

Angelika Redder

Prozedurale Texturen beim ‚Floß der Medusa‘ in der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss

Gegenstand sind ausgewählte Passagen zum Sujet „Das Floß der Medusa“ im Roman *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss – einem Jahrhundertroman. Der reale Vorfall des Schiffbruchs, die Berichterstattung zweier Überlebender und die malerische Umsetzung durch Théodore Géricault werden für das Roman-Ich zur zentralen Erfahrungsgrundlage von historisch-gesellschaftlicher Bewußtseinsgewinnung qua Erinnerung. Die vorliegende detaillierte, gleichsam mikroskopische Textanalyse dient dazu, die vielschichtig umschlagenden Bewegungen des Einsehens und Verstehens beim Ich wie beim Romanleser anhand des sprachlichen Verstehens nachzuzeichnen und damit das hermeneutische Programm von Weiss in der textuellen Struktur selbst durchsichtig werden zu lassen. Die literaturwissenschaftliche Diskussion von Montagetechniken wird durch eine linguistische, genauer: funktional-pragmatische Prozedurenanalyse kritisch weitergeführt.

1.

Der „Géricault-Block“ (Schulz 1986) nimmt in dem komplexen, faszinierenden Roman *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss einen wichtigen Stellenwert ein – so resumieren recht einheitlich die verschiedenen literaturwissenschaftlichen¹ und kunsthistorischen Arbeiten² zu den Textpassagen. Diese Einschätzung ist vor allem makrostrukturell verankert: ‚Das Floß der Medusa‘ bildet die größte, in sich abgeschlossene sprachliche Behandlung eines Kunstwerks im Roman und überbrückt inhaltlich den ersten und zweiten Band³ – und über-

1 Z.B. Hermand 1981, Schweikert 1982, Bürger 1983, Herding 1983, Schulz 1986, Meyer 1989, Nieraad 1990, Bommert 1991.

2 Hingewiesen sei etwa auf Dilly 1983 und Badenberg 1995.

3 Ich zitiere (als AdW) nach der dreibändigen Erstausgabe (Bd. 1: 1975; Bd. 2: 1978; Bd. 3: 1981) des Suhrkamp-Verlages, welche dann 1988 einbändig in der edition suhrkamp (Neue Folge 501) seitenidentisch erschien, während die neuere st-Ausgabe (1998) eine andere Paginierung aufweist.

brückt so für die Leser des Originals einen zeitlichen Rezeptionsabstand von immerhin drei Jahren. Für spätere Leser der einbändigen Ausgabe schiebt sich stattdessen ein räumlicher Abstand in Form von fünf Blankoseiten mit rein formaler Band- und Teilangabe dazwischen.

Im Rahmen der ästhetischen Diskussion wird hervorgehoben (Bürger 1983), daß die Auseinandersetzung der Protagonisten (hier Ayschmanns und des Ichs) bzw. des Ich-Erzählers mit diesem Gemälde von Géricault nicht nur den Rezeptionsprozeß, sondern besonders auch den Produktionsprozeß⁴ einbezieht und daß sich hier beim ‚Floß der Medusa‘ die Bildbetrachtungs-Etappenfolge umkehrt (Herding 1983, Schulz 1986), die sich am für Kunstbetrachtungen im Roman zentralen Beispiel des Pergamon-Frieses⁵ zunächst entfaltet hatte (Wahrnehmung des Originals – Bildinterpretation und historische Rekonstruktion des Dargestellten – Bilderinnerung/ Reproduktionsansicht – Wirklichkeitswahrnehmung (Meyer 1989)).⁶

Auf den ersten Blick sind im Roman nur höchst sparsam Strukturelemente auszumachen: Die Erscheinungsform bilden große „Blöcke“ (Vogt 1982). Zugleich attrahiert freilich ein solcherart „sperrig“ (Herding 1983) bzw. „wie gemeißelt“ (Schweikert 1982) wirkender Text frühzeitig weitergehende strukturelle Betrachtungen. Sie werden überwiegend – besonders für die vielschichtigen Passagen zum ‚Floß der Medusa‘ – durch filmtechnische Vergleiche unter dem Stichwort „Montagetechniken“ vorgenommen (in Kritik an Vorwürfen der Strukturlosigkeit: Vogt 1982, textanalytisch modifiziert: Meyer 1989). Je-

4 Damit wird für das Ich im zweiten Band des Romans, nach den politisch gescheiterten Spanienkämpfen, in der ästhetischen Erkenntnis etwas eingelöst, was die proletarischen Aktanten früh als Bildungsdefizit erkennen: „Wir konnten uns die Ausführung eines Buchs, eines Bilds, noch nicht vorstellen, waren der Kunst bisher nur rezeptiv begegnet [...]“ (ÄdW 1, 81)

5 Eine detaillierte linguistische Analyse des entsprechenden Romaneinstiegs enthält Redder (2000).

6 Damit wird begründet, was dann in Teil II von Bd. 2 fragmentarisch begonnen wird und schließlich in Bd. 3 explizit und ganzheitlich im kunstvollen dialektischen Darstellungsprozeß am Ich-Erzähler umschlägt, nämlich die Entfaltung kritischer produktiver Phantasie, die Fähigkeit, „dies alles zu schildern“, d.h. sich historisch-gesellschaftliche Wirklichkeit ästhetisch anzueignen und als Totalität zu gestalten.

doch kommen im literaturwissenschaftlichen Argumentationsduktus nur selten detaillierte mikrostrukturelle Analysen zur Geltung. Wenn dies vereinzelt geschieht, dann um das „Ineinandermontieren“ (Lindner 1983), „Überblenden“ (Schulz 1986) oder „Verknüpfen“ (Lindner 1983, Meyer 1989) an den Nahtstellen aufzuzeigen. Die einzelnen sprachlichen Mittel, welche die entsprechende Wirkung beim Rezipienten hervorrufen, bleiben – aus linguistischer Sicht gesprochen – auch bei exemplarischen Anführungen kleiner Textstellen weitgehend unbenannt und in ihrer Funktion so einer angesichts des jeweiligen Zitates unterstellten Verständigkeit zwischen Analysant und Leser überlassen.

Zur Bearbeitung dieses textanalytischen Defizits möchte ich die literarische Diskussion aufgreifen und im Rahmen einer funktional-pragmatischen Analyse⁷ der sprachlichen Prozeduren versuchen, das Gewebe, die Textur in ihrer Wirk-Komplexität einsichtig zu machen.

Eine ‚Prozedur‘ bildet die kleinste sprachliche Handlungseinheit und konstituiert durch Kombinationen, Fusionen, Insertionen oder Integrationen die größeren Einheiten, vor allem den ‚Akt‘ – man denke an den propositionalen, illokutiven und Äußerungs-Akt von Searle –, des weiteren durch Verkettung (ohne turn-taking) oder Sequenzierung (mit systematischem turn-taking) die ‚(Sprech-)Handlung‘ und schließlich im zweckdienlichen Ensemble den ‚Diskurs‘ (bei Kopräsenz von Sprecher und Hörer) oder den ‚Text‘ (unter den Bedingungen mangelnder Kopräsenz und zerdehnter Sprechsituation).

Im Unterschied zu zeichenzentrierten, semiotischen Sprachauffassungen, wie sie in literaturwissenschaftlichen Arbeiten im allgemeinen präsupponiert werden, liegt dieser Sprachtheorie ein Handlungsbegriff von Sprache zugrunde, aus dem sich ein Begriff des Zeichens ableiten läßt, statt dieses als Basiskategorie einfach vorauszusetzen (vgl. Redder im Druck).

Diese handlungstheoretische Ableitung des Zeichenbegriffs läßt sich kurz folgendermaßen skizzieren: Das, was die Semiotik reifizierend als ‚Zeichen‘ identifiziert, stellt die Verfestigung einer inter-mentalen Bewegungsform dar, welche die – kategorial gesprochen – Vermittlung von mentaler und außersprachlicher Wirklichkeit im Verständ-

7 Einen Überblick bietet z.B. Ehlich (1991; vgl. auch Redder in diesem Band).

gungshandeln zwischen Sprecher und Hörer leistet. Diese Verfestigung gilt es sprachanalytisch zu verflüssigen. Das geschieht durch Rekonstruktion der Prozedur, zu deren Vollzug das jeweilige sprachliche Zeichen als historisch-gesellschaftlich bewährtes, d.h. zweckmäßiges, Ausdrucksmittel entwickelt wurde, wobei die Prozedur sprecherseitige und hörerseitige Dimensionen umfaßt. Eine Abkopplung dieser prozeduralen Leistung oder Funktion – im handlungstheoretischen Sinne: der Bedeutung – von der Form eines Ausdrucks ist demnach nicht möglich. Vielmehr ist stets das Wechselverhältnis zu bestimmen, in all seiner Komplexität (vgl. Redder 1990, § 1.2). In der konkreten Kommunikation vollziehen Sprecher und Hörer mittels der Ausdrücke der gesellschaftlich etablierten Sprache jeweils die verbindlichen Prozeduren, so daß Verstehen möglich ist und sprachliche Wirkungen antizipierbar wie rekonstruierbar sind.

Daraus resultiert m.E. die Möglichkeit – und im Sinne einer Arbeitsteilung der Disziplinen Literatur- und Sprachwissenschaft auch die Aufgabe –, die Wirkungsstruktur eines Textes, besonders eines gestalteten, literarischen Textes, bis ins Detail auszuloten und damit einen Beitrag zum hermeneutischen Geschäft zu leisten.⁸ Ich bin vor diesem Hintergrund zu folgender Auffassung gelangt: Peter Weiss unternimmt bei seinen verschiedenen Traktierungen der Kunstwerke nicht zuletzt eine vergleichbare Verflüssigung für künstlerische, ästhetische Darstellungsmittel, genauer: für literarisches Wort oder malerisches Bild, um das Verhältnis von Ästhetik und Politik dialektisch zu bestimmen. Somit wäre die sogenannte Laokoon-Diskussion (vgl. Weiss 1965, Koebner 1988, Rector 1992) aus handlungsanalytischer Perspektive neu aufzugreifen. Hier ist nicht der Raum, diesen Gedanken genauer zu entfalten.⁹ Der durch Faschismus und Exil bezogen auf das Deutsche biographisch erfahrene Sprachbegriff von Peter Weiss weist m.E.

8 Hierfür kann die vergleichende Analyse der stilistischen Verfahren als ‚Sehen‘ bei Goethe versus ‚Zeigen‘ bei Eichendorff, die Ehlich (1992) vorlegt, beispielhaft genommen werden.

9 Das Verhältnis der Ausdrucksmittel Sprache und Bild, die Relation von Verbalisierung und Wahrnehmung ist bezogen auf den Pergamon-Fries im einzelnen in Redder (2000) behandelt und führt zu feinen Differenzierungen dessen, was gemeinhin als ‚Bildbeschreibung‘ oder, kunstgeschichtlich, als ‚Ekphrasis‘ gilt (vgl. Boehm & Pfothner 1995).

selbst eine solche Handlungsqualität auf (Redder 1991) und könnte insofern meine Argumentation stützen. Die in der Sekundärliteratur häufig angeführte Diskursivität oder Argumentativität seiner Rekonstruktion von Erfahrungs- und Bewußtseinsbildung im Roman könnte vor dem Hintergrund dieser linguistischen Bestimmung geradezu als eine notwendige Darstellungskonsequenz gelten.

2.

Der Roman *Die Ästhetik des Widerstands* behandelt für die historische Zeitspanne von 1937 bis Anfang der fünfziger Jahre die gesellschaftlichen Praxisformen der Arbeiterbewegung, der internationalen Brigaden zur Verteidigung der spanischen Republik in den sog. Spanienkämpfen und des offenen wie vor allem des untergründigen Widerstands gegen den deutschen Faschismus sowie, gegen Ende nur noch kurz, der antifaschistisch sich verstehenden Kulturarbeit in den Anfängen der DDR im Unterschied zur BRD. Im Zentrum steht – dem doppeldeutig geformten Romantitel gemäß – eine dialektische Verhältnisbestimmung von Ästhetik und Politik. Sie wird im Wege der Aneignung von Kunst und von Wirklichkeitserfahrung unter den Bedingungen der Unterdrückung ausgeführt. Dies geschieht nicht zufällig in Kategorien von ‚Bewußtsein‘ und ‚Phantasie‘, von terminologisch verstehbarer ‚Aneignung‘ und ‚spiralenförmiger Bewegung‘ der Geschichte – in wissenschaftlichen Kategorien der historisch-materialistischen Philosophie und Psychologie also. Die Begriffsqualität der Kategorien korrespondiert den ästhetischen Einsichten, die mal dem bürgerlichen, aber einen proletarischen Klassenstandpunkt einnehmenden Heilmann, mal dem Proletarier Coppi in den Mund gelegt werden:

Wollen wir uns der Kunst, der Literatur annehmen, so müssen wir sie gegen den Strich behandeln, das heißt, wir müssen alle Vorrechte, die damit verbunden sind, ausschalten und unsre eignen Ansprüche in sie hineinlegen. Um zu uns selbst zu kommen, sagte Heilmann, haben wir uns nicht nur die Kultur, sondern auch die gesamte Forschung neu zu schaffen, indem wir sie in Beziehung stellen zu dem, was uns betrifft. (ÄdW 1, 41)

Die Kunst besaß also, neben ihrem bestimmten Klassencharakter, eine Eigenschaft, mit der sie den sozialen, ökonomischen und politischen

Prozessen, die unser Leben bestimmten, überlegen war, sie befand sich oft auf der Schwelle, von der aus das gesellschaftliche Sein verändert wurde, und eben diese Eigenschaft war es wohl, die die Ideologen ratlos machte. (ÄdW 1, 78)

Dem gigantischen, mit 5 x 7 Metern nahezu die realen Floßausmaße (7x7) reproduzierenden Gemälde „Das Floß der Medusa“ des Franzosen Théodore Géricault von 1819 liegt ein skandalöses historisches Ereignis als Realie zugrunde, nämlich der Untergang der Fregatte Medusa und des notdürftig für sozialpolitisch „minderwertige“ Besatzungsmitglieder zusammengezimmerten Floßes auf dem Weg in die jüngste französische Kolonie Senegal 1816, verursacht durch bewußtes Fehlverhalten des Kapitäns sowie anschließend der Kolonialgewalten bei der menschenunwürdigen Behandlung der wenigen Überlebenden in Saint-Louis und Dakar sowie später im Mutterland Frankreich. 1817 erschien in Frankreich ein „vollständiger Bericht“ zweier Überlebender, des Wundarzts J.B. Savigny und des Ingenieur-Geographen A. Corréard.¹⁰

Das Sujet ist mithin geeignet, eine scharfe Kritik am imperialistischen Staat zum Ausdruck zu bringen. Unter diesem Aspekt wird es auch am Ende von Band 1 durch die Romanfiguren Ayschmann und Ich erstmals thematisiert, und zwar angesichts eines Kunstbandes mit einer „undeutlichen Reproduktion“ der bildlichen Darstellung „Das Floß der Medusa“ durch Géricault sowie mit Reproduktionen von Picassos „Guernica“ und der „Erschießung der Aufständischen“ von Delacroix.

Unter dem Eindruck der Erlebnisse bei den internationalen Brigaden in den Spanienkämpfen, Ayschmanns schwerer Granatenverletzung und der aus Moskau kommenden Rückzugsorder für die Brigadisten erkennen die Protagonisten die kunstsoziologische Qualität eines Bildes als Waffe der Kritik: „Géricaults Bild jedoch war ein gefährlicher Angriff gewesen auf die etablierte Gesellschaft“ (ÄdW 1, 343) und die ästhetische Kraft des jeweils dargestellten Moments – funktional-pragmatisch gesprochen: die ästhetische Kraft einer Pointierung der Geschichte einer Handlung auf die ihr eigene Nachgeschichte hin –: „Die Maler hatten eine Sekunde des Nochlebens der übermächtigen Zerstö-

¹⁰ Die zweite Auflage folgte 1818, die dritte schon 1819; eine erste deutsche Ausgabe erschien 1818, ND 1987 bei Greno (Nördlingen).

rung abgewonnen und in Zeitlosigkeit versetzt“ (ÄdW 1, 345). Des weiteren erschließt sich ihnen auch das Wahrnehmungsverfahren des Malers – und, analog, ihr eigenes als Rezipienten, so daß es im Roman-Band 2 gleichsam als Programm für den Leser durchgeführt werden kann (ÄdW 1, 347f):

Mit ihrer Einbildungskraft erzeugten die Maler Situationen, in denen Selbsterlebtes so lange über das gewählte Geschehnis geschoben wurde, bis der Eindruck von Übereinstimmung entstand.

[...]

Etwas Durchlebtes hatten sie in ihre eigne Gegenwart gerückt, und wir, die die Kristallisierung sahn, ließen sie aufs neue aufleben.

Eben dieses auf Einsicht abzweckende Übereinanderschoben von Erlebtem und Geschehenem bildet nach meiner Auffassung den Strukturierungsmechanismus der individuellen Aneignung des Medusa-Komplexes durch das Ich zu Beginn von Band 2.

3.

In einer wahrnehmungsintensiven, zwischen realem Raumarrangement und vorstellbarem Kunstobjekt schillernden Orientierung, die beim Leser Rezeptionserinnerungen an den grandiosen Romanbeginn vor dem Pergamonaltar wachzurufen in der Lage ist,¹¹ stößt das Ich, „übermüdet, doch zum Einschlafen nicht fähig“ (ÄdW 2, 7), in der Bibliothek der Cercles des Nations an der Rue Casimir Périer in Paris, wo die retrahierten Brigadisten vorübergehend Quartier beziehen, auf ein Buch, das es in nächtlicher Lektüre fesselt:

Von den Sätzen auf den vergilbten Seiten ging eine ungemein beruhigende Wirkung aus, obgleich der Bericht sich mit Gewißheit auf die Katastrophe hinbewegte. Es war, als ließe sich, angesichts des hier beschriebenen, längst vollendeten Ereignisses, alles, was aufgerissen in mir lag, zu einer Schlichtung bringen. Den siebzehnten Juni Achtzehn-

¹¹ Schulz (1986, 65) deutet die Beschreibung des Wahrnehmungsraums für das Ich stattdessen nach vorn gerichtet als indirekte Anspielung auf das Bild von Géricault und identifiziert somit hier ein textuell engräumig funktionierendes Verfahren der Überblendung. Dies kann in der Progression des Lesens jedoch nur für zurückblätternde – oder rückerinnernde – Rezipienten erkennbar werden.

hundert Sechzehn, morgens um sieben Uhr, bei gutem Wind, hatte das nach dem Senegal beorderte Geschwader, unter Anführung des Fregatkapitäns, Herrn von Chaumareys, die Reede der Insel Aix verlassen. Bereits vier Jahrhunderte vor der Ausfahrt der französischen Flotteneinheit war Cadamosto, der Venezianer, im Auftrag Portugals, den Fluß im Senegalland hinaufgesegelt, die Portugiesen hatten ihre Faktoreien an der Küste etabliert, die Holländer lösten sie ab, und diese wurden von den Franzosen vertrieben, die im Delta die Stadt Saint Louis gründeten [...] (ÄdW 2, 7)

Nur die syntaktisch topikalisierte Temporalangabe, das Datum 7. Juni 1816, tritt mit dem Wissen der Romanleser über den zuvor allmählich aufgedeckten Zeit-Raum des Romangeschehens – gen Ende der Kämpfe um die Spanische Republik, also in den späten dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts – in Dissonanz. An der Stelle, an der in Deklarativsätzen des Deutschen ein für S und H gemeinsames Wissensselement erwartet werden darf (vgl. Rehbein 1992), steht also Widersprüchliches, nicht einfach zu Vereinbarendes. Die Leser des Romans müssen mithin einen neuen Vorstellungsraum¹² etablieren, um Konsistenz wiederzugewinnen. Eine Kopplung an ihren vorigen Vorstellungsraum – den Wahrnehmungsraum des Protagonisten – kann handlungspraktisch, so wissen sie aus eigener Erfahrung, nur darin bestehen, daß das Buch in den Händen des Ichs, genauer: daß dessen emotional so wirkungsmächtige „Sätze“ ihnen nunmehr gleichermaßen zugänglich werden, indem sie sich parallel zum Ich in der Lektüre des historischen, auf eine Katastrophe zusteuernden „Berichts“ befinden. Jegliche Distanz zur Lektüre – qua Interpunktionen oder Layout – fehlt. Der Prozeß des Lesens wird zu einem doppelten.

Eine solche besondere Parallelität ist mit den allgemeinen Beobachtungen von Meyer (1989) kompatibel, der im Unterschied zu Claßen & Vogt (1983) und in Übereinstimmung mit Lindner (1983) für den Roman insgesamt den Nachweis zu führen versucht, daß nicht Montage-techniken den Text strukturieren, sondern daß die Struktur durch die Nutzung „dialektischer Erzählmittel“ im Sinne der ‚dialektike techne‘ sowie durch einen beständigen Wechsel von kausal-additiven zu kor-

¹² Ich nutze die Kategorien, die Ehlich (1979 u.f.) mit Bezug auf deiktische Verweisräume entwickelt hat.

relativen Handlungsfügungen erzielt wird. Die abstrakte Kategorie der Korrelativität kann durch die linguistische Detailanalyse mit dem Aufweis von qualitativen Umschlagpunkten des Verstehens weiter präzisiert werden.

Der Prozeß des Lesens wird zu einem doppelten, wurde gesagt, und doch handelt es sich nicht um ein gemeinsames Lesen von Romanlesern und dem Ich. Vielmehr sichern formale Distanzlosigkeit und atmosphärische Rückgebundenheit an den mentalen Bereich des Protagonisten durch die konjunktivische LeseEinstimmung (vgl. Redder 1992) paradoxerweise eine erhöhte Distanz der Romanleser vom Gelesenen und zu Lesenden. Die Parallelität wird als solche pointiert, das Übereinanderschieben von sprachlich vermittelter Erfahrung bleibt durchschaubar.

Sodann präsentiert sich im Text ein nächstes, weit vergangenes Datum: „vier Jahrhunderte vor“. Prädikative Temporalstruktur und auch die Bezugnahme auf den Handlungsträger – erst „das Geschwader“, jetzt die „französische Flotteneinheit“ – sind mit der Textart ‚Bericht‘ zu vereinbaren.¹³ Eine historische Rückbindung des Beginns eines erwartbaren Ereignisses an kolonialpolitische Etappen erscheint propositional nicht ungewöhnlich. Die Romanleser können demnach ihre Lektüre als Parallelektüre eines geschichtlichen (Katastrophen-)Berichts fortsetzen. Sei es vermöge eigenen historischen Wissens, sei es vermöge einer Leseerinnerung an die von Ayschmann und dem Ich angesichts der Reproduktion von Géricaults Bild erinnerten Geschehnisse um die Fregatte „Medusa“ in Band 1 – der Name fällt erst eine halbe Seite später – enthüllt sich das Thema des Berichts als besagte Schiffskatastrophe.

Für einige Romanleser läßt sich das Buch als Bericht der Überlebenden vermuten – von derartiger Zeugenschaft war freilich noch nicht die Rede, sondern nur von Géricaults „Befrag[ung der] Überlebenden“ (ÄdW 1, 348). Lediglich kenntnisreiche und sehr aufmerksame Romanleser dürften einige distanzierte Attribuierungen als einem wirklichen Augenzeugenbericht kaum angemessen bemerken und – nach

¹³ Im Unterschied zur ‚Erzählung‘, welche auf ein Miterleben des Rezipienten abgezweckt ist, vermittelt ein ‚Bericht‘ entscheidungsrelevantes Wissen an den Hörer/Leser (zur Differenz vgl. Hoffmann 1984, Ludwig 1984, Rehbein 1984).

Art dokumentarischer Romane – historische Rekonstruktionen des Romanautors eingearbeitet sehen; allerdings wäre dazu auch das Reflexions- und Kritikniveau der Augenzeugen genauer zu veranschlagen – eine ungewöhnliche Rezeptions-Haltung einem Roman gegenüber, eher die einer Romananalyse.

Im übrigen weist die Lektüre erst nach anderthalb Seiten eine erneute Dissonanz auf:

Ansonsten schien sich alles im Rahmen des kleinlich Administrativen, fast Idyllischen zu bewegen, ohne Stoff weder für Triumphe noch für Tragik. Der Leser aber, der sich im November Achtzehnhundert Siebzehn in das eben erschienene Buch über den Schiffbruch der Medusa vertiefte, sah, wie sich hier die Epoche entfaltete, in der er lebte, aus Engstirnigkeit, Selbstsucht und Habgier sah er ein Imperium mit provinziellen Zügen emporwachsen, die Profiteure sah er, und deren Opfer. Die Leiden der Ausgesetzten auf dem Floß des gestrandeten Schiffs hatten ihn, wie viele andre, erschüttert, die Schrift der beiden Überlebenden, Savigny und Corréard, die ich in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung in der Nacht vom zwanzigsten auf den einundzwanzigsten September Neunzehnhundert Achtunddreißig las, brachte ihm nun eine Fülle von Szenen nah, aus denen sich, nach einem Jahr des Entwerfens, jene Zusammenfassung ergab, die in seinem großen Bild in Erscheinung trat. Die Phasen wurden mir deutlich, die der Maler auf der Suche nach einem Eindruck für seine Empörung durchlebt hatte. (ÄdW 2, 9)

Wenngleich einschätzend, könnte der erste Satz, wie argumentiert, noch in die Parallelektüre des Berichts einbezogen werden, also als Zitat aus dem Buch gelten, und zwar – wegen des explizierten Scheins hinsichtlich der Handlungskonstellation – kurz vor einem Erwartungsbruch im weiteren Ereignisverlauf. Es folgt eine dreifache Brechung der Lektüre.

„Der Leser“: Mit dem Symbolfeldausdruck ‚Leser‘ wird ein Aktant benannt, der genau durch einen solchen Handlungsvollzug charakterisiert ist, wie dies für den aktuellen Romanleser und das Ich des Ro-

14 In dieser Passage wird das „eine eigenartige Doppelexistenz“ führende Ich (Rector 1983) weitgehend als „erlebendes Ich“ ausgeführt, wobei ein Übergang zum „Erzähl-Ich“ dann erreicht sein dürfte, wenn die individuelle Aneignungsgeschichte des Medusa-Komplexes durch den Maler Géricault nicht mehr interessiert: „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen. (Fortsetzung ...)

mans¹⁴ in gleicher Weise zutrifft. Eine solche Benennung paßt weder propositional in den Bericht, noch vermag sie für den Romanleser eine glatte Rückführung in den Wahrnehmungsraum des Protagonisten, also des Ichs, zu bewerkstelligen.¹⁵ Allein eine dritte Instanz könnte eine solche Aktantenbenennung vornehmen. Bezogen auf das Ich wäre dies, in literaturtheoretischen Kategorien gesprochen (vgl. Stanzel 1964), ein auktorialer Erzähler, bezogen auf den Romanleser der Autor als solcher. Eine expeditiv, direkte Kontaktierung – im Deutschen wäre sie mangels vokativischer Morphologie am Symbolfeldausdruck selbst nicht erkennbar (vgl. Redder 1999a) – ist freilich durch die Determination ausgeschlossen. Indem mittels ‚der‘ eine operative Prozedur vollzogen wird (Ehlich 1997, 171), die beim Hörer/Leser das Symbolwissen als bestimmtes – nicht spezifisches – gemeinsames Wissen aktualisiert und den Symbolfeldausdruck so als token in Anspruch nimmt, erscheint dem aktuellen Rezipienten eine handlungscharakterisierende Bezugnahme auf das Ich des Romans näherliegend als auf einen Romanleser, beispielsweise etwa also auf sich selbst.

Mittels ‚aber‘ wird sodann der Vollzug einer operativen Prozedur fällig, die eine Erwartungsumlenkung bewirkt (Ehlich 1984a). Noch immer sind – in unerwartetem Zusammenhang freilich – beide Bezüge möglich, der auf das Ich wie derjenige auf den Romanleser. Es folgt das sogenannte Relativpronomen ‚der‘, welches handlungsanalytisch als operativ funktionalisierte Objektdeixis zu rekonstruieren ist (Redder 1990, 154/158; modifiziert: Eissenhauer 1999) – die ambivalente Bezugnahme dürfte sich, so kann der Romanleser erwarten, im propositionalen Gehalt der relativischen Attribuierung auflösen.

(... Fortsetzung)

Alles, was ich wissen wollte, war mir bekannt. Mit seinem Geben und Nehmen stand er in den universellen Beziehungen und Verbindungen, die den Grund der künstlerischen Tätigkeit ausmachten.“ (ÄdW 2, 33). Die Einsicht des Ichs in gesellschaftsgeschichtlich verallgemeinerte Produktionsvoraussetzungen künstlerischen Schaffens rücken das Erzähl-Ich gleichermaßen in diesen Zusammenhang und begründen sein weiteres Vermögen, „dies alles zu schildern“, was mit einer Konzentration auf das politische Handeln, besonders im Untergrund, einhergeht.

15 Eine Selbstbezeichnung durch das Ich müßte mit identifikatorischer Prädikation erfolgen.

Und sie löst sich auf, allerdings mit Hilfe einer gleichermaßen dissonanten temporalen Verankerung: „im November Achtzehnhundert Siebzehn“. Erneut ist der Rezipient gefordert, einen anderen Vorstellungsraum zu etablieren, allerdings einen solchen, der eine enge zeitliche Nähe zum durch den Inhalt des Buchs bisher aufgerufenen Vorstellungsraum aufweist. Mangels anderer textueller Bestimmungen im Roman bis dato wird alltägliches Sprechhandlungswissen aktualisiert und eine handlungslogische Phasierung in Vorgeschichte-Geschichte-Nachgeschichte¹⁶ bezogen auf das Berichtens vorgenommen: realer Schiffbruch und seine mentale Umsetzung bei verbaler Planung = Vorgeschichte der diskursiven bzw. textuellen Großform ‚Bericht‘ – Präsentivierung des Schiffbruchs mittels (berichtender) Sprache = Geschichte (sprechender/ schreibender Vollzug) des Berichtens – Repräsentivierung des sprachlich vermittelten Schiffbruchs beim Rezipienten des Berichts und Umsetzung in angemessene mentale oder aktionale Anschlußhandlungen = Nachgeschichte des Berichtens. Da hier der Bericht als ‚Text‘, mithin als sprachliche Großform in einer systematisch zerdehnten Sprechsituation, vorliegt, schließt die Nachgeschichte eine dem Leser eigene historische Konstellation ein. Dazu paßt das gegenüber dem berichteten Ereignis (sc. 1816) um ein Jahr versetzte Datum 1817; dazu paßt des weiteren die Prädikation über „[den] Leser aber, der sich“ „in das soeben erschienene Buch über den Schiffbruch der Medusa vertiefte“.

Mithin wird im Romantext ein dritter Lesender parallelisiert – distant gehalten durch die Zeit und durch das Medium, nämlich („soeben erschienen“) die (französische) Erstausgabe des Buches, welches im weiteren Text durch Benennung der Autoren und der Gattung (Augenzeugenbericht) identifiziert und mittels bibliographischer Angaben über das dem Ich vorliegende Buch („in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung“) sowie mittels zeitlicher Dislozierung von dessen historischer Konstellation unterschieden wird. Diese erschließt sich dem Wissen des Romanlesers hier allerdings zunächst nur formal, in eng-

16 Diese Handlungsstruktur wurde von Ehlich entwickelt und für die Nachgeschichte ausgeführt (1972) und bei Rehbein (1977) im Gesamtzusammenhang einer Handlungsanalyse weitergeführt.

geführter Datierung¹⁷ („in der Nacht vom 20. auf den 21. September 1938“), begrifflich bislang bloß durch die spanische Vorgeschichte sowie die eingangs beschriebene individuelle Rezeptionsatmosphäre angebahnt.¹⁸

Demgegenüber wird die historische Konstellation¹⁹ des Lesers der Erstausgabe im Wege seiner gesellschaftsanalytischen Einsichtnahme beim Lesen („Der Leser ... sah, wie ..., ... sah er, ... sah er“) begrifflich („Imperium mit provinziellen Zügen“, „Profiteure“, „Opfer“) ausformuliert. Die konstituentengrammatisch komplementierten bzw. als Verbargumente regierten propositionalen Gehalte werden durch das verbum sentiendi ‚sehen‘ als solche von Wahrnehmungsqualität, allgemeiner: von mentaler Qualität kategorisiert. Ausformuliert sind mithin leserseitige Verstehenselemente beim textuellen Verständigungshandeln.

Die Parallelisierung dreier Lesetätigkeiten im Roman ermöglicht zugleich eine Parallelisierung derartigen lesenden Verstehens, bewußtseinsmäßig (ein)sehenden Verstehens, ja ästhetischen Verstehens. Denn „nun“, d.h. mittels einer Planungsdeixis neufokussiert (Ehlich 1986), bringt „die Schrift“, d.h. das materialisierte und damit optisch wahrnehmbare Wort, dem Leser „eine Fülle von Szenen nah“, also vor dem inneren Auge sichtbare Handlungsbilder. Damit gerät das Gelesene in die tiefere Verarbeitungsschicht, die Hegel in § 454 seiner Enzyklopädie der Wissenschaften als dem Intellekt bereits gehörende ‚Vorstellung‘ bestimmt. Indem dieser Leser weiterhin als bildender Künstler bezeichnet wird („der Maler“) – erst nach einer weiteren Drittelseite Text läßt er sich durch den Namen „Géricault“ identifizieren – und die Verarbeitung des Gelesenen in aktionale Handlungen des professionellen Entwerfens und schließlichen Zusammenfassens „in seinem gro-

17 Zur Kurzzitierung wähle ich die numerische Form, wiewohl sie einer anderen Textart, der Chronik (vgl. Rehbein 1989), zugehört.

18 Fünf Seiten später, beim morgendlichen Spaziergang des Ichs durch Paris, vermittelt die beiläufig gelesene Schlagzeile „Chamberlain nach Godesberg“ (ÄdW 2, 14) dem historisch gebildeten Leser einen politischen Begriff von der historischen Konstellation.

19 ‚Konstellation‘ gebrauche ich im handlungsanalytisch strikten Sinne eines Ensembles von Handlungsalternativen (Ehlich & Rehbein 1979) und also in Kritik an dem unspezifischen Begriff ‚Situation‘ des common sense.

ßen Bild“ umgesetzt wird, womit die Nachgeschichte des Berichts auf den Punkt kommt, lassen sich weitere Verarbeitungsformen im hegelschen Sinne mitvollziehen, insbesondere die Wirkung der reproduktiven ‚Einbildungskraft‘ (§ 455) – vgl. oben ÄdW 1, 347 – und deren produktive und nur so intersubjektiv zugängliche Nach-außen-Setzung („auf der Suche nach einem Ausdruck“) im anschaulichen ‚Zeichen‘, hier dem (Kunst-)Bild.

Wodurch ist all diese verstehende Aneignung dem Romanleser zugänglich? Vermittler ist das nach-lesende Ich, das angesichts seiner Lektüre die Lektüre eines dem Berichteten historisch näheren Erstlesers, konkret des Malers, nachzuvollziehen und damit mental zu reproduzieren in der Lage ist. Wenn Schulz (1986, 66) die gleiche Textstelle folgendermaßen übertitelt: „Die Lektüre des Malers im Jahre 1817 wird zur Projektionsfläche des Ich:“, dann kehrt sie m.E. den Weg der Einsicht um, läßt die Distanzierungsmittel im Hintergrund und die parallele Lektüre des Romans tendenziell außer Acht. Die sinnliche Deutlichkeit, mit der nach der hier vorgetragenen Auffassung die mentale Reproduktion geschieht („Die Phasen wurden mir deutlich ...“), verdankt sich nicht der bloßen Repetition des Leseprozesses. Vielmehr sind zwei Dimensionen der Parallelisierung die Triebkraft: (a) die Parallelisierung der historisch-gesellschaftlichen Konstellationen als Konstellationen gekappten ersten Aufbruchs von Widersprüchen und Anbruchs widerständiger Praxis (restaurative Etappen der Französischen Revolution da, rückbeordeter republikanischer Widerstand und zunächst latenter Antifaschismus hier) und (b) die Parallelisierung der Gestimmtheit der Leser als emotional unruhig, als dissonant mit Blick auf ihr partikuläres Erlebniswissen und die im gesellschaftlichen Wissen und Handeln angebotenen Subsumtionskategorien (der historische Maler Géricault: labil, unstet, unmoralisch, schließlich besessen; das Ich: emotional aufgewühlt und schlaflos (s.o. ÄdW 2, 7)). Eine derartig defizitär gesteigerte mentale Aufnahmefähigkeit kann angesichts äußerer auch die inneren Dissonanzen, ja Widersprüche aufbrechen lassen und qualitativ neue Aneignungsformen für die Wirklichkeit freisetzen – so lernt der Romanleser, so las er es als Einsicht von Ayschmann und dem Ich: „Diese Übereinstimmung [von Selbsterlebtem und gewähltem Geschehnis in der qua Einbildungskraft erzeugten Situation] stellte sich her, wenn der höchste Grad emotionaler Intensität erreicht war“ ÄdW 1,

347). Die Parallelisierung des Romanlesers birgt schließlich die Möglichkeit des Mitvollzugs. Demgemäß attribuiert die weitere Rede „dem Lesenden“ zunehmend Züge eines verallgemeinerten Lesers, wenngleich bei genauerer Auflösung der irritierenden Parallelität durchgehend der lesende Maler in seinem Erleben exemplarisch zum Ausdruck kommt – in seinem konsequenten Handeln wird er demgegenüber als „der Maler“ gekennzeichnet.

Die hauptsächlichsten Mittel textueller Strukturierung des Romans an Umbruchpunkten, die bislang betrachtet wurden, sind um Symbolfeldausdrücke zentriert: einmal handlungsqualifizierend – Aktanten als ‚Leser‘ und sinnliches Wahrnehmen des ‚Sehens‘ –, einmal zeitlich orientierend – kalendarische Datenangaben in Jahr und z.T. Tag. Letzteres widerspricht keineswegs dem Ergebnis der trefflichen Analyse von Rector (1983), wonach Peter Weiss Orientierung im wesentlichen über Örtlichkeiten vermittelt. In den betrachteten Textpassagen expliziert der Autor damit eine wesentliche Dimension der in sprachlicher Interaktion unerläßlichen Orientierung für den Hörer/Leser, die seit den bahnbrechenden handlungsbezogenen Einsichten von Bühler (1934) als Setzung der ‚Origo‘ bekannt ist. In den indogermanischen Sprachen sind Sprechzeit – Sprecher – Sprechort die verbal ausgezeichneten Dimensionen. Krusche (1995) zieht – auf der Basis der Weiterführungen von Bühlers Zeigfeld-Konzeption durch Ehlich – die literaturtheoretische Konsequenz, daß „perspektivierte Anschaulichkeit“ grundsätzlich und damit kulturübergreifend die Basis für das Wirkpotential eines literarischen Textes bilde (vgl. Riedner 1996) und somit über das „Zeigen im Text“ (Krusche 2000) allererst ein Textbegriff zu gewinnen sei. Ich habe hier zu rekonstruieren versucht, wie für die Rezeption vielschichtiger Passagen im Roman von Peter Weiss mittels der temporalen Dimension ein jeweils neuer Orientierungsraum – für sprachliches Zeigen: ein Verweisraum – wissensmäßig erschlossen wird, den weitere Symbolfeldausdrücke untermauern und präzisieren. Bezogen auf die Handlung des Romanlesens hat ein solcher Orientierungsraum im wesentlichen die Ableitungsqualität eines ‚Vorstellungsraums‘.²⁰

20 Im Unterschied zu Ehlich nutzt Krusche die sprechhandlungsanalytische Ableitung der Verweisräume...
(Fortsetzung...)

4.

Vergleichend möchte ich eine Passage aus dem zweiten Textblock zum Medusa-Komplex in Band 2 diskutieren, in der unter anderem mit deiktischen Mitteln strukturierend gearbeitet wird. Während in den bislang betrachteten Textpassagen das Erfordernis eines mentalen Umstiegs in einen anderen Vorstellungsraum dem Romanleser stets zu Beginn eines Satzes, im sog. Vorfeld vor dem Finitum, aufgrund zeitlicher Dissonanz angezeigt wurde, geschieht dies nunmehr innerhalb der Satzstruktur an topologisch späterer Stelle. Damit treten die Rezeption des Äußerungsaktes und diejenige des propositionalen Gehaltes und, im Wechsel dazu, der illokutiven Qualität auseinander, die Rezeptionsdimensionen werden selbst sukzessive disparat. Der Effekt ist, daß wieder von vorn, neu gelesen werden muß, um vollständig zu verstehen. Der hermeneutische Prozeß für den Romanleser erfährt dadurch eine strukturelle Parallelität zu demjenigen, den das Ich als Aufgabe erkennt:

Ich wußte in dieser Stunde nur, daß ich hindurch mußte durch die Fülle von Ablagerungen, die sich so dicht ineinander verschoben und versponnen hatten, daß jede Bewegung gleichsam ein Knirschen und Bersten hervorrief, und nicht nur Bildnetze, Knäuel von Geschehnissen umgaben mich, es war, als sei auch die Zeit zerborsten, und als hätte ich sie, indem ich mich durch ihre Schichten wühlte, zwischen den Zähnen zu zermahlen. (ÄdW 2, 15)

Das handlungsanalytisch rekonstruktive Geschäft, das ich an den Textpassagen im folgenden ausführe, kann wiederum mit dem anschließend vom Ich wahrgenommenen verallgemeinerten Bedürfnis verglichen werden:

In diesem Zustand aber, der einem Rausch, einer Besessenheit ähnlich war, bestand der Wunsch nach einer Regelung, einem Abmessen weiter fort, [...]. (ebd.)

(... Fortsetzung)

aus dem ‚Sprech-Zeit-Raum‘ (als besonderem Wahrnehmungsraum) in – mit zunehmender Abstraktheit – ‚Rederaum‘, ‚Textraum‘, ‚Vorstellungsraum‘ nur partiell und bezeichnet daher den charakteristischen literarischen Verweisraum eher deskriptiv als ‚Textraum‘.

Ich dokumentiere die Textpassagen en bloc, wie sie im Roman erscheint (mit einer mehrzeiligen, jedoch im originalen Layout nicht abgesetzten Auslassung). Lediglich zwei Stellen sind durch besonderen Druck hervorgehoben. An beiden Stellen ergibt sich bei der Lektüre, wie im folgenden im Detail gezeigt wird, eine eigenartige Diffusität.

Es war noch niemand wach, dem ich meine Loslösung aus den gewohnten Tagespflichten hätte melden können. Wie ein Fahnenflüchtiger stand ich auf der leeren Rue Casimir Périer, bedrängt vom Gedanken, daß ich umkehren, mich zu den Schlafenden zurückbegeben und warten müsse, was weiter geschehen solle. Dann aber gab ich dem Sog wieder nach, der mich in der Halle erfaßt hatte, ich ging über die Rue Las Cases, vorbei am Backsteinbau der Sancta Clotilde, auf den kleinen Park zu, wo mein Vater, zwei Jahre zuvor, sich mit Wehner getroffen hatte, wo die Spatzen zirpten, die Tauben gurrten wie eh und je. Im Geviert der Anlage, unter den Kastanien, saß César Franck, der in der Kirche Organist gewesen war, mit verschränkten Armen vor seinem marmornen Instrument, den Fuß aufs Pedal gestützt, und lauschte hingegeben dem Engel, der sich schwerfällig, bäuchlings über die Rückwand streckte und ihm, flüsternd in seinen Backenbart, die Arme um die Schultern legte. **Jetzt, bei Morgengrauen, war** die See ruhiger geworden, zehn Mann hatte das Meer verschlungen, weitere zwölf hingen festgesteckt, verendet, zwischen den Bohlen und Brettern. **Ich** ging die Rue Saint Dominique entlang, die Posten an der Hofeinfahrt zum Armeeministerium richteten ihre Blicke auf mich, [.....] Der eigentliche Vorstoß ins Fremde begann, als ich die Uferstraße über der Seine erreicht hatte, ich folgte der Mauerbrüstung nach rechts, unter einem Anfall von Schwindel und Umnachtung. Eine Stange war aus dem Boden des Floßes gerissen, als Mast aufgerichtet und mit einem Bugsierseil befestigt worden, das Klatschen des Segelfetzens war zu hören, und die Drehung war zu verspüren, die nicht zu behebende Querlage des Floßes, die von einem übermäßig langen seitwärts hinausstoßenden Holzstück herrührte. Die Nichtauslieferung der Schußwaffen an die Matrosen hatte bereits am zweiten Tag ihren Zweck erwiesen. In der ausbrechenden Meuterei, da die Besatzung, die ein Weinhaß zerschlagen und sich vollgetrunken hatte, mit Äxten und Messern auf ihre Vorgesetzten losging, im Gedränge um den Mast, wo die Offiziere ihren Platz mit den Pistolen behaupteten, sah der Maler die Möglichkeit zu einer großen Komposition entstehen. Zu viele aber waren es noch, die sich dort an die Planken klammerten, die kopfüber ins Wasser hingen, zu viel Wirrnis war noch in diesem Anstürmen gegeneinander, diesem Kampf um Vorherrschaft auf winzi-

gem Boden, noch war der Widerstreit nicht umgeschlagen in Nähe, noch hatte die gemeinsame Not, das gemeinsame Entsetzen sie nicht vereint. Auf dem Mauersims schlug ich den Stadtplan auf, den ich am vergangenen Abend, nach der Ankunft in der Gare de Lyon, gekauft hatte, viel wäre heute zu tun, Entscheidungen wären zu treffen gewesen, Schritte, wichtig für mein Weiterkommen, standen bevor, doch ich war hineingeraten in die Vielfalt, die es mir unmöglich machte, der bisher geltenden Gesetzmäßigkeit zu folgen. (ÄdW 2, 13f + 14f)

In einer Konstellation am frühen Morgen („Es war noch niemand wach“), die das Ich gedankenvoll, zwischen verschiedene Handlungsmodalitäten eingespannt, schildert²¹ („bedrängt vom Gedanken“), folgt es schließlich entschieden der intensiv gesteigerten Modalität des Bedürfnisses, dem „Sog“, und geht mit wacher sinnlicher Aufmerksamkeit durch die Straßen von Paris – Augen und Ohren geöffnet (für Straßen, Häuser, Plätze sowie Vogelstimmen), zugleich im Wiedererkennen Erinnerungen zugänglich. Insbesondere nimmt das Ich angesichts einer interaktiv gebildeten Künstler-Statue gar den Musiker als innig faszinierten Hörer („lauschte hingeeben“) und den in dichter Berührung engelhaft dargestellten musischen Inspirator als Sprecher „flüsternd“ wahr. Bis auf den olfaktorischen sind alle menschlichen Sinne aktiv; mediale Umsetzungen vom eigenen Sehen in sinnliche Wahrnehmungsformen der gesehenen Aktanten werden vermöge eigener Handlungserfahrung nachvollzogen. Das Ich bewegt sich als Ästhet durch den städtischen Raum. Unter diesen Bedingungen bleibt der lautliche (neben dem taktilen) Wahrnehmungssinn gleichsam noch geöffnet, als plötzlich eine Temporaldeixis der Nähe zum Ausdruck kommt: „jetzt“.

Dieser Ausdruck ist geeignet, den Rezipienten zeitlich auf einen Nahbereich zu orientieren, er bewirkt bei ihm eine Neufokussierung von Aufmerksamkeit auf ein zeitliches Verweisobjekt – ein Verweisobjekt in welchem Verweisraum? Wer ist – abgesehen vom gattungsspezifischen Romanautor hier und Romanleser da – der Sprecher von ‚jetzt‘, wer der Hörer? Der Wahrnehmungsraum des Ichs kann als Sprech-Zeit-Raum kontinuiert werden, insofern soeben die Äußerungs-

21 Das ‚Schildern‘ bestimmt Rehbein (1989, 172) als biographische Diskursform, die im Unterschied zum Erzählen und Berichten wesentlich von subjektiven Wahrnehmungen und Einschätzungen geprägt ist.

dimension einer Sprechhandlung (das „Flüstern“) zugänglich wurde. Erwartbar ist mithin nunmehr die Kompletierung dieser Sprechhandlung in propositionaler und illokutiver Dimension. Eine temporaldeiktische Verankerung in kommunikativer Nähe ist als erstes Wort solcher Rede keineswegs abwegig. Das Ich mag den Ausdruck mithin – angesichts der statuarischen Interaktanten freilich in seiner Phantasie – als gesprochenes Wort vernehmen; der Romanleser partizipiert entsprechend daran.

Es folgt eine nennende Kennzeichnung der Tageszeit: „bei Morgengrauen“. Diese ist kompatibel mit der eingangs geschilderten Konstellation für das Ich und also für die mit ihm im Wahrnehmungsraum präsenten Figuren. Um ein Aufgreifen der Qualität der Tageszeit in der Rede der als Statuen „präsenten“ Interaktanten, César Francks und des Engels, vorstellbar zu machen, wären sehr weitgehende sinnliche Transpositionen zu vollziehen. So legt sich eine Interpretation der sprachlichen Phrase „Jetzt, bei Morgengrauen“ insgesamt als Teil einer Exothese²² des Ichs, literaturtheoretisch: eines sogenannten inneren Monologs, näher.

Das Basisprädikat ‚sein‘ (Redder 1992), durch präteritale Morphologie temporal fernedeiktisch spezifiziert („war“), konvergiert nicht mit einer vorgestellten Rede der Engelsfigur und kaum mit einer Exothese des Ichs – darin wäre eher temporaldeiktische Nähe zu erwarten; vielmehr entspricht es den Relationen zur Origo in der Diskurs- bzw. Textart Bericht oder Erzählung.²³ Damit rückt die sprachliche Verarbeitung zunächst zurück in den schildernd ausgeführten Wahrnehmungsraum

22 Ehlich & Rehbein (1972) bestimmen die Exothese erstmals als unmittelbares sprachliches Nachaußensetzen von Mentalem ohne kommunikative Formung; weitere Ausführungen bietet unlängst Hohenstein (1999).

23 Meyer (1989, 107) charakterisiert das Präteritum unter Bezug auf Weinrichs textgrammatische Tempusbestimmungen als „Nulltempus“ der Narration. Die Bezeichnung ist verwirrend, insofern sie in strukturalistisch striktem Sinn für das Präsens angemessen wäre, da es temporaldeiktische Nähe oder Entgrenzung bzw. operative Neutralisation im Sinne einer Generalisierung zum Ausdruck bringen kann (vgl. Engel 1988). Die deiktische Bestimmung des Präteritums als temporaler Ferne-deixis (Redder 1992) muß nicht aufgegeben werden, um zu erfassen, was in Weinrichs Umschreibung steckt, nämlich die dem Zweck einer Narration selbstverständliche Angemessenheit und also qua Musterwissen gesicherte Erwartbarkeit derartiger temporaldeiktischer Verweisstrukturen.

des Ichs. Eine derart gattungsadaptierte Formung innerer Monologe ist in der Literatur nicht selten.

Dann allerdings folgt eine sachlich völlig inkompatible Benennung eines Ortes: „die See“, gefolgt von ihrer Eigenschaftsentwicklung („ruhiger geworden“). Erst in diesem Moment ist die Abkopplung vom Wahrnehmungsraum des Ichs und damit vom einfachen figurenbezogenen Vorstellungsraum des Romanlesers vorgenommen. Ein neuer Vorstellungsraum ist durch den Leser zu etablieren. Das eröffnete und dann fortgeführte semantische, besser: begriffliche Feld der Symbolfeldausdrücke²⁴ aktualisiert Wissen über eine lebensbedrohliche Meereskonstellation anstelle einer frühmorgendlichen Stadtlandschaft. Insbesondere die bewegungsqualifizierende Prädizierung der See vermag beim Romanleser eine Erinnerung an Gelesenes zu wecken, nämlich an die emotionale Gestimmtheit des Ichs beim Lesen des vorgefundenen Buches über den Schiffbruch der Medusa (s.o. ÄdW 2, 7). Der propositionale Gehalt der temporaldeiktisch einsetzenden Sprechhandlung wird konsequenterweise nicht erst ab dem aufklärenden Symbolfeldausdruck ‚See‘, sondern rekursiv ab ‚jetzt‘ neu rezipiert als Gesamtaussage, die illokutiv einer Konstatierung im Bericht der Überlebenden zugehört.

Erst im Rekurs, in dieser zurücklaufenden, erneuten Lektüre, wird für den Romanleser deutlich, daß mittels der temporalen Nähedeixis eine schlagartige Versetzung in den Wahrnehmungsraum der Schiffbrüchigen erfolgt – romangemäß also eine Neufokussierung des gehenden, offenbar dabei mit dem Augenzeugenbericht befaßten Ichs im Textraum.²⁵

Unerwarteterweise wird wiederum eine Nähedeixis geäußert, diesmal personaldeiktischer Art. Wird ein Augenzeuge des Schiffbruchs als Sprecher neufokussiert? Die Möglichkeit bestünde, doch die folgende Bewegung („ging“) und der Name des Bewegungsortes („Rue Saint Dominique“) verschaffen Klarheit: Der Raum ist nun wieder die Stadt Paris. Rückwirkend muß somit schon aus Gründen der syntaktischen

24 Die traditionelle Textlinguistik spricht hier auch von semantischer Isotopie (vgl. Heinemann & Viehweger 1991).

25 Zum Problem der Textdeixis vgl. den Überblick in Redder (2000 a).

Erwartbarkeit und semantischer Kohärenz das Ich als das morgendlich durch Paris sich bewegende Ich bestimmt werden. Erscheint zunächst also eine Partizipation an beiden Verbalisierungszusammenhängen möglich, illokutiv eine assertive Zugehörigkeit zum Augenzeugenbericht ebenso wie zur Schilderung, so klärt sich die dem Romanleser zunächst zugemutete Ambivalenz, eine Ambivalenz, die der im Falle der konstituentengrammatisch insuffizienten Temporalangabe entspricht. Abkopplung und Rückkopplung textuell aufgemachter Vorstellungsräume sind mithin in dieser Textpassage kunstvoll ambivalent gestaltet und gegenüber der in § 3 aufgezeigten Parallelisierung in enger Berührung parallelverschoben und somit Rekursionen abverlangend.

Wieder ist es eine Deixis, die vermöge ihrer Neufokussierungsleistung in einem anderen Verweisraum die Umorganisation der Orientierung, die Neuetablierung einer Origo in anderem Raum vermittelt.

In den folgenden Textpassagen, die hier nicht mehr im einzelnen analysiert werden können, fungieren vor allem solche Symbolfeldmittel, die sinnliche Wahrnehmungen oder mentale Verfaßtheiten benennen, als hermeneutische Zugänge zu einem anderen Vorstellungsraum – ein dem ästhetischen Programm völlig angemessenes Verfahren. Die Identifizierung des Vorstellungsraums erfolgt primär über semantische Zusammenhänge im Symbolfeld. Eigens hervorzuheben sind einmal die zwischen Roman-Ich und Schiffbrüchigen ambivalente emotionale Gestimmtheit: „unter einem Anfall von Schwindel und Umnachtung“ sowie (am Ende des zitierten Ausschnitts) die konjunktivische Relativierung auf die mentale Konstellation des Ichs²⁶ mit Bezug auf wesentliche Elemente der Handlungspraxis in ihrer relativen Abfolge, nämlich auf die Modalität der Entscheidung und der Ausführungsabsicht sowie auf den Handlungsvollzug selbst: „viel wäre heute zu tun, Entscheidungen wären zu treffen gewesen, Schritte, wichtig für mein Weiterkommen, standen bevor, doch [...]“. Mittels operativem ‚doch‘,

26 Man könnte diese Stelle gleichsam als Vorentwurf der berühmten Schlußpassage in Band 3 betrachten, welche in der Forschung bereits vielfach diskutiert wurde (z.B. Lindner 1981, Rother 1990), wengleich auf der Basis unterschiedlicher Funktionsbestimmungen der morphologischen Form (vgl. hierzu Redder 1999).

welches die pragmatische Negation einer Negation ist (vgl. Redder 1990, 235f), wird genau diese Handlungskonstellation dethematisiert und stattdessen propositional eine Bewußtseinslage thematisiert, die die Gewinnung neuer Grundlagen für eine handlungspraktische Bewältigung der Wirklichkeit herausfordert, soll die Modalität der Unmöglichkeit eines Eingreifens überwunden werden.

5.

Es wurde der Versuch unternommen, an einigen exemplarisch ausgewählten Textstellen aus dem Medusa-Komplex die prozedurale Textur zu bestimmen. Dabei ging es besonders um die Rekonstruktion der hermeneutischen Struktur des Verständigungshandelns zwischen Textautor und Textrezipient, welches im Vollzug des Lesens in allen drei Dimensionen des sprachlichen Handelns erfolgt. Der qualitative Umschlag in ein Verstehen zweiter Stufe durch Distanznahme und Reflexion eines Bewußtwerdungsprozesses als solchem entspricht dem ästhetischen Programm von Peter Weiss. Dazu nutzt Weiss nach meiner Auffassung vor allem folgendes textuelle Verfahren: Er beansprucht in besonderer sprachlicher Weise Handlungswissen, vor allem sprachliches Handlungswissen seiner Leser. So wird in der Tätigkeit des Lesens selbst erfahrbar gemacht, daß nicht nur zufälliges und also unsystematisches „partikulares Erlebniswissen“ (Ehlich & Rehbein 1977), sondern auch sprachlich – und gleichermaßen bildnerisch – vermittelte Teilhabe an einem wirklichen Erleben Einsicht und also Fortschritt im Bewußtsein von Aktanten zeitigt.

Die mentalen Prozesse von eigener Erinnerung und von Aneignung fremder Erinnerungen zum Zweck der Entwicklung von Bewußtsein und Wissen erfordern erhebliche Mühen. Die modische Berufung auf ein ‚kollektives Gedächtnis‘ träge die hier praktizierte erinnernde, anamnestic Anstrengung nicht, denn das als kollektives Gedächtnis tradierte Gewußte wird nicht kritisch angeeignet, nicht gegen den Strich gebürstet, sondern lediglich affirmativ – ohne dialektische Bewegung – übernommen. Das aber widerspräche der von Weiss induzierten widerständigen Praxis, die auch im Lesen eines Romans, wie zu sehen, produktiv entfaltet werden kann.

Primärliteratur

- Peter Weiss (1965) *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache*. Rede anlässlich der Entgegennahme des Lessingpreises der Freien und Hansestadt Hamburg am 23. April 1965. In: Peter Weiss: Rapporte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968, 170-187
- Peter Weiss *Die Ästhetik des Widerstands*. Bd. 1: 1975, Bd. 2: 1978, Bd. 3: 1981. Frankfurt/M.: Suhrkamp (= 1988, einbändig als edition suhrkamp, NF 501)
- J. B. Heinrich Savigny & Alexander Corréard *Schiffbruch der Fregatte Medusa auf ihrer Fahrt nach dem Senegal im Jahr 1816 oder vollständiger Bericht von den merkwürdigen Ereignissen auf dem Floß, in der Wüste Sahara, zu Saint-Louis und in dem Lager bei Dakar*. ND 1987. Nördlingen: Greno

Wissenschaftliche Literatur

- Badenberg, Nana (1995) Die „Ästhetik“ und ihre Kunstwerke. Eine Inventur. In: Honold, A. & Schreiber, U. (Hrsg.) *Die Bilderwelt des Peter Weiss*. Hamburg: Argument, 114-162
- Boehm, G. & Pfothenhauer, H. (Hrsg.) (1995) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink
- Bommert, Ch. (1991) Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Bühler, K. (1934; 1965²) *Sprachtheorie*. Jena/Stuttgart: Fischer
- Bühlig, K. & Matras, Y. (Hrsg.) (1999) *Sprachtheorie und sprachliches Handeln*. Festschrift für Jochen Rehbein zum 60. Geburtstag. Tübingen: Stauffenburg
- Bürger, P. (1983) Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der >>Ästhetik des Widerstands<<. In: Stephan, A. (Hg.), 285-295
- Dilly, H. (1983) Die Kunstgeschichte in der >>Ästhetik des Widerstands<<. In: Stephan, A. (Hg.), 296-311
- Ehlich, K. (1972; 1975²) Thesen zur Sprechakttheorie. In: Wunderlich, D. (Hg.), 122-126
- Ehlich, K. (1979) *Verwendungen der Deixis beim sprachlichen Handeln*. 2 Bde. Frankfurt/M. etc.: Lang
- Ehlich, K. (Hg.) (1984) *Erzählen in der Schule*. Tübingen: Narr

- Ehlich, K. (1984a) Eichendorffs ‚aber‘. In: van Peer, W. & Renkema, J. (eds.) *Pragmatics and Stylistics*. Leuven: Acco, 145-192
- Ehlich, K. (1986) ‚so‘ – Überlegungen zum Verständnis sprachlicher Formen und sprachlichen Handelns, allgemein und an einem widerspenstigen Beispiel. In: Rosengren, I. (Hg.) *Sprache und Pragmatik*. Almqvist & Wiksell, 279-298
- Ehlich, K. (1991) Funktional-pragmatische Kommunikationsanalyse – Ziele und Verfahren. In: Flader, D. (Hg.) *Verbale Interaktion*. Stuttgart: Metzler, 127-143
- Ehlich, K. (1992) ‚Literarische Schreibprodukte‘: Linguistische Analysen einiger sprachlicher Verfahren bei Goethe und Eichendorff. In: Kohrt, M. & Wrobel, A. (Hrg.) *Schreibprozesse – Schreibprodukte*. Festschrift für Gisbert Keseling. Hildesheim: Olms, 55-89
- Ehlich, K. (1997) Linguistisches Feld und poetischer Fall – Eichendorffs *Lockung*. In: ders. (Hg.) *Eichendorffs Inkognito*. Wiesbaden: Harrassowitz, 163-194
- Ehlich, K. & Rehbein, J. (1972; 1975²) Einige Interrelationen von Modalverben. In: Wunderlich, D. (Hg.), 318-340
- Ehlich, K. & Rehbein, J. (1979) Sprachliche Handlungsmuster. In: Soeffner, H.-G. (Hg.) *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*. Stuttgart: Metzler, 243-274
- Eissenhauer, S. (1999) *Relativsätze im Vergleich: Deutsch – Arabisch*. Münster: Waxmann
- Engel, U. (1988) *Deutsche Grammatik*. Heidelberg: Groos
- Götze, K.-H. & Scherpe, K.R. (Hrsg.) (1981) *Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss*. Argument-Sonderband AS 75
- Hegel, G. W. F. (1830³; durchges. ND 1969⁷) *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Hamburg: Meiner
- Heinemann, W. & Viehweger, D. (1991) *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer
- Herding, M. (1983) Arbeit am Bild als Widerstandsleistung. In: Stephan, A. (Hg.), 246-284
- Hermand, Jost (1981) Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben. In: Götze, K.-H. & Scherpe, K.R. (Hrsg.), 112-120
- Hoffmann, L. (1984) Berichten und Erzählen. In: Ehlich, K. (Hg.), 55-66
- Hoffmann, L. (Hg.) (1992) *Deutsche Syntax. Ansichten und Aussichten*. Berlin: de Gruyter

- Hohenstein, Ch. (1999) Sprecherexthesen im Japanischen I: Vokallängung und ‚ano‘. In: Bühlig, K. & Matras, Y. (Hrsg.), 265-280
- Koebner, Th. (1988) Verteidigung der Bildbeschreibung. Fragmente zu einem anderen *Laokoon*. In: Lämmert, E. & Scheunemann, D. (Hrsg.) *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München: edition text + kritik, 136-162
- Krusche, D. (1995) *Leseerfahrung und Lesergespräch*. München: iudicium
- Krusche, D. (2000) *Zeigen im Text*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Lindner, B. (1981) Ich Konjunktiv Futur I. In: Götze, K.-H. & Scherpe, K. R. (Hrsg.), 112-120
- Lindner, B. (1983) Halluzinatorischer Realismus. >>Die Ästhetik des Widerstands<<, die >>Notizbücher<< und die Todeszonen der Kunst. In: Stephan, A. (Hg.), 164-204
- Ludwig, O. (1984) Berichten und Erzählen – Variationen eines Musters. In: Ehlich, K. (Hg.), 38-54
- Meyer, Stephan (1989) Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' ‚Die Ästhetik des Widerstands‘. Tübingen: Niemeyer
- Nieraad, J. (1990) Kunstwerk und Sprachwerk. Bilderfahrung und Erzählverfahren in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Garbers, J., Hagsphil, J.-C., Kramer, S., Schreiber, U. (Hrsg.) *Ästhetik – Revolte – Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*. Jena/Lüneburg: Universitätsverlag/zu Klampen, 173-206
- Rector, M. (1983) Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der >>Ästhetik des Widerstands<<. In: Stephan, A. (Hg.), 104-133
- Rector, M. (1992) Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 1, 24-41
- Redder, A. (1990) Grammatiktheorie und sprachliches Handeln: ‚denn‘ und ‚da‘. Tübingen: Niemeyer
- Redder, A. (1991) Fremdheit des Deutschen. Zum Sprachbegriff bei Elias Canetti und Peter Weiss. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 17, 34-54
- Redder, A. (1992) Funktional-grammatischer Aufbau des Verb-Systems im Deutschen. In: Hoffmann, L. (Hg.), 128-154
- Redder, A. (1999) ‚Werden‘ – funktional-grammatische Bestimmungen. In: Redder, A. & Rehbein, J. (Hrsg.) *Grammatik und mentale Prozesse*. Tübingen: Stauffenburg, 295-336

- Redder, A. (1999a) Mann, oh Mann! In: Bührig, K. & Matras, Y. (Hrsg.), 235-245
- Redder, A. (2000) Die Sprache der Bilder – Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. In: Heitmann, A. & Schiedermaier, J. (Hrsg.) *Zwischen Text und Bild*. Freiburg: Rombach
- Redder, A. (2000 a) Textdeixis. In: Brinker, K. et al. (Hrsg.) *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch*. Bd. 1. Berlin: de Gruyter, 283-294
- Redder, A. (im Druck) Vorstellung – Begriff – Symbol: zu Konzeption und Konsequenzen bei Wygotski und Bühler. In: Ehlich K. & Meng, K. (Hrsg.) *Die Aktualität des Verdrängten*. Heidelberg: Synchron Wissenschaftlicher Verlag der Autoren
- Rehbein, J. (1977) *Komplexes Handeln*. Stuttgart: Metzler
- Rehbein, J. (1984) Beschreiben, Berichten und Erzählen. In: Ehlich, K. (Hg.), 67-125
- Rehbein, J. (1989) Biographiefragmente. Nicht-erzählende rekonstruktive Diskursformen in der Hochschulkommunikation. In: Kokemohr, R. & Marotzki, W. (Hrsg.) *Biographien in komplexen Institutionen. Studentenbiographien I*. Frankfurt/M. etc.: Lang, 163-254
- Rehbein, J. (1992) Zur Wortstellung im komplexen deutschen Satz. In: Hoffmann, L. (Hg.), 523-574
- Riedner, U.R. (1996) Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman „Rita Münster“. München: iudicium
- Rother, R. (1990) Konditional I. In: Garbers, J. et al. (Hrsg.) *Ästhetik – Revolte – Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*. Jena/Lüneburg: Universitätsverlag/zu Klampen, 238-257
- Schweikert, U. (1982²) Kunst als Widerstand, Widerstand als Kunst. In: *Text + Kritik 37: Peter Weiss*, 107-114
- Schulz, G. (1986) >>Die Ästhetik des Widerstands<< – Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman. Stuttgart: Metzler
- Stanzel, F. K. (1964) *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht
- Stephan, A. (Hg.) (1983) *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt: Suhrkamp
- Vogt, J. (1982²) >>Wie könnte dies alles geschildert werden?<< In: *Text + Kritik 37: Peter Weiss*, 68-94
- Wunderlich, D. (Hg.) (1972; 1975²) *Linguistische Pragmatik*. Frankfurt/M.: Athenäum

Anschriften der AutorInnen

Kristin Bührig (kristin.buehrig@talknet.de)

Universität Hamburg, Institut für Germanistik I
Arbeitsbereich Deutsch als Fremdsprache I
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg

Hala Farrag (hala_farrag@public.uni-hamburg.de)

Ain-Schams-Universität, Deutsche Abteilung
Kairo (Ägypten)
z. Zt. Universität Hamburg, c/o Institut für Germanistik I
Arbeitsbereich Deutsch als Fremdsprache I
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg

Eduard Haueis (haueis@ph-heidelberg.de)

PH Heidelberg
Keplerstr. 87
69120 Heidelberg

Rainer von Kügelgen (rvk@iworld.de)

Eppendorfer Landstr. 161
20251 Hamburg

Angelika Redder (redder@daf.uni-muenchen.de)

Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsch als Fremdsprache
Ludwigstr. 27/1
80539 München

Ursula Renate Riedner (Chollet@t-online.de)

Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsch als Fremdsprache
Ludwigstr. 27/1
80539 München