

2 Beschreibungsfuror und Beschreibungsnot. Realismus der störrischen Oberfläche

Eines der wichtigsten Anwendungsgebiete für Worte ist die Beschreibung. Man beschreibt einen Gegenstand, man versucht ihn mit Worten gewissermaßen hinzuziehen.¹

Die im Vorangehenden untersuchte Demontage des Erzählens geht nicht nur in der Prosa Wolfs, sondern auch bei anderen Autor:innen in den 1950er und 1960er Jahren mit der Auslotung möglicher Modi des Beschreibens einher. Freilich hat das Verfahren der Beschreibung – wie dessen Konfrontation mit dem Erzählen – eine lange literarische wie geistesgeschichtliche Tradition. Von dieser seien eingangs einige Stationen kurz skizziert, die sich für die kritische poetologische Befragung des Erzählens in der Mitte des 20. Jahrhunderts als besonders interessant erweisen, da sie den Blick dafür schärfen, wie eng die Frage »Erzählen oder Beschreiben?«² mit der Frage nach Formen realistischer Weltdarstellung verflochten ist (2.1). Anhand ausufernder Beschreibungen einzelner Augenblicke, Vorgänge und Dinge im Text wird im Anschluss an die literaturhistorische Verortung untersucht, wie in Wolfs Prosa an die Stelle der Narration eine Beschreibungsmanie tritt, in der sich utopisches Potential und Problematisierung der literarischen Deskription kreuzen – und in der, anders etwa als in den Überlegungen Roland Barthes' und Alain Robbe-Grilletts oder der sensualistischen Schreibweise Peter Weiss' insbesondere auch die Schwierigkeiten des Beschreibens in den Fokus rücken (2.2). Dass die Beschreibung bei Wolf keineswegs nur einen Realismus der sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche verfolgt, ist Thema des letzten Unterkapitels, in dem die Verschmelzung von

1 WOLF, Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre, 24.

2 So der Titel des einflussreichen Essays von Georg Lukács, in welchem das Sinn versprechende Erzählen (etwa Balzacs oder Tolstois) mit dem nur die Oberfläche der chaotischen Erscheinungen zeigenden Beschreiben (z.B. bei Flaubert und Zola) kontrastiert wird: LUKÁCS, »Erzählen oder beschreiben?« (1971). Zum Überblick über das Thema vgl. einführend exemplarisch KITTAY, »Towards a Theory of Description« (1981); DUMMER, Von der Narration zur Deskription (1988); KRIEGER, *Ekphrasis* (1992).

Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination in den wolfschen Beschreibungen behandelt wird. Hierbei schließt Wolf an Versuche seiner Zeit an, literarische Formen für Bewusstseinsprozesse zu finden und erweist sich hierbei in seinem Zielen auf »ineinander verwachsene[] Ungewißheiten« (FB, 17) der Erinnerungspoeik Claude Simons wesentlich näher als derjenigen etwa Arno Schmidts (2.3).

2.1 »Erzählen oder Beschreiben?« Schlaglichter

In der klassischen Rhetorik wird die *ekphrasis*, bzw. lat. *descriptio*, die Beschreibung, nicht in Konkurrenz zum Erzählen gefasst, sondern als Unterform der *narratio*, nämlich als Erweiterung der gerichtlichen und politischen Rede. Unter dem Schlagwort der *ekphrasis* versteht die in der spätantiken Rhetorik entwickelte Beschreibungslehre entsprechend dem Wortsinn der Zusammensetzung *ek* (aus) und *phrāsein* (sprechen) das »erschöpfend deutliche[] Aussprechen«: Als »Beschreibung von Gegenständen, Personen, Orten, Zeiten, aber auch Ereignissen, von so umfassender Art, dass diese damit ›zu Gesicht gebracht‹ werden«, soll die *ekphrasis* Anschaulichkeit (*enárgeia* bzw. *evidentia*) erzeugen.³ Das Verfahren der Beschreibung ist entsprechend zunächst weder auf bestimmte Gegenstände, noch auf einen spezifischen Realitätsgehalt limitiert – ob das Beschriebene existent ist oder nicht, spielt weder für das Verfahren noch für die im klassischen Verständnis der *ekphrasis* entscheidende Wirkung der Anschaulichkeit eine Rolle.⁴ Worauf die Beschreibung allerdings durchaus beschränkt bleibt, ist die Darstellung der Oberfläche der Dinge – ein Sachverhalt, der insbesondere in der Philosophie immer wieder prominent betont wurde.

In der Logik wird zwischen der Erklärung und der ihr untergeordneten Beschreibung unterschieden. Während die Erklärung eine Bestimmung nach den dem Gegenstand wesentlichen, substantiellen Merkmalen darstelle, sei die Beschreibung eine Bestimmung nach akzidentellen, also zufälligen und vorübergehenden Merkmalen. Mit dieser Unterscheidung ist der Grundstein gelegt für eine bis in die Gegenwart reichende Denktradition, die im frühen 19. Jahrhundert besonders prominent von Georg Wilhelm Friedrich Hegel vertreten wird. Auch für diesen schließt die auf Oberflächenzusammenhänge ausgerichtete Beschreibung die begriffliche Erklärung aus und kann daher das Wesen der Dinge, die ordnenden Gesetze hinter den vielfältigen und chaotischen Erscheinungen, nicht offenlegen. Diese Beschränktheit der Methode der Beschreibung gründet für Hegel in der Trennung von Subjekt und Objekt, die jeder Beschreibung innenwohne – eine Trennung, die voraussetze, dass die hervorgehobenen Merkmale allein dem betrachteten und beschriebenen Objekt, nicht aber zugleich dem

3 LÖHR, »Ekphrasis«, 99. Vgl. auch HALSALL, »Beschreibung« (2013). Die angestrebte Anschaulichkeit und affektive Wirkungskraft wird durch Mittel der *expolitio*, also dem Ausfeilen der Mitteilung durch amplifizierende Anhäufung von Details, durch Vergleiche, Verlebendigung oder präsentische Rede erreicht: Vgl. JACOB, »Expolitio« (2013) und LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 830–842, 413–419. Zum Einsatz der Rhetorik im Rahmen der Debatte um das Wirkliche anhand der Evidenz des Vor-Augen-Stellens vgl. CAMPE, »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung« (2015).

4 Vgl. hierzu etwa WEBB, »*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre«, 11f.

beobachtenden Bewusstsein des Subjekts eignen. Hegel geht davon aus, dass eine solche Unterscheidung (zwischen einem betrachtenden Subjekt einerseits und den Eigenschaften als Teil eines von diesem unabhängigen und unveränderlichen Dings andererseits) das Begreifen des Wesens, der Wahrheit einer Sache verhindert.⁵

Dieses der Beschreibung anhaftende Manko der Vorstellung eines Subjekts, das auf von ihm getrennte, unabhängige Dinge sprachlich zugreift, wird vom Hegelianer Georg Lukács im 20. Jahrhundert mit Blick auf literarische Verfahren prägnant als »falsche Gegenwärtigkeit des Beschreibens«⁶ benannt und ideologiekritisch als Festschreibung der Welt im Zustand von »fertigen Erscheinungsformen«⁷ abgeurteilt. Die Überlegungen zur Methode und Wirkung der Beschreibung sind für Lukács konkret mit Blick auf die Frage eines Realismus in der Literatur relevant; er fordert einen (sozialistischen) Realismus des versinnbildlichten Wesens, in dem hinter der Oberfläche eines konkreten individuellen Schicksals die tiefere und abstrakte Wahrheit des historischen Prozesses erscheine.⁸ In seinen Überlegungen zu den Verfahren des Erzählens und Beschreibens, die er als Entscheidung zwischen »Mitleben[]« oder »Beobachten[]«⁹ kennzeichnet, markiert er diese als je verschiedene Einstellungen dem Leben gegenüber: Erzählen und Beschreiben sind für ihn »zwei grundlegend verschiedene Stile, zwei grundlegend verschiedene Stellungen zur Wirklichkeit«,¹⁰ von denen er klar erstere bevorzugt. Nur der

5 Die Beschreibung finde, so Hegel, angesichts der Vielheit der Oberflächenerscheinungen kein natürliches Ende: »Diß oberflächliche Herausheben aus der Einzelheit, und die ebenso oberflächliche Form der Allgemeinheit, woren das Sinnliche nur aufgenommen wird, ohne an sich selbst allgemeines geworden zu seyn, das *B e s c h r e i b e n* der Dinge hat noch in dem Gegenstande selbst die Bewegung nicht; sie ist vielmehr nur in dem Beschreiben. Der Gegenstand, wie er beschrieben ist, hat daher das Interesse verloren; ist der eine beschrieben, so muß ein anderer vorgenommen, und immer gesucht werden, damit das Beschreiben nicht ausgehe. Ist es nicht so leicht mehr, neue *g a n z e* Dinge zu finden, so muß zu den schon gefundenen zurückgegangen werden, sie weiter zu theilen, auseinander zu legen, und neue Seiten der Dingheit an ihnen noch aufzuspüren.« HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, 139, Hervorh. hier und im Folgenden im Original. Kurz darauf heißt es: »Dieses sich auf das Einfache einschränkende oder die sinnliche Zerstreuung durch das Allgemeine beschränkende Beobachten findet also an seinem Gegenstande die *V e r - w i r r u n g s e i n e s P r i n c i p s*, weil das Bestimmte durch seine Natur sich in seinem Gegentheile verlieren muß; die Vernunft muß darum vielmehr von der *t r ä g e n* Bestimmtheit, die den Schein des Bleibens hatte, zur Beobachtung derselben, wie sie in Wahrheit ist, nemlich *s i c h a u f i h r G e g e n t h e i l* zu beziehen, fortgehen. [...] Dem beobachtenden Bewußtseyn ist die Wahrheit des Gesetzes in der Erfahrung [...]. Wenn aber das Gesetz nicht in dem Begriffe seine Wahrheit hat, so ist es etwas zufälliges, nicht eine Nothwendigkeit, oder in der That nicht ein Gesetz.« Ebd., 141f. Die Feststellung Hegels, dass die Beschreibung als Modus immer nur mehr (genauere, andre) Beschreibung hervorrufe, nimmt nach Hans Christian Buch bereits zentrale Züge der Beschreibungsliteratur (beispielsweise in ihrer Ausprägung bei Stifter) vorweg, nämlich »die potenzielle Unendlichkeit dieses Verfahrens«: BUCH, *Ut Pictura Poesis*, 13f. Zur Kontinuität der Denktradition wie auch der (epistemologischen) Probleme, die das Zeichnen einer solchen aufwirft vgl. PLUMPE, »Der Widerstand der Welt«, 14–16 sowie 21–23.

6 Lukács, »Erzählen oder beschreiben?«, 218 und (wortgleich) 219.

7 Ebd., 232.

8 Vgl. hierzu auch Lukács, »Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels« (1969).

9 Beide Zitate Lukács, »Erzählen oder beschreiben?«, 203.

10 Ebd., 206. Die beiden Darstellungsmethoden des Erzählens und Beschreibens markieren für Lukács zwei Perioden des Kapitalismus, aber auch zwei Schriftstellertypen: Während Balzac, Goe-

erzählende, mitlebende Epiker könne, da er vom Ende her denke, den Leser·innen das Dargestellte durch »Auswahl des Wesentlichen« und die »erzählerische Verknüpfung der Dinge« klar und verständlich machen.¹¹ Der Beobachter hingegen, welcher das Geschehen simultan beschreibe, habe nur Zugriff auf »unwesentliche und oberflächliche«, »an sich gleichwertige[] Einzelheiten« und müsse sich in deren »Gewirr« verlieren,¹² wolle er »die Unendlichkeit der Eigenschaften in Worten«¹³ ausdrücken. Beschreibend werde die Unterscheidung des Wichtigen vom Unwichtigen unmöglich. Das »Selbständigerwerden der Einzelheiten« führe zu einer strukturellen Atomisierung, zu einem kompositorischen Zerfall des Werks, wobei zugleich die dargestellte Welt den Charakter statisch stillgestellter Zustände trage.¹⁴ Das große Übel der Beschreibung bündelt sich für Lukács in der Haltung des Autors beziehungsweise des Erzählers:

Der Autor verliert seine Übersicht, die Allwissenheit des alten Epikers. Er sinkt absichtlich auf das Niveau seiner Gestalten: er weiß über die Zusammenhänge nur so viel, wie die einzelnen Gestalten jeweils wissen. Die falsche Gegenwärtigkeit des Beschreibens verwandelt den Roman in ein schillerndes Chaos.¹⁵

Indem sie unfähig ist, Leben und Wandelbarkeit der Welt zu zeigen und sich zugleich in einer Verschiedenheit einebnenden Unübersichtlichkeit von Details verliert, verunmöglicht die Beschreibung für Lukács im Roman eben das, was er von ihm wünscht und fordert, nämlich Handlung, Bedeutung, kausalen Zusammenhang und ordnenden Fokus – eine sinnstiftende und Position beziehende *Erzählung*.¹⁶

the oder Tolstoi noch in ihrer »seigneurialen Haltung des nicht ausschließlich von der Literatur Lebenden« schreiben können, sind Zola oder Flaubert schon Berufsschriftsteller »im Sinne der kapitalistischen Arbeitsteilung« (ebd., 205). Jeder Stil entstehe »mit gesellschaftlich-geschichtlicher Notwendigkeit aus dem Leben, ist das notwendige Ergebnis der gesellschaftlichen Entwicklung« (ebd., 206) und sei »gerade in seinen kompositionellen Grundsätzen aufs tiefste weltanschaulich bestimmt« (ebd., 226). Im Kontext der »allgemeinen Weltanschauungskrise [...] nach 1848« sei die zum Erzählen erforderliche Haltung verloren gegangen: »Man kann ohne Weltanschauung nicht richtig erzählen, keine richtige, gegliederte, abwechslungsreiche und vollständige epische Komposition aufbauen. Die Beobachtung, das Beschreiben ist aber gerade ein Ersatzmittel für die fehlende bewegte Ordnung des Lebens im Kopfe des Schriftstellers«. Ebd., 229.

¹¹ Ebd., 214 und 217.

¹² Alle Zitate ebd., 215.

¹³ Ebd., 217.

¹⁴ Vgl. ebd., 217f., Zitat 218.

¹⁵ Ebd., 219.

¹⁶ Für Lukács ist die Kunst mit der Agenda politischer Erkenntnisfunktion verknüpft. Kunst wird hierbei zu einem Modell, das Anschaulichkeit generiert für etwas, das immer schon bereits erkannt worden ist. – Eine ähnliche Kritik der (bloßen) Beschreibung wie diejenige Lukács' findet sich bis heute auch in den Wissenschaften: »Description is either too small, focused on minute details [...], or too large, an exhaustive catalog of inconsequentiality [...]. Instead of falling down descriptive rabbit holes, this critique goes, intellectuals must go beyond mere description to uncover meanings; identify underlying causes or laws; distinguish what matters from what doesn't; and develop frames and filters that provide order, perspective, history, and context.« SHARON et al., »Building a Better Description«, 5.

Die von Lukács vorgenommene Kontrastierung von Sinn versprechendem und weltanschaulich angeleitetem *Erzählen* einerseits und allein die Oberfläche der Erscheinungen kartierendem *Beschreiben* andererseits kann – bei je unterschiedlicher Bewertung – als Konstante der rhetorischen, poetologischen und ästhetischen Tradition gelten. Geraide in der Literatur der Moderne lässt sich, so Klaus Scherpe, eine Linie der Faszination für die Beschreibung verfolgen.¹⁷ In dieser Linie breche sich ein Beschreibungsfuror Bahn, in welchem nicht nur die Darstellung über das Dargestellte zu dominieren beginne, sondern der darüber hinaus von einem Willen »zur unbedingten Darstellung« geprägt sei, von der »Auflösung der gewohnten Zusammenhänge, um das ‚Wirkliche wirklich‘ zu entdecken«.¹⁸ Nicht nur, aber besonders in Krisenzeiten stelle sich das bindende und verbindliche Erzählen als unzulänglich heraus – so dass das ›rein‹ Beschreibende interviere und geradezu eine »ästhetische Militanz« entwickele.¹⁹

Die Erkundung der Oberfläche. Barthes, Robbe-Grillet, Weiss

Die Mitte des 20. Jahrhunderts lässt sich zweifellos als eine solche Zeit bezeichnen. In der Prosaliteratur rückt die Beschreibung – in der direkten Nachkriegszeit, aber auch den 1960er Jahren – prominent ins Zentrum der Aufmerksamkeit, allerdings in einem neuen, selbstreflexiven Modus:²⁰ »Das ganze Interesse« liege nun, so fasst es der wortfüh-

17 Vgl. hierzu exemplarisch SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 368–373. Eine literarische wie dichtungstheoretische Wegmarke ist für die deutschsprachige Tradition die sich unter der Losung »ut pictura poesis« vollziehende Aufwertung der ›malenden‹ Dichtung im 18. Jahrhundert (vgl. hierzu exemplarisch BUCH, *Ut Pictura Poesis*, 26–143), gegen die sich prominent Gotthold Ephraim Lessing mit seinem *Laokoon* wendet. In seiner scharfen Intervention ordnet Lessing den Künsten jedoch unterschiedliche Kompetenzen zu, indem er auf ihre darstellungstechnischen Bedingungen pocht. Während die Bildkunst (mit ihren natürlichen Bildzeichen) für die simultane Darstellung des Nebeneinander der Dinge im Raum geeignet sei, sieht er es als das Privileg der Literatur (mit ihren willkürlichen und abstrakten Schriftzeichen) an, in zeitlicher Sukzession sich nacheinander vollziehende Handlungen schildern zu können. Vgl. LESSING, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 116. Als eine weitere Wegmarke lässt sich die »Lösung der Deskription aus mimetischem Dienst« im realistischen Roman in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnen, wo sich, wie Andreas Mahler konstatiert, die Funktion der Beschreibung von einer illusionsstützenden, veranschaulichenden Beigabe der Erzählung zu einem »vexiertextartigen, gegenstandsindifferenten Sprachartifizium« verschiebt: MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 400. Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857) etwa wird in der zeitgenössischen Rezeption eine exzessive Beschreibungsmanie vorgeworfen; Émile Zola fordert in *Le roman experimental* (1880) ganz explizit eine Adaption des natur- und sozialwissenschaftlichen Verfahrens genauer Beobachtung und Deskription der Phänomene der Natur auch für die Literatur. Die Beschreibung erhält im literarischen Realismus und Naturalismus eine exponierte Position – und handelt sich damit unter anderem die oben umrissene heftige Kritik Lukács ein.

18 SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 373.

19 Ebd., 368.

20 Exemplarisch sei erinnert an die Position Peter Handkes, der 1966 auf der Tagung der Gruppe 47 mit seinem Vorwurf der Beschreibungsimpotenz Eurore macht und an Rolf Dieter Brinkmann, der in *Der Film in Worten*, dem Nachwort in *Acid. Neue amerikanische Szene* (Darmstadt 1969), eine Annäherung der Worte an den Film fordert. Gleichwohl erstreckt sich die Faszination der Beschreibung nicht nur auf die 1960er Jahre. Alfred Andersch fasst 1978 ›große Beschreiber‹ in einem Lehrbuch zusammen (vgl. ANDERSCH, *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*, 1978); Gunter Kunert fragt 1981 in *Beschreiben I* und *Beschreiben II*, ob nicht »die reine Gegenstandsbeschreibung

rende Nouveau Romancier Alain Robbe-Grillet, »nicht mehr in der beschriebenen Sache, sondern in der Bewegung der Beschreibung selbst.«²¹ In scharfer und immer aufs Neue artikulierter Opposition zu einem im 19. Jahrhundert verfolgten »Realismus der Tiefe«²² wird in Frankreich wie in Deutschland die Hinwendung zur zufälligen Oberfläche der Wirklichkeit proklamiert, die dem idealistischen Anspruch, das Wesen der Dinge zu bergen, die den Sinnen und damit auch der Beschreibung zugängliche Materialität der Welt entgegenhält.²³ Beim Treffen deutscher und französischer Schriftsteller·innen zum Thema *Der Schriftsteller vor der Realität* im Jahr 1956 ruft Roland Barthes in diesem Kontext einen ›Realismus der Oberfläche‹ aus und identifiziert in seinem kurzen historischen Abriss die Probleme des literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts wie folgt: »Der Realismus Balzacs ist ein ›Realismus der Tiefe‹, ein Realismus der Typen und der Wesenheiten. Aber ein großer Teil der Wirklichkeit entgeht ihm: ihre Oberfläche.«²⁴ Der zeitgenössische »Oberflächenrealismus« reagiere im Versuch, den richtigen Abstand zum Realen zu finden, auf das reine und möglicherweise bedeutungslose »Da-sein« der Gegenstände mit dem Streben danach, »die Oberfläche mit freien Augen zu schauen«.²⁵

der Wahrheit dessen, was überhaupt mit Worten ausgedrückt werden kann, am nächsten käme»:
KUNERT, *Verspätete Monologe*, 128.

21 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 99.

22 BARTHES, »Probleme des literarischen Realismus«, 305.

23 Zur realistischen Epoche im deutschsprachigen Raum vgl. einführend etwa PLUMPE (Hg.), *Theorie des Bürgerlichen Realismus* (1985); AUST, *Literatur des Realismus* (2000); BEGEMANN, »Einleitung [Realismus]« (2007). Das Programm des poetischen Realismus verstand diesen, so Begemann, als Tiefen- oder Idealrealismus gerade in Abgrenzung zu einer knechtischen Abbildung der Wirklichkeit mit all ihren Nebensächlichkeiten, der in Modernisierung und Industrialisierung gründenden Banalität, der Kontingenz der eigenen Lebenswelt: Immer wieder gehe es in den programmatischen Schriften »um die richtige Bestimmung der Kategorie ›Realismus‹, die gerade nicht als purer Abbild des Vorfindlichen verstanden wird, sondern als Bezug auf eine wesentliche und sinnstiftende Dimension der Wirklichkeit. Diese Dimension, so besagt ein breiter Konsens, falle nicht unmittelbar in die Wahrnehmung, sondern sei erst freizulegen unter jenen zufälligen, hässlichen und unpoetischen Zügen der Erscheinungswelt« um der abgelehnten empirischen Wirklichkeit der Moderne eine »eigene, ›wahrere‹ und ›wesentlichere‹ Wirklichkeit« der Literatur entgegenstellen zu können. Ebd., 8. – Die literarischen Diskurse in Deutschland und Frankreich in der Nachkriegszeit sind freilich keineswegs problemlos vergleichbar. Während im deutsch- oder englischsprachigen Raum schon in der Literatur der Moderne großangelegte Experimente im Rahmen der Romanform vorgenommen wurden, dominierte in Frankreich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein das traditionelle realistische Erzählen, das hier in der literarischen Moderne im Gegensatz zur Lyrik kaum zur Debatte gestanden hatte. Aus dieser ›verspäteten‹ Erneuerung des Romans erklärt sich die Empörung vieler Kritiker·innen angesichts der literarischen Experimente der Nouveau Romanciers in den 1950er Jahren ebenso wie die Konstruktion des Hilfsbegriffs ›Nouveau Roman‹ zur Vereinigung von als unkonventionell wahrgenommenen Schreibweisen unter einem kollektiven Identität stiftenden Sammelbegriff. Vgl. zur spezifischen Situation in Frankreich BRITTON, *The Nouveau Roman*, insb. 4–7.

24 BARTHES, »Probleme des literarischen Realismus«, 305. Das Treffen fand auf Einladung der Zeitschrift *Documents* im April 1956 in Vézelay und Paris statt. Zugespitzte Stellungnahmen der Teilnehmer·innen, unter denen u.a. auch Paul Celan und Ilse Aichinger waren, wurden in *Akzente* 3 im selben Jahr veröffentlicht.

25 Alle Zitate ebd., 306, Hervorh. im Original. Der in der Form freie, apolitische, in der Struktur allerdings bürgerliche Oberflächenrealismus mit seinem »notwendige[n] Mythos« des reinen Ge-

Eine Unterscheidung von Beschreibung akzidenteller und Erklärung substantieller Merkmale beim verstehenden Zugriff auf Wirklichkeit wird von Barthes' insofern unterlaufen, als dass der unvoreingenommene Blick nun gerade auf die kontingenten Erscheinungen der Welt gerichtet ist, ohne an ein »dahinter« oder »darunter« zu glauben: Ein wie auch immer geartetes Wesen sei – sollte es überhaupt vorhanden sein – nicht zugänglich und könne also auch nicht erzählend-erklärend geborgen werden. Die Welt, so formuliert Alain Robbe-Grillet den neuen (und an früherer Stelle bereits zitierten) Leitsatz, »ist weder sinnvoll noch absurd. Ganz einfach: sie ist.«²⁶

Robbe-Grillet, dessen Schreiben Barthes' Thesen zu einem neuen Realismus und einer objektiven Literatur maßgeblich beeinflusste, vertritt im Rahmen derselben Tagung eine auf die Oberfläche der Dingwelt ausgerichtete literarische Vorgehensweise:

Um uns herum, den Schwarm unserer seelenspendenden oder häuslichen Beiwörter herausfordernd, sind die Dinge *da*. Ihre Oberfläche ist säuberlich und glatt, *unberührt*, aber ohne zweideutigen Glanz und ohne Durchsichtigkeit. [...] Von nun an müssen alle Dinge durch ihr Hiersein, durch ihre Gegenwart (*présence*) bezeichnet werden, durch das, was man ihr Vermögen und ihre Art, »da« zu sein nennen könnte.²⁷

Die Dinge sind für den Menschen undurchsichtig, die Dichte des reinen Seins weist alle Sinnansprüche zurück – poetologische Konsequenz ist eine Poetik der Beschreibung. Um das ›Da-Sein‹ der Dinge sprachlich zu fassen, bedienen sich Robbe-Grillet wie auch andere Vertreter-innen des Nouveau Roman in ihren literarischen Texten des Verfahrens eines phänomenologischen Registrierens der Objekte als Repräsentanten einer im Bewusstsein des Subjekts anwesenden Welt, ohne diese (so zumindest der Versuch) mit einer Bedeutung zu belegen: Angesichts der postulierten Notwendigkeit einer neuen Literatur ist zugleich eine Neudefinition der Beziehung zwischen Subjekt und Welt erforderlich.²⁸

Auch in der deutschsprachigen Literatur wird eine Poetik des beschreibenden Fixierens der Wahrnehmung der äußeren Welt verfolgt – früh und prominent von Peter Weiss in seinem 1952 verfassten und 1960 publizierten Prosatext *Der Schatten des Körpers des Kutscher*.

genstandes wird von Barthes lediglich als Stufe auf dem Weg zu einem »totalen Realismus« einer »vollkommen sozialistischen Literatur« gedacht, die er als eine Schreibweise imaginiert, »die sich vollständig von den Normen der bürgerlichen Beschreibung befreit, ohne aufzuhören, alle Schichten der Wirklichkeit mit richtigen Bedeutungen auszustatten«. Ebd., 306f.

26 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 19.

27 ROBBE-GRILLET, »Für einen Realismus des Hierseins«, 316, Hervorh. u. frz. Einschub im Original. Die Ausrichtung auf die Oberfläche bestimmt die frühen Aufsätze Barthes zu Robbe-Grillet, dessen Schreibweise »ohne Dichte und Tiefe« sei: »sie bleibt an der Oberfläche des Objekts und durchläuft diese gleichmäßig, ohne diese oder jene Eigenschaft zu bevorzugen.« BARTHES, *Am Nullpunkt der Literatur*, 86.

28 Einen der Zeit gemäßen Roman zu erfinden, das heißt für Robbe-Grillet auch und zuvorderst, »den Menschen zu erfinden«. ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 8. Zu den theoretischen Grundlagen wie literarischen Verfahren des Nouveau Roman vgl. einführend COENEN-MENNEMEIER, *Nouveau Roman* (1996), zu Robbe-Grillets Schreibweise insb. 25–48. Zur Methode der Beschreibung bei Robbe-Grillet vgl. auch MECKE, »Poetiken des Realen im Nouveau Roman«, 39.

schers. Dessen »Poetik der sensuellen Wahrnehmung«,²⁹ in welcher ausschließlich das, was unmittelbar sinnlich erfahrbar ist, so exakt wie möglich zu beschreiben versucht wird, wurde als repräsentativ für die experimentelle Prosa der 1960er Jahre gelesen.³⁰ Im sogenannten ›Mikro-Roman‹ hält sich das namenlose Ich, wie es metanarrativ betont, ausschließlich an das »Gesehene und Gehörte«, an die »Eindrücke«, die sich ihm in seiner »nächsten Umgebung aufdrängen« und zeichnet mit »dem Bleistift die Geschehnisse vor [seinen] Augen« nach.³¹ Aus diesem selbstauferlegten Prinzip resultieren die teils Seitenlangen Beschreibungen mitsamt ihren ausführlichen (aufgrund der repetitiven Satzstrukturen und der Banalität des Dargestellten oft ins Komische kippenden) Aufzählungen der wahrgenommenen Vorgänge und Gegenstände.³² Weiss selbst hält in seinen Notizbüchern die Absicht fest, die »Dinge genau so zu beschreiben, wie sie sind. Das Gewöhnliche, Alltägliche, Abgegriffene. Ihnen keine andere Bedeutung zumes- sen als die ihnen eigene. Nichts Überhöhtes, nichts Fremdes, Überraschendes.«³³ Diese Schreibweise auf Basis einer Anerkennung der Dinge »wie sie sind« geht auch für Weiss mit der Versuchsanordnung eines auf Null gesetzten Verhältnisses zwischen beobachtendem Subjekt und Welt einher, nämlich mit der Auflage, die »Dinge so [zu] be- schreiben, als sähe ich sie zum ersten Mal, als seien sie mir völlig unbekannt.« In Weiss' Konzeption erscheint gerade das »Gewöhnliche, Alltägliche, Abgegriffene« als ein diesen Effekt garantierendes Reales: als dasjenige, das nicht symbolisch überformt, das (noch) nicht in eine ihm fremde Ordnung der Bedeutungen eingegangen ist. Erklärtes Ziel dieses Schreibens, das den eigenen Hintergrund, das eigene Wissen zu negieren und auf diese Weise anthropozentrische Projektionen zurückzuweisen sucht, ist die Erfassung des blanken Soseins der Dinge. Nur wenn Mensch und Welt sich in einer fundamentalen Differenz gegenüberstehen, so die Grundannahme, kann das (Be-)Schreiben zu einer unvoreingenommenen »Entdeckungsreise« werden – und erlaubt so, ließe sich wohl hinzufügen, einen Blick auf Dinge und Welt, der diese letztlich doch wieder als fremd und überraschend erkennt.³⁴

Ror Wolf hat in den frühen 1960er Jahren die Prosa Weiss' intensiv gelesen und in verschiedenen Rezensionen deren Verfahren auch unter Bezugnahme auf theoretische Überlegungen des Nouveau Roman reflektiert. Im Porträt *Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge* im Diskus von Ror Wolf und Alfred Schmidt markiert Schmidt das Schreiben

29 VORMWEG, *Die Wörter und die Welt*, 31.

30 Vgl. KESTING, »Weiss, Peter«, 222.

31 Alle Zitate WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 47f.

32 Vgl. exemplarisch die Beschreibung des Abendessens (ebd., 23–25); des Zimmers des Doktors (ebd., 61–63) und des Zimmers der Haushälterin (ebd., 68–70).

33 WEISS, *Die Notizbücher*, 42.

34 Die gesamte Passage lautet: »Dinge so beschreiben, als sähe ich sie zum ersten Mal, als seien sie mir völlig unbekannt. Das Schreiben dann ein Versuch, ihre Funktion zu deuten. Eine Entde- ckungsreise.« Ebd. Was Weiss hier proklamiert, erinnert an das von Viktor Šklovskij beschriebene Verfahren der Verfremdung, welches gerade darin besteht, »einen Gegenstand nicht mit seinem Namen« zu nennen, sondern ihn so zu beschreiben, »als werde er zum ersten Mal gesehen, und einen Vorfall, als ob er sich zum ersten Mal ereigne«: ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 17. Zu Šklovskij's Konzept und Verfahren der Verfremdung bei Wolf vgl. das Kap. I.3.2.

Weiss' als paradigmatisch für »die gegenwärtige Situation des Romanciers wie der epischen Form insgesamt« und hebt den »mit akribischer Genauigkeit ins letzte Detail der sinnlichen Unmittelbarkeit« radikal die »Oberfläche der Wirklichkeit« erforschenden Beschreibungsstil hervor.³⁵ Auch Wolf widmet sich in seinem Porträteil dem Modus des Beobachtens und Berichtens, der anstatt auf Bewertung oder Einordnung auf die »blanke Schilderung« des Dargestellten setze.³⁶ Sowohl im Porträt als auch in den *Bemerkungen zu Peter Weiss*, die 1962 in der *Streit-Zeit-Schrift* publiziert werden, konstatiert Wolf, die an Kafka und Beckett erinnernden »urteilslosen Schilderungen von Vorgängen und Sachen« lägen außerhalb moralischer Kriterien: »das Objekt bleibt in seiner Blöße da, wo es ist und so, wie es ist, nicht illuminiert durch ein vermittelndes Subjekt«.³⁷ Wolfs Einschätzung ist dabei erkennbar vom zeitgeschichtlichen Diskurs informiert. Wenn es heißt, der »Berichterstatter« bei Weiss sei »zwischen den Objekten« verortet und »nicht mehr ihr spiritus rector, sondern ihnen ausgeliefert, ihren neuen Ausmaßen, ihrer undurchschaubaren Oberfläche«,³⁸ so ist diese Beschreibung ohne Alain Robbe-Grillets poetologische Reflexionen kaum denkbar.

2.2 Beschreibungsexzesse. Die Beschreibung als Unmöglichkeit und Utopie

Dass sich Wolfs Beschäftigung mit zeitgenössischen Schreibweisen auch in seiner eigenen Prosa niederschlägt, ließ sich im vorangegangenen Kapitel bereits anhand der Bezugnahmen auf die Romane Becketts belegen.³⁹ Schon in den ersten Sätzen der *Fortsetzung des Berichts* und zugleich des Handlungsstrangs A (»Nun, nachdem ich alles beschrieben habe [...]«, FB, 7) wird das Projekt eines genauen Beschreibens und Berichtens, also eines Erfassens und Darstellens von Wirklichkeit in den Fokus gerückt, das Wolfs Prosa als inspiriert vom Stil unter anderem Alain Robbe-Grillets und Peter Weiss'

35 SCHMIDT/WOLF, »Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge«, 8.

36 Beide Zitate ebd.

37 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 36. Johanna Bohley weist darauf hin, dass gleichwohl in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* die (etwa aus intertextuellen Bezügen erwachsenden) Leerstellen »zum eigentlichen Zentrum des Erzählens« werden. In dieser »negativen Sinngebung« unterscheide sich Weiss »von den durch die ›Schattenprosa‹ inspirierten Vertretern der Beschreibungsliteratur«, zu denen Bohley auch Wolf zählt, »deren literarische Versuchsanordnung sich auf das Konzept einer Wirklichkeitserprobung« beziehe. BOHLEY, »Es gibt keine Psychologie, nur Physik u Chemie?«, 280.

38 SCHMIDT/WOLF, »Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge«, 8.

39 Selbstredend speist sich das Schreiben Wolfs nicht allein aus zeitgenössischen Schreibweisen, sondern auch aus dem Rückbezug auf unter anderem Prosaformen der Moderne und Formexperimente der historischen Avantgarden. Im Kontext des Beschreibens ist insbesondere der Einfluss Robert Walsers zu betonen: Auf die Verwandtschaftsbeziehungen der Prosa Wolfs zu deren Walsers wird im Verlauf der Arbeit punktuell hingewiesen – vgl. ausführlicher zu dieser KRONAUER, »Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs« (1992). Dass die Werke Walsers gerade in den 1960er Jahren ›wiederentdeckt‹ werden, nimmt sich für Jürgen Petersen nicht als Zufall aus: Die hochgradig deskriptiven Prosatexte Walsers ließen sich vielmehr im Rahmen der deutschsprachigen Tradition als Vorläufer des Nouveau Roman lesen. Vgl. PETERSEN, *Der deutsche Roman der Moderne*, 338f.

markiert.⁴⁰ Die darauf folgende erste Passage des Handlungsstrangs B schildert primär sensorische Wahrnehmungseindrücke:

Meine Bilder erscheinen, Bild um Bild, sie erscheinen wie Schnepfen in großen Bögen mit weiten Schwüngen im Verlaufe der Zeit, in der ich die Geräusche der Küche höre, zischend schabend schüttelnd. Ich sehe die Körper mit ihren harten, von den Oberflächen anderer Körper berührten Oberflächen und nun sehe ich den Tisch, den Stuhl, die Uhr, es ist ein schöner Tag, ich täusche mich nicht, meine Frau ruft aus der Küche ein paar Worte, etwas wie Es ist soweit, ich antworte, das lasse ich mir gefallen, sie muß in der Küche sein, beschäftigt mit dem Kochen und den Vorbereitungen des Kochens, dem Anschüren des Herdes, dem Zurechtrücken des Kessels, dem Auskippen des Kruges, was was was, sind meine Worte, es ist soweit. Ich weiß nicht, was ich davon halten soll. Ich erhebe mich und strecke die vom Sitzen vielleicht tauben Glieder. In diesem Augenblick fängt mein Ohr das Klatschen der aus der Küche dringenden Handhabungen meiner Frau auf, das Kichern meiner Frau über der im Topf brodelnden Suppe, das Kratzen des Schöpföffels im Topf, das Klappern der aus dem Schrank gehobenen Teller, das Klieren einer zu Boden stürzenden Schüssel, das Kreischen beim Öffnen der Ofentür. (FB, 8f.)

Andeutungsweise wird eingangs zunächst durch die »wie Schnepfen« erscheinenden »Bilder« eine Erinnerungsszene entworfen, die von alltäglichen Küchengeräuschen aus dem Nebenzimmer bestimmt ist. Im narrativen Präsens vollzieht sich daran anschließend im Verlauf der Beschreibung eine literarische Annäherung an die Aufzeichnung in Echtzeit: Dinge, Vorgänge und insbesondere Geräusche werden minutiös registriert, wobei nicht die intelligible, sondern die sinnliche Erfahrung im Vordergrund steht. In der beschreibenden Nachbildung des Wahrnehmungsprozesses dominiert der momentane »Augenblick«, der das wahrnehmende Bewusstsein ausfüllt. Dementsprechend spielen auch in der Syntax kausale oder hierarchisch gliedernde Bezüge nur eine untergeordnete Rolle: In der parataktischen Reihung verdrängt jede neue Wahrnehmung oder Beobachtung die vorangegangene und wird zum neuen Zentrum der Aufmerksamkeit; auch die direkte Rede wird mit lediglich dezenter Einleitung (»etwas wie«) und minimalem Kennzeichnung (das großgeschriebene ›E‹ von »Es ist soweit«)⁴¹ eingeflochten. Die Beschreibung fächert das Wahrgenommene in seine Einzelheiten auf und häuft anschaulich detaillierend und konkretisierend die Eindrücke von Vorgängen oder Gegenständen, die – wie im Fall der »Geräusche der Küche« – auch konziser ausdrückbar wären.⁴² Die Welt stellt sich hier wie auch im weiteren Verlauf des Texts als Summe

40 Auf die intertextuelle Referenz von Wolfs Debüt auf *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Weiss verweist u.a. auch BOHLEY, »Es gibt keine Psychologie, nur Physik u Chemie?«, 265.

41 Diese subtile Markierung wird erst in der Überarbeitung des Typoskripts eingefügt, wo das »es ist soweit« zu »Es ist soweit« korrigiert ist: WOLF, *Fortsetzung des Berichts, Die Fortsetzung des Berichts*. Manuskript Prosa [DLA], 2.

42 Zu den affektiven rhetorischen Figuren der *evidentia* und der *expolitio* (etwa der Breiten-Amplifizierung, Modi der Wiederholung, detaillierender Diärese und argumentierender Glaubhaftmachung) vgl. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 810–819, 399–407 und § 830–843, 413–419.

ihrer sensorisch wahrnehmbaren Bestandteile dar; stets strömen neue »Gerüche Geräusche und Bilder« (FB, 130) auf die Ich-Figuren ein, die von diesen sehend und hörend, aber auch riechend und tastend erschlossen werden.⁴³ Das intradiegetische Ich^B hört allerdings nicht nur die in der Küche ausgeübten Tätigkeiten seiner Frau, sondern auch das Klingen der Dinge selbst (»das Kratzen des Schöpföffels im Topf«), die zumindest auf der Textoberfläche als Aktanten fungieren. In der Beschreibung der Perzeption der Dinge bilden die »harten [...] Oberflächen« der »Körper«, deren Erwähnung durch die technisch wirkende Beschreibung ins Auge sticht, die absolute Grenze der Wahrnehmung: Der Tisch, der Stuhl, die Uhr verweisen nicht auf etwas anderes außerhalb ihrer selbst, sie bedeuten nichts, sondern sind schlicht diejenigen Dinge, die sich innerhalb der pragmatischen intradiegetischen Wirklichkeit befinden und als solche zumindest vermeintlich unzweifelhaft der Perzeption zugänglich sind (»ich täusche mich nicht«).

Roland Barthes benennt (fast zehn Jahre nach der oben zitierten Stellungnahme) ausgehend vom Schreiben Flauberts für das realistische Erzählen des 19. Jahrhunderts derartige im Text erscheinende Dinge als »bedeutungslose Flecken« und »unnütze[] Details«, deren blanke Schilderung einen »Widerstand gegen den Sinn« markiere.⁴⁴ Solche Eintragungen entzögeln sich der strukturalen Analyse, da sie einen geradezu skandalösen »Luxus der Erzählung« verkörperten.⁴⁵ Ausgehend von der Annahme, dass in einem narrativen Text letztlich alles signifikant sei, fragt Barthes nach der Bedeutung dieser Dysfunktionalität – und benennt sie als *effet de réel*, als Wirklichkeitseffekt: »das Fehlen des Signifikats [wird] zugunsten des Referenten zum Signifikat des Realismus«, die kompositorisch oder funktional nicht auflösbarer, überschüssigen Details in der Beschreibung bedeuten »die Kategorie des ›Wirklichen‹«.⁴⁶ Der Modus der Beschreibung mache hierbei in besonderer Weise auf das Nicht-Menschliche, auf Räumlichkeit und Örtlichkeit aufmerksam; er versuche, so Klaus Scherpe, »zu den Dingen zu kommen« und deren »Eigengewicht« zu spüren.⁴⁷

In Wolfs Prosa wird ein solches Aufscheinen der rauen Faktizität der Wirklichkeit in der Beschreibung von Oberflächen, wie Barthes es analysiert, zwar als Referenzraum aufgerufen, zugleich jedoch konterkariert.⁴⁸ Wenn das intradiegetische Ich^B festhält, seine Frau müsse »in der Küche« beschäftigt sein mit »dem Anschüren des Herdes, dem Zurechtrücken des Kessels, dem Auskippen des Kruges«, und sein Ohr fange »das

43 Vgl. zu diesem Darstellungsprinzip auch SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 30f. und JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 58. Die Beschreibung anhand der verschiedenen Sinneswahrnehmungen ist im Typoskript teils noch wesentlich deutlicher markiert. Hier heißt es etwa: »die Wahrnehmungen gucken riechen lecken mit Rücksicht auf meine Familie mittels gucken riechen lecken horchen oder in anderer Reihenfolge [...] diese Worte Sätze Abschnitte die ganzen Vorgänge alles was geschieht mittels riechen gucken horchen der Reihe nach nicht lecken, der Reihe nach mittels Auge Nase Ohr nicht Zunge, Gerüche Gesichte Geräusche«. WOLF, *Krogge ist der beste Koch*. Manuscript Prosa [DLA], 46 [Fass. II].

44 BARTHES, »Der Wirklichkeitseffekt«, 166, 165 und 169. Der Essay erschien erstmals 1968.

45 Ebd., 165.

46 Ebd., 171.

47 SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 370.

48 Eine ähnliche Überschreitung konstatiert Mecke auch für die Prosa Robbe-Grillets: Vgl. MECKE, »Poetiken des Realen im Nouveau Roman«, 39.

Kratzen des Schöpflöffels im Topf« auf, so fällt zunächst auf, dass lauter Sachverhalte beschrieben werden, die vom Ich offensichtlich aus dem von ihm Gehörten *deduziert* werden – und also keineswegs eine bloße Oberflächenbeschreibung darstellen. Zudem scheint die Beschreibung stellenweise weniger von den Dingen selbst, als vielmehr von den Worten für diese Dinge angeleitet zu sein. In *Fortsetzung des Berichts* rufen die bedeutungslosen Objekte nicht mehr lauthals »wir sind das Wirkliche«⁴⁹ und zeitigen so die ihnen von Barthes zugeschriebene Wirkung der referentiellen Illusion, sondern verweisen vielmehr auf die Oberfläche des Texts. Durch den Exzess der Beschreibung wird das die dargestellten Dinge bezeichnende Wort als Sprachding des literarischen Texts mitsamt seinen sinnlichen Eigenschaften betont. Es werden gerade nicht »die Dinge hinter der Plattheit der Worte«⁵⁰ sichtbar gemacht, die Präsenz der Dinge in ihrer Undurchsichtigkeit hinter einer durchsichtigen Sprachoberfläche zum Vorschein gebracht oder ihr reines Da-Sein akzentuiert.⁵¹ Die Genauigkeit der Beschreibung in *Fortsetzung des Berichts* ist getragen von der poetischen Faszination einer gewirkten Signifikanten-Oberfläche: Das »Klatschen« ist das Geräusch und ebenso der Zeichenkörper mit seiner spezifischen Lautfolge [ˈklatʃn̩] als trochäischer Zweisilber (klat|schen). Auf das Signifikat ›Klatschen‹ folgen weitere Geräusche aus dem semantischen Feld der möglichen Küchengerausche; der Signifikant ruft weitere, mit ihm metrisch und lautlich resonierende Signifikanten hervor: »Kichern«, »Kratzen«, »Klappern«, »Klirren«, »Kreischen«.⁵² Hierdurch ergibt sich eine neue Ebene, in die die Dinge sich eingliedern lassen, nämlich diejenige der Sprachoberfläche, welche nicht den Regeln einer referentiellen, sondern einer »ästhetische[n] Wahrscheinlichkeit«⁵³ folgt.

Wie der Stellenwert sprachästhetischer Regulierungskomponenten im Entstehungsprozess von *Fortsetzung des Berichts* zunimmt, zeigt eine vergleichende Lektüre der Buchpublikation mit den in den *Akzenten* 1961 und in Hans Magnus Enzensbergers *Vorzeichen* 1962 auszugsweise veröffentlichten Vorstufen. Bereits in *Krogge ist der beste Koch* von 1961 liegt in der Eingangsszene, welche dem Beginn des Handlungsstrangs A im Debüt zugeordnet werden kann, das Gewicht auf der Beschreibung der sensuellen Wahrnehmung und der Hinwendung zu den Dingen. Allerdings sind es hier primär Funktionalität und Gewöhnlichkeit der Dinge, sowie deren Stellung im Verhältnis zum Subjekt, die betont werden.⁵⁴ »Tisch Stuhl und Uhr« wurden, so heißt es, vom Ich »als

49 BARTHES, »Der Wirklichkeitseffekt«, 171.

50 KOLBENHOFF, [O. T.], 86f.

51 Indem Wolf »die Gegenstände aus ihrem praktischen Funktionszusammenhang löst«, so Gisela Dischner, macht er vielmehr »auf ihre sinnlich-ästhetischen Qualitäten aufmerksam und analog geschieht dies mit den Worten«. DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 90.

52 Ein überaus häufig verwendetes Verfahren Wolfs – vgl. im ersten Satz der zitierten Passage auch den von Frikativen dominierten trochäischen Partizipienreigen »zischend schabend schüttelnd«.

53 BARTHES, »Der Wirklichkeitseffekt«, 167.

54 Vgl. WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 436: »Dieser Tisch, dieser Stuhl diese nach oben schießen-de Uhr könnte, alles in allem, wenn es nicht das Mobilier von Krogge wäre, mein Mobilier sein. [...] Davor sitze ich, habe die Hände an meiner Zeitung, habe, was viel mehr ist, Tisch Stuhl und Uhr, die aus dem gleichen Holze sind, längst als das erkannt was sie sind.« Der Abschnitt, der ein Jahr später von Wolf für den Abdruck in den 1962 erschienenen *Vorzeichen* unter dem Titel *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* fast wortwörtlich übernommen wird, ist auch in der Buchpublikation von 1964 in Rudimenten noch als erster Absatz vorhanden – allerdings ist er hier bis zur

das erkannt was sie sind«.⁵⁵ Kurz darauf präzisiert der Ich-Erzähler: »Dieser Stuhl [...] ist, wie jeder Stuhl, zunächst Sitzfläche und als solche von mir erkannt und in Benutz genommen.«⁵⁶ An diesen ersten Abschnitt anschließend folgt in *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* von 1962 ein Absatz, welcher in der Version von 1961 noch nicht vorhanden ist, der aber in die Buchpublikation von 1964 fast wortwörtlich übernommen ist, nämlich der oben zitierte. Interessant ist bei genauerer Lektüre das ›fast‹ – denn die wenigen Veränderungen, die Wolf für die Buchfassung vorgenommen hat, sind für seine Poetik der Oberflächenbeschreibung einschneidend. Um die Unterschiede auf einen Blick vergleichen zu können, sind im folgenden Zitat beide Versionen ineinander geblendet: Das, was aus der Version von 1962 gestrichen wurde, ist als durchgestrichener Text, das, was im Debüt neu hinzugekommen ist, in eckigen Klammern und mit Asterisk markiert – der unmarkierte Text ist in beiden Textfassungen identisch:

Meine Bilder erscheinen, Bild um Bild, sie erscheinen wie Schnecken in großen Bögen mit weiten Schwüngen im Verlaufe der Zeit, in der ich die Geräusche der Küche höre, zischend schabend schüttelnd. Ich sehe die Körper mit ihren harten, von den Oberflächen anderer Körper berührten Oberflächen und nun sehe ich den Tisch, den Stuhl, die Uhr, es ist ein schöner Tag, ich täusche mich nicht, meine Frau ruft aus der Küche ein paar Worte, [^etwas wie] es [^Es] ist soweit, ich antworte, das lasse ich mir gefallen, ich weiß es wie heute, das lasse ich mir gefallen, sie muß in der Küche sein, beschäftigt mit dem Kochen und den Vorbereitungen des Kochens, etwa dem Anschüren des Herdes, dem Zurechtrücken des Kessels, dem Auskippen des Kruges, was was was, sind meine Worte, die Antwort kommt, es ist soweit. Ich weiß nicht, was ich davon halten soll. Mein Stuhl ist ohne Besonderheit, [i][l]ich erhebe mich und strecke die vom Sitzen vielleicht tauben Glieder. In diesem Augenblick fängt mein Ohr das Klatschen der aus der Küche dringenden Handhabungen meiner Frau auf, das Knaicken meiner Kniegelenke, das Knistern des Hosenstoffes der am Stoff der Unterhose schabt, das Knarren des Schuhleders, das Klappern des Hartgeldes im Hosenack, das Knurren meines von einer Lage in eine andere Lage gebrachten Darmes, das Krachen eines von der Hose springenden Knopfes, das Keuchen meines vor Anstrengung geöffneten Mundes, das Klopfen der Uhr, das Kichern meiner Frau über der im Topf brodelnden Suppe, das Kratzen des Schöpföffels im Kessel [^Topf], [^das Klappern der aus dem Schrank gehobenen Teller,] das Klieren eines zu Boden fallenden Tellers [^einer zu Boden stürzenden Schüssel], das Kreischen der geöffneten Küchentür [^beim Öffnen der Ofentür].⁵⁷

Unkenntlichkeit umgearbeitet. In der bereits auszugsweise zitierten, mit dem Satz »Nun, nachdem ich alles beschrieben habe« beginnenden Passage ist der Zusammenhang mit der ursprünglichen Fassung nur noch in einzelnen Wendungen und Motiven (etwa den »großen flatternd roten Ohrmuscheln«, dem »Klang von Geschirr«, der »nach oben schießenden Uhr«: FB, 7–8) erkennbar.

55 WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 436.

56 Ebd., 437. Es folgt, dieses Verhältnis von Mensch und Dingwelt festschreibend: »Die Fenster geben zu beiden Seiten meines Stuhles dem Raum Licht, damit ich in meiner Zeitung, Krogge aber in seinen Manuskripten blättern kann.«

57 Zusammenstellung der Passagen aus WOLF, »Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts«, 159–160 und FB, 8–9.

Die ersten in dieser Passage verzeichneten Korrekturen vermindern die Eindeutigkeit des Erzählten: Der zeitliche Bezug (»ich weiß es wie heute«), der den Abstand zwischen Gegenwart der Erinnerung und Vermittlung (»Meine Bilder erscheinen«) und erinnertem Erlebnis anzeigen, wird einkassiert, sodass die präsentierte Temporalität der Beschreibung mehr Gewicht gewinnt. Während in der Typoskript-Variante das Gespräch mit der Frau und somit auch die Szene der alltäglichen Küchengeräusche im Nebenzimmer und die folgenden Beschreibungen sensorischer Wahrnehmungen als Vergangenheit der Vermittlungsinstanz und somit als (erinnertes) Erleben des intradiegetischen Ich^B ausgewiesen werden, ist in der Buchpublikation dieser Übergang der Ebenen verunklart. Auch die Wiedergabe des Gesprächs wird in der Überarbeitung veruneindeutigt: Es wird eine Relativierung (»etwas wie«) eingestreut und der Verweis auf die »Antwort« der Frau gestrichen, dafür allerdings wird die direkte Rede der Frau zumindest schwach über das nun großgeschriebene »E« von »Es ist soweit« im Schriftbild gekennzeichnet.

Anders gelagert ist die Änderung gegen Ende des Abschnitts: Einerseits wird die in der ersten Version des Texts betonte Gewöhnlichkeit der beschriebenen Dinge, hier des Stuhls, verabschiedet, andererseits wird die Beschreibung der Geräusche zugunsten klarer ästhetischer Regeln, die einem ausufernden »Taumel der Denotation«⁵⁸ in der Beschreibung entgegenwirken, verändert. Während in der Fassung von 1962 von allen möglichen Quellen verursachte Geräusche beschrieben werden, sind diese in der Buchfassung semantisch auf den Bereich der Küchengeräusche zugespitzt. Phonetisch kommt die Einschränkung hinzu, dass nur noch die Geräusche, nicht aber die Geräuschverursacher mit dem Konsonanten »k« anlauten dürfen. Erkennbar ist eine Präzisierung der Schreibweise, in der auf mikrostruktureller Ebene semantische wie phonetische Assoziationsphänomene nach jeweils spezifischen ästhetischen oder rhetorischen Regeln als Textgeneratoren wirksam gemacht werden. Die Referenz auf das Wirkliche ist hier nicht mehr der hinreichende Grund des Sprechens.⁵⁹ Stattdessen wird Oberfläche gegenüber Bedeutung, Signifikant gegenüber Signifikat, Materialität und Textur gegenüber Illusionsstiftung aufgewertet. Indem die (Sprach-)Dinge auf diese Weise ausgestellt werden, blockiert *Fortsetzung des Berichts* die Fest-Stellung einer semantischen Tiefendimension des Beschriebenen und fordert zugleich die Erkundung der Oberfläche der Wahrnehmung wie der Oberfläche der Prosatextur heraus.⁶⁰

58 BARTHES, »Der Wirklichkeitseffekt«, 168.

59 Vgl. hierzu ebd., 170f., wo Barthes die zwingende Referenz auf das Wirkliche für den französischen Realismus des 19. Jahrhunderts festhält. Erst im letzten Satz der Analyse kommt Barthes auf den Realismus seiner Gegenwart zu sprechen und konstatiert: »Der Zerfall des Zeichens – der durchaus die große Angelegenheit der Moderne zu sein scheint – ist im realistischen Unterfangen zwar anwesend, aber auf gewissermaßen regressiven Weise, da er im Namen einer referentiellen Fülle geschieht, wo es sich doch heute, im Gegenteil, darum handelt, das Zeichen zu leeren und seinen Gegenstand endlos weiter zurückzuversetzen, bis die jahrhundertealte Ästhetik der ›Repräsentation‹ radikal in Frage gestellt wird«. Ebd. 171.

60 Zum Unterschied von Struktur und Textur vgl. BABLER, *Die Entdeckung der Textur*, 12–20. Strukturen leiten »das hermeneutische Verstehen in seiner Bewegung vom Textganzen zu seinen Teilen und umgekehrt« und haben wesentlichen Anteil an der mimetischen Funktion eines Texts, da sie Referenzen »zu konsistenten Darstellungen von Raum, Zeit, Personen [...] verdichten« (ebd., 13f.). Doch »insbesondere wenn ein Inhalt fehlt, sieht sich der Leser auf die bloße Textur, das sprachliche Ma-

Die störrische Unruhe der Dinge. Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Beschreibung

Die ausufernden Darstellungen der Dingwelt in *Fortsetzung des Berichts* setzen allerdings nicht allein die Sprachoberfläche der Prosa in Szene, sondern sind auch im Hinblick auf das Verhältnis von beschreibendem Subjekt und Welt aufschlussreich.⁶¹ Die exzessiven Beschreibungen offenbaren, wie im Folgenden argumentiert wird, den Wunsch, sich dem Wahrgenommenen auf eine adäquate Weise zu nähern. Eine Art und Weise, die die Dinge als etwas der sprachlichen Fixierung Widerständiges zeigt und zugleich nicht verleugnet, dass die beschriebenen Dinge in der Beobachtung durch das Subjekt überhaupt erst entstehen.

Der archimedische Punkt des traditionellen Erzählens, der von einer übergeordneten Warte aus agierende allmächtige Erzähler, wird (wie bereits im vorangegangenen Kapitel untersucht) aus den Angeln gehoben, und mit ihm ein die Bedeutung der Dinge und den Fortgang der Handlung kennendes und auf dieser Grundlage souverän voraus- und zurückblickendes, einordnendes und erklärendes Erzählen. Diesem wird ein *simultanfortschreitendes Beschreiben* gegenübergestellt: Unter Verweis auf perzeptive Beschränkungen werden in Wolfs Debüt Vorgänge beschrieben, ohne eine kausale Verkettung der einzelnen Bestandteile zu liefern, selbst wenn der beschriebene Sachverhalt (für die Leser-innen) auf der Hand zu liegen scheint.⁶² In direktem Anschluss an die oben zitierte Passage heißt es:

Ja das ist es, ich erhebe mich, ein Geräusch wie Umfallen Auslaufen fällt mir auf, ob-schon ich nicht sicher bin, daß es das ist was ich gehört habe. Vor mir auf dem Tisch auf der Decke wächst ein Fleck, der vom Mittelpunkt bis zu einem der Zipfel reicht, in der Form eines verkrümmten ich weiß nicht spreizbeinigen Körpers, oder vielleicht eines Körpers, der aus einem bestimmten Grund die Arme ausbreitet, oder einer Schere, keiner Schere, aber einer Hand mit einer Schere. Auf der Mitte des Tisches, dort, wo in einem zackenförmigen Auswuchs der Fleck beginnt, liegt, umgefallen und aus-gelaufen, ein Glas. (FB, 9)

Mit dieser Textstrategie eines Beschreibens, dass sich scheinbar akut im Vollzug befindet, wird der Wahrnehmungsvorgang mitsamt der ihn bestimmenden Unsicherheit (»obschon ich nicht sicher bin«, »ich weiß nicht«) hervorgehoben und zugleich das Phantasma einer ›bloßen‹ Beschreibung oder allein einer ›unmittelbaren Wahrnehmung‹ offenbart. Der sich ausbreitende Wasserfleck auf der Tischdecke trägt das Potential mannigfaltiger Formen in sich, welche als Wahrnehmungsbilder auf den Vorgang des Deutens durch das intradiegetische Ich^B verweisen, freilich ohne dass

terial in seiner spezifischen Verknüpfung, zurückgeworfen. In dieser Reduktion auf die Textur tritt demnach in den Vordergrund, was man traditionellerweise die ›Form‹ eines Texts nennt.« Ebd., 13.

- 61 Ina Appel konstatiert ausgehend von *Nachrichten aus der bewohnten Welt*, Wolfs Prosa spiegle eine »Auseinandersetzung mit epistemologischen Fragestellungen nach der Bedingung von Sinneswahrnehmungen, nach den Möglichkeiten einer Welt-, Selbst- und Wirklichkeitserfahrung und deren Vermittlungsmöglichkeiten durch und in Sprache«. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 121.
- 62 »Der gesunde Menschenverstand, der die konventionelle Verbuchung der Sinneseindrücke zu leisten hätte«, so kommentiert Brigitte Kronauer, »fehlt« den Ich-Figuren »von vornherein oder kommt ihnen abhanden.« KRONAUER, *Favoriten*, 61.

dieser analysierbar würde. Auch wenn in *Fortsetzung des Berichts* eine psychologische Lesart kaum greifen kann, weil jeglicher Deutungsversuch an der notorischen Unterbestimmtheit der wahrnehmenden Figuren scheitern muss, wird eine solche doch immer wieder vom Text herausfordert – etwa im Anschauen einer abstrakten Form durch die Ich-Figur, die nicht nur auf Rorschachtests, sondern auch auf das von Leonardo da Vinci beschriebene und in der Ästhetikgeschichte vielfach aufgegriffene Verfahren der Phantasiereizung durch zufällige Flecken anspielt. Im Moment der visuellen Wahrnehmung des auslaufenden Wassers wird, so zeigt die Beschreibung, eine Bildproduktion angestoßen, die aus dem Fleck etwas hervorholt, das, wenn auch nicht Bedeutung, so doch die Andeutung der Möglichkeit eines anderen Zustands ist: Der Fleck, der sich ausbreitet, ist Fleck, aber auch – in der Imagination des Wahrnehmenden – etwas Anderes, das (als spreizbeiniger Körper, als Mensch mit ausgebreiteten Armen, als Hand mit einer Schere) nicht und zugleich doch da ist.

Der Passage ist zudem eine intertextuelle Bezugnahme auf eine ganz ähnlich funktionierende Beschreibung am Beginn von Alain Robbe-Grillets *Dans le Labyrinthe* (1959) eingeschrieben: ein Text, der in deutscher Übersetzung als *Die Niederlage von Reichenfels* 1960 erschienen ist und (neben anderen) als wichtiger Prätext von *Fortsetzung des Berichts* gelten kann. Bei Robbe-Grillet wird vom Erzähler gleich zu Beginn des Texts im Rahmen der Beschreibung des Zimmers, in dem er sich befindet, die Staubschicht auf einem Tisch geschildert; vor allem aber deren Fehlen an Stellen, wo zuvor Objekte abgestellt waren. Eine »etwas stärker verwischte Form« ist dort zu sehen, wo nun etwas nicht mehr liegt, die »eine Art Kreuz« darstellt: »Man könnte meinen, es sei eine Blume [...]. Oder aber es sei eine Art menschliche Figur: ein ovaler Kopf, zwei sehr kurze Arme und der unten spitz endende Leib. Es könnte auch ein Dolch sein [...].«⁶³ Während bei Wolf der Wasserfleck nicht weiter aufgegriffen wird, ist die Frage nach der geschilderten Form im Staub bei Robbe-Grillet durch die wiederkehrenden Hinweise auf das innerhalb der erzählten Welt an unterschiedlichen Orten immer wieder auf einer Oberfläche liegende Bajonettmesser (das im Text zudem als Motiv die unterschiedlichen Erzählebenen verknüpft) aufgelöst.⁶⁴ Für beide Texte gleichermaßen aber gilt: Zumindest unter Beobachtung und in der Beschreibung »entkommt kein Objekt dem Sinn«⁶⁵ – das beobach-

63 ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 9.

64 »Nur die Tischplatte unter dem kegelförmigen Lampenschirm ist beleuchtet, ebenso wie das in der Mitte liegende Bajonett. Seine starke, kurze Klinge [...] zeigt beiderseits der Mittelachse zwei in entgegengesetzte Richtungen geneigte Flächen aus poliertem Stahl« (ebd., 43), heißt es dort etwa, oder: »[D]as Bajonettmesser liegt auf dem Marmor des Kamins. Der Staub hat die breite, zweischneidige Klinge schon mit einer sehr feinen Schicht bedeckt und trübt den Glanz in dem gedämpften Licht, das die mit einem breiten Schirm versehene, auf dem Tisch stehende Lampe verbreitet.« Ebd., 66.

65 BARTHES, »Semantik des Objekts«, 190. In dem zuerst im Rahmen eines Kolloquiums über *Die Kunst und die Kultur in der zeitgenössischen Zivilisation* 1964 gehaltenen Vortrag, in dem er die Semantisierung der Dinge untersucht, verabschiedet Barthes die (in den 1950er Jahren ausgehend von der Prosa Robbe-Grillets postulierte) Möglichkeit einer bedeutungslosen Oberfläche. Für einen Nachvollzug der intellektuellen Biografie Roland Barthes' vgl. ETTE, *Roland Barthes* (2017).

tende und beschreibende Subjekt kann der Mustererkennung und mit ihr den potentiell unendlichen Bedeutungszuschreibungen nicht entgehen.⁶⁶

Die literarische Beschreibung kann aber, und auch dies wird in der zitierten Passage bei Wolf vorgeführt, die Schilderung der Dingoberfläche mit der Schilderung deren visueller und kognitiver Erfassung verknüpfen, den Be- und Erschreibungsprozess offenlegen und die Bedeutungsproduktion ins Leere laufen lassen. Ein Beschreibungs-vorgang wie der oben zitierte sucht gerade jenes zu verweigern, was eine Beschreibung notwendigerweise tut, nämlich zu *unterscheiden*. Als Verfahren bezeichnet die Beschreibung das Eine und lässt so alles andere im Nichts des Nicht-Bezeichneten verschwinden: »Dies und nicht jenes« ist die von jeder Beschreibung implizit getroffene Unterscheidung.⁶⁷ Eben diese klare Unterscheidung wird in *Fortsetzung des Berichts* als Problem ausgestellt, indem sie in der Schwebe gehalten wird. Die Objekte werden als Gegenstände des sie verwandelnden Wahrnehmungs- und Beschreibungsvorgangs, als Opfer der Musterkennung ausgewiesen. Auf dieser Grundlage hält die Prosa Wolfs dem »dies und nicht das« – und damit auch einer Anschaulichkeit von *Etwas* erzeugenden *ekphrasis* – die Unsicherheit des »ich weiß nicht [...], oder vielleicht [...], oder [...] keiner [...], aber [...]« entgegen. Ins Werk gesetzt wird, so ließe sich in Umformulierung der klassischen Bestimmung von *ekphrasis* sagen, ein »erschöpfend« *undeutliches*, sich revidierendes und erweiterndes »Aus-Sprechen«.

Die Unmöglichkeit einer Beschreibung, die nicht schon Interpretation ist und so Bedeutung generiert, wird durch eine Darstellungsstrategie sichtbar gemacht, in der eben nicht der »god trick«, der »gaze from nowhere« angewendet wird, um Herkunft und Bedingung der Beobachtung und Beschreibung zu verschleiern.⁶⁸ Die Darstellung der intradiegetischen Geschehnisse in Wolfs langen Prosatexten funktioniert vielmehr entlang der Linien, die Adorno 1954 im bereits erwähnten Essay zum *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* formuliert, in dem jener eine »Parteinahme gegen die Lüge der Darstellung, eigentlich gegen den Erzähler selbst« fordert.⁶⁹ Eine Erzählinstanz allerdings, die sich von den Konventionen gegenständlicher Darstellung und einer Position der Allwissenheit löse, müsse zugleich, so Adorno, »die eigene Ohnmacht, die Übermacht der Dingwelt« eingestehen, aus der eine »zerfallene, assoziative Dingsprache« erwachse.⁷⁰ Die ausschweifenden Beschreibungen der sinnlich erfahrbaren Welt in Wolfs langer Prosa, in welchen die Betrachtungen von Gegenständen in ihre einzelne Komponenten aufgelöst werden, sind in diesen Kontext einzuordnen: Sie machen auf die Dispo-

66 Der Wunsch nach der »reinen« Beschreibung sei, so Scherpe, getragen vom Wunsch nach unmittelbarer Wahrnehmung und teilnehmender Beobachtung. Zugleich stelle sich stets die »Frage nach den anderen Bedeutungen unter der beschriebenen Oberfläche«: »Die semantische Überdetermination, die Ambiguität der Zeichen, die Generierung von Text ist vor Ort, dort, wo das zu Beschreibende isoliert, detailliert und präzisiert wird, am allergrößten.« SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 370f.

67 Vgl. zur Unterscheidung als Konstruktion PLUMPE, »Der Widerstand der Welt«, 22f., der sich an dieser Stelle auf Luhmann (LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, 92–94) bezieht.

68 Vgl. exemplarisch zu den Grenzen von Objektivität in der Beschreibung aufgrund der Situiertheit des Wissens den einflussreichen Beitrag von HARAWAY, »Situated Knowledges«, Zitate 581.

69 ADORNO, »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«, 45.

70 Ebd., 47.

sition des wahrnehmenden Subjekts als instantan (unsicher) interpretierendes aufmerksam und richten sich damit gegen eine vermeintliche Selbstverständlichkeit, aber auch gegen eine ›Diktatur der Benennung‹, welche die Dinge durch ein normatives ›so ist es‹ allzu oft verfehlt.⁷¹ Diesen strategischen Fokus scheint Wolf erst im Zuge der Erarbeitung seines Debüts zu etablieren. Während in dem 1962 veröffentlichten Textausschnitt *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* die Gegenstände vom erzählenden Ich noch problemlos »als das erkannt [werden,] was sie sind«,⁷² nämlich für einen bestimmten Zweck wie das Sitzen gefertigte Nutzgegenstände des Subjekts, werden die Dinge in der Buchpublikation *Fortsetzung des Berichts* ganz anders akzentuiert. Anhand des phänomenologisch-registrierenden Ansatzes wird nun ein neues Verhältnis von Subjekt und Objekt ästhetisch erprobt: Die Ich-Figuren bewegen sich durch eine Welt der wahrgenommenen, nicht aber schon ›erkannten‹ und gedeuteten Objekte – eine Welt von Dingen, bei denen nicht mehr vorausgesetzt werden kann, was diese ›sind‹ oder wofür sie stehen, was aber nicht heißt, dass ihr *Potential* zur Bedeutung verleugnet würde.⁷³

Die Position, von der aus gesprochen wird, ist im Debüt also (wie Wolf angesichts der Prosa Weiss' konstatiert) »zwischen den Objekten« angesiedelt. Ohne Vergangenheit oder Zukunft zu kennen, hängt sich die Schilderung an den gegenwärtigen Eindrücken entlang und tastet die »undurchschaubare[] Oberfläche« der unbekannt und fremd erscheinenden Dinge ab.⁷⁴ Von dieser Position aus kann das Subjekt die Welt nicht erzählend ordnen oder gar Rat geben; stattdessen spricht eben jener von Lukács missbilligend beschriebene »ratlose[] Beobachter [...], der sich in den wesentlichen Fragen nicht auskennt«, der den Menschen nicht mehr als den »Beherrscher der Dinge, sondern als ihr Zubehör« erscheinen lässt.⁷⁵ Gerade um diesen Effekt der Methode der Beschreibung, der Lukács so aufbringt, weil er »der historischen Grundtatsache unserer großen Epoche«⁷⁶ widerspreche, ist es Wolf zu tun: Um das Ausgesetztheit des Menschen in einer ihm fremden Dingwelt, auf die er zwar sprachlich-deutend zugreifen kann, angesichts derer er aber anerkennen muss, dass dieser (die Dingwelt selbst unbeeindruckt und unberührt lassende) Zugriff ein vorläufiger und prekärer ist.

Die »mikro-realistischen, hyperexakten Beschreibungen wuchern« in Wolfs Prosa, so Scheunemann, »ins Monströse und Unsinnige« und lassen (etwa durch variierende Wiederholungen, Verdopplungen oder Verschiebungen) das, was gerade noch plas-

⁷¹ Zu Merkmalen, utopischem Potential wie Gefahren der Beschreibung vgl. SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 370, der von der »Diktatur des Benennens: Es ist nur so und nicht anders« spricht.

⁷² WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 436.

⁷³ Eine solche Art und Weise der Beschreibung ist Merkmal aller langen Prosaarbeiten Wolfs. Besonders deutlich zeigt sich dies an Textstellen, die immer neue Anläufe des Beschreibens nehmen, wie die folgende aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*: »Die gespaltenen pomeranzen roten zerfliegenden nein. Die gespaltenen erbsenmusgelben auseinanderfließenden und davonschwimmenden anders anders [...]« (GE, 21). Auf den aus derartigen Beschreibungen erwachsenden stolpernden Rhythmus wird in Kap. I.4 eingegangen.

⁷⁴ Beide Zitate SCHMIDT/WOLF, »Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge«, 8, Hervorh. BB.

⁷⁵ Beide Zitate LUKÁCS, »Erzählen oder beschreiben?«, 240.

⁷⁶ Ebd.

tisch zu werden schien, verschwimmen.⁷⁷ Die ebenso virtuose wie vermeintlich zweifelte Beschreibung der sichtbaren Welt durch eine nicht-immer-schon-wissende Vermittlungsinstanz zielt auf die Befreiung der Dinge von einer ihnen durch eine wissende, ordnende, zweifelsfrei die Dinge in ihrem Ist-Zustand oder Sosein benennenden Beschreibung oktroyierbaren Starre.⁷⁸ Durch das sich revidierende, den Beobachtungs- und Beschreibungsprozess als Prozess der Mustererkennung ausstellende, zugleich deutliche und undeutliche Aus-Sprechen setzt die Prosa Wolfs die beschriebenen Dinge sprachlich in Bewegung.⁷⁹ Eine Bewegung, die versucht, einer sich wandelnden Beziehung zwischen Subjekt und Objekt Rechnung zu tragen: Der wolfsche Modus des Beschreibens ist – auf Grundlage eines instabil gewordenen Verhältnisses von Mensch und Dingwelt – weniger als ein Verfahren der Stillstellung, denn als eines der sprachlich-ästhetischen Dynamisierung zu verstehen.

Diese Dynamisierung geht mit einem beunruhigenden, die ›gewöhnliche‹ Beziehung des Subjekts zu den Dingen aufwühlenden Moment einher, wie sich anhand einer (in der Publikation wieder entfernten) Variante der Eingangsszene im Typoskript des Debüts zeigen lässt. Hier heißt es noch, der Tisch sei

ein gewöhnlicher Tisch, doch es geht Unruhe von ihm aus, er ist in Bewegung, dampft und macht den Eindruck von Unbeständigkeit. Dieser Stuhl ist ein gewöhnlicher Stuhl seinem Äußeren nach, doch es geht eine Unruhe von ihm aus, wie er zittert und hüpfen will und nur von meinem Gesäß auf seinen vier Beinen gehalten wird. Diese nach oben schießende Uhr, bei aller Gediegenheit ihres Uhrwerks, bei aller Rechtschaffenheit mit der sie auf die Acht zeigt und mit der sie die Acht anschlägt, macht mißtrauisch, es geht Unruhe von ihr aus.⁸⁰

⁷⁷ SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 31. Vgl. zu Wolfs kürzeren Prosatexten in diesem Sinn auch APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 125.

⁷⁸ Die Stillstellung ist, wie erwähnt, einer der zentralen Vorwürfe, die Lukács gegenüber der Beschreibung erhebt, welche »Statisches, Stillstehendes« fokussiere: LUKÁCS, »Erzählen oder beschreiben?«, 217.

⁷⁹ Vgl. hierzu HANDKE, »Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts«, 59, der in seiner Rezension die »dynamische, gleichsam die Dinge, um die es geht, in Bewegung setzende Sprache« Wolfs hervorhebt. – Auch hier ist ein Blick in die Werkgenese aufschlussreich. In der im Folgenden erneut nach obigem Verfahren zusammengeführten Fassung von *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* und der Buchpublikation des entsprechenden Abschnitts erweist sich auch die Dynamisierung der Beschreibung als Resultat einer zusätzlichen Überarbeitung: »Mein Stuhl ist ohne Besonderheit; [...] ja das ist es, ich erhebe mich, [...] ein Geräusch wie Umfallen Auslaufen fällt mir auf, obschon ich nicht sicher bin, daß es das ist was ich gehört habe.] sehe-vl[*V]or mir auf dem Tisch auf der Decke [^wächst] einen Fleck, der die Form eines roten seine Schwingen öffnenden Vogels hat, der vom Mittelpunkt der Decke bis zu einem ihrer [^der] Zipfel reicht, sehe meine Hände und in ihnen, den Händen, die abwärts geschwungenen Lehnen des Stuhles, die Uhr mit ihrem nach oben drängenden Uhrkasten [...]. [*in der Form eines verkrümmten ich weiß nicht spreizbeinigen Körpers, oder vielleicht eines Körpers, der aus einem bestimmten Grund die Arme ausbreitet, oder einer Schere, keiner Schere, aber einer Hand mit einer Schere. Auf der Mitte des Tisches, dort, wo in einem zackenförmigen Auswuchs der Fleck beginnt, liegt, umgefallen und ausgelaufen, ein Glas.]« WOLF, »Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts«, 160 und FB, 9.

⁸⁰ WOLF, *Krogge ist der beste Koch*. Manuscript Prosa [DLA], 40 [Fass II].

Die plakative Deutlichkeit, mit der die Dinge in der Typoskript-Fassung einen Elegans gewinnen und chimärisch werden, zeigt klar die Richtung, die Wolfs Nachdenken – herkommend von gewöhnlichen und erkennbaren Zweckdingen – über das Verhältnis von Subjekt und (Ding-)Welt genommen hat. Im Debüt ist den Dingen ein solch explizit benanntes, beunruhigendes Eigenleben auf propositionaler Ebene wieder genommen; was aber bleibt, ist das in der Entwurfssfassung etablierte Wesen der Dinge im Text: Von Dingen und Welt geht eine störrische »Unruhe« aus, die sich in die spezifische Form der Beschreibungen Wolfs übersetzt.

Charakteristisches Merkmal dieser Unruhe ist ein Effekt, der sich im Verlauf der dynamisierenden Beschreibungen durch ein Subjekt zwischen den Dingen überaus häufig einstellt, nämlich der Verlust von Prägnanz und das Zerfallen des Beschriebenen in seine Einzelheiten. Dies ist nicht nur im Debüt der Fall. Auch in *Pilzer und Pelzer*, der zweiten Buchpublikation Wolfs, aus der hier (auch stellvertretend für die anderen langen Prosaarbeiten) exemplarisch eine Stelle angeführt sei, entsteht bei der Inventur der Wahrnehmung durch die Fixierung auf Details bei gleichzeitiger Vernachlässigung des größeren Zusammenhangs keine Plastizität, sondern Vagheit.⁸¹ »Nun sah ich doch etwas«, hält das Ich in der ›Abenteuerserie‹ gleich zu Beginn des Texts fest,

etwas mit kurzem stumpfen Kopf schnaufend, etwas mager schmal dürr gebückt, und ich muß zugeben, daß ich, unfähig ein einziges Wort zu finden, das meine sehr große Verwunderung hätte bezeichnen können, vorgebeugt, mit versunkenen Händen lauschend hinabstarre, diesen langsamen schweren Vorwärtsbewegungen am Ende der Terrasse nach. (PP, 9)

Ein Gegenstand und ein Vorgang werden präsentiert und beschrieben, aber nicht eigentlich benannt: Die zumindest vorgeblich versuchte Steigerung der Genauigkeit der Beschreibung von »etwas« führt bei gleichzeitiger Ausstellung der kontingenten Vielheit der Einzelheiten, die weder Kohärenz noch Hierarchie erkennen lässt, zu einer ins Komische kippenden Demonstration der Unmöglichkeit der Darstellung.⁸² Die »bedrängende, nämlich unreglementierte, unter ihren reduzierenden Beschilderungen wieder hervorwuchernde Wirklichkeit«⁸³ sperrt sich gegen ihre sinnstiftende Beschreibung und erscheint so als arrangierter Widerstand im Text.

In dem Maße, wie sich in *Fortsetzung des Berichts* (aber auch den anderen langen Prosaarbeiten) in einem Beschreibungs->Overkill< an den Dingen abgearbeitet wird, die sich zugleich der abschließbaren, die Dinge fest-setzenden Deskription sperren, zeigt sich über eine solche De-Realisierung und Verunsicherung hinaus ein zentrales Anliegen der

81 Zur Analyse derartiger Strategien in *Pilzer und Pelzer* vgl. auch WERTH, »Vielleicht Polzer«, 39f. sowie (zu *Fortsetzung des Berichts*) PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick« (1965).

82 Schmidt-Henkel konstatiert zum Debüt, Wolfs »vertrackte Technik« sei es, »sich durch seine exzessive Genauigkeit von seinem Gegenstand zu distanzieren«: SCHMIDT-HENKEL, »Fortsetzung des Berichts«, 80. Selbst eine »an der sichtbaren Oberfläche perfekt organisierte und stilistisch ausgeklügelte Musterung der Wirklichkeit schlägt«, wie Scherpe allgemein zur Beschreibung feststellt, eben oft allzu schnell um »in eine De-Realisierung dieser Wirklichkeit«. SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 375.

83 KRONAUER, *Favoriten*, 61.

Prosa Wolfs. Was erkennbar wird, ist die Idee eines reinen, eines unverstellten Sehens der Dinge, die eine – wenn auch von vornherein als unerreichbar markierte – *Utopie der Beschreibung* aufscheinen lässt: Die Utopie, der »Verautomatisierung« der Wahrnehmung, die sich nach Viktor Šklovskij in der Alltagssprache durch Gewöhnung einstellt, zu entkommen, die Wahrnehmung also mithin zu ent-automatisieren.⁸⁴ Am Horizont erscheint so die Möglichkeit, die (widerständige und widerspenstige) Oberfläche der Welt Wort um Wort unvoreingenommen zu bezeichnen, ohne sie festzuschreiben und stillzustellen – und sie so, ohne den bedingenden und erklärenden Kontext einer Narration, in ihrer Schönheit und in ihrer Unverständlichkeit zu zeigen.

2.3 »ineinander verwachsene Ungewißheiten«: Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination

Bei aller fehlenden Tiefendimension ist die Oberfläche, die vorgeblich das reine Da-Sein der Dinge bereithält, also keine unkomplizierte Angelegenheit – nicht nur die Dinge sind in Unruhe, sondern es ist darüber hinaus auch der Wahrnehmungsapparat alles andere als verlässlich. In seiner Rezension zu Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) hebt Wolf hervor, dass ein (nur) Bericht erstattender Erzähler sich von Anfang an in einer prekären Situation befindet:

Das Auge ist das Auge des Erzählers, der weder über das Innere seiner Personen verfügt, noch über deren Zukunft. Er ist nur mehr Berichterstatter, kommt nur bis zur Kruste, bis zur blanken, kühlen Oberfläche der Objekte. Für seine Beobachtungen hat er nur Auge, Ohr, Nase, Mund, Hand, wobei das Ohr ihn oft genug täuscht, Gespräche erreichen ihn nur beschädigt [...].⁸⁵

Auch in Wolfs eigenen Texten ist die elementare Bedingung jeglicher Beschreibung, die sinnliche Wahrnehmung der Welt, überaus unsicheres Terrain. In *Fortsetzung des Berichts* spitzt sich das in der Prosa Weiss' nur punktuell aufgerufene Problem der getäuschten oder gestörten Wahrnehmung zu einem die Prosa konstituierenden Textverfahren zu.⁸⁶

84 ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 14. Diejenigen Dinge, die man wiederholt wahrnehme, beginne man schließlich lediglich durch Wiedererkennen wahrzunehmen: »der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht«. Auf diese Weise komme »das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frisst die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges.« Allerdings: »um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen«. Vgl. ebd., 11–15, Zitate 15. Wie die Ent-Automatisierung durch die Arbeit mit Sprache bei Wolf in Angriff genommen wird, ist im folgenden Kap. I.3 aufgeschlüsselt.

85 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 36. Vgl. zur Weiss-Rezeption bei Wolf auch JÜRGENS, Zwischen Suppe und Mund, 16–30 und PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 17–21.

86 Jürgens konstatiert, »alle auch bei Weiss vorhandenen Prosaelemente« würden bei Wolf »grundätzlich verstärkt oder sogar verschärft«; Fortsetzung des Berichts lese sich »als beträchtlich radikalerer Entwurf« als *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. JÜRGENS, Zwischen Suppe und Mund, 27, Kursiv. im Original.

Die Störungen sind dabei in Wolfs Debüt oft genug banaler Natur; so befinden sich teils etwa die Gegenstände und Vorgänge außerhalb des Sichtfelds der Ich-Figuren oder es sind schlicht die schlechten Lichtverhältnisse, die keine genaue Schilderung mehr zu lassen: »draußen wird es Abend, die Formen der Körper werden unsicher, ungewiß« (FB, 240).⁸⁷ Auch akustische Eindrücke sind häufig nicht exakt zu bestimmen (»ich höre, obwohl ich nicht beschwören kann, ob es das ist, was ich höre, seine Worte«, FB, 151), oder es ist zwar gut zu sehen, aber gar nichts zu hören, wenn etwa Leute, denen das Ich^B begegnet, »den Mund auf tun und mir zurufen. Ich höre nichts, ich höre nichts, es ist nichts zu machen« (FB, 69).⁸⁸

Solche und ähnliche von den Ich-Figuren erfahrene Schwierigkeiten bei der Erfassung der Realität verursachen eine ausgeprägte Vorsicht der Benennung, die sich auf der Textoberfläche unter anderem im massiven Aufkommen relativierender Einschübe, in der Verwendung des Konjunktivs und in metanarrativen Kommentaren niederschlägt: »es ist ein Bild, das ich vor mir habe, alles in allem, von dem ich, wenn ich das abzöge, was mich täuschen könnte, sagen könnte, daß es ein Zimmer ist« (FB, 8). Die Banalität der Gegenstände, deren korrekte Wahrnehmung von den Leser:innen, wiesen die Ich-Figuren nicht andauernd auf deren prekären Status eigens hin, sicherlich nicht angezweifelt worden wäre, führt zu einer in der Lektüre erfahrenen Kluft zwischen der Wahrnehmung der Ich-Figuren und derjenigen der Lesenden.⁸⁹ Immer wieder stellen die Ich-Figuren zudem in grotesker Manier die Perspektivhaftigkeit des Gesagten – »[m]einer Meinung nach und nach dem, was an Sichtbarem und Hörbarem auf mich einwirkt, komme ich an Frauen vorbei, die Kuchen essen« (FB, 79) –, sowie dessen Unsicherheit aus: »In diesem und im folgenden Moment ist er einem Koch ähnlich. Das kann eine Täuschung sein« (FB, 82). Die Wahrnehmung der simpelsten Dinge wird problematisiert. Angesichts all der »schwarzen ineinander verwachsenen Ungewissheiten« (FB, 17) der Außenwelt, der »ich weiß nicht Unergründlichkeiten« (FB, 17) eines bestimmten Ganges, die freilich der allgemeinen »Undurchsichtigkeit Undurchdringlichkeit« (FB, 18) der gesamten Situation entsprechen, können innerhalb der erzählten Welt, so macht das Ich^B klar, alle Annahmen nicht mehr darstellen als subjektive »Vermutungen [...] durch nichts als das Gefühl und Gehör gestützt« (FB, 19).⁹⁰

87 Dies gilt auch für die anderen Prosaarbeiten Wolfs: »ich breche hier ab, es ist nichts mehr zu sehen« (PP, 42), heißt es etwa in *Pilzer und Pelzer*.

88 Vgl. zu den Einschränkungen der Wahrnehmung, Erinnerung und Kombinatorik im Debüt auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 58–64.

89 Es ließen sich zahllose Beispiele dieser Art anführen, sind doch die Ich-Figuren^{A+B} konstant damit befasst, die Unsicherheit ihrer Wahrnehmung zu betonen: Dasjenige etwa, was das Ich^A »vielleicht mit Unbestimmtheit bezeichnet oder mit Unübersichtlichkeit, eine Art Ausdehnung Ausbreitung ich weiß nicht« (FB, 11) stellt sich als gedeckter Tisch heraus. Insbesondere die Relativierung der Benennung einer Sache oder eines Eindrucks durch ein vorgeschobenes »etwas wie« häuft sich: Das Ich^B hört »[e]twas wie die Stimme meiner Frau« (FB, 11) oder nimmt »ein Eindringen in etwas wie Gebüsch, ein Auflattern wie von Vögeln« (FB, 27) wahr.

90 Ähnliches lässt sich für die folgenden langen Prosatexte feststellen. In *Pilzer und Pelzer* spricht das Ich etwa von seinem »geringen Vertrauen[] in den Augenschein«, als es »die Geschichte vom Fischsprung« (PP, 100) notieren möchte. Auch die verfremdende Problematisierung von vermeintlich Selbstverständlichem und deren komische Brechung zieht sich durch die Prosa. Vgl. auch hierzu

Vertextung von Erinnerungsprozessen und Verschaltung von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination im ‚Bild‘ (Schmidt, Simon, Wolf)

Die Unsicherheit und Uneindeutigkeit hinsichtlich dessen, was geschildert wird, ist in *Fortsetzung des Berichts* noch dadurch verstärkt, dass nicht allein das Außen als der Perzeption nur unvollständig zugänglich erfahren wird, sondern die Wahrnehmungen zudem aufs Engste mit Erinnerungen verschaltet sind, wobei sich letztere wiederum selbst als äußerst unsicher erweisen. In dezidiert als solchen benannten ›Bildern‹ werden visuelle, aber auch akustische, olfaktorische oder taktile Eindrücke beschrieben: »Bei diesem Bild und bei dem sich mit diesem Bild verbindenden Geräusch erinnere ich mich an ein ähnliches Bild aus der Vergangenheit« (FB, 56).⁹¹ Immer wieder wird dieses Darstellungsprinzip explizit gemacht, immer wieder »stampfen« gegenwärtige Sinneswahrnehmungen Erinnerungen an ähnliche Vorkommnisse »frei« (FB, 33).⁹²

Das in Wolfs Prosa äußerst dominante Prinzip des Schreibens entlang von Bildern wird ausführlich im Kapitel II.1 dieser Arbeit untersucht, wo etwa anhand von Ekphrasis innerhalb der Diegese realer Bildobjekte die Reflexion von realistischer Repräsentation ins Zentrum der Analyse rückt. Die textuelle Strategie der Darstellung im Bild verdient allerdings im Hinblick auf den Umgang mit Erinnerung in *Fortsetzung des Berichts* an dieser Stelle eine gesonderte Kommentierung – wobei ›Bild‹ zunächst als konzeptuell weiter Begriff gefasst wird, der sensuelle Eindrücke ebenso bezeichnen kann wie Wachträume, Visionen oder eben Erinnerungen.⁹³ Ganz auf einer Linie mit der bereits untersuchten Dynamisierung der Beschreibung ist auch die Darstellung im Bild in Wolfs Prosa kein Verfahren der Stillstellung oder Fixierung. Vielmehr schafft diese durch die Evokation von Rahmung und Statik einen Hintergrund, vor dem anhand des Ineinandergleitens unterschiedlicher Bewusstseinsinhalte die Unterscheidung intradiegetischer Realitätsebenen verflüssigt und veruneindeutigt werden. Es wird im Folgenden zunächst in einem ersten Schritt die Problematik des Sich-Erinnerns als solche bei Wolf untersucht, um in einem zweiten Schritt die Überblendung und Verzahnung von (je für sich bereits prekären) Bewusstseinsebenen in den Blick zu nehmen. Beides lässt sich anhand der Darstellung im Bild verfolgen.

in *Pilzer und Pelzer*: »der Hals, der Hals ist der zwischen Kopf und Brust gelegene Stiel des Kopfes, und der Kopf, was der Kopf ist, weiß jeder« (PP, 123).

- 91 Dieses Verfahren des Beschreibens im ‚Bild‘ (aber auch der Betonung des *Nicht-Wahrnehmbaren*) findet sich ebenfalls in der Prosa Robbe-Grillets, die in dieser Hinsicht als Vorbild für Wolf gelten kann. In *Die Niederlage von Reichenfels* wird beispielsweise immer wieder das von einer Lampe auf Wände und Decke geworfene Spiel von Licht und Schatten beschrieben. Hier heißt es: »[D]as Hauptbild ist verdreifacht, da zwei weitere, gleichförmige, blassere und weichere Bilder das erste in geringer Entfernung flankieren. Mag sein, daß andere, noch unschärfere Bilder sich abermals beiderseits von diesen wiederholen; sie sind nicht wahrnehmbar.« ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 42.
- 92 »Ich sehe diesen [...] Zug vorbeiziehen, an den schieferschuppigen Häusern, und meine Erinnerung, die im Gedächtnis verschütteten Bilder, freistampfen, Bilder, auf denen ich zu sehen bin, ebenfalls, wie in diesem Augenblick, gehend und in einer Gegend wie dieser gehend, mit den gleichen Eindrücken, die ich beschrieben habe, verblichene stockfleckige Bilder« (FB, 33).
- 93 Vgl. zum Begriff des ›Bilds‹ bei Wolf auch PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 24. Zum Verfahren der Darstellung in Bildern vgl. insb. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 41; JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 65–69 sowie MON, *Löcher im Gedächtnis*, 289–296.

In den 1950er und 1960er Jahren hat neben den Schriftsteller·innen des Nouveau Roman unter anderem Arno Schmidt den Versuch unternommen, dem Prozess der Erinnerung anhand des Darstellungsmodells beschreibbarer Bilder gerecht zu werden. Wolf hat sich, wie seine Rezensionen des Werks Schmidts zeigen, eingehend mit dessen Ansatz und Überlegungen befasst.⁹⁴ Um den spezifischen Umgang von Wolfs Prosa mit der Erinnerungsproblematik anhand der Darstellung in Bildern herauszuarbeiten, ist es aufschlussreich, beide Autoren kontrastierend zueinander in Bezug zu setzen und hierbei das von Arno Schmidt verfolgte und poetologisch ausformulierte übergeordnete Vorhaben einzubeziehen. In *Berechnungen I* fasst Schmidt dieses folgendermaßen: Sein Anliegen sei es, für bestimmte, in der Literaturgeschichte noch nicht formal etablierte »Bewußtseinsvorgänge[] oder Erlebnisweisen die genau entsprechenden Prosaformen zu entwickeln« und so anhand der spezifischen »Anordnung von Prosaelementen« eine »konforme[] Abbildung von Gehirnvorgängen« zu erzielen – etwa für die Bewusstseins- und Wahrnehmungsvorgänge »Traum«, »Erinnerung«, »Löchrige Gegenwart« oder das »Längere Gedankenspiel«.⁹⁵ Schmidt reflektiert »den Prozeß des ‚Sich=Erinnerns‘ und untersucht die Parzellierung der Erinnerung in sogenannte ›Fotos‹:

man erinnere sich eines beliebigen kleineren Erlebniskomplexes, sei es ›Volksschule‹, ›alte Sommerreise‹ – immer erscheinen zunächst, zeitrafferisch, einzelne sehr helle Bilder (meine Kurzbezeichnung: ›Fotos‹), um die herum sich dann im weiteren Verlauf der Erinnerung ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke (›Texte‹) stellen: ein solches Gemisch von ›Foto=Text=Einheiten‹ ist schließlich das Endergebnis jedes bewußten Erinnerungsversuchs.⁹⁶

Ziel der von dieser Beobachtung ausgehend entwickelten neuen Prosaform, für welche Schmidt die Bezeichnung »Fotoalbum« vorschlägt, ist es zum einen, das »Kristallgitter der betreffenden ›Erinnerung‹ sichtbar« zu machen, zum anderen, die »Bildintensität ›von damals‹ zu vermitteln, um in den Leser·innen (zumindest theoretisch) »zwangsläufig die *Illusion eigener Erinnerung* suggestiv« zu erzeugen.⁹⁷ Die in diesem Verfahren entstehenden »Foto=Text=Einheiten« werden bei Schmidt durch eine Erzählinstanz von einem gesicherten Standpunkt aus geordnet, denn selbstredend habe »der Autor, um überhaupt verständlich zu werden, dem Leser die Identifikation, das Nacherlebnis, zu

94 Vgl. (noch unter bürgerlichem Namen bzw. nur unter Initialen veröffentlicht) WOLF, »Rebell & Topograph« (1958) sowie W.[OLF], »Altes Kraut mit neuem Duft« (1960). In den anderthalb Jahre auseinanderliegenden Rezensionen zu Schmidts Prosa lässt sich eine teilweise Distanzierung erkennen, auf die in Kap. II.5.2 noch eingegangen wird.

95 SCHMIDT, »Berechnungen I«, 164 und 168. Schmidt schließt mit diesem Vorhaben an die vielfältigen Bemühungen der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts an, als deren Dogma die Schöpfung neuer Formen aus einer Primärwirklichkeit gelten kann. Für einen Überblick zu künstlerischen Praktiken der Avantgarde und deren Wirklichkeitsbezug vgl. etwa BAßLER et al. (Hg.), *Realisms of the Avant-Garde* (2020).

96 SCHMIDT, »Berechnungen I«, 164.

97 Ebd., 164. Hierzu müsse man den Leser·innen allerdings auch »schärfste Wortkonzentrate injizieren; cela va sans dire!« (Hervor. im Original). Die »Fotoalben« setzen sich aus »Foto=Text=Einheiten« zusammen, wobei »Anzahl und Länge der Fotos und Texte, sowie deren rhythmische[r] und sprachliche[r] Feinbau« das Entscheidende für das Gelingen der Form seien: Ebd., 165.

erleichtern, aus diesem persönlich=gemütlichen Halbchaos eine klare gegliederte Kette zu bilden«.⁹⁸

Die poetologischen Überlegungen Schmidts markieren die Frage nach einer Prosa-form, die die Erinnerung zur Sprache bringt, als eine primär produktionsästhetische und formale. Während bei Schmidt der Prozess der Vergegenwärtigung von Erinnerungen anhand von »sehr helle[n]«, stabilen ›Fotos‹, die dann (nur noch) sprachlich adäquat gefasst werden müssen, kein Problem darzustellen scheint, wirft Wolfs *Fortsetzung des Berichts* mit den beschriebenen (fluiden) ›Bildern‹ die Frage nach der Möglichkeit des Erinnerns überhaupt auf. So leistet das Ich^B dem von Wobser an es herangetragenen, immer wieder ausgesprochenen Imperativ des Erinnerns (›erinnern Sie sich‹, gleich dreifach auf FB, 58f.) zwar oft genug Folge (›Ja ich erinnere mich‹, FB, 59) und bemüht sich zu betonen, dass es in dieser Hinsicht vertrauenswürdig ist: »Nein ich würde nie behaupten, schon gar nicht jetzt, wo ich mich erinnere, daß ich mich nicht erinnere, ich erinnere mich sogar gut« (FB, 74). Doch diese Beteuerungen können angesichts der allzu häufig offensichtlich werdenden Schwierigkeiten des Sich-Erinnerns der Ich-Figuren nicht überzeugen. Die (freilich inszenierten) Störungen der Erinnerung reichen so weit, dass sich bestimmte Textpassagen als Verschriftlichung eines Prozesses lesen, der kaum noch als Erinnerungsvorgang, sondern vielmehr als fast vollständige Zersetzung des Gedächtnisses zu bezeichnen ist.⁹⁹

Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis. Zum Beispiel, ich weiß nicht. Was war hinter mir. Landschaften, ich habe sie beschrieben, man stand bis zum Gürtel im Wasser, ja, morsch, es war morsch, davon war die Rede, die Worte meiner Frau, nein, ich

98 Ebd., 164. – Ein grundlegender Unterschied in den Schreibweisen Wolfs und Schmidts ist deren je unterschiedliche Konstitution des Ich: Während sich die Vermittlungsinstanzen und Ich-Figuren Wolfs, wie in Kap. I.1 gezeigt, als Nichtwissende dem Anspruch des Erzählers verwehren, stellen die Erzähler Schmidts überlegene Wissende dar, denen Welt, Ich und Erinnerung in Sprache fassbar sind, und denen zudem stets zweifelsfrei klar zu sein scheint, was richtig und falsch ist. Der Erzähler in *Aus dem Leben eines Fauns* etwa vermeldet, seiner selbst überaus gewiss, über seinen Sohn: »Gott, war ich ein anderer Kerl in dem Alter gewesen! Hatte eine solide demokratische Erziehung genossen! Und wo Menschen in Scharen aufraten, immer den Rücken gedreht!« SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 344.

99 Wolfs Debüt ist, so Piwitt, »ein Buch, das in der Art der Darstellung selbst die Mühsal des Gedächtnisses mitausträgt«: PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 26. – Die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit, sich zu erinnern, ist ein wiederkehrendes Motiv in allen langen Prosa-texten Wolfs. Dies reicht bis zur Darstellung von pathologischen Gedächtnisstörungen, die sich teilweise als Beschreibungen von Demenz lesen lassen. In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* stellt etwa das Ich von sich fest, es könne sich »an nichts mehr erinnern« (GE, 47) und nimmt diese Verfas-sung auch an anderen Personen wahr: »Ich treffe sehr ruhige Männer in beinahe leeren Zimmern. Ihr Gedächtnis ist weiß. Sie starren die Gegenwart an, und alle Sachen sind ganz zersplittet« (GE, 115). In dieser Passage wird auch klar die Folge fehlender Erinnerung benannt, nämlich die auf die reine Gegenwart beschränkte Zeitempfindung, welche sich verfahrenstechnisch in den Texten Wolfs niederschlägt. Dass die Fähigkeit, sich zu erinnern, zudem mit der Fähigkeit, zu erzählen zusammenfällt, hat prominent Walter Benjamin formuliert: »Das Gedächtnis ist das epische Ver-mögen vor allen anderen« schreibt Benjamin in seinen 1936 verfassten Überlegungen zum Status des Erzählers, in welchen er gerade die Krise dieses Vermögens reflektiert. BENJAMIN, »Der Erzäh-ler«, 453.

erinnere mich nicht, eine Reihe von Bildern, im ersten Bild, ja, im ersten Bild, ich weiß nicht, im ersten Bild etwas wie ein Mensch, nur ohne Beine und Arme, ohne regelrecht menschlichen Kopf, nein, im ersten Bild alles gleichförmig glatt weich von der Sonne beschienen, im zweiten Bild ein Körper, eine Art Hund, ich weiß nicht, vielleicht, im dritten Bild, meine Frau drängt sich in das dritte Bild, mit einer Schüssel und einem aufmicheinsprechenden Mund, ich dränge sie wieder hinaus, im dritten Bild, ja, im dritten Bild etwas wie Bewegungen, etwas wie Aufheben oder Wegwerfen, von einer Person ausgeführt, beim Nachdenken drängt sich eine weitere Person in dieses Bild, im vierten Bild, ein, vielleicht, ein, ich weiß nicht, nichts, im vierten Bild nichts. (FB, 166)

Die erwähnten Erinnerungslücken, die »Löcher« im Gedächtnis, stellen sich in der Tat als gravierend heraus. Schon das Beispiel, dass das Ich^B zur Illustration dieser Tatsache heranziehen will, ist ihm entfallen – wobei der Satz »Zum Beispiel, ich weiß nicht« zugleich als bestmögliche, nämlich performative Illustration der Erinnerungslücke gelesen werden kann. Auch in dieser Passage werden, wie so oft, vereinzelt bestätigende Sprachgesten eingeflochten (»ja«, »ich habe sie beschrieben«), wobei allerdings die das Gesagte relativierenden (»etwas wie«, »eine Art«), unterlaufenden (»nein«, »nur ohne«) oder zerstzenden (»vielleicht«) Einschübe dominieren. Was die beschriebenen Bilder tatsächlich zeigen, ist schwer nachzuvollziehen – allerdings sind es an dieser Stelle zumindest eindeutig und einzige visuelle Eindrücke, die beschrieben werden: Ein auf das intradiegetische Ich einsprechender Mund wird zwar sichtbar, doch die gesprochenen Worte sind nicht Teil der Beschreibung. Das Wenige, das überhaupt konkret benannt wird (und nicht im Abstrakten verbleibt wie »etwas wie Bewegungen, etwas wie Aufheben oder Wegwerfen, von einer Person ausgeführt«), wird sofort wieder zurückgenommen: Von dem im ersten Bild zu sehenden Menschen bleibt ohne Beine, Arme und Kopf nur ein Torso übrig, doch auch dieser wird kurz darauf negiert, stattdessen sei »alles gleichförmig glatt«. Als wäre es nicht schon schwer genug, überhaupt irgendwelche »Fetzen aus der Erinnerung« (FB, 170) zu fassen zu bekommen, wird der Prozess der Vergegenwärtigung und das »Nachdenken« noch dazu von Störungen durchbrochen; von Personen nämlich, die im »Bild« vorkommen wollen, aber offensichtlich nicht sollen: »meine Frau drängt sich in das dritte Bild, [...] ich dränge sie wieder hinaus«. Die in die Erinnerung und somit ins Bild einbrechende Handlung kann in der Beschreibung nicht toleriert werden; zugleich – »beim Nachdenken drängt sich eine weitere Person in dieses Bild« – sind diese aber nicht zu kontrollieren und schaffen (vermeintlich ohne Zutun des erinnernden Subjekts) Aufruhr im Bild.

Die erscheinenden, sich verzerrenden, verwandelnden und wieder verschwindenden Bilder werden in keinen Zusammenhang gestellt, nicht erklärend eingeordnet, sondern stets nur korrigiert, überschrieben oder negiert. Was hier beschrieben wird, erinnert weniger an ein »Foto-Album«, denn an eine hochgradig unscharfe Kameraeinstellung; es gibt hier kein festes, stillstehendes Bild der Erinnerung, sondern, wie Gisela Dischner für Wolfs Prosa allgemein festhält, »nur noch »Szenenwechsel, keine »Szenen« mehr«.¹⁰⁰ In den Bildwechseln realisiert sich in zunehmender Entlastung des

¹⁰⁰ DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 87. Dischner bezieht sich in ihrer Kommentierung von Erinnerungsprozessen primär auf Wolfs Erzählungsband *Danke schön, nichts zu danken*. Ihre

Realitätsbezugs anstelle einer konkreten Vorstellung ein »diskontinuierliches Spiel von Körpern und von Schatten«.¹⁰¹ Im Gegensatz zu Schmidts »Foto=Text=Einheiten« wird bei Wolf gerade nicht die Vorstellung oder das Nachempfinden einer (individuellen) Erinnerung eines (psychologischen) Subjekts ermöglicht, sondern vielmehr der Prozess des Erinnerns als solcher offengelegt – als ein notorisch von Störungen durchsetzter kognitiver Vorgang, ein neuronales Blitzgewitter von versagenden, sich um- und überschreibenden, gegenseitig auslöschenden, sowie sich ungewollt aufdrängenden Erinnerungen.

Auf der einen Seite wird bei Wolf also durch die Bezeichnung ›Bilder‹ eine gewisse Abgeschlossenheit, die Möglichkeit einer Stillstellung von Erinnerung suggeriert, auf der anderen Seite wird diese Vorstellung, werden die evozierten Bilder selbst ununterbrochen mit einer potentiellen Unendlichkeit von Assoziationsmöglichkeiten konfrontiert, die ihren ›Bildrahmen‹ und damit ihre Stillstellungspotenz sprengen.¹⁰² Der Versuch, den eine derartige Schreibstrategie unternimmt, besteht nicht darin, eine adäquate literarische Prosäform für einen an sich unproblematischen Erinnerungsprozess zu finden, wie Schmidt dies tut, sondern eine Beschreibungsform für einen hochgradig störanfälligen Vergegenwärtigungsprozess von möglicherweise für immer verschwundenem Vergangenen zu entwickeln, dessen Einzelbilder – sollten sie sich überhaupt erfassen lassen – in keine temporale oder kausale (narrative) Ordnung mehr zu überführen sind. In der reflexiv in Text übersetzten Wahrnehmung des Erinnerungs- bzw. Bewusstseinsvorgangs zeigt sich auch vergangene Realität bei Wolf nicht als eine bereits vorhandene Wirklichkeit, sondern als eine in jedem einzelnen Augenblick aufs Neue gefertigte gegenwärtige Vorstellung des Vergangenen.

Während in der Prosa Arno Schmidts oder Peter Weiss' stets benannt wird oder zumindest dechiffrierbar ist, ob es sich beim Beschriebenen um Wahrgenommenes, Erinneretes, Imaginiertes oder handfeste Wahrnehmungsmanipulation handelt (etwa, wenn im *Schatten des Körpers des Kutschers* der Erzähler durch das Einstreuen von Salzkörnern in seine Augen die beschriebenen visuellen Erscheinungen selbst erzeugt),¹⁰³ werden in Wolfs *Fortsetzung des Berichts* verschiedene Bewusstseinsinhalte und Realitäts- bzw. Zeitebenen im Beschreibungsrahmen des ›Bilds‹ bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander verflochten.¹⁰⁴ In dieser Hinsicht steht Wolfs Prosa dem französischen Nouveau Roman

Feststellung, bei Wolf sei das »Vertrauen in die Möglichkeit bestimmter Erinnerung prinzipiell gestört« (ebd., 88), trifft aber auch auf die langen Prosatexte zu, ebenso wie der von mir übernommene Vergleich mit einer unscharfen Kameraeinstellung (vgl. ebd. 89).

¹⁰¹ MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 371.

¹⁰² Auch Dischner betont die Zweipoligkeit der wolfschen ›Bilder‹, wenn sie von »versteinter Bildhaftigkeit« spricht, die allerdings durch den steten Umschlag in die »Unendlichkeit der Bezüge« wieder negiert werde: DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 75 und 91.

¹⁰³ Zumindest nachträglich werden die verschiedenen Realitätsebenen hier durch Formeln wie »wäre es nicht schwer zu erraten« oder »kann ich mir vorstellen« klar voneinander getrennt: WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 7 und 9. Jürgens hält fest, dass bei Weiss »die Existenz der Wirklichkeit« nicht in Frage gestellt werde, während bei Wolf die »Überkommenheit der Kategorien ›Realität‹ und ›Irrealität‹« deutlich würden: JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 29.

¹⁰⁴ Franz Mon spricht vom sich zu vollständigem »Ineinsetzen der Modalitäten« steigernden »Chancieren der Wahrnehmungsweisen« bei Wolf: MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 368.

und dabei insbesondere dem Romanwerk Alain Robbe-Grillets und Claude Simons näher als der deutschsprachigen Prosaproduktion der Zeit.

Auch in Simons *La Route des Flandres* (1960) gehen in überlangen Perioden Erinnerungen, Vorstellungsbilder und Wahrnehmungen unmarkiert aber assoziativ verbunden ineinander über mit dem Ziel, »die komplexen Auflösungsstrukturen einer überindividuellen psychischen Realität wiederzugeben«.¹⁰⁵ In einer Passage gegen Ende von *Die Straße in Flandern* vollzieht der Erzähler Georges den lange ersehnten Sexualakt mit Corinne, der jungen Frau seines im Krieg gefallenen Vorgesetzten, dem adligen Rittmeister De Reixach. Der sich in der intradiegetischen Gegenwart abspielende Geschlechtsakt verschränkt sich auf Ebene der Darstellung mit traumatischen Erinnerungsbildern und Vorstellungen Georges'. Die folgende, stark gekürzte Passage setzt ein mit einer Erinnerung an die Behandlung als Kriegsgefangener.

[D]as gleichmäßige Morgengrauen breitete sich über die Wiese und in der Niederung schwebte ein wenig Nebel überm Bach aber sie erlaubten uns erst aufzustehen wenn der Tag wirklich angebrochen war und bis dahin blieben wir fröstelnd an all unseren Gliedern zitternd eng verschachtelt verschlungen liegen ich rollte auf sie zermalmte sie mit meinem Gewicht aber ich zitterte zu stark bei der fieberhaften tastenden Suche nach ihrem Leib dem Eingang der Öffnung ihres Leibes mitten im Gewirr diese leichte buschige Feuchte [...], dann nahm sie ihn führte ihn ein steckte ihn hinein verschlang ihn [...] und ich sagte Liebe ich dich? [...] indes ihre Kehle ihr Hals nur noch unartikulierte Laute durchließen und ihr wild auf dem Kissen zwischen dem dunklen Fleck ihres Haars nach rechts und links rollender Kopf Nein Nein Nein machte; sie hatten einen Verrückten im Schweinestall des als Wachthaus dienenden Bauernhofs oberhalb der Wiese eingesperrt, einen der bei einem Bombenangriff verrückt geworden war, manchmal begann er zu schreien [...] der kriegt es fertig die ganze Nacht ununterbrochen zu zettern, endlos und zwecklos in die Dunkelheit zu brüllen, zu brüllen, dann plötzlich hörte sie auf entflochten lagen wir da wie zwei Tote und versuchten vergeblich wieder zu Atem zu kommen [...], Tote, sie und ich, betäubt durch das Toben unseres Bluts das durch unsere Glieder brauste rauschend zurückströmte sich durch das komplizierte Gezweig unserer Schlagadern stürzte [...]¹⁰⁶

Zeit- wie Realitätsebenen gehen hier auf Satzebene bruchlos ineinander über. Die Verfahrensweise des Ebenenwechsels lässt sich kurSORisch anhand einiger Verbindung schaffender Motive nachvollziehen. Die auf der Wiese liegenden Gefangenen in der Erinnerung »zittern[]« vor Kälte und liegen daher »eng« gedrängt, wobei die Wortkombination »eng verschachtelt verschlungen liegen«, wohl auch angestoßen durch

¹⁰⁵ COENEN-MENNEMEIER, *Nouveau Roman*, 91. Die deutsche Übersetzung Elmar Tophovens des bei Les Editions de Minuit erschienenen Texts Simons kam bereits 1961 heraus. Zur Erinnerungspoetik Simons vgl. ALBERS, *Photographische Momente bei Claude Simon* (2002). Auch mit Robbe-Grillets Prosa-texten, etwa *Les Gommes* (1953), *Le Voyeur* (1955) oder *La Jalouse* (1957, alle Les Editions de Minuit), in denen Imaginiertes und Gegenwärtiges gleichrangig geschildert werden, lassen sich starke Überschneidungen feststellen. Auf die Nähe Wolfs zu Robbe-Grillets Verfahren wird anhand von *Die Niederlage von Reichenfels* auch in Kap. II.1.2 in Bezug auf literarische Bildbeschreibungen eingegangen.

¹⁰⁶ SIMON, *Die Straße in Flandern*, 252–254.

die »Glieder«, bereits das Scharnier zur Beschreibung der gegenwärtigen Situation, nämlich der körperlichen Nähe mit Corinne darstellt, wo sowohl das »zittern[]« als auch die »Feuchte« (die in der Erinnerung mit dem »Nebel« aufgerufen ist) als bindende Elemente weiter mitgeführt werden. Der »wild [...] rollende[] Kopf« Corinnes, die »unartikulierte Laute« ausstößt, evoziert die Erinnerung an den »Verrückten«, der »schrei[t]« und »brüll[t]«. Das »plötzlich« markiert ungewöhnlich deutlich den Sprung aus der erinnerten Vergangenheit zurück in die Gegenwart, die Verschlingung (von Gefangenen, von Georges und Corinne) vom Beginn wird »entflochten« und während wieder eine äußerliche Statik eintritt (»lagen wir da wie zwei Tote«, »betäubt«) die mit dem anfänglichen erzwungenen Stillliegen korrespondiert (»erlaubten uns erst aufzustehen wenn der Tag wirklich angebrochen war«), kommt die Passage mit dem »rauschend[en]« Blut zurück zur Wasser- und Naturmetaphorik, die am Beginn (»ein wenig Nebel überm Bach«) aufgerufen wurde. Simons Assoziationslogik setzt insbesondere auf wörtliche und motivische Ähnlichkeitsbeziehungen, um auf Darstellungsebene eine (paradigmatische) Bindung zwischen intradiegetisch disparaten Elementen zu erzeugen.¹⁰⁷ Das Verfahren der Analogiebildung und Aneinanderreihung von Metaphern erzeugt gerade keine festen Strukturen, sondern multipliziert die Kontexte und Semantiken der sprachlich evozierten Bilder.¹⁰⁸

Ähnliches vollzieht sich in Wolfs Debüt. In der Wohnung Krogges sitzend beschreibt das Ich^A den für die Mahlzeit gedeckten Tisch als einen Eindruck, den es nur schwer perzeptiv erfassen kann:

Etwas in diesem Bild ist vielleicht mit Unbestimmtheit bezeichnet oder mit Unübersichtlichkeit, es ist eine Art Ausdehnung Ausbreitung, ich weiß nicht, eine Art Landschaft, erdbraun weit ausgeschwungen bröcklig rauchend, mit weißen schwammig in einer ununterbrochenen Bewegung zusammensinkenden Kloßbergen, mit Wursthäugeln, Käsebrüchen schwarzkrustigen Fleischmeilern Schmalzäckern verschlammt Tunkentümpeln einem schillernden Fischsuppensee umwachsen von grünen Krauthecken Kohlwältern roten Rübendickichten. (FB, 11)

Dass das Gesehene in der Wahrnehmung des Ich^A derartig unübersichtlich erscheint, gründet in hohem Maße darin, dass sich hier unterschiedliche Realitätsebenen ver�gen: Der als Landschaft beschriebene Tisch ähnelt nicht nur der vom intradiegetischen

¹⁰⁷ Vgl. in dieser Hinsicht WARNING, »Erzählen im Paradigma«, 200–207.

¹⁰⁸ Vgl. für eine ausführliche Analyse des Verfahrens Simons in *La Route des Flandres* ALBERS, *Photographische Momente bei Claude Simon*, 72–96. Irene Albers macht hier zwei Charakteristika der Erinnerung aus: »die gleitende Formlosigkeit der Erinnerung einerseits und die präzisen herausgehobenen ›photographischen‹ Einzelbilder andererseits.« Ebd., 92. Die Erinnerung im Text sei »kein geordneter Bilderraum, kein Photoalbum«, Simons Beschreibungssprache sei vielmehr »das Gegenteil eines Fixierbades« (ebd.) und ermögliche auf diese Weise, das in keiner sprachlichen Ordnung aufgehende Trauma doch zur Sprache zu bringen: »Mit Hilfe des photographischen Modells«, so Albers, »bewahrt Simon die prekäre Referentialität dieser traumatischen Nachbilder, eine Referentialität, die nichts mit ›realistischer‹ Darstellung zu tun hat, sondern die photographische ›empreinte‹ der Wirklichkeit einerseits in der Psyche der Hauptfigur andererseits im Text selbst meint. Die Struktur der traumatischen Visualität wird damit auf die Sprache übertragen.« Ebd., 96.

Ich beim Essen im Handlungsstrang A betrachteten Landschaft vor den Fenstern, sondern auch denjenigen Landschaften, die im Handlungsstrang B vom Ich^B und Wobser durchwandert werden und an die sich das Ich^A, sollte es sich bei beiden Ich-Figuren um die gleiche Person und den Handlungssträngen um chronologisch aufeinander folgende Ereignisse handeln, beim Essen erinnern könnte. Zugleich wird auch in dieser Szene eine überschießende Mustererkennung offensichtlich, die das, was unübersichtlich erscheint, fassbar machen will, indem das Ich es mit etwas Bekanntem oder Erinnertem vergleichend in Bezug setzt – etwa durch groteske Vergrößerung von Details. Die Motivbereiche des Essens und der Landschaft werden auch im weiteren Verlauf in beiden Handlungssträngen immer wieder enggeführt, so dass auf Textebene zuweilen kaum noch auseinanderzudividieren ist, was an der jeweiligen Stelle »eigentlich« beschrieben wird. Wenn es etwa in einer synästhetischen Verknüpfung heißt, das Ich^B »erkenne« während seiner Wanderung »die kleinen in die warme Brühe des Abendrots getauchten Häuserbrocken« (FB, 45), scheinen sich hier die Eindrücke der beiden Handlungsstränge zu vermengen: Die Suppe im Teller der Ich-Figur^A dient als Bildspender für die von der Ich-Figur^B wahrgenommene Landschaft.¹⁰⁹ Im Gewebe des Texts gehen Realitätsebenen und Motivbereiche in der Periode syntaktisch wie bildlich ineinander über, ohne dass die Schwellen – etwa durch Interpunktionszeichen – gekennzeichnet wären.

Es ist ein Bild, das hinter mir suppig dampft, mit Häuserbrocken Mauerstümpfen, mit den abgebissenen Klumpen eines Abends, ein halbverkochtes halbverkautes in einer großen Küche zusammengeschüttetes in einem großen Mund zusammengemahlenes Bild. (FB, 67)

Sich überblendende Motive und Parallelismen kennzeichnen die als »Bilder« benannten Eindrücke und verwischen an dieser wie auch an vielen anderen Stellen im Text jegliche Orientierungspunkte. Was generell für Wolfs Prosa zu veranschlagen ist, kristallisiert sich durch die Kennzeichnung des Beschriebenen als »Bild« in besonderer Weise: Die Leser-innen können in Ermangelung differenzierender Informationen vielerorts kein Wissen über die beschränkte Wahrnehmungsperspektive der Ich-Figuren hinaus generieren, welches sie befähigen würde, Verhältnisse, die diesen undurchsichtig sind, zu entschlüsseln. Inwiefern die Ich-Figuren ihre Umwelt adäquat wahrnehmen, erinnern und interpretieren, und welche Bestandteile des Erzählten Erinnerung, Wahrnehmung oder Imagination zuzuschreiben sind, ist für die Leser-innen nicht abschließend zu beurteilen.¹¹⁰

¹⁰⁹ Zu Darstellung und Motivik des Essens vgl. ausführlich das Kap. II.5.3.

¹¹⁰ Vgl. hierzu auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 21 und 97–99, sowie JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 41 und 58–64. Jürgens hält mit Blick auf das Debüt fest, die »Darstellungstechnik des Erzählers«, die »Wahl des fragmentarischen Blicks« erweise sich »einer bruchstückhaften Wirklichkeit als angemessen, das Malum begrenzter Einsicht wandelt sich zum Maximum sicher- und darstellbarer Erkenntnis.« Ebd., 69. Im 1976 veröffentlichten Prosatext *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* wird dieses Prinzip schließlich auch in einer dem »Reise-Roman« vorangestellten paratextuellen Bemerkung offengelegt, wenn es über den Protagonisten heißt: »Alles, was er beobachtet und erlebt und halluziniert, vermischt sich in seinem Kopf« (GE, 8).

Die gleichmachenden Schilderungen von Verschiedenartigem, die in *Fortsetzung des Berichts* mit dem Etikett ›Bild‹ versehen werden, lassen an die von Lukács so vehement vorgebrachte Kritik der Beschreibung denken, Unterschiede einzuebnen, anstatt diese erzählend zur Anschaulichkeit zu bringen. In Wolfs »Landschaft des Gedächtnisses«, so Hermann Peter Piwitt, in der sich Erinnertes, Erträumtes und Halluziniertes mit sensuellen Augenblickserfahrungen mischt und das Erzählen mit seiner Kausalität suspendiert ist, herrscht eine Assoziationslogik, in der an die Stelle eines kausallogisch geordneten Handlungsgefüges die »Mannigfaltigkeit unterschwelliger Verweise, Anklänge und Analogien« tritt – ein Geflecht aus motivischen wie auch phonetischen und rhythmischen Beziehungen.¹¹¹ Da das Bewusstsein der Ich-Figuren keine Ordnung oder Sicherheit stiftet, ist alles Beschriebene eine Darstellung »unter Vorbehalt«:¹¹² Sinnstiftende, kohärente, narrative Weltvermittlung ist hier nicht zu holen. Die beständige Rede vom ›Bild‹ markiert konstant, dass fürs Subjekt eine ›reine‹ oder ›bedeutungslose‹ Oberfläche (mindestens in der Beschreibung) ein Phantasma bleiben muss. Die Unterscheidung von empirischer Welt und denkendem, erinnerndem, vorstellendem Subjekt ist angesichts der Gleichwertigkeit der verschiedenen Ebenen im Bild in Wolfs Debüt nicht mehr zu treffen. Der Idee einer Realität als einem *Anderen* des Subjekts, welche durch Beschreibung sprachlich *gefasst* zu werden sucht, wird im Text die Semiosisfrage, die Frage nach der *Formierung* von Realität durch das wahrnehmende, erinnernde und imaginierende Subjekt zur Seite gestellt.¹¹³ Einer Formierung, die als störanfälliger Prozess ins Werk gesetzt ist, in dem ein seiner Wahrnehmung wie Erinnerung unsicheres Ich versucht, sich durch Beschreibung ›ein Bild‹ zu machen – ein Bild allerdings, das so uneindeutig bleibt, dass dieser Versuch auf übergeordneter Ebene an die Leser·innen weitergereicht wird.

›ein Bild des Unbeständigen Wechselvollen Veränderlichen‹. Beschreibung als Schöpfung

Bei aller Uneindeutigkeit der entstehenden Bilder, ist das von Piwitt (mit Blick auf die Vermittlungsinstanz in Wolfs Debüt) in den Ring geworfene Stichwort »eines von seinen fünf Sinnen besessenen Empirikers«¹¹⁴ berechtigt. Die Sprache wird bei Wolf keineswegs von einer außersprachlichen Wirklichkeit abgekoppelt und einem gänzlich freien Spiel der Signifikate und Signifikanten überantwortet. Die Unzweifelhaftigkeit und Stabilität des Referenten mag zwar verlustig gegangen sein – irrelevant ist dieser dadurch aber nicht geworden. Die Vermittlungsinstanzen der Prosawerke Wolfs jagen in ihrem Beschreibungsfuror einer (vorgefundenen oder formierten) intradiegetischen Wirklichkeit hinterher, die sich ihnen entzieht und die sprachlich (wenn überhaupt) nur unter Aufgebot all ihrer Kräfte darstellbar ist. Auch wenn die Sehnsucht nach einer unproblematisch funktionierenden referentiellen Funktion der Sprache ins Spielerische gewendet ist, so ist sie doch in allen Texten Wolfs als utopischer Fluchtpunkt präsent.

111 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 26. Vgl. zu den Textverfahren ausführlich die Kap. I.3 und I.4.

112 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 60.

113 Vgl. KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, insb. 12.

114 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 24.

Dies zeigt sich unter anderem darin, dass die Vermittlungsinstanzen wie auch die Figuren (v.a. Wobser und Krogge im Debüt, Pilzer und Pelzer in der ›Abenteuerserie‹) in Wolfs Prosa auffällig oft wissenschaftliche Ambitionen hegen und sich mit Vorliebe der ordnenden Funktion einer zumindest vermeintlich wissenschaftlichen Deskription bedienen.¹¹⁵ Sie verfügen, wie van Hoorn anhand von *Fortsetzung des Berichts* herausarbeitet, über ein teils umfassendes Faktenwissen im Bereich der Naturforschung und sind einer »positivistischen Sammelleidenschaft« verfallen.¹¹⁶ Unter Offerierung ganzer Kataloge alternativer Formulierungen wird eine Sache möglichst genau beschrieben, um den sinnlichen Eindrücken gerecht zu werden. Hierbei zeigen sich allerdings schnell grundlegende Schwierigkeiten, die nicht nur in den bereits untersuchten Unwägbarkeiten der Wahrnehmung, sondern auch im Verhältnis von Sache und Sprache begründet zu sein scheinen. So macht die Figur Pilzer, die sich als ein der empirischen Forschung verschriebener Naturwissenschaftler geriert, bereits zu Beginn von *Pilzer und Pelzer* einen besonders flüchtigen Gegenstand der Beschreibung aus, der in Wolfs Prosa immer wieder thematisiert wird, nämlich die Wolken – ein Gegenstand, der etwa bei Michel Serres exemplarisch für den Normalfall der »prachtvolle[n] Unordnung« und des Nichtwissens steht, angesichts derer die methodischen Wissensbemühungen der Klassifikation hilflos scheitern.¹¹⁷

Ich glaube, es hatte zu regnen begonnen, ich sah eine Anzahl Wolken vorbeitreiben, Pilzer unterschied wesentlich verschiedene Hauptformen, er sprach von grauen Klößen Schwarten und Bohnen, ich sah tief am Horizont ungeheure bleiche Würste sich übereinanderhäufen und über den Boden rollen. Pilzer sagte etwas, das von besonderer Wichtigkeit sei für das Verständnis der Witterungsvorgänge, die Wolken, sagte er, gälten als ein Bild des Unbeständigen Wechselvollen Veränderlichen, ich mußte ihm in diesem Punkt rechtgeben, denn nun erschienen gänzlich neue Wolkengestalten, gebeult gebogen pilztartig schleierähnlich. Doch offenbar änderte sich das Aussehen der Wolken auch nach dem Standpunkt, von dem aus wir sie betrachteten, so daß wir für das gleiche Wolkengebilde unter Umständen verschiedene Namen fanden, dazu kam noch, daß sie namentlich unter dem Einfluß des Windes, der nun sehr stark geworden war, fortwährend ihre Gestalt veränderten, ich nannte sie Knollenwolken, Pilzer nannte sie Brotwolken, ich nannte sie Waffelwolken, Pilzer nannte sie Gurkenwolken, ich nannte sie Schwammwolken, Pilzer nannte sie wieder anders. Es gelang uns trotzdem, unsere Kenntnis der Wolkenformen und des Wesens der Wolken überhaupt zu erweitern. (PP, 22)

Die angestrebte systematische Unterscheidung und Darstellung der »Hauptformen« der Wolken durch Pilzer und das intradiegetische Ich wird durch den in steter Verwandlung begriffenen Beobachtungsgegenstand erschwert. Die Wolken bieten sich als

¹¹⁵ Vgl. zu einem Überblick über die Deskription als methodisches Instrument (etwa in der Geographie, den Geowissenschaften, der Botanik und der Medizin) einführend INHETVEEN/KÖTTER (Hg.), *Betrachten – Beobachten – Beschreiben* (1996).

¹¹⁶ VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 270.

¹¹⁷ SERRES, *Hermès IV*, 7. Vgl. zu Serres' Entwurf einer ›science mineure‹, die der traditionellen »Präferenz für eine einheitliche und systematische Ordnung des Wissens« entgegensteht: RÖTTGERS, »Medialität generiert Realität«, Zitat 210.

Inbegriff »des Unbeständigen Wechselvollen Veränderlichen« dar, das, kaum ist eine beobachtete Form beschrieben und benannt, schon wieder in anderer »Gestalt« vorliegt – angesichts des »Einfluß[es] des Windes« und dem Sich-[Ü]bereinanderhäufen« der Formen lässt sich für das Phänomen der »Witterungsvorgänge« keine kontrollierte Beobachtungssituation einrichten. Hinzu kommt das Problem der Perspektive: Je nach »Standpunkt« müssen »für das gleiche Wolkengebilde unter Umständen verschiedene Namen« zugelassen werden. Persiflierend wird auf die Definition einer Sache per *genus proximum* und *differentia specifica* angespielt: Ob die Kategorien »Klöße«, »Schwarten«, »Bohnen« und »Würste«, beziehungsweise »Knollen«-, »Brot«-, »Waffel«-, »Gurken«- und »Schwammwolken« sowie »[G]ebeult[e,] [G]ebogen[e,] [P]ilzartig[e], [S]chleierähnlich[e]« allerdings nun die »Hauptformen« der Wolken sind, die zu unterscheiden das Ziel der Untersuchung war, oder ob es sich bei diesen jeweils nur um Unterkategorien handelt, bleibt offen. Dennoch schließt die Szene auf einer optimistischen Note: »Es gelang uns trotzdem, unsere Kenntnis der Wolkenformen und des Wesens der Wolken überhaupt zu erweitern.« Diese Gewissheit verblüfft, nicht zuletzt, da keine einzige der in der empirischen Wirklichkeit der Leser·innen gängigen Bezeichnungen zur Klassifikation von Wolkenformen auch nur erwähnt wurde.¹¹⁸

Die zentrale Frage, die hier gestellt wird, ist offenbar weniger die explizit formulierten nach einer Taxonomie, sondern vielmehr diejenige nach der Überführung des sensuellen Eindrucks eines flüchtigen Phänomens in den Modus der Sprache. Den sinnlich wahrnehmbaren Objekten der (intradiegetischen) Welt, dem »Aussehen der Wolken«, stellt Wolfs Prosa in dieser Szene den aus arbiträren Zeichen bestehenden, nur vermittels Intellekt verstehbaren Code der Sprache gegenüber. Die Strategie Pilzers und

118 Die von Luke Howard unter dem Titel *On the modification of Clouds* 1803 im *Philosophical Magazine* veröffentlichte Kategorisierung der Wolken-Grundtypen der Cirrus, Cumulus, Stratus und Nimbus mit unterschiedlichen Zwischenstufen und Übergängen, deren Terminologie bis heute Gültigkeit hat, prägte nicht nur die wissenschaftliche Beschreibung, sondern auch die künstlerische Darstellung von Wolken maßgeblich. Während etwa Carl Gustav Carus und Johann Christian Dahl mit Howards Typen arbeiteten, beharrte Caspar David Friedrich (trotz aller Überredungsversuche durch Goethe) darauf, die Wolken weiterhin so zu malen, wie er sie sah: Vgl. REICHERT, *Wolkendienst*, 10f. sowie DAMISH, *A Theory of Cloud* (2002). Auch in die Literatur hat Howards Typologie Einzug gehalten. Bei Gustave Flaubert heißt es etwa in *Bouvard und Pécuchet*: »Um die Wetteranzeichen verstehen zu lernen, studierten sie den Wolkenbau nach der Einteilung von Luke-Howard. Sie beobachteten diejenigen, die sich lang hinstrecken wie Mähnen, solche, die Inseln gleichen, andere, die man für Schneeeberge halten könnte, und versuchten dabei, die Nimbus- von den Cirruswolken, die Stratus- von den Kumuluswolken zu unterscheiden; die Formen veränderten sich, bevor sie die Namen gefunden hatten.« FLAUBERT, *Bouvard und Pécuchet*, 41. – Im Typoskript zu Wolfs »Abenteuerserie« wird das Versagen einer wissenschaftlichen Klassifizierung noch explizit von der Ich-Figur adressiert. Hier endet die Passage auf: »es gelang uns trotzdem, unsere Kenntnisse von den wolkenformen und dem wesen der wolken überhaupt ansehnlich zu erweitern, obgleich uns eine einteilung der wolken nach streng wissenschaftlichen prinzipien nicht gelingen wollte.« WOLF, *Pilzer und Pelzer*. Manuscript Prosa [DLA], 12f. In der Buchpublikation muss hingegen fraglich bleiben, ob innerhalb der erzählten Welt in *Pilzer und Pelzer* die realiter seit Mitte des 18. Jahrhunderts geleistete Erforschung des Himmels und des Wetters bekannt ist und woran sich also die Maßstäbe der Figuren orientieren. Auf Textebene wird freilich durchaus auf die entsprechenden Diskurse rekurriert.

der Ich-Figur gegenüber den Unzulänglichkeiten der Beschreibungssprache, das sinnlich Wahrnehmbare einzufangen, ist es zunächst, die unbeständigen Formen der Wolken über Vergleiche und Analogien einzuholen und so über rhetorische Kniffs das Flüchtig-Veränderliche mit dem Handfest-Alltäglichen und Bekannten kurzzuschließen. Das ›Himmlische‹ wird mit dem Irdischen, das Erhabene mit dem Niederen verbunden: Werden Illusionen topisch als ›Wolken‹ bzw. ›Wolkengebilde‹, die Realität als ›fester Boden‹ symbolisiert, so erscheint die Benennung der Wolken in *Pilzer und Pelzer* als »Gang nach unten«, also als eine nach Jürgen Link realistische »Dynamik der Desillusionierung«.¹¹⁹ In diesen des-illusionierenden, ›realistischen‹ Vergleichen fixieren die Wolkenbeschreibungen wie Schnapschüsse einen Moment, dessen sinnlichen Eindruck sie verbal in einer spezifischen Form (etwa »Schwarten«) erstarren lassen, während die Akkumulation der eingefrorenen Einzelbilder in der verbalen Sequenz der Notwendigkeit Rechnung trägt, auch die Veränderung des Gegenstands in der Zeit zu erfassen.¹²⁰ Auf diese Weise findet sich in der vorgeblich wissenschaftlichen Wolkenbeschreibung nicht zuletzt ein Medienvergleich in Szene gesetzt: Einerseits erscheint der Code der Sprache gegenüber dem »Bild des Unbeständigen Wechselvollen« (Hervorh. BB) durch seinen Mangel an Sinnlichkeit als benachteiligtes Medium; andererseits offenbart die ausgestellte Kompetenz der Sprache, den Fluss der Zeit in die Darstellung integrieren zu können, diese zugleich als privilegiertes Medium, das die sinnlich fassbare Welt darstellen kann, ohne dabei auf das sinnlich Fassbare beschränkt zu sein.¹²¹ Die durch die (Neu-)Benennung der Wolkenformen evozierte Bildproduktion in der Vorstellungskraft der Leser·innen, für welche – insofern keine Meteorolog·innen – in den meisten Fällen »Klöße«, »Schwarten« und »ungeheure bleiche Würste« imaginativ produktiver sein dürften als ›Cirrostratus‹ (›schleierähnlich‹) oder ›Cumulonimbus‹ (›pilztartig‹), hebt zudem die spezifische Wirkkraft einer bildlichen, einer anschaulichkeit erzeugenden Sprache hervor.

Was in der Beschreibung der Wolkenformationen in *Pilzer und Pelzer* inszeniert wird, ist weniger der Traum einer korrekten Kartierung der verschiedenen »Hauptformen« der Wolken, sondern der Traum einer idealen *ekphrasis*. Das genuine Potential der Sprache ermöglicht in der Darstellung zugleich den räumlich-visuellen Eindruck als auch die zeitliche Sequenz und erweitert dadurch die Erkenntnis über das »Wesen der Wolken überhaupt«. Der im Text etablierte wissenschaftliche Impetus und der mimetische Zweck fungieren als Kontrastfolie, um ein Anderes hervorzuheben: Das vermeintliche Scheitern eines präzisen Bezugs auf die intradiegetisch außersprachliche Wirklichkeit, der Verlust der Referenz, schlägt um in eine Feier der Spielräume der illusionsstiftenden literarischen Beschreibungssprache, die als produktive Schöpfung markiert wird.¹²² Als Schöpfung, an der in der Lektüre auch die Leser·innen beteiligt sind – erzeugt doch die

¹¹⁹ Vgl. die an Jaques Rancière anschließenden Überlegungen Links zur Katabasis als Grundmodell realistischen Schreibens: LINK, »Wiederkehr des Realismus – aber welches?«, Zitate 12.

¹²⁰ Zum Verhältnis von räumlich-visueller und zeitlicher Darstellung in Bild und Literatur vgl. KRIEGER, »Das Problem der *Ekphrasis*«, insb. 43–47.

¹²¹ Vgl. ebd., 45.

¹²² Das Potential zur »*Fiktion* einer *Ekphrasis*« ist laut Krieger bereits Homers Schildbeschreibung eingeschrieben: Ebd., 49. Die hier betonte schöpferische Funktion der Beschreibung macht auch Robbe-Grillet stark, der das Werk nicht als »Zeugnis einer äußeren Realität«, sondern als »eigene Realität« begreift: ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 104.

Bezeichnung der veränderlichen Dinge durch Wörter in deren Imagination wiederum die Eindrücke des Flüchtigen. Die vorgeblich auf Wissenschaftlichkeit zielende Operation der genauen Deskription wird also in der Prosa Wolfs in eine textuelle Praktik transformiert, die auf die referentielle und die schöpferische Funktion von Sprache zugleich verweist. Die Betonung letzterer bildet in der Prosa eine Konstante, die, wie im folgenden Kapitel weiter ausgeführt wird, der Unmöglichkeit des Erzählens und Beschreibens das Exponieren der Potentiale von Sprache entgegenstellt.

An die Stelle eines erklärenden, ordnenden, sinnstiftenden Erzählens, so lässt sich mit Blick auf die im Vorangegangenen vorgenommenen Analysen festhalten, tritt in Wolfs Prosa Beschreibungsfuror und Beschreibungsnot. Während bereits von Barthes, Robbe-Grillet und Weiss die Argumente der Verfechter realistischen Erzählens in ihr Gegenteil verkehrt wurden, um gerade aus der Forcierung der Beschreibung einen neuen ›Realismus‹ zu entwickeln, setzt sich Ror Wolf von diesen partiell dadurch ab, dass zwar auch er den Darstellungsmodus der Beschreibung stark aufwertet, zugleich jedoch dessen Aporien offenlegt. Die Beschreibung oszilliert zwischen der Utopie einer Beschreibung, die die Welt Wort für Wort neu sichtbar machen könnte und der Aufdeckung dieser Utopie als Phantasma. Wo die Beschreibung *als Beschreibung* in den Fokus rückt, wird die Widerständigkeit der Dinge sichtbar und tritt zugleich die Sprache selbst in den Vordergrund. Die dynamisierenden Beschreibungen im ›Bild‹ verflechten zudem die bereits per se als äußerst prekär dargestellten Modi der Wahrnehmung und der Erinnerung mit dem Modus der Imagination. Die wolfsche Form der Beschreibung erweist sich so nicht als reiner Oberflächenrealismus der Abschilderung, sondern als Versuch, die störrische Oberfläche zu beschreiben, ohne gänzlich zu fixieren; die Dinge als solche zu präsentieren, und doch weder deren Bedeutungspotential zu leugnen, noch die Potenz der Sprache zu verbergen. Als Versuch also, auch und gerade in der *Störung* dessen, was als gelingende, anschaulichkeit erzeugende Beschreibung gilt, der Wirklichkeit näherzukommen – und zwar in einer den Dingen, der Wahrnehmung und dem Prozess der Beschreibung möglichst gerecht werdenden Form.

