

SCHREIBEN UND BESCHREIBEN. Eine poetische Lektion

Beim schreibenden Nachdenken über das Thema Schreiben und Beschreiben habe ich mich von Anfang bis Ende gefragt, worin der Gegenstand meines Schreibens besteht. Was ist, aus der Perspektive der poetischen Arbeit betrachtet, das Schreiben? Kann man eine so diffuse, vielgestaltige Angelegenheit beschreiben? Wie kann ich sie vom Beschreiben unterscheiden? Lässt sich das eine aus dem anderen erschließen? Das wird ungefähr der Verlauf meiner Befragung sein.

Ich beginne mit der Alphabetisierung, dem Schreiberwerb, und erkenne aus der Ferne drei Phasen, die mich an die Schichten der Schrift in den drei Zeitaltern bei Vico erinnern, ein Autor, auf den ich später zurückkommen werde: Er nennt sie die hieroglyphische, die symbolische und die epistoläre (*Scienza Nuova* § 432). Zuerst setzt sich das Kind mit der Materialität der Sprache auseinander, mit den grafischen Zeichen und mit dem Zusammenhang und der Differenz von Lauten und Buchstaben. Das Schreiben gleicht hier noch den Bewegungen des Ritzens und Kratzens, auf die das Wort Schreiben zurückgeht und die auf der Wachstafel noch buchstäblich stattfinden. Der zweite Schritt ist ein gezieltes Greifen nach der Verbindung zwischen Wort und Bedeutung: Das ist das Stadium des Raten. Das Wort Igel passt auf das Stacheltier, das Rätsel ist gelöst: In dieser zweiten Phase geht es um die glückliche Findung von Korrespondenzen zwischen Wort und Ding; sie bietet Erlebnisse mehr oder minder höherer Eingebung, wie sie im lateinischen *divinare* enthalten sind, im italienischen *indovinare* für Raten und im englischen *to read*, ein Raten, das ursprünglich das Entziffern der Runen meint – Runen: ein Wort, das wiederum auf Bezeichnungen für Graben und Ritzen zurückgeht. In einem dritten Schritt trennen sich die Welt der Zeichen und die der Gegenstände; die Schreibkundigen werden in ein Niemandsland verbannt, in dem an die Stelle des Raten eine permanent drohende Ratlosigkeit tritt. Erst hier kommt das lateinische *legere* ins Spiel. Der in die Freiheit entlassene Umgang mit der Sprache zwingt zur Suche innerhalb der Sprache. Aus dem Zugriff auf den Gegenstand wird ein Abtasten der Schrift, aus dem zielgerichteten Raten die Lese, das weiträumige Sammeln, Auslesen und Auflesen, das im Wort Lesen mitgeführt wird. In dem Maß, in dem die Beziehung zwischen Sprache und gegenständlicher Welt prekär wird, wird die Sprache zur Fremdsprache: *Lost in Translation*. Auf der Kehrseite dieses ungewissen Zustandes steht die Nötigung. Wir wissen alle, was es heißt, „mit Worten zu ringen.“ Wir kennen die Verzweiflung, wenn die Sprache versagt, und die schmerzhafteste oder wunschkräftigste Ungeduld angesichts der *dringlichen* Aufgabe, den Riss zu heilen und den Übergang zu finden, die Verbindung, den richtigen Weg im unüberschaubaren, eben undurchdringlichen Gelände.

Im Bereich der Literatur ist die Erfahrung des Sprachversagens ein Allgemeinplatz. Dieser Gemeinplatz findet sich selbst dort, wo man das Kunstwerk als Mach-

werk auffasst – beispielsweise nach folgendem Schema: Man nehme hier ein Thema, dort ein Ereignis und entwickle daraus eine Story, getragen von Figuren, die in eine dramatische Interaktion verwickelt werden. Das Ganze bereite man mit verschiedenen kompositorischen Techniken auf und mache es mit sogenannten stilistischen Mitteln anschaulich. Im Literaturunterricht wird diese Gebrauchsanweisung dann gern umgekehrt aufgezogen und als Interpretation bezeichnet. Interessant an dieser Rezeptur ist, dass sie, zumindest von Seiten der Autoren, gern um eine Komponente erweitert wird, die man beim Kochen als Arbeit „nach Gefühl“ bezeichnen könnte: eine Idee von Autorschaft und Schöpfertum, die sich in den Begriff der Kreativität gerettet hat. Die Schreibmaßnahmen bekommen eine Art ingeniosen Zusatz verpasst. Literarische Mittel, heißt es zum Beispiel, „drängen sich auf“; Figuren, einmal entworfen, werden rebellisch und tun, was sie wollen; Erzählstränge machen sich selbständig usw. Mit solchen Mystifizierungen stilisiert sich der Autor als Ausführender der eigenen Inspiration. Auf der Kehrseite stehen Klagen über Ohnmacht, Vergleichen und drohendes Schweigen. Sowohl in den aufgewärmten Resten der Genieästhetik als auch in den Kapitulationserklärungen im Kampf auf dem Feld der Sprache, in Hochmut wie in Demut, beim Scheitern wie beim Gelingen äußert sich ein Zugeständnis an die Unverfügbarkeit, die der bewussten Verwendung von Sprache innewohnt. Will man das Schreiben beschreiben, dann gilt es wohl zu versuchen, diese Erfahrung von der Mystifizierung, das heißt von der Fraglosigkeit zu befreien.

Sprachversagen, wie es sich in der poetischen Arbeit äußert, wird erlebt als Stadium, in dem ich einen Gegenstand habe und zugleich nicht habe. Da ist nur eine Vorstellung, die ich als Ding wahrnehme, als Gefühl, Situation, Gegend, Stimmung, Sachverhalt. Diesen imaginären Gegenstand will ich in der Sprache erfassen. Noch verfüge ich also weder über den Gegenstand noch über die Sprache, die ihn, wie man sagt, zum Ausdruck bringt – obwohl man doch ebenso sagen könnte, der Gegenstand erzeuge den sprachlichen Ausdruck. Ich suche nach einem Übergang zwischen zwei unbekanntem Polen, zwischen denen ich nicht weniger und nicht mehr als ein Mittler bin. Wäre die Sprache ein Lexikon der Korrespondenzen, dann wäre die Suche im Prinzip mit ein paar Setzungen beendet. Mein ganzes Tun besteht jedoch darin, Verbindungen *innerhalb* der Sprache zu prüfen, bildlich gesprochen: ein sprachliches Netz um den imaginären Gegenstand zu spinnen, wieder zu zerstören, neu zu spinnen etc. Ich fühle mich gefangen im Netz der Schrift, mit dem ich doch den Gegenstand einfangen will. So bin ich ständig in einer nervösen Bewegung, die zwischen Entkommen und Ergreifen, Zupacken und Nachgeben oszilliert.

Wie ist diese Bewegung zu erklären? Darin, dass ich mich in der Sprache keineswegs frei bewege, obwohl es ja keine bindenden Verweise zwischen Sprache und Vorstellung gibt, die mich zu diesem oder jenem Ausdruck zwingen oder zwingend von ihm abhalten – darin zeigt sich die Unverfügbarkeit. Es ist nicht nur das Sprachsystem mit seinen Einschränkungen, das meine Bewegung engführt, lenkt, begrenzt oder behindert. Ebenso wenig der ominöse, „noch“ nicht zur Sprache ge-

kommene innere Gegenstand. Es ist die Vorstellung von Angemessenheit, der ich schreibend folge, und diese erschöpft sich nicht darin, zugleich den Erfordernissen des Systems und der „vorschwebenden“ Sache zu genügen. Sie erschöpft sich nie – denn mit dem statischen Ideal einer Deckung zwischen Sprache und Imagination kann Angemessenheit nicht beschrieben werden. Mit jedem Wort, das ich setze oder auch nur erwäge, verschiebt sich der Gegenstand – und mit ihm das Streben nach Angemessenheit. Anders gesagt, der Gegenstand wird, während die Sprache ihn einholt, von einem anderen abgelöst; er wandelt sich. Das Gefüge der Sprache verschiebt sich, und die Suche folgt der neuen Konstellation, die sich nun, offenbar zwingend, ergeben hat. Während ich schreibe, treibt mich die Sprache vor sich her. Oder ist es der Gegenstand, der meine Bewegung innerhalb der Sprache vorantreibt?

So mündet die Beschreibung vom Zustand des im Niemandsland umherirrenden Schreibenden in einer Alternative von erkenntnistheoretischer Reichweite, an der sich nicht zuletzt die Geister der Literaturschaffenden scheiden und die ich hier einmal so formulieren will: Entweder nehmen wir an, dass die Bezüglichkeit der poetischen Sprache ausschließlich innerhalb der Sprache stattfindet, oder wir gestehen ihr das Potential zu, die Dinge zu erreichen, wie auch immer das aufgefasst werden mag: als Annäherung oder als Äquivalent, als quasi-messianische Utopie oder als mythische Rückkehr. Anders formuliert: Entweder man begreift die Zeichen als – in doppeltem Wortsinn – Muster der Realität, mithin die Realität als Zeichenwelt, oder man beharrt auf einer Differenz zwischen den Sphären hier des Zeigenden, dort des Verborgenen.

Der erste Fall verweist den Dichter auf die Kombinatorik, die ihm die Schrift anbietet und die ihm erlaubt, jede nur erdenkliche Welt aus dem Alphabet zu erschaffen, eben weil die Welt so beschaffen ist. Das Alphabet als Modell der Welt, die wie ein Text aus einer Quantität unterschiedlich geformter Elemente in unendlichen Variationen zusammengesetzt ist, erscheint zuerst im Letterngleichnis von Demokrit. Seine Atomlehre hat Aristoteles so wiedergegeben: *„Infolge der Wandlungen des Zusammengesetzten erscheint deshalb ein und dasselbe dem einen ganz anders als dem anderen, es gestaltet sich um, wenn ihm nur ein wenig (Stoff) beigemischt wird, und scheint überhaupt ein anderes zu sein, wenn nur eine (Form = Atom) ihren Platz verändert. Entsteht doch aus denselben Buchstaben Tragödie wie Komödie“*.¹ Die gegenständliche Welt: ein Buch aus Atomzeichen, deren einzelne Formen Demokrit noch als unbegrenzt gedacht hat. Lukrez hat die Zusammengesetztheit der Materie aus Atomen noch näher an die Alphabetschrift gerückt. Im Alphabet wie in der physikalischen Materie erzeugt ein begrenzter Zeichenvorrat einen

* Fritz Jürß, Reimar Müller, Ernst Günther Schmidt (Hg), Griechische Atomisten. Verlag Das europäische Buch, Westberlin 1984 (Nachdruck Reclam Leipzig 1977), S. 467

gigantischen Ausdruckskosmos.** Das Buchstabengleichnis erhält nun seine Modernität dadurch, dass die Buchstaben wie die Atome von qualitativen Merkmalen frei und damit diese wie jene als Zeichen arbiträr gedacht werden. Leibniz hat das Gleichnis im „Alphabet der menschlichen Gedanken“ aufgenommen, Galilei hat es auf die Mathematik angewandt: „Mathematik ist das Alphabet, mit dessen Hilfe Gott das Universum beschrieben hat“ ...

Hier breche ich die etwas waghalsige Exkursion in das Schriftmodell der Welt ab, kürze sie um die riesige Wegstrecke durch die Ausprägungen der Kabbala und ignoriere ihre Fortsetzung in der modernen Semiotik. Mir kommt es auf die Beobachtung an, dass sich das Modell der alphabetischen Kombinatorik im Raum einer körperlosen Abstraktion bewegt: der cartesischen Idee einer Einheit von Denken und Sein. Dieser Auffassung entsprechend bestünde die poetische Arbeit in den methodischen Prozeduren eines Individuums, das am selben Ofen sitzt wie das Ich der Descartesschen Meditationen – eingeschlossen in seine Gedankenwelt. Was es heißt, im System der Zeichen gefangen zu sein, sehen wir am Anagramm – der Umwandlung einer festen Buchstabensumme in unterschiedliche sinnhafte Buchstabenfolgen. Vielleicht hat es mehr als anekdotischen Wert, wenn ich an dieser Stelle den Verdacht erwähne, dass die begnadete Anagrammatikerin Unica Zürn nicht zuletzt wegen dieser ihrer Obsession an Schizophrenie erkrankte. Die Reduktion des Anagramms illustriert, wie zwanghaft und zugleich chaotisch, wie präzise und zugleich entfesselt die poetische Arbeit im geschlossenen Raum der Schrift und ihrer unüberschaubaren Möglichkeiten vonstatten geht.

In seinem experimentellen Roman „Die unsichtbaren Städte“ hat Italo Calvino dem Herrscher Kublai Khan die Rolle des in Positionen und Relationen gefangenen Intellekts zugeteilt. Die von ihm eroberten und von Marco Polo beschriebenen Städte vergegenwärtigt er sich anhand eines Schachspiels. Vor lauter „Entstofflichung“, so Calvinos Ausdruck, schrumpft sein Reich auf die verschiedenfarbigen Holzquadrate auf dem Schachbrett. Da beginnt Marco Polo, den Khan das Sehen, wenn nicht das Lesen zu lehren: *„Das Plättchen, auf dem dein erleuchteter Blick verweilt, wurde aus dem Ring eines Stammes geschnitten, der in einem Jahr der Trockenheit gewachsen war: Siehst du, wie die Fasern verlaufen? Hier erkennt man ein gerade angegedeutetes Knötchen: Eine Knospe wollte an einem Vorfrühlingstag aufbrechen, doch der nächtliche Rauhreif zwang sie zum Aufgeben. (usw.) ... Die Menge von Dingen, die man aus einem Stückchen glatten und leeren Holzes lesen konnte, überwältigten Kublai; schon sprach Polo von den Ebenholzwäldern, den Flößen aus Baumstämmen, die die Flüsse hinuntertreiben, den Landstellen, den Frauen an den Fenstern ...“*. In seiner unvollendeten Vorlesungsreihe „Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend“ unterscheidet Calvino zwei Richtungen seines Schreibens, die

** vgl. Michael Franz, Von Gorgias bis Lukrez. Antike Ästhetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie. Berlin (Akademie Verlag) 1999, S. 618

* Italo Calvino, Die unsichtbaren Städte, München (DTV 1987 / Hanser 1977), S. 153f

des Kublai Khan und die von Marco Polo: „Einerseits ... die Reduktion der kontingenten Ereignisse zu abstrakten Mustern, mit denen man Operationen durchführen und Theoreme beweisen kann; andererseits ... die Anstrengung der Sprache, ... den sinnlichen Aspekt der Dinge wiederzugeben.“**

Auf die zweite Richtung kommt Calvino immer wieder zurück, und es ist erstaunlich, dass er dem Leser dabei einen Landsmann und potentiellen Gewährsmann vorenthält: den Neapolitaner Rhetorikprofessor Giambattista Vico. In die hohe Zeit des cartesischen Rationalismus hineingeboren, hat Vico diesem seine eigene Neue Wissenschaft, die *Scienza Nuova**** entgegengesetzt, durch die ich hier einen kurzen Spaziergang machen will. Vico kehrt die Perspektive um und nähert sich dem Bereich der Sprache auf dem Weg einer kultur- und sprachgeschichtlichen Rekonstruktion. Die „Erzeugnisse des menschlichen Geistes“, vornehmlich die Sprache, betrachtet er unter dem Gesichtspunkt einer poetischen Logik, die nach dem Prinzip der Beseelung und Nachahmung von der Namengebung (§ 494) zur Bildung von Mythen fortschreitet, die Vico „phantastische Allgemeinbegriffe“ bzw. „poetische Gattungsbegriffe“ nennt (§ 210). Dabei zieht auch er das Alphabetmodell heran. In seiner Schrift „*De nostri temporis studiorum ratione*“ verwendet er es noch in der antiken rhetorischen Tradition: „Die Kritik ist die Kunst der wahren, die Topik aber die der reichhaltigen Rede. Die in der Topik ... Geübten ... besitzen, da sie gewohnt sind, beim Reden alle Punkte, wo die Argumente bereit liegen, wie die Buchstaben des Alphabets zu durchlaufen, ... die Fähigkeit ... zu sehen, was jeweils in der vorliegenden Sache überzeugend gemacht werden kann.“* In der SN erhält der Vorgang eine erkenntnistheoretische Dimension: „... die ersten Gründer der Humanität [waren] um eine sinnliche Topik bemüht ..., mittels derer sie die sozusagen konkreten Eigenschaften oder Qualitäten oder Beziehungen der Individuen oder der Arten vereinten und dadurch ihre poetischen Gattungsbegriffe bildeten“ (§ 495). „Und zwar beginnt [das Zeitalter] zunächst, die Topik auszubilden, die eine Kunst ist, ... indem sie die Punkte lehrt, die alle zu durchlaufen sind, um all das zu erkennen, was an dem Ding ist, das man richtig, und das heißt in seiner Ganzheit, erkennen will“ (§ 497). Dementsprechend lautet der entscheidende Paragraph bei Vico: „Die Ordnung der Ideen muss fortschreiten nach der Ordnung der Dinge“ (§ 238).

Im, wie Vico sagt, „natürlichen Lauf der Geschichte“, dem *corso*, unterscheidet er die erwähnten drei Zeitalter: das göttliche, das heroische und das menschliche. Dieser Verlauf endet in einem Rückfall, wenn „die boshafte Spitzfindigkeiten bösariger Geister“ die Menschen „mit der Barbarei der Reflexion zu schrecklicheren Tieren [machen], als sie es während der ersten Barbarei der Sinne gewesen waren“ (§ 1106). Innerhalb der poetischen Logik vollzieht sich eine zunehmende Abstraktion,

** Calvino, *Sechs Vorlesungen für das nächste Jahrtausend*, München (Hanser) 1991, S. 105

*** Hg. Vittorio Hösle, Hamburg (Meiner) 1990

* Vico: *De nostri temporis studiorum ratione: Vom Wesen und Weg der geistigen Bildung*. Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1974, S. 31.

die Vico in einer regelrechten kulturgeschichtlichen Materialschlacht auf die Ausdifferenzierung von Kultur und Sprache zurückführt, indem er die Etymologie und die Bildung sprachlicher Figuren zu Hilfe nimmt. Vier Tropen verkörpern diese Entwicklung. Kern der Sprachbildung ist die Metapher, der „kleine Mythos“ – sie ist die „lichtvollste“, die Trope der Frühzeit. Durch Mechanismen von Übertragung und Verallgemeinerung entstehen Metonymie und Synekdoche (§§ 404-407). Die vierte Trope führt mit einem Sprung in das letzte, vom *ricorso* gefährdete Zeitalter: „Die Ironie konnte sicherlich nicht vor den Zeiten der Reflexion beginnen, weil sie kraft einer Reflexion, die die Maske der Wahrheit annimmt, aus dem Falschen gebildet ist“ (§ 408). Die Tragweite dieser Wendung lässt sich anhand einer Passage ermes- sen, die ich nicht zuletzt wegen ihrer verschrobene Schönheit zitieren will:

„Aber wie es uns (wegen der Natur unseres menschlichen Geistes, der durch die vielen Abstraktionen, von denen die Sprachen mit ihren so zahlreichen abstrak- ten Wörtern voll sind, selbst beim Volk den Sinnen allzu entfremdet, durch die Kunst des Schreibens allzu verfeinert und durch den Gebrauch der Zahlen fast vergeistigt ist, insofern sich auch das Volk in Rechnung und Buchhaltung auskennt) – jetzt natür- licherweise verwehrt ist, das ungeheure Bild jener Frau zu formen, die sie ‚mitemp- findende Natur‘ nennen (denn während sie das Wort mit dem Mund aussprechen, haben sie nichts in ihrem Geist, da der Geist sich im Falschen, das heißt im Nichts, bewegt, und werden auch nicht von der Phantasie unterstützt, dass sie davon ein falsches, ganz ungeheures Bild formen könnten), so ist es uns ... verwehrt, in die un- geheure Einbildungskraft jener Menschen einzudringen, deren Geist in keiner Wei- se abstrakt, in keiner Weise verfeinert, in keiner Weise vergeistigt war, da er ganz in die Sinne versenkt, ganz von Leidenschaften beherrscht, ganz im Körper begraben war ...“ (§ 378).*

Auch auf der Ebene der Tropenbildung lässt sich ein Dreischritt erkennen: Die ursprünglichen Tropen haben laut Vico „die ihnen innewohnende eigentümliche Bedeutung ganz besessen.“ Später erhalten sie, wie er sagt, „eine übertragene Be- deutung“ (§ 409). Die damit entstandene Differenz spitzt der ironische Sprachge- brauch schließlich auf jene zwischen Unwahrem und Wahrem zu. Damit entsteht die Möglichkeit, die Lüge zum Mittel der Bezeichnung zu machen. Spätestens mit dieser Umkehrung hat sich die Sprache von der Bindung zu einem außersprachlichen Ge- genstand gelöst: Sie ist sich selbst zum Gegenstand geworden. „Der Geist bewegt sich im Falschen, das heißt im Nichts“ – das ist für Vico das Ergebnis der Reflexion.

Was bedeutet die Selbstbezüglichkeit der Sprache für das Schreiben? Wenn mit dem Gegenstand auch die Idee der Angemessenheit verschwindet, fehlt der poetischen Suche die Begrenzung, und das Schreiben verliert sich in der Unendlich- keit der Kombinatorik: gefangen im All der Sprache. Führt also das Umsich- selbstkreisen der Sprache in eine poetische „Barbarei der Reflexion“?

* Hösle übersetzt „spiritualizzato“ mit „spiritualisiert“ statt mit „vergeistigt“

Die Rede vom imaginären Gegenstand, der vorgestellten Sache, die nach Ausdruck verlangt, stellt allerdings ihrerseits einen Grenzwert dar. Am anderen Ende der Skala steht die Situation, in der von keiner vorsprachlichen inneren Repräsentanz gesprochen werden kann, ein Schreiben, für das kein vorschwebender Gegenstand existiert, sondern allenfalls ein Vorschweben als solches, wie das Grinsen der Katze, das bei *Alice im Wunderland* in den Zweigen hängen bleibt, nachdem sich die Katze in Luft aufgelöst hat. Diese Szene, ja das ganze Buch wirkt wie eine *Beschreibung* der Verlorenheit im Universum der Sprache. Vom Vorschweben und vom Verschwinden spricht genau 50 Jahre später Franz Kafka. Am 30. Januar 1915 schreibt er ins Tagebuch: *„Die alte Unfähigkeit. Kaum 10 Tage lang das Schreiben unterbrochen und schon ausgeworfen. Wieder stehn die großen Anstrengungen bevor. Es ist notwendig förmlich unterzutauchen und schneller zu sinken als das vor einem Versinkende.“* Da Kafka das Schreiben als gleichsinniges Versinken zweier Einheiten in derselben Tiefe beschreibt, könnte man die Komponenten hineinlesen, um die es geht: Beide, der Gegenstand und das schreibende Ich, bewegen sich im gestaltlosen Element der Sprache. Heißt das: Nur indem ich selbst in der Sprache verschwinde, kann ich das in ihr verschwindende Ding fassen? Das Bild ist unauflösbar. Aber es zeigt, dass sich der Schreibende, selber haltlos, nirgendwo festhalten kann: weder an den Worten noch an einem Gegenstand.

Calvino macht es sich leichter. Ein Anklang an Kafkas Bild vom Versinken erscheint auch in seinem Nachdenken über die Frage von Sprachimmanenz oder Sprachüberschreitung. *„Manche glauben“*, schreibt Calvino in der Vorlesung über Genauigkeit, *„es gebe das Wort, das nur sich selbst erkenne, und keine andere Erkenntnis der Welt sei möglich. Andere hingegen verstehen den Gebrauch der Worte als ein unaufhörliches Verfolgen der Dinge ..., eine Berührung ihrer vielgestaltigen, unerschöpflichen Oberfläche.“* Und er zitiert Hofmannsthal: *„Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche.“* Calvino dreht diesen Gedanken um: *„Ich denke, wir sind immerzu auf der Jagd nach etwas Verborgenen oder nur Möglichen oder Hypothetischen, dessen Spuren wir verfolgen, sobald sie an der Oberfläche auftauchen. ... Das Wort verbindet die sichtbare Spur mit der unsichtbaren Sache, der abwesenden Sache, der begehrten oder gefürchteten Sache, wie eine zerbrechliche, über den Abgrund geschlagene Behelfsbrücke.“** Den Weg über diese Brücke sucht er im Beschreiben – einer, wie er sagt, *„heute sehr vernachlässigten Kunst. Wie ein Schüler, dem man die Hausaufgabe ‚Beschreibe eine Giraffe‘ oder ‚Beschreibe den gestirnten Himmel‘ gestellt hat, bin ich darangegangen, ein Heft mit solchen Übungen zu füllen.“* Francis Ponge ist eins seiner Vorbilder im, so Calvinos Formulierung: *„Kampf mit der Sprache, um sie zu zwingen, die Sprache der Dinge zu werden, eine Sprache, die von den Dingen ausgeht und beladen mit all der Menschlichkeit, die wir in die Dinge investiert haben, zu uns zurückkehrt.“** Kehrt hier nicht übrigens auch ein Gedanke von Vico zu uns zurück?

* Calvino, Vorlesungen ..., a.a.O., S. 107f

* a.a.O., S. 105ff

Aber damit hat Calvino Kafkas Aporie nicht überwunden. Sein Übergang vom Schreiben zum Beschreiben ist ein Tribut an die Tatsache, dass Schreiben im Zeitalter der Reflexion ohne eine Begrenzung zum infiniten Regress verurteilt ist – zur Uferlosigkeit eines Musil, Proust, Joyce oder Hans Henny Jahnn oder zum Schweigen eines Heißenbüttel, Koeppen oder natürlich Beckett. Um von „etwas“ zu schreiben, brauche ich einen Rahmen, einen irgendwie definierten Grad von Abgeschlossenheit und Endlichkeit, einen Rand. Im Prinzip lassen sich zwei Arten von Begrenzung unterscheiden, eine zeitliche, vertikale und eine räumliche, horizontale. Die zeitliche äußert sich in der Geste „Es war einmal“, wie sie das Erzähltempus Präteritum anzeigt. Anfang und Ende liegen außerhalb der Existenz des Erzählers. Das Mitzuteilende wird hinter die Grenze der Gegenwart verbannt, ins Jenseits des Jetzt, in den Rahmen der Vollendetheit. Dort kann sich der Schreibende bewegen, das Bewegte zeigen, den Leser bewegen, Wege bahnen, reisen, entwickeln ... innerhalb der Grenzen eines exterritorialen Zeit-Raums. Dessen Ränder können zwar auch in jedem anderen Tempus gezogen werden, ideell herrscht aber drinnen stets die Vergangenheit. Als Erzähler kann ich also zum Leben erwecken, wen und was ich will – um den Preis, dass ich meine Geschöpfe und Geschehnisse, weil ich ihr Ende immer schon vorweggenommen habe, ins Totenreich einschleibe.

Beschreiben ist dagegen die Kunst des Vergegenwärtigens, der Gleichzeitigkeit, der Ausdehnung. Während die Ordnung des *Erzählens* dadurch gewährleistet ist, dass das Ereignete, laut Wortsinn, nacheinander aufgezählt wird (was wiederum alle Variationen in der Reihenfolge einschließt), fehlt beim Beschreiben jede Hierarchie, jede Orientierung. Die Zumutung des Erzählens ist die Freiheit um den Preis der Vollendetheit, die des Beschreibens die Offenheit um den Preis der Bindung. Denn die Frage: Was ist der Gegenstand? kehrt hier umso drastischer wieder, als er ja gegeben scheint – eine Giraffe, der gestirnte Himmel. Aber wo beginnt der Himmel: über meinem Kopf oder in zehntausend Metern Höhe? Und die Giraffe, ist sie Mitwesen oder exotisches Signal, Teil einer Umgebung oder dreidimensionale Form? Anders als in der Rolle des Erzählers, der selbst dann noch ein Macher ist, wenn er mit dem Machen spielt, es zurückweist oder das Gemachtsein thematisiert, verschreibt sich der Dichter beim Beschreiben der Betrachtung. Statt mit Calvino die Sprache zu zwingen, Sprache der Dinge zu werden, will er sein Objekt sprechen lassen, ohne Zwang und ohne Einmischung. Das bedeutet: Die Beschreibung wirft die Grundfragen ästhetischen Schreibens auf. Wie kann ich zeigen statt zu machen? Wie vermeide ich, manipulierend, die Manipulation? In dieser Perspektive werden auch die moralischen und religiösen Schattierungen der Unverfügbarkeit sichtbar. Ich will „der Sache gerecht werden“ – die Angemessenheit wird zur Frage von Wahrhaftigkeit. Ich will mir kein, das heißt kein falsches Bild machen – das Bilderverbot klingt an. Und doch will ich schreiben. Wie also kann ich schreibend die Unverfügbarkeit anerkennen?

Ich will dieser hochtrabenden Frage zuerst mit einer Erfahrung aus dem Kino begegnen. Im Film ist der Erzähler die Kamera. Wir kennen ihre Mittel, Schnitt, Ausschneid, Schwenk, Zoom, Perspektivwechsel usw., und wir kennen das Unbehagen, wenn uns diese Mittel vorschreiben, wie wir zu sehen und was wir zu empfinden haben. Ich habe von jeher ein Grausen vor Gewalt- und noch viel mehr vor Liebesszenen, in die ich mit einem filmischen Aufwand hineingezerzt werde, der mir jede Möglichkeit der Distanz rauben soll. Die gleichen Sujets kann ich in fernöstlichen Filmen ohne Abwehr betrachten. Vor allem das japanische und das koreanische Kino arbeiten viel mit ruhender Kamera. Die so entstehenden Tableaus lassen mich dem Geschehen folgen, statt es zu verfolgen bzw. von ihm verfolgt zu werden. Statt zu überreden, zu lenken, zu interpretieren, statt Gefühle zu repräsentieren, will die Kamera dem Dargestellten, den Darstellern lediglich einen Rahmen geben. Aus dem Erzähler wird ein Beschreibender.

Eine andere Beobachtung stammt aus den guten Zeiten der Literaturkritik. 1926 hat Kurt Tucholsky Kafkas „Prozess“ besprochen.* *„Wenn ich das unheimlichste und zugleich stärkste Buch der letzten Jahre ... aus der Hand lege“*, beginnt die Kritik, *„kann ich mir nur schwer über die Ursachen meiner Erschütterung Rechenschaft ablegen. Wer spricht? Was ist das?“* Dann, in Ausschnitten zitiert: *„Erstes Kapitel. Verhaftung. Gespräch mit Frau Grubach. Dann Frau Bürstner. Jemand musste Josef K. verleumdet haben ... Es ist ein Bankbeamter, um den es sich handelt – und die zwei Gerichtsboten, die da morgens in sein möbliertes Zimmer kommen, wollen ihn verhaften. Aber sie verhaften ihn gar nicht ... Er ist frei ... Der Prozeß schwebt. – Wir alle, die wir ein Buch zu lesen beginnen, wissen doch nach zwanzig oder dreißig Seiten, ... was das ist; wie es läuft; ob's ernst gemeint ist ... Hier weißt du gar nichts. Du tappst im Dunkel. Was ist das? Wer spricht?“* Tucholsky liest weiter, referiert, zitiert, fragt, stellt Mutmaßungen an: *„Also ein Traum? Nichts ist für mein Gefühl verkehrter, als mit diesem verblasenen Wort Kafka fangen zu wollen.“* Und weiter, immer dem Verlauf des Textes folgend. Nach dem letzten Bild, das er mit Bedacht nicht wiedergibt, stellt er wieder die Frage: *„Wer spricht?“* Zum Ende redet er selbst in Bildern: *„Ein Gott formt eine Welt um, setzt sie neu zusammen, ein Herz steht am Himmel und scheint nicht, sondern klopft ..., die Frage: Warum? ist so töricht, beinahe so töricht wie in der realen Welt.“* Der Schlusssatz lautet: *„Wir dürfen lesen, staunen, danken.“* Kurz: Diese Besprechung ist die Beschreibung eines Leseprozesses – hier sogar im doppelten Sinn. Tucholskys Gegenstand ist nicht ein Buch, sondern seine Lektüre.

Ich würde Ihnen mit Vergnügen eine Reihe beispielhafter literarischer Beschreibungen unterbreiten. Um die letzte Strecke abzukürzen, möchte ich stattdessen mein eigenes Schreiben zu Hilfe nehmen. Mir ist erst spät bewusst geworden, dass das Betrachten von Bildern darin einen entscheidenden Platz einnimmt. Wenn

* Kurt Tucholsky, Literaturkritik. Reinbek (Rowohlt) 1972, S. 11-15

ich diese Bildbeschreibungen heute nachlese, erkenne ich, dass sowohl der Rahmen als auch der Betrachter dabei eine wichtige Rolle spielen – in einem Fall sogar eine mehrfache. Ein Journalist besucht in Rom eine gealterte Schriftstellerin in ihrer Wohnung; während sie in der Küche Tee kocht, betrachtet er die Bilder an den Wänden und entdeckt eines, auf dem sie selbst zu sehen ist, offenbar im selben Zimmer: *„Es war ein ... farbwütiger Graffiti-poet, der sie ins Feuer geworfen hatte, ins Rot – ohne Zweifel das verblichene Sofa, dessen frische, flammende Farbe an den Rändern ... zerfloss ... Vielleicht, nein sicher lag sie da nackt. Aber zwischen dem Kopf auf der Lehne und den Beinen, eins angewinkelt, eins vom Rand hängend, klaffte ein zweites, wild ... schraffiertes Bild – ein Fenster, in dem er stand. Wer? der Maler? Man sah nur den Rücken und den Hinterkopf eines Mannes, der sie betrachtete. Auf den zweiten Blick wurde aus dem Fenster mit den Jalousienlamellen eine Wand. In den Schraffuren, die den Männerrumpf quer durchstrichen, erschienen Punkte, in denen Ansgar die Klingelknöpfe neben einer Unzahl Klingelschilder erkannte, alle weiß, alle leer – und dann bemerkte er, wie ihn Lydia Marin beim Betrachten des Bildes beobachtete. Sie stand noch im Zugang zum Flur ... und fasste jetzt, als er sich umdrehte, an eine Kette ... über dem Halsausschnitt. ... Die Wangen unter Lydias tiefen Augenringen waren geädert und leicht gedunsen. Eine alte Frau.“** Viele Jahre, nachdem ich das geschrieben habe und ohne mich zu erinnern, was ich beabsichtigt habe und was nicht, fällt mir die Metapher von der ins Feuer geworfenen Frau auf. Der Journalist ist, spätestens als er von der alten Frau im Türrahmen hinterrücks beim Anschauen des Bildes ertappt wird, ein Voyeur. Er hat nur deshalb nicht den ganzen Körper der jungen Frau auf dem Bild gesehen, weil sie von einem Bild im Bild verdeckt wird, das wiederum wie ein Fensterrahmen wirkt, in dem, Rücken zu ihm, ein Mann steht, der sie ebenfalls betrachtet und in dem er den Maler vermutet. Warum: Weil sich in ihm der Voyeurismus bündelt, der die Frau so vielen gestaffelten Blicken aussetzt, einschließlich ihres eigenen – wie bei Edmond Jabès im *„Dialog zwischen einem Kind und seiner Großmutter, als sie ihm das Foto einer sehr hübschen Frau zeigte: Großmutter, wer ist diese Dame? – Aber das bin ich, mein kleiner Liebling, als ich noch jung war. – Und jetzt, wer ist das jetzt?“***

In einem nochmals zehn Jahre früher geschriebenen Buch sorgt ein Klassenfoto dafür, die vielen Figuren des Romans dramaturgisch und symbolisch zu positionieren. Die Beschreibung steht am Ende des ersten von drei Teilen, aber – soviel zur Unverfügbarkeit – „zufällig“ exakt in der Mitte des Textes. Betrachterin ist die Ich-Erzählerin Marie, die im Geschehen, einer winterlichen Abendgesellschaft, eine eher isolierte Beobachterin ist; hier hat sie sich zwischendurch auf den Parkplatz hinausgestohlen und ins Auto gesetzt. Diesmal gerät nicht der äußere Rand, sondern die Fläche des Bildes in den Blick: *„Ich beugte mich vor und zwang die Fotorolle mit den Daumen weiter auseinander. Die gewellte Glanzoberfläche reflektierte die In-*

* DD, Termini, Stuttgart (Klett-Cotta) 2009, S. 93

** Edmond Jabès, Ein Fremder mit einem kleinen Buch unter dem Arm. München (Hanser) 1993, S.?

nenbeleuchtung, so daß ich das Bild drehen und wenden mußte, um das zwischen Mulden und Kämmen schwappende Licht zu dirigieren.“ Eine Figur, eine Gruppierung, eine Formation nach der anderen wird geschildert, bis die Erzählerin auf sich selbst stößt. Aus dem Ich wird die dritte Person: „Durch die madonnenhafte Gisela mit dem Mittelscheitel von Dagmar abgeschirmt, steht Marie an seiner anderen Seite und reckt sich wie ein Ausrufzeichen. Die scharfe Nase, die dünnen Lippen, die starken Augenbrauenbögen über den kreisrunden Brillengläsern, das übliche schlüsselbeinlange Glatthaar, das unübliche, runde Pony, der Ernst: genau wie auf den Familienfotos der Nichtmehrkindheit ... Mir schwindelte in der flimmernden Lupennähe. Die Gruppe verschwamm im Grau, die Phantome zergingen, und in der Glanzschicht erschien undeutlich mein Gesicht. Als ich das Foto mit beiden Händen näher unter die Augen hob, um das Spiegelbild anzuschauen, zog es sich in die Länge und spaltete wie in einem Jahrmarktszerrspiegel ein kopfüber am oberen Bildrand hängendes Doppel von sich ab. Ich streckte die Hände wieder von mir, und nun verlief die lichtgefüllte Senke von rechts nach links, von Katja zu Dagmar. Doch in der senkrechten Achse, die der Glitzerstreifen zerteilte – da steckte das Geheimnis.“* Das Geheimnis ist natürlich die zentrale Konstellation, unten die Liebe, oben der Tod, in der Mitte die Erzählerin. Also eine sehr stilisierte Beschreibung, deren Gegenstand aber weniger das Klassenfoto ist als der gekrümmte, reflektierende Abzug, der sich gegen die Betrachtung sperrt, bis diese, als Selbstbespiegelung, zur Verdopplung und Verzerrung führt.

Wer Bilder beschreibt, begibt sich in die Kluft zwischen Karte und Gebiet und wiederholt damit die Differenz – und damit die Beziehung – zwischen Beschreibung und Gegenstand. Das ist Thema in einem anderen Buch, in dem, wenn man so will, ein Bild die Hauptfigur darstellt, das Bild einer sommerlichen Landschaft, in der der verstorbene Vater zu Hause war: „Ich habe das alte Landschaftsbild zu mir nach Norden geholt. In meinem Zimmer sitze ich ihm gegenüber. Sprich, sage ich, rede! Es ist Winter.“*

In diesem Bild sucht die Erzählerin den toten Vater. Sie will ihn zum Leben erwecken, stößt aber auf eine abweisende Welt, in der er verschwunden ist. Für diesen Eindruck macht sie zunächst ihren Wunsch verantwortlich. „Absichten verstellen die Aussicht“, sagt sie sich – womit ein Gedanke gestreift wird, den ich an dieser Stelle nur andeuten will: Stellt sich Beschreibung nicht erst dann ein, wenn man von etwas absieht, statt es auf etwas abzusehen? Zunächst begegnet in der Spiegelung des Deckglases auch diese Erzählerin dem eigenen Gesicht. Sie biegt die Lampe herunter, dekliniert das Gesehene von allen Seiten durch und gibt schließlich auf:

„Nichts spricht mich an. Ich habe alles gelesen, von links nach rechts: Busch, Baum, Zaun, Weg, Berg und Himmel, irgendein Sommer ... Lauter Einladungen ohne Absender. Übrig bleibt eine bildschirmkleine, gerahmte Farbfläche auf der Fensterbank. Sie lehnt an der Scheibe, Glas vor Glas. Dahinter tobt ein echter Winter ...

* DD, Damen & Herren, Stuttgart (Klett-Cotta) 2002, S. 157f

* DD, Harzreise, Frankfurt/M. (Weissbooks), hier zitiert S. 24-34

So viel Bewegung, man möchte sie festhalten. Eine Fotografie, die Kameralinse an der Scheibe, und man sähe ein Feuerwerk, Glut aus Flocken ... ein verrücktes, lebendiges Paradox ... Aber das Bild. Das Bild ist still. Ein Blick darauf, und das Auge wird starr. Die Natur hinterm Schutzglas ... antwortet nicht ... Sie schaut unbewegt zurück, ... kein Raum öffnet sich, keine Tiefe nimmt den Suchblick auf und läßt ihn frei herumstöbern.“

Was ist das Bild, was ist es nicht? Mehr und mehr geht es um das Betrachten selbst. Das Bild gibt den Rahmen für tote Farbflecke, das Fenster den Rahmen für ein lebendiges Schauspiel, das den Namen „echt“ bekommt, um sogleich den Wunsch zu erzeugen, die Bewegung auf einer Fotografie festzuhalten: Bildschirme das eine wie das andere. Im nächsten Schritt kommt die Begrenztheit der Perspektive in den Blick – weniger die des Bildes als die des Blicks selbst: *„Der Busch bleibt halb. Der Wall hat keine Rückseite. Der Horizont steht still. Der rechte Wegrand bleibt verborgen.“* Die Betrachterin kämpft mit der Enttäuschung über die Lüge des Bildes, die umso dreister ist, als es die Lüge, also seine Gemachtheit nicht verbirgt. Nichts beweist, *„daß der Weg ein Weg ist, das Farbspiel ein verlässlicher Untergrund, da, wo die Augen laufen wollen. Sie wollen echte Fernsicht – nicht eine transparente Baumkrone, die so tut, als sei sie gemalt, statt ordentlich die Sicht zu verstellen; ... keine Flächen, Flecken und Tupfer, die wie Flächen, Flecken und Tupfer aussehen.“* An dieser Stelle ist nicht mehr zu übersehen, dass das Bild seinerseits eine Beschreibung ist, die, um es mit Calvino zu sagen, „den sinnlichen Aspekt der Dinge wiedergeben“ will. Vergeblich: *„Die ganze Kunst, Natur zu sein, foppt doppelt. Mal zeigt sie ihr Gestrichel, mal leugnet sie die Pastellkreide, täuscht Leben vor. Mischt Chlorophyll ins Grün, erzählt vom Atmen in warmer Luft und Gräserkitzeln an nackten Waden, vom Schatten des Spaziergängers und raschelnden Schritten, schwindelt windstilles Warten ins Rosa des Himmels, ... verspricht dem Auge alle Sinne.“*

Hier gleicht die Rückkehr zu den Dingen dem Versprechen, die Erinnerung in die Gegenwart zu holen. Wie zur Probe tritt die Betrachterin in dieses Paradies ein: *„Alles wäre so einfach. Augen schließen, eintauchen, Augen öffnen, einatmen, laufen, ein-zwei Schritte. ... Übern Zaun klettern, fallen, aufrappeln, hochtasten, Zweige wegbiegen, Kratzer, Arme reiben, Füße heben, Dornen niedertreten ... Den Schatten fühlen, die Feuchtigkeit des Bodens, Stolpern unterm Laubdach, Wurzeln an den Knöcheln ...“* Nach diesem Ausflug ins Jenseits der Beschreibung findet sie sich wieder als Gefangene im *„Niemandland, vierzig mal fünfzig Zentimeter groß. Die Nase am Glas, blind und traurig. Es schmerzt wie Heimweh.“* Ihr Blick fällt wieder auf den vom Maler dirigierte Farbfluss, der vom Rahmen aufgehalten wird, ebenso wie dessen Signatur, die darin schwimmt und zu einer Geschichte des Malers überleitet; denn: Ist er als Landschaftsbeschreiber nicht schuld an dem ganzen Problem?

Nochmals: Wie kann ich zeigen statt zu machen? Kann ich die Differenz zwischen dem Zeigenden und dem Verborgenen zugunsten des Sich-Zeigenden aufheben? Wie werde ich „der Sache gerecht“, wie vermeide ich es, „mir ein Bild zu ma-

chen“? Alles in allem: Wie löse ich das Paradox der Beschreibung? Die Reflexion der Begrenzungen, des Rahmens und des Betrachters, ist das eine; das andere, sie zu transzendieren. Mit der Phantasie vom Eintritt ins Bild geht die Beschreibung über die Betrachtung hinaus, dann wird der Rahmen überschritten, wenn es heißt: *„Wäre der Rahmen nicht, der Weg würde über den unteren Rand quellen und den Namen des Malers mit sich schwemmen.“* Damit ist auch die Beschreibung verlassen, und sei es zugunsten der nächsten. Das, was als Ergebnis der Beschreibung bleibt, ihr Anfang und Ende ist das, was die Beschreibung nicht ist. Und vielleicht das Heimweh danach.

Damit bin ich wieder bei der Unverfügbarkeit angekommen. Sie zeigt sich mir nicht zuletzt in der Kluft zwischen den Beschreibungen in meinen Büchern und deren Beschreibung jetzt, im nachhinein. Die einzelnen Schritte waren keine Maßnahmen in der hier beschriebenen Form, sondern Entdeckungen beim Lesen der Bilder. Dazu hat mich das Heimweh bewegt, das Heimweh nach dem, was der eine Dinge, der andere Sinne, der dritte Substanz nennt und der vierte Mensch. Letzteres bringt mich zum Schluss auf ein Zitat aus den „Traurigen Tropen“ des großen Beschreibers und Entdeckers Claude Lévi-Strauss. Die Schilderung eines langen Aufenthalts bei einem indianischen Stamm schließt mit dem Verweis auf Rousseau. Dieser spricht von einem Zustand, *„der nicht mehr existiert, vielleicht nie existiert hat und wahrscheinlich auch nie existieren wird und von dem wir dennoch eine richtige Vorstellung haben müssen, um unseren gegenwärtigen Zustand beurteilen zu können.‘ Glücklicher als er“*, sagt Lévi-Strauss, *„glaubte ich, diesen Zustand bei einer im Sterben liegenden Gesellschaft gefunden zu haben ... Sie brachte mich in Berührung mit einer der armseligsten Formen sozialer und politischer Organisation, die sich überhaupt denken lässt. Ich brauchte mich nicht auf die besondere Geschichte zu berufen, welche sie in diesem elementaren Zustand verharren ließ oder ... in ihn zurückgeworfen hatte. Es genügte die soziologische Erfahrung, die ich vor Augen hatte.“* Darauf der überraschende Schluss: *„Doch sie war es, die sich mir entzog. Ich hatte eine auf ihren einfachsten Ausdruck reduzierte Gesellschaft gesucht. Die der Nam-bikwara war so einfach, dass ich in ihr nur Menschen fand.“**

Darin lese ich einen neuen Grundsatz: *Tua res agitur* – es geht um dich. Impuls und Widerstand des Schreibens, falsches Gelingen und auch das Versagen, das sich als Gelingen erweist, verdanken sich dem Bezug auf den Schreibenden selbst und der Vorstellung von jenem ortlosen Zustand, nach dem er sich sehnt. Fürs Schreiben wie fürs Beschreiben hieße das: Indem ich schreibend einen Gegenstand entwickle, bin ich selbst Gegenstand des Schreibens und damit das, was entwickelt wird. Das aber wäre wohl Thema einer neuen Lektion.

Vortrag auf der Tagung der Bollnow-Gesellschaft / Tübingen, 24.03.2018

* Claude Lévi-Strauss, Traurige Tropen, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2012, S. 314