

Klaus R. Scherpe

Beschreiben, nicht Erzählen!

Beispiele zu einer ästhetischen Opposition:
von Döblin und Musil bis zu Darstellungen
des Holocaust

Antrittsvorlesung

20. Juni 1994

Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät II
Institut für deutsche Literatur

Copyright: Alle Rechte liegen beim Verfasser

Redaktion:

Gudrun Kramer

Forschungsabteilung der Humboldt-Universität

Unter den Linden 6

10099 Berlin

Herstellung:

Linie DREI, Agentur für Satz und Grafik

Wühlischstr. 33

10245 Berlin

Heft 44

Redaktionsschluß: 30. 01. 1995

Das Thema dieser Vorlesung ist nicht ganz frisch, fast schon ein Ladenhüter und Evergreen der rhetorischen, poetologischen und ästhetischen Tradition.¹ Aber selbstredend bin ich natürlich der Meinung, daß es dort etwas, wenn auch nicht originaliter zu entdecken, so doch in unserer spätmodernen Situation wiederzuentdecken, hinzuzufügen oder umzuschreiben gibt. Wenn dem nicht so wäre, so würde ich es selbstverständlich nicht wagen, Ihnen mit dem von Georg Lukács 1936 in Moskau abschließend verhandelten Thema “Erzählen oder Beschreiben?”² noch einmal unter die Augen zu treten. Wo also liegt im Berliner Sommer von 1994 der Distinktionsgewinn?

Mein Wiederbelebungsversuch an diesem Thema geht von der Beobachtung aus, daß die *dienende* Rolle der Beschreibung - das malende Beschreiben, das Lessing im Medium der Literatur als minderwertig erachtete, das oberflächliche Beschreibungsverfahren, das Georg Lukács als Indiz für eine verdinglichte Prosa verwarf - daß dieses ‘Nur’-Beschreiben oder ‘Rein’-Beschreibende in der Literatur und in anderen Medien der *Moderne* eine eigentümliche Faszination gewinnt: eine ästhetische Militanz sogar, die immer dann durchschlägt, wenn die bindende und verbindliche Kraft der Erzählung sich als unzulänglich erweist oder versagt, vorzugsweise in Kriegs- und Krisenzeiten, zum Beispiel in Flauberts akkuraten Beschreibungsorgien von Karthago, Paris 1863, in Döblins Angriff auf das historische Erzählen in seinem “Wallenstein”, im Elsaß und in Berlin 1915/17, in Claude Simons wie mit dem Kameraauge geschriebenen Schlachtbeschreibungen von Pharsalos und Flandern, in Claude Lanzmanns “Shoah”-Film, der das historisch verlebendige Erzählen verweigert. (Lanzmann hat in “Le Monde” dagegen protestiert, daß ein in Hollywoods Kinobildern erzeugtes Wort wie “Schindler-Juden” die Geschichte der Judenvernichtung repräsentiert.)³

Eine Erzählung, so sagt man, macht Sinn und dessen sind wir bedürftig. In Kriegs- und Krisenzeiten wächst das Erzähl- und Sinnbedürfnis natürlicherweise. Das Erzählen hat therapeutische Funktion: die tausend Erzählungen nach dem sog. "Zusammenbruch" des Dritten Reichs, der Lesehunger nach den gestandenen Erzählungen eines vergangenen poetischen Realismus, Heilung durch Zitate. Nach 1945 wurde aber nicht alles erzählt.

Gerät die Gesellschaft in *Friedenszeiten* in die Krise, so ist das Erzählen als kulturelle Strategie nicht minder gefragt. In den 80er Jahren hat der Gießener Philosoph und kulturpolitische Ratgeber Odo Marquard das Erzählbedürfnis verallgemeinert. Die Germanistik und alle Geisteswissenschaften könnten sich unentbehrlich machen, wenn es ihnen noch einmal gelänge, durch Erzählungen Ersatz zu schaffen für die Modernisierungsschäden: durch sinnbildende und werteschaftende Erzählungen für die Geschädigten.⁴ Ich muß also achtgeben, wenn ich Ihnen heute diese alte Geschichte, die problematische Beziehung von 'Erzählen und Beschreiben' als eine *moderne* aufbereite.

An der *Erzählung*, literaturwissenschaftlich und auch kulturpolitisch verstanden, haben wir etwas, wenn alles gut geht: Anfang und Ende, Leben und Tod, Aufstieg und Fall, Rot und Schwarz: binäre Strukturen, die fürs Ganze der Erzählung bürgen, Erinnerungen an vergangene Lebendigkeit usw. Auch gute Aussichten auf ein happy ending? Zukunftsvisionen? Zur Zeit nur postmodern in der Form des Futur II: Nicht "Es war einmal", sondern "Es wird gewesen sein". - Was haben wir noch? Wir haben das, was die erzählte Welt außen, aber vor allem im Innersten zusammenhält, die drei "M": Milieu, Meinung und Moral. Es funktionieren, wenn es gut geht, Identifikation und Projektion, noch immer Handlung und Charakter. Die Erzählung trifft sich mit unseren Ängsten und Wünschen nach Orientierung in Zeit und Raum. Der moderne Klassiker spricht: "Die Zeit ist das Element der Erzählung, wie sie das Element des Lebens ist, unlösbar damit verbunden wie mit den Körpern im Raum." (Thomas Mann 1924 im "Zauberberg")⁵. Allerdings kann der zeithistorische Erzähler im Falle von Krieg und Unheil - und nur von solchen Fällen der Dar-

stellung werde ich heute berichten - in eine unhaltbare Position geraten. Thomas Mann hat auch dies dargestellt in seinem Roman "Doktor Faustus" von 1947, in dem der humanistisch nachsorgende und vorsorgende Deutschland-Erzähler Serenus Zeitblom die vom Humanismus entleerte moderne Tonkunst Adrian Leverkühns nicht mehr nacherzählen kann. Historische Endzeit des Romans, wie seinerzeit Hans Mayer meinte.⁶ Glauben wir weiterhin an ein zeitliches Apriori des Romans, auch dann noch, wenn es transzendental nicht mehr wirksam, vielmehr selber historisch geworden ist, so erhalten wir uns (bis auf weiteres) das Vertrauen auf ein medientechnisches Darstellungsapriori der Literatur. Dann wissen wir noch, was wir an der Erzählung haben: behaustes Dasein, Fortschritt und Reaktion, ein signifikantes Bezugskontinuum. So weit (und so gut?) einige Vorzüge der Erzählung.

Aber was haben wir an der Beschreibung?

Sie macht in besonderer Weise aufmerksam auf die Dinge, die Natur, die Landschaften, die Menschen, auch das Nicht-Menschliche, das Anorganische. Auch auf Geschichte? Nicht auf Geschichte im Fortschritt der Zeit, sondern im Räumlichen von Flächen und Figuren. Wir werden sehen. Am Menschen interessiert die Beschreibung besonders das Körperliche. Sie verstärkt die sinnliche Wahrnehmung; sie ist (oder kann sein): die Anverwandlung von Sprache an die Natur, also mehr als Naturnachahmung. "Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist", sagt Viktor Sklovskij in seiner "Theorie der Prosa"⁷. "Der sichtbare Mensch" heißt eine bekannte Abhandlung des marxistischen Filmkritikers Béla Balázs. Die Sache der Beschreibung ist das Äußerliche, die Oberfläche, die Örtlichkeit. Am Geschehen ist der *Ort des Geschehens* wichtig. Die Beschreibung liebt die lexikalische Liste, die Nomenklatur, sie akkumuliert und summiert. An Flaubert beobachtet Roland Barthes die "structure purement sommatoire."⁸ Wo die Erzählung auf den Fortgang der Handlung und Spannung setzt, um den Leser einzunehmen, auf

Chronologie und Kausalität, bildet die Beschreibung eine additive und korrelative Struktur. Sie studiert die Dinge. Der Leser der Beschreibung erwartet nicht das Ende, sondern die nächsten Worte, im Prinzip ad infinitum. Die Beschreibung isoliert ihren Gegenstand. Musil schätzt das Fernrohr, weil es "die gewohnten Zusammenhänge auflöst und die wirklichen entdeckt".⁹ Die Beschreibung ist Stückwerk, Kunststück, Schaustück. Sie stellt ihn heraus: den schönen Körper der Frau im Blason, das Denk- und Erinnerungswürdige in der Inschrift, im Memorandum und Memento. Das Beschreiben schildert. Der Schildaere war einmal der Schildbemaler. Die Beschreibung schärft das Unterscheidungsvermögen. Vermutlich ist die Beschreibung eine linguistische Utopie: die Sehnsucht, die Welt Wort für Wort zu bezeichnen. Dieser Wunsch kann umschlagen in die Diktatur des Benennens: Es ist nur so und nicht anders. Ohne die lästige Umgebung von Syntax und Erzählung, ohne den bedingenden Kontext ist das Nur-Beschriebene, der Aus-Schnitt, ist das Ausgenommene ganz und gar unverständlich, so schön und schrecklich wie am ersten Tag. Vielleicht will die Beschreibung das Bild, die Imago, retten gegen den Schriftsinn.

Das Phantasma der 'reinen' Beschreibung geht zusammen mit dem der 'unmittelbaren' Wahrnehmung. Hier beginnt die Faszination der Schreibenden, aber auch ihr Leiden: der verzweifelte Versuch, zu den Dingen zu kommen, ihr vermeintliches Eigengewicht zu spüren, welches die Erzählung eher verbirgt. Die Magie der Dinge vor dem Kameraauge. Der Beschreibungskünstler Kafka, ein Flaubert-Bewunderer, spricht von der "quälenden Lust, die Dinge so zu sehen, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen. Sie sind da wohl schön und ruhig."¹⁰ Der Wunsch nach Beschreibung hat etwas Atavistisches und Regressives, in zivilisierter Form: der Wunsch nach Nähe, teilnehmende Beobachtung. Und doch kann gerade dieser Beschreibungswunsch der unendlichen Zuschreibung von Bedeutungen, der Frage nach den anderen Bedeutungen unter der beschriebenen Oberfläche nie entgehen. Im Gegenteil! Die semantische Überdetermination, die Ambiguität der Zeichen, die Generierung von Text ist 'vor Ort', dort, wo das Zubeschreibende isoliert, detailliert und präzisiert wird, am allergrößten.

Warum konnte die Konstellation 'Erzählen oder Beschreiben' überhaupt zum Streitfall werden, zur Glaubensfrage? Es streiten sich die Poetologen und Ideologen um die 'wahrscheinliche' oder gar wahre Repräsentation der Wirklichkeit, die Künstler um das ausdrucksfähigere Medium (Malerei, Literatur, Photographie, Film), die Philosophen über den Vorrang von Mimesis oder Semiosis bei der Darstellung (bzw. Nicht-Darstellbarkeit) der Welt. Orientierung in diese Streitigkeiten bringt allein das historische Argument.

Der Streit beginnt dort, wo die Historisierung des Problems beginnt. Nach 1750 - das ist die Zeit der Intervention von Diderot, Marmontel und Lessing - zerbricht die Einheit des metaphysisch-universellen Denkens. Die gesicherten Taxinomien und Tableaus des Wissens werden subjektiv und perspektivisch gegengezeichnet. Die Regelbücher der Rhetorik und Poetik geraten in Aufruhr. Es erfolgt der Bruch in der Ordnung der Dinge, wie Foucault sagt. Der Riß ist der Mensch.

In der klassischen Rhetorik und Poetik war das Verhältnis von Erzählen und Beschreiben ein durchaus friedfertiges. Von der antiken Rhetorik bis ins späte Mittelalter war mit dem Stichwort *ekphrasis*, lateinisch *descriptio*, stets eine Unterabteilung der *narratio* gemeint, eine Erweiterung der forensischen und epideiktischen Rede. Die Beschreibung ist hier eine Form der Rede, die ihren Gegenstand dem Zuhörer unmittelbar anschaulich macht ("quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur"). Es gab den Spezialfall der Ortsbeschreibung, die *topographia*, den der Personenbeschreibung und auch den Fall der beschriebenen Handlung, das 'Stellt euch vor' der Teichoskopie. Auch der Übergriff der einen Kunst in die andere - der von Plutarch überlieferte Satz des Lyrikers Simonides von Keos, daß "die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei" sei, das Horazische *ut pictura poesis*, - sprengte die Hierarchie der Medien und Genres der Darstellung nicht. War doch die Beschreibung auch in der mittelalterlichen und noch in der Literatur des 17. Jahrhunderts ein Prunkstück der Erzählung.

Seit Leonardos "Trattato della pittura" konnte der Medienvergleich im Sinne eines Vergleichens und Aufrechnens der "natür-

lichen” Zeichen der Malerei und der “willkürlichen” Zeichen der Poesie zwar als mäßig gelten (jeder Kunst ihre spezifische Ausdrucks- und Wirkungsqualität), doch mußte eben diese gewohnte Vergleichbarkeit zu dem Zeitpunkt zum casus belli werden als, beispielhaft in Lessings “Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerey und Poesie” von 1766, historisch gesehen, ein ‘Handlungsbedarf’ entstand, resultierend aus einem neuen historischen Bewußtsein der Zeit, der Veränderbarkeit der Welt durch individuelles und kollektives menschliches Handeln.

Lessing, der Semiotiker, hat entdeckt, wie unterschiedlich die verschiedenen Künste ihre Zeichen mit Bedeutung ‘aufladen’, auch wenn er sprachlogisch sicher nicht Recht behalten hat mit der Behauptung, daß eine Zeichenfolge immer temporalen Charakter hat.¹¹ Die überschüssige Emphase des Semiotikers übrigens verrät den Ideologen. “Nachahmende Zeichen *aufeinander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen”, heißt es im Anhang zum “Laokoon”. “Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.”¹² Lessing protestiert gegen die Immobilisierung der Zeichen in der “mahrenden Poesie”, die in den Lehrgebäuden der Poetik des 18. Jahrhunderts noch ein ganzes Gattungsstockwerk besetzt hielt. Sein Protest gilt darüber hinaus einer in sich ruhenden Repräsentationskunst des ancien regime, die auch das Transitorische als ewig zur Anschauung bringen will. Er ergreift Partei für die im Aufklärungszeitalter hervortretende Handlungsdynamik entgegen der bildlichen Synchronie und der Koexistenz der Zeichen. Lessings heftige Intervention in die bislang friedfertige Konstellation von Poesie und Malerei, auch in die Modi von Erzählen und Beschreiben, betreibt die Mobilisierung der Leser und Zuschauer. Die wirkungsvolle Illusionierung des Rezipienten ist ihm alles. Die Künste sollen, jede für sich, auf die ihnen bestmögliche Art und Weise helfen, den besseren Menschen hervorzubringen. Die aus sinnlichen Eindrücken und Argumenten erschlossene *Idee* der Sache wird wichtiger als die Sache. An der Beschreibung interessiert nurmehr der *Vorgang* des Beschreibens, am Beschriebenen die damit zu verbindenden menschlichen Empfindungen und Tätigkeiten. Lichtenbergs Kom-

mentierungen der Hogarth'schen Kupferstiche sind *Bilderzählun-*
gen. Die *Anschauung* der Bilder gilt alsbald mehr als ihr Ansehen
oder ihre bloße Ansicht. Vom "Durchschauen" spricht Lenz in den
"Anmerkungen übers Theater". Die tief empfundene "unmittelbare
Anschauung" wird zum Ausgangspunkt der deutenden Symbolisierung.
Die Einbildungskraft erlöst die Bilder aus ihrer bloßen Bildhaftigkeit.
Funktionieren die Goetheschen Bildbeschreibungen womöglich auch
ohne Bilder?¹³ Aus der Erkenntnis, daß "diese Dinge" niemals nur
diese Dinge sind, formiert sich das beobachtende Bewußtsein als
geschichtsphilosophische Autorität gegenüber den Dingen. Wenn seit
dem 19. Jahrhundert, von Hegel bis Lukács, aus der Anschauung die
Weltanschauung wird, dann siegt, in Gedanken, die zur künstlerischen
Norm erhobene, Sinn verheißende Erzählung. Wir werden sehen, daß
die Wiederentdeckung der Beschreibung in der Literatur der Moderne
als ästhetische Opposition gegen das Erzählen eben hierauf zielt: auf
die weltanschaulich angeleitete und formierte Erzählung.

Lukács' Moskauer Aufsatz von 1936 "Erzählen oder Beschreiben?"
läßt sich in seinen Vorurteilen und Verurteilungen der Beschreibung
als Steigerung der kapitalistischen Verdinglichung in der Literatur
heute anders lesen. Weniger als Kritik an der Befestigung der Welt
im Zustand der fertigen Phänomene (Lukács' Angriff auf Flaubert
und die Naturalisten), sondern als Kritik an der immerschon fertigen
Erzählung, die uns stets richtig und wahrhaftig und in der Konsequenz
parteilich berät. Unerträglich ist für Lukács die Gleichgültigkeit
des Seins, welche die Beschreibungskünstler des 19. Jahrhunderts,
Stifter und Flaubert, bezauerte und entsetzte, was ihnen schon die
moralisierende Kritik von Hebbel und Saint-Beuve eintrug. In der
Tat erfolgte die Beschreibung des casquet, der helmartigen Mütze
von Charles Bovary ohne inneres Gewissen und ohne tragisches
Bewußtsein. Durch ihren Schematismus provoziert Lukács' Abhandlung
das, wogegen sie protestiert: eine moderne Poetik der Beschreibung.
Gegen Lukács Forderung der sozialpolitisch "erfüllten" narrativen
Zeit steht dann die Beschreibung, die dem menschheitlichen Erzählen
die Zeit entzieht. Gegen das zur *Begründung* der Erzählung geeignete
Zeitgefüge steht dann die momentane *Vergegenwärtigung* (Ger-

trude Steins “just as soon as now”). An die Stelle der Evolutionen treten die Evokationen (Roland Barthes “existentielle Dichte einer Dauer”). Auf Konklusionen antworten Kristallisationen. Statt der Totalität der Erzählung die Isolation des Beschriebenen, statt der Idealisierung des in der Wirklichkeit handelnden Menschen die sprachliche Realität des ‘behandelten’ Menschen, statt Ausdrucks- und Anschauungspathos die literarische Realität der Reproduktion, statt der Offenbarung der Realität ihre Konstruktion, statt der Identifikation, zu der die Erzählung einlädt, seit Proust die ausgekühlte Emphase der Observation, statt der Illusion der Widerspiegelung Döblins Postulat der Faktenphantasien, statt der Chronologie und Finalität der Erzählung Robbe-Grilletts “Der Augenblick leugnet die Kontinuität”.

Mich interessiert nun weiterhin, jetzt gleich und im folgenden, in der Reihe meiner Beschreibungsexempel der Moderne nur noch das eine: der Anti-Lukács in Lukács, der lautlose Aufstand der Zeichen einer beschreibenden Literatur inmitten der beredten Erzählung, die *Intervention* der Beschreibung, mit der nicht nur, wie Lukács fürchten mußte, der Formalismus siegte. Nicht der Triumph der “raffinierten Atelierkunst” der Naturalisten, wie er behauptete, nicht nur die Dominanz der Darstellung über das Dargestellte ist das Faszinierende und Unheimliche an der neuerlichen Beschreibungslust *moderner* Literatur. Etwas anderes kommt hinzu, etwas Entscheidendes, was ich bisher nur angedeutet habe und das mir beim Abfassen dieses Vortrags immer wichtiger wurde: eine Art kultureller Fundamentalismus (die Auflösung der gewohnten Zusammenhänge, um das ‘Wirkliche wirklich’ zu entdecken), ein Wille zur *unbedingten* Darstellung, der sich gerade dort festsetzt, so meine These, wo die Erzählung nicht mehr weiter kann, keinen Rat weiß, Platz läßt und Raum gibt. Was geschieht eben dort, nicht am Ende der Erzählung, sondern inmitten, dort, wo die Erzählung plötzlich aussetzt und die Beschreibung den leeren Platz besetzt?

“Wer wird erzählen in solchen Zeiten?” Alfred Döblins “Wallenstein”-Roman, geschrieben in der elsässischen Etappe von 1915,

wo er als Militärarzt am Tage Verwundete zusammenflickte und am Abend die aus den Universitätsbibliotheken von Straßburg und Heidelberg herbeigeschafften historischen Werke exzerpierte (die Leihscheine liegen im Nachlaß in Marbach), Döblins Roman ist ein rücksichtsloser Angriff auf die fabulierende, historisierende und psychologisierende Erzählform des 19. Jahrhunderts, zudem eine Schmähschrift auf die interpretierende und erklärende Historiographie. Statt der Nacherzählung propagiert Döblin das moderne Epos: die Reaktivierung und Vitalisierung von Gesten, Ritualen und Verhaltensweisen, die Handlungen hervorbringen, kriegerische Schaubilder der Gewalt. Der Dreißigjährige Krieg als historisches *Ereignis* war für Döblin sekundär, es hätte, nach der Lektüre von Flauberts "Salammbô", auch einer der Punischen Kriege sein können oder, wie er selber mitteilt, einer der Kreuzzüge. Geschichte im historischen Roman ist für Döblin allemal Angelesenes, medial Vermitteltes, Buch, Bild, Kupferstich, die Serie von Bildern und einmal ums andere: verfehlte Gegenwart. "Der historische Roman ist erstens Roman und zweitens keine Historie", sagt er im Exil der dreißiger Jahre.¹⁴

"Nachdem die Böhmen besiegt waren, war niemand darüber so froh wie der Kaiser"¹⁵. Bereits der erste Satz des "Wallenstein"-Romans beendet die historische Erzählung. Der Beginn durch einen temporalen Nebensatz der Vorvergangenheit, dem der signifikante Kontext entzogen wird - die Schlacht am Weißen Berge von 1620, in der die Böhmen dem Kaiser Ferdinand unterlegen waren, - schließt die Erzählung ab und eröffnet sogleich das Tableau des Siegesschmauses: "Noch nie hatte er [es ist Kaiser Ferdinand der Andere, wie Döblin ihn nennt,] mit rascheren Zähnen hinter den Fasanen gesessen [...] kaute, knabberte, biß, mahlte, malmtte [...]"¹⁶ In der Szenerie des Gelages - "zwanzig Gewaltherren und Fürsten", versammelt unter dem Blick der Majestät - zeigt Döblin Geschichte, genauer, er demonstriert *Vorstellungen* von Geschichte, die er aus dem angelesenen Bücherwissen und der Ansicht von Kriegsmalereien, Schlachtplänen und alten Stichen der Städte, Wiens zum Beispiel, allerdings aus dem 15. und nicht aus dem 17. Jahrhundert, gewonnen hat. Wie in einem historischen Ausstattungsfilm, der vor lauter Dekor nicht

von der Stelle kommt, zeigt er in Großaufnahme die spanischen Krausen und niederländischen Spitzenkragen, die speicheltriehenden Lippen über dem Geflügel. Zur Schau gestellt werden die Perioden der Reden wie die Folgen der Speisen und Weine, die Reihe der Namen, das Zeremoniell der Tafel, in dem die gesellschaftliche Hierarchie aufgeht, das musikalische Arrangement und die Bewachung durch die Leibgarde, die dem Ganzen seinen regulativen Rahmen gibt. Das Raumbild überlagert die Zeitfolge. Die en detail erzeugte Dynamisierung des Wahrgenommenen, die Döblin durch seine futuristisch inspirierte Stilmanier im Text durchsetzt (Akkumulation der Attribute, Aufschichten von Assonanzen und Alliterationen, Aufhäufung von elliptischen, parataktisch konstruierten Sätzen), unterliegt doch dem gewichtigen Stillstand der Beschreibung. Deren Effektivität verstärkt das inflationär gebrauchte Partizipium Präsens, das, wie später bei den Beschreibungskünstlern des *nouveau roman*, den Satzbau regiert und die Aktivitäten in Zuständlichkeiten verwandelt, also zum Beispiel die Kriegsgreuel der geschlagenen Schlacht umstandslos im Festsaal des Kaiserlichen Banketts in Wien plaziert: “[...] brausend gegen den wallenden Vorhang, den die Marschälle und Trabanten durchschritten: prächtig zerhiebene Pfälzerleichen, Rumpf ohne Kopf, Augen ohne Blicke, Karren, Karren voll Leichen, eselgezogen, von Pulverdunst und Gestank eingehüllt, in Kisten wie Baumäste gestaucht, kippend, wippend, hott, hott durch die Luft. Oh, wie schmeckten die gebackenen Muscheln, die Törtchen und Konfitüren Seiner Kaiserlichen Majestät.”¹⁷

In dieser Manier schreibt Döblin seinen Roman fort und fort, ohne erzählerisch recht von der Stelle zu kommen. Aus der Erzählung von Ereignissen herausgehoben und von der historischen Charakteristik abgehoben und isoliert werden immer wieder Ansichten von Gewalt: am Körper und an der Rüstung des Kriegsherrn erscheinen, blasonartig, seine Untaten: “Seine knotigen Finger bezeichneten ein jeder die Vernichtung von Städten; mit jedem Gelenk war ein Dutzend ausgerotteter Dörfer bezeichnet.”¹⁸ Die Verbrennung des Juden, der die Hostie geschändet hat, und die seines Weibes wird beschrieben in einer rücksichtslosen Exponierung des Sichtbaren, einem Schaustück körperlicher Ge-

walt im voyeuristischen Blickfang der Majestät, der Henker, Opfer, der Zuschauer und auch des Lesers, dem dies vor Augen gestellt wird.¹⁹ Im Vollzug des Döblinschen Erzählens durch Beschreibungen, in einer dynamisierten, assoziativen Sprache, wird die historische Referenz der Protagonisten und Ereignisse überformt und als Orientierungspunkt außer Kraft gesetzt.

Warum geschieht in Döblins historischem Roman nur dies und nichts anderes? Döblins Fixierung des Erzählens auf Schaubilder führt zu einer Art *Rekultivierung* der Personen- und Ereignisgeschichte, zu einer unpersönlichen *Ritualisierung* des Geschehens. Im Modus der isolierenden und detaillierenden Beschreibung vollzieht sich eine *Elementarisierung* und *Vitalisierung* des Historischen. Mit einer regressiven Vision von Geschichte wird die Erfindung der historischen Zeit, von individuellen und kollektiven Handlungen und Ereignissen gewissermaßen rückgängig gemacht. Nicht zufällig operiert Döblin im Sinne seiner emphatischen Forderung nach einem modernen Epos anstelle des historisierenden Romans mit vormodernen taxinomischen und klassifikatorischen Ordnungsmustern. Geschichte wird 'dingfest' gemacht durch das Aufdecken der Rituale der gewaltsamen Kriegshandlungen. Das beschreibende Verfahren moderiert diesen Zugzwang zur Vergegenständlichung einer Geschichte, die ohne Willensentscheidungen, Motive und ideellen Antrieb funktioniert. Die Beschreibungslust und Beschreibungswut, die allein den Text des Romans motivieren, haben einen doppelten Effekt: Artistisch stärkten sie das Vorstellungsvermögen an der Oberfläche und bereiten gerade dabei den Absturz in das Unwirkliche, nicht Faßbare, erzählerisch Inkommensurable vor. Die an der sichtbaren Oberfläche perfekt organisierte und stilistisch ausgeklügelte Musterung der Wirklichkeit schlägt um in eine De-Realisierung dieser Wirklichkeit. In Döblins Roman ergreifen die Wortkaskaden und suggestiven Sprachströme die aus dem Geschichtsbuch hervortretenden Personen und politischen Handlungen. Nach allen Regeln der Sprachkunst wird in diesem Text Kaiser Ferdinand der Andere am Ende in den Wald getrieben und in ein Tier verwandelt. Irgendwie mußte der durch seine Beschreibungsrituale aus der Zeitfolge geworfene historische Roman trotzdem zum Ende gebracht werden.

Der Erste Weltkrieg als Erfahrung der Moderne - die Destruktionspotentiale des technischen Fortschritts, eine gewaltsame Ordnung, die das Chaos produziert, ein Funktionalismus, der die Moral zerschlägt und archaische Mythen zurückbringt - radikalisiert das Darstellungsproblem. Die große Masse der nachträglichen Kriegserzählungen hielt sich an das Fronterlebnis. Dagegen stand, im Verbund mit den neuen technischen Medien, die Momentaufnahme. Die Kriegsphotographien demonstrieren die radikale Veränderung der Erfahrungswerte und Wahrnehmungsstrukturen. Was zeigt die Luftbildphotographie mehr als die Zerlegung der Landschaften und Ortschaften, die leere Strategie des Schlachtfeldes? Was zeigt das Photo im Tornister oder im Feldpostbrief von den individuellen Kriegserfahrungen? Bernd Hüppauf hat nachgewiesen, wie der diesen Momentaufnahmen entzogene Erzählgehalt in den Photoalben und Bilderbüchern vom Kriege nachträglich wiederhergestellt wurde.²⁰ Eine Literatur, welche die Erzähltherapie verweigert und auf der Darstellbarkeit des destruktiven, die sinnlichen und kognitiven Vermögen überfordernden Kriegserlebnisses besteht, macht die hierbei ins Auge zu fassende Zerstückelung und Fragmentierung des Körpers, den Ausschnitt, den Einschnitt in die Erfahrung, die technisch versierte Momentaufnahme zum Gegenstand der Darstellung.

Der Erzähler Robert Musil, einer der Kriegsbegeisterten von 1914, die im Krieg das elementare Erlebnis gegen die zivilisatorische Trägheit der Friedenszeit suchten, hat sich stets für das interessiert, was den Erzählrahmen sprengt, hat damit experimentiert, sich die abgesprengten Phänomene vor Augen zu stellen, sie sprachlich zu fixieren - sie zu *beschreiben*. Allein in der Kunst der Beschreibung und nicht in der Erzählung (der "Mann ohne Eigenschaften" handelt erzählerisch nicht vom Ersten Weltkrieg)²¹ manifestiert sich für Musil die Provokation des elementaren kulturell-kultischen Erlebnisses: "Man sieht Dinge immer mitsamt ihrer Umgebung an und hält sie gewohnheitsmäßig für das, was sie darin bedeuten. Treten sie einmal heraus, so sind sie unverständlich und schrecklich, wie es der erste Tag nach der Weltschöpfung gewesen sein mag, ehe sich die Erscheinungen aneinander und an uns gewöhnt hatten. So wird auch

in der glashellen Einsamkeit alles deutlicher und größer, aber vor allem wird es ursprünglicher und dämonischer. Ein Hut [Musil hätte Flauberts berühmte Beschreibung der Helmmütze des armen Charles Bovary vor Augen haben können] entartet augenblicklich zu etwas Wahnsinnsähnlichem, wenn das Triëder seine romantischen Beziehungen zur Umwelt unterbricht und die richtigen optischen herstellt.”²² Das unheimliche Motiv der modernen Beschreibungsliteratur, - im Absehen von dem ‘zivilen’ und zivilisierenden Kontext der Erzählung den isolierten Dingen eine ‘eigentliche’ und ursprüngliche Bedeutung abzugewinnen, dieser linguistische Irrsinn, wenn man so will -, dieses im Blick durch das Fernrohr geschärfte Motiv ist Musils Faszinosum: das augenblickliche Entarten “zu etwas Wahnsinnsähnlichem” bei einer bestimmten optischen Einstellung. In seiner Rezension von Béla Balázs Filmbuch “Der sichtbare Mensch” von 1925, in dem er die Filmkunst wegen ihrer Dichte der Bedeutungen zur eigentlichen und neuen Dichtkunst erklärt, spricht Musil von jener Störung der Normalität, jenem “Entrückungsvorgang” und von dem suggestiven Augenblickserlebnis, zu dem im “dichten” filmischen Bild “unter gleichem Affekt stehende Bilder zu Konglomeraten zusammengebalt werden, an denen gewissermaßen die Affektsumme haftet (z.B. Tiermenschen und multiple Tiere der primitiven Kulturen, Traum- und Halluzinationsbilder, wo gleichfalls zwei oder mehr Personen in einer erscheinen), oder umgekehrt, ein einziges Bild (Teil) als Repräsentant eines Komplexes auftritt und mit dem unerklärlichen Affektwert des Ganzen geladen erscheint (Magische Rolle von Haaren, Fingernägeln, Schatten, Spiegelbild u. dgl.).”²³ Im Bewußtsein der neuen technischen Bedingungen der Wahrnehmung benutzt Musil den Film als ästhetisches Reflexionsmedium der Literatur. In seinem Filmessay spricht er von der “optischen Einsamkeit” und vom “isolierten optischen Erlebnis”, das die Gegenständlichkeit des Gesehenen eigentümlich verwandelt. In Musils Erzähltexten gibt es vergleichbare beschreibende Momentaufnahmen, gewisse Ein-Stellungen des Beschreibens im Erzählen, auf die er immer wieder zurückkommt. Am bekanntesten ist die Fliegerpfeilepisode, eine Verarbeitung des Kriegserlebnis-

ses, die er zum ersten Mal im September 1915 notierte und in der "Amsel" von 1926 ausführt. Musil beschreibt hier den spannungsgeladenen, sinnlich erfahrenen Zustand, in dem er sich kurz vor dem Einschlag des Geschosses, das auf ihn zu zielen schien, befand. Der Augenblick der Gefahr, nicht darstellbar in der Sprache und darum mit Worten nur deskriptiv eingekreist und scharf umrissen, wird als Moment der Entrückung, ja geradezu des Rausches und der Befreiung erlebt. Die geschärfte Wahrnehmung, die sich ihre Worte sucht - Worte, die treffen, jenseits der Formelhafigkeit der Syntax und der Bedeutungsfülle der Metaphern, die auf einen symbolischen Zusammenhang zielen - hat Musil tatsächlich magisch besetzten Gegenständen wie Haaren, Fingernägeln und Spiegeln oder, ebenso banal, einem Fliegenpapier zukommen lassen. In einem frühen Text von 1913 mit diesem Gegenstand im Titel ist er fasziniert von der Todessekunde der an dem papiernen Klebestreifen zappelnden, tödlich gefangenen Fliege. Faszinierend sind die plötzliche Wahrnehmung und die durch sie ausgelöste optische Halluzination: "Und dann kommt der immer gleich seltsame Augenblick, wo das Bedürfnis einer gegenwärtigen Sekunde über alle mächtigen Dauergefühle des Daseins siegt [...]. So liegen sie [die Fliegen] da. Wie gestürzte Aeroplane, die mit einem Flügel in die Luft ragen [...]. Und nur an der Seite des Leibs [...] haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschenauge aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt."²⁴ In der Novelle "Grigia" wird die Beschreibung der Todessekunde auf dem Fliegenpapier als Material genutzt und in die Erzählhandlung eingespielt. Die pastorale Geschichte im Alpental wird unterbrochen, um derart den Kriegszustand zu vergegenwärtigen.

Döblins Beschreibungen in der Erzählung präzisieren "die Dauergefühle des Daseins". Musils deskriptive Interventionen, optische Halluzinationen im Gleichlauf eines unendlichen Geschehens, präzisieren die Affektsumme des Wahrnehmbaren im Augenblick. Die Aussonderung des isolierten Details, das in der 'reinen' Beschreibung gegenüber dem narrativen Zusammenhang mit Bedeutung aufgeladen wird, die Substitution des Erzählge-

füges durch sprachliche Kristallisation eines vermeintlich unmittelbaren Eindrucks oder Ausdrucks des Beschreibens betreiben beide, Döblin und Musil. Und gemeinsam ist beiden der von mir so genannte kulturell-kultische Fundamentalismus, eine Art Re-kultivierung der Phänomene, ein Kurzschluß von der Oberfläche auf den vermeintlichen Ursprung der beschriebenen Gegenstände und Körper: der regressive Effekt der beschreibenden Methode, den Musil die augenblickliche Entartung zu etwas "Wahnsinnsähnlichem" nennt. Unterschieden sind beide Schreiber, soweit sie Beschreibungskünstler sind, darin, daß der eine, Döblin, seine antinarrativen "Faktenphantasien" sozusagen flächen-deckend ausbreitet, um dem Zeitgeist der Erzählung seine bildhaft-mimetische Welt des modernen Epos entgegenzustellen. Der andere, Musil, folgt als Beschreibungskünstler dem Augenblicks- und Plötzlichkeitsphantasma der Avantgarde, dem Epiphanielerlebnis des plötzlichen Einbruchs Gottes in die Welt, den Durchbruchphantasien, mit denen die evolutionäre Trägheit der Geschichte trotzallem revolutionär bewegt werden sollte.

Die deutsche Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg hat dem Thema einer ästhetischen Opposition der Beschreibung inmitten der Erzählung wenig Innovatorisches hinzuzusetzen. Die schon bekannten Darstellungsmuster werden unter dem Realitätsdruck von Faschismus, Massenvernichtungswaffen, stalinistischen Säuberungen und Holocaust und ihrer sog. 'Bewältigung' in der Literatur und in anderen Medien allerdings vielfach umgeschrieben und erweitert: im nouveau roman zum Beispiel, im Postavantgardismus eines Alfred Andersch oder Peter Weiss, auch in den filmischen und architektonischen Rekonstruktionen der *Leere*, welche die Massenvernichtungen dieses Jahrhunderts hinterlassen haben und die, so lautet hier die These, durch keinerlei verlebendigende und rettende Erzählung, nachträglich illustrierend, aufgefüllt werden kann.

Weitere Exempla meiner Reihe der literarischen Beschreibungen kann ich nur kurz aufblenden und wieder abblenden, ohne Garantie auf ihre Schlüssigkeit in der Literaturgeschichte.

Ernst Jünger - seit seinen unsentimentalen Einsichten in den technologischen Stand der Dinge im "Arbeiter" von 1932 und den mit dem stereoskopischen Blick bewaffneten Wahrnehmungsexerzitionen seines "Abenteuerlichen Herzens" in der zweiten Fassung von 1938 ein Experte des Beschreibens im Erzählen - Jünger exekutiert in den "Strahlungen" unter dem Tagebucheintrag vom 29. Mai 1941 in Paris noch einmal ein Beschreibungsritual, das auf ästhetischen Gewinn aus ist. Als Teilnehmer eines Exekutionskommandos beschreibt er, teilnahmslos wie ein Voyeur teilnahmslos ist, die Erschießung des Delinquenten: "Eine winzige Fliege spielt um seine linke Wange und setzt sich einige Male dicht neben seinem Ohre fest. [...] Ich möchte fortblicken, zwingt mich aber hinzusehen und erfasse den Augenblick, in dem mit der Salve fünf dunkle Löcher im Karton [um das Herz] erscheinen, als schlugen Tautropfen darauf. Der Getroffene steht noch am Baum; in seinen Zügen drückt sich eine ungeheure Überraschung aus. Ich sehe den Mund sich öffnen und schließen, als ob er Vokale formulieren und mit großer Mühe noch sprechen will. Der Umstand hat etwas Verwirrendes, und wieder wird die Zeit sehr lang. Auch scheint es, daß der Mann jetzt sehr gefährlich wird [...]. Der eine der beiden Wächter löst die Handschellen und wischt ihr blitzendes Metall mit einem Lappen vom Blut rein. Man bettet den Leichnam in den Sarg; es ist mir, als ob die kleine Fliege von vorhin in einem Sonnenstrahle darüber spielt. Rückfahrt in einem neuen, stärkeren Anfall von Depression."²⁵ Jünger will den gefährlichen Augenblick, der hier sachlich verhandelt wird, als Auslöser eines ästhetischen Erlebnisses verstanden wissen. Er kultiviert den Vorgang der 'unmittelbaren Wahrnehmung' und 'reinen Beschreibung', der schwindelerregend wirkt und das reflektierende Bewußtsein einen Moment zugunsten einer evokativen Wahrnehmung außer Kraft setzt. Was durch die kalte Präzision der Beobachtung beschreibend vergegenwärtigt wird, ist jedoch nichts anderes als eine saubere Ordnung der beschriebenen Details. Der Ausfall von Zeit zugunsten der Beschreibung des entscheidenden Augenblicks soll die Überlegenheit eines zweiten, ästhetischen Bewußtseins gegenüber dem nur vernünftig operierenden demonstrieren. Jüngers Beschreibungsexerzitium ist jedoch nur 'clean' und nicht 'magisch',

im Text ordnungspolitisch wirksam und nicht bewußtseinsweiternd. Jünger, seit 1934 ein Experte für den Schmerz als eine der letzten ästhetischen Möglichkeiten und nach Karl Heinz Bohrer's Wertschätzung der einzige deutsche Surrealist²⁶, hat den brechenden Augen zugeschaut, dabei aber nicht den Schnitt in die eigene Netzhaut gespürt, den Luis Buñuel dem Zuschauer seines "Un chien andalou" zumutet. Davor bringt Jünger sich schreibend in Sicherheit, hinter seinem Fernglas oder Mikroskop oder der hier abguckten Haltung der Désinvolture. Was bleibt, das ist das ästhetische Sonderkommando des wahrnehmenden Subjekts. Aber leider, so das Eingeständnis des Tagebuchs vom Mai 1941, schützt dieses nicht einmal vor Migräne und Depression.

Zur Wahrnehmungselite der Kriegs- und Nachkriegsliteratur gehört auch - wen überrascht es? - ein Autor wie Stephan Hermlin, ein heimlicher Verehrer der *ästhetischen* Radikalität von Ernst Jünger und Gottfried Benn. Auch Hermlin greift auf das avantgardistische Motiv des im Zustand des Beschriebenen zu fixierenden gefährlichen Augenblicks zurück und dies inmitten einer politisch-moralischen Geschichte zum Widerstand des 20. Juli, "Der Leutnant Yorck von Wartenburg". Wie in Ambrose Bierces Kurzgeschichte "The Occurrence at Owl Creek Bridge", der Hermlin das Motiv entnimmt, wird der *Augenblick* herausgestellt, die Sekunde vor dem Tod, in der sich die Schlinge um den Hals des Verurteilten schließt. In aller Schärfe zeichnen sich in Yorcks Wahrnehmung die Dinge ab, auch der eigene gefolterte Körper: "Die Dinge traten in ihren Umrissen schärfer hervor, gleichzeitig aber schien das infernalische gelbrote Licht, das auf ihnen lag, stärker zu werden und ihnen eine neue, geheimnisschwere Bedeutung zu verleihen. Er fühlte sein Bewußtsein unwiderstehlich von sich weg [...] gleiten [...], er fühlte nicht den Speichel, der ihm aus dem offenen Munde über das Kinn floß, noch vermochte er sein Antlitz zu sehen, das, furchtbar verfärbt, Zunge und nach oben gedrehte Augäpfel zeigte. [...] Die Verurteilten zuckten konvulsivisch in den Blöcken. [...] Die Sandfläche, auf die er starrte, verschob sich dann unversehens wie ein Objekt unter der Linse des Mikroskops, bis er einige Sandkörner zu erblicken glaubte, scharf und starr, in deren Facetten das Licht sich farbig brach."²⁷

“Unter der Linse des Mikroskops” ähneln sich die Beschreibungen von Jünger und Hermlin. Die Isolation des Wahrgenommenen erzeugt den Effekt des Schreckens und, im Sinne Freuds, das Un-Heimliche, die grauenhafte Bloßstellung des menschlichen Körpers, die sich in der Sekunde des schwindenden Bewußtseins abzeichnet. Auch Hermlins Text von 1946 wiederholt, wie der Jüngers von 1941, die Faszination der Avantgarde am ästhetisch reizvollen Ausnahmezustand, eine Art Selbstrepräsentation der reinen Wahrnehmung, die ans Authentische und Auratische rührt: Der Augenblick des Todes *ist* der Moment der unmittelbaren Wahrnehmung und der reinen Beschreibung.

Ich beanspruche nicht, zu diesem viel diskutierten Phänomen Neues zu sagen. Dieses Phantasma der Avantgarde, das die Kritiker von Blanchot bis Lethen und Bohrer, letzterer affirmativ, bemerkt haben, wird von Hermlin ganz anders plaziert, nach der Exhibition des Grauens sofort wieder erzählerisch geborgen. Während Jünger das ästhetische Faszinosum des beschriebenen Augenblicks um seine magische Wirkung bringt, indem er es seiner eigenen subjektiven Depression zuordnet, bringt Hermlin den Ausnahmezustand der ‘reinen’ Beschreibung als den “Falken” seiner Novelle zurück in den erzählerisch-räsonierenden Zusammenhang. Yorck nämlich halluziniert in der Sekunde vor dem Tode seine Befreiung durch die Rote Armee und die antifaschistischen Widerstandskämpfer, und dann wird einfach weitererzählt: “‘Peter!’ rief der Freiherr leise.” “Was denken Sie von den Roten, Wernicke?” Und das rettende Wort “Moskwa” wird von ‘unserem’ Widerstandshelden endlich, “eines Nachmittags” vernommen. Die *Beschreibung* provoziert noch einmal das ästhetische Faszinosum. Die *Erzählung* rettet noch einmal die politische Moral. Verspätete Moderne! Es gab nicht viel Neues in der literarischen Saison vor und nach 1945, aber immerhin ein Entscheidungsdilemma zwischen Erzählen und Beschreiben, Ästhetik und Moral, nicht nur bei Hermlin.

Die Nachkriegsliteratur hat in ihren wichtigen Exempeln die Beschreibung durchaus genutzt, um die Erzählmetaphysik und die ideologieträchtigen Erzählungen auszunüchtern von Günter

Eichs Gedicht “Inventur” (“Dies ist meine Mütze / dies ist mein Mantel .../ in das Weißblech der Konservenbüchse / den Namen geritzt”) bis zu Enzensbergers genialem Benennungsgedicht vom “leuchtfeuer”.

“das feuer dort leuchtet
ist nichts als ein feuer,
bedeutet: dort ist ein feuer,
dort ist der ort, wo das feuer ist,
dort, wo das feuer ist, ist der ort.”²⁸

Alfred Andersch bekannte sich 1948 in den “Frankfurter Heften” emphatisch als “Anti-Symbolist”.²⁹ Es war die schlechteste deutsche Literatur nicht, die die Ursprungsmetaphysik und die kompromittierten Heilserzählungen ausräumte und die Wortmagie als Kalligraphie enttarnte.

1976 hat Andersch ein “Lehrbuch der Beschreibungen” zusammengestellt, in dem er das Phantasma der ‘reinen’ Beschreibung erneuert. Die “großen Beschreiber” von Linné und Alexander von Humboldt bis zu Ernst Jünger, Walter Benjamin und Alexander Kluge werden hier zur Fraktion der “zauberkundigen Phänomenologen” vereint.³⁰ Rolf Dieter Brinkmann erneuert den kulturrevolutionären Impuls: die Front gegen die Wort- und Welterklärer. Die Wörter sind von ihren Imagines zu befreien, Worte sollen sein wie Stummfilm (Brinkmanns “Der Film in Worten” von 1969). Auch Günter Kunert wiederholt das Lob der Gegenständlichkeit gegen die Erklärer und Erzähler, die erklären und erzählen, weil sie den Gegenstand in seiner freien Erscheinungsweise nicht ertragen und ihn deshalb einen toten nennen.³¹ Peter Handke, selber ein Beschreibungskünstler der fundamental-empfindsamen Art, provozierte 1966 auf der Tagung der Gruppe 47 in Princeton die westdeutsche literarische Welt mit seiner Invektive gegen das bloße Beschreiben einer substanzlos gewordenen Literatur. Heiner Müller, selber Verfasser eines verwickelten Textes namens “Bildbeschreibung”, rügt 1994 die “Eins-zu-Eins-Beschreibungen der Situation nach der Wende” und fordert, wie anderswo ein Botho Strauß, die Rückbesinnung auf Goethes “zweite Dimensi-

on” des Bewußtseins, eine hinter den Dingen nur verschüttete Wertigkeit.³² Hier wollen Autoren am Ende doch klassisch gesprochen werden.

Der Streit um die Differenz von Erzählen und Beschreiben bleibt dort produktiv, wo die Ausdrucksfähigkeit des Menschen und des Mediums auf dem Spiel steht, dort, wo die Intervention der Beschreibung ins Erzählen ein Motiv hat, dagegen hält, ästhetisch, politisch und existentiell, etwas sehen läßt und kenntlich macht, was mehr ist als das Wiedererkennen und anders als die Absicherung des immerschon Bedeutsamen.

Drei Notate noch zu Peter Weiss, Claude Simon und Claude Lanzmann.

Ein Grenzgänger zwischen den Medien und ein überzeugter Beschreibungskünstler war der Maler, Graphiker, Filmemacher, Schriftsteller und zuletzt auch politische Parteigänger Peter Weiss. Die Krise der Repräsentation - nicht sagen können, was man sieht und in Bildern nicht zeigen können, was man sagt - war seine permanente Schaffenskrise. Der Wechsel zwischen den Künsten und Medien war für ihn stets die Suche nach einer Steigerung der Ausdrucksfähigkeit. In seiner Laokoon-Rede bei der Entgegennahme des Hamburger Lessing-Preises am 23. April 1965 verkürzt er den semiotisch-ästhetischen Streitfall der Laokoonardarstellung auf die existentielle Antinomie von Statik und Bewegung, Sprechen und Schweigen.³³ Peter Weiss ist es letztlich nicht gelungen, die gemalten und die filmischen Bilder in die Literatur zu übertragen, die natürlichen Zeichen in den willkürlichen Zeichen der Sprache nachzubilden. Sonst hätte ihn noch Lessings Fluch ereilt. Weiss hat das Schreiben als sein drittes Medium mit dem Blick des Malers und Filmemachers begonnen, Bildeindrücke gewissermaßen sprachlich zur Rede gestellt. “Mit dem Bleistift die Geschehnisse vor meinen Augen nachzeichnen”, heißt es in “Der Schatten des Körpers des Kutschers”, “Wortreihen dem Gesehenen und Gehörten nachformen”, “um damit dem Gesehenen eine Kontur zu geben.”³⁴ Zu erproben war

eine radikale Beschreibungsliteratur, welche die Gegenstände und Körper derart ins Licht rückt und verschattet, daß tatsächlich nichts anderes denkbar und fühlbar bleibt als das Gegenständliche und Körperliche: Mimesis von Sprache an der physischen Natur. Alles Symbolisch-Bildhafte oder gar Visionäre sollte im Vorgang des Beschreibens getilgt und dem lesenden Betrachter dieser experimentellen Texte als Bezugspunkt entzogen werden. Der Beschreibende sucht angesichts der ihn bedrohenden Leere (das weiße Papier, die leere Transzendenz) einen Halt in den ihm nächstliegenden oder als nah vorgestellten Gegenständen und den zum Bildeindruck geronnenen Vorgängen. An die Stelle von Zuschreibungen von Bedeutungen treten die in Wortreihen detailliert und präzise festgehaltenen äußeren Wahrnehmungen. Weiss valorisiert nicht, sondern kämpft darum, wie er sagt, der sich "aufdrängenden Materialität" der Körper und Gegenstände eine Kontur zu geben.

Diese Kunstanstrengung hat Peter Weiss, ganz anders als der *nouveau roman*, der sich mit seiner Beschreibungsmanie von der ideologisierten Welt des Erzählens abwandte, auf seine politische Kunst übertragen. Claude Simon, der glühende Anti-Kommunist und Nobelpreisträger, ist der Gegenfüßler zu Weiss' literarischer Welt einer Verbindung von Beschreibungskunst und politischer Erzählung in der "Ästhetik des Widerstands". Das Projekt des *nouveau roman* ist analytischer und hermetischer im Absehen von der im (politischen) Gebrauch verdorbenen Sprache. Der wie alle modernen literarischen Beschreiber seit Flaubert vom Thema des Krieges und der Gewalt und vom kalten Auge der Kamera faszinierte Claude Simon will die gegenständliche Referenz der Wörter durch die generative Macht der Sprache überwinden. Seine "Bataille de Pharsale" (1969) evoziert und kombiniert eine 2000jährige Mediengeschichte der Gewalt. Seine beschreibenden Wörter und Sätze wollen mehr als nur Zeichen von etwas und für etwas sein: Knotenpunkte von Bedeutungen, suggestive und reflexive Sprachgebärden. Seine Konstruktion eines Schlachtengemäldes ist historischer Roman im Sinne einer Archäologie aller Wissens-, Erinnerungs- und Sprachschichten der Kriegsgeschichte. Die Beschreibung soll sie kenntlich machen.

Der beschreibende Text der Geschichte ist bei Claude Simon von vornherein außerzeitlich. Er löst die festen Konturen und die referentiell noch zu ermittelnden Ordnungen. Simons mäandernde Satzkonstruktionen schaffen sich ihre eigene Dynamik. Das bis in die letzten sprachlichen Verästelungen hinein semiotisch aufgeladene Sprachspiel schafft sich eine neue, nur sich selber verantwortliche 'Totalität des Romans'. - Die Frage nach einer *Differenz* von Erzählen und Beschreiben oder die nach einer ästhetisch relevanten Plazierung der Beschreibung in der Erzählung wird damit gegenstandslos. Die von Simon aufgerufenen Körper und Gegenstände sind zirkulierende Fragmente von Bedeutungen, gleitende Signifikanten, die allein auf ein Zusammentreffen mit anderen im Buch der Geschichte herumvagabundierenden Signifikanten warten. Daher verliert Simons Roman nicht nur die freiwillig aufgekündigte historisch-ideologische Referenz, sondern auch das in der Isolierung und im Ausschnitt der Körper und Dinge erzeugte geheimnisvoll regressive, vitalistische und kultische Bedeutungselement, das in den avantgardistischen Beschreibungsexperimenten seit dem Ersten Weltkrieg zu beobachten ist.

Für Peter Weiss' angstvolle und beängstigende Fixierungen der politischen Geschichte in der Literatur gilt das nicht. Seine post-avantgardistischen Beschreibungsexperimente aus den fünfziger Jahren hat er in den siebziger Jahren in einer großen historischen und politischen Erzählung, der "Ästhetik des Widerstands" aufgefangen und reaktiviert. Aufgefangen und abgefangen hat er auch den im Exzess des Beschreibens sich abzeichnenden Sprachautomatismus: die Welten und Visionen schaffende generative Kraft der Sprache, die unter der Oberfläche des Beschriebenen lauende Sprachmagie. Die Freunde von Peter Weiss als einem Artgenossen der Surrealisten müssen das bedauern. Weiss unterbricht in der "Ästhetik des Widerstands" seine historisch-politische Geschichtsschreibung vom antifaschistischen Kampf genau dort, wo die erzählenden und erklärenden Satzperioden und die vernunftgeprägten Argumentationsschritte nicht ausreichen, ja versagen angesichts der darzustellenden Gewalt des Massenmords, des Schreckens, der physischen Vernichtung von Men-

schen. Die Universalien und die Botschaft der Geschichtserzählung werden durch die unbedingte Sachlichkeit der Beschreibung stillgelegt, der Erzählfluß wird aufgestaut und abgestellt. Anders als Hermlin, der im Epiphaneerlebnis der Hinrichtung eine erlösende Wendung seiner Erzählung suggeriert und ganz anders als Jünger, der den Wahrnehmungstau in der Schrecksekunde als subjektive Auszeichnung des Wahrnehmenden stilisiert, konfrontiert Weiss in der erschreckend genauen Beschreibung der Hinrichtung der Widerstandskämpfer Heilmann, Coppi, Libertas und Harro Schulze-Boysen und den anderen Männern und Frauen der Roten Kapelle in Plötzensee im Dezember 1942 den entsetzt zuschauenden Leser mit den Gegenständen, Vorgängen und Körpern in ihrer, wie er früher gesagt hatte, sich ungeschützt und unvermittelt "aufdrängenden Macht".

Die hier geübte Kälte der Beschreibung will den Worten ihre Ambiguität nehmen, sie zurücknehmen auf die einfache, banale Kennzeichnung und Registratur des Tötungsvorgangs. Im bloßen Benennen der physischen Vernichtung werden jederley subjektive Ausdrucksfähigkeit, wird alles Individuelle zum Verschwinden gebracht. In dieser Namenlosigkeit und tödlichen Leere bleiben nur die Namen der Henker und der des Geistlichen stehen: "Der Strick verfieng sich sich an Nase und Lippen. Die Gesellen zogen den Strick herunter und rückten ihn auf dem Hals zurecht. Poelchau betete laut. Während die Gesellen den leichten Körper hochhoben, streckte Röttger über ihm die Hände aus, Roselieb reichte ihm die Schlaufe oben an der Schlinge, die er in den Haken steckte. Die Gesellen ließen den Körper fallen. Sie hängten sich an die um sich stoßenden Beine. Das Knacken der Wirbelknochen war zu vernehmen. Das Gesicht wurde schwärzlich blau. Die Augäpfel traten hervor. Einige Sekunden lang schlug die Zunge rasend im weit aufgerißnen Mund hin und her. Immer noch betete Poelchau. [...] Da hingen sie alle, unter der Schiene, der Hals lang gezerrt, der Kopf abgeknickt, zu erkennen waren sie nicht mehr, nur ihrer Reihenfolge nach hätte Schwarz ihre Namen noch nennen können, doch die verloren sich auch in einer Leere."³⁵ Überlebende der Widerstandsgruppe haben im Gespräch gesagt, daß Peter Weiss dies so nicht hätte beschreiben dürfen. Ich re-

spektiere diese Aussagen und versage mir eine weitere Interpretation. Die Beschreibung trifft hier das Tabu, über das die Erzählung nur erzählt.

“Meine Ortschaft” hat Peter Weiss Auschwitz genannt und dem Beschreibungstext einen “Situationsplan” des Lagers vorangestellt. Der Text von 1964 ist eine Ortsbeschreibung “zwanzig Jahre zu spät”, wie Weiss schreibt. Eine Besichtigung der Spuren der Vernichtung, eine Art mimetische Bewegung des Überlebenden zurück an den Ort des Tötens.

“Der Ort der Besichtigung” sollte Claude Lanzmanns “Shoah”-Film von 1985 ursprünglich heißen. “Shoah” - Auslöschung auch des Gedächtnisses, der Erinnerung, noch im Erzählen. Das betrifft Lanzmanns radikales Projekt. Im Film hat er durch den konsequenten Verzicht auf die summierende Geschichtserzählung, den erklärenden Kommentar und die Fülle der Archivadokumente versucht, den Holocaust nicht zu verhüllen oder zu enthüllen, sondern: die tödliche Leere kenntlich zu machen, von der man kein Bild gewinnen kann. Spurensuche nicht im Nacherzählen, sondern im gegenwärtigen Zeigen und Besprechen des Gezeigten. Das Zubeschreibende und Zuerinnernde ist das Abwesende. Die bildhaft-verlebendige Erzählung ist ein Frevel. Die Gemordeten sind tot und auch durch erzählerische Erinnerungsarbeit nicht wieder lebendig zu machen. An die Stelle der Erzähltherapie tritt als Memento die Beschreibung der Leere.

Der Architekt Daniel Libeskind will in seinem Jüdischen Museum in Berlin den Holocaust als konzentrierten Vernichtungsraum baulich darstellen: keine Geschichtserzählung, die im Museum illustriert wird. Der Erweiterungsbau des Berlin-Museums, so sagt Libeskind, ist konzipiert “als ein Emblem, ein sinnbildliches Zeichen, in dem sich das ‘Nicht-Sichtbare’ als ein leeres ‘Unsichtbares’ offenbart hat.”³⁶ Diese *Leere* soll von dem Besucher ‘erlebt’ werden. Die Ausschachtungsarbeiten an der Lindenstraße haben zur Zeit dieser Vorlesung, im Sommer 1994, sichtbar begonnen.

Anmerkungen

- 1 Neuere Forschungsliteratur: Hans Christoph Buch: 'Ut pictura poesis'. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. Berlin 1972. - Angelika Corbineau-Hoffmann: Beschreibung als Verfahren. 1980. - Towards a Theory of Description (Yale French Studies, No. 61) 1981. - Philippe Hamon: Introduction a l'analyse du descriptif. Paris 1981. - Jo van Apeldoorn: Pratiques de la description. Amsterdam 1982. - Beeke Dummer: Von der Narration zur Deskription. Amsterdam 1988. - Thomas Koebner: Verteidigung der Bildbeschreibung. In: Eberhard Lämmert und Dietrich Scheunemann (Hg.): Regelkram und Grenzgänge. München 1988, S. 136-162. - J.-M. Adam und A. Petitjean: Le texte descriptif. Paris 1989. - Murray Krieger: Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: Johns Hopkins UP 1992.
- 2 Nachgedruckt in dem seinerzeit einflußreichen Band "Probleme des Realismus" im Aufbau Verlag, Berlin 1955, S. 103-145.
- 3 Dazu: Der Spiegel, Nr. 11, 14.3.94, S. 192-196.
- 4 Zu Marquards Kompensationsgedanken in diesem Zusammenhang verweise ich auf meinen Eröffnungsvortrag zum Germanistentag Berlin 1987 "Ist eine Modernisierung der Germanistik möglich? Gedanken und Vorschläge zur gesellschaftlichen Selbstbeteiligung unter hochtechnischen Bedingungen" (in: Norbert Oellers, Hg., Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie, Bd. 1. Tübingen 1988, S. 8).
- 5 Thomas Mann: Der Zauberberg. Frankfurt a.M. 1952, S. 580.
- 6 Ironie und Parodie. In: Mayer: Thomas Mann. Neuauflage. Frankfurt a.M. 1983, S. 183.
- 7 Frankfurt a.M. 1984, S. 13.
- 8 L'effet du réel. In: Communications 11 (1968), S. 84-89.
- 9 Triädere. In: Robert Musil: Gesammelte Werke, Bd. 7. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 522.
- 10 Franz Kafka: Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen. Parallelausgabe nach den Handschriften, hg. v. Max Brod. Textedition von Ludwig Dietz. Frankfurt a.M. 1969, S. 90.
- 11 Vgl. hierzu: Gunter Gebauer: Die Beziehungen von Bild und Text in Lessings "Laokoon". In: Sybil Dümchen und Michael Nerlich (Hg.): Texte - Image. Bild - Text. Berlin 1990, S. 17-27.
- 12 Lessing: Gesammelte Werke. Berlin und Weimar 1968, S. 226.
- 13 Zur Problemstellung: Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991.

- 14 Der historische Roman und wir. In: Döblin: Aufsätze zur Literatur. Olten und Freiburg i.Br. 1963, S. 169.
- 15 Alfred Döblin: Wallenstein. München 1983 (dtv), S. 9.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd., S.11.
- 18 Ebd., S. 243.
- 19 Ebd., S. 439-445. Vgl. meine Interpretation “‘Ein Kolossalgemälde für Kurzsichtige’. Das Andere der Geschichte in Alfred Döblins ‘Wallenstein’”. In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990, S. 236ff.
- 20 Kriegsfotografien an der Schwelle zum Neuen Sehen. In: Bedrich Loewenstein (Hg.): Geschichte und Psychologie. Annäherungsversuche. Pfaffenweiler 1992, S. 205-233.
- 21 Hierzu: Alexander Honold: Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman “Der Mann ohne Eigenschaften”. München 1995.
- 22 Musil, Triädere (vgl. Anm. 9), S. 520 f.
- 23 Ansätze zu neuer Ästhetik. In: Musil, Gesammelte Werke, Bd. 8. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1139.
- 24 Das Fliegenpapier. In: Musil, Gesammelte Werke, Bd. 7, S. 476f.
- 25 Ernst Jünger: Strahlungen. München 1955, S. 38f.
- 26 Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München 1978.
- 27 Stephan Hermlin: Erzählungen. Berlin und Weimar 1980, S. 53f.
- 28 In: Blindenschrift. Frankfurt a.M. 1968, S. 67.
- 29 Andersch: Der Anti-Symbolist. In: Frankfurter Hefte 3 (1948), S.1145.
- 30 Alfred Andersch: Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen. Frankfurt a.M. 1978.
- 31 Beschreiben II. In: Günter Kunert: Verspätete Monologe. München 1981, S. 130.
- 32 Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz. In: Lettre, Heft 24 (1994), S. 4.
- 33 Peter Weiss: Laokoon oder über die Grenzen der Sprache. In: Weiss: Rapporte. Frankfurt a.M. 1968, S. 170-187.
- 34 Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt a.M. 1971, S. 48.
- 35 Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1981, S. 219, 220.
- 36 Between the Lines. In: Daniel Libeskind: Radix - Matrix. Architekturen und Schriften. München, New York 1984, S.101.

Klaus R. Scherpe

1939 in Berlin geboren.

1959 bis 1966 Studium der Germanistik, Anglistik und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin und an der Stanford University, USA.

1963 Magister an der Stanford University, USA.

1967 Dr. phil an der Freien Universität Berlin.

1966 bis 1973 Lehrtätigkeit als Assistent und Lektor an der Princeton University, USA, der Freien Universität Berlin und der Universität Heidelberg.

Seit 1973 Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

Seit 1993 Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Gastprofessuren an den Universitäten Hamburg und Aarhus, Dänemark, an der University of New South Wales, Australien, an der Stanford University und Columbia University, USA.

Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur der Aufklärung und der Moderne seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts, Gegenwartsliteratur und Literaturtheorie, Literatur- und Kulturwissenschaften/Medien.

Ausgewählte Veröffentlichungen

Gattungspoetik im 18. Jahrhundert (1968).

Werther und Wertherwirkung (1970).

Poesie der Demokratie (1980).

Nachkriegsliteratur, 2 Bände (1982/83).

Postmoderne (1985).

Die Unwirklichkeit der Städte (1988).

Die rekonstruierte Moderne (1992).

Sammelwerke und Aufsätze zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert.

In der Reihe **Öffentliche Vorlesungen** sind erschienen:

- 1 *Volker Gerhardt*
Zur philosophischen Tradition der Humboldt-Universität
- 2 *Hasso Hofmann*
Die versprochene Menschenwürde
- 3 *Heinrich August Winkler*
Von Hitler zu Weimar
Die Arbeiterbewegung und das Scheitern der ersten deutschen Demokratie
- 4 *Michael Borgolte*
“Totale Geschichte” des Mittelalters?
Das Beispiel der Stiftungen
- 5 *Wilfried Nippel*
Max Weber und die Althistorie seiner Zeit
- 6 *Heinz Schilling*
Am Anfang waren Luther, Loyola und Calvin – ein religionssoziologisch-entwicklungsgeschichtlicher Vergleich
- 7 *Hartmut Harnisch*
Adel und Großgrundbesitz im ostelbischen Preußen 1800 - 1914
- 8 *Fritz Jost*
Selbststeuerung des Justizsystems durch richterliche Ordnungen
- 9 *Erwin J. Haeberle*
Historische Entwicklung und aktueller internationaler Stand der Sexualwissenschaft

- 10 *Herbert Schnädelbach*
Hegels Lehre von der Wahrheit
- 11 *Felix Herzog*
Über die Grenzen der Wirksamkeit
des Strafrechts
- 12 *Hans-Peter Müller*
Soziale Differenzierung und Individualität
Georg Simmels Gesellschafts- und Zeitdiagnose
- 13 *Thomas Raiser*
Aufgaben der Rechtssoziologie als Zweig
der Rechtswissenschaft
- 14 *Ludolf Herbst*
Der Marshallplan als Herrschaftsinstrument?
Überlegungen zur Struktur amerikanischer Nachkriegspolitik
- 15 *Gert-Joachim Glaeßner*
Demokratie nach dem Ende
des Kommunismus
- 16 *Arndt Sorge*
Arbeit, Organisation und Arbeitsbeziehungen
in Ostdeutschland
- 17 *Achim Leube*
Semnonen, Burgunden, Alamannen
Archäologische Beiträge zur germanischen Frühgeschichte
- 18 *Klaus-Peter Johne*
Von der Kolonenwirtschaft zum Kolonat
Ein römisches Abhängigkeitsverhältnis im Spiegel
der Forschung
- 19 *Volker Gerhardt*
Die Politik und das Leben

- 20 *Clemens Wurm*
Großbritannien, Frankreich und die
westeuropäische Integration
- 21 *Jürgen Kunze*
Verbfeldstrukturen
- 22 *Winfried Schich*
Die Havel als Wasserstraße im Mittelalter:
Brücken, Dämme, Mühlen, Flutrinnen
- 23 *Herfried Münkler*
Zivilgesellschaft und Bürgertugend
Bedürfen demokratisch verfaßte Gemeinwesen
einer sozio-moralischen Fundierung?
- 24 *Hildegard Maria Nickel*
Geschlechterverhältnis in der Wende
Individualisierung versus Solidarisierung?
- 25 *Christine Windbichler*
Arbeitsrechtler und andere Laien in
der Baugrube des Gesellschaftsrechts
Rechtsanwendung und Rechtsfortbildung
- 26 *Ludmila Thomas*
Rußland im Jahre 1900
Die Gesellschaft vor der Revolution
- 27 *Wolfgang Reisig*
Verteiltes Rechnen: Im wesentlichen
das Herkömmliche oder etwas
grundlegend Neues?
- 28 *Ernst Osterkamp*
Die Seele des historischen Subjekts
Historische Portraitkunst in Friedrich Schillers
"Geschichte des
Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung"

- 29 *Rüdiger Steinlein*
Märchen als poetische Erziehungsform
Zum kinderliterarischen Status der Grimmschen
"Kinder- und Hausmärchen"
- 30 *Hartmut Boockmann*
Bürgerkirchen im späteren Mittelalter
- 31 *Michael Kloepfer*
Verfassungsgebung als Zukunftsbewältigung
aus Vergangenheitserfahrung
Zur Verfassungsgebung im vereinten Deutschland
- 32 *Dietrich Benner*
Über die Aufgaben der Pädagogik nach
dem Ende der DDR
- 33 *Heinz-Elmar Tenorth*
"Reformpädagogik"
Erneuter Versuch, ein erstaunliches Phänomen zu verstehen
- 34 *Jürgen Schriewer*
Welt-System und Interrelations-Gefüge
Die Internationalisierung der Pädagogik als Problem
Vergleichender Erziehungswissenschaft
- 35 *Friedrich Maier*
"Das Staatsschiff" auf der Fahrt von
Griechenland über Rom nach Europa
Zu einer Metapher als Bildungsgegenstand
in Text und Bild
- 36 *Michael Daxner*
Alma Mater Restituta oder
Eine Universität für die Hauptstadt

- 37 *Konrad Jarausch*
Die Vertreibung der jüdischen Studenten
und Professoren von der Berliner Universität
unter dem NS-Regime
- 38 *Detlef Krauß*
Schuld im Strafrecht
Zurechnung der Tat oder Abrechnung mit dem Täter?
- 39 *Herbert Kitschelt*
Rationale Verfassungswahl?
Zum Design von Regierungssystemen
in neuen Konkurrenzdemokratien
- 40 *Werner Röcke*
Liebe und Melancholie
Formen sozialer Kommunikation in
der 'Historie von Flavio und Blanscheflur'
- 41 *Hubert Markl*
Wohin geht die Biologie?
- 42 *Hans Bertram*
Die Stadt, das Individuum und das
Verschwinden der Familie
- 43 *Dieter Segert*
Diktatur und Demokratie in Osteuropa
im 20. Jahrhundert