung ist weitaus konzeptartiger, elliptischer und bruchstückhafter, als eine schönende Literaturwissenschaft es uns bislang erscheinen ließ; und vieles, das man sich bisher als Ausdruckssprache zurechtgelegt hat, enthüllt sich nun eher schlicht als Charakteristikum eines unfertigen Textes."<sup>28</sup>

Nach dieser ersten Sondierung des editorischen Problemkomplexes der Textkritik der frühen Drucke und der Kritik der Editionen läßt sich abschließend für die Edition des *Lenz*-Textes durch Gersch (*Sta*)<sup>29</sup> feststellen:

- daß seine kritische Edition wie vorgetragen auf *j* als einzigem authentischen Text beruht,

<sup>25</sup> Zu den Editionen und zur einzeleditorischen Kritik vgl. weiterhin ebenda, S. 72-107. Ferner vgl. die Einzelbeiträge, auf die sich auch Gersch bezieht, von Hans Peter Herrmann: "*Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg*". *Zur Textgestaltung von Georg Büchners nachgelassener Erzählung*. - In: *ZfdPh* 85 (1966), S. 251-267 und Werner R. Lehmann: *Textkritische Noten. Prolegomena zur Hamburger Büchner-Ausgabe*. - Hamburg 1967, S. 23-27. Vgl. darüber hinaus Walter Hinderer: *Georg Büchner: Lenz (1839)*. - In: *Romane und Erzählungen ...*, S. 269 f.

<sup>26</sup> Hans Peter Herrmann: "*Den 20. Jänner ging Lenz ...*" - In: *ZfdPh* 85 (1966), S. 252.

<sup>27</sup> Werner R. Lehmann: *Textkritische Noten ...*, S. 24.

<sup>28</sup> Thomas Michael Mayer: *Zu einigen neueren Tendenzen der Büchner-Forschung. Ein kritischer Literaturbericht (Teil II: Editionen)*. - In: *GB III*, S. 265-311; hier S. 280.

<sup>29</sup> Die Sigle *Sta* steht hier sowohl für die editorische als auch für die Abkürzungssigle. Zur folgenden zusammenfassenden Darstellung der "Gesichtspunkte" einer kritischen Edition vgl. Hubert Gersch: *Georg Büchner: Lenz. Textkritik. Editions kritik. Kritische Edition ...*, S. 108-113. Ferner: *Sta*, S. 58-64.

- dabei ist zu berücksichtigen, daß der lückenhaft überlieferte Text ein bestimmtes Arbeitsstadium Büchners wiedergibt und zur Drucklegung noch einer Bearbeitung bedurfte,
- daß der vielfach vertretenen Fehlerhaftigkeit, hergeleitet aus dem Nichtabgeschlossenheit des Textes, die editorische Selbstbeschränkung von Minna Jaeglé und Karl Gutzkow entgegenwirken,
- dementsprechend werden die Arbeitslücken ausgewiesen und gekennzeichnet,
- unverändert dagegen werden die Orthographie und Interpunktion aus dem Erstdruck Gutzkows übernommen.

Hat es die Text- und Editionsphilologie vorrangig damit zu tun, den literaturwissenschaftlichen Gegenstand zu rekonstruieren, d.h. ihn über die Textüberlieferung und die äußere Beschädigung der Manuskripte hinaus neu zu konstituieren, so bestimmen den Fortgang der Überlegungen zur *Lenz*-Forschung die historischen Wirkungsstränge, wie sie in den Interpretationen und Textauslegungen vorliegen. Stimmt man der Zusammenfassung von Walter Hinderer zu, so lassen sie sich ordnen als:

"Interpretationen mit überwiegend a) formalen, b) christlich-religiösen oder religionskritischen, c) historischen und gesellschaftlichen, d) philosophisch-geistesgeschichtlichen oder existentiellen, e) psychologischen oder psychiatrischen Aspekten oder f) Darstellungen, die mehrere Perspektiven zu einem Argumentationsmuster verbinden."<sup>30</sup>

Die frühen Beiträge der *Lenz*-Forschung von Paul Landau (1909)<sup>31</sup>, Kurt Voss (1922)<sup>32</sup> und Friedrich Gundolf (1929)<sup>33</sup> übernehmen die eingangs erwähnte gattungsästhetische Objektivation Gutzkows: der *Lenz*-Text sei als Novelle Fragment geblieben. Voss stützt in seiner Dissertation die Annahme durch einen Vergleich zwischen der Quelle, dem Oberlinschen Bericht und dem Büchnerschen Text, indem er das Nichtabgeschlossenheit auf die Eile bei der Abfassung des Textes zurückführt. Unübersehbar sind die genuinen Initialwirkungen, die aus dem kategorialen formalästhetischen Erklärungsanspruch hervorgehen und ihre Fortschreibungen vielerorts finden.

---

<sup>30</sup> Walter Hinderer: *Georg Büchner: Lenz (1839)*. - In: *Romane und Erzählungen ...*, S. 270.

<sup>31</sup> Vgl. Paul Landau: *Lenz*. - In: Martens, S. 32-49; hier S. 35.

<sup>32</sup> Vgl. Kurt Voss: *Georg Büchners "Lenz". Eine Untersuchung nach Gehalt und Formgebung*. Diss. Bonn 1922, S. 27 ff.

<sup>33</sup> Vgl. Friedrich Gundolf: *Georg Büchner*. - In: Martens, S. 82-97; hier S. 83.

Akzentuierten in Anlehnung an Gutzkows Englinienbildung Hermann Pongs (1935)<sup>34</sup>, Georg Lukács (1937)<sup>35</sup> und in der Nachfolge Walter Hinck (1969)<sup>36</sup> sowie Gerhard Jancke (1979)<sup>37</sup> - um nur einige Arbeiten zu nennen -, die gattungsästhetische Geltungsreichweite, so "beginnt die Erzählung", nach Karl Viëtor (1937)<sup>38</sup>, "[i-]m Ton des Berichts", gleichwohl ist sie deshalb nicht als "novellistisch zugestutzter Bericht" zu veranschlagen. H. P. Pütz (1965)<sup>39</sup> und John J. Parker (1967)<sup>40</sup> präzisieren hinsichtlich der ersten Versuche von Voss in ihren Aufsätzen die Konturen zwischen dem Tagebuchbericht und der Erzählung auf der Grundlage komplementärer Vergleiche, wobei Pütz "der methodischen Notwendigkeit folgt, das Vergleichene streng zu trennen."<sup>41</sup> Sein primär gattungs- und erzähltypologisches Interesse gilt den "Nahtstellen", um so "die Übergänge vom B e r i c h t zur E r z ä h l u n g" zu erfassen, um anschließend der "Änderung der Perspektive vom Ich-Erzähler Oberlin zum Erzähler im 'Lenz'" nachzugehen.<sup>42</sup> Dem bisherigen Mangel einer formalästhetischen Stilanalyse zum "*Novellenfragment*"<sup>43</sup> wirkt Peter Hasubek (1969) mit seiner *Lenz*-Studie entgegen. Im Rückgriff auf den bedingt "partiellen Deutungs- und Erkenntniswert"<sup>44</sup> der Stilanalyse für literarische Kunstwerke schlechthin, richtet sich sein Hauptaugenmerk auf das sprachlich-formale Bezugsfeld, "das Begriffspaar *Ruhe* und *Bewegung*"<sup>45</sup>, verstanden "als stilistische Kategorien"<sup>46</sup>, die "das sprachliche Gepräge der

<sup>34</sup> Vgl. Hermann Pongs: *Büchners 'Lenz'*. - In: Martens, S. 138-150; hier S. 141.

<sup>35</sup> Vgl. Georg Lukács: *Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. Zu seinem hundertsten Todestag am 19. Februar 1937*. - In: Martens, S. 197-224; hier S. 217.

<sup>36</sup> Vgl. Walter Hinck: *Georg Büchner*. - In: *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Benno von Wiese. 2., überarb. u. verm. Aufl. - Berlin 1979, S. 255-278; hier S. 264.

<sup>37</sup> Vgl. Gerhard Jancke: *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*. 3. Aufl., durchges. u. um e. bibliogr. Nachtrag erw. - Königstein/Ts. 1979, S. 234.

<sup>38</sup> Karl Viëtor: '*Lenz*', *Erzählung von Georg Büchner. Zu Büchners 100. Todestag, 19. Februar 1937*. - In: Martens, S. 178-196; hier S. 178 u. 192.

<sup>39</sup> Vgl. H[-einz] P[-eter] Pütz: *Büchners "Lenz" und seine Quelle ...* - In: *ZfdPh* 84 (1965), S. 1-22.

<sup>40</sup> Vgl. John J. Parker: *Some Reflections on Georg Büchner's Lenz and its Principal Source, the Oberlin Record*. - In: *GLL = German Life & Letters* 21 (1967/68), S. 103-111.

<sup>41</sup> H[-einz] P[-eter] Pütz: *Büchners "Lenz" und seine Quelle ...* - In: *ZfdPh* 84 (1965), S. 3.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 2 u. 4.

<sup>43</sup> So Peter Hasubek: "*Ruhe*" und "*Bewegung*". *Versuch einer Stilanalyse von Georg Büchners "Lenz"*. - In: *GRM N.F.* 19 (1969), S. 33-59; hier S. 34.

<sup>44</sup> Ebenda, S. 35.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 36.

Erzählung bis zu einem hohen Grade [...] erfassen"<sup>47</sup>. Mit dem Hinweis indes auf die stilbildenden Mittel der Bewegungsintensität, im einzelnen: die "Bewegungsverben"<sup>48</sup> und "Richtungspräpositionen"<sup>49</sup> in der Erzählung, erinnert Hasubek an den in der *Lenz*-Forschung bislang kaum zur Kenntnis genommenen Aufsatz von August Langen (1949)<sup>50</sup>, in dem der verbalen Vermittlung der dynamisierten Landschaftsschilderungen des 18. Jahrhunderts nachgegangen wird. Für Gerhard Schmidt-Henkel (1967) hingegen sind die antithetischen Stilelemente eng mit einem "Arsenal festumrissener kinetischer, synästhetischer und taktiler Wörter und Wortkoppelungen"<sup>51</sup> verzahnt.

Demgegenüber betont Benno von Wiese (1962) in seiner *Deutschen Novelle* mehr die formal-ästhetische Seite des Erzählfragments: er stellt besonders die erzählerische Typisierung "eines novellistischen Stiles"<sup>52</sup> heraus, die gattungsgemäße "herausgehobene Begebenheit"<sup>53</sup> kommt nicht zur Darstellung, weil äußere Geschehnisse und Vorgänge in innere Prozesse übergehen und an ihnen teilhaben. Weiterhin unterscheidet v. Wiese zwischen zufälligem und notwendigem Fragment: "Zufällige nennen wir solche, die aus rein äußeren Gründen nicht zu Ende gebracht wurden [...]. Notwendige Fragmente hingegen sind solche, in denen das Fragmentarische unabdinglich und gleichsam organisch ist, zur dichter-

---

47 Ebenda, S. 36.

48 Ebenda, S. 41.

49 Ebenda, S. 42.

50 Vgl. August Langen: *Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts*. - In: *ZfdPh* 70 (1949), S. 249-318. Nun abgedruckt in: August Langen: *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*. Zum 70. Geburtstag d. Verf. ausgew. und hrsg. von Karl Richter, Gerhard Sauder, Gerhard Schmidt-Henkel unter Mitwirkung von Hansjürgen Blinn. - Berlin 1978, S. 21-86; die Zitate von Langen werden diesem Band entnommen. Vgl. aber auch zu den Einzelaspekten der Landschaftsdynamisierung den instruktiven Beitrag von Gerd Michels: *Landschaft in Georg Büchners "Lenz"*. - In: G. M.: *Textanalyse und Textverstehen*. - Heidelberg 1981, S. 12-33.

51 Gerhard Schmidt-Henkel: *Der kathartische Mythos: Georg Büchner. "Lenz"*. - In: G. S.-H.: *Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. - Bad Homburg v. d.H., Berlin Zürich 1967, S. 13-30; hier S. 26. Dazu, ebenda, die von Schmidt-Henkel ausgewählten Textbeispiele aus dem *Lenz*: "Wolken wie wilde, wiehernde Rosse"; "Der Wind [...] wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummte"; "Die Erde [...] wurde klein wie ein wandelnder Stern"; und "Das Biegen seines Fußes tönte wie Donner".

52 Benno von Wiese: *Georg Büchner. Lenz*. - In: B. v. W.: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II*. - Düsseldorf 1962, S. 104-126; hier S. 105.

53 Ebenda, S. 105.

schen Form selber gehört."<sup>54</sup> Das Urteil des Interpreten schlägt die Erzählung der zweiten Form des Fragments zu, da der erzählerische Schluß des "So lebte er hin ..." keine sinnstiftende Funktion auslöst und somit jegliche Sinnkonstitution verweigert.<sup>55</sup> Entsprechend den Schwerpunkten, die bei einer solchen Vorgehensweise deutlich werden, stellt Thorn-Prikker (1981)<sup>56</sup> als eine Kritik an v. Wiese in seinem *Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners "Lenz"* den Umsetzungsvorgang formal-ästhetischer zugunsten weltanschaulicher Fragestellungen heraus. Ähnliche Vorbehalte äußert Herbert Fellmann (1963)<sup>57</sup>, jedoch mit einem grundsätzlicheren Bezug: zum Ganzen, zum Fragmentarischen sowie zur 'offenen' Form der Erzählung. Zum einen spricht er sich gegen die bei v. Wiese geäußerte Vorstellung der 'offenen' Form und der Synonymie dieser Formbestimmung mit der des Fragmentarischen aus. Und zum anderen tritt er den Formüberlegungen Gerhart Baumanns (1961) entgegen, die zur Voraussetzung haben, ein Novellenganzes sei gegeben, wenn der Novellenschluß die bestimmende Perspektive der ganzen Erzählung aufnehme. Geradezu in einem Überschreiten und Präzisieren gattungsästhetischer Erfahrungen werden für Baumann (1958) "in der Anlage des *Lenz* zugleich die grundlegenden Strukturen der Büchnerschen Dramen sichtbar; ja in gewisser Hinsicht zeichnen sich die Eigentümlichkeiten hier

<sup>54</sup> Ebenda, S. 106.

<sup>55</sup> Vgl. ebenda, S. 106.

<sup>56</sup> Vgl. Jan Thorn-Prikker: "Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft!" *Bericht über ...* - In: *GB III*, S. 181 f.

<sup>57</sup> Vgl. Herbert Fellmann: *Georg Büchners Lenz*. - In: *Jahrbuch der Witttheit zu Bremen 7* (1963), S. 7-124; hier S. 11-13. Zur forschungsgeschichtlichen Entwicklung der Begriffe "offene Form" und "geschlossene Form" vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. - München 1972, S. 17-21. Vgl. zu den unterschiedlichen Taxonomien des 'offenen Kunstwerks' in den "gegenwärtigen Poetiken" Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Übersetzt von Günter Memmert. (Titel der Originalausgabe: *Opera aperta*. - Mailand 1962). - Frankfurt a. M. 1977, S. 27-59. Vgl. ferner zu der Vielzahl der Fragment-Theorien den Sammelband *Fragment und Totalität*. Hrsg. von Lucien Dällenbach u. Christiaan L. Hart Nibbrig. - Frankfurt a. M. 1984. Dort besonders die problemgeschichtlichen Erörterungen - S. 7-17 - ausgehend von Aristoteles, Kant, Hegel ... bis hin zu Nietzsche, Adorno, Derrida und anderen. Der Verweis auf die drei Beiträge dient hier als ergänzender Hinweis zu v. Wieses 'offener Form und Erzähl-Fragmentdifferenzierung', aber auch zu Fellmanns Vorbehalten der Übertragbarkeit der offenen Form in den dramenorientierten Auslegungen zu Büchner auf die *Lenz*-Erzählung. Wenn wir dagegen an dieser Stelle die ästhetische Reichweite der Begriffsprägungen von Klotz, Eco und Dällenbach/Nibbrig zurückstellen, die Applikationsfrage zum medienhermeneutischen Zusammenhang dieser Arbeit außer acht lassen, so ist dies durch die thematische Hermetik dieses Kapitels bedingt.

schärfer oder zumindest übersichtlicher ab"<sup>58</sup>, denn bei "Büchner ergibt sich eine lockere Fügung von in sich selbständigen Szenen, eine Dramatik des Parataktischen, deren Eindringlichkeit in dem Knappen, dem jeweils Herausgetriebenen liegt"<sup>59</sup>. Ähnliche, im Ergebnis dramenorientierte Vermittlungen verfolgt Bo Ullman (1975) in seinen gattungsüberschreitenden Formüberlegungen zur Büchnerschen Erzählung.<sup>60</sup> Abweichend von Baumann und Ullman, berücksichtigt Maurice B. Benn in seiner kenntnisreichen Büchner-Monographie *The Drama of Revolt* die Drameneinwirkung auf den Erzähltext. Während dramenorientierte Darstellungen zum *Lenz* bislang das Ziel verfolgten, eine literarische Werkfolge als System sich ergänzender Werke zu verstehen, wonach zwischen den Dramen und der Erzählung und umgekehrt ein Prozeß des Aufnehmens und strukturellen Konkretisierens erfolge, geht es Benn (1976) mehr um den eigenständigen, durch den Autor Büchner vermittelten Gattungs- und Werkaspekt der "Novelle":

"*Lenz* is typically the Novelle of a dramatist; it is preeminently a dramatic Novelle. [...] And since his aim in the Novelle is essentially the same as in his serious dramas, since he is as much intent here as there on the realization of the most intense life, the most penetrating sense of reality, it is not surprising that the technique of *Lenz*, its style and structure, should be in so many respects akin to that of *Dantons Tod* and *Woyzeck*. [...] *Lenz* is characteristically the Novelle of a master of the revolutionary 'open' form of drama, and its technique is analogous to that of the open dramatic form."<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Gerhart Baumann: *Georg Büchner: "Lenz". Seine Struktur und der Reflex des Dramatischen*. - In: *Euphorion* 52 (1958), S. 153-173; hier S. 169. Vgl. aber auch die modifizierte Form dieses Aufsatzes, die in Gerhart Baumann abgedruckt ist: *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*. - Göttingen<sup>2</sup>1976, S. 124-153.

<sup>59</sup> Gerhart Baumann: *Georg Büchner: "Lenz". Seine Struktur ...* - In: *Euphorion* 52 (1958), S. 169.

<sup>60</sup> Vgl. Bo Ullman: *Zur Form in Georg Büchners "Lenz"*. - In: *Impulse*. Dank an Gustav Korlén zu seinem 60. Geburtstag; dargebracht von Kollegen, Schülern und anderen Freunden. Hrsg. von Helmut Müssener und Hans Rossipal. - Stockholm 1975, S. 161-182; hier insbesondere S. 175 f.: "Ja, [...] [der *Lenz*, H. Sch.] ist ein wortmotivisch durchwirktes Nacheinander, ein 'Stadionendrama' wie 'Dantons Tod' und 'Woyzeck', [...] im Wellenschlag der Momente jener Antithetik atmend [...]. Diese Wellenbewegung ist die Form, die an dem Fragment 'Lenz' festgestellt werden kann". Oder S. 177 f.: "Daß hier [im *Lenz*, H. Sch.], in diesen resigniert abschließenden Sätzen der so monologisch anmutenden Erzählung, die überraschendste Perspektive sich auftut, die den 'Lenz' in die unmittelbare Nähe der offen sozialkritisch geprägten Texte Büchners rückt".

<sup>61</sup> Maurice B[ernard] Benn: *The Drama of Revolt. A Critical Study of Georg Büchner*. - London, New York, Melbourne 1976, S. 194.

Eine weitere Gattungs- und Strukturüberlegung zur *Lenz*-Novelle findet sich bei Erna Kritsch Neuse (1970)<sup>62</sup>. In ihrer Kritik überprüft und verwirft sie den von Hellmuth Himmel (1963), dem Verfasser der *Geschichte der deutschen Novelle*, Büchners *Lenz* zugewiesenen Formtypus der "Halbnovelle". Abschließend zu ihren Strukturuntersuchungen stellt Kritsch Neuse fest: "Eine Erzählung [der *Lenz*, H. Sch.], deren Einzelteile derartig fest ins Ganze gefügt sind, ist weder eine Halbnovelle noch ein Fragment, sondern eine Novelle"<sup>63</sup>. Gegen einen so beschaffenen Schluß meldet Sengle (1980)<sup>64</sup> im dritten Band seiner *Biedermeierzeit* im Büchner-Kapitel Zweifel an. Für Sengle behauptet sich der Geltungsanspruch der Halbnovelle. Er bezieht die Begriffsprägung mit in seine Ausführungen zum *Lenz*-Text ein. Von irrationalistischen Eingriffen, die weder in der epochengeschichtlichen Rückbindung an die Biedermeierzeit verankert sind noch in Büchners Kunstauffassung aufgehen, will Sengle den Büchnerschen Text freigehalten wissen.

Waren Epochendenken und gattungsästhetische Analysen bis zu Beginn der 80er Jahre präsent und prägend in den Deutungen des Büchnerschen *Lenz*, so erscheint es bezeichnend, daß diese Einordnung nicht fortgesetzt wird, sondern ein Großteil der Nachfolgepublikationen<sup>65</sup> von Abstinenz in

<sup>62</sup> Vgl. Erna Kritsch Neuse: *Büchners Lenz. Zur Struktur der Novelle*. - In: *GQ = The German Quarterly* 43 (1970), S. 199-209.

<sup>63</sup> Ebenda, S. 208.

<sup>64</sup> Vgl. Sengle, Bd. 3, S. 319.

<sup>65</sup> Vgl. Inge Stephan: *"Ein Schatten, ein Traum" - Lenz-Rezeption bei Büchner*. - In: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: *"Ein vorübergehendes Meteor"? J. M. R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*. - Stuttgart 1984, S. 64-110 u. S. 234-239; hier S. 236. Vgl. ferner Albert Meier: *Georg Büchners Ästhetik*. Diss. Bremen 1980. - München o. J. (1983), S. 52. Vgl. aber auch Christoph Frey: *Das Subjekt als Objekt der Darstellung. Untersuchungen zur Bewußtseinsgestaltung fiktionalen Erzählens*. Diss. Zürich 1982. - Stuttgart 1983, S. 88 f. Vgl. schließlich Henri Poschmann: *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*. - Berlin und Weimar 1983, S. 170-174. Stephan kann der Novellendiskussion keine Substanz abgewinnen. Für Meier ist sie bedeutungslos, weil er mit dem "Arbeitsterminus Erzählung" operiert; ebenso Frey. Poschmann sieht den Begriff negiert unter den Warenverhältnissen jungdeutscher Zeitschriften, Buchproduktion und -distribution sowie der geschmackssoziologischen Rezeptionshaltung breiter Leserschichten.

Dagegen hat Manfred Durzak den Fragehorizont nach "der möglichen Gattungszugehörigkeit dieses Erzähltextes aus der literarischen Erfahrungsperspektive der Gegenwart", aus den Büchner-Preisreden von Elias Canetti und Hans Erich Nossack neu aufgenommen. Manfred Durzak: *Die Gegenwartigkeit von Büchners 'Lenz': Im Kontext modernen Erzählens*. - In: M. D.: *Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte*. - München 1989, S. 85-105; hier S. 85 u. 87 ff. Vgl. neuerlich auch Inge Diersen: *Büchners Lenz im Kontext der Entwicklung von Erzählprosa im 19. Jahrhundert*. - In: *Wege zu Georg Büchner*. Internationales

dieser Hinsicht bestimmt sind. Fragen wir deshalb zunächst allgemein, wie die neue Sicht der Biedermeierzeit auf die hier diskutierte Gattung zu bewerten ist? Notwendigerweise stehen - neben allgemeinen Hinweisen auf konkurrierende Periodisierungsversuche<sup>66</sup> - jene Befunde im Vordergrund,

Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost). Herausgegeben von Henri Poschmann und Christine Malende. - Berlin, Frankfurt a. M. u. a. 1992, S. 184-203, die ebenfalls den Arbeitsterminus "Erzählung" verwendet. Ebenda, S. 185.

- <sup>66</sup> Wir beschränken uns auf einige wenige Andeutungen, die wichtige Periodisierungsstreitpunkte wiedergeben. Der literaturhistorisch veranschlagte Zeitraum zwischen der Romantik und dem Realismus - makrohistorisch als die literarische Epoche, mikrohistorisch als die literarischen Perioden verstanden - wird durch die zentralen historischen Ereignisse markiert und begrenzt: den Wiener Kongreß (1815), die Julirevolution (1830) und die Märzrevolution (1848). Neben einer Vielzahl literaturhistorischer Bezeichnungs- und Abgrenzungsversuche, wie Spät- und Nachromantik, Nach- und Bürgerklassik, Biedermeier, Frührealismus, Epigontum, Viktorianismus u. a. haben sich seit Ende der 60er Jahre drei literaturhistorische Kennzeichnungen durchgesetzt: Restauration, Junges Deutschland, Vormärz teils konkurrierend, widerstreitend teils ergänzend, modifizierend und überschneidend, je nach literaturgeschichtlichen und wissenschaftstheoretischem Standpunkt in der Bundesrepublik und der damaligen DDR. Zu dieser Systematik und den unterschiedlichen literaturhistorischen Konzeptionen vgl. den Forschungsbericht von Gotthart Wunberg: *Restauration, Junges Deutschland, Vormärz (1815-1848)*. - In: *Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts (1830-1895)*. Erster Bericht: 1960-1975. Von Gotthart Wunberg in Zusammenarbeit mit Rainer Funke. - Bern, Frankfurt a. M., Las Vegas 1980, S. 58-80. Vgl. ferner das Forschungsreferat von Jost Hermand: *Allgemeine Epochenprobleme*. - In: *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848*. Hrsg. von Jost Hermand und Manfred Windfuhr. - Stuttgart 1970, S. 3-61. Hermand, ebenda, S. 16 versteht "den leidigen Zeitraum zwischen 1815-1848 [...] mit der Bezeichnung 'Restaurationsepoche'", weil "in ihr sowohl die 'konservativen' als auch die 'liberalen' Autoren" einbezogen werden könnten. Vgl. aber auch abweichend hierzu die Dissertation von Jost Hermand: *Die literarische Formenwelt des Biedermeiers*. Diss. - Giessen 1958, in der unter geistesgeschichtlichem Bezug der "Biedermeierbegriff" Anwendung auf "die konservative Dichtung der Restaurationsepoche" findet - ebenda, S. 1. Sengles dreibändige Epochenmonographie *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848* beruht hingegen auf der Einsicht der Eigenständigkeit der Epoche und der "Verschiedenheit des Gleichzeitigen" - Sengle, Bd. 1, S. X. Für seine frühere allgemein-geschichtsphilosophische Festlegung auf den Begriff der Restaurationszeit - vgl. Friedrich Sengle: *Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur*. - In: *DVjs = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 30 (1956), S. 268-294 - steht nun der Begriff Biedermeierzeit, gemeint ist hiermit ausschließlich "die Epoche der *Metternichschen* Restauration"; die Geltungsreichweite der Biedermeierzeit schließt "alle [literarischen, H. Sch.] Richtungen der Restaurationsperiode" ein - Sengle, Bd. 1, S. X. An Sengles Abhandlungen zu den Jungdeutschen, oder präziser der Literaturkritik des Jungen Deutschland, wird mithin deutlich, inwieweit alle Richtungen Aufnahme fanden. Zur Umwertung bei Sengle und in neueren Darstellungen vgl. Hartmut Steinecke: *Literaturkritik des Jungen Deutschland ...*, S. 56. Vgl. aber auch Udo Köster: *Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830-1848. Die Dichtung am Ende der Kunstperiode*. - Stuttgart, Berlin u. a. 1984. Der Ansicht Kösters, daß seine in die Debatte eingeführten heuristischen literarischen Teilsysteme - "oppositionelles", "traditionelles" und "unliterarisches" System - in ihrer



die unter Einbezug epochen- und formgeschichtlicher Bedingungen unsere Fragestellung berühren, um von hier aus einen Fundierungsrahmen für die gattungsästhetischen Überlegungen zum Büchnerschen Erzähltext zu gewinnen.

Wir beziehen uns zunächst auf Hildburg Herbst<sup>67</sup>, sodann auf Sengle<sup>68</sup> und Rolf Schröder<sup>69</sup>. Entscheidend für das Verständnis der Gattung - d. h. von Erzähltexten mittlerer Länge, die sich von der Fabel und dem Roman abheben - sind die ab etwa 1770 in Deutschland vereinzelt vorgetragenen Äußerungen und konkreten Versuche des Übersetzens der Begriffe "Nouvelle" und "Historie". Auf die Vorbilder die Italiener, Spanier und Franzosen ausgerichtet, schreibt Wieland erstmals in *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1772) den Begriff der Novelle fest. Auf die Nationalliteratur und Teilbereiche der europäischen Poetik bezogen, wird dieses Verständnis auf dem Wege ständigen Vergleichens weiter geführt: in Goethes *Unterhaltung* (1795) und *Eckermanns Gespräche[-n] mit Goethe in den letzten Tagen seines Lebens* (1827); in Friedrich Schlegels *Fragmente[-n] zur Literatur und Poesie* (1797) mit dem ersten hergestellten Wechselbezug "Novelle und Shakespeare"; in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1803) mit den literaturgeschichtlichen Entwicklungsverweisen auf Novellistik, Drama und Roman; in Ludwig Tiecks Novelle *Geheimnisvolle* (1819) mit dem Substitutionshinweis des Autors 'Novelle statt Erzählung'; in Friedrich Schlegels *Ästhetik* (1834) mit den aufgezeigten Form-Inhalt-Differenzen zwischen Roman und Novelle und schließlich aus jungdeutscher Sicht in Theodor Mundts *Ästhetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Licht unserer Zeit* (1845) mit dem Statuieren eines zeitbedingten novellistischen Erzählens auf die restaurativen Tendenzen der Epoche.<sup>70</sup>

---

Applikation auf Texte, die traditionellen literaturgeschichtlichen "Abstraktionen" - Biedermeier, Vormärz, Junges Deutschland - aufheben, kann nicht zugestimmt werden.

<sup>67</sup> Vgl. Hildburg Herbst: *Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert*. Überarbeitete Diss. Princeton 1978. - Berlin 1985, S. 16-30.

<sup>68</sup> Vgl. Sengle, Bd. 1, S. 133 und Sengle, Bd. 2., *Der unsichere Novellenbegriff*, S. 833-841.

<sup>69</sup> Vgl. Rolf Schröder: *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*. Diss. Heidelberg 1967. - Tübingen 1970, S. 13-19.

<sup>70</sup> Vgl. die entsprechenden Autorentexte in dem Sammelband Josef Kunz (Hg.): *Novelle*. 2., wesentlich veränderte und verbesserte Aufl. - Darmstadt 1973. Zu den bedingten Rückwirkungen einer "Novellentheorie" der Romantik auf Büchner vgl. auch neuerlich Hauschild: *Büchner-Biographie*, S. 508, der hierzu schreibt: "Die Diskussion des 'Subjectiven' und 'Objektiven' war integrativer Bestandteil von Friedrich Schlegels Novellentheorie und könnte von Büchner in einem Brief an

Betrachtet man die literarischen und literaturästhetischen Vergleiche näher, so zeigt sich im Blick auf das Novellenverständnis ein Prozeß des Annäherns an einen Gattungsbegriff. Dieser noch nicht festgelegte Gattungsbegriff gilt wiederum für Sengle als die epochenspezifische Erscheinung der Biedermeierzeit.<sup>71</sup>

Der Novellenbegriff scheint demnach erst hermeneutisch verfügbar zu werden, wenn er aus der unvermeidlichen Vorläufigkeit gattungs- und epochenbezogener Überlegungen heraus verstanden wird. Dies gewinnt zusätzlich an Kontur, wenn man die allgemeinen epochen- und formgeschichtlichen Resultate berücksichtigt, die Schröder<sup>72</sup> zu biedermeierlichen Novellistik entwickelt hat. Ganz im Zeichen eines weitgesteckten Verstehenshorizontes - immer die Konkurrenz und den zunächst rezeptionskategorialen Prestigeabstand zum Roman im Blick - zeigt sich die Gattung in vielerlei Gestalt: mal als Novelle, dann als Aufsatz, Skizze, Studie und Erzählung oder in einer Kombination dieser Einzelbenennungen. Das hat zur Folge, daß es nur ein im Prozeß des Erschließens der Gattung vorhandenes Verständnis gibt, aber mannigfache Bezeichnungen, die auf die erschlossene Gattung zurückverweisen.

Dies läßt die diskutierten gattungsästhetischen Positionen am *Lenz*-Text in neuem Lichte erscheinen, zumal mit dem häufigen Außerachtlassen dieses historisch-konkreten Gattungsverständnisses der Grund für die verwischte Spannung zwischen zeitbedingtem Gattungsbewußtsein und den Einlösungen am Text offenkundig wird.

1. So sind die brieflichen Vermerke Büchners von 1835 an die Familie, einen A U F S A T Z über den Poeten Jakob Michael Reinhold Lenz zu verfassen und Gutzkows 1835/36 gleichfalls brieflich ausgesprochenes Erwarten eine N O V E L L E, den *Lenz* zu erhalten, nicht so streng gattungskonträr zu bewerten, wie fast ausnahmslos geschehen; sondern vielmehr aus der autorindividuellen Gattungstaxonomie zu verstehen, die sich des breit angelegten Begriffsrepertoires bedient.

---

Gutzkow problematisiert worden sein." Denn Gutzkow hatte mit einem Brief "Lenziana, subjektiv & objektiv" von Büchner erwartet. Vgl. hierzu unsere Ausführungen S. 24.

<sup>71</sup> Vgl. Sengle, Bd. 2, S. 834.

<sup>72</sup> Vgl. Rolf Schröder: *Novelle und Novellentheorie ...*, S. 75-94; hier S. 84 ff.

2. Allein das Gutzkowsche Bedauern über das Novellenfragment, initiato-  
risch in den Herausgeberkommentar eingeschrieben, reicht nicht aus, um  
diese gattungsästhetische Leseart zweifelsfrei zu akzeptieren.
3. Der Bestand des inhaltsästhetischen Vorbehalts gegen den beschaffenen  
Novellenschluß "- - So lebte er hin" als Nachweis des Unfertigen, Bruch-  
stückhaften, Nichtabgeschlossenen scheint nicht mehr so selbstverständlich  
zu sein, wie es uns eine tradierte Auslegungspraxis vermittelt, die den  
Herausgeberkommentar als ausschließliche Grundlage heranzieht.
4. Die eingelassene biographische Medisance<sup>73</sup> der Novelle als umfas-  
sendes, faßbares Nachwirken der gescheiterten Freundschaft zwischen J.  
M. R. Lenz und Goethe ist als mögliche, aber nicht einzige Spiegelung und  
Bestimmung der Gattung anzusehen.
5. In dem Grade, wie die von Hauschild<sup>74</sup> konstatierte Vermittlung zwi-  
schen Oberlinschem Pietismus und frivol transzendenter Auffassung J. M.  
R. Lenz' auf der Grundlage authentischer Familienpapiere als Jungdeutsche  
Publikationsstrategie des Herausgebers an Bedeutung gewinnt, wird damit  
zugleich auch das herauszuhebende zeitgemäße Besondere, jener  
produktions- und distributionsästhetische Hang der Novelle zum  
"Ideenschmuggel"<sup>75</sup>, als gattungsbezogene Denkform in Umrissen kennt-  
lich.
6. Den Ideenschmuggel kraft Novellenform zu binden, schließt weiterrei-  
chende Schlußfolgerungen ein. Denn ist die Novelle *Lenz* dem Ideen-  
schmuggel verpflichtet, so liegt der Grund offensichtlich nicht allein in der  
Übereinstimmung von Gattungsform und singulärem Textbefund, sondern  
auch in einem spezifischen Wechselverhältnis zwischen der Textfigur Lenz  
und seinem authentischen Vorläufer.
7. Das Gattungsverständnis bliebe formal und oberflächlich, wenn es nicht  
an die halb verschütteten, zwischen den Textpartikeln der Novelle

---

<sup>73</sup> Vgl. Rolf Schröder: *Novelle und Novellentheorie ...*, S. 97.

<sup>74</sup> Vgl. Hauschild = Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung*. Mit zwei unbekanntem Büchner-Briefen. Diss. Düsseldorf 1984. - Königstein (Ts.) 1985, S. 50. Vgl. auch Hauschild: *Büchner-Biographie*, S. 516 f.

<sup>75</sup> Hartmut Steinecke: *Literaturkritik des Jungen Deutschland ...*, S. 45. Steinecke stellt die Gat-  
tungsumwertung durch die Jungdeutschen vom alten zum neuen Prosaverständnis heraus. Die  
praktische Entsprechung findet sich in der Forderung Gutzkows (1835) den "Ideenschmuggel" be-  
sonders in der Novelle zu betreiben.

plazierten Bezüge und Verflechtungen erinnerte und unmittelbar nach dem *W o r a u f* und *W o h e r* des Ideenschmuggels fragte: desjenigen, der Ideen schmuggelt, des Erzählers und der Figuren, die Ideen schmuggeln, um in einem weiteren Schritt den literatur-, sozial- und philosophiegeschichtlichen Verweisungsrahmen zu konstruieren, in den die Novelle eingefügt ist.

8. Daß die Novelle die historische Rekonstruktion des Dichters Lenz betreibt, bringt Büchner unverkennbar zum Ausdruck. Die erweiterte Besonderheit des Ideenschmuggels erweist sich in der Verwendung des zeitgemäßen Vokabulars der 1770er Jahre mit den Zügen der persönlichen Teilhabe des Autors Büchner.

9. Die Novelle konzentriert gewichtige Entwicklungslinien eines literaturgeschichtlichen Falles, eines gegen die Tradition stehenden, nicht im besonderen Maße herausgehobenen Helden, der bis in jüngste Zeit unter der historischen Lesart und dem Verdikt der Weimarer Klassik stand.

10. Ausgehend von der vorherrschenden Ausrichtung der Novelle auf die Polyvalenz des Ideenschmuggels wird mithin eröffnet - trotz oder gerade wegen ihrer unvermeidlichen Gattungsunschuld und -unbestimmtheit eines in der Biedermeierzeit diffus verlaufenden Gattungsverstehens -, welche exponierte inner- und außerliterarischen Verstehensdimensionen im *Lenz* angelegt sind, die nicht in der Lage sind, die Vorbehalte allgemeinästhetischer, gattungsästhetischer, erzählerischer, motivgeschichtlicher und lebensgeschichtlicher Provenienz gegenüber der Novelle einzulösen.

## KAPITEL II

### MEDIENHERMENEUTISCHE VORÜBERLEGUNGEN ZU EINER THEORIE DER LITERATURVERFILMUNG

"Die Hauptkategorie, das Hauptverhängnis, unseres heutigen Daseins heißt: *Bild*."<sup>76</sup>

## 1. FUNKTIONSWANDEL, REPRODUKTION UND AISTHESIS

Die von Günther Anders 1960 auf einem Symposium zur massenmedialen Wirkung des Bildes vorgetragenen Thesen seiner 'Philosophie der Technik' lauten:

"Unter 'Bild' verstehe ich jede Darstellung von Welt oder Weltstücken, gleich, ob diese aus Photos, Plakaten, Fernseh Bildern oder Filmen besteht. *'Bild' ist Hauptkategorie deshalb*, weil heute Bilder nicht mehr als Ausnahmen *auch* in unserer Welt vorkommen, *weil wir von Bildern vielmehr umstellt*, weil wir einem Dauerregen von Bildern ausgesetzt *sind*. Früher hatte es *Bilder in der Welt* gegeben, heute gibt es *'die Welt im Bild'*, richtiger: die Welt *als* Bild, als Bilderwand, die den Blick pausenlos fängt, pausenlos besetzt, die Welt pausenlos abdeckt. Es liegt auf der Hand, daß, wenn die Zahl der (uns nicht nur präsentierten, sondern uns aufgezwungenen) Bilder so ungeheuer anschwillt, diese Quantität in eine Qualität umschlägt. Das bedeutet nicht notwendigerweise, daß die Bilder schlechter geworden seien als früher oder schlechter würden, sondern daß jedes Bild, wenn es nur eines unter Millionen ist, eine von der früheren Bildfunktion verschiedene Funktion annimmt."<sup>77</sup>

Den Nachweis der konstitutiven Funktion der Bilderwelt im Verweigungsgeflecht des Bildes für die Repräsentanz von Welt, den Anders unter veränderten Apperzeptionsbedingungen herausstellt, beruht auf der tatsächlichen Differenz der früheren Bildproduktion zur heutigen, die zunächst aus dem vermittelten Erkenntnisvermögen zwischen Bildproduzent und Welt hervorgingen als Bilder in der Welt und nun in der Umkehrung der Ausgangssituation durch die neue Bildergeneration zumindest teilweise abgelöst werden. Dieser Grundgedanke zeichnet in Kürze den Funktionswandel des Bildes nach, der mit dem Aufkommen der apparati-

---

<sup>76</sup> Günther Anders: *Die Antiquiertheit der Wirklichkeit*. - In: G. A.: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. II. *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. - München 1981, S. 248-258; hier S. 250.

<sup>77</sup> Ebenda

ven, reproduktiven Techniken - insbesondere Photographie und Film - einsetzt.

Walter Benjamin belegt für die bildenden Künste bereits 1935/36 in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* mit dem "Verfall der Aura"<sup>78</sup> den am Kunstwerk sich vollziehenden Funktionswandel. Im Aufbau analogisch rückblickend ausgerichtet, in der Erfahrungslogik materialistisch orientiert, sind Benjamins Kunstwerk-Thesen bislang intensiv rezipiert worden.<sup>79</sup> Die strukturelle Zweigliedrigkeit der Thesen: erstens der Verfall der Aura, zweitens die daraus abgeleitete Kunstformanalyse des noch jungen Films mit epochalem Erklärungswert, ohne rückversichernden Bezug auf die Literatur, erschwerte den Zugang, sie "als Theorie (vom Strukturwandel) der Erfahrung"<sup>80</sup> zu verstehen.

In These 1 entwirft Benjamin die raumzeitliche Verankerung; ausgehend von der Marxschen Prognostik heißt es dort zum historischen Stellenwert:

"Es entsprechen ihnen aber weniger Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige [denn, H. Sch.] die der klassenlosen Gesellschaft, als Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. Damit wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen. Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe - wie Schöpferum und Genialität, Ewigkeitswert und Stil, Form und Inhalt - beiseite - Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer

<sup>78</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. - In: W. B.: *GSW = Gesammelte Schriften*. Werkausgabe in 12 Bänden, Bd. 2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. - Frankfurt a. M. 1980, S. 431-508; hier S. 440. Die Thesenzählung folgt mit arabischer Ziffernfolge der ersten deutschen Fassung, mit römischer Zählung der zweiten. Zur wechselvollen Textgenese und ungesicherten Datierung vgl. *GSW*, Bd. 3; S. 982-1063.

<sup>79</sup> Vgl. besonders aus der Vielzahl der Arbeiten den Sammelband "*Links hatte noch alles sich zu enträtseln ...*". *Walter Benjamin im Kontext*. Hrsg. von Burkhardt Lindner. - Frankfurt a. M. 1978. Ferner im einzelnen die Beiträge des Doppelheftes *Faszination Benjamin*. - In: *alternative* 132/133 (1980), S. 81-143. Und schließlich zwei Arbeiten zum engeren literaturästhetischen und -politischen Stellenwert der Kunstwerkthesen im Früh- und Spätwerk Benjamins: Vgl. Marleen Stoessel: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. Diss. TU Berlin 1981. - München, Wien 1983, sowie Chryssoula Kambas: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. - Tübingen 1983.

<sup>80</sup> Wilhelm Heinrich Pott: *Literarische Produktivität. Untersuchungen zum ästhetischen Verfahren bei Arno Holz, Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Alexander Kluge*. Diss. Hamburg 1982. - Frankfurt a. M. 1984, S. 53.

kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials im faschistischem Sinne führt. *Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von anderen dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.*"<sup>81</sup>

An der gegenwartsbezogenen Schnittstelle, dem Faschismus, gewinnt Benjamins Denken historischen Stellenwert. Die unkontrollierte Besetzung, Verwendung und Wirkung vor allem unzeitgemäßer genieästhetischer Begriffe - "wie Schöpfertum und Genialität"<sup>82</sup> - durch den Faschismus lassen es ihm zwingend notwendig erscheinen, mit seinen Thesen gegen die Indienstnahme "*der Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt*"<sup>83</sup>, Stellung zu beziehen. Seine neuen Begriffe lösen die alten ab, Ziel ist völlige Unbrauchbarkeit für faschistische Zwecke, jedoch Brauchbarkeit zur Einlösung revolutionärer kunstpolitischer Forderungen. Von der entworfenen kunstpolitischen Perspektive aus stellt sich zugleich die Frage nach dem erkenntniskritischen Standort, nach der analytischen Reichweite.

Für Benjamin gilt als gemeinsamer historischer Nenner aller Kunstwerke ihre Reproduzierbarkeit. Das qualitativ neue Moment ihrer Funktionsgeschichte konstatiert er in der technischen Reproduzierbarkeit, die im Ergebnis eines geschichtsintermittierenden Prozesses von Entwicklungs- und Erfindungsschüben im graphischen und photographischen Bereich sichtbar wird, dessen Schlußpunkt die Entwicklung des Tonfilms markiert.

Mit der Ausdifferenzierung technischer Verfahren geht die Möglichkeit einer ständig fortschreitenden Objektübernahme in den Künsten einher. Ihr widmet Benjamin besondere Aufmerksamkeit, insofern die Frage nach der Rückwirkung reproduzierter Kunst und des Films auf die tradierten Künste gestellt wird.<sup>84</sup>

Woran war die Konstitution tradierter Kunstwerke gebunden? Elementare Kategorien im Verständnis tradierter Kunst waren das am Original sichtbare "Hier und Jetzt"; im Zusammenwirken mit "Echtheit" und

---

<sup>81</sup> GSW, Bd. 2; S. 435.

<sup>82</sup> GSW, Bd. 2; S. 435.

<sup>83</sup> GSW, Bd. 2; S. 469. Vgl. hierzu Rainer Stollmann: *Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus.* - Stuttgart 1978.

<sup>84</sup> Vgl. GSW, Bd. 2, These 2; S. 437.



"Autorität" begründeten sie die abhängige Größe "Kultwert"<sup>85</sup>. Zu den Veränderungen durch die technische Reproduktion stellt Benjamin fest:

"Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zur geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die historische Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache, ihr traditionelles Gewicht. Man kann diese Merkmale im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verkümmert, das ist seine Aura."<sup>86</sup>

So impliziert die technische Reproduzierbarkeit nicht nur eine im Medium der Darstellung vollzogene Veränderung, sondern löst das Kunstwerk aus der historischen Tradition seiner Einmaligkeit heraus und überführt das Reproduzierte in die massenhafte Verbreitung; Traditionsbruch und die neuen Formen der Hervorbringung bewirken die Aktualisierung des Reproduzierten. Diese Aktualisierung findet ihren Fluchtpunkt im Film, sie hat offenkundig ihren Preis. Hierzu notiert Benjamin:

"Seine gesellschaftliche Bedeutung [des Films, H. Sch.] ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe."<sup>87</sup>

Konsequenter Vergangenheitsbruch, analogisches Vermitteln zwischen natürlichem und geschichtlichem Modus der Wahrnehmung bestimmen Benjamins weiterführende Überlegungen zur Aura. Die Grundfrage, die mit Riegls Untersuchung *Spätromische Kunstindustrie* gestellt wird, besteht in der Frage, ob die Veränderungen in der Kunst - zwischen spätromischer und antiker - nicht nur als Veränderungen zur vorhergehenden aufzufassen sind, sondern auch die veränderten Wahrnehmungsmodalitäten anerkennen.<sup>88</sup> Mit diesem methodologischem Rückgriff wendet sich

---

<sup>85</sup> GSW, Bd. 2, These 6; S. 443.

<sup>86</sup> GSW, Bd. 2, These 3; S. 438.

<sup>87</sup> GSW, Bd. 2, These 3; S. 439.

<sup>88</sup> Vgl. GSW, Bd. 2, These 4; S. 439 f. Vgl. hierzu besonders die grundlegende Arbeit - zum Verhältnis Kunstwerkthesen und filmischer Wahrnehmung - von Chryssoula Kambas: *Walter Benjamin im Exil* ..., S. 128-141. Vgl. ferner zum Rieglschen Ansatz des Kunstwollens Paul Feyerabend: *Wissenschaft*

Benjamin erneut dem Thema "Verfall der Aura" zu; ausgehend von seiner Ausrichtung an geschichtlichen Gegenständen ist es ihm nun möglich, der begrifflichen Auslegung der Aura an natürlichen Gegenständen und ihren gegenwartsbezogenen gesellschaftlichen Bedingungen nachzugehen, ohne sie vorher annähernd zu konkretisieren:

"Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweigs atmen. [...]"<sup>89</sup>

Und Benjamin führt zu den zeitgenössischen gesellschaftlichen Bedingungen des Aura-Verfalls weiter aus:

"Die Dinge sich 'näherzubringen' ist nämlich ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch deren Reproduzierbarkeit darstellt. Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstandes aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden. [...] *Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren 'Sinn für das gleichartige in der Welt' [...] so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.*"<sup>90</sup>

Die Annäherung an eine Definition der Aura macht deutlich, daß die Kunstwerk-Thesen in ihrer Argumentation auf einem doppelten Analogieschluß beruhen: sie verschränken erkenntniskritisch den modernen, im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit statthabenden wahrnehmungstheoretischen Kunstwerk-Modus mit dem vormodernen. Kehren wir

---

*als Kunst. Eine Diskussion der Rieglschen Kunsttheorie verbunden mit dem Versuch, sie auf die Wissenschaften anzuwenden.* - In: P. F.: *Wissenschaft als Kunst.* - Frankfurt a. M. 1984, S. 15-84.

<sup>89</sup> GSW, Bd. 2, These 4; S. 440.

<sup>90</sup> GSW, Bd. 2, These 4; S. 440. Vgl. dazu Marleen Stoessel: *Aura ...*, S. 25 u. 43. Stoessel betont den exponierten Stellenwert der Aura in der Benjaminschen Arbeitsweise der Selbstzitation. Dem Aurakomplex kommt demnach in den Kunstwerkthesen eine Mittlerrolle wechselseitiger Englinneführung mit durchaus verschiedenen Akzenten zwischen Benjamins frühem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) - Vgl. GSW, Bd. 4, S. 368-385; hier S. 378 f. - und der in der Studie *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939) - Vgl. GSW, Bd. 2, S. 605-653; hier S. 646 f. - wieder aufgenommenen Argumentation, zu. Die *Belehnung* der Erfahrung ist nun ihr Thema. Die Relevanz der Ausdehnung vom technischen Äquivalent zu einer Erfahrungstheorie des Films wird uns im zweiten Teil dieses Kapitels beschäftigen.

deshalb nochmals zu unserer Ausgangsfrage der Konstitution tradierter Kunstwerke zurück. Wir hatten den Kultwert, die abhängige Größe, herausgestellt als elementare Kategorie im Verständnis tradierter Kunst. Der Kultwert verdankt seine Formulierung schließlich seiner Genese aus dem Ritual; zunächst dem "magischen", sodann dem "religiösen": er wirkt zugleich fort in der Aura-Definition der Kunstwerk-Thesen im Hinblick auf die Perspektive raumzeitlicher Wahrnehmung, der Dialektik von Nähe und Ferne, jener nicht überbrückbaren Distanz zwischen Rezipient und tradiertem Kunstwerk.<sup>91</sup>

Die Konturen des Kultwerts tradierter Kunst verlieren an Schärfe im Prozeß zunehmender Säkularisierung; damit sind tiefgreifende Konsequenzen innerhalb der Kunstrezeption verbunden. Die vertraute Rezeptionsweise tradierter Kunst, ausgewiesen durch den Aneignungsmodus Kultwert, erfährt ihre Erweiterung in einer zweiten: dem "Ausstellungswert"<sup>92</sup>. Er vermittelt zwischen den Sphären nichtöffentlicher und öffentlicher Rezeption, mit dem Ziel, das Kunstwerk aus den vorgängigen Funktionen des Rituals abzulösen; das führt zur Überwindung der vormodernen Rezeptionsweise. An die Stelle der Aura des kontemplativen Rezeptionsvorgangs, der vollständig der Geschichte überantwortet wird, tritt die Entschälung des Kunstwerks aus seiner Hülle, vornehmlich: im Bild, im Abbild, in der Reproduktion.

Anhand der Porträt-Photographie und ihrer in der Frühphase vorherrschenden Kultwert-Orientierung präzisiert Benjamin die mit dem Rückzug des Porträtierten aus der Photographie erkennbare Veränderung zugunsten des avancierten Ausstellungswerts.<sup>93</sup> Die Reproduktions-These 9 aktualisiert den unversöhnlichen Streitgegenstand des 19. Jahrhunderts - damals entstanden zwischen Malerei und Photographie - angesichts ihres problematischen Kunstcharakters. Hier liegt ein wichtiger Bezugspunkt mit Blick auf den Film.

---

<sup>91</sup> GSW, Bd. 2, These IV, S. 480. Die Anmerkung zu den raumzeitlichen Kategorien fehlt vollständig in der ersten deutschen Fassung.

<sup>92</sup> GSW, Bd. 2, These 6; S. 443.

<sup>93</sup> Vgl. GSW, Bd. 2, These 7; S. 445: "Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt nun erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen." Ebenda, S. 445.

"In der Tat war dieser Streit der Ausdruck einer weltgeschichtlichen Umwälzung, die als solche keinem der beiden Partner bewußt war. Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischem Fundament löste, erlosch der Schein ihrer Autonomie auf immer. Die Funktionsveränderung der Kunst aber, die damit gegeben war, fiel aus dem Blickfeld des Jahrhunderts heraus. Und auch dem zwanzigsten, das die Entwicklung des Films erlebte, entgingen sie lange Zeit. Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage, ob die Photographie eine Kunst sei, gewandt, ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: *ob durch die Erfindung der Photographie sich die Kunst selber verändert habe* - so übernahmen die Filmtheoretiker bald selber die entsprechende voreilige Fragestellung. Aber die Schwierigkeiten, welche die Photographie der überkommenen Ästhetik bereitet hatte, waren ein Kinderspiel gegen die, mit denen der Film sie erwartete. Daher die blinde Gewaltbarkeit, die die Anfänge der Filmtheorie kennzeichnet."<sup>94</sup>

Mit seinen retrospektiven Betrachtungen zur griechischen Plastik hatte Benjamin in der vorangegangenen These das Fundament bereitet und ihren Ewigkeitwert im Gegensatz zum technisch reproduziertem Zeitalter bestimmt. Der Film erschien ihm von seiner Produktionsästhetik als "das verbesserungsfähigste Kunstwerk"<sup>95</sup> von beiden, das die den Griechen noch gültige Wertsphäre negierte; seine Überlegungen kulminieren nun in der Feststellung einer gravierenden Veränderung des Funktionsmodus der Kunst, bedingt durch die fortgeschriebene Reproduzierbarkeit in Photographie und Film. Seine Kritik ist ausgerichtet auf das traditionsgebundene Kunstverständnis des 19. und 20. Jahrhunderts, das die neuen Künste stets aus dem eigenem, alten Dichotomieverständnis erklärte und somit ästhetische Lösungen verstellte.

Benjamins Lösung aus diesem Ästhetikdilemma wird am Ende der Kunstwerk-Thesen mit einem neuen Vergleich auf der Bildebene zwischen Malerei- und Filmleinwand eingeleitet:

---

<sup>94</sup> GSW, Bd. 2, These 9; S. 447. Benjamins an der Frühphase des Films gewonnene Erkenntnis aktualisiert sich und ist fest verwurzelt bis hin in jüngste Zeit, auch und gerade in einer Vielzahl literaturwissenschaftlicher Publikationen zum Film. Vgl. auch Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Habil. Wuppertal o. J. - Tübingen 1985. Hellers Studie erschließt und analysiert erstmalig aus literaturwissenschaftlicher historisierender Perspektive die gesamte Bandbreite der kontroversen theoretischen und praktischen Diskussion der künstlerischen Intelligenz dieser zwei Jahrzehnte zum 'thema probandum' Film.

<sup>95</sup> GSW, Bd. 2, These 8; S. 446. Erkenntnisobjekt ist Benjamin Chaplins "Opinion publique".

"Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das Bild auf der einen verändert sich, das Bild auf der anderen nicht. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden, weder wie ein Gemälde noch wie etwas Wirkliches. Der Assoziationsablauf dessen, der sie betrachtet, wird sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chokwirkung des Films, die wie jede Chokwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. *Der Film ist die der betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform.* Er entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats [...]"<sup>96</sup>.

Worauf beruhen nun diese tiefgreifenden Veränderungen? Für Benjamin gilt die Masse als Parameter zur Bestimmung der veränderten zeitgenössischen Kunstrezeption. Diese gesellschaftlich begründete Rezeptionsmodalität wird von ihm bald darauf spezifiziert im Rahmen der weiteren Diskussion der Kunstwerk-Thesen mit folgender Einlassung:

"Man klagt [...], daß die Massen im Kunstwerk Zerstreung suchten, während der Kunstfreund sich diesem mit Sammlung nahe. Für die Massen sei das Kunstwerk ein Anlaß der Unterhaltung, für den Kunstfreund sei es Gegenstand seiner Andacht. Hier heißt es nun näher [zu sehen, H. Sch.]. Zerstreung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein [...]. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es in ihrer Flut. So am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten."<sup>97</sup>

<sup>96</sup> GSW, Bd. 2, These 17; S. 464. Ist der ersten deutschen Fassung die kulturpessimistische Perspektive Georges Duhamels zu ihrer Überwindung als nicht offensichtlicher Text inhärent, so notiert die zweite das direkte Zitat: "Ich [G. Duhamel, H. Sch.] kann schon nicht mehr denken. Die beweglichen Bilder [des Films, H. Sch.] haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt." GSW, Bd. 2, These XIV; S. 503. Vgl. auch Peter Szondi: *Die Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. - Frankfurt a. M. <sup>13</sup>1978, S. 112 ff. Szondi weist auf die frühe Inszenierungspraxis einer Medienintegration zwischen Theater und Film bei Piscator (1927) hin. Die Vergleichsebenen sind bei Szondi Theater- und Filmleinwandgeschehen.

<sup>97</sup> GSW, Bd. 2, These 18; S. 465.

Unzweifelhaft lehrreich sind die Verknüpfungen innerhalb der 17. und 18. Kunstwerk-These als auch untereinander. Der Autor wählt in These 17 nicht einfach ein neues Vergleichsverfahren, um die Kunstform Film gegenüber den älteren Kunstformen ästhetisch wertend zu retten: Er weiß nicht nur um die ästhetischen Vorbehalte gegen den Film, er weiß auch um die Folgen der Dichotomisierung, um die vehementen Abkoppelungsversuche, den Film keinesfalls uneingeschränkt in eine allgemeine Ästhetik einzubinden. Inwieweit widmet Benjamin durch den aufschlußreichen zweifachen Leinwand-Bildvergleich das vorgängige Denken der tradierten Künste gegen den Film um zu einem Denken des Kunstvollens einer inferioreren Kunstform?<sup>98</sup>

Beide Textstellen werden gleichwohl präludiert durch das abstrahierende, substantivisch verwendete Indefinitivpronomen "Man", ohne das wahrnehmende Subjekt preiszugeben. Eine Hilfe nicht nur in syntaktischer Hinsicht sind dem Leser sodann die Verbformen der Taxierung: "vergleiche" und "klagt", während die formelhafte auffordernde Verbindung in These 17 zwischen Pronomen und Verb "Man vergleiche" eine anleitende Funktion einnimmt. Offenbar anleitend initiatorisch soll der Rezeptionsvorgang auf den beiden Leinwand-Bildebenen bewußt gehalten werden. Bedeutsam im doppelten Sinne ist die Rezeption nun subjektorientiert auf den Betrachter bezogen: zum einen weil das Gemälde nachhaltig rezipiert wird unter Bedingungen seiner statischen Präsenz; zum anderen weil der Film - entgegen dem Gemälde und der Perzeption von Wirklichem - stets konstitutiv rezipiert wird im Hinblick auf das illusionsbildende

<sup>98</sup> Vgl. Chryssoula Kambas: *Walter Benjamin im Exil ...*, S. 134 f. Mit der Studie von Kambas liegt der umfassendste literaturwissenschaftliche Auslegungsnachweis für die Übernahme Rieglscher Kategorien im Kunstwerkaufsatz vor. Vgl. ebenfalls zum Benjamin-Riegl-Komplex jedoch ausschließlich aus kunstwissenschaftlicher Perspektive Wolfgang Kemp: *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*. - In: *"Links hatte noch alles sich zu enträteln ..."*, S. 224-257. Dagegen kritisch aus der älteren Literatur zum Rieglschen 'Kunstvollen' vgl. Erwin Panofsky: *Der Begriff des Kunstvollens*. - In: E. P.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Zweite, erweiterte und verbesserte Aufl. - Berlin 1974, S. 29-43. Feyerabend entkräftet die Einwände Panofskys. Vgl. deshalb Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst ...* - In: P. F.: *Wissenschaft als Kunst*. - Frankfurt a. M. 1984, S. 76-79. Für Feyerabend und Kambas sind Rieglscher 'Denkstil' und 'Stilform' wesentlich. Kambas schreibt zur Übernahme durch Benjamin: "Wenn Benjamin in den Kunstwerkthesen Riegls Anregung aufnimmt, erweitert er dessen Frage, ob sich in den inferioreren Formen nicht ein ganz bestimmtes Raumerfassungs- und Sehbedürfnis der zeitgenössischen Menschen ausdrückt, dahingehend, ob diese 'W a h r n e h m u n g s s i g n a t u r' nicht die der mit der industriellen T e c h n i k und in M a s s e n lebenden Menschen sei." Chryssoula Kambas: *Walter Benjamin im Exil ...*, S. 135.

Moment seiner anwesenden Abwesenheit und der sich augenfällig rasch verändernden Bilderabfolge, die nach Benjamin chockangemessen<sup>99</sup>, gesteigert geistesgegenwärtig vom Rezipienten aufzufangen sind, um überhaupt der filmisch bewirkten Vorstellungsverknüpfung folgen zu können.

Benjamins Vergleich führt zu dem vorläufig an der Kunstform Film gewonnenen Fazit<sup>100</sup>: Der Film wird negativ kontemplativ rezipiert, er ist nicht fixierbar aufgrund der sich ständig verändernden Bilder, und seine auslösende Schockwirkung kann nur mit erhöhter Aufmerksamkeitsleistung des Rezipienten bewältigt werden. Großstädtischer Massenverkehr, aktuelle gravierende historische Veränderungen während des Faschismus - die Ästhetisierung der Politik mit der Zielformulierung Krieg - bewirken in der Alltagswahrnehmung eine zunehmende Anpassungsleistung des einzelnen an die Schockumgebung. Der Gesamtzusammenhang ist im Bild der betonten und "gesteigerten"<sup>101</sup> Lebensgefahr festgehalten. Die Exempel der Alltagswahrnehmung und der filmische Wahrnehmungsmodus korrespondieren eng; die Schockwirkung ist beiden Modi gemeinsam. Die in den Kunstwerkthesen eingeschlagene Argumentation beschränkt sich

<sup>99</sup> Vgl. Chryssoula Kambas: *Walter Benjamin im Exil ...*, S. 136. Kambas verweist in diesem Zusammenhang auf den analogiebildenden Charakter der poetischen Schockwirkung bei Valéry. Benjamin hat an anderer Stelle ausführlich den Chockkomplex abgehandelt; hypothetisch psychologisches Beispiel ist ihm Freud, poetologisch in unterschiedlicher Weise sieht er ihn in den Werken von Baudelaire, Poe, Proust und Valéry eingelöst. Vgl. deshalb Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*. - In: GSW, Bd. 2, S. 612 ff.

<sup>100</sup> Vgl. hierzu auch Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*. - In: G. E. L.: *Werke und Briefe*. In 12 Bänden, Bd. 5, 2. Hrsg. von Wilfried Barner. - Frankfurt a. M. 1990, S. 11-321; hier S. 219 f. Lessings *Laokoon* führt zur Poesie und Malerei aus: "Die *Malerei* braucht Figuren und Farben in dem *Raume*. Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*. Jener Zeichen sind *natürlich*. Dieser ihre sind *willkürlich*. Nachahmende Zeichen *neben einander* können auch nur Gegenstände ausdrücken [...]. Solche Gegenstände heißen *Körper*. Folglich sind Körper, mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Nachahmende Zeichen *auf einander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der *Poesie*. Doch alle Körper existieren nicht allein in dem *Raume*, sondern auch in der *Zeit*. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen." Ebenda. Lessings Laokoonstelle liest sich als vorweggenommene gattungsgemäße Gleich- und Ungleichzeitigkeitsbedingung der Künste Literatur und Film. Den Gesamtzusammenhang Laokoon-Komplex im Hinblick auf Zeichen-, Handlungs- und Gattungstheorie hat Irmela Schneider: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Habil. Frankfurt a. M. o. J. - Tübingen 1981, S. 57-92 dezidiert ausgeführt.

<sup>101</sup> GSW, Bd. 2, These XIV, S. 503. Dort besonders die Veränderungen gegenüber der ersten deutschen Fassung.

nicht darauf, die Gemeinsamkeiten nebeneinanderzustellen, sie verbindet; dergestalt rekonstruiert These 18 den erweiterten Rezeptionszusammenhang.

Auf den präludierenden Verknüpfungscharakter zu Beginn der 18. These und der vorherigen haben wir bereits verwiesen, er braucht daher nicht eingehender herausgestellt zu werden. Wesentlich ist vor allem der erweiterte Argumentationsrahmen, weil hier das, was in der 17. These vorbereitend anhand der Einzelrezeption entwickelt wurde, eingelöst wird: das Synthetisieren gesellschaftlicher Rezeptionsregelmäßigkeit. Der Synthesebildung steht doch zunächst die zweifache scheinbare logische Unüberbrückbarkeit von "Zerstreuung" und "Sammlung", von "Unterhaltung" und "Andacht" entgegen; die feststehende Rezeptionsdifferenz zwischen Masse und individuellem. Konnte die Kunstrezeption des einzelnen im Bemühen um Teilhabe am Kunstwerk sich emphatischer Bedingungen versichern, so gelingt innerhalb der Massenrezeption diese eindringliche Setzung nicht mehr. Die andachtsvolle und sammelnde Rezeption ist ihr problematisch und hinfällig geworden. Problematisch deshalb, weil die theologisch rückversicherten Kategorien eine Rezeption voraussetzen, die geprägt ist durch das Versunkensein des Rezipienten im Kunstwerk unter Ausblendung allen Wollens. Die zerstreute Masse substituiert gegenläufig und keineswegs als die Summe modellhafter Einzelrezeptionen die vorgängige Rezeptionsweise, indem sie das Kunstwerk in sich versenkt: es gebraucht und wahrnimmt, somit gesellschaftlich werden läßt. Benjamin erläutert an den historisch weitreichenden Architekturgesetzmäßigkeiten den bewußt vollzogenen zweifachen Aneignungsprozeß, Beispiel sind ihm die von Riegl entlehnten Begriffe "taktile und optische"<sup>102</sup>. Das Spektrum der Rezeption ist hiermit wiederum im Rückgriff auf Riegl definiert, um das Wahrnehmungswollen der zerstreuten Masse ergänzt. Benjamins abschließender Gedankengang konzentriert nochmals im Zusammenhang die an der Kunstform Film gewonnene Erkenntnis, und er schreibt sie ein in die wahrnehmungsästhetische - seit den Griechen bekannte - Traditionsbildung.

*"Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Wahrnehmung ist, hat in*

---

<sup>102</sup> GSW, Bd. 2, These 18, S. 465. Vgl. hierzu Chryssoula Kambas: *Walter Benjamin im Exil ...*, S. 133.



*den Kinos ihren zentralen Platz.* Und hier, wo das Kollektivum seine Zerstreuung sucht, fehlt keineswegs die taktile Dominante, die die Umgruppierung der Apperzeption regiert. [...] Und das eben geschieht im Film durch die Chokwirkung seiner Bilderfolge. So erweist sich auch von dieser Seite der Film als der derzeit wichtigste Gegenstand jener Lehre von der Wahrnehmung, die bei den Griechen Ästhetik hieß."<sup>103</sup>

Was ist nun von dieser wahrnehmungsästhetischen Lesart zu halten, hat sie sich nicht, bereits durch den zeitlichen Abstand begünstigt, durch den äußerst mühevollen Entstehungs- und Publikationsprozeß der Kunstwerkthesen, durch die große Zeitspanne - fast zwanzig Jahre liegen zwischen Veröffentlichung der ersten und der zweiten deutschen Fassung - und schließlich durch die mit besonderem Nachdruck von den unterschiedlichen Herausgebern bis hin zu den *Gesammelten Schriften* vertretenen Eingriffe, die zwischen Produktion und Distribution des Kunstverkaufsatzes erkennbar sind, verflüchtigt? Man könnte geneigt sein, diese Fragestellung auf den ersten Blick zu bestätigen, wissen wir doch aus dem kontrastiven Leseprozeß der Kunstwerk-Thesen, daß die zweite deutsche Fassung<sup>104</sup> auch in diesem Bereich Veränderungen vermerkt. Ziehen wir in den Fragen der Rezeptionsästhetik und im Hinblick auf den Kunstverkaufsatz das repräsentative Aisthesis-Kapitel von Jauß<sup>105</sup> heran, könnte die vorangegangene Bejahung zunächst unterstützt werden. Nun hat Jauß<sup>106</sup> neuerlich in anderem Zusammenhang die Fortschreibungen des

<sup>103</sup> GSW, Bd. 2, These 18, S. 466.

<sup>104</sup> Vgl. GSW, Bd. 2, These XV, S. 505.

<sup>105</sup> Vgl. Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. - Frankfurt a. M. 2<sup>1984</sup>, S. 125-165; hier S. 125 f. So schreibt Jauß einleitend und im Grundtenor medienkunstwerk-pessimistisch orientiert: "Sie [die neuen Massenmedien, H. Sch.] bedrohen mit dem Vorrang der Zeichen über das Wort, mit der Schockwirkung und Überflutung durch aufzunehmende Reize, die das verstehende Genießen der Lektüre verdrängen, mit der manipulativen Gewalt von Informationen, die sich nur noch speichern, kaum mehr in persönliche Erinnerung integrieren lassen, zugleich die Bildung von ästhetischer Erfahrung im traditionellen Sinn." Und Jauß schreibt den ästhetischen Vorbehalt gegen die Bildschirmmedien fort: "Der Bildschirm, der alle Vielfalt der Ferne als reproduzierte Erscheinung in die größte Nähe rückt, hat nicht allein Benjamins Aura-Begriff, 'die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag' geradezu umgekehrt, sondern auch den neuen Kunstwert des Dokumentarischen zweideutig gemacht". Ebenda. Umkehrung und Zweideutigkeit scheinen uns vielmehr durch den ästhetischen Vorbehalt veranlaßt, und somit integrativ im Wertungskontext verankert, als aus Benjamins Aura-Begriff ableitbar. Vgl. hierzu besonders die Ausführungen in diesem Kapitel S. 43 ff.

<sup>106</sup> Vgl. Hans Robert Jauß: *Spur und Aura. Bemerkungen zu Walter Benjamins* Passagen-Werk. - In: Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß, Françoise Gaillard (Hrsg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. - München 1987, S. 19-39.

Aura-Begriffs im Werk Benjamins verfolgt. Dabei hat er die Modifikationen herausgestellt, eine bislang nicht erkannte Verknüpfung zwischen Spur und Aura im *Passagen-Werk* nachhaltig ausgewiesen und in ihr die Grundlagen einer vorweggenommenen Rezeptionsästhetik<sup>107</sup> erkannt, die drei Jahrzehnte später die Diskussionen innerhalb der Literaturwissenschaft wesentlich prägen. Auch für Benjamins Kunstwerk-Thesen steht dieses rezeptionsästhetische Paradigma ein.

Unsere Ausgangsfrage nach der wahrnehmungsästhetischen Lesart muß daher noch eine andere Äußerung Benjamins aus dem erkenntnistheoretischen Teil im *Passagen-Werk* heranziehen:

"Gegen die Prognostiker des Verfalls. Und gewiß: ist es nicht eine Schändung Goethes, den 'Faust' zu verfilmen und liegt nicht eine Welt zwischen der Faustdichtung und dem Faustfilm? So ist es. Aber liegt nicht von neuem die ganze Welt zwischen einer schlechten und einer guten Verfilmung des 'Faust'? Es kommt ja nirgends auf die 'großen', nur auf die dialektischen Kontraste an, die oft Nuancen zum Verwechseln ähnlich sehen. Aus ihnen aber gebiert sich das Leben immer neu."<sup>108</sup>

Wenn nun die dialektischen Kontraste gegenüber den nachgeordneten Wertungsfragen, wie wir sie bei Jauß feststellen konnten, Vorrang haben, eröffnet sich hiermit ein Zugang zur scheinbar auf den ersten Blick flüchtig gewordenen wahrnehmungsästhetischen Lesart der Kunstwerk-Thesen. Unschwer läßt sich hier abschließend die These von Kambas einarbeiten

---

<sup>107</sup> Vgl. ebenda, S. 35 f. Die entscheidende Anregung entnimmt Jauß dem *Passagen-Werk*, Teil N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]. Gewiß handelt es sich bei Benjamins *Passagen-Werk* weder um eine konsistente Erkenntnistheorie noch um die gleichlautende Theorie des Fortschritts im 19. Jahrhundert. Vgl. Norbert Bolz, Bernd Witte (Hrsg.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*. - München 1984. Am dialektischen Bild und seiner von Benjamin vorgegebenen Definition setzt Jauß' Überlegung ein, und er führt entsprechend aus: "Ein dialektisches Bild 'ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt'. Diese Definition wird hernach wie folgt erläutert: 'Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen'. Erkennbarkeit wird hier nicht nur beiläufig als Lesbarkeit verstanden, [...] jede größere Rezeptiongeschichte zeigt, daß nicht jede Frage zu jeder Zeit an den Text gestellt, seine Sinnfülle nicht von Anbeginn erkannt werden konnte, sondern fortschreitend erschließbar war - in dem Maße, wie seine mögliche Bedeutung im Horizontwandel der Erfahrung, und oft gegen die Tradition, immer wieder neu und anders verstanden und lesbar wurde." Vgl. ebenda, S. 35.

<sup>108</sup> Walter Benjamin : *Das Passagen-Werk*. - In: W. B.: *GS = Gesammelte Schriften*. Bd. V, 1. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. von Rolf Tiedemann. - Frankfurt a. M. 1982, S. 573.

und ergänzen, daß "Benjamins Ästhetik im Anschluß und Erweiterung von Riegls *Spätromischer Kunstindustrie* die Phänomenologie der *Massen-Aisthesis*"<sup>109</sup> ist, und gleichfalls die Kunstwerk-Thesen den Umbruchversuch markieren von einer esoterischen zur exoterischen Ästhetik<sup>110</sup> auch und gerade am Film.

"Geschichte zerfällt in  
Bilder, nicht in Ge-  
schichten."<sup>111</sup>

## 2. VERGESSEN, ERINNERN UND WIEDERERKENNEN

Wenn wir im vorangegangenen Kapitel einige rezeptionsgeschichtliche Lesarten der Kunstwerk-Thesen verfolgten, an weiteren Textstellen den Verstehensprozeß kontrastiv auswiesen, dann lag dem eine Vorgehensweise ausschnittshaft zugrunde, eine Dialektik von *Vergessen, Erinnern und Wiedererkennen* zu implizieren, wie sie Gotthart Wunberg nachhaltig an der klassischen Denkfigur "*Anagnorisis*"<sup>112</sup> für die ästhetische Wahrnehmung in der literarischen Moderne feststellen konnte.

Indem Wunbergs Gedankengang die Genese des ästhetischen Wiederfindens rekonstruiert, überschreitet er den nur suchenden singulären ästhetischen Erinnerungsvorgang und integriert ihn bindegliedgleich zwischen Vergessen und Wiedererkennen. Notwendigerweise tritt der suchende ästhetische Erinnerungsvorgang immer mehr mit der Ausdifferenzierung des Subjekts in der Moderne und den damit verbundenen überkommenen Normierungen in den Vordergrund. Andererseits wirken zeitgleich - etwa ab 1830 - die industriellen Revolutionen und die fortschreitenden techni-

<sup>109</sup> Chryssoula Kambas: *Walter Benjamin im Exil ...*, S. 130.

<sup>110</sup> Eine eigens auf den Film ausgerichtete Untersuchung müßte diesen unüberwindbaren Streitpunkt zwischen Adorno und Benjamin aufarbeiten. Ein wichtiger Ansatzpunkt liegt mit Grohs Kritik an Jauß und seinem Festhalten am überkommenen "Kunstbegriff der klassischen Kritischen Theorie" vor. Dieter Groh: *Kompensationsmodell - Historismusbegriff - Flaneurtypus*. - In: Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß, Françoise Gaillard (Hrsg.): *Art social und art industriel ...*, S. 48-52; hier S. 49 f.

<sup>111</sup> *GS*, Bd. V, 1; S. 596.

<sup>112</sup> Gotthart Wunberg: *Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne*. - Tübingen 1983, S. 11.

schen Entwicklungen - Eisenbahn, Post, Telefon; später dann die Bildmedien Photographie und Film - so nachhaltig auf das unvorbereitete Subjekt ein, daß die Informationsquantität nur über das Vergessen in eine Informationsqualität<sup>113</sup> umzuwandeln ist. Die subjektorientierten tradierten Raum- und Zeitwahrnehmungsmodalitäten werden hierdurch weitestgehend überformt. Welche Wirkungen zeitigen nun diese Überformungen am ästhetischen Objekt, welche Wirkungen sind erkennbar im Bereich des Subjekts?

Wunberg erkennt in den aus Benjamins *Wahlverwandschaften*- und *Trauerspiel*-Arbeiten entlehnten Begriff und Gegenbegriff "Historischer Sachgehalt/Philosophischer Wahrheitsgehalt"<sup>114</sup> den Ausgangspunkt für seine Überlegungen auf der ästhetischen Objektebene. Problematisch erscheint ihm die ungeprüfte Übernahme des Wahrheitsanspruches im Bereich der Kunst; eingegrenzt, noch enger gefaßt und auf die Ebene des fiktionalen Textes bezogen, übersetzt Wunberg den philosophischen Wahrheitsgehalt in den Begriff der "ästhetische[-n] Adäquatheit"<sup>115</sup>. Aus der Verbindung des historischen Sachgehalts, wie wir ihn eingangs ausführten, und seiner ästhetischen Adäquatheit auf der Objektebene lassen sich nun mit Wunberg die subjektorientierten Wirkungen als "Erkenntniszuwachs und Bildgewinn" festhalten. Dazu führt er ergänzend aus:

"Wie der Begriff auch lauten mag: ob es sich um Erkenntnis- oder Verstehenszuwachs handelt: immer wird ein Bild hinzugewonnen. Was ästhetische Erfahrung von solcher wissenschaftlicher Provenienz unterscheidet, ist das Bild, das sie gewinnt. Wissenschaftliche Erkenntnis liefert eine Abstraktion; ästhetische Erfahrung ein Bild. Sie gewinnt darin ihren verbindlichen Gegenstand; - indem ich den Kunstgegenstand verstehe (erfahre, erkenne usw.), gewinne ich einen neuen Gegenstand. Dieser ist nicht identisch mit dem Kunstgegenstand; er ist dessen Abbild, das ich mir vom ihm in der Reflexion nachstelle. Dieses nachgestellte Abbild ist zugleich ein Vor-Bild. Beide erst bestimmen die Qualität des Kunstgegenstandes, wie ich ihn erfahre. Das Bild, das ich mir nach Lektüre und Interpretationen zu machen vermag, ist zugleich simpler und komplexer als das, von dem

---

<sup>113</sup> Vgl. hierzu oben S. 40. Die gegenläufige Position von Anders scheint uns eher von Adornos als von Benjamins Bildverständnis beeinflusst. Zu Adornos Bildbegriff auf der ästhetischen Objektebene vgl. die vielfältigen Verweise in Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. - Frankfurt a. M. <sup>3</sup>1977. Vgl. aber auch Gotthart Wunberg: *Wiedererkennen ...*, S. 120.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 116.

<sup>115</sup> Gotthart Wunberg: *Wiedererkennen ...*, S. 116.

ich ausgehe; bleibt hinter ihm zurück und führt doch über es hinaus. In diesem Sinne Vor- und Voraus-Bilder."<sup>116</sup>

Fassen wir mit Wunberg die entwickelten Annahmen zusammen, so ist zunächst festzustellen, daß die ästhetische Erfahrung seit der Moderne einem merkantilen Denken selbstreferentiell verpflichtet ist. Der prozeßhafte Zuwachs und Gewinn an neuen Bildern steht hierfür paradigmatisch ein. Denn nichts liegt frühen kapitalorientierten Produktionstheorien bis hin zu den heutigen näher, als sich primär über die Maximen von Zuwachs und Gewinn zu definieren, d.h. wertmäßig das output-Theorem zu bemühen. Offensichtlich folgt Wunberg nicht nur dem ökonomisch sprachlichen Beiklang, er sieht die ästhetische Erfahrung historisch determiniert, ja als untrennbar verbunden mit den sozialhistorischen und gesellschaftlichen Bedingungen seit der Moderne.

Wird anfänglich der rezeptive Modus ästhetischer Erfahrung als allgemeiner Bildzugewinn konstatiert, dient dieser Wunberg im weiteren vornehmlich dazu, die Bild-Differenz zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Erfahrung herauszustellen. Abstraktion ist Wunberg die wissenschaftslogische Kategorie der Unähnlichkeit zum Bild der ästhetischen Erfahrung. Eignet sich der Rezipient den Kunstgegenstand bedeutungsvoll an, bildet er ihn ab und nach, so gewinnt der Rezipierende hierdurch einen neuen, vom ausgehenden Kunstgegenstand einen auch in zeitlicher Hinsicht zu unterscheidenden. Gleichwohl entsteht wiederum ein neugesehenes, hinzugewonnenes Bild. Dieser rezeptive Modus ästhetischer Erfahrung schreibt Jauß, "läßt 'neu sehen'" aufgrund seiner "eigentümliche[-n] Zeitlichkeit".<sup>117</sup> Das 'neue Sehen' ist demnach dem Vor-Bild inhärent. Das Vor-Bild greift zeitlich aber auch gleichfalls in seiner ästhetischen Adäquatheit dem Voraus-Bild vor, dennoch erinnert es im Vergessen ebenfalls an das Voraus-Bild zurück. Die im Bildgewinn sphärisch feststellbare Nichtkongruenz von Vor- und Voraus-Bild kennzeichnet somit die vorgängige Entgrenzung des Kunstgegenstandes. Das nachgestellte Abbild des Voraus-Bildes fungiert als Vor-Bild, es ermöglicht gleichsam das Wiedererkennen.

---

<sup>116</sup> Ebenda, S. 120.

<sup>117</sup> Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 39. Vgl. aber auch Jürgen Manthey: *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*. Habil. Essen 1982. - München, Wien 1983. Manthey's äußerst kenntnis- und materialreiche Studie stellt besonders den exponierten Stellenwert des Bildzuwachses im historischen Prozeß ästhetischer Wahrnehmung heraus.

Inwieweit läßt sich nun dieser beschrittene Weg rechtfertigen? Kann die Erfahrungslogik des Wiedererkennens, die Wunberg konstitutiv für die Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne konstatiert, überhaupt einen weiterführenden Beitrag leisten für unsere engere Fragestellung medienhermeneutischer Vorüberlegungen zu einer Theorie der Literaturverfilmung? Gewiß finden wir bei Wunberg nicht den explizit medienhermeneutischen Ansatz<sup>118</sup> hinsichtlich unserer engeren Fragestellung, der ungebrochen in seiner Linearität sodann nur noch zu applizieren wäre. Abgesehen von einigen am Rande fast peripher anmutenden Überlegungen zum Film, insbesondere zu seiner sozialhistorisch bedingten datenfixierenden Aufzeichnungsfunktion, kann Wunbergs Ansatz aufgrund seiner Kontextabhängigkeit, die von uns an ihn herangetragene Fragestellung kaum direkt beantworten. Indirekt wird sie jedoch beantwortbar über den Wunbergschen Bildbegriff.

Welche Lösung bietet nun der Voraus-Bild- und Vor-Bild-Diskurs für die medienhermeneutische Intention unserer theoretischen Vorüberlegungen? Um möglichen naheliegenden Einwänden und folgenreichen Mißverstehen entgegenzuwirken, scheint es geradezu unabdingbar, eine weitere Zwischenüberlegung nicht aus dem Auge zu verlieren. Keinesfalls gehen unsere Überlegungen vorschnell von einer Koinzidenz zwischen Wunbergschen Wiedererkennen und dem sich spätestens seit den 60er Jahren verfestigten Paradigma literaturwissenschaftlicher Theoriebildung zur Literaturverfilmung, der Werktreue<sup>119</sup>, aus. Hatte sich in unserem Gedankengang - ungebrochen linear applizieren zu können - axiomatisch die

---

<sup>118</sup> Vgl. zum besonderen Status der "Medienhermeneutik" und der Varianz von medialen "Verstehensrollen" Willy Michel: *Spielmöglichkeit und Verstehensrollen. Eine Erörterung der Medieninterrelation als medienpädagogische Vorüberlegung.* - In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache.* Hrsg. von Alois Wierlacher, Dietrich Eggers, Ulrich Engel u. a. Bd. 8. - Heidelberg 1982, S. 120-142.

<sup>119</sup> Vgl. dazu aus der neueren Literatur den einleitenden historischen Aufriß von Franz-Josef Albersmeier: *Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionproblematik.* - In: *Literaturverfilmungen.* Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff. - Frankfurt a. M. 1989, S. 15-37; hier S. 21 ff. Vgl. zum "'Werktreue'-Axiom" auch neuerlich Franz-Josef Albersmeier: *Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik.* - In: Peter V. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film.* - Darmstadt 1995, S. 235-268; hier S. 237. Vgl. aber auch unter dem Aspekt differenter Bildsprachlichkeit Johann N. Schmidt: *Bildersprache. Über die Problematik von Literaturverfilmungen.* - In: *Film und Literatur in Amerika.* Hrsg. von Alfred Weber und Bettina Friedl. - Darmstadt 1988, S. 21-44; hier S. 25 ff. In beiden Sammelbänden ist zudem der Anspruch eingelöst, Literatur- und Medienwissenschaft aus interkultureller Perspektive zu betreiben.

Werktreue, oder anders formuliert: der weitverbreitete literaturwissenschaftliche Fragehorizont nach der Äquivalenz zwischen literarischem Bild und literarischem Film-Bild unausgesprochen eingefügt, so findet die Werktreue nicht ihre referentielle Entsprechung im Wunbergschen Wiedererkennen. Ja, Wunbergs Wiedererkennen negiert geradezu das vorherrschende Prinzip der Werktreue, indem er das Voraus- und Vor-Bild nicht äquivalent setzt. Könnte aber die Nicht-Äquivalenz des Bildbegriffes auch medienhermeneutisch in ihr Recht<sup>120</sup> eingesetzt werden, dann wäre zum einen das noch immer vorherrschende Prinzip der Werktreue überwunden, das noch anfänglich in die Zeit literaturwissenschaftlicher Selbstbeschränkung hineinfällt und diese gegenläufig mit Beharrungsvermögen überdauert, eines erst später schrittweise sich auch in medienwissenschaftlicher Hinsicht neuorientierenden Faches<sup>121</sup>. Zum anderen wäre der rezeptive Modus medienästhetischer Erfahrung um 'das neue Sehen'<sup>122</sup>

<sup>120</sup> Vgl. hierzu auch die medienhermeneutische Unterscheidung bei Joachim Paech: *Literatur und Film*. - Stuttgart 1988, S. 173-176, der nach "[l-]iterarische[-r] und filmische[-r] Schreibweise" differenziert. Diese Nuancierung, "daß der Film [...] eine Schreibweise (écriture) sei", konnte Joachim Paech bei Roland Barthes entlehnen. Ebenda, S. 173.

<sup>121</sup> Während des Germanistentages 1976 wurde die Sektion *Literatur- und Medienwissenschaft* dementsprechend institutionell zaghaft aufgenommen und von großen öffentlichen Argwohn begleitet, die Zwischentöne reichten bis hin zu Forderungen: "Zurück zur Literatur!" Dies bezeugt der für uns aus dem zeitlichen Abstand schon fast historisch anmutende, aber auch in forschungsgeschichtlicher Hinsicht wichtige gleichnamige Band, der seine Aktualität aufgrund zahlreicher offener medienwissenschaftlicher Forderungen bislang nicht eingebüßt hat. Vgl. besonders darin Helmut Kreuzer: *'Literatur- und Medienwissenschaft'. Bemerkungen zu einer Tagung, einem Band und einem Titel*. - In: Helmut Kreuzer (Hg.): *Literatur- und Medienwissenschaft*. - Heidelberg 1977, S. X-XVI. Es verging fast ein weiteres Jahrzehnt, bis, in Frageform eingekleidet, das Thema "Medium Film - Das Ende der Literatur?", auf dem VII. Internationalen Germanisten-Kongreß in Göttingen erneut institutionalisiert, weitergehende literaturwissenschaftliche Beachtung fand. Vgl. *Kontroversen, alte und neue*. Akten des VII. Internationalen Germanisten Kongresses Göttingen 1985. Hrsg. von Albrecht Schöne. Bd. 10. *Vier deutsche Literaturen?/Literatur seit 1945 - nur die alten Modelle?/Medium Film - das Ende der Literatur?* Hrsg. von Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann und Thomas Koebner. - Tübingen 1986, S. 264. Als nicht kontrovers kann Thomas Koebner dann auch die vorangestellte Frage negativ beantworten und kulturkonservative Vorbehalte zerstreuen, indem er vorbemerkt zu den Einzelvorträgen feststellt: "Der Film gewährt zwar eine 'neue Erinnerungsform' (Schanze) und eine 'neue Art des Sehens' (Penkert), doch ist gerade über die Phänomene der Memoria und der Apperzeption ein gleitender Übergang zu den *verwandten Wahrnehmungsweisen* gegeben, die die Literatur bereitstellt." Thomas Koebner: *Medium Film - doch kein Ende der Literatur! Eine Vorbemerkung*. - In: *Kontroversen, alte und neue ...* Bd. 10, S. 265-266; hier S. 265.

<sup>122</sup> Vgl. hierzu auch Sibylle Penkert: *Literarischer Typus und filmische Repräsentation als anthropologische Alternative*. - In: *Kontroversen, alte und neue ...* Bd. 10, S. 309-315. Penkert spricht in diesem Zusammenhang von einer "Bild-Anthropologie" und einer "neuen Art des Sehens", die sich perspektivisch neu vermittelt über die Schlöndorffsche Verfilmung von Prousts *Un Amour de*

erweitert, auch und gerade unter den Bedingungen eines neuen filmischen *Zeit-Bildes*, wie es unlängst Gilles Deleuze<sup>123</sup> mit seiner zweibändigen Theorie bildlich begriffener Kino-Praxis vorgelegt hat.

Nun hat Norbert Elias in seiner wissenssoziologischen Studie *Über die Zeit* auf die schon frühzeitig gesellschaftlich einsetzenden Erinnerungs- und Syntheseverfahren zur Bewältigung zeitlicher Phänomene hingewiesen; dementsprechend konnte er die besondere Sozialgenese zeitlicher Gebundenheit in ihrer Abhängigkeit von der individuellen Verknüpfungsleistung und dem Grad der Ausdifferenziertheit gesellschaftlicher Komplexität erkennen.<sup>124</sup> Die diesem wissenssoziologischen Ansatz zugrundeliegende Vorstellung der Zeit ist zu erläutern: Jedes Erinnerungsbild bezieht detailliert Stellungnahme zu den lebensweltlich<sup>125</sup> bekannten Vorstellungen von der Zeit. Dabei nimmt es eine bestimmte entwicklungsabhängige und wandlungsfähige Synthesestellung im Hinblick auf den zu repräsentierenden sozialen Erfahrungsraum ein, und es gewinnt seinerseits von daher seine orientierende Vorstellung, die wiederum in der sozialen Erfahrung des mit Wissen ausgestatteten Handelnden verankert ist.

Älterer Forschung zum Stellenwert filmischer Zeit innerhalb der Literaturverfilmung scheint dieser Vorgang zumindestens ansatzweise phänomenologisch gegenwärtig, daran läßt die Äußerung Alfred Estermanns zu den Grundlagen filmischer Zeit keinen Zweifel. So kann er aus literaturwissenschaftlicher Perspektive feststellen:

---

*Swann*, sich aber erst im Zuschauergespräch einstellt und nicht vom Proustschen Text herrührt. Ebenda, S. 314. In unserer an Wunberg orientierten Terminologie wäre das Voraus-Bild der Proustsche Text, das Vor-Bild die Schlöndorffsche Verfilmung.

<sup>123</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. - Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1990. Vgl. aber auch Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert. - Frankfurt a. M. 1991.

<sup>124</sup> Vgl. Norbert Elias: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*. Hrsg. von Michael Schröter. Aus dem Englischen übersetzt von Holger Fliessbach und Michael Schröter. - Frankfurt a. M. 1984, S. 10 ff. An anderer Stelle führt Elias sodann ergänzend zum "Erinnerungsbild" aus: "Das Erinnerungsbild von der Zeit, die Vorstellung von ihr, die ein einzelner Mensch besitzt, hängt also von dem Entwicklungsstand der die Zeit repräsentierenden und kommunizierenden sozialen Institutionen ab und von den Erfahrungen, die der Einzelne mit ihnen [...] gemacht hat." Ebenda, S. XXI.

<sup>125</sup> Wenn hierin der von Husserl geprägte Begriff der 'Lebenswelt' nachklingen sollte, den auch Blumenberg in seiner Studie - Vgl. Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*. - Frankfurt a. M. 1986 - zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen wählt, so unterscheidet sich der philosophische Ansatz von dem soziologischen allgemein erkenntnistheoretisch, aber auch und gerade in der Nichtberücksichtigung der sozialen Zeitkomponente.



"Die Folge dieser vier [Sach-, H. Sch.] Verhalte - Losgelöstsein von der Zeit, Gebundenheit an die Zeit, Kontinuität und Dauergefühl - stellt den Status der filmischen Zeit dar. Man umgreift ihn am besten mit dem Begriff der 'Zeit-Räumlichkeit'. Gebundensein an die Zeit und die Kontinuität deuten auf die Zeit, Losgelöstsein von der Zeit und Dauergefühl weisen auf den Raum. Beide Momente mischen sich in der filmischen Zeit in eigentümlicher, selbständiger Weise."<sup>126</sup>

So erkenntnistheoretisch offensichtlich die Divergenz in den beiden Zeitansätzen von Elias und Estermann eingeschrieben ist und sie damit von ihrer innewohnenden Komplexivität her trennend zueinanderstehen, so verbindend ist, trotz nicht zu übersehender gradueller Unterschiede, ihre Konzeption der *zeit-räumlichen* Erfahrung. Gemeinsame Grundlage ist ihnen die Aufhebung der trennenden Diskontinuität zwischen Raum und Zeit, die Überwindung nicht synthesefähiger Vorstellungen zeit-räumlicher Erfahrung, denen Elias nochmals an anderer Stelle entgegenhält: "Jede Veränderung im 'Raum' ist eine Veränderung in der 'Zeit', jede Veränderung in der 'Zeit' ist eine Veränderung im 'Raum'."<sup>127</sup> Wenn Estermann den Status filmischer Zeit in den vier Verhaltensweisen dargestellt sieht, dann räumt er doch diesem Status filmischer Zeit eine Position im Hinblick auf andere Positionen ein; demzufolge sind ihre erfahrungsbezogenen Unterscheidungskriterien erkennbar. Als selbständig und eigentümlich ist bei Estermann der Mischvorgang zeitlicher und räumlicher Orientierung innerhalb filmischer Zeit markiert, dazu entlehnt er begrifflich aus Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*<sup>128</sup> den Wandlungs-Aspekt der Zeit-Räumlichkeit. Auch kunstwissenschaftlicher Beschäftigung<sup>129</sup> mit den Fragen filmischer Zeit ist diese Wandlungsfähigkeit nicht verborgen geblieben. Im Hinblick auf den Ansatz von Deleuze läßt sich nun weiterführend die besondere Funktion des filmischen Zeit-Bildes erläutern.

---

<sup>126</sup> Alfred Estermann: *Die Verfilmung literarischer Werke*. - Bonn 1965, S. 384.

<sup>127</sup> Norbert Elias: *Über die Zeit ...*, S. 74 f.

<sup>128</sup> Vgl. Alfred Estermann: *Die Verfilmung literarischer Werke ...*, S. 384, Fußnote 105.

<sup>129</sup> Vgl. Erwin Panofsky: *Stil und Form im Film*. Übersetzt von Helmut Färber. - In: *Filmkritik*. XI, 1967, S. 343-355.

### 3. MEDIENHERMENEUTISCHE ANNAHMEN UND METHODEN- GESCHICHTLICHE EXKURSE ZU GILLES DELEUZE: *DAS BEWEGUNGS- UND ZEIT-BILD*

Grundlegend unterscheidbar ist für Deleuze im *Bewegungs-* und *Zeit-Bild* der filmzeitliche Modus repräsentiert. Deleuzes Beschäftigung mit den historisch nach- und nebeneinander geschichteten Kinobildern einschließlich ihrer theorie- und praxisfähigen Konstruktionen verweisen uns auf die zeitliche Eigenspezifik beider Bildtypologien, insofern kann er ihren besonderen filmgeschichtlichen als auch den abhängig darin eingeschlossenen, kunstspezifischen Zeitcharakter erkennen. Seine rückwärts-gewandten Betrachtungen zur Genese des Bewegungs-Bildes umfassen die Zeitspanne von etwa 1910-1945. Dieser zeitlich vorangegangene Bildtypus wird sodann durch das Zeit-Bild spätestens mit dem Beginn des Neorealismus in "Italien um 1948", zeitverzögert in "Frankreich um 1958" durch die 'nouvelle vague' und schließlich in "Deutschland um 1968" durch den Neuen Deutschen Film abgelöst.<sup>130</sup> Die zurückhaltende Periodisierung sowie der allmählich vollzogene funktionale Wandlungsprozeß zwischen den beiden Bildtypen deuten daher eher auf einen schrittweisen Übergang hin. Der Übergang steht im offensichtlichen Zusammenhang mit der behaupteten Krisensituation<sup>131</sup> des "Aktionsbildes", einer besonderen reaktionalen Ausprägung<sup>132</sup> des Bewegungs-Bildes.

Das Bemühen von Deleuze setzt dazu an der neu zu überdenkenden Ausgangsfrage überkommener psychologischer und philosophischer Traditionsbildung ein: Wodurch wird dem Bild die Möglichkeit eröffnet, sich im Bild zu konstituieren, oder geht dem Bild als vorgängigem Bild bereits eine

---

<sup>130</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 282.

<sup>131</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 283 ff. Das Aktionsbild bestimmt Deleuze in der "Reaktion des Zentrums auf das Ensemble", das Bewegungs-Bild hingegen als "nicht-zentriertes Ensemble aus variablen Elementen, die aufeinander einwirken." Ebenda, S. 322.

<sup>132</sup> Vollständig, systematisch klassifiziert sind es drei Ausprägungen - in der Terminologie von Deleuze "Spielarten" oder "Metamorphose[-n]" -, die das Bewegungs-Bild qualitativ fusionierend eingeht. Ebenda, S. 84 u. 94 ff. Die Deleuzesche Taxonomie des Aktionsbildes wird verständlicher, wenn wir sie uns als mittlere, vermittelnde Klammer zwischen "WAHRNEHMUNGS- und AFFEKTBILD" vorstellen. Demnach abstrahiert er das Wahrnehmungsbild als "Ensemble aus Elementen, die auf ein Zentrum einwirken und sich im Verhältnis zu ihm verändern", das Affektbild füllt dagegen "das, was den Abstand zwischen einer Aktion und Reaktion einnimmt; was eine äußere Aktion absorbiert und im Innern reagiert." Ebenda. S. 322. Angesichts unserer engeren Fragestellung ist insbesondere die begriffliche Setzung des Bewegungs-Bildes in seiner raum-zeitlichen Repräsentation erklärungsbedürftig.

Möglichkeitsform der Bewegung voraus? Überkommen, mithin fragwürdig deshalb, weil

"diese Position bestand darin, die Bilder ins Bewußtsein und die Bewegungen in den Raum zu versetzen. Qualitative Bilder ohne Ausdehnung gäbe es ihr zufolge nur im Bewußtsein; quantitative, ausge dehnte Bewegungen nur im Raum. Aber wie vollzieht sich der Über gang von dem einen Bereich in den anderen? Wie ließe sich eine Er klärung dafür finden, daß Bewegungen plötzlich ein Bild erzeugen - wie in der Wahrnehmung - oder daß das Bild eine Bewegung hervor bringt - wie in der willensbestimmten Handlung? [...] Und wie könnte man vermeiden, daß die Bewegung nicht schon wenigstens ein virtu elles Bild und daß das Bild nicht schon der Möglichkeit nach Bewe gung ist?"<sup>133</sup>

Der Beitrag, den Deleuze zur strukturierenden Verdeutlichung der Bild-Übergänge leistet, ist vornehmlich in der aufhebenden Trennung hinsicht lich ihrer unterschiedenen Bewegungsmomente sowie der ausschließlich vollzogenen Indizierung unter Bewußtseins- und Raumkriterien, die er ausschließt, zu sehen. Das Nichtgebundensein des Bildes an abgrenzbare, feststehende Bewußtseins- und Raumkriterien, seine Bewegungsprogres sion, ist für ihn der entscheidende Aspekt im Vorgang bildlicher Produk tion. Wahrnehmungsorientiert projiziert er die Bewegungsprogression auf den Bildentstehungsmodus, auf das Plötzliche; handlungsorientiert fordert das Bild zugleich Bewegung ein: der Aufriß des Bildes ist demnach für Deleuze gekennzeichnet durch den 'Willen' und - der Möglichkeit nach - Bewegung.

Damit gelingt ein Bildaufriß von erkenntnistheoretischer Mehrschichtig keit. Angeregt durch Edmund Husserl und Henri Bergson nimmt Deleuze ihre entgegengesetzten formelhaften Annahmen "alles Bewußtsein ist Be wußtsein *von* etwas (Husserl) oder mehr noch: alles Bewußtsein *ist* etwas (Bergson)"<sup>134</sup> auf, um somit die mögliche Tragweite im Hinblick auf das Bewegungs-Bild einschätzen zu können. Immerhin erscheint auf den ersten Blick die phänomenologische Traditionsbildung - über Husserl, Sartre und Merleau-Ponty vermittelt - aufgrund ihrer Wahrnehmungsorientierung dem Bergsonschen Ansatz überlegen, bildet sie doch normierende Modelle herkömmlicher Bild- und Weltwahrnehmung aus, die entsprechend am Film zu konkretisieren wären. Gerade aber gegen diese Rückgebundenheit

<sup>133</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 84.

<sup>134</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 84.

an die dem Film vorausgehenden sowie auch zeitgleichen, außerhalb filmischer Wahrnehmungsweise angesiedelten Applikationen sperrt sich der Film; zu ihrer Unübersetzbarkeit schreibt Deleuze:

"Nun mag der Film uns nahe an die Dinge heranbringen, uns von ihnen entfernen oder sie umkreisen; auf jeden Fall befreit er das Subjekt aus seiner Verankerung ebenso wie von der Horizontgebundenheit seiner Sicht der Welt, indem er die Bedingungen der natürlichen Wahrnehmung durch ein implizites Wissen und eine zweite Intentionalität ersetzt. Mit anderen Künsten, die durch die Welt mehr auf ein Irreales abzielen, hat er nichts gemein, sondern er macht aus der Welt ein irreales oder eine Erzählung: mit dem Film wird die Welt ein eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird."<sup>135</sup>

Die übersetzbare Reflektiertheit oder anders formuliert: der eingegliederte Rückgriff auf originär filmische, jenseits natürlicher Wahrnehmung anzutreffende Gattungssubstanz legen ein filmisches Wahrnehmungsrepertoire frei, das durch Fiktionalität und eigenständige Bilddynamik markiert wird. Die real wahrnehmbare Welt-Distanz des Films, seine erkennbare unreal vermittelnde Erzähl- und Bilddynamik ist angesichts eines eigenen, von den natürlichen Wahrnehmungsfixierungen abgelösten Bildes das eigentlich Filmische. Scheitert im Film der subjektorientierte Vorgang einer 'Horizontverschmelzung' mit den eigenen Welt-Wahrnehmungen, so deutet dies einerseits auf die andere, auf die unter den Voraussetzungen von implizitem Wissen und zweiter Intentionalität statthabende filmische Wahrnehmung voraus, andererseits weist sie gleichwohl auf den eingangs erwähnten 'Willen' und die Möglichkeit des Bildes nach Bewegung zurück. Aus der schrittweise erreichten deduktiven Perspektive kann nun Deleuze mit Blick auf Bergson folgern: "Tatsächlich befinden wir uns vor der Exposition einer Welt, in der BILD = BEWEGUNG ist."<sup>136</sup>

Der von Deleuze unterbreitete Gedankengang legt mit seiner Gleichung erster Ordnung die notwendige und hinreichende Bedingung fest, aus der das Bild in einfacher Grundsubstanz hervorgeht; "[n-]ennen wir Bild die Menge dessen, was erscheint."<sup>137</sup> Auch sind es die relationalen und reaktionalen Wirkungen und Bewegungstaxierungen, die das Bild erst ermöglichen:

---

<sup>135</sup> Ebenda, S. 85.

<sup>136</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>137</sup> Ebenda, S. 86.

"Jedes Bild wirkt auf andere und reagiert auf andere, in 'allen seinen Ansichten' und 'durch all seine Grundbestandteile'. 'In Wahrheit sind die Bewegungen als Bilder sehr deutlich, und es gibt keinen Grund dafür, in einer Bewegung etwas anderes zu suchen als das, was man an ihr sieht.'"<sup>138</sup>

Vor diesem Hintergrund steht das Bild ein mit dem, was es unmittelbar *ist*. Dem Grunde nach sinnfällig rekonstruierbar wird es zum Bild durch seine Hervorbringung, seine Grundform ist daher Erscheinung. Nicht Transzendenz, sondern "Immanenz" weisen das Erscheinen aus, die Grundform bedingt die innewohnende Beschränkung auf die erkennbare An-sicht, auf das "An-sich des Bildes".<sup>139</sup> Kennzeichnend für das An-sich des Bildes

"ist die Materie: nicht irgendetwas, was hinter dem Bild verborgen wäre, sondern im Gegenteil die absolute Identität von Bild und Bewegung. Es ist die Identität von Bild und Bewegung, die uns unmittelbar auf die Identität von Bewegungs-Bild und Materie schließen läßt."<sup>140</sup>

Wenn dergestalt die relationale Wechselbeziehung und die reaktionale Variationsbreite auf das 'An-sich' der Bilder unmittelbar einwirken, bedarf es einer mittelbaren Begrenzung, eines zweiten Theorems der Konzeptualisierung vorgängiger Bild-Diffusionen. Bedeutet aber nicht Konzeptualisierung Wahrnehmungsabsicherung unter den gesicherten Bedingungen mittelbarer Bild-Begrenzung? Dazu führt Deleuze ergänzend aus:

"Die Wahrnehmung des Dings ist das gleiche Bild, aber bezogen auf ein bestimmtes anderes Bild, von dem es begrenzt wird, dessen Wirkung es nur im begrenztem Maße aufnimmt und auf das es nur mittelbar reagiert."<sup>141</sup>

So deutlich nun sein dürfte, daß das Bewegungs-Bild zweifache Bildreferenz annimmt, so verdeckt ist gleichwohl die grundlegende Zuordnung von Raum und Zeit. In der Zusammenfassung heißt es dazu bei Deleuze:

---

<sup>138</sup> Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*. - Frankfurt a. M. 1964, S. 68 u. 57. Zit. nach Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 87.

<sup>139</sup> Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 87.

<sup>140</sup> Ebenda

<sup>141</sup> Ebenda, S. 93.

"Die eine [ Bildreferenz, H. Sch.] ist den Gegenständen zugewandt, deren relative Position es [ das Bewegungs-Bild, H. Sch.] variieren läßt, während sich die andere auf ein Ganzes bezieht, dessen absolute Veränderung es ausdrückt. Die Positionen sind im Raum, während das veränderliche Ganze in der Zeit ist."<sup>142</sup>

Und weiterführend über Teilbereiche kinematographischer Bild-Grammatiken wird rückversichert:

"Gleicht man das Bewegungs-Bild der Einstellung an, dann bezeichnet man die erste, den Gegenständen zugewandte Seite der Einstellung als Kadrierung und die zweite, dem Ganzen zugewandte Seite als Montage."<sup>143</sup>

Unschwer läßt sich hierin zunächst ansatzweise die Anlage der Zeit im Bewegungs-Bild erkennen, aber wie vollzieht sich ein bruchloser Übergang unter den Gleichsetzungsbedingungen einer 'zweiten Identität' zwischen Bewegungs-Bild und seinen abgeleiteten kinematographischen Ausprägungen? Der argumentative Bogen könnte sich selbst essentiell genügen oder exemplifizieren, wäre er nicht vorerst angesichts seiner rein technisch deskriptiven Terminologie dem Vorwurf ausgesetzt, er sei zu modellhaft den Bedingungen 'natürlicher' Wahrnehmung entlehnt, seine Ausrichtung schreibe bezeichnenderweise innerhalb kinematographisch grammatikalischer Umdeutung den Grundwiderspruch phänomenologischer Traditionsbildung fort. Der mögliche kinematographische Gehalt oder umgekehrt die Auflösung dieses Grundwiderspruchs wird erst dann evident kenntlich, wenn methodologisch gesichert ist, daß Einstellung und Montage auf das Bewegungs-Theorem zurückzuführen sind. Mit be-

<sup>142</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 53.

<sup>143</sup> Ebenda. Systemtheoretisch klassifiziert sind es zwei Ausprägungen - in der Terminologie von Deleuze zwei "Seiten" -, die das Bewegungs-Bild als Zentrum konvertieren. Hierzu schreibt er erläuternd: "*Kadrierung sei die Festlegung eines - relativ - geschlossenen Systems, das alles umfaßt, was im Bild vorhanden ist* - Kulissen, Personen, Requisiten. Das Bildfeld (*cadre*) konstituiert folglich ein Ensemble, das aus einer Vielzahl von Teilen, das heißt Elementen besteht, die ihrerseits zu Sub-Ensembles gehören. [...] Selbstverständlich haben solche Teile Bildcharakter, was Jakobson von Zeichenobjekten, Pasolini von 'Kinemen' sprechen läßt. Mit dieser Terminologie wird jedoch eine Nähe zur Sprache suggeriert (die Kineme sollen dabei den Phonemen, die Einstellung dem Monem entsprechen), die nicht notwendig erscheint." Und weiter: "Von daher läßt sich die Einstellung in einer abstrakten Definition als Vermittlung zwischen der Kadrierung des Ensembles und der Montage des Ganzen erfassen. Bald kehrt sie sich der Kadrierung zu, bald wiederum der Montage. Die Einstellung ist Bewegung unter einem Doppelaspekt: Verlagerung von Teilen eines räumlich ausgedehnten Ensembles, Wandel eines sich in Dauer transformierenden Ganzen." Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 27 u. 37.

sonderem Nachdruck hat Deleuze fortwährend auf diesen doppelten Bewegungszusammenhang verwiesen. So notiert er:

"Ganz allgemein wendet sich eine Seite der Einstellung dem Ensemble zu, von dem sie die Modifikationen zwischen den Teilen wieder gibt, und die andere dem Ganzen, dessen Veränderung sie ausdrückt - oder zumindest eine Änderung. [...] Die Einstellung ist Bewegung unter einem Doppelaspekt: Verlagerung von Teilen eines räumlichen ausgedehnten Ensembles, Wandel eines sich in der Dauer transformierenden Ganzen."<sup>144</sup>

Und Deleuze konkretisiert daraufhin einleitend im Montage-Kapitel die Montage als

"die Operation, die sich auf die Bewegungsbilder erstreckt, um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild *von* der Zeit freizusetzen. [...] Die Montage ist die Komposition, die Anordnung der Bewegungsbilder als Organisation eines indirekten Bildes der Zeit."<sup>145</sup>

Bemerkenswert ist, daß durch den Transformationsvorgang der Bewegungsbilder, bezogen auf ihren andauernden Verknüpfungsgrad, der Zugang zu den indirekt geschichteten Bildpotential der Zeit eröffnet wird. Aber warum korrespondiert die Zeit nur indirekt mit den verknüpften Bewegungsbildern? Weil es erst der dynamischen planvollen Ausformung des Ganzen, der Montage, bedarf, um sich sodann der Frage auszusetzen, auf welche Weise die Montage der Bewegungsbilder sich zur Idee der Zeit verhält, die sie als Zeit enthält? Die Antwort kann kurz ausfallen: indirekt. Für Deleuze ist auf der Ebene des Bewegungs-Bildes die Zeit noch nicht kinematographisch vollständig verwirklicht. Dementsprechend ist sein Bemühen darauf ausgerichtet, den erkennbaren Gegensatz zwischen indirekter Zeitrepräsentation und Bewegungs-Bild aufzuheben; insofern entwirft er vor dem Hintergrund der eingangs erwähnten Krise des Aktionsbildes einen neuen Bildtypus, in dem die Zeit als direkte Möglichkeit ihrer Repräsentation erscheint: das Zeit-Bild.

Bevor wir nach den weiteren Überformungen des Bewegungs-Bildes durch das Zeit-Bild fragen und uns dabei die gerade getroffene Differenz zwischen indirekter oder direkter Zeitpräsenz hinsichtlich der beiden Bildtypen fortan bewußthalten, müssen wir vielmehr zuvor einige erklä-

<sup>144</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 37.

<sup>145</sup> Ebenda, S. 49 f.

rende Hinweise zu der aktionalen Krisis<sup>146</sup> des Bewegungs-Bildes herausstellen. Das bezieht sich im wesentlichen auf die 50er-70er Jahre, als das kinematographische Bewegungs-Bild kriselnden Diffusionen und beständigen Digressionen ausgesetzt war. Das Auseinanderfließen und die Abschweifungen des originären Bewegungs-Bildes zugunsten eines veränderten anderen, den Übergang vorbereitenden Bildes gestattet uns, ohne terminologische Vorklärung festzustellen, daß eine verbindliche Bild-Unbestimmtheit vorherrscht, die in der Vergangenheit paradigmatisch "das sensomotorische Schema"<sup>147</sup> ausfüllte. Wenn sich im Wechsel von der verbindlichen Bild-Bestimmtheit des sensomotorischen Schemas zur verbindlichen Bild-Unbestimmtheit ein Übergang zeigt, dann sind die Bedingungen zu klären, unter denen sich der Übergang vollzieht. Für Deleuze sind es zwei zu verbindende Namen und ein gemeinsamer Bildentwurf: Peirce und Hitchcock, "das 'Mentale' oder die Drittheit."<sup>148</sup> Ausschließlich unter dem Aspekt Peircescher Terminologie betrachtet, ist

"[d-]ie Drittheit [...] ein Ensemble, in dem ein Term vermittelt eines anderen oder anderer Terme auf einen dritten verweist. Fälle, in denen diese dritte Instanz sichtbar wird, sind Bedeutung, Gesetz und Relation. [...] Eine Aktion hat zwar eine Bedeutung, aber diese Bedeutung ist nicht der Zweck der Aktion. Der Zweck und die Mittel sind in der Bedeutung nicht enthalten. Eine Aktion setzt zwei Terme in Beziehung, aber dieses raumzeitliche Verhältnis (zum Beispiel Widerstand) darf nicht mit einer logischen Relation verwechselt werden."<sup>149</sup>

Daß nun gerade von Deleuze Hitchcocks filmisches Werk ins Bild, in das mentale Bild, gesetzt wird, zumal noch als exponierter Vertreter dieses eigenständigen Übergangs-Bildes als eines den aktionalen Krisenzustand des Bewegungsbildes überdauernden und die Schwelle zum Zeit-Bild erst ebnenden Bildtyps, wirft einige Fragen auf. Wie fungiert Hitchcock, Peirce filmlogisch zu vermitteln? Oder anders: Wodurch wird die Peircesche Drittheit kinematographisch bei Hitchcock innerhalb eines mentalen Bildes

---

<sup>146</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 264 ff.

<sup>147</sup> Ebenda, S. 281. Die Bergsonsche Grundannahme "Bild = Bewegung" - vgl. hierzu unsere Ausführungen S. 62 f. - wird hier von Deleuze mit dem Begriff des "sensomotorischen Schema[-s]" in das filmische Bewegungsbild übersetzt. Deleuze leitet daraus ab, "daß jede Wahrnehmung zunächst sensomotorisch ist: die Wahrnehmung 'ist ebensowenig in den sensorischen wie in den motorischen Zentren, sie ist das Maß der Komplexität ihrer Beziehungen'." Vgl. ebenda, S. 95.

<sup>148</sup> Ebenda, S. 264.

<sup>149</sup> Ebenda



erkennbar? Und weitergehend: Kann die Drittheit medienhermeneutisch den Übergang zu der direkten Repräsentation der Zeit im Zeit-Bild vorbereiten? Den gesamten Fragehorizont hat Deleuze näher bestimmt:

"Er [Hitchcock, H. Sch.] macht die Relation zum Gegenstand eines Bildes, das sich dem Wahrnehmungs-, Aktions- und Affektbild nicht einfach hinzugesellt, sondern diese umrahmt und transformiert. Mit Hitchcock erscheint eine neue Art von 'Figuren' auf: Denkfiguren. Das mentale Bild bedarf besonderer Zeichen, die nicht mit denen des Aktionsbildes zu verwechseln sind."<sup>150</sup>

Und wenig später:

"Statt dessen läßt Hitchcock [...] ganz eigene Zeichen entstehen, die den beiden Arten von Relationen - den natürlichen und den abstrakten - Rechnung tragen. Ist die Beziehung eine natürliche und verweist ein Element auf andere innerhalb einer vertrauten Reihe, in der jedes einzelne Element durch die anderen 'interpretierbar' ist, so handelt es sich um *Markierungen (marques)*. Es kann freilich jederzeit geschehen, daß eines dieser Elemente aus dem Geflecht herauspringt und unter Bedingungen auftaucht, die es seiner Reihe entziehen oder mit ihr in Widerspruch geraten lassen; in diesem Fall sprechen wir von *Demarkierungen (démarques)*. Es ist also sehr wichtig, daß es sich um ganz gewöhnliche Elemente handelt, damit sich zunächst eines aus der Reihe lösen kann."<sup>151</sup>

Ohne Zweifel enthält der gesamte Passus - und mehr noch die zahlreichen voran- und nachgestellten filmischen Querverweise<sup>152</sup> - das Zeichenprogramm 'Drittheit' im Werk Hitchcocks. Mit der Einführung Hitchcockscher Denkfiguren wird gerade in der fortschreitenden Entwicklung des mentalen Bildes und seiner denkenden Figuren ihr rahmender Aspekt taxierbar, der den Konzeptualisierungen innerhalb des Wahrnehmungs-, Aktions- und Affektbildes versagt war. Im Relationsbild wird für Deleuze demzufolge manifest,

"daß durch Hitchcock der Film überhaupt zu seinem Abschluß, zu seiner Vollendung gelangt, da er das Bewegungsbild bis an seine Grenze treibt. Indem er den Zuschauer in den Film einbezieht und den Film in das mentale Bild, bringt er den Film zur Vollendung."<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Ebenda, S. 272.

<sup>151</sup> Ebenda

<sup>152</sup> Vgl. ebenda besonders S. 267 ff. u. 273 ff.

<sup>153</sup> Ebenda, S. 244.

Fassen wir mit Michael Nerlich die bei Deleuze entwickelten medienhermeneutischen Annahmen seiner zweibändigen Filmsemiotik vorderhand zusammen,

"in denen wir wohlvertraute Begrifflichkeit etwa aus den semiotischen Schriften von Charles S. Peirce antreffen, bei genauerem Hinsehen aber feststellen müssen, daß diese Begrifflichkeit nicht mehr viel mit Peirce zu tun hat [...]"<sup>154</sup>

Und weiter gegen den "Absolutheitsanspruch" einer normierenden Semiotik ausgerichtet:

"Der ordentliche Semiotiker wird auf diese 'Unordnung' [...] entweder mit der Denunziation der Unseriösität Deleuzes reagieren, oder aber Deleuze 'seriös' zurechtweisend die Terminologie auf die Eindeutigkeit der Peirceschen Begrifflichkeit zurückführen (was angesichts der divergierenden Bestimmungen dieser Begrifflichkeit einer Quadratur des Kreises gleichkommt) bzw. mit innovatorischer Gewalt eine neue, diesmal aber garantiert richtige Begrifflichkeit entwickeln, um endlich der Wirklichkeit der Zeichen Herr zu werden. In Wahrheit freilich ist die wissenschaftliche Rationalität auf der Seite von Deleuze, was sich in seinen brillanten Analysen des konkreten und wohlthuend heterogenen Filmmaterials von Eisenstein und den Marx-Brothers über Orson Welles, Rosellini, Godard, Pasolini, Dreyer, Bresson, Rohmer bis zu Marguerite Duras, Straub und Syberberg erweist, denn die Gültigkeit eines wissenschaftlichen Diskurses erweist sich erst in der Entfaltung und Erprobung an konkretem Material."<sup>155</sup>

Worauf beruht nun die wissenschaftliche Rationalität in den Schriften von Deleuze? Nicht nur auf die philosophische Tradition verweist Deleuze mit seinen kreisenden Rück- und Querbezügen, sondern auch auf die Geschichte des Films und der Filmtheorie mit filmspezifischen und auch -technischen Analysebeispielen, um diese "'großartige Erfahrung'"<sup>156</sup>, die

<sup>154</sup> Michael Nerlich: *Literaturwissenschaftliche Reflexionen zum Verhältnis Text und Film. Und ein Exkurs zu Alain Robbe-Grillet.* - In: Knut Hieckethier/Siegfried Zielinski (Hrsg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation.* Knilli zum Sechzigsten. Unter Mitarbeit von Gabriele Bock, Gabriele Fuhrich, Rainer Matzker und Peter Vorderer. - Berlin 1991, S. 291-327; hier S. 297.

<sup>155</sup> Ebenda

<sup>156</sup> Wir folgen des weiteren in größeren Zügen der Rezension von Sebastian Weber: *Kraftfeld Film.* Cinéma von Gilles Deleuze. - In: *Merkur.* Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. 42. Jahrgang. Heft 471 (1988), S. 418-423. Ebenda, Griffith, zit. nach Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 420.

der Zuschauer im Kino macht, genauer zu definieren. Freilich auch in inferioren Filmen, denn dort "verschmilzt der Schock mit der bildlichen Gewalt des Dargestellten, anstatt jene andere Gewalt eines Bewegungsbildes zu erlangen, das seine Erschütterungen in uns hinterläßt."<sup>157</sup>

In seinen Denkbewegungen um das Denken und das Kino, die zu "*theoretische[-n]*"<sup>158</sup> Strukturen hinführen, die übergreifende Bild-Theoreme konstituieren, stellt sich für Deleuze die Frage:

"Ist es möglich, daß das Kino eine wahrhaft mathematische Strenge erreicht, die sich nicht mehr einfach auf das Bild bezieht (wie im frühen Film, der es bereits metrischen und harmonischen Beziehungen unterordnete), sondern auf das Denken des Bildes, auf das Denken im Bild?"<sup>159</sup>

Und weiter:

"Doch im Kino ist es wie in der Mathematik: zum einen ist im 'klassischen' Kino der sogenannte *rationale* Schnitt Bestandteil eines der beiden Ensembles, die er trennt (Ende des einen oder Beginn des anderen). Zum anderen ist der Schnitt im modernen Kino zum Zwischenraum geworden, *er ist irrational und ist weder Bestandteil des einen noch des anderen Ensembles, von denen das eine ebensowenig ein Ende wie das andere einen Beginn hat*: der falsche Anschluß ist ein Beispiel eines solchen irrationalen Schnitts."<sup>160</sup>

Ausgehend von Henri Bergson und seiner Denkweise als unausschöpfbarem 'Meta-Film-Entwurf' in *Materie und Gedächtnis* (1896), wo noch die Theorie von der Beweglichkeit die Kategorien von "Wahrnehmung, Handlung und Empfindung"<sup>161</sup> ausmachte, entwickelt Deleuze die zentralen Parameter von Handlung, Bewegung und natürlicher Wahrnehmung; letzterer obliegt es, Bilder in Bewegung zu transformieren, was das Grundprinzip der Kinematographie ausmacht: Bilder, "dringen stoßweise auf die Zuschauer ein."<sup>162</sup>

Dabei entwirft Deleuze eine Theorie des neuen Sehens dieser Bilder, oft reduziert auf ein tragendes Einzelbild eines Films, dabei jeweils im Rück-

<sup>157</sup> Gilles Deleuze, zit. nach Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 420.

<sup>158</sup> Vgl. hierzu unsere Ausführungen S. 71.

<sup>159</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 227.

<sup>160</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 235 f.

<sup>161</sup> Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 421.

<sup>162</sup> Walter Benjamin, zit. nach Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 420.

griff auf die philosophische Tradition, an deren Endpunkt der Film als Zeitbild steht, letztes und höchstes Produkt der "Naturgeschichte des Films"<sup>163</sup>.

Der Fluchtpunkt dieser Suche nach der tieferen Bedeutung ausgewählter Filme - es sind immer besonders exponierte und solche von Autoren, die neue Möglichkeiten filmischer Natur riskierten - zentriert sich auf ein Klassifikationsraster filmspezifischer Verwendungsweisen wie "Montage, Tiefenschärfe, Licht, Ton, Sprache, Farbe, Raum, Bewegung und Zeit"<sup>164</sup>, aus dem sich eine Kette von Vergleichs- und Ähnlichkeitsrelationen zwischen den Werken der Filmgeschichte herstellen läßt. Der Definitionsrahmen für den Realismus ist breit angelegt, er konstituiert sich immer dort, wo "Milieus, die etwas aktualisieren, und Verhaltensmuster, die etwas verkörpern"<sup>165</sup>, sich durchsetzen. Atmosphäre, parallel geführte Situationen, die auf eine Entscheidung zutreiben, Aktion, die in Reaktion und Konfrontation der agierenden Kräfte kulminiert, und Handlung, die die Existenz der Akteure konstituiert: dieses Modell entwickelt Deleuze am Beispiel des amerikanischen Films, ein Musterfall für den Film als "Handlungsbild"<sup>166</sup>. Daneben stellt er kontrastiv den Film als "Wahrnehmungsbild" und als "Empfindungsbild"<sup>167</sup>; es stellt eine radikale Bruchstelle "mit dem sensomotorischen Band (Aktionsbild)" dar, es ist

"der Bruch des Bandes zwischen Mensch und Welt (große organische Komposition). Der zweite Aspekt ist die Absage an die Figuren, ob Metonymie oder Metapher, und noch unterhalb davon die Auflösung des inneren Monologs als Zeichen-Materie des Films."<sup>168</sup>

Dies eröffnet dem Film äußerst vielfältige, anspruchsvolle "theorematische" Möglichkeiten: den Begriff erläutert Deleuze anhand von Pasolinis radikalsten Filmen, "Teorema" und "Salò",

"die sich als in die Tat umgesetzte geometrische Beweisführungen darstellen [...]. *Teorema* und *Salò* wollen, daß das Denken dem Weg seiner eigenen Notwendigkeit folgt, daß das Bild bis zu dem Punkt geführt wird, von wo an es deduktiv und automatisch wird, und daß

---

<sup>163</sup> Gilles Deleuze, zit. nach Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 419.

<sup>164</sup> Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 419.

<sup>165</sup> Gilles Deleuze, zit. nach Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 420.

<sup>166</sup> Gilles Deleuze, zit. nach Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 421

<sup>167</sup> Ebenda

<sup>168</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 226.

schließlich die sensomotorischen (repräsentativen und figurativen) Verkettungen durch die formalen Verkettungen des Denkens ersetzt werden."<sup>169</sup>

Der Schlußpunkt in der Genese des Films wird also markiert von Filmen, deren Bilder nicht bloß bedeuten, sondern "sind"<sup>170</sup>, die sich weniger um Aktion, Täter- und Opferprinzip, sondern vorrangig um reine Interpretation drehen, um

"das Gewebe der Relationen, in dem die Akteure gefangen sind und das sie zu deuten versuchen. Symbolische Akte wie Tausch und Gabe überlagern die Handlungsketten."<sup>171</sup>

Deleuze sieht den modernen Film seit dem Neorealismus als Endergebnis eines Auflösungsprozesses: Wahrnehmung und ihre senso-motorische Verlängerung, Handlung und ihre enge Verknüpfung mit der jeweiligen Situation fallen soweit auseinander, daß diese Filmfiguren gleichsam ich-zentriert oder egomanisch nur mehr nach Sinn oder Zusammenhängen suchen, im letztlich vergeblichen Versuch sich zu erinnern oder wirklich zu sehen, Rätsel zu bewältigen oder mit Problemsituationen verschiedenster Natur fertig zu werden; eine Handlung im traditionellen Sinn kommt dabei nicht mehr zustande. Die Kulisse dieser Versuche, die angelegt sind als endlos scheinende Suche, ist ein atmosphärisch dicht ausgemalter, grenzenloser, nie mit gültig-bleibenden, festen Plätzen ausgestatteter Kosmos als Schauplatz. Geschehenskonstitutive Erlebnisse als filmische Konzepte, die noch bei Eisenstein von Begriffen und Ideen des "dialektischen Materialismus"<sup>172</sup>, bei Hitchcock von rational-logischen Prinzipien und im Hollywood-Kino von einer "behavioristisch[-en]"<sup>173</sup> Denkweise auf den Begriff gebracht wurden, laufen im modernen Film nach Deleuze nicht mehr nach einem linear-einheitlichen Faden der Handlung, sondern erlauben ein jegliches bilderverknüpfende Regelkorsett abwerfendes freies Assoziieren, in dem so gut wie alles mit allem virtuell<sup>174</sup> verknüpft werden

<sup>169</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 227.

<sup>170</sup> Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 422.

<sup>171</sup> Ebenda

<sup>172</sup> Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 419.

<sup>173</sup> Ebenda

<sup>174</sup> Vgl. zum Begriff virtuell unter veränderten "Kommunikationsverhältnissen" Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse.* - München 1993. So determiniert Norbert Bolz: "Virtuell heißt [...]: als ob. Es handelt sich also um mentale Konstrukte - völlig unabhängig von ihrem materiellen Substrat." Ebenda, S. 199.

kann, denn "die Zeit gerät außer Rand und Band"<sup>175</sup>:

"Den modernen Film bezeichnet er mit dem Oberbegriff 'Zeitbild', denn die Zeit gewinnt nun Unabhängigkeit von dem, was geschieht, und von den räumlichen Parametern."<sup>176</sup>

Pädagogik als bildhaftes Instrument und Polemik sind letztlich notwendiger Aussagegestus des modernen Films geworden, auch als Widerstand und Zersetzung alter Formen des Automatismus traditioneller Bild-Gewohnheiten und Evidenzen. Dieses Denken, das sich einsetzt für die Macht der Bilder und "gegen ihre Depotenzierung zu Aussagen nach Maßgabe einer filmischen Grammatik"<sup>177</sup> kommt bei Deleuze einem radikalen Ansatz gleich, der es wagen soll, bis an seine Grenzen zu stoßen:

"Uns den Glauben (croyance) an die Welt zurückzugeben, darin besteht die Macht des modernen Films."<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Gilles Deleuze, zit. nach Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 424.

<sup>176</sup> Gilles Deleuze, zit. nach Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 424.

<sup>177</sup> Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 424.

<sup>178</sup> Gilles Deleuze, zit. nach Sebastian Weber: *Kraftfeld Film ...* - In: *Merkur* 471 (1988), S. 424.

## KAPITEL III

### MEDIENÄSTHETISCHE PRINZIPIEN DES WIEDERERKENNENS

#### TEIL I

#### ZU EGON GÜNTHERS FILM *LENZ*

## 1. BIOGRAPHISCHER KONTEXT LENZ'

Einige biographische Daten zu Lenz sind zunächst zu vergegenwärtigen, bevor wir uns anschließend der filmischen Beschäftigung Egon Günthers mit Lenz zuwenden. Wir stützen uns in kontrastiver Lesart - hier auf biographische Ereignisse vor 1771 eingegrenzt, die vor dem im Günther-Film erinnerten Straßburger Aufenthalt Lenz' liegen - auf die Monographie von Hans-Gerd Winter: *J. M. R. Lenz*<sup>179</sup>, im weiteren auf die freilich aus heutiger literaturhistorischer Sicht zu ergänzende ältere Biographie von M. N. Rosanow: *Jakob M. R. Lenz der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke*<sup>180</sup> und auf den neuerlichen subjektbiographischen Ansatz von Sigrid Damm: *Vögel, die verkünden Land. Das Leben des Jakob Michael Reinhold Lenz*<sup>181</sup>.

Jakob Michael Reinhold Lenz wird am 23. Januar 1751 in Seßwegen im damaligen Livland als Sohn des aus Norddeutschland eingewanderten lutherischen Landpastors Christian David Lenz geboren. Lenz' Vater, theologisch in Halle ausgebildet, dem Pietismus eng verbunden, nimmt nach dem Studium angesichts der in den preußischen Regionen unzureichenden Stellensituation für Theologen eine Hofmeisterstelle - eine Hauslehrerstelle - im Baltikum an. Er entscheidet sich zunächst für eine Dorfpfarre in Serben, wechselt später in das nahegelegene Seßwegen über, bekleidet dort die Stelle eines Kreis-Probstes, um anschließend 1759 die Oberpastorenstelle in Dorpat/Südestland zu übernehmen. Seßwegen und Dorpat sind daher die ersten prägenden Stationen in Lenz' frühen Kindheits- und Jugendjahren: zum einen stehen sie für das pietistisch pastorale, ebenso publizistische Engagement<sup>182</sup> des Vaters, das nicht nur im seelsorgerischen Außenverhältnis, sondern auch innerfamiliär streng nor-

---

<sup>179</sup> Vgl. Hans-Gerd Winter: *J. M. R. Lenz*. - Stuttgart 1987.

<sup>180</sup> Vgl. M. N. Rosanow: *Jakob M. R. Lenz der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke*. - Leipzig 1909.

<sup>181</sup> Vgl. Sigrid Damm: *Vögel, die verkünden Land. Das Leben des Jakob Michael Reinhold Lenz*. - Frankfurt a. M. 1989.

<sup>182</sup> Christian David Lenz verfaßt und übersetzt ins Lettische eine Reihe von seinen erbaulichen Schriften, wohl beispielhaft sein "*Lettisches Predigtbuch, 1764/67*". Hans-Gerd Winter: *J. M. R. Lenz*. - Stuttgart 1987, S. 27. Zudem ist er in Dorpat Mitglied eines religiös historischen Kreises um Konrad Gadebusch, denn besonders "[d-]ie Pflege ererbter Privilegien steht in diesem Kreis im Vordergrund - im Gegensatz zum Rigaer Kreis um Berens, Hamann, Hartknoch und Herder, der sich den Ideen der Aufklärung ungleich weiter öffnet." Ebenda.



mierend<sup>183</sup> verfährt. Gleichwohl vermitteln sie für Lenz nachhaltig wirkende Einblicke in die machtpolitische, gesellschaftliche Situation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihrer herrschenden ständischen und ethnischen Hierarchiesierungspraxis. Estland und der Norden Lettlands gehen mit dem Ende des zwanzigjährigen Krieges im Jahre 1721 von Schweden territorial an Rußland über. In Dorpat leben in den 60er Jahren vornehmlich Esten, Deutsche und Russen; die Deutschen und Russen gehören zumeist der Mittel- und Oberschicht an. Die Esten müssen der Unterschicht zugerechnet werden; wenn überhaupt, dann gelingt ihnen der gesellschaftliche Aufstieg in die Mittelschicht einzig über das prosperierende städtische Handwerk.

Auf den nachdrücklichen Wunsch des Vaters immatrikuliert sich Jakob Lenz im September 1768 an der theologischen Fakultät der Königsberger Universität. Ein bescheidenes dreijähriges Stipendium aus der Dorpater Armenkasse sowie die oftmals ausbleibenden finanziellen Zuwendungen des Vaters eröffnen ihm ein eher materiell beklagenswertes Studiendasein.<sup>184</sup> Nicht der Theologie gilt Lenz' vorrangiges Interesse während des Studiums, vielmehr wendet er sich im Jahre 1769 den Vorlesungen des damaligen Privatdozenten und späteren Lehrstuhlinhabers für Logik und Metaphysik, Kant zu. In die Königsberger Zeit reicht gleichfalls die intensive Beschäftigung Lenz' mit den Schriften Shakespeares, Miltons, Thomsons, Popes und Youngs hinein; staatspolitisch ergänzt werden die literarisch-philosophischen Studien, indem er zusätzlich aufklärerische Schriften zur allgemeinen gesamtwirtschaftlichen, ständischen Gesellschaft, zu den überkommenen feudal-politischen Bedingungen von Leibeigenschaft und Agrareigentum einschließlich kriegstaktischer und wehrbaulicher Fragen rezipiert.

In Königsberg debütiert Lenz 1769 mit seiner ersten umfänglichen Gedichtfolge *Die Landplagen. Ein Gedicht in sechs Büchern: nebst einem Anhang einiger Fragmente*. Der alltäglichen, weltlichen Erfahrung ent-

---

<sup>183</sup> Vgl. demgegenüber auch den Versuch von Ottomar Rudolf: *Lenz: Vater und Sohn: Zwischen patriarchalem Pietismus und pädagogischem Eros*. - In: *J. M. R. Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag*. Herausgegeben und eingeleitet von Karin A. Wurst. - Köln, Weimar, Wien 1992, S. 29-45 - das angespannte "Vater-Sohn-Verhältnis" ausgleichend zu revidieren.

<sup>184</sup> Die wiederkehrenden brieflichen Bittstellungen Lenz' an den Vater und die Vermerke Gadebuschs in den "*Dorpätische[-n] Nebenstunden*" zeugen von der spärlichen Ausstattung. Vgl. hierzu M. N. Rosanow: *Jakob M. R. Lenz der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke*. - Leipzig 1909, S. 49 f.

nommene Katastrophen - Krieg, Hungersnot, Pest, Feuersbrunst, Überschwemmung und Erdbeben - finden Aufnahme in den *Landplagen*, sie sind theologisch nachdrücklich ausgeformt. Sie verdichten das Bild des feststehenden Strafgerichtes. So schreibt Hans-Gerd Winter "[d-]ie Frevler wie die Opfer ereilt der Tod"<sup>185</sup>, es dominiert daher die prozeßhafte, ontologische Reihung, die in das nichtabwendbare göttliche Urteil einmündet, das die Nachlebenden erbaulich ermahnt, auf den rechten Weg zurückzukehren. *Die Landplagen*, vom Sohn Jakob nunmehr lyrisch umgebogen, enthalten die irdischen Verwerfungen "Geiz, Hochmut, Kleiderpracht, Trunkenheit, Zorn, Haß, Feindschaft [...] und der fleischlichen Liebe"<sup>186</sup>, denen der Vater in seinen Predigten als herausragende Exempel pietistischer Untugenden breiten Raum widmet.

Nach dem Wegfall des dreijährigen Stipendiums aus der Dorpater Armenkasse und trotz der ermahnenden Briefe des Vaters, das theologische Studium zielstrebig abzuschließen, um den traditionellen, vom Vater vorgegebenen Weg einschlagen zu können - der die Bekleidung einer Hofmeisterstelle in Livland vorsieht, die die berufliche Voraussetzung für das spätere Pfarramt ebnet -, entschließt sich Jakob Lenz 1771 den beiden kurländischen Baronen und ehemaligen Studenten aus Königsberg Friedrich Georg und Ernst Nikolaus von Kleist in der sprachkundigen Funktion des Reisebegleiters nach Straßburg zu folgen. Das französische Straßburg ist indes in den 1770er Jahren ein Zentrum, das die Gegensätze und "den Wettbewerb zwischen deutscher und französischer Kultur"<sup>187</sup> zuläßt. Die für den literarisch-intellektuell Sozialisierten zu erwartende geistige Enge Livlands im dort auszuübenden Hofmeister- und Theologienstand haben schon vor Lenz Johann Gottfried Herder<sup>188</sup> bewegt, seine literarische, publizistische Tätigkeit nach Straßburg zu verlagern. Soweit der vorangegangene biographische Kontext, dem der Straßburger Aufenthalt Lenz' von 1771-1776 folgt.

---

<sup>185</sup> Hans-Gerd Winter: *J. M. R. Lenz*, S. 32.

<sup>186</sup> Ebenda

<sup>187</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>188</sup> Zu den einzelnen Motiven Herders vgl. Sigrid Damm: *Vögel, die verkünden Land ...*, S. 78 ff.

## 2. MEDIENÄSTHETISCHES ERINNERN UND WIEDERERKENNEN VERSUS LITERARISCHES VERGESSEN

### 2.1 EGON GÜNTHERS FILMISCHER WERKKONTEXT

Beginnen wir also mit der Fragestellung, worin die besondere medienästhetische Spezifik des Fernsehfilms *Lenz* besteht, wie er sich in den filmischen Werkkontext Günthers einfügt, und womöglich direkte Verweisungszusammenhänge zu den vorangegangenen Filmen ausbilden kann, um, von diesem Ansatzpunkt ausgehend, eine filmische Synopse des *Lenz*-Film erstellen zu können.

Zu dem biographisch/bibliographischen Werkkontext Günthers rekapituliert ein Rezensent zusammenfassend:

"Die Wurzeln des heute in München lebenden Arbeitersohnes liegen in der Ex-DDR. Hier begann er zu schreiben, veröffentlichte 1955 einen Gedichtband (zusammen mit Rainer Kunze), dem mehrere Romane folgten. Der vormalige Lehrer und Verlagslektor begann 1958 bei der DEFA als Dramaturg und Drehbuchautor. Von ihm stammte unter anderem die Vorlage zu Konrad Petzolds 1961 nach Andersons '*Des Kaisers neue Kleider*' gedrehten Märchenfilm für Erwachsene '*Das Kleid*'. [...] '*Das Kleid*' wurde unbemerkt zum frühen '*Verbotsfilm*' - sowie fünf Jahre später, im Gefolge des 11. Plenums [der SED von 1965, H. Sch.], Egon Günthers '*Wenn du groß bist lieber Adam*'."<sup>189</sup>

Und im Hinblick auf die nachfolgenden Arbeitsbedingungen Günthers innerhalb des literarisierten Werkkontextes stellt Heinz Kersten ergänzend fest:

---

<sup>189</sup> Heinz Kersten: *Im Märchenland*. Zu Egon Günthers Fernsehfilm "Lenz". - In: *Freitag*, o. O.; 22.05.92. Zum besonderen filmhistorischen Stellenwert des DDR-Films mit Einzelverweisen zu Günther vgl. Wolfgang Gersch: *Film in der DDR. Die verlorene Alternative*. - In: *Geschichte des Deutschen Films*. Hrsg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler. In Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. - Stuttgart, Weimar 1993, S. 323-364. Vgl. aber auch zu den repressiven Produktionsbedingungen der Filmautoren aufgrund des 11. Plenums der SED den Beitrag von Bärbel Dalichow: *Wehe Dir, daß Du ein Enkel bist ... Das 11. Plenum der SED 1965 und die Folgen*. - In: *Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren - Chancen für die 90er?* II. Wissenschaftliches Colloquium des Instituts für Medienforschung der Hochschule für Film und Fernsehen 'Konrad Wolf', Potsdam-Babelsberg. Hrsg. von Peter Hoff und Dieter Wiedemann. - Berlin 1992, S. 16-44.

"1968 trug ihm seine eigenwillig-stilisierte Adaption von Johannes R. Bechers autobiographischem Roman 'Abschied' (Co-Autor des Drehbuchs war Günther Kunert) den Vorwurf des 'Modernismus' ein. Zehn Jahre später trieb ihn Kritik und Totschweigen seiner Fernsehverfilmung von Gotfried Kellers Novelle 'Ursula' in den Westen. Durch das WDR-Angebot einer Verfilmung von Lion Feuchtwangers Roman 'Exil' fiel ihm der Start leicht. Seinen ARD-Einstand hatte er mit einer dokumentarischen Auftragsproduktion des Saarländischen Rundfunks gegeben: 'Weimar, du Wunderbare'. Weimar und Goethe haben Egon Günther immer wieder beschäftigt. Auf 'Lotte in Weimar' folgte bei der DEFA 'Die Leiden des jungen Werthers' (1975/76), und zum Goethe-Jahr 1982 steuerte der Regisseur ein Dokumentarspiel bei: 'Euch darf ich's wohl gestehen - Kanzler von Müller's Unterhaltungen mit Goethe'."190

Angesichts der überschaubaren Produktionsästhetik, die der Rezensent in großen zeitlichen Sprüngen auszugsweise einbezieht, überrascht es nicht, daß Günther - nach gut drei Jahrzehnten kontinuierlicher Tätigkeit als Drehbuchautor, Dramaturg und Regisseur in den historisch unterschiedlich geschichteten Bereichen der Literaturverfilmung und des literarisierten Films, vor allem aber auch im Hinblick auf die naheliegenden Verweise seiner früheren literaturhistorischen Komplementär-Filme zum Goethe- und Weimar-Komplex - sich 1991/92 dem *Lenz*-Projekt zuwendet.

Doch reicht schon das greifbare Einrücken in die produktionsästhetischen Zusammenhänge - darin ist Kersten zuzustimmen - allein als hinreichende Lesart aus? Wenngleich im allgemeinen die kalkulierbare Produktionsintention eines Regisseurs zu einem bestimmten Filmprojekt schwer zugänglich ist, so ist allerdings im vorliegenden Fall aufgrund der aufgeworfenen Fragehorizonte Günthers die "chronische Aktualität"191 des *Lenz*-Themas aus postproduktiver Sicht belegt: "Warum tun wir uns unentwegt die gleichen Dinge an?"192 Und in einer anderen Besprechung ergänzt er sein besonderes Produktionsinteresse dahingehend, jetzt indes dem erkennbaren "Spannungsverhältnis zwischen Goethe und *Lenz*"193 zutiefst

190 Heinz Kersten: *Im Märchenland*. Zu Egon Günthers Fernsehfilm "Lenz". - In: *Freitag*, o. O.; 22.05.92. Zum *Werther*-Film vgl. Bärbel Dalichow: *Wehe Dir, daß Du ein Enkel bist ...* - In: *Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren ...*, - Berlin 1992, S. 40 f.

191 Christiane Grefe: *Dichter und Diener*. "Lenz" - Egon Günthers Fernsehspiel läuft am 24. Mai in ORB und MDR. - In: *Wochenpost*, o. O.; 22. Mai 1992.

192 Christiane Grefe: *Dichter und Diener*. "Lenz" ... - In: *Wochenpost*, o. O.; 22. Mai 1992.

193 Sigrid Feuerstein: *Vergessenes Genie. Goethe-Freund Lenz*. - In: *Münchener Abendzeitung*, München; 30.05.1992.

verpflichtet: "Ich wollte herausfinden, warum sich die beiden entzweiten. Es sind zwei geniale Naturen - ein Genie mag vielleicht das andere nicht leiden dürfen."<sup>194</sup>

Versuchen wir infolgedessen die erste unbeantwortete Frage Günthers kontextabhängig zu erschließen. Pointiert sie doch sinnfällig am ehesten den historischen Aspekt der 'Wiederkehr des Immergleichen'<sup>195</sup>, der die zeitenthobene Gegenwärtigkeit des Lenz-Themas für ihn einzulösen scheint. Aber wie ist die historische Eigenart der wiederkehrenden Vergangenheit als lokalisierte Gegenwart, also die unabweisbare Rückkehr des nicht fremden Dagewesenen auszulegen? Wird damit nicht möglicherweise Günthers biographisches Resümee bilanzierend vorweggenommen, ja, als längst vorhandene Ingrediens selbstreflexiver Transponierung ausgewiesen? Erst in diesen Blickwinkel eingerückt, kommt dann zweifellos der erweiterte Gehalt als biographisches Modell in der Selbstäußerung des Regisseurs zum Tragen, der damit die evidente Konstanz eigener eingeschränkter Existenz- und Produktionsmöglichkeiten erhellend darlegt; der folglich mehr als in ein generalisiertes idiosynkratisches Zeit-Lamento einstimmt. Freilich ist ihm - der allgemeinere Fragehorizont "wie die Gesellschaft ihre besten Kreaturen schindet"<sup>196</sup> - spezifisch das Exempel Lenz als gleichsam nicht fremdes Dagewesenes, als authentischer Grundtext förderlich, über dessen filmische Deduktion sich - die 'Wiederkehr des Immergleichen' - das eigene biographische Modell bewußthalten läßt. Die erfahrene biographische Gegenwartsanalogie des Regisseurs überlagert und begleitet überdeutlich die literahistoriographische Produktionsintention des *Lenz*-Films: Nicht ohne selbstreflexiven transponierenden Eigensinn<sup>197</sup>

<sup>194</sup> Sigrid Feuerstein: *Vergessenes Genie ...* - In: *Münchener Abendzeitung*, München; 30.05.1992.

<sup>195</sup> In seiner kategorialen Rekursivität ist das universale Wiederkehr-Postulat auf die angstvolle Selbstvergewisserung des modernen Ichs, auf den theoretischen "Schrecken der Endlosigkeit" zurückzuführen, der in den 1830er Jahren nach Hegels Tod vehement zum Streitpunkt avanciert. Thomas H. Macho: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung.* - Frankfurt a. M. 1987, S. 122. Macho notiert ergänzend hierzu ebenda: "Nietzsche hat daraus seinen Zentralmythos gezimmert: die 'ewige Wiederkehr des Gleichen' [...]: das *Dasein*, so wie es ist, *ohne Sinn und ohne Ziel*, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts". In unserem Zusammenhang meint der Begriff "die durchschlagende Historizität der ZEIT im phänomenologischen Feld zeitloser Evidenzen" oder Benjaminisch gewendet: die "Allegorie ZEIT" als "zeitlose[-s] Muster der Wiederkehr des Gleichen". Anselm Haverkamp: *LICHTBILD. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus.* - In: *Memoria. Vergessen und Erinnern ...*, S. 47-66; hier S. 54.

<sup>196</sup> Christiane Grefe: *Dichter und Diener. "Lenz" ...* - In: *Wochenpost*, o. O.; 22. Mai 1992.

<sup>197</sup> Vgl. hierzu Harald Schleicher: *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini.* - Tübingen 1991, S. 178-191, der die unterschiedliche

wendet sich Günther - den eine Rezensentin als den in den "70er Jahren aus der DDR in den Westen vertriebenen Schriftsteller und Filmautor"<sup>198</sup> charakterisiert -, daher dem Sturm-und-Drang-Poeten, der im 18. Jahrhundert "wegen seiner 'Eseleyen' auf gesellschaftlichem Parkett von Goethe denunziert und aus Weimar vertrieben"<sup>199</sup> wurde, dem polizeilich Ausgewiesenen, Jakob Michael Reinhold Lenz, zu. Der gegenwartsexpatrierte Günther präpariert das literarhistoriographische Szenario des vergangenheitsexpatrierten Lenz filmisch.

Der letztere Ich-Fragehorizont Günthers ("Ich wollte herausfinden, warum sich die beiden entzweiten [...]") ist nicht nur die auf der Hand liegende ursächliche Erkundung, die kausale Spurensuche, um eine personale Konfliktsituation auszuloten: Weshalb konnten sich Goethe und Lenz überwerfen, wieso konnten sie sich gegeneinander aufbringen? Er überschreitet dabei den Fragebereich des persönlichen Uneinsseins, der alternierenden Entfremdung und unterbreitet in der einschätzenden Aussage ("[...] Es sind zwei geniale Naturen - ein Genie mag vielleicht das andere nicht leiden dürfen."), durch das Modaladverb "vielleicht" gekennzeichnet, die ausdrückliche Stellungnahme des Regisseurs, seine womöglich epochengeschulte Blickrichtung, die durch den Sturm und Drang neu vermittelte, periodisch veränderte Perspektive: die Denkfigur der "geniale[-n] Natur"<sup>200</sup>. Was bei Günther in diesem Zusammenhang fraglos als für die Produktionsintention ausschlaggebend sichtbar wird, geht über den nur oberflächhaften Erklärungsansatz, dem offenbar asynchron verlaufenden Demonstrationsfall der unterschiedlichen genialen Phänotypen Lenz und Goethe hinaus. Noch in der summarischen Einschätzung von Günther als gleich dargelegt - "Es sind zwei geniale Naturen [...]" - und gerade deshalb

---

Ausgestaltung von filmischen "Selbstbildnisse[-n]" und autobiographische[-n] Züge[-n] anhand der autothemativen Filme *Der Stand der Dinge* (Wenders), *Le Mépris* (Godard) und *8½* (Fellini) belegt. Ebenda, S. 179.

<sup>198</sup> Christiane Grefe: *Dichter und Diener*. "Lenz" ... - In: *Wochenpost*, o. O.; 22. Mai 1992.

<sup>199</sup> Ebenda. Gerade jüngere Arbeiten formulieren berechtigte Zweifel an der bislang tradierten Plausibilität der bedingten Ausweisung Lenzens aufgrund seiner Mißachtung des Weimarer Hofkodexes. Vgl. exemplarisch hierzu Werner H. Preuss: "Lenzens Eseley": "Der Tod der Dido". - In: *Goethe Jahrbuch* 106. Hrsg. von Karl-Heinz Hahn. - Weimar 1989, S. 53-90. Ferner Egon Menz: Lenzens Weimarer Eselei. - In: *Goethe Jahrbuch* 106 (1989), S. 91-105. Beide Aufsätze stellen daher das brieflich belegte "Pasquill" - eine dichterische Schmä- und Spottfehde, die sich gegen Goethe richtet - in das Zentrum ihrer Überlegungen.

<sup>200</sup> So die grundlegende Studie von Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. - Darmstadt<sup>2</sup>1988, S. 125.

in ihrer Singularität konstitutiv different zu sein - "ein Genie mag vielleicht das andere nicht leiden dürfen" -, könnte die allgemeine Sentenz des Regisseurs so ausgelegt werden: die ausgeprägte Antinomie der beiden ideenreichen Charaktere zu umschreiben. Wenn Günthers Deskription hiermit mittelbar Grundeinsichten des Genie-Paradigmas aus der Frühphase des Sturm und Drangs in Erinnerung ruft, wie wir sie in besonderer Weise und in häufig veränderter Lesart bei Herder<sup>201</sup> antreffen, so unterstreicht dies vor allem die von uns eingangs vermutete Einbettung in den literarhistorischen Kontext. Die bei Schmidt herangezogenen Nachweise reichen von Herders "*Über die Neuere deutsche Litteratur*" (1766) bis hin zu Herders "*Kunstrichterei, Geschmack und Genie* (1800)".<sup>202</sup> Noch der letztere Beitrag Herders ist Schmidt zufolge als ein Plädoyer, eine Ehrenrettung, ja, als eine begriffliche Umgestaltung des Genie-Begriffs anzusehen, der sich gegen die seit den 1780er Jahren eigens von der Klassik vorgetragene ablehnende Wertung richtet. Herder leitet die Genialität direkt aus der "Naturart" ab; sie ist somit eng verbunden mit dem Totalitätsparadigma - der "Idee des Ganzen".<sup>203</sup> In den früheren Texten Herders behauptet sich dagegen das Individualitätsparadigma zur Bestimmung der andersartigen Differenzierung der genialen Natur. Herders schon früh vollzogene literarhistorische Akzentsetzung, die nachdrücklich die Relation zwischen Genie und Natur<sup>204</sup> herausstreicht, ist daher für die zitierte Günther-Textstelle von zentraler Bedeutung. Was Herders artikulierte Wechselbeziehung zwischen Genie und Natur anbetrifft, so ist seine anfängliche Position deutsches Derivat und englische Vermittlung zugleich, die für ihn von Edward Youngs programmatischer Studie "*Conjectures on Original Composition* (1759)" ausgeht. Die Youngsche Theoriebildung und die durch seine Schrift frenetisch vermittelte Geniebegeisterung veranlassen Herder 1768, Shakespeare (entgegen dem vorherrschenden "Gebot der Nachahmung der Antike - kurz zuvor, im Jahre 1755, hatte Winckelmann noch seine 'Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst' veröffentlicht - ") emphatisch zum Genieparadigma auszurufen. Herders Shakespeare-Aufsatz aus dem Jahre 1773 schreibt die eindringliche

---

<sup>201</sup> Vgl. Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945 ...* Bd. 1, S. 120-149.

<sup>202</sup> Ebenda, S. 122 u. 148.

<sup>203</sup> Ebenda, S. 148.

<sup>204</sup> Ebenda, S. 155 f.

Paradigmatisierung fort, allerdings ist er mit einer einleitenden historisierenden Voraussetzung verknüpft, mit einer für diese Periode völlig neuen komparatistischen Prämisse versehen. Zu der veränderten Frontstellung Herders gegen die überkommene Vorstellung klassizistischer Normierung notiert Schmidt:

"Alle wesentlichen äußeren Bedingungen, so sagt er [Herder hinsichtlich der griechischen und Shakespearischen Dramen, H. Sch.], haben sich von der Antike bis zur Zeit Shakespeares und zu unserer Zeit geändert [...]. Und Shakespeare hat sich dadurch als Genie erwiesen, daß er sich nicht wie die Franzosen dem klassizistischen Kult längst hinfälliger Normen verschrieb [...]; nein, sein Genie lag gerade in seinem Schaffen aus dem besonderen geschichtlichen Moment, in dem er lebte, und aus den ganz anderen Bedingungen seiner nördlichen Umwelt."<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Ebenda, S. 169. Vgl. ferner zum Herder-Shakespeare-Komplex Hans Robert Jauß: *Shakespeare im Horizontwandel der Moderne - eine Rezeptionsgeschichte von King Lear*. - In: *Wege des Verstehens*. - München 1994, S. 181-209. So notiert Jauß: "Der von Herder an Shakespeare gewonnene Naturbegriff löst die klassische Einheit von Raum, Zeit, und Handlung durch das 'Ganze eines Erägnisses' ab; Natur als Ereignis, als Geschichte im Ganzen, soll nunmehr die zeitlose Natur der Klassik übergreifen". Ebenda, S. 186.



## 2.2 WIRKUNGSGESCHICHTLICHE WERKANKLÄNGE UND FILMISCHE SYNOPSE

Egon Günther hat in seinem Film *Lenz*<sup>206</sup> eine historisch fest verwurzelte literarische Synopse der 1770er Jahre zu einem literarisierten Film umgesetzt, der ohne die wirkungsgeschichtlichen Werkanklänge und die spezifischen biographischen Rückbezüge auf seinen authentischen Protagonisten, den Sturm-und-Drang-Autor Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), so kaum denkbar wäre. Wenngleich der Günther-Film ohne seine mehrschichtigen Perspektiven wohl auch nicht vorstellbar wäre, hätte sein Regisseur vermutlich den eingengten Pfad der kanonisierten Lesart innerhalb einer literaturwissenschaftlichen Traditionsbildung aufgenommen, der Lenz'-Werke stets über das Verdikt Goethe zu "vergessen"<sup>207</sup> versucht. Schon die behutsame Selbstäußerung Günthers, eine ins Bild gesetzte, filmische "Annäherung an Lenz"<sup>208</sup> zu präsentieren, zeugt von der anderen, einer sich nicht entfernenden, sondern zum Erinnerungsobjekt Lenz und seinen Texten hinführenden, dynamisch verfahrenen Lesartvariante, die medienästhetisches Erinnern und Wiedererkennen in der filmischen Ausprägung des literarisierten *Zeit-Bildes*<sup>209</sup> appliziert, ohne sich

<sup>206</sup> Der Film entstand 1992 als Fernseh-Gemeinschaftsproduktion des Saarländischen Rundfunks und des Ostdeutschen Rundfunks Brandenburg, er wurde vornehmlich in den Dritten-Programmen zur Wiederkehr des zweihundertsten Todestages von Jakob Michael Reinhold Lenz am 24. Mai 1992 ausgestrahlt. Vgl. hierzu Wilfried Geldner: "Alles gewußt, alles gefürchtet". "Lenz" - Egon Günthers starker Beitrag zum 200. Todestag des Dichters. - In: *Süddeutsche Zeitung*, Stuttgart; 23./24.05.1992.

<sup>207</sup> Eva Maria Inbar: *Goethes Lenz-Proträt*. - In: *Wirkendes Wort* 6 (1978), S. 422-429; hier S. 427. Das Vergessens-Fazit im Hinblick auf Lenz wird bei Inbar rezeptionskritisch auf der Grundlage von Goethes *Dichtung und Wahrheit* entwickelt, es zeichnet somit die negative Memoriatradition nach, wie sie mit Goethe und seinem initiierten Bild - "Lenz jedoch, als ein vorübergehender Meteor, zog nur augenblicklich über den Horizont der deutschen Literatur hin und verschwand plötzlich, ohne im Leben eine Spur zurückzulassen". *Dichtung und Wahrheit*, zit. nach ebenda, S. 425 - beginnt und fortan traditionsreich von der Literaturwissenschaft fortgeschrieben wird. Vgl. ebenda, S. 422. Zu weiteren Belegen hierfür vgl. Hans-Gerd Winter: "Das tragisch scheiternde Genie neben dem großartigen Gelingen Goethes" - Zum Lenz-Bild in der Literaturwissenschaft. - In: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: "Ein vorübergehendes Meteor"? - Stuttgart 1984, S. 51-63; hier S. 56 ff.

<sup>208</sup> Renate Schostack: *Ein Mensch ohne Netz*. "Lenz" - Egon Günthers Annäherung an einen Dichter. - In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt; 23.05.1992.

<sup>209</sup> Wir beziehen uns in aller Vorläufigkeit auf die Formulierung Deleuzes: "Nicht mehr ist es die Zeit, die von der Bewegung abhängt, sondern es ist die abweichende Bewegung, die von der Zeit abhängt. Die Beziehung *sensomotorische Situation* - *indirektes Bild der Zeit* wird durch eine nicht-lokalisierbare Relation *reine optische und akustische Situation* - *direktes Zeit-Bild* ersetzt." Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 61.

dem durch die Autorität Goethe vorgegebenen Lenz-Vorausbild des literaturhistorischen Vergessens zu überlassen.

Ist Günthers *Lenz* also ein Biographie-Film, ein medienästhetisches, wiedererkennendes Vita-Programm? Doch so leichthin scheint der Fragenkomplex nicht positiv zu beantworten zu sein. Gerade, die weit verbreitete Lesart<sup>210</sup> innerhalb der Filmkritiken erschwert diesen Zugang, *Lenz* zweifelsfrei als Biographie-Film zu lokalisieren. So notiert Renate Schostack, daß Günther

"die Konventionen des Biographiefilms, souverän mit seinem Stoff verfahren, beiseite fegt."<sup>211</sup>

In einer anderen Rezension heißt es wiederum:

"So zeigt es jedenfalls Egon Günther, der mit seinem Film keineswegs eine Biographie bebildern wollte."<sup>212</sup>

Noch entschiedener formuliert Ute Fischbach:

"Wegkommen vom biographischen Film, nichts betulich einbetten in schöne Landschaften - so wollte es Günther. Immer wieder hat er weggelassen, immer von neuem konzentriert sich die Kamera auf die Gesichter der Darsteller."<sup>213</sup>

Verweise dieser Art sind sicherlich nicht von der Hand zu weisen, nur fehlt es ihnen - abgesehen von ihrer vordergründig verhafteten Immanenz, die den stofflichen, illustrativen Formcharakter ausweisen, schließlich den autorintentionalen Aspekt, das 'Autor-Wollen' heranziehen -, an der notwendigen Gattungs-Konsistenz, an einem über den singular verlaufenden Auffächerungsversuch einer negativen Filmpoetik hinausgehenden Erklärungsansatz, der zu einer erklärtermaßen veränderten Gattungsfixierung führen könnte. Was intendiert denn das auslagernde 'Fortkommen vom' und das bestätigende Konstatieren der kontinuierlichen 'Auslassung', doch wohl

<sup>210</sup> Vgl. dagegen grundverschieden hierzu Marion Kawohl: *Hommage an einen Außenseiter*. - In: *Saarbrücker Zeitung*, Saarbrücken; 22.05.1992. Ferner Günter Jurczyk: *Erschütternd*. - In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, Hannover; 27.05.1992.

<sup>211</sup> Renate Schostack: *Ein Mensch ohne Netz*. "*Lenz*" - Egon Günthers Annäherung an einen Dichter. - In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt; 23.05.1992.

<sup>212</sup> Ute Fischbach: *Tödliches Ende einer Freundschaft*. Vor 200 Jahren starb der Dichter J. M. R. Lenz. - In: *Die Welt*, Hamburg; 23.05.1992.

<sup>213</sup> Wilfried Geldner: "*Alles gewußt, alles gefürchtet*". "*Lenz*" - Egon Günthers starker Beitrag zum 200. Todestag des Dichters. - In: *Süddeutsche Zeitung*, Stuttgart; 23./24.05.1992.

zunächst nichts anderes als das umkreisende Ausspielen von konventionalisiertem und de-konventionalisiertem Biographie-Film, nämlich die planvolle Ausformung von originären Gattungs-Dichotomien. Für einen möglichen Funktionswandel innerhalb der filmischen Gattungspoetologie könnte dagegen seine modifizierte filmische Darstellungs- und Wahrnehmungsästhetik sprechen, die aber nicht allein hinreichend durch die ausgrenzende Dichotomisierung erklärt und begründet werden könnte. Im Gegensatz zu den Rezensionen wäre somit ein Erklärungsraaster, ein Grundgerüst auf der Plattform der filmischen Synopse zu entwickeln, das Günthers *Lenz* als de-konventionalisierten Biographie-Film evident ausweisen könnte.

Nun ist ja dem Film, von seiner technischen Seite betrachtet, schlechthin der seriell vollzogene "Thesaurierungsvorgang"<sup>214</sup> bereits eingeschrieben. Der - wie Wunberg weiter schreibt, bedingt durch die im 19. Jahrhundert

"offenkundig zunehmende Materialisierung von vormals nur Gedachtem und Gesprochenem in Geschriebenes, Gedrucktes und schließlich in gespeicherte Daten"<sup>215</sup>

überführt, - also speichertechnisch die filmspezifische Bilderfolge auf dem Filmband deponiert, um das Subjekt von seiner allgemein zeitlich endlichen Gedächtnisleistung, unter dem Aspekt des autonomen funktionalen Behaltens, von der eigenen "*Aufbewahrung*"<sup>216</sup> zu entlasten. Insofern könnte andererseits die filmische Synopse die eigene subjektorientierte Mnemosyne in das Gedächtnis einrücken, indem sie dabei gedächtniskonventionell die einzelnen

---

214 Gotthart Wunberg: *Mnemosyne. Literatur unter den Bedingungen der Moderne: ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung*. - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. - Frankfurt a. M. 1991, S. 83-100; hier S. 84. Die von Wunberg nunmehr vorgenommene Akzentuierung unter dem Blickwinkel der Thesaurierung übersetzt 'modern' mnemonisch formuliert die bereits im *Wiedererkennen* - 1983 - ausgeprägte allgemein datenfixierende Funktion auch und in Besonderheit des Films. Innerhalb der anerkennenden Traditionsausbildung jüngster mnemonischer Herleitungen wird dieser entwicklungsbedingte Aspekt der filmischen Thesaurierung völlig ausgeblendet. Dagegen rückt der Beitrag von Gertrud Koch: *Der Engel des Vergessens und die black box der Faktizität. Zur Gedächtniskonstruktion in Claude Lanzmanns Film Shoah*. - In: *Memoria. Vergessen und Erinnern ...*, S. 67-77; hier S. 69 den "Dokumentarfilm" in die negative "Dialektik von Vergessen und Erinnern (Gedächtnis)" ein.

215 Gotthart Wunberg: *Mnemosyne. Literatur unter den Bedingungen der Moderne: ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung*. - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne ...*, S. 85.

216 Ebenda, S. 84.

"Hauptbestandteile der Gedächtniskunst - ordo (Anordnung), loci (Merkorte) und imagines agentes (handelnde/wirkende Bilder) - "217

aufruft, wodurch der visualisierte Gedächtnisakt zunehmend an verfahrenskonstituierender Bedeutung gewinnt, weil sich somit die einzelnen abgelagerten *Zeit-Bilder* zu einem strukturellen Filmganzen verzahnen lassen und zusammengefügt werden könnten.

Die von Wunberg prononcierte, technische Speicherfähigkeit des Films, seine fortan - beinahe ein Jahrhundert - genutzte, instrumentalisierte Funktion der datenspeichernden "Aufbewahrung", zumal sie mit der Zielmarkierung versehen ist, das Subjekt bei der Gedächtnisentlastung zu unterstützen, führt uns zu den diskursiven Rezensionsinvektiven zurück, *Lenz* als Biographie-Film aufzufassen.

Günther hat seinen Film in drei größere Filmsegmente<sup>218</sup> gegliedert, die den Protagonisten in dispersiver<sup>219</sup>, geographischer Ortsveränderung an die biographischen 'Haupt-Merkorte' Weimar, Straßburg und Rußland

<sup>217</sup> Lina Bolzoni: *Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der ars memorativa in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert.* - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.* - Frankfurt a. M. 1991, S. 147-176; hier S. 147. Dieser speicherorientierte Ansatz findet in diesem Band weitestgehend Zustimmung. Vgl. aber auch hierzu abweichend den neo-kognitionstheoretischen Ansatz von Siegfried J. Schmidt: *Gedächtnis - Erzählen - Identität.* - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne ...*, S. 378-398.

<sup>218</sup> Vgl. Günther = Egon Günther: *Ich aber werde dunkel sein. Lenziana.* Drehbuch; 2. Fassung, Bearbeitung 25.04.1991, S. 1-97. Die abweichenden Textvarianten zwischen der zweiten Drehbuchfassung und dem realisierten Filmtext erscheinen fortan durch die Zeichen Û ì markiert, sie verweisen daher direkt auf die während des Produktionsprozesses vom Filmautor nachgetragene Variante. Der im Drehbuch vorgesehene Haupttitel "*Ich aber werde dunkel sein*" - vgl. ebenda, Filmsequenz = Fs; hier Fs 1 - wurde in die endgültige Filmfassung nicht übernommen. Egon Günther entlehnt ihn der vorletzten Zeile des Lenz Gedichtes *So soll ich dich verlassen, liebes Zimmer*

"Ich aber werde dunkel sein

Und gehe meinen Weg allein".

Lenz-WuB = Jakob Michael Reinhold Lenz: *Gedichte.* - In: J. M. R. L.: *Werke und Briefe in drei Bänden.* Herausgegeben von Sigrid Damm. Bd. 3. - Leipzig 1987, S. 7-239; hier S. 206. Die Herausgeberin notiert in den Anmerkungen: "Dieses Gedicht, in früheren Ausgaben mehrfach unter dem Titel *Abschied von Kochberg* gedruckt, entstand am 30.10.1776 in Großkochberg, am Tag vor Lenz' Abreise nach einem mehrwöchigen Aufenthalt auf dem Landgut Charlotte von Steins." Ebenda, S. 811.

<sup>219</sup> Wir beziehen uns nach Deleuze vorerst auf das erste Signum der "fünf offenkundigen Merkmale des neuen Bildes [des *Zeit-Bildes*, H. Sch.]: *die dispersive Situation, die absichtlich schwachen Verbindungen, die Form der 'balade', die Bewußtwerdung des Klischees und die Denunziation des Komplotts.*" Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 281.

gelangen lassen. Wird hiermit eine Makrostruktur der dispersiven Orts- und Raumkonstellationen ausgebildet, so belegen die weiteren filmischen Bewegungen der Hauptfigur - nach Sesenheim, Fort Louis, Emmendingen, Berka aber auch an andere, nicht näher genannte Orte - die abweichenden Streuungen innerhalb der mikrostrukturellen Dispersionssituationen. Unter diesem attributiven Aspekt von dispersiven Ortsveränderungen wird zu überlegen sein, inwieweit, mit dem Bewegungspotential des Protagonisten gleichermaßen die Prämissen des *Bewegungs-Bildes* an Geltung verloren haben, vor allem jedoch, inwieweit sich aus der dispersiven Bewegungs-Diskursivität, ein Film-Bild entwickeln kann, das diese distinktiven Veränderungen ausweist und die hieran möglicherweise gebundenen Modifikationen der *Zeit* neu begründet. Hierzu stellt Deleuze fest:

"Das Zeit-Bild impliziert nicht die Abwesenheit von Bewegung, sondern die Umkehrung der Hierarchie; nicht mehr die Zeit ist der Bewegung untergeordnet, sondern die Bewegung der Zeit. Nicht mehr die Zeit ergibt sich aus der Bewegung, ihrer Norm und ihren berechtigten Irrungen; sondern die Bewegung als *falsche* und 'abweichende' Bewegung ergibt sich aus der Zeit. Das Zeit-Bild ist direkt geworden, und im gleichen Maße hat die Zeit neue Aspekte entdeckt, ist das Abweichen von der Bewegung nichts Zufälliges mehr, sondern ihr wesentlich, hat die Montage einen neuen Sinn angenommen."<sup>220</sup>

Und weiter:

"Welches sind die neuen Kräfte, die das Bild bearbeiten; welches sind die neuen Zeichen, die sich auf der Leinwand ausbreiten?"<sup>221</sup>

Die aus den vorherrschenden Bedingungen des Bewegungs-Bildes abgeleitete zentrale Erkenntnisform - wie Deleuze an anderer Stelle schreibt: die "alte [...] Formel 'motorische Situation/indirekte Repräsentation der Zeit'"<sup>222</sup> - wird auf die akzidentielle Ebene verwiesen und durch eine ausdrücklich funktional entgegengesetzte Rangordnung - "die Bewegung als *falsche* und 'abweichende' Bewegung ergibt sich aus der Zeit" - abgelöst. Damit bezieht Deleuze nicht nur Stellung gegen eine partielle Überbewertung der motorischen Aktion des filmischen Bildes, sondern verankert mit den neuen Prämissen gleichwohl einen völlig andersartigen Zeit-Bildtypus schlechthin. Gerade gegen die regulative Kanonisierung der

<sup>220</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild* ..., S. 347.

<sup>221</sup> Ebenda

<sup>222</sup> Ebenda, S. 349. Vgl. hierzu die theoretische Grundlegung im Kapitel II, S. 65 f.

Bewegung und ihrer korrektiven Denkfehler hinsichtlich der abgeleiteten Zeit formt Deleuze sein paradigmatischen Zeit-Bild neu aus. Indem er primär die Bewegung als abhängig von der Zeit auslegt, und die bislang eher beiläufig erscheinende Bewegungs-Abschweifung von der Zeit, als das der Bewegung inhärente Devianzkriterium - "der *falsche*[-n] und 'abweichende[-n]' Bewegung" -, angesichts der übergeordneten Zeit, charakterisiert. Eigens die beiden letzteren unbeantworteten Aspekte, die angedeutete neue Substanz - der "Montage" und "Zeichen" - führen uns zurück zu unserer Ausgangsüberlegung der dispersiven Situation.

In dem Maße, wie eingangs die Orts- und Raumdismersionen des Protagonisten als taxierbare Makro- und Mikrosegmente des *Lenz*-Films angesehen und ausgelegt werden konnten, sind sie nunmehr in "der Umkehrung der Hierarchie" neu zu lesen, und unterliegen somit einer *zeitbildlichen* Aktualisierung und Kon-Textualisierung. In beiden Bereichen, dem der Makro- und der Mikrodispersionen, werden die abhängigen Relationen der unter Umständen fragilen filmischen Verbindungen, die in die filmische Artikulation eingehende Form der Erzählung, ihre Zeichen und möglichen Verkettungen untereinander zu berücksichtigen sein.

Die *zeitbildliche* Exposition des Güntherschen *Lenz*-Filmes, der dispersiv mit der Eingangssequenz (Fs 1)<sup>223</sup> in den Spätnovembertagen 1776<sup>224</sup> in Weimar, in der Residenzstadt des spätfeudalen deutschen Kleinstaates Sachsen-Weimar<sup>225</sup> seinen Anfang nimmt, macht uns mit der vorläufigen Sichtweise vertraut, daß das einleitende filmische *Zeit*-Bild seinen historischen Ausgangspunkt im tradierten, biographischen Bild oder porträtierendem Bildnis Lenz' sucht, deshalb gleichwohl aus der literarischen, "physiognomische[-n] Praxis"<sup>226</sup> Goethes Bildelemente "unverarbeitete[-r] Spannungen"<sup>227</sup> entlehnt, die allerdings geradezu einer besonderen

---

<sup>223</sup> Günther, S. 1.

<sup>224</sup> Zur genaueren Datierung vgl. Kapitel III, S.97.

<sup>225</sup> Vgl. hierzu die hervorragende sozialgeschichtliche Darstellung - in der wechselseitigen Berücksichtigung von "Dichtung" und "Politik"- von Friedrich Sengle: *Das Genie und sein Fürst*. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Ein Beitrag zum Spätfeudalismus und zu einem vernachlässigten Thema der Goetheforschung. - Stuttgart, Weimar 1993.

<sup>226</sup> Peter von Matt: ... fertig ist das Angesicht. *Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. - München, Wien 1983, S. 69.

<sup>227</sup> Ebenda, S. 77.

filmischen Unterminierung ausgesetzt werden müssen, um die neue Dispersionsqualität zu erreichen.

Der Regisseur eröffnet seinen Film mit einer Einstellung auf ein Blick- und Bildfeld - ausgehend von der Halb-Nahen<sup>228</sup>, die er anschließend in eine Großaufnahme<sup>229</sup> überführt -, so daß der Zuschauer mit einem offensichtlich affektaufgeladenen Bildganzem konfrontiert wird. Die statische Kamera richtet ihre Linse, ihr Augenmerk auf eine erscheinende 'Gestalt', auf Lenz hin aus. Sie verweilt temporär auf Lenz und beginnt physiognomisch zu beschreiben, bis zu dem Zeitpunkt da er sich allmählich der Kamera nähert, sein bildausfüllendes Gesicht, das dem Filmrezipienten nur kurzzeitig zugewandt ist, in der Großaufnahme erscheint. Doch während es kaum auf der Filmleinwand verweilt, in seinen mimischen Veränderungen intensiv rezipiert werden könnte, läßt Günther es dann zur völligen Annullierung und zum Widerruf dieses Gesichts in der stagnierenden Großaufnahme kommen. Bildkompositorisch wie wirkungsästhetisch wird die gesamte Bildsequenz ausschließlich aus der abhängigen Dialektik von annähernder Zuwendung und entfernender Abwendung zwischen der Kamera, der vermeintlich singulären anschaulichen Gestalt sowie ihrem Gesicht entwickelt, während der konzentrierte Zeitdruck in dieser Eingangssequenz ohnedies mit einer Überblendung die Folgesequenz aufzubauen beginnt, neue 'dramatis personae' auftreten läßt.

Das überträgt in der Substanz Goethes zeitlich nachgestelltes Lenz-"Porträt im engeren Sinne"<sup>230</sup> - in seiner aus der vorherrschenden Altersperspektive verfaßten Autobiographie<sup>231</sup> -, das von seiner entfaltenden Bildnisstruktur das Abbild der Gestalt, das Gesicht ausformt, jedoch zuvor

<sup>228</sup> Zur filmischen Syntax vgl. James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films*. - Reinbek bei Hamburg 1980, S. 182 f.

<sup>229</sup> Wir folgen in größeren Zügen dem Affektbild-Ansatz von Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 123-144, der hierzu ausführt, "von einem Gesicht gibt es keine Großaufnahme, das Gesicht ist als solches Großaufnahme, die Großaufnahme *per se* Gesicht, und beide sind der Affekt bzw. das Affektbild. Ebenda, S. 124.

<sup>230</sup> Peter von Matt: ... fertig ist das Angesicht. *Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts ...*, S. 79.

<sup>231</sup> Daß Goethe erst 1809 - also im Alter von 60 Jahren - mit der Abfassung von *Dichtung und Wahrheit* beginnt, den I.-III. Teil bis zum Jahresende 1813 verfertigt, der die gesamte geschilderte Zeitspanne von 1749-1775 einschließt, und im III. Teil das Lenz-Porträt fixiert, wird zumeist übersehen. Zu den Entstehungsbedingungen und -daten vgl. den *Kommentarteil* J. W. Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. - In: Goethe-HA = J. W. G.: *Goethes Werke. Autobiographische Schriften I*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. IX. - München <sup>10</sup>1982, S. 621.

die trennenden ständischen Antinomien als auch die gemeinsamen literaturpolitischen Nahtstellen aus der Straßburger Zeit erinnert.

"Ich lernte ihn erst gegen das Ende meines Straßburger Aufenthalts kennen. Wir sahen uns selten; seine Gesellschaft war nicht die meine, aber wir suchten doch gelegentlich uns zu treffen, und teilten uns einander gern mit, weil wir, als gleichzeitige Jünglinge, ähnliche Gesinnungen hegten. Klein, aber nett von Gestalt, ein allerliebstes Köpfchen, dessen zierlicher Form niedliche etwas abgestumpfte Züge vollkommen entsprachen; blaue Augen, blonde Haare, kurz ein Persönchen, wie mir unter nordischen Jünglingen von Zeit zu Zeit eins begegnet ist; einen sanften, gleichsam vorsichtigen Schritt, eine angenehme, nicht ganz fließende Sprache, und ein Betragen, das, zwischen Zurückhaltung und Schüchternheit sich bewegend, einem jungen Manne gar wohl anstand. [...] Für seine Sinnesart wüßte ich nur das englische Wort whimsical, welches, wie das Wörterbuch ausweist, gar manche Seltsamkeiten in einem Begriff zusammenfaßt."<sup>232</sup>

Günthers derart topographielose Bildsequenz scheint durch die inhärente Bauform der Großaufnahme bedingt zu sein, die sie ebenso strukturiert wie axiomatisch nach dem eigengesetzlichen Prinzip des Affektbildes bestimmt. Die offenkundige filmbildliche An-Ordnung, sein zeichenhafter Kunstgriff innerhalb der einebnenden Bilddyade, die Günther in das von ihm inszenierte Bildspiel der Bildgrößen halbnah und groß einschreibt, aus dem abhängigen Gegensatz zwischen annähernder Zuwendung und entfernender Abwendung herleitet, intendiert in den Worten von Deleuze "eine ganz spezielle Deterritorialisierung"<sup>233</sup>, die das Affektbild kennzeichnet. Deterritorial nicht im herkömmlichen Sinne - so verneint Deleuze mit korrektiven Bezug auf Balázs -

"entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern und das ist etwas ganz anderes - sie *abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten*, das heißt sie verleiht ihm den Status einer *Entität*."<sup>234</sup>

<sup>232</sup> J. W. Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. - In: J. W. G.: *Goethes Werke. Autobiographische Schriften I*. Bd. IX, S. 495. Zum besonderen Reduktionscharakter des Lenz-Porträts vgl. Peter von Matt: ... fertig ist das Angesicht. *Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts* ..., S. 78-81.

<sup>233</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild* ..., S. 135.

<sup>234</sup> Ebenda, S. 134.



Im Gegensatz zu der von Balázs eingeräumten Einzelausprägung der Großaufnahme, dem selektierten Partialbild und seinen noch existenten, intakten Verbindungen zu den kontingenten raumzeitlichen Bezügen, hat Günther die Großaufnahme der Totalen übergeordnet, sie aus den konventionellen raumzeitlichen Fokussierungen, wie die Analyse des Affektbilds zeigen wird, herausgelöst. Im Sinne ihrer grundsätzlichen filmrhetorischen Vermittlungsstrategie vermerkt er:

"Der stilistische Reiz dieses Films könnte darin bestehen, daß er vorwiegend in Großaufnahmen von Gesichtern zu fotografieren wäre.

Sollte es doch zu Totalen kommen, in der die handelnden Personen von Kopf bis Fuß aufgenommen sind, und gar zu großen Totalen von Landschaften, so werden diese, in Umkehrung der üblichen Manier, Ereignisse sein."<sup>235</sup>

Günthers einführende Vorbemerkung könnte auf den ersten Blick wie ein ausschließlich auf Antizipation angelegter Produktionskommentar gelesen werden, der, lapidar syntaktisch umschreibend, die generellen Grundzüge seiner Poetik filmästhetisch offenlegt, indem er namentlich seine besondere Hinwendung zur Großaufnahme hervorhebt, sie deutlich gegenüber den anderen Einstellungen privilegiert. Die abnehmende Häufigkeit innerhalb der seriellen Variationsdichte von der Großaufnahme zur Totalen und großen Totalen scheint gleichsam als Gradmesser die mögliche routinierte Attraktivität des *Lenz*-Films für ihn zu begründen. Neben dieser vergleichenden filmtechnisch angelegten Hierarchisierung der Einstellungsgrößen, ihrer veränderten Darstellungsweisen und Erzählperspektiven, tritt ein ganz anderer zentraler Aspekt - die Gesichter als Großaufnahmen, als filmisch großformatige aufgenommene "Photogramm[-e]"<sup>236</sup>, wie der Regisseur einleitend konstatiert -, der filmkünstlerische hinzu, der die medienüberschreitende Verbindung zweier eigengesetzlicher visueller Bildmedien im *Lenz*-Vorhaben primär zu amalgamieren intendiert: die perspektivische Almagation der bildausfüllenden Photographie im photographischen Film-Vollbild anhand der Großaufnahme der Gesichter. So schreibt Deleuze zur begrifflichen Fundierung des "Photogramms":

<sup>235</sup> So Günther in seiner dem Drehbuch vorangestellten Vorrede, die seine filmische Syntax, seine filmische Erzählweise erläutert.

<sup>236</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 140. Den Begriff des "Photogramms" hat Deleuze aus der Abhandlung des sowjetischen Regisseurs Dziga Vertov: *Schriften zum Film*. - München 1973 entlehnt. Vgl. hierzu Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 118 f.

"[F-]ür Vertov ist das Photogramm nicht einfach ein Rückgriff auf das Foto: es gehört zum Film, weil es ein genetisches Bildelement, das differentielle Element der Bewegung ist. Es 'beendet' die Bewegung nicht, ohne zugleich das Prinzip ihrer Beschleunigung, ihrer Verlangsamung oder Veränderung zu sein. Es ist Vibration, elementare Erregung, aus der sich die Bewegung in jedem Augenblick zusammensetzt [...]. Wenn der Film die menschliche Wahrnehmung auf eine andere Wahrnehmung hin überschreitet, dann in Richtung auf das *Herkunftselement* jeder möglichen Wahrnehmung, den veränderlichen Punkt der die Wahrnehmung verändert, das Differential der Wahrnehmung selbst."<sup>237</sup>

In dem Maße, in dem ein derart perspektivisches Aufgenommensein abstrahierendes, auslegendes Sehen und Gesehenwerden meint, ist man geneigt, mit Deleuze festzuhalten: "die Großaufnahme des Gesichts ist das Angesicht (*la face*) und seine Auslöschung (*effacement*) zugleich."<sup>238</sup> Ein solchermaßen anvisierter Doppelcharakter der Großaufnahme des Gesichts ist näher zu erläutern.

### 2.3 ZUR ZEITBILD- UND GEDÄCHTNIS-KONSTITUIERUNG DER EINGANGSSEQUENZEN

"Bis zum heutigen Tag können wir den genialen Film '*Die Ankunft des Zuges*' nicht vergessen, [...] hier war ein neues ästhetisches Prinzip entstanden [...], daß der Mensch zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst und Kultur eine Möglichkeit gefunden hatte, *die Zeit* unmittelbar *festzuhalten* und sich diese zugleich so oft wieder reproduzieren zu können, also zu ihr zurückzukehren, wie ihm das in den Sinn kommt.

---

<sup>237</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>238</sup> Ebenda

Der Mensch erhielt damit eine Matrix der *realen Zeit*. Die gesichtete und fixierte Zeit konnte nunmehr für lange Zeit [...] in Metallbüchsen aufgehoben werden."<sup>239</sup>

"Die Filmrolle als ausgelagertes Gedächtnis der Zeit erlaubt [...], Zeit anders zu konzipieren und die Arbeit des Gedächtnisses als unlösbare Verbindung von Erinnern und Vergessen zu inszenieren. Die 'versiegelte' Zeit - aufbewahrt in Metallbüchsen - ist ja auch ein Zeit-Brief, gerichtet an einen Adressaten, der das Siegel der Zeit aufzubrechen"<sup>240</sup> versucht.

Wir werden mit unserer Ausgangsabsicht, der *zeitbildlichen* Exposition nachzugehen, vorerst auf die Eingangssequenz des Günther-Films verwiesen. Der dem Film vom Protagonisten vorangesprochene, tonal in der Eingangssequenz situierte Text fordert, unmißverständlich personal<sup>241</sup> gebunden, Gerechtigkeit ein:

"Da ich aber nach meiner Überzeugung erst gehört werden müßte, ehe man mich verdammt, und meine Ehre, die mir lieber als tausend Leben ist, mich durch Annehmung dessen, was Sie mir von unbekannter Hand

<sup>239</sup> Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*. Aus dem Russischen von Hans Joachim Schlegel. - Berlin, Frankfurt a. M. 1985, S. 68 [Titel kursiv, H. Sch.]. Tarkowskij bezieht sich hier auf den gemeinsamen Film von Auguste und Louis Lumière, der 1895-97 entstand.

<sup>240</sup> Wolfgang Beilenhoff: *Licht - Bild - Gedächtnis*. - In: *Gedächtniskunst ...*, S. 444-473; hier S. 451.

<sup>241</sup> Die personale Bindung wird durch das Prolog-Ich ausgelöst. Dem Filmrezipienten offenbart sich erst erheblich später in dem anfänglichen Filmdiskurs zwischen Lenz und Goethe, daß der Prolog-Sprecher identisch mit der filmischen Lenz-Figur ist.

hinzugelegt, eines mir unbewußten Verbrechens schuldig zu bekennen nimmermehr erlauben wird, so verzeihen Sie, daß ich diese beigefügte Gabe nicht annehmen, sondern um Gerechtigkeit bitten darf"<sup>242</sup>.

Egon Günther führt mit einer hell-sepia eingefärbten Gesichts-Großaufnahme seinen Protagonisten, optisch gerahmt, ins filmische *Zeit-Bild* ein. Er läßt ihn ergänzend in zweifacher tonaler Rahmung mit einem Prolog zu den modalen, grundlegenden Bedingungen eigener nicht-erfahrener Gerechtigkeit beginnen; der Prolog *Lenz'* ist wiederum synchron in die aus dem 'Off' eingespielten Bachschen<sup>243</sup> Orgelklänge eingebettet.

Folgen wir *Lenz'* begründeter Denkweise, die freilich die Maßgabe allgemeiner urteilsfindender Verfahrensregeln einschließt, ohne sie ausdrücklich zu erwähnen, hätte eine andere Verfahrensweise unabdingbar vorliegen müssen, bevor er 'verdamm't' wurde. Was ihn sichtlich bewegt und irritiert, was er als Auslassung in *Lenz'* 'Verurteilung' für sich und gegenüber der filmischen Öffentlichkeit in die verfügbare Erinnerung ruft, ist der offenkundige Verstoß gegen den juristischen Grundsatz, daß ein Urteilsspruch zwingend die persönliche Anhörung des Beklagten voraussetzt. Diese erkennbare Mißachtung nimmt für *Lenz* dann gänzlich die Funktion eines rechtlichen Paradoxons ein, zumal ihm ein schuldanererkennender Ausweg "von unbekannter Hand" durch eine "beigefügte Gabe" eröffnet wird, den er schon aufgrund seiner Nicht-Schuld ablehnt, aber auch infolge seiner Selbstachtung, seiner dadurch infragegestellten Reputation zurückweist: *Lenz* als Beklagter, schließlich Verurteilter, der im Rückblick auf das eigentliche fehlerhafte Verfahren das Gegenmodell "Gerechtigkeit" spöttisch zitiert, sich für die Gerechtigkeit beharrlich verwendet. Was waren die Ausgangsgründe, die zur 'Verdammung' *Lenz'* führten? Welche ausführenden Instanzen waren daran beteiligt? Dieser auf die Vergangenheit bezogene Frage-Kontext ist aus den bildspezifischen konstitutiven Momenten der Eingangssequenz nicht zu beantworten, er ist allgemeiner im Konnex des *Zeit-Bildes* zu beantworten über das, was Deleuze elementar in diesem Bildtypus verwirklicht sieht und "die nicht-lokalisierbare Relation"<sup>244</sup> nennt.

Was sind nunmehr die weiteren Grundlagen des *Zeit-Bildes*, die vermittelt werden? Die Eingangssequenz in Günthers *Lenz*-Film ist insofern so

---

<sup>242</sup> Günther, S. 1 - Fs 4.

<sup>243</sup> Es ist präludierend die *Tocatta und Fuge d-Moll*.

<sup>244</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 61.

bemerkenswert, als sie die strukturellen Bedingungen des *Zeit-Bildes* betrifft, jene Bild-Art, die nach Deleuze aus "Opto- und Sonozeichen"<sup>245</sup> besteht, die "direkte Präsentationen der Zeit"<sup>246</sup> sind. Vor diesem Hintergrund wird der eingangs beschriebene optische, tonale Bild-Kontext auch unter den Bedingungen des originären Zeichenzusammenhangs - die hell-sepia eingefärbte Gesichts-Großaufnahme des Protagonisten als Optozeichen und der zweifach tonal gerahmte Prolog als Sonozeichen - in der Eingangssequenz sichtbar, der zum *Zeit-Bild* gehört.

Unbestreitbar treffen wir bei Günther im weiteren auf die nicht-begrenzbar Wechselbeziehung und ihre erinnerte Verfügbarkeit im *Zeit-Bild*. Die Opto- und Sonozeichen schreiben die nicht-präzisierbare Verknüpfung in der Folgesequenz fort. Sie sind für den Filmrezipienten nicht verbunden mit der zeichenhaften Verweisungsfunktion in der Eingangssequenz. So heißt es hierzu im Drehbuch:

"Kalb fährt Seidel entgegen.  
Seidel steht der Atem vor dem Mund.

Seidel

Er ist fort der Schnösel.

Kalb

Es ist gut, Seidel, der Herr Legationsrat will offenbar nichts hören, <sup>└</sup>und<sup>┘</sup> der Herzog und die Herzogin auch nicht. <sup>└</sup>Wir lassen das<sup>┘</sup> alles auf sich beruhen, sein Gesicht ist schon so gut wie ausgelöscht."<sup>247</sup>

Seidel und Kalb, die Günther einführend konträr in dem *Zeit-Bild* einnehmend präsentiert, zeugen von der grundsätzlichen und zugleich spezifischen Crux des Filmbetrachters, sie aufgrund ihrer abweichenden "Bildfindungen", der "übereinander gelagerte[-n] Bilder so zu ordnen, daß das ursprünglich zu Erinnernde wieder [...] ausgeschält werden kann"<sup>248</sup>. Erschwert wird die Rezeption noch dadurch, daß das Erklärungsbedürftige wirkt, als sei es das in der Erinnerung Vorausgesetzte,

<sup>245</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 61. Zur begrifflichen Festlegung schreibt Deleuze "*Optozeichen und Sonozeichen*: rein optisches und akustisches Bild, das die sensomotorischen Verbindungen unterbricht, die Relationen übersteigt und sich nicht mehr in Bewegungsbegriffen ausdrücken läßt, sondern sich direkt auf die Zeit hin öffnet." Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 324.

<sup>246</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 61.

<sup>247</sup> Günther, S. 3 - Fs 6: Weimarer Hofgesellschaft am See; 1. Dezember 1776.

<sup>248</sup> Renate Lachmann: *Gedächtnis und Weltverlust. Borges' memorioso - mit Anspielungen auf Lurijas Mnemonisten*. - In: *Memoria. Vergessen und Erinnern ...*, S. 492-519; hier S. 493.

während das in der Erinnerung Vorausgesetzte als das Nicht-Erklärungsbedürftige wirksam ist.

Das bedingte Wechselspiel der Opto- und Sonozeichen überlagert die diskursiven Elemente des Gesprächs zwischen Seidel und Kalb. Auf den ersten Blick ist die fragliche Gesprächssituation des 'Fortseins' durch das maskuline Personalpronomen gekennzeichnet, sie wird dadurch lediglich vage bestimmbar. Insbesondere ist es der Tonfall, der den Spannungsbogen der Rede eröffnet, die Vor- und Gegenrede gliedert und ihre Aussageglieder aufeinander bezieht. Der Ausruf Seidels ("Er ist fort") kann sich sogleich der beunruhigenden Aussagespannung vergewissern, die sein Erinnern bei seinem Gegenüber hervorruft - die Kamera wechselt dabei von Seidel aus der Schuß- zu einer GegenschußEinstellung<sup>249</sup> auf Kalb hinüber. Die beschwichtigende Tonlage, die Kalb bemüht, um sein angestrebtes, beruhigendes Fazit ("Es ist gut, Seidel, [...]. <sup>└</sup>Wir lassen das<sup>┘</sup> alles auf sich beruhen") zu vermitteln, wird vor allem angesichts seines Vertrautseins mit den Regularien der Weimarer Hofgesellschaft erklärbar; da "der Herr Legationsrat" Goethe und die höfischen Repräsentanten erkennbar nicht erinnert werden wollen, kann Kalbs Bemühung die Beunruhigung nicht verdecken, die der erinnernde Seidel mit der übermittelten Nachricht des 'Fortseins' bei ihnen bewirkt. Die memorial bezogene Lösung zur Überwindung des gemeinsamen Erinnerungsdilemmas wird für Kalb nur aus der schrittweisen Auslöschung des besagten Gesichts hervorgehen. Folgerichtig wird er daher nicht die "Abwendung des Vergessens durch Bildfindung"<sup>250</sup> anstreben, vielmehr die Erinnerungsabkehr propagieren müssen, die annäherungsweise das zu erreichende Vergessen einschließt und konsequenterweise von einer negativen Gedächtniskonzeption zeugt. Negativ deshalb, weil hier nicht das Speichern des Gesichts, sondern im Gegensatz dazu die allmähliche Auslöschung, das Vergessen zur Gedächtniskonvention erhoben wird. Bedeutet aber nicht die Gedächtniskonzeptionierung, die zunächst doch erst mit dem Erreichen der Auslösch- und Vergessensvorstellung einsetzen kann, eine Erinnerungsabkehr unter den begrenzten, gesicherten Bedingungen eines bereits bekannten, somit erinnerungsfähigen *Zeit-Bildes*? Es liegt auf der

---

<sup>249</sup> Vgl. hierzu grundlegend Kurt Dieter Solf: *Filmen. Grundlagen, Technik, Praxis*. - Frankfurt a. M. 1976, S. 48.

<sup>250</sup> Anselm Haverkamp/Renate Lachmann: *Text als Mnemotechnik - Panorama einer Diskussion*. - In: *Gedächtniskunst: Raum - Schrift - Bild. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. - Frankfurt a. M. 1991, S. 7-22; hier S. 17.

Hand, daß die von Kalb ausgesprochene, anleitende Erinnerungsmaßgabe sich auf das Protagonistengesicht aus der Eingangssequenz (Fs 4) bezieht, das nahezu "wie ausgelöscht", praktisch wie zu *vergessen* ist.

Ganz offensichtlich wird dadurch der Anschein verfestigt, ja zur Gewißheit verdichtet, daß Lenz die bisherige Rezeptionsleerstelle im Günther-Film personal ausfüllt; das bislang Unverbundene zwischen der Eingangs- und Folgesequenz, das durch die filmische Diskontinuität freilich nur bedingt aufeinanderbezogen ist und also nicht das epische Kontinuum ausbreitet, gibt sich im Ansatz als 'Gerechtigkeitsdiskurs', der das 'Fortsein' und den 'Auslöschungsvorgang' erinnert, zu erkennen.

Filmdramaturgisch hat es Günther in den beiden Sequenzen wohl mit Bedacht unterlassen, filmische Inserts zu verwenden und auf diese Weise die personalen und literaturhistorischen Kontexte zu kommentieren. Da die Dynamik des *Zeit-Bildes* die direkte Repräsentation des zeitlichen Gefüges intendiert, führt er den Bildtypus ausschließlich auf die diskursiven Redeelemente seiner filmischen Figuren zurück. Die verwendeten Sono- und Optozeichen rahmen die Figuren ein, ihre zeichenhafte Einbindung folgt dem zeithistorischem Dekor, sie nimmt dabei direkt Bezug auf die allgemeine sprachliche und körpersprachliche Rhetorik der 1770er Jahre.

Literaturhistorisch, gleichermaßen an den biographischen, produktionsästhetischen Kontext des J. M. R. Lenz gebunden, stehen denn auch der 'Gerechtigkeitsdiskurs' und die nachfolgende Sequenz (Fs 6) in engem Bezug zueinander. Wie wir eingangs ausführten, läßt Günther seinen Protagonisten sich in einem Prolog zu den modalen, grundlegenden Bedingungen eigener nicht-erfahrener Gerechtigkeit äußern. Der frei von Lenz dem weiteren Filmgeschehen vorangesprochene Text rekurriert, abgesehen von geringfügigen Abweichungen, die der nachfolgende Parallel-druck entsprechend ausweist, eindeutig auf eine Passage des Briefs, den J. M. R. Lenz anlässlich seiner polizeilichen Ausweisung aus Weimar an den Kammergerichtspräsidenten Kalb richtete.

So schreibt Lenz:

"Da ich aber nach meiner Überzeugung erst gehört werden müßte, ehe man mich

So läßt Günther von Lenz den 'Gerechtigkeitsdiskurs' vortragen:

"Da ich aber nach meiner Überzeugung erst gehört werden müßte, ehe man

verdammte und meine Ehre die mir lieber als tausend Leben ist, mich durch Annehmung dessen was Sie mir von unbekannter Hand hinzugelegt eines mir unbewußten Verbrechens schuldig zu bekennen, nimmermehr erlauben wird, so verzeihen Sie daß ich diese beigelegte Gnade nicht annehmen sondern um Gerechtigkeit bitten darf."<sup>251</sup>

mich verdammt, und meine Ehre, die mir lieber als tausend Leben ist, mich durch Annehmung dessen, was Sie mir von unbekannter Hand hinzugelegt, eines mir unbewußten Verbrechens schuldig zu bekennen nimmermehr erlauben wird, so verzeihen Sie daß ich diese beigelegte Gabe nicht annehmen, sondern um Gerechtigkeit bitten darf"<sup>252</sup>.

Der 'Gerechtigkeitsdiskurs' ist also von Günther annähernd vollständig der Briefpassage entlehnt; seine Lesart vollführt den veränderten Tempuswechsel, sie macht Gebrauch von einer Wortsubstitution und der Modernisierung der Zeichensetzung. Statt des Präteritums "verdammte", fügt Günther die Präsensform ein, er folgt damit lediglich der direkten Präsentation der Zeit im *Zeit-Bild*. Auf den ersten Blick will seine Lesartvariante "Gabe" statt "Gnade" nicht so recht Sinn machen, übersetzt sie doch die vorgegebene immaterielle Pragmatik in die materielle. Bei der "von unbekannter Hand" wohlwollend beigelegten Gnade scheint es sich, wie Damm in den Anmerkungen zu dem Brief vom 29.11.1776 schreibt, "offensichtlich [, um, H. Sch.] eine Geldsumme vom Herzog oder der Herzogin-Mutter" zu handeln, "die Lenz zurückgewiesen hatte."<sup>253</sup> Gerade auch diesen Konnotationssprung vollzieht der Film direkt. Andererseits erinnert die "Gabe" eher an den vom Weimarer Hof initiierten symbolischen Tauschvorgang, den Marcel Mauss in seiner gleichnamigen Schrift<sup>254</sup> angesichts der gesamtgesellschaftlichen Relevanz von Gabe und Gegengabe grundlegend fundieren konnte. Die vorgenommene modifizierte Interpunktion setzt den die Rede strukturierenden Charakter der

<sup>251</sup> Lenz-WuB: *Briefe*. Bd. 3, S. 516 - Lenz an Kalb; Weimar, 29. November 1776.

<sup>252</sup> Günther, S. 1 - Fs 4.

<sup>253</sup> Lenz-WuB: *Briefe*. Bd. 3, S. 896.

<sup>254</sup> Vgl. Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Mit einem Vorwort von E. E. Evans-Pritchard. Übersetzt von Eva Moldenhauer. - Frankfurt a. M. <sup>3</sup>1984. In Verbindung unserer Befassung mit der Fs 91 - vgl. hierzu S. 110 f. - werden wir diesen Zusammenhang weitergehend konkretisieren.



Zeichensetzung in dem filmischen Text zweckentsprechend satzgliedernd um; damit nimmt Günther partiell einen Teilbereich, die Interpunktion betreffend, der neuerlichen vorgetragenen Einwände<sup>255</sup> auf, die im Hinblick auf die vorliegenden Ausgaben, ihre ungenügende gesamte editionsphilologische Grundlegung unterstreichen und auf die Notwendigkeit einer historisch-kritischen *Lenz*-Ausgabe unmittelbar verweisen, die ebenfalls eine grundsätzliche Revision der Zeichensetzung in den *Briefen* miteinbezieht.

Die verfügbare Erinnerungsarbeit seiner retrospektiven Gedächtniskonzeption, die Günther Lenz in dem Gerechtigkeitsdiskurs - Fs 4 - vollziehen läßt, steht diametral der späteren - in Fs 6 - einsetzenden prospektiven Erinnerungsabkehr gegenüber, die Kalb, an Seidel gerichtet, angesichts der vollzogenen polizeilichen Ausweisung von Lenz, unterbreitet. Gerade deshalb formen die beiden Filmsequenzen ein allgemeineres<sup>256</sup> *Zeit-Bild* par excellence aus. Zu diesem Vergangenheitsstatus als Bildtypus notiert Deleuze:

"Der Held [aus Orson Welles *Citizen Kane*, H. Sch.] handelt und bewegt sich; aber es ist die Vergangenheit, in die er eindringt und die sich bewegt: die Zeit ist nicht länger der Bewegung, sondern die Bewegung ist nun der Zeit untergeordnet. Ein Beispiel dafür liefert die berühmte Szene, in der Kane, aus der Bildtiefe kommend, den Freund trifft, mit dem er brechen wird: es ist die Vergangenheit, in die er sich bewegt; und diese Bewegung - *sie war* der Bruch."<sup>257</sup>

In gleicher Weise ebnet sich für Lenz ein gangbarer Weg, in die Vergangenheit zu gelangen: aus der Vergangenheit, der Bildtiefe kommend, tritt er gleichwohl mit seinen Denkbewegungen des 'Gerechtigkeitsdiskurses' in die Vorzeit, in das schon Dagewesene, ein, er verweilt darin mit seiner kreisenden juristischen Rhetorik und löst durch *sie* gegenüber dem Filmrezipienten präludierend den Bruch *aus*, der bereits in seiner fortbestehenden Permanenz auf das bereits vorhandene "Schon-Da"<sup>258</sup> gründet.

Und Deleuze führt zu dem anderen Bauformstatus des Erinnerungsbildes weiter aus:

---

<sup>255</sup> Vgl. die Verweise hierzu bei Karin Wurst: *J. M. R. Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag*. Herausgegeben und eingeleitet von Karin A. Wurst. - Köln 1992, S. 3.

<sup>256</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 141 ff.

<sup>257</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 142 f.

<sup>258</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 132.

"In diesem zweiten Fall erscheint das Erinnerungsbild nicht mehr in einer Aufeinanderfolge vergangener Gegenwarten, die es rekonstruiert, sondern überwindet sich selbst innerhalb der Regionen der koexistierenden Vergangenheit, die ihm zur Existenz verhelfen. Genau dies ist die Funktion der Schärfentiefe: jedesmal eine Vergangenheitsregion, ein Kontinuum zu erkunden."<sup>259</sup>

Worauf beruht nun die überwindende, mit Hilfe der Schärfentiefe hergestellte Wiederkehr der Vergangenheitsregionen in Fs 6, wodurch werden sie in Gang gesetzt und wie sind sie *zeit-bildgemäß* ausgeformt? So schreibt denn auch ein Rezensent andeutungsweise, jedoch unübersehbar mit direktem Bezug auf die erkennbare Bildausdehnung in dieser Filmsequenz:

"Eine elegante Hofgesellschaft schreitet durch den fallenden Schnee dem Zuschauer *entgegen*. Stimmen werden vernehmbar: Er ist fort, der Schnösel! Man möge die Sache auf sich beruhen lassen: 'Sein Gesicht ist so gut wie ausgelöscht.' Die Gruppe in der wir uns da befinden, ist keine geringere als die des Geheimen Legationsrats Goethe zu Weimar, und die Schelte gilt einem deutschen Dichter [...] Jakob Michael Reinhold Lenz"<sup>260</sup>.

Günther hat demgegenüber die bildausdehnende Schärfentiefe in dieser Sequenz weitaus diffiziler strukturiert. Beginnen wir mit der einleitenden, bildebahnenden Variante. Verwendet wird eine kameraperspektivische Verfahrensweise - das Entgegenschreiten der höfischen, geschlossenen Gesellschaft auf die Kamera, auf den Rezipienten zu, was den funktionalen Vergangenheitscharakter der Bildausdehnung betont. Freilich wird der Hintergrund zugleich seiner zeitlichen und bildauthentischen Singularität enthoben, er wird dadurch gleichwohl befähigt, korrespondierend mit anderen Bildelementen eine *zeit-bildliche* überwindende Verkettung einzugehen -, wobei die Bildausdehnung nach Deleuze zumeist

"einer Diagonalen oder einer Öffnung folgt, die sämtliche Bildebenen durchquert, indem [...] Elemente jeder Ebene in Interaktion treten und

<sup>259</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 143. Die kunstwissenschaftliche Genese der *zeit-bildlichen* Schärfentiefe sieht Deleuze ganz und gar aus den übermächtigen Kontrationen, des erzeugten Verweisungsgeflechtes der Bildausdehnung zwischen dem Hinter- und Vordergrund, die "das Nahe mit dem Fernen verbindet", ableitbar, wie sie sich (nach der Untersuchung von Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. - München 1915) in der Malerei des 17. Jahrhunderts herausbilden konnte. Ebenda, S. 143. Vgl. aber auch hierzu ebenda, S. 385; Fußnote 15.

<sup>260</sup> Wilfried Geldner: "Alles gewußt, alles gefürchtet"..., - In: *Süddeutsche Zeitung*, Stuttgart; 23./24.05.1992 [Hv., H. Sch.].

vor allem Vorder- und Hintergrund unmittelbar miteinander kommunizieren läßt"<sup>261</sup>.

Damit ist der theoretische Rahmen angegeben, innerhalb dessen die Bildausdehnung in der Fs 6 stattfindet. Die methodologische Festschreibung über "eine Diagonale oder eine Öffnung" formuliert nichts anderes als die besondere inhärente *Zeit-Bild*-Spezifik, die nicht, wie es die Begrifflichkeiten auf den ersten Blick nahelegen, auf Raumkriterien, auf unterordnende Kriterien des *Bewegungs-Bildes* zurückzuführen sind, sondern vorrangig *zeit-bildlich* vergangenheitsorientiert<sup>262</sup> ausgerichtet sind. Dementsprechend kann Deleuze zusammenfassend hierzu feststellen:

"Die neue Bildtiefe macht statt dessen unmittelbar eine Zeitregion, eine Region der Vergangenheit aus, die sich durch die *optischen* Aspekte und Elemente bestimmt, die den verschiedenen, miteinander in Wechselwirkung stehenden Bildebenen entlehnt sind. Es handelt sich um ein Ensemble von nicht-lokalisierbaren Verbindungen stets von einer Bildebene zur nächsten, das die Region der Vergangenheit oder das Kontinuum der Dauer ausmacht."<sup>263</sup>

Den Ausgangspunkt der Diagonal- oder Öffnungsformierung läßt Günther durch das optisch unverstellte Entgegenschreiten der höfischen, geschlossenen Gesellschaft auf die Kamera zu entstehen. Er leitet hiermit die wechselseitigen zeitlichen Verstrickungen, eines erst noch zu erkundenden Bildverweisungsbezuges ein, der dem Rezipienten die grundverschiedenen Bildausdehnungen der einzelnen Bildebenen eröffnet, ihn in weitere Vergangenheitsregionen hineinführt. Die Bildausdehnung wird *als* zeitlich dauernd transparent gemacht, nicht mehr gilt Günther das sukzessive Andauern *als* ausschließlich raumfixierend. Dahinter verbirgt sich gleichsam ein weiterer Aspekt der Schärfentiefe im *Zeit-Bild*, den Deleuze folgendermaßen skizziert:

"Es gibt Zeit-Bilder, die durch Aufhebung der Bildtiefe entstehen (sowohl der Schärfe im Bildfeld [*profondeur dans le champ*] als auch der Schärfe des Bildfeldes [*profondeur de champ*]); diese unterschiedliche *Flächigkeit* des Bildes entspricht verschiedenartigen

<sup>261</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild* ..., S. 144.

<sup>262</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild* ..., S. 385; Fußnote 16.

<sup>263</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild* ..., S. 145.

Zeitkonzeptionen, insofern Autoren [...] auf unterschiedliche Weise vorgehen."<sup>264</sup>

Wenn nun Günther die Bildausdehnung als genuine Vergangenheitsregion ausweisen will, muß er einerseits die Flächigkeit des Bildes auflösen, andererseits die Aufhebung der vorangegangenen Flächigkeit betreiben, um, auf der Überwindung aufbauend, mit anderen flächigen Zeitregionen in Kommunikation treten zu können. Über die anfängliche Bildebene - das Entgegenschreiten der höfischen, geschlossenen Gesellschaft auf die Kamera zu - hinausgehend, präsentiert Günther auch Seidel innerhalb einer unmittelbaren Flächigkeit, einer Vergangenheitsregion. Die Kamera findet ihn nach einer ausgedehnten suchenden Fahrt - parallel seitlich versetzt zum Standort der höfischen Gesellschaft, gleichwohl aus der Bildtiefe des Hintergrundes kommend - nunmehr am rechten Bildrand plaziert, auf einer Anhöhe stehend.

Gerade die überwindende Art und Weise, der so miteinander kommunizierenden Vergangenheitsregionen sedimentieren ein Erinnerungsbild, wie Deleuze notiert,

"eine Variation der Schichten der reinen Vergangenheit, in denen man es auffinden kann, und eine Kontraktion der aktuellen Gegenwart, von wo aus die Suche stets von neuem beginnt. Die Schärfentiefe wird von dem einen zum anderen übergehen, von der äußersten Kontraktion zu den befreiten Schichten und umgekehrt."<sup>265</sup>

Und weiter:

"Die Kameraaufnahmen von oben oder von unten ergeben Kontraktionen, während schräg und seitlich angesetzte Kameraaufnahmen Schichten ergeben. Die Schärfentiefe nährt sich aus diesen beiden Gedächtnisquellen. Nicht aus dem Erinnerungsbild oder der Rückblende, sondern aus der aktuellen Anstrengung, dieses Bild hervorzuholen, und aus der Erforschung der virtuellen Zonen der Vergangenheit, um es zu finden, auszuwählen und herabsteigen zu lassen."<sup>266</sup>

Die Abkehr von der Erinnerung an Lenz tritt für Kalb zudem als Loslösung, als Bruch mit einer Vergangenheit, zutage, in der die Möglichkeit des Erinnerns bestand, hingegen die Erinnerung an ihn kraft der in der

---

<sup>264</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 146 [Hv., H. Sch.].

<sup>265</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 147.

<sup>266</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 147.

"vergangene[-n] Gegenwart"<sup>267</sup> verankerten obligatorischen Gesichtsauslöschung für die Gegenwart und die Zukunft verstellt ist.

Der filmische *Zeit-Bild*-Komplex ambivalenter, zeitabhängiger Gedächtniskonzepte wird in seiner richtungsweisenden Diktion durch eine weitere Briefstelle noch bekräftigt, die nahelegt, daß Günther zumindest während seiner vorbereitenden Brief-Recherchen zu dem *Lenz*-Film auf sie aufmerksam wurde, sie somit indirekt für seine filmischen Gedächtnisentwürfe heranziehen konnte. So schreibt Lenz an Herder mit der Bitte, eine eintägige Prorogation seiner Ausweisung beim Herzog zu erreichen:

"Wie soll ich Dir danken für Deine Vorsprache beim Herzog. Er wird mein Herr immer bleiben, wo ich auch sei, ohne Ordres und Ukasen. Wollte Gott ein Schatten von mir bliebe in seinem Gedächtnis, wie Er und sein ganzes leutseliges Wesen nimmer aus dem meinigen verschwinden wird."<sup>268</sup>

Lenz' Begehren, die invokative Absicht ("Wollte Gott ein Schatten von mir bliebe in seinem Gedächtnis"), den Allwissenden, Allmächtigen aufgrund seines allmächtigen Wissens anzurufen - denn Wissen allein bedingt schon die Merkfähigkeit "aus sich selbst heraus"<sup>269</sup> -, zielt darauf ab, erinnerungsstiftend die Gestalt von Lenz im Gedächtnis des Herzogs dauerhaft einzuprägen, ja, im Rahmen seines merkfähigen 'Behaltens' die erinnerte Spiegelung zu bewirken, die wiederum die proleptische Voraussetzung für das Nicht-Vergessen herbeiführen könnte. Nichtsdestoweniger zeugt die Invokation von der Unmöglichkeit, den zeitperspektivischen Bruch zwischen der erinnerten Vergangenheit und der vergangenen Gegenwartserinnerung zu entgehen. Die Nicht-Kongruenz ihrer unüberwindbaren Gedächtniskonzepte markiert gleichfalls hier den Bruch zu der nicht mehr zu verbindenden Gedächtnisdiagonalen, die sich auf dem Weg vom Ausgewiesenen ungleich in der Vergangenheit verzweigt, sich von dort zurück zum Ausweisenden verliert. So notiert Günther zu den Fortschreibungen der Nicht-Kongruenz angesichts der unterschiedlichen mentalen Memoria-Dispositionen innerhalb der Hofgesellschaft, die er als

<sup>267</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 77.

<sup>268</sup> Lenz-*WuB*: *Briefe*. Bd. 3, S. 517 - Lenz an Herder; Weimar, 29. oder 30. November 1776.

<sup>269</sup> Renate Lachmann: *Gedächtnis und Weltverlust. Borges' memorioso - mit Anspielungen auf Lurijas Mnemonisten*. - In: *Memoria. Vergessen und Erinnern ...*, S. 492-519; hier S. 497. Dort besonders die mnemonische Konstitution des *Wiederfindens/Erinnerns* "aus sich selbst" heraus gleichwohl auch in äquivalenter und abgrenzender Weise zum *Lernen*.

Nach-Reden zum eigentlichen Ausweisungsvorgang in den beiden Filmsequenzen 91 und 92 integriert:

"Die blitzenden Schlittschuhe groß. Die Hofgesellschaft gleitend. Goethe fährt schwungvoll in Position. Gekreuzte Arme, Fingerspitzen lang. Weit hinten Seidel. Kalb zu ihm.

Seidel

Er ist fort. Den Degen und die Galoschen vom Herrn Geheimrat habe ich zurück, die Sporen auch...

Die junge Herzogin Luise fährt zu Goethe, umkreist ihn ein bißchen.

Luise

Halten Sie mal meinen Muff einen Augenblick?

Zieht ein Tüchelchen aus dem Ärmel und putzt sich zart die Nase.

Goethe

Mit Vergnügen, Durchlaucht! Madame!

Luise

Warum nur haben Sie Ihre Macht so bedenkenlos gegen das kleine Scheusal Lenz eingesetzt, Wolf? Warum?

Goethe

Weiß ichs selber kaum.

Luise

Ich mißbillige! Wie kann man so ein Scheusal sein. Und du auch, Karl August!

August

Madame!

Luise

Sie auch, Wieland!

Wieland kurvend

Ich versichere Sie, ich war dagegen. Ich hasse Gewalt.

Goethe

Seien wir nicht sentimental.

Kurvt.

Überblendung!

Sonnenaufgang. Einsamer Wanderer in der sehr weiten Totalen.  
Musik, Brahms Alt-Rhapsodie, Goethe-Text:

Aber abseits wer ists  
ins Gebüsch verliert sich sein Pfad  
hinter ihm schlagen die Sträucher zusammen  
die Öde verschlingt ihn  
das Gras steht wieder auf...

Überblendung!"<sup>270</sup>

Der Künstler als Wanderer, als Anti-Held, Verweigerungsfigur und Expatriierter, stellt durch seinen unfreiwilligen Aufbruch den Bruch zwischen Ich und Welt dar, die Vereinzelung des Ichs und seine Randexistenz; diese Ausstoßung schlägt sich nieder in einer nomadenhaften Lebensform. Weder linear die angelegte Aktion noch die affektive Struktur bildet Günthers Film mehr ab, sondern vielmehr die Verzweigung als eine Fraktur, einen tiefen 'Riß', der sich in der Durchlaufstelle vieler, lose aneinandergereihter Bilder niederschlägt, in einer langen Kamerafahrt, die die ruhe- und ziellosen "Suchbewegungen"<sup>271</sup> nachvollziehen:

"an die Stelle der Aktion oder der sensomotorischen Situation [tritt, H. Sch.] die Fahrt, das Herumstreifen (*balade*) und das ständige Hin und Her. [...] Es wird aus äußerer und innerer Notwendigkeit, aus einem Fluchtbedürfnis heraus unternommen. Allerdings verliert es nun den Initiationscharakter [...]."<sup>272</sup>

Aufbruch, Reise, Bewährung und Wiederkehr, ein Grundmuster der Weltliteratur - nicht nur des Volks- oder Zaubermärchens, wird zu einer Suchbewegung durch ein undurchschaubares Labyrinth von zufällig sich ergebenden Stationen "im beliebigen Raum"<sup>273</sup>. Dieser auseinandergesprengte Raum, den die Helden nach dem Zufallsprinzip zu durchqueren haben, wird im Innersten nur noch von "anonymen Klischees"<sup>274</sup> zusam-

<sup>270</sup> Günther, S. 83 f. - Fs 91: Der See. Winter. Tag-Außen und Fs 92: Thüringsche Landschaft (Berka). Tag-Außen.

<sup>271</sup> Zu dieser werk- und medienüberschreitenden "Fundierungsmetapher" vgl. neuerlich Elmar Locher: Suchbewegungen ins Innere der Sprachen. Hanns-Josef Ortheils Roman *Hecke*. - In: *Hanns-Josef Ortheil. Im Innern seiner Texte*. Studien zu seinem Werk. Herausgegeben von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke. - München, Zürich 1995, S. 77-97; hier S. 95.

<sup>272</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 278.

<sup>273</sup> Ebenda

<sup>274</sup> Ebenda, S. 279.

mengehalten, die irrationalen Sphären der inneren Geographie lösen die Raumtopographien der Initiationsreisen<sup>275</sup> ab,

"so daß jeder nur psychische Klischees in sich trägt, durch die er denkt und fühlt, durch die er sich selber denkt und fühlt, wobei er selber zu einem Klischee unter anderen aus seiner Umgebung wird."<sup>276</sup>

Die abstrusen Topographien sind eine Widerspiegelung der Innenwelt des nomadenhaften Daseins, aus dem Innern des Subjekts werden Bilder der Vereinzelung gewonnen und nach außen projiziert, Randzonen abgebildet und dargestellt: "*die dispersive Situation, die absichtlich schwachen Verbindungen [...]*."<sup>277</sup>

Schockartige Zusammenstöße, Auflösungsprozesse von zuvor noch vorhandenen, wenn auch prekären Strukturen bringen "den Schlußstein in die Gesamtheit der Aktionsbilder sowie der Wahrnehmungs- und Affektbilder ein."<sup>278</sup> Schwindelerregende Unruhe hat in Günthers *Lenz*-Film den Dichter befallen, die Kontinuität des Bewegungsbildes ist von Vereinzelung und ziellosen Bewegungen der verzweifelten Suche aufgebrochen:

"Lenz unstet durch Deutschland und Schweiz. Kein Geld. Ruhelos. Kein Ort, nirgends. Zu Schlosser. Zu Fuß ins Ban-de-la-Roche, ins Steintal, Vogesen. Pfarrer Oberlin. Der fesselt den Tollgewordenen ans Bett. 'Sie sind, wenn Sie die Melancholie überfällt, Ihrer nicht Meister.' Dazu drei Mann Bewachung für den zuweilen Rasenden."<sup>279</sup>

Die Zersplitterung der Lebens-Räume reflektiert sich im Zerfall der Persönlichkeitsstruktur der *Lenz*-Figur von Günther;

---

<sup>275</sup> Vgl. neuerlich zur Initiation auch Manfred Durzak: Formzüge des Initiationsromans. Zu Ortheils Roman *Fermer*. - In: *Hanns-Josef Ortheil. Im Innern seiner Texte*. Studien zu seinem Werk. Herausgegeben von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke. - München, Zürich 1995, S. 52-76. Diesbezüglich kann Manfred Durzak bemerken: "Das Initiationsthema ist mit diesen Handlungsmustern der ziellosen Reise, der Suche, der Aufbruchsbewegung, die eine Reihe von Stationen durchläuft, engstens verbunden." Ebenda, S. 57.

<sup>276</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 279.

<sup>277</sup> Ebenda, S. 281.

<sup>278</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 274.

<sup>279</sup> Günther, S. 84 f. - Fs 93: Flußlandschaft. Tag-Außen. Mehrfach-Expos.



"[...] die eindringlichen Bilder, die sich meist auf prägnante Situationen, knappe Gesten und auf die nah herangeholten Gesichter der Protagonisten beschränken"<sup>280</sup>,

zeichnen eine Lenz-Figur, die als Gefangene ihrer Freiheit erscheint, die aus allen Bindungen herausgefallen, ausgestoßen und mit Gewalt wieder zur Besinnung gebracht;

"[...] die Weltenlinie [...], die für die Kontinuität der Ereignisse sorgte beziehungsweise für die Übergänge zwischen den Raumabschnitten garantierte, [ist, H. Sch.] gerissen."<sup>281</sup>

Was bleibt ist "die Zersprengtheit, [...] und die Zusammenhanglosigkeit."<sup>282</sup>

Die auf innere und äußere Notwendigkeiten und Zwänge zurückzuführende Flucht endet in einem neuerlichen, diesmal endgültigen Abhängigkeitsverhältnis, in einer ausweglosen Zwangssituation der Gefangenschaft. So heißt es in der Regie-Kommentierung:

"Auch Schlosser schließt den potentiellen Tollhäusler mit Ketten ans Bett. 'Habt ihr schon gehört, daß der arme Junge Lenz verrückt ist? Schlosser hat mirs selber geschrieben', schreibt ein anderer Jugendfreund, Merck, nach Weimar an Wieland. Und so weiß es Goethe. Oder nicht. Weimar schickt Geld an Schlosser, um Lenzens Unterhalt im Tollhaus zu bestreiten."<sup>283</sup>

Hier dringt also, wie Deleuze es allgemein zum Zeit-Bild definiert, "das Elend ins Innere des Bewußtseins", und es muß "das Innen dem Außen gleich geworden sein."<sup>284</sup> Wie die *Zeit-Bild*-Kommentierungen in den angeführten Zitaten aus dem *Lenz*-Film von Günther belegen, ist das Drehbuch nicht durchgängig auf eine unangemessene sprachliche Innovationstendenz hin angelegt, auch findet diese sprachliche Ebene nicht ihre aktualisierte Ergänzungsfunktion durch dokumentaristische Einblendungen, wie im Vorwort des Bandes "*Unaufhörlich Lenz gelesen ...*" behauptet wird:

---

<sup>280</sup> Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: *Vorwort*. - In: "*Unaufhörlich Lenz gelesen ...*". *Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz*. Herausgegeben von Inge Stephan und Hans-Gerd Winter. - Stuttgart, Weimar 1994, S. IX-XXV; hier S. XVI.

<sup>281</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 277.

<sup>282</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 277 f.

<sup>283</sup> Günther, S. 84 - Fs 93: Flußlandschaft. Tag-Außen. Mehrfach-Expos.

<sup>284</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 279.

"In 'Lenz' geht Günther sehr frei mit den historischen Fakten um. Außerdem läßt er seine Figuren nicht in historischen Zitaten reden, sondern überwiegend in einer am Redestil heutiger Jugendlicher orientierten Sprache. Im Vordergrund steht die Grausamkeit, mit der zwei junge Freunde und Genies, Lenz und Goethe, miteinander umgehen. Günther schont auch Lenz nicht, obwohl er klar die Armut und Abhängigkeit des Livländers im Verhältnis zum wohlhabenden Frankfurter Ratssohn herausstellt."<sup>285</sup>

Die zunächst ungleichartig anmutenden Einblendungen aus der Gegenwart im Film - Kurzszenen in Farbe aus Moskau, Weimar und Straßburg - sind also weniger als "Farbdokumentationen"<sup>286</sup> zu verstehen, sondern eher der "*freie[-n] indirekte[-n] Rede*"<sup>287</sup> zuzuordnen, die auf die Aufsprengung der geschlossenen Handlungsräume und ihre Einheitlichkeit hinarbeitet, indem sie eine Reise im Koordinatensystem der Zeit als Historie antritt, um vergangenes oder zukünftiges Geschehen zu verbinden; diese Elemente konstituieren unter anderem Pasolinis "*Cinema di poesia*".<sup>288</sup>

Es sind daher filmische Stilmittel,

"die die Wahrnehmung in einem unabhängigen ästhetischen Bewußtsein verdoppeln [...]. Kurz, das Wahrnehmungsbild findet seinen Status als freies, indirektes und subjektives Bild, sobald es seinen Inhalt in einem autonom gewordenen Kamerabewußtsein reflektiert [...]. Diese Verdoppelung nennt Pasolini 'freie indirekte subjektive' Bilder. [...] [E-]s handelt sich darum, Subjektives und Objektives auf eine reine Form hin zu überwinden, die sich zu einer autonomen Sicht des Inhalts erhebt. [...] [W-]ir werden von einem Wechselverhältnis zwischen Wahrnehmungsbild und einem es transformierenden Kamerabewußtsein erfaßt (die Frage, ob das Bild objektiv oder subjektiv sei, stellt sich also nicht mehr): ein sehr spezielles Kino, das Geschmack daran gefunden hat, 'die Kamera spürbar werden zu lassen.'"<sup>289</sup>

Die kinematographische Verkörperung für ein "*cinema di poesia*" ist Antonioni. In seinen Filmen erreicht die

---

<sup>285</sup> Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: *Vorwort*. - In: "*Unaufhörlich Lenz gelesen ...*". *Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz ...*, S. XV.

<sup>286</sup> Ebenda

<sup>287</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 106 [kursiv, H. Sch.].

<sup>288</sup> Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*. - Milano 1981, S. 167-187.

<sup>289</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild ...*, S. 107.

"neurotische Persönlichkeit - oder der Mensch im Identitätsverlust - [...] eine 'freie indirekte' Beziehung zu der poetischen Vision des Autors, die sich in jener, ja, durch sie bestätigt, auch wenn sie ganz von ihr unterschieden bleibt. Die schon vorgegebene Bildfeldeinstellung führt zu einer eigentümlichen Abgehobenheit der Person, die sich beim Agieren zusieht. Die Bilder eines Neurotikers [...] werden so zu Visionen des Autors, der *anhand* der Phantasmen seines Helden vorgeht und reflektiert. Ist das der Grund, weshalb der moderne Film neurotische Persönlichkeiten so dringend braucht, als Adepten der freien indirekten Rede oder 'niederer Sprache' der gegenwärtigen Welt? [...] Er [Pasolini, H. Sch.] gelangte daran zu einer kinematographischen Form, die ebenso sehr entrücken wie entsetzen kann."<sup>290</sup>

Und im Sinne einer konzentrierten Lehrmeinung kann Deleuze abschließend feststellen:

"Von der wichtigen These Pasolinis halten wir nur folgendes fest: Das Wahrnehmungsbild findet seinen Sonderstatus als 'freies, indirektes, subjektives' Bild, das wie eine Reflexion des Bildes im Bewußtsein der Kamera selbst aufzufassen wäre. Es geht dann nicht mehr darum, ob das Bild objektiv oder subjektiv ist: es ist halbsubjektiv, wenn man so will, aber diese Halbsubjektivität zeigt nichts Veränderliches oder Ungewisses mehr. Sie kennzeichnet nicht mehr ein Oszillieren zwischen zwei Polen, sondern eine Fixierung gemäß einer höheren ästhetischen Form. [...] Das Kamerabewußtsein erreicht damit eine sehr hohe, formale Bestimmtheit."<sup>291</sup>

In seinem 1965 auf dem Film-Festival in Pesaro gehaltenen Vortrag definiert Pasolini das "Cinema di poesia" als kinematographische Ausdrucksform, die eine Rückkehr zu den visionären Ursprüngen des Kinos bedeute, zu seinem ureigensten onirischen<sup>292</sup> Ausdruckspotential anstrebt: "l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria."<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> Ebenda, S. 107 f.

<sup>291</sup> Ebenda, S. 109.

<sup>292</sup> Von der Bedeutung her ist dieser Begriff von Pasolini zu übersetzen mit dem Traum ähnlich oder dem Traum nahekommend.

<sup>293</sup> Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico ...*, S. 179. Übersetzung von Maria Elisabeth Brunner, Stuttgart: "Die ursprüngliche Qualität oder Eigenschaft des Kinos, die Träumen nahekommt, barbarisch, unregelmäßig, regellos, aggressiv, visionär."

Die Protagonisten dieser Filme haben eine psychologische Dominante gemein, die der Krankheit, auch psychischer Natur, daher seien auch neue, expressivere filmische Stilmittel eines "Kinos der Poesie" vonnöten:

"un protagonista malato, non normale [...] che gli consente molta libertà stilistica anomala e provocatoria [...] è il linguaggio di una 'prima persona' che vede il mondo secondo un'ispirazione sostanzialmente irrazionalistica: e che per esprimersi deve dunque ricorrere ai più clamorosi mezzi espressivi della 'lingua della poesia'."<sup>294</sup>

## 2.4 ZEITBILD UND FILMPOETOLOGIE

In Egon Günthers Film treffen wir in verschiedenen Sequenzen auf die Ergänzung vom Zeitbild und Filmpoetologie. Die in dem Film aufgenommenen Gedichte entstammen den Schriften von J. M. R. Lenz. So beginnt Lenz zu rezitieren:

"Goethe streckt seine Hand aus, ungeheuer ernst, und streichelt Lenzens Wange, dieser schmiegt sich hinein in die Freundeshand. Kramt einen Zettel aus der Tasche.

Lenz

Sag mir, ob's gut ist, Lieber. (Liest vor)

Wo, du Reuter,  
Meinst du hin?  
Kannst du wöhnen  
Wer ich bin?

Leis umfaß ich  
Dich als Geist,  
Den dein Trauern  
Von sich weist.

<sup>294</sup> Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico ...*, S. 183 u. S. 187. Übersetzung von Maria Elisabeth Brunner, Stuttgart: "ein kranker Protagonist, der nicht normal ist - dies eröffnet ihm [Antonioni, H. Sch.] große stilistische Freiheit, die abnormal außerhalb der Norm liegt und provokatorisch ist [...], es ist die Sprache einer 'ersten Person', die die Welt durch den Blickwinkel nach in Folge einer grundsätzlich irrationalistischen (d. h. Irrationalität als Ideologie) Inspiration sehen: und um sich auszudrücken und sie auf die spektakulären Ausdrucksmittel des 'KINOS DER POESIE' zurückgreifen."

Sei zufrieden  
 Goethe mein!  
 Wisse, jetzt erst  
 Bin ich dein;  
  
 Dein auf ewig  
 Hier und dort -  
 Also wein mich  
 Nicht mehr fort.

Goethe weiß gar nichts zu sagen. Beide weinen und berühren sich an den Händen. Lenz schenkt Goethe das Blatt mit dem Gedicht.

Goethe

Zau...ber...haft. Das ist Revolution, was du schreibst, Jakob."<sup>295</sup>

An anderer Stelle:

"Lenz bei Friederike. Sie liest ein ihr zugeeignetes Gedicht von Lenz, halblaut, kindlich, stockend. Lenz schaut sie nicht an.

Friederike

Wo bist du itzt, mein unvergeßlich Mädchen,  
 Wo singst du itzt?  
 Wo lacht die Flur? wo triumphiert das Städtchen,  
 Das dich besitzt?

Seit du entfernt, will keine Sonne scheinen  
 Und es vereint  
 Der Himmel sich, dir zärtlich nachzuweinen  
 Mit deinem Freund."<sup>296</sup>

Die Subjektkonstitution erscheint hier nur möglich in der Besonderung als Vereinzelnung eines Individuums, das sich nur mehr über die Grenzerfahrung des Liebesschmerzes zu definieren weiß, wobei es aber nicht abläßt von den angestrebten Idealen - nicht nur das der Geliebten - sondern auch nicht von den gesellschaftspolitischen Utopien der Konstitution des autonomen Selbst und dessen Selbstverwirklichung im autonomen Handeln. Selbst die Natur muß mit stimmungsvollen Bildern erhalten bei der Darstellung des Gemütszustandes

<sup>295</sup> Günther, S. 30 f. - Fs 24: Straßburger Münster. Tag-Innen.

<sup>296</sup> Günther, S. 39 - Fs 38: Sesenheim. Laube. Tag-Außen.

"als etwas Lebendes, - nicht als Kulisse - nicht als Hintergrund'; es eröffnet sich so der Blick auf die Autonomie von Natur."<sup>297</sup>

Natur wird mit menschlicher Empathiefähigkeit ausgestattet und ist Vorreiterin der Autonomiekonstitution des männlichen Subjekts. Die Selbst- und Welterkenntnis bilden den Aussagetransfer und die Thematisierung disparater Erfahrungen als "Streben nach Selbstvergewisserung und Selbsterkenntnis"<sup>298</sup>. Das vorgetragene Streben nach Glück und einer freien Existenz prallt dabei an unüberwindbaren Widerständen ab; die Selbstverwirklichung bildet sich heraus aufgrund der Auseinandersetzung mit der Welt als Schauplatz entscheidender Konflikte, an denen das Subjekt sich abarbeitet und dabei immer selbstsicherer werden könnte, aus dem Gefühl heraus, aus eigenen Kräften gewachsen, also "erwachsen" geworden zu sein. Die Oppositionsstrukturen, auch die der zwischen "Städtchen[-s]" und "Flur", sind poetische Versatzstücke

"jenseits des inzwischen zum poetischen Klischee Erstarrten: 'Stadt und Feld' - 'Stadt' und 'Land' bilden in der zeitgenössischen Lyrik sonst eine der stärksten Oppositionen."<sup>299</sup>

Die Krisensituation des Ichs und die daraus sich ableitenden Oppositionsverhältnisse konstituieren also poetische Bilder,

"bezeichnend für dieses Ich ist die Nacktheit seiner alltäglichen und problematischen Seelenlage'. [...] 'Jede Interpretation führt zurück auf die Konfliktsituation des Ichs, die in ihrer pathologischen Vereinzelnung aufgedeckt wird.'"<sup>300</sup>

Oder in einem weiteren lyrischen Diskurs:

"Lenz grapscht den Zettel mit dem Gedicht. Seidel macht den vergeblichen Versuch, ihm den Zettel zu entreißen.

---

<sup>297</sup> Gert Vonhoff: *Subjektconstitution in der Lyrik von J. M. R. Lenz*. Mit einer Auswahl neu herausgegebener Gedichte. - Frankfurt a. M., Bern, New York u. a. 1990, S. 59.

<sup>298</sup> Mathias Bertram: *Das gespaltene Ich. Zur Thematisierung disparater Erfahrungen und innerer Konflikte in der Lyrik von J. M. R. Lenz*. - In: "Unaufhörlich Lenz gelesen ...". *Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz ...*, S. 353-371; hier S. 357.

<sup>299</sup> Gert Vonhoff: *Subjektconstitution in der Lyrik von J. M. R. Lenz ...*, S. 60.

<sup>300</sup> Mathias Bertram: *Das gespaltene Ich. Zur Thematisierung disparater Erfahrungen und innerer Konflikte in der Lyrik von J. M. R. Lenz*. - In: "Unaufhörlich Lenz gelesen ...". *Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz ...*, S. 370 Anm. A10, S. 370. Mathias Bertram zitiert hier nach der Arbeit von Heinz Dwenger: *Der Lyriker Lenz. Seine Stellung zwischen petrarkistischer Formensprache und Goethescher Erlebniskunst*. Diss. Hamburg 1961, S. 204 u. 248.

From now on nur noch die Gesichter Lenzens und Seidels.  
Seidels tiefes Betroffensein.

Lenz trägt vor  
Sie hielt im halberloschnen Blick  
Noch Flammen ohne Maß zurück,  
All itzt in Andacht eingehüllt,  
Schön wie ein marmorn Heiligenbild.  
War nicht umsonst so still und schwach,  
Verlassne Liebe trug sie nach.  
In ihrer kleinen Kammer hoch  
Sie stets an der Erinnerung sog.

An ihrem Brotschrank an der Wand  
Er immer, immer vor ihr stand,  
Und wenn ein Schlaf sie übernahm  
Im Traum er immer wieder kam.

.....

Für ihn sie noch ihr Härlein stutzt,  
sich, wenn sie ganz allein ist, putzt,  
Und vor dem Spiegel nur allein  
Verlangt, er soll ein Schmeichler sein.

.....

Denn immer, immer, immer doch  
Schwebt ihr das Bild an Wänden noch  
Von einem Menschen, welcher kam  
Und ihr als Kind das Herze nahm.  
Fast ausgelöscht ist sein Gesicht,  
Doch seiner Worts Kraft noch nicht  
Und jener Stunden Seligkeit..."<sup>301</sup>

Lenz erscheint in diesem lyrischen Diskurs als einer der "großen Idealisierer der Frauen"<sup>302</sup>, der den Inbegriff des verlassenen Mädchens als einer manisch in Erinnerungsbewegungen kreisenden Frau vor uns in ein Diskursfeld einbaut, das in Beschwörungen und gestischer Sprache das Verlorene bewältigen möchte, "immer, immer, immer doch / Schwebt ihr das Bild an Wänden noch / [...]"<sup>303</sup> Die Erinnerung wird gleichsam einverleibt, die Kind-Frau nährt sich im Schlaf- und Wachzustand nicht

<sup>301</sup> Günther, S. 80 f. - Fs 90: Gartenhaus. Nacht-Innen.

<sup>302</sup> Silvia Hallensleben: *"Dies Geschöpf taugt nur zur Hure ..."*. Anmerkung zum Frauenbild in Lenzens *"Soldaten"*. - In: *"Unaufhörlich Lenz gelesen ..."*. Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz ..., S. 225-242; hier S. 234.

<sup>303</sup> J. M. R. Lenz: *Gedichte. Die Liebe auf dem Lande*. - In: Gert Vonhoff: *Subjektconstitution in der Lyrik von J. M. R. Lenz ...*, S. 230-232; hier S. 232.

vom Brotschrank, sondern "[s-]ie stets an der Erinnerung sog"<sup>304</sup>; was nicht verblaßt in diesem ewigen Kreisen der Erinnerung ist "seiner Worte Kraft"<sup>305</sup>; die verlassene Frau wird ein abgeschwächtes Erinnerungsbild verratener weiblicher Tugend, derselben Tugend, um die alle Diskussionen im Drama *Die Soldaten* kreisen. Die Disziplinierung durch den Mann und Tugendkanon machen die Frau zum Opfer "sexuelle[-r] und seelische[-r] Ausbeutung".<sup>306</sup> Lenz legt eine Realität bloß, die unter den zu seiner Zeit gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen von einer Übermacht war, die sich durch die dreimalige Wiederholung des Wortes "immer" in ihrem verzweifelten Gestus abbildet. Die Frau - hier Spielball gesellschaftlicher Zwänge, sozial depraviert und unfrei - ist weibliches Pendant, Zerrbild der Konditionierungen, die den Autor zeitlebens zu Selbstvernichtungs- und Rachephantasien zwangen? Das Kind in der Frau, seine Aufstiegsphantasien und Glückssuche, alles endet in der dumpfen Demut und Leichenstarre des "marmorn Heiligenbild."<sup>307</sup> Die stumpfe, mit dem "halberloschnen Blick"<sup>308</sup> gehaltene "Andacht"<sup>309</sup> ist Endpunkt "jener Stunden Seligkeit"<sup>310</sup>: der poetische Höhenflug der Imagination bleibt im Verlust des eben nur als Augenblickserfahrung errungenen Glücksempfindens stecken.

Das religiös geprägte Anfangsbild des Gedichts *Die Liebe auf dem Lande* - übrigens eines der bekanntesten Lenz-Gedichte, das sich biographisch ausgerichteten Interpretationen geradezu anbot - ist zurückzuführen auf den

"Zusammenprall eines für den Übergang zur Moderne charakteristischen Strebens nach Selbstverwirklichung mit überkommenen, ihm widerstrebenden, religiösen Glaubensinhalten [...]. Insofern Lenz glaubte, daß der Mensch dazu bestimmt sei, seine individuellen Kräfte und Fähigkeiten zu entfalten und nach irdischem Glück zu streben, und aus dieser Überzeugung auch die Hoffnung ableitete, daß es möglich sei, das 'Reich Gottes auf Erden' zu errichten, gehörte dieser Vermittlungsversuch fraglos zu den entscheidenden Voraussetzungen der sein Leben wie sein Werk prägenden Vorstellung von

---

304 Ebenda, S. 230.

305 Ebenda, S. 232.

306 Gert Vonhoff: *Subjektconstitution in der Lyrik von J. M. R. Lenz ...*, S. 137.

307 J. M. R. Lenz: *Gedichte. Die Liebe auf dem Lande*. - In: Gert Vonhoff *Subjektconstitution in der Lyrik von J. M. R. Lenz ...*, S. 230.

308 Ebenda

309 Ebenda

310 Ebenda, S. 232.



menschlicher Emanzipation. Dieser Glaube ermöglichte es ihm, die diesseitige Welt für vervollkommnungsfähig zu halten, durch ihn sah er seinen eigenen Existenzanspruch legitimiert und aus ihm vermochte er anfangs auch die persönliche Zuversicht zu ziehen, 'hier auf Erden schon ewig selig werden' zu können. Vor allem die in der Königsberger und in der frühen Straßburger Zeit entstandenen Gedichte Lenzens lassen viel von der auf diese Weise gewonnenen Zuversicht erkennen."<sup>311</sup>

---

<sup>311</sup> Mathias Bertram: *Das gespaltene Ich. Zur Thematisierung disparater Erfahrungen und innerer Konflikte in der Lyrik von J. M. R. Lenz.* - In: "Unaufhörlich Lenz gelesen ...". *Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz ...*, S. 367.

TEIL II

GEORGE MOORSES *LENZ*-FILM

"Der Rezeptive scheint nicht dem Abrollen einer Begebenheit selbst gegenüberzustehen wie im Drama, sondern diese hat sich längst abgespielt und wird für uns neu vorgelegt. Das ist für die Epik ästhetisch zutreffend, für den Film jedoch nur technisch, indem wir nicht die Begebenheiten selbst erfahren, sondern, bloß ihr fertiges Abbild. Infolge der doppelten Widerspiegelung des Films verliert diese Mimesis jedoch ihren Vergangenheitscharakter, und ihre zweite Unmittelbarkeit erweist sich als gegenwärtige. Das Täuschende liegt gerade in ihrer Widerspiegelungsart, in der das, was wir hier Authentizität zu nennen pflegten, bei aller Unmittelbarkeit doch ein Element der Vermittlung bildet und durch das Aufgenommensein, durch sein Abrollen vor uns gegenwärtig bleibt. [...] Die höchste Affinität zur Literatur besitzt der Film zweifellos gegenüber der Novelle"<sup>312</sup>.

---

<sup>312</sup> Georg Lukács: *Ästhetik. Teil 1. Die Eigenart des Ästhetischen*. Grenzfragen der ästhetischen Mimesis. Film. - In: G. L.: *Werke*. Bd. 12, 2. Halbband. O. O. u. J., S. 489-521; hier S. 509.

"[D-]enn die Novelle ist es, die danach fragt, was geschehen ist"<sup>313</sup>.

## 1. WIRKUNGS-, MEDIEN- UND PROGRAMMGESCHICHTLICHER KONTEXT

Innerhalb der institutionalisierten nationalen und internationalen Filmjury-Prämierungen und Festival-Aufnahmen, mit denen erfahrungsgemäß wichtige Vor-Entscheidungen für weitere synthesebildende filmästhetische und kinematographische Ja-Zuweisungen eines Filmes und seines kapitalisierten Erfolges vorweggenommen werden, nimmt der von George Moore 1970 gedrehte Film *Lenz*<sup>314</sup> eine besondere Stellung ein. Prämiert<sup>315</sup> wurde der Film 1971 im Jahre seines Erscheinens im einzelnen: mit drei bundesrepublikanischen Filmbändern in Gold<sup>316</sup> - verliehen für die Bereiche Produktion: Literarisches Colloquium, Berlin, und Barbara Moore

<sup>313</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild ...*, S. 73.

<sup>314</sup> Vgl. zu den vollständigen Produktionsdaten die Besetzungs- und Stabliste des Anhangs, S. 151 f.

<sup>315</sup> Vgl. hierzu grundlegend 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: *GbJb* 3 (1983), S. 76-97; hier S. 77 f. Dankenswerterweise stellte mir Klaus Kanzog die - von Reinhold Rauh: *Filmrezensionen. George Moore: Lenz*. Unveröffentlichte Materialsammlung. Institut für Deutsche Philologie der Universität München o. J., S. 1-187 - zusammengestellte und nach filmsachlichen Schwerpunkten gegliederte Quellensammlung der Film-Kritiken zur Verfügung. Daß Rauh überhaupt diese gut dokumentierte Quellensammlung aufgrund seiner Archivrecherchen im Barbara Moore Workshop, München, hat zusammentragen können, geht zum einen auf die auskunftswillige Unterstützung der Mitproduzentin Barbara Moore zurück. Zum anderen wirkt hier auch die für mich bei meinen dortigen Aufenthalten einsehbare, medienwissenschaftlich nicht aufbereitete Fülle an Daten, Dokumenten und Zeitschriftenausschnittsammlungen zu dem Moorsesehen *Lenz*-Film zurück. Vgl. neuerlich auch die Einträge zum Moorsesehen *Lenz* im *Lexikon Literaturverfilmungen. Deutschsprachige Filme 1945-1990*. Zusammengestellt von Klaus M. und Schmidt Ingrid Schmidt. - Stuttgart, Weimar 1995, S. 18, 216, 348 u. 436. Folgt man den Autorenangaben, so intendiert dieses überaus wichtige Sammelwerk, erstmalig die lexikographische Leerstelle "zwischen Film und Literatur" auszufüllen. Vgl. hierzu auch angesichts der unterschiedlichen "Textsorten" und "Textsysteme" Franz-Josef Albersmeier: *Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik*. - In: Peter V. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial ...*, S. 235-268. So notiert Albersmeier: "Von [...] medienkomparatistischen Studien sind wir, allein was die Erfassung der umfangreichen Quellenmaterialien angeht, noch weit entfernt." Ebenda, S. 244. Vgl. ferner zur medienkomparatistischen Fundierung einer Medienphilologie Michael Schaudig: *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie 'Die Ratten' und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*. Diss. München 1992. - München 1992, S. 88-94.

<sup>316</sup> Vgl. *film-echo*, Wiesbaden; 12.05.71. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 164. Der Produktionspreis war mit 400000,- DM dotiert, die beiden anderen Prädikate sind immaterieller Natur.

Workshop, München; für die Darstellung: Michael König als Lenz und für die Kamera: Gerard Vandenberg. Die Filmbewertungsstelle Wiesbaden sprach das Prädikat "Besonders wertvoll"<sup>317</sup> aus, für die Evangelische Filmgilde avancierte er zum "Film des Monats"<sup>318</sup>. Im gleichen Jahr fand der Film Aufnahme in das Festspielprogramm der Biennale in Venedig<sup>319</sup>, der Filmfestspiele in Cannes<sup>320</sup>, der Informationsschau der Moskauer Filmfestspiele<sup>321</sup>, der Internationale Farbfilmwoche in Barcelona<sup>322</sup>, sowie beim Film-in<sup>323</sup> in Luzern; darüber hinaus wurde er im Jahre 1972 im Museum of Modern Art<sup>324</sup> in New York und im Londoner National Film Theatre<sup>325</sup> gezeigt.

Nun hat Klaus Kanzog darauf verwiesen, daß Moorses *Lenz*

"im Ausland nicht den gleichen nachhaltigen Erfolg erzielen [konnte, H. Sch.] wie in der Bundesrepublik, wo er besonders unter der jüngeren Generation, bewirkt durch die Ausstrahlung des Hauptdarstellers Michael König, sein Publikum fand."<sup>326</sup>

Dieser generationsspezifischen Einschätzung des Erfolgs, durch die Sympathie für den Protagonisten, kann nur zugestimmt werden. Dennoch scheinen es noch andere Gründe, rezeptionshemmende Hindernisse oder Wirkungen distributionsspezifischer Art zu sein, die es dem Neuen Deutschen Film - denn Moore ist der Gruppe des AutorInnen-Kinos<sup>327</sup> zuzu-

<sup>317</sup> Prädikatskarte ausgestellt von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden, 02. 03. 1971 (Quelle: Barbara Moore Workshop).

<sup>318</sup> *Münchener Merkur*, München; 23.11.71. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 153.

<sup>319</sup> Vgl. hierzu *LA BIENNALE DI VENEZIA. XXXII MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA*. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 82d. Aber auch die italienische Fassung des Programmheftes *Lenz. Un bel mostro e il suo pubblico* (Quelle: Barbara Moore Workshop).

<sup>320</sup> Vgl. Reinhard Baumgart: *Stuttgarter Zeitung*, Stuttgart; 17.05.71. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 100.

<sup>321</sup> Vgl. *Der Telegraf*, Berlin; 24.07.1971. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 133.

<sup>322</sup> Vgl. *film-echo*, Wiesbaden; 22.10.1971. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 124.

<sup>323</sup> Vgl. *Tages-Anzeiger*, o. O.; 03.06.71. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 130.

<sup>324</sup> Vgl. *Süddeutsche Zeitung*, München; 18.02.72. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 122.

<sup>325</sup> Vgl. *Frankfurter Allgemeine*, Frankfurt; 24.10.72. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 135.

<sup>326</sup> Klaus Kanzog: *Norminstanz und Normtrauma ...*, S. 78.

<sup>327</sup> Vgl. zum Begriff und im übrigen zu den übergreifenden internationalen Konzeptionen des Autorenfilms den Band Thomas Koebner (Hrsg.): *Autorenfilme*. 11 Werkanalysen. - Münster 1990, bes. das *Vorwort* des Herausgebers S. 5-8. Vgl. zur spezifischen bundesrepublikanischen Situation - Alexander Kluge (Hg.): *Bestandsaufnahme: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film*. - Frankfurt a. M. 1983 - besonders das Kapitel *XV Kontroverse: Produzentenkinos / Autorenfilm*, S. 317-348. Vgl. ferner zu den filmgeschichtlichen und medienästhetischen Implikationen im Umkreis

rechnen - im Ausland erschwerten, vergleichbare Wertschätzung zu erlangen, die dieser Gruppe in der Bundesrepublik erst zögerlich, dann zunehmend zuteil wurde. Die historisch späte Profilierung des Neuen Deutschen Films in der Bundesrepublik im Verhältnis zu den in Italien und Frankreich früher ausgeprägten Vorgeschichten des Zeit-Bildes haben wir bereits herausgestellt<sup>328</sup>; um so schwerer mußte es ihm deshalb im europäischen Ausland, und nicht nur dort, zu Anfang der 70er Jahre fallen, vergleichbar erfolgreich wie im Produktionsland rezipiert zu werden. Nicht zu vergessen ist zudem, daß in dieser Anfangsphase zumeist fast ausschließlich die deutschen Kulturinstitutionen im Ausland unterstützend beteiligt waren, um diesen neuen filmkulturellen aber auch filmpolitischen Transfer überblickhaft<sup>329</sup> zu vermitteln.

Kehren wir nach dieser eingefügten Zwischenüberlegung zu den wirkungsgeschichtlichen Auslandszusammenhängen zu der von Klaus Kanzog vorgenommenen generationsspezifischen Erfolgseinschätzung des Films und seines Protagonisten zurück. Ohne Zweifel ist es die darstelle-

---

des Autorenfilms Hans Günther Pflaum: *Deutschland im Film. Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland*. - München 1985 und schließlich zur besonderen gegensteuernden historischen Relevanz des Autorenkinos im Hinblick auf die öffentlich vorherrschende Memoriatradition, bundesrepublikanische Geschichte der letzten fünf Jahrzehnte eher zu vergessen anstatt zu erinnern, Anton Kaes: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. - München 1987.

328 Vgl. hierzu Kapitel II, S. 61.

329 So sind es denn insgesamt 30 Filme, die innerhalb einer konzentrierten Werkschau zum Neuen Deutschen Film im Museum of Modern Art in New York zur Vorführung kommen. Unter ihnen sind nach der dpa-Meldung "die neuesten Produktionen von [Rainer, H. Sch.] Werner Fassbinder, Hans [W., H. Sch.] Geißendörfer, Reinhard Hauff, Werner Herzog, Volker Koch, Volker Schlöndorff, Lutz Mommartz, George Moore und Edgar Reitz. Nach Angaben des Deutschen Generalkonsulats in New York [...] wurden Arbeiten derjenigen [...] ausgesucht, 'deren Filme neuartig, einfallsreich und oft provokativ, jedoch nicht notwendigerweise kommerzielle Erfolge sind'". *Main-Spitze*, Rüsselsheim; 18.02.1972. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 126. Die damalige keineswegs vorhandene Einbindung des Neuen Deutschen Films in die filmwirtschaftlich supranationale Distribution lassen die Schlußfolgerung oder Zielformulierung zu: Das Erreichen respektierlicher Resonanz im Ausland kann schon deshalb in keinem auch nur annäherungsweise vorhandenen Verhältnis zu dem Rezeptions- und Kapitalisierungserfolg des *Lenz*-Films in der Bundesrepublik stehen. Spätestens Ende der 70er Jahre hat sich dieses Mißverhältnis verändert, zumindest ein Teil der Filmautoren des Neuen Deutschen Films fanden und finden auch im Ausland zunehmend Beachtung. Vgl. hierzu auch Willy Michel: *Einschätzung und Funktionswandel der Literaturverfilmung*. - In: *Mannheimer Berichte* 27 (1985), S. 13-17, der hierzu anmerkt: "Auch wenn einzelne literarisch vorgeprägte Figuren und Motive [...] von Regisseuren aus mehreren Ländern filmisch neu gestaltet und interpretiert wurden, so hat die Literaturverfilmung doch erst seit einigen Jahren eine *interkulturelle Vermittlerfunktion* übernommen." Ebenda, S. 16.

rische Fähigkeit Michael Königs, die diesen Erfolg des Films mitbewirken konnte. Michael König debütierte schon während seiner Schauspielausbildung an der Falkenberg-Schule in München mit der "Hauptrolle in 'Gerettet' von Edward Bond in einer Inszenierung von Peter Stein in den Münchner Kammerspielen"<sup>330</sup>, spielte dann bei Hübner in Bremen, war später in Hamburg engagiert<sup>331</sup> und ging schließlich 1970 nach Berlin, um dort an der Schaubühne am Halleschen Ufer in dem Kreis um und mit Peter Stein kollektive Theater-Praxis auszuformulieren und umzusetzen, eine Praxis, die jenseits konsumptiver Rezeptionsbedingungen des herkömmlichen Theaters anzusiedeln ist.

Methodologisch strukturanalytisch und gesellschaftspolitisch erkenntnis-kritisch hat Michael König die Bedingungen skizzenhaft formuliert:

"Ich fing an, mich mit der Gesellschafts-Struktur zu beschäftigen, in der wir leben, entdeckte die gesellschaftspolitische Relevanz des Theaters. Die Alternative zum traditionellen Theater ist demokratisches Theater. Ich möchte als Schauspieler versuchen, den Leuten zu zeigen, wie sie ihre Realität bewältigen können - also dialektischen Materialismus als Methode vermitteln. Es ist notwendig, aus den herkömmlichen Formen des Konsum-Theaters auszubrechen."<sup>332</sup>

Ist Michael König also der ideengeschichtlich verankerte schauspielerische "Anti-Typ"<sup>333</sup> nicht nur des neuen deutschen Theaters sondern auch des jüngeren deutschen Films? Schon die - dem *Lenz* vorangegangene - schauspielerische Filmarbeit mit Rainer Werner Fassbinder, Peter Zadek und Hans-Jürgen Syberberg rücken Michael König in dieses Bild ein.<sup>334</sup> Abgesehen von der darstellerischen Fähigkeit des Anti-Typs im *Lenz* muß

<sup>330</sup> Fee Zschocke: *Karriere mit Marx und Mao. Wie der begabte Schauspieler Michael König seine Idee vom Theater der Zukunft verwirklichen will.* Stern, o. O. u. o. Z. - In: Reinhold Rau: *Filmrezensionen ...*, S. 181a-181e; hier S. 181e.

<sup>331</sup> Vgl. die deutsche Fassung des Programmheftes *Lenz* (Quelle Barbara Moore Workshop).

<sup>332</sup> Fee Zschocke: *Karriere mit Marx und Mao ...*, S. 181e.

<sup>333</sup> Ebenda, S. 181a.

<sup>334</sup> Mit Fassbinder dreht er 1970 *Rio das Mortes* - nach einer Idee von Volker Schlöndorff -, im gleichen Jahr spielt König den Hans Böhm in *Die Niklashauser Fart* - Regie: Fassbinder/Fengler. Vgl. zu Fassbinder Hans-Helmut Prinzler: *Filmografie.* - In: *Rainer Werner Fassbinder.* Reihe Film 2. Hrsg. in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. 4., ergänzte u. erweiterte Aufl. - München, Wien 1983, S. 277-298; hier 280 f. Zu Zadek und Syberberg vgl. das Programmheft *Lenz* (Quelle Barbara Moore Workshop). In Zadeks *Piggies* und Syberbergs *San Domingo* sind es ebenfalls Rollen, die dem Anti-Typ zuneigen.

es aber noch mehr sein, was in Moorses<sup>335</sup> siebentem Spielfilm kinemagraphisch zur Darstellung kommt: ein authentisch mit und durch Michael König filmästhetisch vermitteltes programmatisches Zeit-Bild<sup>336</sup>.

Allerdings ist dieser eher vereinzelte Befund im Sinne eines historisch wirkungsvoll gewordenen Bildtypus vorerst intermedial im Film und Fernsehen zurückzulesen. Zur besonderen kategorialen Erkenntnisform und medienwissenschaftlichen Tragweite der "Intermedialität" kann deshalb Volker Roloff bemerken:

"[D-]er Begriff Intermedialität [ist, H. Sch.] in besonderem Maße geeignet, den thematischen und methodischen Zusammenhang, die Wechselwirkungen und Interferenzen sowie die Konvergenz und Komplementarität der verschiedenen Medien zu verdeutlichen. Dabei sind die Prozesse der immer engeren Vernetzung der verschiedenen Medien, die ständige Erweiterung der Kombinationsmöglichkeiten und die Substituierbarkeit des einen Mediums durch das andere nur verschiedene Seiten eines Phänomens. In dieser Hinsicht ist es durchaus ein Vorteil, daß 'Intermedialität' - als Begriff und Konzept - nicht den Status eines geschlossenen, bereits festgelegten wissenschaftlichen Paradigmas beansprucht, sondern eher Spielregeln und Perspektiven für die Analyse medialer Interaktionen und Transformationen zur Verfügung stellt. Diese Spielregeln entsprechen, indem sie u. a. an Bachtins Dialogprinzip anknüpfen, dem diskurstheoretischen und diskursgeschichtlichen Rahmen, der in der Erweiterung des Konzepts der Intertextualität schon angelegt ist: Wenn schon literarische Texte als Mischung und Überlagerung verschiedener Dis-

---

<sup>335</sup> George Moore - Jahrgang 1936 - wurde in New York geboren. Er studierte Philosophie und Altphilologie. Seit 1959 lebt Moore in der Bundesrepublik, zunächst in München, dann in Berlin. 1964 produzierte er seinen Erstlingsfilm *In Side out*, fortan folgten eine Reihe von Spielfilmen, die in enger Kooperation mit dem Kameramann Gerard Vandenberg entstanden. 1965 stellte er seinen Experimentalfilm *Zero in the Universe* vor, 1967 verfilmte Moore die Kleistsche gleichnamige Novelle *Der Findling*. Vgl. hierzu Karl Nikolaus Renner: *Der Findling. Eine Erzählung von H. v. Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. - München 1983. Innerhalb der Filmkritik gilt Moore seit *Kuckucksjahre* - 1967 - als bedeutsamer Regisseur des Pop-Films. Darüber hinaus entstanden 1967 *Der Griller* und *Robinson*, 1968 *Liebe und so weiter* und *Feuerpredigt*. Neben dieser am Spielfilm ausgeprägten Regiearbeit produzierte Moore Fernsehdokumentationen und experimentierte gemeinsam mit Vandenberg an der Umsetzung neuer magnetischer Aufzeichnungsverfahren und des Super-8-Films sowie ihrer medialen Integration in Fernsehunterhaltungsshows. Da noch eine medienwissenschaftlich abgesicherte Filmografie zum Moorseschen filmischen Gesamtwerk aussteht, gehen diese Angaben zum Frühwerk auf meine Einsichtnahmen im Archiv Barbara Moore Workshop zurück.

<sup>336</sup> Wir beschränken uns hier auf das im vorangegangenen Kapitel entwickelte Verständnis des Zeit-Bildes als Bildtyp, der die Zeit direkt repräsentiert.



kurse durchschaubar werden, so sind die Produkte der neuen Medien durch einen um so größeren, noch komplexeren Spielraum der Diskursmischung und Hybridisierung gekennzeichnet. Die intermediale Analyse entspricht der Vielfalt, Mehrdimensionalität und Wandlungsfähigkeit, die besonders für die neuen Medien typisch sind."<sup>337</sup>

Inwieweit das Fernsehen in der Bundesrepublik einen besonderen Stellenwert als historische Vermittlungsinstanz zwischen den tradierten und neuen Künsten einnimmt, können Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann gerade angesichts der Transferleistungen der Literaturverfilmung für das Dezennium 1961-1972 eindrucksvoll belegen:

"Mit welcher Intensität sich das Fernsehen einer definierten literarischen Tradition annehmen kann, zeigen die Filme nicht nur nach Fontane, sondern auch nach Büchner. Die Rücknahme des Demonstrativen in die episch-psychologische Distanz, vom Landboten zu *LENZ* wird schaubar in der Verfilmung der Büchnerschen Erzählung durch George Moore von 1970, die der Hessische Rundfunk am 22.1.1973 im Dritten Programm ausstrahlte. Die Wende von der Dramatik zur Epik, vom eingreifenden Theater, von der Demonstration zur psychologischen Reflexion mit den Mitteln des Films setzt sich Ende der siebziger Jahre als Tendenz durch."<sup>338</sup>

Und weiterhin wird von den beiden Autoren programmgeschichtlich akzentuiert:

"Kleist, Büchner und Fontane: eine literarische Reihenbildung im Programm wird sichtbar, eine spezifische Selektion aus dem breiten Erzählrepertoire des neunzehnten Jahrhunderts. Dies ist aber nicht mehr allein die Selektion des Fernsehens, sondern die eines 'literarisierten Films', der hier seine spezifische Imagerie findet."<sup>339</sup>

Im Medium des literarisierten Films entwickelt sich am Ende der sechziger und zu Beginn der siebziger Jahre im Fernsehen eine literarische Spu-

---

<sup>337</sup> Volker Roloff: *Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni.* - In: Peter V. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial ...*, S. 269-309; hier S. 271. Vgl. ferner zum französischen Kontext einer medialen Verbundsystematik von Theater, Film und Literatur Franz-Josef Albersmeier: *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität.* - Darmstadt 1992.

<sup>338</sup> Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann: *Die sechziger Jahre: Vom Fernsehspiel zur verfilmten Literatur. Das Kulturfernsehen und seine Krise: 1961/63-1970/72.* - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik.* Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste.* Herausgegeben von Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann. - München 1994, S. 36-42; hier S. 40 [Titel kursiv, H. Sch.].

<sup>339</sup> Ebenda

rensuche. Eine erneute Büchner-Renaissance<sup>340</sup> zeichnet sich ab, die historische Rekonstruktion, politische Aktualisierung und analogisierendes weltveränderndes 'Wiedererkennen' literarischer Vorlagen berücksichtigt. Für Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann präsentiert sich der greifbare Kontext von literarischer Memorierbarkeit und präsentem Aktualitätsbewußtsein schlechthin "historisch verspätet"<sup>341</sup> im vermittelnden Element Fernsehen:

"Unter den Texten, die temporär wieder zitierfähig werden, nahm auch der '*Hessische Landbote*', eine aufrührerische Flugschrift aus dem Jahre 1834, einen festen Platz ein. Daß das Fernsehen als hochgradig gegenwartsbezogenes Medium den Trends innerhalb des literarischen Lebens auf der Spur blieb, dokumentierte 1970 auch Gerhard Klingenberg's 'szenische Demonstration' *FRIEDE DEN HÜTTEN! KRIEG DEN PALÄSTEN!* (nach Kasimir Edschmids Roman '*Georg Büchner - Eine Deutsche Revolution*') mit bemerkenswerter Konsequenz."<sup>342</sup>

Das "Kompositmedium Fernsehen"<sup>343</sup> tritt deshalb historisch verspätet auf, weil die

"Filmgeschichte und Fernsehgeschichte [...] seit Beginn der siebziger Jahre intensivere Verbindungen als je zuvor ein[-gehen], was fraglos die Schwierigkeiten einer Historiographie von 'Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage' zusätzlich kompliziert. Erst durch die Ausstrahlung im Fernsehen partizipieren die durch das Fernsehen erst möglich werdenden Filme nach literarischer Vorlage an der Fernsehgeschichte der Literatur. Doch im literarischen Leben hinterlassen sie Spuren meist schon vor ihrer Ausstrahlung im Fernsehen. Die generelle (und irreversible) 'Verspätung' jedweder

<sup>340</sup> Wir folgen hier der dritten Phase rezeptiver Büchneraneignungen - "der Zeit nach 1968" -, wie sie Inge Stephan nach literarischen Epochen - "Naturalismus", "Expressionismus" - und der allgemeinen historischen Zäsur - der Studentenbewegung - periodisiert. Inge Stephan: "*Lenziana, subjektiv und objektiv*" - *Lenz-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert*. - In: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: "*Ein vorübergehendes Meteor*"? *J. M. R. Lenz ...*, S. 111-133; hier S. 118. Zur literaturhistorischen Taxierung des Autors Büchner vgl. den Forschungsbericht im Kapitel I, S. 18 ff.

<sup>341</sup> Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann: *Die sechziger Jahre: Vom Fernsehspiel zur verfilmten Literatur. Das Kulturfernsehen und seine Krise: 1961/63-1970/72*. - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik*. Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 44.

<sup>342</sup> Ebenda, S. 44 [Titel kursiv, H. Sch.].

<sup>343</sup> Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann: *Einleitung*. - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik*. Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 1-17; hier S. 14.

Literaturadaption für den Bildschirm potenziert sich durch die Zwischenstufe der Kinoauswertung noch zusätzlich."<sup>344</sup>

Wenn sich eine diachrone Historiographie des literarisierten Films - unter den distributiven Bedingungen der "generelle[-n] Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen"<sup>345</sup> - für Kino und Fernsehen ausweisen läßt, wäre von ihr am ehesten eine ansatzweise intermediale Anthropologie der drei Künste Literatur, Film und Fernsehen zu erreichen, die den phasenverschobenen 'Verspätungs-Aspekt' strukturieren und die zeitlichen und ästhetischen Diffusionen dokumentieren könnten. Immerhin könnte diese Grundannahme einer diachronen Betrachtung auf den ersten Blick - entgegen einer synchron verfahrenen medialen Historiographie, die von der Koinzidenz des einzelnen Mediums ausgeht, diese gleichwohl auch intermedial voraussetzt - den Vorteil haben, daß sie die zeitlich versetzten Entwicklungen gattungsimmanent und -überschreitend zu ihrem Recht verhilft, ohne die literarischen und intermedialen Antinomien der 'Ungleichzeitigkeit des Gleichen' historisch zu überdecken. Die so eingezeichneten Umkehrungen der historiographischen Tradierungen sind offenbar in der Literatur und im literarisierten Film durchaus nicht vereinzelt anzutreffen. Welche Perspektive kann sich von hier aus hinsichtlich der eingangs intermedial resümierten Büchner- und *Lenz*rezeption innerhalb des Zeitraumes 1965-72 eröffnen?

Daß literarische Büchner-Aneignung sich keiner Geschichtsresistenz versichern kann, daß Literatur demzufolge in ihrer gesellschaftlichen Funktion in der Bundesrepublik engzuführen ist, bezeugen die Vermittlungen, die auf "die politische Rezeption" angelegt sind, und infolge "der von Hans Magnus Enzensberger herausgegebene[-n] kommentierte[-n] Neuausgabe des *Hessischen Landboten* (1965) sowie durch die Büchner-Preis-Reden von Günter Grass (1965) und Heinrich Böll (1967)"<sup>346</sup> eine breitere literarische Öffentlichkeit erreichen können. Enzensberger erweitert, über die ursprüngliche Herausgabe des Grundtextes hinausgehend, den geographischen, polit-ökonomischen Zusammenhang im Nachwort, indem er die vorherrschende Nachahmung der kapitalistischen Ökonomie in dem spätfeudalistischen Schwellenland Iran supranational

<sup>344</sup> Ebenda, S. 45.

<sup>345</sup> Ebenda, S. 45.

<sup>346</sup> Inge Stephan: "*Lenziana, subjektiv und objektiv*" - *Lenz-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert*. - In: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: "*Ein vorübergehendes Meteor*"? *J. M. R. Lenz ...*, S. 119.

analogisiert. Die Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen der Aktualisierung von Enzensberger und dem Büchnerschen Quelltext weist der Paralleldruck aus:

"Das Leben der Reichen ist ein langer Sonntag; sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigene Sprache.

Das Leben der Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Äcker vor seinen Augen.

Die Regierung des Schahs sagt, das sei nötig, um die Ordnung im Staat zu erhalten. In Ordnung leben heißt hungern und geschunden werden.

Der Schah ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten

sein Schwanz. Geht einmal nach Teheran und seht, wie die Herren sich für euer Geld lustig machen [...]"<sup>347</sup>.

"Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag, sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigene Sprache [...].

Das Leben der Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Äcker vor seinen Augen [...].

Im Namen des Staates wird es ['das Geld des Blutzehnten', H. Sch.] erpreßt, die Presser berufen sich auf die Regierung und die Regierung sagt, das sei nötig die Ordnung im Staat zu erhalten. [...] In Ordnung leben heißt hungern und geschunden werden. [...]

Der Fürst ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten

sein Schwanz. [...] Geht einmal nach Darmstadt und seht, wie die Herren sich für euer Geld dort lustig machen [...]"<sup>348</sup>.

<sup>347</sup> Zit. nach ebenda, S. 119.

<sup>348</sup> Georg Büchner/Friedrich Ludwig Weidig: *Der Hessische Landbote*. Gegenüberstellung der Fassungen vom Juli und November 1834. - In: *WuB*, S. 209-233; hier S. 210, 212, 218, 220 - Juli-Fassung -. Zu den beiden Bearbeitungen und zur "Textverteilung" des Landboten vgl. Thomas

Wie Enzensberger aktualisieren auch Grass und Böll Büchner, jedoch mit expliziten bundesrepublikanischen *tertia comparationis*. Worin die vorgetragenen Aktualitätsspiegelungen bestehen, können wir den beiden Reden entnehmen. Zunächst Grass:

"Schließlich ist jener Geist heute noch [...] quicklebendig, der vor über hundertdreißig Jahren Georg Büchner aus dem Lande getrieben und mit Steckbriefen verfolgt hat."<sup>349</sup>

Und mit politisierendem, auslegendem Sprachgestus Böll:

"Es fällt nicht schwer, Büchners politische und ästhetische Gegenwartigkeit zu sehen. [...] Oder: den '*Hessischen Landboten*' ins Persische übersetzen, vielleicht gar deutsch als Flugschrift neu mit Kommentar zu verbreiten, nicht in einer Dünndruckausgabe verpackt, wo ihm die Aura germanistisch-akademischer Behandlung den politischen Stachel nimmt. Die Anspielungen auf den Adel und die Höfe brauchten in dieser Neuausgabe nicht einmal verwandelt, sie müßten nur interpretiert werden. Die große Koalition ist selbstherrlich genug."<sup>350</sup>

Vor allem das revolutionäre Vokabular, das Enzensberger, Grass und Böll bei Büchner entlehnen, ob nun durch die Herausgabe des *Hessischen Landboten* buchstäblich ausgelöst oder angesichts ihrer parallelisierenden zeitgenössischen Auslegungen, die historisch deduzierend verfahren und in ihren Lesarten tagespolitische Ereignisse aufgreifen, markiert überdeutlich den politisierenden Rezeptionsschub zu Beginn der Studentenbewegung, der literarisch im Rahmen des bahnbrechenden Vorhabens dem Autor Büchner zuteil wird. In diesem Sinne müßten noch die zeitlichen Phasen und der wirkungsgeschichtliche Funktionswandel der Büchner-Aneignungen ergänzt werden, um sie genauer erfassen zu können. Dergestalt kann Inge Stephan zu den historiographischen, literarischen Tradierungen des Autors Büchner rezeptionsgeschichtlich bemerken:

"War in der ersten Phase der Studentenbewegung Büchner vor allem als Autor des *Hessischen Landboten* wichtig, so rückte im weiteren

---

Michael Mayer: *Büchner und Weidig - Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie ...*, - In: *GB I/II*, S. 16-298.

<sup>349</sup> Zit. nach Inge Stephan: "*Lenziana, subjektiv und objektiv*" - *Lenz-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert*. - In: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: "*Ein vorübergehendes Meteor*"? *J. M. R. Lenz ...*, S. 119.

<sup>350</sup> Ebenda, S. 120.

Verlauf die Erzählung *Lenz* und damit indirekt auch der historische Lenz stärker in den Mittelpunkt. [...] Die Rezeption des *Hessischen Landboten* stand im Kontext einer Büchner-Rezeption, in der Büchner als vorbildlicher Revolutionär begriffen wurde. Sie spiegelt den Aufbruchswillen und den revolutionären Elan der ausgehenden 60er Jahre."<sup>351</sup>

Ist man bereit, die so umrissenen literarischen Rezeptionsverhältnisse von vornherein diachron, einschließlich der intermedialen Antinomien<sup>352</sup>, zu lesen, so könnte man aufgrund der literarischen Büchner-Adaptionen im Kompositmedium Fernsehen und im Film ihre mediale 'Ungleichzeitigkeit des Gleichen' bestätigt finden, jedoch wie Schanze/Zimmermann einräumen,

"je stärker sich Adaptionen auf zeitgenössische oder gar zeittypische Literaturvorlagen mit hohem Aktualitätswert beziehen, desto stärker sind sie der Gefahr ausgesetzt, in einer Phasenverschiebung von wenigen Jahren die Trends des Literarischen Lebens kulturell verspätet zu reproduzieren, sofern nicht durch die Art der Adaption neue Lesarten der literarischen Vorlage ausgelöst oder zumindest offeriert werden."<sup>353</sup>

Sehr wohl läßt sich durch den zeitlichen Rückbezug auf den Ausstrahlungstermin 1970 die Phasenverschiebung an Klingenberg's 'szenischer Demonstration' dokumentieren, die das revolutionäre Credo des *Landboten* "Friede den Hütten! Krieg den Palästen!"<sup>354</sup> keineswegs nur als schlagwortartige Titeldoublette sich zu eigen macht, gerade weil sie

"[n-]icht auf historisierende Distanz, sondern auf Aktualisierung und Didaxe zielt [...], wie auch der harte Umschnitt aus der inszenierten

<sup>351</sup> Ebenda, S. 120.

<sup>352</sup> Inwieweit diese Antinomien auch in den Produktionsverhältnissen der intermedial tätigen Autoren erkennbar nachwirken, belegen nachhaltig die Werkstattgespräche, die Manfred Durzak mit sieben Medien-Autoren führen konnte. Vgl. Manfred Durzak: *Literatur auf dem Bildschirm. Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdieter Schnurre und Dieter Wellershoff.* - Tübingen 1989.

<sup>353</sup> Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann: *Die sechziger Jahre: Vom Fernsehspiel zur verfilmten Literatur. Das Kulturfernsehen und seine Krise: 1961/63-1970/72.* - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik.* Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 44.

<sup>354</sup> Georg Büchner/Friedrich Ludwig Weidig: *Der Hessische Landbote.* Gegenüberstellung der Fassungen vom Juli und November 1834. - In: *WuB*, S. 210 - Juli-Fassung -.

Fiktion in die inszenierte Authentizität eines Interviews von Günther Gaus mit Rudi Dutschke verdeutlicht."<sup>355</sup>

Diese dilatorische Gegenläufigkeit "der Erzählmodi der Bilder"<sup>356</sup>, die in ihrer Synthese einerseits zwischen imaginerter Neugestaltung, kinetischer Umarbeitung und andererseits zwischen arrangierter Dokumentation alternieren, stehen indes symptomatisch<sup>357</sup> für die Verbindungen, die Literatur, Film und Fernsehen zu Beginn der siebziger Jahre programmgeschichtlich eingehen. Gleichwohl sind damit darstellungsästhetisch noch die Traditionslinien des Dokumentarfilms der sechziger Jahre überdeutlich konturiert.

Wie verhält sich nun aber die ausgewiesene mediale Verspätungs-Wirkbarkeit auch angesichts der zu Anfang der siebziger Jahre einsetzenden *Lenz*-Rezeption, die, primär über den Büchnerschen Erzähltext vermittelt, auf den Sturm und Drang Autor Jakob Michael Reinhold Lenz rekurriert? Inge Stephan hat mit Blick auf die 68er Bewegung - auch in Anbetracht der fehlenden Durchsetzung der angestrebten gesellschaftlichen Rahmenanalyse - besonders zu der in der Spätphase vorherrschenden Agonie erklärt:

"Die Rezeption des *Lenz* [...] steht im Kontext des Niedergangs und des Verfalls der Studentenbewegung. Sie spiegelt Resignation und die Gebrochenheit einer Bewegung, die ihren eigenen Zerfall reflektiert und sich von der Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse hin zur Beschäftigung mit der eigenen Person wendet. Die Stichworte sind Subjektivität, Sensibilität, Innerlichkeit und Narzißmus."<sup>358</sup>

<sup>355</sup> Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann: *Die sechziger Jahre: Vom Fernsehspiel zur verfilmten Literatur. Das Kulturfernsehen und seine Krise: 1961/63-1970/72.* - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik.* Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 44.

<sup>356</sup> So - Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse.* - Stuttgart, Weimar 1993, S. 194 - in seiner grundlegenden Einführung zu den "Medien der Audiovision".

<sup>357</sup> Zum Abriß vgl. hierzu - das elementare Kapitel "Dokumentarisch - fiktional/Gattungen und Programmformen" - ebenda, S. 179-196. Besonders zu den "Mischformen" im Programmgefüge S. 193 ff. Vgl. aber auch Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel oder Der Kunstanspruch der Erzählmaschine Fernsehen.* - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik.* Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 303-348; hier 326 f.

<sup>358</sup> Inge Stephan: "*Lenziana, subjektiv und objektiv*" - *Lenz-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert.* - In: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: "*Ein vorübergehendes Meteor*"? *J. M. R. Lenz ...*, S. 120. Vgl. hierzu auch die Arbeit von Timm Reiner Menke: *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur.* - Hildesheim, Zürich, New York 1984, die die erzählerischen Traditionslinien des historischen Lenz

In der Tat könnte diese fortan eingetretene Prozeßhaftigkeit innerhalb der veränderten literarischen Rezeptionsverhältnisse nachweislich zu Veränderungen in der Programmgeschichte des Films und Fernsehens führen. Kein Zweifel: Wenn es gewiß bei ausgesprochen vorläufiger Formalisierung um die erkennbare Modifikation der literarischen Rezeptionsweisen geht, dann müßte außerdem davon die mediale Umsetzung der narrativen Textvorlage betroffen sein. Die zentralen Fragen sind deshalb produktionsästhetisch an die Umsetzung eines Textes "mit visuell-kinetischen und auditiven Mitteln" gerichtet, und sie haben in bezug auf die bereits abgeschlossene "Literaturtransformation" die Memoria des Filmregisseurs als diejenige eines Lesers zum Ausgangspunkt, der im denkbaren Leseprozeß des "close reading [...] eine Auflösung der Vorlage in einzelne Elemente [...], eine Reduktion auf einen oft nur stofflichen beschränkten Kern" bewirkt, bevor die mediale Transformation, der produktionsästhetische Übergang von "Gedanke und Bild zum Buchstaben, von der Vorschrift zu den bewegten Bildern, von diesen zur Fixierung in der Filmrolle, in der Videohülle" ins Werk gesetzt wird.<sup>359</sup> Gerade dieser Entstehungsfragehorizont, namentlich die Genese der "Auflösung und Neuformulierung", markieren für Schanze/Zimmermann den historiographischen Bezugsrahmen, denn mediengeschichtlich

"muß die systematische komplexe Aufgabe des Ab- und Aufbaus der Stoffe, die vergangene Zukünftigkeit, die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit in Abläufe, in historische Tendenzen gefaßt werden. Die erkennbare Systematik von Abbau, Aufbau und Vermittlung, der Prozeß der Transformation, wird historisiert. Diese Historisierung ist eine dreifache. Zum ersten sind in der jeweils neuesten Produktionsform die Regeln der älteren aufgehoben. [...] Zum zweiten entwickeln und verändern sich die Produktionsregeln und das stoffliche Repertoire des Fernsehens selber. Und zum dritten verändern sich die

---

in den Aneignungen von Georg Büchners: *Lenz*, Gerhart Hauptmanns: *Der Apostel*, Robert Walsers: *Kleist in Thun* und Peter Schneiders: *Lenz* ausweist.

<sup>359</sup> Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann: *Fernsehen und Literatur. Fiktionale Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage*. - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik*. Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 21. Zur Bedeutung und erinnerungsstiftenden Funktion der Datenträger Filmrolle und Videoband vgl. Wolfgang Beilenhoff: *Licht - Bild - Gedächtnis*. - In: *Gedächtniskunst ...*, S. 444-473. Vgl. aber auch zu den 'Konnektiven' von Schriftlichkeit, Memoria Aleida und Jan Assmann/Christof Hardmeier (Hrsg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. - München 1983.



Produktionsregeln der Literatur [...] mit der Weiterentwicklung der Medien. Die aktuellen Medien stehen immer in Wechselwirkung."<sup>360</sup>

Diese scheinbar geregelte Aufeinanderfolge von Abbau, Aufbau und Vermittlung kann prägnant am mediatisierten *Lenz* nachvollzogen werden. So ist im Blick auf jenes Strukturmodell der historiographischen Morphologie der Übergang von der literarischen Rückbauproduktion zur gattungsüberschreitenden medialen Neufassung zu beobachten, der medien-transformierte Rohumriß zu erkennen, der augenblicklich beginnt "die spezifische Temporalität der literarischen Vorlage [...]"<sup>361</sup> zu egalisieren, sein eigenständiges, entgrenztes Zeit-, Raum-, Handlungs-, Erzähl-, Bild- und Personeninventar zu konzipieren und aufzubauen. Andererseits wird währenddessen die mediale Genese offenkundig, wie aus der Prosa im Abbau- und Aufbauvorgang eine eigenständige medienliterale Kunst-Gattung als 'Script'<sup>362</sup> hervorgeht. Ziehen wir unsere einleitenden programm-geschichtlichen Erwägungen in Betracht, so ist gerade aus dieser Perspektive überraschend, daß

"[n-]och bevor Peters Schneiders Erzählung '*Lenz*' [1973, H. Sch.] zu einem 'Findebuch' der in ihrem politischen Engagement zunehmend verunsicherten linken Intelligenz avancierte, [...] schon ein Film die zeittypische neue Lesart von Büchners gleichnamiger Novelle vorweggenommen [hatte]: der 1972 im deutschen Fernsehen ausgestrahlte Film *LENZ* von George Moore. Zu einem Zeitpunkt, als sich in der literarischen Öffentlichkeit ein neues Interesse an Innerlichkeit anzubahnen begann und Landflucht für manche an At-

<sup>360</sup> Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann: *Fernsehen und Literatur. Fiktionale Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage*. - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik*. Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 24. Diese geregelte Planmäßigkeit während der Transformation geht auf den von Brecht "am Ende der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts" in die Debatte eingeführten Begriff der mediale[-n] 'Abbauproduktion' zurück, der nichts anderes als die primär zurückgestutzte Verknappung - wie Schanze/Zimmermann mit Verweisen zur erzähltheoretischen Natur "auf einen 'Plot', einen 'Stoff', ein 'Konzept'" belegen - im Medientransfer propagiert. Vgl. ebenda, S. 22 ff. Vgl. fernerhin zur 'Abbauproduktion' Helmut Schanze: *Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage*. - In: Knut Hickethier/Siegfried Zielinski (Hrsg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft ...*, S. 281-290; hier S. 282 f.

<sup>361</sup> Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann: *Fernsehen und Literatur. Fiktionale Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage*. - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik*. Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 23.

<sup>362</sup> Vgl. Mauro Ponzi: *Medienspezifisches Schreiben oder die Notwendigkeit des 'Script'*. - In: Knut Hickethier/Siegfried Zielinski (Hrsg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft ...*, S. 225-235.

traktivität gewann, widerstand George Moorse allerdings noch der Gefahr, Büchners Lenz-Figur einer allzu vordergründigen Psychologisierung auszusetzen."<sup>363</sup>

Und weiter:

"die 'Lenz'-Adaption von George Moorse ein (durch den Bayerischen Rundfunk koproduzierter) Spielfilm, der schon in den Kinos eine große Resonanz gefunden hatte, bevor er ein Jahr nach dem Kinostart erstmals auch dem Fernsehpublikum zugänglich gemacht wurde. Seine Produktionsgeschichte weist - vier Jahre vor Abschluß des ersten Film-Fernsehen-Kooperationsabkommens - auf eine auch für die Fernsehgeschichte der Literatur signifikante Binnenzäsur in den siebziger Jahren voraus."<sup>364</sup>

## 2. WORT-BILD-RELATIONEN UND GEDÄCHTNISKUNST

Noch bevor der Zuschauer in den eigentlichen filmischen Rezeptionsvorgang eintritt, sind es die beiden Wort-Bild-Marginalien<sup>365</sup>, das *Lenz*-Filmplakat und das -Filmbeiheft, die ihn - mit einem auf den ersten Blick eher beiläufigen - gleichlautenden Zitateinsprengeln präludierend konfrontieren: er wird auf das im *Lenz* programmatisch durchgehaltene Zeit-Bild eingestimmt. Dem späteren Filmrezipienten wird dazu in wortbildnerischer

<sup>363</sup> Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann: *Die sechziger Jahre: Vom Fernsehspiel zur verfilmten Literatur. Das Kulturfernsehen und seine Krise: 1961/63-1970/72.* - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik.* Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 44 [Titel kursiv, H. Sch.]. Vgl. hierzu ferner Timm Reiner Menke: *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur* - besonders zur Rolle der Studentenbewegung in Peter Schneiders: *Lenz* -, S. 105-107.

<sup>364</sup> Ebenda, S. 45. Zur betriebswirtschaftlichen Relevanz des Umstrukturierungsprozesses innerhalb der "öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten", der im Film-Fernsehen-Kooperationsabkommen aufwendungsreduzierend nachwirkt, schreibt Joan Kristin Bleicher: "Mit dem Ziel der Sicherung eigener kostengünstiger Programmreserven wurde die Förderung des Neuen Deutschen Films und der deutschen Filmindustrie durch ARD und ZDF am 4. 11. 1974 in dem Abkommen zwischen den beiden Fernsehanstalten und der Filmförderungsanstalt gesichert." Joan Kristin Bleicher: *Institutionsgeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens.* - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik.* Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 1. *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte des Fernsehens.* Herausgegeben von Knut Hickethier. - München 1993, S. 67-134; hier S. 110. Vgl. aber auch Joan Kristin Bleicher: *Chronik der Institutionsgeschichte des deutschen Fernsehens.* - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik.* Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 1. *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte des Fernsehens.* Herausgegeben von Knut Hickethier. - München 1993, S. 371-403; hier S. 386.

<sup>365</sup> Quelle: Barbara Moorse Workshop.

Anschaulichkeit<sup>366</sup> ein Text-Zitat präsentiert eines offenbar erkennenden Subjekts, entstanden angesichts seines eigenen subjektorientierten Bildes, dem bereits der abgeschlossene Prozeß der visuellen Selbstvergewisserung<sup>367</sup> vorausgegangen ist; deshalb ist es das 'wieder-gefundene' Bild des Nachher, des im Er-innern Erkannten, das sodann im "Ich sah [...]"<sup>368</sup> resümiert wird.

Wird dadurch nicht der Resümee-Akt des Sehenden im Gesehenem offenbar in Bereiche der *Gedächtniskunst*<sup>369</sup> überführt, der "neuen *ars memoriae*"<sup>370</sup> wie Renate Lachmann sie benennt? Es scheint das ansonsten dem Vergessen Nicht-Anheimfallende zu sein, das im visuellen Erinnern und Wiederfinden in der Gedächtniskunst aufbewahrt ist. Für Lachmann ist es deshalb ein allgemein mnemotechnisches Verfahrensprocedere, das,

<sup>366</sup> Vgl. hierzu Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. - Tübingen 1989. Willems *Anschaulichkeit* hebt besonders den literaturgeschichtlichen Formaspekt in seiner Entwicklung - ausgehend von der "ut pictura poesis" der Barockpoetiken bis hin zur "Ent- und Remimetisierung" moderner Erzählformen des 20. Jahrhunderts - innerhalb konzeptioneller literarischer Wort-Bild-Verbindungen hervor. Ebenda, S. 242 ff. u. S. 430 ff. Seine einleitende Zuweisung des Films als "autochthon" in der Form, als Bestand der "Bild-Ton-Systeme" führt den Film sodann in einer zweiten Ableitung auf die an der "natürlichen Wahrnehmung" orientierten Wort-Bild-Beziehungen zurück. Ebenda, S. 90 ff. So kann er denn auch unter diesen Lesbarkeitsbedingungen die Rückübersetzung filmischen Sehens an den Formprinzipien filmischer Schreibweise in der modernen Literatur - vor allem der unterhaltenden - erkennen. Vgl. ebenda, S. 354 ff. Gerade gegen diese augenfällige Homogenisierung der verschiedenen medialen Systeme und ihrer Rückführung auf die phänomenologischen Bedingungen 'natürlicher Wahrnehmung' steht das Deleuzesche Zeit-Bild ein. Vgl. aber auch den Band 'der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft' - Knut Hickethier/Hartmut Winkler (Hg.): *Filmwahrnehmung*. Dokumentation der GFF-Tagung 1989. - Berlin 1990 -, der ein breites Spektrum unterschiedlichster theoriefähiger Ansätze unter dem Fokus psychoanalytischer, feministischer, kognitions-, zeichen-, rezeptionstheoretischer und soziologischer Filmanalysen zur filmischen Wahrnehmung einschließlich der 'Ton-Bild-Relationen' bereitstellt.

<sup>367</sup> Vgl. im Sinne dieser visuellen Selbstvergewisserung Jürgen Manthey: *Wenn Blicke zeugen könnten ...*, S. 62. Manthey notiert hierzu ebenda, im Kapitel *Sehen und Identifikation*: "Die Eindringlichkeit des Blicks in Beziehung auf das Wesen des Anderen ist natürlich die Replik auf die durchdringenden Blicke, die man vorher von diesem empfangen zu haben meint."

<sup>368</sup> Quelle: Barbara Moorse Workshop. Das vollständige Zitat lautet: "Ich sah die Besten unserer Generation in den Wahnsinn getrieben."

<sup>369</sup> Vgl. hierzu den gleichnamigen Band *Gedächtniskunst: Raum - Schrift - Bild. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. von Anselm Haferkamp und Renate Lachmann. - Frankfurt a. M. 1991. Vgl. aber auch die frühere Schrift von Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. - Frankfurt a. M. 1990. In diesem Band sind es insbesondere die Kapitel I - *Mnemotechnik und Simulakrum* - und IV - *Gedächtnis und Imitatio* -, die sowohl methodologisch als auch textapplikativ die Gedächtniskunst explizieren.

<sup>370</sup> Zum Begriff Anselm Haferkamp/Renate Lachmann: *Text als Mnemotechnik - Panorama einer Diskussion*. - In: *Gedächtniskunst ...*, S. 7-22; hier S. 18.

einem konzentrierten Dreischritt gleich, der Gedächtniskunst - noch fernab von den mittlerweile vielerorts annähernd hochkonjunkturell praktizierten Attitüden ihrer modischen Applikation - Plausibilität zuspricht. In unserem Zusammenhang reicht die umrissene Perspektive aus, um den memorierenden Gedächtnisvorgang in seiner Komplexität reduzierend zu benennen. Dergestalt sind es

- "[d-]as Motiv der Mnemotechnik, die Abwendung des Vergessens durch Bildfindung, das durch eine Verfahrensgrammatik kanalisiert wird, wird durch dasjenige der Akkumulation des Nicht-zu-Vergessenden kompliziert."<sup>371</sup>

- "Die Bildinventare werden durch schriftlich fixierte Konzeptinventare abgelöst [...]"<sup>372</sup>.

- "Der ikonische Blick, der die Dinge in Bilder umprägt, wird durch das diagrammatisch dargestellte Geheimnis abgelöst."<sup>373</sup>

Die Gedächtniskunst ist demnach aufs engste mit den ästhetisch kulturellen Momenten der Bild-Kontingenz verknüpft, die Notwendigkeitsform des Nicht-zu-Vergessenden überwiegt im Bild gegenüber "den Tauschhandlungen"<sup>374</sup> der Möglichkeitsform des Vergessens. Vergessensabwendung, Bildfindung, Schriftfixierung und Bildumprägung kennzeichnen somit die verfahrensgrammatikalische Kompatibilität der Gedächtniskunst.

Inwiefern, ist zu fragen, ist hiermit die Anschließbarkeit an dem eingangs zitierten Text-Zitat hergestellt? Rufen wir uns dazu nochmals das Zitat in Erinnerung: "Ich sah die Besten unserer Generation in den Wahnsinn getrieben." Der Widerstreit zwischen den Tauschhandlungen des Vergessens und der Notwendigkeitsform des Nicht-zu-Vergessenden vertritt im Zitat seinen memorierenden, präzise formulierten Wiedererkennensanspruch: Vergessensabwendung, Bildfindung, Schriftfixierung und Bildumprägung sind ihnen innerhalb ihrer gedächtniskünstlerischen Bild-Produktion inhärent. Zu ihrer Genese schreibt Lachmann:

"Neuer Gedächtnisort, der die syntaktische Ordnung, d.h. die collocatio der Elemente ermöglicht, ist das visualisierte Schema, in dem

---

<sup>371</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>372</sup> Ebenda

<sup>373</sup> Ebenda, S. 17 f.

<sup>374</sup> Ebenda, S. 17.

der locus der Mnemotechnik erkennbar bleibt, ebenso wie das Konzept, das durch den geschriebenen Namen, der es bezeichnet, eine optische Kontur gewinnt, in dem die imago Schriftfigur wird. Die diagrammatische Tafel, das aufgezeichnete Konzeptpanorama verkehren das innere Sehen der Mnemotechnik in ein äußeres. Die mnemonischen Bildtopiken, die sich trotz und neben der Diagrammatik behaupten, werden weiter transportiert: in der bildenden Kunst und in der Literatur."<sup>375</sup>

Angesichts aller verbindenden mnemotechnischen Verfahrensschritte und bei aller strukturierenden Offenlegung des Gedächtnisortes sperrt sich dennoch zunächst der Rezipient gegen das kombinierte Wort-Bild-Zitat; es bleibt eine erkennbare Rezeptions-Leerstelle unausgefüllt, ein textueller und personaler Rätselcharakter ungelöst zurück.

Offenkundig wird dieser durch die unvermittelte Diskrepanz zwischen dem dargestellten Text, dem visualisierten Abbild des filmischen Protagonisten sowie ihrer in Gesamtheit nur annäherungsweise möglichen Taxierung innerhalb des raum-zeitlichen Rahmens evoziert<sup>376</sup>: das diagrammatische Geheimnis scheint im Rezeptionsvorgang nicht direkt, sondern vornehmlich auf Seitenwegen umgeleitet, somit anfänglich verstellt zur Geltung zu kommen. Indem jedoch die subjektorientierte mnemotechnische Syntheseleistung des Erinnerns in der Zitation fortschreitet, dabei gedächtniskonventionell die einzelnen "Hauptbestandteile der Gedächtniskunst - ordo (Anordnung), loci (Merkorte) und imagines agentes (handelnde/wirkende Bilder) -"<sup>377</sup> durchläuft, gewinnt der visualisierte Gedächtnisakt zunehmend an verfahrenskonstituierender Bedeutung.

<sup>375</sup> Anselm Haverkamp/Renate Lachmann: *Text als Mnemotechnik - Panorama einer Diskussion*. - In: *Gedächtniskunst ...*, S. 18. Zu dem erweiterten paradigmatischen Verwertungszusammenhang des Zitats vgl. auch neuerlich Renate Lachmann: *Kultursemiotischer Prospekt*. - In: *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Herausgegeben von Haverkamp und Renate Lachmann. Unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. - München 1993, S. XVII-XXVII; hier S. XXIII f. Innerhalb einer summarischen Paradigma-Taxonomie sind sie für Lachmann vertreten als "das mnemotechnische, das diagrammatische, das diegetische und das poetische." Ebenda, S. XX.

<sup>376</sup> Vgl. hierzu Wolfgang Beilenhoff: *Licht - Bild - Gedächtnis*. - In: *Gedächtniskunst ...*, S. 444-473; hier S. 458 ff. Beilenhoff verweist auf das - von uns in seinen Wirkungen angeführte - abwesende Regelwerk einer erinnerungsstiftenden Kausalität der filmischen Memorialkunst hin, das infolge seiner in diesem Zusammenhang noch nicht vorhandenen erinnerbaren "Wiederholungsstruktur" die direkte kontextuelle Zuordnung verstellt. Ebenda, S. 458.

<sup>377</sup> Lina Bolzoni: *Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der ars memorativa in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert*. - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. - Frankfurt a. M. 1991, S. 147-176; hier S. 147. Dieser speicherorientierte Ansatz findet in diesem

Worauf wird dazu von Lenz in seiner angelagerten Gesamtheit zurückgegriffen, was wird von ihm in der veräußerlichten Übertragung des inneren Sehens erinnert wiedergefunden, was ist sodann schriftlich fixiert und wirkt abschließend bildlich umgeprägt fort, oder anders: was ist filmisch vor-bildhaft<sup>378</sup> in ein erinnertes Zeit-Bild gerahmt?

Ogleich die Umgrenzung dieser Wort-Bild-Relation im Zitat den vorläufigen Schluß nahelegt, daß uns anlässlich einer fehlenden filmischen Iterationsbauform die ansonsten unmittelbar vorzunehmende memoriale Lokalisierung verstellt bleibt, so scheinen memorierendes Regelwerk und Wort-Bild-Relation insofern untereinander zu korrespondieren, als sie die imaginierte Visualisierung einbeziehen. Nun hat Monika Gomille - mit Bezug auf Heinrich Plett -

"den mnemonischen Ursprung des Allegorischen, die paradigmatische Ort-Bild-Verbindung hervorgehoben, durch die mnemonische Sequenzen, also Allegorien, konstituiert werden. [...] Die Benutzung fest installierter, ordnender *loci* und ihre Ausstattung mit *imagines* erfüllen die Bestimmungen des Allegorischen."<sup>379</sup>

Doch wie kann mit dieser doppelten Bestimmung als gleichfalls allegorisch und mnemonisch die möglicherweise dermaßen entgrenzte Mehrdeutigkeit der Wort-Bild-Relation aufgehoben werden? Den Grundgedanken des Allegorischen sieht Gomille dann verwirklicht, wenn auf "ein gemeinsames, von Autor und Leser geteiltes Wissen" rekurriert wird, das in Form eines "Praetexte[-s]" memoriert wird, wobei

"[d-]er [...] Praetext [...] mit dem Prinzip der Intertextualität [kongruiert, H. Sch.], d.h. (a) der Beziehung literarischer Texte zu anderen Texten und (b) ihrer Teilnahme am jeweiligen soziokulturellen Diskurs, dem sie angehören".<sup>380</sup>

---

Band weitestgehend Zustimmung. Vgl. aber auch hierzu abweichend den neo-kognitionstheoretischen Ansatz von Siegfried J. Schmidt: *Gedächtnis - Erzählen - Identität*. - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne ...*, S. 378-398.

<sup>378</sup> Vgl. hierzu unsere Ausführungen zu Wunbergs Bildbegriff im Kapitel II, S. 55.

<sup>379</sup> Monika Gomille: *Gedächtnisbilder der Klugheit (Prudentia) in humanistischer Tradition*. - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne ...*, S. 218-241; hier S. 219. Zur historischen Dualität bemerkt Gomille: "Die Theorie des Allegorischen gehört zur Rhetorik. Dort hat sie zwei Wurzeln: die Stillehre (*elocutio*) und die Gedächtnislehre (*memoria*). [...] Die Funktion der Allegorie innerhalb der Gedächtniskunst (*ars memoriae*) ist von der tropisch-metaphorischen Dimension kaum zu trennen." Ebenda, S. 218.

<sup>380</sup> Ebenda, S. 219.

Oder mit anderen Worten, wie Gerhard Kurz in seiner grundlegenden Darlegung zum Wechselverhältnis zwischen "Praetext" und "Text" konstatiert:

"Der Praetext ist die vorausgehende und vorausgesetzte Bedeutung, das schon Gesagte, Bekannte, das Gewußte und Erinnerbare. Der Text wird gesagt. Durch diese immanente Temporalität der allegorischen Struktur setzt die Allegorie nicht nur erinnerbare Bedeutungszusammenhänge voraus, sie stiftet umgekehrt auch Erinnerungsräume. Sie konstituiert Geschichtsbewußtsein, Bewußtsein von Kontinuitäten, indem sie Altes als Neues erzählt und Neues als Altes. [...] Der Text legt den Praetext aus, er kommentiert ihn, indem er ihn indirekt darstellt, und das heißt auch, indem er ihn vergegenwärtigt und wiederholt."<sup>381</sup>

Es ist Allen Ginsbergs *Das Geheil*, die beiden Eingangsverse aus dem gleichnamigen Gedicht, die bei Moorse als Prätext - wie aus dem Paralleldruck ersichtlich wird - figurieren, die das bereits Mitgeteilte als periodisches Gedächtniszeichen rekonstruieren und wiederaufbauen.

*"Das Geheil*

für Carl Solomon

I

Ich sah die besten Köpfe  
meiner Generation zerstört  
vom/ Wahnsinn, aus-  
gemergelt hysterisch  
nackt"<sup>382</sup>[...].

"Ich sah die Besten unserer  
Generation in den Wahn-  
sinn getrieben."<sup>383</sup>

Die Ausgestaltungen innerhalb des memorierten Prätextes sowie im Bereich der memorierenden Wort-Bild-Relation sind in aufschlußreichen Anordnungen eidetisch vergegenwärtigt: sei es in der Koinzidenz der visuellen Selbstvergewisserung, sei es in der Koinzidenz eines generationspezifischen Geniedenkens und sei es in der Koinzidenz der deskriptiven Verrücktheit. Damit dieses Prätext-Repertoire seine eindeutigen mnemischen Fähigkeiten entwickeln kann und zugleich willkürliche Kontexte herausgelöst werden, sind die intertextuellen Markierungen, die diskursiven Einbindungen im Prätext und seine Fortschreibungen angesichts des

<sup>381</sup> Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. - Göttingen 1982, S. 40 f.

<sup>382</sup> Allen Ginsberg: *Das Geheil und andere Gedichte*. Amerikanische Originalausgabe und deutsche Übertragung. Deutsch von Carl Weissner. Einführung von William Carlos Williams. Nachwort von Walter Höllerer. - Wiesbaden, München 1979, S. 10-37; hier S. 11.

<sup>383</sup> Quelle: Barbara Moorse Workshop.

"Voraus-Bilde[-s]"<sup>384</sup> zu erläutern. Von der lyrischen Beschaffenheit bietet Ginsbergs *Geheul* weitere allegorische und mnemonische Passagen, die unsere Annahme zusätzlich stützen könnten. So heißt es denn zu Beginn der Ausgangsverse im zweiten Zyklus:

"Durchbrüche! über den Fluß! ausgeflippt und gekreuzigt! fort-  
gespült mit der Flut! Rausch! *Epiphanien!* Verzweif-  
lung! Animalische Schreie und Selbstmorde von zehn  
Jahren! Genies! Neue Liebschaften! Verrückte Generation!  
gestrandet auf den Felsen der Zeit!"<sup>385</sup>

Was die Versgruppe planvoll um den Terminus 'Epiphanien' konzentriert, im abrupten Zeilenwechsel ausformt, hat Walter Höllerer im Nachwort zu Ginsbergs *Geheul* als den besonderen Status, den herausgehobenen poetologischen Stellenwert dieser Lyrik, dekodiert:

"[d-]ie Verse Ginsberg[-s] knüpfen an 'Epiphanien' an, wie James Joyce jene Augenblicke genannt hat, die ein Wort, eine Geste, einen Schrei in die Helle des Bewußtseins rücken und die in dieser Raffung gleichsam den geneologischen Aufriß der Wirklichkeit erkennen lassen."<sup>386</sup>

Es sind die bei Ginsberg bis in die typographischen Schrift-Bilder der zweiten Gedichtspassage hinein abgelagerten Versuche einer reihenden Ausrufung, einer allegorisierenden Rezitationsweise, ohne die vorangegangenen einzelnen Bilder mit den nachfolgenden zu verketteten. Währenddessen gemeinhin die "Allegorie, in der alle Begriffe bildlich genommen werden,"<sup>387</sup> so entfaltet wird, daß die "Allegorie [...] die Schrift zum Bild [transformiert, H. Sch.], und jedes Bild [...] sich in ein Schriftbild"<sup>388</sup> einprägt, oder anders formuliert:

"Die Allegorie sagt sehr wohl, was sie meint - sie sagt es eben direkt und indirekt. Sie meint was sie sagt (verbis) und sie meint damit und dadurch noch etwas anderes (sensu), auf das es vor allem ankommen

<sup>384</sup> Vgl. zum Begriff und zur erweiterten Dialektik zwischen 'Voraus-' und 'Vor-Bild' Gotthart Wunberg: *Wiedererkennen ...*, S. 120 ff. Vgl. hierzu ebenso unsere Ausführungen im Kapitel II, 2. *Vergessen, Erinnern und Wiedererkennen*, S. 52 ff.

<sup>385</sup> Allen Ginsberg: *Das Geheul und andere Gedichte ...*, S. 33 [kursiv, H. Sch.].

<sup>386</sup> Allen Ginsberg: *Das Geheul und andere Gedichte ...*, S. 90.

<sup>387</sup> Paul Ricoeur: *Die lebendige Metapher*. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. - München 1986, S. 196.

<sup>388</sup> Den umgekehrten Aspekt innerhalb der Allegoriegenese mit seiner "hieratischen Form" und medientechnischen Entwicklung von *Schrift-Bild-Film* hat Norbert Bolz: *Interface: Walter Benjamin*. - In: N. B. *Theorie der neuen Medien*. - München 1990, S. 67-110; hier S. 67 ausgeführt.



kann. Der Autor der Allegorie will das Gesagte so verstanden wissen, daß es verstanden wird und noch etwas anderes mitverstanden wird."<sup>389</sup>

Erst Ginsbergs Verschriftlichung läßt die memorierenden Schrift-Bilder zu imaginierten Augen-Bildern auseinanderfallen, anhand von singulären Bildern den doppelseitigen Tranfer zwischen 'verbis' und 'sensu' entstehen. Für ihn ist die Wegstrecke des visionären Zerfalls in dispositiven<sup>390</sup> Einzelbildern eingekleidet, in mehr oder weniger großformatigen Photogrammen<sup>391</sup> der *Zeit* angelegt. Zumal die qualvoll erfahrenen, zwangsläufigen Tragödien so augenblickshaft in imaginierten "sprachlichen Teilstücken"<sup>392</sup> stillgestellt und abgegrenzt werden, gerade weil sie vor allem untereinander durch "break-down"<sup>393</sup> Sequenzen divergieren. Der zentrale Widerstreit, jene prononcierten Antithesen, die der Text zwischen 'Druchbrüchen' und 'Zusammenbrüchen' zeilenübergreifend ansiedelt, somit fragmentarisch in lyrischer Wortabbrüchigkeit entwirft, zeigt das stückweise Scheitern dieser *Generation*, die in subjektübergreifenden *Augen-Blicken* unwiderruflich auseinandergeht, wenngleich die historischen Agonie-Momente des Dezenniums schließlich in der letzten Zeile ihr Grundmuster im Erkenntnisunvermögen der *Zeit* wiederfinden, um sich des

<sup>389</sup> Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol ...*, S. 34.

<sup>390</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Was ist ein Dispositiv?* - In: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. - Frankfurt a. M. 1991, S. 153-162. So schreibt Deleuze hierzu: "Die Dispositive sind also zusammengesetzt aus Sichtbarkeitslinien, Linien des Aussagens, Kräftelinien, Subjektivierungslinien, Riß-, Spalt- und Bruchlinien, die sich alle überkreuzen und vermischen und von denen die einen die anderen wiedergeben oder durch Variationen oder sogar durch Mutationen in der Verkettung wieder andere erzeugen." Ebenda, S. 157.

<sup>391</sup> Vgl. hierzu unsere Ausführungen zum Deleuzeschen Photogramm-Begriff im Kapitel III, S. 90 f.

<sup>392</sup> Christiaan L. Hart Nibbrig: *Schnitt, Riß, Fuge, Naht. Notizen zur Relation von Ganzem und Teil in neueren deutschen Gedichten*. - In: *Fragment und Totalität*. Hrsg. von Lucien Dällenbach u. Christiaan L. Hart Nibbrig. - Frankfurt a. M. 1984, S. 350-367; hier S. 352.

<sup>393</sup> Ebenda, S. 353. Für Nibbrig ist deshalb angesichts dieser lyrischen Formgebung "in gewisser Nähe zu Kerouac, Burroughs, Ginsberg, Frank O'Hara" als jüngeres deutsches Beispiel Rolf Dieter Brinkmann anzusiedeln. Ebenda. Unter dem Blickwinkel des ebenfalls lyrischen Augenblicks in der Momentaufnahme schreibt Irmela Schneider: "Brinkmann macht diesen Prozeß der Desillusionierung transparent, indem er den Zerfallsprozeß von Ereignissen in Momentaufnahmen zeigt, die nur noch als Zitat wahrnehmbar werden. [...] Der Augenblick in der Realität hat keine synthetisierende Kraft mehr, sondern ist punktuell, wird Ausdruck des Fragmentarischen, Auseinanderbrechenden, der atomisierten Wahrnehmung." Irmela Schneider: *Von der Epiphanie zur Momentaufnahme. Augenblicke in der Lyrik nach 1945*. - In: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Metaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Herausgegeben von Christian W. Thomsen und Hans Holländer. - Darmstadt 1984, S. 434-451; hier S. 449 f.

tradierten Mythologems in der "nautischen Metaphorik"<sup>394</sup> zu bemächtigen, das schlechthin als Merkbild memorierfähig ist.

Wenn bei Ginsberg das lyrische Merkbild mit Zuschauer auf die eigene Generation verweist, infolgedessen als Generations-Allegorie der dispositiven Augen-Blicke entworfen wird, dann, so könnte man sagen, liegt gerade hierin der temporäre Anknüpfungspunkt für seine epochenübergreifende Struktur, weil es in dauerhafter Ortsbild-Bild-Verbindung seine mnemischen Wirkungen repräsentiert und außerdem einem Ereignis Gestalt verleiht, das als historisches Grundmodell einer Poetik des 'Zerbrechens' in der Literatur verbürgt ist.<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> Hans Blumenberg: *Was den Schiffbrüchigen bleibt*. - In: H. B.: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. - Frankfurt a. M. 1979, S. 12-27; S. 21.

<sup>395</sup> Vgl. ebenda, S. 40 ff. Für Blumenberg ist dem Gedicht *Der Sturm* von Johann Joachim Ewald aus dem Jahre 1755 die erste deutsche Synthese dieses Themas aus der Rezipientensicht inhärent.

### 3. PHASEN DES FUNKTIONSWANDELS: FIGURALE MEDIEN- ÄSTHETISCHE TRANSFORMATIONEN UND LITERATUR- ÄSTHETISCHE DISKURSE

Der Verweis auf den literarischen Grundtext wird in George Moorses *Lenz*-Film im Untertitel als "nach der Novelle von Georg Büchner"<sup>396</sup> eingebildet, gerade die Zeit-Bild-Kumulationen in den Anfangs- und Schluß Einstellungen schließen allerdings den erweiterten historisch-politischen Kontext, die vorrevolutionäre Stimmung im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert in Europa und Amerika ein. So schreibt - ganz an den Axiomen und den Urteilsfindungen der Werktreue orientiert - hierzu Ulrich Greiner in seiner Rezension:

"Moorse versucht, diese Krankheitsgeschichte eines Individuums als Krankheitsgeschichte einer Epoche zu begreifen, indem er an Anfang und Ende Bilder von der Französischen Revolution stellt. Aber was bei Büchner selbstverständliche Einheit ist, fällt im Film völlig auseinander. Die plötzliche Historisierung paßt nicht zu der vorherigen distanzlosen Darstellung. Man kann nicht sagen, daß der Film mißlungen ist. Aber er ist - das war zu erwarten - hinter der Vorlage zurückgeblieben, obwohl er sich mit fast ehrfürchtiger Strenge an den Text hält. Vielleicht hat er sich zu sehr an den Text gehalten, vielleicht hätte er mehr auf die distanzierteren Aufzeichnungen Oberlins, den Büchner 1831 in Straßburg kennenlernte, zurückgreifen, in ihrem Stil berichten sollen. Aber was dem Film bleibt, trotz aller Verluste, die Büchners 'Lenz' zwangsläufig erleidet, [er ist, H. Sch.] interessant genug."<sup>397</sup>

Und in der Fortschreibung dieser Rezeptions-Traditionslinie notiert Nicola May:

Diese [historisierende, H. Sch.] Sichtweise gibt dem Film eine historische Dimension, macht ihn aber gleichzeitig auch kritisierbar."<sup>398</sup>

Es scheint, daß gerade diese filmästhetische historisierende Erprobung und Erweiterung in Moorses *Lenz* in den beiden Kritiken dazu instrumentalisiert wird, um - wie Willy Michel es formuliert hat - "ästhetische Vorbehalt[-e]" gegen den literarisierten Film "in einem geschmackssoziologischen 'Spiel

<sup>396</sup> So das Titelblatt George Moore: *Lenz*. Drehbuch nach der Novelle von Georg Büchner. O. O. u. Z.

<sup>397</sup> Ulrich Greiner: *Geschichte eines Wahnsinns. George Moore verfilmte Büchners "Lenz"*. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 07.05.1971. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 32b.

<sup>398</sup> Nicola May: *Das Bild des Jakob Michael Reinhold Lenz als Bühnenfigur*. - Stuttgart 1991, S. 177.

sich gegenseitig ablehnender Ablehnungen' (Bourdieu)" vorzubringen, vor allem gegen die literarisierten Filme, die in der "Literaturverfilmung [...] ein entwicklungsfähiges künstlerisch ernst zu nehmendes Genre" praktizieren.<sup>399</sup>

Wie in Büchners Erzähl-Text erscheint auch Oberlin im *Lenz*-Film als Kristallisationspunkt der Handlung, zumal Lenz und seine 'Geschichte' als eine Entwicklung absteigender Art ganz auf diesen hin angelegt ist: indem Oberlin auf Lenz durch seine "Verfügungsgewalt"<sup>400</sup> und "Führungsposition"<sup>401</sup> als pädagogische, religiöse und väterliche Figur therapeutischen Einfluß auszuüben versucht.

Moorse versucht, die Innenwelt der Lenz-Figur durch die Verwendung filmtechnischer Mittel zu dokumentieren: Das Wolkengestöber und die Nebelschwaden werden im Zeitrafferverfahren gefilmt, ein Lied aus dem Off wird zu einem besenfegenden Mädchen intoniert. Angesichts dieser Off-Verwendung stellt Reinhold Rauh deshalb die Frage, ist das

"naturalistisch oder etwa wie eine freie Assoziation [einzuordnen, H. Sch.]? Für Naturalismus könnte sprechen, daß der Gesang des Sängers dem zu sehenden Haus räumlich zuord[-n]enbar ist, da er in Zwischenschnitten auch zu hören und zu sehen ist. Da Bild und Text andererseits inhaltlich schlecht aufeinander beziehbar sind, könnte es sich aber auch um eine freie Assoziation im Sinne Balázs' handeln."<sup>402</sup>

Die Darstellung von Innen- und Außenwelt als komplementärer Prozeß ist in dem Präsentationsmodus Film in adäquater Weise realisiert. In einigen Naheinstellungen wird Lenz etwa "doppelt so lange im Bild"<sup>403</sup> wie Oberlin gezeigt, konträre Rollendispositionen werden den beiden damit zugesprochen, der Zuschauer muß den anhaltenden Blick von und auf Lenz aushalten; er ist auch ein Fall für den Zuschauer geworden, den er zu studieren hat, um die devianten Formen der Wahrnehmung, die Lenz zeigt, zu analysieren. Der Rückfall, die Verschlechterung seines Zustandes nach

---

<sup>399</sup> Willy Michel: *Einschätzung und Funktionswandel der Literaturverfilmung*. - In: *Mannheimer Berichte* 27 (1985), S. 13.

<sup>400</sup> Hans Mayer: *Lenz. Eine Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moorse*. - München 1994, S. 39.

<sup>401</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>402</sup> Reinhold Rauh: *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm*. Diss. München o. J. - Münster 1987, S. 24 f.

<sup>403</sup> Hans Mayer: *Lenz. Eine Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moorse ...*, S. 44.

der Sonntags-Predigt<sup>404</sup>, die Passivität der Menschen, die lieber ihr Leiden gleichsam als irdischen Gewinn ertragen als sich davon zu entbinden, unterstreichen die Isolierung der Position von Lenz. Natur- und Kunstgespräche, der "naturmystische [...] (Aber-)Glauben"<sup>405</sup> von Oberlin zeigen Lenz in der subalternen Rolle des Schülers und Oberlin in der des teilnehmenden dozierenden Lehrers und lösen, wie alle Situationen der Konfrontation mit seiner Umgebung, in Lenz eine weitere Krise aus, die sich nach der Abreise von Oberlin zuspitzt, da er dadurch den einzigen Mentor verloren hat. In der nachfolgenden Hüttenszene<sup>406</sup> erscheint Lenz unter Gleichen, keine räumlichen Antithesen oder unmündigen Obrigkeitsverhältnisse trennen ihn von den Bewohnern der Hütte. Nach dem Tod des 'Kindes Friederike' verdichten sich in Lenzens Memoria die persönlichen Vergangenheits- und Gegenwartsperzeptionen zu einer unaufhebaren "Entfremdung der Wahrnehmungswelt"<sup>407</sup>:

"die Erinnerung an das kranke Mädchen in der Hütte, die Vorstellung der Geliebten und die Nachricht über den Tod eines Kindes, wobei zusätzlich der Gedanke an die Geliebte mitschwingt, jedenfalls für den, der weiß, daß die historische Geliebte Friederike Brion hieß."<sup>408</sup>

Danach wird der Verlust jeglichen Halts durch den Glauben und der Realitätsverlust im Film gezeigt als

"der Wechsel von Extremen, von Bewegung und Starre. [...] Hektische, ruckartige, stürzende, unkontrollierte Bewegungen von Lenz werden durch Kamerabewegung und Montage unterstützt. Wenn Lenz läuft, ist auch die Kamera in Bewegung durch Fahrt oder Zoom. Die Montage fördert durch schnelle Schnittfolgen unruhige Passagen. Der desolante Zustand von Lenz und seine ohnmächtige Verzweiflung sind bildlich dargestellt."<sup>409</sup>

---

404 Vgl. ebenda, S. 46-52.

405 Ebenda S. 56.

406 Vgl. ebenda, S. 62-70.

407 Johann Glatzel: *Melancholie und Wahnsinn. Beiträge zur Psychopathologie und ihren Grenzboten.* - Darmstadt 1990, S. 133. Vgl. zum "Hüttenerlebnis" neuerlich auch Harald Schmidt: *Melancholie und Landschaft.* Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners "Lenz". - Diss. Gießen o. J. - Opladen 1994, der "von der inneren Konsequenz seines [Lenzens, H. Sch.] Wahnsystems" spricht. Ebenda, S. 424.

408 Hans Mayer: *Lenz. Eine Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moorse ...*, S. 67.

409 Ebenda, S. 68 f.

Trotz der Rückkehr Oberlins kommt es zu keiner gemeinsamen Aussprache mehr, sie bewegen sich diametral in verschiedene Richtungen, sitzen entweder parallel oder gehen auseinander, und Lenz schaut an der Kamera vorbei:

"Moorse sieht die Isolierung und Entfremdung des Individuums und den Verfall der Persönlichkeit vor dem Hintergrund menschenunwürdiger Verhältnisse in einer feudalen Gesellschaft. [...]. Moorse bezieht den Untergang von Lenz eindeutig auf die politische Situation von Herrschaft und Bedingungen, die als solche Ungerechtigkeit und Leid schafften, hier in der historischen Situation vor der französischen Revolution. Er beendet seinen Film mit einem Emblem, auf dem die Aufhebung der gesellschaftlichen Unterschiede propagiert wird. Büchners Forderung nach Beseitigung des menschlichen Leidens hat Moorse in die politische Forderung nach Revolution transformiert: Abschaffung des Leidens ist Abschaffung der sozialen Mißstände und Herrschaftsverhältnisse."<sup>410</sup>

Vergleicht man den literarischen Text mit diesem Film, muß man feststellen, daß der Film aufgrund seiner Eigengesetzlichkeiten in den Ausgacodes "alle erzählten Verhaltensweisen in sinnlich Wahrnehmbares umsetzen"<sup>411</sup> muß:

"Abstrakte Begriffe wie Grauen, Furcht, Verzweiflung müssen konkret ausgedrückt werden durch körperliche Bewegung und Gestik."<sup>412</sup>

Büchner hat mit Mitteln der Sprache das Alternieren von innerer und äußerer Erfahrungswelt und das daraus ableitbare Verhalten von Lenz darstellen können, um

*"[d-]er Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen"*.<sup>413</sup>

George Moorse ist, so scheint es, dagegen diesem Bestreben

"im logischen Handlungsablauf gefolgt; dazu mußte er sich in seinem Medium allerdings anderer Zeichen und Codes bedienen. Seine Verfilmung besitzt neue von der Vorlage unabhängige ästhetische Qualitäten [...] als komplementäre Realisation des Texts. Der Film ist kein

---

<sup>410</sup> Ebenda, S. 86 f.

<sup>411</sup> Ebenda, S. 90.

<sup>412</sup> Ebenda

<sup>413</sup> Ebenda

Ersatz für die Vorlage, aber eine Anregung zu einer intensiven Lektüre."<sup>414</sup>

---

<sup>414</sup> Ebenda





## KAPITEL IV

## SCHLUSSBEMERKUNGEN

Wie wir in den Vorbemerkungen als Arbeitshypothese und Erkenntnisinteresse der Arbeit formulieren konnten, haben sich die filmischen Transpositionen des Büchnerschen "*Lenz*" von Egon Günther und George Moore als jeweils in sich abgeschlossene, autonome und äußerst inhaltsinnovative filmische Zeichen- und Bildsysteme erwiesen. Daher stellte sich im Nachhinein unsere methodologische Vorgehensweise als richtig in der Annahme heraus, mit teils filmsemiotischen und vorrangig filmtheoretischen und nicht ausschließlich literaturwissenschaftlichen Untersuchungsparametern im Rahmen eines medienhermeneutischen Ansatzes an den Gegenstand der Untersuchung herangegangen zu sein. Insofern konnte die Historizität der jeweiligen ästhetischen Ausdrucksweisen berücksichtigt werden, gleichwohl konnte hiermit die Diachronie des Büchnerschen Erzähltextes als auch die der jeweiligen *Lenz*-Filme respektiert und für die Untersuchung fruchtbar gemacht werden. Wie form- und inhaltsinnovativ sich die Transposition des "*Lenz*"-Erzähl-Textes von Büchner im Genre Film ausgewirkt hat und welche aktualitätsbezogenen semantischen Potentiale die filmspezifischen Aussageweisen "nach der Novelle" von Büchner zeitigen können, weisen eindrucksvoll die zwei untersuchten, sehr unterschiedlich literarisierten Filme aus.

So inszeniert Egon Günther *Lenz*: Indem er ihn im Jargon der Jugendlichen der Jetzt-Zeit, aber auch mit der Sprachkompetenz des Sturm-und-Drang sprechen läßt und seinen Protest als radikale Form der Suche nach Selbstverwirklichung zeigt, wobei der dispersive Ortswechsel in Ortlosigkeit endet, als medienästhetische Allegorie der Rast- und Kompromißlosigkeit, die in den feudalen Gesellschaftsverhältnissen tragisch enden muß. Dieser *Lenz*-Film, der nicht "nach der Novelle von Georg Büchner" entstanden ist, bildet den umfassendsten Aspekt in der medienästhetischen Memorierung der authentischen Figur Jakob Michael Reinhold Lenz aus; dabei nutzt er seine potentiellen filmspezifischen Möglichkeiten zur Illustration dieses beständigen Zwangs zum Aufbruch, indem er keine logische Kette der Begebenheiten als Richtschnur der Handlung bietet, sondern der Verwendung von Bildern, Kommentaren, optischen und sonischen Zeichen im Zeit-Bild den Vorrang gibt, die Bewegung in ihrer Folge von Handlungsschritten auflöst und zu einem partikularisierenden Mosaik von Handlungssplintern aufsprengt. Diese vereinzelt Bewegungen verzweifelter Suche werden in Film-Bilder transponiert, deren Memoria die perzeptionelle Wahrnehmung ausmacht und die Suchbewegungen zu Ein-

zelbildern isoliert. Günthers Film ist daher eine literarische Transposition, die mit ihren Bildern den Erzähl-Text von Büchner nicht bloß erweitert und ausdeutet, sondern in ihrem Mosaik von Gesten des Suchens und Aufbruchs das traditionelle Aktionsbild verabschiedet und die Novelle zu *sein* versucht. Der lange gültige Ansatz der Werktreue innerhalb des literarisierten Films wird dabei ergänzt von filmischen Gestaltungsintentionen innovativer Natur, wie sie Pier Paolo Pasolini mit den "theorematischen" Potenzen seines *Cinema di poesia* mit filmsemiotischer Intention als *freie indirekte Rede* definierte. Die Zersplitterung der Lebensräume und der Persönlichkeitsstruktur Lenzens, sein wiederkehrender Drang nach Freiheit, seine Domestizierung und Unterwerfung durch die bestehenden feudalen Verhältnisse laufen parallel. Der elende Zustand des inneren Bewußtseins Lenzens wird in extrem verknüpften Bildern, kargen Gesten und übermächtig nah herangeholten Bildern von Gesichtern in äußerst prägnanten Situationen anschaulich gemacht. Der Stoff erscheint durch diese Bilder repotenziert, neu assoziiert und in seiner Offenheit räumlich und zeitlich einengenden Parametern enthoben, ein filmischer Transpositionsversuch, der es in seiner Qualität des Zeit-Bildes wagt, bis an die Grenzen des Mediums zu stoßen und eine sehr spezifische und dabei ausgeprägte formale Bestimmtheit zu erreichen. Die Fraktur in Lenzens Bewußtsein als Verzweigung oder Riß bildet dieser literarisierte Film schließlich mit filmspezifischen Mitteln im Stillstand der Bewegung ab.

George Moorses filmische Transposition "nach der Novelle von Georg Büchner" hingegen erweist ihre Stärken durch relativ textgetreue Anlehnung an den Büchnerschen Erzähl-Text in der Analyse der Krankheit des Bewußtseins Lenzens, der als Mensch im Identitätsverlust seine mühsam im Sturm-und-Drang-Gestus errungene Subjektconstitution schrittweise wieder rückgängig macht unter dem Druck der Verhältnisse, die sich ihm nur mehr als zerfallende Wirklichkeit präsentieren. Diese aus dem Krankheitsbild Lenzens resultierenden Visionen werden filmisch transponiert durch abrupt anmutende Schnittfolgen, hektisch-unruhige Passagen und eine Gestik und Mimik des Lenz-Darstellers Michael König, die umschlägt von Erstarrtheit in eruptive Explosivität; ruckartige Mechanik wird zu wirren Bewegungen, die außer Kontrolle geraten zu sein scheinen. Dies weist diesen *Lenz*-Film als autonomes Kunstprodukt aus, das den Büchnerschen Erzählgestus in einen filmischen Gestus überträgt, der den ursprünglichen für den Kinematographen typischen Kategorien entspricht

als bewegte Bilder, die onirische - traumähnliche - Züge aufweisen, wobei die Transpositionsraaster für innere Zustände mit den filmtechnischen Mitteln der dunklen Nebelwolken oder der Musik übereinstimmen, oder wie Walter Benjamin es formuliert: sie "dringen stoßweise auf den Zuschauer ein." Die vorgegebenen Bildfeldeinstellungen präsentieren Lenz, der sich selbst in seinem Scheitern zusieht, und die Kamerabilder reflektieren halbsubjektiv eine höhere ästhetische Form, was der Intention von Pasolini für sein *Cinema di poesia* entspricht. Moorses Film präsentiert daher nicht nur die Individual-Anamnese des Zustands Lenzens, sondern auch dessen Reflexion, im weiteren betreibt sein *Lenz*-Film auch Ursachenforschung: in den hierarchischen, autoritären Verhältnissen, sogar noch in der Oberlin-Episode, schwingt die Sprachlosigkeit auch zwischen Lenz und Oberlin mit nach der Verschlechterung von Lenzens Zustand; der optisch präsentierte Hiatus zwischen beiden, als Nebeneinander-Sitzen und -Vorbeireden oder die Scheu vor dem Auge der Kamera zeigen zuletzt, wie Lenz sich, einem Kokon gleich, aus der Welt zurückzieht.

Die Untersuchung hat also gezeigt, wie Spuren der gattungsästhetischen Innovation in Form und Inhalt in zwei sehr unterschiedlichen Transpositionen nach der Erzählung von Büchners *Lenz* in einer Geste der filmischen Rückschau auf die authentische Figur Jakob Michael Reinhold Lenz und im erzählerischen Werk Büchners eingeschrieben erscheinen, dessen potentielle Leerstellen ausweisen. Die filmischen Wort-Bild-Relationen bilden gerade deshalb einen weiteren Mosaikstein in der Wirkungsgeschichte von Büchners *Lenz* aus.

# ANHANG

## 1. FILMOGRAPHISCHE Daten

### 1.1 EGON GÜNTHER: *LENZ*

Produktionsland: Bundesrepublik Deutschland

Produktionsjahr: 1992

Regie: Egon Günther

Drehbuch: Egon Günther

Skript: Birgit Rau

Kamera: Peter Brand, Frank Bredow, Klaus Dieter Kolbe, Constantin Ehmke

Schnitt: Ulla Blattner, Carmen Dell'Oro

Musik: Toccata in d-Moll von Johann Sebastian Bach, Violinkonzert in d-Dur op. 61 von Ludwig van Beethoven

Ton: Wolf D. Spille, Harald Kerl

Kostüme: Ruth Bergemann, Christine Zartmann

Ausstattung: Harald Horn, Richard Schmidt

Regieassistent: Ulrich Kanakowski

Redaktion und Produktion: Peter Brugger und Rosemarie Wintgen - Saarländischer Rundfunk/Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg -

Produktionsleitung: Günther Müller, Helmut Bransky

Farbe: S/W, Sepia

Originallänge: 89 Minuten

Darsteller: Jörg Schüttauf als Lenz, Christian Kuchenbuch als Goethe, Götz Schubert als Herder, Rolf Ludwig als Seidel, Suzanne Stoll, Francis Freyburger, Hans Otto Reintsch, Anja Kling, Boris Lehmann, Jakob Kühn, Thomas Lawinsky, Matthias Bundschuh, Nadja Schulz, Susanna Simon, Franziska Herold, Dirk Wäger, Ines Meyer-Kormes, Swetlana Skorockodowa, Günter Reiger, Ullrich Müller, Susanne Uplegger, Jeanette Arndt, Claudia Michelsen

## 1.2 GEORGE MOORSE: *LENZ*

Produktionsland: Bundesrepublik Deutschland

Produktionsjahr: 1971

Regie: George Moore

Drehbuch: George Moore - nach der Novelle von Georg Büchner -

Kamera: Gerard Vandenberg

Musik: David Llywelyn

Solisten: David Llywelyn, Norbert Grossmann, Karl Maureen, Michael Lewis, Sankar Chatterjee

Team: Dieter Matzka, Dorle Fischer, Gisela Gerlach, Ludwig Probst, Kurt Diell, Arthur Facchini, Hans Gailling, Peter Adler, Christa Wernicke, Heinz Walter Bauer, Pham Phu Oanh

Produktion: Literarisches Colloquium, Berlin  
Barbara Moore Workshop, München

Farbe: 35mm-Kopie, Eastman-Color, Lichtton  
16mm-Kopie, Eastman-Color, Magnetton

Originallänge: 35mm-Kopie = 125 Minuten  
16mm-Kopie = 125 Minuten

Verleih: Barbara Moore Workshop, München

Darsteller: Michael König als Lenz, Louis Waldon als Pfarrer Oberlin, Sigurd Bischoff, Klaus Lea, Kristin Peterson, Toon Gallée, Julia Heinemann, Ian und Kiki, Krischa Huber, Rolf Zacher, Monica Maurer, Elke Koska, Anne Meier, Horst Tiessler, Peter Adler

## 2. LITERATURVERZEICHNIS

- Albersmeier, Franz-Josef: *Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik*. - In: Peter V. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film*. - Darmstadt 1995, S. 235-268.
- Albersmeier, Franz-Josef: *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. - Darmstadt 1992.
- Albersmeier, Franz-Josef: *Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik*. - In: *Literaturverfilmungen*. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff. - Frankfurt a. M. 1989, S. 15-37.
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit der Wirklichkeit*. - In: G. A.: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. II. *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. - München 21981, S. 248-258.
- Assmann, Aleida und Jan/Hardmeier, Christof (Hrsg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. - München 1983.
- Baumann, Gerhart: *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*. - Göttingen 21976.
- Baumann, Gerhart: *Georg Büchner: "Lenz". Seine Struktur und der Reflex des Dramatischen*. - In: *Euphorion* 52 (1958), S. 153-173.
- Baumgart, Reinhard: *Stuttgarter Zeitung*, Stuttgart; 17.05.71. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 100.
- Beilenhoff, Wolfgang: *Licht - Bild - Gedächtnis*. - In: *Gedächtniskunst ...*, S. 444-473.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. - In: W. B.: *GSW = Gesammelte Schriften*. Werkausgabe in 12 Bänden, Bd. 2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. - Frankfurt a. M. 1980, S. 431-508.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Anmerkungen der Herausgeber*. - In: W. B.: *GSW*. Bd. 3; S. 982-1063.



- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. - In: W. B.: *GS = Gesammelte Schriften*. Bd. V, 1. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. von Rolf Tiedemann. - Frankfurt a. M. 1982.
- Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. - In: W. B.: *GSW*. Bd. 4, S. 368-385.
- Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*. - In: W. B.: *GSW*. Bd. 2, S. 605-653.
- Benn, Maurice B[-ernard]: *The Drama of Revolt. A Critical Study of Georg Büchner*. - London, New York, Melbourne 1976.
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. - Frankfurt a. M. 1964.
- Bertram, Mathias: *Das gespaltene Ich. Zur Thematisierung disparater Erfahrungen und innerer Konflikte in der Lyrik von J. M. R. Lenz*. - In: *"Unaufhörlich Lenz gelesen ...". Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz ...*, S. 353-371.
- Bleicher, Joan Kristin: *Chronik der Institutionsgeschichte des deutschen Fernsehens*. - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik*. Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 1. *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte des Fernsehens*. Herausgegeben von Knut Hickethier. - München 1993, S. 371-403.
- Bleicher, Joan Kristin: *Institutionsgeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens*. - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik*. Herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen. Bd. 1. *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte des Fernsehens*. Herausgegeben von Knut Hickethier. - München 1993, S. 67-134.
- Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*. - Frankfurt a. M. 1986.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. - Frankfurt a. M. 1979.
- Bolz, Norbert: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. - München 1993.
- Bolz, Norbert: *Interface: Walter Benjamin*. - In: N. B. *Theorie der neuen Medien*. - München 1990, S. 67-110.
- Bolz, Norbert/Witte, Bernd (Hrsg.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*. - München 1984.

- Bolzoni, Lina: *Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der ars memorativa in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert.* - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.* - Frankfurt a. M. 1991, S. 147-176.
- Celan, Paul: *Büchner-Preis-Rede (1960).* - In: Peter Müller (Hg.): *Jakob Michael Reinhold Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Texte der Rezeption von Werk und Persönlichkeit. 18.-20. Jahrhundert. Teil III; 20. Jahrhundert.* Unter Mitarbeit von Jürgen Stötzer. - Bern, Berlin u. a. 1995, S. 98 f.
- Dalichow, Bärbel: *Wehe Dir, daß Du ein Enkel bist ... Das 11. Plenum der SED 1965 und die Folgen.* - In: *Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren - Chancen für die 90er?* II. Wissenschaftliches Colloquium des Instituts für Medienforschung der Hochschule für Film und Fernsehen 'Konrad Wolf', Potsdam-Babelsberg. Hrsg. von Peter Hoff und Dieter Wiedemann. - Berlin 1992, S. 16-44.
- Damm, Sigrid: *Vögel, die verkünden Land. Das Leben des Jakob Michael Reinhold Lenz.* - Frankfurt a. M. 1989.
- Dedert/Gersch = Hartmut Dedert, Hubert Gersch, Stephan Oswald, Reinhard F. Spiess: J.-F. Oberlin; Herr L... *Edition des bisher unveröffentlichten Manuskripts. Ein Beitrag zur Lenz- und Büchner-Forschung.* - In: *RLV = Revue Des Langues Vivantes* 42 (1976), S. 357-385.
- Dedner, Burghard: *Büchners Lenz. Rekonstruktion der Textgenese.* - In: *GBJb* 8 (1995), S. 3-68.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1.* Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. - Frankfurt a. M. 21990.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Übersetzt von Klaus Englert. - Frankfurt a. M. 1991.
- Deleuze, Gilles: *Was ist ein Dispositiv?* - In: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken.* - Frankfurt a. M. 1991, S. 153-162.
- Der Telegraf*, Berlin; 24.07.1971. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 133.

- Diersen, Inge: *Büchners Lenz im Kontext der Entwicklung von Erzählprosa im 19. Jahrhundert.* - In: *Wege zu Georg Büchner.* Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost). Herausgegeben von Henri Poschmann und Christine Malende. - Berlin, Frankfurt a. M. u. a. 1992, S. 184-203.
- Durzak, Manfred: *Die Gegenwärtigkeit von Büchners 'Lenz': Im Kontext modernen Erzählens.* - In: M. D.: *Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte.* - München 1989, S. 85-105.
- Durzak, Manfred: Formzüge des Initiationsromans. Zu Ortheils Roman *Fermer.* - In: *Hanns-Josef Ortheil. Im Innern seiner Texte.* Studien zu seinem Werk. Herausgegeben von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke. - München, Zürich 1995, S. 52-76.
- Durzak, Manfred: *Literatur auf dem Bildschirm. Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff.* - Tübingen 1989.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk.* Übersetzt von Günter Memmert. (Titel der Originalausgabe: *Opera aperta.* - Mailand 1962). - Frankfurt a. M. 1977.
- Elias, Norbert: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II.* Hrsg. von Michael Schröter. Aus dem Englischen übersetzt von Holger Fliessbach und Michael Schröter. - Frankfurt a. M. 1984.
- Estermann, Alfred: *Die Verfilmung literarischer Werke.* - Bonn 1965.
- Faszination Benjamin.* - In: *alternative* 132/133 (1980), S. 81-143.
- Fellmann, Herbert: *Georg Büchners Lenz.* - In: *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen* 7 (1963), S. 7-124.
- Feuerstein, Sigrid: *Vergessenes Genie. Goethe-Freund Lenz.* - In: *Münchener Abendzeitung*, München; 30.05.1992.
- Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst. Eine Diskussion der Rieglschen Kunsttheorie verbunden mit dem Versuch, sie auf die Wissenschaften anzuwenden.* - In: P. F.: *Wissenschaft als Kunst.* - Frankfurt a. M. 1984, S. 15-84.

- film-echo*, Wiesbaden; 12.05.71. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 164.
- film-echo*, Wiesbaden; 22.10.1971. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 124.
- Fischbach, Ute: *Tödliches Ende einer Freundschaft. Vor 200 Jahren starb der Dichter J. M. R. Lenz*. - In: *Die Welt*, Hamburg; 23.05.1992.
- Fragment und Totalität*. Hrsg. von Lucien Dällenbach u. Christiaan L. Hart Nibbrig. - Frankfurt a. M. 1984.
- Frankfurter Allgemeine*, Frankfurt; 24.10 72. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 135.
- Frey, Christoph: *Das Subjekt als Objekt der Darstellung. Untersuchungen zur Bewußtseinsgestaltung fiktionalen Erzählens*. Diss. Zürich 1982. - Stuttgart 1983.
- GB I/II = Georg Büchner I/II*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. - München 1979.
- GB III = Georg Büchner III*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. - München 1982.
- GBJb = Georg Büchner Jahrbuch* 1 ff. In Verbindung mit der Georg Büchner Gesellschaft und der Forschungsstelle Georg Büchner - Literatur und Geschichte des Vormärz -. Hrsg. von Thomas Michael Mayer. - Frankfurt a. M. 1981 ff.
- Gedächtniskunst: Raum - Schrift - Bild. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. von Anselm Haferkamp und Renate Lachmann. - Frankfurt a. M. 1991.
- Geldner, Wilfried: *"Alles gewußt, alles gefürchtet". "Lenz" - Egon Günthers starker Beitrag zum 200. Todestag des Dichters*. - In: *Süddeutsche Zeitung*, Stuttgart; 23./24.05.1992.
- Geldner, Wilfried: *"Alles gewußt, alles gefürchtet". "Lenz" - Egon Günthers starker Beitrag zum 200. Todestag des Dichters*. - In: *Süddeutsche Zeitung*, Stuttgart; 23./24.05.1992.
- Gersch, Hubert: *Georg Büchner: Lenz. Textkritik. Editions kritik. Kritische Edition*. (Diskussionsvorlage für das "Internationale Georg Büchner Symposium" Darmstadt 1981. Als Manuskript vervielfältigt.). - Münster 1981. 2 Teile 117 u. 28 S.

- Gersch, Hubert: *Georg Büchners Lenz-Entwurf: Textkritik, Edition und Erkenntnisperspektiven. Ein Zwischenbericht.* - In: *GBJb* 3 (1983) - Referate (Teil II), Internationales Georg Büchner Symposium, Darmstadt 25. - 28. Juni 1981, S. 14-24.
- Gersch, Wolfgang: *Film in der DDR. Die verlorene Alternative.* - In: *Geschichte des Deutschen Films.* Hrsg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler. In Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. - Stuttgart, Weimar 1993, S. 323-364.
- Ginsberg, Allen: *Das Geheul und andere Gedichte.* Amerikanische Originalausgabe und deutsche Übertragung. Deutsch von Carl Weissner. Einführung von William Carlos Williams. Nachwort von Walter Höllerer. - Wiesbaden, München 1979.
- Goethe, J. W.: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.* - In: Goethe-HA = J. W. G.: *Goethes Werke. Autobiographische Schriften I.* Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. IX. - München 1982.
- Glatzel, Johann: *Melancholie und Wahnsinn. Beiträge zur Psychopathologie und ihren Grenzgebieten.* - Darmstadt 1990.
- Gomille, Monika: *Gedächtnisbilder der Klugheit (Prudentia) in humanistischer Tradition.* - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne ...*, S. 218-241.
- Grefe, Christiane: *Dichter und Diener. "Lenz"* - Egon Günthers Fernsehspiel läuft am 24. Mai in ORB und MDR. - In: *Wochenpost*, o. O.; 22. Mai 1992.
- Greiner, Ulrich: *Geschichte eines Wahnsinns. George Moore verfilmte Büchners "Lenz".* Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 07.05.1971. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 32b.
- Groh, Dieter: *Kompensationsmodell - Historismusbegriff - Flaneurtypus.* - In: Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß, Françoise Gaillard (Hrsg.): *Art social und art industriel ...*, S. 48-52.
- Gundolf, Friedrich: *Georg Büchner.* - In: Martens, S. 82-97.
- Günther = Egon Günther: *Ich aber werde dunkel sein. Lenziانا.* Drehbuch; 2. Fassung, Bearbeitung 25.04.1991, S. 1-97.

- HA = Georg Büchner: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar*. Hrsg. von Werner R. Lehmann. Bd. 1: *Dichtungen und Übersetzungen mit Dokumentationen zur Stoffgeschichte*. - München <sup>3</sup>1979.  
- Bd. 2: *Vermischte Schriften und Briefe*. - München 1972.
- Hallensleben, Silvia: *"Dies Geschöpf taugt nur zur Hure ...". Anmerkung zum Frauenbild in Lenzens "Soldaten"*. - In: *"Unaufhörlich Lenz gelesen ...". Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz ...*, S. 225-242.
- Hasubek, Peter: *"Ruhe" und "Bewegung". Versuch einer Stilanalyse von Georg Büchners "Lenz"*. - In: *GRM N.F.* 19 (1969), S. 33-59.
- Hauschild = Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung*. Mit zwei unbekanntem Büchner-Briefen. Diss. Düsseldorf 1984. - Königstein (Ts.) 1985.
- Hauschild: *Büchner-Biographie* = Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner. Biographie*. - Stuttgart, Weimar 1993.
- Haverkamp, Anselm /Lachmann, Renate: *Text als Mnemotechnik - Panorama einer Diskussion*. - In: *Gedächtniskunst: Raum - Schrift - Bild. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. - Frankfurt a. M. 1991, S. 7-22.
- Haverkamp, Anselm: *LICHTBILD. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus*. - In: *Memoria. Vergessen und Erinnern ...*, S. 47-66.
- Heller, Heinz-B.: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Habil. Wuppertal o. J. - Tübingen 1985.
- Herbst, Hildburg: *Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert*. Überarbeitete Diss. Princeton 1978. - Berlin 1985.
- Hermand, Jost: *Allgemeine Epochenprobleme*. - In: *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848*. Hrsg. von Jost Hermand und Manfred Windfuhr. - Stuttgart 1970, S. 3-61.
- Hermand, Jost: *Die literarische Formenwelt des Biedermeiers*. Diss. - Giessen 1958.

- Herrmann, Hans Peter: *"Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg". Zur Textgestaltung von Georg Büchners nachgelassener Erzählung.* - In: *ZfdPh* 85 (1966), S. 251-267.
- Hickethier, Knut/Winkler, Hartmut (Hg.): *Filmwahrnehmung.* Dokumentation der GFF-Tagung 1989. - Berlin 1990.
- Hickethier, Knut: *Das Fernsehspiel oder Der Kunstanspruch der Erzählmaschine Fernsehen.* - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik.* Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 303-348.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse.* - Stuttgart, Weimar 1993.
- Hinck, Walter: *Georg Büchner.* - In: *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk.* Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Benno von Wiese. 2., überarb. u. verm. Aufl. - Berlin 1979, S. 255-278.
- Hinderer = Walter Hinderer: *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk.* - München 1977.
- Hinderer, Walter: *Georg Büchner: Lenz (1839).* - In: *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen.* Hrsg. von Paul Michael Lützeler. - Stuttgart 1983, S. 268-294.
- Horn, Peter: Rezension zu Jan Thorn-Prikker: *Revolutionär ohne Revolution. Interpretationen der Werke Georg Büchners.* - Stuttgart 1978. - In: *GBJb* 1 (1981), S. 296-298.
- Inbar, Eva Maria: *Goethes Lenz-Proträt.* - In: *Wirkendes Wort* 6 (1978), S. 422-429.
- Jancke, Gerhard: *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk.* 3. Aufl., durchges. u. um e. bibliogr. Nachtrag erw. - Königstein/Ts. 1979.
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* - Frankfurt a. M. 21984.
- Jauß, Hans Robert: *Spur und Aura. Bemerkungen zu Walter Benjamins Passagen-Werk.* - In: Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß, Françoise Gaillard (Hrsg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus.* - München 1987, S. 19-39.

- Jauß, Hans Robert: *Shakespeare im Horizontwandel der Moderne - eine Rezeptionsgeschichte von King Lear*. - In: *Wege des Verstehens*. - München 1994, S. 181-209.
- Jurczyk, Günter: *Erschütternd*. - In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, Hannover; 27.05.1992.
- Kaes, Anton: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. - München 1987.
- Kambas, Chryssoula: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. - Tübingen 1983.
- Kanzog, Klaus: *Norminstanz und Normtrauma. Die zentrale Figuren-Konstellation in Georg Büchners Erzählung und George Moore's Film Lenz. Filmanalyse als komplementäres Verfahren zur Textanalyse*. - In: *GbJb* 3 (1983), S. 76-97.
- Kawohl, Marion: *Hommage an einen Außenseiter*. - In: *Saarbrücker Zeitung*, Saarbrücken; 22.05.1992.
- Kersten, Heinz: *Egon Günther*. - In: *Cine-Graph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Herausgegeben von Hans-Michael Bock. - München 1984, S. B1-B3 u. S. F1-F13.
- Kersten, Heinz: *Im Märchenland. Zu Egon Günthers Fernsehfilm "Lenz"*. - In: *Freitag*, o. O.
- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*. - München 1972.
- Kluge, Alexander (Hg.): *Bestandsaufnahme: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film*. - Frankfurt a. M. 1983.
- Knapp = Gerhard P. Knapp: *Georg Büchner*. - Stuttgart 1984.
- Koch, Gertrud: *Der Engel des Vergessens und die black box der Faktizität. Zur Gedächtniskonstruktion in Claude Lanzmanns Film Shoah*. - In: *Memoria. Vergessen und Erinnern ...*, S. 67-77.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): *Autorenfilme. 11 Werkanalysen*. - Münster 1990.
- Koebner, Thomas: *Medium Film - doch kein Ende der Literatur! Eine Vorbemerkung*. - In: *Kontroversen, alte und neue ...* Bd. 10, S. 265-266.



- Kontroversen, alte und neue.* Akten des VII. Internationalen Germanisten Kongresses Göttingen 1985. Hrsg. von Albrecht Schöne. Bd. 10. *Vier deutsche Literaturen?/Literatur seit 1945 - nur die alten Modelle?/Medium Film - das Ende der Literatur?* Hrsg. von Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann und Thomas Koebner. - Tübingen 1986.
- Köster, Udo: *Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830-1848. Die Dichtung am Ende der Kunstperiode.* - Stuttgart, Berlin u. a. 1984.
- Kreuzer, Helmut: *'Literatur- und Medienwissenschaft'. Bemerkungen zu einer Tagung, einem Band und einem Titel.* - In: Helmut Kreuzer (Hg.): *Literatur- und Medienwissenschaft.* - Heidelberg 1977, S. X-XVI.
- Kritsch Neuse, Erna: *Büchners Lenz. Zur Struktur der Novelle.* - In: *GQ = The German Quarterly* 43 (1970), S. 199-209.
- Kunz, Josef (Hg.): *Novelle. 2.,* wesentlich veränderte und verbesserte Aufl. - Darmstadt 1973.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol.* - Göttingen 1982.
- LA BIENNALE DI VENEZIA. XXXII MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA.* - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 82d.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne.* - Frankfurt a. M. 1990.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Weltverlust. Borges' memorioso - mit Anspielungen auf Lurijas Mnemonisten.* - In: *Memoria. Vergessen und Erinnern ...*, S. 492-519.
- Lachmann, Renate: *Kultursemiotischer Prospekt.* - In: *Memoria. Vergessen und Erinnern.* Herausgegeben von Haverkamp und Renate Lachmann. Unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. - München 1993, S. XVII-XXVII.
- Landau, Paul: *Lenz.* - In: Martens, S. 32-49.
- Langen, August: *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur.* Zum 70. Geburtstag d. Verf. ausgew. und hrsg. von Karl Richter, Gerhard Sauder, Gerhard Schmidt-Henkel unter Mitwirkung von Hansjürgen Blinn. - Berlin 1978.
- Langen, August: *Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts.* - In: *ZfdPh* 70 (1949), S. 249-318.

- Lehmann, Werner R.: *Textkritische Noten. Prolegomena zur Hamburger Büchner-Ausgabe*. - Hamburg 1967.
- Lenz-WuB = Jakob Michael Reinhold Lenz: *Gedichte*. - In: J. M. R. L.: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Herausgegeben von Sigrid Damm. Bd 3. - Leipzig 1987, S. 7-239.
- Lenz: Deutsche Fassung des Programmheftes (Quelle Barbara Moorese Workshop).
- Lenz. *Eine Reliquie von Georg Büchner*. (Hrsg. mit Vorwort und Nachwort von Karl Gutzkow). - In: *Telegraph für Deutschland*. - Hamburg 1839 - Januar -, Nr. 5, 7-11, 13 u. 14, S. 34-40, 52-56, 59-62, 69-72, 77-78, 84-87, 100-104, 108-111.
- Lenz, J. M. R.: *Gedichte. Die Liebe auf dem Lande*. - In: Gert Vonhoff *Subjektconstitution in der Lyrik von J. M. R. Lenz ...*, S. 230-232.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon*. - In: G. E. L.: *Werke und Briefe*. In 12 Bänden, Bd. 5, 2. Hrsg. von Wilfried Barner. - Frankfurt a. M. 1990, S. 11-321.
- Lexikon Literaturverfilmungen*. Deutschsprachige Filme 1945-1990. Zusammengestellt von Klaus M. und Ingrid Schmidt. - Stuttgart, Weimar 1995.
- "*Links hatte noch alles sich zu enträtseln ...*". *Walter Benjamin im Kontext*. Hrsg. von Burkhardt Lindner. - Frankfurt a. M. 1978.
- Locher, Elmar: Suchbewegungen ins Innere der Sprachen. Hanns-Josef Ortheils Roman *Hecke*. - In: *Hanns-Josef Ortheil. Im Innern seiner Texte*. Studien zu seinem Werk ..., S. 77-97.
- Lukàcs, Georg: *Ästhetik. Teil 1. Die Eigenart des Ästhetischen*. Grenzfragen der ästhetischen Mimesis. Film. - In: G. L.: *Werke*. Band 12, 2. Halbband. O. O. u. J., S. 489-521.
- Lukács, Georg: *Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. Zu seinem hundertsten Todestag am 19. Februar 1937*. - In: Martens, S. 197-224.
- Macho, Thomas H.: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. - Frankfurt a. M. 1987.
- Main-Spitze*, Rüsselsheim; 18.02.1972. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 126.

- Majut, Rudolf: *Aufriß und Probleme der modernen Büchner-Forschung*. - In: *GRM = Germanisch-Romanische Monatsschrift* 17 (1929), S. 356-372.
- Mann, Thomas: *Meine Ansicht über den Film*. - In: *Thomas Mann. Essays*. Bd. 3: *Ein Appell an die Vernunft 1926-1933*. Nach den Erstdrucken, textkritisch durchgesehen, kommentiert und herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. - Frankfurt a. M. 1994, S. 85-88.
- Manthey, Jürgen: *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*. Habil. Essen 1982. - München, Wien 1983.
- Marquardt, Axel: *Konterbande Lenz. Zur Redaktion des Erstdrucks durch Karl Gutzkow*. - In: *GBJb* 3 (1983), S. 37-42.
- Martens = *Georg Büchner*. Hrsg. von Wolfgang Martens. - Darmstadt 31973.
- Matt, Peter von: *... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. - München, Wien 1983.
- Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Mit einem Vorwort von E. E. Evans-Pritchard. Übersetzt von Eva Moldenhauer. - Frankfurt a. M. 31984.
- Mayer, Hans: *Lenz. Eine Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moore*. - München 1994.
- Mayer, Thomas Michael: *Büchner und Weidig - Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des "Hessischen Landboten"*. - In: *GB I/II*, S. 16-298.
- Mayer, Thomas Michael: *Zu einigen neueren Tendenzen der Büchner-Forschung. Ein kritischer Literaturbericht (Teil II: Editionen)*. - In: *GB III*, S. 265-311.
- Meier, Albert: *Georg Büchner. "Woyzeck"*. - München 1980.
- Meier, Albert: *Georg Büchners Ästhetik*. Diss. Bremen 1980. - München o. J. (1983).
- Menke, Timm Reiner: *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur*. - Hildesheim, Zürich, New York 1984.

- Menz, Egon: Lenzens Weimarer Eselei. - In: *Goethe Jahrbuch* 106 (1989), S. 91-105.
- Michel, Willy: *Einschätzung und Funktionswandel der Literaturverfilmung*. - In: *Mannheimer Berichte* 27 (1985), S. 13-17.
- Michel, Willy: *Spielmöglichkeit und Verstehensrollen. Eine Erörterung der Medieninterrelation als medienpädagogische Vorüberlegung*. - In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*. Hrsg. von Alois Wierlacher, Dietrich Eggers, Ulrich Engel u. a. Bd. 8. - Heidelberg 1982, S. 120-142.
- Michels, Gerd: *Landschaft in Georg Büchners "Lenz"*. - In: G. M.: *Textanalyse und Textverstehen*. - Heidelberg 1981, S. 12-33.
- Monaco, James : *American Film Now*. - München, Wien <sup>2</sup>1984.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films*. - Reinbek bei Hamburg 1980.
- Moorse, George: *Lenz*. Drehbuch nach der Novelle von Georg Büchner. O. O. u. Z.
- Müller, Peter (Hg.): *Jakob Michael Reinhold Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte*. Texte der Rezeption von Werk und Persönlichkeit. 18.-20. Jahrhundert. Teil I; Einleitung, 18. Jahrhundert. Unter Mitarbeit von Jürgen Stötzer. - Bern, Berlin u. a. 1995.
- Münchener Merkur*, München; 23.11.71. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 153.
- Nerlich, Michael: *Literaturwissenschaftliche Reflexionen zum Verhältnis Text und Film. Und ein Exkurs zu Alain Robbe-Grillet*. - In: Knut Hiekethier/Siegfried Zielinski (Hrsg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Knilli zum Sechzigsten. Unter Mitarbeit von Gabriele Bock, Gabriele Fuhrich, Rainer Matzker und Peter Vorderer. - Berlin 1991, S. 291-327.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart: *Schnitt, Riß, Fuge, Naht. Notizen zur Relation von Ganzem und Teil in neueren deutschen Gedichten*. - In: *Fragment und Totalität*. Hrsg. von Lucien Dällenbach u. Christiaan L. Hart Nibbrig. - Frankfurt a. M. 1984, S. 350-367.

- NWuB = Georg Büchner: *Werke und Briefe. Neue, durchgesehene Ausgabe.* Hrsg. von Fritz Bergemann. Bd. 1: *Dichtungen. Übersetzungen. Der Hessische Landbote. Über Schädelnerven.* - Frankfurt a. M. 131979.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film.* - Stuttgart 1988.
- Panofsky, Erwin: *Der Begriff des Kunstvollens.* - In: E. P.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft.* Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Zweite, erweiterte und verbesserte Aufl. - Berlin 1974, S. 29-43.
- Panofsky, Erwin: *Stil und Form im Film.* Übersetzt von Helmut Färber. - In: *Filmkritik.* XI, 1967, S. 343-355.
- Parker, John J.: *Some Reflections on Georg Büchner's Lenz and its Principal Source, the Oberlin Record.* - In: *GLL = German Life & Letters* 21 (1967/68), S. 103-111.
- Pasolini, Pier Paolo: *Empirismo eretico.* - Milano 1981.
- Penkert, Sibylle: *Literarischer Typus und filmische Repräsentation als anthropologische Alternative.* - In: *Kontroversen, alte und neue ...* Bd. 10, S. 309-315.
- Pflaum, Hans Günther: *Deutschland im Film. Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland.* - München 1985.
- Pongs, Hermann: *Büchners 'Lenz'.* - In: Martens, S. 138-150.
- Ponzi, Mauro: *Medienspezifisches Schreiben oder die Notwendigkeit des 'Script'.* - In: Knut Hieckethier/Siegfried Zielinski (Hrsg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft ...*, S. 225-235.
- Poschmann, Henri: *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung.* - Berlin und Weimar 1983.
- Pott, Wilhelm Heinrich: *Literarische Produktivität. Untersuchungen zum ästhetischen Verfahren bei Arno Holz, Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Alexander Kluge.* Diss. Hamburg 1982. - Frankfurt a. M. 1984.
- Preuss, Werner H.: "Lenzens Eseley": "Der Tod der Dido". - In: *Goethe Jahrbuch* 106. Hrsg. von Karl-Heinz Hahn. - Weimar 1989, S. 53-90.
- Prinzler, Hans-Helmut: *Filmografie.* - In: *Rainer Werner Fassbinder.* Reihe Film 2. Hrsg. in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek

- von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. 4., ergänzte u. erweiterte Aufl. - München, Wien 1983, S. 277-298.
- Proß, Wolfgang: *Die Kategorie der "Natur" im Werk Georg Büchners*. - In: *Aurora* 40 (1980), S. 172-188.
- Pütz, H[-einz] P[-eter]: *Büchners "Lenz" und seine Quelle. Bericht und Erzählung*. - In: *ZfdPh = Zeitschrift für deutsche Philologie* 84 (1965) - Sonderheft -, S. 1-22.
- Rauh, Reinhold: *Filmrezensionen. George Moore: Lenz*. Unveröffentlichte Materialsammlung. Institut für Deutsche Philologie der Universität München o. J., S. 1-187.
- Rauh, Reinhold: *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm*. Diss. München o. J. - Münster 1987.
- Renner, Karl Nikolaus: *Der Findling. Eine Erzählung von H. v. Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. - München 1983.
- Ricoeur, Paul: *Die lebendige Metapher*. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. - München 1986.
- Roloff, Volker: *Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni*. - In: Peter V. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial ...*, S. 269-309.
- Rosanow, M. N.: *Jakob M. R. Lenz der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke*. - Leipzig 1909.
- Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard: *Die sechziger Jahre: Vom Fernsehspiel zur verfilmten Literatur. Das Kulturfernsehen und seine Krise: 1961/63-1970/72*. - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik*. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste*. Herausgegeben von Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann. - München 1994, S. 36-42.
- Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard: *Einleitung*. - In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik*. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste ...*, S. 1-17.
- Schanze, Helmut: *Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage*. - In: Knut Hickethier/Siegfried Zielinski (Hrsg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft ...*, S. 281-290.

- Schaudig, Michael: *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie 'Die Ratten' und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*. Diss. München 1992. - München 1992.
- Schleicher, Harald: *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*. - Tübingen 1991.
- Schmidt, Harald: *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners "Lenz"*. - Diss. Gießen o. J. - Opladen 1994.
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. - Darmstadt 1988.
- Schmidt, Johann N.: *Bildersprache. Über die Problematik von Literaturverfilmungen*. - In: *Film und Literatur in Amerika*. Hrsg. von Alfred Weber und Bettina Friedl. - Darmstadt 1988, S. 21-44.
- Schmidt, Siegfried J.: *Gedächtnis - Erzählen - Identität*. - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne ...*, S. 378-398.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: *Der kathartische Mythos: Georg Büchner. "Lenz"*. - In: G. S.-H.: *Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. - Bad Homburg v. d. H., Berlin Zürich 1967, S. 13-30.
- Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Habil. Frankfurt a. M. o. J. - Tübingen 1981.
- Schneider, Irmela: *Von der Epiphanie zur Momentaufnahme. Augenblicke in der Lyrik nach 1945*. - In: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Metaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Herausgegeben von Christian W. Thomsen und Hans Holländer. - Darmstadt 1984, S. 434-451.
- Schostack, Renate: *Ein Mensch ohne Netz. "Lenz" - Egon Günthers Annäherung an einen Dichter*. - In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt; 23.05.1992.
- Schröder, Rolf: *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*. Diss. Heidelberg 1967. - Tübingen 1970.

- Sengle = Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. 1: *Allgemeine Voraussetzungen - Richtungen - Darstellungsmittel*. - Stuttgart 1971.  
- Bd. 2: *Die Formenwelt*. - Stuttgart 1972.  
- Bd. 3: *Die Dichter*. - Stuttgart 1980.
- Sengle, Friedrich: *Das Genie und sein Fürst*. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Ein Beitrag zum Spätfeudalismus und zu einem vernachlässigten Thema der Goetheforschung. - Stuttgart, Weimar 1993.
- Sengle, Friedrich: *Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur*. - In: *DVjs = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 30 (1956), S. 268-294.
- Sieß, Jürgen: *Zitat und Kontext bei Georg Büchner. Eine Studie zu den Dramen "Dantons Tod" und "Leonce und Lena"*. Diss. FU Berlin 1973. - Göppingen 1975.
- Solf, Kurt Dieter: *Filmen. Grundlagen, Technik, Praxis*. - Frankfurt a. M. 1976.
- Sta = Georg Büchner. *Lenz. Studienausgabe*. Hrsg. von Hubert Gersch. - Stuttgart 1984.
- Steinecke, Hartmut: *Literaturkritik des Jungen Deutschland. Entwicklungen - Tendenzen - Texte*. - Berlin 1982.
- Stephan, Inge: *"Ein Schatten, ein Traum" - Lenz-Rezeption bei Büchner*. - In: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: *"Ein vorübergehendes Meteor"? J. M. R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*. - Stuttgart 1984, S. 64-110 u. S. 234-239.
- Stephan, Inge: *"Lenziana, subjektiv und objektiv" - Lenz-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert*. - In: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: *"Ein vorübergehendes Meteor"? J. M. R. Lenz ...*, S. 111-133.
- Stephan, Inge/Winter, Hans-Gerd: *Vorwort*. - In: *"Unaufhörlich Lenz gelesen ..."*. *Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz*. Herausgegeben von Inge Stephan und Hans-Gerd Winter. - Stuttgart, Weimar 1994, S. IX-XXV.



- Stoessel, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. Diss. TU Berlin 1981. - München, Wien 1983.
- Stollmann, Rainer: *Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus*. - Stuttgart 1978.
- Süddeutsche Zeitung*, München; 18.02.72. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 122.
- Szondi, Peter: *Die Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. - Frankfurt a. M. <sup>13</sup>1978.
- Tages-Anzeiger*, o. O.; 03.06.71. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 130.
- Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*. Aus dem Russischen von Hans Joachim Schlegel. - Berlin, Frankfurt a. M. 1985.
- Thorn-Prikker, Jan: *"Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft!" Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners "Lenz"*. - In: *GB III*, S. 180-194.
- Ullman, Bo: *Zur Form in Georg Büchners "Lenz"*. - In: *Impulse*. Dank an Gustav Korlén zu seinem 60. Geburtstag; dargebracht von Kollegen, Schülern und anderen Freunden. Hrsg. von Helmut Müssener und Hans Rossipal. - Stockholm 1975, S. 161-182.
- Un bel mostro e il suo pubblico* (Quelle: Barbara Moore Workshop).
- Viëtor, Karl: *'Lenz', Erzählung von Georg Büchner. Zu Büchners 100. Todestag, 19. Februar 1937*. - In: Martens, S. 178-196.
- Vonhoff, Gert: *Subjektconstitution in der Lyrik von J. M. R. Lenz*. Mit einer Auswahl neu herausgegebener Gedichte. - Frankfurt a. M., Bern, New York u. a. 1990.
- Voss, Kurt: *Georg Büchners "Lenz". Eine Untersuchung nach Gehalt und Formgebung*. Diss. Bonn 1922.
- Weber, Sebastian: *Kraftfeld Film. Cinéma von Gilles Deleuze*. - In: *Merkur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. 42. Jahrgang. Heft 471 (1988), S. 418-423.
- Wiese, Benno von: *Georg Büchner. Lenz*. - In: B. v. W.: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II*. - Düsseldorf 1962, S. 104-126.

- Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils.* - Tübingen 1989.
- Winter, Hans-Gerd: *"Das tragisch scheiternde Genie neben dem großartigen Gelingen Goethes"* - *Zum Lenz-Bild in der Literaturwissenschaft.* - In: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter: *"Ein vorübergehendes Meteor"?* - Stuttgart 1984, S. 51-63.
- Winter, Hans-Gerd: *J. M. R. Lenz.* - Stuttgart 1987.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.* - München 1915.
- WuB = Georg Büchner. *Werke und Briefe.* Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. Kommentiert von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. - München 1981.
- Wunberg, Gotthart: *Mnemosyne. Literatur unter den Bedingungen der Moderne: ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung.* - In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.* - Frankfurt a. M. 1991, S. 83-100.
- Wunberg, Gotthart: *Restauration, Junges Deutschland, Vormärz (1815-1848).* - In: *Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts (1830-1895).* Erster Bericht: 1960-1975. Von Gotthart Wunberg in Zusammenarbeit mit Rainer Funke. - Bern, Frankfurt a. M., Las Vegas 1980, S. 58-80.
- Wunberg, Gotthart: *Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne.* - Tübingen 1983.
- Wurst, Karin [A.]: *J. M. R. Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag.* Herausgegeben und eingeleitet von Karin A. Wurst. - Köln 1992.
- Zschocke, Fee: *Karriere mit Marx und Mao. Wie der begabte Schauspieler Michael König seine Idee vom Theater der Zukunft verwirklichen will.* Stern, o. O. u. Z. - In: Reinhold Rauh: *Filmrezensionen ...*, S. 181a-18

