

1 Störung des Durchblicks. Schreiben entlang von Bildern als Medienreflexion und Repräsentationskritik

um gut sehen zu können, braucht man ein Schlüsselloch¹

Ein Blick auf die Titelseite des im Deutschen Literaturarchivs Marbach liegenden Typoskripts von Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts* zeigt, dass auf dieser Untertitel bzw. Gattungsbezeichnungen vermerkt sind, die nicht in die Buchpublikation aufgenommen wurden. Unter dem Titel »Die Fortsetzung des Berichts« stand hier zunächst »ein Labyrinth«; dieser Untertitel wurde gestrichen und handschriftlich durch »ein Bilderbuch« ersetzt, was (wohl in einem späteren Schritt) ebenfalls gestrichen ist.² Auch wenn diese jenseits des Kinderbuchs für einen Prosatext eher unkonventionelle zweite Gattungszuordnung ebenfalls wieder verworfen wurde, so führt sie doch klar vor Augen, welche zentrale Rolle Ror Wolf den ›Bildern‹ in seinem Debüt zuweist.³

In der Tat lässt sich auch im Text Typoskripts anhand von Überarbeitungen beobachten, wie Passagen dahingehend verändert wurden, dass der Thematisierung von Bild-

1 BECKETT, *Molloy*, 72.

2 WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman. Manuscript Prosa* [DLA], Titelblatt.

3 Zumal, da dieser Untertitel für einen Text in Betracht gezogen wurde, der keinerlei grafische Darstellungen enthält, was, soweit sich die Werkgenese nachvollziehen lässt, auch nie geplant war. Dass das Debüt letztlich keinen der beiden Untertitel trägt, erweist sich angesichts der Poetik Wolfs wie auch mit Blick auf die Gattungsbezeichnungen der späteren langen Prosatexte als stimmg: Anders als etwa Franz Mon oder Elfriede Jelinek, die in *herzzero* oder *wir sind lockvögel, baby!* in Vorbemerkungen die Leser-innen explizit dazu auffordern, sich an Gestaltung und abschließender Realisierung der Texte zu beteiligen, werden solche ostentativen Aufforderungen bei Wolf nie gesetzt. Die Gattungsbezeichnungen ›Eine Abenteuerserie‹, ›Reise-Roman‹ oder ›Horrorroman‹ verweisen vielmehr darauf, dass die Prosa Wolfs auf eine sich aus den Konventionen (populärer) Erzähltexte speisende Erwartungshaltung der Rezipient:innen notwendig angewiesen ist, um diese dann durch ihre Verfahren stören zu können. Eine auf die Aktivität der Leser-innen hinweisende Benennung wie »ein Labyrinth«, die suggeriert, man müsse sich durch den Irrgarten des Texts bewegen, um dessen (leere) Mitte zu finden, also dessen Rätsel zu lösen, oder die Bezeichnung »ein Bilderbuch«, die bei einem Buch, das (da es keine Abbildungen enthält) aufs Lesen und nicht aufs Betrachten ausgelegt ist, einen Hinweis auf eine ungewöhnliche Darstellungsweise gibt, ist im Rahmen einer solchen Poetik nicht zielführend.

lichkeit auf Darstellungsebene mehr Gewicht zukommt. So wird etwa die Formulierung »diese abgegriffenen vergilbten Landschaften, die nur die Wiederholungen vergangener Landschaften sind, die ich in meiner Erinnerung habe« in der Überarbeitung verändert zu »diese abgegriffenen vergilbten Bilder, die nur die Wiederholungen vergangener Bilder sind, die ich in meiner Erinnerung habe«;⁴ der Satz »Es ist ein rauchlos starres stummes Bild, in dem selbst die Bäume unbewegt dürr und schwarz dastehen« wird in der Überarbeitung zu »Es ist ein rauchlos starres stummes Bild, selbst die Bäume unbewegt dürr und kahl«.⁵ Wird im ersten Fall der Text mit der Bild-Vokabel sozusagen verschlagwortet um die Aufmerksamkeit der Leser.innen auf das Sujet und Darstellungsprinzip ›Bild‹ zu lenken, wird dieses als Darstellungsprinzip im zweiten Fall prononciert, indem die die Wahrnehmungen im Bild fixierende Zustandsbeschreibung durch Streichung des Verbs als Tätigkeitswort auch syntaktisch immobilisiert wird. Letzteres ist eine Strategie, die sich in Variationen im Debüt äußerst häufig findet: Konjugierte Verbsformen werden (abgesehen von Verben der Erinnerung, der Sinneswahrnehmung oder der Fortbewegung) in der Prosa Wolfs äußerst sparsam verwendet, stattdessen erstarren die Verben in Infinitiven, Substantivierungen und Partizipialkonstruktionen und frieren so die Bewegungen und das Beschriebene ein.⁶

Über diese auf der Ebene der Wortwahl und der Syntax liegenden Textstrategien hinaus wird das Erzählte aber auch immer wieder anhand des regelrechten Feststellens einer Szene ganz explizit ›ins Bild gesetzt‹ oder es werden innerhalb der erzählten Welt reale Bilder beschrieben. Im Folgenden werden erstens Beschreibungen der intradiegetischen Welt als gerahmte und gerasterte Bildausschnitte, zweitens Ekphraseis von (intradiegetisch) realen Bildobjekten untersucht. Während im Rahmen der Analyse des Beschreibungsfurors in der Prosa Wolfs von ›Bildern‹ in einem sehr weiten und immateriellen Sinne, nämlich als Darstellungsprinzip der Engführung von Wahrnehmung, Er-

4 WOLF, *Fortsetzung des Berichts, Die Fortsetzung des Berichts*. Manuskript Prosa [DLA], 129, Kursiv. BB.

5 Ebd., 69, Kursiv. BB. Diese sich in der Werkgenese des Debüts herauskristallisierende Fokussierung auf das Schreiben entlang von ›Bildern‹ behält Wolf in seinen weiteren langen Prosaarbeiten bei. Exemplarisch sei eine Passage aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* angeführt, in der selbstreferentiell auf dieses Verfahren hingewiesen wird: »Und Nobo ergriff meinen Arm, wir traten aus einem Wald heraus. [...] Ein Bild folgt ganz schnell auf das andre. Bemerken Sie, wie sich die Bilder gleichen? Welche Bilder, Mann, welche Bilder? Natürlich die Bilder, die wir hier sehen, alle Bilder und sämtliche Bilder, verstehen Sie mich? Diese Bilder der ganzen Welt hier an dieser Stelle des Waldes, aus dem wir heraustrreten, sehn Sie, sie gleichen sich alle.« (GE, 94)

6 So heißt es etwa im Kontext der Szene auf dem Fischmarkt im Handlungsstrang B: »Es ist das Atemholen der Fische, das Vorwärtskriechen der Fische, die Bewegungen der Kiemen, das Aufschlagen der Schwanzflossen, das Aufklatschen der Fischkörper« (FB, 38) oder mit Blick aus dem Fenster im Handlungsstrang A: »hier das Wiedererscheinen der Männer in den Hütten türen, das Heraustreten mit Hacken« (FB, 43). Vgl. zu dieser Beobachtung auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 40. Derartige Schreibstrategien häufen sich Urs Widmer zufolge im zeithistorischen Kontext: »Verblose Sätze sind in der Literatur nach 1945 häufig und mit bewußtem Stilwillen gesetzt«; sie dienten insbesondere der Intensitätssteigerung des Bildcharakters. WIDMER, 1945 oder die ›Neue Sprache‹, 152. Vgl. auch GROSSE, »Mitteilungen ohne Verb«, 66–68, der für die moderne Literatur und insbesondere die Lyrik »den spärlichen Gebrauch flektierter Verben oder gar den Verzicht auf sie, d.h. die syntaktisch offene Form« feststellt, in der die Bezüge zwischen den einzelnen Elementen des Satzes grammatisch nicht mehr eindeutig fixiert sind. Ebd., 66.

innerung und Imagination die Rede war, wird in diesem Kapitel das Schreiben entlang von Bildern in einem engeren, insbesondere auch motivischen Sinne behandelt.⁷

Während die *ekphrasis* in der antiken Rhetorik allgemein »die Beschreibung von Gegenständen, Personen, Orten, Zeiten, aber auch Ereignissen, von so umfassender Art« bezeichnet, »dass diese damit ›zu Gesicht gebracht‹ werden« und bei den Rezipient.innen Anschaulichkeit erzeugen,⁸ ist in den gegenwärtigen Diskursen eine spezifischere Begriffsverwendung gebräuchlicher, die Ekphrasis als »verbale Nachahmung eines Objekts aus dem Bereich der bildenden Kunst«,⁹ als Beschreibung von Kunstobjekten versteht.¹⁰ Der Unterschied dieser beider Begriffsverwendungen ist ein grundlegender: Während in der Antike die Redewirkung ausschlaggebend für die Klassifikation einer Rede als *ekphrasis* ist, wird diese in der Moderne durch den Beschreibungsgegenstand definiert. Die ekphrastische Beschreibung der Antike konnte dementsprechend durchaus Ereignisse behandeln, wohingegen in der Moderne die Unterscheidung zwischen Narration (als Nachvollzug einer Entwicklung in der Zeit) und Beschreibung (als sprachliche Repräsentation eines Objekts) relevant wird.¹¹ Gegenstand der modern verstandenen Ekphrasis ist ein stillgestelltes Objekt bzw. eine stillgestellte Szene; textueller Effekt ein ›Anhalten‹ der Narration, eine ›Pause‹ der Erzählung, in der die Beschreibung übernimmt.¹² Kern und unlösbarer Widerspruch der modernen Ekphrasis, der sich aus dieser Anlage ergibt, ist das Streben über die Grenze des eigenen Mediums hinaus: Worte sollen Bild werden, indem der lineare Ablauf der Sprache einer räumlichen Bewegung weicht.¹³

In den Bildbeschreibungen Wolfs spielen, wie zu sehen sein wird, beide hier skizzierten Bedeutungsvarianten eine Rolle: sowohl die in den Rahmen und die artifizielle Ordnung des Bilds gesetzte, anschaulich machende Rede von Ereignissen, als auch die Beschreibung von Bildern als Kunstobjekten bzw. Abbildungsmedien. Das wolfsche Schreiben entlang von Bildern wird im Folgenden als prominentes und metareflexives Textmerkmal entfaltetet, anhand dessen sich zeigt, wie die Anwendung tradierter Darstellungsweisen unter den Bedingungen eines unsicheren epistemischen Status sowohl des Beobachteten als auch des Prozesses der Beobachtung zum Gegenstand der Darstellung selbst wird. In einem ersten Schritt wird die Stillstellung einer bewegten Szene im *freeze frame* sowie die Rahmung und Rasterung des Beschriebenen in Bildausschnitte mittels des Wahrnehmungsdispositivs des Fensters analysiert. Hierbei erweist sich das über Störungen der Durchsicht inszenierte optische Spiel von Transparenz und Opazität als Modus der Reflexion von Medialität (1.1). Im folgenden Teilkapitel wird die Reflexion der Landschaftsmalerei in *Pilzer und Pelzer* in den Fokus gerückt. Die Untersuchung der Ekphrasis eines Gemäldes, das innerhalb der erzählten

⁷ Zur Unterscheidung materieller *pictures* und immaterieller *images* sowie zur Bildlichkeit der Sprache vgl. MITCHELL, *Bildtheorie* (2008), insb. das Kapitel »Was ist ein Bild?«, ebd., 15–77.

⁸ LÖHR, »Ekphrasis«, 99.

⁹ KRIEGER, »Das Problem der *Ekphrasis*«, 42.

¹⁰ Vgl. WEBB, »*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre«, insb. 10–12.

¹¹ Vgl. aus erzähltheoretischer Perspektive hierzu: BAL, *Narratology*, 106–109.

¹² Vgl. WEBB, »*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre«, 17. Zu den (etwa von Lukács) gegeneinander ausgespielten Modi von Erzählen und Beschreiben vgl. das Kap. I.2.1.

¹³ Vgl. LÖHR, »Ekphrasis«, 99.

Welt im Akt des Entstehens begriffen ist, zeigt, wie in Wolfs Prosa anhand des Sujets der Malerei Fragen nach (realistischer) Repräsentation in der Kunst verhandelt werden (1.2). Anhand von Beschreibungen intradiegetisch realer Bildobjekte in *Fortsetzung des Berichts* – einer Fotografie sowie einer gemalten Bilderfolge – wird in einem dritten Schritt nicht nur auf Spezifika unterschiedlicher Abbildungsmedien, sondern auch auf das intertextuelle und intermediale Verweisspiel Wolfs näher eingegangen (1.3). Im vierten Teilkapitel wird die (ebenfalls aus dem Debüt stammende) Ekphrasis eines Bilds in einem Guckkasten als letzte Form der Reflexion von Bildlichkeit untersucht und resümierend herausgearbeitet, inwiefern über die Auseinandersetzung mit Bildlichkeit in der Prosa die Realismusfrage als eine Frage der Form gestellt wird (1.4).

Neben den Primärtexten Wolfs rücken in diesem Kapitel vergleichende Bezugnahmen auf Alain Robbe-Grillet, Adalbert Stifter und Texte der populären Zoologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sowie auf die Diskurse der Landschaftsmalerei, der Fotografie und des Guckkastens als Abbildungsmedien ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

1.1 Szenen im Gitter, Szenen im Fenster. Rahmen, Raster und das optische Spiel von Transparenz und Opazität

Bereits Hermann Peter Piwitt stellt »die Wut« der Vermittlungsinstanzen Wolfs fest, »das Registrierte unter einem typisch manieristischen Ausdruckswang in ‹lebenden Bildern› festzumachen, in Tableaus zu bannen«.¹⁴ Die Tischgesellschaft in der Wohnung Krogges wird in einer Passage sogar ganz explizit als *tableau vivant* geschildert: als eine »in einem Eßvorgang steckengebliebene[] Personengruppe« (FB, 50).¹⁵ In der Szene wird für »einen Augenblick« der Fortgang der erzählten Zeit angehalten, während die »Schilderung« voranschreitet.

Aber vielleicht bliebe [...] noch die Beschreibung dieses vor mir einen Augenblick erstarrten Bildes, die Schilderung dieser in einem Eßvorgang steckengebliebenen Personengruppe. Ich weiß nicht, vielleicht sollte ich sie beschreiben. Wenn ich von rechts nach links vorgehe, sehe ich zuerst Schlötzer, mit einem in das Gesicht geschlitzten

¹⁴ PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 24. Auf diese – auch im Nouveau Roman (etwa beim von William Faulkners *frozen moments* beeinflussten Claude Simon) häufig anzutreffende – Charakteristik der Prosa Wolfs wurde in der Forschungsliteratur bereits an verschiedener Stelle hingewiesen: Vgl. insb. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 65–69; das Kapitel »Die mythischen Bilder bei Ror Wolf« in Lars JACOB, *Bilderschrift – Schriftbild*, 165–184 und MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, insb. 363–367.

¹⁵ Mit dieser Szene nimmt Wolf zum einen Motiv und Verfahren der Beschreibung der »Ordnung[...] in der die Gäste« in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* am Tisch sitzen auf (vgl. WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 23f., Zitat 23). Zum anderen erinnert das Motiv des Erstarrens nicht nur an die Prosa Simons, sondern auch an Robbe-Grillets *Die Niederlage von Reichenfels*, wo innerhalb der Diegese immer wieder Figuren sich entweder schlüssig nicht bewegen (»Sie gleicht einer Statue«, ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 102) oder aber durch »technische Notwendigkeiten« der Fotografie gezwungen sind, »ihre Pose zu lange beizubehalten«, bis »die Glieder [...] erstarrt« sind (ebd., 58).

Mund, einem tiefen Einschnitt, vor den er die Gabel hält. Neben Schlötzer sitzt Gibser, sein Gesicht ist ein einziger vorgedrungener Mund, mit zugleich zurückfallenden Stirn- und Kinnpartien, aufgeschnappt. Kaum geöffnet ist dagegen der Mund unter der plätschrig breiten Nase des neben Gibser sitzenden Wurzer [...]. (FB, 50)

Die beschriebene Szene erscheint dezidiert als »erstarnte[s]« Bewegtbild, als *freeze frame*: Die intradiegetische Realität wird pausiert, um als gut sichtbare, bewegungslose Bildfläche beschreibbar zu werden. Die Bildhaftigkeit wird zum einen durch die explizite Benennung und Ankündigung der »Schilderung« betont, die mithilfe der Bezugnahme auf den »Mittelpunkt des Bildes« (FB, 51) noch einmal aktualisiert wird, zum anderen durch das Vorgehen der Beschreibung »von rechts nach links«, das das Nebeneinander der beschriebenen Figuren hervorhebt. Die Darstellung suggeriert keinen Tiefenraum, sondern präsentiert in flächiger räumlicher Anordnung die Personenkonstellation – die, so kann man annehmen, *um* einen Tisch sitzen müsste – als »Reihe« (FB, 52). Die Stillstellung von Zeit und Bewegung etabliert anstatt der zeitlichen Ordnung des Erzählens eine räumlich-visuelle, eine artifizielle Ordnung des Bilds, wobei dieser Übergang durch die der von links nach rechts verlaufenden Leserichtung entgegengesetzten Beschreibungsrichtung »von rechts nach links« unterstrichen wird.¹⁶

Um die ausschmückenden Merkmale der beschriebenen Personen gekürzt liest sich die im Text insgesamt drei Seiten umfassende Passage folgendermaßen:

Wenn ich von rechts nach links vorgehe, sehe ich zuerst Schlötzer [...]. Neben Schlötzer sitzt Gibser [...]. Kaum geöffnet ist dagegen der Mund unter der plätschrig breiten Nase des neben Gibser sitzenden Wurzer [...]. Neben Wurzer sitzt Schutzer [...]. Neben Schutzer [...] sitzt der steif aufragende Direktor, sein zur Seite gewendetes Gesicht [...] ist [...] auf eine ungeheure neben ihm sitzende weiße Person gerichtet, die [...] eine Art Mittelpunkt des Bildes, das ich beschreibe, darstellt. Auf der anderen Seite, ebenfalls dieser Person zugewendet, sitzt [...] der Sohn. Daneben [...] sitzt die Frau [...]. Neben der Frau sitzt [...] die Schwester. Neben der Schwester [...] sitzt [...] der Bruder. Neben dem Bruder [...] sitzt der Onkel. Neben dem Onkel [...] sitzt Ruckgaber. Neben Ruckgaber, als letzter der von rechts nach links beschriebenen Reihe, sitzt [...] Wobser. (FB, 50–52)

In dem als zweidimensionales Bild präsentierten Tableau dominieren, in Anbetracht der Abwesenheit von Handlung, die räumlichen Beziehungen der Figuren untereinander die Textbewegung. In präsentischer Rede wird Figur um Figur vorgestellt, um eine möglichst umfängliche Darstellung der Tischgesellschaft zu bieten, wobei die teils an taxonomische Bestimmungen erinnernden Beschreibungen der einzelnen Personen mit einer

16 Auch bei Weiss ist »die Ordnung« der Gäste um den Tisch von rechts nach links beschrieben; in Einhaltung derselben Reihenfolge wird im Anschluss an die Sitzordnung die Beschreibung der Hände der Gäste, der Essensmengen auf den Tellern der Gäste, der Art des Öffnens des Munds und des Kauens der Gäste vorgenommen. Vgl. WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 23–28. In der Beschreibung bei Weiss stellt sich ebenfalls der Eindruck von Statik ein, allerdings ist hier die Bewegung der geschilderten Figuren nicht, wie bei Wolf, explizit für die Beschreibung pausiert, sondern die Tischgesellschaft wird als bewegte und räumliche Szene, nicht als bildhaftes Tableau beschrieben.

überbordenden Fülle von Einzelheiten aufwarten. Es sind hierbei maßgeblich ästhetische Prämissen, die die Beschreibung dominieren. Der lineare Ablauf der Sprache wird mit der visuellen Struktur des Gitters enggeführt; neben der strikt räumlichen Anordnung (»einer neben dem anderen«) ist es auf syntaktischer Ebene insbesondere die immer ähnliche und am Ende stets gleiche Satzkonstruktion (»Neben [...] sitzt [...].«), welche die Organisation der Details gewährleistet.

Neben der Frau sitzt, nicht dick, nicht dünn, mit einem mäßig geröteten Gesicht, mit einem gabellos in der Luft ersteiften Arm, geschlossenem herzförmigen Mund, zuckerhutförmiger Haaraufsturmung, die Schwester. Neben der Schwester, mit einem wie umgestülpten, dick beäderten, nasenlosen, stark geröteten Gesicht, sitzt, die Gabel bis zum Schaft im Mund versunken, der Bruder. Neben dem Bruder, mit einem nicht größer als faustgroßen stark gefalteten gerunzelten eingeschrumpften zahnlosen Gesicht, mit einer in den Kloß auf dem Teller auf dem Tisch gespießten Gabel in der Hand, sitzt der Onkel. Neben dem Onkel, mit einer zu Blässe und Fettglanz neigenden Gesichtshaut, auf dem Kopf ein blasses verwuseltes Haargebüsch, einer bis zur Ansicht der Zähne aufklaffenden Mundspalte, die Gabel leer in der Faust, sitzt Ruckgaber. (FB, 51f.)

Die Beschreibungen der Personen am Tisch werden überwiegend der genannten Satzkonstruktion untergeordnet; die Anhäufung von visuellen Merkmalen oder beschreibende Angaben zur Position im Raum (der »Kloß auf dem Teller auf dem Tisch«) wird innerhalb der Periode listenartig ausgedehnt, nur um am Satzende wieder von der obligatorischen Klammer »Neben [...] sitzt [...].« eingefangen zu werden.¹⁷ Die Struktur des Gitters, von Rosalind Krauss als emblematisch für die moderne Kunst beschrieben, betont auch im literarischen Text die artifizielle Flächigkeit:

Flattened, geometricized, ordered, it [the grid, BB] is antinatural, antimimetic, anti-real. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread of a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree.¹⁸

Die Ordnung des Gitters schaltet nach Krauss alle Temporalität in ihrem Geltungsbereich aus und entzieht sich damit auch der Erzählung: Als »Anti-Narrativ« ruft das Gitter statt dem Erzählen das Beschreiben des im festgestellten und ästhetisierten Bild Sicht-

17 Die Beschreibung der betont zweidimensionalen Tischgesellschaft, deren Zentrum der Koch als »Aufschüttung teigiger grobgekneter Formen« (FB, 51) bildet, ruft die ikonische Darstellung des Abendmahls von Leonardo Da Vinci mit Jesus in ruhiger (abstrahiert: ein Dreieck bildender) Position im Mittelpunkt auf. Auch diese Orientierung an einem im kulturellen Gedächtnis derart prominenten Bild, das es sich für viele Leser*innen in der Lektüre wohl unwillkürlich über die Beschreibung der Szene legt, trägt zum stillstellenden Charakter der Beschreibung bei. Zu Bildzitaten bei Wolf vgl. ausführlicher das Kap. II.1.3.

18 KRAUSS, »Grids«, 50.

baren, statt Sukzession die Gleichzeitigkeit der visuellen Anordnung hervor.¹⁹ Auch in der Literatur verspricht die Struktur des Gitters dadurch Übersichtlichkeit und Ordnung als Gegenpole zum Übermaß der darzustellenden Wirklichkeit.²⁰ Im Gitter trifft, so Juliane Vogel, die Fülle der Dinge, »die *copia rerum*, die durch eine realistische, d.h. detailbezogene Schreibweise erfasst werden soll, auf den *ordo artificialis* einer Konstruktion, die gegen ihr Eindringen gesichert ist«. Die Vielfalt des Details wird so durch die Stabilität des Rasters eingefangen und beruhigt, das Gitter verheiñt »nicht nur die Organisation, sondern zuletzt auch die Eliminierung von Fülle.«²¹

Eine Ruhigstellung von Bewegung, eine Einhegung von Fülle und Detail anhand der artifiziellen Ordnung des Gitters, wie sie in der Beschreibung der Essenden versucht wird, ist in *Fortsetzung des Berichts* jedoch nicht dauerhaft möglich. Das »für einen Augenblick« (FB, 50) das Übermaß der Wahrnehmungen fixierende Bild wird schnell von der intradiegetischen Wirklichkeit durchbrochen, die sich nicht lange stillstellen lässt. Sobald die Beschreibung bei der letzten Person der Tischgesellschaft angekommen ist, gerät die Szene wieder in Bewegung:

In diesem Augenblick der Stille und Bewegungslosigkeit, jetzt, nach meiner Beschreibung dieser Gruppierung [...] wird bei der das Bild beherrschenden Person in der Mitte ein riesengroßer Gähnvorgang sichtbar, bei dem sich knarrend der Mund zu einer riesigen, das ganze Gesicht zur Seite drückenden Grube öffnet, während der Körper zittert und die große schwere bisher schlaff auf dem Tisch liegende Hand sich vor den Mund schiebt. Dies ist das Zeichen für das Wiedereinsetzen der Bewegungen und Geräusche. In einem Klappern Scheppern Schmatzen Kratzen beginnen die aufgesperrten Münder, erhobenen Arme sich zu schließen und weiterzurücken, die Münner wachsen über den Bissen zusammen, kneten die Mundfüllungen unter vernähten Lippen, schnappen und klappen, mahlen und walken [...]. (FB, 52)

Der Moment der »Stille und Bewegungslosigkeit« ist vorbei, mit dem Gähnen des Kochs setzen der Fortgang der Zeit und der Handlung wieder ein und mit ihnen auch die vielen einzelnen »Bewegungen und Geräusche« des Essens, die (dem Beschreibungsethos der Vermittlungsinstanz gemäß) benannt werden wollen.

Bezeichnenderweise thematisiert das intradiegetische Ich^A sich selbst als Teil der beschriebenen Situation erst, nachdem der *freeze frame* aufgehoben, die Szene wieder in Bewegung gekommen ist.

Wenn ich, nach allem was ich beschrieben habe, mich nun meiner eigenen Person zuwende, wenn ich mich eine Idee vorbeuge, in dieses Bild hinein, über meinen Leib vielleicht, dann erkenne ich etwas ich weiß nicht hart Aufgewölbtes Käferhaftes unter mir, etwas ich glaube wie meine Füße. (FB, 53)

¹⁹ Vgl. ebd., 64. »[G]rids are not only spatial to start with, they are visual structures that explicitly reject a narrative or sequential reading of any kind.« Ebd., 55.

²⁰ Zur Fruchtbarmachung des Ansatzes Rosalind Krauss' für die Literaturwissenschaft vgl. Juliane Vogels Reflexionen zu Gittern bei Stifter: VOGEL, »Stifters Gitter«, 47f.

²¹ Alle Zitate ebd., 43.

Was geschildert wurde, ist trotz des ein Drücken auf die Pause-Taste im Abspielvorgang simulierenden Verfahrens eben doch kein Film, sondern eine intradiegetisch reale Szene. Als homodiegetischer ›Ich-Erzähler‹ ist das Ich^A gleichzeitig Beobachter und Bestandteil des beschriebenen Tableaus; ist und ist zugleich nicht Teil der Szene. Im Moment der Beobachtung der Tischgesellschaft vermag sich das Ich^A nicht selbst zu beobachten – und ist doch als repräsentierendes Subjekt unabdingbar Teil der Situation. Solange das zu Beschreibende sich als ein erstarrtes und zu betrachtendes Bild darbietet bzw. im Akt der Beschreibung zu diesem gemacht wird, ist das Ich^A (als Betrachter) nicht selbst im Bild sichtbar. Um die Beschreibung zu komplettieren, muss es sich nach Bewusstwerdung der noch vorhandenen Leerstelle der Beschreibung erst »in dieses Bild hinein« lehnen und beschreibt dann konsequenterweise von sich selbst nur das ihm Sichtbare, nämlich seine Füße.

Mitverhandelt wird in der Passage also auch das grundlegende Paradoxon der Beobachtungssituation. Das sehende Subjekt ist nicht (denkend) gegenüber der Realität, sondern (körperlich wahrnehmend) in ihr verortet; es wird von der intradiegetischen Realität umfasst.²² Die bewusste Wahrnehmung dieser Verschränkung erfordert die Veränderung des Blicks, der nicht mehr nur auf das Gesehene, sondern auch auf den eigenen Körper – »in die Mitte der Dinge« versetzt – gerichtet ist: Doppelt zugehörig zur »Ordnung der Objekte wie der Ordnung der Subjekte« wird der Körper des Ich^A »zum Kreuzungspunkt, zu einer Nahtstelle von Realität.«²³ In dem Maß, in dem die Wahrnehmung und somit auch die (ästhetische) Generierung von Realität ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, lassen sich Subjekt und Welt nicht mehr auseinanderdividieren: Das repräsentierende Subjekt ist Teil der Welt, die es beschreibt, Sehen wird zu Sich-selbst-Sehen, die Bildbeschreibung zu Bildproduktion und zu einem »Sich-Selbst-ins-Bild-Setzen«.²⁴

Die »Ausschnitte dieser Wände Türen Fenster«. Von der Stillstellung zur Einfassung

Der Präsentation intradiegetischer Szenen als stillgestellte Tableaus, die sprachlich im Text die artifizielle Ordnung des Bilds evoziert und zugleich das epistemische Paradox

22 Vgl. exemplarisch MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist*, 15f.: »Mein beweglicher Körper hat seine Stelle in der sichtbaren Welt, ist ein Teil von ihr, und deshalb kann ich ihn auf das Sichtbare hinrichten. [...] [D]as Rätsel liegt darin, daß mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist. [...] Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. Es ist ein ›Sich‹, [...] das eine Vorder- und eine Rückseite, eine Vergangenheit und eine Zukunft hat...«

23 BOEHM, »Die Wiederkehr der Bilder«, 20. Was die Bildproduktion durch das Subjekt angeht, so ruft das Sich-Vorbeugen »in dieses Bild hinein« das Bild eines Malers vor seiner Staffelei auf, womit auch die künstlerische Perspektive als »Nahtstelle von Realität« markiert wird.

24 Vgl. zur Beobachtungssituation KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 20, Zitat ebd., sowie einführend zum engen Zusammenhang von Wissenssystemen und beobachtendem Subjekt CRARY, *Techniken des Betrachters* (1996). Hans Ulrich Gumbrecht konstatiert, dass der Begriff des Beobachters gerade in »der Zone des Übergangs zwischen einer Wirklichkeit ohne Sinndimension [...] und einer sinnerfüllten Wirklichkeit« lokalisiert ist: »Denn das Prädikat ›Beobachter‹ markiert jene Komplexitätsschwelle, von der ab das Unterscheiden, das Auseinandertreten von Selbsttref-ferenz und Fremdreferenz, von der ab also – zunächst in elementarer Form – ›Sinn‹ möglich wird.« GUMBRECHT, »Flache Diskurse«, 920.

der Beobachtungssituation inszeniert, wird in Wolfs Debüt eine weitere textuelle Strategie beiseitegestellt, welche die Bildlichkeit des Dargestellten betont, nämlich dessen Rahmung – wenn auch diese nicht, wie bei Beckett, durchs »Schlüsselloch«²⁵ gewährleistet wird. »Im Hintergrund«, so stellt das intradiegetische Ich^A in der Eingangsszene der *Fortsetzung des Berichts* fest,

erkenne ich [...] die zur Küche führende Tür, die zur Kammer führende Tür, die zum Gang führende Tür, das Fenster und vor dem Fenster das Gebäude der gegenüberliegenden Seite der Straße, dessen Türen und Fenster. (FB, 10)

Die ins Absurde gesteigerte räumliche Kontextualisierung des Beobachtungsstandpunktes des in einem Zimmer sitzenden Ich, das von diesem Zimmer zunächst einmal alle Rahmen beschreibt, durch die potentiell aus dem Zimmer herausgeschaut werden kann, was im Fall des Fensters nur zu mehr Rahmen im Sichtfeld führt, stellt die grundsätzliche Begrenztheit der Wahrnehmung des erlebenden Beobachters ins Zentrum.²⁶ Stets werden für diesen nur »Ausschnitte« (FB, 8) sichtbar, für die die Öffnungen der Türen und Fenster, sowie der Korridor als Verbindung zwischen verschiedenen Räumen als Durchblicke dienen. Dabei spiegelt sich die eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit der Ich-Figuren^{A+B} als *mise en abyme* im Motiv der Rahmung, das auf die metafiktionale und metanarrative Anlage des Prosatexts anspielt.

Insbesondere im Handlungsstrang A, in dem das Ich sich beim Essen in Krogges Wohnung befindet, fällt die prominente Verwendung des Motivs der Rahmung auf. Denn dort ist die Aufmerksamkeit des Ich^A mitnichten nur darauf gerichtet, was sich im Esszimmer abspielt, sondern kontinuierlich auch auf die »Ausschnitte dieser Wände Türen Fenster« (FB, 8) und auf das, was durch diese Rahmen hindurch zu erkennen ist. Gerade das Fenster bildet hierbei als visuelles Dispositiv oft den Ausgangspunkt von Beschreibungen.²⁷ So berichtet das Ich etwa:

Rechts von mir von meinen Handlungen und vom Weiterrücken der Schüssel liegt das nackte glatte Rechteck des Fensters, durch das ich ein Stück Landschaft, eine Kahlheit unter dem gerötenen Himmel sehe. [...] Dieses vom Fensterkreuz vierfach geteilte Bild, die braunbrockige Erdlandschaft [...] setzt sich nach unten in Art eines feuchten Hinterhofs fort. Das Sichtbare im unteren Teil des Bildes ist das Folgende: [...]. (FB, 30f.)

Der Fokus auf Rahmung und Ausschnitt des Wahrnehmbaren erlaubt es dem intradiegetischen Ich^A, einen begrenzten und daher überschaubaren Bereich der Wirklichkeit zu

²⁵ BECKETT, *Molloy*, 72.

²⁶ Vgl. hierzu auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 69, der die »Akzeptanz der Ausschnitthaftigkeit aller Wahrnehmung« durch das Ich konstatiert.

²⁷ Immer wieder finden sich Kommentare wie dieser: »Ich sehe durch dieses Zimmer durch eine offenstehende Tür in ein anderes Zimmer und durch eine andere Tür in ein drittes Zimmer und durch ein Fenster die in dieser Entfernung zusammengebackenen unauflösbarsten Formen einer Landschaft.« (FB, 81) Ostentativ wird ausgestellt, dass das Fenster eine Beobachterposition ermöglicht und als Öffnung wie Grenze zwischen Innen und Außen vermittelt. Vgl. hierzu exemplarisch CERTEAU, *Kunst des Handelns*, 234.

fixieren: Das »vom Fensterkreuz vierfach geteilte Bild« verspricht Struktur, Reduktion und Übersichtlichkeit.²⁸ Derart kadriert, kommt es zu einem regelrechten Exzess von zunächst gemächlich, dann aber immer schneller abwechselnd aufeinanderfolgenden Beschreibungen der »Bild[er]« vor den Fenstern des Esszimmers, welche sich aus der Perspektive des Ich^A zu dessen linker und rechter Seite befinden. Durch das rechte Fenster sieht es den als ›Landschaft‹ bezeichneten Hinterhof mit außenliegendem Abort und kopulierenden Tieren. Es folgt ein Absatz des zweiten Handlungsstrangs, bevor das Schauen aus dem Fenster im darauffolgenden Abschnitt wieder aufgegriffen wird. Allerdings wendet sich das Ich^A nun zum linken Fenster, »das, im Gegensatz zur Nacktheit des Fensters zu [seiner] Rechten, zu beiden Seiten von einem schweren rotsamteten von Schlaufen gerafften Vorhang weich bekleidet ist« (FB, 36f.). Durch das linke Fenster erblickt es das Haus gegenüber, das ausführlich mitsamt seinen architektonischen Besonderheiten beschrieben wird und das offenbar Teil einer städtischen Szenerie ist.²⁹ Die Wechsel des Blicks von Seite zu Seite, von rechts nach links, folgen nun immer schneller aufeinander:

Nun wieder nach rechts sehen, die Erdlandschaft Hüttenlandschaft Hoflandschaft vor einem durch das Abendrot gefärbten Berg hintergrund. Nun wieder nach links sehen, das Bild des gegenüberliegenden Hauses [...]. Wieder nach rechts sehen, die einsetzenden Bewegungen gestiefelter bermützter rucksacktragender Männer vom Bildrand her hin zur Mitte des Bildes. Wieder nach links sehen, die vorbeischießenden Körper der Fußgänger mit den schwarzen Hutbeulen vom gegenüberliegenden Haus zum darauffolgenden Haus [...] (FB, 42).

Der sich beschleunigende Wechsel der Ansichten (auch hier einem filmischen Verfahren, nämlich Schnitt/Gegenschnitt nachempfunden) hält neben der akzentuierten Bildlichkeit des Gesehenen auch das Schauen aus dem Zimmer heraus, die ›Herkunft‹ des Blicks, die Beobachtungssituation präsent; der Ausweis der unterschiedlichen Beschaffenheiten der beiden Fenster, von welchen das eine »nackt[]«, das andere »weich bekleidet« ist, betont die Rahmung des Bildausschnitts – gründerzeitlich-ornamental für die moderne Straßenansicht, ein nackter Rahmen hingegen für die Darstellung der eher ländlich anmutenden Szene. Das Fenster ermöglicht dergestalt dem während des Essens am Tisch Krogges hin- und herblickenden Ich^A nicht nur ›Durchsicht‹ auf die sich aus den Fens-

28 Vgl. MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 362–367 sowie JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 65–69.

29 Die Betonung der Rahmung (durchs Fenster) und des Ausschnitts findet sich prominent auch in Robbe-Grilletts *Die Niederlage von Reichenfels*, wenngleich sie dort nicht so überdreht ist wie in der Prosa Wolfs. Die hier betrachtete Passage Wolfs zitiert die Beschreibung eines Zimmers durch die Perspektive des Soldaten in Robbe-Grilletts Text, in der es heißt, dieses habe ein »von langen, roten, von der Decke bis zum Fußboden reichenden Vorhängen verhülltes Fenster«. Aber »worauf«, fragt sich der Soldat, »ging dies Fenster [...] hinaus? War es eine Straßenlandschaft, die in Vierecke zerschnitten in den Scheiben erschien? [...] Oder aber es war etwas anderes: ein vielleicht so enger, in der Ebene des Erdgeschosses dunkler Hof [...]?« ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 100.

tern bietenden Ausblicke – es wird zugleich als architektonisches Element selbst zum Gegenstand der ›Draufsicht‹.³⁰

Vergleichbares lässt sich auch für die anderen langen Prosaarbeiten Wolfs feststellen: Wird *durch* ein Fenster geschaut, so kann damit gerechnet werden, dass schon bald *auf* das Fenster geschaut wird. Hierbei bleibt das Fenster als Funktionselement in den Texten flexibel. Die Fensterszenen weisen das Fenster weder primär als Ort der Durchsicht noch der Draufsicht aus, weder als lediglich architektonisches Element im Text noch als reines Symbol oder Metapher. Das Fenster lässt sich vielmehr als Paradigma beschreiben, das ›neben sich zeigt‹ und auf diese Weise auf ein Anderes sowie auf seine Kontexte verweist – allerdings ohne dabei rein zeichenhaft zu werden.³¹

Rahmen und Rastern. Das offene Fenster als Darstellungsideal bildlicher Repräsentation

Als Ort der Durchsicht tritt das Fenster im Text als eine Form in den Vordergrund, die von der Struktur des Gitters geprägt ist. Durch das »Fensterkreuz« im rechteckigen Fens-terrähmen wird auch das durch das Fenster Sichtbare in ein Raster untergliedert; es erscheint als »vierfach geteilte[s] Bild« in klar abgegrenzte geometrische Ausschnitte unterteilt.³² Die exponierte Gliederung des Sichtbaren durch dessen Rahmung und Unterteilung in einzelne Sicht-Fenster verweist auf die Frage nach realistischer Repräsentation von Welt im Kontext der bildenden Kunst. Als Methode wurde diese Art der Strukturierung des Sehens von Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert als Hilfsmittel in die auf Wirklichkeitstreue zielende Malerei eingeführt. Albertis Beschreibung seines Vorgehens lautet wie folgt:

Als erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll [...].³³

Das imaginierte Fenster stellt eine Distanz her zwischen Betrachter-in und Betrachtem und ermöglicht so die Abstraktion einer realistischen, und das heißt für Alberti zuallererst: zentralperspektivischen Darstellung. Nach dem Modell des Fensters entwirft Alberti in Anwendung der Geometrie auf die Malerei ein das Sichtbare untergliedern-des Gitter, das die dreidimensionale Welt in handhabbare Ausschnitte unterteilt, welche so kontrolliert auf eine zweidimensionale Bildfläche übertragen werden können.³⁴ Dieses den Blick strukturierende Gitter erwies sich als fundamental für Entwicklung wie Umsetzung des zentralperspektivischen Gemäldes; die Perspektive wird zum Garanten

³⁰ Zu Fensterszenen in Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts und dem Wechsel von Durchsicht und Draufsicht vgl. JÜRJENS, »Fenster mit Draufsicht« (2019).

³¹ Vgl. zum Fenster als Paradigma ZIMMERMANN, »Wo auch immer jetzt ist«, 8.

³² Die Formulierung erinnert nicht nur an die erwähnte Szene aus Robbe-Grillets *Niederlage von Reichenfels*, sondern auch an dessen Beschreibung der traditionellen Literatur, die »wie ein mit Butzenscheiben verschiedener Farben versehenes Planquadratgitter« wirke, »das unser Empfindungsfeld in kleine assimilierende Felder zerlegt«, um es der Lesbarkeit zugänglich zu machen: ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 19.

³³ ALBERTI, *Della Pictura/Über die Malkunst*, 93.

³⁴ Vgl. ebd., 93–101.

des Realitätsbezugs der ästhetischen Repräsentation.³⁵ Als Hilfsmittel der realistischen Malerei verweist das Fadengitter auf den konkreten Bezug des Bilds auf einen realen Referenten; zugleich aber offenbart es, dass sich die als wirklichkeitsgetreu wahrgenommene Übertragung gerade aus ihrer mathematisch kontrollierten Konstruktion, aus der »Rationalisierung des Sehens« und der »Geometrisierung des Wahrnehmungsprozesses« speist.³⁶ Ermöglicht durch diese vorgängige Rasterung des Blicks wird schließlich auch das fertige Gemälde für Alberti zu einem »offenenstehende[n] Fenster«.³⁷ Als solches steht es ein für eine angestrebte »gläserne[] Klarheit«³⁸ der bildlichen Repräsentation: Das Darstellungsideal bringt den Wunsch nach absoluter Transparenz zum Ausdruck, die das Kunstwerk als Blick-Fenster auf eine erfassbare Realität, auf ein hinter der Darstellung liegendes Dargestelltes begreift, während die Materialität des Kunstwerks, das Kunstwerk selbst unsichtbar wird.³⁹ Im perspektivischen Bild gehen in Transzendierung des Subjektiven »Beobachter, Beobachtung und Beobachtete[s] in Synthese« ineinander auf, »Seinsordnung, Wahrnehmung und Bildordnung« sind in Kongruenz.⁴⁰

Das demonstrative Ausstellen des Blicks aus dem Fenster in einer künstlerischen Darstellung ist also nie ein bloßer Blick auf das, was Außen liegt. Der geregelte Durchblick durchs Fenster und die Perspektivkonstruktion führen ein seit der Renaissance etabliertes subjektzentriertes Wahrnehmungsmodell vor: Im Anschluss an Alberti lässt sich der durch das Fenster perspektivierte und gerahmte Blick in der Kunst bis heute als Metapher des menschlichen Verhältnisses zur Welt verstehen.⁴¹ Das (dargestellte) Fenster verweist so auf die Dynamik von einer an Referenz gebundenen Repräsentation und durch Konstruktionsarbeit geprägten Darstellung, die – übertragen auf Wolfs Debüt – nicht die *Realität des Dargestellten*, als vielmehr die *Realität der Darstellung* ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Sichtbares/Unsichtbares. Gestörte Funktionalität des Mediums im Vollzug

Das Fenster als Wahrnehmungsdispositiv setzt das Eine ins Bild und schließt alles nicht zu diesem Ausschnitt Gehörige aus: Mit dem fixierten Beobachtungsstandpunkt des intradiegetischen Ich^A und der sich daraus ergebenden (analog zum fixen Standort des Malers vor dem Fadengitter) gleichbleibenden Perspektive wird in *Fortsetzung des Berichts* auch das *Nicht-Sichtbare* der jeweiligen Bildausschnitte thematisch. Im Fensterrahmen erscheinen bewegte Szenen, die sich auch außerhalb des durchs Fenster sichtbaren

35 Vgl. KRAUSS, »Grids«, 52: »Perspective was the demonstration of the way reality and its representation could be mapped onto one another, the way the painted image and its real-world referent did in fact relate to one another—the first being a form of knowledge about the second.«

36 Beide Zitate BOEHM, »Die Wiederkehr der Bilder«, 17.

37 ALBERTI, *Della Pictura/Über die Malkunst*, 93.

38 ALLOA, »Transparenz/Opazität«, 447.

39 Vgl. ebd., 447. Der so entwickelte neuzeitliche, cartesisch-zentralperspektivische Bildbegriff war historisch wie theoretisch von durchschlagendem Erfolg: Die Vorstellung, Bilder ließen sich nach dem Modell des Fensters verstehen, ist Voraussetzung vieler Auseinandersetzungen mit dem Bildproblem. Vgl. hierzu BOEHM, »Die Wiederkehr der Bilder«, insb. 17f.

40 So KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 20 unter Bezugnahme auf BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, 134.

41 Vgl. SÖNTGEN, »Interieur«, 151.

Ausschnitts fortsetzen. Das Ich^A kommentiert etwa, dass es die Straße vor dem Haus mitsamt den Fahrzeugen, von denen es »jetzt nur ein Vorbeirauschen« (FB, 71) höre, nur dann sehen würde, wenn es ans Fenster träte. Stattdessen beobachtet es sitzenbleibend von seinem Platz am Tisch aus mit Interesse ein sich umarmendes Paar in einem Fenster des gegenüberliegenden Hauses. Als die beiden Personen vom Fenster wieder ins Zimmer zurücktreten, schließt es seine Schilderung mit den Worten ab: »Ich könnte, selbst wenn ich aufstünde, den Fortgang der Szene nun nicht mehr verfolgen.« (FB, 73) Der »Fortgang der Szene« ist durchaus vorhanden – da er sich aber für das Ich^A unsichtbar außerhalb des Blickausschnitts vollzieht, ist er nicht beschreibbar.⁴² Die durch doppelten Fensterblick zweifach gerahmte Szene ist hier gerade nicht stillgestellt, sondern bewegt und veränderlich. Das Beschriebene wird als Teil eines potentiell unendlichen Kontexts markiert; das Nicht-Sichtbare jenseits des beschriebenen Bildausschnitts ist so innerhalb der Diegese vorhanden, ohne genauer bestimmt werden zu können.⁴³

Gerade dieses Nicht-Sichtbare erweist sich als ständiger Stachel der Unsicherheit. Nicht nur beim Blick durch das Fenster, sondern auch in der direkten Umgebung des Ich^A im Esszimmer gibt es Bereiche, die sich als nicht einsehbar erweisen. So entdeckt es nach einer geraumen Zeit des Essens in einem Spiegel eine Person, die es bis dahin nicht wahrgenommen hat und für die es »im Zimmer keine Entsprechung finden kann«: Es sieht einen Matrosen, der gerade einen Kloß verspeist, und der »entweder nicht am Tisch, oder aber verdeckt für mich am Tisch sitzen muß« (FB, 78) – und der folglich auch in der bereits untersuchten, vermeintlich vollständigen Beschreibung der Tischgesellschaft nicht vorgekommen ist. Nach dem Essen des Kloßes lehnt sich der Matrose zurück »und fällt aus dem Spiegel« (FB, 79) und damit auch aus dem Sichtfeld des Ich^A wieder heraus. Immer wieder kommt es zu derartigen expliziten Ausweisen eines irritierenden Unsichtbaren, das innerhalb der Diegese vorhanden ist – zwar (zumindest im Moment der Beobachtung) »nicht sichtbar, aber doch jedenfalls denkbar« (FB, 174). Dieses kann, wenn auch nicht beschrieben, so doch zumindest sprachlich *benannt* werden als formulierte Vergegenwärtigung des Abwesenden durch die Aktivierung der produktiven Vorstellungskraft. Indem auf es gezeigt wird, ist das Jenseits der darstellbaren Welt im Text präsent: Hinter etwas »Baumähnliche[m]«

fällt die Landschaft in eine nicht sichtbare Tiefe hinab, über Schutthügel Zacken Schurren einen Abhang hinunter in eine Art Schlucht, unsichtbar aber vorstellbar, vielleicht von Menschen belebt [...]. (FB, 48)

42 Auch diese Szene ist unverkennbar eine intertextuelle Anspielung an Weiss' Kutscher-Roman, in dem, nach der vom Erzähler aus seinem Zimmerfenster im Schattenwurf beobachteten Sexszene von Kutscher und Haushälterin, die Schatten den Sichtausschnitt des Erzählers verlassen: »der Schatten der Haushälterin richtete sich auf, und an den weiteren Bewegungen der Schatten sah ich, daß sowohl der Kutscher wie auch die Haushälterin den Tisch verließen und sich in die Tiefe der Küche hineinbegaben, wo mir ihr Vorhaben verborgen blieb.« Vgl. WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 97–100, Zitat 100.

43 In der Struktur des Gitters wirken nach Krauss zentrifugale Kräfte. »Logically speaking, the grid extends, in all directions, to infinity.« Die Gitterstruktur fordert so die Anerkennung einer Welt jenseits des letztlich willkürlichen, kontingenten Ausschnitts ein: KRAUSS, »Grids«, 60.

Durch derartige Verweise zeigt sich umso deutlicher, dass ein ›Ganzes‹ der erzählten Welt nicht vergegenwärtigt werden kann; die literarische Inszenierung des Sichtbaren wird zur Evokation des Unsichtbaren und Nicht-Darstellbaren eingesetzt.⁴⁴ Stets ist der Wahrnehmung nur ein perspektivierter Ausschnitt zugänglich, während dessen Kontext der Beobachtung und gesicherten Beschreibung unzugänglich bleibt.⁴⁵ Auf das Konstruktionsmodell des Texts übertragen bedeutet dies: Der Text verweist auf seinen blinden Fleck, beobachtet sich selbst, um auf sein Unbemerktes zu zeigen.⁴⁶

Auch in *Pilzer und Pelzer* erweist sich das Wahrnehmungsdispositiv des Fensters als grundlegend für die Darstellung. Da das intradiegetische Ich in der ›Abenteuerserie‹ das Haus während der gesamten erzählten Zeit nicht verlässt, ist die Perspektive der Beschreibung der Umgebung des Hauses im Text ausschließlich durch die Fenster von Innen nach Außen gerichtet.⁴⁷ Selbst in Situationen, in welchen die durch das Fenster markierte Grenze zwischen Innen und Außen innerhalb der Diegese durchbrochen oder zerstört wird, bleibt sie doch auf phantastische Weise bestehen:

Die Fenster zersprangen knallend, ich verhielt mich still, was nun, fragte ich mich. Morgenschrecken Abendschrecken, sagte Pelzer, eine Stimme aus weiter Ferne, ich mußte hinter meiner Zigarre lachen. [...] Ich stieß also das Fenster auf und ließ die Abendluft herein. (PP, 48)

Eine Aufhebung des Fensterblicks als Bedingung der Weltbetrachtung und -darstellung ist in *Pilzer und Pelzer* schllichtweg nicht möglich; die Wahrnehmung (der Außenwelt) vollzieht sich als eine grundsätzlich durch ein Fenster gerahmte und vermittelte. Allerdings kommt es in Wolfs zweiter Buchpublikation immer wieder zu Behinderungen

44 Ein weiterer motivischer Verweis auf das nicht Darstellbare ist die häufige Rede vom Horizont, der nach Albrecht Koschorke für die Grenze dessen einsteht, was dargestellt werden kann. Der Horizont ist insbesondere in *Pilzer und Pelzer* äußerst präsent: Hier kehren mehrfach der Satz und die Szene des am Horizont plötzlich rasch vorbeilaufenden Mannes wieder; vgl. u.a. PP, 7, 30, 71, 97, 112. Zur ordnenden Funktion des Horizonts in der Literatur vgl. KOSCHORKE, *Die Geschichte des Horizonts* (1990). Wie mit dem Nicht-Darstellbaren in Wolfs Prosa auf struktureller und kompositorischer Ebene umgegangen wird, wird in Kap. II.3 zur Störung des Ganzen untersucht.

45 Diese Unmöglichkeit der natürlichen Repräsentation ist laut Niklas Luhmann wesentlicher Grund für das (in der Kunst prominente) Interesse am Beobachten von Beobachter*innen und hiermit auch am Interesse daran, was die jeweiligen Beobachter*innen von ihrem Standpunkt aus eben gerade *nicht* beobachten können. LUHMANN, »Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft«, 162. Laut Luhmann ist dies ein Merkmal der Moderne. »Im historischen Vergleich ist mithin ein charakteristisches Merkmal der modernen Gesellschaft der Verlust der natürlichen Repräsentation oder, mit einem älteren Begriff formuliert: die Unmöglichkeit einer *repraesentatio identitatis*. Das nie ganz gegenwärtige Ganze kann nie als Ganzes vergegenwärtigt werden.« Ebd.

46 Vgl. aufbauend auf Luhmanns Überlegungen LÜDEMANN, »Beobachtungsverhältnisse«, 67f.

47 In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* ist dieses Setting noch weiter zugespitzt. Hier wird die Außenwelt nicht nur ausschließlich vom Fenster aus geschildert, sondern beim Blick aus dem Fenster vielmehr *erfunden*, wie die dem Text zumindest in der Erstausgabe vorangestellte »Bemerkung« nahelegt: »Ein Mann wohnt in einem Hotel und trinkt. [...] Er steht am Fenster, er trinkt, er hat Angst, fortzugehen. Also erfindet er sich das Fortgehen.« (GE, 8)

des Durchblicks durch die Fenster, die nicht allein durch den unzureichenden Bildausschnitt, sondern auch durch Störungen der klaren Sicht hervorgerufen werden.

Ich trommelte also an die beschlagenen Scheiben und schaute hinab auf die Straße. Die Leute gingen in diesem Schneetreiben rasch aneinander vorüber [...]. Alles, was ich in der Ferne verschwimmen sah, Wasserturm, Gasanstalt, Farbfabrik, paßte in dieses Bild, in dem jetzt der Schneefall so dicht war, daß ich gar nichts mehr sah. (PP, 19)

Das Gesehene wird auch hier durch den Rahmen des Fensters als bewegte Szene beschrieben, wobei es zunehmend zu einer Verunklarung der Sicht kommt, da das mediale »Zwischen« seine Transparenz verliert. Die Passage greift ein Motiv aus Robbe-Grillets *Niederlage von Reichenfels* auf, die mit einer ganz ähnlichen Szene der Beobachtung durchs Fenster einsetzt.⁴⁸ Doch während dort die »dicht gedrängten Flocken« lediglich verhindern, dass der Erzähler die Fassaden der Häuser »deutlich zu erkennen« in der Lage ist, da »der Schnee, der immerzu fällt, der Landschaft jedes Relief nimmt«,⁴⁹ wird bei Wolf die Störung der Sicht bis zur Verunmöglichung jeglichen visuellen Eindrucks weitergetrieben. Durch »die beschlagenen Scheiben« und den »Schneefall« beginnt das »Bild« zu »verschwimmen«; Glas wie Luft werden opak, das Gesehene verliert seine Unmittelbarkeit und rückt »in [die] Ferne«, bis schließlich gar kein distinkter Eindruck mehr aus dem visuellen Rauschen des Schneetreibens zu extrahieren ist – dieses wird »so dicht [...], daß ich gar nichts mehr sah.«

Was in diesem Fensterblick in Szene gesetzt wird, ist eine gänzlich gestörte Funktionalität des Mediums, dessen Charakteristikum es doch gerade ist, im gelingendem Vollzug zu verschwinden: »Medien versinnlichen, indem sie sich selbst entsinnlichen«, so Sybille Krämer.⁵⁰ In einem störungsfreien Wahrnehmungsprozess wird das jeweilige Medium selbst gerade *nicht* wahrgenommen; die Ermöglichungsbedingung einer derartigen, im Vollzug unsichtbar werdenden Materialität des medialen Zwischen ist Transparenz.⁵¹ Eben dieses Aufgehen des Mediums in reiner Funktionalität wird in der Prosa Wolfs intradiegetisch immer wieder mit dem sich aufdrängenden, weil auf einmal

48 »Draußen schneit es. [...] Die dicht gedrängten Flocken sinken sachte, in gleichmäßigem, ununterbrochenem, senkrechtem Fall – denn es ist windstill – vor den hohen grauen Fassaden herab und erlauben nicht, deren Anordnung, die Linie der Dächer und die Art der Öffnungen deutlich zu erkennen.« ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 9.

49 Ebd., 9f, Kursiv. BB.

50 KRÄMER, »Epistemologie der Medialität«, 834. Vgl. exemplarisch auch ENCELL/VOGL, »Vorwort [Kursbuch Medienkultur]«, 10 und KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 25f. Das Verschwinden des Mediums betont bereits Aristoteles in seiner Theorie des Wahrnehmens, in der er darauf hinweist, dass (Wahrnehmungs-)Medien sowohl stofflich als auch durchscheinend sind, der Zwischenraum zwischen Auge und betrachtetem Objekt nicht leer ist, sondern transparent, diaphan. Vgl. ARISTOTELES, *Über die Seele*, 418b und 419a.

51 Vgl. KRÄMER, »Epistemologie der Medialität«, 835. In der Wahrnehmungs- und Medientheorie wird für die Beschreibung der Transparenz des Mediums oft auf das Beispiel der Wahrnehmung durch den Sehsinn zurückgegriffen. Vgl. etwa Fritz Heider, der schreibt: »Ich richte z.B. meinen Blick auf ein Haus. Ganz nah vor meinen Augen befindet sich die durchsichtige Luft. Von ihr nehme ich nichts wahr, ich blicke durch sie hindurch.« HEIDER, *Ding und Medium*, 32.

nicht mehr transparenten, sondern *wahrnehmbaren* Medium kontrastiert.⁵² Statt Transparenz herrscht Opazität, eine Beeinträchtigung und Trübung der Durchsicht.⁵³ Mit der (beschlagenen) Fensterscheibe und der (undurchsichtigen) Luft rücken die jeweiligen Grundbedingungen der Wahrnehmung und deren Störanfälligkeit in den Vordergrund. Durch die Störung der Transparenz des Mediums wird der Durchblick auf dessen (vermeintliches) ›Dahinter‹ verhindert und die Idee einer unmittelbaren Wahrnehmung als Fiktion ausgewiesen – und so zugleich die Frage aufgeworfen, was überhaupt das ›Eigentliche‹ ist, das wahrgenommen, gesehen werden soll. Denn die »mediale Oberfläche (Materialität) und die submediale Dimension (Bedeutung, Sinn)« lassen sich, selbst wenn die Transparenz erhalten bliebe, nicht zeitgleich fokussieren;⁵⁴ wobei allerdings meist nur das Sichtbarwerden des Mediums (und nicht des vom Medium Vermittelten) als Störung empfunden wird.⁵⁵

Während in Informationstechnik und Medientheorie die Störung der Transparenz im Sinne einer Störung der Informationsübertragung als zu vermeidender Störfall gilt,⁵⁶ wird sie in der Prosa Wolfs nicht verhindert, sondern im Gegenteil immer wieder inszeniert, um den ›gelingenden‹ medialen Vollzug zu subvertieren und den Eigensinn der medialen Struktur sichtbar werden zu lassen.⁵⁷ Die Störung der Durchsicht auf den ursprünglich fokussierten Gegenstand führt zum Erscheinen des vermittelnden

-
- 52 Es ließen sich hierfür viele Beispiele anführen, zumal das Verfahren in der Prosa nicht nur auf die Störung des Sehens, sondern auch auf die Störung des Hörens angewendet wird. In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* heißt es etwa in noch expliziterem Bezug auf Informations- und Medientheorie in der Thematisierung der Luft als Voraussetzung der Hörbarkeit gesprochener Worte: »Zum Beispiel die Luft. Die Luft ist die erste Bedingung, und zwar, ohne daß wir sie weiter betrachten. [...] Und der Schall. Ohne Schall gäbe es keine menschliche Geselligkeit, und ich bin ein Freund der Geselligkeit. Es gäbe auch keine Weiterverbreitung furchtbarer Ideen mit wenigen Worten. Die Luft umgibt viele Worte. Vor allem meine Worte sind von viel Luft umgeben. Es macht mir auch Spaß, sie so in der Luft davonschaukeln zu sehen. Sie kommen doch niemals an. Irgendwann fallen sie einfach herab, und da liegen sie.« (GE, 77) Die Luft wird markiert als Medium der Informationsübertragung beim Sprechen, als permanent der Gefahr der Störung ausgesetzter Kanal für die Übertragung von Schall, wie ihn Claude Shannon informationstechnisch beschrieben hat.
- 53 Zur Ideen- und Begriffsgeschichte sowie zur Differenz von Transparenz und Opazität vgl. ALLOA, »Transparenz/Opazität« (2011). Es scheine, so aus medienphilosophischer Perspektive Rautenberg, »kaum möglich, Opazität positiv zu bestimmen. Stets scheint eine Negation vorzuliegen, eine Beeinträchtigung von Transparenz.« RAUTZENBERG, »Opazität«, 136.
- 54 KIENING, »Mediale Gegenwärtigkeit«, 10. Vgl. auch MERSCH, *Was sich zeigt*, insb. 11–43.
- 55 Vgl. ALLOA, »Transparenz und Störung«, 30f. »Störung existiert«, wie Alloa konstatiert, »bekanntlich nicht in Reinform, sondern nur als perspektivistische Bezogenheit. [...] Störung und Bedeutung sind aufeinander korrelierend angewiesen; Störung gibt es nur als Störung einer bestimmten Bedeutungsmöglichkeit.« Ebd.
- 56 In der Informationstheorie Shannons ist, wie an früherer Stelle bereits erwähnt, Rauschen bzw. *noise* und Opazität der zu vermeidende Störfall; gleichwohl ist die Unterscheidung von *information* und *noise* erst »vor dem Hintergrund der Störung/des Rauschens denk- und wahrnehmbar«: RAUTZENBERG, »Opazität«, 137. Vgl. auch HIEPKO/STOPKA, »Einleitung [Rauschen]«, 11–13.
- 57 Vgl. hierzu allgemein MERSCH, »Medialität und Understbarkeit«, 92f. Für Mersch fungiert die Kunst, die gerade »die Medialität des Mediums in dem Augenblick zum Erscheinen bring[t], da diese versagt oder nicht funktioniert«, als eine »Lehrmeisterin von Paradoxa im Sinne einer Darstellung von Understbarkeit, um im Durchriss durch die medial erzeugten Simulakra deren Verschattetes oder Verdrängtes allererst sichtbar zu machen.« Ebd., 92, Hervorh. im Original.

Dazwischen: Die Störung der Funktionalität und Transparenz des Mediums verunklart das Eine (die Straßenszene) und lässt dadurch zugleich ein Anderes (die beschlagene Scheibe, den Schneefall) sichtbar werden. Die Prosa Wolfs zeigt so Opazität und Transparenz nicht als einander gegenüberstehende Pole, sondern als zwei Modi derselben Dynamik.⁵⁸

Was ausgehend von Wolfs Umgang mit Sprache in Kapitel I.3 herausgearbeitet wurde, lässt sich also auch auf motivischer Ebene nachweisen. Die Störungen der Transparenz – sei es in Bezug auf die Sprache als ›transparentes Medium‹, sei es in Bezug auf die konkret gestörte Sicht innerhalb der Diegese – erweisen sich in der Prosa Wolfs nie als reine Verhinderung, sondern als Spiel mit und von Transparenz und Opazität.⁵⁹ Das inszenierte Spiel von Durchsicht und Draufsicht setzt ein Changieren zwischen zwei Modi der Sichtbarkeit ins Werk: Im Modus der Transparenz ist das Mediatisierte, im Modus der Störung das Medium wahrnehmbar.⁶⁰ Zeigen und verborgen sind so in einer doppelten Bewegung ineinander verflochten. Darauf bedacht, den Fokus der Leser·innen in einem konstanten *shifting* zu halten zwischen ›Durchsicht‹ (durchs Fenster, durch die Darstellung auf das Dargestellte) und ›Draufsicht‹ (aufs Fenster, auf die Darstellung und deren sprachliche Eigendynamik), versucht die Prosa Wolfs ein Einrasten in eine der beiden Arten des Sehens bzw. Lesens zu vermeiden und stattdessen *beide* »Aggregatzustände«⁶¹ medialer Performanz, beide Wahrnehmungsmodi für die Leser·innen präsent zu halten. Als Paradigma ordnet und reguliert hierbei das Fenster innerhalb der Texte das Verhältnis zwischen Betrachter·innen, Welt und Darstellung – und setzt zu- gleich auf übergeordneter Ebene das für die Prosa Wolfs motivisch, verfahrenstechnisch und rezeptionsästhetisch konstitutive Spiel von Transparenz und Opazität ins Bild.

1.2 Gemälde im Entstehen. Realismusreflexion im Landschaftsbild

Die Untersuchung der beschriebenen Regulierungsfunktionen des Fensters erweist sich auch in Bezug auf die Landschaftsbeschreibungen in Wolfs Prosa insbesondere in *Pilzer und Pelzer* als fruchtbar. Schon in *Fortsetzung des Berichts* werden beim Blick aus dem Fenster auf die umliegende Gegend die Aussichten als ›Bilder‹ und als solche vor allem als ›Landschaften‹ – etwa »Erdlandschaft Hüttenlandschaft Hoflandschaft« (FB, 42), aber

58 Vgl. theoretisch zum medialen Vollzug RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 245.

59 Vgl. zur Formulierung des »Spiel[s] von Transparenz und Opazität« RAUTZENBERG/WOLFSTEINER, »Einführung [Hide and Seek]«, 11.

60 Vgl. JÄGER, »Störung und Transparenz«, 61. Im kunstwissenschaftlichen Diskurs über Transparenz und Opazität werden diese als zwei unterschiedliche Perspektiven auf Kunst verstanden; als zwei Pole, zwischen denen das Sprechen über Bilder oszilliert: »T[ransparenz] (und ihre Synonyme wie Durchsichtigkeit, Durchlässigkeit, Transitivität etc.) steht grundsätzlich für eine Sichtweise, die Werke als auf einen dahinterliegenden Sinn hin offene ›Fenster‹ betrachtet; O[pazität] (und ihre Alternativbezeichnungen wie Undurchdringlichkeit, Intransitivität, Präsenz) steht dagegen grundsätzlich für eine Sichtweise, die die Werke auf ihre dingliche Immanenz zurückführt.« AL-LOA, »Transparenz/Opazität«, 445f.

61 JÄGER, »Störung und Transparenz«, 59.

auch »Berglandschaften, Flußlandschaften, [...] Ackerlandschaften« (FB, 210) – bezeichnet. Während dies im Debüt bei der Lektüre noch Irritation hervorrufen mag, erweist sich diese Bezeichnungsform spätestens bei einer genaueren Untersuchung von *Pilzer und Pelzer*, wo es zu einer Zuspitzung der Darstellung von Außenwelt als Landschaftsbild kommt, als einzige mögliche: Im Wahrnehmungsdispositiv der Rahmung durchs Fenster wird im literarischen Text alles zum Bild und die Außenwelt zur (betrachteten) Landschaft.⁶²

Die Landschaftsbeschreibungen in *Pilzer und Pelzer* bleiben allerdings an vielen Stellen abstrakt – sie behaupten diese vielmehr, als dass sie tatsächlich auf konkrete und anschauliche Weise Landschaften darstellen würden.⁶³ Prägnantes Merkmal der Landschaften im Text ist ihre oft »geräuschlos[e]« (PP, 16) Bildlichkeit; die betrachtete Landschaft erscheint nicht im eigentlichen Sinn als Außenwelt, in der man sich bewegen und sie so erfahren könnte, sondern (als durchs Fenster gerahmtes Bild) als Teil des Innenraums:

[I]ch erinnere mich, daß mich etwas anpackte und schüttelte und hinaustrieb, ich bekam Lust, in die weite Welt hinauszulaufen, doch in jeder Hinsicht war es ein schöner stiller Abend. Begünstigt vom schönen Wetter stieg ich die Treppe hinunter, oder ich sah, vom Wetter begünstigt, so war es, aus dem Fenster über die Straße, Pelzer stand hinter mir und drückte seine Genugtuung über etwas aus, nein, ich stand hinter ihm und hatte, nein, ich machte mir [sic] glaube ich am Zugseil des Vorhangs zu schaffen, ich hatte die Absicht, hinauszusehen, ich zog also am Zugseil, und durch einen Mechanismus, den ich nicht beschreiben will, öffnete sich rauschend der Vorhang, so daß das Landschaftsbild vor dem Fenster vor mir lag. (PP, 61)

Immer mehr Hindernisse schieben sich zwischen das Ich und die »weite Welt«, so dass von dem zunächst angestrebten In-die-Welt-Eilen am Ende nur noch die Betrachtung eines gerahmten Ausschnitts des »Landschaftsbild[s] vor dem Fenster« durch das hinter dem Vorhang und Pelzer stehenden Ich übrigbleibt.⁶⁴ Während die Außenwelt zunächst Bewegung und Aufbruch verheit, ist sie am Ende der Passage zu einem auf das Subjekt ausgerichteten Betrachtungsgegenstand geworden. Das Subjekt bleibt damit vom Betrachteten distanziert: Es ist zwar *in* der Welt in dem Sinn, dass sich das Sichtbare auf

62 Die hier zunächst als Grundlage der Untersuchung verwendete Definition von ›Landschaft‹ als betrachtetem und unüberschaubarem Raum übernehme ich von Martin Seel, vgl. SEEL, »Landschaft als Geschehen der Natur und der Stadt«, 7. Sowohl bei Martin Seel als auch bei Ludwig Trepl findet sich die Unterscheidung von erlebter und betrachteter Landschaft. Trepl bestimmt zwei Erscheinungsformen von Landschaft, nämlich die Landschaft als *Situation*, in der sich das Subjekt befindet, und die Landschaft als *Objekt*, welches vom Subjekt betrachtet wird. Vgl. TREPL, *Die Idee der Landschaft*, 18–22.

63 Vgl. etwa Passagen wie: »[I]ch saß am Fenster, ah, diese Stille, kein Laut, nur das ziehende Waschen der Wellen, es gefiel mir, ein einfacher Meeresanblick, etwas in der Ferne schiffartig mit dunklen Rauchstößen vorbeidampfend.« (PP, 13)

64 Der Bildcharakter der Landschaft wird im weiteren Verlauf des Texts wieder und wieder betont. »[E]ine ganz helle Landschaft, als ich hinaussah [...]. Ich legte mich weit über dieses Bild« (PP, 72) heißt es etwa, oder: »Mit dem anbrechenden Abend veränderte sich das Bild um eine Kleinigkeit« (PP, 74).

seine Perspektive hin gruppiert – gleichzeitig aber ist es von der Welt durch die Scheibe getrennt.⁶⁵ Nicht nur der unmittelbaren Erfahrung wird hier eine Absage erteilt, sondern auch der unmittelbaren Sichtbarkeit der Welt: Sichtbar ist hier nur das Bild; die Landschaft im Text erweist sich als mehrfach vermitteltes Phänomen, als literarische Bildbeschreibung.

Bezeichnenderweise hält sich die Ich-Figur in *Pilzer und Pelzer* unter dem Vorwand im Haus auf, die umgebende Landschaft *malen* zu wollen – wenn auch unklar bleibt, ob sie nun innerhalb der Diegese »tatsächlich« malt oder nicht.⁶⁶ Das Motiv der Landschaftsmalerei ist so gleich zu Beginn des Texts eingeführt und wird durch die Figur des »Panoramamaler[s]« (PP, 19) und der Witwe, die an einem Gemälde mit dem Titel »Wellenbilder« (PP, 23) arbeitet, weiter betont. In diesem Kontext ist zu vergegenwärtigen, dass der Begriff ›Landschaft‹ zunächst als Fachterminus der Bildenden Kunst aufkommt: Der Begriff bezeichnete in der frühen Neuzeit das Bild auf der Leinwand; nur eine reale Gegend, die einem Landschaftsbild ähnlich sah, verdiente es, auch selbst ›Landschaft‹ genannt zu werden.⁶⁷ ›Landschaft‹ ist also zuallererst eine ästhetische Kategorie. Das, was wir (als geographische Gegend) »mit einem Blick oder innerhalb unseres momentanen Horizontes überschauen«, so die bekannte Formulierung Georg Simmels, »ist noch nicht Landschaft, sondern höchstens der Stoff zu ihr«.⁶⁸ Erst unter dem auswählenden Blick der Betrachtenden entsteht die Landschaft als »Kunstwerk in statu nascendi«.⁶⁹

Eben das, was der Künstler tut: daß er aus der chaotischen Strömung und Endlosigkeit der unmittelbar gegebenen Welt ein Stück herausgrenzt, es als Einheit faßt und formt [...] – eben dies tun wir in niederem, weniger prinzipiellem Maße, in fragmentarischer, grenzunsicherer Art, sobald wir statt einer Wiese und eines Hauses und eines Baches und eines Wolkenzuges nun eine ›Landschaft‹ schauen.⁷⁰

Es sind also Auswahl und Gestaltung eines Bildausschnitts durch das Subjekt, die die Landschaft ausmachen – eine Landschaft nicht als Außenwelt, sondern als »geistiges Gebilde«.⁷¹ Das *Landschaftsbild* ist demnach keineswegs mimetisch-nachahmende Abbildung, sondern vielmehr individueller Kommentar; ein (nach Susanne Knaller) »intendiertes Sich-ins-Verhältnis-Setzen von Menschen zu ihrer Umwelt«, was die Landschaft zu einem »der wichtigsten Motive der Künste [macht], um dem Verhältnis von Realität und Kunst Ausdruck zu verleihen«.⁷²

65 Vgl. LÜDEMANN, »Beobachtungsverhältnisse«, 66: »Wie das cartesianische *cogito*« sei das zentralperspektivisch sehende Subjekt »seines Körpers beraubt; wie dieses ist es reduziert auf einen ausdehnungslosen Punkt im mathematischen Raum, von dem aus gesehen oder gedacht werden kann.«

66 Der Sachverhalt lässt sich nicht eindeutig ausmachen: »Ich blieb in diesem Haus unter falschem Namen, ich gab mich als Maler aus, der hier die Landschaft malen wollte und malte tatsächlich, wenn auch nur dem Anschein nach, diese Landschaft mit ihren ungemein spitzen Bergen.« (PP, 14)

67 Vgl. TREPL, *Die Idee der Landschaft*, 31f.

68 SIMMEL, »Philosophie der Landschaft«, 144.

69 Ebd., 147.

70 Ebd., 144.

71 Ebd., 150.

72 KNALLER, *Die Realität der Kunst*, 18.

»Das Landschaftsbild vor dem Fenster«. *Code über Code über Code*

Als Kommentar auf das Verhältnis von Kunst und Realität wird die Landschaft in *Pilzer und Pelzer* insbesondere anhand des Gemäldes der Witwe präsentiert. Das Bild, an welchem die Witwe, »einen Pinsel in der Hand«, malt, kann im weitesten Sinne als Landschaftsbild gelten: Es ist »eine Darstellung des Meeres, der sie den Namen ›Wellenbilder‹ gegeben hatte« (PP, 23). Ihr Bild wird im Text ausführlich beschrieben.

Die in Bewegung befindlichen Wassermassen böten, sagte Pelzer, als aufmerksamer Betrachter dieses Bildes, ein interessantes Schauspiel, das Auf- und Niedersteigen der Wellen in einem Gewässer, das schon bei kleineren Anlässen sehr große Veränderungen zeige, sei sehenswert, die splitternden Wassertropfen nach gewissen Richtungen, die Anwesenheit von Furchen, die ihrerseits wieder die Bildung von kleinen Quirlen und Wirbeln bewirkten, also die Bedingungen für die Entstehung der Wellen, seien vom Fenster aus korrekt erfaßt und trotz der Entfernung gut getroffen. Das sagte auch der Matrose, der von der Sache etwas verstand, und wie das so ist, ich sah auf den Planken des Schiffs, das im Zentrum des Bildes dahinfuhr, in Pfützen von Rum, Speiseresten und Blut, einen Mann, dem Matrosen wie aus dem Gesicht geschnitten. Ja-wohl, allerdings, das sei der Matrose, sagte die Witwe, und das Bild stelle eine Szene aus den Erinnerungen dieses Matrosen dar. (PP, 23f.)

Zweifach wird dem Bild innerhalb der Diegese seine Wirklichkeitstreue attestiert: Erstens mit Verweis auf die seit der Renaissance etablierte, durch Rahmung und Distanzierung unterstützte, auf Genauigkeit der Repräsentation zielende Darstellungstechnik (»vom Fenster aus korrekt erfaßt«), zweitens durch einen ausgewiesenen Fachmann, den Matrosen, der die sachliche Richtigkeit des Dargestellten bestätigt. Auch die Witwe selbst zeigt sich einer nachahmenden Darstellungsmethode des genauen Blicks und des Malens nach der Natur verpflichtet, wenn es kurz darauf über sie heißt, sie arbeite stets streng nach Vorbild und »was sie nicht sah, das malte sie nicht« (PP, 24). Während innerhalb der Diegese also ostentativ der mimetische Wirklichkeitszugriff des Bilds betont wird, vollzieht sich auf Ebene der Narration an dieser Stelle eine Metalepse, die unterschiedliche Ebenen der Realität innerhalb der erzählten Welt im Bild vermengt. Das Gemälde der Witwe stellt nämlich nicht nur das vor dem Fenster liegende Meer, sondern auch die in der Vergangenheit liegenden Erlebnisse des Matrosen dar, welche den Leser·innen zudem durch ein Lied mit dem sprechenden Titel »Auf hoher See oder Auf schwerer See« (PP, 21), das im Verlauf des Texts immer wieder erwähnt wird, zu Teilen bekannt gemacht werden. Die durch das Gemälde aktualisierte Erinnerung des Matrosen veranlasst diesen außerdem zum Erzählen seiner dramatischen Seefahrtsgeschichte, wodurch wiederum das Bild angepasst werden muss: »mit der Hilfe des Pinsels knickten Mastspitzen ab und Schornsteine brachen« (PP, 24), Sturm tobt und legt sich wieder, der Himmel klart auf und Ruhe kehrt ein. Das Kunstwerk der Witwe kann auf diese Weise im Entstehen (*in statu nascendi*) in einer ›Mal-Szene‹ verfolgt werden, in der sich das (durch das Fenster von der Witwe) Gesehene von dem (durch den Matrosen) Erinnerten und Erzählten nicht mehr unterscheiden lässt. In der (Bild-)Beschreibung als »doppelte[r]

Bewegung der Erschaffung und des Auslöschen^s«,⁷³ verbindet sich das Bild mit Merkmalen des Lebendigen. Die Differenz zwischen Bild und intradiegetischer Realität, aber auch zwischen (betrachtendem) Subjekt und (betrachteter) Welt verschwimmt, *fictum* und *factum* konvergieren.⁷⁴ Das Gemälde kann daher, folgt man der Logik des Texts, auch nie zum Abschluss gebracht werden – wenn die Geschichten, die Erinnerungen an kein Ende kommen, muss auch das Bild in Bewegung bleiben.

Die Beschreibung des Gemäldes der Witwe beerbt unverkennbar die Prosa Robbe-Grillets, in dessen Werk sich vielfach ein solcher Wechsel der Wirklichkeitsebenen findet – wenngleich nicht so überspitzt ausgestellt wie in *Pilzer und Pelzer*. Ein weiteres Mal kann *Die Niederlage von Reichenfels* als Vergleichspunkt herangezogen werden, auch wenn es sich bei dem dort beschriebenen (und in der deutschen Fassung: titelgebenden) Bild, das innerhalb der Erzählung vermeintlich zum Leben erwacht, nicht um ein im Entstehen begriffenes Landschaftsgemälde, sondern um einen bereits an der Wand hängenden »schwarz-weiße[n] Stich aus dem vorigen Jahrhundert, oder eine gute Reproduktion« handelt, der »eine Szene in einer Gastwirtschaft« darstellt. Auch bei Robbe-Grillet wird das innerhalb der Diegese reale Bildobjekt zunächst in seiner materiellen Beschaffenheit geschildert als ein »Bild« in einem »Rahmen aus lackiertem Holz«, das in dem Zimmer hängt, in dem sich der Ich-Erzähler befindet.⁷⁵ Die Darstellung jedoch verschränkt die Beschreibung des Bilds mit dessen imaginativer Begehung; die Bildbeschreibung wird zum Ausgangspunkt von wie real erzählten Erlebnissen der abgebildeten Figuren, die damit zumindest in der Fiktion ins Leben treten. Wie bei Wolf wird der Wechsel der Ebenen mithilfe des Fenstermotivs inszeniert, wenn der Erzähler aus dem Fenster blickt und dort den auf dem Stich in der Gastwirtschaft sitzenden Soldaten an einer Laterne lehnen sieht und dessen Geschichte zu erzählen beginnt.⁷⁶ Kunstdarstellung und Handlungssequenzen, Beschreibung und Erzählung schieben sich so ineinander, dass Bild und intradiegetische Wirklichkeit sich gegenseitig aufheben. Der franzö-

⁷³ ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 98, der an dieser Stelle allgemein auf die Beschreibung eingeht.

⁷⁴ Nach Gottfried Boehm übt die »Überschreitung der Grenze des Bildes« hin zu einer absoluten Illusion (man denke an Pygmalion oder die Trauben des Zeuxis) seit der Antike eine große Faszination aus. Der eigentliche Triumph der Malerei bestünde letztlich in der Aufhebung derselben: »Der Maler ist idealiter Ikonoklast.« BOEHM, »Die Wiederkehr der Bilder«, 34f. Ina Appel resümiert allgemein in ihrer Studie zu ästhetischem Selbstbezug bei Wolf und Kronauer, an die Stelle einer »traditionellen Ästhetik der Aneignung, der Ablenkung und Transfiguration des Reellen« trete bei diesen »eine Ästhetik der Simulation oder der Trugbilder, die aber ein Verrückt-Werden, ein Anders-Werden, die Macht zur Produktion eines Effekts freisetzen will.« APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 170.

⁷⁵ Vgl. für die erste dezidierte Nennung und Beschreibung des Bilds ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 13–18, alle Zitate 14f.

⁷⁶ Im Zentrum der Erzählung steht die Suche eines namenlosen Soldaten nach einer Person, der er ein (ebenfalls auf dem Stich abgebildetes) Paket überbringen soll – wobei ein ebensolches Paket auf der Kommode liegt, über der der beschriebene Stich hängt. Am Ende des Texts offenbart sich der Erzähler als Arzt, der den Soldaten kurz vor dessen Tod behandelt hat und dadurch in Besitz des Pakets gelangt ist. Was intradiegetische Realität, was Bildbeschreibung, was Imagination ist, lässt sich gleichwohl kaum vollständig auflösen. Vgl. ebd., zur Exposition des den gesamten Text prägenden Verfahrens insb. 7–28.

sische Originaltitel von *Die Niederlage von Reichenfels, Dans le Labyrinthe*, verweist deutlich auf das strukturelle Programm des Texts Robbe-Grillets. Ein Programm, das – wie nicht zuletzt der für *Fortsetzung des Berichts* vor der Veröffentlichung erwogene Untertitel »ein Labyrinth«⁷⁷ deutlich macht – für Wolf einen wichtigen Ausgangspunkt des eigenen Schreibens liefert und sich unter anderem in der ›Mal-Szene‹ in *Pilzer und Pelzer* im Ineinandergleiten von Erinnerung, (entstehendem) Bild und intradiegetischer Realität niederschlägt.

Durch die mit dem Fensterparadigma einhergehende Ausstellung des Bilds als gerahmter Ausschnitt und intradiegetisch im ästhetischen Schaffensprozess des Subjekts entstehende Landschaft verweist Wolf wesentlich expliziter als Robbe-Grillet nicht nur auf Fragen der Wahrnehmung, Perspektive und Medialität, sondern auch auf das Problem einer (realistischen) Repräsentation von Welt. Roland Barthes führt anhand seiner Lektüre Balzacs das Verfahren des Realismus mit der Methode der Bildbeschreibung eng und spitzt es auf ein Verständnis als Mimesis der Kopie hin zu. Beschreiben bedeutet für Barthes, »das Reale« (das für ihn an dieser Stelle allgemein ›das Wirkliche‹ bezeichnet)⁷⁸ in einen gerahmten Gegenstand zu überführen, also »den leeren Rahmen, den der realistische Autor immer dabei hat« vor die darzustellende Welt, »vor eine Ansammlung oder ein Durchgängiges von Gegenständen zu stellen, die ohne dieses besessene Vorgehen [...] dem Sprechen unzugänglich wären«. Erst dann kann dieser Gegenstand geschildert, in Sprache transformiert, mit Barthes: wieder »ent-mal[t]« werden.

So besteht der (schlecht benannte, jedenfalls oft falsch gedeutete) Realismus nicht darin, das Reale zu kopieren, sondern eine (gemalte) Kopie zu kopieren: dieses berühmte Reale wird wie unter der Einwirkung einer Angst, die es verbietet, es direkt zu berühren, *weiter weg verlegt*, aufgeschoben oder wenigstens durch eine Patina, mit der man es überzieht, bevor man es der Sprache vorlegt, erfaßt: Code über Code, sagt der Realismus. Deshalb kann der Realismus nicht ›kopierend‹, sondern eher ›nachahmend‹ genannt werden (durch eine zweite Mimesis kopiert er, was schon Kopie ist).⁷⁹

Sich des Fensterrahmens Albertis bedienend, der die Darstellung eines Ausschnitts aus dem Vielen der Welt erst ermöglicht, fasst Barthes in seiner Überlegung das Vorgehen des realistischen Schriftstellers als Distanzierungsverfahren vom Realen. Das Reale als Wirkliches ist nur über den Umweg der Ver- und Entbildung in den literarischen Text zu holen – ohne diese distanzierende Praxis bleibt es »dem Sprechen unzugänglich«. Schreibende bedienen sich nach Barthes Techniken der (virtuellen) Visualisierung, die sowohl der Scheu des Realen, dargestellt zu werden, als auch der Scheu der Schriftsteller·innen, das Reale durch zu große Nähe zum Verschwinden zu bringen, Rechnung trägt.

Was Barthes theoretisch ausformuliert, wird bei Wolf – als Metareflexion des realistischen Verfahrens – anhand der ausgewiesenen Verbildlichung im literarischen Text verhandelt. Wenn in *Pilzer und Pelzer* die Vermittlungsinstanz die Beschreibung

77 WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman*. Manuscript Prosa [DLA], Titelblatt.

78 Zum Umgang mit dem (Begriff des) Realen bei Barthes vgl. einführend SIMONS, »Nullpunkt, Neutrum, Punktum« (2012).

79 Alle Zitate BARTHES, S/Z, 58f.

eines Gemäldes paraphrasiert, die durch eine der Figuren dieses Texts vorgenommen wird und sich auf ein Bild bezieht, das nach den Erinnerungen einer zweiten Figur des Texts von einer dritten Figur innerhalb der Diegese gemalt wird, dann lässt sich diese Beschreibung (mindestens) dritter Ordnung zweifellos als Distanznahme von der Vorstellung eines problemlos zugänglichen Wirklichen bezeichnen. Was bei einem flüchtigen Blick als schlichte Bildbeschreibung gelesen werden könnte, ist die sprachliche Darstellung einer sprachlichen Darstellung einer gemalten Kopie einer sprachlichen Darstellung einer Erinnerung an ein Erlebnis – eine Darstellung, die noch dazu eine intertextuelle Bezugnahme auf ein prominentes zeitgenössisches Schreibverfahren darstellt. Das, was vielleicht einmal ›real gewesen sein könnte, ist nun, hat es denn je existiert, in verschiedene Schichten aus sprachlicher und sprachlich beschriebener bildlicher Darstellung eingekleidet. Die Bildbeschreibung ist als Verfahren eingesetzt, durch das sich Referenz verflüchtigt, da die Welt als Bild, die Beschreibung als verbale Repräsentation einer visuellen Repräsentation markiert ist.⁸⁰ Es sind hierbei auch die Darstellungskonventionen und Problemkonstellationen des (literarischen) Realismus, mit denen sich Ror Wolf humorvoll auseinandersetzt und an denen er sich zugleich kritisch abarbeitet. Die Repräsentation selbst wird in der Konstellation von Mal-Szene, zu repräsentierendem Gegenstand und Bildbetrachtung zum Sujet der Repräsentation; die in die (wenn auch rudimentäre) Handlung eingebundene Bildbeschreibung ermöglicht dabei den Einbezug unterschiedlicher Ebenen in den Text, ohne mit dem narrativen Modus gänzlich zu brechen. Durch die doppelte Vermittlung kann ein künstlerisches Werk beschrieben, aber auch seine Herstellung wiedergegeben, seine Vorbilder verbalisiert, die Anschauung desselben präsentiert und darüber hinaus die vorgenommene Bildbeschreibung reflektiert werden – kurz: die Bildbeschreibung wird zum Reflexionsmedium der Repräsentationsfunktion des literarischen Texts.⁸¹

Nicht zuletzt zitieren die Motive der Landschaftsmalerei und der malenden Protagonist*innen bei Wolf kanonische Texte des bürgerlichen Realismus, in denen Fragen und Probleme der künstlerischen Darstellung von Welt anhand von realistisch malenden (oder zumindest realistisch zu malen versuchenden) Figuren literarisch verhandelt werden. Schon in der Epoche des Realismus allerdings zeigten sich bekanntlich die gravierenden Schwierigkeiten, die mit der Idee eines Tiefenrealismus, der das Wesen der Dinge aufdecken will, einhergehen und die bereits hier eine ästhetische Selbstreflexion mit narrativen Mitteln provozierten.⁸²

80 So die von James Heffernan vorgeschlagene Definition der Ekphrasis als »*verbal representation of visual representation*«; HEFFERNAN, *The Museum of Words*, 3, Kursiv. im Original.

81 Diese Reflexionsfunktion der Bildbeschreibung ist freilich bereits im Urtext der Ekphrasis, Homers Schildbeschreibung in der *Ilias*, angelegt. Schon hier entwickelt sich eine Scheinnachahmung von etwas, das nur innerhalb der Schöpfung des Epos existiert: »Die eigentliche Ekphrasis hat sich mittels der Kraft der Sprache zu einer Illusion von Ekphrasis entwickelt. Das ekphrastische Prinzip vermag damit in dem Bestreben, die illusionsschaffenden Kräfte der Sprache ungehindert auszuloten, ohne die eigentliche Ekphrasis auszukommen.« KRIEGER, »Das Problem der Ekphrasis«, 49.

82 Vgl. etwa Begemann, der konstatiert, gerade im Spätrealismus erweise sich, »dass die Wirklichkeit, mit der er [der Text, BB] zu tun zu haben vorgibt, sein eigenes Produkt ist, das Produkt poetischer Verfahren.« BEGEMANN, »Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften«, 33.

Das Malen des *Meeres* durch die Witwe erscheint hierbei geradezu als augenzwinkernde kontrastierende Wiederaufnahme des Malens des *Moores* durch den (angehenden) Bräutigam Friedrich Roderer in Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* von 1864. In *Nachkommenschaften* malt Roderer sein Gemälde – nachdem er aus verschiedenen Perspektiven und in verschiedenen Lichtstimmungen im Moor Skizzen angefertigt hat – in einem eigens dafür erbauten, also eine Rahmung allererst erschaffenden Blockhaus.⁸³ »Das Erste«, worum er sich nach Bezug des Blockhauses kümmert, ist es, den großen »Goldrahmen« auszupacken und das bereits begonnene Bild in ihn einzufügen.⁸⁴ Unter Zuhilfenahme der Skizzen wie dem Blick durch die Fenster-Ausschnitte nach draußen sollen die gesammelten Wahrnehmungseindrücke auf das eine große Bild hin angewendet werden, welches schließlich das Wesen des Moores enthalten soll – aus dem pluriperspektivischen Zugang soll ein Ganzes entstehen.⁸⁵ Das Blockhaus ist hierbei, so Elisabeth Strowick, »eine Versuchsanordnung zur Erkundung und Hervorbringung wirklicher, d.h. wahrgenommener Wirklichkeit im Medium der Malerei«, wobei diese sowohl räumlich (durch das Haus *neben* dem Moor) als auch zeitlich (durch die *vor* dem Malen des Bilds gemachten Entwürfe) »in sich versetzt« ist.⁸⁶ Das Bild selbst bildet allerdings letztlich eine Stelle der Unschärfe innerhalb der Erzählung; es bleibt gänzlich unklar, wie die Leser·innen sich dieses allumfassende, das Wesen des Moores bannende Bild vorzustellen haben.⁸⁷ Das realistische Programm wird in den *Nachkommenschaften* nach Albrecht Koschorke humoristisch unterlaufen. Stifter lässt sein eigenes Kunstprogramm in Gestalt des Landschaftsmalers Roderer scheitern – unter anderem, weil sich die Natur dem Darstellungsvermögen entzieht, das Reale sich dem realistischen

83 »Ich werde mein Moor in meinem Blockhause malen«: STIFTER, *Nachkommenschaften*, 1334. Abgesehen vom Malen aus dem Blockhaus heraus betont auch das Possessivpronomen der zitierten Formulierung die Dominanz der subjektiven Wahrnehmung.

84 STIFTER, *Nachkommenschaften*, 1340. »Ich malte nun fast immer an dem Bilde, denn was ich an Entwürfen dazu von Außen her bedurfte, hatte ich mir schon größtentheils gemacht, nur selten mußte ich auf ein paar Stunden hinaus gehen und mir etwas aufnehmen. Oefter trat ich auf den Hügel vor meinem Hause, um einen Ueberblick über das Ganze zu machen. Die Theile sah ich aus meinen Fenstern, die nach der Richtung gingen, nach welcher das Bild gemalt wurde«, heißt es im Anschluss. Ebd., 1341.

85 Absicht ist es, im Bild »das Bleibende im Wechsel« zu erfassen, um so »zum Wesen vor[zu]dringen«: PFOTENHAUER, »Bild und Schrift«, 209f.

86 STROWICK, *Gespenster des Realismus*, 83f. »Friedrichs Studium« gilt, so Strowick, »der Konstitution des Wirklichen im Medium der Wahrnehmung, welche er qua Malerei zu inszenieren sucht« (ebd., 83) und zielt dezidiert auf das *Machen* von Wirklichkeit. Hierbei erweist sich die Serialität für Strowick »als Scharnier zwischen Stifters Poetik und der Wahrnehmungsästhetik der Moderne. Ebenso wie Friedrich Roderers serielle Maltechnik lässt sich Stifters literarische Serialität als experimentelle Anlage zur Verfertigung des Wirklichen im Zeichen der Dynamisierung von Wahrnehmung/Darstellung lesen«. Ebd., 74.

87 Vgl. SIMON, »Übergänge«, 212.

Kunstwollen nicht fügt:⁸⁸ Das Reale »bildet einen unauflöslichen Rest jeder begrifflichen Ordnung; es ist *undarstellbar, unsagbar, nicht fixierbar; es entzieht sich; es widersteht.*«⁸⁹

Wie auch das Meer der Witwe in *Pilzer und Pelzer* ist das Moor Roderers in ständiger Veränderung begriffen. Doch während das Vorhaben Roderers, die »wirkliche Wirklichkeit«⁹⁰ darzustellen, scheitern muss, scheint die Repräsentation des Meeres für die Witwe (zumindest innerhalb der Diegese) keinerlei Schwierigkeiten bereitzuhalten. Sowohl Roderer als auch die Witwe sind vom Streben traditioneller Mimesisprogramme getrieben, von einem »Wille[n] zum Sichtbar-Machen«,⁹¹ zum Enthüllen eines (veränderlichen) Wirklichen. Empirische Welt und Kognition des Subjekts sind in beiden Fällen nicht mehr klar zu trennen; Realität stellt nicht das Andere des Subjekts dar, sondern konstituiert sich (auch) in dessen Wahrnehmung.⁹² Wolfs experimentelle Prosa jedoch ist signifikant weniger stark als Stifters Erzählung an ein realistisches Verfahren gebunden, das eine nachvollziehbare und glaubhafte Diegese, eine realistische Illusion etabliert.⁹³ Die Repräsentation scheint innerhalb der Diegese trotz der in ständiger Neuordnung begriffenen Welt (bzw. Erzählung des Matrosen) nicht gefährdet, sondern gleicht sich dieser in flexibler und immer neuer Bildordnung an.

Was bei Stifter also der Erzählung eher subtil unterliegt, wird bei Wolf ostentativ ausgespielt: Wirklichkeit erscheint hier *per se* als eine mehrfach vermittelte. Das aus Perspektive der Leser-innen »unwahrscheinliche« Gemälde der Witwe erzeugt innerhalb der Diegese keinerlei Irritation, es behält seinen ›Realismus‹ bei, auch wenn es auf Darstellungsebene angesichts seiner medialen Bedingungen als ›unglaublich‹ (nämlich anstatt als bildlich als narrativ) inszeniert wird. Nach dem Durchgang durch die literarische Moderne, setzt sich auf übergeordneter Ebene die 1967 erschienene ›Abenteuerserie‹ über jegliches ernstgemeinte Enthüllungsbegehrten und die Vorstellung eines zu bergenden Wesenskerns des Wirklichen leichfüßig hinweg, da sie ›weiß‹ (und literaturhistorisch: wissen darf und muss), dass die Wirklichkeit *der Darstellung* stets nur Wirklichkeitseffekt sein kann. Dies gilt umso mehr, insofern sich die wolfsche Poetik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht allein vor dem Hintergrund der bildenden Kunst verortet, sondern auch und insbesondere in Bezug zur Medialität des Films und Fernsehens zu setzen ist. Zum (zentralperspektivischen) Gemälde als Bild- und Verfahrensspender treten der Bildschirm und das Bewegtbild als Abstoßungspunkte der Prosa

88 Vgl. KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 11f. »Insoweit die Literaturgeschichte Einsichten für eine kulturelle Epistemologie bereit hält,«, so Koschorke, »besteht ihr Beitrag in diesem Fall darin, die Poetik des Realismus und damit den Anspruch auf eine wirklichkeitsgetreue Repräsentation der Welt durch Sprache überhaupt als ein prekäres, in hohem Maß paradoxieanfälliges und letztlich zum Scheitern verurteiltes Programm auszuweisen.« Ebd., 6.

89 Ebd., 19.

90 STIFTER, *Nachkommenschaften*, 1334.

91 KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 17.

92 Zum kartesianischen Paradox von der »Begründung von Welt in subjektiver Selbstreflexion und objektivem Sein« vgl. ebd., 11–13, Zitat 12.

93 Zwar enden die *Nachkommenschaften*, die als Künstlererzählung beginnen, überraschenderweise als Romanze, dennoch aber verbleiben sie erzählerisch einem realistischen Verfahren verpflichtet. Vgl. hierzu KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 7 und 12.

in Bezug auf die Frage nach der Darstellung von Welt hinzu.⁹⁴ Die Veränderlichkeit des Gemäldes der Witwe in seinem Rahmen steht hiermit in einem gänzlich neuen mediengeschichtlichen Kontext, der das ›Bild‹ mit der Dimension der Zeitlichkeit anreichert: Das Fensterparadigma kippt sozusagen immer wieder in ein Fernsehparadigma. Denn von der Sache her werden in der Ekphrasis der »Wellenbilder« die Bewegtbilder des Films beschrieben. Dargeboten im Medium der Sprache und der Schrift, oder, wie Rolf Dieter Brinkmann 1969 mit Jack Kerouac formulieren wird, als *Film in Worten*.⁹⁵ Was Wolf anhand des Gemäldes der Witwe ins Werk setzt, ist eine »filmische Blickweise«,⁹⁶ ein eigentlich filmisches Schreiben, das sich gleichwohl vor dem anzitierten Hintergrund der literarischen Tradition des Realismus als Bild-Beschreibung eines Landschaftsgemäldes inszeniert und so die Medien Sprache, Bild und Film zueinander in Beziehung setzt und gegeneinander ausspielt.⁹⁷ Um überhaupt in der geschilderten Form darstellbar werden zu können, bedarf das Landschaftsbild der Witwe der Verbalisierung: der Bildbeschreibung durch das abstraktere Medium der Sprache, das der visuellen Ordnung einen zeitlichen Verlauf hinzuzufügen vermag und so das Bild in Bewegung setzt, damit dieses sich – in der Imagination der Leser-innen – als Film realisiert.⁹⁸

94 Gerade das Fernsehen ist im Zeitrahmen des Erscheinens von Wolfs frühen Publikationen *das* neue Medium: Während Mitte der 50er Jahre etwa 70 % der Haushalte angaben, sich kein Fernsehgerät leisten zu können, waren zu Beginn der 60er Jahre 40 %, Ende der 60er Jahre bereits 75 % aller Haushalte im Besitz eines solchen. Vgl. KLEINSCHMIDT, *Konsumgesellschaft*, 142. Auch die Zeit, die im Alltag fürs Fernsehen verwendet wird, nimmt drastisch zu: vgl. HICKETHIER, »Der Fernseher«, 169–172 und 179–183.

95 »Dem Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret Mögliches, das realisiert sein will«, schreibt Brinkmann in seinem Essay *Der Film in Worten*, der als Nachwort von Acid. *Neue amerikanische Szene* im März Verlag 1969 veröffentlicht wurde. »Für die Literatur heißt das: tradiertes Verständnis von Formen mittels Erweiterung dieser vorhandenen Formen aufzulösen und damit die bisher übliche Addition von Wörtern hinter sich zu lassen, statt dessen Vorstellungen zu projizieren –>Das Bild in Drehbuchform ist der Film in Worten« (Kerouac) . . . ein Film, also Bilder – also Vorstellungen, nicht die Reproduktion abstrakter, bilderloser, syntaktischer Muster . . . Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen«. BRINKMANN, »Der Film in Worten«, 223.

96 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 367.

97 Vgl. hierzu auch ebd., insb. 366f. Mon konstatiert, dass zwar das Wort »Bild« eine »Leitvokabel« von Wolfs Debüt darstelle (ebd., 363), aber »das Wort Film nirgendwo im Buch vor[komme]«, sondern eine »eigentümliche[] Technikabsenz« herrsche, obgleich sich im Buch »eine ganze Reihe von Passagen [finden], die sich als filmszenische Schilderungen lesen lassen«. Ebd., 366.

98 Wolfs filmisches Schreibverfahren, das das Medium Film imitiert und in literarische Darstellungsverfahren überführt, würde für sich einen ergiebigen Untersuchungsgegenstand darstellen, wird aber im Kontext der vorliegenden Fragestellung angesichts dessen, dass auf *motivischer* Ebene in der Prosa Wolfs andere Abbildungs- bzw. Bildgebungsverfahren dominieren, weitestgehend ausgeklammert. Bereits anhand der hier geelisteten Analyse der Rolle der Bildlichkeit in den Texten wird aber deutlich, dass das Dargestellte von den Vermittlungsinstanzen zuweilen behandelt wird wie ein Film, den man pausieren oder zurückspulen kann und der zudem Verfahren wie etwa den Zoom bereithält. Überlegungen zu aus dem Film entlehnten Verfahren Wolfs finden sich bei MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 363–367; RASCHIG, *Bizarre Welten*, 30–37; sowie DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, insb. 87.

Mimetische Bindung an Wirklichkeit, Mimesis der Kopie, Darstellung von Wahrnehmung bzw. Erinnerung und ausgestellte Poiesis werden in der Prosa Ror Wolfs also gleichermaßen über Beschreibungen von (durchs Fenster gesehenen und gemalten) Landschaftsbildern verhandelt. Inwiefern es gerade das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit betreffende Fragen sind, die hierbei adressiert werden, lässt sich mit Fokus auf Ekphraseis intradiegetisch realer Bilder und die Reflexion von unterschiedlichen Bildgebungsverfahren in Wolfs Debüt präzisieren.

1.3 Ekphraseis als intertextuelle, intermediale und interdiskursive Verweisräume der Repräsentation

An verschiedenen Stellen in *Fortsetzung des Berichts* werden intradiegetisch vorhandene Abbildungen samt ihrer jeweiligen Bildträger, also innerhalb der erzählten Welt reale Bildobjekte beschrieben. Im Handlungsstrang A schenkt Krogge zum einen dem Ich^A eine Fotografie, zum anderen werden drei an den Wänden des Esszimmers hängende Bilder geschildert. Anhand Beschreibungen dieser werden nicht nur unterschiedliche Abbildungs- beziehungsweise Bilderzeugungstechniken reflektiert, sondern auch intertextuelle, intermediale und interdiskursive Verweisräume eröffnet, die auf unterschiedliche Weisen Fragen der (realistischen) Repräsentation thematisieren.

»als das Blitzlicht flammte...«. *Fotografische Evidenzbehauptung*

Auf der »photographische[n] Aufnahme« (FB, 54), die Krogge, ein passionierter Naturforscher oder zumindest passionierter Erzähler von Geschichten von Naturforschern, dem Ich^A am Tisch überreicht, ist ein Zebra abgebildet.⁹⁹ Die Ich-Figur hat offenbar noch nie zuvor ein Zebra gesehen, kann das Tier aber dank der auf der Rückseite angebrachten Beschriftung »das Zebra« als solches identifizieren.¹⁰⁰ »Es ist«, so heißt es,

die Aufnahme eines Tieres, das, mit dem Leib über die Photographie von links nach rechts gelagert den Photographen, der weder ich, noch ein mir bekannter Mensch sein kann, anschaut. Auf dem Rücken der Photographie steht mit Handschrift geschrieben: das Zebra. Also das ist das Zebra. Ich habe es mir kleiner vorgestellt, obgleich ich vermute, daß es in Wirklichkeit noch größer sein muß als auf dieser Aufnahme. (FB, 54f.)

99 Vgl. zur Figur Krogges als Naturforscher JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 121f. sowie VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 277–293, die konstatiert, dass Krogges »Welterkundungsinteresse« dasjenige »eines vormodernen Universalgelehrten« sei. Ebd., 278. Krogge trete primär »als Sammler und Multiplikator naturkundlichen Wissens« (ebd.), insbesondere in Bezug auf sein »Steckenpferd«, nämlich das Zebra, auf (ebd., 279). Vgl. zum Zebra-Foto ebd., 279f.

100 Die Passage ist im Text die erste Erwähnung des Zebras und bleibt dessen einzige begriffliche Benennung. Zwar tauchen Zebras im weiteren Verlauf des Texts immer wieder auf, werden jedoch konsequent nicht als Zebra, sondern als z.B. »gestreifte pferdeähnliche Tiere« (FB, 176) bezeichnet. Vgl. hierzu auch VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 280.

Die Fotografie, die in der älteren Forschung oft als transparentes Medium der Durchsicht beschrieben wird,¹⁰¹ ist hier gerade nicht unsichtbar und fungiert daher auch nicht nur als »Fenster zur Welt«, sondern ebenso als Gegenstand der Draufsicht. In Opposition zur regelrechten Flut von als solchen ausgewiesenen »Bildern« in *Fortsetzung des Berichts* fällt ins Auge, dass das Foto des Zebras an keiner Stelle als »Bild«, sondern stets als »Aufnahme« oder »Photographie« bezeichnet wird. Hierbei wird der Bildträger (die rückseitig beschriftete »Photographie«) vom Dargestellten (»Zebra«) unterschieden, dieses wiederum zur »Wirklichkeit« des betrachtenden Subjekts ins Verhältnis gesetzt. Explizit werden zudem alle zur »Erzeugung« der Fotografie erforderlichen Komponenten formuliert: Zum einen die Produktion, welche präsent ist durch »den Photographen« und dessen Blick auf das darzustellende Objekt sowie das zurückblickende Zebra im Moment der Aufnahme. Zum anderen die Rezeption, also der Blick des die Fotografie betrachtenden Subjekts und dessen Interpretationsleistung in Abhängigkeit eines spezifischen Kontexts, welcher hier unter anderem darin besteht, dass das Ich^A das abgebildete Objekt, das Zebra, noch nie gesehen hat und daher das Foto zunächst mit früheren Vorstellungen abgleichen muss.¹⁰² Eine Bildbeschreibung, so wird an dieser Stelle deutlich, ist weitaus mehr als eine Inventur dessen, was auf einem Bild zu sehen ist: Die genaueste Beschreibung aller Details wäre noch keine Beschreibung des Bilds.¹⁰³

»Ich habe es mir kleiner vorgestellt, obgleich ich vermute, daß es in Wirklichkeit noch größer sein muß als auf dieser Aufnahme.« Der zunächst etwas hilflos anmutende Kommentar des Ich^A verweist bei genauerer Betrachtung auf das zentrale Charakteristikum des Mediums Fotografie, nämlich auf deren über die reine Abbildfunktion hinausweisende Kraft, welche die vergangene körperliche *Anwesenheit* des fotografierten Objekts im Bild wiedergibt als eine »Anwesenheit, die Abwesenheit aussagt«.¹⁰⁴ Die beschriebene Aufnahme verweist, so wird in der Beschreibung im Text markiert, auf einen realweltlichen Referenten und ist zugleich als Zeichen räumlich und zeitlich von diesem getrennt. Materialiter (qua chemischem Entwicklungsprozess) an den Referenten

- ¹⁰¹ Prominent etwa durch Roland Barthes: »Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.« BARTHES, *Die helle Kammer*, 14. Barthes illustriert an dieser Stelle sein Verständnis der transparenten Fotografie bezeichnenderweise mit der Metapher von »Fensterscheibe« und »Landschaft« (ebd.). Diesem Verständnis wurde freilich auch widersprochen, vgl. exemplarisch GEIMER, »Was ist kein Bild?«, 317f.
- ¹⁰² Die Vorstellung des Akts der »Erzeugung« von Fotografien, für den Produktion wie Rezeption gleichermaßen eine Rolle spielen, übernehme ich von Philippe Dubois, der Fotografien als »ikonische Akte« versteht: »Mit der Fotografie ist es uns nicht mehr möglich, das Bild außerhalb des Aktes zu denken, der es generiert«. DUBOIS, *Der fotografische Akt*, 19.
- ¹⁰³ Vgl. BOEHM, »Bildbeschreibung«, 30.
- ¹⁰⁴ DUBOIS, *Der fotografische Akt*, 85. Die Fotografie gilt daher als paradigmatisches Medium des Sichtbarmachens, wobei die Sichtbarkeit grundsätzlich widersprüchlich strukturiert ist: Als Apparatur erweitert die Kamera einerseits die Möglichkeiten des Sehens (sie hält fest, was das bloße Auge so nicht erfassen kann); tut dies andererseits aber, wie Rosalind Krauss betont, »zu ihren Bedingungen« und verändert so (indem sie mehr, weniger oder anderes zu sehen gibt als das Auge) das Sehen: Vgl. hierzu BRANDES, *Fotografie und Identität*, 56 sowie KRAUSS, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, 161, Zitat ebd.

gebunden, steht das Bildobjekt in einem neuen Verhältnis zu diesem – das, was dargestellt ist, hat in der Aufnahme eine Spur, einen Abdruck hinterlassen.¹⁰⁵ In der Beschreibung der Aufnahme des Zebras wird eben diese Spezifität des Mediums Fotografie betont: die sich aus der Abbildungstechnik ergebende Indexikalität, die Zeigefunktion der Fotografie mitsamt ihrer Paradoxie der gleichzeitigen Entsprechung und Differenz. Der Moment der Betrachtung des Bilds, das ›Jetzt‹ und ›Hier‹, ist über das Foto verbunden mit dem vergangenen Moment der Aufnahme; die Fotografie verweist auf ein abwesendes, vergangenes Reales, weswegen ihr, mit Roland Barthes gesprochen, »die erschütternde Emphase des Noemas (›Es-ist-so-gewesen‹)« eingeschrieben ist.¹⁰⁶

Die Beschreibung der Fotografie des Zebras durch die Ich-Figur^A, die – gerade in Anbetracht der Unkenntnis des Tiers – auf den ersten Blick ungelenk wirken mag, verweist also auf zentrale Themen und Fragestellungen, um welche in der Fototheorie teils erst weit später geführte Diskussionen kreisen, ohne dass diese auf propositionaler Ebene explizit ausformuliert würden.¹⁰⁷ Insbesondere die Erwähnung der Beschriftung erweist sich hierbei als signifikant. Von Anfang an wurde die Fotografie als Abbildungsmedium rezipiert, »das Ähnlichkeit, Wahrheit und Authentizität verspricht«, allerdings stets auch »gleichzeitig dem Anspruch dieses Versprechens [...] den Grund entzieht«.¹⁰⁸ Die Bildunterschrift ist zentraler Teil des Diskurses um fotografische Evidenz und die Fotografie als (vermeintlich) realistisch-dokumentarisches Repräsentationsmedium. Ohne Beschriftung, »welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift«, so konstatiert Walter Benjamin, müsse »alle photographische Konstruktion im Ungefährn steckenbleiben«.¹⁰⁹ Ohne Benennung ist das fotografisch Repräsentierte nicht in die komplexen realweltlichen Zusammenhänge einzuordnen – ein unkommentiertes Foto kann, wie Susan Sontag in Bezug auf Kriegsfotografie betont, das Leid zwar

¹⁰⁵ Vgl. hierzu PEIRCE, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 159. Die indexikalische Verfasstheit des Mediums ist es, wie Kerstin Brandes betont, die die Beschreibung der Fotografie »in Figurenarten des Doppelten, Ambivalenten und Paradoxen« bedingt. BRANDES, *Fotografie und Identität*, 55, zu einer Diskussion von Evidenz (bzw. Evidenzmächtigkeit) und der Komplexität der Indexikalität von Fotografie vgl. ebd., 49–126.

¹⁰⁶ BARTHES, *Die helle Kammer*, 105.

¹⁰⁷ Van Hoorn schreibt (unter Verweis auf die medientheoretischen Überlegungen Siegfried Krakauers) zur entsprechenden Textstelle, die Reaktion des Erzählers auf die Fotografie sei »begriiffsstutzig, ja geradezu bizarr«: Er »scheint mit der fotografischen Abbildungstechnik nicht vertraut zu sein, denn seiner Bildbeschreibung nach hat das Zebra den ›Leib über die Photographie von links nach rechts gelagert. Der Erzähler trennt also, was im Foto amalgamiert ist, nimmt einerseits das Motiv und andererseits die zweidimensionale Bildfläche wahr. Das reale Objekt ›Zebra‹ und das Verfahren der Reproduktion erscheinen als zwei disparate Dinge. Zugleich wird in seiner Beschreibung das Objekt zum Subjekt: Das Zebra ist nicht passiv stillgestellt und ins Bild gebannt, sondern es schiebt sich vor das Papier, überdeckt es«. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 279.

¹⁰⁸ SCHADE, »Posen der Ähnlichkeit«, 67. Zur historischen Neukonfiguration des Verhältnisses von Wirklichkeit, Wahrnehmung und Semiosis durch die Fotografie (auch in Bezug auf die Literatur) vgl. KNALLER, *Ein Wort aus der Fremde*, 79–86.

¹⁰⁹ BENJAMIN, »Kleine Geschichte der Photographie«, 385. Er fragt: »Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Teil der Aufnahme werden?« Ebd.

als existierenden Sachverhalt feststellen, aber nicht erklären.¹¹⁰ In *Fortsetzung des Berichts* hätte das intradiegetische Ich ohne die Bildunterschrift »Das Zebra« das abgebildete »gestreifte, pferdeähnliche Tier[]« (FB, 176) schlicht nicht erkannt – ganz unabhängig davon, wie groß die Ähnlichkeit zwischen Abbildung und Abgebildetem auch ist.

Die Zebra-Fotografie verweist allerdings nicht nur auf Geschichte und Theorie der Fotografie. Die rückseitige Beschriftung »das Zebra«, die das abgebildete Tier als Exemplar seiner Art ausweist, wie auch die im diffus gründerzeitlichen Setting der Tischgesellschaft verortete Szene spielen darüber hinaus auf den populären naturkundlichen Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts an. In Krogges Wohnung hängt ein ausgestopfter Zebraschädel an der Wand;¹¹¹ Krogge selbst bezeichnet sich deziert als »ein[en] Mensch[en], der möglichst unerkannt seiner Eigenschaft als Naturforscher nachgeht, in dem unwegsamen dicken nicht zu sagen brodelnden nichtsdestoweniger aber schönen.« (FB, 85)¹¹² Die im Text über vielerlei Phrasen und Anspielungen aufgerufenen Diskurse der Biologie und Zoologie waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der bürgerlichen Kultur überaus präsent und schlügen sich in einer Vielzahl populärwissenschaftlicher Publikationen nieder.¹¹³ Eine regelrechte »Sensation« lösten die Aufnahmen freilebender Tiere aus, die der Jäger und Fotograf Carl Georg Schillings bei seinen zwischen 1896 und 1904 unternommenen Expeditionen nach Afrika gemacht hatte.¹¹⁴ In Schillings eminent erfolgreichem Reisebericht *Mit Blitzlicht und Büchse. Im Zauber des Elefäscho*, der, wie Tanja van Hoorn gezeigt hat, als wichtiger Prätex für Wolfs Debüt gelten kann,¹¹⁵ sind (wie auf dem Frontispiz vermerkt) »83 photographische[] Original-Tag-und-Nachtaufnahmen, urkundgetreu wiedergegeben«, die der Verfasser, wie er in einer Vorrede betont, selbst »in der ostafrikanischen Wildnis gemacht« habe und an denen »nicht die geringste Retusche vorgenommen«

¹¹⁰ Vgl. SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, 10f.: »[A]ll photographs wait to be explained or falsified by their captions.« Ebd., 10. Die von Sontag konstatierte Erwartung der Betrachter*innen an eine Fotografie, dass diese von einer Bildunterschrift begleitet und erklärt werde, hat auch historische Gründe. Spätestens seit im Rechtswesen des ausgehenden 19. Jahrhunderts Fotografien als Dokumente zur Beweisführung in Gerichtsverfahren verwendet wurden, ist die Fotografie Teil wie auch Produkt eines komplexen Wahrheitsregimes. Die Zuschreibung von Evidenz an das Medium der Fotografie speiste sich im 19. Jahrhundert aus der Konstellation von neuen Techniken der Repräsentation im Kontext der modernen Macht- und Wissenssysteme. Vgl. hierzu einführend TAGG, *The Burden of Representation*, 66–102 sowie GREEN, »On Foucault« (1997).

¹¹¹ Vgl. FB, 110, wo es heißt, der Bruder der Frau des Kochs versuche dem Onkel »den aus der Wand ragenden Tierkopf zu erklären, eine Art Pferdeschädel, im Unterschied zum Pferd jedoch gestreift«.

¹¹² Dass der Satz unvollständig bleibt, ist an dieser Stelle Prinzip: Es folgt eine lange Reihe meist mittler im Satz abbrechender bzw. unterbrochener Klischees: »Und natürlich der darangrenzenden weit ausgebreiteten strauchlosen verdornten mein Gott Steppe. Ja. Wo das staunende Auge die Pracht der. Ja. Allerdings mit manchen Mühen und Strapazen verbunden, kein Spaziergang«: FB, 85. Van Hoorn benennt das »plattüdenhafte Gerede« des »reisenden Hobby-Naturforschers« Krogge als »satirische Persiflage auf einen bestimmten Typus populärwissenschaftlicher Vortrags-situationen«: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 282.

¹¹³ Vgl. einführend DAUM, *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert*, insb. das Kapitel zu populärwissenschaftlicher Publizistik: 337–376.

¹¹⁴ GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, 191. Zu einer kritischen Kommentierung der Tierfotografie im Kontext des Kolonialismus vgl. GISSLER, »Exotische ›Naturkunden‹« (2005).

¹¹⁵ Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 297–299.

sei.¹¹⁶ Schillings positioniert sich mit dieser Vorbemerkung im zeithistorischen Diskurs, in dem die Tierfotografen die Objektivität ihrer Aufnahmen im Gegensatz zu den ebenfalls den Anspruch auf Naturtreue erhebenden zoologischen Zeichnungen betonten – wenngleich viele Tierfotografen ihre Aufnahmen entweder in Zoologischen Gärten vor gemalten (natürliche Lebensräume suggerierenden) Kulissen machten, oder tote und präparierte Tiere in natürlicher Umgebung abbildeten. Das zeitgenössische Publikum reagierte vor diesem Hintergrund begeistert auf die aus heutiger Perspektive »ziemlich unspektakulär[en]« Aufnahmen Schillings und die Möglichkeit, Abbildungen lebender Tiere in freier Wildbahn betrachten zu können.¹¹⁷

Bei vielen Fotografien in Schillings Reisebericht dienen die Bildunterschriften der Erklärung dessen, was bei reiner Betrachtung auf dem Bild für die Rezipient·innen nicht sichtbar wäre. Eine Nachaufnahme etwa zeigt eine im Sprung begriffene Großkatze und einen sich am Rand des Bildausschnitts befindenden Esel. Die Bildunterschrift vermerkt:

Eine Löwin reißt nächtlicherweise einen Eselhengst, der ohnehin, weil von Tsetsefliegen gestochen, einem qualvollen Tode verfallen gewesen wäre – drei weitere Löwen haben ihn (auf dem Bilde nicht sichtbar) von verschiedenen Seiten beschlichen.¹¹⁸

So gut wie nichts von dem, was hier beschrieben wird, ist anhand des Bilds tatsächlich zu verifizieren: Der erläuternde Text weist zeitlich wie räumlich weit über die abgebildete Szene hinaus und dramatisiert diese zu einer Geschichte von Verurteilung zum Tode und rohem Existenzkampf in der Natur.¹¹⁹ Hier wird in der Tat, mit Walter Benjamin, »die Beschriftung [...] zum wesentlichsten Teil der Aufnahme«.¹²⁰ Das Foto soll für die Geschichte Authentizität garantieren, diese ist von der Abbildung jedoch keineswegs gedeckt – umso weniger, da sich bei genauerer Betrachtung der Aufnahme zeigt, dass der Esel offensichtlich mit einem Strick an einem Baum festgebunden wurde. Die »in der ostafrikanischen Wildnis gemachten Aufnahmen frei lebender – nicht etwa eingeheteter, gefangener oder angeschossener – Tiere«¹²¹ erweisen sich als Inszenierungen: Schillings fing und fixierte Beutetiere und spannte Stolperdrähte, welche bei Berührung durch näherkommende Raubtiere die eigens dafür entwickelte Blitzlichtanlage und den

¹¹⁶ SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, 5. Das sich streng dokumentarisch gebende Buch soll durch Berichte und visuelle Darstellungen den Leser·innen nach Wunsch des Autors »einen Hauch der Wildnis zutragen mitten in das Getriebe der hastenden technischen Zivilisation« (ebd.).

¹¹⁷ Vgl. ausführlich GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, insb. 192, Zitate ebd. Auf die bereits bei Schillings wie auch bei Brehm geführte »Diskussion über Bild und Abbild, wahre Berichte und fingierte Geschichten von Naturdramen«, spielt Wolf in seinem Debüt, wie van Hoorn zeigt, dezidiert an: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 298f.

¹¹⁸ SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, Tafel 33.

¹¹⁹ Vgl. hierzu Gall, der dies als typisch für die sich zu dieser Zeit durchsetzende »biologische Perspektive« beschreibt, welche sich für das *lebende Tier* interessierte: GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, 170–173, sowie 192f.

¹²⁰ BENJAMIN, »Kleine Geschichte der Photographie«, 385.

¹²¹ SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, 5.

Auslöser der Kamera betätigten.¹²² Die vermeintlich naturgetreuen Aufnahmen sind mithin »Ergebnis eines aufwendigen Arrangements aus technischen Vorrichtungen und natürlichen Objekten«;¹²³ bevor »das Blitzlicht flammt[]« wird eine ausgeklügelte Abbildungsapparatur installiert.¹²⁴ Das Foto stellt hier ein Elend dar, dessen Erklärung es nicht leistet; die schriftliche Kommentierung führt bei Schillings im Gegenteil zu einer Verschleierung der realen Zusammenhänge der Entstehung des Bilds wie der Sachverhalte.

In dem Diskurs, auf den sich Wolf in der Szene der Betrachtung der Zebra-Fotografie bezieht, ist dem Versprechen von »Wahrheit und Authentizität«¹²⁵ jeglicher Grund entzogen. »Also das ist das Zebra« (FB, 55): Die zunächst bizarre, von stauendem Unverständnis der Ich-Figur, auf übergeordneter Ebene aber implizit zugleich von reflexiver Durchdringung des Mediums sprechende Beschreibung erweist sich als Annäherung an das komplexe Wahrheitsregime und intrikate Wirklichkeitsverhältnis des Abbildungsmediums der (Tier-)Fotografie.

Bilder über Bilder. Intertextuelle Verweisräume

Auch auf den Bildern, die im Esszimmer Krogges hängen, sind Zebras zu sehen, allerdings ohne als solche benannt zu werden. Die Bilder sind, im Gegensatz zur fotografischen Aufnahme, nicht durch einen schriftlichen Zusatz erklärt. Während Krogge beim Essen von Abenteuern ihm bekannter Naturforscher erzählt und ausführlich einen Reisebericht des Forschers Hock-Bern wiedergibt, betrachtet das Ich^A die an den Wänden des Esszimmers hängenden »naturfarbigen Darstellungen« (FB, 176), welche die Erlebnisse eben jener Naturforscher, von denen Krogge der Tischgesellschaft berichtet, zu illustrieren scheinen.¹²⁶ Es sind drei gemalte Bilder, die vom Ich^A minutiös beschrieben werden und die gemeinsam eine an Schillings Aufnahmen erinnernde Bildfolge ergeben: Das erste Bild stellt eine Steppenlandschaft dar, in der eine Herde Zebras an einem Tümpel trinkt;¹²⁷ das zweite eine Gruppe Zebras auf der Flucht vor einem Löwen,

122 Vgl. KIESLING, *Anleitung zum Photographieren freilebender Tiere*, 68–71, zit. n. GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, 192.

123 GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, 192.

124 »In äußerster Scheu«, so kann man unter einer weiteren Aufnahme Schillings lesen, »nähert sich ein starkes Zebrarußel dem Wasser, die schönen Tigerpferde hoben sich scharf aus dem Dunkel der Nacht ab, als das Blitzlicht flammte...«: SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, Tafel 23.

125 SCHADE, »Posen der Ähnlichkeit«, 67.

126 Zur Bilderfolge im Kontext des »Afrikaforscher-Strangs« des Debüts, vgl. auch VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 295–301. Krogge schlüpft, so diese, in die Rolle eines »Reisezählers« (ebd., 281), dessen Vorträge am Tisch jedoch eher »wie eine Parodie auf einen Typus der Reisebeschreibung, dem es nicht um eine Darstellung von Forschungsergebnissen, sondern, näher am Abenteuerroman, um eine Inszenierung der Reise als Abenteuer geht« (ebd., 285). Für Verweise auf Prätexte vgl. ebd., 285f. Der Naturforscher Hock-Bern ist hierbei stereotype »Staffagefigur in einem Legendenkomplex rund um Afrika, wilde Tiere, echte Männer und dramatische Entscheidungssituationen«: Ebd., 293.

127 Dieses erste beschriebene Bild verweist wohl auf die erwähnte nächtliche Aufnahme Schillings von der Zebraherde an einer Wasserstelle (vgl. SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, Tafel 23), welche – in einem Aufgreifen des wolfschen Spiels mit Vorlagen – für die Gestaltung des Covers dieser Studie verwendet wurde.

der eines der Tiere gerade im Lauf gerissen hat; das dritte das in der Steppe liegende Skelett eines Zebras, auf welchem Geier sitzen.¹²⁸ Alle drei Bilder sind »in ein tiefes Abendrot getaucht« (FB, 176), das mit jedem Bild »noch ausgedehnter, noch brandiger« (FB, 178) wird.

Auch bei diesen Bildbeschreibungen wird, wie bereits bei der Beschreibung der Fotografie des Zebras, die Ebene der Repräsentation betont. Das Ich^A benennt etwa bei der Schilderung des ersten Bilds dessen Strukturierung, die konkrete Darstellung und die davon abstrahierte Bedeutung: »in der Mitte und zugleich im Vordergrund des Bildes, ist nur Dürre und Vertrocknethheit, dargestellt in Form von kleinen struppigen Grasbüscheln« (FB, 176).¹²⁹ Vermittelt wird durch das Ich nicht nur, *was* die Bilder zeigen, sondern auch, *wie* sie zeigen: »Inwiefern Bilder das, was in und auf ihnen sichtbar wird, sichtbar machen, ist an ihnen selbst einsehbar«, wie Emmanuel Alloa konstatiert.¹³⁰

Darüber hinaus fällt auf, dass auf allen drei Bildern eine als Naturforscher markierte bildinterne Beobachterinstanz abgebildet ist: »Auf der linken Seite des Bildes hat eine Person mit einem Tropenhelm ein Fernrohr ans Auge gesetzt und auf die Tiere gerichtet« (FB, 176), heißt es in der Beschreibung des ersten Bilds. »Am Rande, am äußersten Rande« des zweiten Bilds »steht eine Person mit Tropenhelm und Fernrohr [...] und beobachtet diesen Vorgang, diese Bewegung, dieses Dahinfliegen, diesen Tötungsvorgang, aus einer sicheren Entfernung« (FB, 177). Zum Schluss der Beschreibung des dritten Bilds schließlich resümiert das Ich:

Alles das, was ich beschrieben habe, wird beobachtet von einem tropenhelmtragen- den, nun aber ganz klein in der Ferne stehenden Herrn zur Linken und ist, wie schon bemerkt, in ein brandiges ungeheuer ausgedehntes Abendrot getunkt und enthält außer diesen beiden Körpern, die ich beschrieben habe, außer trockenem Buschgras, nichts, eine bis in den Horizont hineingleitende Leere, vom Maler, offenbar einem Kenner der Gegend und der Vorkommnisse dieser Gegend, wiedergegeben. (FB, 178)

¹²⁸ Entsprechend des von Gall konstatierten Interesses von u.a. Brehm und Schillings für Leben und Verhalten der beobachteten Tiere, ließe sich die Bilderfolge als die ›Fortsetzung des Berichts‹ aus dem auf der Fotografie (›das Zebra‹) nur als Exemplar seiner Art gezeigten Lebens des Zebras lesen.

¹²⁹ Die weiteren textuellen Marker in Bezug auf die Darstellung der Bilder in der etwa drei Seiten umfassenden Passage sind: »im Vordergrund«, »Auf der linken Seite des Bildes« (FB, 176); »ähnliche Darstellung«, »am äußersten Rande dieses Bildes« (FB, 177); »im Vordergrund des Bildes«, »in der Mitte dieses Bildes«, »wie es dieser Darstellung [...] besser entspräche«, »vom Maler [...] wiedergegeben« (FB, 178). – Dass Robbe-Grillets Bildbeschreibungsverfahren die Folie für Wolf liefert, gilt auch für den Ausweis der Struktur und Gemachtheit der beschriebenen Bilder. Auch bei Robbe-Grillet finden sich immer wieder Bemerkungen wie: »Rechts davon, das heißt in der Mitte des Bildes«, »ihre Bewegungen [...] sind durch die Zeichnung fixiert, unterbrochen, mitten im Entstehen angehalten worden« oder »Der Künstler hat bei ihrer Darstellung ebensoviel Sorgfalt an Einzelheiten gewendet, als ob sie im Vordergrund der Szene säßen.« ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 14, 15 und 16.

¹³⁰ ALLOA, »Transparenz und Störung«, 33. Alloa spricht, unter Verweis auf WALDENFELS, »Ordnungen des Sichtbaren« (1994), von einer »Selbstverdopplung der Zeigefunktion« bei bildlichen Phänomenen: »Der Möglichkeitsgrund ist dem Ästhetischen als sichtbares Wasserzeichen stets eingeschrieben; als solcher ist er prinzipiell nicht nur denk-, sondern erfahrbar.« Ebd.

Während beim ersten Bild bloß eine Figur erwähnt wird, die ein Fernrohr, also ein optisches Hilfsmittel »ans Auge gesetzt« und auf die dargestellte Szene gerichtet hat, wird beim zweiten und dritten Bild der Beobachtungsvorgang explizit benannt, wobei insbesondere beim letzten Bild die verschiedenen Vermittlungsinstanzen ausgeführt werden: Die in den Bildern dargestellten Szenen werden von einem (immer weiter in die Ferne rückenden) »tropenholmtragenden« Herrn vom Bildrand und damit aus »sichere[r] Entfernung« beobachtet, was vom Maler des Bilds »wiedergegeben« und »dargestellt«, vom Ich wiederum, und dies wird gleich mehrfach betont, »beschrieben« wird. Nicht nur werden Herstellungsprozess und Darstellungswise des Bilds, das vom Ich^A (da es den Maler als »Kenner der Gegend« beurteilt) offenbar als realitätsgetreu wahrgenommen wird, sowie der Beschreibungsprozess selbst in dieser Ekklesia mitvermittelt. Darüber hinaus wird auch eine gestaffelte Beobachtungssituation ins Bild gesetzt, in der die Leserinnen zusätzlich zum Geschilderten auch den im Verlauf des Texts zum *running gag* werden den blinden Fleck des Ich erkennen können, nämlich dass es sich bei den von diesem als »gestreifte pferdeähnliche Tiere« (FB, 176) identifizierten Tieren um Zebras handelt. Die Inszenierung dieser dreifachen Beobachtungssituation, die wiederum von den Leserinnen ›beobachtet‹ werden kann, artikuliert nicht allein die alte »Einsicht von der prinzipiellen Standortgebundenheit des Wissens«, sondern macht, wie Hans-Ulrich Gumbrecht allgemein über die Bedeutung des Beobachter-Begriffs schreibt, die »Komplexität jener Vorbedingungen« sichtbar, »unter denen Sinn gebildet wird«.¹³¹

In diesem Kontext bemerkenswert ist, dass mindestens eines der beschriebenen Bilder dieser Passage ein literarisches Bildzitat darstellt. Für das mittlere Bild der Bilderfolge findet sich, wie Tanja van Hoorn in ihrer Analyse der intertextuellen und intermedialen Bezüge von *Fortsetzung des Berichts* in Bezug auf den Umgang mit Naturgeschichte herausgearbeitet hat, eine Vorlage in dem in den 1950er und 1960er Jahren neu herausgegebenen und überaus populären Nachschlagewerk *Brehms Tierleben*. In der zweiten Ausgabe des *Brehm* ist im Kapitel zum Zebra ein Aquarell abgebildet, das eine Gruppe vor einem Löwen flüchtender Zebras darstellt. Dieses hat wohl als Vorbild der Bildbeschreibung im Text gedient, wird von Wolf allerdings bezeichnenderweise um die Beobachterfigur ergänzt.¹³² Im übertragenen Sinne ist das »Bilderbuch«¹³³ *Fortsetzung des Berichts* durch derartige Bildzitate ebenso wie seine Prätexe ›bebildert‹ und ›mit Abbildungen versehen‹, wenn sich auch die Bilder nicht als Abdrucke, sondern als (variierend verfremdet) eingeflochtene Bildbeschreibungen im Text finden.

131 GUMBRECHT, »Flache Diskurse«, 920, Hervorh. im Original. »Ob ich beobachte«, so Gumbrecht weiter, »Beobachtungen beobachte oder Beobachtungen von Beobachtungen beobachte, ist hinsichtlich der empirischen ›Härte‹ und hinsichtlich der diskursiven Anschlußmöglichkeiten meiner Beobachtungen höchst relevant.« Ebd.

132 Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 297 sowie BREHM, *Brehms Thierleben*, Bd. 3 (1883), Zebra-Gemälde auf der Tafel zwischen 48 und 49. Diese Abbildung ist laut van Hoorn nicht die einzige, die in Wolfs Debüt aus Texten des späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts als (Bild-)Zitat eingeflochten wird. Vgl. ebd., 297–301. Dass es in Wolfs Debüt von (Bild-)Zitaten nur so wimmelt, ahnte 1965 bereits Rainer Scheunemann: Die Beschreibungen »können ebensogut Beschreibungen von Bildern aus der ›Gartenlaube‹ sein, sie erinnerten »an Collagen von längst lächerlich fremden Illustrationen aus der Gründerzeit«: SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 32.

133 WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman. Manuskrift Prosa [DLA]*, Titelblatt.

Über das Verfahren des Bildzitats und die exponierten Bildbeschreibungen findet im Text somit auch eine Konfrontation des Mediums Sprache mit dem Medium Bild statt.¹³⁴ Während literarische Texte, die mehr oder minder bekannte reale Kunstwerke zitieren, an das Bildgedächtnis der Lesenden appellieren und sich dergestalt in die Tradition des Paragone, des Wettstreits der Künste stellen,¹³⁵ ist die Referenz in *Fortsetzung des Berichts* so versteckt, dass die meisten Leser-innen nur ahnen können, dass ein Bildzitat vorliegt. Ahnen können sie dies aber durchaus. Auch wenn das Fremdmaterial keineswegs ohne Weiteres erkennbar ist, so gibt der Text doch Hinweise auf die eingearbeiteten Bild- und, wie zu sehen sein wird, Textzitate.¹³⁶ Bei der intradiegetischen Ekphrasis des zweiten Bilds der Bildfolge wird in einem abrupten Anschluss an die empathische Schilderung der Tötung des Zebras durch den Löwen die Anatomie des Zebras anhand seiner schwarz-weißen Streifung thematisiert:

Auf dem Rücken des letzten um ein Stück zurückgebliebenen Tieres, das sich hoch aufbäumt, hockt, das Gebiß in den Nacken des Tieres gegraben und mit einem ungeheuren Zähnedruck die obersten Halswirbel zermalmend, wobei Blut aus den Bißstellen spritzt, die Krallen mit außerordentlicher Kraft in das Rückenfleisch geschlagen, ein Löwe, sein Gesicht drückt Blutdurst, das des Opfers hingegen Todesangst aus, die innere Lage der Beine bis zu den Schulter- und Hüftknochen gibt sich durch die Körperstreifung so zu erkennen, als sehe man durch eine durchsichtige Hülle eine Schicht tiefer in das lebende Tier hinein. (FB, 177)

Die dramatische Schilderung der Situation und deren Interpretation (»Blutdurst«, »Todesangst«) springt übergangslos und überraschend um in eine distanziert-beschreibende Darstellung des Zusammenhangs von Musterung des Fells und Körperbau des

¹³⁴ Laut Konstanze Fliegl, Marina Rauchenbacher und Johanna Wolf die Funktion von Kunstzitaten im literarischen Text. Vgl. FLIEDL et al., »Einleitung [Handbuch der Kunstzitate]«, XI. Trotz ›pictorial‹ beziehungsweise ›iconic turn‹ und dem damit einhergehenden Interesse an der komplexen Interaktion von Visualität und Diskurs sowie einer schier unüberschaubaren Menge an Beiträgen zur intermedialen Relation von Literatur und Kunst sei, so stellen diese fest, die Tradition von Kunstzitation bislang nicht systematisch untersucht worden: vgl. ebd., IX–X. Heffernan bestimmt die »paragonal energy« als dasjenige Merkmal, das die Ekphrasis als Kunstbeschreibung in der Literatur über die Zeit hinweg erhalten hat: »ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image.« HEFFERNAN, *The Museum of Words*, 6.

¹³⁵ Es ließen sich hier (gerade im zeitlichen Umfeld der 1960er bis 1980er Jahre) viele Beispiele nennen. Exemplarisch sei lediglich erinnert an die vielen und ausufernden Bildbeschreibungen in Peter Weiss' zwischen 1971–1981 entstandener *Ästhetik des Widerstands*.

¹³⁶ Vgl. zu den ausgiebigen, einer »vierfach ausdifferenzierte[n] experimentelle[n] Collagetechnik« folgenden Zitaten von »Namen, Duktus, Textteile[n] und Bilder[n]« insbesondere aus Brehms *Tierleben*, die sich zu einer wahrhaften »Referenzwut« steigern, ausführlich VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 297–306, Zitate 305 und 302. Van Hoorn konstatiert, es werde »mit äußerster Konsequenz darauf [gelachtet], dass die Zitate nicht erkennbar seien: »Offenbar geht es um die Evokation einer in sich homogen wirkenden Szenerie, die zwar tatsächlich aus ganz konkreten Bausteinen zusammengesetzt wird, dies aber im Sinne einer gelungenen Illusionsbildung aufs Sorgfältigste verwischt.« Ebd., 297. Ich bause im Folgenden auf van Hoorns Ergebnissen auf, möchte aber in Bezug auf die (Un-)Sichtbarkeit der Zitate eine etwas andere Lesart vorschlagen.

Zebras. Auf sprachlicher Ebene wird dieser Sprung durch einen plötzlichen Wechsel des Subjekts des Satzes markiert: Die lange Hypotaxe lässt erwarten, dass weiterhin vom Löwen die Rede ist, und so wird erst durch die Nennung der »Körperstreifung« klar, dass sich die Beschreibung der »innere[n] Lage der Beine« auf das Zebra bezieht. Für die Leser·innen ist durch den Wechsel des Subjekts des Satzes im Text subtil kenntlich gemacht, dass an dieser Stelle möglicherweise ein Bruch vorliegt – und tatsächlich ist hier ein Fremdkörper, nämlich ein Textzitat in die Beschreibung integriert. Wie van Hoorn zeigt, findet sich eben diese Beschreibung der Streifung des Zebrafells im *Brehm*.¹³⁷ Dort heißt es im Artikel zum Zebra, der Wissenschaftler Wilhelm Bölsche habe auf die »Durchsichtigkeit« der Zebrastreifung« aufmerksam gemacht, welche wirke, »als sähe man durch eine durchsichtige Hülle in das lebendige Tier hinein«.¹³⁸

In der zitierten Passage liegt also ein »mehrfach in sich gestaffelte[s] Verweisungssystem« vor.¹³⁹ Auch hier lässt sich mit Barthes konstatieren, dass es nicht die Wirklichkeit selbst ist, die abgebildet wird, sondern stets eine schon existierende Repräsentation der Wirklichkeit: »Code über Code«¹⁴⁰ über Code.¹⁴¹ Die Bezüge auf Reiseberichte und Zebra changieren, so van Hoorn, »zwischen scheinbar dokumentarischen Materialien (Bericht, Foto) und ästhetisierten, fiktionalisierten Varianten (»Geschichte«, Gemälde)«.¹⁴² An den Zebras in Wolfs Text lasse sich aber zudem ein »Phänomen der Oberflächentransparenz beobachten, bei dem das üblicherweise Verbogene, Innere, Unsichtbare«¹⁴³ zum Vorschein komme. Dieses »Phänomen der Durchlässigkeit« liest van Hoorn als ein »zentrales poetologisches Verfahren Ror Wolfs«: Durchlässig sei schließlich auch der Text, in dem anhand der Zitate »Durchsicht gewährt wird in die geistigen Welten anderer – ohne dass dies freilich transparent gemacht würde. Vielmehr wird in entschiedener Plagiatsmanier kopiert, d.h. Fremdes einmontiert und als solches nicht ausgewiesen.«¹⁴⁴

In Anbetracht der im Vorangehenden vorgenommenen Analysen möchte ich das von van Hoorn benannte und in der Tat zentrale Verfahren Wolfs auch hier als Spiel von Transparenz und Opazität beschreiben, insofern es auf die Verfahren der Zitation und Collage wie auch der *mise en abyme* meiner Ansicht nach im Text durchaus Hinweise

¹³⁷ Vgl. ebd., 299.

¹³⁸ BREHM, *Brehms Tierleben*, Bd. 12 (1915), 638.

¹³⁹ VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 300.

¹⁴⁰ BARTHES, S/Z, 58f.

¹⁴¹ Van Hoorn konstatiert: »In einem Gemälde, das einen Bericht Hock-Berns illustrieren soll, den Krogge referiert hat, wird in der Beschreibung durch den Erzähler der *Brehm* aufgeschlagen, und zwar an einer Stelle, an der Brehm Bölsche zitiert. Das Zitationsverfahren gleicht einem Spiegelkabinett, wo in jedem Spiegel derselbe Gegenstand noch einmal auftaucht und das Original in einem Meer von Abbildern zu verschwinden scheint.« VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 300.

¹⁴² Ebd., 296.

¹⁴³ Ebd., 299.

¹⁴⁴ Ebd. Wolf bediene sich, so van Hoorns Resümee, »eines verdeckten Intertextualitäts- und Intermedialitätsverfahrens, das die wichtigste naturgeschichtliche Institution der Jahrhundertwende, den *Brehm*, imitiert und in grotesker Überzeichnung parodiert.« Ebd., 301.

gibt.¹⁴⁵ Neben der oben erwähnten subtilen Sichtbarmachung von Bruchstellen, an denen Zitate einmontiert sind, durch eine die Leser-innen auf die falsche Fährte lockende Syntax ließe sich als weiterer Anhaltspunkt für das den Text prägende Zitationsverfahren auch die Imitation und Persiflage von Wissenschaftsprosa in *Fortsetzung des Berichts* anführen: Über lange Passagen hinweg werden beispielsweise die Naturforscher und »Gewährsmänner« »Diezel Schilling Bart Jäckel Matschie Schwalbe Hock-Bern« (FB, 194) zitiert; es wird sich auf diese bezogen oder von diesen abgegrenzt.¹⁴⁶ Zudem gibt es immer wieder Textstellen, die selbstreflexiv auf das eigene Verfahren verweisen. Als Anspielung dahingehend lässt sich etwa die Erwähnung des unverzichtbaren Schreibwerkzeugs der Collagenproduktion, der Schere, gleich auf den ersten Seiten des Buchs lesen. Dass der bereits im Kontext des wolfschen Beschreibungsverfahrens analysierte, sich auf dem (Schreib-)Tisch ausbreitende Wasserfleck eine imaginäre Bildproduktion anstößt, die unwillkürlich gerade das Bild »einer Schere, keiner Schere, aber einer Hand mit einer Schere« (FB, 9) erzeugt, scheint mir kein Zufall zu sein.¹⁴⁷ Darauf, dass zitiert und collagiert wird oder zumindest werden könnte, wird über kleinere und größere Hinweise und Störmomente auf motivischer wie sprachlicher Ebene aufmerksam gemacht. Nur was zitiert wird, wird den meisten Rezipient-innen – sofern sie nicht zufällig *Brehms Tierleben*, Schillings *Mit Blitzlicht und Büchse* oder einen der anderen Prätexe parallel lesen – verborgen bleiben.

Wolfs Prosa steht so im Zeichen eines ausgewiesenen Spiels von nicht ausgewiesenen Referenzen, das auf die Vermitteltheit und Zitathaftigkeit jeglicher Darstellung verweist. Das selbstreflexive ästhetische Spiel von Transparenz und Opazität ist nicht nur (wie bereits unter anderem anhand des Fensterparadigmas gezeigt) auf Ebene der Sprache und der Motive, sondern auch auf der Ebene eines intertextuellen und intermedialen Bezugsraums eines der zentralen poetologischen Verfahren Wolfs. Dieses Spiel wird im Text mal mehr, mal weniger subtil kenntlich gemacht, so dass beim Lesen sowohl Irritation als auch die mehr oder weniger deutliche Ahnung erzeugt werden,

145 Das Collageverfahren ist fraglos bei Wolf wesentlich weniger offensiv ausgestellt als bei anderen experimentell mit Montagetechniken arbeitenden Künstler-innen der Zeit. Im Gegensatz etwa zur ebenfalls im Laufe der 1960er Jahre entwickelten Oberflächenästhetik der Collagebände Rolf Dieter Brinkmanns ist der intermediale Bezugsraum in der Prosa Wolfs nicht auf den ersten Blick bereits anhand der Buchgestaltung zu erkennen.

146 In Bezug auf die Zebrastreifung etwa heißt es: »[...] und zwischen den scharf ausgeprägten Hauptstreifen sieht man die undeutlichen Schatten- oder Zwischenstreifen, wie Hock-Bern festgestellt hat und berichtet hat, ja es hat eine gewisse Wahrscheinlichkeit, es hat eine gewisse Folgerichtigkeit, wie Schilling sagt, es gibt Gründe, es ist annehmbar, es leuchtet ein unter diesen Umständen, wie Hock-Bern sie beschrieben hat, [...] wobei die Streifung des Körpers, das sagt Bart und trifft sich dabei mit dem Gesagten von Schilling, nicht auffällig sondern sogar unauffällig ist und keine neuen Beobachtungen zuläßt, wie Hock-Bern festgestellt hat [...].« FB, 190f. Die von Wolf genannten Namen verweisen dabei auf historische Naturforscher, auf die sich auch Brehm bezieht: Vgl. hierzu wie zum Referenz- und Beglaubigungsverfahren VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 287–293.

147 Wobei genau dieser Stelle zudem, wie gezeigt, ein intertextueller Verweis auf Robbe-Grillets *Die Niederlage von Reichenfels* eingeschrieben ist. – Vgl. zur Schere als Schneide- und Schreibwerkzeug der »Kränkung [...] für die Herren klassischer Schreibszenen«: VOGEL, »Kampfplatz spitzer Gegenstände«, Zitat 67.

dass im Text Bereiche vorhanden sind, auf die der freie Durchblick der Lesenden gestört ist.

1.4 »dieses Bild singt und schreit und strahlt und kracht«. Die Realismusfrage als Frage des Mediums und der Form

Die Dynamik von Verbergen und Entdecken spielt, allerdings auf anderer Ebene, auch in der letzten die Bildbetrachtung und -beschreibung dominant in Szene setzenden Passage in *Fortsetzung des Berichts* eine wesentliche Rolle. Das intradiegetische Ich^B und Wobser betreten auf einem Jahrmarkt eine Guckkastenbude, in der sie durch eine »Wand mit einer in diese Wand eingeschnittenen Reihe runder verglaster Gucklöcher« (FB, 248) vier Bilder betrachten, die unterschiedliche, aber allesamt grausame Todesarten darstellen. Dies ist im Rahmen der Tradition des Guckkastens als Jahrmarktsattraktion, dessen Blütezeit von der zweiten Hälfte des 18. bis ins 19. Jahrhundert reichte, nicht weiter verwunderlich: Guckkasten-Bilder zeigten (neben den am weitesten verbreiteten Szenen ferner Länder) oft dramatische Ereignisse wie Naturkatastrophen; Johann Christoph Kohlhans, von dem die erste schriftliche Beschreibung sowie Bauanleitung eines Guckkastens stammt, meinte gar, mithilfe des Kastens würde man »die Pforten der Hölle in der Tiefe vor Augen gestellt bekommen«.¹⁴⁸ Dieser Beschreibung ganz entsprechend ist auf dem ersten Bild, das das Ich^B und Wobser im Guckkasten betrachten, eine Hexenverbrennung abgebildet, das zweite zeigt einen Schiffbruch, das dritte stellt eine Hinrichtung am Schafott dar. »Das vierte Guckloch« schließlich eröffnet den Blick auf »ein ungeheuer ausgebreitetes in die Länge gezogenes Bild, ein Schlachtpanorama« (FB, 249). »[U]ngeheuer ausgebreitet[] und in die Länge gezogen[]« ist auch dessen Beschreibung: Während auf diejenige der ersten drei Bilder jeweils maximal eine halbe Seite verwendet wird, erfordert die Beschreibung des vierten Bilds etwa viereinhalb Seiten (vgl. FB, 249–254), auf denen ein detailreicher Überblick über das Panorama der Schlacht entwickelt wird.

Das Potential der Ekphrasis, »gesteigerte Evidenz« zu erzeugen, wird hier im Vergleich zu allen Bildbeschreibungen im Debüt am umfassendsten ausgeschöpft: Die Passage stellt (wie Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer allgemein für die Beschreibung konstatieren) »die Zeit still, schafft Gegenwart im komplexen Gefüge der sprachlichen Tempi und ihrer verfließenden Sukzession«.¹⁴⁹ Wie schon bei den bisher untersuchten Ekphraseis wird auch bei dieser Schilderung durch das konventionelle Vokabular der Bildbeschreibung auf die Bildlichkeit der Darstellung hingewiesen, gleichzeitig allerdings scheint eine distanzierte Position der berichtenden Instanz hier

148 KOHLHANS, *Neu-erfundene Mathematische und Optische Curiositäten* (1677), zit. n. GEIMER-STANGIER/MOMBOUR, *Guckkasten*, 10. Ein Blick in die Texte der von Mia Geimer-Stangier und Eva Maria Mombour zusammengestellten Guckkastenlieder des 19. Jahrhunderts zeigt, dass Hinrichtungen und Schlachten typische Szenarien waren: vgl. ebd., bspw. 22. Zu den Sujets der Veduten vgl. auch HICK, *Geschichte der optischen Medien*, 225.

149 BOEHM/PFOTENHAUER, »Einleitung: Wege der Beschreibung«, 13.

schwer aufrechtzuerhalten. Das Ich^B taucht über längere Strecken ins dargestellte Geschehen ein; durch lokale und temporale Adverbien wie »hier« und »nun« wird große Nähe zum dargestellten Schlachtgeschehen suggeriert, welches in seiner Darstellung nicht mehr kommentiert oder eingeordnet, sondern als Masse an Einzelwahrnehmungen nur noch wiedergegeben wird:

ein Anprall, ein Niedersäbeln, Auseinanderhauen, Durchbohren, ein Niedersinken mit gespaltenem Kopf, ein Aufbäumen, Herabstürzen, Weiterschleifen an Steigbügeln, ein Aufklaffen, Abreißen, Herumwirbeln, ein Durcheinander von Bewegungen, von Körperteilen, von Köpfen, Armen, Säbeln, Hufen, Helmen, ein Aufleuchten, Aufspritzen, Verstümmeln. (FB, 253)

Ohne strukturierende Elemente wird durch die bloße Aneinanderreihung von Nomen und Nominalisierungen von Verben eine *accumulatio* visueller Eindrücke erzeugt, die in der Beschreibung eine perzeptive Überflutung durch die einzelnen Bildbestandteile zu evozieren sucht. In dieser Passage wird das Bild nicht als Ausschnitt, als sichtbarer Teil eines zwar nicht fassbaren, aber dennoch im Text präsenten größeren Kontexts gezeigt, sondern es scheint kein Außerhalb des Bilds mehr zu geben: Das Ich^B geht (für den Moment der Beschreibung) ganz im visuellen Erleben auf.

Die Aufgabe der Distanz, die in der Beschreibung des Panoramas offenbar wird, scheint in der spezifischen Charakteristik des Mediums Guckkasten begründet, der (im Gegensatz zu Fotografie oder Malerei) keine bloße Abbildungstechnik darstellt, sondern eine die Betrachter*innen einbeziehende Apparatur zur Herstellung optischer Täuschung – eine Bildmaschine. Der Guckkasten, der zu den ersten Massenmedien gezählt werden kann, suggeriert beim Blick durch das Gerät eine räumliche Tiefendimension, welche das Bild selbst gar nicht besitzen kann; eine optisch erzeugte Tiefe und Weite, die erst in der Kombination aus Bild und Spiegeln, Linsen und Beleuchtung des Apparats zustande kommt.¹⁵⁰ Was im Schauen in den Guckkasten ausgestellt ist, ist der perspektivisch organisierte Blick: Der Standort der Schauenden sowie der Abstand vom Gegenstand sind fixiert, die Bilder sind mithilfe einer überpointierten zentralperspektivischen Organisation ganz auf die Betrachter*innen hin ausgerichtet, um eine möglichst starke Tiefenwirkung zu erzielen.¹⁵¹ Der Guckkasten steht für eine Wahrnehmung, die durch Perspektive und Tableau vermittelt ist und die von einem sicheren Standort – aus der Position des Voyeurs – Überblick gewinnt. Auf diese Weise ist er als Medium auch Ausdruck der rationalistischen Wünsche der Zeit seiner Entstehung, nach einem in Ausschnitte begrenzten, sachlich objektivierten und dadurch

¹⁵⁰ Vgl. hierzu KOHLHANS, *Neu-erfundene Mathematische und Optische Curiositäten*, 294f. sowie HICK, *Geschichte der optischen Medien*, 222f.

¹⁵¹ Vgl. HICK, *Geschichte der optischen Medien*, 227.

kontrollierten Sehen.¹⁵² Die perspektivisch organisierte Apparatur des Guckkastens, so beschreibt Ulrike Hick deren Funktionsmechanismus,

schreibt sich der Bildwahrnehmung ein, ihre dispositive Struktur verändert sie gegenüber einer nicht vermittelten Betrachtung nachhaltig: Durch die gezielte Beleuchtung scheint die Vedute aus der dunklen Umgebung des Kastens herausgelöst, ihre Darstellungen wirken durch die Linse, als seien sie bis zur virtuellen Lebensgröße entfaltet und über das Erscheinen im Spiegel entmaterialisiert. Während hier dem Betrachter gleichsam ein ›Fenster zur Welt‹ eröffnet wird, stellt zugleich der Blick in den abgeschlossenen dunklen Kasten – sprich der hermetische Ausschluß einer vergleichenden empirischen Wahrnehmung – paradoxe Weise die Voraussetzung für dieses imaginäre Erleben dar.¹⁵³

Die apparative Anordnung verursacht ein ›Hineingezogenwerden‹ der Betrachter*innen in die Bildwelt des Guckkastens, bei dem der visuelle Eindruck dominiert, während die körperliche Verortung im Hier und Jetzt in den Hintergrund tritt:¹⁵⁴ Es kommt zu einer virtuellen Immersion ins Bild, dessen Mittelpunkt die Betrachterin zu sein scheint, während die auf sie bezogene Welt sich in die vermeintliche Ferne erstreckt. Eben diese Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz ist ausschlaggebend für die Wirkung des Guckkastenschauens. Die Teilnahme an real wirkenden, schreckenerregenden Szenen wie etwa eines Schiffbruchs oder einer Schlacht wird durch den scheinbar zentralen, zugleich aber distanzierten Standpunkt ermöglicht, der die Voraussetzung für ein sicheres und ›beschauliches‹ Erleben darstellt.¹⁵⁵ Der Guckkasten verweist dergestalt zum einen auf eine maximal (apparativ, perspektivisch) gesteuerte und somit vermittelte Darstellung und Wahrnehmung, zum anderen auf größtmögliche Immersion der Betrachter*innen ins erzeugte Bild.

In der Beschreibung des Schlachtpanoramas in *Fortsetzung des Berichts* werden diese medienspezifischen Aspekte thematisch, wenn es in direktem Anschluss an die oben zitierte Passage, in welcher die Einzelheiten des Tötens und Sterbens zu einer Flut von Eindrücken gehäuft werden, zum Abschluss der langen Bildbeschreibung heißt:

¹⁵² Die Hochzeit des Guckkastens war die Zeit der Aufklärung. August Langen zufolge spiegelt der Guckkasten »[w]ie kein anderes Instrument [...] die geistige Eigenart jener Epoche wider. Seine gewaltige Verbreitung und Volkstümlichkeit ist der vielleicht klarste Ausdruck des Zeitwillens zu treuem, objektiv richtigem Sehen.« LANGEN, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 32. Allerdings muss man, so hält Ulrike Hick fest, von zwei differenzierten Bezugsrahmen sprechen: Der Guckkasten erlebt zum einen als aufklärerische Sehmaschine des Bürgertums große Beliebtheit, zum anderen aber auch in popularisierter Form als Unterhaltungsmedium und Sensation auf Jahrmärkten. Dass Wolf gerade den Guckkasten als Medium wählt, ist im Rahmen seiner Poetik nicht verwunderlich: Der Guckkasten ist auf die (zwar möglicherweise spektakuläre, aber dennoch *profane*) Wirklichkeit gerichtet und steht insofern – trotz zeitlich und räumlich paralleler Verbreitung – komplementär zu den Vergnügungen der *laterna magica* und der *camera obscura*, die tendenziell auf das magisch Wunderbare und lustvolle wie schreckliche Überraschungen ausgerichtet sind. Vgl. HICK, *Geschichte der optischen Medien*, 220.

¹⁵³ HICK, *Geschichte der optischen Medien*, 223.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., 229.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., 229f.

In diesem Teil des Bildes in Stücke geschlagen aufgerissen am Boden übereinander Pferde Reiter und Fußsoldaten, dieser Reiterangriff ist zusammengebrochen, und es ist die Artillerie, die, von links nach rechts schießend, die Entscheidung herbeigeführt hat, und es zeuge für die Klugheit und den Weitblick der von links nach rechts blickenden Generäle, sagt neben mir Wobser, daß sie die Wirkung der Artillerie offenbar erkannt und gut ausgenutzt haben. Die in der linken hinteren Hälfte des Bildes aufgefahrenen Kanonen spucken Granaten mit roten Schweifen, dampfen und spucken und sprühen, und die Kugeln platzen in den Gruppierungen der nach links gerichtet kämpfenden und wirbeln sie in die Luft zusammen mit Schmutzgarben und Sprengstücken und alles ist unter einem blutroten Abendhimmel gemalt, alles spielt sich auf diesem Bild, mit diesen tausend nach links schreienden und tausend nach rechts schreienden Mündern, nach links fliegenden nach rechts fliegenden Geschossen, nach links stoßenden nach rechts stoßenden Bajonetten vor der Farbenpracht des rot schimmernden Horizonts ab, und dieses Bild singt und schreit und strahlt und kracht wie noch nie und ist doch ganz stumm, und in dieser Stummheit ist in der Abendröte alles in der Bewegung des Tötens erstarrt. (FB, 253f.)

Sowohl der Akt der Anschauung wie auch der Eindruck einer real erscheinenden Szenerie werden in dieser Beschreibung des Guckkastenschauens aufgerufen, wobei das Ich^B nun wieder eine distanziertere Haltung dem Bild gegenüber eingenommen hat, das Bild als solches benannt und auf dessen räumliche Strukturierung hinweist. Beobachtungssituation und Außenwelt bleiben aber gleichwohl weiterhin visuell ausgeklammert, die empirische Realität ist ausgegrenzt, da das Auge von der Verortung im Hier und Jetzt der Diegese gelöst ist. Auditiv jedoch wird die Außenwelt durch die Erklärung und Bewertung Wobsers – der als Erzähler und Erklärer hier die Rolle des Vorführers des Guckkastens einnimmt, der auf Jahrmärkten die Bilder verbal mit Geschichten oder Erläuterungen begleitete¹⁵⁶ – nach und nach wieder präsent. Aus der immersiven Beschreibung des Bilds wird auf sprachlicher Ebene mehr und mehr herausgezoomt, wenn immer klarer die Vermittlung ausgestellt wird. Während es zunächst heißt, »es ist die Artillerie«, wird über den Konjunktiv der Formulierung »es zeuge für die Klugheit« der Generäle das Gesagte als indirekte Rede angekündigt, woraufhin mit dem Einschub »sagt neben mir Wobser« schließlich explizit gemacht wird, wer innerhalb der Diegese diese Bewertung macht, und zwar in der bis dahin vollkommen in den Hintergrund gerückten konkreten zeiträumlichen Situation des Schauens »neben« dem Ich^B. Mit der Rückkehr der Präsenz der Vermittlungsinstanzen wird das Dargestellte zunehmend in einer nicht nur das Sichtbare benennenden, sondern auch einordnenden und abstrahierenden Weise beschrieben: Das Ich^B kann Waffen bestimmen, die geöffneten Münden als »schreiend[]«, die gesamte Szenerie als »Bewegung des Tötens« beurteilen.¹⁵⁷ Zum Schluss der Beschreibung wird die affektive, synästhetische Wirkung

156 Vgl. zur Rolle des Vorführers ebd., 235.

157 Das im Guckkasten gezeigte Schlachtpanorama folgt im Text (hierauf wird in Kap. II.5.3 noch genauer eingegangen) auf eine wenige Seiten zuvor detailliert geschilderte Schlachthaus-Szene, also auf ein Schlacht-Panorama anderer Art. Kunstkonventionen und Sehgewohnheiten rücken somit in den Blick: Es werden in kurzer Folge zwei Bedeutungsvarianten des Lexems ›Schlachten‹ kontrastiert, die beide das Töten zum Darstellungsgegenstand haben, von denen allerdings eine signifikant häufiger Gegenstand der ›schönen Künste‹ ist als die andere.

des Bilds geschildert. Merkmal des Bilds ist vor allem seine Präsenz:¹⁵⁸ Es steht dem betrachtenden Ich^B quasi lebendig vor Augen – es »singt und schreit und strahlt und kracht«, es ist in Bewegung und doch zugleich »stumm« und »erstarrt«.¹⁵⁹

Der »ekphrastische Ehrgeiz« zielt nach Murray Krieger darauf, sprachlich das mit Worten eigentlich nicht Darstellbare zur Darstellung zu bringen. Er will die verbale Sequenz in einer (räumlichen) Gestalt einfrieren, jedoch ohne sie der Begrenzung eines stillgestellten Bilds anheimfallen zu lassen. Mit diesem Streben etabliert das ekphrastische Schreiben eine letztlich unauflösbar Spannung zweier gegenläufiger Impulse: »nach dem räumlichen Fixum« auf der einen, »nach der Freiheit des Zeitflusses« auf der anderen Seite.¹⁶⁰ In Wolfs Beschreibung des Guckkasten-Schauens werden wesentliche Verheißen des Bilds im Text in Szene gesetzt: Bewegungslosigkeit und Bewegungsfluss, Visuelles und Akustisches werden zu verschmelzen versucht; Stillstand und Bewegung verschränken sich zu einer alle Sinne ansprechenden Erfahrung überwältigender Unmittelbarkeit. Wie auch bei der Schilderung des Gemäldes der Witwe in *Pilzer und Pelzer* wird hier die bewegte Anschaulichkeit des Bilds (erinnernd an die Schreibverfahren Robbe-Grillets und Claude Simons) durch seine Beschreibung in Szene gesetzt. Doch während die Wellenbilder der Witwe die *Bildproduktion* in den Blick rücken, betont das Bild im Guckkasten den Entstehungsprozess des Bilds im Akt der *Rezeption*. Die Vedute ist für sich »erstarrt« und »stumm« – erst in Kombination mit der Apparatur des Guckkastens und einem technisch gesteuert wahrnehmenden Subjekt entsteht die immersive Tiefenwirkung, erwacht das Bild scheinbar zum Leben, »strahlt und kracht«. Das ›Reale‹ ist mithin eine Folge mechanischer Konstruktion geworden.¹⁶¹

Wo intradiegetisch das Bild durch mechanische Konstruktion zum Leben erweckt wird, geschieht dies auf Textebene durch die rhetorische Technik der Ekphrasis. Die Ekphrasis, so James Heffernan, »speaks not only *about* works of art but also *to* and *for* them. In so doing, it stages – within the theater of language itself – a revolution of the image

158 Die physische Präsenz des Bilds bringt nach Horst Bredekamp die »aristotelische *enargeia*, die in jedem Artefakt eine Energiequelle wähnt, die dem Werk erlaubt, zu einer wirkenden Kraft zu werden« mit sich: BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*, 5.

159 Vgl. zur Umstrukturierung des Sehens, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt, auch Jonathan Crary, der eine »neue Positionierung des Betrachters außerhalb der festen Bezugspunkte von Innen/Außen, die die Camera Obscura noch voraussetzte, in ein unmarkiertes Feld« beschreibt, »auf dem die Unterscheidung zwischen inneren Empfindungen und äußeren Zeichen unwiderruflich verwischt ist«: Das Sehen befreit sich und »fällt aus den festen Strukturen heraus«. CRARY, *Techniken des Betrachters*, 35. Das Ich im Text Wolfs gehört eindeutig bereits einem Betrachter-innen-Typus des neu strukturierten Sehens zu, ist als (unter anderem) »anpassungsfähigere[r], autonome[r] und produktivere[r] Betrachter« (ebd., 151) zu begreifen. – Schlagworte der zitierten Schlachtbeschreibung (»Artillerie«, »Pferde«, »Granaten«) verweisen auch hier ein weiteres Mal auf Claude Simons *Straße in Flandern*, in der sehr prominent im letzten Satz des Buchs von Erstarrung die Rede ist. Der angesichts des Kriegs fassungslose Erzähler vermerkt: »die Welt stand still erstarrt zerbröckelnd sich häutend zusammenbrechend allmählich zerfallend«. SIMON, *Die Straße in Flandern*, 302.

160 Vgl. KRIEGER, »Das Problem der *Ekphrasis*«, alle Zitate 43.

161 Vgl. hierzu unter historischer Perspektive CRARY, *Techniken des Betrachters*, insb. 44–48 sowie KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 14.

against the word«.¹⁶² Auf dem Schauplatz der Sprache sucht die Ekphrasis diese Revolution des Bilds gegen das Wort zugleich zu beschwören wie verbal unter Kontrolle zu halten. Im Text des Debüts sind es die Worte, die die Kraft des Bilds überhaupt erst zur Schau stellen: die Kraft, aufzuwühlen, zu faszinieren, zu verstören. Die Ekphrasis erweist sich als Verfahren, das dem stummen (Bild-)Objekt im literarischen Text eine Stimme verleiht, durch die dieses in seiner sprachlichen Vermittlung zu tönen, zu singen, zu schreien, zu krachen beginnt.

Ins Bild setzen. Die Realismusfrage als Formfrage

Die Analyse der Bildbeschreibungen in *Fortsetzung des Berichts* und *Pilzer und Pelzer* macht das breite Spektrum deutlich, in dem sich Ror Wolf in seiner Prosa mit textuell inszenierter Bildlichkeit auseinandersetzt: Von einer intradiegetisch realen Szene, die im *freeze frame* zu einem Bild stillgestellt wird, reicht dieses hin zum Bildobjekt der Vedute, das in der Betrachtung im Guckkasten zu lebendig-sinnlicher Präsenz gelangt. Die Prosa rückt verschiedene Medien und Bilderzeugungsverfahren sowie mit diesen verbundene Repräsentationsansprüche in den Blick und legt so das vielschichtige Geflecht epistemologischer wie darstellungstechnischer Fragestellungen offen, das sich aus der Relationalität von Produktion, Bild und Bildbetrachtung bzw. -beschreibung ergibt. Wenn, wie in den Texten Wolfs, Wahrnehmen und Beobachten zu den das Beschreiben bestimmenden Konstituenten werden, und jede Form der Darstellung als »Form-in-einem-Medium«¹⁶³ ausgewiesen wird, stellt sich die Frage nach dem Wirklichkeitsverhältnis der Prosa dezidiert als eine Frage der Form.¹⁶⁴ Ein direkter Zugriff auf Realität ist anhand des Umgangs mit Bildern im Text als unmöglich ausgewiesen: Das Unvermittelte ist immer schon abgelöst durch das Vermittelte, die Beschreibungen der (gerahmten) Bilder sind, wie gezeigt, von oft mehrfachen Distanzierungsverfahren geprägt. Hierbei inszenieren die Bildbeschreibungen die Bildwahrnehmung als eine Dynamik, die das Medium in seiner Materialität zurücktreten lässt, um den Blick auf das Dargestellte zu ermöglichen, die aber ebenso das materielle Bildobjekt oder die Bildwahrnehmung über ein Medium (eine Fensterscheibe, die Luft, die Fotografie, das Gemälde, den Guckkasten) in den Vordergrund rücken lassen kann. Die beschriebenen Bilder sind gekennzeichnet durch die untrennbare Verquickung von Repräsentiertem und Repräsentation, die auf die Medialität jeglicher Darstellung verweist; mehr noch: sie leben von dieser. Sie spiegeln vor, bringen das Dargestellte zur Sichtbarkeit und demonstrieren zugleich die Bedingungen und Merkmale dieser Erfahrung.¹⁶⁵ Diese in Szene gesetzte doppelte Zeige- und Verbergungsdynamik, das Spiel von Transparenz und Opazität konstituiert auf sprachlicher, motivischer und intertextueller bzw. intermedialer Ebene die lange Prosa Ror Wolfs.

162 HEFFERNAN, *The Museum of Words*, 7.

163 KRÄMER, »Sprache – Stimme – Schrift«, 332.

164 Vgl. KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 24.

165 Vgl. hierzu Gottfried Boehm, nach dem das Bild stets gebunden ist an einen »ikonischen Kontrast«, der »zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar« ist. BOEHM, »Die Wiederkehr der Bilder«, 35.

Es ist wohl kaum Zufall, dass Alain Robbe-Grillet die fundamentale Bedeutung der Form der Darstellung in der Kunst ausgerechnet am Beispiel des Zebras erläutert. Ausgehend von der Annahme, dass ›Engagement‹ für Schriftsteller*innen nicht in einer direkten Einmischung ins Gesellschaftliche bzw. Politische liegen könne, sondern stattdessen vielmehr »das volle Bewußtsein der aktuellen Probleme [der] eigenen Sprache«¹⁶⁶ (in anderen Worten: des eigenen künstlerischen Mediums) bezeichne, widmet sich Robbe-Grillet in seinen 1957 formulierten Überlegungen dem »alte[n] lecke[n] Schiff«¹⁶⁷ der Gegenüberstellung von Form und Inhalt. Diese werde sowohl von den Vertreter*innen einer sozialistischen wie auch einer humanistischen Literatur aufrechterhalten, da beide Seiten »den Roman auf eine Bedeutung« reduzieren wollten, auf »ein Mittel zur Erreichung eines Wertes«, der über den Roman selbst hinausgehe (es ließe sich auch sagen: auf Repräsentation) – und daher die »allzu große Bemühung um die Form [...] auf Kosten der Geschichte und ihrer Bedeutung« als »Formalismus« abkanzelten.¹⁶⁸ An dieser Stelle der Argumentation kommt das Zebra ins Spiel:

Es gibt eine bekannte russische satirische Zeichnung, auf der ein Nilpferd einem zweiten im Busch ein Zebra zeigt und sagt: ›Siehst du, das ist Formalismus.‹ Die Existenz eines Kunstwerks und sein Gewicht hängen keineswegs von den Interpretationsrastern ab, die entweder mit seinen Umrissen zusammenfallen oder nicht. Das Kunstwerk ist, genauso wie die Welt, eine lebendige Form: es ist, es bedarf keiner Rechtfertigung. Das Zebra ist wirklich, es zu leugnen wäre nicht vernünftig, wenn auch seine Streifen keinen Sinn haben. Ebenso verhält es sich mit einer Symphonie, einem Gemälde, einem Roman: ihre Wirklichkeit liegt in ihrer Form. Aber [...] in ihrer Form liegt auch ihr Sinn, ihre ›tieferen Bedeutungen‹, das heißt ihr Inhalt.¹⁶⁹

Was in Wolfs Schreiben bereits anhand der Arbeit in und mit Sprache zu beobachten war, nämlich der »negativistisch-ironische Bezug auf die Logik der Repräsentation«,¹⁷⁰ lässt sich anhand des Schreibens von Bildern, das Motiv und Verfahren zugleich ist, noch einmal präzisieren. In der Poetik Wolfs rückt auf verschiedenen Ebenen des Texts die *Form* der Darstellung in den Vordergrund und verselbstständigt sich potentiell gegenüber dem Dargestellten; sie tritt in ihrer eigenen (sprachlichen, medialen, materiellen) Wirklichkeit hervor. Durch das Exponieren von (bildlichen) Konventionen und Strategien

¹⁶⁶ ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 43.

¹⁶⁷ Ebd., 44.

¹⁶⁸ Ebd., 44f.

¹⁶⁹ Ebd., 46. Die Kunst, so führt Robbe-Grillet seinen Gedanken weiter aus, gehorche keiner »Dienstbarkeit«, sei schließlich keine »Sauce, die den Fisch besser rutschen lässt«, sie enthalte im Wortsinn nichts (»wie eine Schachtel im Innern ein fremdes Objekt enthalten kann«), sie stütze sich »auf keine Wahrheit, die schon vor ihr bestanden hätte: »Sie schafft sich selbst ihr eigenes Gleichgewicht und ihren eigenen Sinn. Sie hält sich ganz allein aufrecht, wie das Zebra, oder aber sie fällt.« Ebd., 47. Robbe-Grillets Beispiel ist besser gewählt, als er selbst geahnt hat. Mit den Streifen des Zebras verhält es sich auch aus biologischer Perspektive wie mit der künstlerischen Form: Auch »in ihrer Form liegt [...] ihr Sinn«, schützt das Streifenmuster die Tiere doch vor Stechmücken als Überträger von Krankheiten – etwa vor der für den Esel auf der Fotografie Schillings zumindest vermeintlich so fatalen Tsetsefliege. Vgl. hierzu exemplarisch CARO et al., »Benefits of zebra stripes« (2019).

¹⁷⁰ Vgl. REBENTISCH, »Realismus heute«, 259–261, Zitat 261.

der Repräsentation wird der referentielle Schluss von Darstellung auf ein Dargestelltes fraglich, das Repräsentativwerden der Darstellung ist »reflexiv blockiert«.¹⁷¹ »in der Mitte und zugleich im Vordergrund des Bildes, ist nur Dürre und Vertrocknetheit, dargestellt in Form von kleinen struppigen Grasbüscheln« (FB, 176). Der automatisierte Schluss von Abbildung auf Abgebildetes, von Repräsentation auf das Repräsentierte wird – dies wird an solchen Bildbeschreibungen überdeutlich – ebenso unterlaufen wie die Vorstellung von einem natürlichen Zeichenverhältnis. Die Darstellungsebene wird so nicht als vermeintlich offenes Fenster möglichst transparent gemacht, sondern ihr wird in ihrer Funktion als Repräsentierendes zur Sichtbarkeit verholfen.¹⁷² Nach dem Durchgang durch die Literatur der Moderne und der Avantgarden im frühen 20. Jahrhundert kann die Wirklichkeit im Text für Wolf nicht mehr in einem realistischen Verfahren zugänglich gemacht werden: Wirklichkeit ist nur noch als »mediatisiertes Reales« zu denken.¹⁷³ Die Wirklichkeit, auf die sich die Prosa Wolfs bezieht und auf die sie aufmerksam macht, ist nicht *nur*, aber eben stets *auch* »die Wirklichkeit der Repräsentation«.¹⁷⁴ Wolfs Prosa stellt sich sowohl dem Beobachtungsparadox als auch der Medialität als Grundbedingung von Form und befindet sich so in einem Verhältnis zu Realität, das die »Gleichzeitigkeit von Partizipation und Beobachtung, Referenz und Selbst-Reflexivität« anerkennt, offen reflektiert und performativ ausstellt.¹⁷⁵

Anhand der oft irritierenden Inszenierung von Bildern im Text, anhand von literarischen Befragungen perspektivischer und bilderzeugender Verfahren, anhand verschiedener Modi der Beobachtung und Bildrezeption, anhand der Bildbeschreibung selbst wird in der Prosa Wolfs die Beziehung von Blick, Gegenstand und Darstellung, wird Repräsentation als solche sowie deren Störanfälligkeit reflektiert und dergestalt die eigene (mediale) Wirklichkeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. »Die Literatur nimmt visuelle Darstellungstechniken auf«, so Monika Schmitz-Emans, »um sich selbst in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit und als Form der Darstellung zu beschreiben.«¹⁷⁶ Möchte man dieses Sich-ins-Verhältnis-Setzen zur Wirklichkeit in der Prosa Wolfs als

¹⁷¹ Ebd., 261.

¹⁷² Ebd., 262.

¹⁷³ BAßLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 287. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Wolfs Schreiben, wenngleich es auf den historischen Avantgarden der emphatischen Moderne aufbaut, grundsätzlich von deren Poetik, die von Durchbruchphantasien zu einer Primärwirklichkeit im bzw. durch den Text geprägt war. Vgl. hierzu ebd., insb. das Kapitel zu modernen Schreibweisen 1910–1925, 213–216.

¹⁷⁴ REBENTISCH, »Realismus heute«, 257.

¹⁷⁵ Vgl. zum konstruktiv-performativen (im Gegensatz zum rational-repräsentativen) Realitäts-Verhältnis KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 14f., Zitat 14.

¹⁷⁶ SCHMITZ-EMANS, »Die *Laterna magica* der Erzählung«, 321. Dabei, so führt Schmitz-Emans weiter aus, gehe es nicht »um die einfache Übertragung von Darstellungstechniken oder gar von Sujets, sondern um die Suche nach Modellen zur Reflexion von ›Darstellung‹ überhaupt. Die These einer wechselseitigen Erfahrung der Künste, einer wechselseitigen Modellierung der Künste und ihrer Medien, besagt: Es gibt kein Medium an sich. Was immer in der diskursiven Praxis als ein ›Medium‹ gilt, ist eine Funktion komplexer Ausdifferenzierungen gegenüber anderen ›Medien‹ [...]. Alle Darstellungsformen konstruieren sich wechselseitig, nicht allein durch implizite Absetzung gegeneinander, sondern oft genug auch durch explizite Thematisierung, oder durch die verwendete Metaphorik.« Ebd.

›Realismus‹ bezeichnen, so wäre dieser diejenige Art zu schreiben, die ihre Karten auf den Tisch legt und die eigenen Bedingungen und Schwierigkeiten ausstellt: ein Schreiben, das über sich selbst ins Bild setzt.