

Ursula Renate RIEDNER

SPRACHE UND SINNLICHE WAHRNEHMUNG IN PETER WEISS: „DER
SCHATTEN DES KÖRPERS DES KUTSCHERS“

Sinnliche Wahrnehmung als Erlebnis- und Erkenntnisform spielt im gesamten Werk von Peter Weiss eine wichtige Rolle. In der Ästhetik des Widerstands, also im Spätwerk von Peter Weiss, findet sie sich in sehr komplexer Weise vor allem über Bild- und Bildwahrnehmungsbeschreibungen vermittelt und reflektiert.¹ Sehr viel direkter und unvermittelter (dabei allerdings noch nicht im Sinne einer begreifenden Wahrnehmung operationalisiert) findet sich sinnliche Wahrnehmung im Frühwerk umgesetzt. So hat Rüdiger Steinlein das Frühwerk mit dem Schlagwort eines „radikalen Sensualismus“ belegt, der „von der exakten Wiedergabe äußerer Wirklichkeitseindrücke bis zur ihrerseits traumhaft-halluzinatorisch verfahrenen Versprachlichung einer inneren, psychogenen Bilderproduktion“ reicht. (Steinlein 1987: 61)

Die Orientierung der Texte von Peter Weiss am Visuellen ist nicht verwunderlich – denn bis in die sechziger Jahre hinein hat Weiss nicht nur als Schriftsteller, sondern überwiegend als Maler gearbeitet. Manuel Köppen hat in einer Untersuchung zum malerischen und zum frühen erzählerischen Werk überzeugend aufzeigen können, daß – bei Beibehaltung der je eigenen Ausdrucksmittel der verschiedenen Medien – „sich in der Malerei wie im frühen Prosawerk von Weiss verwandte Wahrnehmungsmodi und Bildphantasien in vergleichbaren Strukturen Gestalt verschaffen (...)“ (Köppen 1987: 9)

Die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Bild hat Weiss immer wieder beschäftigt. Stichwortartig hält er in den „Notizbüchern“ fest: „Bild ist stärker als Sprache“ und „(...) die intellektuelle Tätigkeit der Wortverarbeitung contra emotionelle Hingabe an Bildersprache.“ (Weiss 1982: 54) Als Spannungsverhältnis zwischen einer ans Statische gebundenen Malerei und

¹ Siehe hierzu Redder (im Druck).

einer nach begrifflichem Erkennen suchenden Sprache findet es sich in Weiss' Rede zur Verleihung des Lessing-Preises thematisiert.

„Der Schatten des Körpers des Kutschers“ nimmt im Frühwerk eine signifikante Stellung ein: Zum einen fällt das Buch in die Phase der zunehmenden Ablösung von der Malerei, partizipiert aber dennoch stark an der Wirkung der bildnerischen Ausdrucksmittel. Zum anderen ist es das erste Buch, das Weiss nach einer langen Phase des Schwankens zwischen zwei Sprachen (die frühen Erzählungen sind auf Schwedisch verfaßt) – wie er selbst sagt – „ganz und gar auf deutsch schrieb“. (Gerlach/Richter 1986: 35)

Erst nach und nach hat Weiss sich das Deutsche, das für ihn mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten, seiner Flucht aus Deutschland und dem Leben im schwedischen Exil zur „entfremdeten Sprache“ (Redder 1991: 36) geworden war, wieder aneignen müssen. Davon zeugt nicht zuletzt folgende Äußerung Weiss' aus einem Interview mit Burkhardt Lindner:

Dieser 'Schatten des Kutschers' ist ja ein Sprachexperiment, bei dem die Sprache kaum mehr zu handhaben ist. Ich versuchte zu erproben, was kannst du überhaupt in dieser Sprache noch? Es war für mich eine Probe, ein Aneignungsprozeß. (Gerlach/Richter 1986: 282)

„Der Schatten des Körpers des Kutschers“ ist ein hermetischer Text, der sich scheinbar ganz auf die Wiedergabe von sinnlich Wahrnehmbarem zurückzieht.

Mit dem Bleistift die Geschehnisse vor meinen Augen nachzeichnend, um damit dem Gesehenen Kontur zu geben und das Gesehene zu verdeutlichen, also das Sehen zu einer Beschäftigung machend, sitze ich neben dem Schuppen auf dem Holzstoß (...) (Weiss 1960: 48)

– so umreißt der Ich-Erzähler im Text das Programm seines Schreibens. In dieser extrem verengten Perspektive wird dem Leser das Leben in einer ärmlichen, kleinen Pension auf einem abgelegenen Bauernhof vor Augen geführt, in der ein Sammelsurium von Pensionsbewohnern wohl mehr gestrandet, als freiwillig zusammengekommen ist. In seiner Einengung auf ein präsentisches Erzählen von sinnlich Wahrnehmbarem bildet der (vom Verlag so benannte) „Mikro-Roman“ einen Text ohne Vergangenheit und Zukunft (weder erfährt man woher die Personen kommen, noch, warum sie da sind),

dessen Einzelszenen sich zu keiner Geschichte und zu keiner durchgängigen Handlung zusammenfügen.

Gerade aufgrund seiner Hermetik hat der „Schatten des Körpers des Kutschers“ extrem unterschiedliche Interpretationen gefunden: So sahen manche in ihm ein rein formalistisch-ästhetisches Sprachspiel in der Nähe des Nouveau Roman (so eine Tendenz der Rezeption in den 60er Jahren). Den entgegengesetzten Pol möglicher Deutungen bildet dagegen Söllners Lesart, der den Text als politisch und gesellschaftskritisch engagierte Groteske liest, die „auf die Entlarvung einer sozialen Welt [abzielt; U.R.], die – wie die deutsche Wirtschaftswundergesellschaft – das Gedächtnis verloren hat und in diesem Sinne identitätslos geworden ist.“ (Söllner 1988: 110)

Ich meine jedoch, man sollte Peter Weiss' Aussage vom Sprachexperiment ernstnehmen, das sich unmittelbar aus der Erfahrung des mit dem Exil verbundenen Sprachverlusts herleitet. So möchte ich im folgenden zunächst anhand von Peter Weiss' Rede zur Verleihung des Lessing-Preises „Laokoon oder über die Grenzen der Sprache“ (Weiss 1968) dem durch Flucht und Exil bestimmten spezifischen Verhältnis von Peter Weiss zu Bild und Sprache nachgehen.

Im Anschluß daran sollen charakteristische sprachliche Verfahren des Textes und ihre literarisch-ästhetische Wirkung anhand von zwei Textstellen des „Mikroromans“ untersucht werden, wobei die erste Textstelle mehr den Experimentcharakter des Textes, die zweite Textstelle dessen existentielle Herleitung belegt. In der Sprachuntersuchung greife ich dabei auf sprachanalytische Verfahren der funktionalen Pragmatik zurück.²

Peter Weiss' Lessing-Preisrede gilt dem Ausloten des unmittelbaren Zusammenhangs von Verfolgung, Exil und Sprachverlust. So bedeutet der Einbruch des Nationalsozialismus für Weiss die Erfahrung, einem willkürlichen und manipulativen Gebrauch von Sprache ausgesetzt zu sein, durch den er als Jude aus der Sprachgemeinschaft ausgegrenzt wird: „Er (...), dessen Gedanken von Anfang an mit dieser Sprache verbunden waren, gerät zu denen, die von der Sprache plötzlich als Fremdkörper bezeichnet werden.“ (Weiss 1968: 174)

²

Zur Einsetzbarkeit der Verfahren einer funktional-pragmatischen Sprachanalyse zur Bestimmung der Handlungsfunktion von Sprachmitteln in literarisch-ästhetischen Wirkungszusammenhängen siehe Riedner (1996).

Flucht und Exil führen endgültig zum Verlust einer Sprache, an die für Weiss der Vorgang kindlicher Individuation, "die Entdeckung des Vorhandenseins" (a.a.O., 171) und die Selbstverständlichkeit eines Gebrauch von Sprache als Medium des Austauschs ebenso geknüpft ist, wie die Sicherheit der Existenz in einer benennbaren Welt:

Einmal lernte ein Kind, die Umwelt wiedererkennbar zu machen, indem jede Einzelheit sich messen und nennen ließ. Es lernte sich von einem bezeichneten Gegenstand zum andern zu bewegen, und so entstand eine sinnvolle Orientierung. Jetzt aber verschwand das Nachprüfbar (...). (a.a.O., 175)

Den tiefgreifenden Einschnitt, den die Erfahrung des Exils bedeutet, beschreibt Peter Weiss als Verlust der Möglichkeit der Verständigung, an die Ich- und Weltgewißheit gleichermaßen gebunden sind:

(...) diejenigen, die ihn wiedererkannten, die ihn bei seinem Namen genannt und ihm den Beweis seines Vorhandenseins geliefert hatten, waren für ihn nicht mehr da (...). Indem er von der Möglichkeit des Benennens aller Vorgänge abgeschnitten war, war er auch von den Vorgängen selbst abgeschnitten, denn wirkungsvoll wurde ein Vorgang nur, wenn er eine Verständigung darüber zuließ. Er wurde zurückversetzt in sein erstes verdunkeltes Zimmer. (Weiss 1968: 177)

Dies bedeutet soviel wie die Zurückversetzung in ein Kindheitsstadium vor der Entwicklung der Sprachfähigkeit.

Von hier aus beginnt für Weiss der langwierige Prozeß der Zurückeroberung einer eigenen Sprache, zunächst über das Medium der Malerei, das ihm erlaubt – „losgelöst von der Tätigkeit des Benennens“ (a.a.O., 178) – tiefliegenden Bildern Ausdruck zu verleihen.

Als ihm jedoch die statische Sprache der Bilder zunehmend als Medium des Stillstands und als „Spiegel seiner Ohnmacht“ (a.a.O., 181) erscheint, gewinnt das Schreiben an Bedeutung – zunächst in schwedischer Sprache, später auf Deutsch. In den Wörtern, für ihn zunächst „topographisches Werkzeug (...) in einer äußerst kargen ausgebrannten Gegend“ (a.a.O. 183), erkennt er – bedingt durch den Charakter der Sprache als Bewegung in der Zeit – die Möglichkeit der Bewegung und Veränderung.

Im „Schatten des Körpers des Kutschers“ bedient sich Weiss einer Sprache, die sich auf das Benennen der äußeren, sinnlich wahrnehmbaren Welt

beschränkt, und sich damit quasi auf die erste Stufe der Sprachentwicklung zurückgezogen hat. Gleichzeitig ist mit ihr jedoch die Selbstverständlichkeit des Benennens, die Annahme einer Deckungsgleichheit von Dingen und Worten in Frage gestellt. Ich zitiere noch einmal aus der Lessing-Preis-Rede:

Wenn einer versucht, in dieser Situation, in der die Geschehnisse sich von keinem Bild, von keinem Wort mehr decken lassen wollen, festzuhalten an der Konvention einer Mitteilung durch Bilder oder durch Worte, so tut er das im Bewußtsein, daß die Verwendung dieser kaum mehr tauglichen Mittel besser ist, als das Schweigen und die Fassungslosigkeit. (a.a.O., 181)

Die Schwierigkeiten, Erfahrung mittelbar zu machen, und die Erkenntnis der Begrenztheit von Bild und Sprache sindt im „Schatten des Körpers des Kutschers“ über die Infragestellung der Kategorien der Beschreibung sinnfälliger vorgeführt.

Daß das dominante Gestaltungsmuster des Prosatextes „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ nicht im Erzählen, sondern im Beschreiben liegt, ist von der Kritik immer wieder hervorgehoben worden. Dabei wurde nicht zuletzt auf die „Genauigkeit der Wiedergabe des Beobachteten“ (Schmidt-Henkel 1970: 20) und die „Präzision der Beschreibung“ (Schneider 1970: 33) hingewiesen, die jedoch ins Groteske umschlägt und sich selbst ad absurdum führt. Die Tatsache, daß hier offensichtlich die sprachliche Form des Beschreibens über die Beschreibung selbst (und mit Hilfe ihrer ureigensten Mittel) in Frage gestellt ist, läßt es lohnenswert erscheinen, über die detaillierte Analyse einer einzelnen Textstelle die Verfahren einmal genauer in den Blick zu nehmen, deren Weiss sich bedient, um die hier formulierte Wirkung zu erzielen.

Ich habe dafür eine Textstelle aus dem ersten Drittel des Romans gewählt, die als exemplarisch für die Formen der Beschreibung im Text genommen werden kann. Es handelt sich dabei – wenn man den Text entsprechend den wechselnden Standorten des Erzähler-Ichs, die den jeweiligen Blickpunkt bestimmen, unterteilt – um den dritten Abschnitt des Romans. Nachdem dem Leser der Ort des Geschehens zunächst durch die „halboffene Tür“ (7) des Abtritts an der Rückseite des Hauses (hier sitzt der Ich-Erzähler – mit der „Niederschrift“ (9) seiner gleichzeitigen Beobachtungen beschäftigt) und dann im Nachvollzug des Weges des Ich-Erzählers vom

Abtritt durch das Haus bis in sein Zimmer unter dem Dach in akribisch genauer Beschreibung vor Augen geführt ist, gilt der dritte Abschnitt der Beschreibung des täglich stattfindenden gemeinsamen Abendessens der Hausbewohner.

Ich zitiere im folgenden einen relativ umfangreichen Teil des Textabschnitts, allerdings nicht in der im Original gegebenen typographischen Gestaltung; zur besseren Analyse habe ich den Text in Abschnitte unterteilt und mit Zeilenzahlen versehen³:

Die Abendmahlzeit nehmen wir, wie alle anderen Mahlzeiten, am Tisch in der Küche ein (...).

Dies ist die Ordnung in der die Gäste um den Tisch sitzen; auf dem Schemel zur oberen Schmalseite des Tisches, nächst dem Herd, sitzt die Haushälterin; zu ihrer Linken auf der Bank vor der Fensterwand sitzt der Hauptmann, in einem schwarzen, weißgestreiften, altmodisch geschnittenen Gehrock (...); links neben dem Hauptmann sitzt Herr Schnee, abends in seinen seidenen Hausrock gehüllt; links neben Herrn Schnee sitzt der Doktor, den Kopf mit dicken Verbänden umwickelt, ein Pflaster quer über die Nase und ein Pflaster auf der Oberlippe, einen Verband um den Hals, Verbände um die Handgelenke, unförmig dicke Bandagen an den Beinen, sein Mund hart zusammengepreßt über dem Schmerz der seinen ganzen Körper zu erfüllen scheint und der ihm aus dem Mund ausbrechen will, seine Augen unter einer schwarzen Brille verborgen.

An der anderen Schmalseite des Tisches sitzt der Hausknecht, die Mütze auf dem Kopf; ihm zur Linken an der anderen Längsseite des Tisches sitzt der Schneider, in seinem fadscheinigen, zusammengeflickten Anzug, scheckig wie ein Harlekin (...).

Links neben dem Schneider sitze ich.

Zu meiner Linken sitzt niemand; der Platz ist leer und wartet auf einen neuen Gast.

(Die Familie die das Zimmer neben der Küche bewohnt nimmt an unseren Mahlzeiten nicht teil, sie führt ihren eigenen Haushalt.)

In der Mitte des Tisches stehen die beiden Kochtöpfe, der eine mit Kartoffeln, der andere mit Rüben gefüllt.

Die Hände, den Löffel haltend, heben sich jetzt von allen Seiten den Töpfen entgegen, die Hand der Haushälterin rot, gedunsen, walkig vom Spülwasser, die Hand des Hauptmanns mit polierten, gerillten Fingernägeln, die Hand des Doktors mit Verbandsschlingen zwischen jedem Fingeransatz, die Hand des Hausknechts fleckig von Dung und Lehm, die Hand des Schneiders zitternd, dürr, pergamenten, meine eigene Hand, meine eigene Hand, und dann keine Hand, in einem leeren Raum, der auf eine Hand wartet.

³

Dabei ist darauf hinzuweisen, daß im hier gegebenen Abdruck des Textausschnittes, die Wirkung der für Weiss charakteristischen, weitgehend absatzlosen Schreibweise ausgesetzt ist. Zum Nachvollzug dieser Wirkung, die dem Leser den Eindruck einer ununterbrochenen Aneinanderreihung des Beobachteten, einer – um sich der Sprache des Films zu bedienen – schnittlosen Kameraführung vermittelt, sei hier angeraten, auf die Druckfassung des Originals zurückzugreifen.

Die Löffel senken sich in die Schüsseln und steigen, beladen mit Kartoffeln und Rüben, wieder daraus empor, laden die Last auf dem Teller ab und schwingen sich zurück in die Töpfe, (...) bis jeder auf seinem Teller einen Haufen Kartoffeln und Rüben gesammelt hat der seinem Hunger entspricht.

Der größte Haufen befindet sich auf dem Teller des Hausknechts, doch der Haufen auf dem Teller des Schneiders ist fast ebenso groß (...); dann folgt der Haufen auf dem Teller der Haushälterin, kaum, erst nach mehrmaligen genauen Vergleichen, von der Größe des Haufens aufs Schnees Teller zu unterscheiden; danach der Haufen des Hauptmanns, der im Verhältnis zum Haufen auf dem Teller des Hausknechts schon klein ist; danach der Haufen auf meinem eigenen Teller, und diesen kann man gering nennen, doch im Verhältnis zum Haufen auf dem Teller des Doktors erscheint er immer noch groß.

Die Löffel heben sich jetzt, gefüllt mit Kartoffelbrocken und Rübenstücken, zu den Mündern empor, die Münder öffnen sich, der Mund der Haushälterin wie zu einem saugenden Kuß, indem sie den Atem schnaufend durch die Nase stößt, der Mund des Hauptmanns vorsichtig am künstlichen Gebiß manövrierend, Schnees Mund mit breit aufgezogenen, weißlich entblößten Lippen, der Mund des Doktors, zu einem mühsamen Spalt aufklappend, der Mund des Hausknechts, vorstoßend wie ein Schnabel, die Zunge lang herausgestreckt und den Löffel erwartend, der Mund des Schneiders, gewählt aufklappend und sich erweiternd zur Maulstarre, mein eigener Mund, mein eigener Mund; und dann der leere Raum für einen neuen, noch unbekanntem Mund.

So kauen wir an unserem ersten Bissen, die Haushälterin langsam, kreiselnd, mahlend, der Hauptmann mit dem Gebiß knarrend, Schnee schmatzend und tief über den Teller gebeugt, der Doktor würgend, ohne die Zähne zu rühren, mit der Zunge das Essen am Gaumen zerdrückend, der Hausknecht schlüpfend, wuchtig mit den Armen auf dem Tisch liegend, der Schneider, auf den Teller des Hausknechts schielend, mit bebenden wie Stränge vortretenden Kaumuskeln, mit der Zunge an dem vom Speichel aufgeweichten Brei schleckend, ich, ich, und dann der von dem ich nicht weiß, wie er kauen wird.

So essen wir schweigend (...).“ (Weiss 1960: 23-26)

Charakteristisch für die vorliegende Textstelle, ebenso wie für die oben beschriebenen vorhergehenden Abschnitte des Romans, ist die Akribie, mit der jedes sich dem Blick bietende Detail jeweils aufgenommen ist. Für die Beschreibung der Personen und ihrer Handlungen bedient sich Weiss über weite Teile hinweg einer vermeintlich sachlichen und objektiven Sprache.⁴ Die Sitzordnung, Einzelheiten der Kleidung und des Äußeren der zum Essen zusammengekommenen Pensionsbewohner, der Inhalt der Kochtöpfe und die Größe der Portionen auf den Tellern – all diese Details sind jeweils akribisch genau in allen ihren Einzelheiten beschrieben. Die Darstellung zielt auf Vollständigkeit und verzichtet scheinbar auf jegliche Art der Hierarchisierung des Dargestellten. Nicht Auswahl und Unterordnung, sondern Nebenordnung ist das herrschende Ordnungsprinzip, in dem den einzelnen Bestandteilen jeweils gleiches Gewicht zugemessen ist.

Durch diese Gleichordnung der Dinge ist jedoch ein wichtiges Mittel gewohnter literarischer Sinnkonstitution außer Kraft gesetzt. Ist es doch normalerweise die spezifische Art der Hierarchisierung, das charakteristische Verhältnis von Zeigen, Andeuten und Verschweigen, von Auslassen und Hervorheben handlungsleitender Details, das Verhältnis zeitlicher Raffung und Dehnung, das den Leser auf dem Weg der Sinnkonstitution leitet. Gerade aber über den Entzug gewohnter Möglichkeiten der Sinnkonstituierung ist die Aufmerksamkeit auf die Verfahren selbst gelenkt.

Zwei für den Roman „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ charakteristische Verfahren, durch die der von der Sekundärliteratur hervorgehobene charakteristische Effekt des Umschlags der Beschreibung ins Groteske erzielt wird, können an dem zitierten Textausschnitt aufgezeigt werden: So hält Weiss sich zum einen über weite Strecken sklavisch genau an die schulmäßigen Regeln der Beschreibung, nimmt sie sozusagen wörtlich, übererfüllt sie und bringt sie schon allein dadurch zum Kippen. Zum andern überträgt er die Regeln, die für die Beschreibung funktionaler Gegenstände und mechanischer Abläufe gelten, auf die Beschreibung von Personen und ihren Handlungen – koppelt

⁴ Dieser Eindruck entsteht nicht zuletzt durch die extensive Verwendung von operativen Sprachmitteln (im Sinne der handlungsfunktionalen Kategorisierung der verschiedenen Sprachmittel nach Ehlich 1986), die der exakten Positionierung der einzelnen Elemente im Raum dienen und genau angeben, in welche Beziehung die einzelnen Elemente in der Vorstellung des Lesers gesetzt werden müssen.

also ein spezifisches sprachliches Handlungsmuster von seinem Handlungszweck⁵ ab und erzielt dadurch einen Verfremdungseffekt.

Beschrieben ist im Textbeispiel ein alltäglicher, selbstverständlicher Vorgang, der dabei – entsprechend der Regel, daß ein Vorgang zunächst in seine einzelnen Handlungsschritte aufzugliedern ist – akribisch genau in einzelne Bestandteile zerlegt wird: vom Heben des Löffels über das Füllen des Tellers bis zum Kauvorgang. Die Aufmerksamkeit des Lesers ist auf einzelne Körperteile gelenkt, die am Essensvorgang beteiligt sind. Aufgrund der spezifischen Art der Verbalisierung scheinen diese von den Personen abgetrennt zu sein und selbsttätig zu funktionieren: So heben sich „die Hände den Töpfen entgegen“ (Zeile 21) und die „Löffel heben sich (...) zu den Mündern empor“ (Zeile 38/39) anstatt: die Personen heben die Löffel bzw. die Hände.

Betrachtet man den vorliegenden Textausschnitt genauer, so fällt auf, daß sich in ihm zwei verschiedenen Ordnungskriterien der Beschreibung durchkreuzen: die Regeln der Vorgangsbeschreibung, die – wenn man den Regeln der Schulbücher folgt – eine Aufgliederung des Vorgangs in Einzelschritte und die Einhaltung einer chronologischen Reihenfolge erfordert, auf der einen und die Regeln der Gegenstandsbeschreibung, die eine Gliederung vom Allgemeinen zum Besonderen vorschreiben, auf der anderen Seite.

Der Text beginnt nicht mit der Beschreibung eines Vorgangs, sondern mit der Beschreibung eines statischen Zustands: nämlich mit der Sitzordnung. Die Beschreibung der Verteilung der Personen um den Tisch ist nach einem räumlich orientierenden Verfahren operativer Ausdrücke realisiert, die jedoch in einem starren Schema gebraucht werden (links neben – links neben – zu ihrer Linken). Sie mündet dabei jeweils in eine Beschreibung des Äußeren der an den Abendessen beteiligten Personen – sofern diese, wie z.B. die Haushälterin und Herr Schnee, nicht schon vorher im Text beschrieben wurden. Die Verwendung des Präsens kann hier als Ausdruck von Zeitlosigkeit gelesen werden.⁶ Beschrieben ist nicht ein Abendessen zu einem bestimmten Zeitpunkt, vielmehr gilt die Sitzordnung für die Abendessen im allgemeinen. Elemente eines zeitlichen Ablaufs oder einer zeitlichen Fixierung sind im ersten Abschnitt also vollständig ausgespart.

⁵ Zu den von Jochen Rehbein und Konrad Ehlich entwickelten funktional-pragmatischen Kategorien „Handlungsmuster“ und „Handlungszweck“ siehe Ehlich (1986).

⁶ Zu den möglichen Funktionen des Präsens siehe Redder (im Druck: 11).

Vom Gegenstand her knüpft die in den folgenden Abschnitten realisierte Beschreibung der Hände und Münder (ab Zeile 21) an die vorhergehende Personenbeschreibung an. Von hier aus gesehen folgt der Text der Logik einer Gegenstands- oder Personenbeschreibung: vom Allgemeinen zum Besonderen vorgehend. Diese Logik wird jedoch durch die Verwendung der Temporaldeixis ‚jetzt‘ in der Äußerung ‚Die Hände, den Löffel haltend, heben sich jetzt von allen Seiten den Töpfen entgegen‘ (Zeile 21) durchkreuzt. Mit ihm ist das Element der Zeitlichkeit in den Text getragen.

Die Verwendung der Deixis ‚jetzt‘ dient – entsprechend der handlungstheoretischen Bestimmung deiktischer Ausdrucksmittel bei Ehlich (1982) – der Neufokussierung der Höreraufmerksamkeit auf einen bestimmten Zeitpunkt nahe der Origo. Geht man davon aus, daß die Beschreibung in der zitierten Textstelle nicht einem bestimmten Abendessen gilt, sondern den Abendessen in der Pension im allgemeinen, so wird deutlich daß mit ‚jetzt‘ im vorliegenden Zusammenhang ein bestimmter Zeitpunkt innerhalb des Ablaufes des Abendessens fokussiert ist. Die zunächst räumlich orientierte Beschreibung wird hier also von einer chronologisch orientierten Vorgangsbeschreibung überlagert, die nach dem Textverlauf in folgende Vorgangsschritte eingeteilt werden kann: Alle Gäste sitzen um den Tisch – sie nehmen die Löffel zur Hand – laden sich Essen aus den Töpfen auf die Teller – führen mit den Löffeln das Essen zum Mund – und kauen es.

Das im Mittelpunkt der Lessing-Preisrede stehende Spannungsverhältnis von Räumlich-Staticischem (als Kennzeichen des Bildes) und Zeitlich-Chronologischem (als Kennzeichen von Sprache) findet sich im Textausschnitt also unmittelbar umgesetzt. Beides tritt im Text in der Überlagerung von Gegenstands- und Vorgangsbeschreibung zueinander in Konkurrenz. Dadurch entsteht ein Effekt, der wohl am besten als ein abruptes Weiterrücken einzelner Standbilder in einem Film beschrieben werden kann – wie das Vorführen eines „Als-die Bilder-laufen-lernten“.

Noch auf ein weiteres Charakteristikum des zitierten Textausschnitts soll im vorliegenden Zusammenhang eingegangen werden. Ich hatte weiter oben darauf hingewiesen, daß ein wichtiges Gestaltungsprinzip im Verzicht auf jegliche Art der Hierarchisierung des Dargestellten und damit auf den für die Sinnkonstitution zentralen Wechsel von Zeigen und Verschweigen besteht. Dieses Prinzip ist im Textausschnitt jedoch an entscheidender Stelle durchbro-

chen: und zwar immer dann, wenn der Ich-Erzähler selbst an die Reihe des zu Beschreibenden kommt. Sinnfällig ist hier jeweils die Beschreibung der eigenen Person ausgespart: „meine eigene Hand, meine eigene Hand“, heißt es z.B. in Zeile 25, „mein eigener Mund, mein eigener Mund“ in Zeile 44/45 – eine Aussparung, die am Ende des Textausschnittes in der zweifachen Wiederholung des „ich, ich“ (Zeile 51) noch eine Steigerung findet. In der Wiederholung des Gesagten und dem plötzlichen Abbruch scheint die hinter der Infragestellung der Kategorien der Beschreibung stehende Identitätsproblematik, wie sie sich auch in der Lessing-Preisrede thematisiert findet, auf.

Der Frage, inwieweit das systematische Unterlaufen der Kategorien der Beschreibung existentiell motiviert ist, soll im folgenden über die Analyse einer weiteren Textstelle genauer nachgegangen werden. Die unten zitierte Textstelle findet sich im Roman noch vor der Essenszene, und zwar im Zusammenhang des Gangs des Ich-Erzählers vom Abtritt durch das Haus bis in sein Zimmer unter dem Dach. Bemerkenswert ist an ihr der abgeschlossene Bildcharakter, durch den es aus dem zeitlich-fortschreitenden Ablauf des Weges ausgekoppelt ist. Ebenso wie bei der vorhergehenden Textstelle habe ich auch hier zur Verdeutlichung der Analyse eine Reihe von Abschnitten eingefügt:

Vorübergehend an dem offenen Fenster zur ebenen Erde erhielt ich einen kurzen Einblick in das Zimmer der Familie,
ich nahm den Vater, die Mutter, den Säugling wahr, in folgender Verteilung und gegenseitiger Beziehung:

die Mutter sitzend auf dem Rand des Bettes in der Tiefe des Zimmers, halb ins Dunkel gehüllt, mit entblößter Brust und an der Brust den Säugling;

der Vater am Tisch in der Mitte des Raumes stehend, die Hände zu Fäusten geballt, vor sich auf die Tischplatte gestützt, das Licht des Fensters voll auf ihn fallend
und das vorgestreckte Gesicht mit dem weit aufgerissenen Mund beleuchtend;

und ihm gegenüber, nicht sitzend, sondern in der Kniebeuge hockend, der Sohn, das Kinn auf die Tischkante gepreßt, die Schultern bis zu den Ohren hinaufgezogen, in den Mund des Vaters hineinstarrend.“

(Weiss 1960: 14)

Mit der zitierten Textstelle wird die Aufmerksamkeit des Lesers zunächst nicht auf das Wahrgenommene selbst, sondern auf den Wahrnehmungsvorgang als

solchen gerichtet. Thematisiert ist zum einen die Wahrnehmungssituation, zum andern aber auch der Gegenstand der Wahrnehmung (also die Familie bestehend aus Vater, Mutter, Kindern) und die Gesichtspunkte, nach denen die Beschreibung der wahrgenommenen Familienmitglieder erfolgt: nämlich ihre Konstellation und Verteilung im Raum. Durch die Benennung des Wahrnehmungsvorgangs und die Vorgabe der abstrahierenden Ordnungskriterien „Verteilung“ und „Beziehung“ ist die distanzierte Außenposition des Ich-Erzählers markiert. Parallel dazu bleibt auch der Leser außerhalb des vorwiegend mit Hilfe nennender Prozeduren aufgebauten Vorstellungsraumes.

Die schon hier markierte Position außenstehender Betrachtung ist im zweiten Teil des Textes – der eigentlichen Beschreibung des Wahrgenommenen – noch verstärkt. So sind in ihr deiktische Sprachmittel, deren Einsatz in literarischen Texten distanzüberwindend wirkt,⁷ vollständig ausgeklammert. Was vielmehr erfolgt, ist die exakte Angabe von Raumpositionen durch den Einsatz von Symbolfeldausdrücken in Kombination mit lokalen Präpositionen, also mit Sprachmitteln des operativen Feldes, die eine relationierende Prozedur⁸ vollziehen.

Neben diesen Verfahren kommt darüber hinaus der spezifischen Verwendung partizipialer Verbformen eine zentrale Bedeutung zu.

So finden sich – vorwiegend zur Verbalisierung der Stellung und Position der Figuren – eine Reihe von Formen des Partizip I eingesetzt: „die Mutter *sitzend* auf dem Rand des Bettes (...); der Vater am Tisch in der Mitte des Raumes *stehend* (...); und ihm gegenüber nicht *sitzend*, sondern in der Kniebeuge *hockend*, der Sohn (...), in den Mund des Vaters *hineinstarrend*.“ Der Einsatz des Partizip I bewirkt, daß dem Leser im vorliegenden Textzusammenhang die wahrgenommene Haltung der einzelnen Personen nicht unmittelbar, sondern nur über den Umweg der erneuten Aktualisierung des im ersten Abschnitt benannten Wahrnehmungsvorgangs zugänglich ist. Denn das Partizip I verlangt vom Leser den Vollzug einer spezifischen operativen Prozedur. Diese besteht darin, die Proposition der Äußerung unter dem Aspekt des Geschehensvollzugs zeitlich zum finiten Verb der vorhergehenden Äußerung ins Verhältnis zu setzen – denn das Partizip I signalisiert hier Gleichzeitigkeit zur

⁷ Zur distanzüberwindenden Wirkung deiktischer Sprachmittel in literarischen Texten siehe Ehlich (1985) und Riedner (1996).

⁸ Zur relationierenden Prozedur siehe im einzelnen Griebhaber (1991).

vorher verbalisierten Wahrnehmungstätigkeit. Durch den wiederholten Einsatz des Partizip I ist dementsprechend die Tatsache der außenstehenden Beobachtersituation im Bewußtsein des Lesers bis zum Ende der Beschreibung aufrechterhalten.

Während das Partizip I im Zusammenhang mit der Verbalisierung der Konstellation als solcher eingesetzt ist, finden sich die Formen des Partizip II in attributiver Verwendung gehäuft im Zusammenhang mit der äußeren Charakterisierung der Personen: die Mutter sitzt mit *entblößter* Brust ins Dunkel *gehüllt*, der Vater ist charakterisiert durch Hände, die zu Fäusten *geballt* sind, und durch den weit *aufgerissenen* Mund, der Sohn hat dagegen das Kinn auf die Tischkante *gepreßt* und die Schultern *hinaufgezogen*. Mögliche Handlungen der Personen sind hier also nicht zeitlich in ihrem Ablauf, sondern statisch unter dem Gesichtspunkt der Abgeschlossenheit verbalisiert. Dadurch daß der Leser aufgefordert ist, den propositionalen Gehalt der Äußerung unter dem Aspekt des Handlungsresultats zu bearbeiten – in den Blick genommen ist mit dem Partizip II, wie Engel (1988: 435) hervorhebt, weniger die Handlung selbst, als der durch sie erreichte Zustand – gewinnt die beschriebene Szene den Charakter eines stillstehenden Bildes.

Setzt man die Ergebnisse der sprachlichen Analyse in Beziehung zur Laokoon-Rede von Peter Weiss, so wird deutlich, daß er in der beschriebenen Szene dem Leser mit sprachlichen Mitteln vorführt, was er für sich als die Begrenztheit bildlicher Ausdrucksmittel erkannt hat. Ich zitiere aus der Rede:

Wie reich auch immer der Inhalt eines Bildes ist, er umfaßt doch nie mehr als eine einmalige Situation (..). (...) eine Bildfläche konnte Perspektiven nach zahlreichen Richtungen hin aufweisen. Die gemalten Formen konnten sich aus Widersprüchen zusammensetzen. Zu sehen war aber immer nur die Schlußwirkung des Dramas (...). Die Bilder, die vor ihm auftauchten waren reglos und spiegelten seine Ohnmacht. (Weiss 1968: 179/180/181)

In der untersuchten Textstelle aus dem „Schatten des Körpers des Kutschers“ ist dem Leser eine konfliktgeladene Familienkonstellation vorgeführt, die in ihrer bildhaften Erstarrung unerträglich wirkt. Indem die Konfliktsituation in das Medium der Sprache übersetzt ist, ist mit ihr jedoch gleichzeitig die Erwartung der Auflösung der momentanen Konfliktsituation im zeitlichen Handlungsverlauf der Erzählung verknüpft – ein Aspekt der übrigens auch

über die auf Geschehensvollzug gerichteten präsentischen Partizipformen transportiert wird.

Tatsächlich ist die spannungsgeladene Situation einige Seiten später aus der unerträglichen Statik heraus in Bewegung gesetzt:

Ich beugte mich zum Schlüsselloch herab und blickte in das Zimmer, in dem die Mutter, den Säugling an sich gedrückt, auf der Kante des Bettes saß, und der Vater hinter dem Sohn her um einen Stuhl, den der Sohn vor sich hielt lief. (40)

Die Szene endet damit, daß der Vater den Sohn verprügelt, in seiner Aufregung aber einen Herzanfall erleidet und zusammenbricht:

Der Sohn, gebückt zum Bett schleichend und vor dem Bett auf die Kniee sinkend sagte, wie in einem leiernden Gebet, nie wieder, nie wieder, nie wiedertun, nie, nie wiedertun; und der Vater hob seine Hand nach dem Hals, dem Ohr und dem Scheitel des Sohnes, und von dort aus glitt die Hand über die Schläfe, die Backe und das Kinn des Sohnes und dazu stöhnte er tief. (Weiss 1960: 47)

Damit ist die Szene zwar sprachlich in Bewegung gesetzt – eine tatsächliche Lösung des Konflikts ist jedoch im „Schatten des Körpers des Kutschers“ in weiter Ferne. Denn für Weiss ist die Sprache der sinnlichen Wahrnehmung, wie sie im „Schatten des Körpers des Kutschers“ umgesetzt ist, nur ein erster Schritt auf dem Weg zu einer Sprache, mit der die Hoffnung verbunden ist, über eine begriffliche Form der Erkenntnis zu den Ursachen des Dramas vorzudringen.

Literatur

- WEISS, Peter (1960): *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- WEISS, Peter: (1968) *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. Rede anlässlich der Entgegennahme des Lessingpreises der Freien und Hansestadt Hamburg am 23. April 1965. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 170-187
- WEISS, Peter (1982) *Notizbücher 1960-1971*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- EHLICH, Konrad (1982) *Deiktische und phorische Prozeduren beim literarischen Erzählen*. In: Lämmert, E. (Hg.) *Erzählforschung*. Stuttgart: Metzler, 112-129

- EHLICH, Konrad (1985) Literarische Landschaft und deiktische Prozedur: Eichendorff. In: Schweitzer, H. (Hg.) Sprache und Raum. Stuttgart: Metzler, 246-261
- EHLICH, Konrad (1986) Funktional-pragmatische Kommunikationsanalyse – Ziele und Verfahren. In: Hartung, W. (Hg.) Untersuchungen zur Kommunikation – Ergebnisse und Perspektiven. Berlin: Akademie, 15-40
- ENGEL, Ulrich (1988) Deutsche Grammatik. Heidelberg: Groos
- GERLACH, Rainer & Richter, Matthias (Hg.) (1986) Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- GRIEBHABER, Wilhelm (1991) Die relationierende Prozedur im Deutschen. Zur Grammatik und Pragmatik lokaler Präpositionen und ihrem Gebrauch durch türkische Deutschlerner. Universität Hamburg: Germanisches Seminar (unveröffentlichte Habilitationsschrift)
- KÖPPEN, Manuel (1987) Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss. In: Wolff, R. (Hg.) Peter Weiss. Werk und Wirkung. Bonn: Bouvier, 9-26
- REDDER, Angelika (1991) Fremdheit des Deutschen. Zum Sprachbegriff bei Elias Canetti und Peter Weiss. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 17, 34-54
- REDDER, Angelika (im Druck) Die Sprache der Bilder – Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. In: Rehbein, J. (Hg.) Funktionale Pragmatik im Spektrum. Opladen: Westdeutscher Verlag
- RIEDNER, Ursula Renate (1996) Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman „Rita Münster“. München: iudicium
- SCHMIDT-HENKEL, Gerhard (1970) Die Wortgraphik des Peter Weiss. In: Canaris, V. (Hg.) Über Peter Weiss. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 15-24
- SCHNEIDER, Helmut J. (1970) Der verlorene Sohn und die Sprache. Zu „Der Schatten des Körpers des Kutschers“. In: Canaris, V. (Hg.) Über Peter Weiss. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 28-46
- SÖLLNER, Alfons (1988) Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung. Opladen: Westdeutscher Verlag
- STEINLEIN, Rüdiger (1987) Ein surrealistischer 'Bilderdichter'. Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk von Peter Weiss. In: Wolff, R. (Hg.) Peter Weiss. Werk und Wirkung. Bonn: Bouvier, 60-87