

Behext von Bildern ?

Ursachen, Funktionen
und Perspektiven
der textuellen Faszination
durch Bilder

Herausgegeben von
HEINZ J. DRÜGH
MARIA MOOG-GRÜNEWALD

Universitätsverlag
C. WINTER
Heidelberg

FRAUKE BERNDT

oder alles ist anders

Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*

Mit dem Titel ordnet Heiner Müller seine 1984 entstandene, nicht mehr als acht Druckseiten umfassende *Bildbeschreibung* einer Textsorte zu, die seit alters her die Aufgabe hat, vom Vergessen Bedrohtes zu bewahren und anschaulich zu vergegenwärtigen. Beschreibungen im allgemeinen und Bild- bzw. Kunstbeschreibungen im besonderen sind ein fester Bestandteil der Wissensorganisation und -abbildung im Rahmen der Repräsentation und Reproduktion des kulturellen Gedächtnisses. Seit dem 18. Jahrhundert organisieren die spezifischen Mnemotechniken des Beschreibens in zunehmendem Maße die Literatur und ersetzen in vielen Erzähltexten des 19., vor allem aber des 20. Jahrhunderts – man denke an den *nouveau roman* – die traditionellen Formen des Erzählens.¹

In *Bildbeschreibung* greift Müller auf eine der bewährtesten Möglichkeiten der Text und Bild kombinierenden Memoria zurück: auf das Emblem bzw. die emblematische Strukturierung. Die in Versalien gesetzte Überschrift *BILDBESCHREIBUNG (7)*² fungiert als Lemma, die unveröffentlichte Bildvorlage als Pictura und der absatzlose Textblock als Subscriptio. Diese Subscriptio kann in drei Abschnitte unterteilt werden: erstens die Aktualisierung der Bildelemente mittels Ekphrasis (vgl. S. 7-S. 10, Z. 5), zweitens die narrative Imagination – ihrerseits unterteilt in die Darstellung eines Sexualaktes und/oder Mordes (vgl. S. 10, Z. 5-S. 11, Z. 23) sowie des semantischen Komplexes Tod/Unterwelt/Apokalypse (vgl. S. 11, Z. 23-S. 13, Z. 26) –, drittens die dem ICH gewidmete reflexive Schlußpassage (vgl. S. 13, Z. 23-S. 14).

Vergleichsweise unproblematisch fällt also die gattungsgeschichtliche Verortung des „Prosatext[es]“³ bzw. „‘Prosa’-Entwurf[s]“⁴ aus, der einmal als „postdramatisch“ [...] und damit freilich zugleich vor-dramatisch⁵, ein andermal

¹ Vgl. die Problemskizze bei Klaus R. Scherpe: *Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition*, in: *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 6.2 (1996), 368-383.

² Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf Heiner Müller: *Bildbeschreibung*, in: ders., *Shakespeare Factory* 1, Berlin 1985, 7-14. Auf Seite 9 sind in dieser Ausgabe die Zeilen 4 und 5 vertauscht.

³ Marlies Janz: *Der erblickte Blick – Kommentar zu Heiner Müllers „Bildbeschreibung“*, in: *Spiele und Spiegelungen von Sprechen und Tod – Zum Werk von Heiner Müller – Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters, Jahrbuch zur Literatur der DDR* 7 (1990), 173-188, hier 173.

⁴ Norbert Otto Eke: *Heiner Müller – Apokalypse und Utopie*, Paderborn u.a. 1989, 226.

als „Vorstellungsraum eines ort- und zeitlosen ‘Sprechens’“ der „Imagination einer ‘recherche du temps perdu’“⁶ kategorisiert wird. Entschiedenem Widerspruch fordert daher die Grundannahme, daß *Bildbeschreibung* die gewohnten literaturwissenschaftlichen Ordnungsmuster verletze und unter keinem „Gattungsbegriff, auch nicht dem der Bildbeschreibung subsumier[t]“⁷ werden könne, sondern eine „bis dahin beispiellose Ablösung konventioneller ästhetischer Grundmuster“⁸ demonstriere.

Diese Emphase kennzeichnet eine Forschungsdiskussion, innerhalb derer *Bildbeschreibung* großes Aufsehen erregte. Als die in den 1970er Jahren geführte philosophische Debatte um die Postmoderne in den 1980er Jahren die Literaturwissenschaft erreicht hat, wird in *Bildbeschreibung* die angemessene Figuration ihrer zentralen Paradigmen nachgewiesen. Lanciert vom wortgewandten, die öffentlichen Medien zur eigenen Selbstverständigung und Selbstdarstellung nutzenden Autor, ist das hermetische Erscheinungsbild des Textes zur Bedingung seiner Lektüre geworden: *Bildbeschreibung* wird als Allegorie der ‘Posthistoire’ gelesen⁹ und als solche „Allegorie eines in sich kreisenden, auf ‘Natur’ regredierenden Geschichtsverlaufs zur Perversionsfigur von Geschichte“¹⁰ erklärt. In dieser allegorisch indizierten Figuration kommt der „dem Leser vorenthalte[n] konkrete[n] Bildvorlage Bedeutung als Medium geschichtstheoretischer Reflexion“ zu, so wie in vergleichbarer Weise auch der Schutzheilige der Postmoderne, Walter Benjamin, seine neunte These *Über den Begriff der Geschichte* Auge in Auge mit Paul Klees Gemälde *Angelus Novus* entwickelt hat.¹¹ „In der statischen Präsenz des Kunstwerks findet ein Geschichtsbild Anhalt“, behauptet Eke, „in dem die historische Erfahrung des Zirkelhaften oder Zyklischen und Repetitiven die Vorstellung von Geschichte als zielgerichtetem Prozeß in sich aufgesogen hat“¹².

In reziproker Abhängigkeit steht die erste allegorische Lektüre zur zweiten, die in *Bildbeschreibung* eine Allegorie des postmodernen Subjekts findet. Der im Text ablesbare „Zerfall des Ich“ und seine Verwandlung in eine „Maschine“, bemerkt Eke, manifestiere sich in der Depersonalisation und „Dissemination“

⁵ Hans-Thies Lehmann: *Theater der Blicke – Zu Heiner Müllers „Bildbeschreibung“*, in: *Dramatik der DDR*, hg. von Ulrich Profitlich, Frankfurt am Main 1987, 186-202, hier 186.

⁶ Eke: *Apokalypse und Utopie* [Anm.4] 227.

⁷ Herbert Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks – Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg 1998, 232.

⁸ Eke: *Apokalypse und Utopie* [Anm.4] 226.

⁹ Vgl. Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks* [Anm.7] 102.

¹⁰ Janz: *Der erblickte Blick* [Anm.3] 174.

¹¹ Vgl. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften* I.2, unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1978, 691-704, bes. 697f.

¹² Eke: *Apokalypse und Utopie* [Anm.4] 230.

des Zentrums der Beschreibung.¹³ Und er verbindet beide allegorischen Lektüren, die geschichts- und die subjektphilosophisch grundierte, miteinander in einer selbstreferentiellen Wendung: Als Allegorie der Unmöglichkeit, Geschichte abzubilden, kreise *Bildbeschreibung* um „das Mißlingen einer solchen Sinnkonstruktion, die eine prinzipielle Kompatibilität des vorgefundenen Zeichensystems (Bild) und des theoretisch gefundenen Denksystems [Geschichtsmodells, F.B.], das Aussagerelevanz für das Wesen der Geschichte beansprucht, zur Voraussetzung hat. Die Beschreibung kann so das Bild nicht mehr als Sinnganzes verstehbar machen“¹⁴. Als postmoderne Spielart von Historiographie, resümiert Grieshop, handele *Bildbeschreibung* nur noch „vom Prozeß der Erzeugung und Verteilung von Sinn“¹⁵.

Solche hermeneutischen Schnell- und Kurzschlüsse einmal aussetzend, besteht das Ziel meiner Revision des postmodernen Paradeferdes nun darin, die Bedingungen der Möglichkeit der Allegoresen innerhalb der deutlich benannten Textsorte ‘Beschreibung’ und ihrer spezifischen (Erzähl-)Gesetze aufzuzeigen. Im Gegensatz zum Authentizitäts- und Aktualitätstopos der bisherigen Forschungsdiskussion muß man davon ausgehen, daß es sich bei Müllers *Bildbeschreibung* um einen in hohem Maße konventionellen und traditionsbewußten Text handelt, dessen Analyse die folgenden Thesen zugrunde liegen: Müller konstruiert (s)ein (Geschichts-)Bild mit den erzähltechnischen Mitteln der Ekphrasis (I). Diese Ekphrase weist eine mnemonische Struktur auf (II). Die von der Ekphrase ausgelösten Imaginationen bilden die Repräsentationslogik des ekphrastischen Diskurses ab und übersetzen ihn in Handlungssequenzen (III). Die hermeneutisch-intertextuelle(n) Lektüre(n) werden als immanente Funktionen vom mnemonischen Modell der Seelen-Maschine vorgegeben (IV).

I

Die poetische Beschreibung erbt ihre wirkungsästhetische Begründung von der Rhetorik.¹⁶ Hier wie dort gilt es, in der sprachlichen Repräsentation eben jenen Effekt zu simulieren bzw. beim Rezipienten hervorzurufen, der einer unmittelbaren Sinneswahrnehmung zugetraut wird. Als persuasives Beweismittel hat die

¹³ Ebd. 244.

¹⁴ Ebd. 228.

¹⁵ Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks* [Anm.7] 86.

¹⁶ Zur literarischen Ekphrasis und ihrer rhetorischen Tradition vgl. u.a. Gottfried Willems: *Anschaulichkeit – Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989; *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung – Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995; Stefan Greif: *Die Malerei kann ein sehr bereites Schweigen haben – Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*, München 1998; Monika Schmitz-Emans:

Beschreibung die Aufgabe, Anschaulichkeit zu erzeugen¹⁷: „Die Figur nun, die Cicero als ‘Unmittelbar-vor-Augen-Stellen’ bezeichnet, pflegt dann einzutreten, wenn ein Vorgang nicht als geschehen angegeben, sondern so, wie er geschehen ist, vorgeführt wird, und nicht im Ganzen, sondern in seinen Abschnitten. [...] Celsus hat auch die Figur selbst ‘Anschaulichkeit’ benannt, bei anderen heißt sie *hypotyposis* (Ausprägung), eine in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen, daß man eher glaubt, sie zu sehen als zu hören.“ Quintilian verortet nun die Repräsentationsfunktionen der Beschreibung, *hypotyposis* und *enargeia*, im Spannungsfeld von Hetero- und Autoreferentialität¹⁸: „Deshalb wollen wir die *enargeia* (Anschaulichkeit) [...] zu den Schmuckmitteln stellen, weil die Veranschaulichung [evidentia] oder, wie andere sagen, Vergegenwärtigung [repraesentatio] mehr ist als die Durchsichtigkeit [perspicuitas], weil nämlich die letztere nur den Durchblick gestattet, während die erstere sich gewissermaßen selbst zur Schau stellt.“

Der implizite Bildbegriff dieser Definitionen hat seinen Ursprung im psychologischen Diskurs, sind doch *hypotyposis* und *enargeia* ursprünglich vermögenspsychologische Kategorien. Denn Beschreibungen sollen „Phantasiebilder [visiones]“ wecken¹⁹: „Daraus ergibt sich die *enargeia* (Verdeutlichung), die Cicero ‘illustratio’ (Ins-Licht-Rücken) und ‘evidentia’ (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehene anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen.“

Im Zentrum des doppelten Transformationsprozesses der Beschreibung werden unter der Kategorie des Bildes daher sowohl Wahrnehmungen als auch Vorstellungen und Erinnerungen begriffen. Insofern ist der Rhetorik jede Beschreibung eine Bildbeschreibung, so daß die konkrete Bild- bzw. Kunstbeschreibung als „Sonderkategorie“ nicht „als Möglichkeit der Ekphrasis in der Kategorisierung“ vorgesehen ist.²⁰ Mit deutlichen Markierungen werden in *Bildbeschreibung* nun die systematischen Brennpunkte des literarischen Ekphrasis-Diskurses angesteuert und dabei vor allem diejenigen „kulturellen Praktiken“ (re-)inszeniert²¹, die sich mit der Kategorie des Bildes verbinden. Gemeint ist der Kon-

Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare – Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Würzburg 1999.

¹⁷ Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners – Zwölf Bücher – Institutionis oratoriae libri XII*, übers. u. hg. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972, IX.2, 40.

¹⁸ Ebd. VIII.3, 61. Vgl. A. W. Halsall: *Beschreibung*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* I, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, 1495-1510.

¹⁹ Quintilian: *Ausbildung des Redners* [Anm.17] VI.2, 32.

²⁰ Fritz Graf: *Ekphrasis – Die Entdeckung der Gattung in der Antike*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung* [Anm.16] 143-155, hier 145.

²¹ Mitchell betont die „kulturellen Praktiken“, welche die Theorie der Bilder maßgeblich bestimmt haben: „Ich habe daher nicht vor, eine neue oder bessere Definition vom Wesen der Bilder zu geben“, führt er zu diesem kulturkritischen Ansatz aus, „oder auch irgendwelche

flikt zwischen Simultaneität (des Bildes) und Sukzessivität (der Beschreibung) einerseits sowie derjenige zwischen Hetero- und Autoreferentialität andererseits.²²

In Müllers emblematisch strukturiertem Text erfolgt die Ekphrasis tatsächlich nach allen Regeln der Kunst²³. Im neutralen Duktus der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählsituation mit externer Fokalisierung wird ein nicht verorteter entpersonalisierter Blick wie eine Kamera (*camera eye*) von oben nach unten, die Darstellungsgesetze der Perspektive berücksichtigend, also vom Hintergrund in den Vordergrund. Der Blick führt vom *Himmel*, in dem von *link[s]* nach rechts *zwei riesige Wolken* ins Visier genommen werden, zu einem *flache[n] Gebirge*, das die Horizontlinie markiert. Unterhalb des Gebirges breitet sich eine *Landschaft zwischen Steppe und Savanne* aus, in der *rechts [...] ein Baum* angepfeilt wird. Durch den Gestus der erschwerten Differenzierung wird dem Bild die für eine perspektivische Darstellung nötige Tiefenschärfe gegeben: *[B]ei genauerem Hinsehn sind es drei verschieden hohe Bäume, pilzförmig, Stamm neben Stamm*. Vor dieser Landschaft hebt sich der *Vordergrund* des Bildes ab, dessen Beschreibung die linke von der *rechte[n] Bildhälfte* trennt. Auf der linken Bildhälfte ist ein *Haus* zu sehen. Sein *Dach* befindet sich unterhalb der Horizontlinie, weil nicht erwähnt wird, daß das Haus das Gebirge verdeckt. Im Gegensatz zu dem Baum bzw. den Bäumen erlaubt die Nähe des Hauses sowohl ein Qualitätsurteil wie *mehr Industrieprodukt als Handwerk* als auch die mühelose Identifikation von *Fenster* und *Tür*. Die räumliche Tiefenschärfe wird dadurch verstärkt, daß der Blick mit der Beschreibung des *Dach[es]* [.] *verdeckt vom Laubwerk des Baumes*, weiter in den Vordergrund des Bildes rückt und mit der Spezifizierung zwar keine Eingrenzung, dafür aber eine Abgrenzung des Bildgegenstandes von einem anderen vornimmt: *[E]r gehört einer andern Spezies an als die Baumgruppe im Hintergrund*. Von einem späteren Punkt der Beschreibung aus wird deutlich, daß der Baum das Haus in der Mitte teilt. *[Z]wischen Baum und Frau weit offen das große einzige Fenster, die Gardine weht heraus*. Mit dem nächsten Blick wird ein bestimmter Punkt unterhalb der Horizontlinie fokussiert: *[A]uf einem Baumast sitzt ein Vogel, das Laub verbirgt seine Identität*.

An diesem Punkt wechselt die Beschreibung von der linken in die rechte Bildhälfte, so daß der Baumstamm die vertikale Mittelachse des Bildes darstellt. Die rechte Bildhälfte wird von einer Frau ausgefüllt. Das Bild erhält eine weitere

speziellen Abbildungen oder Kunstwerke zu untersuchen. Statt dessen werde ich mich der Frage widmen, auf welche Weise wir das Wort ‘Bild’ in verschiedenen institutionalisierten Diskursen verwenden – in der Literaturkritik, der Kunstgeschichte, der Theologie und der Philosophie“. W.J.T. Mitchell: *Was ist ein Bild?*, in: *Bildlichkeit – Internationale Beiträge zur Poetik*, hg. von Volker Bohn, Frankfurt am Main 1990, 17-68, hier 18.

²² Zur semiotischen Diskussion der Text-Bild-Beziehung unter historischen und/oder systematischen Erwägungen vgl. u.a. Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen – Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Freiburg/München 1991.

²³ Die folgende Ekphrasis zitiert Müller: *Bildbeschreibung* [Anm.2] 7-10.

räumliche Vertiefung dadurch, daß die Frau frontal, als Halbfigur, beschrieben wird, die von oberhalb der dementsprechend hoch anzusetzenden Horizontlinie – *ihr Kopf teilt den Gebirgszug* – bis auf den unteren Bildrand reicht. Der großen Nähe des Gegenstandes entspricht die genaue Beschreibung: [D]as Gesicht ist sanft, sehr jung, die Nase überlang, mit einer Schwellung an der Wurzel [...], das Haar lang und strähmig, blond oder weißgrau [...], die Kleidung ein löchriger Fellmantel, geschnitten für breitere Schultern, über einem fadenscheinig dünnen Hemd [...], aus dem an einer Stelle ausgefranst zu weiten rechten Ärmel hebt ein gebrechlicher Unterarm eine Hand auf die Höhe des Herzens bzw. der linken Brust [...], der linke Mantelärmel hängt in Fetzen. Die Beschreibung konzentriert sich am unteren rechten Bildrand schließlich auf das Detail der *braunen Flecken auf dem Ärmel*, und der Blick richtet sich auf die *langfingrige rechte Hand auf der Höhe [...]* der linken Brust. In der Verlängerung dieses Punktes von rechts nach links bis auf die Mittelachse befindet sich der Vogel, so daß die Beschreibung der rechten Bildhälfte schließlich wieder ihren Ausgangspunkt erreicht hat.

Danach wendet sie sich erneut der linken Bildhälfte zu und wandert dabei von rechts nach links. Ausgehend von der herauswehenden Gardine, fällt der Blick vom Fenster auf die Haustür mit einem *Mann in der Türöffnung*. Die Beschreibung der Figur, die *den rechten Fuß halb noch auf der Schwelle, den linken schon fest auf dem braunen grasfleckigen Boden* hat, erfolgt von unten nach oben. Im Verhältnis zur Halbfigur der Frau befindet sich der Mann zwar deutlich weiter im Hintergrund, ist aber wie das Haus trotzdem nahe genug, um Details erkennen zu lassen: *Er hält in der rechten Hand am gestreckten Arm mit einem Jägergriff [...] einen Vogel, die linke Hand [...] streichelt das Gefieder [...], der Schnabel des Vogels ist aufgerissen*. Die Beschreibung endet auf der Höhe des Gesichtes: [D]er Mann lächelt.

Im Vordergrund der linken Bildhälfte, unterhalb der Türschwelle, *halb noch im Schatten der Baumkrone*, also links (*das harte Licht* wirft nur einen kurzen Schatten) vor der durch den Baumstamm markierten Mittelachse des Bildes, befindet sich ein Tisch, *ein grobes Stück Handarbeit, die gekreuzten Beine sind unbehauene junge Birkenstämme*, mit dessen genauer Betrachtung die gesamte Ekphrasis abgeschlossen ist. Aus seiner *Position* kann nicht nur geschlossen werden, daß die *Sonne [...] im Zenith* steht, sondern sie markiert rechts hinter dem Baum auch ungefähr den Bildmittelpunkt: *mit dem vollen Fruchtpokal und dem umgestürzten zerbrochenen Weinglas, in dem noch der Rest einer schwarzen Flüssigkeit schwabbt, die auf dem Tisch und über den Rand tropfend breiter auf dem Boden unter dem Tisch in Lachen sich ausbreitet, der hochlehniige Stuhl davor hat eine Besonderheit: seine vier Beine sind in halber Höhe mit einem Draht verbunden, wie um zu verhindern, daß er zusammenbricht, ein zweiter Stuhl liegt weggeworfen rechts hinter dem Baum, die Lehne abgebrochen*.



Abb. 1: Rainhard Stangl: *Bildbeschreibung* (1987)

Innerhalb eines dreifach gestaffelten Bildraumes hat die Beschreibung also ein relatives Proportions- und Bezugssystem von Gegenständen definiert, das die Leerstelle der Pictura ersetzen muß. Denn – hierin liegt die eigentliche Pointe des Formzitats emblematischer Strukturierung – Müller hat die konkrete Bildvorlage für seinen Text der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht. Daß nur ein kleiner Kreis von Auserwählten des Meisters sich brüsten darf, das Original zu kennen, ist ebenso albern wie konsequent. Den mimetischen Imperativ widerlegend, hat nämlich Anghern den radikalen Konstruktivismus jeder Ekphrasis, auch derjenigen eines Kunstwerks, betont. Seine Kampfansage begründet er einerseits sprachphilosophisch dadurch, daß er sich gegen die „Grundillusion [...] des Immediatismus des Beschreibens“ wendet, andererseits narratologisch dadurch, daß er die „*Konstruktivität* der Historie [d.i. *histoire*, F.B.]“²⁴ betont²⁵: „Die Differenz zwischen Fiktion und Abbildrealismus“ ist lediglich „eine Frage der Konvention.“ Das Bild ihres Gegenstandes produziert also die Beschreibung völlig unabhängig davon, ob das ekphrastische Signifikat ein Denotat hat oder nicht. Lehmanns Beurteilung der Müllerschen Ekphrasis: „Es gibt keine signifi-

²⁴ Emil Anghern: *Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung* [Anm.16] 59-74, hier 65.

²⁵ Ebd. 72.

kanten Abweichungen, die Beschreibung ist 'korrekt'²⁶, dokumentiert mit dem Informationsvorsprung des Eingeweihten daher lediglich ein mangelndes Gegenstands- und Problembewußtsein. Genauso verfehlt auch Ekes Beobachtung, daß jede Bemühung, die „dem Bild immanente Geschichte aus seiner Symbolsprache zu dechiffrieren“, zu einer Überlagerung der „bloß phänomenalen Beschreibung“ durch diejenige der „imaginären Beziehungen der einzelnen Bildkonfigurationen“ führe²⁷, das systematische Problem der Ekphrasis. Um es deutlich festzuhalten: Jede Ekphrase konstruiert ihren Gegenstand – auch dann, ja vielleicht gerade dann, wenn der Beschreibung tatsächlich eine konkrete Vorlage zugrunde liegt, deren Elemente noch vor jeglicher Supplementierung nur 'neutral' im Erzähldiskurs aktualisiert werden. Unter diesen systematischen Erwägungen ist die Identität von Bild und (beschriebenem) Bild nicht möglich. Das im Text erzeugte Bild substituiert notgedrungen dasjenige Bild, das möglicherweise den „Anlaß“ zur Beschreibung gegeben hat: „eine Zeichnung, etwas koloriert, von einer Bühnenbildstudentin in Sofia“.²⁸

Doch damit nicht genug. Denn bezeichnenderweise läßt Müller offen, ob es sich bei *Bildbeschreibung* um die Ekphrasis der Wahrnehmung *im Augenblick des Bildes* (7) handelt, um die der Vorstellung, *sichtbar zwischen Blick und Blick, wenn das Auge ALLES GESEHN sich blinzeln über dem Bild schließt* (9), oder die der *Erinnerung*, deren dynamische Raum- und Handlungskonfiguration in die Statik eines Bildes überführt wird. Die Simulation von Augenblicklichkeit findet nicht nur in einem Oxymoron wie dem des *gefrorene[n] Sturm[s]* (14) ihren Niederschlag, sondern auch in den vielen Bewegungsverben und Hinweisen wie etwa demjenigen: *[D]aß sie [die Sonne, F.B.] sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen* (7). Erst die mit *Bildrand* und *Rahmen* (8) eindeutig markierten materialen Grenzen des Bildes machen deutlich, daß es sich bei der Ekphrasis tatsächlich um diejenige eines Kunstwerks handelt. Der *nachlässige[] Malstift[]*, *der dem Gebirge die Plastik verweigert* (12f.), die *schlecht ausgeführte[] Schraffur* lassen darüber hinaus die Schlußfolgerung zu, daß mit der *Willkür der Komposition* und der *Roheit des Entwurfs* eine Graphik gemeint ist (13).

Die Möglichkeit dieser Gleichsetzung von Wahrnehmungs-, Vorstellungsbild und Erinnerungsbild, real existierendem und fiktivem Kunstwerk wird verständlich, wenn man bedenkt, daß seit der Antike die Modelle, die mit dem Gegen-

²⁶ Lehmann: *Theater der Blicke* [Anm.5] 201, Anm.8.

²⁷ Eke: *Apokalypse und Utopie* [Anm.4] 229.

²⁸ Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht – Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, 342. Von diesem Bild kursieren unter Müllers Vertrauten einige Kopien. Meine Bemühungen, die Existenz des Bildes bis zum November 1998 zu bestätigen, schlugen fehl. Weder der Heiner-Müller-Gesellschaft noch dem Suhrkamp Verlag noch der Akademie der Künste (Nachlaß) lag eine autorisierte Bildvorlage für den Text vor. Reinhard Stangl fertigte 1987 allerdings nach dem Vorbild von *Bildbeschreibung* ein Bild an (Abb. 1).

standsbezug im Bewußtsein einhergehen, bildlich konzipiert sind. In den Seelen-Modellen durchdringen ästhetische und psychologische Kategorien einander.²⁹ Noch Wittgenstein liefert dieser Materialisierung das wesentliche Argument zur Entmystifizierung vermeintlich immaterieller und folglich unmittelbarer geistiger Bildlichkeit, wenn er „jeden Vorstellungsvorgang durch den Vorgang“ ersetzt wissen will, „einen Gegenstand [...] durch Malen, Zeichnen oder Modellieren“ herzustellen.³⁰ Über die ekphrastische Topik interferieren Wahrnehmung, Vorstellung, Erinnerung, real existierendes oder fiktives Kunstwerk miteinander. Denn zum 'Bild' werden sowohl die materialen als auch die geistigen Bilder erst im Modus der Beschreibung. Ihre Topik wird nicht nur mit jeder neuen Beschreibung wiederholt, sondern prägt die ästhetische Produktion in eben dem Maße, in dem sie von der institutionalisierten Rezeption im Rahmen der kunsthistorischen Propädeutik als fixer Bewertungskatalog festgehalten wird. In diesem Sinne ist jede Ekphrasis im allgemeinen und die eines Kunstwerks im besonderen autoreferentiell.

II

Mit dem konstruierten Bild hat es in *Bildbeschreibung* nun aber seine spezielle Bewandnis: Es ist ein Text, genau genommen eine Weiter-, Wider- und/oder Umschrift des Alkestis-Mythos, die ihre Kräfte vor allem an Euripides' und Hofmannsthal's Dramen mißt. Gleichzeitig ist der Text *Bildbeschreibung* ein Bild, die *Übermalung der ALKESTIS* (14). Das Bild ist ein Text, der Text ein Bild?³¹ – Was zunächst als postmoderner Manierismus schockiert, erweist sich aus gattungsgeschichtlicher Perspektive als harmlos. Mit der Metaphorik des Rollentausches (re-)inszeniert Müller nämlich ein altbewährtes Sprachspiel, dessen Logik der traditionellen Analogie von mimetischem Abbild und Beschreibung folgt³²: „Beschreibung wird in *Analogie* zum Bild verstanden – das Verhältnis Beschreibung/Beschreibungsgegenstand ist analog dem Verhältnis Bild/abgebildeter Gegenstand –, und das Bild seinerseits verhält sich über eine be-

²⁹ Vgl. Frauke Berndt: *Aristotle – Towards a Poetics of Memory*, in: *The Poetics of Memory*, hg. von Thomas Wägenbaur, Tübingen 1998, 23-42.

³⁰ Ludwig Wittgenstein: *Das Blaue Buch – Eine philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*, hg. von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, 19.

³¹ Vgl. Florian Vaßen: *Images become Texts become Images: Heiner Müller's „Bildbeschreibung“ (Description of a Picture)*, in: *Heiner Müller: ConTEXTS and HISTORY – A Collection of Essays from The Sydney German Studies Symposium 1994*, Heiner Müller/Theatre – History – Performance, hg. von Gerhard Fischer, Tübingen 1995, 165-187.

³² „In Wahrheit unterstellt die Analogie zweierlei: daß es zum Wesen des Bildes gehöre, das Wirkliche gleichsam im Spiegel wiederzugeben, und daß eine solche Wiedergabe das Vorbild der Sprache sei. Der Leitfaden dieser Konzeption ist die Idee der Nachahmung, der Darstellung durch Ähnlichkeit, der Vergegenwärtigung/Repräsentation des Wirklichen in seinem Abbild.“ Anghern: *Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung* [Anm.24] 59f.

stimmte Relation der 'Ähnlichkeit' oder Nachahmung zu seinem Gegenstand.³³ In diesem analogen Sinne ist Beschreibung „die Kunst, mit Worten zu malen“³³.

Auch in *Bildbeschreibung* basiert das Sprachspiel darauf, daß die repräsentationslogische Problematik der Ekphrasis im buchstäblichen Sinne auf das im Medium der Beschreibung (re-)konstruierte Bild übertragen und damit gewissermaßen ausgelagert wird. Von daher erklären sich Müllers implizite diskursgeschichtliche Voraussetzungen: Jenes Signifikat, das *das Bild meint* (11), muß als *DAS GANZE* (12) gewissermaßen auf einen Blick repräsentiert werden. Doch ist das beschriebene Bild in diesem Sinne kein 'Bild': Der *Gebirgszug ein Museumsstück, Leihgabe aus einem unterirdischen Ausstellungsraum, in dem die Gebirge aufbewahrt werden* (13), *der Leib der Frau Requisit, geborgt aus dem Fundus* (9). *DAS GANZE* verdankt sich keinem mimetischen Abbildrealismus, sondern erweist sich als Kulissenzauber. Zur Metaphorik des Bühnenapparates kommt der Hinweis auf den gestischen Einsatz der Schrift hinzu, der schon im Bühnenbild des epischen Theaters gegen den klassizistischen Illusionismus aufgeboten wird: [D]ie *Wolken, wenn es Wolken sind, schwimmen vielleicht auf der Stelle, das Drahtskelett ihre Befestigung an einem fleckig blauen Brett mit der willkürlichen Bezeichnung HIMMEL* (7). Die in Versalien in die Beschreibung übernommenen Signifikanten *HIMMEL*, [DIE] *SONNE[N]* (7 pass.) substituieren die Bildgegenstände und werden um die Abstrakta *IN EWIGKEIT* (7) und *DAS GANZE*, den Namen *MATA HARI*, den Gemäldetitel *WINDSBRAUT*, die Metapher *BÖSER FINGER* (12), die direkte Rede *ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT* (13) sowie in der Schlußpassage um die sechs Topoi mystischer Provenienz: 1. *der vielleicht erlösende FEHLER* (13), 2. *MORD ist ein Geschlechtertausch*, 3. *FREMD IM EIGNEN KÖRPER*, 4. *IM SPIEGEL WOHNEN*, 5. *wer ODER WAS fragt nach dem Bild* und 6. *ICH* ergänzt (14).³⁴

In Versalien gesetzt, charakterisieren diese Chiffren in all ihrer Buchstäblichkeit den Prozeß der Beschreibung als einen Lektüre- und Entzifferungsprozeß, in dem sich die Gegenwärtigkeit des Bildes im Schwarz-Weiß-Kontrast der Schrift auflöst: [D]er *Drahtschutz* des Stuhles ist *nur ein Z* (10), und *das Gesicht der Frau wird lesbar* (8). Schließlich erinnert das (re-)konstruierte Bild an Magrittes Sprachspiele. Auf dem Gemälde *Le masque vide* wird die Ähnlichkeitsrelation von Bild und Gegenstand durch die symbolische Repräsentationsfunktion des graphisch materialisierten Wortes ersetzt: *ciel* (Himmel), *façade de maison* (Hausansicht; Vorderfront), *rideau* (Gardine) und *corps humain* (menschlicher Körper) bzw. – wahlweise – *ou forêt* (oder Wald) sind die leeren Masken, aus denen ein Bild kombiniert wird (Abb. 2).

³³ Ebd.

³⁴ Zur Tradition des mystischen Diskurses vgl. Abschnitt III.

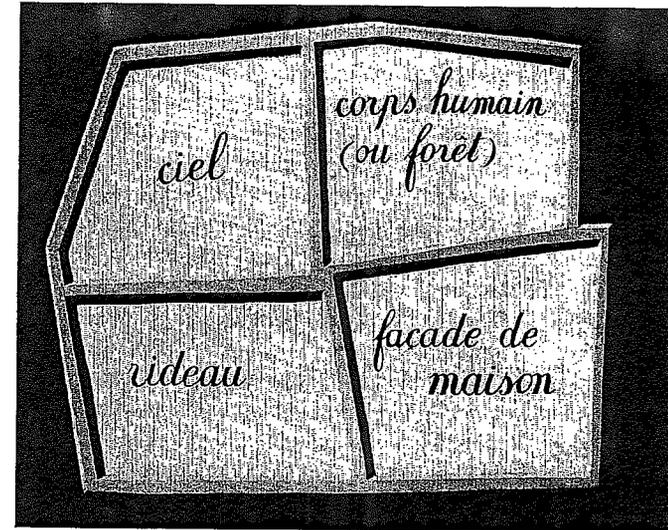


Abb. 2: René Magritte: *Le masque vide* (1928)

Im Zuge der wechselseitigen Übertragung von Text und Bild, Bild und Text wird deutlich, daß Müller die Kategorien 'Text' und 'Bild' in der Rede über seinen Text und die Bildvorlage nicht semiotisch verwendet, sondern als Metaphern für bestimmte Erfahrungen, Erwartungen und Vorurteile einsetzt, die von dem Repräsentationsmedium unabhängig sind. Doch es liegt auf der Hand: Müller wiederholt nur, was der Diskurs über das Komplementär- und Konkurrenzverhältnis der Künste seit der Antike vorgibt. In dieser metaphorischen Rede werden die kulturellen Allgemeinplätze, für welche die Metaphern 'Bild' und 'Text' stehen, zum Maßstab für das jeweilige Repräsentationsmedium. Wendet man Müllers Sprachspiel daher ins Systematische, dann gilt analog dem Bild für den ekphrastischen Text bzw. die sprachliche Repräsentationsfunktion *enargeia*: In *Bildbeschreibung* erreichen die Deskriptionen keine Anschaulichkeit. Dadurch, daß die Beschreibung die Gegenstände klassifiziert, installiert sie ihr relatives Proportions- und Bezugssystem. Die Konkreta bezeichnen in diesem Sinne nichts Besonderes, sondern etwas Allgemeines: Das ist ein *HIMMEL*; das ist eine *SONNE*. Sprachanalytisch gesehen, fungieren sie als prädikative Ausdrücke, deren Bedeutung, wie Tugendhat gezeigt hat, gerade nicht über eine Ähnlichkeitsrelation, sondern über die Verwendungskonvention zustandekommt.³⁵

HIMMEL, *SONNE* usw. sind die Bausteine, aus denen *das Bild* [,] eine *Versuchsanordnung* (13), kombiniert wird. Aus dem Müllerschen Werk wohl vertraut, muten die Elemente denkbar allgemein an: *Baum*, *Frau* und *Haus* erinnern

an die Variablen, die der Autor bereits 1974 im Zusammenhang einer „knappen Ästhetik der Destruktion“ bestimmt hat.³⁶ Um wenige andere Elemente nur werden sie ergänzt, *die Versuchstiere Mann, Vogel* (13). Doch diese Masken sind leer – *Wortleichen und Sprachmüll* (8). Bedeutung kommt ihnen erst zu, wenn sie nicht als „Fenster zur Wirklichkeit“³⁷, sondern als Schalter des kulturellen Gedächtnisses, als topisch gesteuerte und toposabhängige Imaginationen behandelt werden. Anschaulichkeit (*enargeia*) erreicht *Bildbeschreibung* nämlich erst dadurch, daß im Text die Signifikation über den Umweg der Imagination erfolgt. Auf makrostruktureller Ebene findet diese Verschiebung am Ende der eigentlichen Bildbeschreibung statt, an dem das Präsens ins Futur I wechselt, die Erzählinstanz fragt: *was wird geschehn* (9) und die Beschreibung zur Narration zweier Handlungssequenzen übergeht. Auf mikrostruktureller Ebene organisiert die Verschiebung zugleich beinahe jede syntaktisch-semantische Einheit, so daß sich die bisher aufrechterhaltene Differenzierung in rein deskriptive und rein imaginative Passagen als hinfällig erweisen muß.

Die Signifikation über den Umweg der Imagination initialisiert die doppelte und d.h. memoria-technische Strukturierung der Ekphrasis durch *loci* und *imagines*: die Verortung der Gegenstände und ihre imaginierte (Be-)Deutung.³⁸ Gerade die Semantik dieser Imaginationen basiert aber nicht auf einer ontologisch konzipierten Ähnlichkeitsrelation, sondern auf rhetorischen Operationsmodi. Dem wahrheitsfunktionalen Status der *imagines agentes* versucht Lachmann daher mit Baudrillards Begriff *simulacrum* gerecht zu werden. „Im Konzept des Fingierens“, resümiert sie, sei „die Entähnlichung“, das heißt die Eklipse des Referenten, enthalten.³⁹ Man muß also davon ausgehen, daß die Signifikate der Ekphrasis zwar imaginiert sind, aber nicht anschaulich.

Wichtigste Figur für diese Verschiebung ist der durch *wie* (11x), *als* (5x) und *als ob* (1x) eingeleitete Vergleich, der mit dem Moduswechsel vom Indikativ in

³⁵ Vgl. Ernst Tugendhat: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*, Frankfurt am Main 1976, II. Teil: *Ein erster Schritt: Analyse der prädikativen Satzform*.

³⁶ Janz: *Der erblickte Blick* [Anm.3] 178; vgl. Heiner Müller: *Traktor*, in: ders., *Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin 1974, 9-25.

³⁷ Mitchell: *Was ist ein Bild?* [Anm.21] 37.

³⁸ Bereits Quintilian verweist auf die Möglichkeit, eine konkrete Bildvorlage für die mnemotechnische Einprägungsarbeit zu verwenden und die Bildgegenstände zu jenen *loci* umzufunktionieren, an denen die *imagines agentes* deponiert werden können. Vgl. Quintilian: *Ausbildung des Redners* [Anm.17] XI.2, 21.

³⁹ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur – Studien zur Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main 1990, 29. „Die imagines entstehen (in der Mnemotechnik) aufgrund von Ähnlichkeiten“ (ebd. 43). Andererseits sind „effigies, simulacrum, imago [...] Varianten eines Bildbegriffs, der nicht mehr auf Ähnlichkeit insistiert, schöpferische Arbitrarität fordert, die Stellvertreter- durch eine Markierungsfunktion ablöst“ (ebd. 29). Vgl. auch Renate Lachmann: *Kulturssemiotischer Prospekt*, in: *Memoria – Vergessen und Erinnern*, hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann unter Mitw. von Reinhardt Herzog, München 1993, S. XVII-XXVII, hier S. XXII.

den Konjunktiv II einhergeht. An den Vergleich schließt sich strukturell die Verwendung der ungezählten Metaphern an, wobei das Gewicht innerhalb der Konstruktion vom Bildspender auf den Bildempfänger verlagert wird. Nun strukturiert der Vergleich – bzw. die Metapher, nach rhetorischer Definition ein verkürzter Vergleich – seit alters her die ästhetischen Modelle von Erinnerung, die mit Hilfe der rhetorischen Figuren für Similaritäts- und Kontiguitätsbeziehungen (Metapher und Metonymie) die assoziative Verbindung heterogener Bildbereiche beschreiben. Bereits Aristoteles erklärt, warum der Anblick von Milch die Erinnerung an den Herbst auslösen muß⁴⁰: „Der Grund liegt darin, daß man dann schnell von einem zum andern kommt, z.B. von ‘Milch’ auf ‘weiß’ = ‘hell’, von ‘hell’ auf ‘Luft’, weiter auf ‘feucht’, wobei einem der Herbst einfällt, die Jahreszeit, auf die man sich besann.“ Dieses Beispiel zeigt, daß Erinnerungen einerseits weniger kontingent sind, als sie zunächst scheinen mögen; es zeigt andererseits, daß sie weit aus kontingenter sind, als man annimmt. Herbst ist nur eines von vielen möglichen Zielen, die auf dem Weg von ‘Milch’ über ‘weiß’, ‘hell’, ‘Luft’ und ‘feucht’ erinnernd erreicht werden können. Wie es zu Beginn dieses Jahrhunderts Freud für den Traum beschrieben hat, ist jede Station auf dem Weg zum vermeintlichen Ziel, das heißt jedes „Wort, als der Knotenpunkt mehrfacher Vorstellungen, [...] sozusagen eine prädestinierte Vieldeutigkeit“⁴¹.

Die Möglichkeiten zur Simulation dieser Kontingenz, die mit dem Schalter *Erinnerung* (14) verbunden sind, nutzt Müller weidlich aus. So heißt es zu Beginn von *Bildbeschreibung* beispielsweise, *der Himmel sei preußisch blau* (7). In der elliptisch konstruierten Aussage fungiert *Himmel* als Allgemeinplatz, an dem die Metapher *preußisch blau* deponiert wird. *Preußisch blau* steht aber nicht für einen Gegenstand, der (bildlich) repräsentiert wird, z.B. die Bläue des Himmels⁴²; *preußisch blau* faßt die Summe der Allgemeinplätze zusammen⁴³, die mit *preußisch* innerhalb eines bestimmten sozio-historischen Kontextes bzw. Werkes – bekanntermaßen handelt es sich um eine der zentralen Gewalt-Metaphern Müllers – assoziiert werden. Denn Metaphern, so läßt sich die gegenwärtige Diskussion der Metapher unter den Bedingungen der Moderne zusammenfassen, referieren nicht auf die ‘Welt’, sondern auf die Enzyklopädie.⁴⁴

⁴⁰ Aristoteles: *Über Gedächtnis und Erinnerung*, in: ders., *Die Lehrschriften VI*, hg. von P. Gohlke, Paderborn 1947, 452a.

⁴¹ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, in: ders., *Studienausgabe II*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Stachey, Frankfurt am Main 1982, 336.

⁴² Tugendhat erläutert diese Repräsentationslogik am Beispiel des prädikativen Satzes „Das Heidelberger Schloß ist rot“. *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie* [Anm.35] 167.

⁴³ Black spricht von einem „System miteinander assoziierter Gemeinplätze [system of associated commonplaces]“ Max Black; *Die Metapher* (1954), in: *Theorie der Metapher*, hg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt 1996, 55-79, hier 70f.

⁴⁴ Vgl. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefänger, Gotthart Wunberg: *Historismus und literarische Moderne*, mit einem Beitrag von Friedrich Dethlefs, Tübingen 1996, 293-332;

Neben der Metapher organisiert die Metonymie die Imagination: Das *Obst ist augenscheinlich eßbar, oder geeignet, Gäste zu vergiften* (7), der Mann hat die Frau *gesehen*, oder er ist *blind* (9). Aus der *Frau* wird z.B. der *Engel* (8), aus der *SONNE* das Unbestimmte, *was immer Licht auf diese Gegend wirft* (7). Die Metonymien bilden Isotopieketten, wie z.B. *Wolken, Antarktis* (Wolke = weiß, weiß = kalt) (7) oder *Frau, Gesicht, Rattengesicht, Engel der Nagetiere, mahlen[de] Kiefer* (8) oder *Asche, verbrannt, Rest, Leib, Friedhöfe* (9) oder *Mann, Arm, Jägergriff, Flügel ausreiß[en]* (9). Darüber hinaus ist jedes Element syntagmatisch und paradigmatisch verknüpft. An dem Wort *Hand* hängt z.B. einerseits die Akkumulation *Hand, Geste, Abwehr, Schlag, Stoß, Stich, Schuß, Wunde, Furcht, Blut, Fleischwunde* (8), andererseits bilden *Hand, Klaue, Stumpf, Haken* (8) ein klimaktisch strukturiertes Paradigma. Weitere Figuren, die dafür sorgen, daß *Bildbeschreibung* kontingent erscheint, sind Steigerungsformen bzw. Spezialfälle der Metapher/Metonymie, das Oxymoron – z.B. *lautlose[r] Schrei* (9), *sprachlose[r] Text* (13) – und das Paradoxon – z.B. *das Messer ist die Wunde, der Nacken das Beil* (14).

Die Konsequenz des Textverfahrens besteht darin, daß die Metaphern und Metonymien nicht punktuell oder sequentiell eingesetzt, sondern, in der Beschreibung mitgeführt, zu (Ausstragungs-)Orten der Imagination werden. Bei der Verschaltung haben die rhetorischen Wiederholungsfiguren eine wichtige Funktion inne. Müller verwendet neben homonymen und synonymen Wiederholungen vor allem eine semantisch erweiterte Figura etymologica – aus dem *Flügel* des Vogels werden z.B. die *flatternden Finger*[...] des Mannes, aus dem *Lächeln* des Mannes wird die Metapher *jeder Stein* [...] *lacht über ihn* (9). Doch vor allem die wörtliche Wiederholung der Elemente erweitert ihre Konnotationen ins Beliebige. Dabei bilden solche Wörter, die im Text mehrfach wiederholt werden, eine Sondergruppe, markieren sie doch gewissermaßen die Anhaltspunkte der Imagination: *Baum/Bäume* (14x), *Vogel[s]* (16x), *Mann[es]* (17x), *Frau* (29x), aber auch *Haus* (5x), *Wolken* (5x), *Himmel/HIMMEL* (6x), *Sonne/SONNE[N]* (6x), *Tisch* (7x), *Landschaft* (7x), *Gebirge* (7x), *Stuhl/Stühle* (9x), *Gesicht* (7x) und *Hals* (8x) der Frau sowie *ICH* (5x) – besonders signifikant als Anapher am Schluß des Textes (vgl. 14). „Baum, Frau, Mann, Haus waren die Fixpunkte der Zeichnung“, heißt es bei Müller retrospektiv. „Man konnte einen Wirbel daraus machen, weil es die Fixpunkte gab. Die Struktur des Textes ist, ein Bild stellt das andre in Frage. Eine Schicht löscht jeweils die vorige aus“.⁴⁵

Beruhet jedes Memoria-Modell darauf, der potentiellen Desintegrationskraft der *imagines* entgegenzuwirken, simuliert Müller in *Bildbeschreibung* gerade das Gegenteil. Die *loci* werden immer wieder aufgerufen, so daß die in allen Ge-

Umberto Eco: *Metapher*, in: *Semiotik und Philosophie der Sprache*, übers. von Christine Trabant-Rommel und Jürgen Trabant, München 1985, 133-192.

⁴⁵ Müller: *Krieg ohne Schlacht* [Anm.28] 342.

dächtnismodellen angelegten Prinzipien generativer Vernetzung bis zur höchstmöglichen Kontingenz vorangetrieben und die Kausalitäts- und Kontiguitätsgesetze erzählender Texte ausgesetzt werden. Diese *Wiederholung* trifft nicht nur *ins Leere* (8), wie es in *Bildbeschreibung* heißt, sondern erzeugt die semantische Leere solcher übercodierten *cluster*, wie z.B. des folgenden: [I]st die *Frau mit dem heimlichen Blick und dem Mund wie ein Saugnapf eine MATA HARI der Unterwelt, Kundschafterin, die das Gelände sondiert, auf dem das Große Manöver stattfinden soll, das die ausgehungerten Knochen mit Fleisch überzieht, das Fleisch mit Haut, von Adern durchquert, die das Blut aus dem Boden trinken, die Heimkehr der Eingeweide aus dem Nichts, oder ist der Engel hohl unter dem Kleid, weil die schrumpfende Fleischbank unter dem Boden mehr Körper nicht hergibt, ein BÖSER FINGER, der von den Toten in den Wind gehalten wird gegen die Polizei des Himmels, Vorläuferin und WINDSBRAUT, die den natürlichen Feinden der Auferstehung im Fleisch den Wind ausspannt, den sie bewohnen* (12)?

Der wesentliche Effekt, den Müller erzielt, besteht in der völligen Kontingenz des Textes. So konnte *Bildbeschreibung* anlässlich der Uraufführung in Graz am 6.10.1985 ohne Mühe zerlegt und einzelne Sequenzen in freier Kombination neu miteinander verschaltet werden. In seiner Autobiographie bezeichnet Müller den Text daher auch als „Autodrama“⁴⁶ – eine literarische Simulation des Prinzips von Autopoiesis, das in den Modellen der Chaosforschung eine zentrale Rolle spielt. Dabei gilt für die simulierte *Explosion* (14): Der semantische Wert der einzelnen Elemente bemißt sich weder nach ihrem Abbildcharakter noch nach ihrem Zeichencharakter, wie es in Anlehnung an Freuds Semiotik des *rebus* für die mnemonischen *imagines* definiert worden ist.⁴⁷ Denn auch die kontextabhängige Bedeutung des Zeichens setzt einen – zumindest in seinen einzelnen Sequenzen – geschlossenen, sinnvollen Text voraus, auf dessen Sinnhorizont hin der Wert des Zeichens bestimmt werden kann. Der semantische Wert des einzelnen Elementes in *Bildbeschreibung* ist jedoch flüchtig. Als aktuelles Ergebnis jeweils schrittweise erfolgreicher und auch nur schrittweise nachvollziehbarer rhetorischer Operationen ermöglicht es lediglich eine weitere Verknüpfung. In Müllers *Bildbeschreibung* sind bereits der letzte und der nächste Schritt semantisch nicht mehr miteinander zu vermitteln. Und die Bedeutung des Zeichens erschöpft sich in dieser Katalysator-Funktion.

Auf dem semiotischen Verschiebebahnhof wird die Identifikation geläufiger ikonographischer Topoi wie desjenigen des ‘Salvator mundi’, bildorganisierend etwa für Dürers berühmtes *Selbstporträt* – Gestus und Fellmantel der Frau allu-

⁴⁶ Ebd. 342.

⁴⁷ Vgl. Anm.39.

dieren dieses Gemälde –, oder der ‘Verkündigung Mariae’,⁴⁸ konsequenterweise verweigert. Sämtlichen literarischen oder bildkünstlerischen Zitaten, seien sie explizit wie Kokoschkas *Windsbraut* oder implizit wie Magrittes *Le Plaisir* – das Gemälde zeigt eine Frau, den *durstige[n] Engel, der dem Vogel die Kehle aufbeißt* (11), vor einem Vogel-Baum (Abb. 3) –, fehlt ebenso wie im übrigen den in Versalien gesetzten Wörtern jegliches semantische Integrationspotential.



Abb. 3: René Magritte: *Le Plaisir (la jeune fille mangeant un oiseau)* (1927)

III

In *Bildbeschreibung* geht die im Zuge dieses Textverfahrens zu beobachtende Verlagerung von der Referenz auf die Performanz der Ekphrase mit einem impliziten Paradigmenwechsel des Bildbegriffs einher. Wenn die *Übermalung* (14) eine Textur erzeugt, dann hat sich auch der Maßstab für die Ekphrasis geändert. Die Logik der Analogie von Bild und Beschreibung bleibt, die Erwartung an ein Bild hat sich in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts jedoch ebenso dramatisch wie nachhaltig geändert. Wenn es überhaupt möglich ist, die unterschiedlichen Bestrebungen der bildenden Kunst zwischen 1910 und 1930 auf

⁴⁸ Vgl. Lehmann: *Theater der Blicke* [Anm.5] 201, Anm.8.

einen Nenner zu bringen, dann richtet sich die moderne Kunst – und mit ihr die Literatur im allgemeinen sowie die Bildbeschreibung im besonderen – gerade gegen das Primat der Gegenständlichkeit. Auch für die sprachliche Repräsentationsfunktion *enargeia* konnte dieser Paradigmenwechsel nicht folgenlos bleiben. Theodor Däubler veröffentlichte 1916 unter dem Titel *Der neue Standpunkt* eine Aufsatzsammlung zu Kunstwerken der europäischen Moderne, deren bekannte „nicht-mimetische[]“ Kandinsky-Beschreibung Osterkamp emphatisch als „Mythopoetik“ und „als gegenstandsloses Prosagedicht, das nur noch sich selbst mitteilt“, bezeichnet.⁴⁹

In dem Gedicht *Bilder* bringt Müller Erwartung und Anspruch, die seit der Wende von der gegenständlichen zur abstrakten, nicht gegenständlichen Kunst im frühen 20. Jahrhundert mit dem Medium verbunden sind, auf die folgende Formel⁵⁰:

*Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig.
Aber die Träume gerinnen, werden Gestalt und Enttäuschung.*

Vom Fluch der Post-Moderne, Wiederholung sein zu müssen, nicht ausgeschlossen, profiliert Müller in seiner Poetik daher den Vorrang des Klanges und der Beziehung von Lauten gegenüber der Semantik der Wörter, um dem *Gefängnis der Bedeutung: DU SOLLST DIR KEIN BILD MACHEN* zu entkommen, und strapaziert in *Bildbeschreibung* nicht von ungefähr das ganze Register rhetorischer Klangfiguren.⁵¹

Als literarische Umsetzung dieses poetologischen Programmes muß *Bildbeschreibung* also vor der historischen Folie der klassischen Moderne betrachtet werden. Der Text weise „insgesamt typische Strukturen des Ästhetizismus“ auf, erläutert Janz, „so die Setzung von Jetzt-Punkten, die Emphase des ‘Augenblicks’, die Epiphanie, die Rhetorik des Erhabenen und schließlich das ‘Grauen’ am Schluß“⁵². Insbesondere mit Hilfe dieser Rhetorik des Augenblicks, die Müller adaptiert, führt er das mystische Paradigma der Moderne⁵³ in den Text ein: Das *ICH* und *DAS GANZE* markieren die beiden Pole innerhalb einer fast immer über die Blickmetaphorik inszenierten Erfahrungsstruktur, die auf der Differenz mit dem radikal Anderen basiert. Doch der mystische Augenblick rückt in dem

⁴⁹ Ernst Osterkamp: *Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form – Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung* [Anm.16] 543–568, hier 552f.

⁵⁰ Heiner Müller: *Bilder*, in: ders., *Geschichten aus der Produktion 2* [Anm.36] 7.

⁵¹ Heiner Müller *Material – Texte und Kommentare*, hg. von Frank Hörmigk, Göttingen 1989, 58.

⁵² Janz: *Der erblickte Blick* [Anm.3] 179, Anm.23a.

⁵³ Vgl. Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks* [Anm.7] 104–109. Zu mystischen Strukturen moderner Texte vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Die Mystik der Moderne – Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989.

Maße in die Position des Abwesenden, in dem er mit Hilfe der immer wieder beschriebenen exzentrischen Bilderspekulation der als mystisch bezeichneten Texte wortreich beschworen wird. In *Bildbeschreibung* heißt es in diesem Sinne: *gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER [...] Angst, daß der Fehler während des Blinzeln passiert, der Seh-schlitz in die Zeit sich auf tut zwischen Blick und Blick* (13f.).

In einem solchen Konzept hat die sprachliche Repräsentationsfunktion *enargeia* nicht mehr die Aufgabe, Anschaulichkeit zu gewährleisten, sondern – antimimetisch bzw. antimimetisch – ihr Gegenteil zu erzeugen: die emphatisch überhöhte Opazität. In *Bildbeschreibung* knüpft Müller daher an narrative Verfahren an, die von der Moderne, auf der Suche nach Strategien zur Simulation von Hermetik, mit dem Index der Unverständlichkeit versehen worden sind. Das „Versagen der Hermeneufik“⁵⁴ ist dadurch programmiert, daß das Textverfahren vom hermeneutischen ins rhetorische Paradigma wechselt. Vor diesem Hintergrund muß daher auch die Rezeption den Blick „auf die die Werkkonstitution bestimmenden Konstruktionsprinzipien richten“⁵⁵, um das Formationssystem des Textes innerhalb des historisch-systematisch indizierten Diskurses zu beschreiben.⁵⁶

Wie im Falle vieler Texte der klassischen Moderne fungiert in *Bildbeschreibung* das Stichwort *Erinnerung* als Schalter (14), der spezifische rhetorische Verfahren zur Erzeugung von Opazität erlaubt. Die *Subscriptio* besteht aus einem Satz mit 368 Kommata, sechs Doppelpunkten und dem Schlußpunkt⁵⁷, wobei die Satzzeichen ihre grammatikalische Funktion verlieren und lediglich die Doppelpunkte eine grobe Strukturierung übernehmen. Der Effekt liegt auf der Hand: Grammatikalisch unklare Bezüge erschweren die Strukturierung des Textes. Die Lektüre verirrt sich im Netz der Hypotaxe; *Bildbeschreibung* erscheint unverständlich. Verstärkt wird diese Opazität dadurch, daß Müller die Gegenstandsidentifikation und ihre Vergegenwärtigung, Telos einer jeden gegenständlichen Beschreibung, in *Bildbeschreibung* problematisiert. In diesem Zuge tritt das Bildfeld des Imaginierens – *scheint* (2x), *schließt/geschlossen* (3x) – neben das Bildfeld des Sehens – *Blick* (10x), *(nicht) sehen/sieht* (3x), *sichtbar[e]* (4x), *[ar]zeigt* (4x). Das Modalverb *könnte/kann* (8x), Modaladverbien wie *augenscheinlich* (1x), *wahrscheinlich* (2x) und *vielleicht* (18x) simulieren

⁵⁴ Eke: *Apokalypse und Utopie* [Anm.4] 229.

⁵⁵ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, 109.

⁵⁶ Den Anstoß zu folgendem Lektüre-Verfahren verdanke ich Burkhardt Schäfers Magisterarbeit „*Kleine Melodien mitten in Geräuschen*“ – *Eine akribische Lektüre von Robert Musils „Vereinigungen“*, Tübingen 1995.

⁵⁷ Grieshop bemerkt, daß der „SATZ [...] hierarchisch“ ist – „er impliziert Abhängigkeit, Unterordnung, innere Ausrichtung“ (Barthes). Müller erzeuge hingegen eine „unentscheidbare Syntax“ (Kofmann). *Rhetorik des Augenblicks* [Anm.7] 91.

eine Unschärfe- bzw. Ungenauigkeitsrelation. Die Pronomina *kein, keine[n] /keiner/keines* (9x) und das Modaladverb *nicht* (12x) unterstützen die Rhetorik der Opazität.

Für diese Rhetorik sind Strategien konstitutiv, durch die sich das Verhältnis von Deskription und Imagination im oben erläuterten Sinne zugunsten letzterer verlagert. Die Imaginationen werden mit Hilfe der restriktiven Konjunktion *nur* (6x), der kausalen Konjunktionen *weil* (3x), *da* (2x) und *wenn* (3x) sowie der kopalativen Konjunktionen *auch* (5x) und *und* (33x) eingeleitet. Durch temporale Konjunktionen der Gleichzeitigkeit – *während* (1x), *wenn* (8x) – und der Nachzeitigkeit – *bis* (6) – sowie durch die Verwendung zukunftsöffener Interrogativadverbien und -pronomina (9x) wird diese Verlagerung unterstützt. Strukturbildend ist aber vor allem die disjunktive Konjunktion *oder* (35x), die „divergierende oder sogar konträre Deutungsmöglichkeiten der Bildzeichen aneinanderreißt“. Die Konjunktion, zeigt Janz, „verselbständigt sich im Verlauf des Textes in der Weise, daß die einzelnen Deutungsmöglichkeiten zu eigenständigen Szenen sich entwickeln“⁵⁸. Dieses alles beherrschende *oder* wird nämlich, erläutert Grieshop, nicht im Sinne des lateinischen *aut-aut* (entweder-oder), sondern des *vel* (oder auch) benutzt⁵⁹ und ist somit auf ideale Weise geeignet, Effekte wie den der Gleichzeitigkeit des Differenten bzw. die Uneindeutigkeit eines Phänomens zu demonstrieren. Das Resultat der durch diese Konjunktion gesteuerten Kombinatorik von Parallelismen veranschaulicht etwa die Passage, die Todes- und Auferstehungssymbolik so miteinander kombiniert, daß diese ihre semantische Distinktion völlig einbüßt: *Der Vogel [...] kann ein Geier sein oder ein Pfau oder ein Geier mit Pfauenkopf* (7f.).

Im Zitat der Kleistschen Metapher der *weggeschnitten[en] Augenlider*⁶⁰ formuliert Müller die Erfahrung, welche die Begründung für die diskursive Strategie seiner mystischen Ekphrasis liefert, das radikal Andere, *DAS GANZE* erfahrbar zu machen⁶¹: *Uneinholbarkeit des Vorgangs durch die Beschreibung [...]. Das Bedürfnis nach einer Sprache, die niemand lesen kann, nimmt zu. Wer ist niemand. Eine Sprache ohne Wörter. Oder das Verschwinden der Welt in den Wörtern. Stattdessen der lebenslange Sehzwang, das Bombardement der Bilder (Baum, Haus, Frau), die Augenlider weggesprengt [...]. Das Verlöschen der Welt in den Bildern.* Diese Begründung gipfelt in einem poetischen Verfahren, das darauf abzielt, die alte Rollenverteilung der Künste zu unterlaufen und den (unlesbaren) Text als auratisches Ereignis materialer Undurchdringlichkeit zu insze-

⁵⁸ Janz: *Der erblickte Blick* [Anm.3] 178.

⁵⁹ Vgl. Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks* [Anm.7] 89.

⁶⁰ Heinrich von Kleist: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden III*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main 1990, 543f. Vgl. den Beitrag von Bernhard Greiner im vorliegenden Band.

⁶¹ Müller: *Traktor* [Anm.36] 14.

nieren. In diesem Sinne mache *Bildbeschreibung* die Probe aufs Exempel einer mystisch indizierten Bildtheorie und ihrer Poetik. „Der Text als ganzer“, bekräftigt daher auch Grieshop, „kann bis zur Schlußpassage gelesen werden als Ungleichzeitigkeit (= zeitliches Nacheinander in der Schrift) des Gleichzeitigen (= der evozierten Bilder), als ein Versuch, die unendliche Menge an Vorgängen, die in der Sekunde der Plötzlichkeit im Bewußtsein des Betrachters stattfinden, in Schrift zu bannen“⁶². Nicht von ungefähr erinnert die dieser Poetik inhärente Memoria-Konzeption an Benjamins Geschichtsphilosophie – in der Akkumulation der Bilder offenbare sich im Nu der bedeutende und bedeutungsvolle (historische) Augenblick. Doch als Formzitat der klassischen Moderne, als *Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur* (14), bleibt die mystische Rede substanzlos. Denn unter den historischen Bedingungen der Postmoderne besteht die Funktion der Memoria nicht mehr darin, numinose Erfahrungen zu bewahren, sondern deren Organisationsmodus: die Struktur des *ordo*-Modells selbst – auch wenn es sich dabei um ein so exzentrisches Modell wie dasjenige der *Explosion* handelt (14).

Müllers *Bildbeschreibung* bleibt daher immanent. Wie jede Ekphrase ist der Text nicht nur autoreferentiell, sondern referiert auf die Bedingungen seines eigenen Diskurses (*discours*), desjenigen der (Bild-)Beschreibung. Der Ursprung der Prädikationen, Vergleiche, Metaphern und Metonymien liegt gewissermaßen im Dienst nach Vorschrift. „Ich habe angefangen, das Bild zu beschreiben“, erläutert Müller. „Dann Assoziationen zu dem Bild, die wesentlich ausgingen von den Unkorrektheiten der Zeichnung, die Fehler waren Freiräume für Phantasie“ [Hervorh. F.B.].⁶³ Der mimetische Imperativ: „*A* repräsentiert *B* dann und nur dann, wenn *A B* deutlich ähnlich ist“⁶⁴, wird beim Wort genommen, wenn das Signifikat aus den beschriebenen materialen Gegebenheiten der Graphik hergestellt und dabei ausgeblendet wird, daß ein Bild nur dann sinnvoll als mimetisches Abbild gelten kann, wenn man es auch als Bild – das heißt als im höchsten Maße konventionelles Medium – behandelt.

Die Übersetzung materialer Gegebenheiten des (re-)konstruierten Bildes organisiert aber nicht nur die selbstreferentielle Metaphorik des Sprachspiels ‘Bild’ – der *Himmel von Bleichsucht bedroht* (13), *weiß wie Papier* die Hand des Mannes und *papierweiß[] die Bergkuppe* (11), *Blut die Tinte, die [...] papiernes Leben mit Farben beschreibt* (13), selbst das *Messer [...] des linkshändigen Mörders [...] schreibt von rechts nach links* (11) –, sondern steuert und löst auch diejenigen Metaphern aus, die sich in der Rezeption zur geschichtsphilosophischen Allegorie formieren. So wird beispielsweise die Schraffur der Graphik zum

⁶² Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks* [Anm.7] 105.

⁶³ Müller: *Krieg ohne Schlacht* [Anm.28] 342.

⁶⁴ Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt am Main 1997, 15.

Stahlnetz um den flachen Gebirgszug (11), in weiteren Verschiebungen erst zur *schwarzgedertten Innenwand* (9) und dann zu *Spinnweben von Knochenmark* (12), oder der Rahmen der Graphik ermöglicht eine Paronomasie, die ihn metonymisch durch die tote Metapher ‘etwas sprengt den Rahmen’ ersetzt und diese dann als Sprengung renaturalisiert: *der Flug, das Triebwerk der Wurzeln Erdbrocken und Grundwasser regnend* (8f.).

Diese Metaphorisierung ist von jener Gewaltsemantik abhängig, die sich über die imaginierten Handlungssequenzen im Text anreichert. Doch auch diese Semantik ist das Ergebnis ekphrastischer Selbstbezüglichkeit, welche die mythischen Handlungssequenzen zwischen den *Versuchstiere[n] Mann, Vogel, Frau* (13) initialisiert und das Bild in Bewegung setzt: die Darstellung des Sexualaktes und/oder Mordes (vgl. S. 10, Z. 5-S. 11, Z. 23) sowie des semantischen Komplexes Tod/Unterwelt/Apokalypse (vgl. S. 11, Z. 23-S. 13, Z. 26). Dabei spielt der Ausschnitt, den ein (mimetisches) Bild repräsentiert, eine zentrale Rolle. So entwickelt sich die erste Handlungssequenz (Sexualakt und/oder Mord) aus nichts anderem als einer metonymisch-metaphorischen Operation, bei der die Halbfigur der Frau nicht synekdochisch als Frau betrachtet, sondern der tropische Sprung verweigert wird: [D]ie *Frau steht bis über die Knie im Nichts, amputiert vom Bildrand* und *der Arm ist am Handansatz vom Bildrand abgeschnitten* (8). Die Zerstörung, die jede bildliche Repräsentation unternimmt, weil sie nur Teile des Abzubildenden abbildet, wird mit den Handlungsmodellen *sex* und/oder *crime*, die sich für die Konstellation *Mann* und *Frau* anbieten, naturalisiert. Dabei bedient sich Müller der beiden grundlegenden rhetorischen Operationen: Metonymisch unterstellt der (Aus-)Schnitt des Bildes eine Beziehung zum Messer des Mörders (in der eigentlichen Beschreibung wird kein Messer erwähnt), mit dem der Mann der Frau die Kehle durchschneidet. Gleichzeitig ersetzt das Messer metaphorisch den Phallus, und der Mann vergewaltigt die Frau.

Auch die zweite Handlungssequenz (Tod/Unterwelt/Apokalypse) erweist sich als Effekt der Naturalisierung scheinbar materialer Evidenzen. Noch bevor Müller die Beschreibung mit dem nachgetragenen Hinweis auf die intertextuelle Referenz semantisch füllt – *BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden* (14) –, leitet er die handlungsbestimmende zyklische Struktur bzw. die Bewegung von unten nach oben und wieder zurück aus der Graphik ab: Die *Frau wächst [...] aus dem Boden*, heißt es in *Bildbeschreibung*, und diese Bewegung wird mit derjenigen des Mannes parallelisiert: *wie der Mann aus dem Haus tritt und verschwindet darin wie der Mann im Haus* (8). Der so entstehende Wetterhäuschen-Effekt organisiert den Gang der Frau: *Schutz vor dem Steinschlag, der von den Wanderungen der Toten im Erdinnern ausgelöst wird [...], oder kehrt die Bewegung sich um, wenn die Toten vollzählig sind, das Gewimmel der Gräber in den Sturm der Auferstehung, der die Schlangen aus dem Berg treibt, ist die Frau [...] eine MATA HARI der Unterwelt, Kundschaft-*

rin, die das Gelände sondiert, auf dem das Große Manöver stattfinden soll [...], vielleicht ist die Frau schon auf dem Rückweg in den Boden, schwanger von Sturm, dem Samen der Wiedergeburt aus der Explosion der Gebeine, Knochen und Splitter und Mark, der Vorrat an Wind markiert den Abstand der Teile, aus denen vielleicht [...] DAS GANZE sich zusammensetzt (11f.).

Die Naturalisierung der Graphik schlägt schließlich den Bogen zur Augenblicksrhetorik des Textes zurück. Denn die mystische Denk- und Erfahrungsstruktur, welche die Polarität zwischen ICH und GANZE[M] initialisiert, wird durch die internen Blickkonstellationen reflektiert. [D]er Pfeil der Gardine zeigt auf die Frau (12), heißt es in einer Wendung, die das graphische Phänomen der Strichführung zum handlungstragenden Zeichen (Pfeil) erklärt und durch die Blick-Richtungen ersetzt: Der Vogel hat Blick und Schnabel gegen eine Frau gerichtet (8), der Mann schließlich kann die Frau gesehn haben (9), erkennt sie im biblischen Sinne – die Substituierbarkeit von Auge und Phallus ist spätestens seit Freuds *Abhandlungen zur Sexualtheorie* Allgemeinplatz – und zerstört sie schließlich mit seinem Messer. Nun ist die Engführung des männlich kodierten Blickes auf den weiblich kodierten Körper mit der aggressiven sexuellen Aneignung des begehrten Objektes ein repräsentationslogischer *locus classicus*. Medium 'phallizistischer' Erzeugung und Festigung der (männlichen) Identität, die auf der Tilgung der Differenz im Imaginären basiert⁶⁵, dient dieser Blick in *Bildbeschreibung* als Reflexionsfigur der ekphrastischen Repräsentationslogik: Jede „Deskription ist zunächst Auflösung von Substanzen und Zusammenhängen in die sie konstituierenden Bestandteile“⁶⁶, heißt es bei Anghern dazu vergleichsweise arglos.

Die Kategorie des GANZE[N], auf deren Evokation die sprachliche Repräsentationsfunktion *enargeia* vor der Wende zum 20. Jahrhundert abgezielt hat, steht daher in scharfem Widerspruch zu den Teilen, aus denen DAS GANZE sich zusammensetzt (12). Und da in der Verselbständigung des Beschreibens das Beschriebene gründlich zerstört wird, kann die Repräsentationslogik dieser unter den historischen Bedingungen der Moderne reformulierten Funktion *enargeia* auch nur durch eine gewalttätige Handlung abgebildet werden. In *Bildbeschreibung* wird die Not der Beschreibung zur Tugend, und die Auflösung des Signifikats ist Programm.

⁶⁵ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum – Spiegel des anderen Geschlechts*, übers. von Xenia Rajewsky, Frankfurt am Main 1980.

⁶⁶ Anghern: *Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung* [Anm.24] 63.

IV

Die Ergebnisse der bisherigen Lektüre lassen sich wie folgt zusammenfassen: In *Bildbeschreibung* wird die (möglicherweise) real existierende Bildvorlage durch eine Ekphrase, die Geschichte (*histoire*) dieser Beschreibung durch den Diskurs (*discours*) ersetzt. Diese doppelte Ersetzung hat zur Folge, daß die imaginierten Handlungssequenzen auf die Repräsentationslogik des Diskurses referieren und jenen mythopoetischen Effekt erzeugen, der die Bedingung der Möglichkeit geschichtsphilosophischer Allegorese darstellt.

Zum Schluß bleibt daher noch die Frage nach dem Zentrum von *Bildbeschreibung* offen, das Müller mit dem Signifikanten ICH markiert. Repräsentationslogisch setzt *Bildbeschreibung*, wie jede andere Ekphrasis auch, den Blick des Betrachter[s] (9) voraus. Im Gegensatz zur klassischen Repräsentation, in der sowohl Subjekt als auch Objekt der Repräsentation ausgespart sind,⁶⁷ ist Müllers Repräsentationslogik genuin modern: Die Leerstelle wird von einem betrachtenden ICH besetzt, das sowohl ein Bildelement ist als auch eine Repräsentationsfunktion innehat. Erst die Ontologisierung bzw. Psychologisierung des ICH – d.h. die metonymische Verschiebung vom Subjekt der Aussage zum aussagenden Subjekt und mithin die Unterstellung einer extradiegetisch-homodiegetischen Erzählsituation – provoziert eine Spannung zwischen Ekphrasis als rhetorischem *ordo*-Modell und dem vermeintlich immateriellen Wahrnehmungs- bzw. Bewußtseinsprozeß. Thema wird die Verinnerlichung der Beschreibung nur deshalb, weil Müller das ICH an die moderne Konzeption des 'Menschen' und seine historisch-soziologischen Koordinaten bindet.

Das Prinzip autonomer Generierung steht in Abhängigkeit zur Dissemination des Zentrums der Beschreibung und der Desintegrität des ICH. In der Schlußpassage wird das beschreibende ICH durch eine Inversion nämlich buchstäblich entleert und fungiert lediglich als Medium der Bilder, als ihr Generator⁶⁸: [A]n welchem Gerät ist die Linse befestigt, die dem Blick die Farben aussaugt, in welcher Augenhöhle ist die Netzhaut aufgespannt (14). Das Subjekt, analysiert Eke daher folgerichtig, „erweist sich als ein 'Apparat', ein Photo- oder Filmapparat, eine Maschine des Blickens“⁶⁹. Auch in *Bildbeschreibung* wird also die Rede über das ICH metaphorisch vermittelt. Mit dem Gerät (14) variiert Müller nämlich nur eines der zentralen Modelle in der Diskursgeschichte der Seele und leitet aus der Reflexion und Inszenierung der Relation von Seele und Maschine die ästhetische Figuration von *Bildbeschreibung* ab.

⁶⁷ Vgl. Janz: *Der erblickte Blick* [Anm.3] 175f.

⁶⁸ Die „Struktur der Inversion“ vollzieht innerhalb eines Subjekt-Objekt-Chiasmus die Objektivierung des Subjekts, die in der Metapher des Chiasmus gipfelt: „Mord ist ein Geschlechtertausch.“ Janz: *Der erblickte Blick* [Anm.3] 180. Für einen vollständigen Chiasmus fehlt allerdings die Subjektivierung des Objekts.

⁶⁹ Eke: *Apokalypse und Utopie* [Anm.4] 244.

Das Modell der Seelenmaschine, erläutern Berns und Neuber, dient seit der Antike „als bildliches und theoretisches Substrat von Erinnerungsfähigkeit“, das in verschiedenen historischen Konstellationen „je spezifische Wissensordnungen“, bezogen auf den poetischen Text je spezifische Organisationen der sinntragenden bzw. sinnträchtigen Elemente, „aus sich hervortreibt“⁷⁰. Ihren historisch-systematischen Ort hat Müllers *Bildbeschreibung* daher in der Gattungsgeschichte der *ars memorativa*, die mit derjenigen der Ekphrasis interferiert: Ist es seit jeher die Aufgabe der *ars memorativa*, mittels entsprechender Modelle kulturelles Wissen zu ordnen, zeichnet sich das *ICH*-Modell des *Gerät[s]* (14) durch einen entgegengesetzten Impuls aus. Im *Anti-Oedipus* von Deleuze und Guattari stößt Müller auf die postmoderne Variante der altbewährten Seelenmaschine. Ihr kapitalismuskritisches Modell der Schizophrenie gehört zu den „letzten Ausläufern einer anthropologischen Konzeption, die in radikaler Weise das Prinzip der menschlichen Seelenmaschine zu einem drastischen Abschluß führten, indem sie mit einem anticartesianisch motivierten Impetus das Psychische in die reine Immanenz übersetzten“⁷¹. Ebenso wie das psychologische der Moderne ist das selbstreflexive Ich cartesischer Provenienz also nur eine (mögliche) unter anderen Funktionen der Seelenmaschine. Sein Fehlen in *Bildbeschreibung* ist weniger Maßstab als vielmehr Indiz der Mechanik einer im buchstäblichen Sinne post-modernen Seelenmaschine.

Die eigentliche Pointe besteht aber nicht darin, daß Müller an die Gattungs- und Denktradition der Memoria anknüpft, sondern darin, daß es ihm im historischen Rückbezug gelingt, einen Text zu konstruieren, der die Prämissen der philosophischen Postmoderne weniger begrifflich (Geschichte, Subjekt) als vielmehr figurativ einlöst. In den 1980er Jahren figuriert Müllers Seelenmaschine den vielbeschworenen *texte général*. Ihre Mechanik ist so konstruiert, daß sie nicht einen Text, sondern jeden generiert – *flower-power* im Universum der Texte! Dabei ist der nach Sinn und Kohärenz suchende Leser, den Müller in seinem Modell voraussetzen muß und im Paratext dann auch konstituiert (vgl. 14), integraler Bestandteil, ja gewissermaßen notwendiges Funktionselement der Maschine. Er – das männliche Personalpronomen stehe metonymisch für den Prozeß des sinnvollen Zusammentragens – sortiert nämlich den *Sprachmüll* (8) in jeder neuen Lektüre zur sinnvollen Geschichte (*histoire*), z.B. derjenigen der Alkestis.

⁷⁰ Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber: *Seelenmaschinen – Zur Konstruktion einer Gattungsgeschichte der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen 'ars memorativa'*, in: *Seelenmaschinen – Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, hg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber, Wien/Köln/Weimar 2000, 745-764, hier 745.

⁷¹ Ebd. 751. Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Anti-Oedipus – Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main 1974.

Als fixes Sinnzentrum innerhalb der Textur wird mit der *ALKESTIS* (14) dabei einer aus der Reihe jener wahllos genannten (Inter-)Texte hervorgehoben⁷², die der Autor seinen Lesern als Interpretations-, seinen Regisseuren als dramaturgische Orientierungshilfe an die Hand gibt und die den geschichtstheoretischen Reflexionsprozeß zwischen Bild und Text, Text und Bild vermittelt haben:⁷³ *BILDBESCHREIBUNG* kann als eine Übermalung der *ALKESTIS* gelesen werden, die das No-spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der *ODYSSEE*, Hitchcocks *VÖGEL* und Shakespeares *STURM* zitiert (14). Diese Hinweise steuern eine Rezeption, die in ihrem Bemühen, den Text tatsächlich als eine solche intertextuell grundierte Übermalung zu lesen, beinahe typologische Züge annimmt (14). In den bisherigen Interpretationsangeboten läßt sich das Ergebnis nachlesen: Mühe-los formieren sich die *Wortleichen* (8) in *Bildbeschreibung* zur allegorischen Topographie, zumal schon Hofmannsthals Bearbeitung der antiken Tragödie des Euripides aufgrund der Substituierbarkeit von Admet und dem Todesgott die Engführung von Sexual- und Todesmetaphorik, (Selbst-)Opfer und (Lust-)Mord nahelegt.⁷⁴ Die vertikale Struktur dieser Topographie unterstreicht den mythologischen Effekt der Handlungen: Im Zeichen Phoebos-Apollons steht die helle, lichte Oberwelt, im Zeichen des Todes die düstere, schwarze Unterwelt. Wird die Oberwelt dann männlich-logozentrisch, die Unterwelt weiblich-dezentriert konnotiert und bindet man an die Attribute über die Metaphorik des Überblicks bzw. des Blinzeln zwei antagonistische Prinzipien, ist bereits die schönste *gender*-grundierte Geschichtsallegorie des „Kampf[es] der Geschlechter“ als Konkretion kapitalistischer „Ausbeutung der Natur“ produziert⁷⁵ – und der Text verstanden.

Doch ob die Geschichte (*histoire*) nach dem Muster der *Alkestis* strukturiert wird oder nach einer der anderen vom Autor angebotenen Referenzen (vgl. 14), die Möglichkeiten der hermeneutischen Lektüren von *Bildbeschreibung* werden ganz wesentlich vom *input* gesteuert; und ihre Evidenz ist buchstäblich eine Sache der Nachträglichkeit. Müller zeigt, daß es reicht, 'Mann' und 'Frau' zu sagen und dem Leser einige Brocken homerisches Epos, antike Tragödie, mittelalterliches No-Spiel, englische Renaissance und amerikanischen Thriller hinzuwerfen, und schon läuft die Hermeneutik-Maschine auf Hochtouren. Denn in *Bildbeschreibung* sind die Topoi unspezifische Variablen, mit deren Hilfe der Leser so viele Geschichten (*histoire*) (er-)lesen kann, wie sich Intertexte in *Bildbeschreibung*

⁷² Vgl. Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks* [Anm.7] 112-122.

⁷³ Vgl. Robert Wilsons *Alkestis*-Inszenierung 1986 am Perpetory Theatre Cambridge, USA.

⁷⁴ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Alkestis*, in: ders.: *Sämtliche Werke VII*, hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer, Frankfurt am Main 1997, 7-42.

⁷⁵ Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks* [Anm.7] 98. Vgl. Arlene Akiko Teraoka: *Writing and violence in Heiner Müller's „Bildbeschreibung“*, in: *Vom Wort zum Bild – Das neue Theater in Deutschland und den USA – 16. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur*, Bern 1992, 179-198.

nachweisen lassen. Weil der *Sprachmüll* (8) in oben dargestellter Weise semantisch freigesetzt ist, werden es unendlich viele sein bzw. wird es 'jede' Geschichte sein – frei nach dem Motto: *oder alles ist anders* (12).⁷⁶

Die *Explosion einer Erinnerung* (14) fungiert bei Müller daher als gezielt aufgegriffener, in der Gattungsgeschichte der Memoria historisch-systematisch fest verorteter Topos, den er innerhalb des ekphrastischen Systems mit Hilfe rhetorischer (Mnemo-)Techniken inszeniert und in Handlungsmodelle übersetzt. Wenn die dadurch entstehenden Epiphanien daher etwas abbilden oder gar allegorisch abbilden, dann nichts anderes als die innerhalb der Seelenmaschine programmierten Funktionen.

Bildzitate:

- Abb. 1 Rainhard Stangl: *Bildbeschreibung* (1987). Privatbesitz, in: Heiner Müller: *Explosion of a Memory - Heiner Müller DDR - Ein Arbeitsbuch*, hg. von Wolfgang Storch, Berlin 1988.
- Abb. 2 René Magritte: *Le masque vide* (1928). Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, in: *René Magritte 1898-1967*, hg. von Jacques Meuris, Köln 1990.
- Abb. 3 René Magritte: *Le Plaisir (la jeune fille mangeant un oiseau)* (1927). Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, in: *René Magritte 1898-1967*, hg. von Jacques Meuris, Köln 1990.

⁷⁶ Bislang sind intertextuelle Referenzen auf Kleist, Hölderlin, Baudelaire, Hofmannsthal, Kafka und Zitate aus *Hamletmaschine*, *Verkommenes Ufer*, *Ödipuskommentar*, *Herakles 2*, *Traktor*, *Leben Gundlings* nachgewiesen worden. Zu Intertextualität und literarischer Postmoderne in Müllers *Bildbeschreibung* vgl. Ingeborg Hoesterey: *Verschlungene Schriftzeichen – Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*, Frankfurt am Main 1988, 180-190.