

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE NORDICA

Münchener Universitätsschriften
Institut für Nordische Philologie

herausgegeben von Annegret Heitmann

Band 2

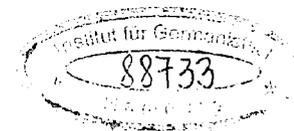
Annegret Heitmann / Joachim Schiedermaier (Hg.)

Zwischen Text und Bild

Zur Funktionalisierung von Bildern
in Texten und Kontexten

BH 2912

ROMBACH  VERLAG



Gedruckt mit Unterstützung aus Mitteln
der Münchener Universitätschriften

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Zwischen Text und Bild : zur Funktionalisierung von
Bildern in Texten und Kontexten / Hrsg.: Annegret
Heitmann ; Joachim Schiedermaier. – 1. Aufl. – Freiburg
im Breisgau : Rombach, 2000
(Rombach Wissenschaften : Reihe Nordica ; Bd. 2)
ISBN 3-7930-9245-3

© 2000. Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorin: Dr. Edelgard Spaude
Satz: Nina Schmid
Umschlaggestaltung: Barbara Müller-Wiesinger
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Printed in Germany
ISBN 3-7930-9245-3

Inhalt

Vorwort	7
ANNEGRET HEITMANN Zeich(n)en lesen. Eine Einführung	9
Kapitel 1: Intermedialität und Wahrnehmung	19
THOMAS FECHNER-SMARSLY Der Spiegel und sein Schatten. Abdrücke der frühen Photographie in Texten von Aa. O. Vinje, Henrik Ibsen und H. C. Andersen.....	21
PETER SCHNECK Wort und Bild im Kreuzverhör: Rhetorik, Evidenz und Intermedialität im Gerichtsdrama	43
ANGELIKA REDDER Die Sprache der Bilder – Peter Weiss' <i>Ästhetik des Widerstands</i>	65
ANNETTE WEISNER Konzepte von Narrativität und Temporalisierung in Bildwerken der skandinavischen Moderne	93
Kapitel 2: Intermedialität als Erkenntnis	117
JOACHIM SCHIEDERMAIER Löcher in der Leinwand. Eine Idolatriekritik nach Lévinas	119
KLAUS MÜLLER-WILLE »Tableaux morts-vivants« – Zur Reflexion von Text-Bild-Relationen in C.J.L. Almqvists <i>Törnrosens bok</i>	137
STIG OLSEN Bilder und Vorbilder – zu Thomas Manns <i>Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull</i>	163

HANNA EGLINGER

Der Zwischenraum des Unbeschreiblichen
bei Carl Fredrik Reuterswärd..... 181

Kapitel 3: Intermedialität als Poetik..... 199

KLAUS BÖLDL

»Doppelt so alt als alles Alte« – Überlegungen zur Intermedialität
der Heldensage im nordischen Früh- und Hochmittelalter 201

GABRIELE BRANDSTETTER

Dem Bild entsprungen. Skripturale und pikturale Beziehungen
in Texten (bei E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac und
Hugo von Hofmannsthal) 223

STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER

Der Traum von der idealen Kommunikation. Sophus Michaëlis'
Himmelskibet (1917/21) als metamediale Diskussion 237

STEFAN MOSTER

Das Auge liest mit. Formen von Bild-Text-Relationen
in moderner Lyrik..... 257

ORTRUN REHM

»Ich will auf die Blindheit einwirken« – Poetik und Bildkunst
in Inger Christensens *Det maledede værelse* 289

Beiträgerinnen und Beiträger..... 317

Die Sprache der Bilder – Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*¹

I. Die ästhetische Herausforderung des Romans

Die *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss ist ein erstaunliches Dokument. Anfangs kaum diskutiert, stellte sich die literarische Qualität erst allmählich für ein größeres Publikum heraus. Inzwischen liegt eine recht breite Sekundärliteratur vor. Gleichwohl haftet dieser dreibändigen individuellen Aufarbeitung widersprüchlichen gesellschaftlichen Wissens bis heute die Aura des Besonderen, für den literarischen ›Markt‹ Inkommensurablen an. Und das ist dem Gegenstand der *Ästhetik des Widerstands* nicht unangemessen.

Das Ästhetische wird im Roman von verschiedenen Einfallswinkeln her entfaltet und durch differente Sinne vermittelt: allein oder in kommunikativer Gemeinsamkeit sehend und lesend oder schreibend; reflektierend hinsichtlich der Rezeption oder der Produktion; wahrnehmend vor dem Hintergrund bürgerlicher Gebildetheit oder proletarischer Aneignung. Es geht um die Gewinnung von historisch-gesellschaftlichem Bewußtsein durch Wahrnehmung und Erfahrungsverarbeitung. Gegenstände dieser Prozesse sind Bilder. Dabei handelt es sich weniger um mentale Bilder, in die erlebte Wirklichkeitskonstellationen verarbeitet sind, als vielmehr ganz zentral um Kunstbilder – den Protagonisten zugänglich in Form von Originalen oder Reproduktionen.² Im Schriftsteller Peter Weiss spiegelt sich zugleich der Maler Peter Weiss wider.³ Die Aneignung der Bilder geschieht in doppelter Weise sprachlich: im Gespräch der Protagonisten und in der Verbalisierung als literarischer Text.

¹ Es handelt sich im vorliegenden Beitrag um eine leicht aktualisierte Fassung meines öffentlichen Habilitationsvortrages am 3.5.1989 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

² Einen Überblick dazu bietet Badenberg, Nana: »Kommentiertes Verzeichnis der in der ›Ästhetik des Widerstands‹ erwähnten bildenden Künstler und Kunstwerke«, in: Hohnold, Alexander u. Ulrich Schreiber (Hg.): Die Bilderwelt des Peter Weiss, Hamburg, 1995.

³ Eindrücke von der eigenen Malerei bieten die beiden Ausstellungskataloge: Hoffmann, Raimund: Peter Weiss. Malerei, Zeichnungen, Collagen, Berlin, 1984. Bartsch, Ingo u. a. (im Verbund mit dem Museum Bochum): Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme, Berlin, 1982.

Damit fordert der Roman zur jüngst wiederbelebten Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Bild, von Text oder Schrift und Bild in außerordentlicher Weise heraus.⁴ Hinsichtlich der Vermittlungsfunktion von Sprache ist partiell an die Textart der Bildbeschreibung im Sinne der »Ekphrasis« in ihrer historischen Entwicklung⁵ und ihrem Niedergang⁶ anzuknüpfen, hinsichtlich der Verstehensleistung beider Zeichensysteme an hermeneutische Überlegungen etwa bei Gadamer.⁷ Ich möchte es wagen, mich als Sprachwissenschaftlerin auf die Sprachlichkeit der *Ästhetik des Widerstands* und somit auf die werkspezifischen Verfahren der Kommunikation einzulassen, die hier faszinierend geführt wird – faszinierend trotz oder gerade wegen der »spröden«⁸ oder »wie gemeißelte[n] Sprache«.⁹ Dies ist um so bemerkenswerter, als der schwedische Exulant Peter Weiss die – nach eigener Aussage nur noch als »Laborsprache« – wiederangelegene Erstsprache Deutsch verwendet.¹⁰ Die gesellschaftlich verallgemeinerte Handlungsmächtigkeit von

⁴ Exemplarisch verweise ich auf Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München, 1995. Sowie: Neumann, Gerhard u. Günter Oesterle (Hg.): *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg, 1999.

⁵ Vgl. Graf, Fritz: »Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike«, in: Boehm u. Pfotenhauer (Hg.): *Bild und Schrift*, S. 143–156.

⁶ Dieser dürfte nicht zuletzt mit der besseren Zugänglichkeit der Originale durch museale Präsentation, durch leichteres Reisen und sodann durch entwickeltere Techniken der Reproduktion verknüpft sein. Die Skepsis setzt dementsprechend nicht zuletzt mit Goethe ein, wie im einzelnen aufgewiesen wird in Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart, 1991. Am Beispiel von Landschaftsbildern werden einige stilistische Konsequenzen des »Sehens bei Goethe im Unterschied zum »Zeigen« bei Eichendorff analysiert in Ehlich, Konrad: »Literarische Schreibprodukte: Linguistische Analysen einiger sprachlicher Verfahren bei Goethe und Eichendorff«, in: Kohrt, Manfred u. Arne Wrobel (Hg.): *Schreibprozesse – Schreibprodukte*. Festschrift für Gisbert Keseling, Hildesheim, 1992, S. 55–89.

⁷ Interessant sind die beiden Ausführungen von Schülern und Kollegen Gadamers im Sammelband zu dessen 100. Geburtstag: Theunissen, Michael: »Erinnerung«, in: Figal, Günter (Hg.): *Begegnung mit Hans-Georg Gadamer*, Stuttgart, 2000, S. 55–68. Sowie: Boehm, Gottfried: »Die Gesichtslinie«, in: ebd., S. 107–114.

⁸ Herding, Klaus: »Arbeit am Bild als Widerstandsleistung«, in: Stephan, Alexander (Hg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M., 1983, S. 246–284, hier: S. 246.

⁹ Schweikert, Uwe: »Kunst als Widerstand, Widerstand als Kunst«, in: *Text + Kritik*, 37, 1982, 2. Aufl., S. 107–114, hier: S. 107.

¹⁰ Daß diese Lebenserfahrung zu einem spezifischen Begriff von »Sprache« führen konnte, habe ich in Konfrontation mit einem anderen emigrierten jüdischen Autor schließlich deutscher Zunge, Elias Canetti, zu zeigen versucht. Während Canetti – in durchaus konservativer Absicht – einen rein semiotischen Sprachbegriff handhabt und etwa hinsichtlich des Erwerbs der Kulturtechnik Lesen regelrecht propagiert (vgl. Redder, Angelika: »Canetti liest – einige linguistische Bemerkungen«, in: Neumann, Gerhard (Hg.): *Canetti als Leser*, Freiburg i. Br., 1996, S. 177–192), gewinnt Weiss in mühevollen Pro-

Sprache im Unterschied zum Bild erfährt er daher biographisch.¹¹ Vor diesem Hintergrund scheint es mir angemessen, im Unterschied zu eher poetisch-semiotischen Untersuchungen der sprachlichen Techniken von Peter Weiss¹² eine linguistische Textanalyse¹³ von Bild-Verbalisierungen vorzulegen, die (sprech-)handlungstheoretisch basiert ist und mit den Kategorien der funktionalen Pragmatik¹⁴ arbeitet.

Gegenüber der klassisch erzählenden Form zeichnet sich die *Ästhetik des Widerstands* durch Widerspenstigkeit und Sperrigkeit aus; sie entzieht sich einfacher, gewohnter Kategorisierung. Dies fängt schon beim Titel an: *Ästhetik des Widerstands* könnte Eingang finden in eine Liste großer Titel, mit der in Grammatikseminaren die Ambivalenz von Genitivkonstruktionen zu illustrieren wäre. Ästhetik, die dem Widerstand cignet, ebenso wie widerständige Ästhetik kommen zur Darstellung. Ästhetik wird hier, wie es der Proletarier Coppi programmatisch formuliert, »gegen den Strich« gebürstet. Denn: »Wollen wir uns der Kunst, der Literatur annehmen, so müssen wir sie gegen den Strich behandeln«, wir haben uns »auch die gesamte Forschung neu zu schaffen, indem wir sie in Beziehung stellen zu dem, was uns betrifft«¹⁵ (I, 41). Diese Bewegung von Kritik spiegelt sich

zessen der Reflexion und tätigen Wiederaneignung einen Handlungs begriff von Sprache, der ihm zugleich die Überwindung nationaler Bindung einer Sprache ermöglicht und Fähigkeiten zur interkulturellen Kommunikation eröffnet. Vgl. Redder, Angelika: »Fremdheit des Deutschen. Zum Sprachbegriff bei Elias Canetti und Peter Weiss«, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 17, 1991, S. 34–54.

¹¹ Martin Rector unternimmt eine tätigkeitspsychologische Rekonstruktion von Weiss' Auffassungen zu Wort und Bild anhand der Lessing-Preisrede im Jahre 1965. Rector, Martin: »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss«, in: *Peter Weiss Jahrbuch*, 1, 1992, S. 24–41.

¹² Bezogen auf die Versprachlichung von Bildern sei stellvertretend auf die Arbeiten von Schulz und Meyer hingewiesen. Schulz, Genia: »Die Ästhetik des Widerstands – Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman«, Stuttgart, 1986; Meyer, Stephan: *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«*, Tübingen, 1989.

¹³ Daß dies durchaus im Sinne von Peter Weiss selbst sein dürfte, dokumentiert die Aufzeichnung eines Arbeitsvorhabens, das lautet: »Eisenhaucers Rede linguistisch untersuchen«, in: Peter Weiss: *Notizbücher 1960–1971*, Frankfurt a. M., 1982, S. 520.

¹⁴ Einen allgemeinen Überblick bietet Ehlich, Konrad: »Funktional-pragmatische Kommunikationsanalyse – Ziele und Verfahren«, in: Flader, Dieter (Hg.): *Verbale Interaktion*, Stuttgart, 1991, S. 127–141.

¹⁵ Ich zitiere aus der dreibändigen Erstausgabe beim Suhrkamp-Verlag jeweils durch Angabe des Bandes (in römischen Ziffern) nebst Seitenzahl direkt hinter dem Zitat in Klammern. Weiss, Peter: *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M., 1975 (Bd. 1), 1978 (Bd. 2), 1981 (Bd. 3). Es existiert eine seitenidentische einbändige Ausgabe von 1988.

ebenso in der fremd anmutenden Gattungsbestimmung: eine Ästhetik, das heißt, eine Wahrnehmungs- und Kunstlehre, als Roman? Da scheinen schon im Titel Form und Inhalt zu divergieren – was da jedoch »auseinandertritt«, stellt sich erst allmählich heraus. Die Ruptionen und Brechungen, die im Titel bereits exemplarisch enthalten sind, werden nämlich im Roman selbst mannigfaltig fortgesetzt und entfaltet.¹⁶ Eben dies macht den gleichsam spröden Reiz des Werkes aus.

Die literaturwissenschaftliche Diskussion benennt die manifeste Gattungskritik in verschiedener Weise und durch die Identifizierung unterschiedlicher Formen im Ganzen. So wird etwa die Charakterisierung des rezensierten ersten Bandes durch Alfred Andersch als »roman d'essai«¹⁷ für das dreibändige Gesamtwerk aufgegriffen oder der häufig »diskursive«, »argumentative« Entwicklungsgang von Jochen Vogt zum »Gesprächs-Roman«¹⁸ verallgemeinert; Peter Bürger bemerkt »das Pathos eines modernen Epos«;¹⁹ Lindner verknüpft zwei Gattungen zur neuen Bestimmung der »Romanfabel« im Rahmen eines »halluzinatorischen Realismus«.²⁰ Nicht selten gehen Erzählung, Bericht, Beschreibung und Schilderung in eine einzige Interpretation gleichzeitig ein, indem die Kategorien dem jeweils einen oder anderen zugehören. Die Grenzen der traditionellen Kategorien werden greifbar, Form-Funktions-Differenzierungen der unterschiedlichen sprachlichen Handlungen bleiben somit verdeckt. Claßen und Vogt argumentieren allerdings gerade in kritischer Wendung gegen die Dichotomie von »Erzählen« und »Beschreiben« bei Lukács, daß die Darstellung von »Widersprüchen der Realität« in der *Ästhetik des Widerstands* eine »Abkehr von der traditionellen Erzählweise« bedinge und statt dessen »in der »Beschreibung« tatsächlich ein charakteristisches Gestaltungsprinzip des Romans gegeben« sei.²¹ Der Beschreibung als »oberflächenbezogener Wiedergabe« im *Schatten des Körpers des Kutschers* kontrastiert nach Claßen und

16 Dementsprechend lautet ein Topos im Roman wie in den Notizbüchern: Epik als »Kaleidoskop«. Weiss: Notizbücher 1971–1980.

17 Andersch, Alfred: »Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss«, in: Frankfurter Rundschau vom 20.9.1975 (= Rezension von Bd. 1).

18 Vogt, Jochen: »Erinnerung ist unsere Aufgabe. Über Literatur, Moral und Politik 1945–1990, Opladen, 1991, S. 126.

19 Bürger, Peter: »Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der »Ästhetik des Widerstands«, in: Stephan (Hg.): Ästhetik, S. 285–295, hier: S. 294.

20 Lindner, Burkhard: »Halluzinatorischer Realismus. »Die Ästhetik des Widerstands, die »Notizbücher« und die Todeszonen der Kunst«, in: ebd., S. 164–204, hier: S. 181.

21 Claßen, Ludger u. Jochen Vogt: »Kein Roman überhaupt?? Beobachtungen zur Prosaform der »Ästhetik des Widerstands«, in: ebd., S. 134–163, hier: S. 143 u. 135.

Vogt in der *Ästhetik des Widerstands* eine Beschreibung neuer Qualität derart, daß sie durchgehend funktional auf Person, Ort und Zeit bezogen werde und so eine Orientierung erlaube – eine Orientierung, die nach Rector²² im Raum ihre wesentliche Verweisstruktur hat.

II. Die Sprache der Bilder

Beschreibung als Gestaltungsprinzip des Romans müßte sich geradezu prototypisch in den für die *Ästhetik des Widerstands* so charakteristischen Bild-Verbalisierungen aufweisen lassen. Ich möchte auf der Basis neuerer linguistischer Bestimmungen der genannten Gattungen²³ ihre Kombinationen sowie ihre Brechungen diskutieren und im Wege sprachpsychologischer Analyse versuchen, die Effektstruktur beim Leser zu rekonstruieren. Insbesondere untersuche ich einzelne sprachliche Formen als die Mittel, mit deren Hilfe die Verfremdung von Epik zu anderen Textarten sich vollzieht, mit deren Hilfe umgekehrt die Inanspruchnahme dieser anderen Textarten als Epik erfolgt. Ich argumentiere also textartenspezifisch – auf der Suche nach dem jeweiligen Umschlagen in den konkreten sprachlichen Formulierungen.²⁴

Dies soll geschehen an einem für das Gesamtwerk zentralen Gegenstand, nämlich der Aneignung von bildender Kunst durch das Proletariat. Wir haben es mit der »Sprache der Bilder« in gleicher Doppelheit zu tun wie beim Titel des Werkes: die Sprache über Bilder ist ebenso zu erörtern wie

22 Rector, Martin: »Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der »Ästhetik des Widerstands«, in: ebd., S. 104–133.

23 Zum Unterschied zwischen Erzählen, Beschreiben und Berichten vgl. Hoffmann, Ludger: »Berichten und Erzählen«, in: Ehlich, Konrad (Hg.): Erzählen in der Schule, Tübingen, 1984, S. 55–66. Ludwig, Otto: »Berichten und Erzählen. Variationen eines Musters«, in: ebd., S. 38–54. Rehbein, Jochen: »Beschreiben, Berichten und Erzählen«, in: ebd., S. 67–124. Zum Schildern vgl. Rehbein, Jochen: »Biographiefragmente. Nicht-erzählende rekonstruktive Diskursformen in der Hochschulkommunikation«, in: Kokemohr, Rainer u. Winfried Marotzki (Hg.): Biographien in komplexen Institutionen. Studentbiographien I, Frankfurt a. M., 1989, S. 163–254.

24 Im Unterschied dazu konzentriere ich mich bei der textlinguistischen Analyse des Medusa-Komplexes im Roman auf solche Sprachformen, die nur unzureichend mit Bezug auf Montagetechniken diskutiert werden, indem sie nämlich sprachliche Verfahren rekursiver Erfahrungsgewinnung durch Sehen und lesendes Einsehen darstellen: Vgl. Redder, Angelika: »Prozedurale Texturen beim »Floß der Medusa« in der Ästhetik des Widerstands«, in: Bühlig, Kristin u. Angelika Redder (Hg.): Sprachliche Strukturen und literarische Texte (= OBST 61), Oldenburg, 2000, S. 54–85.

ebenso in der fremd anmutenden Gattungsbestimmung: eine Ästhetik, das heißt, eine Wahrnehmungs- und Kunstlehre, als Roman? Da scheinen schon im Titel Form und Inhalt zu divergieren – was da jedoch »auseinandertritt«, stellt sich erst allmählich heraus. Die Ruptionen und Brechungen, die im Titel bereits exemplarisch enthalten sind, werden nämlich im Roman selbst mannigfaltig fortgesetzt und entfaltet.¹⁶ Eben dies macht den gleichsam spröden Reiz des Werkes aus.

Die literaturwissenschaftliche Diskussion benennt die manifeste Gattungskritik in verschiedener Weise und durch die Identifizierung unterschiedlicher Formen im Ganzen. So wird etwa die Charakterisierung des rezensierten ersten Bandes durch Alfred Andersch als »roman d'essai«¹⁷ für das dreibändige Gesamtwerk aufgegriffen oder der häufig »diskursive«, »argumentative« Entwicklungsgang von Jochen Vogt zum »Gesprächs-Roman«¹⁸ verallgemeinert; Peter Bürger bemerkt »das Pathos eines modernen Epos«;¹⁹ Lindner verknüpft zwei Gattungen zur neuen Bestimmung der »Romanfabel« im Rahmen eines »halluzinatorischen Realismus«.²⁰ Nicht selten gehen Erzählung, Bericht, Beschreibung und Schilderung in eine einzige Interpretation gleichzeitig ein, indem die Kategorien dem jeweils einen oder anderen zugehören. Die Grenzen der traditionellen Kategorien werden greifbar, Form-Funktions-Differenzierungen der unterschiedlichen sprachlichen Handlungen bleiben somit verdeckt. Claßen und Vogt argumentieren allerdings gerade in kritischer Wendung gegen die Dichotomie von »Erzählen« und »Beschreiben« bei Lukács, daß die Darstellung von »Widersprüchen der Realität« in der *Ästhetik des Widerstands* eine »Abkehr von der traditionellen Erzählweise« bedinge und statt dessen »in der »Beschreibung« tatsächlich ein charakteristisches Gestaltungsprinzip des Romans gegeben« sei.²¹ Der Beschreibung als »oberflächenbezogener Wiedergabe« im *Schatten des Körpers des Kutschers* kontrastiert nach Claßen und

16 Dementsprechend lautet ein Topos im Roman wie in den Notizbüchern: Epik als »Kaleidoskop«. Weiss: Notizbücher 1971–1980.

17 Andersch, Alfred: »Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss«, in: Frankfurter Rundschau vom 20. 9. 1975 (= Rezension von Bd. 1).

18 Vogt, Jochen: »Erinnerung ist unsere Aufgabe. Über Literatur, Moral und Politik 1945–1990, Opladen, 1991, S. 126.

19 Bürger, Peter: »Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der »Ästhetik des Widerstands«, in: Stehlan (Hg.): Ästhetik, S. 285–295, hier: S. 294.

20 Lindner, Burkhard: »Halluzinatorischer Realismus. Die Ästhetik des Widerstands, die »Notizbücher« und die Todeszonen der Kunst«, in: ebd., S. 164–204, hier: S. 181.

21 Claßen, Ludger u. Jochen Vogt: »Kein Roman überhaupt?? Beobachtungen zur Prosaform der »Ästhetik des Widerstands«, in: ebd., S. 134–163, hier: S. 143 u. 135.

Vogt in der *Ästhetik des Widerstands* eine Beschreibung neuer Qualität derart, daß sie durchgehend funktional auf Person, Ort und Zeit bezogen werde und so eine Orientierung erlaube – eine Orientierung, die nach Rector²² im Raum ihre wesentliche Verweisstruktur hat.

II. Die Sprache der Bilder

Beschreibung als Gestaltungsprinzip des Romans müßte sich geradezu prototypisch in den für die *Ästhetik des Widerstands* so charakteristischen Bild-Verbalisierungen aufweisen lassen. Ich möchte auf der Basis neuerer linguistischer Bestimmungen der genannten Gattungen²³ ihre Kombinationen sowie ihre Brechungen diskutieren und im Wege sprachpsychologischer Analyse versuchen, die Effektstruktur beim Leser zu rekonstruieren. Insbesondere untersuche ich einzelne sprachliche Formen als die Mittel, mit deren Hilfe die Verfremdung von Epik zu anderen Textarten sich vollzieht, mit deren Hilfe umgekehrt die Inanspruchnahme dieser anderen Textarten als Epik erfolgt. Ich argumentiere also textartenspezifisch – auf der Suche nach dem jeweiligen Umschlagen in den konkreten sprachlichen Formulierungen.²⁴

Dies soll geschehen an einem für das Gesamtwerk zentralen Gegenstand, nämlich der Aneignung von bildender Kunst durch das Proletariat. Wir haben es mit der »Sprache der Bilder« in gleicher Doppelheit zu tun wie beim Titel des Werkes: die Sprache über Bilder ist ebenso zu erörtern wie

22 Rector, Martin: »Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der »Ästhetik des Widerstands«, in: ebd., S. 104–133.

23 Zum Unterschied zwischen Erzählen, Beschreiben und Berichten vgl. Hoffmann, Ludger: »Berichten und Erzählen«, in: Ehlich, Konrad (Hg.): Erzählen in der Schule, Tübingen, 1984, S. 55–66. Ludwig, Otto: »Berichten und Erzählen. Variationen eines Musters«, in: ebd., S. 38–54. Rehbein, Jochen: »Beschreiben, Berichten und Erzählen«, in: ebd., S. 67–124. Zum Schildern vgl. Rehbein, Jochen: »Biographiefragmente. Nicht-erzählende rekonstruktive Diskursformen in der Hochschulkommunikation«, in: Kokemohr, Rainer u. Winfried Marotzki (Hg.): Biographien in komplexen Institutionen. Studentenbiographien I, Frankfurt a. M., 1989, S. 163–254.

24 Im Unterschied dazu konzentriere ich mich bei der textlinguistischen Analyse des Medusa-Komplexes im Roman auf solche Sprachformen, die nur unzureichend mit Bezug auf Montagetechniken diskutiert werden, indem sie nämlich sprachliche Verfahren rekursiver Erfahrungsgewinnung durch Sehen und lesendes Einsehen darstellen: Vgl. Redder, Angelika: »Prozedurale Texturen beim »Floß der Medusa« in der Ästhetik des Widerstands«, in: Bührig, Kristin u. Angelika Redder (Hg.): Sprachliche Strukturen und literarische Texte (= OBST 61), Oldenburg, 2000, S. 54–85.

die Bildersprache. Jeweils freilich werden die Bilder angeeignet, und zwar sprachlich.

Ein Bild, so erscheint es unserem allgemeinen Vorverständnis, setzt Wirklichkeit um. Eine Beschreibung setzt das Bild um. Nach traditionellem Verständnis liegt damit eine doppelte Präsentivierung durch Übersetzung von einem in ein anderes Zeichensystem vor. Ich möchte nachweisen, daß Peter Weiss im Gegenteil eine doppelte Distanzierung durch Versprachlichung von Bildern vornimmt. Damit zielt er darauf ab, von der Unmittelbarkeit – bekanntlich trügerischer – sinnlicher Gewißheit,²⁵ kritisch zu begreifend-begriffener Wahrnehmung vorzustoßen und so, die Phantasie transzendierend, von einem falschen zu einem wahren Bewußtsein voranzuschreiten.

Weiss listet in seinen Notizbüchern 1971–1980 gleich zu Beginn das Feld auf, das er mit dem Ausdruck ›Bild‹ im Auge hat und zur Sprache kommen lassen will: »Bilder: 1. Zeichen, Signale, Warnungen 2. Vermitteltes Wissen, pädagogische Karten, Diagramme, Gebrauchsanweisungen, Konstruktionszeichnungen 3. Reportagen, authentische Augenblickerscheinungen 4. Propaganda, ideologischer, religiöser, politischer Art, Argumentation oft emotional. Sachverhalte oft ungenügend beschrieben 5. Reklame, kommerziell 6. Unterhaltungszwecke. Diskriminierungen. Soziale Schablonen. Artificielle Milieus. Oberklasse, Luxus, Extrem, exklusiv –«. ²⁶ Dementsprechend haben wir im konkreten Text mit Bildern als Gegenständen der Wirklichkeit, als mentalen Formen des Wissens, Wahrnehmens und Vorstellens sowie als Ausdrucksformen kommunikativer Qualität zu rechnen. Die drei wesentlichen Modi von sprachlicher Kommunikation – als P-II-p differenziert²⁷ – sind auch Bestimmungsmomente für die bildliche Kommunikation. Mit Blick auf das Verhältnis der beiden Kommunikationsformen, der ›primären‹, gesellschaftlich bewährten lautsprachlichen und derjenigen der bildenden Kunst, werde ich den Ausdruck ›Bild‹ sehr allgemein für die verschiedenen Ausdrucksmittel von Kunst verwenden, also Skulptur und Relief einbeziehen.

²⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. Werke, Bd. 2, Berlin, 1832, 2. Aufl., A I.

²⁶ Weiss: *Notizbücher 1971–1980*, S. 20.

²⁷ Vgl. Ehlich, Konrad u. Jochen Rehbein: *Muster und Institution*, Tübingen, 1986, S. 96.

III. Ein komplexes Beispiel

Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstenen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs, ausweichend, zurückschnellend, angreifend, sich deckend, hochgestreckt oder gekrümmt, hier und da ausgelöscht, doch noch mit einem freistehenden vorgestemmten Fuß, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit. Eine Hand, aus dem rauhen Grund gestreckt, zum Griff bereit, über leere Fläche hin mit der Schulter verbunden, ein zerschundnes Gesicht, mit klaffenden Rissen, weit geöffnetem Mund, leer starrenden Augen, umlossen von den Locken des Barts, der stürmische Faltenwurf eines Gewands, alles nah seinem verwitterten Ende und nah seinem Ursprung. Jede Einzellheit ihren Ausdruck bewahrend, mürbe Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ, rauhe Stümpfe, neben geschliffener Glätte, belebt vom Spiel der Muskeln und Sehnen, Streitpferde in gestrafftem Geschirr, gerundete Schilde, aufgerekte Speere, zu rohem Oval gespaltner Kopf, ausgebreitete Schwingen, triumphierend erhobener Arm, Ferse im Sprung, umflattert vom Rock, geballte Faust am nicht mehr vorhandenen Schwert, zottige Jagdhunde, die Mäuler verbissen in Lenden und Nacken, ein Fallender, mit dem Ansatz des Fingers zielend ins Auge der über ihm hängenden Bestie, vorstürzender Löwe, eine Kriegerin schützend, mit der Pranke ausholend zum Schlag, mit Vogelkrallen versehene Hände, Hörner aus wuchtigen Stirnen ragend, sich ringelnde Beine, mit Schuppen besetzt, ein Schlangengezücht überall, im Würgegriff um Bauch und Hals, züngelnd, die scharfen Zähne gebleckt, einstoßend auf nackte Brust. Diese eben geschaffnen, wieder erlöschenden Gesichter, diese mächtigen und zerstüchelnden Hände, diese weit geschwungenen, im stumpfen Fels ertrinkenden Flügel, dieser steinerne Blick, diese zum Schrei aufgerissnen Lippen, dieses Schreiten, Stampfen, diese Hiebe schwerer Waffen, dieses Rollen gepanzerter Räder, diese Bündel geschleudeter Blitze, diese unendliche Anstrengung, sich emporzuwühlen aus körnigen Blöcken. Und wie anmutig das Haar gekräuselt, wie kunstvoll geschürzt und gegurtet das leichte Kleid, wie zierlich das Ornament an den Riemen des Schilds, am Bug des Helms, wie zart der Schimmer der Haut, bereit für Liebkosungen, doch ausgesetzt dem unerbittlichen Weustreit, der Zerfleischung und Vernichtung. Mit maskenhaftem Antlitz, einander haltend und von sich stoßend, einander erdrosselnd, überkleternnd, vom Pferd gleitend, in die Zügel verwickelt, überaus verwundbar in der Blöße, und wieder entrückt in olympischer Kühle, unbezwinglich erscheinend als Meerungetüm, Greif, Kentaur, doch grimassierend in Schmerz und Verzweiflung, so rangen sie miteinander, handelnd in höherem Auftrag, träumend, reglos in wahnsinniger Heftigkeit, stumm in unhörbarem Dröhnen, verwoben alle in eine Metamorphose der Qual, erschauernd, ausharrend, wartend auf ein Erwachen, in fortwährendem Dulden und fortwährender Auflehnung, in unerhörter Wucht, und in äu-

kelnden Hände, DIESE weit geschwungen, im stumpfen Fels ertrinkenden Flügel, DIESEER steinernde Blick, DIESE zum Schrei aufgerissenen Lippen, DIESES Schreiten, Stampfen, DIESE Hiebe schwerer Waffen, DIESES Rollen gepanzelter Räder, DIESE Bündel geschleuderter Blitze, DIESE *unendliche Anstrengung, sich emporzuwählen* aus % körnigen Blöcken. *WIE* anmutig das Haar gekräuselt, *WIE* kunstvoll geschürzt und gegürtet das leichte Kleid, *WIE* zierlich das Ornament an den Riemen des Schilds, am Bug des Helms, *WIE* zart der Schimmer der Haut, bereit für Liebkosungen, *WIE* ausgesetzt dem unerbittlichen Wettstreit, der Zerfleischung und Vernichtung. Mit maskenhaftem Antlitz, einander haltend und von sich stoßend, einander erdrosselnd, überklettern, vom Pferd gleitend, in die Zügel verwickelt, überaus verwundbar in der Blöße, *WIE* wieder entrickt in olympischer Kühle, unbezwinglich erscheinend als Meerungehüm, Greif, Kentaur, grimassierend in Schmerz und Verzweiflung, **SO rangen** sie miteinander, *handelnd in höherem Auftrag, träumend, reglos in wahnsinniger Heftigkeit, stumm in unhörbarem Dröhnen, verwoben alle in eine Metamorphose der Qyal, erschauernd, ausharrend, wartend auf ein Erwachen, in fortwährendem Dulden und fortwährender Auflehnung, in unerhörter Wucht, *WIE* in äußerster Anspannung, die Bedrohung zu bezwingen, die Entscheidung hervorzuwerfen.*

Ein leises Klingen und Rauschen tönte auf ihm und wieder, das Hallen von Schritten und Stimmen umgab uns Augenblicke lang, und dann war aufs neue nur diese Schlacht nah, unser Blick glitt über die Zehen in der Sandale, sich abstoßend vom Schädel eines Gestürzten, über den Sterbenden, dessen *lahmwerdende Hand zärtlich* auf dem Arm der Göttin **lag**, die ihn am Schopf **hielt**. Der Sims **war** den Kämpfenden der Boden, von seinem schmalen ebenmäßigen Streifen **warfen** sie sich empor ins Gewühl, auf ihm **prallten** die Hufe der Pferde, über ihm hinweg **streiften** die Säume der Kleider und **wanden** sich die schlangenförmigen Beine, nur an einer einzigen Stelle **war der Grund durchbrochen**, **HIER stieg** die Dämonin der Erde auf, das Gesicht *weggehacht* unter den Augenlöchern, die Brüste massiv in dünner Umhüllung, den *laserissenen Klumpen* der einen Hand *suchend* erhoben, die andre Hand *um Einhalt bittend* **ragte** aus der Steinkante, **HINAUF** zum profilierten Vorsprung **streckten** sich langgliedrige knotige Finger, *als wären sie noch* unter der Erde und **wollten** das Gelenk der offenen daumenlosen weiblichen Hand erreichen, sie **bewegten** sich unterhalb des Simses entlang, **suchten** nach den verwischten Spuren eingeritzter Buchstaben, *WIE* Coppis Gesicht,

mit kurzsichtigen Augen hinter % Brille mit % dünnem (g)

Stahrand,

näherte sich % Schriftzeichen, % Heilmann, mit (h) Hilfe eines mitgebrachten Buchs, entzifferte. Coppi wandte sich ihm zu, aufmerksam, mit breitem scharfgezeichnetem Mund, großer, vorstoßender Nase, % wir gaben den Gegnern in diesem Gemenge ihre Namen % besprachen, im Schwall der Geräusche, die Anlässe des Kampfs. Heilmann, der Fünfzehnjährige, der jede Ungewißheit von sich wies, der keine unüberlegte Deutung duldete, bisweilen aber auch der poetischen Forderung auf bewußte Entreglung der Sinne anhing, der Wissenschaftler sein wollte und Seher, er, den wir unsern Rimbaud nannten, erklärte uns, die wir bereits um die Zwanzig waren und die Schule seit vier Jahren hinter uns hatten und das Arbeitsleben kannten, und die Arbeitslosigkeit auch, und Coppi das Gefängnis ein Jahr lang, wegen Verbreitung staatsfeindlicher Schriften, den Sinn dieses Reigens, in dem (i) die gesamte, von Zeus geführte Götterschar zum Sieg **schrift** über ein Geschlecht von Riesen und Fabelwesen. Die Giganten, die Söhne der klagenden Ge, (j) vor deren Oberkörper wir standen, **hatten** sich frevelnd gegen die Götter erhoben, andre Kämpfe (k) **waren**, **lagen** unter dieser Darstellung verborgen. Die Regenten aus der Dynastie der Attaliden **ließen** sich von ihren Bildhauermeistern das schnell Vergehende, von tausenden mit ihrem Leben Bezahlte, auf eine Ebene des zeitlos Bestehenden übertragen und damit ein Denkmal ihrer eignen Größe und Unsterblichkeit errichten. (l)

Es zeigt sich eine Gliederung in Textblöcke, wobei im Anfang das Verhältnis von Aus- und Eingerücktem den Eindruck einer Rahmung des Bildteils vermittelt.

Ich gebe einen Überblick über die sprachliche Form der drei breiteren Teile, in denen die Versprachlichung von Bildlichem erfolgt, kurz: der drei Bildblöcke, wende mich dann dem Einstieg und schließlich der inneren Struktur der Bildblöcke zu.³⁰

Die für satzförmige propositionale Akte im Deutschen unerläßliche grammatische Form der Prädikation, nämlich das finite Verb, fehlt im ersten Bildblock (b) gänzlich; lediglich die beiden eingerückten, rahmenden Blöcke (a) und (c) in den Zeilen 1 und 20 weisen – graphisch fett gedruckt –

³⁰ Zur leichteren Identifizierung habe ich alle Textblöcke durchalphabetisiert (a-k).

je ein finites Verb auf »hoben«, »ließ«). Im zweiten Bildblock (d) gibt es ein einziges finites Verb (fett gedruckt: »rangen«, Zeile 52), und zwar ziemlich am Ende des Textes, eingeleitet durch die Aspektdeixis »so«. Erst der dritte Bildblock (f) enthält durchgehend satzförmige Aussagen mit finiten Verben. Allerdings ist in keinem der drei Bildblöcke auf Ausdrucksmittel des Verbs verzichtet, vielmehr werden extensiv partizipiale Formen – ausschließlich von Handlungsverben – verwendet,³¹ mal unter dem Aspekt eines Handlungsvollzuges, nämlich durch präsensische Partizipien, mal unter dem eines Handlungsergebnisses, d. h. durch perfektive Partizipien. Prädizierende und attribuierende Verfahren lösen einander ab. Der Leser wird durch derartige Prädikationen insgesamt zu einer handlungsbezogenen Betrachtung der jeweiligen konkreten Gegenstände gebracht, ohne jedoch einen vollständigen Gedanken zu fassen zu bekommen.³² Die rasche und dichte Reihung solcher komplexer sprachlicher Vergegenständlichungen im genauen Wortsinn beansprucht vielmehr ständig neue thematische Aufmerksamkeit des Lesers und muß so in den ersten beiden Bildblöcken (b) und (d) zum Eindruck einer Fragmentarisiertheit des Thematischen führen, die erst im dritten Bildblock (f) sich zu vollständigen Gedanken formt – grammatisch niedergelegt in »Sätzen«, also spezifischen »Prozedurenintegrationen«.³³ Außerordentlich hohe Beanspruchung der thematischen Leseraufmerksamkeit und erst allmähliche Aussageformung zeugen von einer Orientierungsproblematik und deuten insofern darauf hin, daß es sich keineswegs um eine einfache, ausgereifte Bild-Beschrei-

³¹ Vgl. Höller, Hans: »Plötzlich, in der Konfrontation mit diesem Fries, verknüpfte sich vieles miteinander«. Ein Kommentar zu ÄdW 1, 7–15«, in: ders. (Hg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der »Ästhetik des Widerstands« von Peter Weiss, Stuttgart, 1988, S. 143–171, hier: S. 150.

³² Die Relevanz von Partizipien in den zumeist periphrastischen Prädikationen des Deutschen betont Zifonun (Zifonun, Gisela: »Das Passiv im Deutschen: Agenten, Blockaden und (De-)Gradierungen«, in: Hoffmann, Ludger (Hg.): Deutsche Syntax. Ansichten und Aussichten, Berlin, 1992, S. 250–275), indem sie sich zum semantischen Ausgangspunkt passivischer Formen macht. Komplementär dazu behandle ich in einem Aufsatz (Redder, Angelika: »Funktional-grammatischer Aufbau des Verb-Systems im Deutschen«, in: ebd., S. 128–154) das Verfahren der Basisprädizierung in Kombination mit derartigen Partizipien für die situative Verankerung – formal im Finitum niedergelegt. Die fehlende Situierung durch ein Finitum enthebt den ersten Bildblock noch einer geschichtlichen Einbettung, was zugleich einer mangelnden Einbettung in das Wissen Ausdruck verleiht.

³³ Ehlich, Konrad: »Zum Satz begriff. (Beitrag zu einer Podiumsdiskussion)«, in: ebd., S. 386–395, hier: S. 393.

bung handelt, ist doch diese Gattung gerade in hohem Maße auf die Orientierung des Interaktanten nicht nur angewiesen, sondern abgezweckt.

V. Der Einstieg in Roman und Bild-Beschreibung

Das Bild, der Kunstgegenstand, um den es geht, wird in zweifach determinierter Form sehr allgemein benannt: »... Leiber aus ... Stein« (Zeile 1). Eine namentliche Identifikation ist so nicht möglich; kategorial deutet der Ausdruck »Stein« – wie alle weiteren petit gedruckten Ausdrücke – lediglich auf ein besonderes bildliches Sachfeld, nämlich skulptierter Art, hin. Die beiden sogenannten bestimmten Artikel sind jedoch sprachliche Mittel, um eine spezifische inhaltliche Verarbeitungs-Prozedur beim Leser abzuwickeln. Die beiden Ausdrücke gehören linguistisch zum »operativen Feld« der Sprache, in welchem Mittel für die propositionale Bearbeitung bereitgestellt sind. (Typographisch habe ich die wichtigsten operativen Ausdrücke im Text konturiert gedruckt.) Das komplex Benannte wird durch »die« und »dem« vom Leser als ein identifiziertes Einzelnes kategorisiert, d. h. das Verstehen der gesamten Nominalphrase beinhaltet einen Prozeß der identifikatorischen Wiedererkennung.

Vollzieht der Autor direkt zu Beginn des Textes eine derartige Prozedur, so unterstellt er einen Bereich von gemeinsam Erinnerungsbarem, in dem »Leiber, aus Stein sich hebend« eindeutig identifizierbar sind. Dennoch folgt der Erinnerungsdem Kategorisierung des Bildgegenstandes eine sehr breite, aufzählend strukturierte Beschreibung von Einzelheiten in ihrem Gegebensein. Dieser Widerspruch deutet auf einen Zweck hin, der über bloßes, empirisches Erinnern von Konkretem hinausgeht.

Angesichts eines Bildes, sei es substantieller oder mentaler Art, wäre eine Beschreibung witzlos.³⁴ Der Autor Peter Weiss nimmt also den Zweck der Gattung ernst: Die Leser haben das Bild nicht vor sich, also muß es für sie beschrieben werden. Die Bildbeschreibung ist demnach wirklich für den Leser realisiert. Zugleich ist sie jedoch durch bestimmte Verfahren gebrochen. Eines haben wir soeben in der Determination erkannt.

³⁴ Eine derartige Zerbrechung des Handlungszwecks hat lediglich in der Institution Schule lange Zeit als »Bildbeschreibung« überdauert; in der Institution Familie läßt sich ähnlich eine Reduktion auf Gemeinsamkeitssicherung durch Beschreibung gemeinsam präsenter Erinnerungsbilder auffinden.

Eine zweite Verfremdung der Beschreibung ergibt sich durch das einleitende verbale Prädikat: »hoben sich« (Zeile 1). Eine Bildbeschreibung versteht ihr Objekt als zeitlos. Dem entspricht generell die Verwendung präsensischer Verbformen. Denn eine Funktion des Präsens im Deutschen besteht im Ausdruck von Zeitlosigkeit; eine andere Funktion von Präsens ist die Fokussierung des Hier-und-Jetzt. Im letzten Fall wird an der semantisch vorgesehenen Stelle für einen Bezugspunkt die Origo eingesetzt. Im hier gewählten Präteritum ist demgegenüber die Doppelsinnigkeit aufgelöst. Peter Weiss hat dadurch von den beiden Optionen, die bei einer präsensischen Formulierung möglich wären, nur eine gewählt und so die Bezugnahme eindeutig gemacht. Es ist der Bezug auf die Origo, allerdings im Wege einer Ferne-Deixis.³⁵

Nun geschieht im vorliegenden Text etwas Paradoxes. Durch das Präteritum des einleitenden finiten Verbs in Kombination mit der Determination wird eine »Präsent«-Machung, eine Präsentivierung vorgenommen. Die Distanz zum Erinnerbaren dient der Gewinnung von Ansichtigkeit. Im Wege der distanzierenden temporaldeiktischen Neufokussierung gelingt es dem Autor, das nicht vor Augen stehende Bild durch einen Erinnerungsprozess hindurch für den Leser zugänglich zu machen. Diese Vergegenwärtigung geschieht im Medium der Sprache. Das Bild wird für den Leser beschrieben (eigentlich: er-schrieben).

Neben der erinnernden operativen Prozedur (Determinatio) haben wir mithin eine zweite verfremdende, die Gattung einer Beschreibung brechende sprachliche Prozedur vor uns. Beiden Ausdrucksformen ist gemeinsam, daß sie an zentraler, nämlich einleitender Textstelle stehen und zugleich zum Vollzug von Prozeduren dienen, die für das Verstehen des Gesamttextes exemplarischen Charakter haben. Die erinnernde Identifizierung dieses Bildgegenstandes aktualisiert im besonderen eine Prozedur, welche für das Programm der Aneignung von Kunst im allgemeinen in den Notizbüchern prägnant formuliert ist: »Die Gesamtkunst ist unser

³⁵ Das Präteritum ist nach meiner Auffassung als temporaldeiktische Ausdrucksform mit der Qualität von Ferne statt von Nähe zu bestimmen, also ähnlich wie in der lokalen Dimension »da« im Unterschied zu »hier« (vgl. Redder, Angelika: »Funktional-grammatischer Aufbau des Verb-Systems im Deutschen«, in: Hoffmann (Hg.): Deutsche Syntax, S. 128–154); eine Origo-Versetzung, wie zuweilen vorgeschlagen, findet m. E. nicht statt. Vielmehr ist jeweils der – im Sinne von Konrad Ehlich (»Deiktische und phorische Prozeduren beim literarischen Erzählen«, in: Lämmert, Eberhard (Hg.): Erzählforschung. Ein Symposium, Stuttgart, 1982, S. 112–129) systematische – Verweisraum der Ferne-Deixis zu bestimmen, um die spezifische Leistung zu ermitteln.

Erinnern (Mnemosyne)«,³⁶ ähnlich heißt es im Roman bei der Reflexion von Dantes Inferno: »und was war der Retter, der Wegweiser andres als die Erinnerung« (I, 82). Die Exemplarizität der folgenden, besonderen Bildbeschreibung für die allgemeine Aneignung von Kunst durch den Leser von Bildbeschreibungen wird bis in diese einzelne Prozedur hinein sprachlich umgesetzt. Auf der Ebene des Einzelnen wird so vollzogen, was auf gesamtgesellschaftlicher Ebene, bezogen auf die Entwicklung von gesellschaftlichem Wissen und Bewußtsein, traditionell als Erinnerung, als Wiedergewinnung von Erfahrung, oder mythologisch als Wirken der Göttin Mnemosyne dargestellt wird.³⁷

Temporale Distanzierung und Beanspruchung von Erinnerung durch Determination wirken so noch in zweiter Hinsicht paradox: nicht nur eine Präsentivierung des besonderen Bildes als vergangenes Ereignis wird möglich, sondern zudem Aktivierung von damit verbindbaren Assoziationen beim Leser, je nach seinem Wissen. Es werden Wahrnehmungsressourcen aktiviert, die über das konkret beschriebene bzw. dann zu beschreibende Bild weit hinausgehen und von unterschiedlicher Qualität sein können. Weiss differenziert in den Notizbüchern das Erinnern sehr genau auch nach den hirnpfysiologischen Bedingungen und deren Störung (z. B. Engramm, Halluzination, Aphasie, Schizophrenie³⁸) und befaßt sich mit dem »Zeitgitter (im Gedächtnis)«. ³⁹ Die präterital hergestellte Distanz, der »Abstand«, zu dem sich auch der Autor beim Schreibprozess auffordert, um die Bedingung der Möglichkeit der Beschreibung »von all dem« herzustellen, läßt mit der Beschreibung einen Zugriff auch auf tiefere Bewußtseins-schichten des Lesers zu. Sie läßt ihn zu, macht ihn gleichwohl nicht notwendig.

Eben diese Form der Kontingenz kann produktive Phantasie im Sinne Hegels auch beim Leser freisetzen.⁴⁰ Nicht zuletzt kann der Leser vom

³⁶ Weiss: Notizbücher 1971–1980, S. 223.

³⁷ Die breite Aktualisierung dieser Thematik in den letzten Jahren ist wissenschaftssoziologisch sehr interessant. Als Wegbereiter gelten unumstritten Maurice Halbwachs (La mémoire collective, Paris, 1950) und Michel Foucault (L'archéologie du savoir, Paris, 1969).

³⁸ Weiss: Notizbücher 1971–1980, S. 783–784.

³⁹ Ebd. Gilt auch für die nächsten beiden Zitate.

⁴⁰ Sie könnte es nahelegen, den beschriebenen Fries allegorisch wahrzunehmen, insbesondere nach dem Verständnis von Gerhard Kurz (Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen, 1982): als hermeneutische Erwartung. Jedoch sind Ambivalenz, Anderes und Ausgrenzung unliebsamer Leser hier nicht gegeben. Im Gegenteil: Es erfolgt für den

Ende des dritten Bandes her ein neues lesendes Wahrnehmen des Frieses schon bei den ersten Bestimmungen vornehmen: Im Abschiedsbrief Heilmanns in Plötzensee wird der Fries als »Lebensfries« bezeichnet (III, 199) und die Situation der Gefangenen so beschrieben: »Viel wäre zu sagen über den Abgrund, in den jeder von uns gesunken ist, über den Stein, den wir schmecken, und der durch unsre gedankliche Anstrengung manchmal schon porös zu werden scheint« (III, 203). Freilich handelt es sich nach 1000 Seiten nicht einfach um eine komplementäre Wiederholung der Bewegung, vielmehr ist dann ein auf die ›Totalität‹ bezogenes begriffliches Wissen vermittelt worden, das die Wahrnehmung der – bildlichen – Erscheinungsformen auf eine qualitativ höhere Stufe hebt. So wird der Leser im Konkreten die spiralenförmige Bewegung der Gesellschaftsgeschichte und auch der Kunst erfahren können, wie Weiss es kurz formuliert: »Der Faden der Ariadne verläuft spiralenförmig.«⁴¹ Das Zeitlose jenseits von Raum und Zeit soll durch die Abständigkeit hindurch gewonnen werden.

Die Beschreibung des Pergamon-Frieses wird nicht nur über eine temporale Distanzierung eingeleitet. Weiss führt zudem die personale Dimension in distanzierender Weise aus, nämlich durch die komplexe Sprecherdeixis »wir« in »rings um uns« (Zeile 1). Der Leser wird so neu auf eine Sprechergruppe orientiert, die im Unterschied zu ihm das Bild vor sich hat. Um welche Sprecher es sich handelt, wird freilich erst sehr spät, nach fast zwei Seiten, auf eine außerordentlich interessante Weise geklärt, auf die zurückzukommen ist. Peter Weiss verwendet die – in der Literatur keineswegs ungewöhnliche – Prozedur der *Katadeixis*. Dadurch wird ein zweiter Abstand zwischen Bild und Bildbeschreibung gelegt. Gattungsspezifisch ist die Einführung von Betrachtern ungewöhnlich, fremd. Eine Beschreibung wird im allgemeinen direkt auf den Hörer/Leser bezogen. Durch die Zwischenschaltung von Betrachtern wird die illokutive Qualität modifiziert: Nicht eine Bild-Beschreibung, sondern eine *Bild-Wahrnehmungs-Beschreibung* liegt hier zu Beginn des Romans vor.⁴²

Leser eine zunehmende Entdeckung im Romanverlauf qua Sprache. Insofern wäre zu sagen: Allegorie liegt hier in verfremdeter Form vor.

⁴¹ Weiss: Notizbücher 1971–1980, S. 189.

⁴² Dies ist übrigens genau die Form, die Georg Forster – in kritischer Absetzung gegen die seinerzeit üblichen, bildungsbehafteten Kunstbeschreibungen – in einem Brief angesichts der Bildergalerie in Düsseldorf fordert (Georg Forster: Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790 (Erstdruck 1791), in: Forsters Werke in zwei Bänden, Bd. II, Berlin/Wei-

Die Wahrnehmungsqualität des Beschriebenen wird durch ein viertes sprachliches Verfahren in der Einleitung verstärkt. »Rings« ist ein Ausdruck des operativen Feldes, der etwas als lückenlos, kreisförmig Umschlossenes, in seiner Bewegungsmöglichkeit also Begrenztes kategorisiert. Dieses etwas ist der Mittelpunkt; er wird hier durch die *Origo* gebildet. Wie verhält sich diese Darstellung zu den Gegebenheiten?

Zur Klärung muß ich ein wenig architekturhistorisch ausholend verfahren. Die architektonische Neuerung beim Bau des Pergamon-Altars bestand gerade in einer Anbringung rings um den Gebäudekomplex, die eine umschreitende Rezeption erforderte.⁴³ Die musale Präsentation des Frieses ist im Verhältnis dazu tatsächlich partiell nach außen, nämlich in Richtung auf den Betrachter, gebogen. Nur die Westfront mit der breiten Treppe und Teile der Nord- und Südfront sind in Berlin authentisch rekonstruiert (s. Abb. im Anhang); die anderen Partien sind – links und rechts des Altaraufbaus jeweils durchbrochen, tatsächlich um den Betrachter »rings herum« – an den Wänden des Museumsraumes angebracht, also »umgeklappt«. Lediglich vor dem Altar stehend hat der Besucher noch die Wahrnehmung eines um den Altar verlaufenden Frieses.

Im Roman wird der partielle Umklappeffekt durch die musale Präsentation verallgemeinert. Der Betrachter läßt sich in seiner Wahrnehmung völlig vom Bild umfassen. Der Umklappeffekt ist im Rezeptionsprozeß total. Eben diese Konstellation der Wahrnehmung, nicht des wirklichen Bildes, wird in der Einleitung verbalisiert. Damit ist das Bild zugleich in einen anderen Existenzmodus gesetzt: nicht als Element der Wirklichkeit, sondern als Element seiner mentalen Widerspiegelung wird es sprachlich ausgeführt. Dieses Verfahren stützt die Modifikation der Gattung von der Bild- zur Bildwahrnehmungs-Beschreibung.

Es bereitet den Boden dafür, daß sich auch der Leser im folgenden von der präsentierten Wahrnehmung umfassen läßt. Darüber hinaus wird

mar, 1979, S. 64–65). H. Karl Ehmer (»Ich seh' etwas, was du nicht siehst...«, Rezeptionsästhetische Anmerkungen zum »ZEIT-Museum der 100 Bilder«, in: Selle, Gerd (Hg.): Ästhetisches Handeln, ästhetisches Verstehen, Reinbeck, 1990, S. 320–338) kritisiert ähnlich die Distanzlosigkeiten der Bildbeschreibungen im »ZEIT-Museum der 100 Bilder« und fordert in »Das Schweigen der Bilder«, Anmerkungen zur neueren Diskussion über Kunstwahrnehmung« (Paderborn, Vortrag am 21. 5. 1990 [mimeo]), Kunstwahrnehmung wieder in ein dialektisches Verhältnis zur Versprachlichung zu setzen.

⁴³ Im einzelnen dazu Schalles, Hans-Joachim: Der Pergamonaltar zwischen Bewertung und Verwertbarkeit, Frankfurt a. M., 1986; sowie: Andreae, B.: Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten, Frankfurt a. M., 1991. Vgl. auch den Grundriß im Anhang.

es für ihn möglich, seinerseits das rezipierte Bild wiederzuerinnern, wenn die Betrachter sich später, subversiv, in Coppis Küche eingeschlossen, anhand von Büchern und Reproduktionen die Geschichte des Pergamon-Altars genauer aneignen. Wieder ist der Text von mir strukturiert:

Und doch kann in dem, was grausam ist, nie Schönheit enthalten sein, sagte Coppis Mutter,

und den Hofschacht hinauf drangen Rufe, Fenster wurden zugeschlagen, Türe knallten, der Hauswart hatte, bei verordneter Abdunkelung zur Luftschutzübung, einen Lichtschein entdeckt, im Treppenhaus war ein Getrampel, wir saßen still, hörten, wie zurückgehaltene Wut und Furcht, angestaute Überdruß, unterdrückte Raserei sich plötzlich Luft machen, in Zetern und Toben ausbrachen und ebenso schnell wieder versiegt. Jemand schlich draußen die Stufen hinunter,

Phoibe, die glanzvoll strahlende, zielte mit der brennenden Fackel aufs Gesicht des zurückweichenden geflügelten Giganten, und Asteria, ihre Tochter, die lichte Sternengottheit, packte den vom Jagdhund niedergezerrten schlangenbeinigen Gegner am Haar und stieß ihm, unbehindert von der Hand des Gefallenen an ihrem Arm, das Schwert durchs Schlüsselbein tief in die Brust. (I, 52)

Um die Eingeschlossenen herum, im Haus, wird ihnen plötzlich die faschistische Realität deutlich und bedrohlich hörbar und das Handeln, Denken und Fühlen der vom Hauswart zur Ordnung Gerufenen vorstellbar (mittlerer Textblock). Beide Wahrnehmungen werden anschaulich sprachlich beschrieben. Die Handlungswirklichkeit der Betrachter in Coppis Küche ist mit der Wahrnehmungswirklichkeit im Pergamon-Museum vergleichbar. Die Einbindung, ja Integration dieser traurigen Handlungssituation in die Kunstaneignung (erster und dritter Textblock) geschieht hier durch zwei sprachliche Mittel: durch den Namen einer Aktantin, »Phoibe«, und durch den operativen Ausdruck »und«. Auf die Leistung solcher sprachlicher Mittel komme ich gleich zurück. Wichtig ist, daß die Beschreibung der traurigen Wirklichkeit so umschlägt zur Entgrenzung der sie transzendierenden Wirklichkeit der Sprache der Bilder.

Eine Erwartung über die Parallelität, genauer: über das identifizierende Wechselverhältnis von Wahrnehmung und Sein kann der geschulte Leser bereits früher im Roman, vor der Textstelle in Coppis Küche (I, 52) ausbilden, nämlich angesichts der spezifischen Wahrnehmungsweise im Blick auf eine besondere Gruppe von Besuchern im Pergamon-Museum:

Auf dem Weg zum engen, niedrigen Ausgang an der Seite des Saals leuchteten uns oft aus den kreisenden Verschiebungen in der Menge der Besucher die ro-

ten Armbinden der schwarz und braun Uniformierten entgegen, und immer, wenn ich im weißen runden Feld das Emblem auftauchen sah, rotierend und hackend, wurde es zur Giftspinne, schroff behaart, gestrichelt mit Bleistift, Tinte, Tusche, unter Coppis Hand, so wie ich es von der Schulklasse des Scharfenberger Instituts her kannte (I, 11).

In Kenntnis von Emblemen innerhalb der deutschen Geschichte ist das Wahrgenommene als Hakenkreuz identifizierbar und infolgedessen die aktuelle Konstellation, in der sich die Betrachter befinden, als rings durch bedrohliche Kämpfe gekennzeichnet erschießbar. Spätestens auf der nächsten Seite, wenn die gesamte Bildbetrachtung durch das exakte Datum des »21.9.1937« in eine historische Periode versetzt wird (I, 12), gelingt diese anschaulich gewonnene Einsicht für jeden Leser so, wie sie für die Betrachter des Frieses schon von Beginn an gegeben sein mag. Repetitivität von historischen Konstellationen wird im Wege einer operativen Kategorisierung der deiktisch präsentierten Wahrnehmungssituation – so die linguistisch exakte Bestimmung von »rings um uns« (Zeile 1 des strukturierten Textes von I, 7–9) – direkt zu Beginn des Romans je nach vorgängigem Leserverwissen erkennbar und im Laufe des Romans dann immer expliziter gemacht, für jeden Lesend erlernbar.

Ich habe nunmehr vier sprachliche Prozeduren in der Beschreibungseileitung diskutiert, durch die Peter Weiss die Gattung verfremdet und einer Wahrnehmungs-Beschreibung zuführt: temporale und personale Distanzierung – mit dem paradoxen Effekt der Präsentierbarkeit des Bildes für den Leser –, Determinierung zur Anregung von Erinnerung und Assoziationen sowie operative Kategorisierung der Handlungskonstellation im Sinne einer bedrohlichen Umschlossenheit der Aktanten. Damit sind grundlegende Zugriffe auf die Wirklichkeitserfahrung exemplifiziert, die für den gesamten Roman konstitutiv sind. Die verfremdete sprachliche Aufzeichnung von Wahrnehmungen und anderen mentalen Prozessen vermittelt dem Leser ein Erleben, ein sympathiein eben dieser Wahrnehmungen und Denkprozesse und somit ein »ästhetisches Lernen«.

VI. Innere Struktur der Beschreibung

Ich wende mich nun den Beschreibungsabschnitten zum Pergamon-Fries im einzelnen zu. Läßt sich die einleitende Modifikation von der Bildbeschreibung zur Bildwahrnehmungs-Beschreibung in ihrer inneren Struktur ebenso auffinden?

Die Präsentivierung erfolgt im ersten Bildblock (b) in antithetisch aufeinander bezogenen Prozeduren. Sprachliche Mittel sind einmal die Neufokussierungen im plötzlich den Leser nah und fern orientierenden »hier« und »da« (Zeile 7). Die deiktischen Verweise erfolgen im Wahrnehmungsraum der Bildbetrachter. Die Gattung der Bildwahrnehmungs-Beschreibung erlaubt jedoch einen Mitvollzug auch von Betrachterorientierungen durch den Leser. Das deiktische Objekt bleibt ihm freilich unerreichbar, insofern gehen die Deixis ins Leere. Das widerspricht keineswegs dem Darstellungsziel. Vielmehr soll das sprachliche Vor-Augenführen sämtliche Wahrnehmungsformen, auch lokaldeiktische Orientierungen, an sich und als solche erfahrbar machen. Es erweist sich, daß nicht nur die Gattung der Beschreibung spezifisch verfremdet wird, sondern darüber hinaus einzelne sprachliche Prozeduren wie das deiktische Zeigen.

Andere sprachliche Mittel, die eine gegenläufige Bewegung der Bildwahrnehmungen präsentivieren, sind die unterschiedlichen Präfixe der Partizipien: »ver-« und »zer-«, »aus-«, »zurück-« und »an-« (Zeilen 2–6). Präpositionen, ebenfalls operative sprachliche Mittel,⁴⁴ unterstützen dieses bewegungsgerichtete Verständnis der propositionalen Strukturen. Zentral für den ersten Bildblock ist das operative »doch« (Zeile 8), das die Negation einer Negation herstellt und so das Wahrgenommene auf eine höhere qualitative Stufe führt, nämlich hin zur Aussage »eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung« (Zeile 10). Diese Prädikation – grammatisch ebenso wie die anderen propositionalen Strukturen bloß fragmentarisch, nämlich als Gedankenmoment verbalisiert –, geht über einzelne, unmittelbare Wahrnehmung hinaus (solche Verbalisierungen habe ich generell kursiviert). Die Bildbetrachter formen hier die Wahrnehmung zu einem *klassifizierenden Gesamtbild*. Dies speist sich aus einem für den Leser noch nicht nachvollziehbaren Wissen, das sich im Verlaufe des Romans als bestimmt politisches erweist. Der Schritt zur Wahrnehmungsklassifikation ist in der nächsten Äußerung weiter ausgeführt. Durch Ausdrucksmittel des Symbolfeldes von Sprache wird eine Präsentivierung von Bewegungsformen vorgenommen, die eher die Qualität von Traumbildern oder Visionen haben denn von Wahrnehmungen konkreter Bilder. Diese Qualität wird besonders durch das Reflexivum »sich« vermittelt: »Ein riesiges Rin-

⁴⁴ Griefhaber, Wilhelm: Die relationierende Prozedur im Deutschen. Zur Grammatik und Pragmatik lokaler Präpositionen und ihrem Gebrauch durch türkische Deutschlerner, Hamburg, 1999.

gen [...], sich erinnernd an seine Vollendung« (Zeilen 10–11). Die wahrgenommene Bewegung wird selbst zum Subjekt von Wahrnehmung. Damit schlägt die Wahrnehmungs-Beschreibung eines konkreten Bildes um in die *Beschreibung von Wahrnehmungsbildern*, d. h. von Wahrnehmungsformen bei einer Bildwahrnehmung. Die Beschreibung wird also an dieser Stelle erkenntnistäufig einen Schritt weiter in die Tiefe getrieben, die, wie es ein Topos des Romans ist, den gesuchten »Mechanismus« birgt, der die Erscheinungsformen bestimmt und den es zu erkennen gilt. Daß der Mechanismus in diesem Moment noch nicht erkannt ist, drückt sich grammatisch in der vor-satz-mäßigen Form aus.⁴⁵ Erst wesentlich später, am Ende des zweiten Roman-Bandes, kann das Ich konstatieren:

Ich begann meine neue Tätigkeit als Chronist, der gemeinsames Denken wiedergab. [...] Ich blickte hinein in einen Mechanismus, der siebte, filterte, scheinbar Unzusammenhängendes zu Gliederungen brachte, der Vernommnes, Erfahres zu Sätzen ordnete, der ständig nach Formulierungen suchte, Verdeutlichungen anstrebte, vorstieß zu immer wieder neuen Schichten der Anschaulichkeit (II, 306).

Dieser Stand des wahren Bewußtseins ist nach dem ersten Wahrnehmen des Pergamon-Frieses noch keineswegs erreicht. Vielmehr führt der abschließende Beschreibungsrahmen zurück zur einfachen Wahrnehmungsbeschreibung bis zurück zum konkreten Bild, das nun allerdings als ein Gegenstand wahrgenommen wird, in dem Handlungen geronnen sind. Ihre Verflüssigung wird aber gerade nicht durch bildliches Sehen, sondern durch sprachliches Lesen in Aussicht gestellt: »mürbe Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ« (Zeile 18–20).

Nicht allein inhaltlich, auch in der Verwendung der sprachlichen Formen zeugt der erste Bildblock von einem methodischen Programm, das historisch-dialektischem Denken verpflichtet ist. Der Autor fordert: »sich nicht damit begnügen, Erscheinungsformen so greifbar wie möglich darzustellen, auch nicht, diese kritisch zu beurteilen, sondern sie als Elemente einordnen in einen einzigen Prozeß, den der gesellschaftlichen Umwälzung«.⁴⁶ Ganz im Sinne der *Einleitung zur politischen Ökonomie* von Karl Marx geht es metho-

⁴⁵ Mit Gisela Zifonun (Kommunikative Einheiten in der Grammatik, Tübingen, 1987) bzw. der neuen IdS-Grammatik wäre wohl von einer »kommunikativen Minimaleinheit« zu sprechen. Durch deren Bindung an den möglichen Vollzug von Sprechhandlungen (als Illokutionspotential) wird die begrüßenswerte funktionale Formbestimmung jedoch tendenziell unsensibel gemacht für Differenzierungen von Handlungseinheiten, nämlich Handlungen, Akte, Prozeduren.

⁴⁶ Weiss: Notizbücher 1971–1980, S. 373.

disch darum, sich die Wirklichkeit im Detail anzudeuten und von der Analyse der Tiefenstrukturen wieder aufzusteigen zur Oberfläche. Der Anceingungsmodus ist hier die sinnliche Wahrnehmung, für den Leser versprachlicht und somit ihrerseits lesend anzudeuten.⁴⁷

Der zweite Bildblock (d) zieht den Leser unmittelbar in den Wahrnehmungsprozeß selbst hinein: Erst gegeneinander isoliert, dann zielbezogen werden einzelne Wahrnehmungsgegenstände aufgelistet, allerdings durch Rhythmik und Alliteration äußerst poetisch versprachlicht. Hinzu kommt die Klassifikation einer dominierenden, »überall« – zu ergänzen: rings herum – wahrnehmbaren Aktantengruppe als »Schlangengezücht« (Zeile 32). Dann erfolgen plötzlich deiktische Verweise (Zeile 34 ff, als Kapitälchen gedruckt), in rascher Folge verschiedene Objekte neu fokussierend. Die Äußerungen bleiben grammatisch prädikationslos, ja schließlich sogar determinationslos (ich habe dafür in Zeile 41 das Prozentzeichen gesetzt), partikularisierend. Das kaum faßliche Sehen wird sprachlich zeigend kommuniziert, der Verstehensprozeß des Lesers bis zur äußersten sinnlichen Wahrnehmung beansprucht. Er wird dem wirklichen Betrachten des Bildes adaptiert.

Peter Weiss steigert so die Bildwahrnehmungs-Beschreibung zur *Kommunikation von Bildwahrnehmungen zwischen Sehenden*. Insofern verfremdet er die Gattung auf wieder neue Weise. Mit dieser Sprachanalyse stimmt überein, daß der Autor in den Notizbüchern genau solche Stichworte bei der eigenen, wirklichen Bildbetrachtung im Museum notiert hat.⁴⁸

Schließlich spitzt sich im zweiten Bildblock (d) die Aktivierung des Lesers bis hin zum »expeditiven«,⁴⁹ d. h. unmittelbar in sein (mentales) Handeln eingreifenden sprachlichen Ausdruck zu: »Und wie anmutig das Haar gekräuselt, wie kunstvoll geschürzt und gegurtet das leichte Kleid, wie zierlich«... (Zeilen 41–44). Exklamationen, Vergleiche heischend, bilden nunmehr reine *Exothesen von Bildwahrnehmungen*. Sie treiben den Verstehensprozeß tendenziell auf ein gemeinsames, entscheidendes Urteil zu. Dies wird jedoch nicht formuliert; vielmehr wird die Aufmerksamkeit in unvermittelter Neufokussierung auf einen Aspekt des Gesamtobjekts umorientiert und auf das konkrete Bild mit seiner Gesamtaussage hin-

47 Zu einer ähnlichen Bestimmung kommt Martin Rector von einer anderen Argumentationsperspektive her. Vgl: Rector, Martin: »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss«, in: Peter Weiss Jahrbuch, 1, 1992, S. 24–41, hier: S. 40–41.

48 Vgl. Weiss: Notizbücher 1971–1980, S. 103–105.

49 Ehlich, Konrad: Interjektionen, Tübingen, 1986.

gelenkt. Dies leistet die Aspektdeixis »so«:⁵⁰ »so rangen sie miteinander«... (Zeile 52). Die Klimax des aus einer Wahrnehmungsbeschreibung sich verselbständigenden, direkten Wahrnehmungsausdrucks in Exklamationen, also Formen der expeditiven Hörer-/Leseraktivierung, wird auf diese Weise schließlich zu einer *Bild-Interpretation* zurückgenommen. Gedanken in Form partizipial prädizierender Urteile folgen, gewonnen auf der Basis eines weiterreichenden Wissens, als es der Leser bislang ausgebildet hat.

Sprachlich dargestellt ist eine zum Begreifen sich entwickelnde Wahrnehmung am Ende eines komplexen, dialektisch verlaufenen Wahrnehmungsprozesses. Die sinnliche Wahrnehmung ist bis zum äußersten Vermögen ihrer Einsicht vorangetrieben. Dies ist der Ort, an dem Peter Weiss das Gesamthema des Romans exemplarisch zugänglich macht. Man erkennt es in dem Kursivierten (Zeilen 54–58), unterbrochen von einem in sich widersprüchlichen, gesperrt gedruckten Wahrnehmungsfragment. Mentale wie wirkliche Voraussetzungen, d. h. Wahrnehmungs-Modalitäten für Handlungsentscheidungen sind im Wege mehrfach verfremdeter und illokutiv umgeschlagener Bild-Beschreibungen versprachlicht.

Anschließend erfolgt ein Bruch. Die Wirklichkeit der in die Beschreibung eingeführten Betrachter schiebt sich blockartig zwischen die Wahrnehmungsprozesse, gleichsam die Erschöpfung des Verstehens nutzend, um sich ebenfalls sinnliche Geltung zu verschaffen.

Von diesem Einschnitt bei Textblock (e) an geschieht der Übergang zur wirklichen *Bild-Beschreibung* in grammatisch vollständig ausgeführten Gedanken. Sie ist im dritten Bildblock (f) durch Präpositionen und skulpturspezifische Substantive stets rückgebunden an die Wahrnehmungstätigkeit selbst, nämlich an das Gleiten »unser[es] Blick[s]« (Zeile 62). Die Betrachter bleiben gleichwohl unbekannt und unbenannt. Charakteristisch ist die Beschreibung in Handlungskategorien.

Zum Bild oder besser zum Wahrgenommenen gehört dann auch eine Bewegung, die sich erst spät, durch die Nennung eines inkompatiblen Namens (»Coppi«) und durch einen gleichsam institutionell geformten Steckbrief (Zeile 81–82), als ein Teil nicht des Bildes, sondern der Wirk-

50 Vgl. Ehlich, Konrad: »so – Überlegungen zum Verhältnis sprachlicher Formen und sprachlichen Handelns, allgemein und an einem widerspenstigen Beispiel«, in: Rosengren, Inger (Hg.): Sprache und Pragmatik (= Lunder Symposium 1986), Stockholm, 1987, S. 279–298.

lichkeit herausstellt. Es ist dies Coppis Namen-suchende Handbewegung am Fries.

Rückblickend – und insofern die gegenüber theatralischem Diskurs bewußt gewählte Spezifik von schriftlichem Text ausnutzend – kann der Leser den nunmehr erfolgten Umschlag von Bild-Beschreibung in *Wirklichkeits-Beschreibung* beim erstverwendeten operativen »und« erkennen. (In einem zweiten Schritt müßte der Text also schon vom Ende der Zeile 79 an eingerückt werden.)

Eine linguistische Analyse der Konjunktion »und«, die ich an anderer Stelle ausgeführt habe,⁵¹ hat ergeben, daß dieser Ausdruck nur scheinbar addiert, hinzufügt; vielmehr dient er dem Vollzug einer Operation, die sprach- oder handlungssystematische Rekurse, Rückschritte oder nicht selten sogar Brüche zwischen Handlungen oder Texten überdeckt; dies geschieht im Wege einer Parallelisierung. »Und« ist also ein Ausdruck für Diskontinuitäten im Gewande des Kontinuitätsmarkers. Hier im dritten Bildblock kann demnach, gegen den ersten Augenschein, schon vor der explizit werdenden Ruptur zweimal eine Umbruchstelle innerhalb der Gattung erkannt werden. Das gilt ebenso für die Verwendungen von »und« in den vorausgegangenen Textpassagen, z. B. bei den Exklamationen (Zeile 41), wo der Umschlag zur Exothese erfolgte.⁵²

VII. Abschließende Ausblicke

Das, was nunmehr an der Skulptur gezeigt ist, erweist sich im weiteren Duktus des Romantextes ebenfalls an den zahlreichen Bildern. Sie werden teils kurz, fast nach Art der Notizbücher stichwortartig veranschaulicht, wie beispielsweise die Bilder russischer Realisten im Vergleich zu den französischen, insbesondere zu Courbet und Millet; dabei erfolgt die vergleichende Betrachtung theoretisch unter dem Aspekt des Bewußtseins der Dargestellten und der Darstellenden. Teils werden die Bilder eher technisch oder aber interpretierend beschrieben, wie etwa *Die Befreiung der florentinischen Gefangenen durch St. Reiner* von Sassetta oder Picassos *Guernica*;

51 Vgl. Redder, Angelika: »Konjunktionen, Partikeln und Modalverben als Sequenzierungsmittel im Unterrichtsdiskurs«, in: Weigand, Edda u. Fritz Hundsmarscher (Hg.): *Dialoganalyse II*. Bd. 2, Tübingen, 1989, S. 393–407.

52 Diese Beobachtung stimmt gut überein mit solchen, die Willie van Peer an Texten von Lawrence gemacht hat. Vgl. van Peer, Willie: »Toward a Pragmatic Theory of Connectivity: An Analysis of the Use of the Conjunction AND from a Functional Perspective«, in: Sözer, Emel (Hg.): *Text Connectivity, Text Coherence*, Hamburg, 1985, S. 363–380.

teils werden sie extrem ausführlich angeeignet, ja erschrieben. So reicht die Band 1 und 2 verbindende, über 30 Seiten umfassende Beschreibung von Géricaults *Floß der Medusa* bis in die Rekonstruktion des Entstehungsprozesses wie auch der »Geschichte« hinein, vermittelt durch die romanhafte Dokumentation zweier Überlebender.⁵³ Dies wird, wie ich an anderer Stelle zu zeigen versuchte, in einer ungeheuren sprachlichen Dichte geleistet, die hier aus Raumgründen nicht wiedergegeben werden kann.⁵⁴ Ich hoffe jedoch, daß ich mit der Rekonstruktion der sprachlichen Verfahrensweise, genauer: der Rekonstruktion des Einsatzes einzelner sprachlicher Prozeduren bei Peter Weiss exemplarisch habe aufzeigen können, wie dies geschieht.

Die Funktion der Sprache der Bilder bei Peter Weiss erweist sich als in den Duktus des Romans einbezogene *Schschule*, die zugleich *Sprachschule*, genauer: *Leseschule* ist. Nur so gelingt auch für den Leser das Programm der (Bilder-)betrachtenden Romanfiguren, »der Sprachlosigkeit zu entkommen« und das Defizit zu überwinden, das Coppis Mutter als Vertreterin der gesellschaftlichen Klasse, die am weitesten von der Kunst entfernt, ja ausgeschlossen ist, folgendermaßen formuliert: »Wir haben doch kaum, sagte sie, indem sie die Füße wieder ins Bad stellte, Lesen und Schreiben gelernt, und das Bilderanschn war etwas, an das überhaupt nicht gedacht wurde« (I, 36). Insofern ist die Seh- und Leseschule *Klassenschule*.

Das Schen wird im Medium der Sprache angeeignet:

Und was sich uns bei der Betrachtung eines Bildes dann zeigte, war ein Gespinnst von Fäden, glänzenden Fäden, die sich zu Klumpen verdichteten, auseinanderflossen, sich zu Feldern aus Helligkeiten und Dunkelheiten formten, und die Schaltwerke der Sehnerven fügten den über uns hereinbrechenden Sturm von Lichtpünktchen zu Mitteilungen zusammen, die sich entschlüsseln ließen.

heißt es in der *Ästhetik* (I, 59). Die Begrenztheiten der Bildersprache, die Weiss sowohl im dritten Band des Romans wie in den Notizbüchern und zuvor bereits in seiner Lessing-Preisrede (1968) genauer darlegt, werden durch das gesellschaftlich gemeinere Kommunikationsmittel der sprachlichen Sprache überwunden. »Das Wort ist die konkreteste Kunst«, no-

53 Vgl. den Reprint des Berichts der Überlebenden: Savigny, J. B. Heinrich u. 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 (1818)*, Neudruck: Nördlingen, 1987.

54 Vgl. Redder: *Prozedurale Texturen*.

tiert er.⁵⁵ Die Sprache der Bilder ist in diesem Sinne wesentlich Versprachlichung von mentalen Prozessen, um, wie es dem Zweck der Gattung Bericht, dem Weiss selbst den Roman zuordnet,⁵⁶ angemessen ist, entscheidungsrelevantes Wissen zu bieten.⁵⁷

In Abwandlung einer berühmten Einsicht wird in der *Ästhetik des Widerstands* verbalisiert, was es heißt, sich im Denken wahrnehmend zu orientieren.

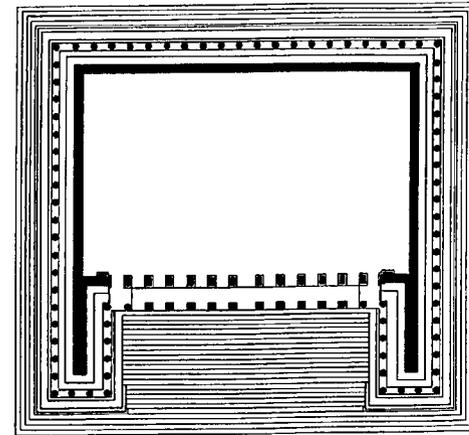


Abb. 1: Pergamonaltar, Grundriss (nach Kähler)

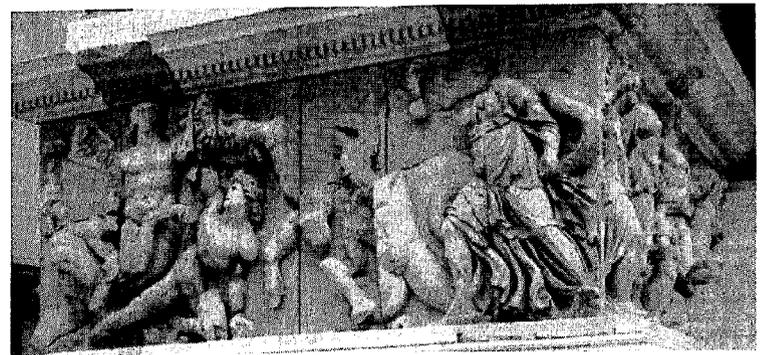


Abb. 2: Pergamonaltar, Növdlicher Risalit, Ausschnitt.
Antikensammlung im Pergamonmuseum, Berlin.

⁵⁵ Weiss: Notizbücher 1971–1980, S. 58.

⁵⁶ Ebd., S. 419.

⁵⁷ Darin besteht ein wesentlicher Unterschied etwa zu den erzählerisch eingebundenen Bildbeschreibungen in Goethes »Novelle« oder umgekehrt in den kommentierenden Beschreibungen von Hogarth's Kupferstichen durch Lichtenberg (in seiner »Heirat nach der Mode«), die intern zu Erzählungen umschlagen, welche sogar direkte Rede der Figuren erhalten.