



KATASTROPHEN  
KONFRONTATIONEN  
*mit dem* REALEN

*herausgegeben von*  
SOLVEJG NITZKE *und*  
MARK SCHMITT



Ch. A. Bachmann Verlag

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Herausgeber danken dem AStA der Ruhr-Universität Bochum für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung des Buches.



© 2012 Christian A. Bachmann Verlag, Essen  
[www.christian-bachmann.de](http://www.christian-bachmann.de)

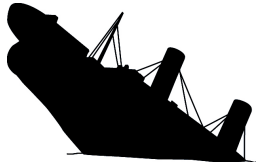
Druck und Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg  
Printed in Germany

Gestaltung der Umschlaginnenseiten und des Emblems:  
Anika Simon (Dortmund), [a.simon\\_design@yahoo.de](mailto:a.simon_design@yahoo.de)

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-941030-12-1

1. Auflage 2012



SEBASTIAN WILDE

# Die Wirklichkeit der Katastrophe

## Zur medienkritischen Reflexion der Elbhochwasserdarstellungen 2002 in Marcel Beyers Essay *Wasserstandsbericht*<sup>1</sup>

### 1. ›*Wasserstandsbericht*‹ – ›*Wasserstandsbericht*‹

»In der Woche vom Montag, dem 12., bis Sonntag, dem 18. August 2002, erlebe ich nun eine Situation, in der mir zum erstenmal bewußt wird, daß ich als Augenzeuge wahrgenommen, angesprochen werde.«<sup>2</sup> – Der Augenzeuge ist hier das empirische Ich in Marcel Beyers 2003 im Band *Nonfiction* veröffentlichten Essay<sup>3</sup> *Wasserstandsbericht*. Es ist Augenzeuge einer Katastrophe<sup>4</sup>

- 1 Für ihre kritischen Hinweise danke ich Anna-Lisa Menck (Hamburg/St. Louis) und Peter Paul Schwarz (Potsdam).
- 2 Marcel Beyer: *Wasserstandsbericht*, in: ders.: *Nonfiction*. Köln 2003, S. 11–46, hier S. 17. Im Folgenden im Text zitiert mit der Sigle W und der Seitenzahl.
- 3 Zwar enthält der Band keine peritextuelle Genrebezeichnung (zur Verwendung des Begriffs Peritext siehe FN 5), doch lässt sich der Text im Anschluss an die Begriffsexplikation von Heinz Schlaffer im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* als Essay bezeichnen (vgl. Heinz Schlaffer: *Essay*, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin/New York 1997, S. 522–525.)
- 4 Der Begriff Katastrophe wird hier im Sinne eines (nicht auf transzendente Kräfte zurückgehenden) (Natur-)Ereignisses verwendet, das die in einem weiteren Sinne verstandene Infrastruktur menschlicher Lebensräume zumindest teilweise zerstört und bei dem es auch zu Todesfällen kommt. Todesfälle werden im Essay zwar nicht thematisiert. Da Beyers Essay jedoch als nichtfiktionaler Text auf das reale Ereignis des Elbhochwassers referiert und es während dieses Ereignisses nachweislich Todesfälle gab, lässt sich vom Elbhochwasser auch in diesem Punkt von einer Katastrophe sprechen. Vgl. dazu François Walter: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010, S. 276 und Monika Schmitz-Emans: *Literarische Echos auf Lissabon 1755. Über Katastrophen als Produkte ihrer Deutung und die Konkur-*

– und zwar der Katastrophe des Elbhochwassers im Jahr 2002, genauer: der Auswirkungen des Hochwassers auf die Stadt Dresden.

Wenn Marcel Beyer im Titel seines Essays das Genre des Berichts zitiert, dann erzeugt er damit eine Spannung, die sich aus den jeweils evozierten genrespezifischen Eigenschaften des Berichts und des Essays ergibt. Der Peritext<sup>5</sup> des Titels *Wasserstandsbericht* löst eine bestimmte Erwartungshaltung aus: Der alltagssprachlichen Verwendung zufolge ist ein Bericht der sachlichen Wiedergabe eines Geschehens oder Sachverhalts verpflichtet.<sup>6</sup> Er stellt die Sache ins Zentrum seiner Darstellung; er ist objektiv, nüchtern, nicht an eine bestimmte subjektive Perspektive gebunden und lässt an der ›Wahrheit‹ der Sache, auf die er sich bezieht, in der Regel keinen Zweifel. Zumal als »*Wasserstandsbericht*«, mit dem Beyer offensichtlich auf die Wasserstandsmeldung, die auf die bloße Nennung von Pegelständen beschränkt ist, anspielt. Gegenüber dem Bericht zeichnet sich der Essay ausdrücklich durch das subjektive Interesse eines Ich an einer bestimmten Sache aus; die Darstellung ist in diesem Genre an eine individuelle, auf das empirische Ich zurückgehende Erfahrung gebunden.<sup>7</sup>

Ein Essay, der im Titel als Bericht bezeichnet wird. Die Engführung der beiden Textgenres führt dazu, dass der »*Wasserstandsbericht*« assoziiert wird mit den bereits existierenden und im Text selbst thematisierten Berichten des Hochwasserereignisses. Er wird gleichsam gedanklich mit ihnen in eine Reihe gestellt. Als essayistischer »*Wasserstandsbericht*« wird er zugleich aber auch konzeptionell ausdrücklich von diesen Berichten abgesetzt. Assoziation und Absetzung – dieses durch den Titel erzeugte Wechselverhältnis zwischen Bericht und Essay lässt die Lesart zu, dass der »*Wasserstandsbericht*« als ein alternativer, konkurrierender Bericht präsentiert wird, eben als ein essayistischer Bericht, der den bestehenden berichtenden Darstellung der Hochwasserkatastrophe eine mit den Mitteln des Essays arbeitende Darstellung entgegensetzt. Da es sich bei den im Text thematisierten Berichten

*renz zwischen Deutungsmustern* im vorliegenden Band, S. 17–44.

5 Gefolgt wird dabei der Begriffsdefinition von Gérard Genette (Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main 1989, S. 9–21), der den Oberbegriff ›Paratext‹ untergliedert in »materialisierte« Mitteilungen im Umfeld des Textes (Peritext) und Mitteilungen, die außerhalb des Textes stehen, wie bspw. Briefwechsel oder Tagebücher (Epitext).

6 Vgl. das Lemma ›Bericht‹, in: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 6., überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2006.

7 Vgl. Schlaffer: *Essay*.

meist um bildliche Hochwasserdarstellungen aus Zeitung und Fernsehen<sup>8</sup> handelt, wird der sprachliche »*Wasserstandsbericht*« vor allem auch als mediale Gegendarstellung präsentiert.

Die Engführung von Essay und Bericht lässt aber noch folgende zweite Lesart zu: Indem im Titel das Genre des Berichts aufgerufen wird, wird bereits hier darauf verwiesen, dass dieses Genre einen Gegenstand bildet, auf den sich das Interesse des Essay-Ich richtet. Denn im Text werden die genrespezifischen Eigenschaften der zumeist bildlichen Katastrophenberichte selbst zum Gegenstand der Reflexion gemacht. Und es sei an dieser Stelle schon vorausgeschickt, dass es sich dabei um eine besonders medienkritische Reflexion handelt.

Der Essay *Wasserstandsbericht* als Gegendarstellung der Hochwasserberichte und als Text, in dem die medial bedingten Darstellungsweisen von Berichten des Hochwassers reflektiert werden. Diese beiden Facetten des Essays, die sich aus den erläuterten Lesarten ergeben, stehen im Zentrum der folgenden Textanalyse. Doch geht es in einem ersten Schritt zunächst darum, hinsichtlich des Roman *Spione* Beyers medienkritische Position gegenüber fotografischen Dokumentationsansprüchen zu skizzieren. Diese Position bildet die medientheoretische Folie, auf der in einem zweiten Schritt nach dem Konkurrenzverhältnis zwischen fotografischer und sprachlicher Darstellung in Beyers *Wasserstandsbericht* gefragt wird. Diese werkbezogene Kontextualisierung des Essays ist auch mit dem Ziel verbunden, Beyers eher unbekanntes (das heißt zumindest in der Forschung meines Wissens nach noch unbeachtetes) *Wasserstandsbericht* anzuschließen an die bereits recht umfangreiche, vor allem medien- und gedächtnistheoretisch ausgerichtete Forschungsliteratur zu Beyer im Allgemeinen und zu seinem Roman *Spione* im Besonderen.

## 2. Medienkritik in Marcel Beyers Roman *Spione*

Als einer der konsequentesten Autoren, die sich mit dem Verhältnis von Gedächtnis u[nd] Medien befasst haben, gehört B[eyer] zu den Hauptvertretern der neuen d[eutschen] Erinnerungsliteratur. Es geht ihm [...] um die Nachwirkungen der Zeit des Nationalsozialismus, um die Frage, mit welchen audiovisu-

8 Um einer vereinfachenden Analyseperspektive willen werden hier die Fernsehaufnahmen und die Zeitungsfotografien als Bilder der Hochwasserkatastrophe zusammengefasst. Mit Blick auf den Essay erscheint das zulässig, da dort selbst wiederholt in dieser Weise zusammengefasst wird.

ellen Medien diese Geschichte gespeichert, überliefert u[nd] in der Gegenwart interpretiert wird.<sup>9</sup>

Beyers dritter Roman *Spione* kreist um ein Familienalbum, das der kindliche Ich-Erzähler zusammen mit seinen Cousinen und seinem Cousin im Bücherschrank der Eltern findet. Das Album enthält Fotografien der Großeltern, anhand derer die Enkel Lebensgeschichten imaginieren. Der Roman wechselt zwischen drei Zeitebenen: den 1970er Jahren der BRD, in denen die Kinder das Album finden, der NS-Zeit, auf die die kindlichen Spione in ihren Erzählungen Bezug nehmen, und den 1990ern, in denen die mittlerweile erwachsen gewordenen Enkel unterschiedliche Positionen gegenüber der Vergangenheit beziehen. Es wird schnell klar, dass die in der NS-Zeit angesiedelten Passagen, die vom Leben der Großeltern handeln, Erfindungen der Kinder sind und dass die Bilder des Albums in ihren Köpfen »Vorstellungsbilder«<sup>10</sup> entstehen lassen.

Daniel Fulda stellt Beyers Roman in den Zusammenhang des seit den späten 1990er Jahren aufkommenden Genres der Generationenerzählung, in der dem Medium der Fotografie etwas zugestanden wird, was die Literatur selbst nicht leisten kann.<sup>11</sup> Die Fotografie, – entweder direkt in den Text eingefügt oder sprachlich evoziert – so Fulda mit Roland Barthes, als »eine Art Nabelschnur« zur (vergangenen) Wirklichkeit behandelt,<sup>12</sup> die Ausgangspunkt für Geschichten und Ausdeutungen ist. Fulda schließt dabei an den im medientheoretischen Diskurs immer wieder hervorgehobenen Zeichenstatus der Fotografie an. Demzufolge stellt sich mit der Fotografie als indexikalisches Zeichen<sup>13</sup> eine besondere Sicherheit der Referentialität ein, was konkret mit dem Produktionsvorgang der (analogen) Fotografie zusammen-

9 Frank Raepke: *Marcel Beyer*, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 1. A–Blu. Berlin/New York 2008, S. 519f., hier 519.

10 Daniel Fulda: *Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium*, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. Berlin/New York 2009, S. 401–433, hier 425.

11 Ebd., S. 409.

12 Ebd., S. 410.

13 Indexikalische Zeichen sind nach Charles S. Peirce eine Klasse von Zeichen, »bei denen die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem nicht auf Konvention (Symbol) oder Ähnlichkeit (Ikon) beruht, sondern eine direkte reale (kausale) Beziehung zwischen einem ‚Anzeichen‘ und einem tatsächlich vorhandenen, singulären Objekt ist.« (Hadumod Bußmann (Hg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1990, S. 330.)



hängt.<sup>14</sup> Roland Barthes macht dies zu deren Grundprinzip: »Le nom du noème de la Photographie sera donc: ›Ça-a-été‹ [...].«<sup>15</sup> Diese Sicherheit der Referentialität führt, so Fulda, dazu, dass die Fotografie zur »Stütze einer nicht unbedingt fiktionalen Literatur«<sup>16</sup> wird; einer Literatur, die mit ihren symbolischen Zeichen den losesten Bezug zu ihren Referenten hat.

Mit der Nutzung der Fotografie geht jedoch kein unbedingter, naiver Glaube an die Verlässlichkeit des Mediums einher.<sup>17</sup> Beyers Roman ist dafür ein gutes Beispiel, wird in ihm doch (wie beispielsweise auch in W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*<sup>18</sup>) die Fotografie kritisch reflektiert. Denn mehr als zu indizieren, dass bestimmte Personen (von denen es heißt, dass es die Großeltern sind) zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort physisch präsent waren, ist die Fotografie nicht imstande.<sup>19</sup> Fragen nach den Lebensgeschichten können anhand der Ablichtung nicht beantwortet werden. Die Lebensgeschichten sind vielmehr Teil einer sprachlichen Bedeutungsweisung.<sup>20</sup> So wird bei Beyer

der naive Glaube an eine dokumentarische Funktion der Fotografie [...] radikal durchkreuzt: Die Nachbilder der Enkel können sich hier auf keine dokumentierte Wirklichkeit mehr berufen und sind ihrerseits von erzählerischer Imagination nicht mehr zu unterscheiden.<sup>21</sup>

Die Medienkritik in Beyers *Spione* gründet auf einer explizit gemachten medialen Differenz, weshalb sich der Roman auch als »intermediale[s] Artefakt«<sup>22</sup> verstehen lässt. »Nutzung und Kritik der Photographie sind dadurch hierarchisiert: Auf die Nutzung und aus der Nutzung folgt die Kritik, und sie

14 Vgl. dazu u.a. Philippe Dubois: *L'acte photographique et autres essais*. Paris 1990, S. 46: »Le point de départ, c'est donc la nature technique du procédé photographique, le principe élémentaire de l'*empreinte lumineuse* régie par les lois de la physique et de la chimie.«

15 Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980, S. 120.

16 Fulda: *Am Ende*, S. 410.

17 Ebd., S. 410.

18 Vgl. Fulda: *Am Ende*, S. 416–423, oder auch Silke Horstkotte: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien 2009, S. 77–113.

19 Vgl. Dubois: *L'acte photographique*, S. 46–49.

20 Vgl. Fulda: *Am Ende*, S. 430.

21 Horstkotte: *Nachbilder*, S. 212. Unter »Nachbildern« versteht Horstkotte »imaginative, mentale Vorstellungen auf der Basis von visuellen Eindrücken, Bildern und Fotografien, typischerweise aus der zeitlichen Distanz der Erinnerungsperspektive heraus.« (Horstkotte: *Nachbilder*, S. 15.)

behält das letzte Wort.«<sup>23</sup> In eben dieser Weise lässt sich auch Beyers Essay *Wasserstandsbericht* als ein intermediales Artefakt verstehen. Auch hier sind es – wie erwähnt – Bilder, die medienkritisch betrachtet werden; Bilder, mit denen der Anspruch gestellt wird, die Hochwasserkatastrophe zu dokumentieren. Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass Beyers mit dem Roman *Spione* vertretene medienkritische Position auch im Essay zu finden ist. Dies entspricht dem eingangs dargelegten Verständnis des Essays als Text, in dem die Medialität bildlicher Hochwasserdarstellungen reflektiert wird. Entsprechend der zweiten Lesart des Essays geht es aber auch darum, den *Wasserstandsbericht* als mediale Gegendarstellung zu bestehenden Hochwasserdarstellungen in den Blick zu nehmen.

### 3. Die Wirklichkeit der Katastrophe

#### Der Augenzeugen-Schriftsteller, die Bilder und die Wirklichkeit

»[I]ch mache mir Gedanken, weil mir die Bilder fehlen« (W 14), sagt das Ich in Beyers Essay und bezieht sich damit auf die Zeit, in der es tagelang mit einem Fotoapparat umherlief, um Bilder zu machen; Bilder, die dem zurückblickenden Schreiber »[n]achher, als wieder Photogeschäfte geöffnet haben und die Filme vom Entwickeln zurück sind« (W 13) jedoch »wenig dabei [helfen], [sich] an die Eindrücke zu erinnern.« (W 13) – »[I]ch mache mir Gedanken, weil mir die Bilder fehlen.« Dieser Satz lässt sich zunächst ganz wörtlich verstehen, weil der unmittelbar Betroffene in der Zeit, in der Fern-

22 Fulda: *Am Ende*, S. 423, Hervorhebung S.W. Den Begriff der Intermedialität verwende ich im Anschluss an Monika Schmitz-Emans: *Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft*, in: Herbert Foltniek/Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft intermedial – interdisziplinär*. Wien 2002, S. 193–230, hier S. 195. Schmitz-Emans zufolge liegt Intermedialität immer vor, denn »*Es gibt kein Medium an sich*«. Was immer in der diskursiven Praxis als ein »Medium« gilt, ist eine Funktion komplexer Ausdifferenzierungen gegenüber anderen »Medien«, und was immer man den einzelnen Medien als Spezifika und Leistungen zuschreibt, ist ebenfalls Produkt entsprechender Differenzierungsprozesse und wechselseitiger Be Spiegelungen. Alle »Medien« konstruieren sich wechselseitig, nicht allein durch implizite Absetzung gegeneinander, sondern oft genug auch durch explizite Thematisierung.« Um eine solche *explizite* Thematisierung handelt es sich im Fall von Beyers Roman.

23 Fulda: *Am Ende*, S. 432.

sehen und Zeitung voller Bilder vom Hochwasser sind, keinen (oder nur einen sehr eingeschränkten) Zugang zu Fernsehen und Zeitung hat.

Doch ist der Satz auch in einer anderen Weise lesbar. Denn als Rezipient des Essays stellt man schnell fest, dass das Ich nicht ganz und gar bilderlos ist. Angesichts der Bilder – der eigenen und der wenigen aus Fernsehen und Zeitung –, die dem Ich schon während der Katastrophe, dann vor allem aber später zur Verfügung stehen, lässt sich der Satz auch so verstehen: Die Bilder stellen nicht das dar, was das Ich selbst erlebt und gesehen hat. Zwar sind es Bilder, die sich auf das Ereignis des Hochwassers beziehen, doch haben die Bilder für das Ich mit dessen Begriff der Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe kaum etwas gemeinsam.

Um diese Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe soll es im Folgenden gehen; oder genauer: um das, was das Ich in Beyers Essay als die Wirklichkeit des Hochwassers versteht. Daran schließen sich eine Reihe von Fragen an, die für die Analyse leitend sein werden. Erstens: Wie kann das Ich den Darstellungen aus Fernsehen und Zeitung, die die Hochwasserkatastrophe abbilden, absprechen, die Wirklichkeit dieser Katastrophe darzustellen? Zweitens: Was genau ist unter dieser vom Ich so verstandenen Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe zu verstehen? Und drittens: Welche medialen Voraussetzungen gehen mit der schriftlichen Darstellung der Hochwasserkatastrophe einher, die das Ich den Bildern entgegenhält und anhand derer es den Anspruch stellt, eben jene Wirklichkeit der Katastrophe darzustellen?

Anhand der ersten Frage deutet sich eine Gemeinsamkeit zwischen dem Essay und Beyers *Spione* an. Die kritische Reflexion der Bilder, die im Zentrum des Romans steht, spielt auch im *Wasserstandsbericht* eine Rolle. In beiden Fällen ist das Ergebnis der kritischen Reflexion, dass die Bilder dem Anspruch, die Wirklichkeit abzubilden (im Falle des Romans die Lebenswirklichkeit der Großeltern, im Falle des Essays das, was das Ich unter der Wirklichkeit des Hochwassers versteht), nicht gerecht werden. Doch besteht zwischen beiden Texten auch ein entscheidender Unterschied. Während die Lebenswirklichkeit der Großeltern den Enkeln unzugänglich ist, behauptet das Essay-Ich, das Hochwasser in einer Weise erfahren zu haben, die es ihm erlaubt, von der Wirklichkeit der Katastrophe zu sprechen. Und nicht nur das: Sie dient ihm vielmehr noch als Prüfstein, an dem es die Adäquatheit der medialen Darstellung der Bilder misst. Am Ende des Romans *Spione* steht die kritische Einsicht, dass Beyer mit seinem Text den »naive[n] Glaube[n] an eine dokumentarische Funktion der Fotografie [...] radikal durchkreuzt«<sup>24</sup>

24 Horstkotte: *Nachbilder*, S. 212.

und dass die Erzählungen, die sich an die betrachteten Bilder knüpfen, lediglich Fantasieprodukte der Kinder sind. Im Essay wird diese Einsicht ergänzt: einerseits durch eine teils implizite, teils explizite, an die eigenen Erfahrungen geknüpfte Reflexion des Ich darüber, warum die Bilder gegenüber der Darstellung der Wirklichkeit defizitär sind; andererseits durch eine mediale Gegendarstellung des Hochwassers durch den schriftlichen Bericht. Dies hat zur Folge, dass sich die Frage nach der Möglichkeit einer adäquaten medialen Darstellung der Wirklichkeit nicht nur negativ beantworten lässt.

Zur zweiten Frage: Was ist unter der Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe zu verstehen? Das Ich im *Wasserstandsbericht* spricht von Wirklichkeit im unmittelbaren Zusammenhang mit seinen »Eindrücke[n]« (W 13) vom Hochwasser in Dresden. Mit der Wirklichkeit bezeichnet es das eigene Verhältnis zu seiner Umgebung, zu seinem Lebensraum, der unmittelbar vom Hochwasser betroffen ist. So verstanden, muss der Rede von der Wirklichkeit eines Ereignisses eine direkte physische Wirkung des Ereignisses auf ein Individuum vorausgehen.

Wenn das Ich mit der Frage nach der Wirklichkeitsdarstellung eben jenes Verhältnis meint, dann greift es einerseits auf seine individuellen Erfahrungen zurück, geht andererseits aber auch davon aus, dass diese Erfahrungen vergleichbar sind. Dies hat entscheidende Folgen für das Wirklichkeitsverständnis des Ich. Durch die Vergleichbarkeit der individuellen Erfahrungen erlangt das Ereignis des Hochwassers eine Objektivität. Dies führt wiederum dazu, dass das Ich von der Wirklichkeit des Hochwassers nie im Plural spricht. Im Essay ist immer nur von *der* Wirklichkeit die Rede. Zwar wird die Katastrophe im sprachlichen *Wasserstandsbericht* relativ zum erfahrenden Ich dargestellt. Doch heißt das für das Ich nicht, dass das Ereignis keinen Status besitzt, der unabhängig vom Subjekt ist. Diese anhand individueller Erfahrung dargestellte, objektive Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe bildet nun die Folie, auf der die medialen Darstellungen des Hochwassers (in schriftlicher und bildlicher Form) in ein Konkurrenzverhältnis gesetzt werden.

»Das erste Mal in meinem Leben bin ich Augenzeuge. Einer von vielen, selbstverständlich.« (W 17) – Dass sich das Ich nicht als *der* Augenzeuge, sondern als »[e]iner von vielen« versteht, bringt das eben Besprochene noch einmal auf den Punkt. Als *ein* Augenzeuge hat es ganz individuelle Eindrücke gesammelt, als ein Augenzeuge von *vielen* teilt es mit einer Anzahl von Menschen allgemein die Erfahrung der physischen Auswirkungen der Hochwasserkatastrophe. Doch versteht sich das Ich nicht ausschließlich als Augenzeuge:

Meine Reaktionen haben allerdings etwas Widersprüchliches: Werde ich als Augenzeuge wahrgenommen, beharre ich innerlich darauf, Schriftsteller zu sein, also in meinem Sinne jemand, der an der Sprache arbeitet, anstatt dem Leser Erfahrungen vorzuführen, die dieser nicht gemacht hat. Nicht daß ich das Hochwasser erlebt habe, kennzeichnet mich, sondern daß ich schreibe. Sieht mich aber jemand in erster Linie als Schriftsteller, ohne meinem Augenzeugenstatus größere Bedeutung zu schenken, verweise ich vehement darauf, eine Erfahrung gemacht zu haben, die mein Gegenüber nicht teilt: ›Ganz gleich, ob Schriftsteller oder nicht – hier wurden Sandsäcke geschleppt.‹ (W 24f.)

Dieses Zitat ist im Hinblick auf das mediale Konkurrenzverhältnis sehr aufschlussreich. Denn es deutet darauf hin, dass das Ich den Bildern nicht einfach nur eine Versprachlichung der Eindrücke gegenüberstellt – wie es prinzipiell jeder könnte, der das Hochwasser erlebt hat. Das Ich versteht seine Darstellung vielmehr ausdrücklich als ein besonderes schriftstellerisches Artefakt und markiert damit klar die Medialität der eigenen Darstellung. Damit sind die konkurrierenden Medien, um die es im Essay geht, ziemlich genau umrissen. Den Bildern wird *expressis verbis* eine schriftstellerische Darstellung der Hochwasserkatastrophe entgegengestellt – eine Darstellung, deren Autor als Augenzeugen-Schriftsteller das eigene Erleben der Katastrophe zum Zentrum der Darstellung macht.

Doch ist das Zitat noch in anderer Hinsicht aufschlussreich. Mit der Betonung der schriftstellerischen Verfertigung der Erfahrungen geht eine Unterscheidung des Ich in ein erlebendes und ein erzählendes Ich einher; eine Unterscheidung, die verbunden ist mit einer raumzeitlichen Differenz zwischen der Erfahrung und dem Prozess des Schreibens, der zugleich ein erinnernder Rückgriff auf die Erfahrungen ist. Damit wird die Medialität der sprachlichen Darstellung klar ausgestellt. Mehr noch: Indem das Ich explizit hervorhebt, was jeder Ereignisdarstellung implizit ist (nämlich eben jene zumindest zeitliche Differenz zwischen Eindruck und Darstellung), artikuliert es die Unhintergebarkeit der Medialität an sich. Richtet man nun aber von dieser Betonung der Unhintergebarkeit ausgehend die Aufmerksamkeit auf das Tempus des Essays, dann fällt Folgendes auf: Mit der durchgehenden Verwendung des Präsens wird die Akzentuierung der Mittelbarkeit mit einer Suggestion von Unmittelbarkeit des Erlebens enggeführt. Dabei ist die Tatsache dieser Engführung an sich entscheidend. Denn sie verhindert, dass der Eindruck einer ungefilterten Darstellung der Hochwasserkatastrophe entsteht. Im weiteren Verlauf der Analyse wird sich zeigen, dass es gerade die unmarkierte Initiierung von »Authentizitätserfahrungen« und des »Ausschalten[s] von Vermittlungsinstanzen« (W 35) ist, die das Ich vor allem im Kontext von Hochwassersendungen im Fernsehen kritisiert.

Der *Wasserstandsbericht* als Reflexionsmedium  
und als Gegendarstellung

Die Betonung der Augenzeugenschaft als besonderen, unmittelbaren Zugang zum Hochwasser hat für den Essay eine doppelte Funktion. Zum einen werden damit die Voraussetzungen der sprachlichen Darstellung artikuliert, zum anderen wird so aber auch die Folie bereitet, auf der das Konkurrenzmedium der bildlichen Darstellung kritisch reflektiert wird. Dies entspricht eben jenen beiden einleitend dargestellten Lesarten des Titels *Wasserstandsbericht*. Entsprechend dieser Lesarten soll es im Folgenden zunächst um den *Wasserstandsbericht* als Reflexionsmedium gehen, im Anschluss daran um die Frage nach der alternativen Darstellung. In diesem Zusammenhang sei noch einmal an die zwei der drei oben gestellten Fragen erinnert, die sich daran anschließen: Die erste: Wie kann das Ich den Darstellungen aus Fernsehen und Zeitung, die die Hochwasserkatastrophe abbilden, absprechen, die Wirklichkeit dieser Katastrophe darzustellen? Die zweite: Welche medialen Voraussetzungen gehen mit der schriftlichen Darstellung der Hochwasserkatastrophe einher, die das Ich den Bildern entgegenhält und anhand derer es den Anspruch stellt, eben jene Wirklichkeit der Katastrophe darzustellen?

Der *Wasserstandsbericht* als Reflexionsmedium

Indem sich das Ich mit seiner Darstellung der katastrophalen Ereignisse auf seine Augenzeugenschaft und damit auf das unmittelbare Erleben bezieht, nimmt es für sich einen besonderen Zugang zum Hochwasser in Anspruch. Es macht seine physische Anwesenheit zur Grundlage der Darstellung und beansprucht eine Referentialität, die – ruft man sich den oben skizzierten medientheoretischen Diskurs in Erinnerung – gleichsam in einem Analogieverhältnis steht zur mit der Fotografie einhergehenden Referentialität. Was die technisch gestützten indexikalischen Zeichen der Fotografie zeigen, »gibt oder gab es wirklich, mit Sicherheit«<sup>25</sup>. Aus zeichentheoretischer Sicht steht dem der sprachliche Bezug auf ein Ereignis zunächst nach: da die Sprache mit ihren symbolischen Zeichen – so Fulda mit Charles S. Peirce – im »lockersten Verhältnis zu ihren Referenten«<sup>26</sup> steht.<sup>27</sup>

25 Fulda: *Am Ende*, S. 402.

26 Ebd., S. 403.

27 Da Beyer auf die Frage, welche Folgen der Übergang von der analogen zur digitalen Bilderzeugung für den Zeichenstatus der Fernsehaufnahmen oder der Fotografie hat,

Indem nun aber das Ich seine physische Anwesenheit zum Bezugspunkt der Darstellung macht, gilt für diesen sprachlichen Bericht eine ähnliche mediale Struktur wie für die Fotografie: Was für die Bilder die technische Apparatur ist, ist für die sprachliche Darstellung der Körper des Ich. Hinterlassen die Objekte der Ereignisse im ersten Fall ›Lichtspuren‹, so hinterlassen die konkreten Auswirkungen der Ereignisse ›Spuren‹ beim Ich – und zwar eben jene *Eindrücke*, von denen oben die Rede war. Wie ausdrücklich das Ich seinen Körper zum ›Rezeptionsapparat‹ des Hochwasserereignisses macht, soll vor allem unten im Rahmen der Frage nach der alternativen Darstellung deutlich gemacht werden. Hier nur so viel: Im Laufe des Essays geht mit den Auswirkungen des Hochwassers ein umfassender Orientierungsverlust des Ich einher; ein Orientierungsverlust, der als Kontrollverlust über die eigene körperliche Koordinierung dargestellt wird. Hören, Tasten, Sehen spielen nicht mehr in der gewohnten Weise zusammen, weshalb das Ich in seinen Bewegungen andauernd gestört wird.

Doch was sind die Unterschiede zwischen Fotografie und der sprachlichen Darstellung? Wie wirken sich die ›technischen Voraussetzungen‹ aus auf die jeweilige mediale Darstellung? Über diese Fragen macht sich das Ich explizit Gedanken:

Als nach einer Woche des Ausnahmezustands der Elbepegel wieder sinkt, beginne ich, über die Darstellungsformen einer solchen Katastrophe nachzudenken. Wie hatten Berichte ausgesehen, die für die Außenwelt bestimmt waren, welche Möglichkeiten gibt es, einen Eindruck in einem festgelegten Format zu vermitteln, welchen Beschränkungen, einfach eigenen Gesetzen unterliegt die Berichterstattung im Fernsehen, in der Zeitung, im Radio? (W 14)

Zu den »Gesetzen« gehört es, dass Fernsehen und Printmedien mit ihren Übertragungen und Bildern suggerieren, mit dem jeweiligen Medium eine Realität oder Wirklichkeit zu repräsentieren, die sich außerhalb des Fernsehens oder der Printmedien befindet. »[A]ber sobald etwas im Rechteck des Bildschirms geschieht, wird dies als Selbstthematization des Mediums wahrgenommen« (W 21). Das Ich unterscheidet zwischen ›Realitätsbezug‹ und ›Imaginationskraft‹. Ein Fernsehzuschauer beziehe sich, wenn er das Hochwasser am Bildschirm mitverfolgt, durchaus auf das Ereignis. Ihm mangle es aber unter Umständen (oder wohl in den meisten Fällen) an der

selbst nicht eingeht, wird diese Frage hier auch ausgeklammert. Eine Andeutung, dass der indexikalische Zeichenstatus mit den Bildern des Hochwassers jedoch zumindest assoziiert wird, findet sich in folgendem Zitat: »Im Fernsehen wird selbstverständlich unablässig darauf hingewiesen, es handle sich bei Gezeigten um eine Abbildung der Welt außerhalb des Bildschirms [...]« (W 21).

Kraft, sich die Wirklichkeit des Ereignisses vorzustellen. Er sehe die Bilder, schließe von ihnen jedoch nicht auf die Umstände des Ortes, auf die diese Bilder verweisen.

Folgende Anekdote veranschaulicht dies: Eine Fernsehmitarbeiterin aus Berlin erkundigt sich telefonisch beim sich inmitten der Flutkatastrophe befindlichen Ich, ob der von ihr versandte Vertrag angekommen sei. »Kann sein, ich weiß es nicht«, lautet die Antwort. Daraufhin fragt die Frau vom Fernsehen: »Sind Sie im Streß?«. Antwort: »Im Streß? Wie meinen Sie das? Haben Sie in den letzten Tagen vielleicht mal Fernsehen geschaut?« (W 20) Weiter im Text heißt es dann:

Später kommt mir dieses Telefonat wieder in den Sinn, ich wundere mich: Jemand vom Fernsehen ruft in Dresden an, während im Fernsehen das Hochwasser in Dresden gezeigt wird, ohne damit zu rechnen, der Angerufene könnte in das Geschehen verwickelt sein. Offenbar existieren zwei Welten nebeneinander, eine Bildschirmwelt und eine Welt jenseits des Bildschirmgeschehens. Um diese voneinander abgekoppelten Welten für einen Moment zur Deckung zu bringen, ist ein expliziter Verweis nötig, der allerdings nicht im Bereich der Bildschirmwelt erfolgen kann. (Ebd.)

Diese Passage suggeriert, dass der Grund für die ausbleibende Imagination dessen, was das Ich als Wirklichkeit versteht, in der Distanzierung zum Ereignis liegt, die mit der Darstellung der Bilder einhergeht. Diese Distanzierung führt wiederum dazu, dass die Bilder einen hohen Grad an Eigenständigkeit gewinnen. Damit ist gemeint, dass nicht mehr das Dargestellte, das heißt das Hochwasser, im Vordergrund der Betrachtung steht, sondern die Verfasstheit der Bilder selbst. Die Bilder schaffen, wie es im Zitat heißt, eine eigene »Bildschirmwelt« (W 20). Dies kann dazu führen, dass derjenige, der anhand der Bilder über die Katastrophe spricht, über die *Bilder* der Katastrophe und nicht über ihre Wirklichkeit spricht.

Durch die medial bedingte Distanzierung ist dann auch zu verstehen, wie ein unter Umständen rein ästhetisches Verhalten zur Katastrophe zustande kommen kann, warum die Katastrophe, oder genauer die Bilder der Katastrophe, als schön erachtet werden können. Gerade weil die Bilder durch die Distanzierung eine Eigenständigkeit gewinnen, laden sie dazu ein, als rein ästhetische Phänomene und nicht als heteronome Dokumentationen der Katastrophe wahrgenommen zu werden. Im Essay heißt es:

Bekannte, die mich in Dresden wissen, drucksen herum: »Man darf es ja gar nicht sagen, aber – die Bilder vom Hochwasser sind ungeheuer schön.« Als fürchteten sie, ich würde mich über eine solche Bemerkung aufregen, als setzten sie sich dem Verdacht aus, die Katastrophe nicht ernst genug zu nehmen. Ich bin mir sicher, ihr Eindruck kommt vorwiegend aufgrund von Luftbildern zu-



stande, und die kleinlaut eingestandene Schönheit hat mehr mit dieser Vogelperspektive als mit dem Hochwasser zu tun. Vom Dach des Ateliers aus auf die Elbe blickend ist es mir auch so gegangen. Die Helikopterperspektive läßt sich immer mit Richard Wagner untermalen. (W 41)

Dass die medial bedingte Distanzierung nicht gleichzusetzen ist mit Bildern, die aus einer großen Entfernung heraus gemacht wurden, verdeutlicht das Ich anhand von Aufnahmen, die sich direkt auf Menschen in der Hochwasserkatastrophe richten:

Betroffene vor der Kamera des O-Ton-Jägers: Dieses Bild soll die Dramatik des Geschehens verdeutlichen. Wie sie stammeln und weinen. Wie sie einen Satz beginnen, sich verhaspeln, abbrechen und hilflos mit den Schultern zucken. Lauter Einwortsätze, um mir das Ausmaß der Katastrophe vorzuführen [...]. (W 33)

Begriffe wie ›Dramatik‹ und ›vorführen‹ legen nahe, dass diese Bilder in besonderer Weise inszeniert sind, dass die Reaktionen der Interviewten, die beim Fernsehzuschauer eine emotionale Anteilnahme bewirken sollen, allein durch die Interviewsituation provoziert werden. Dadurch reflektieren sie vielmehr die Bedingungen der Fernsehaufnahme als das, was das Ich erlebt hat und was es als Wirklichkeit versteht. Die Distanzierung zum Ereignis des Hochwassers ist somit nicht nur eine Frage des räumlichen Abstands, aus dem heraus ein Bild oder eine Aufnahme gemacht wird. Sie stellt sich auch dort ein – so das Ich –, wo die Kamera unmittelbar am Geschehen ist, dort, wo die Bilder und Übertragungen in besonderem Maße Unmittelbarkeit suggerieren:

Sender verwenden Formulierungen wie ›Live dabei‹, um für ihr Programm zu werben. Nähe, das Ermöglichen von Authentizitätserfahrungen, das Ausschalten von Vermittlungsinstanzen gelten als Ziele, bei der Berichterstattung zudem als Qualitätsmerkmal.

Nachdem ich Augenzeuge des Hochwassers in Dresden geworden bin, glaube ich das Gegenteil: Fernsehen ist alles andere als eine Einrichtung, die mir dazu dient, mich als Teilnehmer zu empfinden. Es geht beim Fernsehen vielleicht auch weniger um eine Abbildung von Wirklichkeit, die Herstellung einer Wirklichkeit oder einer Gegenwelt, sondern in erster Linie darum, daß ich, indem ich fernsehe, zu einem Außenstehenden werde. Ein Werkzeug, mit dessen Hilfe ich eine Distanz zu dem gewinne, was auf dem Bildschirm zu sehen ist. (W 35)

Direkt im Anschluss an diese Passage setzt das Ich der Fernsehübertragung, die die Betroffenen samt ihrer »Einwortsätze« direkt ins Bild nimmt, die eigene Beobachtung entgegen:

Soweit ich mich erinnere, habe ich in jener Woche tatsächlich über weite Strecken bloß Einwortsätze gesagt und zu hören bekommen. ›Säcke‹ und ›Kette‹ etwa, manchmal noch ›schwer‹, wenn das Gewicht eines Sandsacks das der vor-

hergehenden deutlich überstieg. Sonst waren alle still, hat man nur selten beim Durchreichen dieser in die Haut zwischen Daumen und Zeigefinger reißenden, prallen Kunststoffgeflechte vom einen oder vom anderen Ende der Kette her ein paar Worte gehört [...]. (W 34)

Die Pointe dieser Entgegensetzung liegt darin, dass das Ich einerseits bestätigt, was in der Fernsehübertragung dargestellt wird, diese Beobachtung andererseits aber in einen anderen Erfahrungskontext setzt. Die Einwortsätze sind hier nicht das Resultat der (inszenierten) Verzweigung angesichts der Katastrophe, nicht Ausdruck einer Unsagbarkeit, sondern bedingt durch die Situation der körperlichen Anstrengung, durch den »Ausnahmestand« (W 14) des Hochwassers. Über diese Neukontextualisierung des gleichen Phänomens verdeutlicht das Ich noch einmal die Eigenständigkeit der Fernsehübertragung – die Inszenierung, in deren Rahmen Reaktionen provoziert werden, die mit der vom Ich erfahrenen Wirklichkeit nichts zu tun haben; Reaktionen, durch die der Zuschauer zu einer direkten und unmittelbaren emotionalen Anteilnahme am Geschehen provoziert werden soll.

### *Der Wassestandsbericht als Gegendarstellung*

Wie stark und ausdrücklich das Ich seinen Körper zum »Rezeptionsapparat« des Hochwasserereignisses macht, wird gleich auf den ersten Seiten des Essays deutlich. Die Auswirkungen des Hochwassers gehen mit einem umfassenden Orientierungsverlust des Ich einher. Zur Metapher für die Orientierungslosigkeit wird der Stadtplan Dresdens. Der bekannte, im Alltag gebräuchliche Stadtplan, mit dem sich die normalisierten, routinierten Bewegungsabläufe des Einzelnen im Raum der Stadt verbildlichen, hat mit dem Hochwasser seine Gültigkeit verloren: »Vom einen auf den anderen Tag ist die alte Karte durch eine neue ersetzt worden, und es wäre vertane Zeit, verтанer Aufwand, die eine gegen die andere abgleichen zu wollen – die zwei Stadtpläne haben, soviel ist klar, nichts gemeinsam.« (W 28)

Unmittelbar mit dem Orientierungsverlust ist ein Kontrollverlust über die eigene körperliche Bewegungskoordination verbunden:

Die Gewißeheiten schwinden, im permanenten Alarmbetrieb meines Körpers neige ich dazu, die Konstanten meiner Umgebung, die Gewißeheiten des gewohnten Lebens mit einigem Mutwillen vorausschauend außer Kraft zu setzen: Der Himmel ist oben, die Sonne geht morgens auf und abends unter – viel mehr sehe ich bald nicht mehr als gegeben an. (W 26)

Mit dem Schwinden der Gewissheiten wird die ansonsten stabile Bewegung zum vorsichtigen Vorantasten; die Koordinierung des Körpers ist zu einer andauernden Überprüfung gezwungen:

Bei jedem Handgriff, jedem Gang beobachte ich an mir selbst, daß die gewohnte Koordinierung von Sinnen und Körper einer groben Störung unterliegt. Auge, Ohr, Gleichgewichtssinn und Gliedmaßen müssen sich ihr Zusammenspiel von neuem erarbeiten. Weil sich nun aber die Verhältnisse in meiner Umgebung fortwährend verändern, muß auch dieses Zusammenspiel fortwährend neu abgeglichen werden [...].

Der Schritt vom Trottoir auf die Fahrbahn hinunter, den ich unter normalen Umständen nicht einmal als Schritt bezeichnen würde, weil ich ihn nicht als solchen wahrnehme, muß neu erlernt werden. (W 25f.)

In dieser Passage wird eine Eigenheit der intern fokalisierten<sup>28</sup> sprachlichen Darstellung deutlich. Das Ich stellt die Auswirkungen des Hochwassers als multisensuale Erfahrung dar, eben als Störung des routinierten Zusammenspiels von Hören, Sehen, Tasten. Dies erlaubt dem Ich in einem zweiten Schritt, sich von einer bestimmten Art der bildlichen Darstellung abzugrenzen. Denn im Rückgriff auf die multisensualen Erfahrungen kann es die Hochwasserkatastrophe anhand räumlicher Dimensionen darstellen, die die Luftbilder vom Hochwasser nicht einfangen können:

Hochwasserbilder aus der Luft kennen keine Höhenunterschiede, es gibt nur Landflächen und Wasserflächen auf derselben Ebene nebeneinander. Am Boden aber machen gerade die zentimeterkleinen Höhenunterschiede des Wasserstands die ganze Dramatik aus. (W 41)

Mehrmals im Verlauf des schriftstellerischen *Wasserstandsberichts* werden die intern fokalierten Auswirkungen des Hochwassers auf das Ich enggeführt mit Momentdarstellungen, in denen das Ich die Katastrophe über die Bilder aus Zeitung und Fernsehen wahrnimmt: Wiederholt wird in der sprachlichen Darstellung artikuliert, wie das Ich inmitten der unmittelbaren Konfrontation mit den Wassermassen das Ereignis der Flutkatastrophe beispielsweise über vereinzelt zugängliche Fernschirmschirme wahrnimmt. Damit wird die Wahrnehmung der Katastrophenbilder selbst Teil des intern fokalierten sprachlichen Berichts und die medial bedingte Wirkung der Hochwasserbilder auf das Ich, das sich selbst inmitten des Hochwassers befindet, mit den Mitteln der sprachlichen Darstellungen veranschaulicht. Damit kommt in diesem Fall der medienkritischen Reflexion die Funktion zu, die

28 Den Begriff der internen Fokalisierung verwende ich im Anschluss an Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München 2009, S. 63–67.

Eigenheiten der alternativen sprachlichen Darstellung herauszustellen. Die reflektierte Erfahrung des Konkurrenzmediums dient als Kontrastfolie, auf der die Eigenheiten des sprachlichen *Wasserstandsberichts* besonders gut betont werden können.

Die Hochwasserkatastrophe in ihrer Unmittelbarkeit darzustellen, das ist der Anspruch des sprachlichen Berichts. Vermittelbar ist diese Unmittelbarkeit – so legt es der Essay implizit nahe –, weil der sprachlichen Darstellungen spezifische Mittel zur Verfügung stehen. Durch ihre interne Fokalisierung kann sie die Auswirkungen des Hochwassers als multisensuale Erfahrung darstellen. Vor dem Hintergrund des skizzierten medientheoretischen Diskurses findet mit diesem Unmittelbarkeitsanspruch eine äußerst interessante Umkehrung statt: Der sprachliche Bericht des Ich, der (notwendigerweise) erst aus einer raumzeitlichen Distanz zum Erlebten heraus verfasst werden kann, steht immer in einem größeren Abstand zu seinem Bezugspunkt als beispielsweise die Fotografie, die die unmittelbare Präsenz des Objekts als Lichtspur auf dem Film festhalten kann. Auf der medial bedingten sprachlichen Produktionsebene verhält es sich also genau entgegengesetzt zum Anspruch dieser Darstellung. Und zudem wurde oben ja auch deutlich, dass das Ich als Augenzeugen-Schriftsteller geradezu darauf besteht, dass sein *Wasserstandsbericht* nicht Ergebnis eines spontanen Versuchs ist, die Eindrücke zu artikulieren («Können Sie bis Montag einen Beitrag für unser Benefizbuch liefern?« Ich reagiere unwirsch, gar nicht, lenke ab.« [W 23f.]), sondern das Produkt eines schriftstellerischen Verarbeitungsprozesses ist, der Zeit braucht.

Es lässt sich festhalten, dass in Beyers *Wasserstandsbericht* die Frage, wie sich die Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe darstellen lässt, an eine Reflexion der medialen Eigenheit der bildlichen und sprachlichen Darstellung gebunden wird; an eine Reflexion, die zu dem Ergebnis führt, dass die sprachliche Darstellung einen angemesseneren Zugang zur Wirklichkeit erlaubt. Zu einer Wirklichkeit der Katastrophe, unter der im Essay das komplexe, vor allem sinnliche Verhältnis des Einzelnen zu seinem vom Hochwasser überschwemmten Lebensraum verstanden wird. Um diese Wirklichkeit angemessen darzustellen, wird die intern fokalisierte Präsentation der Erfahrungen des Ich zum Prinzip der Darstellung gemacht. Und eben weil das Konkurrenzmedium auf eine solche Darstellungsweise nicht zurückgreifen kann, ist es hinsichtlich der Wirklichkeitsdarstellung defizitär.

Dieses Resümee ließe sich vielleicht zu einer grundsätzlicheren medientheoretischen Position Beyers ausweiten. Wie erwähnt, verbindet sich ja auch mit dem Roman *Spione* eine kritische Perspektive auf die Dokumentati-

onsmöglichkeit der Bilder. Bezeichnend ist, dass den Enkeln im Roman aus Gründen familieninterner Probleme ein Zugang zum Leben der Großeltern über mündliche Erzählungen versperrt ist. *Ex negativo* ließe sich dies vielleicht als Hinweis auf eine gegenüber den Fotografien angemessenere Form geschichtlicher Dokumentation verstehen. Ausgehend von der Analyse des *Wasserstandsberichts* könnte man die Frage stellen, ob in Texten Beyers die kritische Einschätzung des Mediums der Fotografie von einer optimistischen Sicht auf die sprachlichen beziehungsweise schrifstellerischen Dokumentationsmöglichkeiten vergangener (historischer) Ereignisse begleitet wird.

Der *Wasserstandsbericht* als Reflexionsmedium von Medialitäten und als mediale Gegendarstellung, als essayistischer *Wasserstandsbericht*. Die beiden Facetten, die im Argumentationsgang mehr oder weniger für sich analysiert wurden, gehen im Essay selbst Hand in Hand. Die Darstellung der Hochwasserkatastrophe durch das Ich ist damit immer zugleich auch eine Beobachtung der eigenen und fremden medial bedingten Darstellungsprinzipien und die Reflexion der Medialität zu selben Zeit eine Darstellung der Hochwasserkatastrophe. Das heißt dann aber auch, dass zur medialen Gegendarstellung gerade auch das im Essay allgegenwärtige (selbst-)reflexive Moment gehört, der konstant eingeschaltete (selbst-)beobachtende Blick des Ich; ein Blick zweiter Ordnung, mit dem durchgehend die Darstellung selbst zum Thema gemacht wird.

Die in dieser Weise von dem Ich reflektierten Hochwasserdarstellungen (vor allem des Fernsehens) werden buchstäblich vorgeführt und ihr Versprechen entweder eines vogelperspektivischen Überblicks oder auch einer authentischen, ungefilterten und unmittelbar am Geschehen ausgerichteten Momentaufnahme als falsche Versprechen präsentiert. Allgemein zerstört damit das Ich die Illusion eben jenes im Titel zitierten Genres des vermeintlich objektiven, nüchternen, allein der Sache verpflichteten Berichts, indem es das herausstellt, was der Bericht (der Meinung des Ich nach) verbirgt: seine Medialität.

Jede Darstellung, so betont das Ich an vielen Stellen, unterliegt der Medialität. Und weil dies so ist, kann das Ich die Darstellungen auch auf der Ebene der Medialität in ein Konkurrenzverhältnis setzen. Das im und mit dem Essay präsentierte Ergebnis ist insofern verblüffend, als es den eher unreflektierten Einstellungen gegenüber im Alltag genutzter Medien entgegensteht: Die vermeintlich ›subjektive‹ literarische Darstellung des Hochwassers, der gemeinhin unterstellt würde, dass durch ihren relativierten Blick die Sache in der Darstellung zu einem gewissen Grad verfälscht würde, erscheint gegenüber der vermeintlich ›objektiven‹, nicht verfälschenden Darstellung als

die der Wirklichkeit der Katastrophe adäquatere. Und zwar gerade deshalb, weil sie ein Subjekt ins Zentrum der Darstellung rückt.

### Die Grenzen der Darstellung

»In der Woche vom Montag, dem 12., bis zum Sonntag, dem 18. August 2002« (W 17) ist der Schriftsteller, ist das Ich Augenzeuge des Hochwassers. Diese Woche bezeichnet noch nicht eigentlich die Phase des Hochwassers, in der die Elbe mit ihrer Scheitelwelle die Stadt überschwemmt. Das Hochwasser, auf das das Ich mit seiner Augenzeugenschaft Bezug nimmt, geht noch auf den Elbzufluss Weißeritz zurück. In dieser Zeit sammelt das Ich Eindrücke von der Katastrophe, die die Grundlage für die Darstellung im *Wasserstandsbericht* bilden. Mit dieser tagesgenauen Angabe wird jedoch nicht einfach nur der Erfahrungszeitraum des Ich, sondern implizit auch die Grenze der Wirklichkeitsdarstellung, so wie sie im Essay verstanden wird, bezeichnet – denn die Darstellung des Ich im Medium der Sprache steht und fällt mit dessen Augenzeugenschaft.

In den letzten beiden Absätzen des Essays heißt es:

Zwei Polizisten achten darauf, daß niemand den Damm betritt, unterhalten sich mit den Anwohnern, und schließlich wendet sich einer von ihnen mit ernstem Blick an mich: Er rate allen im Viertel Verbliebenen dringend, ihre Sachen zu packen und zu gehen, zumal Familien mit Kindern hätten ihre Wohnungen längst verlassen sollen. Kein Mensch kann sagen, was in den nächsten Stunden geschehen wird, der Höchststand ist noch nicht erreicht, der Scheitelpunkt der Welle kommt langsamer auf Dresden zu als erwartet. Es hat keinen Sinn, hier auszuharren, das Wasser nähert sich inzwischen nicht mehr nur von der Leipziger Straße, sondern von drei Seiten, wahrscheinlich läßt sich die Stellung nicht mehr lange halten. Wer sich jetzt an diesen Gedanken gewöhnt, seine nötigsten Habseligkeiten zusammensucht und verschwindet, braucht später nichts zu überstürzen, wenn die Zwangsevakuierung angeordnet wird.

An diesem Blick, an dieser Stimme erkenne ich unmißverständlich: Das Hochwasser beginnt. (W 45f.)

An dem Punkt, an dem das Ich das Hochwasser nicht mehr unmittelbar erleben kann, hört die Darstellung auf. Es ist bezeichnend, dass das Ich nicht anhand von Bildern über die neuen Ausmaße des Hochwassers spricht. Im Hinblick auf das Gesagte ist das konsequent. Denn wenn es über die Wirklichkeit der Katastrophe sprechen will, stößt es dann an die Grenzen des Sagbaren beziehungsweise Darstellbaren, wenn das Ich als Vermittlungsinstanz, wenn dessen Körper als »Rezeptionsapparat« des Hochwassers nicht mehr zur Verfügung steht. »Kein Mensch kann sagen, was in den nächsten

Stunden geschehen wird« – Vor dem Hintergrund des Gesagten ist dieser Satz ganz wörtlich zu verstehen: Wenn es keine Menschen gibt, die das Katastrophale »am eigenen Körper« erfahren haben, dann kann in Darstellungen dieses Ereignisses von dessen Wirklichkeit auch nicht die Rede sein. Und weil dies so ist, bricht Beyers *Wasserstandsbericht* an dem Punkt ab, wo »[d]as Hochwasser beginnt.«

## Quellen

- Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980.
- Beyer, Marcel: *Wasserstandsbericht*, in: ders.: *Nonfiction*. Köln 2003, S. 11–46.
- Bußmann, Hadumod (Hg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1990.
- Dubois, Philippe: *L'acte photographique et autres essais*. Paris 1990.
- Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*. 6., überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2006.
- Fulda, Daniel: *Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium*, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. Berlin/New York 2009, S. 401–433.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main 1989.
- Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien 2009.
- Martínez, Matías/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München 2009.
- Raepke, Frank: *Marcel Beyer*, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 1. A–Blu. Berlin/New York 2008, S. 519f.
- Schlaffer, Heinz: *Essay*, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin/New York 1997, S. 522–525.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft*, in: Herbert Foltinek/Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft intermedial – interdisziplinär*. Wien 2002, S. 193–230.
- : *Literarische Echos auf Lissabon 1755. Über Katastrophen als Produkte ihrer Deutung und die Konkurrenz zwischen Deutungsmustern*, im vorliegenden Band, S. 17–46.
- Walter, François: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010.

