

Florian Pehlke (Bremen)

## In Umrissen erzählen

August Lewalds Konzepte ‚poetischer Malerei‘

Lewald und *Laokoon*

Als 1835 in Stuttgart August Lewalds *Panorama von München* erscheint, tritt eine in der deutschen Literaturgeschichte aus guten Gründen beinahe schon vergessene Gestalt auf: „Der Maler mit Worten“ – als Gegenfigur zum „Farbenmaler[]“.<sup>1</sup> Man muss weit zurückschauen, etwa ein Jahrhundert, um diesem Maler in seiner theoretischen Heimat zu begegnen. Vor allem aber muss man die in Lewalds Text so mühelos überspielte medienästhetische Demarkation übergehen, die Lessing in seiner epochemachenden Studien *Laokoon* folgendermaßen statuiert hatte<sup>2</sup>:

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.<sup>3</sup>

Nur bevor solche Unterscheidung von Zeitkunst und Raumkunst in der Welt war, hatte es beispielsweise bei Johann Jacob Breitinger ein Konzept des ‚Malens mit Worten‘ gegeben: „Ein jeder guter Scribent“, heißt es in

---

1 August Lewald. *Panorama von München*. Stuttgart: Hallberger'sche Verlagsbuchhandlung, 1835, S. 8. Der hier erprobte Zugriff verdankt viel der Perspektive des Explorationsprojektes „Bildprosa 1820-1900“ an der Universität Bremen.

2 Siehe zur Wirkung des *Laokoon* im Anschaulichkeits-Diskurs des 19. Jahrhunderts: Gottfried Willems. *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen: Niemeyer, 1989. Insb. S. 334-339.

3 Gotthold Ephraim Lessing. *Werke. Sechster Band. Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirnding und Jörg Schönert hg. v. Herbert G. Göpfert. München: Hanser, 1974. S. 103.

*Critische Dichtkunst. Worinnen die Poetische Mahlerey [...] im Grunde untersucht [...] wird,*

ist in gewissem Sinn ein Mahler, weil er alle die Begriffe, und Bilder, die er in seinem Kopfe, als so viele Gemähldte der Dinge gesammelt, und nach einer gewissen Absicht zusammengeordnet hat, mittelst der Worte in die Phantasie seiner Leser gleichsam abschildert und ihrer Betrachtung vorleget [...].<sup>4</sup>

In doppelter Relativierung („in gewissem Sinn“, „gleichsam“) wird das produktionsästhetische Modell, das „jede[s] Wort[]“ des Dichters einen „Pinsel-Zug[]“ nennt<sup>5</sup>, als Metapher ausgewiesen, die rezeptionsästhetisch finalisiert wird. Da geht dann die Rede am Ende nicht vom Text tatsächlich als Gemälde, sondern eher schon von den „Sinnen“<sup>6</sup> und der „Phantasie“ des Rezipienten als zu füllende Leinwand. Der ‚poetische Maler‘ des frühen 18. Jahrhunderts schreibt also keine ‚Bilder‘, sondern ist an Darstellungsprinzipien orientiert, die sinnlich-erfahrbare Bilder „in das Gemüthe des Lesers einspielen“ sollen.<sup>7</sup>

Der von Lewald unter gänzlich neuen medialen Vorzeichen eingeführte „Maler mit Worten“ hingegen schließt zwar an dieses Modell an, richtet seine Metaphorik aber weit konkreter zu: zur „Formmetapher[], die den Text als Bild ausweist.“<sup>8</sup> Er möchte ein Panorama schreiben. Und überhaupt sind Teile des selbstständig erschienenen Werkes des 1792 in Königsberg geborenen Journalisten, Theaterdichters und Herausgebers der Zeitschrift *Europa* nachgerade nach einem Inventar künstlerischer Techniken organisiert<sup>9</sup>: Vor dem *Panorama* erscheint schon *Gorgona. Bilder aus dem französischen Mittelalter* (1833), später folgen noch die *Aquarelle aus dem Leben* (1836f.) und

4 Johann Jacob Breitinger. *Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Erster Band.* Stuttgart: Carl Ernst Poeschel, 1966. S. 30.

5 Breitinger. *Dichtkunst* (wie Anm. 4). S. 22.

6 Breitinger. *Dichtkunst* (wie Anm. 4). S. 19.

7 Breitinger. *Dichtkunst* (wie Anm. 4). S. 21.

8 Michael Neumann. „„Totaleindruck“ und „einzelne Theile“. Kleine Prosa in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne.* Hg. Thomas Althaus/Wolfgang Bunzel/Dirk Göttsche. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 89-104, hier: S. 97.

9 Siehe zu Lebensdaten und ausführlich kommentierter Bibliographie: *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren. Band 15*, München: K. G. Saur, 2007. S. 356-381.

*Die Mappe. Skizzen eines Gentleman über deutsche Bäder* (1843). Solche „metaphorische Inanspruchnahme von Bildmedien“<sup>10</sup> findet sich vor allem in der Kleinen Prosa „publizistisch-journalistischen Zuschnitts“<sup>11</sup> der Zeit allenthalben; hierüber vermittelt sich immer wieder das Versprechen von Anschaulichkeit.<sup>12</sup> Bei Lewald steht in den *Aquarellen* zu lesen, wer ihn zu einem solchen Titelparadigma brachte:

Die Begebenheiten in Polen forderten mich auf, mehre [sic!] Erlebnisse aus jenem Lande zu Papier zu bringen, und unter dem Titel ‚Warschau‘ herauszugeben. Auch dieses Manuskript sah Heine durch. ‚Das ist keine Novelle,‘ sagte er, ‚Sie müssen es Anders nennen.‘ Und er erfand den Namen ‚Zeitbild‘ dafür, wie er früher ‚Reisebilder‘ erfunden hatte, und wie er später ‚Zustände‘ erfand. Diese Benennungen haben seitdem alle das Bürgerrecht erhalten.<sup>13</sup>

*Warschau. Ein Zeitbild* erscheint 1831 tatsächlich bei Hoffmann und Campe in Hamburg, wie zwei Jahre später auch *Gorgona*. Der zitierte Passus datiert die erste Aneignung bildkünstlerischer Charakteristika in der Bezeichnung von Prosa-Formen nun auf einen bemerkenswerten werkgenetischen Zeitpunkt, aus dem sich die hier im Folgenden durchgespielte Analysemöglichkeit ergibt: Die Bezeichnung als *Zeitbild* wird nach der Lektüre des schon abgefassten *Warschau*-Textes erfunden. Gibt die Heine-Passage eine Begründung der Titelwahl, die ja aus den Form- und Darstellungsprinzipien des Textes abgeleitet erscheint, nicht her, so ist angesichts der kontinuierlich fortgetriebenen Ausweisung der Lewald'schen Texte als Bilder, Genrebilder, Panoramen und Skizzen umso mehr danach zu fragen, welche Konzeptionalisierungen, welche Funktionalisierungen die beanspruchten medialen Interferenzen erstens erfahren und zweitens, ob und in welcher Ausprägung jene Texte sich die im Titel aufgerufene Metapher zum Darstellungsmodell

10 Neumann. „Totaleindruck“ (wie Anm. 8), S. 97.

11 Olaf Briese. „Literarische ‚Genrebilder‘. Visualisierungen von Großstadt bei Rellstab, Glaßbrenner und Beta“. *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*. Hg. Gunhild Berg. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2014. S. 81-104, hier: S. 81.

12 Siehe dazu: Willems. Anschaulichkeit (wie Anm. 2). S. 337.

13 *Aquarelle aus dem Leben. Von August Lewald. Zweiter Theil*. Mannheim, bei Heinrich Hoff, 1836. S. 101.

nehmen.<sup>14</sup> Zur Analyse kann für den ersten Aspekt – und dies ist innerhalb des weiten Textfeldes, das sich die hier etablierte Titel-Mode aneignet, ein Charakteristikum der Texte Lewalds – vor allem auf die autoreflexiven Paratexte zugegriffen werden, sodass sich für den zweiten Aspekt in den Blick nehmen lässt, inwieweit das statuierte Programm auf die Schreibweise durchschlägt.

### Standpunkte finden. *Panorama von München*

Die zeitgenössische Semantik des von Heine übernommenen Begriffs *Bild* war zumeist noch auf Immaterielles gerichtet, also von Maßstäben künstlerischer Faktur frei: „am allerhäufigsten ist bild eine blosze vorstellung, *idée*, die wir uns in gedanken machen, die wir uns einbilden [...]“.<sup>15</sup> In einem kurzen Vorwort zu Lewalds *Zeitbild* schlägt sich dies Verständnis nieder. Wird doch der Text als *Skizze* bezeichnet, also an der Schnittstelle von *Forma* und *Idea* verortet und so implizit als unausgereift deklariert. Auch in *Gorgona* heißt es noch ähnlich: „Der Verfasser stellt hier eine Reihe von Bildern auf, kleine Versuche – die, wenn sie gleich hin und wieder ins historische Gebiet schweifen – doch mehr dem eigentlichen Genrefache angehören wollen.“<sup>16</sup> Hier wird der Bildbegriff dann allerdings allmählich auf materialisierte Kunstwerke gemünzt; der bloße Verweis auf eine Poetik konstellierter literarischer „Versuche“ wird auf ein dem Bildgedächtnis zu entnehmendes generisches Anschauungsmuster, das die passende Rezeptionshaltung aufzurufen vermag, hingelenkt: „Man hoffe nicht, Bourdon, Poussin oder Lesueur in wohl gelungenen Copien zu finden; höchstens dürften Züge dem alten Meister Francois Clouet, genannt Janet, entlehnt sein.“<sup>17</sup> So wird der Leser der Schauer Geschichte *Gorgona* qua Gemäldeverweis schon im Vorwort dazu verleitet,

14 Vgl. den Ansatz in Perspektive auf Stifter: Matthias Bauer. „Stadt- und Stadtbild und Stadtbild. Zur Wechselwirkung von Intermedialität und Urbanität bei Adalbert Stifter und anderen“. *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848*. Hg. Stefan Keppler-Tasaki/Wolf Gerhard Schmidt. Berlin/München/Boston: de Gruyter, 2015. S. 143-172.

15 Art. *Bild*. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig, 1854-1961, hier: Bd. 2, Sp. 8-16.

16 *Gorgona. Bilder aus dem französischen Mittelalter* von August Lewald. Erster Theil. Hamburg, bei Hoffmann und Campe. 1833, S. 1.

17 Lewald. *Gorgona* (wie Anm. 16). S. 1.

den Text unter einem mittelalterlichen Firnis zu lesen. Dadurch wird der Lektürevorgang zur Gemäldebetrachtung<sup>18</sup>, genauer: zur Betrachtung einer „Reihe“ von Gemälden. Dort nämlich, wo die Lewald'sche Prosa sich an Bildmedien orientiert, sucht sie große narrative Entfaltungen zugunsten figuraler Konzentrationen, Momentaufnahmen gleichsam, aufzugeben:

Wie aber fand er die schöne Margarethe? – Sie saß, halb liegend, auf einem Ruhebett in einer so reizenden Beleuchtung, als ob ein Maler, um die Zauber des Helldunkels zu studieren, sie mit großer Kunstverständigkeit angeordnet hätte. Alles rundete sich da noch mehr, was die Natur schon herrlich gerundet; wie das zarte Weiß, das im durchsichtigen, bläulichen Dunste verschwamm, sich so glänzend vom braunen Grunde hob!<sup>19</sup>

Wie das ‚Frauenbild‘ an die Fokalisierung gebunden ist, hält sich die Prosa förmlich an Muster der Kunstbeschreibung.<sup>20</sup> Die sie umkehrt, weil nicht ein Gemälde im Beschreiben belebt wird, sondern das erzählte Leben zum Gemälde eingefroren werden soll. Insofern ist auch die paratextuelle Insistenz auf das Gereichte im Sinne aufeinanderfolgender Sistierungen narratologisch erklärbar – und daher erzeugt Lewald Bildtitel stets im Plural. Es sei denn, es wird ein Bildmedium literarisch abgerufen, das *sui generis* ein Kontinuum für Einzeleindrücke bereitstellt.

Das Panorama ist ein solches Medium: 1793 erstmalig von Patenthalter Robert Barker in London installiert, konnte man sechs Jahre später erstmals auch in Deutschland eine Panoramarotunde besuchen.<sup>21</sup> Solche Rund-

18 Vgl. dazu: Neumann. „Totaleindruck“ (wie Anm. 8). S. 98.

19 Lewald. *Gorgona* (wie Anm. 16). S. 120.

20 In der zeitgenössischen Prosa-Theorie steht denn auch gerade die Kunstbeschreibung für ein konzises, dem Schönen Evidenz verleihendes, anschauliches Genre. Bei Theodor Mundt heißt es beispielsweise zu Winckelmann: „Was er geschaut und in seine trunkene Vorstellung aufgenommen, will er so hinstellen, daß es nicht bloß ideell beschrieben, sondern auch sinnlich herauszutreten und empfunden werden soll. [...] Er schrieb, kann man sagen, seine Ideen für das Auge [...]“ – Theodor Mundt. *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literarisch, gesellschaftlich*. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1837. Mit einem Nachwort von Hans Düvel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. S. 347.

21 Siehe zur Geschichte des Panorama: Stephan Oettermann. *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/M.: Syndikat, 1980. Außerdem:

gemälde sind in den großen Städten noch immer Attraktionen, als August Lewald sein literarisches *Panorama von München* publiziert: Es ist im ersten Band konzipiert als Aggregation von 25 einzeln überschriebenen, nicht nummerierten Prosa-Stücken, die jeweils ungefähr zehn Druckseiten umfassen.

Den Eintritt in das Panorama bildet ein *Standpunct* überschriebenes Stück paratextuellen Zuschnitts, in dem die Perspektive für die weiteren Stücke bestimmt wird:

Es gibt verschiedene Standpuncte die Dinge zu betrachten. Ein und dasselbe kann groß und unbedeutend, lang oder kurz, freundlich oder düster erscheinen. In neuerer Zeit hat kein Fremder ein anderes Urtheil über München gefällt, als ein mündliches; was gedruckt erschien, rührt von Einheimischen her, und es ist unnöthig ihren Standpunct zu beleuchten. Ich will den Meinigen angeben.

Es ist der, der vollkommensten Unabhängigkeit; mein freier Blick überschau'te viele große und kleine Städte, jahrelang übte ich mich darin das Eigenthümliche und Charakteristische einer Jeden aufzufinden und treu zu schildern.<sup>22</sup>

Das sprachlich vermittelte Rundbild hebt also mit dem Ausspielen jener Ambiguität an, die von der ausgestellten Medienorientierung erst forciert wird. Wie die Rede vom Panorama den Leser aufs Räumliche hinlenkt, auf die Bedingungen des Sehens abgestellt ist, so wird zugleich das Potential des Textes zu diskursiver Verortung demonstriert. In diesem Sinne markieren „Urtheil“ und „freier Blick“, die gleichermaßen ‚standpunktabhängig‘ sind, die miteinander verwobenen semantischen Bahnen, auf denen sich das erste Prosa-Stück bewegt. Insofern der ‚freie Blick‘ mit dem ‚unabhängigen Urteil‘ – das hier zugleich in publikationsstrategischer Anstrengung zum Alleinstellungsmerkmal gemacht wird – korrespondiert, spiegelt das literarische Panorama sein visuelles Vorbild auch in der impliziten Textargumentation wieder: Gilt für die Architektur der Panoramarotunde, dass „erst durch die Distanzierung“ „der Sehsinn seine Überlegenheit entwickeln“ kann<sup>23</sup>, so gilt für die panoramatische Konstruktion gleichsam ethnographischer Urteile über die Münchener Gesellschaft unter Ludwig I., dass Distanz hier Schärfung erzeugt. Ein Schreiben, dem es um soziokulturelle Objektivität

---

Jörg Brauns. *Schauplätze. Zur Architektur visueller Medien*. Berlin: Kadmos, 2007. Insb. S. 11-32.

22 Lewald. *Panorama* (wie Anm. 1). S. 5.

23 Brauns. *Schauplätze* (wie Anm. 21). S. 13.

zu tun ist, findet deshalb unter der Bedingung absenter Gegenstände statt: „Jetzt habe ich München wieder verlassen.“<sup>24</sup> Sich mit dem Gezeigten nicht gemein zu machen, „keine Rücksichten obwalten“<sup>25</sup> zu lassen – „mein Gemüth ist frei von jedem bestechenden Eindrucke“<sup>26</sup> –, ermöglicht dann auch kritische, satirische Perspektiven auf kulturelle Errungenschaften und soziale Missverhältnisse<sup>27</sup>: „gute, milde Regenten“<sup>28</sup> und „Zimmerleute auf schwindelhohen Gerüsten; Einige davon herabfallen[d] [...]“<sup>29</sup>

Nach solchem Maß ist der *argumentative* Standpunkt des Ichs ausgestellt; produktiv aber wird er erst dann, wenn die Distanzierung auch topographisch vollzogen ist: „Man werfe mir, selbst da wo ich bitter tadle, nicht Abneigung für das Eine, nicht Vorliebe für das Andere vor. Alles was mich abstieß und anzog ist gleichweit entfernt von mir [...]“<sup>30</sup> Martina Lauster hat darin ein Muster deutscher Panorama-Texte ausgemacht und fasst wie folgt zusammen: „It seems that in German context, panoramic imagination operates more effectively if the objects observed are not only out of sight, but absent, to be ‚recalled‘ before the mind’s eye and delineated in critically penetrating writing.“<sup>31</sup>

Bei Lewald wird dieser Prozess argumentativer Objektivierung nun in ein mediales Differenznarrativ gekleidet:

Um ein Panorama zu entwerfen muß man eine bedeutende Höhe besteigen, wo sich die Gegenstände im weiten Rundblicke, malerisch und interessant dem Auge darstellen. Für München wird von Kennern der St. Petersturm vorgeschlagen. Von dort sieht man die Häuser, Thürme, Straßen, die Gärten, Auen, die Isarufer, den Fluß, die Höhen und die fernen Berge; es ist ein reizender Anblick. Auch Menschen sieht man, aber sie sind klein und unkenntlich; das Bild bleibt stumm, und was auch der Morgen oder Abend darin wechselnd

---

24 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 8.

25 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 6.

26 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 9.

27 Als Orientierungspunkt wird bei: Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 6 explizit im Modus des Kritischen Verfasstes genannt: „Bulwer’s, England und die Engländer“.

28 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 7.

29 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 7.

30 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 9.

31 Martina Lauster. *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007. S. 81.

beleuchten mag, im Wesentlichen immer unverändert. Solch ein Panorama aufzunehmen ist Vorwurf des Farbenmalers. Der Maler mit Worten muß eine andere Höhe, als die des Petersturmes sich zum Ziele wählen, von wo er sein lebendes, sprechendes Rundbild entwerfen will. In München selbst wird schwerlich der rechte Punct für ihn zu finden sein.<sup>32</sup>

So kontextualisiert, gerät die auf Analogien gerichtete Selbstbezeichnung als „Maler mit Worten“ in die Unterscheidung künstlerischer Potentiale. Als „stumm“ und „unverändert“ wird die Malerei attribuiert, als „lebend“ und „sprechend“ hingegen die Dichtung. Das war schon im 18. Jahrhundert so gewusst: „Der Poet mahlet nicht für das Auge allein, sondern auch für die übrigen Sinnen, und er kan auch das unsichtbare sichtbar machen, er giebt dem Menschen nicht nur die vollkommenste Bildung, sondern auch die Rede [...]“.<sup>33</sup> Gleichwohl bietet das Panorama dem literarischen Markt des 19. Jahrhunderts ein attraktives Modell – unter spezifisch literarischen Entstehungsvorzeichen. Das erzählende Ich zieht sich nun in die Sphäre des Erhabenen zurück und inszeniert epithetareich seinen Imaginationsprozess:

Voll von den Bildern des Münchner Treibens, beseelt von dem Wunsche es treu zu schildern, verließ ich München und wandte mich der herrlich großen Alpenwelt zu [...]. Hier im Schoße der reinen Natur, abgeschieden von der Welt, auf einem einsamen Felsenschlosse, aus dessen Fenstern ich das rötliche Etschthal ganz beherrschte, suchte ich meine Phantasie auf München zurückzulenken, und wunderbarlich klar gestaltete sich Alles vor meinen Blicken.<sup>34</sup>

Wenn hier die Erhabenheit auch in ein bloß schon so gelerntes Pathos mündet, so bietet die Alpenlandschaft dem Panorama-Schreiber Gelegenheit zum großen Kontrast, zur Überblendung zweier Panoramen – eines gefundenen und eines erfundenen. Als stellten die Fenster zum Tal die Projektionsflächen der Imagination dar, werden die Münchener Bilder hier im Wortsinne einem Reflexionsvorgang ausgesetzt: „Alles sieht sich in der Erinnerung Anders an, als wenn man noch in steter Berührung begriffen, Lust und Freude, Verdruß und Kummer kostet.“<sup>35</sup> Die überaus angestrengte Deskription solchen Vorgangs dient letztlich auch dazu, die agonale Konstellation

32 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 8f.

33 Breitingen. Critische Dichtkunst (wie Anm. 4). S. 19.

34 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 9.

35 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 10.

zugunsten des textuellen Panoramas und gegen das Gemälde zu entscheiden. Im Gegensatz zum „Farbenmaler“, so wird gesagt, vermöge der „Maler mit Worten“ ja das „Aufnehmen“ in Richtung des „Entwerfens“ zu übersteigen. Und wie vieles hier Reinszenierte so oder ähnlich aus den kunst- und literaturtheoretischen Diskursen des vorangegangenen Jahrhunderts gekannt ist, überrascht es nicht, dass der Ort dieser Überblendung eines erzählten mit einem natürlichen Panorama die Alpen sind: Repräsentieren diese doch seit jenen Zeiten der Rezeption von Albrecht von Hallers Gedicht *Die Alpen* durch die Theorien ‚poetischer Malerei‘ die Urtopographie der Spaltung von Landschaftsbeschreibung und Landschaftsgemälde.<sup>36</sup>

Als Vorzug des geschriebenen Panoramas wird dann noch dessen Evokationskraft inszeniert, den Standpunkt des „Malers mit Worten“ ins Bild zu integrieren. Im begehbaren Panorama sei die räumliche Illusion des Besucherstandorts nicht einbezogen, sondern eher noch Imaginationsaufgabe: „Der Beschauer steht aber nur auf einem ordinären Brettergerüste, unter einem zeltähnlichen Dache, und muß sich nun denken, er stünde auf dem Thurm, von dem er selbst gar nichts einmal sieht. –“<sup>37</sup> Im Text hingegen wird noch der Standpunkt des Ich so erzählt, dass der Leser kaum gedankliche Ergänzungsarbeit leisten muss. Der zitierte Gedankenstrich figuriert insofern einen intermedialen Grenzstein:

Ich sitze aber auf dem alten, stattlichen, weißen Thurme, dem Ulthenthale gegenüber, [...] von Hunderten der edelsten Kastanienbäume beschattet. Tief unten ranken sich Reben zu reichen Lauben, bis an die Ufer der Etsch, die durch den blühendsten Garten ihre Woge rollt. Und über mir wölbt sich der bewaldete Berg, von dem der Wasserfall stürzt, worin der Mond seine hellsten Strahlen wirft. Ich trinke die reine Luft der Höhe und über meine Umgebung hinweg schweift mein Blick; die Ferne öffnet sich ihm: ich sehe München. –<sup>38</sup>

Derart produziert das erste Prosa-Stück des *Panoramas von München* ein Illusionsspektakel. Es zieht zwei kontrastive Schauplätze in der kondensierenden

36 Breitinger. Critische Dichtkunst (wie Anm. 4). S. 23f.: „Dieses poetische Gemälde stellt uns eine gar bekannte und einfältige Materie vor, doch bin ich versichert, daß die höchste Kunst des Mahlers nicht fähig ist, viele besondere Umstände desselben mit Farben sichtbar vorzustellen, die gleichwohl dem Gemälde ein besonderes Licht und Leben mittheilen, und also den Begriff und Eindruck vollkommen machen.“

37 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 13.

38 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 13.

Erinnerung des Subjekts ineins, bindet die Perspektive auf die im Folgenden entfalteten Blicke in die Stadt an die Subjektivität des Erinnernden, um sie zugleich ins Objektive zu weiten. Dies aber rückt der Ästhetik des Massenmediums Panorama, der die „Ambivalenz des Blicks, der sich der Täuschung wohl bewusst war“<sup>39</sup>, ebenso eignet wie die von „einem fixen Standort aus angelegt[e]“<sup>40</sup> Architektur, ganz nah. Nur, wenn der Besucher den Standpunkt des Panoramamalers einhielt, funktionierte die Illusion – nur, wenn der Leser dem Ich mit all den statuierten Erkenntnisprämissen folgt, entrollt sich ihm das soziokulturelle Panorama. In diesem Sinne adaptiert der Text die visuelle Ökonomie des Darstellungsmodells als Argumentationsökonomie.

Wo das „sprechende“ Panorama sich in solch elaborierte Standortbestimmung verstrickt, drängt sich die Frage nach dem panoramatischen Muster in den folgenden Prosa-Stücken auf. Was hier zu erwarten wäre, steht noch, geschrieben in Termini der Kunsttheorie, im ersten Stück:

Meine fünfjährige Bekanntschaft wäre wohl im Stande gewesen den Conturen Sicherheit, den Staffagen Lebendigkeit, der Ausführung Wärme zu verleihen; der Contrast meiner jetzigen Umgebung mit den zu schildernden Gegenständen, könnte mich zu den richtigsten Farbentönen leiten, und dem Auge Helle und Schärfe geben.<sup>41</sup>

Bemerkenswert zeigt sich hier vor allem die Insistenz auf Figuren der Kenntlichkeit: „Helle“, „Schärfe“ und „Contrast“. Sie kristallisieren zur „Sicherheit der Conturen“. Damit ist nun eine ästhetische Kategorie eingeführt, die in Lewalds Prosa, wo sie sich an Bildmedien orientiert, immer wieder als konstitutiv geführt wird. Indem der Kontrast zwischen Alpenlandschaft und Urbanität das Fremde weit greller hervortreten lässt, ergibt sich ein Zugewinn an Erkenntnis. Anzustrebendes Darstellungsideal scheint das scharfe Umreißen zu sein; Konturenstabilität als Gegensatz zur dynamischen Urbanität. Wo die Wahrnehmung angesichts der Dissoziation des Urbanen und der Dynamisierung des Reisens („Ein ganz alltäglicher Reisender [...] fliegt mit dem Eilwagen durch ein Land [...].“<sup>42</sup>) das Bild der ganzen Stadt nicht mehr zu fassen vermag, verheißt diejenige Prosa, die in Umrissen das Einzelne einfängt und in das Modell eines darüber Kohärenz erzeugenden

39 Brauns. Schauplätze (wie Anm. 21). S. 15.

40 Bauer. Stadtbild und Stadttex (wie Anm. 14). S. 149.

41 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 9.

42 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S.6.

Mediums Panorama einordnet, Erkenntnisstabilität. Der Preis dafür ist der immer aufs Neue in enge Horizonte gebannte Blick, die Entpflichtung vom Detail in den „Ueberblick“<sup>43</sup>: „Im Panorama zeigen sich nicht alle Gegenstände dem Auge, und von denen, die man erschaut, nicht alle gleich deutlich, das Betrachten von allen Seiten ist nicht gestattet [...]“<sup>44</sup> Was in groben Zügen bis zur Kenntlichkeit umrissen wird, sind denn auch bloß Typen; mit den Unschärfen des geschichtlichen Subjekts hält sich der Erzähler nicht auf. Im Stück *Der Bürger* heißt es entsprechend:

Ich spreche von jener Classe der Gesellschaft, die ein Handwerk, oder den kleinen Handel treibt. Leute, die von der alten Sitte nicht gern lassen, während Alles rings umher sich verändert. In München sind sie noch zahlreich genug und liefern dem Forscher ein Bild von sehr eigenthümlicher Färbung. Ein Münchener Bürger, der einigermaßen sein Auskommen hat, arbeitet wenig und lebt nur dem Vergnügen.<sup>45</sup>

Solche Typisierungen können dann auch leicht ins Karikative überlenkt werden; zur „Staffage“ allemal geeignet: „Biographien“, so wird erklärt, dürfe man im Panorama nicht verlangen, „wer diese wünscht, den verweisen wir auf das Conversationslexicon und die Zeitgenossen.“<sup>46</sup>

In den 25 Prosa-Stücken werden von *Nudeln* bis *Staatsmänner* journalistische Abhandlungen, Satiren, Kunstbeschreibungen geliefert, die stets auf Observationen des sich erinnernden Erzählers zurückgehen („Die Orte, wo ich meine Mütterchen studirte, waren: die Kirchen und der Gottesacker.“<sup>47</sup>). Durch ihre Integration in das Rundbild-Modell werden aus Episoden Sequenzen. Ganz so, wie es für die zeitgenössische Panoramamalerei gefordert war: „Da der Beschauer nach allen Seiten hin freien Ausblick hat, so muß im Gegensatz zum Staffebilde die Konzentration des Motivs auf einen Punkt wegfallen und es müssen dafür mehrere, das Interesse von neuem anregende Punkte im Bilde geschaffen werden.“<sup>48</sup> Für die Stadtbeschreibung ergibt sich daraus die Möglichkeit, die Prosa von Zeitgerichtetheit hin zu Raumgerichtetheit zu verschieben. Werden die Einzeltexte als nebeneinander

---

43 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 14.

44 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 11.

45 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 22.

46 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 179.

47 Lewald. Panorama (wie Anm. 1). S. 32.

48 Zit. nach: Oettermann. Panorama (wie Anm. 21), S. 44.

stehende „anregende Punkte“ begriffen, sind sie sowohl von narrativer Folgerichtigkeit als auch von Verbindungsnarrativen (wie etwa der Beschreibung des Weges durch die Stadt) befreit. Die „sprunghaft-assoziativ[e]“<sup>49</sup> Unordnung der Stücke wird abgefangen vom wiederholten Rekurs auf die Medienanalogie. So suggeriert die Textsammlung auch sowohl die für jedes Stück neu gesetzte Zeitlichkeit, wie sie sich in szenischen Einschüben oder der Einmischung von *Alten Erinnerungen* aufs Deutlichste niederschlägt, als auch jeden neuen Schauplatz unter das im ersten Teil entwickelte medienästhetische Amalgam des „lebendigen“, „veränderlichen“ Panoramas spannen zu können. Gleichzeitig eröffnet diese „Reihe von Bildern“ einen beliebig zu erweiternden Horizont von Stadteinstellungen und suspendiert auch insofern den Anspruch, das Ganze noch irgendwie abbilden zu können. Stadtwahrnehmung ist hier längst nur noch als immer neue Anordnung zu haben und mit eben dieser Erkenntnis schließt der erste Teil des Panoramas: „Der Vorhang sinkt nun auf eine kurze Zeit, damit wir Zeit gewinnen, die Gruppen zu ordnen [...]“<sup>50</sup>

### Konstellationen schaffen. *Aquarelle aus dem Leben*

Ein Jahr nach Erscheinen des *Panoramas* wählt der „Maler mit Worten“ sich die Aquarellmanier zur Bezeichnung seiner Kurzprosa. Im ersten von vier Bänden der *Aquarelle aus dem Leben* wird, wie schon im *Panorama*, die Wahl der „Formmetapher“ begründet:

Jedes Menschenleben hat seine pittoreske Seite, es kommt nur darauf an, sie im rechten Sinne aufzufassen und darzustellen. [...] Hiezu ist nun die, von den Engländern besonders gepflegte Aquarellmanier sehr geeignet. So wie der Gedanke kommt, wird er in flüchtigen aber festen Umrissen schnell auf's Papier geworfen, dann werden eben so schnell mit Saftfarben die Lokaltinten angedeutet. Alles ist flüchtig, durchsichtig und klar, giebt einen vollkommenen Begriff von dem darzustellenden Gegenstände, und ist dabei gefällig anzusehen.<sup>51</sup>

49 Annette Graczyk. *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*. München: Fink, 2004. S. 121.

50 Lewald. *Panorama* (wie Anm. 1). S. 308.

51 *Aquarelle aus dem Leben*. Von August Lewald. Erster Theil. Mannheim bei Heinrich Hoff, 1836. o.P.

Im doppelten Verweis auf die rasche Ausführung und ihre Flüchtigkeit, wird das Aquarell also geradezu als Gegenstück zum Panorama aufgefasst. Hier erhält in der Sammlung von jeweils ungefähr zehn Texten pro Band nun jeder einzelne die Bezeichnung als Aquarell, es gibt keine Medienanalogie mehr, die dem Konvolut ein Kontinuum verschaffte. Die Stoffe sind denn auch vollständig disparat. Die Bände enthalten Fiktionales und Faktuales, Reisebeschreibungen und Volkstümlichkeiten. Im Vorwort wird ihnen Ähnlichkeit lediglich dahingehend zugeschrieben, dass sie „kleiner[e] Gegenstände[]“ seien, die im Moment künstlerisch zugerichtet werden müssten, weil ihre Begeisterungsfähigkeit schon verloren ginge, „ehe die weitläufigen Vorbereitungen getroffen sind“.<sup>52</sup>

Für solches Konzept einer Schreibweise der Unmittelbarkeit war die Aquarellmetapher tatsächlich allzu leicht adaptierbar: „Das rasche Trocknen der Farben, die leichte Transportierbarkeit aller nötigen Utensilien sowie die relativ einfache und vor allem schnelle Maltechnik ermöglichten eine neue Unmittelbarkeit des Kontakts mit dem Sujet.“<sup>53</sup> Die „Unmittelbarkeit des Auges und die der Darstellung []“<sup>54</sup> spielt der Paratext aber nicht allein über die Attribuierung der künstlerischen Faktur, sondern auch über eine dem Leser Lewalds schon bekannte ästhetische Kategorie ein: den Umriss. In ihm werden die Leichtigkeit der Technik und das stabile Erkenntnispotential des Resultats zusammengezogen – „flüchtig aber fest“ möge er sein. Wie im ersten Text des *Panoramas*, wird im Vorwort der *Aquarelle* die Fertigkeit der sodann gelieferten Prosa, maximale Kenntlichkeit bei minimalem Ausdrucksaufwand zu erzeugen, versprochen. Darin scheint denn auch ein Potential der textlichen Anverwandlung bildkünstlerischer Formen gesehen zu werden – in beschleunigten Wissens- und Gesellschaftssystemen fassliche Zusammenhänge noch anschaulich machen zu können. Zwar hat die vor allem in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts so prominente „ästhetische Denkfigur“<sup>55</sup> Kontur im Jahrhundert Lewalds deutlich an diskursiver Relevanz verloren<sup>56</sup>, in seinen ‚poetologischen‘ Ausführungen stellen sie aller-

---

52 Lewald. *Aquarelle I* (wie Anm. 51). o. P.

53 Eric Shanes. „Turner und das Aquarell als vollendetes Kunstwerk“. *Turner. Aquarelle*. Hg. Ders. München: Hirmer, 2000. S. 10-25, hier: S. 11.

54 Sigrid Weigel. *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp, 2015. S. 53.

55 Charlotte Kurbjuhn. *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*. Berlin/Boston/New York: de Gruyter 2014.

56 Siehe dazu: Kurbjuhn. *Kontur* (wie Anm. 55). S. 709.

dings nach wie vor ein Kommensurabilitätsversprechen dar. Noch sind die Zweifel daran, die in Paul Heyses Gedicht *Epilog*, das am Ende der *Land-schaften mit Staffage* steht, artikuliert sind, nicht an der Zeit:

Nur mit flinkem Stift umschrieben,  
Angetuscht mit leichten Tönen,  
Kaum ein Umriss ist geblieben  
All des farbenkräftig Schönen. [...] <sup>57</sup>

Im Gegenteil: Noch gewährleistet der Umriss „einen vollkommenen Begriff vom Gegenstand“ und die „Lokaltinten“ halten, weil sie nicht undurchschaubar oder dunkel, sondern „durchsichtig und klar“ sind, seine Vermittlung „gefällig“. „In dieser Manier“, so endet das Vorwort Lewalds, „glaubte ich eine Reihe kleiner Genrebilder und Zeichnungen nach der Natur ausführen zu müssen.“<sup>58</sup> So wird schließlich neben der künstlerischen Technik noch ein Genre der Prosa als Form übergestülpt. Sie terminologisiert aber letztlich bloß die „kleinern Gegenstände[]“, die ja für das Genrebild konstitutiv sind.

In Kuglers *Handbuch für Kunstgeschichte* steht eine Erklärung zu lesen für die Lewald'sche Verschaltung von „Gefälligkeit“ mit dem Genrebild: „Ihre bedeutsamste Entfaltung erhält die in Rede stehende Gattung der Malerei in denjenigen Bildern, welche eigentlich idyllische Zustände des Lebens, ein noch ungetrübtetes Zusammenleben des Menschen mit der Natur, zum Gegenstande der Darstellung nehmen.“<sup>59</sup> Beschaulichkeit und „harmonische Geschlossenheit“<sup>60</sup> also erwartet der Leser von aquarellierten Genrebildern – dann jäh aber auch „ganz artige parodische Bildchen“<sup>61</sup> sozialkritischen Inhalts.<sup>62</sup> Denn: „Das Unbedeutendste, Geringfügigste in den Augen vieler

57 Paul Heyse. *Gesammelte Werke*. Dritte Reihe. Band 5. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1924, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 295. Siehe dazu die ausführliche Deutung in dieser Hinsicht bei: Kurbjuhn. Kontur (wie Anm. 55). S. 712-714.

58 Lewald. Aquarelle I (wie Anm. 51). o. P.

59 Franz Kugler: *Handbuch für Kunstgeschichte*. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842. S. 836.

60 Briese. Literarische Genrebilder (wie Anm. 11). S.83.

61 Kugler. Handbuch (wie Anm. 59). S. 830.

62 Siehe dazu auch: Lilian Landes. „Volklyrik, Kunstkritik, Feuilletonroman und Genremalerei. Über Annäherung und Austausch von Erfolgsformaten zwischen Literatur- und Kunstschaffenden des Vormärz“. *Forum Vormärz Forschung*.

Leute spielt in dem Leben Anderer oft eine große Rolle, dient dem Schicksale zum Wendepunkte, oder durchkreuzt ihren Lebenspfad auf eine merkwürdige Weise.“<sup>63</sup>

Stellt das Genrebild, Olaf Briese hat dies nachgewiesen, für viele zeitgenössische Texte einen Bezugspunkt literarischer Visualitätsreurse dar<sup>64</sup>, so gibt es auch in den *Aquarellen* eine daraufhin selbstreflexiv zu lesende Passage: Der Erzähler besucht in Begleitung in Warschau ein

sechseckige[s] Zimmer; an jeder Wand ist ein liebliches Gemälde aufgehängt; sechs Idyllen in reichgoldenen Rahmen, unter hellem Glase [...]; wie man sich dreht und wendet, immer fällt der Blick auf einen schönen Gegenstand. Aber was ist das? Die Bilder bewegen sich – die Schatten fliegen vorüber – die Sonne erhellt diesen Punkt, nun jenen – das ist eine neue Art von *Tableaux vivants!* – Natalia lächelte und erklärte mir die Zauberei. –

Das Zimmer lag in einem freistehenden Thurm, nach welchem sechs verschiedene Alleen, nach den Richtungen der Fenster liefen. Diese Fenster waren rund, bestanden nur aus einer einzigen Scheibe, und waren von einem breiten Goldrahmen, wie ein Bild umgeben. Aus einem Jeden blickte man nach einer andern Allee, an deren Ende sich nun stets irgend eine malerische Aussicht zeigte.<sup>65</sup>

Es gibt also, ließe sich deuten, Mechanismen zur Erzeugung von Beschaulichkeit – die auch im Umfeld größter Dynamik greifen: Dazu zählen zunächst die Sequenzierung (Fensterblick) und anschließend die Markierung des Ausschnitts als Gemälde („von einem breiten Goldrahmen, wie ein Bild umgeben“). Genrebilder also sind eine Sache perspektivischer Zurichtung. Und diese leistet die Prosa indem sie feststellt: „Der Geist muss in der Auffassung liegen“<sup>66</sup> (Sequenzierung) und die kurzen Texte dann als ‚Genrebilder‘

---

*Jahrbuch 2010. 16. Jahrgang. Literaturbetrieb und Verlagswesen im Vormärz.* Hg. Christian Liedtke. Bielefeld: Aisthesis, 2011. S. 91-102.

63 Lewald. Aquarelle I (wie Anm. 51). S. 1.

64 Siehe dazu: Briese. Literarische Genrebilder (wie Anm. 11). Wie sehr auch umgekehrt die zeitgenössische Kunstgeschichte die konzeptuelle Nähe des Genrebildes zur Literatur betont, ist den Ausführungen Kuglers zu entnehmen. Da ist von der „mehr oder minder dichterische[n] Richtung“ des Genres die Rede, auch davon, dass es „auch im Beschauer eine mehr poetische Stimmung hervorzurufen“ sucht – Kugler. Handbuch (wie Anm. 59). S. 836.

65 Lewald. Aquarelle I (wie Anm. 51). S. 159f.

66 Lewald. Aquarelle I (wie Anm. 51). o. P.

bezeichnet (Markierung). Das Genrebild-Dispositiv scheint also zweierlei zu vermögen: es rechtfertigt zum einen den literarischen Fokus auf Abseitiges, Kleines, Unterhaltsames und zum anderen die erzählerische Kontraktion großer Wahrnehmungsfelder in enge Beobachtungsräume.

So sehr sich in den so benannten Texten Genrebild- und Panorama-Modelle in unterschiedlich ausgeprägter Anstrengung analytisch nachweisen lassen, so wenig gilt dies für die Aquarell-Metapher. Ihr folgt keine spezifische Schreibweise nach, vielmehr produziert sie, um nochmals Michael Neumann zu zitieren, hier einen „semantischen Überschuss“<sup>67</sup>. Dieser weist erstens auf ein Erfahrungsdefizit – das in den Kommensurabilitätsversprechen aufgefangen wird, die mittels der Rekurse auf künstlerische Techniken in Aussicht gestellt werden – und zweitens generiert er eine spezifische Rezeptionshaltung. Schneller, unterhaltsamer Konsum wird in Aussicht gestellt, der Nachvollzug umfangreicher Stoffe über lange Textverläufe hinweg ausgeschlossen. Wo sich solche Aufhebung textlichen Verlaufs zugunsten von Momentaufnahmen und Facettierungen realisiert, kann dann nicht mehr speziell vom Aquarell als Textmodell die Rede sein. Sie prägt die bildmedial bezeichnete Prosa Lewalds insgesamt – findet sich also im frühen *Zeitbild* ebenso wie in den späten *Skizzen*.

Für den Fall der *Aquarelle* lässt sich diese Ausprägung mit dem folgenden Beispiel illustrieren: Im *Aquarell Heine* gibt es kleine biographische Passagen, in denen sich sogar die Absätze einer Gesamtargumentation entziehen, sich selbst in die Miniatur zurückziehen und in einer kaleidoskopischen Faktur aufgehen. Es werden hier im Folgenden zur Illustration jeweils der erste und der letzte Satz eines Absatzes zitiert:

Heine schrieb zu jener Zeit den dritten Band der Reisebilder. [...] Nachdem er die Nachträge zu den Reisebildern geschrieben hatte, beschloß er endlich Deutschland zu verlassen, obgleich in Hamburg seine persönliche Sicherheit nie gefährdet war.

Heine's Oheim, Salomon Heine, genießt die allgemeinste Achtung. [...] Herr Salomon Heine war für die Anerkennung, die sein Neffe schon damals in der gelehrten Welt genoß, nicht unempfindlich.

Bekanntlich war man der Meinung, daß Heinrich Heine mit seinem Gumpelino einen bekannten Hamburger Banquier gemeint habe. [...] <sup>68</sup>

67 Neumann. „Totaleindruck“ (wie Anm. 8). S. 98.

68 Lewald. *Aquarelle II* (wie Anm. 13). S. 105f.

In raschen Perspektivwechseln wird Absatz für Absatz der Gegenstand – Heines Weggang aus Hamburg – begründend eingekreist, um-rissen gleichsam. Konstellationen von Schauplätzen, Ereignissen, Figuren auf der Ebene von Textabschnitten scheinen von flächigen, Verbindungen ausstellenden Narrativen zu entpflichten. Letztlich schlägt sich an solchen Passagen das Konzept „gereihter Bilder“ innerhalb der anthologischen Bilderreihe selbst nieder. Häufig wird dies auch in typographischen Markierungen ausgespielt, werden Gedankenstriche und Doppeltgeviertstriche extensiv auch nach syntaktischer Schlussinterpunktion eingesetzt. Derart werden Haltepunkte in den Textverlauf eingeschossen, mit denen einerseits der „Übergang von der Kontinuität des Lesens zur Kontinuität des Gelesenen unterbrochen wird“<sup>69</sup>, also das Sequenzielle durch typographische ‚Ausschnitte‘ prononciert wird, und andererseits Leerstellen aufgemacht werden, in denen sich die Konstellierung potentiell weitertreiben ließe.

Und dieses Verfahren stellt sich einem im selben Text auftauchenden Literaturkritiker für Heines Werk auch entsprechend dar: „Ein älthlicher Herr, der in der Gesellschaft für einen Kenner galt, meinte: ‚Heine werde nie ein Buch schreiben; es seyen zwar neue und gute Gedanken, die er zu Markte bringe, aber Alles ohne Anfang und ohne Ende; man könne das eben kein Buch benennen.“<sup>70</sup> Dass Lewald diese Episode im Rahmen seiner Sammlung von *Aquarellen* wiedergibt, also eines Buches, dem Durchgängigkeit und die Entfaltung eines Gesamtzusammenhangs über Kapitelgrenzen hinweg abgehen, sorgt für einen reflexiven Zugewinn ihrer Ironie. Eine Prosa, die sich nach dem Maß anordnender Medien organisieren zu können vermeint, „will diese vortreffliche Behauptung hier nicht widerlegen, weil es ganz unnütz wäre [...]“<sup>71</sup>

Eben die variantenreiche Beharrlichkeit darauf, der Welt bloß noch durch Anordnung habhaft werden zu können, zählt zu den wiederkehrenden Elementen in Lewalds Konzepten ‚poetischer Malerei‘. Das gilt für die Generierung großer Formen durch Fügung von „Reihen“ und es stellt ein Kompositionsprinzip der kleinen Formen selbst dar; auf die Schlusspassage des *Panoramas von München* ist diesbezüglich bereits eingegangen worden. In

---

69 Joseph Vogl. „Der Gedankenstrich bei Adalbert Stifter“. *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion*. Hg. Alexander Nebrig/Carlos Spoerhase. Bern: Peter Lang, 2012. S. 275-295, hier: S. 288.

70 Lewald. *Aquarelle II* (wie Anm. 13). S. 90f.

71 Lewald. *Aquarelle II* (wie Anm. 13). S. 91.

den fiktionalen *Skizzen eines Gentleman über deutsche Bäder* – demjenigen Werk, das die ‚poetische Malerei‘ bis in die Materialität durchschlagen lässt, indem es mit dem Obertitel das Medium Buch einer den *Skizzen* gemäßen Sammlungsinstanz *Mappe* zuführt – heißt es einmal: „Jener französischen Gesellschaft stelle ich nun gern eine englische gegenüber, die vielleicht den größten Aufwand macht, der in jetziger Zeit auf dem Continent von Reisenden gemacht wird.“<sup>72</sup> Vor den Augen des Lesers wird im Text eine Versuchsanordnung aufgebaut und der Beobachtung überlassen. Dass insbesondere die literarische Skizze zu solcher Hinwendung zu immer neuen figuralen Anordnungen angetan ist, ist theoretisch auch jenseits der Werke Lewalds formuliert: In Mundts *Kunst der deutschen Prosa* gehören der idealen literarischen Skizze die Vorzüge, „übersichtlich“ zu sein und „fertig Alles gruppiert“ zu haben.<sup>73</sup>

Bei August Lewald eignet das Moment ausgestellter Gruppierung nicht allein den *Skizzen*, sondern seiner an Bildmedien orientierten Prosa insgesamt. Das solchermaßen geformte Erzählen und Beschreiben in Umrissen zieht das Unüberschaubare bis zur Kenntlichkeit ins Enge zusammen, nimmt den Darstellungsmodellen aus der bildenden Kunst – sogar den textlich nicht einzulösenden „Formmetaphern“ – das Versprechen auf stabile Erkenntnis oder Unterhaltung („diese leichten Bilder“<sup>74</sup>) ab und führt die zu reihende Kurzprosa auf einen an Journalästhetiken und visuellen Massenmedien geschulten literarischen Markt.

---

72 *Die Mappe. Skizzen eines Gentleman über deutsche Bäder*. Von August Lewald.

Mit 34 Holzschnitten nach englischen Originalien, Karlsruhe 1843. S. 121.

73 Mundt. *Kunst der Prosa* (wie Anm. 20). S. 388.

74 Lewald. *Aquarelle II* (wie Anm. 13). S. 243.