

Ludger Hoffmann

Schreiben: Beschreiben

Mit Blick auf Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands

1.1 Kennzeichen und Beschreiben

Das Beschreiben gehört zu den zentralen Handlungsmustern. Die Fähigkeit, Adressaten etwas so präzise beschreiben zu können, dass sie es sich vorstellen, es wiedererkennen oder identifizieren können, ist grundlegend im kommunikativen Repertoire. Keine Fachkommunikation, kein Fachunterricht, keine Erzählung, kein gemeinsames Planen, keine Kritik kann auf beschreibende Elemente verzichten. Der beschriebene Gegenstand muss von anderen, die in Frage kommen, unterschieden werden können. Die Unterscheidung gelingt um so eher, wenn die Charakteristika das Adressatenwissen kategorial berücksichtigen und im Zusammenspiel sinnvoll eingrenzen, also hinreichend spezifisch sind, um Alternativen auszuschließen.

Kennzeichnungen mit einer Nominalgruppe werden manchmal auch als (minimale) Beschreibungen gefasst. Kennzeichnungen werden in der Kommunikation eingesetzt, um einen Gegenstand lokal, für den laufenden Diskurs unterscheidbar und kommunizierbar zu machen. Die Beteiligten müssen hinreichend genau wissen, wovon die Rede ist. Für die Gegenstandskonstitution wie für die Charakterisierung werden Prädikatsausdrücke eingesetzt, die fundamentalen Einheiten menschlicher Sprachen. Und falls sie nicht in einer kommunikativen Welt bereits vorverstanden sind und einen Eigennamen wie *Dominik*, *New York* oder *die Oder* zur Verfügung haben, beschreiben sie ein X mit Prädikaten. Das Zutreffen der Prädikate auf ein X kann wahr oder falsch sein. Solche minimalen Beschreibungen werden in der analytischen Philosophie „deskriptive Kennzeichnungen“ genannt und wurden von Russell, Strawson u.a. diskutiert, sie können eindeutig sein wie ein Eigennamen, der mit der Eigenschaft der Benennung alle anderen bündelt, oder adressatenangepasst selektiv. Einem Namen äquivalent sind Kennzeichnungen wie *der höchste Berg Großbritanniens* (~*Ben Nevis*), *der Fußballweltmeister 2010* (~*Spanien*). Die Beispiele zeigen den deskriptiven Mehrwert einer Kennzeichnung gegenüber Namen und den Primat des Prädikats in der Sprache. Hätte man alle Eigenschaften, wäre ein Gegenstand vollständig beschrieben und ein Eigennamen, der die Identität eines Individuums repräsentiert, könnte dann (wie in der Logik – idealisiert – gedacht) als Ausdruck verstanden werden, der diese Menge aller Eigenschaften bündelt. Minimale Beschreibungen haben also den Zweck, einen Redegegenstand Adressaten verfügbar zu machen und von anderen zu unterscheiden, die an dieser Diskursposition in Frage kommen. Sie zeichnen sich durch ökonomischen Einsatz der Mittel aus: Wenn kein Name bereitsteht, der ein Individuum mit allen seinen Eigenschaften repräsentiert, werden möglichst so viele Symbolausdrücke genutzt, wie nötig sind, nicht mehr. Ist der Gegenstand schon thematisch oder präsent, genügt meist die Wiederaufnahme eines Gattungsnamens, verbunden mit einem bestimmten Artikel (*ein sonniger Tag* > *der Tag*), oder ein changierender Ausdruck auf derselben Dimension

(*Hochschullehrer > Dozent*) oder demselben Feld (*Tiger > Raubtier > Tier*). Solche Deskription realisiert den elementaren sprachlichen Akt der Gegenstandskonstitution.

Wird ein Unbekannter beschrieben, muss man sich auf die Kennzeichnungen von Zeugen verlassen:

(1) Mann in U-Bahn angegriffen – Zeugen gesucht

Tatzeit 23. Juli 2012; Tatort Pankow

Die Polizei Berlin bittet um Mithilfe bei der Aufklärung einer gefährlichen Körperverletzung in Prenzlauer Berg. Am Montag, den 23. Juli 2012, gegen 23 Uhr 30 saß ein 22-Jähriger in einem Zug der U-Bahnlinie U 2, Fahrtrichtung Pankow. Am U-Bahnhof Eberswalder Straße stiegen zwei Unbekannte in den Waggon und fielen sofort durch Ihr Verhalten und den dabei verursachten Lärm auf. Sie blieben vor dem 22-Jährigen stehen und stießen ihn leicht an der Schulter an. Als dieser nicht reagierte, begab sich das Duo zu den sich öffnenden Türen. Während einer der Männer ausstieg, drehte sich sein Begleiter noch einmal zu dem 22-Jährigen um und schlug mit einer Metallstange in Richtung Kopf, traf jedoch dessen Knie, das der Angegriffene zur Abwehr hochgezogen hatte. Danach verließ auch der Schläger den Zug. Der 22-Jährige erlitt schwere Knieverletzungen, unter denen er noch heute leidet. Die Tatverdächtigen werden als 18 – 20 Jahre alt und etwa 180 Zentimeter groß, mit sportlicher Figur und sehr kurzem Haar beschrieben. Beide trugen schwarze T-Shirts. Der Schläger hatte schwarzes Haar und trug eine Jogginghose mit weißer Schrift am rechten Oberschenkel. Sein Begleiter hatte blondes Haar und trug eine Jeans der Marke „G-Star“. **Die Polizei fragt:**

- I. Wer hat die beschriebene Tat in der U 2 beobachtet?
- II. Wer kann Angaben zur Identität und dem Aufenthaltsort der Tatverdächtigen machen?
- III. Wer kann sonst sachdienliche Angaben machen?

Hinweise nimmt der Polizeiabschnitt 15 in der Eberswalder Straße in Prenzlauer Berg unter der Telefonnummer (030) 4664 115 700 oder jede andere Polizeidienststelle entgegen.

[<http://www.berlin.de/polizei/presse-fahndung/archiv/374477/index.html>, 1.10.2012]

Die Täterbeschreibung soll ein prädikatives Raster bilden, mit dessen Hilfe Leser über einen Vergleich jemanden, den sie kennen, als Verdächtigen identifizieren und melden können. Dazu ist ein Abgleich von gegebenen und gespeicherten Eigenschaften nötig und wenn das Verständnis der Ausdrücke ein anderes ist, wenn die Ausdrücke zu vage sind, nur eine partielle Übereinstimmung besteht, scheitert das Verfahren oder führt zu Fehlverdächtigungen. Prädikate drücken Eigenschaften im „Symbolfeld“ (Bühler 1934) der Sprache (Adjektiv-, Substantiv-, Verbstämme, einige Adverbien, Präpositionen) aus, mit ihnen wird etwas auf einer bestimmten Dimension charakterisiert. Auf dieser Dimension des Symbolfelds operieren weitere Ausdrücke und jede Wahl bringt eine spezifische Differenz und den Ausschluss anderer Eigenschaften zum Ausdruck (Haarfarbe: *blond* versus *braun* versus *brünett* versus *schwarz* ...). Die Bedeutung ergibt sich im Systemzusammenhang von Ausdrücken derselben Dimension. Sie ist aber auch kombinatorisch bestimmt durch andere symbolische Ausdrücke in der Äußerung (Beispiel *fallen* und Mitspieler in der Verbszene: *der Stuhl fällt, Schnee fällt, der Vorhang fällt, der Preis fällt, der Soldat fällt; er fällt ihm ins Wort* ...).

(2) Eigenschaften von Täter und Begleiter:

Dimension Alter:	18 – 20 Jahre
Dimension Größe:	etwa 180 Zentimeter groß
Dimension Körperbau:	sportliche Figur
Dimension Handeln:	laut, aggressiv

- Differenzierung: Person 1: schlug Opfer mit einer Stange → *Schläger*
Person 2: begleitete Person 1 → *Begleiter*
- Dimension Haar: sehr kurzes Haar;
 - Differenzierung: *Schläger*: schwarzes Haar
Begleiter: blondes Haar
- Dimension Kleidung: schwarze T-Shirts;
 - Differenzierung: *Schläger*: Jogginghose: weiße Schrift am rechten Oberschenkel
Begleiter: Jeans der Marke „G-Star“

Die Kennzeichnung erreicht ihr Ziel mit einer Identifizierung, etwa: Ronny Müller ist identisch mit der Person, die als „Schläger“ (schwarzes Haar etc.) charakterisiert wurde. Der hohe Aufwand im Beispiel resultiert daraus, dass die gesuchten Personen in Absenz charakterisiert werden, den Adressaten nicht durch Zeigen oder durch einen Namen zugänglich gemacht werden können. Die Adressaten versuchen die Merkmale mit den Merkmalen ihnen bekannter Personen abzugleichen, die dann bei Identitätsannahme mit den Tatzeugen konfrontiert werden können.

Von diesen Kennzeichnungen zum Zweck der Identifikation ist das Beschreiben des Absenten, Unzugänglichen, bloß Vorstellbaren oder Fingierten zu unterscheiden. Die Einbettung in andere Zweckzusammenhänge führt zu Differenzen der Beschreibungsebene, Dimension und Ausführlichkeit. Die Beschreibung eines vorliegenden Bildes bezieht ihren kommunikativen Sinn aus dem Mehrwert gegenüber dem oberflächlich kategorialen Wahrnehmen. Ist der Gegenstand absent, muss der Vorstellungsraum, den es zu durchschreiten gilt, erst aufgebaut werden. Wenn der Gegenstand in der Wahrnehmung auch den Rezipienten präsent ist, stellt sich die Frage nach der Sinnhaftigkeit, so in der schulischen Bildbeschreibung. Hier könnte die Beschreibung in den Rahmen eines Erklärungszusammenhangs oder einer Kunstanalyse eingebettet und darauf zugeschnitten sein.

Allgemein setzt das Beschreiben voraus, dass der zu beschreibende Gegenstand dem Adressaten durch eine Kennzeichnung, einen Namen, ein Zeigwort zugänglich gemacht wird. Sein Zweck besteht darin, einen Gegenstand nicht nur als unverwechselbar-singuläre Entität für die laufende Kommunikation zu entwerfen, sondern zusätzlich auf einer oder mehreren symbolischen Dimensionen mit einem markanten Profil auszustatten, mit dem das Adressatenwissen anzureichern ist: X hat auf den Dimensionen $D_1...D_n$ die salienten Eigenschaften $E_1...E_n$ und kann damit kategorial eingeordnet, in seiner Gestalt und Situierung erfasst werden. Das Beschreiben hat stets einen lokal-territorialen Bezug. Das Beschriebene erscheint in einem Wahrnehmungsraum, auf einer zwei- oder dreidimensionalen Fläche, oder in der Vorstellung, die es zu übermitteln gilt. Elementar ist ein Wahrnehmungsprofil, das aus einer generalisierungsfähigen Sicht formuliert ist und den Gegenstand in seiner Oberflächengestalt so charakterisiert, dass auch Hörer, die ihn nicht kennen oder keinen perzeptiven Zugang haben, eine Vorstellung von ihm ausbilden können. Die Oberflächengestalt wird aus einer gegenstandsabhängigen Standardperspektive oder von einem markierten Standpunkt aus dargestellt. *Vor dem Theater liegt ein Löwe* situiert das Tier in dem Bereich, den man im Blick auf den Haupteingang erfasst (Standardperspektive auf das Gebäude), *vor dem Auto* ist der Bereich, den der Fahrer sieht. Es kann aber auch vom Sprecherstandort aus orientiert werden: *von hier aus gesehen hinter X*. Es kann sich ein Konflikt ergeben, wenn die Perspektive nicht verdeutlicht wird. Ist der Gegenstand ein Raum, so kann er in einem kognitiven Spaziergang betreten und (üblicherweise von links nach rechts, vorn nach hinten etc.) durchlaufen werden. Ein Mensch wird im Blick auf seine Vorderseite beschrieben, wobei die obere Hälfte und das Gesicht als kommunikative Quelle eine besondere Rolle spielen. Im Fortgang der Beschreibung kann die Perspektive gewechselt werden: der Betrachter kann an einem anderen Standort auftreten (z.B. ‚hinter‘ einem Objekt oder seitlich), das Objekt kann gedreht werden.

Wir beschreiben nicht nur, um einen Gegenstand von anderen abzuheben, sondern auch, um ihm für bestimmte Zwecke ein Profil zu geben, eine Anschauung zu teilen, einen Strukturzusammenhang offen zu legen, etwas in seiner Komplexität verstehen zu können. Wie explizit die Beschreibung sein soll, kann nicht vorab festgelegt werden; das hängt vom jeweiligen Zweckzusammenhang ab.

Beschreiben hat mehrere Verwendungsweisen. Der wissenschaftliche Terminus bedarf grundsätzlich einer begrifflichen Explikation und Festlegung im Rahmen einer Theorie. Der Blick auf die Etymologie ist hilfreich (Abb. 1). Wie erwartet zeigt sich eine Parallelentwicklung zu *schreiben*. In semantischer Anlehnung an griech. *Ekphrasis* ergibt sich eine Linie, auf der das reflektierte, genaue und anschauliche Beschreiben liegt, das wir uns zunächst in Textform denken müssen. Die Genauigkeit hat im Mittelhochdeutschen auch rechtliche Motive. Immer enthalten ist die Komponente des Aufschreibens. Ein entwickelter Zusammenhang wird schriftlich in seiner Komplexität fixiert und verfügbar gehalten. Das *Be*-schreiben eines Trägers mit Griffel, Feder, Kugelschreiber, Drucker bleibt ebenfalls konzeptuell mitgedacht. Näher am Schreibvorgang ist das engl. *write* geblieben – herzuleiten aus dem altengl. *writan*, germ. **wreit-a- / wrīt-* ‚kratzen, schneiden, reißen‘, dem althochdeutsch *rīzan* > *reißen* an die Seite zu stellen ist.

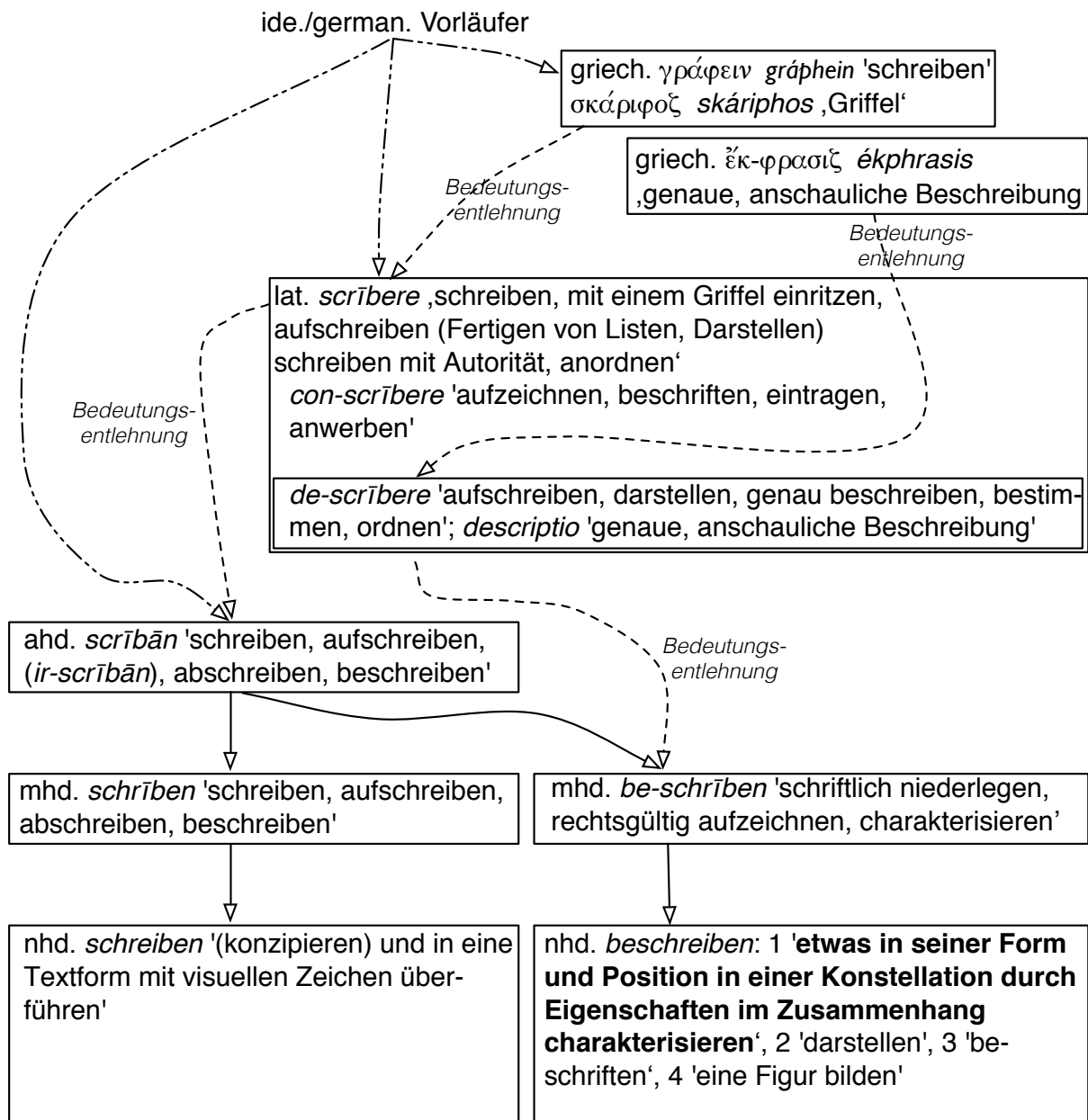


Abb. 1: Etymologie von *beschreiben* im Kontext von *schreiben*

Zu den vier Verwendungsweisen lassen sich leicht Korpusbelege finden:

Beschreiben 1: ‚einen Redegegenstand in Dimensionen wie Form, Gestalt, Position, Ereignisrolle, Handlungsweise mit seinen Eigenschaften profilieren‘

- (3) Es ist leicht, ihn zu **beschreiben**: Er schreit, er brüllt, er tobt, er rollt mit den Augen, er rauft sich die mähnengleichen Haare, er hämmert mit den Fäusten, er bricht in Tränen aus, um im nächsten Moment schon wieder gellend zu lachen. [DIE ZEIT, 14.06.2009, Nr. 25, <http://www.dwds.de>, 29.10.12]

Beschreiben 2: ‚Darstellen, einen komplexen Sachverhalt versprachlichen‘

- (4) Wenigstens **beschreiben** die beiden Erdős-Biografien anschaulich, wie Mathematiker arbeiten. Nur bleiben die Inhalte der Mathematik und ihre gesellschaftlichen

Bedingungen miteinander unverbundene Größen. [ZEIT 14.10.1999, S. 43, S. 8, www.dwds.de, 15.10.12]

Beschreiben 3: ‚beschriften‘

- (5) Gräsler - sah allerlei **beschriebene** Papiere vor sich liegen, zum Teil in Aktenformat, Briefe in Umschlägen, größere und kleinere verschnürte Päckchen, und las auf einem dieser letzteren: ... [Schnitzler, Arthur, Doktor Gräsler, Badearzt, in: Berliner Tageblatt (Morgen-Ausgabe) 03.03.1917, S. 5, S. 11; <http://www.dwds.de>, 29.10.12]

Beschreiben 4: ‚eine Figur bilden‘

- (6) Die Granaten **beschrieben** ihre Bogen über den Berg, hinter dem der Feind sich eingenistet hatte. [Adelt, Leonhard, Karpathenkampf, in: Berliner Tageblatt (Morgen-Ausgabe) 03.03.1915, S. 4, S. 2; <http://www.dwds.de>, 29.10.12]

Beschreiben (1) ist die wissenschaftlich zu rekonstruierende Variante, Beschreiben (2) die unspezifisch verallgemeinerte, die es auch beim Erzählen gibt: *eine Geschichte erzählen*, gegenüber *erzählen, was im Seminar behandelt wurde*. Aber auch der verallgemeinerte Gebrauch findet sich oft: So schreibt Heringer, man könne alles beschreiben, was es gibt (1978: 48). Dahinter steht die Idee des Positivismus bzw. von Wittgensteins „Tractatus“, die Welt sei eine Menge von Dingen, die in Sprache abgebildet sei. Personen, Tiere, Pflanzen, Steine, Städte, Bilder, Wegstrecken kann man beschreiben, allerdings: die Uhrzeit, einen Namen, eine Geschichte, die Nachrichten, ein Fußballergebnis nicht. In der Beschreibung manifestiert sich die Welt und „die Welt ist alles, was der Fall ist“ (Wittgenstein 1989: 4). Die Beschreibung ist die Grundoperation, noch in den „Philosophischen Untersuchungen“ heißt es: „Alle Erklärung muß fort und nur Beschreibung an ihre Stelle treten“ (Wittgenstein 2001: 809), Wahrheit kann nur für Beschreibungen beansprucht werden. Das schließt an den antiken Gedanken an, dass die Beschreibung der Ordnung der Welt als göttlich zu gelten hat, der Geist schreibt sich ins „Buch der Natur“ ein.

Wir betrachten das Beschreiben als Text-/Diskursmuster. Es erfordert eine Kette von Handlungen und kann eigenständig sein (z.B. als didaktische Übung, als Vermittlung ästhetischer Qualität) oder Teil eines Handlungsprozesses. Wichtige Handlungszusammenhänge sind:

- a) Darstellungsformen wie das Erzählen oder Berichten, in denen die Ausgangskonstellation, der Ablauf und Resultate eines Ereigniszusammenhangs zu unter dem Aspekt spezifischer Relevanz (Auffälligkeit, gebrochene Erwartung, Einordnung von Figuren als Glückliche, Leidende, Trickster etc.) zu beschreiben sind;
- b) Formen der Kritik von Opern- oder Konzertaufführungen, Filmen, Sportereignissen etc., in denen Abläufe, Ausgedrücktes, Dargestelltes etc. zu beschreiben sind, um Wahrnehmungen nachvollziehbar vermitteln und die Ereignisse unter einem geteilten Maßstab bewerten zu können;
- c) Erklären durch Ursachen, Funktionen, Strukturmerkmale, historische Entwicklungen etc., die auf Beschreibungen der Gegenstände und Ereignisse basieren, die zu erklären sind oder einen Teil der Erklärung bilden;
- d) Handlungsanweisungen, die die Beschreibung einer Ausgangskonstellation, eingreifender Handlungen und angezielter Endzustände oder beteiligter Personen erfordern.

Das Beschreiben ist oft kein Selbstzweck (abgesehen von schulischen Übungen), sondern eingebunden in Handlungszusammenhänge, in denen es funktional ist, etwas in seiner Gestalt oder Struktur präsent zu haben. Das heißt nicht, dass die Beschreibung ihren Gegenstand möglichst „evident“ macht, dazu gegen jede Ökonomie Beschreibungsmerkmale akkumuliert

(Drügh 2006: 17); Evidenz bleibt beim Elementarerlebnis der Phänomenologie (Brentano), während die Beschreibung auf reflektierte Erfahrung zielt und nicht auf die Intuition des Experten. Anschaulich wird etwas zu bestimmten Zwecken gemacht, etwa damit es als Kunstwerk verstanden werden kann, damit seine Funktionsweise deutlich werden kann. In der Medizin gibt es eine Tradition, anatomische Abbildungen so zu zeichnen, dass die Zusammenhänge in der Lehre vermittelbar sind, die Stilisierung dient der Anbahnung eines Verständnisses, das die anatomische Beschreibung in eine physiologische Erklärung überführen kann. Ähnliches gilt für biologische Abbildungen.

Aus der *ékphrasis* und der *descriptio* als ‚genaue, vollständige Beschreibung des Wahrgenommenen für den Nachvollzug‘ (vgl. Abb. 1) entwickelte sich eine Beschreibung von Personen, Dingen und Vorgängen, die in Kunstwerken dargestellt sind, *ékphraseis* sind demnach Abbildungen zweiter Ordnung. Die Wahrnehmung von Kunstwerken (Bildern, Skulpturen) wird im Wissen verarbeitet und Rezipienten vor Augen (*ad oculos*) gestellt, so dass sie reflektierend angeeignet werden kann. Das geschah zunächst im narrativen Rahmen (etwa der Schild des Achill in Homers Ilias), später auch eigenständig, als eigene Gattung. Schon früh wird die interessante Frage nach der Differenz der Verbalisierung zur bildlichen Darstellung aufgeworfen und eine Ähnlichkeit in der ästhetischen Aneignung registriert. Horaz (65–8 v. Chr.) verlangt von poetischen Texten eine hohe Anschaulichkeit und Abbildungsqualität (1984, „Ut Pictura Poiesis“). Die jeweiligen Besonderheiten arbeitet insbesondere Lessing im „Laokoon“ (1766) heraus. Der Entwurf eines Gedankens (Proposition) ist als spezifische Form der Gliederung von Welt in der Verbszene aufzufassen, die auf von den Einzelsprachen vorgegebenen Szenarios beruht und von der Ganzheitlichkeit eines Bildes systematisch zu unterscheiden ist.

1.2 Eine Bildbeschreibung

Wir betrachten zunächst den klassischen Fall einer Bildbeschreibung, die traditionell in der Sprachdidaktik verankert ist. Unser Beispiel bezieht sich auf das Bild des Renaissance-Malers Francesco del Cossa (1436-1478): „Portrait eines jungen Mannes mit Ring“.

- (7) (a) Von der großen Zahl der Bildnisse junger Männer im italienischen Quattrocento hebt sich dieses Portrait eines Unbekannten in mehrfacher Hinsicht ab: (b) Ungewöhnlich, zumal für die frühe Entstehungszeit, sind die unmittelbare Betrachtersprache vor einer ausdrucksstarken Landschaft und die illusionistische Körperlichkeit der linken Hand, die einen Goldring vorweist. (c) Nur leicht mit der rechten Schulter aus der Frontalität gewendet, fixiert der junge Mann den Betrachter mit offenem Blick. (d) Er trägt ein schwarzes Barett sowie unter einem ärmellosen Mantel aus grauem Stoff ein geknöpftes, hellgraues Wams und ein dunkles Untergewand, sichtbar nur an Ärmel und Kragen, über den wiederum der schmale Umschlag eines weißen Leinenhemdes fällt. (e) Die Abschränkung des Bildraumes durch eine grau marmorierte Brüstung wird durch deren profilierten Abschluss noch betont, jedoch im selben Moment durch die nach vorn weisende, in akzentuierter Plastizität hervortretende linke Hand wieder überschritten. (f) In eleganter Manier hält der Dargestellte uns zwischen spitzen Fingern, leicht nach links aus der Bildmittelachse gerückt und durch die Kontur des aufgeschlagenen Mantels gleichsam gerahmt, einen Goldring mit aufmontiertem Stein entgegen. (g) Die Suggestion von Körperlichkeit und räumlicher Tiefe wird zusätzlich unterstrichen durch den starken Eigenschatten auf dem Handrücken und den weit abgespreizten kleinen Finger sowie den Schlagschatten, den der Arm auf die Vorderseite der Brüstung wirft, und den ebendort aufliegenden weichen Stoff des Ärmels. (Christiansen/Weppelmann 2011: 275)

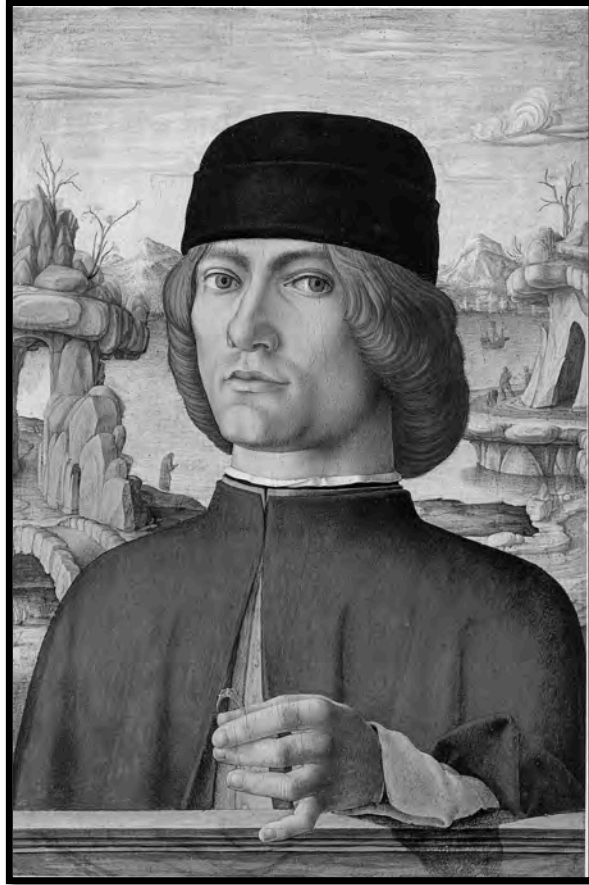


Abb. 2: Francesco del Cossa (1436-1478): „Portrait eines jungen Mannes mit Ring“

Einleitend wird die Beschreibung eines der zahlreichen Porträts durch seine Besonderheit begründet (a): Sie liegt darin, dass schon früh der Betrachter einbezogen ist, die Landschaft eine spezifische Rolle spielt und die linke Hand mit einem Goldring stark in den Vordergrund rückt (b). Bis hierher wird kategorisiert: „frühe Entstehungszeit“, „ungewöhnlich“, „Beobachteransprache“, illusionistische Körperlichkeit“. Ansetzend bei der linken Hand wird dann aber das Bild detailliert beschrieben: zunächst die Körperorientierung und der Blick in Relation zum Betrachter (c). Dann wird die Kleidung von oben nach unten bis zum Leinenhemd charakterisiert (d). Im nächsten Schritt wird die Bildraumgrenze dargestellt, die durch die Brüstung markiert ist und die durch die hervortretende plastisch gezeichnete Hand überschritten wird (e). Die Hand hält einen Goldring und die Bewegung wird als „elegante“ und betrachterzugewandt gedeutet (f). Das Schattenspiel erklärt die „Körperlichkeit und räumliche Tiefe“. Wir sehen also, dass die Beschreibung den Leser zu einem mentalen Spaziergang über das Bild veranlasst und von größeren Einheiten bis zur Fokussierung des Ringes gelangt (Abb.3).

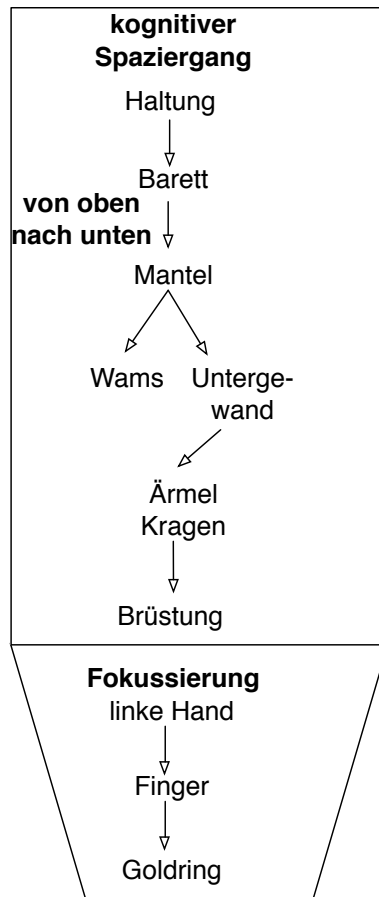


Abb. 3: Beschreibung: mentaler Spaziergang

Zugleich aber geht die Beschreibung – ausgehend von den Kategorisierungen des Anfangs – immer wieder in die Analyse über. Der junge Mann fixiert den Betrachter offen, unabhängig vom Betrachtungswinkel (c). Es wird hervorgehoben, dass die Beschreibung sich auf das Sichtbare konzentriert (d). Die Gewichtung durch die Begrenzung des Bildraums einerseits, die Überschreitung durch die Hand andererseits erscheint als naheliegende Deutung (e), ebenso analytisch sind die Betrachterorientierung („uns“) und die Positionierung des Rings links der Mittelachse sowie der Vergleich der Mantelkontur mit einem Rahmen (f). Schließlich wird herausgearbeitet, wie es zum Eindruck von Körperlichkeit und Tiefe kommt (g). Die Beschreibung ist somit angereichert durch analytische und reflexive Elemente, sie ist Teil eines Erklärungszusammenhangs, der dem Leser diese Porträtkunst näher bringen will. Mit der Einbettung in die Analyse ergibt sich der notwendige Mehrwert einer Beschreibung eines den Rezipienten zugänglichen Gegenstands.

Wir können nun den Durchlauf durch das sprachliche Muster des elementaren Beschreibens angeben:

- a) Wahl des Objekts, der Beschreibungsdimensionen und des Komplexitätsgrads, um den Adressaten einen Zugang zum Objekt im Wissen zu ermöglichen (Aufbau einer Vorstellung). Dabei wird ggf. der Zweck eines übergeordneten Musters (Narration, Anleitung etc.) und das damit erforderliche Maß an Detaillierung berücksichtigt.
- b) Das Objekt wird gekennzeichnet (Eigenname, Nominalgruppe mit Gattungsnamen bzw. Fachterminus) und zugänglich gemacht.
- c) Festlegung der Ausgangsperspektive auf das Objekt (z.B. Standardperspektive von

- vorn, dynamischer Perspektivenwechsel auf dem Weg durch das Objekt oder außen herum etc.)
- d) Für die Adressaten wird ein Vorstellungsraum aufgebaut, in dem symbolisch Orientierungspunkte (Parameter) gesetzt werden.
 - e) Zerlegung des Objekts in relevante Teile und Teilstrukturen und Repräsentation in seiner Erscheinungsform im Raum oder in der Zeit:
 - global: relevante Merkmalsdimensionen (Gestalt, Größe, Nachbarschaft, Farbe etc.)
 - analytisch: Merkmalsdimensionen von Objektteilen, die sukzessiv vorgeführt werden
 - f) Die Präsentationsfolge entspricht einer Sequenz von Perzeptionen benachbarter Gegenstandsteile (mentaler Spaziergang), die aus unterschiedlichen Perspektiven erfolgen (Distanz Verändern, Umschreiten, Betreten usw.) oder Objektbewegungen nutzen können (Drehen, Heben, Öffnen etc.).

Wichtige sprachliche Mittel der räumlichen Beschreibung sind:

- Attributive Ausdrücke: Adjektive, Relativsätze, Appositionen (Eigenschaften von nominal kategorisierten Gegenständen)
- Präpositionalgruppen (*im, unter, nach, mit, an, in, auf*) für räumliche Beziehungen
- unpersönliche Konstruktionen wie Passiv (*wird geteilt, hier findet sich...*).
- Nutzen des rechten Außenfelds (Nominalgruppen, Sätze)
- Präsens als Ausdruck des Vergegenwärtigens

1.3 Beschreiben in der Narration: Peter Weiss

Peter Weiss (1916-1982) war Autor, Filmemacher, Maler. 1975-1981 entstand sein großer Roman „Die Ästhetik des Widerstands“. Die Kunst von Peter Weiss zeichnet sich durch formale Innovationen aus. Seine reflektierte Schreibweise führt der Autor, der 43 Jahre im schwedischen Exil lebte, auch auf seine Mehrsprachigkeit zurück:

„13/7 1978

Die Sprache, in der ich schreibe, ist eine arme Sprache. Jedes Wort, das ich verwende, habe ich mir mühsam herbeigesucht. Ich kann nicht aus einem Überfluß heraus arbeiten. Die Sprache kommt nicht unerschöpflich auf mich zu. Ich bin keinen Eingebungen ausgesetzt. Bilder, Figuren, Situationen, Dialoge nehmen nicht von selbst Form an. Ich bin kein Medium. Die Sprache ist keine Inspirationsquelle. Und doch ist ein Dasein ohne Sprache unvorstellbar. Würde ich anders schreiben, wenn ich heimisch geblieben wäre in meiner Sprache?

Im Exil versuchte ich, die Sprache zu wechseln, mich auszudrücken in der Sprache, die mich umgab. Später verstand ich, daß dies bedeutete: die Identität zu wechseln. Der Versuch, die schwedische Sprache als Ausdrucksmittel zu benutzen, mißglückte. (...) Ich mußte zurückkehren zu den Grundlagen meiner Person, und diese waren definiert worden in der Sprache, die ich während der Kindheit und Jugend lernte.“ (Weiss 1981: 724f.)

Sein Schreibprogramm in der „Ästhetik des Widerstands“ zielt darauf, der Geschichte gesellschaftlicher Erfahrungen im Kampf gegen den Faschismus eine Sprache zu geben und sie zugleich einzubetten in die Menschheitsgeschichte des Widerstands gegen Ausbeutung

und Fremdherrschaft. Diese gesellschaftlichen Erfahrungen sind mitteilbar, wenn sich die bisher Ausgeschlossenen die Kultur aneignen und die gesellschaftlichen Hegemonien brechen. Damit bewegt sich Weiss auf der Luxemburg-Gramsci-Linie des Sozialismus. Die ersten Konzepte zum Roman bringen den Autor in Schwierigkeiten und Zweifel:

„Der Roman ist in der Form, in der ich seit dem Juli arbeite, nicht möglich. Es wird alles verkrampft. Die Bemühung um einen objektiven Realismus stellt genau das Gegenteil her: subjektivistische Unklarheit. Noch einmal beginnen. Und zwar ohne Versuch, den Stoff von einem erfundenen Erzähler darstellen zu lassen. Besser: den Prozeß der ganzen Suche in seinem tatsächlichen Ablauf zu zeigen. Nichts erfinden. Nur ausgehen von dem, was vorhanden ist. (Weiss 1981: 171f.)

Der Autor unternimmt viele Versuche, eine Form für das Buch zu finden, bis er schließlich eine fiktive Autobiographie konzipiert, in der er sich in ein proletarisches Milieu zu denken versucht.

In den Roman eingelagert sind weit ausgreifende Reflexionen zu Kunstwerken wie Pablo Picassos „Guernica“; Géricaults Gemälde „Das Floß der Medusa“ und zu literarischen Texten von Dante, Kafka, Brecht u.a. Diese Reflexionen fingieren Kunst- und Bildungserfahrungen der Romanfiguren: des anonymen Ich-Erzählers, des Arbeiters Coppi und des Gymnasiasten Heilmann, die zur historischen Widerstandsgruppe „Rote Kapelle“ um Schulze-Boysen und Harnack in Berlin gehören. 65 Angehörige der Roten Kapelle wurden von den Nationalsozialisten hingerichtet. Heilmann und Coppi und der Erzähler repräsentieren unterschiedliche Aneignungstypen historischer Erfahrung. Heilmann versteht sich als präzise deutender Wissenschaftler und zugleich Seher im Sinne von Rimbaud (Weiss 1985: 8), Coppi steht für einen realistischen, alle Einzelheiten aufnehmenden Zugang. Der Erzähler macht die primären Wahrnehmungen, reflektiert und analysiert sie in seinen Beschreibungen. Über den Ich-Erzähler werden die Verbindungen zu historischen Figuren wie dem führenden (später ausgeschlossenen und ermordeten) Angehörigen der Kommunistischen Internationale, Willi Münzenberg, dem sozialistischen Mediziner Max Hodann, mit dem er im Spanischen Bürgerkrieg kooperiert, und Brecht im schwedischen Exil. Die Kunsterfahrungen der Gruppenmitglieder werden zur Politik der Herrschenden ins Verhältnis gesetzt und die Aneignung von Kunst schafft Kraft zum Widerstand einerseits, zur Reflexion der jüngeren Geschichte des Sozialismus (Internationale, spanischer Bürgerkrieg, Moskauer Prozesse) andererseits. Authentische Geschichte und Narration sind unauflöslich verwoben, das historisch Gesicherte ist in den Raum eines Romans eingelagert, der eine dialektische geschichtlich zwischen Fortschritt und Reaktion darstellt, ohne optimistisch einen Progress zu propagieren. Es handelt sich nicht um einen historischen Roman, auch wenn die Erzählerfiktion ähnlich inszeniert ist. Von einem Zugang von Angehörigen der Roten Kapelle zum Pergamon-Altar, zu Brecht oder Kafka ist nichts bekannt. Es geht darum ein Modell für das Schreiben als Beitrag zum Kampf und die Identität eines Autors im Widerstand zu entwickeln. Die Grundwidersprüche bleiben über die Jahrhunderte, das Leiden ist nicht abgegolten, die Hoffnung bleibt aber: Das Schreiben hält sie fest. Peter Weiss hebt in den Notizbüchern die Grenze zwischen Autor und Erzähler auf:

„Wer ist dieses Ich? Ich selbst bin es. Das Buch ist eine Suche nach *mir selbst*.“
(Weiss 1981: 538)

Der Emigrant Peter Weiss hatte in Schweden wenig Kontakt zu anderen Migranten, führte aber 1972 einige Interviews (Karl Mewis, Charlotte Bischoff, Herbert Wehner u.a.). Eine Ausnahme war der Mediziner Max Hodann, der 1933 in Deutschland ohne Verfahren

inhaftiert war und bei den „Internationalen Brigaden“ im Spanischen Bürgerkrieg kämpfte; ihn kannte Weiss schon seit seiner Berliner Zeit. Hodann begleitet den Erzähler, der als Sanitäter zu den Republikanern nach Spanien geht und spielt als Dialogpartner, in seinem Verhältnis zur Sowjetunion und mit seinen pädagogischen Überlegungen eine wichtige Rolle in der „Ästhetik des Widerstands“. Peter Weiss imaginiert in dem Buch eine alternative Biographie, die ihn an den Kämpfen der Zeit teilnehmen lässt. Der Erzähler nimmt an Brechts Dramenproduktion im schwedischen Exil als Mitarbeiter teil (2. Band der „Ästhetik“) – Brecht arbeitet an einem Drama über den schwedischen Freiheitskämpfer Engelbrekt Engelbrektsson aus dem 15. Jahrhundert, seine Produktionsästhetik wird genau beschrieben – und der Erzähler versucht selbst zu schreiben (Weiss allerdings hat Brecht nie kennen gelernt). Brechts Schreibprozess wird auf der Folie seines Zugangs zum Exilwiderstand, zur Komintern und zu Sowjetunion reflektiert als Alternative zur revolutionären Tat.

Mit einer Beschreibung des Pergamonaltars als Exempel in Kunst ausgedrückter, in der griechischen Geschichtsschreibung verschleierter (Weiss 1981: 214) Leidensgeschichte setzt der Roman ein. Er endet mit Hinrichtung von Coppi und Heilmann, die den Erzähler ein letztes Mal den Pergamonfries aufrufen lässt: Die Figur des Herakles erscheint nicht als Dienstmann der Götter, sondern in menschlicher Gestalt als Urfigur eines Widerstands, der über den Tod hinausreicht. Die Aneignung der Kultur hält die Überwindung kapitalistischer/faschistischer Herrschaft im Reich der Möglichkeit, gestattet festhalten an einer konkreten Utopie.

Der Pergamon-Altar entstand in einer kurzen kulturellen Blütezeit des Reiches von Pergamon im 2. Jahrhundert n.Chr., als es noch selbständig war; später wurde es eine unbedeutende römische Provinz. Erst spät, im 19. Jahrhundert, wurden die Hinterlassenschaften auf dem Berg von Bergama ausgegraben und viel war schon als Baumaterial verloren gegangen. In drei Phasen ab 1878 wurde nach einer Initiative des Bauingenieurs Carl Humann der Altar ausgegraben, die Fragmente landeten bei den Berliner Museen; im Alten Museum war schon 1879 die erste Rekonstruktion zu sehen.

Am Anfang steht Weiss' eigene Pergamonfries-Erfahrung, die er unmittelbar auf dem Museumskatalog und dann in den Notizbüchern festhält:

„23/6 1972 Vor dem Pergamon Altar

Gigantenfries

ein einziges fürchterliches Morden

bestienhafte Jagdhunde, die Mäuler in die Nacken von Kriegerern verbissen

Schlangen und Löwen herfallend über die nackten Leiber

locker gewandete Frauen, von Schilden geschützt,

Spieße zum Wurf anhebend Kriegerin mit schwerer Stoßwaffe (einem Flammenwerfer gleichend), losgehend auf gestürzten Kriegerer ...“

(notiert in den Museums-Katalog)

(Weiss 1981:103f.)

Abb. 4 zeigt einen beschriebenen Ausschnitt („Kriegerin“). Dargestellt wird der Mythos vom Kampf der Götter gegen die Giganten („Gigantomachie“). Ausgangskonstellation ist, dass die Muttergottheit der Erde, Gaia oder Ge, beleidigt war, denn Zeus hatte die Titanen, ihre Söhne, in der Unterwelt eingesperrt. Gaia gebar die Giganten (griech. γίγαντες). Das waren Riesen mit großen Kräften und hervorragender Rüstung, sie werden mit Fisch- oder Schlangenschuppen dargestellt. Die Giganten kämpften gegen die olympischen Götter. Gaia unterstützte sie. Die Giganten warfen Felsen, brennende Bäume gen Himmel. Das Orakel hatte gesagt, dass die Götter die Hilfe eines Sterblichen zum Sieg brauchten, weil die Götter die Giganten nicht töten könnten. Athena nahm daher Herakles und Dionysos, die Zeus mit Menschenfrauen gezeugt hatte, in den Dienst. Herakles war der Sohn, den Zeus mit der

sterblichen Alkmene, der Gemahlin des Amphitryon, gezeugt hatte. Er verkörperte menschliche Kraft und Stärke, war erprobt in allen Kampfsportarten und zugleich der Kunst zugetan, aber auch jähzornig; mit dem Tod in den Flammen stieg er in den Olymp auf. Herakles erwies sich als kampfscheidend. Er konnte die von den Göttern zu Fall gebrachten Giganten mit Gift Pfeilen (aus dem giftigen Blut der Hydra) töten. Er tötete auch den König Porphyron, Gaias Sohn (vgl. Der Kleine Pauly 1979, Bd. 2: 798)



Abb. 4: Pergamonaltar: Apollons Mutter Letho geht mit einer Fackel auf einen gestürzten Giganten mit Flügeln, Vogelkrallen, dem Schwanz einer Schlange los.

Der Sieg der Götter wurde von den Auftraggebern, den Herrschern des mächtigen Pergamon, als Sieg von Recht und Ordnung, als Legitimation ihrer Macht verstanden. Peter Weiss sieht in den Skulpturen des Pergamon-Altars das ursprüngliche Aufbegehren, den Mut und die Kraft der unterdrückten Menschen, die in den Gesichtern und im Körperausdruck deutlich werden (Abb. 4, 5). In der Niederlage noch setzt sich das Bild ihrer Stärke gegen den Auftrag an die Bildhauer durch und bleibt durch reflektierte Wahrnehmung des Frieses erkennbar. Der latente Sinn wird deutlich, wenn das Kunstwerk einer aufmerksamen, historisch bewussten und reflektierten Wahrnehmung, einer Apperzeption unterzogen wird. So wird die Aneignung eines verschütteten kulturellen Erbes der Unterdrückten möglich.



Abb. 5: Die Jagdgöttin Artemis (rechts) steigt über einen toten Giganten hinweg und bewegt sich auf einen Giganten mit Helm und Schild zu, ihr Hund tötet einen Giganten durch Genickbiss.

Wenn Peter Weiss dieses Kunstwerk beschreibt, müssen folgende Ebenen unterschieden werden:

- A. In den Skulpturen dargestellte Szenen des Kampfes zwischen Göttern und Giganten;
- B. Apperzeption durch den Autor;
- C. Fiktive Apperzeption durch den Erzähler und
- D. durch Coppi und Heilmann, die als historische Figuren eingeführt werden.

Der Roman beginnt so:

- (8) (a) 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 geborstnen 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 vorgestemmtten Fuß, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung. (b) Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit. (c) 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, umflossen von den Locken des Barts, der stürmische Faltenwurf eines Gewands, alles nah seinem verwitterten Ende und nah seinem Ursprung. (d) Jede Einzelheit ihren Ausdruck bewahrend, mürbe Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ, rauhe Stümpfe neben geschliffner Glätte, belebt vom Spiel der Muskeln und Sehnen, Streitpferde in gestrafftem Geschirr, gerundete Schilde, aufgerekte Speere, zu rohem Oval gespaltner Kopf, ausgebreitete Schwingen, triumphierend erhobner 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 versehne 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. (Weiss 1985: 7 (Bd. 1))

Das Verfahren des Autors wird am ersten Satz (a) schon deutlich. Es wird beschrieben, was die Gruppe aus anonymem Ich-Erzähler, Heilmann und Coppi wahrnimmt; der Gegenstand ist aber nicht statisch, sondern wird als aktiv handelnder dargestellt (Abb. 6).

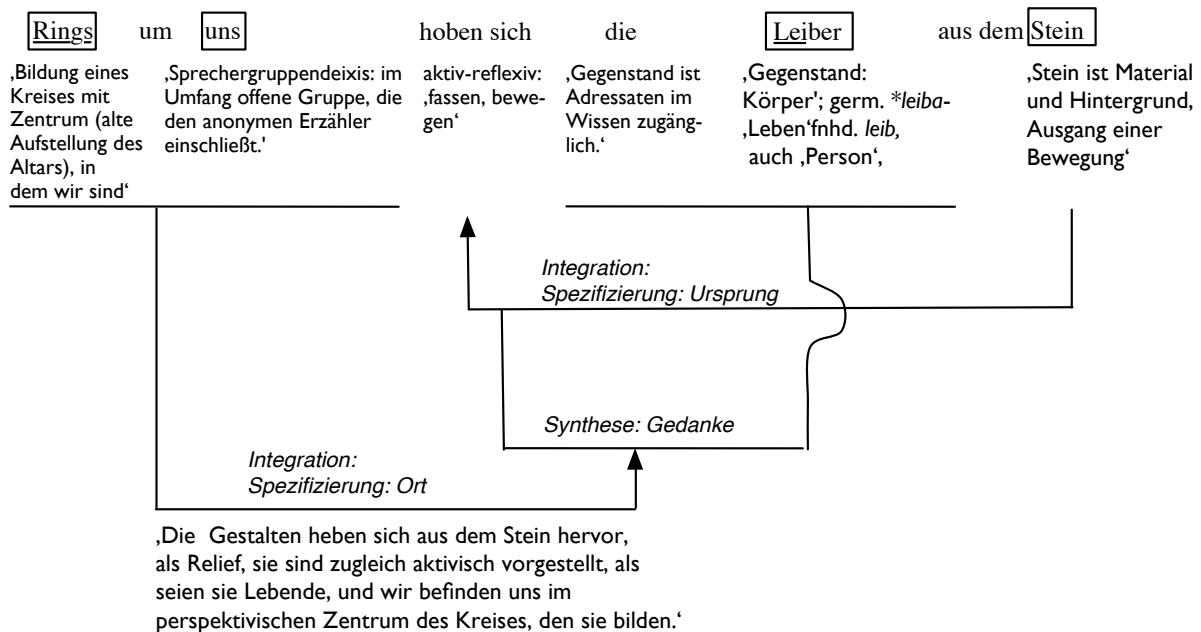


Abb. 6: Struktur des Eröffnungssatzes der „Ästhetik des Widerstands“

Die Leiber als Körper, im alten Sinn als Personen gedacht, werden in der Anschauung der Gruppe lebendig, sie „hoben sich“ aus dem (toten) Stein, der Material ist und zugleich Ausgang der Dynamik. Der Standort der Gruppe der Widerständler wird als Zentrum des Altars dargestellt. Sie sind in den historischen Rahmen des Aufstands gegen die Herrschaft eingetreten, und die exemplarischen Gigantenskulpturen verkörpern die Geschichte von Leid und Erhebung. Die Lokalisierung ist kompatibel mit der Neuaufstellung des Altars nach dem Entwurf des Museumsarchitekten Alfred Messel im Jahre 1930: Die Westfassade mit der großen Treppe erschien an der Rückwand, die Nord-, Süd- und Ostfriese an den Saalwänden (vgl. von Zabern 2004: 18). So blieb es bis zur kriegsbedingten Auslagerung 1941. Der Eröffnungssatz ist im Nachfeld sehr stark ausgebaut durch Partizipialgruppen und Präpositionalgruppen. Präpositionalgruppen mit einem Partizip II wie „zusammengedrängt“ als Kopf bezeichnen einen Zustand als Ereignisresultat, in den die Leiber gebracht wurden. Das ist auf der Ebene des Dargestellten (A.) der Kampf, der sie gruppiert oder verbindet, es ist aber auch die Ebene der Geschichte des Frieses („zu Fragmenten zersprengt“), die wir den Ebenen B. – D. zuweisen können. Das Partizip „zersprengt“ verbindet die Skulptur mit dem Kampfgeschehen, in dem die Leiber ihre Unversehrtheit einbüßen. An die Partizipgruppen schließen sich Präpositionalgruppen an, die Gestalteigenschaften der Skulpturen (*mit X*: Haben-Relation) formulieren und eine Fokussierung des Blicks verbalisieren. Abstrakter ist das erste der Partizipien I („ihre Gestalt andeutend“), das die zu leistende Deutungsarbeit ins Spiel bringt. Die folgenden Partizipien drücken simultan Aktionen des Kampfes aus „ausweichend ... sich deckend“; Part. I) und gehen dann wieder zu Ereignisresultaten

(„hochgestreckt ... gekrümmt“) oder Skulpturzuständen („ausgelöscht“) über. Anschließend werden wiederum präpositional Körpereigenschaften der Kämpfenden dargestellt. Den Schluss von (a) bildet die Abstraktion mit der Partizipgruppe „eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung“, mit der die Detailwahrnehmung in eine ganzheitliche Kategorisierung überführt wird. Wir finden also Übergänge zwischen Wahrnehmungen unterschiedlicher Fokussierungsstufen und Detaillierung der Gestalten, Reflexion („ihre Gestalt andeutend“) und Abstraktion („immer in den Gebärden des Kampfs“), also höheren Stufen der Wissensverarbeitung.

Äußerung (b) ist kein Satz, sondern eine Nominalgruppe, die ein Gesamtcharakteristikum der Skulpturen des Altars gibt; die Abstraktion „ein riesiges Ringen“ schließt an die „Gebärden des Kampfs“ an und schafft so eine Verklammerung beider Äußerungen auf der Ebene der Abstraktion. Die angeschlossenen Partizipien I markieren wiederum eine Bewegungsdynamik, die aber hier den ganzen Fries erfasst: Er erhebt sich aus der grauen Steinwand (vgl. Kernsatz (a)), das „Auftauchen“ ruft die Latenz der Leidensgeschichten der Menschheit auf. Mit einem Subjektschub (es sind die Betrachter, die sich erinnern, nicht der Fries) wird aus dem kollektiven Gedächtnis die ursprüngliche Vollkommenheit des Kunstwerks in die Vorstellung gebracht und damit die Zukunft in der Vergangenheit. Nachdem die Vorstellung aufgerufen ist, versinkt sie in „Formlosigkeit“; dem Fries ist seine wechselvolle Geschichte eingeschrieben, die für die wechselvolle Geschichte des Kampfes gegen die Herrschaft, die Leidensgeschichte, steht.

Auch Äußerung (c) ist nominal geprägt, nicht satzförmig. Sie charakterisiert, was sich als Ergebnis von Detail-Wahrnehmungen ergibt: Eine Hand, gekennzeichnet durch ihre Funktionalität des Greifens, losgelöst schon von der Schulter, ein zerstörtes, aber noch erkennbares Gesicht, dessen Einzelheiten präpositional und partizipial in Gegensätzen zwischen Verletzung und früherer Vollkommenheit gegeben werden, der „Faltenwurf“, der dem Sturm des Kampfes ausgesetzt war. Abschließend wird abstrahiert, indem mit der Spannung zwischen Nähe zum Untergang und Nähe zum perfekten Ursprung aus (b) wieder aufgegriffen wird.

Wir sehen: Die Beschreibungen bleiben nicht auf der basalen Ebene der vorfindlichen Gestalt. Sie sind überlagert durch einen Prozess der Reflexion und Abstraktion, der auf historische Aneignung dessen, was hinter den dargestellten Szenen liegt, zielt, auf den Geschichtsprozess. Solche Aneignung ist mühevoll und erfordert genaue Hinsicht. Satz förmige Strukturen stellen komplette Gedanken dar. Zum Ausdruck des Übergangs von der Gegenstände erfassenden Wahrnehmung zu erster Kategorisierung werden prädikative Nominalgruppen genutzt. Das Verfahren findet seine Fortsetzung, der folgende Abschnitt setzt allerdings beim Schaffensprozess an und konfrontiert ihn mit dem Vergehen im Verlauf der Geschichte. In (9a) wird deiktisch („diese“) auf weitere Einzelheiten fokussiert:

(9) (a) Diese eben geschaffnen, wieder erlöschenden Gesichter, diese mächtigen und zerstückelten 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 geschleuderter Blitze, dieses Zertreten, dieses Sichaufbäumen und Zusammenbrechen, diese unendliche Anstrengung, sich emporzuwühlen aus körnigen Blöcken. (b) 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 Wettstreit, der Zerfleischung und Vernichtung. (Weiss 1985: 7)

Der historische Prozess, dem die Friese ausgesetzt sind, geht über in die Darstellung des Untergangs im Kampf, von dem die Skulpturen Momentaufnahmen in partizipialer Form geben: Die Hände können nicht mehr eingreifen, die Flügel nicht benutzt werden, die Lippen dienen dem Schrei, nicht der Kommunikation. Der Feind ist übermächtig, die Götter überfahren die Giganten. Der Fokus („diese“) wechselt zu den Aktionen der Übermacht, ausgedrückt sind sie durch Nominalisierungen, die den Prozess (Infinitiv) vergegenständlichen („Schreiten, Stampfen, Hiebe, Rollen“), während die Gegenaktionen als „unendliche Anstrengung“ analog zum Widerstand des Steins gegen die Bearbeitung durch die Künstler, also aussichtslos, charakterisiert werden (9a). Der Autor nutzt also verschiedene Spielarten nominalen, vergegenständlichenden Ausdrucks statt aktiver Verbformen, um so einerseits der Statik des Frieses und den nicht zu verhindernden, machtvollen Aktionen der herrschenden Götter gerecht zu werden, andererseits aber durch partizipiale Variation („geschaffnen, wieder erlöschenden“, „geschwungenen, im stumpfen Fels ertrinkenden“) den Gegensatz zwischen Dynamik und Ereignisresultat beschreiben zu können. Der Einsatz formaler Mittel des Deutschen erscheint damit höchst angemessen.

Inhaltlich bringt (9b) einen Übergang: Die Beschreibung wechselt in szenischer Erweiterung) mittels *und* zu Schönheit, Anmut und Würde der im Kampf Unterliegenden. Die *Wie*-Konstruktion markiert den Äußerungsmodus Exklamativ, in dem mündlich die Adjektive und Partizipien einen besonders ausgeprägten (Dehnungskontur) Gewichtungsakzent erhalten müssten. Der Exklamativ verbalisiert eine Empfindung von Ungewöhnlichkeit, die Adressaten werden emotional involviert. Die Äußerung mit „wie“ eröffnet einen Vergleich, in dem die Eigenschaften mit einem positiven Extrempol identifiziert werden. Ein Kopulaverb, das zeitlich in der Geschichte situieren, finit machen würde, fehlt, so dass die Eigenschaften überzeitliche Geltung im historischen Prozess erhalten. Die Beschreibung erfasst Eigenschaften der Darstellung („wie zierlich das Ornament an den Riemen des Schilds“, „wie zart der Schimmer der Haut“), die dann auch den dargestellten Figuren zukommen, die ja für den würdevollen, überzeitlichen Kampf der Menschheit gegen ihre Unterdrücker stehen. Unerwartet in einer Kampfszene ist die erotische Aufladung der Haut (Apposition „bereit für Liebkosungen“), als stünde ein gänzlich anderes Ereignis an. Die Schönheit der Figuren-Darstellung entspricht der Ästhetik des Widerstands. Mit „doch“ wird eine Kontrastfolie angeschlossen, die Unerbittlichkeit, mit der die Schönheit dem Kampf „ausgesetzt“ ist, zerstört wird. Die Vernichtung der Schönheit markiert die Geschichte der Opfer.

- (10) (a) ... der Sims war den Kämpfenden der Boden, von seinem schmalen, ebenmäßigen Streifen warfen sie sich empor ins Gewühl (...) (b) und 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, (c) sie bewegten sich unterhalb des Simses entlang, (d) suchten nach den verwischten Spuren eingeritzter Buchstaben, (e) und Coppis Gesicht, mit kurzsichtigen Augen hinter Brille mit dünnem Stahlrand, näherte sich den Schriftzeichen, die Heilmann, mit Hilfe eines mitgebrachten Buchs, entzifferte. (f) Coppi wandte sich ihm zu, aufmerksam, mit breitem scharfgezeichnetem Mund, großer, vorstoßender Nase, (g) und wir gaben den Gegnern in dieser Menge ihre Namen und besprachen, im Schwall der Geräusche, die Anlässe des Kampfs. (h) Heilmann, der Fünfzehnjährige, der jede Ungewißheit von sich wies, der keine unbelegte 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 die gesamte, von Zeus geführte Götterschar zum Sieg schritt über ein Geschlecht von Riesen und Fabelwesen. (i) Die Giganten, die Söhne der klagenden Ge, vor deren Oberkörper wir standen, hatten sich frevelnd gegen die Götter erhoben, andre Kämpfe aber, die über Pergamons Reich hingegangen waren, lagen unter dieser Darstellung verborgen. (...) (j) Kaum wagte das Volk, als es vorbeizog an feierlichen Tagen, aufzublicken zum Abbild seiner eignen Geschichte, und da umschritten längst schon, zusammen mit den Priestern, die Philosophen und Dichter, die herbeigereisten Künstler, voll Sachkenntnis den Tempel, (k) und was für die Unkundigen im magischen Dunkel lag, war für die Wissenden ein nüchtern einzuschätzendes Handwerk. (Weiss 1985: 8f. (Bd. 1))

Dieser Abschnitt setzt mit einer oberflächennahen Beschreibung des Frieses ein, die vom Sims ausgeht, zur Ebene der dargestellten Kämpfer wechselt, für die er den Erdboden darstellt, und dann (b) den „profilierten Vorsprung“ als obere Grenze erreicht, an der sich Aufwärts-Bewegungen von Fingern ausrichten. Die „knotigen“ Finger (sie assoziieren körperliche Arbeit) gehören zu Mitgliedern der Gruppe („wir“ vom Romananfang); diese werden von außen beschrieben, vom Erzähler oder eher aus der Vorstellung des Autors heraus.

Der Einbezug eines Vergleichs („als wären sie noch unter der Erde ...“) fundiert die Beschreibung in einer Wissensverarbeitung und manifestiert einen Übergang zur Analyse. Die Betrachter scheinen Kontakt aufnehmen zu wollen zu einer im Relief dargestellten „weiblichen Hand“ – dies lässt sich (antizipierend) deuten als Kontaktaufnahme mit den im Kampf Unterliegenden. Die Finger suchen nach Buchstaben, nach einem kategorial nennenden oder deutenden Text (d); der Weg führt (über ein thematisches Splitting) zu einem Suchenden, assoziativ weiter zu „Coppis Gesicht“; Coppi wird vom Erzähler folgerichtig ausgehend von Augen und Brille beschrieben, die Schriftzeichen fokussieren (Coppi erinnert an Brechts „lesenden Arbeiter“), während ihn unterstützend der Gymnasiast Heilmann, als nächste Figur aus der Gruppe gelöst, mit einem Buch entziffert (e). Die Mühsal der Aneignung des kulturellen Erbes wird hier deutlich. Während Coppi kommuniziert, wird sein Gesicht beschrieben, seine Aufmerksamkeit in der Orientierung; die Physiologie des Arbeiters wird plastisch gemacht (f). Die Gruppe, einschließlich des anonymen Erzählers, gibt den Kämpfenden Namen und stellt die Konstellation des Kampfes dar (g). Dann wird Heilmann herausgenommen und beschrieben: 15 Jahre jung, methodischer Arbeiter (auch der Intellektuelle ist Arbeiter) in der Deutung (alles muss belegt sein: Vorrang empirisch-praktischer Bewährung), andererseits aber auch jemand, der mit riskanter Deutung und im Rausch der Sinne Visionen haben konnte („Rimbaud“); er kann den fünf Jahre Älteren Erklärungen des Sinns der Gigantomachie liefern, wiewohl sie es sind, die bereits Lebens- und Arbeitserfahrung haben, Coppi gar Gefängniserfahrung in der Folge seines politischen Engagements (h). Dass die Götter über Riesen und Fabelwesen hinwegschreiten, wird gedeutet als Niederschlagen einer Erhebung; hinter der Darstellung aber lägen andere Kämpfe in Pergamon (i). Was das Volk kaum anzuschauen gewagt habe, obwohl es doch die eigene Geschichte gewesen sei, sei zu erkennen gewesen (j), den „Wissenden ein nüchtern einzuschätzendes Handwerk“ (k).

In diesem Abschnitt bewegt sich der Roman auf den Ebenen C und D und stellt die Wahrnehmung und Apperzeption einer Gruppe dar, zu der auch der anonyme Erzähler gehört. Diese Gruppe wird als Ganze präsentiert, dann werden Coppi und Heilmann eingeführt, während der Erzähler anonym bleibt. Die Themeneinführung und thematische Entwicklung zeigt Abb. 7. Sie ist komplex, weil der Leser zunächst den Aufbau der Gruppe nicht erkennen kann, dann ein Mitglied über eine physiognomische Beschreibung ins Spiel gebracht wird.

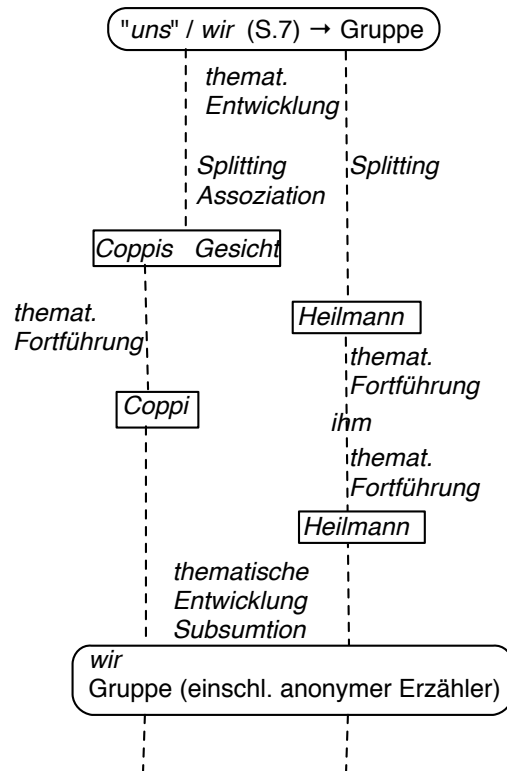


Abb.7: Romanfiguren in thematischer Entwicklung

Die Beschreibungen sind nicht statisch, sie verbinden sich mit Handeln und Kommunizieren der Gruppe. Der Erzähler beschreibt die wahrnehmbaren Ausdrücke auf den Gesichtern von Heilmann und Coppi, ihre Aktionen, mit denen sie die Perspektive auf Teile des Altars wechseln, die Erklärungen und Deutungen.

- (11) „Heilmanns helles Gesicht, mit den regelmäßigen Zügen, den dichten Augenbrauen, der hohen Stirn, hatte sich der Dämonin der Erde zugewandt.“ (Weiss 1985: 10)

Beschreibung der Oberfläche: Heilmanns Gesicht: Gesamtbild, Züge, Augenbrauen (kommunikatives, visueller Wahrnehmung zuzuordnendes Organ), Stirn (symbolisiert Denkorgan); Perspektive: Orientierung

Die Figuren Heilmann und Coppi gewinnen in der Deskription ihre Konturen, während der Erzähler nur durch seine Perspektive erkennbar bleibt. Es wird nicht auf dem üblichen Weg eingeführt, die Figuren erscheinen aus dem Dunkel der Geschichte und gelangen über ihre kritische Rezeption des Kunstwerks in die Vorstellung der Leser. Auf diese Weise gelingt es dem Autor, die Darstellungsformen des Altars weiter im Blick zu halten und zugleich die Perspektive der Gruppe an die im Kampf Besiegten zu binden, die für die gegen die Herrschaft auch des Faschismus Aufbegehrenden stehen (Abb. 8.).

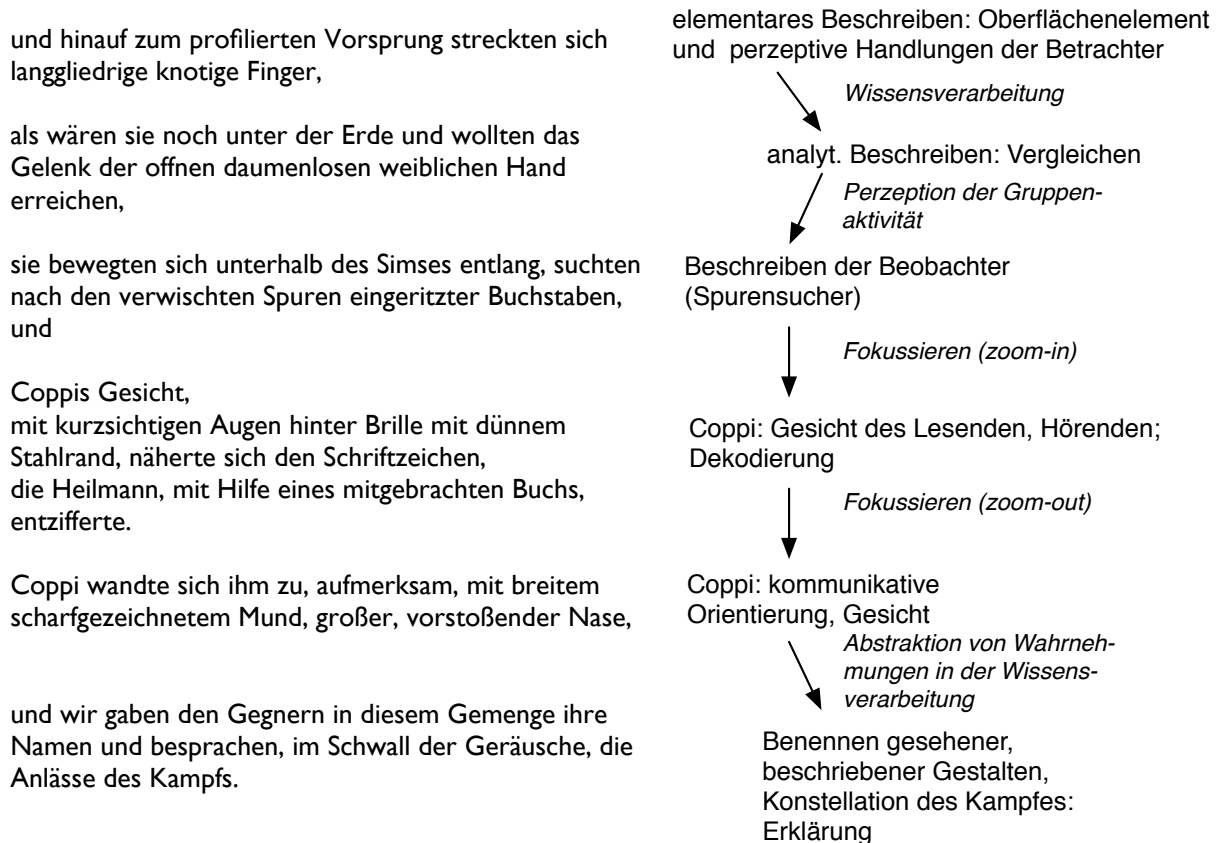


Abb. 8: Einführung der Widerstandsgruppe über ihren Rezeptionsprozess

Das Muster des elementaren Beschreibens, wie es oben dargestellt wurde, wird hier erweitert. Zum einen wird die Beschreibung verdichtet, etwa durch stetigen Wechsel der Perspektive, durch Zoomen, Gewichten der Wahrnehmungselemente, die für den narrativen Prozess von Bedeutung sind. Zum anderen wird Oberflächenbeschreibung überlagert durch analytische, reflexive Elemente, die der Wissensverarbeitung zuzuordnen sind. Der Einbezug der Wissensverarbeitung modelliert eine Verarbeitung der Leserschaft, die über kritische Lektüre hinausgehend am historischen Prozess teilhaben soll.

Das elementare Beschreiben ermöglicht eine Funktionalisierung für die Ausgangskonstellation und den Orientierungsrahmen des Erzählens, für erreichte Zustände, Örtlichkeiten und szenische Abläufe. Das analytische Beschreiben reflektiert die wiedergegebenen Wahrnehmungen, benennt, markiert Perspektiven, bahnt den Übergang zur Apperzeption an. Das Wahrgenommene wird zerlegt in seine Bestandteile, in Erscheinungsform und Tiefenstruktur, es wird auf unterschiedlichen Dimensionen charakterisiert. Die Dinge werden Kategorien zugeordnet, und damit werden ihnen kategoriale Eigenschaften zugewiesen. Es kann erklärt werden, was sie ermöglicht hat, wie und woraus sie entstanden sind, wie sie sich entwickelt haben, in welchen Relationen sie stehen und woraufhin sie angelegt sind. Damit wird ein umfassendes Verständnis angebahnt, das die Grundlage einer Aneignung im Wissen ist.

Die situationsentbundene Schriftlichkeit befördert analytisches, dichtes Beschreiben, das den Text- und den Vorstellungsraum nutzt. Der Autor hat mehr Planungszeit, kann Distanz zum Gegenstand einnehmen und seine Reflexion möglicher Gegenstandszugänge in den Text eingehen lassen. Dem entspricht auf Leserseite die Zeit für sorgfältige Lektüre, die Abschnitte auch wiederholen, sich Überblicke verschaffen und den Stand der Rezeption auch durch

Notizen und Kommentare fixieren kann.

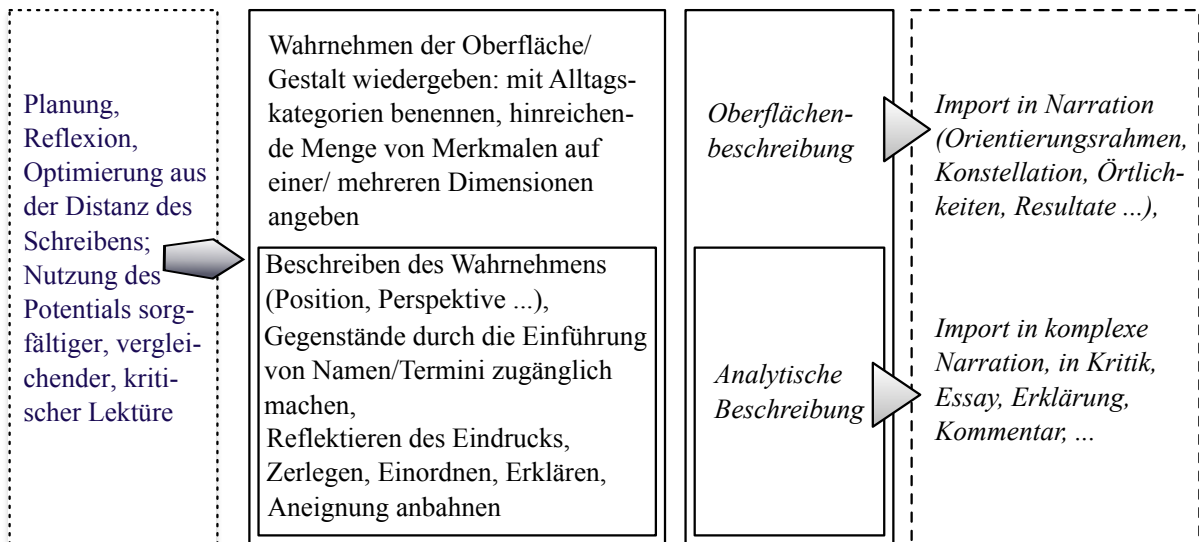


Abb. 9: Oberflächenbeschreibung – Analytische Beschreibung

Das Schreiben verbindet Vergangenheit und Zukunft. Die Erinnerung an Leiden und Kämpfe ist eine gefährliche:

- (12) „Die Gesamtkunst, fuhr er [Heilmann] fort, die Gesamtliteratur ist in uns vorhanden, unter der Obhut der einen Göttin, die wir noch gelten lassen können, Mnemosyne. Sie, die Mutter der Künste, heißt Erinnerung. Sie schützt das, was in den Gesamtleistungen unser eignes Erkennen enthält. (Weiss 1985: 77 (Bd. 1))

Die Göttin der Erinnerung, Mnemosyne (griech. μνήμη ‚Erinnerung‘), erscheint als einzige in der Götterwelt den Menschen nützlich und gewogen. Mnemosyne gehört zu den Titanen, dem ältesten Göttergeschlecht. Sie waren Kindern des Uranos und der Gaia. Hesiod stellt Mnemosyne als Mutter der neun Musen dar, die sie Zeus gebar.

Die Erinnerung an das Leiden, die Geschichte der Unterdrückten, die von den Historikern nicht geschrieben wird, ruft Walter Benjamin auf:

„Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen wie es denn eigentlich gewesen ist. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. (...)

Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.“
(Benjamin 1977: 253)

Durch Schreiben die Leidensgeschichte dem Vergessen entreißen und damit die Zukunft eröffnen, den Hoffnungen Raum geben, ist das Programm des Romas von Peter Weiss. Schreiben verschafft Identität auch den Namenlosen, die Fiktion erlaubt es, den Dialog mit ihnen öffentlich zu führen:

- (13) „Wie das Vergangene unabänderlich war, würden die Hoffnungen unabänderlich bleiben, und sie, die einmal, als wir jung waren, solch glühende Hoffnungen gehegt hatten,

würden sich, indem wir diese wieder wachriefen, damit ehren lassen. Eigentlich waren sie stumm gewesen, im Verschwiegnen hatten ihre Handlungen stattgefunden, nur im Schlaf konnten sie manchmal aufschreiben, um sich, noch nicht wach, die Hand vor den Mund zu legen, sie, die die Wirklichkeit, in der wir lebten, und damit auch die Gegenwart, aus der heraus ich einmal schreiben würde, verändert und geprägt hatten, waren nicht einmal im Besitz ihrer Namen gewesen. (...) Mit meinem Schreiben würde ich sie zum Sprechen bringen. Ich würde schreiben, was sie mir nie gesagt hatten. Ich würde sie fragen, wonach ich sie nie gefragt hatte. Ich würde ihnen, den Geheimgängern, ihre wahren Namen zurückgeben.“ (Weiss 1985: 265 (Bd. 3))

Der Gedanke an Heilmann und Coppi führt den Erzähler am Ende des Romans zurück vor den Pergamon-Altar, dessen Kämpfe unabgeklungen auf die Zukunft verweisen:

- (14) „Und wenn ich dann Kunde von Heilmann und Coppi erhielte, würde meine Hand auf dem Papier lahm werden. Ich würde mich vor den Fries begeben, auf dem die Söhne und Töchter der Erde sich gegen die Gewalten erhoben, die ihnen immer wieder nehmen wollten, was sie sich erkämpft hatten, Coppis Eltern und meine Eltern würde ich sehn im Geröll, es würde pfeifen und dröhnen von den Fabriken, Werften und Bergwerken, Tresortüren würden schlagen, Gefängnistüren poltern, ... und Heilmann würde Rimbaud zitieren, und Coppi das Manifest sprechen, und ein Platz im Gemenge würde frei sein, die Löwenpranke würde dort hängen, greifbar für jeden, und solange sie unten nicht abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehn, und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen, sie müssten selber mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten. (Weiss 1985: 276f. (Bd. 3))

Der Roman von Peter Weiss gilt als schwierig. Tatsächlich ist er komplex komponiert, wie Abb. 10 illustriert, und wenn man den Autor nicht als jemanden wahrnimmt, der formal experimentiert und Montagetechniken einsetzt, die auf eine Synthese von sprachlicher und darstellender Kunst zielt, und die Formgebung in ihrem Bedeutungsgehalt ernst nimmt, wird man ihn nicht verstehen. Eine zentrale Rolle spielen analytische Beschreibungen; sie bilden Ausgangs- und Endkonstellation, markieren zentrale Stationen in der Verarbeitung der leidvollen Geschichte des 20. Jahrhunderts, der immer wieder aufkommenden, immer wieder verratenden Hoffnungen derjenigen, die für eine bessere Welt kämpfen.

Der Roman zeigt: Beschreiben kann als Kritik gelten.

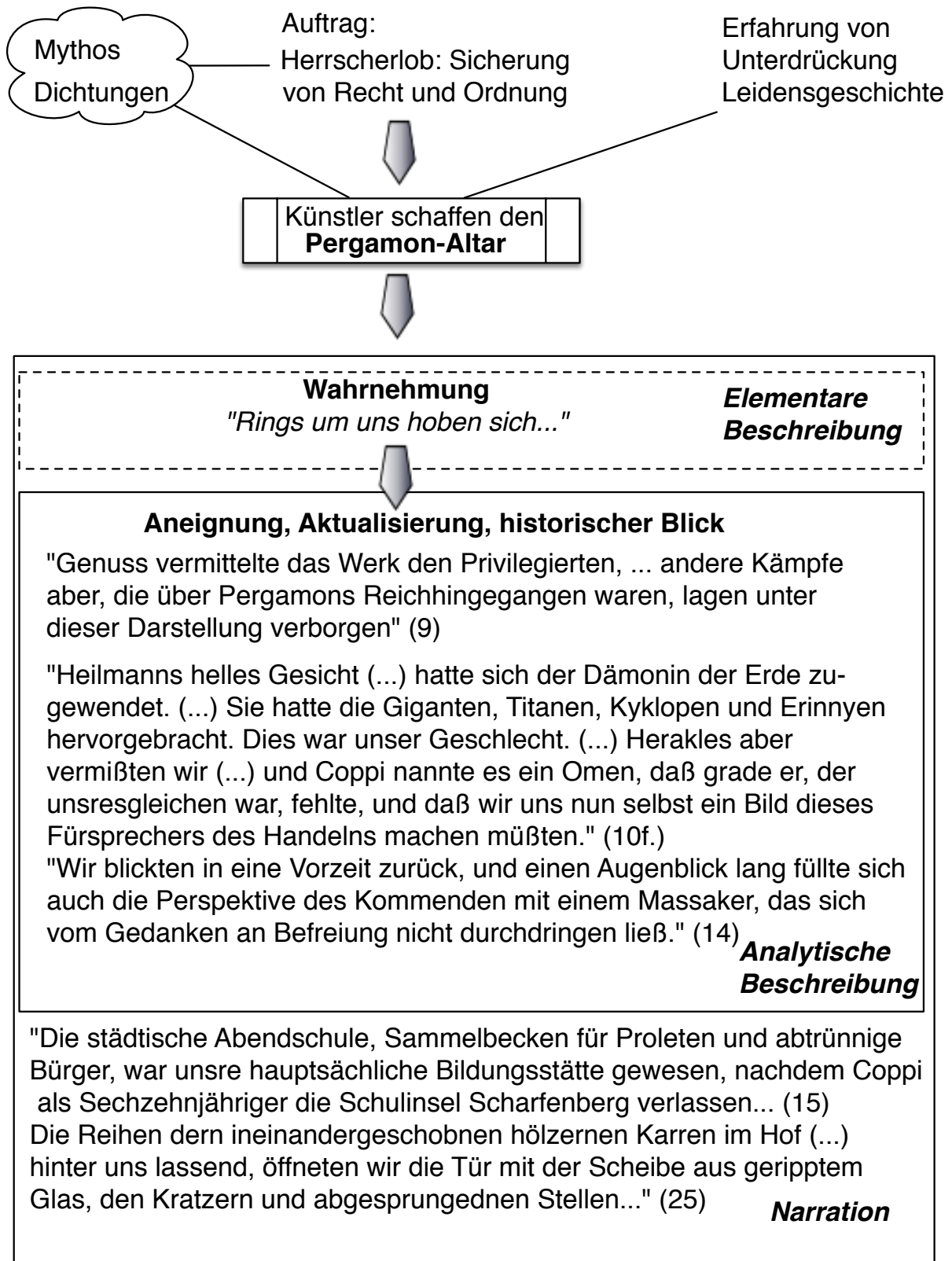


Abb. 10: Sprachliche Muster im Verbund:
Kompositionstechnik der „Ästhetik des Widerstands“

Literatur

Quellen

Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands*, Dreibändige Ausgabe in einem Band. Frankfurt: Suhrkamp 1985.

Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis, in: ZEIT, 1975 [<http://www.zeit.de/1975/42/es-ist-eine-wunschautobiographie>, 30.10.12].

Peter Weiss, *Notizbücher 1971-1980*. 2 Bd. Frankfurt: Suhrkamp 1981.

Peter Weiss, *Die Notizbücher*. Kritische Gesamtausgabe. (Hg. Jürgen Schütte in Zusammenarbeit mit Wiebke Anthon u. Jenny Willmer) Berlin: Directmedia 2006.

Sekundärliteratur

Arnd Beise/Jens Birkmeyer/Michael Hofmann (Hg.) *Diese bebende, kühne zähe Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss Die Ästhetik des Widerstands*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2008

Walter Benjamin, *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp 1977.

Karl Bühler, *Sprachtheorie*. Stuttgart: Urban & Fischer, 1999.

Der kleine Pauly, *Lexikon der Antike in fünf Bänden*. München: dtv 1979.

Keith Christiansen/Stefan Weppelmann (Hg.), *Gesichter der Renaissance*. München: Hirmer 2011.

Heinz Drügh (2006) *Ästhetik der Beschreibung*. Tübingen: Francke.

Hans-Jürgen Heringer, „Eine Regel beschreiben“, in: ders. (Hg.) *Der Regelbegriff in der praktischen Semantik*. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 48-88.

Ludger Hoffmann, *Deutsche Grammatik. Grundlagen für Lehrerausbildung, Schule, Deutsch als Zweitsprache und Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Erich Schmidt 2014².

Stefan Howald. *Peter Weiss zur Einführung*. Hamburg: Junius 1994.

Peter Klotz, *Beschreiben. Grundzüge einer Deskriptologie*. Berlin: Erich Schmidt 2013.

Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, Lateinisch / Deutsch, übersetzt u. mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1984².

Angelika Redder (2000) „Die Sprache der Bilder“, in: Annegret Heitmann/Joachim Schiedermaier (Hg.), *Zwischen Text und Bild*. Freiburg: Rombach 2000, S. 65-93.

Jochen Rehbein (1984) „Beschreiben, Berichten und Erzählen“, in: Konrad Ehlich (Hg.) *Erzählen in der Schule*. Tübingen: Narr 1984, S. 67-125.

Ludwig Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico philosophicus*. Kritische Edition. Frankfurt: Suhrkamp 1989.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*. Kritisch-genetische Edition. Frankfurt: Suhrkamp 2001.

Peter von Zabern, *Der Pergamonaltar*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern 2004.