

# Studia theodisca

**Peter Weiss**

**Volume Editors: Marco Castellari and Matteo Galli**  
with the collaboration of Stefano Apostolo

**Journal Editors: Fausto Cercignani, Marco Castellari**

## **Editorial Board**

**Ursula Amrein (Universität Zürich)**

**Rüdiger Campe (Yale University)**

**Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)**

**Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)**

**Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)**

**Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)**

**Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)**

**Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)**

**Sandra Richter (Universität Stuttgart)**

**Ronald Speirs (University of Birmingham)**

## ***Studia theodisca***

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn

***ISSN 2385-2917***

Special volume 2023: “Peter Weiss”

Volume Editors: Marco Castellari and Matteo Galli  
with the collaboration of Stefano Apostolo

Journal Editors: Fausto Cercignani, Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated  
from the original of Georg Büchner’s “Woyzeck” (F4-2v).

# **Studia theodisca**

**Peter Weiss**

**Hrsg. von Marco Castellari und Matteo Galli  
unter Mitarbeit von Stefano Apostolo**

**Electronic Edition 2023**

**ISSN 2385-2917**



# Studia theodisca – Peter Weiss (2023)

## Inhalt

- Marco Castellari (Mailand), Matteo Galli (Florenz) – *Peter Weiss. Experiment und Engagement heute* S. 7

### TEIL I

#### ***Essay und Prosa – Experimente mit Subjekt, Kunst und Politik***

- Gustav Landgren (Uppsala/Mainz) – *»Wir sitzen ein jeder für sich unter einer Glasglocke und schreiben aus Langweile«.* *Der Essayist Peter Weiss* S. 27
- Sebastian Böhmer (Halle/Saale) – *Vor der Erzählung. Schreiben als gewalttätige Praxis in Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«* S. 59
- Moira Paleari (Mailand) – *Texturen der Erinnerung in Wort und Bild. Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«* S. 81
- Heinz-Peter Preußner (Bielefeld) – *Ein Held aus der Leerstelle: Herakles. Zur zweckinstrumentellen Interpretation des Pergamonfrieses in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«* S. 109
- Heribert Tommek (Regensburg) – *Unzugehörigkeit? Peter Weiss und die »Ästhetik des Widerstands« im Kontext der literarischen Entwicklungen der 1970er und 1980er-Jahre* S. 149
- Serena Grazzini (Pisa) – *Surreale Schreibweisen gestern und heute. Das Beispiel von Peter Weiss im kontrastierenden Vergleich zu Tendenzen der Gegenwartsliteratur* S. 173

### TEIL II

#### ***Performative Engagements – Film, Theater, Medien***

- Arnd Beise (Freiburg CH) – *Authentizität und Fiktion im Film. Zur dokumentarischen Ästhetik von Peter Weiss* S. 203
- Norbert Otto Eke (Paderborn) – *Artaud ± Brecht. Peter Weiss' Theater-Revolution (Marat/Sade)* S. 221
- Elena Polledri (Udine) – *Weiss' Dichterdrama »Hölderlin«. Von Empedokles zu Scardanelli* S. 241
- Martin Kagel (Athens GA/USA) – *Brecht-Trialog. Zur Peter-Weiss-Rezeption bei George Tabori* S. 277
- Luca Zenobi (Neapel) – *Marquis de Sade als medialer Wendepunkt. Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini* S. 301
- Nike Thurn (Berlin) – *Recht und Radio. Theatrale Bearbeitungen von Völkermord-Prozessen und -Propaganda in Peter Weiss' »Die Ermittlung« und Milo Raus »Hate Radio«* S. 321

\* \* \*

Marco Castellari & Matteo Galli  
(Mailand / Florenz)

## *Peter Weiss: Experiment und Engagement heute*

Als Milo Rau 2017 den Peter-Weiss-Preis der Stadt Bochum erhielt, war die einstimmige Entscheidung der Jury für den damals vierzigjährigen Schweizer Autor und Künstler in nachdrücklicher Nachfolgerschaft des Namensgebers dieser Auszeichnung auf den *artiste experimental & intellectual engagé* bezogen, wie in der Begründung mit wenigen, beredten Worten nachgezeichnet wurde. Besonders berücksichtigt war Raus schon damals beträchtliche Karriere als Bühnenautor und Regisseur, die mit seiner programmatisch intermedialen, transkulturellen und multilingualen Tätigkeit als Filmer, Aktions- und Dokumentationskünstler, Theoretiker, Essayist, Redner und Wachrüttler Hand in Hand geht: Alles gehört unlösbar zu seinem aktivistischen Schaffen (und Image) in der globalen Kunst- und Kulturszene.

Zum vierten Mal seit 1990 wurde damit der Peter-Weiss-Preis in der Sparte Theater verliehen, nachdem bereits der erste Geehrte, George Tabori, ein *homme de théâtre* gewesen war – auch er schon ein begnadetes Multitalent, das über Sprach-, Medien- und Kulturgrenzen hinweg tätig war; in Bochum wurde er allerdings ausdrücklich als Dramatiker und Bühnenregisseur prämiert. Die Auszeichnung gedenkt zweijährlich des exemplarisch vielfach begabten, mehrsprachig tätigen Weiss (sogar die deutschsprachige Wikipedia attestiert ihm Talent und Gelingen als Schriftsteller, Maler, Grafiker und Experimentalfilmer), indem abwechselnd Persönlichkeiten aus der Bildenden Kunst, Literatur, Film und eben auch Kenner der Bretter, die die Welt bedeuten, bedacht werden. Seit dem Beschluss vom 14. Oktober 1989, mit dem die Stadt Bochum knapp vor dem Mauerfall den Preis stiftete, ist also die Grundidee einer Fortführung der »Arbeit im Sinne eines humanistischen Engagements, für welches das Gesamtwerk von Peter

Weiss beispielhaft steht«<sup>1</sup>, explizit mit einem weiteren Wesenszug von dessen Oeuvre verbunden, der auch für sein Vermächtnis in Kunst und Gesellschaft der Gegenwart und dementsprechend für die jeweilige Entscheidung der Preisrichter ausschlaggebend (gewesen) ist. Die Rede ist von der Grundierung des Schaffens von Peter Weiss im Experiment, d.h. im Weiterschreiben der Avantgarde, im Experimentieren mit und zwischen unterschiedlichen Medien und Metiers, im Bewusstsein des Prozesscharakters künstlerischer und intellektueller Arbeit und der Vorläufigkeit des Geschaffenen, Versuch nach Versuch, Selbstzweifel nach Selbstzweifel, Notwendigkeit der Utopie nach Notwendigkeit der Utopie<sup>2</sup>. Erst dadurch kann, so weiter im erwähnten Beschluss, »dem gesamten Spektrum des Werks von Peter Weiss Rechnung«<sup>3</sup> getragen, sprich dessen ganzem *oeuvre d'essai* als widerständiger Ästhetik und ästhetischem Widerstand Genüge getan werden.

Nach dem Theatermann Tabori wurden etwa der Konzeptkünstler Jochen Gerz, der Filmer Harun Farocki und der Schriftsteller Ingo Schulze

---

<sup>1</sup> Der Beschluss wird zitiert nach [Arnd Beise]: Verleihung des Peter-Weiss-Preises 2017 an Milo Rau. In: Peter Weiss Jahrbuch 27 (2018), S. 159f., hier S. 159. Weitere Preisträger in der Sparte Theater zwischen Tabori (1990) und Milo Rau (2017) waren Kurt Hübner (2000) und Dimitter Gottschef (2008).

<sup>2</sup> »Immer wieder würde es sein, als sollten alle früheren Hoffnungen zunichte gemacht werden von den später verlorengegangenen Vorsätzen. Und wenn es auch nicht so werden würde, wie wir es erhofft hatten, so änderte dies doch an den Hoffnungen nichts. Die Hoffnungen würden bleiben. *Die Utopie würde notwendig sein*. Auch später würden die Hoffnungen unzählige Male aufflammen, vom überlegnen Feind erstickt und wieder neu erweckt werden. Und der Bereich der Hoffnung würde größer werden, als er es zu unsrer Zeit war, er würde sich über alle Kontinente erstrecken. Der Drang zum Widerspruch, zur Gegenwehr würde nicht erlahmen. 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 wider wachriefen, damit ehren lassen«. Vgl. Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Frankfurt a.M. 2005, S. 1192f. (Hervorhebung M.C.; M.G.). An eine Passage dieser berühmten Stelle im Schlussteil des Romans erinnert auch Caroline Emcke in ihrer Laudatio auf Milo Rau anlässlich der Peter-Weiss-Preisverleihung, indem sie die »utopischen[n] Denkbewegungen« des Jüngeren denjenigen des Älteren annähert (Caroline Emcke: Laudatio auf Milo Rau. In: Peter Weiss Jahrbuch 27 [2018], S. 161-166, hier S. 165).

<sup>3</sup> [Beise]: Verleihung des Peter-Weiss-Preises 2017 an Milo Rau [wie Anm. 1], S. 159.



ins Westfälische eingeladen, durch eine Laudatio gehuldigt, um eine Dankesrede ersucht und schließlich mit der Auszeichnung gewürdigt. So erging es auch Milo Rau, als er im Dezember 2017 im Schauspielhaus in der Königsallee an der Reihe war. Seine engagierte Experimentierfreude und experimentelle Engagiertheit auf Weiss' Spuren standen im Mittelpunkt der Preisbegründung: Auf Raus »globalhumanistisches Engagement«, das in »dezidiert politischen«, »wissenschaftlich genau[en]« und zugleich »künstlerisch inspiriert[en]« Aufführungen zum Ausdruck komme, wurde dort explizit verwiesen<sup>4</sup>. Auch Carolin Emckes besonders einfühlsame und einleuchtende Lobrede verfuhr gattungsgemäß mit ständigem Anschluss des am Preisträger Gepriesenen an das für den Namensgeber Charakteristische, indem Begriffe wie »Staunen«, »Humanität«, »Anteilnahme am Leben«, »Utopie«, »poetische Gerechtigkeit«, »Wahrheit des Möglichen« als die Beiden verbindende rote Fäden hervorgehoben wurden<sup>5</sup>. Der vorliegende Band enthält eine ebenso sensible, weiter ausholende Untersuchung, in der Nike Thurn von der Erkenntnis ausgeht, dass »[d]ie Gemeinsamkeiten der Arbeiten von Peter Weiss und Milo Rau [evident] sind«, um diesen wie den ihre politische Kunst und künstlerische Praxis doch unterscheidenden Eigenschaften nachzugehen, am Beispiel zweier direkt zusammenhängender Theaterarbeiten wie *Die Ermittlung* (1965) und *Hate Radio* (2011). Thurn, die auch zur Preisverleihung 2017 im siebenundzwanzigsten Heft vom »Peter Weiss Jahrbuch« einen Beitrag über Raus Ästhetik des Reenactments beisteuerte, führt uns im zweiten Teil dieses Bandes in diesen faszinierenden Vergleich ein<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Die Jury-Begründung wird hier zitiert nach ebd., S. 160. Erwähnt wurden auch die Neubelebung des dokumentarischen Theaters in Milo Raus Inszenierungen und Reenactments, wo »sämtliche Standpunkte« (der Darstellenden wie der Zuschauenden) »argumentativ zur Disposition« gestellt würden, und die »aufrüttelnd-provokante Zumutungen«, denen bei den Produktionen des 2007 von Rau gegründeten IIPMs (International Institute of Political Murder) das Publikum unterworfen sei.

<sup>5</sup> Emcke: Laudatio auf Milo Rau [wie Anm. 2], *passim*.

<sup>6</sup> Nike Thurn: Engagierte Form. Milo Raus Ästhetik des Reenactments. In: Peter Weiss Jahrbuch 27 (2018), S. 173-186. Der Beitrag geht auf einen vor der Preisverleihung im Rahmen der Jahresmitgliederversammlung der Internationalen Peter Weiss-Gesellschaft e.V. gehaltenen Vortrag zurück.

Von Interesse ist für diese einleitenden Überlegungen zum vorliegenden Band insbesondere die Dankesrede, die Milo Rau am 4. Dezember 2017 beim Gastspiel seiner eigenen Inszenierung von *Empire* im Bochumer Schauspielhaus gehalten hat. Unter dem Titel *Zu Peter Weiss* ist dort von den Gründen die Rede, die einen Künstler und Intellektuellen unserer Gegenwart Anschluss an den »in den mittleren 60ern am populärsten, aber eigentlich [...] schon damals einsam und antik in der Gegend« stehenden Peter Weiss suchen lässt<sup>7</sup>. Warum ihn das Werk von Peter Weiss »immer so interessiert« habe? »Weil er Scheitern und Revolution zusammendachte, [...] das Konkrete und das Allgemeine ineinander verwob, das Analytisch-Kleinbürgerliche und das Episch-Griechische«, und weiter: »Weil für ihn das Entbergen seiner (oder unserer) Herkunft, weil in seinem Werk die Düsternis seines Herzens und unserer Taten (also der Europäer, oder genauer noch: der Deutschen) gleichsam überstrahlt war von jenem Glanz des Zukünftigen, den wir Utopie nennen«<sup>8</sup>. Düsternis und Utopie als Kehrseiten einer und derselben Medaille, als Grund der Kreativität wie des Commitments, denn »zwischen dem Gefühl der Verlorenheit, des Verlassenseins, dieser betörenden Spätromantik im Werk von Peter Weiss und seiner *Ästhetik des Widerstands*, des Solidarischen, der großartigen sozialen Geste, über die Zeiten und die Kontinente hinweg« gebe es eine »direkte Beziehung«, d.h. letzten Endes das kreatürlich wie gemeinschaftlich verstandene Humane: »[M]an könnte auch sagen: Wer um die Bodenlosigkeit der Existenz weiß, der weiß, wie sehr der Mensch auf die anderen Menschen angewiesen ist«<sup>9</sup>. Rau gab in seiner Rede auch dem eigenen Erstaunen und der Beeindruckung Ausdruck, als Leser und in vielem Bewunderer von Peter Weiss: »Dass der *gleiche* Mensch alle diese Bücher geschrieben hat, die komplett unterschiedlich sind«, sei kaum zu fassen. »Und noch unverständlicher ist, dass ebenfalls der *gleiche* Mensch *Die Ermittlung* komponierte, dann den *Trotzki im Exil*, dann *Die Ästhetik des Widerstands* – und vorher oder dazwischen Experimentalfilme

<sup>7</sup> Milo Rau: Zu Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 27 (2018), S. 167-171, hier S. 169.

<sup>8</sup> Ebd., S. 168.

<sup>9</sup> Ebd., S. 169.

drehte, an Sartres *Vietnam-Tribunal* teilnahm, spätexpressionistische Bilder malte«<sup>10</sup>. Nach der Bewandnis dieses heterogenen wie radikalen Künstler-tums fragend, wo Beteiligtsein und Isoliertheit, Empathie und Distanz ko-existierten<sup>11</sup>, befindet Rau: »Peter Weiss war ein Autor wie Pieter Brueghel ein Maler war [...], jemand, der sich für diesen Ikarus halten konnte« – ge-meint ist die Figur in dem Brueghel unsicher zugeschriebenen Gemälde *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* von 1558 – »der sich selbst, wie alle Künst-ler, zu ernst nahm – und der doch, malte er sich, sich immer in ein Tableau einfügte, das ihm völlig äußerlich war, kalt fürs eigene Schicksal«<sup>12</sup>.

---

Milo Rau ist *einer* der zeitgenössischen AutorInnen und KünstlerInnen, die in ihrem kreativen und theoretischen Schreiben bzw. in der Produktion von Inszenierungen, Performances und soziopolitischen Happenings an Peter Weiss Anschluss finden; der Rau kurz nach dem hundertsten Jubi-läum verliehene Preis ist sicher symptomatisch für die Wirkung seiner, sich explizit auch in der Nachfolge von Peter Weiss verstehenden und von der internationalen Kritik als solche anerkannten Arbeit. Die Stiftung und die zweijährliche Verleihung des Peter-Weiss-Preises selbst sind ein Indikator dafür, dass in Kunst und Kultur der letzten dreißig Jahre dessen engagiert-experimentelle Poetik auf unterschiedliche Weise und in vieler Hinsicht weiterwirkt. Ein Blick auch nur auf das ästhetisch und medial avancierte Gegenwartstheater genügt, um weitere Beispiele für eine solche Strahlkraft anzuführen, insbesondere bei Projekten dokumentarischer, politischer bzw. medien- und diskurskritischer Prägung, und zwar nicht unbedingt in For-men, die man mit Raus »globalem Realismus« in Verbindung bringen würde. Man denke an so unterschiedliche Beispiele wie die Arbeiten des Regiekol-lektivs Rimini Protokoll, die seit einem Vierteljahrhundert den Theaterkon-

---

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> »Dieses völlig freie (oder fatale) in der Geschichte Verloren- oder Eingeschrie-bensein«. Ebd.

<sup>12</sup> Ebd.

tinient bereisen, oder an die Holocaust-Gedenkinszenierung *Die letzten Zeugen* von Matthias Hartmann und Doron Rabinovici (Wien 2013), an die programmatischen Einbeziehungen der Öffentlichkeit in den politischen Streit(raum) der ›Ostermeier-Schaubühne‹ Berlin wie auch an jüngere, politisch rabiate Bühnenrealisationen von nur auf den ersten Blick so disparat erscheinenden, postdramatischen Wortfluten *à la* Elfriede Jelinek (übrigens auch Peter-Weiss-Preisträgerin, bereits 1994 in der Literatur-Sparte). Blickte man über die deutschsprachigen und europäischen Grenzen hinaus auch auf ›postkoloniale‹ Kontexte, so würde man über die Resonanz auf der heutigen Weltbühne der von Weiss spätestens 1967 mit dem *Gesang vom lusitanischen Popanz* initiierten kritischen Auseinandersetzung mit den Nachwehen des Imperialismus/Kapitalismus in Staunen geraten.

Dies und vieles mehr wird kritisch registriert und wissenschaftlich erfasst. Auch diesbezüglich sei ein für das gesamte Spektrum höchst repräsentatives Beispiel erwähnt: Das »Peter Weiss Jahrbuch«, das seit 1992 als Forum der Forschung über den Autor und seine Wirkung erscheint und in jährlichem Rhythmus Studien, Texte und Materialien sammelt und eine umfangreiche Rubrik »Kritik« enthält, wo die neuesten Editionen, monographischen Untersuchungen und Sammelbände rezensiert werden. Eine nicht wegzudenkende Rolle spielt in allen Jahrbuchteilen die Auseinandersetzung mit dem Umfeld, in dem Weiss' Werk entstand und mit dem es in einen Dialog tritt, sowie mit den Rezeptionslandschaften, in denen es von Anfang an bis heute gedeiht. Einen Seismografen dafür stellen auch allein die Inhaltsverzeichnisse des Periodikums dar, das nicht von ungefähr seit dem achten Heft 1999 den vollständigen Titel »Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. und 21. Jahrhundert« trägt. Im dreißigsten und bisher letzten Heft sind etwa neben einer Schwerpunkt-Sektion mit Fokus auf Erzähltexte um 1960 – Weiss ist dort zusammen mit Ilse Aichinger, Arno Schmidt oder Günter Grass vertreten – Untersuchungen gerade zum ›Theater des Alltags‹ von Rimini Protokoll oder aber zur Weiss-Rezeption in Taiwan sowie Besprechungen von Neuerscheinungen zum Politischen in der Gegenwartsliteratur, zur fiktionalen Darstellung von Kriegen des 21. Jahrhunderts, zu Postkolonialismus und Literatur. Das Programm, wie man sieht, bleibt dem Grundsatz treu, jene Figuren, Werke, Probleme, Konstellationen unter die

Lupe zu nehmen, die »die politische Verantwortung der Kunst mit einer Sensibilität für innovative künstlerische Ausdrucksformen, nicht zuletzt mit den Experimenten der Avantgarde« verbinden. *Experiment und Engagement*, also, als Wegweiser durch »Literatur, Kunst und Politik im 20. und 21. Jahrhundert«, ganz im Sinne von Peter Weiss, ganz im Sinne eines Denkens und Schreibens, das sich nicht scheut, »öffentlich und streitbar Stellung zu beziehen zu den großen Epochenwidersprüchen des 20. Jahrhunderts, dem Gegensatz zwischen Kapitalismus und Sozialismus, Faschismus und Stalinismus, Kolonialismus und Dritter Welt, Ost und West, Bundesrepublik und DDR, dem Auseinanderfallen von Widerstand und Exil, Unterdrückung und Schuld, Moral und Macht, politischer und künstlerischer Avantgarde«<sup>13</sup>. Das ist letzten Endes der Punkt, wo KünstlerInnen und AutorInnen in unserem nicht minder widerspruchsvollen neuen Jahrhundert daran

---

<sup>13</sup> Gerade das erstmals mit dem umfassenderen Titel erscheinende neunte Heft war der internationalen Wirkung des Autors gewidmet, etwa seinem Verhältnis zu Kuba oder der Aufnahme seines Werks in Skandinavien, in Portugal und auch in Italien – dazu steuerte Eva Banchelli einen Beitrag bei. Weitere Hefte, wo Rezeptionsfragen intensiv abgehandelt werden, sind z.B. das sechzehnte (Fokus auf der Türkei, 2007), das achtzehnte (Frankreich, Indien, Korea, 2010), das zweiundzwanzigste (Gegenwartskino, 2013), das dreiundzwanzigste (China, Gegenwartsliteratur, 2014); zu einzelnen Kontexten und Aspekten erscheinen immer wieder, genauer: immer häufiger Beiträge. Das fünfundzwanzigste Heft band »aus Anlass des 100. Geburtstags von Peter Weiss« sogar »einen speziellen Geburtstagsstrauß«, der wie ein gegenwartsliterarisches Fest aussah – so weiter die Jahrbuchbeschreibung im begleitenden Text: »Weiss ist ja inzwischen selbst zu einer literarischen Figur geworden, als Adressat lyrischer Reflexion, dramatischer Charakter oder als Autor der *Ästhetik des Widerstands*, die auf verschiedene Weise für einen Romanhelden und mehr als zwei Romanheldinnen Bedeutung hat. Es gratulieren Tanja Dückers, Christoph Geiser, Steffen Mensching und Birgit Müller-Wieland. Christian Geisslers poetologische Reflexion im Anschluss an Weiss aus dem Jahr 1990 ergänzt die literarischen Texte« (2016). Zitate hier und im Fließtext (aus dem *Programmatischem Editorial* des Jahrbuchs, das von Arnd Beise und Michael Hoffmann in Verbindung mit der Internationalen Peter Weiss-Gesellschaft herausgegeben wird), Inhaltsangaben und -verzeichnisse unter: <https://www.peterweiss.org/das-jahrbuch>; letzter Aufruf 01.12.2023. Auf jene Webseite der IPWG sei für weitere Informationsquellen (z.B. die dort digital bereitgestellten »Notizblätter«, die als Mitteilungsorgan der Gesellschaft zeitnah auch über Veranstaltungen, Inszenierungen, Filmvorführungen u.ä. Auskunft geben) und Ankündigungen von neuen Projekten rund um den Autor

anknüpfen können – an jene »poetische[n] Gerechtigkeit«, die sich nirgends »genauer, zarter und härter als bei Peter Weiss« findet und der »Reflexion über die Bedingungen der Kunst als künstlerische Praxis« genauso eigen sind wie »Einspruch gegen Gewalt und Entrechtung«, »Selbstzweifel« wie »tiefe Kritik«. So zeichnet Caroline Emcke die Tradition eines veritablen ästhetischen Widerstands nach, in die sie auch den in ihrer *Laudatio* gewürdigten Milo Rau einreih<sup>14</sup>. Der seinerseits – so schließt sich auch unser Kreis –, sich »der analytisch-poetischen Arbeit von Peter Weiss, seinem sehr konkreten Engagement verwandt« fühlend, der »Düsternis« und »Utopie« als Kehrseiten einer und derselben Medaille, als Grund einer experimentellen und eingreifenden Kunst bewusst, mit einigen seiner Zeitgenossen die Arbeit an einer widerständigen Ästhetik fortsetzt<sup>15</sup>.

Es waren ähnliche, auch wenn noch nicht so präzis formulierte Gedanken zu Peter Weiss und zu seiner gleichsam antiken und avantgardistischen, kalten und empathischen, inaktuellen und zeitgemäßen, verzweifelten und utopischen, so oder so unumgänglichen Präsenz an der Schnittstelle von Kunst, Literatur, Geschichte und Politik, im Herzen des 20. Jahrhunderts aber mit der bleibenden Gültigkeit eines Klassikers, die uns beide Bandherausgeber bereits Anfang 2015 dazu führten, die Idee einer Tagung mit dem Titel *PETER WEISS 1916-2016. Experiment und Engagement heute* zu lancieren. Das Jubiläum um den hundertsten Geburtstag am 9. November 2016 herum wollten wir als Chance nutzen, um nach der Aktualität des Schriftstellers, Malers und Filmemachers, des experimentellen Künstlers und unbequemen Interpreten seiner Zeit zu fragen, den auch die italienische Germanistik im Dialog mit der internationalen Forschung schon immer hat »durchaus studiert, mit heißem Bemühn«. Organisiert wurde die Veranstaltung in Italien als Kooperation der Universitäten von Ferrara und Mailand,

verwiesen, zuletzt das schöne, zugleich transmediale Erlebnisse und Archivalien anbietende *Peter Weiss digital* (<https://peter-weiss.digital>, letzter Aufruf 01.12.2023).

<sup>14</sup> Emcke: *Laudatio* auf Milo Rau [wie Anm. 2], S. 166.

<sup>15</sup> Rau: *Zu Peter Weiss* [wie Anm. 7], S. 168, 170f.

wo wir tätig waren resp. sind, in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Mailand, nachdem durch ein *call for papers* Interessierte dazu eingeladen worden waren, Vortragsvorschläge einzureichen. Das Augenmerk war auf Weiss' multimediales und mehrsprachiges Gesamtoeuvre gerichtet worden, der nach Jahren gemäßigten kritischen Interesses seit einiger Zeit in einem neuen Licht erschien – und erscheint: Sowohl sein Engagement für eine gesellschaftlich-politisch wirksame Kunst als auch sein ständiges Suchen nach neuen, der Gegenwart angemessenen Ausdrucksformen, seine eifrig rezipierten Bühnen- und Prosawerke der 1960-70er-Jahre wie die weniger bekannte frühe literarische Produktion, sein umfangreiches und vielschichtiges essayistisches Oeuvre wie sein zwischen Avantgarde und Dokumentarismus angesiedeltes malerisches und filmisches Werk treten zunehmend in Dialog mit ästhetischen und politischen Diskursen unserer Gegenwart<sup>16</sup>. Von den fast vierzig eingetroffenen Abstracts wurden zwölf ausgewählt, denen fünf weitere Vorträge hinzukamen (eingeladene Gäste und Tagungsorganisatoren).

---

<sup>16</sup> Von einem anderen, ebenso intermedialen und gegenwärtigen Standpunkt aus wurde des 100. Geburtstags beim Symposium *Der Schwarzkünstler Peter Weiss* gedacht, das am 27.-29. Oktober 2016 vom Deutschen Seminar der Universität Zürich organisiert wurde. In den Tagungsmaterialien kann man lesen: »Indem die Chiffre von der Schwarzkunst auf die Schnittstelle von Medialität und Materialität abhebt, erlaubt sie es, eine Reihe scheinbar disparater Aspekte aus Peter Weiss' Schaffen als Schriftsteller, Maler, Collagist und Filmemacher – Druckbild, bewegte Schatten/Fantasmen, Namenspolaritäten u. Ä. – konstellativ zueinander in Bezug zu setzen und dem Werk damit neue Perspektiven abzugewinnen«. Die Beiträge wurden in zwei aufeinanderfolgenden Heften vom »Peter Weiss Jahrbuch« veröffentlicht: 26 (2017) und 27 (2019). In Potsdam, der Geburtsstadt des im inzwischen eingliederten Nowawes zur Welt gekommenen Peter Weiss, organisierte am 6.-8. Oktober 2016 die Universität in Zusammenarbeit mit der Internationalen Peter Weiss-Gesellschaft und dem Potsdam Museum Forum für Kunst und Geschichte das Symposium *Ermittlungen – 100 Jahre Peter Weiss* (darüber ist im sechszwanzigsten »Peter Weiss Jahrbuch« ein Bericht von Salya Föhr zu lesen); die Veranstaltung fand im Rahmen des Programms *Peter Weiss 100. Potsdamer Positionen* statt, das auch Ausstellungen, Lesungen, Filmvorführungen u.ä. umfasste. Bei der Tagung lag der Schwerpunkt auf dem literarischen Werk und dessen kulturgeschichtlicher Bedeutung, nicht ohne Ausblicke auf weitere Künste/Medien und auf einige Rezeptionslinien. Daraus ist der Sammelband entstanden: *Peter Weiss erinnernd – Ansichten und Einsichten*. Hg. von Hans-Christian Stillmark. Berlin 2020.

Etablierte ForscherInnen und NachwuchswissenschaftlerInnen aus fünf verschiedenen Ländern nahmen dann vom 24. zum 26. November 2016 in den Räumen des Istituto Universitario di Studi Superiori Ferrara (IUSS) an der Tagung mit ihren regen wissenschaftlichen Diskussionen teil.

Gegenüber den bei der Tagung auf mehrere Sektionen verteilten Vorträgen, gliedern sich in diesem Band die zwölf eingereichten Beiträge in zwei Hauptteile zu je sechs Aufsätzen, wobei der Doppelblick auf Oeuvre *und* Rezeption beibehalten wird. Die im Vergleich zu den Papers überarbeiteten und bibliographisch aktualisierten Abhandlungen gehen dementsprechend den Konstellationen zwischen Experiment und Engagement zwischen 20. und 21. Jahrhundert nach, indem zuerst der mehrsprachige und intermediale Essayist und Erzähler Peter Weiss in den Mittelpunkt gestellt und dessen Text-Bild-Texturen in ihrem Entstehungs- sowie dem späteren und unserem Resonanzkontext interpretiert werden (Teil I), um dann Film und Theater zwischen Reflexion, Produktion und Rezeption von den 1960er-Jahren bis heute in den Blick zu nehmen (Teil II).

—

Den Auftakt zum ersten, mit *Essay und Prosa – Experimente mit Subjekt, Kunst und Politik* betitelten Teil bilden **GUSTAV LANDGREN**s Überlegungen zum Essayisten Peter Weiss unter dem Zitat »Wir sitzen ein jeder für sich unter einer Glasglocke und schreiben aus Langweile« (aus der Nachlass-Kurzprosa *Karys Zimmer. Eine Endstation*, um 1952). Aufgezeigt wird hier, wie die »sich wandelnde Ästhetik des Autors« in seiner langjährigen Beschäftigung mit dem »heterogene[n] Hybrid-Genre des Essays« widerspiegelt: Das dieser Gattungsdiffusität entsprechende Durchexperimentieren unterschiedlicher Formen und Themen (und Sprachen: besondere Aufmerksamkeit schenkt Landgren den ursprünglich auf Schwedisch verfassten bzw. veröffentlichten Aufsätzen, die nach inhaltlichen Kriterien gruppiert und behandelt werden) entspinnt sich über »Filmanalysen, Medienreflexionen, kulturdiagnostische Kommentare, Buchrezensionen, sozialkritische und kulturpolitische Zeitungsaufsätze« bei zunehmendem Engagement bis hin zur Integration des Essayistischen in den Roman *Die Ästhetik des Widerstands*. Landgrens mehrere Jahrzehnte und thematische



Konstellationen überblickende Untersuchung, die in den Essays Selbstreflexion wie Operativität, Medienkritik wie Avantgardismus gleichermaßen ausmacht, visiert somit Fragen an, die in den darauffolgenden Beiträgen zur Erzählprosa aber auch in den kontrastierenden Vergleichen zu gegenwärtigen Tendenzen sowie im zweiten Bandteil, etwa zur Filmästhetik und -Praxis, wiederaufgegriffen und vertieft werden.

Das Ineinandergreifen von Schreibarten und Kunstkonzepten, (Selbst-)Bild und (Fremd-)Blick, Gattungsgrenzen und Genremischung ist eine Konstante bei unserem Autor, wie die beiden Beiträge zu *Abschied von den Eltern*, die auf denjenigen Landgrens folgen, exemplarisch aufzeigen. Geht **SEBASTIAN BÖHMER** in fünf Schritten dem »Vor der Erzählung« – so im Beitragstitel – nach, indem er die »motivische Verknüpfung von Schrift und Schreiben mit der menschlichen Hand« und dadurch »mit erlittener und ausübender Gewalt« im autobiographischen Prosatext aus dem Jahr 1960 erhellt und überprüft (das werkinhärente Aufdecken vom »Schreiben als gewalttätiger Praxis« des Untertitels wird demgemäß wiederum entlarvt), so entwirft **MOIRA PALEARI** in ihren Ausführungen zu »Texturen der Erinnerung in Wort und Bild« die dieser wie anderen Weiss'schen Erzählungen zugrundeliegende »intermediale Poetik« in wesentlichen Zügen. Bestimmen bereits auf der Textebene »collagierende« Techniken und das Spiel mit und über literarisch und piktorial kodifizierte(n) Formen hinaus (ein Grundzug an sich des Epikers Peter Weiss) die Erzählung, so ermöglicht insbesondere die genaue Aufspürung der intermedialen Relation Text/Collage einen Einblick in die thematisch fundamentale Rekonstruktion der eigenen Vergangenheit, wie Paleari mit Nachdruck aufzeigt: »Ergebnis sind eine bildliche Prosa und ein damit verzahntes Bildwerk, die im Spannungsfeld von Autobiographie, Fiktion und künstlerischer Reflexion stehen und eine identitätsbildende Funktion ausfüllen«.

Ein weiteres Diptychon widmet sich dann dem Jahrhundertroman *Die Ästhetik des Widerstands*. **HEINZ-PETER PREUSSER** hinterfragt die Funktion des Herakles als »Held aus der Leerstelle«: Die antike Gestalt wird bei Weiss zu einer »Figur [...] die mit dem narrativen Kern, dem emblematischen Bild, das man vom Heros tradiert, nichts mehr zu tun hat«. In diesem Sinne sieht Preußner in Weiss' Aneignung des Halbgottes keine Mythoskritik,

oder zumindest keine wahrhaft stattfindende – die in der Forschung weit verbreitete Präsupposition einer solchen ist dementsprechend zu berichtigen, wie auch die Rede von einer Mythenkorrektur einer Präzisierung bedarf. Es ist vielmehr die bereits im Beitragsuntertitel exponierte »zweckinstrumentell[e] Interpretation des Pergamonfrieses« – an der entsprechenden Stelle am Romananfang wie auch in der leitmotivisch die weiteren essayistisch-erzählerischen Teile durchziehenden Reflexion –, welche die ganze historisch-politisch-gesellschaftliche (Wunsch-)Rekonstruktion strukturell trägt. Diese basiert, so wird zusammenfassend festgestellt, auf »Unwahrheit gegenüber dem Mythos«. Auch **HERIBERT TOMMEK** nimmt sich des wohl meistinterpretierten Werks von Peter Weiss an, allerdings aus einem anderen Blickwinkel, d.h. jenem der Literaturfeldtheorie. Perspektiviert wird in Tommeks Studie zur Autor- und Romanposition »im Kontext der literarischen Entwicklungen der 1970er und 1980er-Jahre« die im Beitrags-titel emphatisch mit einem Fragezeichen versehene Autor-Selbstbezeichnungsformel *Unzugehörigkeit*: Ein Ausdruck, der in der Forschung fast zu einer Floskel geworden ist. Die an Bourdieu geschulte Untersuchung von vier, der Romanveröffentlichung vorausgehenden »Konflikten« im westdeutschen literarischen Feld lässt die monumentale Arbeit an *Die Ästhetik des Widerstands* als »Versuch der Selbstbehauptung einer – strukturell gesehen – »unmöglich gewordenen Autorposition« erscheinen: Peter Weiss gehört also mit seinem letzten, großen Werk »untrennbar der Entwicklungsgeschichte des deutschen literarischen Feldes der 1970er und 1980er-Jahre« gerade darum an – mit Milo Rau gesprochen, weil er als Autor programmatisch »einsam und antik in der Gegend« stand<sup>17</sup>.

Mit **SERENA GRAZZINI**s Betrachtungen über *Surreale Schreibweisen gestern und heute* wird zum Schluss von Teil I der Bogen gespannt von der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus in Weiss' Film- und Literaturpoetik und Werk bis hin zu surrealistisch anmutenden Erscheinungen der Gegenwartsprosa, für welche Texte von Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und Marica Bodrožić als Beispiele fungieren. Neben die etwa am *Schatten des Kör-*

---

<sup>17</sup> Milo Rau: Zu Peter Weiss [wie Anm. 7], S. 169.

*pers des Kutschers* aufgezeigte »Vergegenständlichung der subjektiven Wahrnehmung [der] Wirklichkeit« als Grundzug von Weiss' surrealen Bildern (»Dessen Blick ist vivisezierend und empathisch zugleich, eine ganz seltsame Mischung, wie sie uns davor in dieser Art und Weise vielleicht nur bei Büchner begegnet«) stellt Grazzini kontrastierend »Gegenbeispiele« aus der jüngsten Erzählkunst. Dort unterläuft das Surreale keineswegs die Selbstverständlichkeit des Bestehenden und dient nicht mehr »zur Bewusstseinsweiterung und dadurch zum Versuch einer Durchdringung dieser historischen Wirklichkeit«, wie es beim Erzähler und beim Dramatiker Weiss der Fall war (*Die Ermittlung* wird etwa als weiteres Beispiel angeführt), sondern weist »einen domestizierten und insgesamt beruhigenden Charakter auf«.

---

Teil II – *Performative Engagements: Film, Theater, Gesellschaft* – beginnt mit ARND BEISEs Ausführungen »zur dokumentarischen Ästhetik von Peter Weiss«: Nach einer mit scharfer Präzision an klassischen und zeitgenössischen Filmen und Filmtheorien geführten Perspektivierung der Titelbegriffe »Authentizität und Fiktion« geht es in diesem Beitrag spezifisch um Weiss' kinematographisches Schaffen der 1950er-Jahre. *Ansikten i skugga*, *Enligt lag*, *Hägringen* und insbesondere *Vad ska vi göra nu då* sind daraufhin interpretiert, Rigiditäten der (Weiss-)Forschung bei der Behandlung von Gattungsbezeichnungen und -Unterscheidungen wie Experimental-, Dokumentar- oder Spielfilm zu überwinden. *Vad ska vi göra nu då* (1958) ist etwa »beides zugleich: ein engagierter Dokumentarfilm und ein experimenteller Spielfilm«, wo nicht die angebliche Realitätsbezogenheit, sondern die jeweils eher »faktional« oder »fiktional« zu nennende ästhetische Strategie bestimmend ist. Gerade mit einer Re-Lektüre mit heutigem theoretischem Instrumentarium dieser »filmischen« Werkphase schafft Beise Grundlegendes zum Verständnis der in der früheren Forschung nicht genug erkannten Kontinuitäten, die das Oeuvre von Peter Weiss über die »schwedischen« und »deutschen« Jahrzehnte hindurchziehen.

Ebenso wie es dem bis dahin hauptsächlich als avantgardistischer und zunehmend engagierter Künstler und Filmer in Schweden geschätzten

Weiss zu Beginn der 1960er-Jahre erging (mit einer zuerst beim deutschsprachigen Fach- und bald auch allgemeinen Lese- und Theaterpublikum durchaus als Entdeckung zu bezeichnenden, spätestens 1964 mit dem Erfolg des *Marat/Sade* endgültig erfolgten Neupositionierung als führender Erzähler, Intellektueller und vor allem Dramatiker in einer subjekt-, gesellschafts- und immer stärker weltpolitisch involvierten Kulturszene), so folgen auch in diesem Band auf Beises Studie zwei Beiträge, die das knappe »Theaterjahrzehnt« im Werk des Peter Weiss, wohl der Höhepunkt seiner internationalen Resonanz, einrahmen und mit Blick auf dessen ästhetische, literarische und biographische Prämissen von der heutigen Perspektive aus neu auslegen. Dient nämlich **NORBERT OTTO EKE** die an Heiner Müller inspirierte Formel »Artaud ± Brecht« zur Re-Lektüre des Verhältnisses von Weiss' Revolutionsstück zu beiden »Reformlinien« modernen Bühnenwesens (»dionysisches Entgrenzungstheater« was den ersten, »rationales Aufklärungstheater« was den zweiten Gründervater des Theaters der letzten hundert Jahre angeht), so zeichnet dann **ELENA POLLEDRI** in ihrer Untersuchung zum Dichterdrama *Hölderlin* (1971, 1972) die Fiktionalisierung eines Poeten-, Philosophen- und Revolutionär-Lebens »von Empedokles zu Scardanelli« nach, indem sie neuere Forschungseinsichten zur Hölderlin-Rezeption im 20. Jahrhundert mit der philologischen Rekonstruktion von Entstehung und Entwicklung der historisierend-aktualisierenden Dramatisierung anhand von Archivmaterialien kombiniert. Der Fokus liegt vor allem auf dem montageartigen 6. Bild, wo die tragischen Fragmente zum antiken *Tod des Empedokles* sich metatheatralisch mit utopischen Entwürfen des modernen Dichters im Gespräch mit Gesinnungsgenossen und mit den um 1970 aktuellen politischen Drittweltismus-Visionen überlappen, und auf den letzten Dramenabschnitten im »Turm«, wo die heikle Frage des dem »Wahnsinn« anheimgefallenen bzw. ihn simulierenden »Scardanelli« abgehandelt wird. Nicht nur lässt die Parallelektüre beider Beiträge formale wie inhaltliche Verbindungen zwischen dem Durchbruch-Stück und dem späteren Dichterdrama deutlicher werden – es seien Begriffe genannt wie: »sich repräsentierende Repräsentation« (so der bei Eke zitierte Franz Norbert Mennemeier zum *Marat/Sade*) oder »dramatische Selbstverständigung« (so Eke wieder zum Revolutions Schauspiel). Gemeinsam ist

ihnen auch der doppelte Blick auf literarisch-theatralische Kontexte, d.h. auf Prätexte, Vorläuferfiguren, Inspirationsquellen einerseits sowie auf Weiss' Zeitgenossen, Wegekreuzer, entfernte Brüder andererseits. So beginnt und schließt Polledri ihre Ausführungen zu Weiss' Annäherungen an Hölderlin um 1970 mit Verweisen auf Parallelrezeptionen bei anderen Autoren der Nachkriegsliteratur, wie etwa Stephan Hermlin oder Paul Celan, während Ekes Diskussion der Artaud- und Brecht-Filiationen im *Marat/Sade* Heiner Müllers häretischen Traditionsbezug und verräterischen Aneignungsmodus durchgehend mitdenkt.

Damit wird nicht nur Grundlegendes zur Neuinterpretation der dramatischen Werke unseres Autors in ihrem literatur- und theatergeschichtlichen Kontext geleistet, sondern auch der Weg geebnet für die drei darauffolgenden, Teil II abschließenden Beiträge, die sukzessiv ihre Augen auf George Tabori, Pier Paolo Pasolini und Milo Rau in ihrem jeweiligen Verhältnis zu Peter Weiss richten. **MARTIN KAGEL** stellt seine Überlegungen »zur Peter-Weiss-Rezeption bei George Tabori« im Zeichen des »Brecht-Dialogs« an – konkret die Begegnung der fast Gleichaltrigen (allerdings ganz unähnlich in ihrer damaligen Bekanntheit und Stellung im europäischen bzw. amerikanischen kulturellen Feld) in Berlin/DDR 1969 bei der gleichnamigen Veranstaltung, metaphorisch die jeweilige »Positionierung gegenüber Bertolt Brecht [...] im unterschiedlichen Entwurf der beiden Autoren eines zeitgemäßen Holocaust-Theaters«. Das »Theater der Peinlichkeit« von George Tabori, der den knapp jüngeren deutsch-schwedischen Autor exakt ein Vierteljahrhundert überleben und, wie bereits erwähnt, im vorgerückten Alter von sechsundsiebzig Jahren zum ersten Peter-Weiss-Preisträger werden sollte, wird in der Forschung kontrastierend zur dokumentarischen Dramatik meist anhand der »klassischen« Gegenüberstellung von *Die Ermittlung* (1965) und *Die Kannibalen* (1969) als gegensätzliche Holocaust-Stücke definiert. Kagel erhellt mit feinem Gespür und mit Rekurs auf die Vorgeschichte von Taboris europäischer Karriere, die eben Ende der 1960er-Jahre ihren Anfang nahm, wie dessen Weg »zum Holocaust-Theater der *Kannibalen* [...] über Peter Weiss, nicht weg von diesem« führte. Gerade das *Marat/Sade*-Stück, das in Peter Brooks Inszenierung sofortige internationale Resonanz erlangte, steht für Taboris amerikanische Shakespeare-Adaption

*The Merchant of Venice (as Performed in Theresienstadt)* und somit für eine entscheidende experimentell-engagierte Neupositionierung Pate (Berkshire, MA 1967). »Es ist bis zu einem gewissen Grad diese Brecht einschließende trianguläre Konstellation, die, wie der Berkshire *Kaufmann* zeigte, Taboris Holocaust-Theater überhaupt erst ermöglichte«: Eine Art verdoppelte, bei Weiss erlernte Verfremdungsstrategie, bei der »Formen der Distanzierung dazu[dienen], Empathie mit den Opfern herzustellen«. Auch **LUCA ZENOBI**s Spurensuche nach Verwandtschaften zwischen Peter Weiss' und Pier Paolo Pasolinis experimentell-engagierten Poetiken im Dialog mit den Medien, die mit zahlreichen Querverweisen auf weitere Beiträge dieses Bandes einzeln durchgearbeitet werden, knüpft an das formal wie inhaltlich revolutionäre Stück aus dem Jahr 1964 an. Dessen vollständiger Titel lautet bekanntlich *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* und deklariert den *divine marquis* explizit zum Leiter jener Schau-, Schreck- und Gewaltspiele der *révolution ± copulation* an, die sich in der metatheatralischen Struktur abwechseln und einander respondieren. De Sade ist laut Zenobi in diesem Sinne der »mediale Wendepunkt« bei Weiss – wie aber auch bei Pasolini: In dessen letztem Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma (Die 120 Tage von Sodom, I/F 1975)* trägt eine ähnlich metanarrative Struktur die grundsätzliche, ästhetisch wie politisch brisante »Durchbrechung habitualisierter Wahrnehmungsformen« zur Ausstellung von Unterdrückungs- und Verdrängungsmechanismen (der Originaltitel deutet mit dem Stadtnamen Salò ausdrücklich auf die faschistische Repubblica Sociale Italiana von 1943-45 hin). Der 1922 geborene Pasolini genauso wie der sechs Jahre ältere Peter Weiss aktualisierten also De Sades Visionen – beide übrigens mit danteskinfernalischen Bild-Interferenzen – bereits im Zeichen einer heute gängigen *logic of remediation* (Bolter & Grusin). Beider »intermediale Poetik« allerdings, wie Zenobi resümierend formuliert, gibt die eigene »politische, ideologische und sogar revolutionäre Funktion« keineswegs auf und ist dementsprechend »nicht nur in einem ästhetischen Sinn zu interpretieren«.

Es ist in diesem Sinne nur logisch, dass nach den Beiträgen zu Weiss/Tabori und Weiss/Pasolini die vorhin bereits angesprochene Vergleichsinterpretation von *Die Ermittlung* und *Hate Radio* als »Theatrale Bearbeitungen von Völkermord-Prozessen und -Propaganda« aus der Feder von **NIKE**

**THURN** den zweiten Teil und somit den ganz Band abschließt, indem als guter Letzter Milo Rau an der Reihe ist. Für Rau ist, notabene, Pasolini nicht weniger als Weiss ein Fixstern: Er hat dessen Nachfolge auf eigene Art und Weise auch filmisch und theatralisch angetreten – 2019 mit dem um die Stadt Matera verorteten Projekt »Revolte der Würde«, dem der Film *Das Neue Evangelium* (D/I/CH 2020) angehörte, der an Pasolinis ebendort gedrehten *Il vangelo secondo Matteo* anschließt (*Das 1. Evangelium – Matthäus*, I/F 1964), und noch früher, ausgerechnet mit der Inszenierung der eigenen Bearbeitung von *Die 120 Tage der Sodom*, »nach Motiven von Pier Paolo Pasolini und Donatien Alphonse François de Sade« (Schauspielhaus Zürich 2017); Rau hat 2023 eine Neuinszenierung realisiert, erneut mit behinderten Schauspielern, die unter starkem Medieninteresse in Liège/Lüttich und in Gand/Gent auf die Bühne gegangen ist. Auch in diesen letzten Projekten, die soziopolitisch brisante Konstellationen in Dialog mit intellektuellen Bezugsfiguren und ihren performativen Vorlagen (hier Pasolini, dort Weiss, an anderer Stelle aber selbst Sophokles) und in medial wie künstlerisch innovative Formen bringen, setzt Rau jene Arbeit an Experiment und Engagement fort, die Thurn am Beispiel des relativ frühen Projekts zum Ruanda-Völkermord und dessen Verhältnisses zur dokumentarischen Ästhetik der 1960er-Jahre nachzeichnet. Parallelisiert werden die der *Ermittlung* und *Hate Radio* vorausgehenden, umfangreichen Nachforschungen, die Fokussierung beider Bühnenprojekte auf historische Einschnitte und verdrängte Verbrechen, die mittelbare Darstellungsstrategie der andersartigen Genozid-Narrative durch Verschiebungen in Zeit, Raum oder Perspektive (d.h. der Versuch einer nachträglichen Rekonstruktion allegorisierte juristischer Verhandlungen bei Weiss, die performative Rückversetzung in das Feuer der rassistischen Propaganda bei Rau), die hier wie da theoretisch fundierte diskurs- und medienkritische Hinterfragung akzeptierter Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster. »Denn für ein solches Theater«, so Peter Weiss in seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater*, wo er den Anspruch auf eine notwendig parteiliche Ästhetik erhebt, »ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient«<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Peter Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: ders.: *Rapporte 2*. Frankfurt a.M. 1971, S. 91-104, hier S. 99.

Dieser Band erscheint nunmehr Ende 2023 als Sonderheft der internationalen Zeitschrift »Studia theodisca« in großer zeitlicher Entfernung zur Ferrareser Tagung wie auch zur erfolgten Einreichung der Beiträge, die meist schon 2019 in endgültiger Form vorlagen (und dementsprechend in ihrer Diskussion der einschlägigen Literatur und Positionierung zum Forschungsstand jenen Zeitpunkt wiedergeben). Als Tagungsorganisatoren und nun Gastherausgeber, die wir die Geduld der Beiträger auf eine harte Probe gestellt haben, können wir neben Umstrukturierungen in unserem (beruflichen) Leben, die uns an einer zügigeren Fertigstellung gehindert haben, auch externe Gründe anführen, die dieses lange, eigentlich spätestens seit dem Tagungsabendessen gehegtes Veröffentlichungsprojekt erst jetzt konkretisiert werden lassen. Die geplante Publikation in der Reihe »Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. und 21. Jahrhundert« beim Röhrig Verlag, für die Prof. Dr. Arnd Beise dankeswerterweise nicht nur als Reihenkurator erfolgreich vermittelt sondern mit erheblichem Aufwand die Textverarbeitung mitgetragen hatte, musste nach pandemiebedingt verlagsamten aber schon einen fortgeschrittenen Stand erreichenden Vorarbeiten (Publikationsvertrag mit der Universität Mailand als Kostenträger wie auch komplett formatierter Text lagen 2020 bereits vor) den Rückschlag der Einstellung aller Verlagstätigkeit einstecken.

Trotz alledem – aus tiefer Dankbarkeit den KollegInnen gegenüber, die den in Ferrara initiierten Dialog zu Peter Weiss in ihren Beiträgen fortführen, und in der Hoffnung, dadurch zur weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung und künstlerisch-kulturellen Auseinandersetzung mit seinem Oeuvre und Resonanz beizutragen –, lizenzieren wir nun endlich diese Aufsatzsammlung. Für die gründliche redaktionelle Arbeit (auch schon der ersten Röhrig-Fassung!) fühlen wir uns Dr. Stefano Apostolo, für die großzügige Aufnahme in das Programm von »Studia Theodisca« sowie für das langmutige Entgegenkommen gegenüber unseren zeitlichen und inhaltlichen Anforderungen Prof. Dr. Fausto Cercignani zu aufrichtigem Dank verpflichtet.



Studia theodisca – Peter Weiss

## TEIL I

Essay und Prosa – Experimente  
mit Subjekt, Kunst und Politik



Gustav Landgren  
(Uppsala/Mainz)

*»Wir sitzen ein jeder für sich unter einer Glasglocke  
und schreiben aus Langweile«. Der Essayist Peter Weiss*

## Einleitung

Im deutschen Kulturraum, so stellt Wolfgang Müller-Funk zusammenfassend fest, stellt der Essay »insgesamt eine unterrepräsentierte Gattung« dar, die »eine Randerscheinung des geistigen (philosophischen wie politischen) Lebens« bildet<sup>1</sup>. Im Jahr 1949 stellt Josef Kärner lapidar fest, dass eine »Geschichte des Essays [in Deutschland] fehlt«<sup>2</sup>. Dies mag damit zu tun haben, dass der Essay »ein fremdländisches Gewächs« darstellt, das im Gegensatz zu den etablierten literarischen Gattungsformen (Roman, Novelle, etc.) eine schwer zu definierende Mischform darstellt, die sich am Randgebiet der Literaturwissenschaft bewegt<sup>3</sup>. In Deutschland erfolgt die Einführung des Formbegriffs »Essay« erst im Jahr 1859, als der Berliner Professor für Kunstgeschichte Hermann Grimm, Sohn und Neffe der Brüder Grimm, eine Sammlung literarischer Arbeiten unter diesem Titel herausgab<sup>4</sup>. Als selbstständige literarische Ausdrucksform konnte sich der Essay erst nach 1945 durchsetzen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essays. Berlin 1995, S. 9f.

<sup>2</sup> Siehe hierzu Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte. Bern und München 1964, S. 8.

<sup>3</sup> Ebd., S. 10f., S. 21, hier S. 21.

<sup>4</sup> Betrachtet man die Entwicklung des Essays historisch, fängt der essayphilologische Diskurs bereits um 1800 mit Friedrich Schlegel an. Etwa gleichzeitig mit Friedrich Schlegels Aufsätzen über Georg Forster und Lessing entstand die Idee einer Schrift, die sich in

Der Essay stellt keine Gattung im herkömmlichen Sinne dar, sondern ein heterogenes literarisches Genre, welches schwer definierbar ist. Bereits der etymologische Ursprung des Wortes deutet auf Unbestimmtheit hin. Als Gewährsmann des Essays gilt Michel de Montaigne, dessen *Essais* zwischen 1580 und 1588 erschienen sind. Zu den Gründungsgestalten der Gattung zählt zudem Francis Bacon, der einzelne Prosastücke erstmals explizit als »Essays« bezeichnet hat, während Montaigne immer diesen Begriff auf die Gesamtheit seiner Schriften bezog<sup>5</sup>. Das französische Wort *essai*, das sich aus dem Spätlateinischen *exagium* (Prüfung, Abwägen, Gleichmaß) herleitet, bedeutet Überprüfung, Verifizierung, Experiment, Versuch, Probe-  
lauf oder »literarisches Prosawerk von sehr freier Gestaltung, das eine Thematik behandelt, ohne sie zu erschöpfen oder verschiedene Artikel miteinander verknüpft«<sup>6</sup>. Klar ist, dass sich der Essay in einem literarischen

---

den Notizen des Autors findet, »Ideal des deutschen Essay oder Charakteristik des deutschen Essayisten«. Den um 1799 aufgezeichneten philosophischen Fragmenten ist zu entnehmen, wie eng Schlegel die Verbindung zwischen romantischer Universalpoesie und der Idee von der »Experimentalphilosophie« des Essays setzt. Zudem wird der Essay mit den Ideen der Aufklärung verknüpft: Humor, Witz, Ironie und Rhetorik sind die vornehmsten Forderungen an die essayistische Prosa. Zudem wird (wohl zum ersten Mal in Deutschland) die Gattungsverwandtschaft des Essays mit dem Dialog und dem Brief formuliert und eine Art Poetik des Essays entworfen. Der Essay wird dabei gattungsgeschichtlich zutreffend mit Experiment, Rhetorik, Polemik, Humanität, Liberalität, und Urbanität verknüpft. Dabei werden Namen wie Aristoteles, Platon, Iffland, Lessing, Herder, Kant, Hemsterhuis, Matthison, Shaftesbury und Garve mit der Essay-Gattung in Verbindung gesetzt. Siehe hierzu Heinrich Küntzel: *Essay und Aufklärung. Zum Ursprung einer originellen deutschen Prosa im 18. Jahrhundert*. München 1969, S. 79f. Vgl. Christoph Ernst: *Essayistische Medienreflexion. Die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien*. Bielefeld 2005, S. 23, S. 75-80.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Peter V. Zima: *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*. Würzburg 2012, S. 5. Bruno Berger definiert den Essay folgendermaßen: »Es handelt sich bei dem Essay nach allgemeiner Übereinstimmung um ein längeres oder kürzeres Stück Prosa, das in sprachlicher Höchstform einen allgemein interessierenden Stoff, der meist gelehrter oder erkennender Natur ist oder zumindest große Affinität zu einem Wissenschaftsgebiet besitzt, in ästhetisch befriedigender Weise darstellt«. Berger: *Der Essay. Form und Geschichte* [wie Anm. 2], S. 29.

Grenzgebiet zwischen Literatur und Philosophie oder Literatur und wissenschaftlicher Theorie bewegt. Unter den offenen, mit dem Essay verwandten literarischen Formen rechnet demgemäß Bruno Berger das Feuilleton, den Brief und das Tagebuch<sup>7</sup>. Die Länge eines Essays ist nicht eindeutig festgelegt. Im Extremfall kann er wie eine Kurzgeschichte konzipiert sein, wie etwa Virginia Woolfs *The Death of the Moth*. Zu den Hauptmerkmalen des essayistischen Diskurses zählen laut Peter V. Zima Nichtidentität von Subjekt und Objekt, Erfahrung, Ambivalenzbewusstsein, Selbstreflexion, Offenheit und Dialog; der Essay fordert den Autor immer wieder heraus, seine Stellungnahme zu relativieren<sup>8</sup>. Ähnlich definiert Christian Schärf den Essay als »offene Form [...] im Gegensatz zum einstigen fundamentalistischen Kathedermonolog, er dient als Experimentierfeld in der Sache und für die Arbeit des Autors als Ebene der Selbsthinterfragung«<sup>9</sup>. Zudem zeichnet sich der Essay häufig durch eine Verbindung zwischen Kritik<sup>10</sup> und Utopie aus. Mittlerweile herrscht eine inflationäre und verwirrende Anzahl von Definitionen des Begriffs Essay, der als Oberbegriff nichtfiktionaler Prosa scheinbar beinahe alles umfassen kann. Dies hat Christian Schärf dazu veranlasst,

---

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 33, S. 37.

<sup>8</sup> Zima: Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays [wie Anm. 6], S. 23-30.

<sup>9</sup> Christian Schärf: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen 1999, S. 15. Vgl. hierzu auch Christoph Ernst, der ebenfalls das Experimentelle am Essay kräftig betont. Für ihn fungiert das Experiment als »diskursives Bindeglied« der heterogenen Gattung zwischen Philosophie und Literatur: »Der Essay als »Experiment«. Einfach wie sie ist, strukturiert diese Metapher nicht nur eine implizite Textsortenkompetenz. Auch sie ist mehr als eine *façon de parler*. Die Metapher vom Essay als Experiment ist eine poetologische Metapher, die noch die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Essay beeinflusst. »Versuch« oder »Experiment«, eben »Essay«, sind Signalwörter, die gattungstheoretische Ausnahmestellung der Form des Essays als Experiment zu zementieren und zu Bestimmungen der Ästhetizität zu gelangen. Die Metaphorik des Experiments ist das Bindeglied der gespaltenen diskursiven Stellung des Essays zwischen Philosophie und Literatur«. Ernst: Essayistische Medienreflexion [wie Anm. 4], S. 25.

<sup>10</sup> Laut Adorno ist der Essay demgemäß »die kritische Form par excellence«. Vgl. Dieter Bachmann: Essay und Essayismus [Benjamin, Broch, Kassner, H. Mann, Musil, Rychner]. Stuttgart 1969, S. 111.

von einer Kapitulation der Literaturwissenschaft hinsichtlich der Heterogenität des Genres zu sprechen: »Genau besehen wird beinahe alles zum Essay. Dokumentarfilme werden zu Filmessays, es entsteht der Essayroman und der Romanessay; das essayistische Gedicht, der Versessay [...]. Heute kann man den Eindruck gewinnen, dass der Essay allgegenwärtig ist«<sup>11</sup>. Solche und ähnliche Definitionen sind insofern problematisch, da sie den Begriff Essay zu einem *umbrella term* für beinahe alles Geschriebene ausdehnen. Diese breite Definition macht eine Untersuchung des Essays belanglos, da der Begriff dadurch seine ursprüngliche Bedeutung verliert. Der Essay wird hier in Anlehnung an Reinhard Nickisch folgendermaßen definiert: »Der Essay ist ein subjektiv gestaltetes und stilästhetisch durchformtes abgeschlossenes Stück nichtfiktiver Prosa, das prinzipiell weder thematisch noch tendenziell eingegrenzt ist und seinen Gegenstand in aller Regel kritisch-skeptisch, intuitiv-assoziativ, facettenreich und oft auch mehr oder minder dialogisch (nicht aber methodisch, systematisch und erschöpfend wie etwa Traktat oder Abhandlung) behandelt«<sup>12</sup>. Hinzuzufügen wäre hier, dass der Essay zudem tendenziell von einem reflexiven Charakter gekennzeichnet ist<sup>13</sup>.

Dass der kritische Charakter des Essays vor allem in den Werken Nietzsches, Baudelaires und Dostojewskijs begründet wird, ist wohl kein Zufall. Im 19. Jahrhundert, im Zeitalter der Industrialisierung, der Konsolidierung von Großkonzernen und der Massengesellschaft, entsteht der »kritische Intellektuelle«<sup>14</sup>, der auf diese Phänomene reagiert und in ihnen eine akute

<sup>11</sup> Schärf: Geschichte des Essays [wie Anm. 9], S. 7.

<sup>12</sup> Vgl. Reinhard Nickisch: Der Brief und andere Textsorten im Grenzbereich der Literatur. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 1996, S. 357-364, hier S. 360.

<sup>13</sup> Dies betont Simon Jander, der sich auf keine Definition des Essays festlegen will: »Woran sich eine literaturgeschichtliche Beschäftigung mit dem Essay aber dennoch halten kann, ist eine Konturierung des Essays als Reflexionstext-Typus, für den sich heuristisch einige signifikante reflexive und ästhetische Aspekte und Verfahrensweisen angeben lassen«. Siehe Simon Jander: Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner, Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn. Heidelberg 2008, S. 25.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Zima: Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays [wie

Gefahr des Individuums sieht. Der kritische Intellektuelle wendet sich von der formierten Massengesellschaft ab und versucht, das »sterbende Individuum« (Paul Valéry) durch radikale Kritik zu retten. Dabei ist das bevorzugte Medium der Essay, der durch seine vornehmsten Merkmale, Reflexion, Kritik, Ironie und Dialog die Rettung des Individuums in einer entmenslichten Gesellschaft ermöglichen soll<sup>15</sup>.

Zu den zahlreichen Intellektuellen, die im 20. Jahrhundert den Essay als kritisches Instrument erprobt haben gehört – neben Robert Musil, Heinrich Mann, Jean-Paul Sartre, Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse – auch Peter Weiss. Weiss' erste schwedische essayistische Arbeit geht auf das Jahr 1947 zurück, als Weiss als Journalist im Auftrag der schwedischen Zeitung »Stockholms-Tidningen« eine Reihe von Reportagen über das Leben im zerstörten Berlin sowie dem Prosastück *De Besegrade* (*Die Besiegten*) schreibt<sup>16</sup>. In den 1950er und 1960er-Jahren folgen mehrere feuilletonistische Beiträge in der schwedischen Presse<sup>17</sup>. Zum Teil ist davon auszugehen, dass das essayistische Werk Gelegenheitsarbeiten bzw. Brotarbeit des in den 1950er-Jahren noch fast gänzlich unbekanntens Autors waren. Dies darf nicht über die Bedeutung der Essays für das Gesamtwerk hinwegtäuschen: In dem

---

Anm. 6], S. 29f. Zur Geschichte des Essays siehe Berger: Der Essay. Form und Geschichte [wie Anm. 2], und Schärf: Geschichte des Essays [wie Anm. 9].

<sup>15</sup> Siehe Zima: Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays [wie Anm. 6], S. 29f.

<sup>16</sup> Sieben dieser Reportagen wurden in der sechsbändigen Werkausgabe von 1991 ins Deutsche übersetzt: *Politisches Konzert in Berlin*, *Eine Buchausstellung in Berlin*, *Die Bibliothek in Berlin*, *Kinder in Berlin*, *Das schwarze Leben*, *Die menschliche Bruderschaft* und *Die Literatur des Dunkels*. Vier weitere Essays aus dieser Serie, *Die Papiermühle Berlin*, *Das gestrandete Schiff*, *Deutscher Nachkriegsfilm* und *Deutsche Kunst heute*, wurden 1999 im achten Heft vom »Peter Weiss Jahrbuch« ins Deutsche übersetzt. Vgl. Peter Weiss: Werke in sechs Bänden. Frankfurt a.M. 1991, Bd. 1, S. 122-143. Vgl. Archiv: Peter Weiss: Vier Reportagen aus Deutschland 1947. In: Peter Weiss Jahrbuch 8 (1999), S. 7-8, 8-12, 16-19. Vgl. hierzu Rainer Gerlach: Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss. St. Ingbert 2005, S. 375.

<sup>17</sup> Dies war bis vor kurzem ein beinahe gänzlich unbeachteter Aspekt des Gesamtwerks des Autors.

essayistischen Werk spiegelt sich *en passant* die sich wandelnde Ästhetik des Autors wider. Bezeichnend für Weiss' essayistisches Werk ist nicht nur die allgemeine kritische Haltung, sondern auch der zumeist latent vorhandene politische Unterton. Dieser politische Unterton schlägt ab Mitte der 1960er-Jahre in politische Militanz und erbittertes Engagement um. Die Ironie – sonst ein konstituierendes Merkmal deutscher Essayistik<sup>18</sup> – fehlt dagegen gänzlich in Weiss' Essays. Aufschlussreich ist ein Vergleich der Zahl der feuilletonistischen Arbeiten aus den Jahren 1950-1980. Daraus ergibt sich, dass der evidente Schwerpunkt (52 Beiträge gegenüber 27 Beiträgen in den 1950er-Jahren und 43 Beiträgen in den 1970er-Jahren)<sup>19</sup> des essayistischen Werks in den 1960er-Jahren liegt. Ein Gipfelpunkt wird im Jahr 1965 verzeichnet, das bezeichnenderweise mit dem literarischen Welterfolg des Dramatikers Weiss (*Marat/Sade, Die Ermittlung*) zusammenfällt: 1961/62: 1/2, 1963/64: 4/2, 1965/66: 15/10, 1967/68: 6/7, 1969/1970: 5/0.

Weiss hat sich selbst gelegentlich zum Hybrid-Genre<sup>20</sup> des Essays geäußert, wie etwa in seiner *Antwort auf Kritiken zum »Vietnam«-Aufsatz* (1966):

In einer Artikelserie ist es möglich, das reich facettierte Bild einer Auffassung wiederzugeben, mit Vergleichen, Parenthesen, Umkreisungsmanövern. In einem einzelnen Zeitungsbericht kommt es mehr darauf an, einen besonderen Aspekt hervorzuheben und konzentriert zu schildern.<sup>21</sup>

Dieses Zitat veranschaulicht den Charakter des Essays als kleinere Prosaarbeit, die ein Thema konzentriert darstellt und erörtert. Auch das erzählerische Werk des Autors, vor allem *Die Ästhetik des Widerstands* (1975-1981), trägt ausgeprägt essayistische Züge. Es wurde in der Sekundärliteratur sogar bezweifelt, dass es sich bei Weiss' *magnum opus* um einen Roman handle.

<sup>18</sup> Vgl. Bachmann: Essay und Essayismus [wie Anm. 10], S. 74.

<sup>19</sup> 1950/51: 5/1, 1952/53: 2/5, 1954/55: 2/2, 1956/1957: 0/3, 1958/1959: 5/0. In den 1970er-Jahren verteilen sich die Zahlen wie folgt: 1970/71: 0/2, 1972/73: 4/2, 1973/74: 2/4, 1975/76: 0/7, 1977/78: 5/7, 1979/80: 11/0.

<sup>20</sup> Vgl. Nickisch: Der Brief und andere Textsorten im Grenzbereich der Literatur [wie Anm. 12], S. 357-364.

<sup>21</sup> Peter Weiss: *Rapporte 2*. Frankfurt a.M. 1971, S. 63.



Vielmehr entziehe sich *Die Ästhetik des Widerstands* jeglicher Gattungsbestimmung; dieses Werk sei vielmehr ein essayistisches Gebilde: »Die Gattungsbezeichnung »Roman« wird diesem nicht gerecht, handelt es sich doch kaum um Figurenkonstellation, Charakterentwicklung, Handlungsstrukturen, sondern eher um Abhandlung, Essay, Traktat, um kunsttheoretische, politische und wissenschaftliche Überlegungen mehr als um erzählerische Ausfabulierung eines Gesellschaftspanoramas oder eines individuellen Konflikts«<sup>22</sup>.

Sein essayistisches Werk, das 1968 und 1971 in zwei Bänden erschien, nannte Weiss *Rapporte*. Die Bände enthalten aber nicht nur Berichte, sondern auch Reden, politische Stellungnahmen, offene Briefe und Aufsätze. Der erste Band enthält neun kürzere Texte, die zwischen 1960 und 1965 in literarischen Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht wurden. Darin finden u.a. zentrale poetologische Aussagen des Autors Eingang. Der zweite Band mit seinen dreizehn Pamphleten zur aktuellen Tagespolitik hat einen ausgesprochen politischen Charakter. Die *Rapporte*-Bände wurden offensichtlich auf Initiative des Autors veröffentlicht, was einem Hinweis auf einen verschollenen Brief des Autors an seinen Verleger Sigfried Unseld zu entnehmen ist<sup>23</sup>. Unselds Einschätzung von Weiss' essayistischem Werk war ambivalent. Einerseits sah er die Veröffentlichung des zweiten *Rapporte*-Bandes als berechtigt an, »zumal er einige sehr wichtige Texte enthält«. Andererseits bezweifelte Unseld, »ob wirklich genug Material für diesen Band vorhanden ist«<sup>24</sup>. Die *Notizbücher*, die in zwei Teilen veröffentlicht wurden, bieten eine Fortsetzung der *Rapporte*, aber in verkürzter Form. Als eine Sammlung essayistischer Arbeiten könnte man auch das fingierte Tagebuch *Rekonvaleszenz* deuten, ein Buch, das während eines Krankenhausaufenthaltes

---

<sup>22</sup> Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart 1993, S. 504. Alfred Andersch charakterisierte bezeichnenderweise den ersten Band des Romans in der »Frankfurter Rundschau« vom 20. September 1975 als »Roman d'essai«, der ein Beispiel des »diskursiven Denkens« in der modernen Erzählprosa darstelle.

<sup>23</sup> Peter Weiss, Sigfried Unseld: *Der Briefwechsel*. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a.M. 2007, S. 643.

<sup>24</sup> Ebd., S. 761f.

nach dem ersten Herzinfarkt 1970 entstand. Darin äußert sich Weiss zur Tagespolitik, Kunst und Literatur aber auch zu spezifisch schwedischen Phänomenen, etwa dem Niederreißen der alten Bausubstanz Stockholms.

Gerade das essayistische Werk des Autors ist in der Weiss-Forschung zu Unrecht eher stiefmütterlich behandelt worden<sup>25</sup>. Einige seiner wichtigsten Essays hat Weiss zuerst auf Schwedisch publiziert, z.B. *Meine Ortschaft*<sup>26</sup> und *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*<sup>27</sup>.

Dieser Beitrag setzt sich mit einer Sammlung der Essays auseinander, die Weiss auf Schwedisch geschrieben hat<sup>28</sup>. Untersucht wird, welche Funktion der Essay im Werk erfüllt sowie wie Weiss der Essay als poetologisch-politisches Instrument erprobt. Gezeigt wird, dass Weiss den Essay vornehmlich als rein operative Form in kritischen Daseinsfragen, aber auch als eine künstlerische Reflexion des eigenen, im Prinzip nie abgeschlossenen Selbstverständigungsprozesses benutzt. Anhand des hier präsentierten Essay-Materials lässt sich beispielhaft die Entwicklung des Autors Peter Weiss zeigen. Das hervorstechende Merkmal des späten Essayisten Weiss ist die Militanz,

---

<sup>25</sup> Demgemäß bildet eine Gesamtausgabe der Essays bis heute ein Desiderat der Forschung. Selbst die *Rapporte*-Bände sind Auswahlbände, die heute z.T. vergriffen sind.

<sup>26</sup> Die schwedische Version von *Meine Ortschaft* beinhaltet eine emotionale Passage, in welcher sich der Schreibende in das Schicksal eines Opfers einfühlt: »Was tat ich am 14. Oktober 1943, als Wladislaw Mata seinen Namen in die Tür kratzte, als er aus dem Keller abgeholt wurde zur Schwarzen Wand? Saß in einer friedlichen Stadt, schlief in einem warmen Bett, tat nichts, um ihm zu helfen«. Siehe Peter Weiss: *Tjugo år efteråt*. In: *Stockholms-Tidningen*, 24. Dezember 1964, S. 7: »Vad gjorde jag den 14 oktober 1943, när Wladislaw Mata skrapade in sitt namn i dörren, innan han hämtades ur källaren till svarta vägen? Satt i en fredlig stad, sov i en varm säng, gjorde inget, för att hjälpa honom«. Vgl. Irene Heidelberger-Leonard: *Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss*. In: *Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss*. Hg. von Michael Hofmann. St. Ingbert 1992, S. 49-62, hier S. 52.

<sup>27</sup> Die Artikel erschienen unter den Titeln *Tjugo år efteråt* in »Stockholms-Tidningen« (27. Dezember 1964) und *Konstnären som opinionsbildare* in »Dagens Nyheter« (1. September 1965). Vgl. hierzu Rolf D. Krause: *Peter Weiss in Schweden. Verortungsprobleme eines Weltbürgers*. In: Peter Weiss. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a.M. 1984, S. 88.

<sup>28</sup> Siehe hierzu Gustav Landgren: »Weiter kann man kaum noch gehen, um zu veranschaulichen, dass das, was man erzählen will, eigentlich unerzählbar ist«. Die schwedischen Essays von Peter Weiss. In: *Weimarer Beiträge* 60 (2014), H. 3, S. 426-441.

durch die der Autor aktiv an den gesellschaftlichen und politischen Diskursen seiner Gegenwart eingreifen will. Das stilbildende Element dieser politischen Essays ist nicht selten ein für Weiss eher ungewöhnliches Pathos, das im Lichte seiner Erfahrungen als Überlebender der Shoah gedeutet werden muss. Die politischen Essays des Autors erscheinen allerdings als weniger ästhetisch wertvoll, da sie einen Zweckcharakter aufweisen. Sie sind der Tagespolitik verschrieben und sind mitsamt den politischen Stücken (*Viet Nam Diskurs*, *Gesang vom Lusitanischen Popanz*) die Werke des Dichters, die am schnellsten verblasst sind. Dieses literaturwissenschaftliche Problem der *littérature engagée* lässt sich auch im essayistischen Werk Heinrichs Manns beispielhaft ablesen, der wie Weiss eine kulturkritisch radikale Essay-Tradition vertritt<sup>29</sup>. Die politischen Essays- und Theaterstücke beanspruchen allerdings einen kulturhistorischen Wert, indem sie historische Verläufe dokumentieren sowie den damaligen Geist der politischen 1968er Bewegung widerspiegeln.

### Essay und Filmarbeit

In der schwedischen Zeitschrift »Kulturkontakt« veröffentlichte Weiss 1960 den längeren Aufsatz *Aus einem Filmtagebuch*, in dem seine damalige Filmästhetik paradigmatisch zum Ausdruck kommt. Das Filmtagebuch bildet thematisch eine Fortsetzung des Buches *Avantgarde-Film*, in welchem Weiss die Geschichte des experimentellen Films dokumentiert. Der journalistische Charakter dieses Aufsatzes wird durch den sachlichen, berichterstattenden sprachlichen Duktus deutlich. Darin prangert der zu dieser Zeit noch aktive Filmemacher Weiss die Bedingungen innerhalb der kommerziellen Filmindustrie an. Ein zentraler Kritikpunkt ist die Einengung der Filmindustrie durch Kommerz und Zensur: Es sei ein Wunder, dass gelegentlich Meisterwerke entstehen in einer Branche, die von »einer großen kommerziellen Maschinerie« gelähmt und eingeengt werde, in der »jede Bewegung [...] überwacht und beschnitten«<sup>30</sup> werde. Wie im literarischen

---

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Bachmann: Essay und Essayismus [wie Anm. 10], S. 78, S. 89.

<sup>30</sup> Peter Weiss: Dem Unerreichbaren auf der Spur. Schwedische Essays und Interviews 1950-1980. Hg. und übers. von Gustav Landgren. Berlin 2016, S. 119.

Werk des Romanciers und Dramatikers Peter Weiss steht auch im essayistischen Werk die Befreiung-Thematik im Zentrum: Die Befreiung des Einzelnen von den Normen und Dogmen der Gesellschaft. Gewürdigt werden in diesem Filmtagebuch – bei näherer Betrachtung ein filmkritischer Essay – vor allem die jungen französischen Filmemacher »der neuen Garde«, Bresson, Truffaut und Godard. Ähnlich wie in Weiss' Buch *Avantgarde Film* (schw. 1956; dt. 1995), das die Geschichte des experimentellen Filmes dokumentiert, wird das Werk des Filmemachers Luis Buñuel hervorgehoben: Dieser habe eine Arbeitsmethode geschaffen, die es ihm erlaube, »einen Spagat zwischen den kommerziellen Forderungen und seinen eigenen Absichten«<sup>31</sup> zu vollbringen. Buñuel, so Weiss, »läßt Sprengstoff unter eine konventionelle Oberfläche, er unterhöhlt eine herkömmliche Welt«<sup>32</sup>. Dass der am Surrealismus geschulte Weiss Buñuel lobt, ist durchaus verständlich. Überraschender ist in dem *Filmtagebuch* seine Eloge auf Godards Spielfilm *À bout de souffle*, der das Leben eines Straßendiebes in Paris schildert. Weiss sieht in *À bout de souffle* Parallelen zu Andrzej Wajdas Spielfilm *Asche und Diamant* (1958). Dies betrifft nicht zuletzt das Aussehen des Protagonisten, der mit seiner dunklen Hornbrille optisch an Wajdas Protagonist Maciek erinnert. Die dunkle Brille wird zur Chiffre für die Gefangenschaft der Protagonisten in einer Schattenwelt. Godards Film, so Weiss, spiegelt die Zerrissenheit der jungen Hipster-Beatnik-Generation und trifft damit einen Nerv. Dies betrifft v.a. die Entwicklung des jungen Protagonisten, der als Repräsentant einer desillusionierten Jugend den Filmkritiker Weiss beeindruckt. Mit klaren Worten erkennt Weiss *À bout de souffle* als ein herausragendes Werk des neuen französischen Films: »Die Hauptfigur des Filmes scheint auszudrücken: Ich bin genau wie die Welt mich geformt hat, hart, rücksichtslos, roh, aggressiv, herzlos, ich denke nur an meinen eigenen Gewinn«. Der Autor erläutert:

Am interessantesten von allen Werken der jungen Regisseure ist jedoch Godards *À bout de souffle*. [...] Irgendwie ist *À bout de souffle* ein französisches Pendant zu Wajdas *Asche und Diamant*. Auch hier liegt hinter

---

<sup>31</sup> Ebd., S. 114.

<sup>32</sup> Ebd.

den destruktiven Handlungen des »Helden« eine gänzliche Unschlüssigkeit, auch hier verbirgt sich Verzweiflung hinter der arroganten Oberfläche. Bezeichnend ist, dass auch Godards Desperado eine dunkle Brille trägt, wie Maciek in *Asche und Diamant*. Es ist, als bliebe das Leben jenseits dieses schwarzen Glases ausgesperrt. Aber während Maciek noch zwischen den widerspruchsvollen Befehlen der Kriegszeit zerrissen bleibt und noch Befehle ausführt, die dem Interesse größerer Gruppen zu dienen scheinen, so ist der junge Mann in Godards Film ganz seinem eigenen absurden Leben preisgegeben. Er steht außerhalb der Gesellschaft und jagt, wie der Hipster-Beatnik, nur einer Verwirklichung der eigenen dunklen Impulse nach. Alle Werte seines Daseins sind aufgelöst, er stiehlt, jagt Frauen nach, und mordet völlig gefühllos. Der Film ist furchtbar in seinem Zynismus, er überbietet alles, was in den letzten Jahren über die desillusionierte Jugend gezeigt wurde, und das Erschreckende ist seine Echtheit, die Zielsicherheit im Jargon und in der Milieudarstellung – Details, die vom jugendlichen Publikum wirklich geschätzt werden. Die Hauptfigur des Filmes scheint auszu-drücken: Ich bin genau wie die Welt mich geformt hat, hart, rücksichtslos, roh, aggressiv, herzlos, ich denke nur an meinen eigenen Gewinn; und als er stirbt, niedergeschossen auf offener Straße nach einer wahnwitzigen, ziellosen Flucht (ähnlich wie Maciek tödlich verwundet flieht), so ist sein letztes Lebenszeichen eine Grimasse von Hohn.<sup>33</sup>

Die anmutige Detailschilderung schlägt ins Politische um, indem Weiss seine Besprechung von Godards Film mit einer zeitkritischen Bemerkung auf die Brutalität der französischen Kolonialmacht im Zusammenhang mit dem Befreiungskrieg in Algerien beendet. Dabei prangert er »die Folter und die neuen Konzentrationslager« an. Wenn man sich seine Gegenwart anschaut, so Weiss, »dann weiß man wie recht Godards Film hat, dann spürt man etwas von der eisernen Machtlosigkeit und von dem Bankrott, in den wir nun, 15 Jahre nach Kriegsende, geraten sind«<sup>34</sup>.

#### Filmarbeit und Zensur

Wiederholt hat Weiss gegen die staatliche Filmzensur polemisiert, sei es in Zeitungsartikeln oder sei es öffentlich auf den Straßen, wie am 1. Mai

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 116f.

<sup>34</sup> Ebd.

1958, als er zusammen mit seinem Filmkollegen Hans Nordström am Demonstrationzug der Arbeiterparteien und Gewerkschaften in Stockholm teilnahm, um gegen die Filmzensur zu demonstrieren<sup>35</sup>. Der Filmmacher Peter Weiss sieht sich immer wieder veranlasst, zum Thema der staatlichen Filmzensur Stellung zu nehmen. Weiss, der zwischen 1952 und 1960 sechs Experimentalfilme, sechs Dokumentarfilme und zwei Spielfilme drehte, bekam die staatliche Filmzensur selbst zu spüren als sein Dokumentarfilm *Enligt lag* (dt.: *Im Namen des Gesetzes*) 1957 von der schwedischen staatlichen Filmzensur zensuriert wurde. Peter Weiss' und Hans Nordströms Dokumentarfilm *Im Namen des Gesetzes* wurde in dem als Reformmodell geltenden Jugendgefängnis in Uppsala gedreht und folgt dem Ablauf eines normalen Tages in der Anstalt, von dem frühen Aufstehen über die Arbeit der Insassen bis zum Abend in den bequemen Zellen mit Radiomusik. Im Februar 1958 wurde der Film der staatlichen Filmzensur vorgelegt. Deren Vorsitzender, Erik Skoglund, stand dem Film von Anfang an äußerst skeptisch gegenüber. Unter anderem notierte er folgende Szenen: »unanständige Zeichnung (nackte Frau mit den Beinen stark auseinander sitzend), Insasse geht aufs Klo! – Nackte Körper mit bloßgelegten Geschlechtsorganen, Duschszene, Kamera in Nahaufnahme. – Pin-ups an den Wänden, mehr oder weniger pornographisch. Onanie schwach angedeutet (Rücken, Handbewegungen) in Zusammenhang mit wenigen sexualsymbolischen Bildern (Tätowierungen u.s.w.)«<sup>36</sup>. *Im Namen des Gesetzes* wird zur öffentlichen Vorführung in Schweden von der staatlichen Filmzensur zwar zugelassen, allerdings ab 15 Jahren und mit der zusätzlichen Anmerkung: »Schnitte: die Onanie-Szene und die danach direkt folgenden pornographischen pin-up-Bilder an den Zellenwänden sind zu entfernen«<sup>37</sup>. Obwohl Weiss eine

---

<sup>35</sup> Anwesend waren zudem viele Freunde, die später wichtige Positionen im schwedischen und im internationalen Film- und Kulturleben einnehmen sollten. Vgl. hierzu Jochen Vogt: Peter Weiss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dritte Auflage. Reinbek 2005, S. 63. Vgl. Jens-Fietje Dwars: Und dennoch Hoffnung. Peter Weiss. Eine Biographie. Berlin 2007, S. 105.

<sup>36</sup> Zitiert nach Vogt: Peter Weiss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten [wie Anm. 35]. S. 61.

<sup>37</sup> Ebd.

Beschwerde einreicht, ist der Zensur-Schnitt von zirka vier Filmmetern nicht abzuwenden.

In dem Typoskript *Filmzensur* (um 1958) polemisiert Weiss gegen die Filmzensur, die seines Erachtens ein »Werkzeug der Staatsmächte in der Aufrüstungspropaganda« darstellt. In allen Ländern, so Weiss, werde das Filmmedium instrumentalisiert, um die Massen für den nächsten Krieg zu mobilisieren. Als Paradebeispiel dieser Entwicklung wird der dokumentarische Spielfilm *So war der deutsche Landser*<sup>38</sup> genannt:

Die Zensur ist das Werkzeug der Staatsmächte in der Aufrüstungspropaganda. Wir bezeugen diesen Menschheitsschwindel in den Filmen aller Nationen. Mit falschem Pathos reden die anglosächsischen und amerikanischen Filme über das bittere Handwerk des Krieges, aber dessen Notwendigkeit wird nie in Frage gestellt. Die russischen Filme stehen deutlich unter dem Zeichen des Heroismus. In Deutschland werden Ehrenrettungen der tapferen Soldaten der Naziarmee gemacht. Im Film *So war der deutsche Landser* kann man diese kecken deutschen Infanteristen in Polen und in Russland einmarschieren sehen. Und dort mussten sie wieder kehrt machen, »weil es zu kalt wurde.«<sup>39</sup>

Doch das Massenmedium des Filmes enthält auch das Potential, die Massen gegen den Wahnsinn des Krieges zu überzeugen. In Anlehnung an Brechts Radiotheorie<sup>40</sup> plädiert Weiss für die Umfunktionierung des Filmmediums von einem bloßen Konsumgut in einen Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, als kritisches Medium zur Herstellung von Öffentlichkeit in politischen Daseinsfragen: Ein einziger nicht geschnittener Film, so Weiss, könnte »Millionen von Menschen aus ihrer Gleichgültigkeit erwecken«. Hier

---

<sup>38</sup> Der Kriegsfilm *So war der deutsche Landser* (Regie: Albert Baumeister, BRD 1955) dokumentiert durch Wochenschaumaterial den Verlauf des Zweiten Weltkriegs auf den verschiedenen Frontabschnitten.

<sup>39</sup> Weiss: Dem Unerreichbaren auf der Spur [wie Anm. 30], S. 98.

<sup>40</sup> Brecht plädiert in seiner Radiotheorie für die kritische Umwertung des Rundfunks, nämlich diesen von einem »Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln«. Siehe Bertolt Brecht: Rede über die Funktion des Rundfunks (1932-1933). In: ders.: Werke. Große Kommentierte Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlev Müller. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1992, Bd. 21, S. 553.

gäbe es keinen Anlass, etwas zu verschönern, sondern die Wirklichkeit sollte in ihrer Unerbittlichkeit gezeigt werden, mitsamt »zersprengten Schädeln, toten Kindern unter den Ruinen, Gedärmen, die aus einem aufgeschlitzten Bauch hervorquellen«:

Ein einziger authentischer und nicht geschnittener Film über den Wahnsinn des Krieges könnte Millionen von Menschen aus ihrer Gleichgültigkeit erwecken. Hier gibt es keinen Anlass zu mentalhygienischen Einwänden. Mit dem Risiko, dass der Zuschauer im Kinosaal in Ohnmacht fällt, sollte die Wirklichkeit gezeigt werden. So stark und schrecklich sollte die Vision sein, dass sich das Publikum schreiend und weinend von den Sitzen erhebt. Hier wären die Angst und der Schock fruchtbarer als die polierten Produkte, die uns in der Illusion festhalten wollen, Krieg sei eine »unausweichliche Notwendigkeit«. <sup>41</sup>

Bereits 1957 schrieb Weiss einen Protestartikel über die Zensur von Georges Franjus Dokumentarfilm *Le sang des Bêtes* (dt.: *Das Blut der Tiere*). Die schwedische Zensur hatte beschlossen, *Le sang des Bêtes* zu verbieten; die Entscheidung wurde damit begründet, dass der Film mentale Schäden verursachen könne. *Le sang des Bêtes* schildert mit authentischem Ton einen Schlachthof in Paris und stellt laut Weiss ein Detail der prosaischen Wirklichkeit. Bezeichnenderweise vergleicht der Filmhistoriker und Avantgarde-Kenner Weiss den Film von Franjus in formaler Hinsicht mit Fernand Légers und Dudley Murphys experimentellem Stummfilm *Ballet Mécanique* (1924). Folgende Passage, die den Handlungsablauf von Franjus' Film rekapituliert, adaptiert filmische Darstellungsmittel und stellt ein Beispiel für »filmisches Schreiben« dar. Dies manifestiert sich u.a. in bestimmten Zoom-Techniken, im objektiven, bloß registrierenden »Kamera-Auge« sowie in *jump cuts* zwischen den einzelnen Szenen, die als literarische Umsetzungen bestimmter filmischer Techniken gedeutet werden können:

Die großen Hallen werden mit Gemüse, Obst und Fleisch gefüllt. Die Tiere werden in langen Reihen hinein geleitet: Sie werden geschlachtet, enthäutet und zerteilt. Die Männer laufen in Gummistiefeln in Flüssen von Blut herum. Die Blutdünste quellen herauf in der frühen

---

<sup>41</sup> Weiss: Dem Unerreichbaren auf der Spur [wie Anm. 30], S. 98.



Morgensonne. Die Männer führen ihre Arbeit mit sicheren Bewegungen durch, mit wissenschaftlicher Präzision. Beim Arbeiten haben sie eine Zigarette im Mundwinkel, sie lachen, quatschen miteinander. Die Tiere fallen eins nach dem anderen tot zu Boden, große Fässer fangen das Blut auf, das aus ihren Hälsen hervorspritzt. Die Tiere fallen eins nach dem anderen tot zu Boden, große Fässer fangen das Blut auf, das aus ihren Hälsen hervor spritzt. Die unerhörte Sicherheit und Regelmäßigkeit in den Bewegungen der Männer schafft eine Art neues »Ballet Mécanique«. Wir sehen eine riesengroße, funktionale Maschinerie, in welcher die Messer beinahe zärtlich die Haut von den noch warmen Tierkörpern abziehen.<sup>42</sup>

Seinem ganzen sprachlichen Gestus nach weist dieser Essay einen argumentierenden und journalistischen Charakter auf. Durch seine schockierende Deskription und seinen scharfen, kommentarlosen Stil tendiert der Essay zum dokumentarischen Festhalten der »prosaischen Wirklichkeit«<sup>43</sup>.

#### Filmische Ausdrucksmittel und der *Laokoon*-Essay.

Peter Weiss' Rundfunkvortrag *Filmische Ausdrucksmittel* aus dem Jahr 1953 ist ein Schlüsseltext zum Verständnis des Medienkritikers Weiss. Dort setzt sich der Autor im Rahmen zahlreicher Medienreflexionen mit der Ästhetik des Filmmediums auseinander und nimmt zudem einigen Kerngedanken seines 12 Jahre später erschienenen Essays *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* vorweg (1965). Der Aufsatz war in leicht unterschiedlicher Fassung bereits 1952 unter dem Titel *Om filmens konstnärliga uttrycksmedel* (*Über die künstlerischen Ausdrucksmittel des Filmes*) in einer schwedischen Zeitschrift veröffentlicht worden<sup>44</sup>. Die übergreifende Frage in Weiss' *Laokoon*-Essay betrifft die Darstellungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Medien angesichts einer »eigentlich unerzählbaren« Wirklichkeit. In Lessings

---

<sup>42</sup> Weiss: Dem Unerreichbaren auf der Spur [wie Anm. 30], S. 87.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Siehe *Om filmens konstnärliga uttrycksmedel*: SEF 7 (1952), S. 3-5. Vgl. hierzu auch Beat Mazenauer: Staunen und Erschrecken. Peter Weiss' filmische Ästhetik. In: Peter Weiss Jahrbuch 5 (1996), S. 75-94, hier S. 80. Vgl. auch Mun-Ki Lee: Das Engagement für die Geschichte und die Wirklichkeit in den Dokumentarstücken von Peter Weiss. Göttingen 2004, S. 70.

Tradition vergleicht Weiss Sprach- und Bildmedien wie Malerei, Bildhauerei und Buch und reflektiert dabei die eigenen Erfahrungen und Probleme als antifaschistischer Emigrant, der seine Mitteilungsnot am Rande des Schweigens im Medium einer fremden Sprache bewältigen musste. Diese Mitteilungsnot des modernen Künstlers, der »ein jeder für sich unter einer Glasglocke und aus Langeweile« schreibt<sup>45</sup>, suchte Weiss zur gleichen Zeit im Bewegtbildmedium Film zu überwinden. Hier kristallisiert sich seit 1965 ein Schlüsselproblem seines Schaffens zwischen Erzählprosa, Theater und Filmarbeit heraus – die Darstellbarkeit des Schrecklichen an der Grenze des Sag- und Zeigbaren. Um dieses Verhältnis von Sagen und Zeigen, Wort und Bild, Mittelbarkeit und Verstummen kreist die ganze erzählerische, essayistische, dramatische und filmische Selbstverständigung und Wirklichkeitsaneignung des Autors. Gerade der Essay erschien ihm als geeignetes Medium, in dem er dieses Spannungsverhältnis reflektierend aufarbeiten konnte. Denn der Essay ermöglichte ein Oszillieren zwischen Kommunikation und Metakommunikation, Empirie und Selbstreferenz des Autors in einer (nicht nur informationstechnologischen, sondern auch institutionellen und ökonomischen) Medienabhängigkeit. Insofern ist der Essay

---

<sup>45</sup> Ein charakteristisches Beispiel für diese Mittelungsnot bietet ein Prosastück aus dem Nachlass mit dem bezeichnenden Titel »Karys Zimmer. Eine Endstation« (um 1952; siehe Peter-Weiss-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Weiss 2269). Resigniert konstatiert dort der Protagonist das Scheitern der zeitgenössischen westlichen künstlerischen Entwicklung. Die westliche Kunst ließe sich nicht weiter verfeinern und sei »schal« und »übermüdet«. Der westliche Künstler sitze »unter einer Glasglocke« und schreibe nur noch aus »Langeweile«. »Das ist auch eine Lebenssituation – dieses Dazwischensitzen. In der hermetischen Trennung zwischen Ost und West ist der östliche Kollektivismus fremd für unser Denken geworden, er lässt sich nicht mit unsern Vorstellungen vom Socialismus vereinbaren. Er ist dort in der scharfen Abgeschlossenheit provinziell geworden. Hätten wir eine kommunistische Weltregierung so würde sich das kulturelle Leben vielleicht unter einer ganz anderen Freiheit entwickeln können. Was unsere westliche Kunst brauchte das wäre die Luft einer neuen Lebensführung. Diese Kunst lässt sich nicht weiter verfeinern und differenzieren, sie ist übermüdet, nur noch das ausgesuchteste Raffinement kann uns stimulieren – und auch das nur einmal, bei der ersten Begegnung, beim zweiten Mal ist es schon schal und gleichgültig. Was fangen wir an mit unserer Ueberempfindlichkeit? Wir sitzen ein jeder für sich unter der Glasglocke und schreiben aus Langeweile.«

unverzichtbar für Weiss' Materialästhetik. Auffällig ist aber, dass Weiss in seinem *Laokoon*-Essay zwar die Eigenart des statischen Bildes hervorhebt, den Film als Bewegtbildmedium aber ausspart – anders als im genannten Rundfunkbeitrag *Filmische Ausdrucksmittel*, wo die Differenz zwischen Gemälde und Film nachdrücklich herausgestellt wird:

Ein Buch können wir vor uns legen, wir können zurückblättern, eine Zeile erneut lesen; wenn wir lesen, ist die Außenwelt um uns herum greifbar. Auch vom statischen Bild können wir uns abwenden. Aber wenn die Bestandteile des Bildes beweglich sind, dann können wir den Blick davon nicht losreißen. Was passiert, ist oft gleichgültig, die Bewegung an sich ist genug, sie erweckt immer unsere Aufmerksamkeit. Vor dem Film sind wir wehrlos wie vor dem Traum.<sup>46</sup>

Diese Analogisierung von filmischer Bildsequenz und Traum steigert sich zur These einer unwiderstehlichen Sogwirkung als einer synästhetisch wirksamen Bildmagie:

Im Film nimmt die Vision Form an, und wir werden in sie hineingesaugt. Die literarischen Symbole und Bilder lassen größeren Spielraum für die Phantasie des Rezipienten; die Worte erwecken und stimulieren den Leser nur, der das Angedeutete selbst ergänzen muss. Die Auseinandersetzung mit dem Buch und dem Gemälde ist eine selbständige Handlung, eine Art Gespräch, in welchem man seine Individualität nicht verliert. Die Auseinandersetzung mit dem Film dagegen gleicht einem magischen Kult, wo unser Ich erlischt.<sup>47</sup>

Die filmische Bildmagie kann, muss aber keineswegs, automatisch jede reflektierende Verarbeitung ausschließen.

Das Konkretionspotential des Filmes, dessen Griff über alle unsere Sinne, kann uns in eine lähmende Passivität versetzen. Das Medium des Filmes an sich besitzt eine derartige Stärke, dass der Filmemacher häufig verleitet wird, es bequem für sich zu machen. Meistens wird der Film nicht benutzt, um unser Vermögen, das Dasein aufzufassen und zu erweitern, sondern eher um es zu betäuben. Der Filmproduzent ist

---

<sup>46</sup> Weiss: Dem Unerreichbaren auf der Spur [wie Anm. 30], S. 51.

<sup>47</sup> Ebd., S. 50f.

ein Drogenlieferant, der unsere unendliche Sehnsucht nach Wirklichkeitsflucht befriedigt.<sup>48</sup>

Umgekehrt hat der Surrealismus die Suggestivkraft des Filmmediums in subversiver Weise genutzt und sich damit vom populären Genrefilm abgesetzt:

Das, was allgemein Film genannt wird, besitzt äußerst wenig von der wirklichen Eigenart und Suggestionskraft des Filmes. Meistens bleibt der Film ein Ausläufer der naturalistischen Novellenkunst. Aber der Film besteht nicht nur aus Handlung, sondern auch aus der emotionalen Substanz in den Bildsequenzen. Die Handlung des Filmes liegt im Rhythmus und in der Bewegung, in der assoziativen inneren Struktur, in der Poesie des Objektes und in der Spannung zwischen den verschiedenen Komponenten des Bildes.<sup>49</sup>

Dass Weiss den Film als Bewegtbildmedium in seinem *Laokoon*-Essay nicht mehr einbezogen hat, dürfte darauf hinweisen, dass er seine frühen Ausführungen zur unwiderstehlichen Sogkraft filmischer Bildmagie nicht für endgültig gehalten hat.

#### Dem Unerreichbaren auf der Spur: Samuel Beckett und Hans Henny Jahn

Das Scheitern der surrealistischen Kunstströmung und deren Einverleibung in das *juste milieu* des kommerziellen Kunstbetriebs thematisiert Weiss im *Pariser Journal* (1962): »Diese Werke, die das Gewohnte niederreißen wollten, die den Blick öffnen wollten zu einem ungebundenen Lebenszustand, die die Fragwürdigkeit, den Wahn der äußeren Normen spiegelten, stellten sich konserviert in gepflegten Räumen dar und ließen sich aus bequemen Plüschsesseln betrachten«<sup>50</sup>. Mit Abscheu wird konstatiert, dass die surrealistische Kunst, die einst »die Kraft von Sprengbomben hatte«, das Interesse am »Wilde[n] und Unbändige[n]« verloren hat. Die Produzenten der Kunst bei einer Vernissage, so der Erzähler, schauen sich ihre eigenen

<sup>48</sup> Ebd., S. 52.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Peter Weiss: *Rapporte*. Frankfurt a.M. 1968, S. 83.

Bilder an, »kotzen aus Übelkeit über den eigenen Gestank, servieren die Kotze parfümiert« und trinken Cocktails mit den Besuchern<sup>51</sup>. Und aus dem einst revolutionären Wortführer der Surrealisten, André Breton, ist ein durchaus gesitteter und arrivierter Salonlöwe geworden. Auch die einst bewunderten Kunstwerke Jean Tinguelys, die einst das Potenzial entfalteten, »Kunst nur als Handlung« zu rechtfertigen, werden »als Verkaufsobjekte« in Galerien zur Schau gestellt, »mit festgesetzten Preisen«<sup>52</sup>. Selbstkritisch räumt auch Weiss ein, dass er als Autor von *Fluchtpunkt* den Markt willig bedient habe und dass sein Buch zur »Handelsware« degradiert worden sei<sup>53</sup>. Selbst ein Konzeptkünstler wie Daniel Spoerri habe sich dem Markt angepasst und repräsentiere im Zerrspiegel die Erhaltung einer alten Ordnung. Als einziger künstlerischer Lichtpunkt gilt ihm das kompromisslose Schreiben Samuel Becketts, der die Ansicht vertrat, es würde vielleicht bald ein einziges Schweigen geben. In den 1950er-Jahren hatte Weiss das Werk des damals noch fast gänzlich unbekanntes Dramatikers Samuel Beckett eingehend studiert. Der vom Surrealismus beeinflusste Weiss fand im Werk Becketts eine literarische Bestätigung seiner eigenen Ästhetik. Selbst hatte Weiss in den 1950er-Jahren Becketts Sprachexperimente umzusetzen versucht, etwa im Mikro-Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, der 1960 im Suhrkamp Verlag veröffentlicht wurde und den literarischen Ruf von Weiss in Deutschland begründete. Seine Faszination für das Werk des gebürtigen Iren gipfelte 1954 in der zusammen mit Gunilla Palmstierna-Weiss unternommenen Reise nach Paris. Von seinem Treffen mit Beckett berichtet Weiss in seinem Essay *Aus dem Pariser Journal* (1962). Vor allem fasziniert den Autor Becketts radikale Sprachkritik, seine Fähigkeit, das Mimetische an der Sprache fast gänzlich abzustreifen und bis hin zur Grenze des Unsagbaren vorzustoßen.

Jedes seiner Bücher schien ja das letzte Aussagbare zu enthalten, und dann gelang es ihm doch wieder, noch weiter vorzustoßen. An jeder

---

<sup>51</sup> Ebd., S. 84.

<sup>52</sup> Ebd., S. 89, S. 88.

<sup>53</sup> Ebd., S. 87.

Begrenzung lag vor ihm die Fluglinie des Pfeils. In seinem Arbeitsraum mit den glatten abstrakten Flächen sprach er von seiner Müdigkeit, vor dem Gedanken, daß es einmal vielleicht nichts mehr gäbe als ein endgültiges Schweigen.<sup>54</sup>

Im Auftrag einer schwedischen literarischen Zeitschrift interviewte Weiss Beckett mehrere Stunden in dessen Pariser Wohnung<sup>55</sup>. Das Gespräch fiel etwa in die Zeit, als der Artikel *Der fragende Mensch*, eine Rezension zu Becketts Roman *Watt* (1953), in der schwedischen Abendzeitung »Expressen« erschien. In seiner Rezension *Der fragende Mensch* rühmt Weiss, ähnlich wie im *Pariser Journal*, den Zweifel an der Mimesis in Becketts Werk. Für Weiss spricht der in Paris wohnhafte Ire in seinem Werk das »Unausprechliche« in »mathematischer Präzision«<sup>56</sup> aus. Der Haupttenor des Essays ist ein Plädoyer für das Experimentierende, was die Essay-Gattung von Anfang an geprägt hat. Becketts Texte seien eigentlich »unerzählbar«. Die radikale Verneinung der Wirklichkeit sei mit einer Detailbesessenheit verbunden, mit der einzelne Gegenstände minutiös beschrieben würden. Die Diskrepanz zwischen Kritik an der Wirklichkeit und unwahrscheinlicher Detailbeschreibung vermittele den Eindruck, als höre man einem »Irren« zu.

Weiter kann man kaum noch gehen, um zu veranschaulichen, dass das was man erzählen will eigentlich unerzählbar ist. Aber Beckett kleidet dieses Unartikulierte, Unausprechliche in eine Form von mathematischer Präzision. Während es einerseits die völlige Entrücktheit, das absolute Abstandnehmen von der Wirklichkeit gibt, gibt es andererseits eine Detailschilderung der Wirklichkeit von besessener Präzision, mit Perspektiven und Beleuchtungen von allen Seiten zum dröhnenden Takt einer Ewigkeitsmaschine. Diese doppelte Perspektive beunruhigt und verwirrt, die Nerven sind manchmal bis zum Unerträglichen gespannt – es ist, als würde man einem Irren zuhören – aber die ganze Zeit ahnt man ein System; auch wenn immer nur von einer Tür, einem Stuhl, einem Schuh die Rede ist, gerät man in eine fesselnde Spannung.

---

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Vgl. hierzu die Memoiren von Gunilla Palmstierna-Weiss: *Minnets Spelplats*. Stockholm 2013, S. 148f.

<sup>56</sup> Weiss: *Dem Unerreichbaren auf der Spur* [wie Anm. 30], S. 59.

Es wird z.B. häufig von Mr. Knotts Bekleidung geredet: Manchmal hat er eine Socke an jedem Fuß, oder eine Socke an dem einen Fuß und einen Strumpf an dem anderen, oder einen Stiefel oder einen Schuh oder eine Socke und einen Pantoffel oder einen Strumpf und einen Schuh oder einen Strumpf und einen Pantoffel oder nichts usw. Oder als Watt einmal drei Frösche Krak! Krek! und Krik! quaken hörte.<sup>57</sup>

Diese Passage ist von der Sprache des essayistischen Feuilletons weit entfernt. Stattdessen ist die Textstelle gekennzeichnet von einer künstlerisch-literarischen Sprache.

In den 1950er-Jahren bildete das Werk Hans Henny Jahnns (1894-1959) einen weiteren Impulsgeber für Weiss. Es sei dem literarischen Außenseiter Jahnns, der nach 1933 für entartet erklärt wurde und ins dänische Exil ging, so ergangen wie dem anderen großen deutschsprachigen Epiker Robert Musil, dessen Werke erst nach dem Krieg entdeckt wurden. In seiner Rezension *Dem Unerreichbaren auf der Spur*, die 1954 erschien, bespricht Weiss Jahnns Romane *Perrudja* (laut Weiss ein Pendant zu James Joyces Roman *Ulysses*) und *Fluß ohne Ufer*. Sowohl der unvollendete Roman *Perrudja* (1. Teil 1929) mit seinen gut tausend Seiten, als auch die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* (2000 Seiten) sind äußerst umfangreiche Werke. Mehrmals nimmt Weiss in seiner Rezension von *Fluß ohne Ufer*, in welchem der Musiker Gustav Anias Horn im Mittelpunkt steht, Bezug auf andere zeitgenössische Werke der deutschen Literatur, vor allem auf Hermann Hesses *Glasperlenspiel* (1943) und Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). Die explizite Erwähnung zeitgenössischer Autoren in den literaturkritischen Beiträgen zu Jahnns und Beckett ist ein Merkmal der Gattung Essay. Nur der gebildete Leser ist imstande, Weiss' Anspielungen auf literarische Werke zu entschlüsseln. Hier zeigt sich Weiss als klassischer Essayist, der in einem elitären Gestus literarische Bildung von seiner Leserschaft verlangt und selbst seine Bildung kundgibt<sup>58</sup>. Weiss beschreibt Jahnns als »eine[n] der bedeutendsten Autoren

---

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Dieter Bachmann schreibt diesbezüglich in Bezug auf die Essays Max Rychners: »Der Lyrik hierin verwandt, richtet sich der Essay meist nur an die happy few. Der Essay

im heutigen Deutschland«<sup>59</sup>, der ganz frei von dem romantischen Erbe der ästhetisch verbrauchten Vorkriegsgeneration stünde: »Stilistisch steht Jahn ganz frei von der erschwerenden literarischen Tradition, die immer noch die meisten der jüngeren deutschen Autoren bindet. Dort gibt es nichts von dem romantisierenden Zug, nichts vom Erbe Hölderlins oder Rilkes. Seine Sprache ist selbstständig, manchmal herb, knapp, brutal, manchmal wildgewachsen, assoziativ gleich einer Liane«<sup>60</sup>. Der Rezensent zeigt sich fasziniert von der naiven Sprache Jahns, der in seinen Werken einen Einklang mit der Natur anstrebe. Übernatürliche Phänomene würden bei Jahn mit der gleichen Sorgfalt wie realistische Erscheinungen dargestellt. Diese Naivität betreffe nicht zuletzt die Einstellung zur Natur und zur Liebe, was an D.H. Lawrence erinnere. Aber wichtiger erscheint Weiss, wie in seiner Rezension zu Beckett, der radikale Zweifel an der Sprache, der auch Jahns Werk prägt und der dadurch gekennzeichnet ist, dass er seine Prosa immer wieder abbricht, um dann unvermutet fortzufahren. Denn Jahns Werk, so Weiss, ist ein Beispiel für die Auflösung der alten Epik, wobei das Medium der Musik als Bindeglied zur psychischen Konstitution des Menschen dient. Gerade in seiner Beschäftigung mit dem Medium der Musik ist Jahn laut Weiss dem »Unerreichbaren auf der Spur«<sup>61</sup>. Denn im Gegenteil zum Schrift- und Bildmedium sei die Musik nicht von der menschlichen Vernunft bearbeitet worden:

---

Rychners hat diesen Zug zum Hermetischen und Esoterischen – bei aller Weitläufigkeit – ganz ausgeprägt«. Vgl. Bachmann: *Essay und Essayismus* [wie Anm. 10], S. 37.

<sup>59</sup> Weiss: *Dem Unerreichbaren auf der Spur* [wie Anm. 30], S. 70.

<sup>60</sup> In einem Interview mit Thomas von Vegesack vom 8. September 1963 vergleicht Weiss die Sprache in seinem eigenen Mikro-Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) mit einer Liane: »In meinem ersten deutschen Buch *Der Schatten des Körpers des Kutschers* arbeite ich noch bewußt mit der verwickelten deutschen Sprache, der Lianensprache mit den langen Perioden«. Zitiert nach: Peter Weiss im Gespräch. Hg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter. Frankfurt a.M. 1986, S. 29.

<sup>61</sup> Gerade das Utopische bildet ein konstituierendes Merkmal des Essays. Dies gilt nicht zuletzt für den Essaybegriff Adornos, der laut Claudia Rademacher zu einem »Statthalter der Utopie unreduzierter Erfahrung« wird. Siehe hierzu Anders Bartonek: *Philosophie im Konjunktiv. Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der Dialektik Theodor W. Adornos*. Würzburg 2011, S. 164.



Ähnlich wie bei Mann und Hesse, tritt die Musik an Stelle der alten Form der äußeren Handlung. Die Musik wird zum Symbol für das Unerreichbare und Unerklärliche. [...] Die Zeitkontinuität ist im Tagebuch aufgelöst. Rückblicke werden ständig durch Schilderungen des Jetzt geblendet. Dort gibt es die naturwissenschaftliche Betrachtung von Tieren und Pflanzen, vom ewigen Wechsel der Jahreszeiten, dort gibt es tieflotende Berichte von Treffen mit Menschen und fantastischen, irrationalen Abenteuern aus den Wanderjahren, die auf Südamerika oder Norwegen schließen lassen. In seinem Zimmer liegt in einem Sarg Tutein, der ihm auf allen Reisen gefolgt ist und nach einer kurzen, selbst verschuldeten Krankheit gestorben ist. Tuteins Tod wird in einem langen Abschnitt geschildert, wie in der Szene, als Horn ihn balsamiert.

Der Tod und dessen Symbol: Der Sarg fasziniert Jahnn. Der Tod ist für ihn ein Bestandteil des Lebens. Die Toten sind ständig gegenwärtig. Es gibt unendlich mehr Tote in der Erde als Lebendige oben auf der Erde. Er verweilt häufig beim Tod, bei der Verwesung, die nur einen Prozess der Verwandlung darstellt.

Dennoch kann man die wenigen Gestalten, mit denen sich Horn umgibt, kaum als selbstständige Wesen betrachten. Sie sind eher Teile des Erzähler-Ichs, mit denen er sich auseinandersetzt. Deren Leben fließen mit seinem zusammen, sie werden durch eine innere Beziehung zusammengehalten, häufig weiß man nicht, wer sich äußert. Sie reden alle mit seiner eigenen Stimme. Sie verkörpern verschiedene Kraftkonzentrationen in ihm, die gegeneinander stehen, einander angreifen und bekämpfen oder die einander in Besitz nehmen wollen. Am Schluss taucht eine Art Alter Ego zu Tutein auf, eine sehr widerspruchsvolle Figur, die immer mehr die Schuld und das Böse personifiziert, ein Verführer, vielleicht der Teufel selbst. Mit Erpressungen und Drohungen unterhöhlt er Horns Leben bis er ihn schließlich ermordet.<sup>62</sup>

Das Zitat enthält eine Art Poetologie des Essays *in nuce*, indem es die Unmöglichkeit des Findens eines stabilen Kerns des eigenen Ichs thematisiert. Diese Identitätssuche begegnet Weiss mit der Entscheidung zur

---

<sup>62</sup> Weiss: Dem Unerreichbaren auf der Spur [wie Anm. 30], S. 71-73.

Dokumentation des eigenen, im Prinzip nie abgeschlossenen Selbstverständigungsprozesses. Dies erklärt auch Weiss' Einfühlung in die Gedankenwelt des exzentrischen Exildichters, die offensichtlich von einem hohen Maß an Identifikation geprägt ist<sup>63</sup>. Der Sprachgestus kontrastiert mit dem rein journalistischen Jargon der Essays zur Filmzensur und ist eine Annäherung an die künstlerische Avantgarde, mit der sich Weiss in den 1950er-Jahren noch verbunden fühlte: Die subversive Entfesselung der Fantasie, die Weiss bei Beckett und Jahn rühmt, spiegelt die ästhetische Position des Autors Anfang der 1950er-Jahre wider. Die Auseinandersetzung mit Beckett und Jahn vermittelt Weiss darüber hinaus neue Impulse und Beschreibungstechniken, die im Mikroroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* erprobt werden. Die beiden Essays vermitteln interessante Einblicke in die Gedankenwelt des in Deutschland damals noch gänzlich unbekanntes Exilautors, der um diese Zeit auf der Suche nach einem adäquaten künstlerischen Ausdruck war.

Noch in den 1950er-Jahren glaubte Weiss an die künstlerische Kraft der surrealistischen Bewegung. Davon zeugt nicht zuletzt ein Typoskript im

---

<sup>63</sup> Die Besprechung großer europäischer Autoren, etwa die Rezensionen über Samuel Beckett und Hans Henny Jahn, belegen eine zunehmende Integration von Peter Weiss in den schwedischen Kulturbetrieb der 1950er-Jahre. Vgl. hierzu auch Wiebke Annik Ankeren: »Ein Querschnitt durch die Lage«. Die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss. St. Ingbert 2000, S. 181. Weiss' Buchbesprechungen der 1950er-Jahre sind wie Rolf D. Krause gezeigt hat, eher als »symbiotisch-identifizierende als kritisch-rezensierende« Berichte zu betrachten. Als Vermittler der Weltliteratur formuliert Weiss in seinen Schriften zur Literatur seine eigene ästhetische Position, wobei seine Essays der 1950er-Jahre häufig von einem psychologischen Tenor gekennzeichnet sind. Sie spiegeln insofern die Erkenntnisse seiner psychoanalytischen Behandlungen: »Darüber hinaus formuliert Weiss hier aber nicht nur mehr oder weniger implizit eine ästhetische Position, sondern versucht auch, Kunst, wie sie den eigenen Vorstellungen entspricht, in Schweden bekannt zu machen; »Weltbürger« heißt zu dieser Zeit, daß er als Vermittler von Welt, von Weltliteratur und internationalem Film, auftritt. So durch die – eher symbiotisch-identifizierende als kritisch-rezensierende – Präsentation von Becketts *Watt*, H.H. Jahnns *Fluß ohne Ufer* sowie Nabokovs *Lolita*. Vgl. hierzu Rolf D. Krause: Peter Weiss in Schweden. Verortungsprobleme eines Weltbürgers [wie Anm. 27], S. 67.

Peter-Weiss-Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Das zehn Blätter umfassende Typoskript ist, noch ohne Titel, auf Schwedisch verfasst und wird nach seinen Anfangsworten archiviert: »Skulle jag vara riktigt konsekvent...« (»Wenn ich richtig konsequent wäre«)<sup>64</sup>. Offenbar handelt es sich hierbei um ein undatiertes Vorlesungsmanuskript über den Surrealismus. Von Belang ist es für die Weiss-Forschung insofern, als es auf einige wichtige Themen des Gesamtwerks des Autors vorausgreift. Dazu gehören u.a. das Motiv des Grabens, die Hervorhebung des Irrationalen und Traumhaften, die Bedeutung von Cheval und Strindberg<sup>65</sup> für das Werk des Autors sowie ein allgemeiner kulturkritischer Impetus. Doch wichtiger ist vielleicht die Akzentuierung der künstlerischen Mittel des Surrealismus, die als beispielhaft dargestellt werden. Der Surrealismus ist noch in der Lage zu provozieren; man kann die einfachsten Gegenstände provokant machen, z.B. eine Kaffeetasse in ein Stück Fell kleiden. Dann regt sich beim Zuschauer ein Gefühl von Unmut, es artikuliert sich so etwas wie »ein ziemlich grausamer Aufschrei«. Ziel ist es, den Lebensstil des Zuschauers zu hinterfragen. Das Leben als etwas Veränderliches, Fantastisches und Mannigfaltiges zu betrachten, trifft den Kern des Surrealismus. Das Manuskript, das ursprünglich als Rede konzipiert wurde, zeichnet sich durch einen kritisch-skeptischen, ausgeprägt dialogischen Charakter aus und kann insofern als eine frühe Probe der Essaykunst von Peter Weiss eingestuft werden. Der Autor

---

<sup>64</sup> »Skulle jag vara riktigt konsekvent...« [»Wenn ich richtig konsequent wäre«]; vgl. Gustav Landgren: Rauswühlen, rauskratzen aus einer Masse von Schutt. Zum Verhältnis von Stadt und Erinnerung im Werk von Peter Weiss. Bielefeld 2016, S. 387-395.

<sup>65</sup> Man denke nur an Strindbergs Vorwort zu *Ein Traumspiel*, das von Weiss in dem Artikel zitiert wird: »Strindberg schrieb bereits 1902 als Vorwort zu seinem Traumspiel Folgendes: Der Autor hat in diesem Traumspiel die Nachbildung der unzusammenhängenden, aber scheinbar logischen Form des Traumes nachzuahmen versucht. Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Die Gesetze von Raum und Zeit sind aufgehoben; die Wirklichkeit steuert nur eine geringfügige Grundlage bei, auf der die Phantasie weiter schafft und neue Muster webt, ein Gemisch von Erinnerungen, Erlebnissen, freien Erfindungen, Ungereimtheiten und Improvisationen. Die Personen spalten sich, verdoppeln sich, vertreten einander, gehen in Luft auf, verdichten sich, zerfließen, fügen sich wieder zusammen«.

hinterfragt hier die herkömmlichen mimetischen Vorstellungen von Zeit und Raum, wobei er das Experimentierende in den Vordergrund stellt:

Die einfachsten Dinge konnten plötzlich fantastische Elemente enthüllen. Nehmen Sie irgendetwas – eine Kaffeemühle, einen Spielball, eine Schaufensterpuppe und stellen Sie diese Gegenstände auf einen verlassenem Marktplatz – und Sie bekommen ein Sinnbild unserer Zivilisation. Oder – etwas Ähnliches wie die Waldnymphe – ein Mensch sitzt bequem in seinem Sessel und liest die Zeitung, und hinter ihm breitet sich eine Wüste aus. Dies sind Bilder, die dem Menschen seine Situation bewusst machen. Es waren bald viele Maler und Autoren, die sich Breton angeschlossen hatten, viele der alten Dadaisten, viele neue Namen. 1924 schrieb Breton sein berühmtes Manifest, mit einer jugendlichen Besessenheit und mit romantischen Träumen über das Wunderbare und Außerordentliche einer neuen Freiheit des Geistes und über eine neue Poesie im Besitz aller, die zusammenfließen würde mit dem realen Leben und die dem Dasein eine neue Dimension verleihen kann. Nichts außer dem Wunderbaren ist schön, schrieb er. Und so fing diese Entdeckungsreise jenseits der Grenzen der menschlichen Vernunft an. – Am Anfang gab es diese Periode, die fast ausschließlich schlafwandlerisch war, in welcher nur der Traum ausgegraben werden und unbearbeitet dargestellt werden sollte. In der Poesie wurde nur das akzeptiert, was völlig unkritisch und automatisch ist, wie innere Monologe. Es galt das hervorzuheben, was lange versäumt worden war; aber dann kam man zu einer Synthese, zu einer Mischung zwischen der Traumstimme und bewussten Beobachtungen der Wirklichkeit. Und hier fand der Surrealismus seine wahre Stärke. Er sah den Menschen als Ganzheit, er sah sowohl die versteckte nächtliche Seite und die Probleme des wachen täglichen Lebens. Hier ist der Ausdruck des Surrealismus noch jung, hier steht er noch am Anfang. Die Reise ins Unterbewusste wird nie vollendet. Wir haben immer dieses kompakte Gebäude vor uns, das Wirklichkeit heißt mit unseren Gesellschaftsnormen, unseren Pflichten und Sicherheitsmechanismen. Wir können nicht über unsere Erziehung hinweg denken, die uns seit Generationen einseitig das Rationale und Praktische gepredigt hat. Es fordert immer wieder eine Anstrengung, wenn man etwas erobern möchte, das jenseits der rationalen Welt greifbar ist.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Vgl. Landgren: Rauswühlen, rauskratzen aus einer Masse von Schutt [wie Anm. 61], S. 392f.

Sprachlich zeichnet sich die Textstelle durch ein Bedürfnis nach Vergewärtigung aus, die sich im Wechsel zwischen Präteritum und Präsens bekundet. Im Zusammenhang mit dem politischen Engagement des »kritischen Intellektuellen« Peter Weiss kehrt der Autor dem Surrealismus vorübergehend den Rücken. Anstatt einer Reise »ins Unterbewusste« zu machen, wendet sich der Autor in den 1960er-Jahren der rationalen und praktischen Wirklichkeit zu. »Die Entdeckungsreise« ins Innere bekommt allerdings in der Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands* eine erneute Aktualität, wobei der Autor den Versuch unternimmt, die rationale Welt der Politik mit dem Traumhaften der Kunst zu verbinden.

#### Essay als operative Form

War Weiss' Einstellung zur Realität um 1950 von einer Ablehnung der Wirklichkeit geprägt – bezeichnend ist folgende Passage aus dem Prosastück *In der Stadt legt sich gleich wieder der alte Druck über einen*: »ich will mich nicht der Wirklichkeit anpassen, ich will die Wirklichkeit überwinden, ich will mich nicht begrenzen, sondern steigern«<sup>67</sup> –, so engagierte sich der Autor ab Mitte der 1960er-Jahren zunehmend politisch. Der Aufsatz *Unter dem Hirseberg* (1965) ist in der Form eines öffentlichen Briefes an Hans Werner Richter konzipiert und entstand im Rahmen des stark polarisierenden Wahlkampfes, in dem sich viele Künstler und Intellektuelle für die SPD engagierten. Dort begründet Weiss seinen Unwillen, nach Deutschland zurückzukehren, und legt seine Gründe für diesen Entschluss dar. Einen Hauptgrund, sein Exildasein fortzusetzen, bildet das Scheitern der Sozialdemokratie in Deutschland, ihr Unvermögen, autoritäre Strukturen abzuschaffen und eine wahre sozialistische Alternative zur CDU/CSU darzustellen. Dieses Scheitern eines Neuanfangs veranschaulicht Weiss mit der Metapher des erstickenden Hirsebergs: »Die sozialistische Demokratie, die Ihr damals plantet, wurde unter dem Berg von Hirsebrei begraben«<sup>68</sup>. In

---

<sup>67</sup> Peter-Weiss-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Weiss 2268. »In der Stadt legt sich gleich wieder der alte Druck über einen« (76/86/6061).

<sup>68</sup> Weiss, *Rapporte 2* [wie Anm. 21], S. 7-13, hier S. 8.

diesem Hirseberg der Meinungsnivellierung und Konsens-Stimmung im Wirtschaftswunderland kann der Autor die Argumente der Opposition »kaum von den Argumenten der Konservativen unterscheiden«<sup>69</sup>. Doch als dezidiert politisch engagierter Autor tritt Weiss erst im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des politischen Pamphlets *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt* (1966) hervor. Die Veröffentlichung dieses Pamphlets fällt in die Zeit, als Weiss die Shoah literarisch verarbeite, etwa in seinem Drama *Die Ermittlung* (1965) und im häufig zitierten Essay *Meine Ortschaft* (1964). In seinem Essay prangert Weiss die westliche Sozialdemokratie an, die seines Erachtens in den Händen der »Großkapitalverwalter« gefesselt ist. Die Industriegesellschaft sei nichts anderes als eine neue »Klassengesellschaft auf erhöhtem Niveau«, in welchem die Arbeiterbewegung allmählich die »Normen der Bürgerlichkeit« übernehme. Hier bekennt sich Weiss explizit zum ersten Mal dezidiert zum Sozialismus, wenn auch mit dem Vorbehalt, dass »Fehler« im Namen des Sozialismus begangen worden seien und noch begangen würden: »Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit«<sup>70</sup>. Im Kontext dieses Essays und der allgemeinen politischen Entwicklung Ende der 1960er-Jahre sind Weiss' Vietnam-Aufsätze zu verstehen. Weiss' politisches Engagement trug ihm zunehmend den Ruf eines Vulgärmarxisten ein, der mit einer »derben Holzschnitt-Technik« die Welt dualistisch betrachte und vereinfache<sup>71</sup>. Dieser Vorwurf betraf nicht zuletzt seine Inszenierung von Kafkas Roman *Der Prozeß*. Das Drama, das 1975 in Bremen uraufgeführt wurde, stieß rundum auf Ablehnung, nicht zuletzt, weil die Reduktion der Vieldeutigkeit Kafkas auf eine einseitige klassendeterminierte Interpretation Mitte der 1970er-Jahre kaum noch Beifall fand. Tatsächlich ist unstrittig, dass Weiss' einseitige Interpretation von Kafkas Roman weit hinter der Mehrschichtigkeit der entsprechenden Romanpartien zurückbleibt. Dennoch bleibt Weiss' Beschäftigung mit

---

<sup>69</sup> Ebd., S. 9.

<sup>70</sup> Ebd., S. 22.

<sup>71</sup> Vgl. Eberhard Lämmert: Peter Weiss – ein Dichter ohne Land. In: Germanistische Streifzüge. Festschrift für Gustav Korlén. Hg. von Gert Mellbourn, Helmut Müssener, Hans Rossipal und Birgit Stolt. Stockholm 1974, S. 95-109, hier S. 105.

Kafka als Zeugnis »einer lebenslangen produktiven Kafka-Rezeption«<sup>72</sup> wichtig – noch kurz vor seinem Tod 1982 wurde ein weiteres Kafka-Stück, *Der neue Prozeß*, am Dramatischen Theater in Stockholm uraufgeführt.

In dem Artikel *Författaren och kritikern (Der Autor und der Kritiker)* antwortet Weiss auf die Kritik seiner Stockholmer Inszenierung von Kafkas Roman *Der Prozeß* aus dem Jahr 1975. Im Anschluss an diese Inszenierung hatte ihm der Journalist und Kafka-Kenner Harry Järv 1976 in der Zeitschrift »Horisont« vorgeworfen, er habe Kafka »vulgärmarxistisch« umgedeutet. In seiner Entgegnung geht Weiss explizit auf die Rolle des Kritikers bei der Deutung literarischer Werke ein. Järv habe seine Inszenierung nach falschen Maßstäben gedeutet, indem er das Werk »subjektiv« und »emotional« beurteilt habe. Man müsse sich stattdessen die Frage stellen, ob es überhaupt wünschenswert und möglich sei, einen komplexen Roman wie *Der Prozeß* zu inszenieren. Denn das Theater, so scheint Weiss zu meinen, stellt mit seiner »derben Gegenwärtigkeit« ein grundsätzlich anderes Medium als das des Romans dar. Gerade in der Frage des Medienwechsels sieht Weiss die Aufgabe des Kritikers begründet: Dieser sollte die Frage aufnehmen, die sich der Autor selber gestellt und praktisch-experimentell zu beantworten versucht hat, »ob man überhaupt einen Roman in ein Drama umwandeln und inszenieren« könne:

Eine ganz andere Frage ist, ob man überhaupt einen Roman in ein Drama umwandeln und inszenieren soll, insbesondere einen Roman wie Kafkas, der sich in einem hohen Maß mit psychologischen und traumähnlichen Motiven befasst. Ich bin skeptisch gewesen, habe mich dann aber dafür entschieden, meine Arbeit zu folgendem experimentellem Versuch einzuengen: Ist es überhaupt möglich, ein äußerst abstraktes und vielfältiges Thema in die beinahe derbe Gegenwärtigkeit der Theaterbühne umzuwandeln? Hier sollte der Kritiker seine Aufgabe finden: Er sollte begründen, ob man, mit Kafkas Roman als Ausgangspunkt, einer bestimmten Lebenssituation in einer bestimmten Gesellschaft anschauliche Form verleihen kann.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Vogt: Peter Weiss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten [wie Anm. 34], S. 133.

<sup>73</sup> Weiss: Dem Unerreichbaren auf der Spur [wie Anm. 30], S. 177.

Hier schließt sich in gewisser Weise ein Kreis im essayistischen Werk des Autors. In seinen späten Essays nähert sich Weiss, wie bereits angedeutet, wieder Themenbereichen seines Frühwerks, ohne auf seine politisch gewonnenen Stellungnahmen der 1960er-Jahre zu verzichten. In diesem Sinne bedeutet seine spätere Beschäftigung mit dem an psychologischen und traumähnlichen Motiven reichen Werk Franz Kafkas eine Rückkehr zu seinen surrealistischen Anfängen, allerdings mit einer verschärften politischen Einsicht.

### Fazit und Ausblick

Weiss' spezifischer Beitrag zur Entwicklung des modernen kulturkritischen Essays seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist geprägt von einem problemorientierten, sachbezogenen Sprachduktus, der sich einer dialogischen Argumentationsstruktur annähert. Dabei führt Weiss bereits in seiner frühen Kritik an der staatlichen Filmzensur verschiedene Standpunkte aus, die einander widersprechen, um den Leser zu einer eigenständigen Meinungsbildung herauszufordern. Das essayistische Werk von Peter Weiss zeichnet sich durch eine große Spannweite der Schreibverfahren und Textsorten aus. Weiss hat das heterogene Hybrid-Genre des Essays durch Filmanalysen, Medienreflexionen, kulturdiagnostische Kommentare, Buchrezensionen, sozialkritische und kulturpolitische Zeitungsaufsätze um zusätzliche Bedeutungsdimensionen bereichert. Ein spezifisches Merkmal seiner Essaykunst ist, abgesehen von ihrem dialogischen Charakter, eine journalistische Diktion, in der kulturpolitische Zeitkritik geleistet wird. Der journalistische Charakter vieler Essays erklärt sich aus der Tatsache, dass Weiss seine schriftstellerische Laufbahn als Journalist begründete: Im Auftrag der schwedischen Zeitung »Stockholms-Tidningen« schrieb Weiss 1947 eine Reihe von Reportagen über das Leben im zerstörten Berlin, die portionsweise veröffentlicht wurde. Die Berliner Reportagen-Serie mündete später in dem Prosastück *Die Besiegten*.

Auffällig ist die Diskrepanz zwischen der scharfen, kommentarlosen, zum Teil zum Dokumentarischen tendierenden, häufig auch schockierenden Deskription einerseits und andererseits den vielfältigen thematischen und stilistischen Anleihen bei surrealistischen Bestrebungen, Richtungen



und Darstellungstechniken der künstlerischen Avantgarde. Dieser künstlerische Spagat des Essayisten Weiss wird in seinen schwedischen Essays der 1950er-Jahre besonders deutlich. Die Funktion des Essays in Weiss' Schaffen ist vielfältig: Zum einen ist seine Essayistik offensichtlich als eine fortgesetzte Dokumentation einer im Prinzip unabgeschlossenen Selbstreflexion zu sehen. Zum anderen nutzt Weiss bereits früh den Essay als rein operative Form zur Herstellung von Öffentlichkeit in kritischen Daseinsfragen. Zudem wird die Essayistik häufig zum Vehikel einer Sprachkritik, die sich in einer Suche nach einer adäquaten medialen Ausdrucksform manifestiert, wie etwa die Rezensionen zu Beckett und Jahn belegen.

Die hier präsentierte Auswahl von Weiss' Essays erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie zeigt aber, dass Weiss zu den wichtigsten Essayisten der deutschen Nachkriegsliteratur gehört, dessen Entwicklungsstadien und -krisen, Schreibprobleme und Selbstzweifel, Realitätsvergewisserungen und Medienerkundungen sich beispielhaft im essayistischen Werk entfalten. Dies betrifft nicht zuletzt seine Medienreflexionen in dem frühen Essay *Filmische Ausdrucksmittel*, der einigen medienkritischen Kerngedanken des Autors vorausgreift. Dabei gewinnt das spezifisch Experimentierende, das die Gattung prägt, an Bedeutung für Weiss, der mit vielen verschiedenen Medien – zum Teil gleichzeitig – experimentiert hat, bevor er mit dem Mikroroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* 1960 seinen späten literarischen Durchbruch in Deutschland erlebte. Zudem antizipieren seine Essays wichtige Themenbereiche im Werk des Autors. Waren die frühen Essays in den 1950er-Jahren ein fortgesetzter Versuch des weithin unbekanntem Exilanten, seine Ästhetik zu formulieren, wird der Essay in den 1960er-Jahren nach dem spektakulären, doch niemals unkritischen Bekenntnis des Autors zum Sozialismus zunehmend zur politischen Plattform: Aus dem esoterischen und unsicheren Künstler Weiss wird nun der weltbekannte, durch das Medium des Essays in die öffentliche Debatte eingreifende Autor, der sich seiner Umwelt kritisch zuwendet und mediale Wirkungsmöglichkeiten durchaus zu nutzen weiß. Dabei geht das spielerische Element, das Weiss' frühe surrealistisch beeinflusste Essays zum Teil kennzeichnet, unter wachsendem politischem Druck allmählich verloren und weicht einem kritischen, aufklärerischen Pathos.

\* \* \*

Sebastian Böhmer  
(Halle/Saale)

*Vor der Erzählung. Schreiben als gewalttätige Praxis  
in Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«*

I. Einleitung

Jenny Willners wichtige Studie über Peter Weiss' Verhältnis zur deutschen Sprache von 2014 zeigt auf dem Cover eine von diesem mit Tusche gezeichnete Menschenhand, deren Finger zu verschiedenen Werkzeugen mutiert sind. Eine Beschreibung dieser Zeichnung, die aus einem Ensemble mehrerer alptraumhaft-brutaler Versehrungsphantasien isoliert wurde, folgt auf der zweiten Textseite<sup>1</sup>. Die Autorin betont in ihrer präzisen Bildbeschreibung die für ihre Studie programmatische Zweideutigkeit dieser Hand, »die aussieht, als könne sie Schmerzen sowohl zufügen als auch erleiden«<sup>2</sup>. Diese Ambivalenz verknüpft sie mit Weiss' eigenen Aussagen über die ihm problematisch gewordene deutsche Sprache, die er »als Kind lernte und als 17jähriger verlor –«<sup>3</sup>.

Willner thematisiert auch die bereits zugefügte Gewalt, die diese Menschenhand massiv deformierte und sogar vom Körper trennte (ein Arm ist

---

<sup>1</sup> »Die Finger sind auseinandergerissen, die Haut ist zwischen den Fingeransätzen gespannt. Auf dem Handrücken zeichnen sich Sehnen naturalistisch ab – aber ein Hammer wächst aus dem Daumen heraus, der kleine Finger ist ein scharfer Teppichschneider und Ring- und Mittelfinger bilden eine Scherenzange, deren Griffe tief bis in die Knochen der Fingergelenke geschraubt sind« (Jenny Willner: Wortgewalt. Peter Weiss und die deutsche Sprache. Konstanz 2014, S. 10).

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Peter Weiss: Notizbücher. 1960-1971. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1982, S. 55. [Exzerpt aus dem Unnummerierten Notizbuch / 1961].

gerade nur angedeutet), denn es »stellt sich die Frage, ob ihr die Werkzeuge unter Schmerzen angeschraubt wurden und welche Verletzung diesem Eingriff wohl vorausging«<sup>4</sup>. An dieser durchaus krassen Kreatürlichkeit setzt der vorliegende Beitrag insofern an, als er das bereits an den realen Schreibgeräten und am Schreiberkörper Geschehene als unhintergehbare Bedingung der Möglichkeit und Realität von Schreiben untersucht. Denn weder der Stift, noch die Hand, die den Stift führt, sind ideal vorstellbare Werkzeuge, sondern bereits geprägte, so wie es alle Materialien und Praktiken des Schreibens überhaupt sind. Eben dadurch haben sie einen Einfluss auf den Akt des Schreibens sowie auf das Geschriebene. Schreiben, so lässt sich die Zeichnung der malträtierten Hand deuten, auch wenn kein Schreibgerät auf ihr dargestellt wird, ist eine gewalttätige Praxis, die als ein Vorher selbst erst gedeutet werden muss.

Dieses Vorher wird in Weiss' literarischen Texten thematisch. Aufgebrochen werden soll daher die bis heute gängige Indifferenz von Erinnern/Dichten und Aufschreiben, wie sie z.B. noch Landgren selbstverständlich annimmt. Für ihn ist die Verschriftlichung von »Gedanken« ein zwar funktionalisierter, dabei jedoch neutraler Akt und die Schrift ein »reiner« Kanal zu deren Abbildung<sup>5</sup>. Aber dem – in diesem Beitrag nicht weiter

---

<sup>4</sup> Willner: Wortgewalt [wie Anm. 1], S. 10.

<sup>5</sup> »Das Erinnern an die Begebenheiten der Vergangenheit in *Abschied von den Eltern* scheint ein Prozess zu sein, in dessen Verlauf sich der Erzähler zunehmend von dem Erlebten loslöst und abkapselt: Er versucht, sich mittels des Erinnerungs- und Schreibprozesses von seiner Vergangenheit, die maßgeblich von den Eltern geprägt wurde, loszulösen« (Gustav Landgren: Rauswühlen, rauskratzen aus einer Masse von Schutt. Zum Verhältnis von Stadt und Erinnerung im Werk von Peter Weiss. Bielefeld 2016, S. 102). Schon früher hatte Hamann Weiss' Schreiben allgemeiner in den Kontext des antiautoritären Widerstands gestellt gegen die »ständige[] Formierung durch gesellschaftliche Mechanismen, welchen sich das schreibende Ich zu widersetzen sucht« (Christof Hamann: Subjektinszenierung und Ideologiekritik. Schreibprozesse in Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«. In: Ideologie nach ihrem »Ende«. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne. Hg. von Hansjörg Bay und Christof Hamann. Opladen 1995, S. 294-316, S. 315). Der Aufsatz nennt sogar, wie auch der Beitrag von Treichel in den »horen« (vgl. Hans-Ulrich Treichel: »Gebt mir etwas zu schreiben, sonst sterbe ich«. Schreibprozesse bei Peter

verfolgten – Innen des Erinnerns/Dichtens steht besonders in der Erzählung *Abschied von den Eltern*<sup>6</sup> von 1961 ein konkretes Verständnis des Außens der Schrift, seiner fragilen Objekthaftigkeit sowie der Medialität des Schreibens als das Resultat, also das Geschriebene, beeinflussend, zur Seite. In dieses Verhältnis knüpft Weiss den Aspekt der Gewalt nicht systematisch, dennoch konzentriert und dicht motivisch ein. Die Erzählung tritt damit einen Schritt vor die Erzählung und thematisiert das Verhältnis eines Textes zu seinen eigenen Bedingungen.

Der Beitrag umfasst fünf Kapitel, von denen die mittleren drei sich diesen motivischen Verknüpfungen widmen: Kapitel II untersucht ausgehend von Weiss' Opus magnum, der *Ästhetik des Widerstands* (1975-81), die drei wichtigsten Aspekte, an denen Schreiben thematisch wird. Kapitel III widmet sich dem prozessualen Charakter des Schreibens in *Abschied von den Eltern* und stellt einen Zusammenhang zu narrativen Techniken her, konkret: zu Anfängen und Enden, inhaltlich auch existentiell verbunden mit Leben und Tod der Figuren. In Kapitel IV wird das Motiv der *Hand* in seinen unterschiedlichen, immer jedoch Gewalt-verbundenen Verknüpfungen mit den Materialien des Schreibens – besonders in den Kontexten familiärer

---

Weiss. In: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 61 [2016], H. 262, S. 40-50 [= »Der Wundbrand der Wachheit. Peter Weiss lesen«], den Begriff »Schreibprozesse« im Untertitel. Alle drei Texte kommen jedoch ohne die Thematisierung der zahlreichen Schreibszenen in der Erzählung selbst bzw. den Texten allgemein aus.

<sup>6</sup> Die Forschung hat sich häufig auf das vermeintlich autobiographische Schreiben des realen Autors Peter Weiss konzentriert; vgl. reflektiert zusammenfassend Arnd Beise, der die Erzählung unter der Rubrik »Autobiografische Roman« einordnet (Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 209-217). Ob *Abschied von den Eltern* autobiographisch zu verstehen ist, ist für diesen Beitrag nicht von Bedeutung; das Erinnern des Erzählers wird als Dichten des Autors aufgefasst. Daher wurde der Titel des Beitrags für die Publikation geändert, denn die dem Text seit der Erstausgabe zugeordnete fiktionale Gattung »Erzählung« von 1961 steht den Ausführungen näher als die im Vortragstitel verwendete, Authentizität versprechende Gattungsbezeichnung »Autobiographie«. Zitiert wird die Erzählung nach Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. In: ders.: *Abschied von den Eltern*. Fluchtpunkt. Stuttgart, Hamburg, München o.J., S. 7-146. Der Einfachheit halber werden die Seitenzahlen im laufenden Text jeweils in runden Klammern (S. X) angegeben.

und schulischer Erziehung, den Auseinandersetzungen unter Kindern sowie der sich entwickelnden, oft problematischen Sexualität – untersucht und gedeutet. Ein kurzer *Ausblick* fasst die vorgelegten Ergebnisse als Basis neuer Untersuchungen zu Schrift- und Schreibe Begriffen und -konzepten in Peter Weiss' Werk zusammen.

## II. Ethos und Ordnung: Schreiben in der *Ästhetik des Widerstands*

In der *Ästhetik des Widerstands* sagt der Arzt Hodann einmal zugleich aufmunternd wie abwertend zum als Schriftsteller arbeitenden Erzähler: »[...] du brauchst zu deiner Arbeit nur einen Bleistift und ein Stück Papier«<sup>7</sup>. Da der Leser an dieser Stelle aber schon mitten im ersten Teil des dritten Bandes angelangt ist, ahnt er schon, dass es mit dem Schreiben und dem Schriftsteller-Sein wohl doch nicht ganz so einfach ist, wie der Sexualtheoretiker mit Verweis auf seinen benötigten »umfangreichen medizinischen, klinischen Apparat« meint.

Interessant an der Aussage des Arztes ist, dass er als Bedingung des Schreibens konkret die Materialien des Schreibens und nur diese, benennt. Denn bei Weiss kommt ganz allgemein gesprochen der Begriff Schreiben nicht einfach nur häufig vor, sondern er umfasst ganz unterschiedliche Semantiken, die jeweils zu klären sind. Zudem werden ihm verschiedene Aufgaben zugewiesen: So lässt sich die *Ästhetik des Widerstands* als Initiationstext eines spezifisch motivierten, nämlich politisch-aufklärerischen Dichters lesen. Dies wird gleich im ersten Band als problematisierende Selbstreflexion, die sich explizit als generational verbunden versteht, thematisch:

Und wie sollte Schreiben für uns überhaupt möglich sein, fragte ich mich während des Berichts meines Vaters. Wenn wir etwas von der politischen Wirklichkeit, in der wir lebten, auffassen könnten, wie ließe sich dann dieser dünne, zerfließende, immer nur stückweise zu erlangende Stoff in ein Schriftbild übertragen, mit dem Anspruch auf Kontinuität.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. Bd. 3. Berlin 1987, S. 44; dort auch das folgende Zitat.

<sup>8</sup> Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. Bd. 1 [wie Anm. 7], S. 135.

Schreiben ist hier zum einen ein – auf der Handlungsebene noch nicht realisierter, aber angestrebter – agonaler Akt, ein Ethos, das seine Bestimmung auch und vor allem aus seiner historischen Situation bezieht<sup>9</sup>. Der Schreibende verwende so gesehen den Stift als Waffe und sei, so wiederum Hodann, »ebenso wie der Kämpfer an der Front, der Organisator illegaler Unternehmungen unweigerlich und direkt mit den konkreten Geschehnissen verbunden«<sup>10</sup>. Zum anderen fungiert Schreiben hier als ein Fokussierungs- und Ordnungssystem für die Gedanken, ein Werkzeug, das ein chaotisches Innen in ein sinnvoll geformtes Außen (»Kontinuität«) transformiert. Der durch das Schreiben Komplexität reduzierende Erzähler, der dabei auch eine typographische Sichtbarkeit eben dieses Formens als »ein Schriftbild« anstrebt, berichtet selbst davon:

Von jetzt an war mein Bewußtsein vom Prozeß des Schreibens erfüllt, es war darin ein Registrieren von Impulsen, Aussagen, Erinnerungsbildern, Handlungsmomenten, alles bisherige war Vorübung gewesen, alles Schwankende, Zersplitterte, Vieldeutige, alle brodelnden Monologe wurden zum Resonanzboden für meine Gedanken und Reflexionen. Ich blickte hinein in einen Mechanismus, der siebte, filtrierte, scheinbar Unzusammenhängendes zu Gliederungen brachte, der Vernommnes, Erfahrenes zu Sätzen ordnete, der ständig nach Formulierungen suchte, Verdeutlichungen anstrebte, vorstieß zu immer wieder neuen Schichten der Anschaulichkeit.<sup>11</sup>

Nimmt man Hodanns einleitend zitierte Bemerkung beim Wort, gewinnt Schreiben noch eine dritte, von ihm vermutlich gar nicht gemeinte Bedeutung. Denn der etwas spöttisch und gönnerhaft Einfachheit behauptende Rekurs auf die Materialien des Schreibens als dessen einzige Bedingung (*du brauchst... nur*) verweist auch auf die Abhängigkeit des Schreibens von den

---

<sup>9</sup> Paradigmatisch vorgeführt als »Programm« des Sprechenmachens durch den Erzähler am Ende des dritten Bandes (Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 3 [wie Anm. 7], S. 275). Und auch, allerdings unabhängig von der Dichter-Thematik, im Abschiedsbrief Heilmanns, dessen Schreiben letztlich vom Material beendet wird: »Doch die Zeit ist kurz. Und das Papier zu Ende« (Ebd., S. 206-218, hier S. 218).

<sup>10</sup> Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 1 [wie Anm. 7], S. 264.

<sup>11</sup> Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 2 [wie Anm. 7], S. 311.

konkret verwendeten Schreibutensilien und Schreibmaterialien. Auch ist, so ließe sich in diesem Sinne weiter anführen, das Schreiben notwendig ein muskulärer Akt, eine anerzogene, disziplinarisch eingeübte Tätigkeit der Hand bzw. des ganzen Körpers, was es wiederum in die Nähe von Werkzeugen und Waffen bringt.

Diese körper- und materialorientierte Perspektive auf Schrift und Schreiben wird bei Weiss ebenfalls zum Gegenstand von Geschriebenem, besonders in *Abschied von den Eltern*, seinem ersten großen Bericht einer Dichter-Initiation. Schreiben wird dabei – wie auch und stärker noch das für den Erzähler ebenfalls bedeutsame Malen – nicht als Berufung (also spirituell), (noch) nicht als Organ politischer Bildung und Formung (also als historische Aufgabe oder Pflicht) und auch nicht als Lust oder charakterlich-persönlicher Notwendigkeit (also aus psychisch-emotionalen Gründen) definiert. Sondern im emphatischen Sinne von Arbeit als Übereinstimmung von Identität und Tätigkeit, die keiner Legitimation bedarf. So wird das Verhältnis eines Textes zu seinen eigenen Entstehungsbedingungen, namentlich des Schreibens als menschlicher Tätigkeit am und mit dem Material thematisiert, als Geschichte des Schreiberwerbs in einen lebenshistorischen Zusammenhang gebracht und in verschiedene Kontexte ausgeübter wie erlittener Gewalt eingebettet.

### III. Zur Prozessualität von Schrift und Schreiben

Während der Akt des Lesens als Darstellung einer – beständig gebrochenen und inkohärenten – intellektuellen Biographie in *Abschied von den Eltern* einen immerhin zehn Druckseiten umfassenden Abschnitt einnimmt, zudem eine starke soziale Verbindungsfunktion zugewiesen bekommt (S. 60-70)<sup>12</sup>, wird das Schreiben zwar nur vereinzelt thematisiert, immer aber mit

---

<sup>12</sup> Vgl. dazu auch die Passage aus Weiss' Lessingpreisrede, in der der Informationsverteilungscharakter durch Bücher thematisch wird: »Die Bücher, die er liest, sind nie für ihn allein geschrieben, die gedruckten Sätze werden auch von andern aufgenommen, die gleichen Gedanken dringen in ihn wie in die andern ein« (Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. In: ders.: Aufsätze Journale Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur. Hg. von Manfred Haiduk. Berlin 1979, S. 131-144, hier S. 133).



zentraler Bedeutung für das Erzählte aufgeladen. Der Akt des Lesens wird in der Erzählung noch romantisch synästhetisch verklärt als »Stimmen der Bücher« (S. 60)<sup>13</sup>; es wird also auch noch die akustische, nicht etwa die graphische oder materielle Dimension von Schrift aufgerufen, wie später im zuerst sicht-, dann lesbaren »Schriftbild«. Lesen bildet einen Hort des Jungen gegen, vereinfacht gesagt, »die Welt, »gesellschaftliche Institutionen« oder schlicht »Andere«. Doch auch dieser Hort wird selbst bereits aggressiv aufgeladen. Als »Abenteurer und Gewalttäter« (S. 63), der »das Anrühige, Zweideutige, Düstere, [...] Geschichten von Kurtisanen und Hellsehern, von Vampiren, Verbrechern und Wüstlingen« (S. 61) verschlang, beschreibt sich der Erzähler, dessen ausführlich geschilderte jungenhafte Phantasie auch als nicht unerheblich zerstörerisch beschrieben wird.

Schreiben als Sinn- oder Identitätsstiftung oder als Kommunikationstechnik wird dagegen deutlicher in einen Reflexionszusammenhang gestellt. Denn es ist sprachlich und thematisch eng an eine Welt der Gewalt und meist erniedrigender Machtausübung angebunden, die seine ethische Bedeutung als Partizipation am politisch motivierten Kampf ebenso wie seine Möglichkeit zur geordneten Darstellung von Geschehenem, auch des von sich selbst berichtenden Schreibers, problematisiert. Dies zeigt sich in verschiedenen Passagen, was auch mit dem Charakter der Erzählung zu tun hat. Denn *Abschied von den Eltern* ist kein Bildungsroman, sondern eine Abfolge oft syntaktisch und lexikalisch in sich kreisender, stark verdichteter Begebenheiten und Motive. Zwar wird auf der Handlungs- und Charakterebene das im Titel markierte Telos definiert und erreicht, aber der Text spricht sich strukturell wie inhaltlich immer wieder gegen die Geschichte als Erfolgsgeschichte aus. Insofern wäre der ursprüngliche Titel des Werks:

---

<sup>13</sup> Vgl. für das in Wechselwirkung stehende Verhältnis von Lesen und Schreiben auch das emphatische Einordnen von Büchern als zeit- und raumenthobene Akustik in *Abschied von den Eltern*: »Die Vorstellung dieser Zusammengehörigkeit tröstete mich. Es war mir, als müsse der, dessen Buch ich jetzt las, von meiner Gegenwart wissen, und wenn ich mich dann selbst zum Schreiben niedersetzte, so wußte ich, daß andere auf mich lauschten, durch ein großes Rauschen hindurch, das uns alle umgab« (S. 118).

*Textur*<sup>14</sup> zwar artifizieller, aber dem Gemachten, dieser schon in der absatzlosen Blocksatz-Typographie bildhaft »gewebten« Einheit, in der alles stets in alles übergeht und die keine Sinn-Hierarchien jenseits einer zeitlichen »Kontinuität« aufweist, näher gewesen. Der letzte Satz: »Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben« (S. 146) könnte ja der erste Satz oder das Motto jedes »eigentlichen« Bildungsromans sein und stellt damit die traditionelle »Anfangen, Probieren, glücklich Beenden«-Linearität von Bildung als einer letztlich kohärenten sowie gelungenen Entwicklung zu Gunsten eines immerwährenden Kreisens in Frage. Insofern stellt die Erzählung bzw. die Verwendung des Schreib-Motivs in ihr eher eine Vorschule zu einer Bildung dar.

*Abschied von den Eltern* hebt mit der Erinnerung an die kürzlich verschieden Eltern an. Am Ende der zerfleddernden Auflösung des Haushalts durch die versammelten Kinder erscheint dem Erzähler seine »fassungslos[e]« (S. 15) Mutter, die mit glücklich-ironischer Wendung »in das geisterhafte Treiben ihrer Kinder« (S. 15) starrt. Direkt zuvor hatte der Erzähler als letzte Handlung der Räumarbeiten einige elterliche Papiere gegen den, wie es heißt, »testamentarischen Wunsch« (S. 15) nach Verbrennung an sich genommen: einige Manuskripte des Vaters und Tagebücher der Mutter.

Dies ist relevant, denn bis zu dieser Stelle war erzählte Erinnerung im Text an das eigene Leben von Interesse; es war gekoppelt an bzw. gespeichert in den Objekten des elterlichen Zuhauses. Nun wird Schrift als Erinnerungs- und zugleich als Übergangsmotiv verwendet. Sie wird zum zentralen Medium der Erinnerung an jemand anderen, hier an die Eltern. Nun erst geht die Erinnerung an »die Welt« und »die Familie« im Text, noch erzählte Gegenwart und Vergangenheit überkreuzend, los als eine Beschwörung frühester Erfahrungen in halluzinatorischer Klarheit. Die der Vernichtung preisgegebene

---

<sup>14</sup> Vgl. Weiss: Notizbücher [wie Anm. 3], S. 34 [Eintrag aus dem Unnummerierten Notizbuch / 1960]; dazu Beise: Peter Weiss [wie Anm. 6], S. 210. Der vorliegende Beitrag geht allerdings nicht so weit wie der freilich nur im Möglichkeitsbereich argumentierende Treichel, der »vermutet«, dass dieser ursprüngliche Titel *Textur* »eher Rückschluss an sprachliche Selbstreferenzialität sucht als an den eigenen Lebensstoff« (Treichel: »Gebt mir etwas zu schreiben, sonst sterbe ich« [wie Anm. 5], S. 42).

Schrift der Eltern stellt damit den Übergang in die Erinnerung dar, zudem ist sie hier das letzte von den Toten Gebliebene. Sie symbolisiert emphatisch gesprochen das Ende des Mensch-Seins<sup>15</sup>, ist aber auch Bedingung der Möglichkeit des Berichtens vom Mensch-Sein<sup>16</sup>, steht also als Initiationserlebnis auch an einem Anfang. Aus dem (nicht erklärten) Vernichtungswillen der Eltern wächst der Bewahrungswille des Kindes, der als Künstler wiederum Schrift aus einer »eigentlich« verlorenen, da durch ihren Verfasser preisgegebenen Schrift produziert.

Den zweiten wichtigen Übergang, einige Jahre später innerhalb der Kindheitsentwicklung, leistet die Darstellung des Schreiberwerbs. Der Erzähler berichtet von der Sehnsucht nach dem »lesen und schreiben lernen« (S. 27) als Verheißung eines zukünftigen, erwachsenen Glücks, das sich als Glück des vagabundierenden, vermeintlich frei durch die Lüfte fliegenden Trapezkünstlers versteht; das Glück, wie es kurz zuvor heißt, einer »selbständigen Leistung« (S. 24). Aber diese »selbständige Leistung« des Schreibens, die im Rekurs auf den Artisten bereits ihre hochdisziplinierte, kraftvoll-schöne, dabei allerdings auch gefährdete Körperlichkeit offenlegt, wird nicht als friedlicher oder Frieden-stiftender Akt geschildert. Denn der Emphase der Sehnsucht nach Schreiben und Lesen folgt das konkrete Schreibenlernen mit dem Kinderfreund Berthold Merz, der übrigens die erste mit vollem Namen genannte Figur im Text ist und damit auch einen Konnex zur erkennenden »Aneignung« von Menschen und der Welt durch Schrift

---

<sup>15</sup> Diesem ersten Hinweis auf die antithetische Leben-Tod-, Zerstörung-Erschaffungs-Verbindung von Schrift steht die Episode vom Abschiedsbrief des Vaters zur Seite (S. 41f.). Dieser verfasste vor einer Schlacht während des Ersten Weltkriegs einen Brief an seine Frau, der ihr im Falle seines Todes an der Front übersandt werden sollte. Er vertraute dabei neben dem zu versendenden Objekt des Eherings als traditionelles, bürgerlich-offizielles Symbol des Paar-Seins auf seine Handschrift als intimes Repräsentationsinstrument seiner Gefühle sowie als greifbares, von ihm bearbeitetes Erinnerungsobjekt. Der für möglich erachtete Tod und die Handschrift als letztes Zeichen des Lebens verbinden sich.

<sup>16</sup> Schrift wird in diesem Fall sogar zur einzigen Wissensbedingung, denn was der Erzähler von diesem Menschen, dem Vater, weiß, speist sich aus dessen Schriften. So heißt es noch kurz vor der Entdeckung des Briefes: »Von meinem Vater wußte ich nichts« (S. 39).

herstellt. So stehen die Materialien von Schrift und Schreiben erneut am Anfang und am Ende: Am Ende der frühen, unbewussten Kindheit und am Anfang einer Aufklärung, eines Bewusstwerdens. Die frühkindliche Episode wird mit den ersten Schreibversuchen beendet.

Diese ersten Schreibversuche sind (noch vorsichtig) gewalttätig, sogar mit zaghaft dystopischen Zügen konnotiert, was durch die optimistische Dimension einer gemeinsam-freundschaftlichen Tätigkeit gerade nicht gemildert, sondern im später noch genauer zu schildernden Kontrast zur institutionellen Dimension des (scheiternden) Schreibkompetenzerwerbs in der Schule besonders ausgezeichnet wird<sup>17</sup>. Der Schreibakt der beiden Jungen wird analog zur historischen Technik des Stabens, also des Eingravierens von Zeichen in den Baumstamm, das ist ursprünglich die Buche – der Buchstabe –, archaisch geschildert: »[...] wir kratzten unsre ersten Buchstaben in die schwarzen Platten« (S. 27, dort auch die folgenden Zitate)<sup>18</sup>. Da

---

<sup>17</sup> Eine ähnliche Ambivalenz lässt sich auch bei der zweifachen Erwähnung Bertholds im dritten Band der *Ästhetik des Widerstands* finden. Denn in beiden Szenen, in denen der Kinderfreund nur kurz als Erinnerung aufgerufen wird, werden die Materialien von Schrift und Schreiben explizit aufgenommen. Beide Szenen stehen zudem in einem Kontext der Gefährdung während der Widerstandstätigkeit des Erzählers. Vgl. Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 3 [wie Anm. 7], S. 140 und 153.

<sup>18</sup> Vgl. Weiss' Ausführungen zum Schreibenlernen als ein Subjekt-konstituierender Prozess in seiner Lessingpreisrede: »Das Kind, das lernt, daß Wörter sich auch schreiben lassen, daß zu Schrift verwandelte Wörter nicht verfliegen und vergessen werden, sucht sich die ersten kenntlichen Buchstaben zusammen, um damit seinen Namen abzubilden. Es kratzt den Namen mangelhaft in Schieferplatten, die es auf einem Hof findet, es malt den Namen mit Kreide an die Häuserwände, und sagt stolz zu diesen Merkmalen: das bin ich. Es hinterläßt seine Spuren, und was Spuren hinterläßt, ist vorhanden« (Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache [wie Anm. 12], S. 132). Auch in *Abschied von den Eltern* markiert ein Brief Hallers (= Hermann Hesses) einen Existenzbeweis, sogar in zweifacher Hinsicht, weil Schreiber und Leser umfassend, allerdings erneut und immer noch mit Betonung auf dem romantischen Primat der Schrift als Stimme: »Da stand mein Name auf dem Umschlag, wieder und wieder las ich ihn. Plötzlich war ich in eine unfaßbare Beziehung zur Außenwelt getreten. Jemand hatte meinen Namen auf einen Brief geschrieben, jemand glaubte an meine Existenz und richtete seine Stimme an mich. Ich las die Worte eines lebendigen Mundes« (S. 120). Ex negativo lässt sich diese intime Verbindung von

die beiden Jungen aber »auf dem Hof einer Schieferfabrik«, dort ausgerechnet auf »Platten auf dem Abfallhaufen« staben, erhält diese kurze Szene einen Post-Menschheitscharakter: Die Ursprünglichkeit der »ersten« Menschen in ihrem epochalen Kulturtechnikerwerb findet auf den Resten der letzten Menschen statt. Dass die Sonne »flimmerte« und »Bertholds Gestalt [...] fließend und vergehend, wie Traumgestalten morgens, kurz vor dem Aufwachen« wahrgenommen wird, unterstützt einen irritierend un-erinnerten, dabei jedoch mit großer sprachlicher Präzision entfalteten Moment. Nur explizit Bertholds »Hand, mit den kurzen, breiten Fingern und den abgeissenen Fingernägeln«, die einen Pfeil gen Himmel schießt, also eine Waffe benutzt, ist dann dem Erzähler, wie die detaillierte Beschreibung demonstriert, noch »deutlich«<sup>19</sup>. Dieses literarische Motiv der *Hand*, das für das in der Einleitung skizzierte Vorher poetologisch relevant wird, ist Gegenstand des folgenden Abschnitts.

#### IV. Die Hand. Gewalt und die Materialien des Schreibens

Schrift und Schreiben erscheinen nirgendwo in *Abschied von den Eltern* als emphatische oder auch nur neutrale Akte eines Einzelnen sowie deren Resultate; sie fungieren weder als »reiner« Kanal für Gedanken (repräsentative Funktion) noch stellen sie Individuation oder schließlich Identität her oder können sie auch nur garantieren (politische Funktion). Stattdessen werden

---

Handschrift und (bewiesener und bleibender) Identität auch in der nur einmal aufgerufenen Mediendifferenz von Hand- und Maschinenschrift zeigen. Denn in *Abschied von den Eltern* wird eine Schreibmaschine geschildert, im Londoner Kontor-Betrieb, wo der Vater arbeitet: »Im Hintergrund des Zimmers sitzt ein Fräulein Grau und stößt ihre Finger in die Tasten einer Schreibmaschine« (S. 93). Das Schreibmaschinenschreiben ist im Kontext der Erzählung Ausweis einer öden, immer-gleichen, namentlich »grauen« und zugespitzt formuliert: entmenschlichten »anderen«, d. h. gegenkünstlerischen Welt. Mit der Fingerbedienung der Maschine lassen sich existentielle Verbindungen wie mit der Handschrift nicht leisten.

<sup>19</sup> Mit Blick auf das Zitat in der vorigen Fußnote ist es in *Abschied von den Eltern* von Bedeutung, dass der Pfeil, den Berthold in den Himmel schießt, »unsern Blicken entschwindet« und nicht mehr zurückkehrt, also anders als Schrift keine »Spuren hinterläßt« (S. 27).

Schrift und Schreiben durchweg mit Körpern verknüpft, denen anderer Figuren, vor allem jedoch dem Körper des Erzählers. Das zentrale Motiv dieser Verknüpfung ist die Hand: des Lehrers, der Mutter, des Erzählers, auch wie gerade genannt: Bertholds und anderer Nebenfiguren. Beinahe alle Hände üben im Text Gewalt aus. Sogar die archaischen Freundschaftsschreibversuche des Stabens sind ja nur mit hohem Kraftaufwand und zwar formender, aber auch roher Gewalt zu erreichen. Schrift ist damit, wie in der Erzählung selbst, ein Medium für die Darstellung von – politischer, physischer, institutioneller, häuslicher etc. – Gewalt<sup>20</sup>, sie ist aber als etwas Handgemachtes auch selbst schon ein Produkt der Gewalt.

Diese Fokussierung verdichtet sich in der auf die Schreibenlernen-Szene mit Berthold folgenden Szene in der Schule insofern, als zu der kindlichen Kraftentfaltung nun eine negative Machtausübung tritt. Auch hier spielen Materialien des Schreibens wie die »schwarze[n] Platten« vom Abfallhaufen eine zentrale Rolle, werden jedoch ungleich direkter, konkreter und detaillierter geschildert sowie mit den Motiven der Gewalt und der Hand verknüpft. Der kurz zuvor eingeführte, Berthold sozusagen ersetzende Rowdy Friederle drangsaliert den Erzähler bereits auf dem Schulweg:

[...] und Friederle schlug sein Bein zwischen meine Beine und ich stürzte, der Ranzen ging auf, die Bücher flatterten hinaus, die Schiefertafel und der Griffelkasten klapperten hinaus, die Schwammdose rollte weit über das Pflaster, bis vor die Schaffner hin [...] es war eine Dose aus schwarzlackiertem Holz, darauf gemalt eine rote Rose (S. 32).

Es folgen verschiedene symbolische, aber auch drastische Darstellungen von Gewalt im Umkreis des Schulwegs, bis der Erzähler sich in den Klassenraum begibt, um sich dort an das »splittrige, nach Tinte und Angstschweiß riechende Pulte« (S. 33) zu setzen. Hier kommen, neben dieser Ineinssetzung von Schreibmaterial und Körper, noch weitere Materialien des Schreibens zur Sprache, allerdings in bereits versehrter Form. Zugleich findet jedoch auch ein neuerlicher Kulturfortschritt statt,

---

<sup>20</sup> Vgl. dazu umfassend Willner: Wortgewalt [wie Anm. 1].

ein Wechsel vom Staben, also dem gewaltsamen Einritzen der Zeichen in ein Material zum Auftragen eben auf ein Material. Dieser Fortschritt wird jedoch unmittelbar durch die aggressiv geballte Hand Friederles bedroht und also gefährdet: »Ich packte die Schiefertafel und die zerbrochenen Griffel aus. Friederle wandte sich von seinem Platz aus nach mir um und drohte mir mit der Faust« (S. 33).

Unmittelbar darauf folgt die nächste Stufe der Eskalation in dieser anti-autoritär konzipierten Erzählung, in der Kindheit vor allem als ständige Versehrung, Deformation und Zwang erscheint. Der Erzähler kann die Erwartungen seines jähzornigen Lehrers nicht erfüllen. Es schließt sich eine lange und genaue, dabei grammatisch wie begrifflich redundante und gerade dadurch intensive Darstellung einer körperlichen Züchtigung an (S. 33-35), die ausgerechnet an der Hand des Schülers ausgeübt wird und die auf zynische Weise statt der Schreibkultur nun eine mit der Macht eines Institutionsvertreters ausgestattete Barbarei an eben der körperlichen Bedingung des Schreibens vorführt:

Der Lehrer zielte und ließ den Rohrstock herabsausen, und die Hand zuckte zurück, und der Streich piff durch die Luft. Und der Lehrer schrie, wie, willst du deiner Strafe entgehen, und riß meine Hand wieder empor und ließ erneut den Stock herabsausen, und wieder zuckte meine Hand zurück, und wieder wurde sie emporgerissen, und wieder fuhr der Stock herab, und wieder zuckte die Hand zurück, und wieder wurde sie emporgerissen, und wieder piff der Stock herab, bis er endlich die Hand traf und der brennende Striemen sich über die Handfläche hinstreckte. Blind unter aufschießenden Tränen, das Gelenk der schmerzenden Hand mit der andern Hand umfassend, stolperte ich in meine Bank zurück. Dies war es, was ich in der Schule lernte, wie man die Hand unter den Rohrstock des Lehrers hielt (S. 34f.).

Aber nicht nur der Lehrer als Vertreter einer staatlichen Institution, vor allem auch die Mutter missbraucht ihre Autorität und übt kontrollierende Gewalt als Mahnung, Drohung und Strafe mittels und an den Händen aus. Dass diese Form häuslicher Gewalt besonders verheerend und auf den Erzähler verstörend wirkt, lässt sich an den von ihm geleisteten Übertragungen ins Unbewusste wie Träume und Erinnerungen erkennen. Dies kann

man an einer Vielzahl von Stellen belegen, hier seien nur einige besonders eindringliche analysiert.

Gleich zu Beginn der Erinnerung steht eine verunmenschlichende, dabei am Körper vollzogene Ersetzung: »Früher als das Gesicht waren die Hände da. Sie packten mich, rissen mich in die Höhe, schüttelten mich, sprangen mir an die Ohren und ins Haar« (S. 20). Schon vorher gab der Erzähler einen noch unpersonalisierten, dennoch deutlich auf die Eltern<sup>21</sup> und sein »Ausgeliefertsein« zielenden Hinweis auf frühkindliche Erfahrungen, als »fremde Hände mich bändigten, kneteten und vergewaltigten« (S. 16). Beim Lernen malträtirt die Mutter den Jungen: »Zuweilen konnte ich mit einem Schrei aus einem Traum auffahren, spürte noch den Griff von der Hand meiner Mutter im Nacken, spürte noch den Schlag von der Hand meiner Mutter an der Backe [...]« (S. 84). Mit sarkastischer Symbolik kann der Erzähler das Gebaren seiner autoritären Mutter einmal sogar auf eine Metaebene heben, ohne doch seine kindliche Hilflosigkeit zu überwinden: »Da hob sie, wie in einem Wappenschild, die Faust, und rief ihren Wappenspruch, Ich dulde keinen Widerspruch« (S. 57). Am Ende ist sie dann die Frau, die explizit »[m]it ihren eigenen Händen« (S. 138) aus Angst vor den Behörden die Bilder des Jungen – »Ausdruck einer Krankheit« (S. 138), wie es in ihren eigenen Worten heißt – vernichtet, so dass dieser »[m]it leeren Händen, wie ein Landstreicher« (S. 138) dasteht<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Gemeint ist jedoch wiederum, wie die Erzählung nahelegt, die Mutter. Diese überträgt das Strafen manchmal dem deutlich weniger gewaltaffinen Vater, der den Erzähler dann allerdings auch ohne Nachfrage »über sein Knie« (S. 90) legt. In dieser ausführlich geschilderten, dabei vom Jungen als völlig sinnlos empfundenen Prügelzene fehlt aber ausgerechnet der Begriff Hand! Zudem schlägt der Vater einmal wütend »[m]it der flachen Hand« (S. 59) zu, dann aber, quasi ersatzweise, auf den Tisch, fordernd, dass nun »Schluß mit den Träumereien« (S. 59) sein müsse.

<sup>22</sup> Geradezu unheimlich wird es übrigens in einer Übertragung mütterlicher – »mütterlich« im Sinne eines Familienoberhaupts – Gewalt auf die Haushaltshilfe und Kinderfrau Auguste, in der herrschaftliche Macht sich gar nicht mehr selbst körperlich realisieren muss: »Wenn die Mutter auf sie einschrte, beugte Auguste sich tief über die weiße Kartoffelschüssel mit dem blauen Rand, und die Kartoffelschalen ringelten sich über ihre Hände.



Zwar wird auch dieser zerstörerischsten aller auftretenden Personen noch die Würde einer reflektierenden Erklärung als einer Frau, die selbst schon eine erheblich deformierte Person ist, zuteil. Dies geschieht konsequent und der Erzählung gemäß wiederum durch Schrift. So vor allem durch die Tagebuch-Passage, in der die Mutter einen Alptraum notiert, der mit der infantilen Benennung ihrer Mutter als »Mama« anhebt und in eine groteske Zungenamputation durch ausgerechnet die »Kralle« eines Adlers mündet. Obschon die mütterliche Hand dem Mädchen zu Traumbeginn Sicherheit versprechen könnte, wird sie doch von ihrer eitlen Mutter, also der Großmutter des Erzählers, nur wie eine Art Band benutzt, um die eigenen Wünsche von gesellschaftlicher Anerkennung zu befriedigen: »Mama nahm mich an der Hand und stellte mich stolz allen Leuten in einem großen Zimmer vor« (S. 85). Kurz zuvor versuchte der Erzähler sogar, über die Berührung der Hände einen körperlichen, dabei zärtlichen Kontakt herzustellen und er verfällt in eine Reflexion über das Leben seiner sprachlosen Mutter und dekliniert die mütterlichen Tätigkeiten Sorgen<sup>23</sup> und Strafen über die tätige und hier nur angedeutet gewalttätige Hand:

Und ich nehme die Hände meiner Mutter, und ich lege sie zur Seite, und ich streiche mit meiner Hand über ihre Hände, und ich sehe meine Mutter unter der Abendlampe sitzen, ihre Hände an Kleidungsstücken beschäftigt, ihre Hände ein Leben lang an unseren zerrissenen Strümpfen, Hemden, Hosen tätig, ihre Hände ein Leben lang um unsere Nahrung besorgt, ihre Hände ein Leben lang uns haltend, reinigend, züchtigend, und plötzlich liegen diese Hände ermüdet, plötzlich haben sie ausgedient, und ihr Gesicht, von der Abendlampe bestrahlt, starrt vor sich hin, und ihr Mund öffnet sich, und die harten Züge erschlaffen, und das Gesicht lauscht auf das Unbegreifliche, und das

---

Wenn die Mutter genug gewütet hatte, schlug Auguste sich selbst zur Strafe ins Gesicht, oder hieb mit einem Kleiderbügel auf ihren eigenen Kopf ein« (S. 20).

<sup>23</sup> Im Sinne einer haushälterischen Sorge wird zu Beginn der Erzählung, als die Kinder den Nachlass der Eltern besorgen, trotz aller Fremdheit gegenüber dessen »unangreifbar[er]« (S. 14) Ordnung, auch auf die symbolische Hand der Mutter verwiesen: »[...] und die Gegenstände, von der Hand unsrer Mutter ein Leben lang gehütet und gepflegt [...]« (S. 14).

Lauschen des Gesichts ist so groß, daß es den Ausdruck namenlosen Erstaunens annimmt (S. 84f.).

Diese emotionale Ambivalenz eines sich dem Mütterlichen nicht verschließen wollenden noch könnenden Kindes manifestiert sich umso stärker, je bedürftiger der Erzähler ist. Von der Krankenpflege berichtet er:

Wenn meine Mutter, herbeigerufen durch meinen Schrei, an mein Bett kam und mich aufrichtete und mich in ihre Arme schloß, verging das Unheimliche, zu dessen Erscheinen sie selbst beigetragen hatte. War sie meine Bedroherin, so war sie gleichzeitig meine Retterin, sie entzog mit der einen Hand und gab mit der anderen, und hielt mich dadurch in ständiger Spannung [...] (S. 49).

Doch solche Momente eines tastenden Annäherns können nicht vergessen machen, wie gründlich die brutale Erziehung der Mutter schließlich wirkt. Dies zeigt besonders die erschütternde Passage, in der der Erzähler eben seine eigenen Hände in ausdrücklicher Traditionsaneignung der »Eltern und Lehrer[ ]« gewalttätig und demütigend gegen sich selbst richtet: »Ich schlug mich mit den Fäusten in die Rippen, ich spie in meine Hände und schlug mir die Hände ins Gesicht [...]« (S. 126).

Dem stehen nur wenige positive Funktionalisierungen der Hand entgegen; sie bleiben Ausnahmen und werden zumeist problematisiert oder scheitern direkt: Die tröstenden und Sicherheit-spendenden Hände Augustes z.B. am Beginn der Erzählung: »[...] sie streichelte meine Hände, als sei ich es, der getröstet werden müsse [...]«. An Augustes Hand ging ich hinaus auf die Straße. Die Entdeckung der Stadt ist verbunden mit dem Druck von Augustes Hand« (S. 20f.). Oder das rettende Gelächter Fritz Ws., ein Freund der Familie, der die heikle Vater-Sohn-Konstellation deutlich »erfaßte« (S. 50) und den nicht versetzten, von Angst aufgeriebenen Erzähler bei seinen Eltern vor Strafe bewahrt, indem er »sich mit seiner kräftigen Hand auf die Schenkel« (S. 51) schlug und sein eigenes Viermal-Sitzenbleiben als Zeichen von Begabung interpretiert. Oder, schon scheiternd, die Versöhnungsgeste des Handgebens mit dem Vater beim Abschied, der die dargereichte Hand aber nur mit »kühlen, trockenen Fingerspitzen« (S. 116) anfasst. Und »[n]och ein anderes Mal hat Fritz W. in mein Leben eingegriffen (!)« (S. 51), als er die Geschwister bei einem Besuch ohne deren Einverständnis (oder das der

Eltern) heftig und schnell entkleidete. Auch hier tauchen Formen der, wenn auch harmlosen, Gewalt, aber auch des Erkennens und (positiven) Handelns auf und werden sprachlich mit dem Motiv der Hand verbunden. Aber da er es zur Lustbeförderung und Vergemeinschaftung der Kinder tut, nicht zur Strafe, Demütigung oder Beschämung, wird die Vokabel selbst vermieden:

Da kam Fritz plötzlich auf uns zugesprungen und riß mit wenigen Griffen meinen Schwestern die Kleider herunter, [...] er zog mich hervor, streifte auch mir Hose und Bluse ab und schob mich, zusammen mit meinen Schwestern, in den Kreis seiner Kinder (S. 50).

Der biblische Widerspruch von Erkenntnis und Nacktheit wird hier in der Verbindung der »ganzen« Körper motivisch in den noch spielerisch im Garten gemeinschaftlich-unhierarchisch in einem »Kreis« agierenden Kindern, »balgend und jubelnd« (S. 51), versöhnt.

Diese Motivverbindung leitet in die letzte hier relevante über: die Sexualität. Dieckmann weist zurecht darauf hin, dass bei Weiss »Gewalt und Unterdrückung ihrerseits libidinös besetzt sind«<sup>24</sup>. Dies lässt sich wiederum durch das Motiv der Hand veranschaulichen, welches in einer zentralen Passage gegen Ende der Erzählung wieder an das Schreiben angebunden wird. Zuvor und weniger auch danach gibt es jedoch eine Reihe von Verknüpfungen, die den »ganzen« Körper zu Gunsten einer partiellen Berührung durch die Hand – das ist die Hand des Erzählers – aufgeben.

So wird das noch asexuell-paradiesisch geschilderte erste Gefühl »von körperlicher Freiheit« (S. 49) ohne die Vokabel der Hand geschildert. Später nimmt das unerfüllt bleibende Erkunden eines Frauenkörpers durch die Hand des Erzählers kurz vor dem Ende der Erzählung, dem das nachherige Glück geschlechtlicher Vereinigung entgegensteht (S. 137), die Vokabel der Hand als erkennendes Lustinstrument wieder auf: »Mit meinen Handflächen und meinen Blicken erkannte ich die Rundungen der Schultern, der Brüste [...]« (S. 128). Auch die zwischen beiden Ereignissen liegende

---

<sup>24</sup> Dorothea Dieckmann: Ich stand in meiner Grotte. Peter Weiss' Naturgeschichte des Aufwachsens in »Abschied von den Eltern«. In: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 61 (2016), H. 262, S. 180-188, hier S. 185 (= »Der Wundbrand der Wachheit. Peter Weiss lesen«).

Kindererfahrung des gegenseitigen Betastens der Körper mit der Schwester Margit gehört in diesen Zusammenhang und ist, da noch nicht auf sexuelle Befriedigung gerichtet, von einem ahnungsvollen, dynamischen Körperglück des Fühlens geprägt: »[...] und meine Hände glitten über die kleinen Ansätze ihrer Brüste [...]« (S. 71).

Wird diese Erfahrungsdimension des tastenden Erkundens noch als zwar weitgehend unerfüllt, nicht aber als gewalttätig geschildert, so nimmt der Zusammenhang eine brutale Wendung, die im Zusammenhang mit der beginnenden Onanie sowie den Lustträumen des Heranwachsenden steht und wiederum die Hände der zerstörerischen Mutter aufnimmt, die in der Waschung seiner Genitalien durch ihre im Text geradezu obsessiv aufgerufene Hand eine schmerzhaft Demütigung besorgt: »[...] eine Hand hielt das Glied, ihre andere Hand schob und drängte an der allzu engen Haut. Ich war halb ohnmächtig vor Schmerz und Erniedrigung [...]. Lange noch konnte ich die Empfindung von der Umklammerung ihrer Hand an meinem Glied nicht loswerden« (S. 52)<sup>25</sup>. Aber nicht nur die Mutter, sondern auch die Zauberfigur des Jaques hatte neben einigen Waffen kurz vor seinem Verschwinden »furchtbare[] nackte[] Hände« (S. 115).

Dieser Motivkomplex: Gewalt-Hand-Sexualität kulminiert in einer langen Passage, in der noch Schrift und Schreiben hinzutreten. Der Erzähler berichtet von der traumartigen, ihn unerklärt erschreckenden Erscheinung einer Jägergestalt, die auch eine Waffe, ein Gewehr trägt, und die mit dem schwierig zu deutenden, phantasmagorisch in der Schwebel bleibenden Satz endet: »Es war, als habe eine Hand in mich hineingegriffen« (S. 99). Gleich darauf setzt sich der Erzähler an seinen Schreibtisch und blättert, ohne dass der Leser erfahren würde, um was für einen Text es sich handelt, in seinen Manuskripten. Es sei nur allgemein die »Schrift eines Mönches«, die offenbar autobiographisch »Kunde gab von seinem längst vergangenen Leben« (S.

---

<sup>25</sup> Ob die ausführliche Schilderung der Reinigung, die sich auffällig direkt und brutal auf das Zurückstreifen der Vorhaut sowie den »Schleim« bzw. den, wie die Mutter sagt: »Schmutz« (S. 52) darunter bezieht, ein Kommentar ist zum mütterlich vererbten Judentum des offenbar unbeschnittenen Erzählers bzw. Weiss' selbst, der der Sohn eines jüdischen Kaufmanns und einer nicht-jüdischen Mutter war, wäre eine Untersuchung wert.

99), also eine durch die Verwendung der dritten Person Singular vollzogene Identitätsdistanzierung. Wieder ist die Schrift ein Relikt, ein Überbleibsel eines einstmals Gewesenen, gibt bereits als Schrift, nicht durch ihren Inhalt, der dem Leser der Erzählung ja vorenthalten wird, Zeugnis einer früheren Existenz, die sich explizit als Asket, implizit aber auch als durch die Schrift Gelehrter ausweist.

Weiss führt diese Szene dann in ein Vitalerlebnis, allerdings ein vertanes, über, nämlich die sexuellen Spiele mit der Schwester Elfriede. Dazwischen steht aber noch ein Besuch der Mutter. Diese markiert zunächst argwöhnisch die Ungewöhnlichkeit der Situation und erkundigt sich, tiefer in die Privatsphäre des Sohnes eindringend, auch nach den ausliegenden Papieren: »Bist du noch auf, fragte sie, was machst du denn. Ich arbeite, sagte ich. Sie blickte sich im Zimmer um. Sie sah die Papiere auf meinem Schreibtisch und fragte, was schreibst du denn da« (S. 99). Der Erzähler antwortet murmelnd: »Nur so« (S. 99). Erneut kümmert sich der Erzähler nicht um das Geschriebene im Sinne einer Bedeutungsübertragung oder eines Inhalts überhaupt. Das ist innerhalb der Narration insofern unproblematisch, da er es vor seiner Mutter verheimlichen will. Aber er verheimlicht es auch dem Leser. Nur, *dass* er schreibt, nur den Akt gibt er preis<sup>26</sup>.

Dann führt die motivische Spur der Hand wiederum zum Körper, nicht zum »ganzen« Körper allerdings und diesmal nicht in gewaltsamer, dennoch triebhafter, dabei nicht erfüllter sexueller Form. Denn obwohl er mit seinen »Händen über ihre Schultern und ihr Haar strich« (S. 100), kommt es nicht zum Akt mit der Schwester Elfriede, der Erzähler flieht zuvor – die Existenz als Asket dauert gegen die Selbstaussage des Erzählers vom »längst vergangenen Leben« noch an. Wichtiger aber noch als diese Handlungsdimension ist, dass der Erzähler auf die Repräsentationsfunktion der Schrift

---

<sup>26</sup> Es ist, wie in Fußnote 5 schon angedeutet, immer noch unüblich, Schrift und Schreiben bei Peter Weiss als abgekoppelt von der gern heroisch gedeuteten Botschaftsfunktion seiner Texte zu trennen. Eben diese Botschaftsfunktion, in der sich Ethos und Kommunikation wunschgemäß vereinen, basiert auf der in Weiss' Texten selbst zurückgelassenen Idee der Schrift als einem »reinen« Kanal, der zwischen dem »Eigentlichen«, das sind die Gedanken, und der bloß funktionellen Druckerschwärze auf Papier steht.

in einem durch das aktiv wie passiv eingesetzte Motiv der Hand zusammengehaltenen Gemisch aus Gewalt, Traum, mütterlicher Autorität und unerfüllt-tastender Sexualität innerhalb der Narration verzichtet: Die Hand, die schreibt, ist die geschlagene Hand, die ebenso selbst zuschlagen kann. Schrift steht damit nicht am Ende eines unproblematischen Gedankenaufschreibeprozesses, für den man »nur einen Bleistift und ein Stück Papier«<sup>27</sup> braucht. Sie harrt nicht in semantischer Klar- und Reinheit ihrer mehr oder weniger stabilen Interpretation. Stattdessen entzieht sie sich als deformiertes Resultat ihren konkreten raumzeitlichen, materiellen, kreatürlichen Entstehungsbedingungen immer wieder. Weiss verabschiedet hier die traditionelle Selbstverständlichkeit der Deutbarkeit von Schrift: Sie ist bereits das Produkt verschiedener, dabei oft prekärer Einflüsse, die sie als Schrift selbst als deutungsbedürftig ausweisen.

#### V. Ausblick

Dieser Beitrag sollte erstens Überlegungen zur Konzeptualisierung von Schrift und Schreiben als Übergangsphänomene versammeln, die eng mit entscheidend-einschneidenden »Momenten« vor allem der Vita des Erzählers, Anfängen und Enden, verbunden auftreten. Schrift bildet diese Phänomene nicht einfach nur ab, sondern tritt mit dem Akt des Schreibens selbst als etwas Prozessuales, Unbestimmtes auf.

Zweitens ging es um die motivische Verknüpfung von Schrift und Schreiben mit der menschlichen Hand, die wiederum in erheblichem Maße mit erlittener und ausübender Gewalt im Zusammenhang des Körpers, der mannigfaltigen Gewalt und der oft problematischen Sexualität verbunden auftritt; Kontexte, die sie und was sie tut selbst betreffen und beeinflussen. Die körperliche, allerdings immer schon deformierte und zugleich deformierende Hand ist als eine schreibende Hand dann nicht mehr als ein bloßes Instrument, Teil eines »reinen« Kanals zur schriftlichen Abbildung von Immateriellem (Gedanken) verständlich. Auch führt *Abschied von den Eltern* ein Konzept des Schreibens vor, das kein selbstverständlicher Akt eines

---

<sup>27</sup> Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 3 [wie Anm. 7], S. 44.

soliden Ichs mehr ist: Schreiben ist selbst ein Akt der Gewalt, es ist der Gewalt anderer ausgesetzt und zudem selbst abhängig von der prekären Körperlichkeit des Schreibers sowie den fragilen Materialitäten der Schrift. Daher müssen die in Weiss' Texten entfalteten Großbegriffe und -konzepte Schrift und Schreiben jeweils überprüft werden. Sie, die als ein erklärendes Vorher zur Erzählung und dem in ihr Erzählten installiert wurden, bedürfen selbst wieder eines Vorher: Sie bedürfen einer vorgängigen Reflexion und Kritik, ein *vor* die Semantik, *vor* das Ethos, *vor* die Erzählung.

\* \* \*



Moira Paleari  
(Mailand)

*Texturen der Erinnerung in Wort und Bild*  
*Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«*

Peter Weiss' Erzählung *Abschied von den Eltern* ist das Produkt eines Schreibprozesses, der sich zwischen 1950 und 1960 erstreckt, das Ergebnis eines Versuchs des Autors, die Lebensfäden seiner Kindheit und Jugend in einem identitätsstiftenden Textgewebe zusammenzuführen. Mehrere Fassungen dieses Prosawerks sind erhalten geblieben, darunter drei vollständige<sup>1</sup>. Die dritte, mehrfach überarbeitete Variante beabsichtigte Weiss, mit dem Titel *Textur* zu versehen<sup>2</sup>. Sein Lektor beim Suhrkamp Verlag, kein

---

<sup>1</sup> Von *Abschied von den Eltern* sind drei vollständige Fassungen erhalten geblieben, eine auf Schwedisch (wahrscheinlich 1951/52) und zwei auf Deutsch (1953/54 und 1959/60). Diesem Aufsatz liegt die dritte Version zugrunde, die zum ersten Mal 1961 veröffentlicht wurde. Zu den drei Varianten bzw. zur Werkgenese vgl. Axel Schmolke: »Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern«. Strukturwandel und biographische Lesarten in den Varianten von Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«. St. Ingbert 2006, und Jürgen Schutte: »Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden«. Anmerkungen zum autobiographischen Diskurs in Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«. In: Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge. Göttingen 1997, S. 334-345. In diesem Beitrag beziehe ich mich auf die Ausgabe in der Suhrkamp BasisBibliothek: Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Frankfurt a.M. 2007. Abkürzung: AvdE.

<sup>2</sup> Siehe Brief von Peter Weiss an den Suhrkamp Verlag vom 9. Oktober 1959. Zum Titel vgl. auch Peter Weiss: *Notizbücher. 1960-1971*. Frankfurt a.M. 1982, Bd. 1, S. 34, und Peter Weiss: *Das Kopenhagener Journal*. Kritische Ausgabe. Hg. von Rainer Gerlach und Jürgen Schutte. Göttingen 2006, S. 33 und Anm. S. 149-150. Zu den Titelüberlegungen vgl. auch Weiss: *Abschied von den Eltern* [wie Anm. 1], S. 130 sowie die chronologische

Geringerer als Hans Magnus Enzensberger, riet ihm jedoch davon ab und schlug ihm stattdessen die Überschrift *Abschied von den Eltern* vor. Peter Weiss lehnte diesen Titel anfänglich ab, stimmte dann aber schließlich dem Vorschlag von Enzensberger zu<sup>3</sup>.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht betrachtet hatte Peter Weiss mit der ursprünglichen Bezeichnung seiner Erzählung Recht. Denn er konstruiert sein Werk bewusst als eine Textur, das heißt als ein Gewebe aus Erinnerungen, Träumen und visuellen Beobachtungen. Wie miteinander verflochtene Maschen reiht er Assoziationen aneinander, breitet Erinnerungen und selektive Gedanken aus, durchdenkt sie und zergliedert sie, nicht ohne eine gewisse Selbststilisierung, um sie sodann, wie bei einer Bildcollage, bei der verschiedene Materialien auf einer Fläche arrangiert und geklebt werden, mit überblickender Vernunft als Summe seiner Reflexionen zusammenzufügen. Und dem nicht genug. Zusätzlich zu dieser verbalen Collagierung fertigt Weiss für *Abschied von den Eltern* in den Jahren 1962 und 1982 auch noch eigene Bildcollagen an<sup>4</sup>. Sie eröffnen ihm eine weitere – diesmal bildnerische – Möglichkeit der Auseinandersetzung mit seiner Selbstbiographie. Weiss setzt somit die Collagentechnik in seinem Werk in multipler Façon ein: Die Erinnerungsfetzen erhalten dank der Kombination von Text- und Bildebene ein neues, verstärktes Bedeutungspotenzial; ausgehend vom

---

Übersicht über die Textzeugen in: Schmolke: »Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern« [wie Anm. 1], S. 57-58.

<sup>3</sup> Vgl. Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 210.

<sup>4</sup> Zu den Collagen vgl. u.a. ebd., S. 42-43 und das Interview: Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. In: Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Katalog des Museums Bochum. Redaktion und Gestaltung von Peter Spielmann. Berlin 1982, S. 11-43, hier S. 40-43; Christine Ivanović: Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 14 (2005), S. 69-100; Helena Köhler: Vom Text zum Bild. Die Collagen von Peter Weiss und ihr Verhältnis zum schriftstellerischen Werk. Bielefeld 2018. Die Collagen aus dem Jahre 1962 finden sich in: Peter Weiss: Abschied von den Eltern. Erzählung. Mit 8 Collagen des Autors sowie einer separaten, vom Autor signierten Collage. Frankfurt a.M. 1980. Die kurz vor Weiss' Tod 1982 entstandenen neuen Collagen zu *Abschied von den Eltern* sind enthalten in: Peter Weiss: Fluchtpunkt. Roman. Mit vier Collagen von P.W. Frankfurt a.M. 1983.

Zusammenkleben in Wort und Bild von Episoden aus dem eigenen Leben durch Analogien und Kontrasten bildet sich eine thematische und strukturelle Textur, die erst im Rahmen einer intermedialen Poetik eine höhere Signifikanz erreicht. Die daraus resultierenden Erinnerungstexturen von *Abschied von den Eltern*, die auf einer medienübergreifenden Ebene zerlegt und wieder miteinander verflochten werden können, sind Teil der ästhetischen Strategie von Peter Weiss. Dabei entsteht für den Schriftsteller die Möglichkeit, die (eigene) Wirklichkeit immer wieder neu zu entwerfen und zu ordnen, für das lesende und betrachtende Publikum hingegen ein immer wieder neu gestaltbarer Rezeptionsraum.

Ausgehend von diesen Eingangsbetrachtungen richtet sich in den nun folgenden Ausführungen der Fokus der Analyse zum einen auf die textuellen Collagestrategien in *Abschied von den Eltern* und zum anderen auf die später angefertigten Bildcollagen zu dieser Erzählung, um die sich daraus ergebenden Interdependenzen zwischen Wortkunst und Bildkunst herauszuarbeiten.

In diesem Zusammenhang werden folgende drei Punkte untersucht: erstens die collagierende Erzählform und Struktur des Textes, sprich die assoziative Zusammenfügung der Episoden und der Figuren, zweitens das ständige Spiel des Autors mit literarischen Gattungen bzw. die permanente Überschreitung ihrer Grenzen sowie drittens die intermedialen Relationen zwischen dem Text und den Collagen als innovatives Rekonstruktionsverfahren der eigenen Vergangenheit und als Höhepunkt der sinn- und identitätsstiftenden Darstellung des erinnernden Ichs.

#### Das Prinzip der Collage als konstituierendes Element der Erzählung

Der literarische Rückblick auf die Kindheit und Jugend des erzählenden und erinnerten Ichs, hinter dem die Person Peter Weiss leicht zu erkennen ist, besteht im Text aus einer Rückbesinnung auf die Vergangenheit des schreibenden und geschriebenen Ichs, die in Form eines experimentellen Gebildes poetischer Prosa rekonstruiert wird. Die collagenartige Textur, deren Programmatik wohl in den Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts – Dadaismus, Futurismus und Surrealismus – begründet liegt, lässt sich dabei sowohl auf formaler als auch auf semantischer Ebene feststellen:

Eine assoziative, mit filmischen Kunstmitteln wie der Stärkung visueller und akustischer Elemente angereicherte Montage von vorwiegend chronologisch erzählten Episoden durchzieht die Erinnerungen, die »Schicht für Schicht aufgebaut« werden<sup>5</sup>. Die Fäden der Erinnerungsketten sind nur auf den ersten Blick loser Natur; tatsächlich aber werden sie durch bildliche Leitmotive festgeknotet, und zwar durch Bilder von Orten und Gegenständen, die mit dem Ich-Erzähler und dessen Familie zusammenhängen<sup>6</sup> und über deren Nachsinnen das erzählende Ich das Vergangene nach und nach zurückholt.

Das bewusste Wachrufen der Kindheit erfolgt ausgehend von einer assoziativen – jedoch nicht sprunghaften<sup>7</sup> – Gedankenverknüpfung des sich erinnernden Ichs anhand von Objekten und Räumen, einer Gedankenverknüpfung, die im Wesentlichen als Form sprachlichen Handelns zu erkennen ist. Denn auf sprachlicher Ebene findet ein ständiger Wechsel der Tempora statt: Die durch das Präteritum und das historische Präsens gekennzeichnete erzählte Welt wird immer wieder durch die Verwendung des Plusquamperfekts unterbrochen, das aus der Rückschauerspektive eine

---

<sup>5</sup> Michaela Holdenried: Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften »Abschied von den Eltern« und »Fluchtpunkt«. In: Peter Weiss. Leben und Werk. Hg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte. Frankfurt a.M. 1991, S. 155-173, hier S. 165f.

<sup>6</sup> Es ist kein Zufall, dass bereits der Anfang des Textes eine deutliche Raumstruktur aufweist. In den Vordergrund treten vorwiegend geographische Orte und Innenräume – Belgien, als Land des anscheinenden Neubeginns des Vaters nach dem Tod der Mutter, aber auch als dessen Sterbeort; Innenräume, wie das Elternhaus, Symbol der Ordnung, das nach dem Tod der Eltern zum Sinnbild des Auseinanderbrechens bzw. der Auflösung der Familie wird, zugleich jedoch als Emanzipationsschritt des schreibenden Ichs in die eigene Freiheit zu verstehen ist und somit der Formung des Ich-Erzählers dient, »welcher die Ereignisse des Lebens in eine bedeutungshafte Ordnung überführt« (Christof Hamann: Subjektinszenierung und Ideologiekritik. Schreibprozesse in Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«. In: Ideologie nach ihrem »Ende«. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne. Hg. von Hansjörg Bay und Christof Hamann. Opladen 1995, S. 294-315, hier S. 295).

<sup>7</sup> Beise spricht von »einer kontinuierlichen und häufig sogar assoziativen Gedankenkette«. Vgl. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 212.

stärkere Profilierung des Ich-Erzählers hervorruft<sup>8</sup>, der in den tieferen Schichten seiner Vergangenheit gräbt, mit bekenndem Gestus seine subjektive Sicht unterstreicht und der Leserschaft eine an visuellen Elementen detailreiche Beschreibung des Erlebten sowie eine persönliche Reflexion darüber vermittelt.

Folgende Beispiele mögen exemplarisch für viele andere stehen:

In den folgenden Tagen vollzog sich die endgültige Auflösung der Familie [...] Auch für uns, obgleich wir uns längst davon entfernt hatten, besaßen diese angesammelten Dinge ihren Wert, und plötzlich war mit jedem Ding eine Fülle von Erinnerungen verbunden. Die Standuhr mit dem Sonnengesicht hatte in meine frühesten Träume hineingetickt, im Spiegel des riesigen Wäscheschranks hatte ich mich bei meinen nächtlichen Streifzügen im Mondlicht erblickt, [...] und viele der Bücher in den breiten, hohen Regalen enthielten heimliche, verbotene Lektüren. Wir zogen und schoben an den Stühlen, Sofas und Tischen herum, gewaltsam brachen wir die Ordnung auseinander, die immer unangreifbar gewesen war, und bald glich das Haus einem Möbellager [...] In jedem von uns starb etwas in diesen Tagen, jetzt, nach der Plünderung, sahen wir, daß dieses Heim, aus dem wir ausgestoßen worden waren, doch eine Sicherheit für uns verkörpert hatte [...] (AvdE, 12-14).

Die Mutter verschwand, aber Auguste blieb da, mit Tränen in den Augen blickte sie mich an, sie streichelte meine Hände, als sei ich es, das getröstet werden müsse, und aus der Schublade des Küchentischs nahm sie einen Teller der Nachspeise, den sie von der Mahlzeit her für mich aufbewahrt hatte. An Augustes Hand ging ich hinaus auf die Straße. Die Entdeckung der Stadt ist verbunden mit dem Druck von Augustes Hand. Vor mir steigen die Straßen auf, mit ihren knirschenden, eisenbeschlagenen Rädern, mit ihrem Dunst von Teer und Malz und feuchtem Stab, mit ihren Packhäusern, an deren Fassaden die Ketten der Hebebäume rasseln [...]. Immer tiefer drangen wir in die Gassen, Arkaden und verborgenen Plätze. [...] In meinen Träumen tauchen zuweilen Bilder aus diesen Wanderungen auf, erstmalige

---

<sup>8</sup> Vgl. Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1971.

Eindrücke, die ihre gläserne Durchsichtigkeit und Schärfe bewahrt haben. [...] Da ist eine breite sandige Allee, die Häuser zu den Seiten liegen weit zurückgeschoben [...] (AvdE, 18-19).

Festgeschnürt werden all die Erinnerungsstränge in den zahlreichen Figurationen der Mutter und des Vaters, deren Tod auch als ein Anlass zur Niederschrift der Erzählung identifiziert werden kann. Durch die Metaphern der Portalfiguren (AvdE, 9) und der Totenbilder (AvdE, 93) eingeführt, fungieren Mutter und Vater keineswegs als Verzierung der Erzählstruktur. Sie stellen eher die tragenden Säulen des semantischen und sprachlichen Textgerüsts dar; die Eltern erhalten eine eigene textuelle Konsistenz, die keine mimetische Konstruktion der Personen ist und die in der Suche des Ich-Erzählers nach der eigenen Identität wurzelt. Denn die Erinnerung an die Eltern löst Assoziationen des sich erinnernden Ichs an seine Kindheit und Jugend aus und dient dem erzählenden bzw. kommentierenden Ich dazu, über das Verhältnis von Vorstellung und Wirklichkeit zu reflektieren. Indem die Eltern solch eine vorherrschende Position einnehmen<sup>9</sup>, wird ihnen auf der Metaebene sogar eine beinahe kunstfördernde Funktion zugesprochen, eine Rolle, die sich beide – so Weiss – geweigert hatten zu übernehmen, als es darum ging, den Sohn in seiner Entscheidung zu unterstützen, den Beruf des Malers zu ergreifen<sup>10</sup>.

Weitere Fluchtpunkte für das Zusammenlaufen der Erinnerungslinien bilden zum einen die in der Erzählung rekonstruierten Träume, in denen vergangene Schlüsselbilder zusammengefügt und vergegenwärtigt werden, wobei die meisten Traumsequenzen ein kontrastives Bildgefüge zur Wirklichkeit darstellen und teilweise als deren Verhüllung, teilweise als Aufdeckung

---

<sup>9</sup> Dass die Erzählung mit dem Tod der Eltern einsetzt ist bedeutungskonstitutiv. Denn dies erlaubt dem Erzähler und Protagonisten, nicht nur Abschied zu nehmen, sondern auch seine eigene Vergangenheit dank der Erinnerung nachzuholen und diese als Grundlage zur Formung der eigenen Identität zu verwenden. Vgl. Robert Best: Erkenntnis, Horror, Klassenlage. Ich-Positionen in Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«. In: Peter Weiss Jahrbuch 18 (2009), S. 147-160, hier S. 150.

<sup>10</sup> Vgl. Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. In: Der Maler Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 11-43, hier S. 19.

versteckter Wünsche des Protagonisten fungieren<sup>11</sup>; zum anderen bündeln sich die Erinnerungsstränge im Leitmotiv der Kunst und des Künstlertums. Dieser Themenkomplex ist einer der vielen Fäden, die das Geschehen durchziehen: In erster Linie wird die Kunst auf den individuellen Behauptungsversuch des Ich-Erzählers gegenüber den Eltern zurückgeführt, und somit eng mit der Frage der eigenen Identität verbunden<sup>12</sup>; an zweiter Stelle verfolgt Weiss dieses Grundmotiv bis hin zur kathartischen Befreiung durch die Kunst, die jedoch nur auf der Ebene der Visionen erfolgt und keine Heilung bringt (AvdE, 105). Anfangs ausgehend vom Individuellen stellt er sodann die Initiation zum Künstlertum, die Schwierigkeiten und die Funktion des Künstlers in der Gesellschaft sowie dessen Außenseitertum dar. Dabei wird in seinem Erzählmuster eine Doppelperspektive erkennbar: Die thematischen Aspekte der Kunst werden anhand von Kontrasten oder Parallelisierungen behandelt – auf der einen Seite mittels Erfahrungen der Ausgrenzung und des Andersseins des schreibenden Ichs sowie seiner Protestaktionen gegenüber den Familienmitgliedern oder der Gesellschaft<sup>13</sup>, auf der anderen Seite durch die Einführung von literarischen Figuren, die für den Protagonisten als Modelle fungieren<sup>14</sup>.

Diese offenkundige Verwendung von Kontrastierungen und Parallelen in bildhafter Manier<sup>15</sup> im Rahmen einer assoziativen und selbstreflexiven

---

<sup>11</sup> Vgl. Florian Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern«. Oldenbourg Interpretationen. München 2003, S. 58-64, und Karl-Heinz Götze: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern«. In: Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart 1996, S. 134-152.

<sup>12</sup> Vgl. Florian Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 65.

<sup>13</sup> Siehe insbesondere AvdE, S. 87-89.

<sup>14</sup> Vgl. z.B. die Anspielungen auf das Ammenmärchen zur Herkunft der Kinder (AvdE, S. 15), E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* (AvdE, S. 40), Arpad Schmidhammers *Mucki. Eine Wunderliche Weltreise*, Heinrich Hoffmanns *Strunweltpeter*, Grimms Märchen (AvdE, S. 53-55), Hesses *Steppenwolf* (AvdE, S. 98) und die »Bilderwelt meiner Mythologie« (AvdE, S. 37).

<sup>15</sup> Peter Weiss übernimmt und akzentuiert Verfahren der literarischen Avantgarde, insbesondere des expressionistischen Films – die »optische Manier der Erzählung« (Ferdinand Hardekopf), die dynamische »Aufstachelung und Erhitzung der Bilder« (Max Brod), die Alternanz langer Beschreibungen und knapper reflexiver Andeutungen.

Erzählstrategie zeigt eine beabsichtigte Gestaltung des Erzählten durch den Autor, der dadurch die »Lust am Lesen« (R. Barthes) stets wachhält und seine Leserschaft in einen kalkulierten aktiven Kommunikationsprozess einbindet, der keine Enttäuschung der Leseerwartungen vorzusehen scheint. Die angebotenen Figurationen der erzählenden Ich-Instanz sowie die fragmentierte biographische Wirklichkeit werden als konstitutive Bestandteile einer Ich-Collage empfunden<sup>16</sup>, welche im Bewusstsein über die »Unhintergebarkeit von Individualität«<sup>17</sup> immer neu konfiguriert wird.

Die ständige Suche nach einer Neukonfigurierung des Erzählten lässt sich ebenfalls in der Entstehungsgeschichte von *Abschied von den Eltern* feststellen. Der Schreibprozess mit seinen verschiedenen Versionen des Textes, in dessen Entwicklung die Erfahrungen von Peter Weiss mit der Malerei und dem Film klar zu erkennen sind, erstreckt sich über ein Jahrzehnt zwischen 1950 und 1960. Die Untersuchung der unterschiedlichen Fassungen der »autobiographischen Erzählung«, die Jürgen Schutte 1997 als erster durchführte<sup>18</sup> und Axel Schmolke 2006 in einer punktuellen Strukturanalyse der Varianten vervollständigte<sup>19</sup>, zeigt deutlich, dass die evozierten Erinnerungen und Träume explizit konstruiert sind und immer wieder anders »retextualisiert«<sup>20</sup> werden. Damit wird das verbale Collagieren der nacheinander stückweise und progressiv aufgedeckten Motive innerhalb einer exakten Zeit-Raum-Struktur zur Chiffre der Arbeitsweise von Weiss, zu einem Teil seines individuellen sprachlich verfassten Erkenntnisprozesses,

---

<sup>16</sup> Wie Beise unterstreicht, werden einige positiv konnotierte biografische Momente weggelassen, denn sie passen nicht »in das Schema vorherbestimmten Scheiterns«. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 214.

<sup>17</sup> Vgl. Manfred Frank: Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer »postmodernen« Toterklärung. Frankfurt a.M. 1986.

<sup>18</sup> Schutte: »Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden« [wie Anm. 1], S. 334-345.

<sup>19</sup> Schmolke: »Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern« [wie Anm. 1]. In Schmolkes Studie stehen die Raum-Zeit-Struktur (u.a. Erzähl- und erzählte Zeit) sowie die Untersuchungen der Erzählstimmen im Mittelpunkt.

<sup>20</sup> Ebd., S. 421.



der gleichzeitig einen deutlichen Akt künstlerischer »Selbstschöpfung« darstellt<sup>21</sup>.

### Collagenartige Gattungsintegrationen und -desintegrationen

Das Verfahren einer collagenähnlichen Zusammenfügung des Erinnerten zeigt sich in der Erzählung *Abschied von den Eltern* nachdrücklich auch auf der Gattungsebene, insbesondere beim Experimentieren des Autors mit unterschiedlichen literarischen Genres, worin sich sowohl der Verzicht von Weiss auf traditionsgebundene Gattungsunterscheidungen und literarische Konventionen als auch sein Wille zu einer Wiederausammenführung unterschiedlicher Textformen auf innovative Weise erkennen lassen. Es ist, als ob sich die Poetik des Werks durch eine ich-zentrierte Erzählung direkt vor unseren Augen simultan und mehrdimensional im Sinne eines ständigen Wechsels der Genres und einer stetigen Neujustierung der Themenkomplexe vergegenständlichen würde, als ob somit, wie bei einer kubistischen Collage, die textuelle Reproduktion der Wirklichkeit eine eigene Autonomie erhalten würde.

Im Textgewebe verschmelzen Merkmale der Autobiographie, des Bildungs- und des Künstlerromans, die jedoch zugleich als verbrauchte Zeichen einer vergangenen Tradition wieder in Frage gestellt werden<sup>22</sup>. So lassen sich Elemente einer traditionellen Autobiographie identifizieren, wie die rückblickende, meist chronologische Darstellung von Kindheit und Jugend des geschriebenen Ichs aus der Gegenwartsperspektive<sup>23</sup>. *Abschied von den*

---

<sup>21</sup> Vgl. Jürgen Schütte: »Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden« [wie Anm. 1], S. 334-345, hier S. 334, und Götze: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 134-152, hier S. 137.

<sup>22</sup> Vgl. Axel Schmolke: Kommentar. In: Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Frankfurt a.M. 2007, S. 149-151.

<sup>23</sup> Zu den Merkmalen der Autobiographie vgl. u.a. Jürgen Lehmann: *Autobiographie*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1 (A-G). Hg. von Klaus Weimar. Berlin/New York 1997, S. 169-173; Günter Niggel: *Autobiographie*. In: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Hg. von Walther Killy. Bd. 13: *Begriffe, Realien, Methoden*. Hg. von Volker Meid. Gütersloh/München 1992, S. 58-65.

*Eltern* beginnt in der dritten Version<sup>24</sup> mit der Episode des Todes der Eltern, die als Tatsachenbericht und zugleich als symbolische Darstellung der Ablösung des schreibenden Ichs von seiner Vergangenheit dient. Durch eine Rückblende werden sodann Kindheitsepisoden eingeführt, wobei ein ständiger Wechsel zwischen den ins Gedächtnis zurückgerufenen erzählten Erlebnissen des Kindes und den gegenwärtigen kommentierenden Reflexionen stattfindet.

Die Wiedergabe der Ereignisse wird außerdem durch »Drehpunkte« markiert – vor allem durch den Tod der Schwester, der wohl den Hauptwendepunkt im Leben des schreibenden Ichs darstellt<sup>25</sup>, aber auch durch die verschiedenen Ortswechsel. Mit den unterschiedlichen Stätten verbindet sich jeweils eine andere Phase: So verkörpert Bremen den Abschnitt der Erkundung der Stadt als Massenraum<sup>26</sup>, in dem sich das Kind »nach einer selbstständigen Leistung« (AvdE, 21) sehnt, aber auch die Zeit der Aufspürung der eigenen Sexualität<sup>27</sup>; London steht für die Periode der Entdeckung und Vertiefung der künstlerischen Begabung, für die stetigen Versuche, sich als Maler zu etablieren und damit einen antibürgerlichen Weg einzuschlagen, sowie für den ständigen Kampf gegen die Eltern. Die »Formung« des Textes – sowie die des sich selbst suchenden Ichs – erfolgt ausgehend von einer

---

<sup>24</sup> Die zwei früheren Fassungen beginnen mit der Beschreibung des Gartens in der Grünenstraße 23 in Bremen und thematisieren gleich am Anfang die Bildung eines Ichs, das in Grundzügen schon fertig geformt ist.

<sup>25</sup> Zu Recht weist Beise darauf hin, dass die Episode des Todes der geliebten Schwester auch durch die Position im Text – »exakt in der Mitte der Erzählung« – den Wendepunkt bezeichnet. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 212.

<sup>26</sup> Diesem Themenkomplex widmet sich Weiss auch in seiner Malerei. Die in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre entstandenen Ölgemälde – insbesondere *Das Gartenkonzert* und *Das große Welttheater*, für die Weiss 1938 einen Preis der Prager Akademie erhielt – enthalten zahlreiche biographische Anspielungen und weisen bereits auf das Konzept einer »Autobiographie in Bildern« hin (vgl. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 29-30).

<sup>27</sup> Vgl. u.a. die Episoden der Reinigung des Unterleibs des Kindes durch die Mutter (AvdE, S. 15) sowie das auf die Mutter bezogene Bild der Schlange als Anspielung auf den Sündenfall (AvdE, S. 17f.; siehe auch den Kommentar von Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 28).

deutlich konstruierten Raumstruktur, in welcher die Orte zu Sinnträgern einer Wandlung im Leben des Ichs werden und somit eine identitätsstiftende Funktion erhalten.

Diese für die Gattung der Autobiographie zentrale Funktion lässt sich ferner darin erkennen, dass das sich erinnernde Subjekt auf ein Telos hinarbeitet, sprich auf die eigene Befreiung bzw. den Abschied von der Welt der Eltern – worauf der Schluss der Erzählung sowohl metaphorisch (durch das Bild des Vorwärtsfliegens, AvdE, 121) als auch durch den aussagekräftigen letzten Satz (»Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben«, AvdE, 121) hinweist. Die Familienangehörigen spielen nur insofern eine Rolle als sie zu der Ich-Konstruktion beitragen oder als Medium einer Selbstanamnese des sich erinnernden Subjekts dienen.

Gleichzeitig trägt *Abschied von den Eltern* aber die Gattungsbezeichnung »Erzählung« und verunmöglicht damit von Anfang an jede Gleichsetzung von Autor, Erzähler und Protagonist im Sinne eines autobiographischen Paktes<sup>28</sup>. Außerdem fehlt dem retrospektiv erzählten Leben fast vollständig der Charakter einer dokumentarischen Lebensbeschreibung. Denn jegliche Faktentreue tritt in den Hintergrund und zahlreiche Aussagen stützen sich auf Träume<sup>29</sup>, die keine Authentizität im Sinne autobiographischer Referenzialität oder mindestens Wahrhaftigkeit aufweisen. Zahlreiche Gedanken werden assoziativ miteinander verbunden und werden angeboten, als ob sie nach und nach schichtweise durch den Erinnerungsprozess entstehen würden, obwohl sie in Wirklichkeit deutlich dem Prozess der künstlerischen Rekonstruktion unterzogen werden – worauf auch die ständigen Anspielungen auf Figuren aus literarischen Werken und die Thematisierung der eigenen mythologischen Bilderwelt hindeuten<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975.

<sup>29</sup> Zur Zurückführung der Aussagen auf Träume vgl. Jürgen Schütte: »Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden« [wie Anm. 1], S. 334-345, hier S. 335.

<sup>30</sup> Vgl. Anm. 14. Zur Erinnerungsarbeit und »interessierten Rekonstruktion« in *Abschied von den Eltern* siehe Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 214-215. Zur Erinnerungsarbeit für die künstlerische Spezifität der Autobiographie vgl. Georges Gusdorf: *Conditions et limites de l'autobiographie*. In: *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte*

Eine ähnliche Widersprüchlichkeit lässt sich bei der Betrachtung der Erzählung als Bildungsroman im Sinne eines Genres, das sich im Wesentlichen durch »die Ausbildung und Formung« eines Charakters, insbesondere »seine[r] innerliche[n] Geschichte« auszeichnet<sup>31</sup>, belegen. Zwar werden einerseits einige Etappen der Bildung des Protagonisten »in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung«<sup>32</sup> – wenn auch nicht linear wie im traditionellen Bildungsroman – durch ständige Unterstreichung der Niederlagen eines Individuums dargestellt; dabei werden Figuren eingeführt, wie beispielsweise der Freund Jacques Ayschmann (AvdE, 90), die sich als Mentoren des Protagonisten auf seinem Weg zum Künstlertum erweisen. Einige Entwicklungsphasen des erzählten Ichs sind ferner durch seine Lektüre literarischer Texte bestimmt<sup>33</sup>, die durch eine ausdrückliche intertextuelle Referenz in das Erzählte eingebaut werden und zur Formung der Hauptfigur beitragen, wie es im Bildungs- und Künstlerroman des 19. Jahrhunderts geschieht. Andererseits aber verläuft die Entwicklung nicht immer aufsteigend, und die Bildung ist nicht die einzige verbindliche Instanz des gesamten Textes<sup>34</sup>, obwohl die Priorität stets auf dem inneren Geschehen<sup>35</sup>, auf dem individuellen Werden liegt. Was jedoch – anders als in den meisten Bildungsromanen bis zum 19. Jahrhundert – nicht stattfindet, ist eine moralische und berufliche Vollendung mit gesellschaftlicher Integration<sup>36</sup>: Die Existenz des Ich-Erzählers erweist sich nach wie

---

des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert. Hg. von Erich Haase und Günter Reichenkron. Berlin 1956, S. 105-123. Deutsche Übersetzung: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hg. von Günter Niggel. Darmstadt 1989, S. 121-147.

<sup>31</sup> Friedrich Blanckenburg: Versuch über den Roman (1774). Nachdruck. Stuttgart 1965, S. 392.

<sup>32</sup> Karl Morgenstern: Über das Wesen des Bildungsromans. Vortrag, gehalten den 12. December 1819. In: Inländisches Museum. Hg. von Carl Eduard Raupach. Dorpat 1820, Teil 2, Bd. I, Heft 3, S. 13-27, hier S. 13.

<sup>33</sup> Vgl. Anm. 14.

<sup>34</sup> Rolf Selbmann: Der deutsche Bildungsroman. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 1994, S. 32.

<sup>35</sup> Blanckenburg: Versuch über den Roman [wie Anm. 31], S. 360.

<sup>36</sup> Lamberty spricht von der Nähe der Erzählung *Abschied von den Eltern* zu den Genres

vor als unzulänglich, und seine Auseinandersetzung mit der Familiensituation ist noch in der Phase der individuellen Verarbeitung. Er befindet sich am Ende immer noch auf einem schwierigen Weg (»Es träumte von meinem Weg durch diesen Wald«, AvdE, 120), »auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben« (AvdE, 121), wenngleich nun aber eindeutig gewappnet, interpretiert man die Gestalt des (geträumten) Jägers als Alter Ego des schreibenden Ichs und die Jagd als Suche nach sich selbst<sup>37</sup>.

Die Subsumierung von *Abschied von den Eltern* unter die Form eines Künstlerromans führt zu ähnlichen Ergebnissen. Auf der einen Seite werden Aspekte thematisiert, die den Text in die Gattungstradition des Künstlerromans einschreiben, wie beispielsweise das Stoßen der Künstlerfigur auf den gesellschaftlichen Widerstand und ihr ständiger Wille zur Freiheits- und Wahrheitsfindung<sup>38</sup>. Auf der anderen Seite rebelliert der Protagonist gegen vorgegebene Künstlerbilder und versucht, die Infragestellung seines Künstlertums durch die Eltern in einen Ansporn für sein künstlerisches Gelingen umzukehren, wie die Schlusszene der Erzählung bekräftigt. Die im Traum eingeführte surrealistisch anmutende Figur des Jägers (AvdE, 120-121), wohl ein Alter Ego des Ich-Erzählers, führt zu einer endgültigen Wandlung: zum Abschied vom gejagten Kind und Jugendlichen<sup>39</sup>, hin zum aktiven, »jagenden« Künstler.

### Intermediale Relationen

#### Übereinstimmung und Widerspruch, Verschmelzung und Auflösung,

---

des Bildungsromans und der Lebensbeichte, ohne dass der Text das traditionelle Gelingen gesellschaftlicher Integration jedoch erfüllen würde. Vgl. Andrea Lamberty: Peter Weiss: »Abschied von den Eltern«. In: Erzählen, Erinnern: deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen. Hg. von Herbert Kaiser und Gerhard Schöpf. Frankfurt a.M. 1992, S. 69-86, hier S. 69.

<sup>37</sup> AvdE, S. 190-191.

<sup>38</sup> Vgl. das Lemma *Künstler* in: Horst S. Dämmerich, Ingrid G. Dämmerich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen/Basel 1995, S. 131-134. In *Abschied von den Eltern* werden häufig das Anderssein des Künstler-Ichs und dessen Machtlosigkeit thematisiert, ein Gefühl, das der Protagonist als Reaktion auf die negative Einstellung der Eltern gegenüber seiner Entscheidung, Künstler zu werden, entwickelt.

<sup>39</sup> Vgl. Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 93-94.

Kontinuität und Diskontinuität – diese in der Erzählung auf Struktur- und Gattungsebene herausgearbeiteten Elemente erreichen ihren Höhepunkt in der intermediären Gestaltung des Werks von Peter Weiss.

Wie bereits anfänglich hervorgehoben, erfolgt in der Erzählung von Weiss eine schnitthafte Kombination der Ereignisse in einer bildlichen Erinnerungscollage, die durch bestimmte Themenbereiche kontinuierlich zusammengeklebt wird.

Unter diesen sind einige Motivkomplexe zu erkennen, die bereits in den Gemälden von Weiss aus den Jahren 1937-1940 zu finden sind<sup>40</sup> und die in den 1962 und 1982 angefertigten Bildcollagen zu *Abschied von den Eltern* wiederkehren. Es handelt sich dabei insbesondere um drei thematische Hauptblöcke, die Weiss transmedial bearbeitet: 1) das Motiv des Todes; 2) das Motiv der Fremdheit des Subjektes; 3) das Motiv der Lebensfreiheit, symbolisiert durch die Stadt und den Jahrmarkt.

Wie bereits ausgeführt, bildet in *Abschied von den Eltern* der Tod der Mutter und des Vaters für das sich erinnernde Ich den Anlass, die eigene Vergangenheit zu verarbeiten und sich mit der Auflösung der eigenen Familie auseinanderzusetzen. Diese nahm ebenfalls mit einem Todesfall ihren Anfang, nämlich mit dem tragischen Unfalltod der 12-jährigen Schwester Margit, der als Dreh- und Angelpunkt des Textes betrachtet werden kann<sup>41</sup>.

Das Motiv des Fremdseins des erzählenden Ichs durchdringt in gleicher Weise den gesamten Text und äußert sich vorwiegend in all jenen Episoden, die das Ausgeliefertsein des Kindes gegenüber den Eltern, insbesondere gegenüber der Mutter, thematisieren, aber auch in den wiederholten Andeutungen des Ich-Erzählers, dass er sich der bürgerlichen Welt nicht zugehörig fühlen würde. Demgegenüber steht das Gefühl der Lebensfreiheit, die das sich erinnernde Ich neben der Malerei und der Literatur in der »Masse des Lebens« (AvdE, 21) des Jahrmarkts verwirklicht sieht.

---

<sup>40</sup> Siehe u.a. *Menschen in der Straßenbahn I* und *Menschen in der Straßenbahn II* (beide Öl auf Holz, 1934), *Das große Welttheater* (Öl auf Holz, 1937), *Das Gartenkonzert* (Öl auf Holz, 1938), *Jahrmarkt am Stadtrand* (Öl auf Leinwand, 1940), *Jahrmarktleben I* und *Jahrmarktleben II* (Öl auf Holz, 1941). Hierzu vgl. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 22-37, und Der Maler Peter Weiss [wie Anm. 4].

<sup>41</sup> Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 212.

Unter den Bildern, in denen Peter Weiss diese thematischen Aspekte bearbeitet, befinden sich folgende zwei Gemälde, die sich als musterhaft für Weiss' Malerei der späten 1930er-Jahre erweisen: *Das große Welttheater* (1937) und *Selbstbildnis* (1938). Beide werden in den Jahren angefertigt, die in *Abschied von den Eltern* textuell rekonstruiert werden bzw. einem Großteil der erzählten Zeit entsprechen, d.h. den 1930er und 1940er-Jahren, wodurch die starke Verflochtenheit von Wort und Bild bestätigt wird. In Anlehnung an die apokalyptische Malerei von Hieronymus Bosch stellt *Das große Welttheater* »eine Totallandschaft« dar, nämlich die einer auseinanderfallenden Welt, bei der Tod und Schrecken im Vordergrund stehen, wie Beise es treffend beschreibt<sup>42</sup>. Das in dunklen Farbtönen dargestellte Weltschreckensszenario wird jedoch durch zwei Figuren konterkariert, die auf Hoffnung hindeuten könnten: den kleinen Jungen auf dem hohen Turm, der den Mond betrachtet und durch ein Fernrohr in die Weite schaut<sup>43</sup> und sich dadurch von der stattfindenden Katastrophe zu entgrenzen scheint<sup>44</sup>, sowie eine ebenso unbeteiligt wirkende, der Zerstörung der Außenwelt standhaltende Frauenfigur, eine Art Venusstatue, die als Symbol für die Kunst interpretierbar ist.

Das zweite Bild, ein Selbstporträt<sup>45</sup>, zeigt den Maler in frontaler Position und in deutlicher Abgrenzung von der Stadt im Hintergrund, welche – in Anlehnung an den neusachlichen Stil eines George Grosz und an den symbolischen Realismus von Franz Radziwill – durch die urbanen Symbole der

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 27.

<sup>43</sup> Ebd., S. 28. Mazenauer interpretiert die Geste des Mondschauens als Demonstration von Außenseitertum und Unsicherheit des Subjektes (Beat Mazenauer: Lebenslandschaften in den Bildern von Peter Weiss. In: Die Bilderwelt des Peter Weiss. Hg. von Alexander Honold und Ulrich Schreiber. Hamburg 1995, S. 13-25, hier S. 19).

<sup>44</sup> Die Figur des Jungen, der sich von der Außenwelt distanziert und in die Weite blickt, kehrt in einer Collage zu *Abschied von den Eltern* wieder, und kann als Alter Ego des jungen Malers Peter Weiss interpretiert werden, der als Künstler eine Rolle als Außenseiter einnimmt, aber gerade durch die Kunst sich von der bedrückenden Wirklichkeit befreien und in die Weite schauen kann.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 31-32 und ders.: Die fremde Stadt. Neoromantische Stadtfucht und surrealistische Rückeroberung des Stadtraums bei Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 14 (2005), S. 47-68, hier S. 54.

Gleise und Häuserblöcke sowie ein Riesenrad und durch ein Zirkuszelt gekennzeichnet wird. Diese sich im hinteren Teil des Bildes befindenden Gegenstände fungieren als metaphorische Kulisse, scheinen ebenfalls keine Verbindung zur Figur im Vordergrund zu haben, und versinnbildlichen das (noch entfernte) Leben. Der am Stadtrand zu sehende Jahrmarkt<sup>46</sup> – ein Themenkomplex, mit dem sich Weiss in seiner Malerei bis in die 1940er-Jahre beschäftigt – verkörpert durch seine Positionierung am Stadtrand die noch verwehrte Lebensfreiheit, zugleich aber symbolisiert er die Hoffnung, dass jene durch die Jahrmarktartisten versinnbildlichte Kunstwelt erreicht werden könnte. Der im Himmel schwebende blaue Luftballon deutet wohl auch auf die Möglichkeit einer neuen Freiheit hin, die das Subjekt jedoch noch nicht erreichen kann.

Die 1962 und 1982 angefertigten Collagen zu *Abschied von den Eltern* sind als thematische Weiterentwicklung der Malerei von Peter Weiss zu verstehen: Sie lassen sich als eine Form der bildnerischen Auseinandersetzung mit Themenkomplexen auslegen, die im literarischen Werk bereits von grundlegender Wichtigkeit sind; sie illustrieren dabei jedoch nicht den Text, sondern fungieren in intermedialer Hinsicht als bedeutungskonstitutiv<sup>47</sup> – sie übernehmen und bauen u.a. die Motive des Todes, des Fremdseins des Ichs in der sie umgebenden Wirklichkeit und der Suche nach der Lebensfreiheit weiter aus, indem sie Heterogenes miteinander kombinieren. Gerade die Collage als Komposition aus verschiedenen Materialien zu einem individuell zusammengesetzten Klebebild eröffnet für Weiss die Möglichkeit des ständigen Experimentierens, der stetigen Suche in einer Zeit des Zweifelns am Dasein, und erlaubt ihm, »die zersplitterte Welt sehr eindringlich«<sup>48</sup> aufs Neue darzustellen. In den 1950er-Jahren hatte Weiss die Malerei fast vollständig aufgegeben und versuchte während der gesamten Zeit seiner Emigration, durch

---

<sup>46</sup> Zu Jahrmarkt und Zirkus vgl. Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 98-102.

<sup>47</sup> Rajewsky spricht von intermedialen Bezügen (hier bezieht sich die Collage auf die Textvorlage) als »Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produktes durch Bezugnahme auf ein anderes Medienprodukt oder ein anderes semiotischen System«. Vgl. Irina Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002, S. 13.

<sup>48</sup> Der Maler Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 41.



neue Kunstformen, darunter die Collage und die Niederschrift autobiographischer Erzählungen, das vergangene Geschehen zu verarbeiten. Deswegen – so Peter Weiss – hängt die Anfertigung der Collagen, wie das Schreiben selbstbiographischer Bücher, »untrennbar mit der Psychoanalyse zusammen«<sup>49</sup>.

Unter den Collagen, die 1962 entstanden sind und die am Surrealisten Max Ernst Anklang nehmen<sup>50</sup>, greift der Künstler insbesondere Themen wie die Suche eines sich in der Welt noch fremd fühlenden Ichs, die Unbeschwertheit des Lebens sowie Tod und Katastrophe auf<sup>51</sup>. Er bedient sich dabei – dank der Zusammensetzung verschiedener Elemente, die aus unterschiedlichen semantischen Feldern kommend zu einer neuen bildnerischen Einheit collagiert werden – einer Strategie, die in der assoziativen Erzählstruktur der Textvorlage ihre Entsprechung findet, wie folgende zwei Collagen zeigen.

Die erste Collage (Abb. 1)<sup>52</sup> ist wie die meisten Klebebilder von Weiss schwarz-weiß getönt und mit beige bzw. gelblichen Fragmenten versehen. Sie ist ebenso wie der Großteil der Collagearbeiten, welche die Erzählung begleiten, von einer gewissen Bildvereinheitlichung geprägt. Sie zeigt eine Szene aus den 1920er-Jahren, also aus der Zeit, in der Peter Weiss in Bremen in der Grünenstraße wohnte, von der aus in der Ferne Fabrikschlote zu sehen waren<sup>53</sup>. Das dargestellte Milieu ist einerseits großbürgerlich, was an den flanierenden Menschen und dem Matrosenanzug des Kindes zu erkennen ist, andererseits proletarisch (worauf die Fabrikschlote im Hintergrund hindeuten), und vermittelt eine erdrückende Wirkung durch die als Kulisse fun-

---

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Werner Spies: Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch. Köln 1988.

<sup>51</sup> Die angesprochenen Collagen sind in der deutschen Suhrkamp-Ausgabe von *Abschied von den Eltern* aus dem Jahr 1980 jeweils auf S. 4-5 (Abb. 1), 12-13 (Abb. 2) und 26-27 zu finden.

<sup>52</sup> Ich danke dem Suhrkamp Verlag für die freundliche Genehmigung des Abdrucks der Collagen von Peter Weiss (M.P.).

<sup>53</sup> »Da lag das Meer der Dächer mit den rauchenden Schornsteinen, da lag das glitzernde Wasser des Flusses [...]« (AvdE, S. 23).

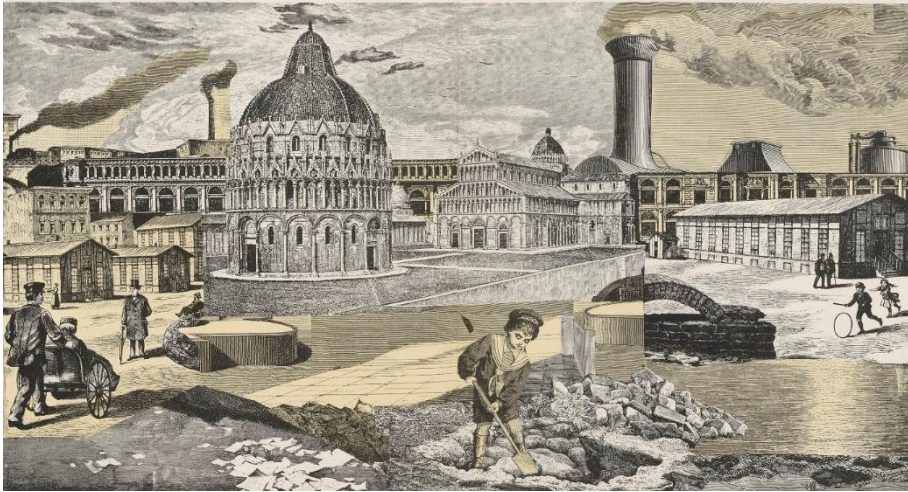


Abb. 1 – Aus: Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Erzählung.  
Mit 8 Collagen des Autors sowie einer separaten, vom Autor signierten Collage.  
Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1980, S. 4-5.

gierenden überdimensionierten Gebäude. Die Collage setzt kaleidoskopartig Leben und Kunst, Geburt und Tod, Vergangenheit und Gegenwart miteinander in Beziehung: das Baptisterium, die Kathedrale sowie der Camposanto von Pisa, wohl eine Anspielung auf die Reise von Weiss nach Italien, u.a. in einige Städte der Toskana im Sommer 1954<sup>54</sup>, sind zugleich aber auch Symbole der Kunst und des Lebenszyklus – das Baptisterium steht dabei für den Lebensbeginn, der Camposanto für den Tod<sup>55</sup>. Diese architektonischen Elemente, welche die Ästhetik der Schönheit verkörpern, stehen

<sup>54</sup> Daran erinnert sich Weiss 1960 zurück; sein Manuskript von *Abschied von den Eltern*, ursprünglich *Textur*, liegt 1960 noch beim Suhrkamp Verlag. Vgl. Weiss: *Das Kopenhagener Journal* [wie Anm. 2], S. 97.

<sup>55</sup> Eine weitere Collage (abgedruckt in: Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Erzählung [wie Anm. 4], S. 26-27), die an die surrealistischen Gemälde von René Magritte und Max Ernst erinnert, intensiviert die Semantik des Todes und des Schreckens, indem sie auf engstem Raum Bildausschnitte zusammendrängt, die dem Betrachter ein Gefühl der bedrückenden Überladung vermitteln, ihn jedoch dazu anregen, den teilweise rätselhaften Bildern eine Bedeutung zu verleihen. Auch in dieser letzten Collage ist auf der linken Seite ein Kind zu sehen, das sich am Rande des Ufers befindet und in die Tiefe des Wassers blickt – wohl ein weiteres Symbol für die Distanzierung des Subjekts von der Wirklichkeit

in Kontrast zu den die Ästhetik der Zeit der Industrialisierung repräsentierenden Fabrikhallen. In klarer Abgrenzung zu den wie ein Bühnenbild wirkenden Gebäuden ist im Vordergrund ein grabendes Kind zu sehen, das sich eindeutig als Peter Weiss identifizieren lässt: Als Kind trug er einen Matrosenanzug<sup>56</sup>, und der Ich-Erzähler wird ebenso mit Matrosenmütze und Matrosenanzug beschrieben (AvdE, 25). Der Blick des Betrachters wird auf diese zentrale Figur gelenkt, die, wie der Schriftsteller in seiner Vergangenheit, in der Erde gräbt. Auf dem Boden liegen links einige Manuskriptblätter, welche als »Erinnerungsfetzen«<sup>57</sup> interpretiert werden können und somit eine direkte Verbindung zum Arbeitsprozess am *Abschied-Projekt* darstellen<sup>58</sup>. Ein weiteres Element zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, nämlich die beiden spielenden Kinder auf der rechten Seite, welche als ein intermediales Zitat des Jahrmarktkomplexes verstanden werden können und somit noch einmal auf die Verbindung von Leben und Kunst hinweisen<sup>59</sup>.

Die zweite Collage (Abb. 2) veranschaulicht, ebenso wie das Ölgemälde

---

sowie dessen Suche nach der eigenen Identität, aber auch eine mögliche Anspielung auf die in der Erzählung eingeflochtene Geschichte der Geburt Moses, und damit auf die jüdische Herkunft des Ich-Erzählers (AvdE, S. 15), die signifikanterweise auch den Beginn der früheren Fassungen von *Abschied von den Eltern* bildet.

<sup>56</sup> Schmolke bezieht sich dabei auf Kindheitsfotos von Peter Weiss (Schmolke: »Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern« [wie Anm. 1], S. 422).

<sup>57</sup> So Peter Weiss: »Auch realistische Bilder bestehen aus lauter Erinnerungsfetzen, die wir aus Traumschichten herauschälen können«. Der Maler Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 43.

<sup>58</sup> Siehe Köhler hierzu: »Die verstreuten Blätter scheinen auf die früheren Versuche der Aufarbeitung und der Suche hinzuweisen. So heißt es auch in [...] den Traumnotizen«. Die Autorin weist auf Weiss' Traumprotokolle und Traumanalysen der 1950er-Jahre hin (Köhler: Vom Text zum Bild [wie Anm. 4], S. 234; P. Weiss: Traumprotokolle und -analysen. In: ders.: Füreinander sind wir Chiffren. Das Pariser Manuskript. Hg. von Axel Schmolke. Berlin 2008, S. 79-100, hier S. 86).

<sup>59</sup> Mit Bezug auf Weiss' Traumprotokolle und Traumanalysen stellt Köhler hingegen die zwei spielenden Kinder auf der rechten Seite mit dem alten im Rollstuhl sitzenden Mann in Verbindung, womit die Eltern gemeint sind, gegenüber: »Der Admiral, das sind Vater und Mutter in einer Person« (Köhler: Vom Text zum Bild [wie Anm. 4], S. 234-235).



Abb. 2 – Aus: Peter Weiss: Abschied von den Eltern. Erzählung.  
Mit 8 Collagen des Autors sowie einer separaten, vom Autor signierten Collage.  
Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1980, S. 12-13

*Das große Welttheater*, Schiffsbruch, Zerstörung, Untergang und Tod<sup>60</sup>. Das im Vordergrund stehende Kind, von dem Katastrophenszenario durch einen Balken getrennt, distanziert sich vom Geschehen, das wie ein Guckkastentheater wirkt, indem es dem Grauen eindeutig den Rücken kehrt und durch ein Fernglas in die Außenwelt blickt. Ähnliche Erfahrungen begleiten den Protagonisten von *Abschied von den Eltern*, der sich häufig vor der Gewalt der ihn unmittelbar umgehenden Wirklichkeit flüchtet. Ein paradigmatisches Beispiel bilden die Episoden, in denen der Junge, vom Vater gezwungen, mit ihm ins Kontor zu gehen, sich ins nebenan liegende Theater zurückzieht und durch »Sauggläser« stereoskopische Szenen betrachtet (AvdE, 77) oder unruhig den Kontorbetrieb aus der Distanz durch eine Glasscheibe beobachtet (AvdE, 78). Weiss bedient sich in seiner Collage

<sup>60</sup> Zu diesem thematischen Komplex in den Collagen von Peter Weiss vgl. ebd., S. 242-275.

bewusst des Stilmittels der Kontrastierung. So stellt er wie in der ersten besprochenen Collage (Abb. 1) und wie in der Textvorlage Tod (diesmal durch die Darstellung von Schiffbruch und Zerstörung versinnbildlicht) und Leben (das Kind scheint verzweifelt sich nach Rettung zu sehnen) einander gegenüber. Ebenso setzt er der Wirklichkeit die Kunstwelt entgegen – die erstgenannte durch eine zerstörte Welt, aber auch durch eine alltägliche Szene in einer Stadtgasse repräsentiert, die zweite durch Figuren verkörpert, die aus Büchern zu stammen scheinen, wie beispielsweise Indianer oder orientalisches anmutende Gestalten. Auch die Außenwelt (durch die im Innenraum tobende Wasserflut und die ruhige Gassenszene symbolisiert) und die Innenwelt (durch einen durch eine Holzdecke markierten Raum dargestellt) stellt er in einen konträren Zusammenhang<sup>61</sup>. Dabei nimmt die Figur des Jungen, der wie im Großbürgertum üblich gekleidet ist, eine zentrale Position ein. Die Dimensionen seines Körpers sind verhältnismäßig groß im Vergleich zu den anderen Menschen<sup>62</sup>, und er scheint auf den ersten Blick keiner der beiden Welten anzugehören. Sein Standpunkt zwischen den die Decke tragenden Pfeilern könnte jedoch ein Hinweis auf einen möglichen Schutz durch den Innenraum sein – was erneut die Sonderstellung des Kindes hervorheben würde.

Die 1982 angefertigten Collagen, die Weiss rückdatieren wollte<sup>63</sup>, bearbeiten die Themenkomplexe des ersten Collagenzyklus weiter und zeigen dadurch eine »anhaltende Auseinandersetzung mit dem abgeschlossenen Text«<sup>64</sup> und mit der Identitätssuche und Selbstbeobachtung. Unter diesen befindet sich eine Collage, in welcher die symbolhaften Teile der Textvorlage in ein neues Bild, und damit in eine neue fingierte Wirklichkeit so montiert werden, dass die Bedeutung des im Ausgangstext enthaltenen Wortmaterials auf visueller Ebene neu justiert und verstärkt wird<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Den Raum identifiziert Köhler mit der in *Abschied von den Eltern* beschriebenen Dachkammer, in der sich der Protagonist in imaginierte Welten flüchtet (Köhler: Vom Text zum Bild [wie Anm. 4], S. 245).

<sup>62</sup> Ebd., S. 243.

<sup>63</sup> Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 262.

<sup>64</sup> Ivanović: Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 69.

<sup>65</sup> Anders als bei den dadaistischen als Antikunst begriffenen Collagen zielt Weiss hier

Die Collage<sup>66</sup> bietet einzelne assoziativ miteinander zu verbindende Elemente an: Der Raum im oberen Teil des Bildes stellt ein Arbeitszimmer dar, vermutlich eine Visualisierung verschiedener Stadien des Künstlertums von Weiss durch Anspielungen auf das Zimmer im Dachgeschoß des Elternhauses (AvdE, 33-41) oder auf den Raum im Kontor des Vaters (AvdE, 75-77); das auf einem Stuhl liegende Buch verweist auf die Welt der Literatur, worauf auch die auf der linken Seite liegende Gestalt und das auf der rechten Seite abgebildete Bein einer (fiktiven) Romanfigur (wie beispielsweise Ben Hur, AvdE, 56-57) hindeuten. Zwei Elemente, die beide im Gegensatz zu den grauen vorherrschenden Farbtönen der Collage in gelblicher Farbe gehalten sind, stechen hervor: das suchende Kind auf der linken Seite, das ein Blatt (Manuskript) in der Hand hält und im Boden gräbt (vgl. auch Abb. 1) und der Löwe in der Mitte, wohl eine Anspielung auf den gelben Löwen, der vor der Tür des Ich-Erzählers lag (AvdE, 39) und als einer der Begleiter zu identifizieren ist, mit dem der Protagonist auf der Suche nach Befreiung von seinen Ängsten »das weite Gelände des Dachbodens« (AvdE, 38) durchstreicht. Vergleicht man den in der Collage abgebildeten Löwen mit dem Leu von Albrecht Dürer in *Der heilige Hieronymus im Gebäus* (1514)<sup>67</sup>, so befindet sich das Tier in beiden Fällen in einem Studierzimmer; folgt man der »Löwenlegende« hinsichtlich des Kirchenlehrers und der Bedeutung des Dachbodens für den Ich-Erzähler (»dieses Verborgensein oben...« AvdE, 36), so ist das Raubtier als Schutzfigur zu interpretieren. In der Collage von Peter Weiss steht der Löwe mit dem sich nach links beugenden Kind, das leicht als der Schriftsteller zu erkennen ist, in enger Verbindung: Beide Figuren sind überdimensioniert und weisen dieselbe Farbe auf.

Die Konfrontation von Peter Weiss mit der Vielheit des Ichs durch bildliche und sprachliche Darstellungen lässt sich nicht nur in Bezug auf *Abschied*

---

weder auf Provokation noch auf Zerstörung des Alten – das neue Bild entsteht hier, um »das Alte« (die Textvorlage) zu unterstützen, es ausgehend von einer neuen Perspektive zu selektieren und somit neu zu überdenken.

<sup>66</sup> Für eine detaillierte Beschreibung vgl. Köhler: Vom Text zum Bild [wie Anm. 4], S. 216-225.

<sup>67</sup> Köhler sieht in dem Kupferstich von Dürer eine Vorlage für die Collage von Peter Weiss. Vgl. ebd., S. 224.



Abb. 3 – Aus: Peter Weiss: *Fluchtpunkt*. Roman. Mit vier Collagen von Peter Weiss. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1983, nicht nummerierte Seite (55)

von den Eltern feststellen. Es finden sich Text-Bild-Korrelationen ebenso in anderen Werken von ihm, welche die genannten Themenkomplexe – insbesondere das Motiv des Todes, der Fremdheit des Subjektes und der Suche nach dem vielschichtigen Ich – weiter ausarbeiten, und somit eine erneute Auseinandersetzung mit der eigenen Identität aufzeigen, aber auch ein klares Beispiel werkübergreifender Reflexion auf intermedialer Ebene darstellen.

Folgende der »Dinosaurus-Reihe« angehörende Collage<sup>68</sup>(Abb. 4), die den Arbeitsprozess des an *Abschied von den Eltern* inhaltlich und erzähltechnisch anknüpfenden Werkes *Fluchtpunkt* begleitet, legt Zeugnis für Weiss' Arbeitsweise, in Collagen Themenkomplexe zu verbildlichen, die er in mehreren seiner Prosawerke bearbeitet, und für sein intermediales Poetikverständnis ab.

Der Löwe, auf das Bild eines Innenraums geklebt, verweist auf *Abschied von den Eltern* und auf die dafür angefertigte Collage (Abb. 3), schafft aber zugleich eine Verbindung zwischen dieser Erzählung und *Fluchtpunkt*. Die im oberen Teil collagierte Landschaft strahlt eine leblose künstliche Stille aus und steht damit in scharfem Kontrast zu den apokalyptisch anmutenden Sturmlandschaften der Collagen, die *Abschied von den Eltern* visuell verarbeiten; der in der Mitte abgebildete Mann, der mit optischen Geräten hantiert, stellt wohl eine Weiterentwicklung des durch das Fernglas blickende Kind dar (Abb. 2). Die zwei in gelber Farbe hervorgehobenen Elemente (ein noch ungeborenes Kind und die Organe eines weiblichen Körpers mit eindringlicher Fokussierung auf die durch zwei Hände gehaltene Gebärmutter) behandeln die in *Abschied von den Eltern* stets präsenten Themenkreise Geburt und Sexualität in Bezug auf die Mutter. Das unten links collagierte Skelett eines Dinosauriers verweist auf die Beschäftigung mit der eigenen Biografie, wie Weiss im September 1960 aufzeichnet: »Zum Bericht des Lebensabschnittes in Stockholm. Die Schwierigkeiten bei der Ermittlung der Daten. Die Tagebücher meiner Mutter gaben einigen Aufschluss.

---

<sup>68</sup> Günter Schütz: Peter Weiss und Paris. Prolegomena zu einer Biographie. Bd. 1: 1947-1966. St. Ingbert 2004, S. 331. Schütz weist darauf hin, dass Weiss 1963 in seinen Notizbüchern *Fluchtpunkt* als »Dinosaurus« bezeichnet. Vgl. auch Rainer Gerlach: Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss. St. Ingbert 2005, S. 97-107.





Abb. 4 – Aus: Peter Weiss, *Fluchtpunkt*. Roman. Mit vier Collagen von Peter Weiss. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1983, nicht nummerierte Seite (5)

Ich habe hier ein gewisses Skelett, das ich vielleicht später noch vervollständigen kann. Wie das Skelett eines verschollenen Tieres, das man aus eigenen

gefundenen Bruchstücken zu einem Ganzen rekonstruiert. Die Fremdheit des eigenen Lebens. ICHTOSAVROS<sup>69</sup>.

Peter Weiss' experimentelles Gebilde aus sprachlichen und bildlichen Zitaten, die er auf intertextueller, interbildlicher und intermedialer Ebene einsetzt, verweist noch einmal deutlich auf eine Poetik, die aus der Wechselwirkung von Textualisierung und Visualisierung sowohl auf der fiktiven als auch auf der faktualen Ebene lebt. Notiz- und Tagebücher nehmen auf Erzähltexte Bezug und bieten Anhaltspunkte für deren Erläuterungen. Gemälde und Collagen behandeln Hauptmotive der Erzählungen<sup>70</sup>, zitieren diese in bildlicher Form und unterstreichen neue Aspekte der Hauptmotive. Dadurch bekräftigen sie auf visueller Ebene zuerst nur textuell artikulierte und fixierte Äußerungen; sie bedienen sich ferner ähnlicher »Erzählmodi« (Kontrastierung der collagierten Elemente, Assoziationsprinzip, Kaschierung und Hervorhebung der Grenzen zwischen den geklebten, bewusst arrangierten Einzelteilen), welche die bereits durch das Wort ausgeloteten Gedanken aussagekräftiger werden lassen und sich als eine weitere Möglichkeit der Selbstvergewisserung auf dem Weg zur Ich-Findung erweisen. Ergebnis sind eine bildliche Prosa und ein damit verzahntes Bildwerk, die im Spannungsfeld von Autobiographie, Fiktion und künstlerischer Reflexion stehen und eine identitätsbildende Funktion erfüllen. Weiss verwendet in seinem Werk bewusst die Strategie der Versprachlichung der Bilder und der Verbildlichung der Worte, um einen markanten Akt künstlerischer

<sup>69</sup> Weiss: Das Kopenhagener Journal [wie Anm. 2], S. 36.

<sup>70</sup> Bigler betont diesbezüglich zu Recht, dass die Collagen von Weiss in Wechselwirkung zu Textsequenzen treten, aber Text und Bild lassen sich dabei nicht eindeutig (oder nicht immer; M.P.) aufeinander beziehen. Dies zeigt, »dass sich die Text-Bild-Beziehungen bei Weiss nicht auf Funktionen der gegenseitigen Illustration oder Beschreibung beschränken. [...] Der Text wird durch die Collage differenzierter lesbar und die Collage durch den Text anders sichtbar«. Vgl. Regula Bigler: Geste des Vergessens und des Erinnerns. Peter Weiss' Text- und Collagearbeiten unter der medientheoretischen Perspektiven Vilém Flusers betrachtet. In: Peter Weiss Jahrbuch 24 (2015), S. 81-96, hier S. 88.

Selbstschöpfung und ständiger Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zu setzen. Dabei erzeugt er ein Gebilde, dessen Grenzen weder sprachlich noch bildlich gezogen werden können, sondern das eher aus der stetigen Überschreitung der Grenzlinien entsteht und im Miteinander sprachlicher Zeichen und bildlicher Gefüge lebt.

\* \* \*

Heinz-Peter Preußner  
(Bielefeld)

*Ein Held aus der Leerstelle: Herakles  
Zur zweckinstrumentellen Interpretation des Pergamonfrieses  
in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«*

Die Gigantomachie

Der Einstieg ist fulminant. In komplexen, teils para-, teils hypotaktischen Satzkonstruktionen, mit dem Stakkato harter, später rein asyndetischer Fügung, arbeitet der geschriebene Text die bildliche Textur des Hochreliefs heraus, als wolle er den *Laokoon* Lessings in Poesie verwandeln<sup>1</sup>: und lässt plastisch so, aus der erinnerten Anschauung, Vorstellungen entstehen, sich ausformen gleich zu Anfang der *Ästhetik des Widerstands*:

Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstenen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs, ausweichend, zurückschnellend,

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu, auch mit Bezug auf Peter Weiss' *Laokoon*-Rede von 1965, Martin Rector: Fünfundzwanzig Jahre »Die Ästhetik des Widerstands«. Prolegomena zu einem Forschungsbericht. In: Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss. »Die Ästhetik des Widerstands«. Hg. von Arnd Beise, Jens Birkmeyer und Michael Hofmann. St. Ingbert 2008, S. 13-48, hier S. 40f. Bei Gotthold Ephraim Lessing siehe *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie [1766]. In: ders.: Werke [in 8 Bdn.]. Hg. von Herbert G. Göpfert et al., hier Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Hg. von Albert von Schirnding. Darmstadt 1996, S. 7-187, hier insb. S. 102f., 112f. Die *Laokoon-Gruppe* selbst ist eine Skulptur des Hagesandros aus Rhodos, mit Athenodoros und Polydoros gefertigt im 2.-1. Jh. v. Chr.

angreifend, sich deckend, hochgestreckt oder gekrümmt [...]. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit (ÄdW 9 [1, 7]).<sup>2</sup>

Die Gewalt, die sich hinter dem ästhetischen Prozess abzeichnet, ist hier schon eine gedoppelte: die dargestellte der Kampfhandlungen einerseits und die der Zeitläufte andererseits, die dem Stein, aus dem die Körper wuchsen, seine Indifferentheit, seine Gestaltlosigkeit wieder aufzwingt. Das Material, der weiße Marmor mit seiner leicht bläulichen Äderung, dem doch die Beständigkeit eingeschrieben scheint, das genau deshalb gewählt wurde, um die Vergänglichkeit zu überdauern, ist durch die mehr als 2000 Jahre seit seiner Bearbeitung selbst hinfällig geworden, hat die Verletzlichkeit des Lebendigen imitiert, wenn es als »Torso«, »zersprengt«, mit »geborstne[r] Hüfte« zum heutigen Betrachter spricht. Dennoch bewahrt der bearbeitete Marmor Erinnerung, sagt die Passage, lässt die Größe wieder erstehen, die dem Stein abgerungen wurde. Hier zeigt sich bereits die dialektische Dynamik, welche die gesamte *Ästhetik des Widerstands* auszeichnet: in wechselnder Figurenrede – wie unter changierender Beleuchtung – mal diesen, mal jenen Aspekt betonend, hervorhebend, in der Interpretation mal den einen, dann wieder den diametral entgegengesetzten Standpunkt einzunehmen. Denn die in der Anschauung sich wieder zusammensetzende, die einstige Größe wird dem Text zur Anklage und Allegorie des historischen Prozesses: wenn

---

<sup>2</sup> Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. Roman. 3 Bde. [1975, 1978, 1981 in einem Bd.]. Zitiert nach der von Jürgen Schutte herausgegebenen, kritisch durchgesehenen und korrigierten Neuen Berliner Ausgabe mit deren durchgehender Paginierung. Berlin 2016. Im Folgenden als Sigle ÄdW. Vgl. das editorische Nachwort ebd., S. 1197-1199. In eckigen Klammern zudem Verweise auf die Ausgabe Frankfurt a.M. 1983 mit Band und Seitenzahl [entspricht den Erstausgaben in Einzelbänden, hier gleichfalls in einem Band zusammengefasst]. Verkürzungen wie: »einer geborstnen Hüfte«, ÄdW 9, statt: »einer geborstenen Hüfte« [1, 7], werden nicht gesondert vermerkt. / Der Kampf im Fries könne »als ein Ringen um Formung und Gestaltung verstanden werden«, bemerkt Hofmann, doch sei zugleich »das Streben nach Artikulation [...] vom Scheitern bedroht«. Michael Hofmann: *Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«*. Bonn 1990, S. 38.

man die Position der Opfer einnimmt, sich *nicht* mit den Siegern gemein macht, für deren Legitimation und Verherrlichung das Kunstwerk des Pergamon-Frieses seinerzeit, im Hellenismus, errichtet wurde. Dann wird, mit der Formel Walter Benjamins, die »Geschichte gegen den Strich gebürstet«<sup>3</sup> – der Text sagt es selbst (ÄdW 51 [1, 41]) –<sup>4</sup>, zweckinstrumentell vereinbart für den Kampf der Unterdrückten, deren Leiderfahrung nun kreatürlich wirkt<sup>5</sup> und auf den Rezipienten emotional abfärbt:

rauhe Stümpfe neben geschliffner Glätte, belebt vom Spiel der Muskeln und Sehnen, Streitpferde in gestrafftem Geschirr, gerundete Schilde, aufgereckte Speere, zu rohem Oval gespaltner Kopf, ausgebreitete Schwingen, triumphierend erhobner Arm, Ferse im Sprung, umflattert vom Rock, geballte Faust am nicht mehr vorhandnen 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 (ÄdW 9 [1, 7]).

Empathie mit dem Leid steht am Anfang, noch bevor wir durch den Text überhaupt auf individuierte Schicksale verwiesen werden. Die Erfahrung von Kampf und Niederlage erscheint deshalb als ein massenhafter, kollektiver Vorgang in der Subsumtion je einzelner Momente, die der Betrachter und der Vorstellende als Tableau zu synthetisieren hat. Die

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte [1940]. In: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a.M. 1977, S. 251-261, insb. die These 7, S. 253. Dort wird wörtlich die Aufforderung formuliert, »die Geschichte gegen den Strich zu bürsten«.

<sup>4</sup> Vgl. Klaus Jochem: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Berlin 1984, S. 17, 72 insb. Siehe ebenfalls Karen Hvidtfeldt Madsen: Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und »Die Ästhetik des Widerstands«. Übers. aus dem Dän. von Ursula Kleinen und Monika Wesemann. Wiesbaden 2003, S. 115-120, insb. S. 118f.

<sup>5</sup> Vgl. Bertold Brunner: Der Herakles/Stahlmann-Komplex in Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«. St. Ingbert 1999, S. 165f.

Exposition bei Weiss arbeitet also gleichsam negativ: Sie geht aus vom Detail, wechselnd in den Einstellungen wie ein Film mit *jump cuts*. Der Text springt – so wie das suchende Auge in seinen Sakkaden, das Orientierung will und zunächst nur Verwirrung erhält. Die Satzfragmente wechseln mit sekundenkurzen Fixationen, um dieses Muster des historischen Prozesses zu erschließen und fungibel zu machen für die eigene Sache.

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 aufgerissenen 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. 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 (ÄdW 9 f. [1, 7]).

Aus den Details entsteht die Allegorie des einen, großen Schreies kreatürlicher Verzweiflung und erlittenen Schmerzes, der sich im Fortgang sukzessive auffächert in bedeutungstragende Gruppen – manche von »olympischer Kühle«, andere als »Meeresungetüm« auszumachen, mit »schlangenförmigen Beinen« dem Grund verhaftet, als »Greif« oder »Kentaur«. Sie alle agieren im schmalen Band des Frieses selbst: die Niedergeworfenen, die den Körper, häufig diagonal gestreckt, nun näher an der Basis haben; die siegreichen Olympier hingegen, die aufrecht ihren Triumph feiern. An nur einer Stelle tut sich der Boden auf, die »Dämonin der Erde« greift ein ins Geschehen: »das Gesicht weggehackt unter den Augenlöchern, die Brüste massiv in dünner Umhüllung, den losgerißnen Klumpen der einen Hand suchend erhoben, die andre Hand um Einhalt bittend« (ÄdW 10 [1, 8]). Die Göttin Ge, hier gemeint, aber von Weiss erst später benannt, ist die erste, die sich heraushebt aus den bislang namenlos Kämpfenden. Dann tauchen auch die ersten Protagonisten des Romans auf, Heilmann, Coppi und der Ich-Erzähler, die nach Bezeichnungen suchen, die man am Fuß des Frieses finden kann für



die anthropomorphen Götter – wie sich später erweist: die Olympier und auch die Titanen –, während die Widersacher, die unterlegenen Giganten – mit der Ausnahme Ges – nur auf den Kantseiten der Einzelplatten des Hochreliefs vermerkt sind, dem Blick der musealen wie der antiken Betrachter durch die Aufstellung entzogen<sup>6</sup>.

Auch über die Entstehung unterrichtet uns der Roman erst nachgeordnet. Selbst den Gegenstand – genannt Pergamonaltar: und darin, spezifischer, der große Pergamonfries mit der Darstellung des Gigantenkampfes – gibt die *Ästhetik des Widerstands* erst nach zwei dichtgedrängten Seiten der Ekphrasis preis, die ein Bild bislang nur nebulös evozieren ließ. Nun wird nachgereicht, was Einordnung in den bildungsbürgerlichen Kanon verspricht: »was für die Unkundigen im magischen Dunkel lag, war für die Wissenden ein nüchtern einzuschätzendes Handwerk. Die Eingeweihten, die Spezialisten sprachen von Kunst, sie priesen die Harmonie der Bewegung, das Ineinandergreifen der Gesten<sup>7</sup>, die andern aber, die nicht einmal den Begriff der Bildung kannten, starrten verstohlen in die aufgerißnen Rachen, spürten den Schlag der Pranke im eignen Fleisch« (ÄdW 12 [1, 9]). Wir befinden uns, wie die Fachliteratur zum Pergamonaltar vermutet, wohl um das Jahr 180 vor Christus<sup>8</sup>, sicherlich aber unter der »Dynastie der

---

<sup>6</sup> Vgl. Sebastian Prignitz: *Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrtenschule*. Berlin 2008, S. 16.

<sup>7</sup> Vgl. dazu die schematischen Zeichnungen der Bildachsen und der Tiefenstaffelung der Figuren ebd., S. 67f. insb. sowie 56, 58, 61, 64f., 70f.

<sup>8</sup> Vgl. Elisabeth Rohde: *Pergamon. Burgberg und Altar*. Berlin 1972, S. 20 [siehe auch die erw. Aufl. Berlin und München 1982, S. 23]. Neuere Untersuchungen weichen nur geringfügig von dieser Einschätzung ab, so Wolfgang Rath: *Lage und Stadtentwicklung des antiken Pergamon*. In: *Pergamon – Panorama der antiken Metropole* [Katalog Staatliche Museen zu Berlin]. Hg. von Ralf Grüßinger, Volker Kästner und Andreas Scholl. Petersberg 2011, S. 21-27. Rath datiert den Baubeginn »gegen 170 v. Chr. unter Eumenes II., dessen Nachfolger Attalos II. die Arbeiten dann weiterführen ließ«, ebd., S. 24. Vgl. Volker Kästner: *Der Große Altar und seine Friese*. In: *Pergamon. Yadegar Asisis Panorama der antiken Metropole* [Katalog 2011]. Hg. von der Asisi GmbH und den Staatlichen Museen zu Berlin. 2. Aufl. Berlin 2012, S. 25-28, hier S. 26.

Attaliden«, 241-133 v. Chr. (ÄdW 11 [1, 9])<sup>9</sup>, als in Kleinasien ein Reich heranwuchs, das es, mit Unterstützung Roms, bald mit den großen Akteuren der Weltgeschichte aufnehmen konnte, spätestens als es die immer wieder eingefallenen Galater (keltische Gallier) »an den Quellen des Kaikos« unter Eumenes II. 166 v. Chr. endgültig besiegte<sup>10</sup> – und sich in der Selbstwahrnehmung mit Athen messen wollte<sup>11</sup>. Entsprechend groß war der Wunsch, auch über die Architektur den Geltungsanspruch des neuen, einflussreichen Staates nach außen zu repräsentieren<sup>12</sup>. In der *Gigantomachie* des Pergamonaltars ist dieses Legitimationsbedürfnis Stein geworden – und somit auf die Nachgeborenen gekommen. »Einzig um die Absicherung des Herrschaftsbereichs der Könige ging es in den Kriegen« (ÄdW 12 [1, 9]).

Der Gigantenkampf ist ein Teil der *Theogonie*, die unter anderem von Hesiod in dessen gleichnamigem Werk, aber auch, in einer Kurzfassung, von Apollodoros in seiner *Bibliothek* geschildert wird. Giganten sind Söhne der Gaia (oder Ge), die, wie Hesiod erzählt<sup>13</sup>, befruchtet wurde vom Blut des Uranos, der wiederum vom Titanen Kronos, seinem Sohn<sup>14</sup>, auf Forderung der Ge zuvor entmannt wurde<sup>15</sup>. Apollodor berichtet von ihnen, diese Giganten seien »von ungeheurer Größe und unwiderstehlicher Stärke. Sie waren furchtbar anzusehen: Ihr Haar an Kopf und Kinn hin lang herab und

<sup>9</sup> Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses. Hg. von Wolf-Dieter Heilmeyer. Tübingen, Berlin 1997, S. 9.

<sup>10</sup> Huberta Heres und Volker Kästner: Der Pergamonaltar [Katalog Staatliche Museen zu Berlin]. Mainz 2004, S. 14.

<sup>11</sup> Vgl. Max Kunze: Der Pergamonaltar. Seine Geschichte, Entdeckung und Rekonstruktion. Mainz 1995, S. 21. Siehe auch Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation [wie Anm. 9], S. 31.

<sup>12</sup> Vgl. Rohde: Pergamon. Burgberg und Altar [wie Anm. 8], S. 12.

<sup>13</sup> Hesiod: Theogonie 159-190. Nach der Ausgabe: Werke in einem Bd. Theogonie – Werke und Tage – Ehoien – Der Schild des Herakles – Fragmente – Texte zum Nachleben. Übers. aus dem Gr. von Luise und Klaus Hallof. Berlin/Weimar 1994, S. 9-11.

<sup>14</sup> Vgl. Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung [1955]. Übers. aus dem Engl. von Hugo Seinfeld. Reinbek 1984, S. 30.

<sup>15</sup> Vgl. Gerhard Fink: Who's who in der antiken Mythologie [1993]. 3. Aufl. München 1993, S. 112.

an den Füßen hatten sie Schuppen von Drachen. [...] Gegen den Himmel schleuderten sie Felsblöcke und brennende Eichen«<sup>16</sup>; »entsetzliche Riesen mit [...] Schlangen statt der Beine«, die »Gebirge aufeinanderwürfen, um den Olymp zu erstürmen«, schreibt Fink, den sie zugleich mit dem Feuer ihrer brennenden Fackeln, selbst kräftige Bäume, entflammten. Somit war auch »die Herrschaft des Zeus in höchster Gefahr«<sup>17</sup>. Die *Gigantomachie* nun berichtet vom letztlichen Sieg der Olympier gegen diese Aufrührer.

Genalogisch ist der Pergamonaltar wenigstens erklärungsbedürftig, vielleicht sogar eine Provokation. Wir müssen bedenken, dass die Auflehnung der Ge gegen Kronos, seine Entmannung und die Zeugung der Giganten, eine Reaktion der Erdgöttin auf ihr zuvor angetanes Unrecht waren. Nachdem das anfängliche Chaos, wie Hesiod berichtet, überwunden war, entstand Gaia und mit ihr, gleichursprünglich, Eros, »der schönste unter den ewigen Göttern«, der »Gliederlöser«. »Gaia gebar nun zuerst, gleich weit wie sie selbst, den gestirnten / Uranos, daß er sie rings von allen Seiten umhülle«. Berge und Meere bringt sie ebenfalls selbstzeugend hervor; dann aber »teilt sie mit Uranos das Lager, wie Hesiod formuliert<sup>18</sup>, und gebar ihm daraufhin Söhne und Töchter. Diese erste Generation anthropomorpher Gottheiten ist bekannt unter dem Namen *Titanen*, unter ihnen Okeanos, Hyperion, Iapetos, Mnemosyne, Rheia, Phoibe, Themis und Tethys. Auf Iapetos gehen wiederum die Söhne Prometheus und Epimetheus zurück, auf Themis die Horen und die Moiren *et cetera*. Daneben sind noch die Hekatoncheires, die Hundertarmigen, und die Kyklopen zu nennen, die einer geschlechtlichen Verbindungen entstammen – und nicht durch Urzeugung der Ge oder, wie die Giganten, mit dem Blut des Uranos, das auf die Erde fiel, erschaffen und aus Ge hervorgebracht wurden. Sie sind zwar Geschwister der oben genannten Götter, aber durch monströse Abweichungen

---

<sup>16</sup> Apollodoros: Bibliothek 1, 34-38, zit. 34. Nach der Ausgabe: Götter und Helden der Griechen [= Bibliothek]. Übers. aus dem Gr. und hg. von Kai Brodersen. Darmstadt 2012, S. 21.

<sup>17</sup> Fink: Who's who in der antiken Mythologie [wie Anm. 15], S. 114.

<sup>18</sup> Hesiod: Theogonie 120f., 126f., 133 [wie Anm. 13], S. 8.

gekennzeichnet wie ihre hundert Arme und fünfzig Köpfe einerseits oder ihr Einauge andererseits. Die (weitgehend) menschengestaltigen Titanen hingegen sind die ersten Gegner der Olympier gewesen, die in der *Titanomachie* deren Macht angegriffen haben. Zuvor hatten sie sich, mit Kronos an der Spitze, wie beschrieben gegen den Vater Uranos aufgelehnt, da der seine eigenen Kinder schmähete.

Zeus nun, Sohn des Kronos und der Rheia, nimmt selbst wiederum Rache am Vater, weil der die eigenen Kinder alljährlich verschlungen hatte. Mit einer List befreit er die (unversehrt gebliebenen) Geschwister, die der Vater erbricht, und wird zum Anführer der Olympier gegen die Titanen. Doch nur mit Hilfe der Hundertarmigen und der Kyklopen – und unter Mitwirkung der Großmutter Ge – gelingt das Werk nach zehn Jahren Krieg; und die Titanen werden in den Tartaros verbannt<sup>19</sup>. Wenn nun diese Verstoßenen Seite an Seite mit den olympischen Gottheiten im Pergamonfries kämpfen, die Titaninnen Hekate und Phoibe etwa, ist im hellenistischen Artefakt bereits eine weitreichende *Mythoskorrektur* angelegt, deren Deutung allerdings bislang nur als spekulativ bezeichnet werden kann. Denn Giganten und Titanen wurden schon im Hellenismus und in Rom immer wieder als strukturell gleiche, untereinander austauschbare Gruppen aufgefasst<sup>20</sup>. Hier aber werden sie zu Gegnern, die sich unerbittlich bekriegen<sup>21</sup>.

Ausgeschlossen aus dem Fries in Pergamon sind hingegen Kronos und Prometheus, die beiden großen Empörer und Aufwiegler, letzterer wohl

---

<sup>19</sup> Vgl. Ranke-Graves: *Griechische Mythologie* [wie Anm. 14], S. 32f. Siehe auch Gustav Schwab: *Der Gigantenkampf*. In: *Pergamon. Yadegar Asisis Panorama* [wie Anm. 8], S. 53f. Der Text zudem in: ders.: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Wien o.J., hier das Kapitel: »Herakles im Kampf mit den Giganten«, S. 112-115.

<sup>20</sup> Peter Weiss ignoriert dies. Dazu bereits Wolfgang Schindler: *Der große Fries des Pergamonaltars – Peter Weiss' Deutung in der Sicht des klassischen Archäologen*. In: »Ästhetik des Widerstands«. *Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*. Hg. von Norbert Krenzlin. Berlin 1987, S. 31f. Vgl. auch Brunner: *Der Herakles/Stahlmann-Komplex* [wie Anm. 5], S. 90f.

<sup>21</sup> Vgl. Prignitz: *Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrtenschule* [wie Anm. 6], S. 59.

wegen des Opferbetrugs an Zeus und des Feuerraubs<sup>22</sup>. Es scheint, als sollte der Gigantenkampf gerade den Zwist mit den Titanen kaschieren, um eine eindeutigere Ordnung zu begründen. »Der Kampf gegen die Giganten ist [dann] seinerseits als Kampf des göttlichen Rechts gegen Unrecht und Hybris zu verstehen«. Die »Hervorhebung des Gegensatzes von den vereinten Göttern zu den frevelnden Giganten« wäre dann »mehr als nur eine Erweiterung der traditionellen Erzählung«, wie sie uns von Hesiod und Apollodoros vor allem überliefert ist; »es ist eine »Mythenkorrektur«, sagt Prignitz<sup>23</sup>: mit Bezug auf Vöhler und Seidensticker<sup>24</sup>.

#### Ein Held aus der Leerstelle: Herakles

Mythenadaptionen sind immer interessengeleitet. Diese Erkenntnis ist nicht sonderlich spektakulär. Das Gleiche gilt für die Mythoskorrektur. Das hellenistische Meisterwerk lässt sich, wie gesehen, selbst als eine solche Korrektur begreifen. Zudem war wohl intendiert, die politische Ordnung kosmologisch zu überhöhen, wozu man eben die Titanen benötigte: in Gestalt der Lichtgötter im Nordfries. Beide Momente bedingen einander. Aber wenn die mythische Abweichung gegen den Kern des Narrativs verstößt, sollte man nach den Gründen suchen. Wie verbindet sich das Interesse einer *Ästhetik des Widerstands* nun mit dem Legitimationsrahmen des Pergamonfrieses? Die Konjunktion sollte schwierig, wenn nicht gar prekär sein. Weiss überspielt die Problematik – mit dem Ziel der gewollten Identifikation. Zunächst erklärt er die »Dämonin der Erde«, Ge, zur Urmutter der erniedrigten Arbeiterschaft. »Sie hatte Uranos, den Himmel, Pontos, das Meer, und alle Gebirge hervorgebracht. Sie hatte die Giganten, Titanen, Kyklopen und Erinnyen geboren. Dies war unser Geschlecht. Wir begutachteten die Geschichte der Irdischen«, schreibt Weiss (ÄdW 13 [1, 10]).

---

<sup>22</sup> Hesiod: Theogonie 534-570 [wie Anm. 13], S. 24f.

<sup>23</sup> Prignitz: Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrtenschule [wie Anm. 6], S. 59.

<sup>24</sup> Vgl. den Band: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker in Zusammenarbeit mit Wolfgang Emmerich. Berlin/New York 2005. Darin die Einleitung der Herausgeber, S. 1-18, insb. S. 7.

Dem Roman ist hier schon entgangen, dass die Titanen in Pergamon sich (erstaunlicherweise) gegen die Giganten richten, dass die Kyklopen *den Olympiern beistehen* in der *Titanomachie*<sup>25</sup> – und dass alle Genannten Gottheiten sind, strukturell geschieden von den Sterblichen: durch ihre Unsterblichkeit.

Der Wunsch nach Identifikation führt aber alle die Unterlegenen, die Geknechteten und Erniedrigten, welche Heilmann, Coppi und der namenlose Ich-Erzähler betrachten, in einer Gruppe zusammen. Ge, die doch Bindeglied sein müsste als Mutter der Giganten wie der Titanen, wird, wie schon im Fries, nur für die Giganten verbucht. Sie wird zudem stilisiert als Klagende *per se*, als Mittlerin aller Empathie. Sie wirkt darin, von den Frakturen und Verlusten ihrer Körpergestalt seit Jahrhunderten so geprägt wie vom gemeißelten Ausdruck, der im Stein überdauert hat, fast wie eine Antizipation der christlichen Pietà:

Eine Wunde klaffte vom Kinn bis zum Kehlkopf. Alkyoneus, ihr Lieblingssohn, drehte sich, ins Knie sinkend, schräg von ihr weg. Der Stumpf seiner linken Hand tastete nach ihr. Sein linker Fuß, am gedehnten zersplitterten Bein hängend, rührte sie noch an. Schenkel, Unterleib, Bauch und Brust spannten sich in Konvulsionen. Von der kleinen Wunde, die ihm das giftige Reptil zwischen die Rippen geschlagen hatte, strahlte der Todesschmerz aus. Die weit ausgebreiteten Schwingen des Eisvogels, die ihm aus der Schulter wuchsen, verlangsamten seinen Sturz (ÄdW 13 [1, 10]).<sup>26</sup>

Dagegen steht die »Unerbittlichkeit Athenas«. Oder »Nike, aufschnellend,

<sup>25</sup> Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie [wie Anm. 14], S. 33.

<sup>26</sup> »Überdeutlich tritt die Gewalt zutage, kein Ornament verdeckt sie, jede Einzelheit des Friesgeschehens ist erfüllt von unsäglicher Quak«. So kommentiert Oesterle die oben zitierte Passage. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands. Tübingen 1990, S. 6. Eine ausführliche Deskription der Gestalt des Alkyoneus, welcher im Kampf unterliegt, gibt Mechthild Amberger-Lahrmann: Anatomie und Physiognomie in der hellenistischen Plastik. Dargestellt am Pergamonaltar. Stuttgart 1996, S. 36-41; insb. S. 36, 38, 40 [Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse/Akademie der Wissenschaften und der Literatur; 10]. Die Autorin geht auch auf die ikonografische Nähe zur Plastik des *Laokoon* (in der berühmten Gruppe) ein, S. 40f.; Oesterle ebenfalls, S. 8f.

mit mächtigen Flügeln, lockeren, luftigen Röcken«, die ihr den Kranz hält übers Haupt. Oder Nyx, die Göttin der Nacht, die, »mit lieblichem Lächeln, ihr Gefäß voller Schlangen einem Niedergedrückten entgegenschleuderte« (ÄdW 13 [1, 10]). Herakles aber, der Halbgott und erste Heros der Griechen, der den Olympiern beistand im Gigantenkampf, ja dessen Einsatz zwingend nötig war zur Unterwerfung der Aufständischen, wird im Roman geradezu mutwillig herausgelöst aus dieser Phalanx der Siegreichen – und, als Sterblicher, der falschen Seite zugeschlagen:

Herakles aber vermißten wir, den einzigen Sterblichen, der sich der Sage nach mit den Göttern im Kampf gegen die Giganten verbündet hatte, und wir suchten zwischen den eingemauerten Körpern, den Resten der Glieder, nach dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer, der durch Tapferkeit und ausdauernde Arbeit die Zeit der Bedrohungen beenden würde. Nur auf ein Namenszeichen stießen wir, und auf die Tatze eines Löwenfells, das er als Umhang getragen hatte, sonst zeugte nichts mehr von seinem Standort zwischen dem vierpferdigen Gespann der Hera und dem athletischen Leib des Zeus, und Coppi nannte es ein Omen, daß gerade er, der unseresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten (ÄdW 14 [1, 11]).

Mit kontrafaktischem Voluntarismus arbeitet der Text gegen die Mythologie an, wenn er bekräftigt: »Ihnen, den Unterworfenen, zur Hilfe müßte Herakles kommen, nicht denen, die an Panzern und Waffen genug hatten« (ÄdW 17 [1, 14]). Die Sehnsucht wird später, zum Ende des ersten Bandes, sogar zur Gewissheit. Für Heilmann hat Herakles »ständig die Befreiung der Unterdrückten vor Augen«; er setze »Ungetümen und Tyrannen seine Taten entgegen[.]«. »Wir hatten in ihm den Menschen gesehen, der das Hierarchische und Irrationale hinter sich ließ«. »Er war für uns der Irdische [...], der zum ersten Mal klarmachte, daß hier, im Diesseitigen, die Veränderungen, die Verbesserungen stattfinden mußten«. Er ist, mit seinem »handfeste[n] Zupacken«, Garant der revolutionären Situation.

Sicher, so räumt der Erzähler ein, kann auch dem größten Identifikationsbedürfnis nicht entgehen, wie »prahlerisch«, »aufschneiderisch« sich der Halbgott inszeniert, doch hatte er »unsre Bewundrung geweckt, denn seine

Tollkühnheit, sein höhnisches Wüten war immer darauf gerichtet, den Sterblichen beizustehn gegen das Monströse und Destruktive« (ÄdW 389 [1, 314]). Hat der Text seine eigene Wertung vergessen? Waren die Ungeheuer im Fries denn nicht die Unterdrückten, denen Herakles angeblich zu Hilfe eilen sollte – wo er ihnen allen, nach dem Mythologem der *Gigantomachie* – doch den Todesstoß versetzte? Die »Erdgebornen aus Finsternis und Sklaverei«, sie »erwachten und [zeigten] sich in ihrem wahren Aussehn« (ÄdW 66 [1, 53]); dies war die Hoffnung, die mit dem Namen Pergamon verbunden wurde. Jetzt sind diese »Monstren« nichts »andres als Träume, denen er [Herakles] sich immer wieder stellen mußte« (ÄdW 390 [1, 315]).

Heiner Müller hat in *Herakles 2 oder die Hydra* genauer gesehen, was der Held bekämpft – und woran er scheitert<sup>27</sup>. Er führt Krieg gegen die Natur – und gegen sich selbst als Natur; er ist der Prototyp der instrumentellen Ratio und zerstört, was ihm die Lebensgrundlage sein könnte<sup>28</sup>. Nach diesem Muster ist auch der Altarfries zu Pergamon deutbar, seine Fortschritts-euphorie dann zu lesen als Hybris im Zivilisationsprozess – gerichtet gegen das weibliche Prinzip, verkörpert in Ge, an dem er zugrunde geht: durch seine letzte Frau Deianeira, »der Töterin des Manns« (ÄdW 395 [1, 319]). Kein Zweifel: Herakles steht für das Patriarchat – auch wenn man nicht alle mutterrechtlichen Deutungen von Bachofen bis Ranke-Graves mit ihren weitreichenden Implikationen teilen muss oder nur sollte<sup>29</sup>. Er, der, in der

<sup>27</sup> Vgl. Heiner Müller: *Herakles 2 oder die Hydra*. In: ders.: *Geschichten aus der Produktion 2*. Berlin 1974, S. 100-103. Der Text fungiert zugleich als Intermedium zu ders.: *Zement* (nach Gladkow) [1972], ebd., S. 65-133.

<sup>28</sup> Vgl. vom Verfasser: *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*. Köln/Weimar/Wien 2000, S. 263-266.

<sup>29</sup> Vgl. Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* [1861]. Ausw. und hg. von Hans-Jürgen Heinrichs [1975]. 7. Aufl. Frankfurt a.M. 1989, S. 134-137, 143, 153, 175, 343-347 und passim; Ludwig Klages: *Der Geist als Widersacher der Seele* [1929-1932]. 6. Aufl. Bonn 1981, S. 374, 725f., 1344, 1381, 1397; Ranke-Graves: *Griechische Mythologie* [wie Anm. 14], S. 410-528, insb. S. 449-456, 458f., 485f., 525-525; siehe auch vom Verfasser: *Gender | Mythos. Antike und Gegenwart der Geschlechterverhältnisse*. Würzburg



»schönsten aller Männerfantasien«, fünfzig Frauen in nur einer Nacht schwängert, stirbt ausgerechnet an seiner Eifersucht. Er gönnt der Frau nicht, was er selbst praktiziert – und tötet den Kentauren Nessos, den er als Nebenbuhler wähnt, mit einem Giftpfeil. Dessen mit Blut und Sperma durchtränktes Kleid – von Weiss rationalisiert in einen bunten Strauss »vorderasiatische[r] Geschlechtskrankheiten«, den Deidaneira ihm überträgt, selbst empfangen vom »brünstige[n] Pferdemann«, die der »nach jahrelangen Umtrieben mit Herden und Getier, in sie hineingestoßen hatte« – ätzt ihm die Haut weg, die er mit dem Kleidungsstück von sich reißt; und unter unsäglichen Qualen opfert er sich dann auf dem Berg Öta. Der Roman ergänzt noch, dass der Held die Frau unter dem Leichnam des Kentauren hervorzieht, um sie »noch einmal zu gebrauchen«. Und dann finden sich auch hier Sätze, die zu diesem Heros passen: Sein ganzes Trachten sei von Rache erfüllt, um dem Schrecken zu entgehen, »dem Abscheu vor der Frau. Die Sinnlichkeit, die ihm angedichtet wurde, kann nur den Vorstellungen derer entsprechen, die Liebeskraft mit Besitzergreifung verwechseln, nicht ein einziges Mal läßt sich den zahlreich eingegangnen Verbindungen entnehmen, daß er seiner Partnerin zugetan gewesen war, immer nur hatte er entrissen, gezüchtigt, gemordet oder wurde gepeinigt« (ÄdW 394 [1, 318]).

Doch Heilmann will »nicht hinnehmen, wie die Herrschenden ihn [den Herakles] abgebildet haben« (ÄdW 392 [1, 317]). Deshalb betreibt er, wie auch der Text in Gänze, Klitterung<sup>30</sup>. Selbst die beschriebene Leerstelle ist

---

2020. Dort, neben dem hier vorliegenden Text über »Herakles«, die »Einleitung« und Kap. 1.2 »Medea fiam! Rezeption, Korrektur und Widerlegung eines Mythos; 1.3 »Der Mythos der Amazonen. Eine männliche Konstruktion und ihre feministischen Fehldeutungen« und 3.1 »Der eindimensionale Mythos. Rezeption und Reduktion der griechischen Antike in der DDR-Literatur«.

<sup>30</sup> Die in aller Regel affirmative Sekundärliteratur sieht das naturgemäß anders. Dann wird aus der oben konstatierten Klitterung der Figurenrede »Mythenkritik«, Entstellung zur Kenntlichkeit und Aneignung, »Identifikation«: »unter klassenkämpferischem Blickwinkel«. So bei Ulrich Engel: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie »Die Ästhetik des Widerstands«. Münster 1998, S. 278f., 280; vgl. S. 277-287. Herakles kann deshalb »leitmotivisch« im Gesamtwerk erscheinen – und als zentrale Figur des Exils fungieren. So bei Michael Winkler:

eine vorsätzliche Verfälschung. Zwar ist der Heros nicht mehr erhalten im *großen* Fries, wie der Roman zurecht ausführt, nur als implizites Mahnmal noch kenntlich, aber der *kleine* Fries, der den Altarbereich umschließt oberhalb der Freitreppe, zeigt den Helden sehr wohl – in der klassischen Haltung, wie wir ihn vom *Herakles Farnese* des Lysipp kennen<sup>31</sup>. Diese Abbildung macht unmissverständlich deutlich, dass die Herrschenden selbst sich seiner Gestalt bedienten zur Legitimation des eigenen Herrschaftsanspruchs. Denn der dort abgebildete Herakles findet die mythische Gründerfigur Pergamons, Telephos<sup>32</sup>, als Kleinkind vor; er ist also Teil der Aitiologie. Ja man kann sagen, dass nur für ihn, zu seiner Verherrlichung, der Pergamonaltar mit dem Narrativ der *Gigantomachie* errichtet wurde, weil sein Glanz weiterstrahlt auf das Geschlecht der Attaliden, die in Telephos ihren Urahn sahen (vgl. ÄdW 57 [1, 46]). Und letzterer wiederum wird ausgezeichnet vom größten Heros in Menschengestalt, nun sein Beschützer, während jener als einziger aufgenommen wird in den Götterhimmel der Olympier. Die Attaliden stellen sich damit zugleich in die Tradition Alexanders des Großen, der seine Abkunft gleichfalls herleitete vom größten Helden der griechischen Mythologie. Das ist völlig unstrittig – und nicht einmal Gegenstand abweichender Interpretationen.

Die *Ästhetik des Widerstands* hingegen erzählt eine ganz andere Geschichte. Sie tut so, als redupliziere sie die *Arbeit am ausradierten Zeichen*, das

---

Schreiben im Exil. In: Die Ästhetik des Widerstands. Hg. von Alexander Stephan. Frankfurt a.M. 1983, S. 228-245, hier S. 238. Vgl. ebd. Klaus Herding: Arbeit am Bild als Widerstandsleistung, S. 246-284, hier S. 271.

<sup>31</sup> Dazu Huberta Heres: Der Telephosfries. In: Der Pergamonaltar [wie Anm. 10], S. 59-69, hier insb. S. 62, 64; Plattenfragment 12. In »nachattalische[.] Zeit« einzuordnen ist eine Figurengruppe, welche die Befreiung des Prometheus durch Herakles zum Gegenstand hat. Vgl. dazu Christiane Vorster: Mythos in der dritten Dimension – Zu Komposition und Interpretation der Herakles-Prometheus-Gruppe. In: Pergamon – Panorama der antiken Metropole [wie Anm. 8], S. 131-138, hier zit. S. 136. Weitere Teile von Heraklesstatuen aus Pergamon im Objektkatalog des Bandes [Kat. 3.27; 3.28; 3.29], S. 462f.; siehe auch [Kat. 3.18], S. 456f., [Kat. 3.153], S. 372f.

<sup>32</sup> Vgl. Rohde: Pergamon. Burgberg und Altar [wie Anm. 8], S. 79. Siehe auch Huberta Heres: Der Telephosmythos in Pergamon. In: Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation [wie Anm. 9], S. 99-120, hier insb. S. 99f.

Ingeborg Bachmanns *Franza* ausfindig machen wollte im Totentempel der Hatschepsut. Aber die Pharaonin der 18. Dynastie des alten Ägypten ist wirklich Opfer geworden des Zerstörungswerks ihres Nachfolgers, des dritten Thutmosis<sup>33</sup>. Bei Herakles hingegen lässt sich kein Agent konstruieren, der sich gegen die Gründungsfigur richten sollte. Allenfalls wird man annehmen dürfen, dass auch sein in Stein gemeißeltes Konterfei erhalten musste für die byzantinische Stadtmauer oder andere Bauwerke im späteren Bergamo – und sein Profil im Wege war. Hier wie dort setzt der Text, jener von Bachmann und dieser von Weiss, auf Imagination, auf die Ergänzungsleistung des impliziten Lesers durch Vorstellungskraft.

Doch nur bei Weiss wird eine Figur entworfen, die mit dem narrativen Kern, dem emblematischen Bild, das man vom Heros tradiert, nichts mehr zu tun hat. Apollodoros etwa berichtet ebenfalls prominent, weil an erster Stelle, vom Schicksal des Giganten Alkyoneus, der sich, neben Porphyriion, »besonders hervor« tat im Sturm auf den olympischen Himmel. Unsterblich war Alkyoneus, »solange er auf der Erde kämpfte, auf der er geboren worden war«. Den Olympiern lag zudem »ein Orakelspruch vor, demzufolge keiner der Giganten von den Göttern (allein) getötet werden konnte; erst wenn ein Sterblicher mitkämpfte, würden sie sterben«<sup>34</sup>. Also wurde der Gegner von mehreren angegangen: »Zuerst traf [Zeus] den Alkyoneus mit einem Pfeil; der aber erhielt im Fallen durch die Berührung mit der Erde neue und größere Lebenskraft [die Geschichte wiederholt sich im Kampf des Herakles gegen Antaios]. Auf den Rat der Athena schleppte Herakles ihn aus Pallene – also dem Land, in dem er geboren war – fort; so starb er«<sup>35</sup>. Die lakonische Wortwahl sollte nicht über die Grausamkeit hinwegtäuschen.

Der Roman belässt den Sohn der Ge, in einer späteren Betrachtung, abermals »in Athenas Gewalt, der tötende Biß der Schläge in dessen Brust

---

<sup>33</sup> Vgl. Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza [1966]. In: dies.: Werke. Bd. 3: Todesarten. Malina und unvollendete Romane. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München/Zürich 1982, S. 339-482, hier insb. S. 436. Dazu ausführlicher Preußner: Mythos als Sinnkonstruktion [wie Anm. 28], S. 9-12.

<sup>34</sup> Apollodoros: Bibliothek 1, 35 [wie Anm. 16], S. 21.

<sup>35</sup> Ebd. 1, 36 [wie Anm. 16], S. 21. Für die Klammer [ebd. 2, 115], S. 66.

genügte ihr nicht. Sie wollte seine restlose Zerfleischung« (ÄdW 66 [1, 53]) – und nimmt hingegen Herakles gänzlich aus der Verantwortung für seinen Tod. Die *Bibliothek* ist da direkter: Andere, wie den Klytios, »tötete Herakles mit brennenden Fackeln«, schreibt Apollodoros. Den Ephialtes traf Apollon mit einem Pfeil ins linke Auge, Herakles dann in dessen rechtes. Auf Enkelados warf Athena die Insel Sizilien, »dem Pallas zog sie die Haut ab«, um sie für den eigenen Panzer zu verwenden, Polybotes wird durch Poseidon von einem Stück der Insel Kos begraben, Hermes tarnte sich mit dem Helm des Hades – und unterwarf so zahlreiche Gegner, Artemis besiegte unter anderem die Moiren: doch erst »Herakles tötete alle Sterbenden mit seinen Pfeilschüssen«<sup>36</sup>.

#### Legitimationsarbeit für die Revolution

Wieso ist dieser Held – für die Protagonisten des Romans – »unseresgleichen«? Weil ausgespart wird, was nicht in die Mythenkorrektur passt? Oder weil er ein Macher ist, ein viriler Siegertyp, »ein anarchistischer Aktivist voller Vitalität und unsublimierter Emotionalität«<sup>37</sup>, der notfalls keine Scheu kennt, den Gegner grausam zu vernichten?

O Herakles, sagte Heilmann, wie sollen wir uns behaupten können, ohne deinen Beistand. Hat er nicht nur geprotzt mit seiner Kraft, fragte Coppi, hat er seine Kraft nicht nur verschwendet. Ich sehe einen in ihm, in dem alles zur Erfüllung kam, was uns verstellt ist, sagte Heilmann, seine Größe lag in seinem Haß, seiner Raserei, jeder Feind mußte vernichtet werden, weg mit den Fälschern, den Verleumdern, seine Unnachgiebigkeit weist darauf hin, daß es notwendig ist, alles, was das Zusammenleben der Menschen gefährdet, zu beseitigen, ein Mitleid hätte es nicht geben dürfen, viel zu oft zögerten, schwankten wir, hätten wir doch früher schon um uns geschlagen. [...], in uns ist der, der aus dem Götterfries fiel [...] (ÄdW 1069 [3, 169]).

»Herakles im Augiasstall: endlich aufräumen mit der ganzen alten

<sup>36</sup> Ebd. 1, 37f. [wie Anm. 16], S. 21f.

<sup>37</sup> Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«. Wiesbaden 1994, S. 251.

Scheiße!«, schrieb Weiss in sein Notizbuch<sup>38</sup>. Heiner Müller hat denselben Sachverhalt poetischer und komischer zugleich ausgedrückt in seinem frühen kleinen Stück *Herakles 5*, das vom Ausmisten eben jener Rinderställe des Augias handelt: seine fünfte Tat. Nach vollbrachter Arbeit – zwei nahegelegene Flüsse nahmen ihm, von seiner Hand umgeleitet, den entwürdigenden Dienst ab – rollt der Held gleich den (Theater-)Himmel auf, klemmt ihn unter den Arm und zieht seines Weges<sup>39</sup>.

Vielleicht liegen die Dinge auch ganz anders. Interessant wird Herakles womöglich, weil er gerade nicht zu den Geknechteten gehört – nicht einmal im Leid. Denn er wird ja erhöht, aufgenommen in die höchsten Sphären – nach dem Selbstopfer: wie Jesus Christus, der Menschensohn<sup>40</sup>. Er zeigt den Lohn auf, der folgt, wenn man das Selbstopfer, auch die Selbstverleugnung, erst erbracht hat. Er ist der Held der *Ästhetik des Widerstands* – trotz aller Einschränkungen –, weil die Revolution blutig sein muss und man sich im projektiven Helden nicht sentimentalischen Regungen hingeben darf. Was sagt das aus, wenn man, wie Walter Jens in seiner BÜchner-Preisrede auf Peter Weiss<sup>41</sup>,

---

<sup>38</sup> Peter Weiss: Notizbücher 1971-1980. Frankfurt a.M. 1981, Bd. 2, S. 456.

<sup>39</sup> Heiner Müller: *Herakles 5* [1964]. In: ders.: *Der Auftrag, Der Bau, Herakles 5, Todesanzeige* [u.a.]. Hg. von Joachim Fiebach. Berlin 1981, S. 127-139, hier bes. S. 136f. und 139.

<sup>40</sup> Meyer sieht in Herakles eine »Befreier[-]« und »Retterfigur«, »die Antizipation tatkräftiger und erfolgreicher Selbständigkeit« – eine »Präfiguration Christi« als des »Erlösers« durch die »Anspielung auf das messianische Selbstverständnis der kommunistischen Partei« wie die »Anklänge zur christlichen Passionsgeschichte« bei der Erzählung von Herakles' Tod. Stephan Meyer: *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«*. Tübingen 1989, S. 178f.; siehe auch S. 176f., 181. Vgl. *ÄdW* 395 [1, 319]; *ÄdW* 1069 [3, 169].

<sup>41</sup> »Wir sagten: Ulysses – und das nicht allein, um den Rang der Weiss'schen Epopöe zu bezeichnen, sondern weil wir glauben, daß es sich bei der »Ästhetik des Widerstands« um einen ebenso listigen wie gelungenen Gegen-Entwurf zum Joyce'schen Kompendium handelt – Herakles tritt auf den Plan und fordert Odysseus in die Schranken der Poesie! Herakles, der eigentliche Protagonist des Weiss'schen Romans: ihm gilt die erste und – da die Trilogie ringkompositorisch gebaut ist – die letzte *hommage!* Herakles, der Schatten-Geber und Symbol-Verdeutlicher des Buchs: Vermittler zwischen Göttern und Menschen (Vor-

diesen Herakles deutet als Gegenentwurf zum *Ulysses*<sup>42</sup> – der auf den großen Dulder rekurriert; diesen doch recht anderen Helden der instrumentellen Rationalität? Ist dieser Herakles dann nicht sogar ein schlechter Stalinist, anders als der Odysseus wiederum von Heiner Müller – aus dessen *Philoktet*<sup>43</sup>. Denn der fungiert als ein »guter Stalinist«<sup>44</sup>, dem die Lüge und der Verrat zumindest noch Unbehagen, ja wirkliche Schmerzen bereiten. Nochmals: »ein Mitleid hätte es nicht geben dürfen« (ÄdW 1069 [3, 169]).

---

Bild des Künstlers, der den Plebejern die Schätze bürgerlicher Kultur und Bildung eröffnet, Freund der Musen, parteiisch, aber nicht unangefochten, imposant noch in seiner Zwielfichtigkeit und bewegend durch seinen Tod: ein Mann, der eine Frau nicht opferte, sondern ihr Opfer wurde. Herakles, die Ausnahme, Herakles, der Gleichnis-Schaffer: Er, der auf den Öta ging, um sich zu verbrennen, er ist es, der Empedokles und mit ihm Hölderlin Konturen gibt, ja, sein klägliches Ende verleiht noch Lenins Sterben gleichnishafte Signifikanz: »Lenin [...], steif vor Schmerzen, denn er trug damals diesen Gürtel von dickem roten Ausschlag um den Leib, dieses glühende Rosenbeet. [...] Vom Brustbein an, links an der unter[.]n Rippe, um die Seite bis übers Rückgrat, zog es sich hin, diese von entzündeten Nerven hervorgeruf[.]ne Glut[,] Herakles muß es so ergangen sein, als das Ness[u]sgift ihn bedeckte, hatte Lenin gesagt, nur ein schmaler Rand, rechts am Brustkorb, blieb ihm, drauf zu liegen, eine halbe Stunde, länger hielt er nicht aus [...]« [ÄdW 882f. (3, 23f.)]. Lenin mit dem Blutmal, Münzenberg in der Sekunde, da ihm das Gehirn zerplatzt und die »Engramme aus der Spiegelgasse« auseinanderfliegen: wie nah – und wie überzeugend: wie glaubhaft! – rückt in der Weiss'schen Synopse zusammen, was die aufs Dogma eingeschworene Geschichtsschreibung rigide getrennt hat (die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen); wie freundlich und gutnachbarlich stellt sich, in diesem Möglichkeitsentwurf, das Verhältnis von Kunst und Politik vor, da ein Parteieintritt gleichbedeutend mit der Aufnahme in den Orden der Gericault, Courbet und Millet ist«. Vgl. Walter Jens: »Fremdlinge sind wir im eignen Haus...«. Laudatio auf Peter Weiss [Büchner-Preisrede]. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch. Heidelberg 1982, Bd. 2, S. 79-89. Auch im Netz zu finden unter: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/peter-weiss/laudatio> (letzter Aufruf 17.3.2021).

<sup>42</sup> Gemeint ist James Joyce: *Ulysses* [1922], etwa nach folgender Ausgabe: Based on the 1939 Odyssey Press edition. With annotations by Sam Slote. Richmond 2012.

<sup>43</sup> Heiner Müller: *Philoktet* [1958-64; 1966]. In: ders.: Mauer. Berlin 1978, 11.-13. Tsd. 1988 [= Heiner Müller Texte; Bd. 6], S. 7-42.

<sup>44</sup> Preußner: Mythos als Sinnkonstruktion [wie Anm. 28], S. 250.

Was der Roman sonst zu berichten weiß über den Fries auf dem Burgberg zu Pergamon und die »Residenz der Attaliden« (ÄdW 54 [1, 44]), ist angelesen und gefällig referiert: ein wenig durchsetzt noch mit historischem Materialismus<sup>45</sup> und unterfüttert durch zahlreiche angeschlossene Bildbetrachtungen, die wiederum Gewalt legitimieren sollen als klassenkämpferisch gerechtfertigte<sup>46</sup>. Aber diese zurechtgebogene Leerstelle des Heros soll mehr und anderes leisten. Sie muss sogar die Gesamtarchitektur der *Ästhetik des Widerstands* tragen<sup>47</sup>. »Herakles – der arbeitende Mensch im Stadium des Exils die potentielle Kraft der arbeitenden Menschen, den Weg zu ihrem Ziel anzutreten«. So hält Peter Weiss in seinen *Notizbüchern* den Auftrag an den Helden fest<sup>48</sup>. Und im Roman heißt es, »ein Herakles im Exil [entspreche] allen denen, die aus alten Zusammenhängen herausgerissen worden seien« (ÄdW 1071 [3, 171]). Und so schließt er auch mit ihm im Roman: nach all den Enttäuschungen, dem unermesslichen Leid und nach den vielen Opfern, die, im dritten Teil des Romans, ihr Leben ließen für die Bewegung,

<sup>45</sup> Vgl. Klaus Jochem: *Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss*. Berlin 1984, S. 21.

<sup>46</sup> Vgl. dazu den Abschnitt »Ekphrasis als Aneignung und Ideologie« in: *Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs*. Hg. von Heinz-Peter Preußner. Marburg 2018, S. 22-31. Der Text gehört zum Beitrag des Verfassers: *Stillgestellte und bewegte, gesehene und imaginierte, rezipierte und agierende Gewalt – im Bild. Eine Einführung*. Ebd., S. 7-36. Die wichtigsten Bilder sind: Adolph von Menzel: *Das Eisenwalzwerk*, 1872-1875; Robert Koehler: *Der Streik*, 1886; Eugène Delacroix: *Die Freiheit führt das Volk*, 1830; Jean Louis Théodore Géricault: *Das Floß der Medusa*, 1818-1819; Francisco de Goya: *Die Erschießung der Aufständischen*, 1814; Jean-Louis-Ernest Meissonier: *Die Barrikade*, 1848; Pablo Picasso: *Guernica*, 1937. Siehe dazu auch Jost Hermand: *Arbeiterbilder. Adolph Menzels »Das Eisenwalzwerk« und Robert Koehlers »Der Streik«*. In: *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*. Hg. von Margrid Bircken, Dieter Mersch und Hans-Christian Stillmark. Bielefeld 2009, S. 38-58. Ebenso Heinrich Dilly: *Die Kunstgeschichte in der »Ästhetik des Widerstands«*. In: *Ästhetik des Widerstands*. Hg. von Stephan [wie Anm. 30], S. 296-318, insb. S. 306, 308.

<sup>47</sup> Jochem: *Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss* [wie Anm. 45], S. 18f.

<sup>48</sup> Weiss: *Notizbücher 1971-1980* [wie Anm. 38], Bd. 2, S. 604f. Auch Meyer: *Kunst als Widerstand* [wie Anm. 40], S. 182, sieht in Herakles ein »Sinnbild unwiderstehlicher Kraft«. Doch der »strahlende, überpotente Heros« hat auch eine »larmoyant[e]« Seite und ist von »gelegentlichem Wahnsinn« geschlagen. Ebd., S. 169.

etwa in der Hinrichtungsstätte Plötzensee<sup>49</sup>, und deren Tod auch Lotte Bischoff nicht abwenden kann, die zweite Protagonistin oder andere »Erinnerungsfigur« des Romans, die von Stockholm nach Berlin geht, sich mitschuldig fühlt und selbst überlebt (ÄdW 1128-1135 [3, 215-220]; 1144f. [3, 228]; 1147-1153 [3, 230-234]; 1158f. [3, 238f.]<sup>50</sup>. Doch der Roman delegiert die Kraft der Revolution, trotz der apokalyptischen Bilder zuvor, noch einmal an die ausgeräumte Stelle im großen Fries, vor die der Ich-Erzähler wieder tritt *nach dem Exil*<sup>51</sup>, nach der durchlittenen Zeit und der Überwindung des Nationalsozialismus, wenngleich nur im offenen Konditionalis des Konjunktiv 2<sup>52</sup>:

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, Gefängnistüren würden schmettern, ein immerwährendes Lärmen von eisenbeschlagenen Stiefeln würde um sie sein, ein Knattern von Salven aus

---

<sup>49</sup> Weiss gehe es um eine »künstlerische[.] Annäherung an das Undarstellbare«, eine »widerständige[.] Ästhetik«, die »in der Findung einer erinnernden Sprache für deren Opfer« liege, summiert Steffen Groscurth: Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik. Zur Entstehung von Peter Weiss' ästhetischer Theorie. Berlin [u.a.] 2014, S. 255. Ob dies auf eine Theorie des Erhabenen zu beziehen sei, scheint mir allerdings fraglich. Ebd., S. 256; vgl. auch Birkmeyer: Bilder des Schreckens [wie Anm. 37], S. 262f., 256.

<sup>50</sup> Gustav Landgren: Rauswühlen, rauskratzen aus einer Masse von Schutt: Zum Verhältnis von Stadt und Erinnerung im Werk von Peter Weiss. Bielefeld 2016, S. 161f.

<sup>51</sup> Weiss hat die Geschichte des proletarischen namenlosen Ich-Erzählers gern als seine »Wunschautobiografie« bezeichnet, vermutlich gerade wegen seiner bürgerlichen Herkunft. Vgl. dazu Werner Schmidt: Peter Weiss. Leben eines kritischen Intellektuellen. Berlin 2016, S. 358. Vgl. ebd., S. 360, 362f., 400, 410, 431, 435.

<sup>52</sup> Das Stilmittel ist bewusst eingesetzt. Siehe dazu: »... ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und den Mißgriffen...«. Heinz-Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss. In: Ästhetik des Widerstands [wie Anm. 30], S. 11-58, hier S. 46f. Vgl. auch Burkhardt Lindner: Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils. In: Die »Ästhetik des Widerstands« lesen. Über Peter Weiss. Hg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe. Berlin 1981, S. 85-94, hier insb. S. 91-94.



Maschinenpistolen, Steine würden durch die Luft fliegen, Feuer und Blut würden aufschließen, bärtige Gesichter würden sich aus dem Gewühl schieben, zerfurchte Gesichter [...], junge Gesichter, fast kindlich noch, würden anstürmen und wieder untertauchen im Dampf, und blind geworden vom langen Kampf würden sie, die sich auflehnten nach oben, auch herfallen übereinander, einander würgen und zerstampfen, [...] 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 (ÄdW 1195f. [3, 267f.]).<sup>53</sup>

Mit diesem großen Wurf<sup>54</sup>, so können wir schließen, wird letztlich der Mythos der Antike nicht korrigiert, erst recht nicht widerlegt (wie bei Christa Wolfs *Medea*)<sup>55</sup> – er wird vielmehr zum Steinbruch eines identifikatorischen Bedürfnisses, dem nur subsumiert wird, was ins eigene Narrativ passt<sup>56</sup>. »Heilmann stellt Herakles [...] als Anführer der Revolution dar, die

---

<sup>53</sup> Die zitierte Passage ist an zwei Stellen auffällig korrigiert worden. Statt: »Tresortüren würden schlagen, Gefängnistüren poltern« heißt es nun: »Tresortüren, Gefängnistüren würden schmettern«. Außerdem statt alt: »bärtige Gesichter, zerfurchte Gesichter« nun: »bärtige Gesichter würden sich aus dem Gewühl schieben, zerfurchte Gesichter«.

<sup>54</sup> Die Leistung von Peter Weiss bleibt, bei aller Kritik an seiner deutenden Zurichtung des Mythos, unbestritten. Sie wird allseits anerkannt, auch von der Archäologie und Kunstgeschichte des Altertums; »ihm verdanken wir die eindringlichste Schilderung des Großen Frieses«, lesen wir etwa im großen Katalog: Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation [wie Anm. 9], S. 82. Heiner Müller nennt das gesamte Buch ein »Jahrhundertwerk« (zit. bei Schmidt: Peter Weiss. Leben eines kritischen Intellektuellen [wie Anm. 51], S. 439).

<sup>55</sup> Dazu erneut Preußner: Mythos als Sinnkonstruktion [wie Anm. 28], S. 415-418. Vgl. Christa Wolf: *Medea*. Stimmen. O.O. [Hamburg] 1996.

<sup>56</sup> Die bisherige Forschung deutet Herakles ganz im Sinne des Autors Weiss als »Symbol des Zweispalts« und als »zwiespältige Gestalt« – ein Held der Ambivalenz. Auf die Konstruktion der Leerstelle in Bezug auf das Mythologem kommt die zitierte Autorin Schmitt dabei nicht zu sprechen. Siehe Maria C. Schmitt: Peter Weiss, »Die Ästhetik

entlarvt«, das Volk werde »durch Gräuelmärchen betrogen«. Er werde »zu Recht als Volksheld gefeiert, der die Unterdrückung bekämpft«, heißt es etwa<sup>57</sup>. Als Heros erscheint er »menschlich, begeht Fehler, aber er ist imstande, sie zuzugeben und zu überwinden«<sup>58</sup>. Entkräftet wird dieser Befund deshalb nicht von der zum Ende des Romans zunehmenden Kritik an Herakles, aufgeteilt in die Figurenrede zwischen Heilmann, Coppi und erzählendem Ich (ÄdW 1069-1071 [3, 169-171]) – den Gefährten aus den frühen Berliner Tagen, die sich das Bildungsgut anverwandelten für ihr sozialistisches Weltbild und den eigenen Lebensentwurf. Ja, der Held und Halbgott der Antike wird dadurch erst zur »Geschichtsmetapher für die Genese, Metamorphose, Spaltung und Niederlage der Arbeiterbewegung, [...] aber auch für die Geschichte [...] der Sowjetunion«<sup>59</sup>, die ohne diese kritische Erweiterung ungläubwürdiger denn je ausfallen müsste.

Der Mythos des Herakles und der Fries des Pergamonaltars werden genau darum, trotz aller Seriosität in Diktion und Reflexion, und aus diesem Grund nicht ernst genommen. Es sollte, in der *Ästhetik des Widerstands*, so die Bilanz am Schluss, primär um die Ablösung vom heroischen Ideal gehen

---

des Widerstands«. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis. St. Ingbert 1986, S. 140-147, zit. S. 141f. Vgl. Birkmeyer: Bilder des Schreckens [wie Anm. 37], S. 250-254; vgl. S. 229, 231f., 235-237, 241f.; Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus: Poetische Verfahrensweisen in der »Ästhetik des Widerstands«. Opladen 1991, S. 134, 137; Schutte sieht den »zweispältigen Charakter« des Heros vorgeprägt durch den Artikel zu »Herakles« im von Johannes Irmscher herausgegebenen *Lexikon der Antike* (Leipzig [nicht, wie dort angegeben, Berlin] 1972). Vgl. ders.: [in Zusammenarbeit mit Renate Johné] Ebd. 1985. Lizenz für die Bundesrepublik Deutschland: 7. Aufl. Bindlach 1986. Jürgen Schutte: Für eine kritische Ausgabe der »Ästhetik des Widerstands«. In: Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung [wie Anm. 1], S. 49-76, hier S. 72. Zum Pergamonaltar lag Weiss nur ein knappes Heft von Elisabeth Rohde vor: Der Altar von Pergamon. Berlin 1967; Verweis bei Schutte, S. 69-72. Vgl. ausführlicher von Rohde: Pergamon. Burgberg und Altar [wie Anm. 8].

<sup>57</sup> Madsen: Widerstand als Ästhetik [wie Anm. 4], S. 121.

<sup>58</sup> Ebd., S. 122. Auch Meyer: Kunst als Widerstand [wie Anm. 40], S. 185, akzentuiert die »Überwindungsmetapher« des »mythischen Helden« und sieht in dessen »Selbstapotheose [...] das messianische Sendungsbewußtsein der kommunistischen Kämpfer« gespiegelt.

<sup>59</sup> Birkmeyer: Bilder des Schreckens [wie Anm. 37], S. 235.

– und um den Übertrag der Kraftquelle auf die Bewegung selbst<sup>60</sup>. Der Held aus der Leerstelle verwirklicht sich im Klassenkampf. Das macht seinen mythischen Platz überflüssig – denn die Akteure sind Kämpfer der Jetztzeit (ÄdW 1069 [3, 169])<sup>61</sup>. Darin zeigt sich aber nichts anderes als zweckinstrumentelle Bemächtigung; emphatisch gesagt: Unwahrheit gegenüber dem Mythos, der selbst immer nur unwahr und in legitimatorischer Absicht redet – und dennoch die Welt erschließt, sie bewohnbarer macht mit seinen Erzählungen<sup>62</sup>. Wenn hingegen die *Divina Commedia*<sup>63</sup> und der Pergamonaltar »zu Kristallisationspunkten zweier »mythologischer Systeme« geworden sein sollen, »die den ganzen Roman formal wie inhaltlich prägen«<sup>64</sup>, dann nur in *explizierter Verkennung* dessen, was der Mythos selbst berichtet – und vielleicht leisten könnte. Die intendierte Mythoskritik der *Ästhetik des Widerstands* findet, so gesehen, nicht statt<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> Vgl. Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner: Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe. In: Die »Ästhetik des Widerstands« lesen [wie Anm. 52], S. 150-173, hier S. 162.

<sup>61</sup> Vgl. Engel: Umgrenzte Leere [wie Anm. 30], S. 287.

<sup>62</sup> Das macht seine grundlegende Ambivalenz und Dichotomie aus. Vgl. etwa Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik 4. Hg. von Manfred Fuhrmann. München 1971, S. 11-66, hier insb. S. 13.

<sup>63</sup> Dantes *Göttliche Komödie* ist bekanntlich ein weiteres Referenzwerk der *Ästhetik des Widerstands*. Das Ziel in beiden Texten ist Erinnerung – die »Überwindung des Todes durch das Hinterlassen von Spuren« – und »die Verstummen, die schon zu Lebzeiten »Schattenhafte« waren, zum Sprechen [zu] bringen«. So sagt es Meyer: Kunst als Widerstand [wie Anm. 40], S. 190, 193; vgl. S. 187-195, 206. Siehe auch Yannick Müllender: Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964-1969): »... läßt sich dies noch beschreiben«. Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik. St. Ingbert 2007, passim und S. 14f., 296f. Ebenso Birkmeyer: Bilder des Schreckens [wie Anm. 37] und Klaus R. Scherpe: »Die Ästhetik des Widerstands« als »Divina Commedia«. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung von Geschichte. In: Peter Weiss. Werk und Wirkung. Hg. von Rudolf Wolff. Bonn 1987, S. 88-99, insb. S. 91-94, 97f. In der ÄdW vor allem S. 98-107 [1, 79-86]. Vgl. Oesterle: Das mythische Muster [wie Anm. 26], S. 230-251.

<sup>64</sup> Ingeborg Gerlach: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«. Aachen 1991, S. 56.

<sup>65</sup> Diametral entgegengesetzt wertet wiederum Engel: Umgrenzte Leere [wie Anm. 30],

## ANHANG

## Abbildungen

*Quellennachweis*

Abb. 1, 2.1, 3, 4, 7.1, 7.2, 8, 10, 12, entnommen aus Huberta Heres und Volker Kästner: *Der Pergamonaltar* [Katalog Staatliche Museen zu Berlin]. Mainz: von Zabern 2004, S. 40, 41, 55, 37, 53, 52, 34, 64, 35.

Abb. 2.2, 13 entnommen aus Sebastian Prignitz: *Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrtschule*. Berlin: Arenhövel 2008, Titelbild, S. 24.

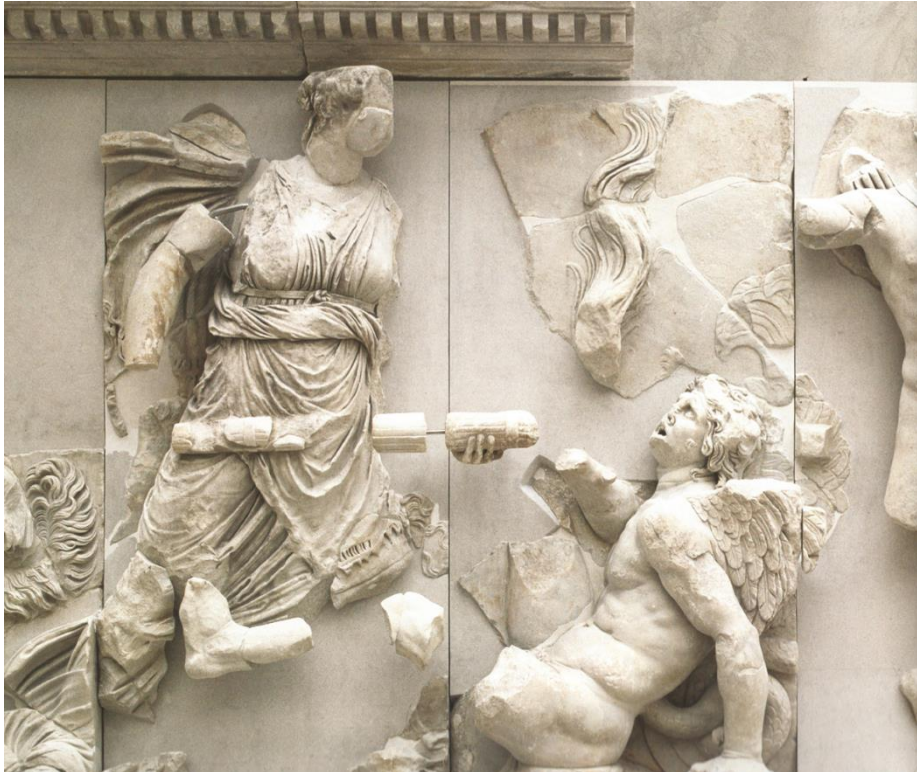
Abb. 5.1, 5.2., 9 entnommen aus *Pergamon – Panorama der antiken Metropole* [Katalog Staatliche Museen zu Berlin]. Hg. von Ralf Grüßinger, Volker Kästner und Andreas Scholl. Petersberg: Imhof 2011, S. 499, 12, 462.

Abb. 6 entnommen aus <https://www.berlin-programm.de/pergamon-altarsaal/> [letzter Aufruf 17.3.2021].

Abb. 11 entnommen aus <https://hu.wikipedia.org/wiki/Farnese-Hercules> [letzter Aufruf 17.3.2021].

---

S. 284, der hier einen »mehrstufigen, den Mythos depotenzierenden Deutungsprozeß der Herakles-Gestalt« ausmachen will. Vgl. ebd., S. 282. Von »»Depotenzierung« des Mythos« spricht auch Andreas Huber: *Mythos und Utopie. Eine Studie zur »Ästhetik des Widerstands«* von Peter Weiss. Heidelberg 1990, S. 49, 66; hier mit Bezug auf einen der Grundtexte der Mythostheorie, Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* von 1979 (5. Aufl. Frankfurt a.M. 1990, S. 11f.). Bei Huber (*Mythos und Utopie* [wie diese Anm.]) gibt es freilich nur eine Richtung der Ideologisierung – die der Herrschenden, S. 56 – im Umgang mit dem Mythischen. Dennoch beschreibt er recht genau die zunehmende Ambivalenz, in die der Held selbst gerät, S. 48, und diejenige zwischen »Bann und Befreiung« auf Seiten der fiktionalen Rezipienten, S. 54. Die »Gestalt des Helden« werde »vielfältiger, auch fragwürdiger«, S. 60; so sagt es zudem die fiktionale Figur Heilmann, nach erneuter Lektüre des *Dodekathlos* (ÄdW 390 [1, 314]). Trotz alledem repräsentiere sie »die Macht der Utopie« gerade in einer Situation kaum zu überbietender »Hoffnungslosigkeit«, S. 66, vgl. S. 70f.



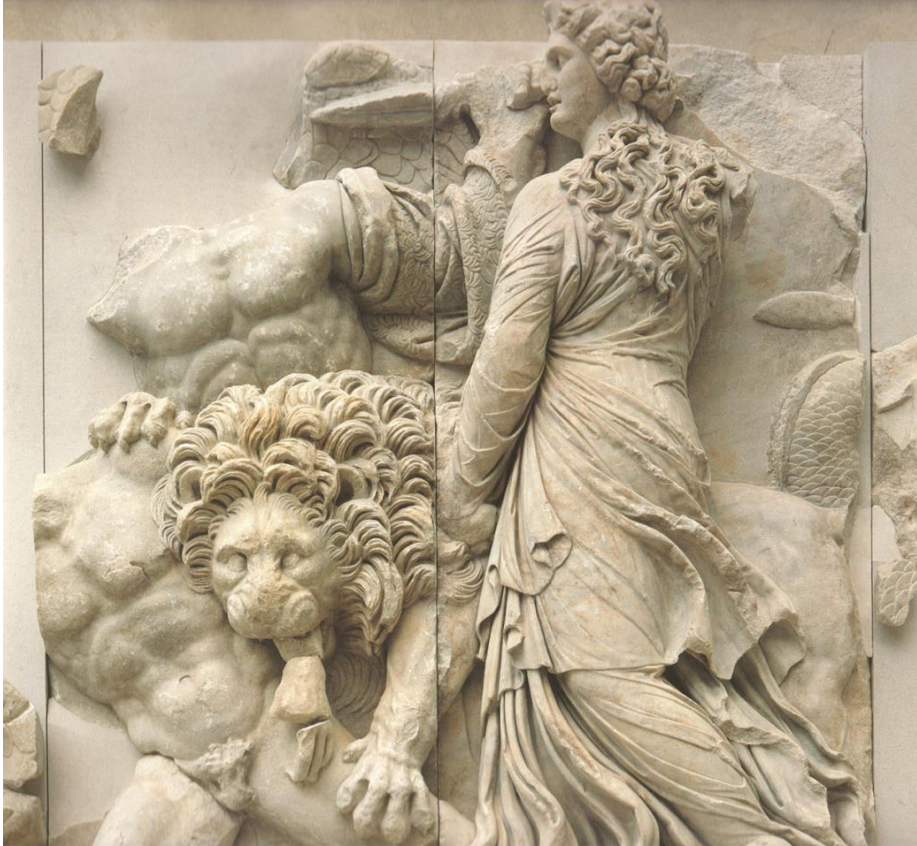
*Abb. 1: Leto, die Mutter der Artemis und des Apollon, streckt mit lodernder Fackel einen tierhaften Giganten nieder; Ostfries.*



*Abb. 2.1: Artemisgruppe im Ostfries. Der Jagdhund der Göttin tötet einen Giganten durch Genickbiss – der wehrt sich, indem er einen Finger ins rechte Auge des Hundes bohrt; Ostfries.*



*Abb. 2.2: Detail.*



*Abb. 3: Das gelockte Haar der Gorgone Euryale korrespondiert mit der Mähne des Löwen, der ihr im Kampf beispringt – und sich in einen Giganten am Boden verbeißt; Nordfries.*





*Abb. 4: Ga, die Mutter Erde, taucht aus dem Boden auf – und kann doch nicht mehr rettend eingreifen gegen Athena und Nike. Ihr Blick zielt auf den Sohn und Giganten Alkyoneus; Ostfries.*



*Abb. 5.1: Büste des Attalos I.*



*Abb. 5.2: Münze mit einem Konterfei des Eumenes II., der wohl um 170 v. Chr. den Pergamonaltar errichten ließ.*



*Abb. 6: Athena und Nike triumphieren über den Giganten Alkyoneus, den sie vom Erdreich trennen, und über Ge; Ostfries.*



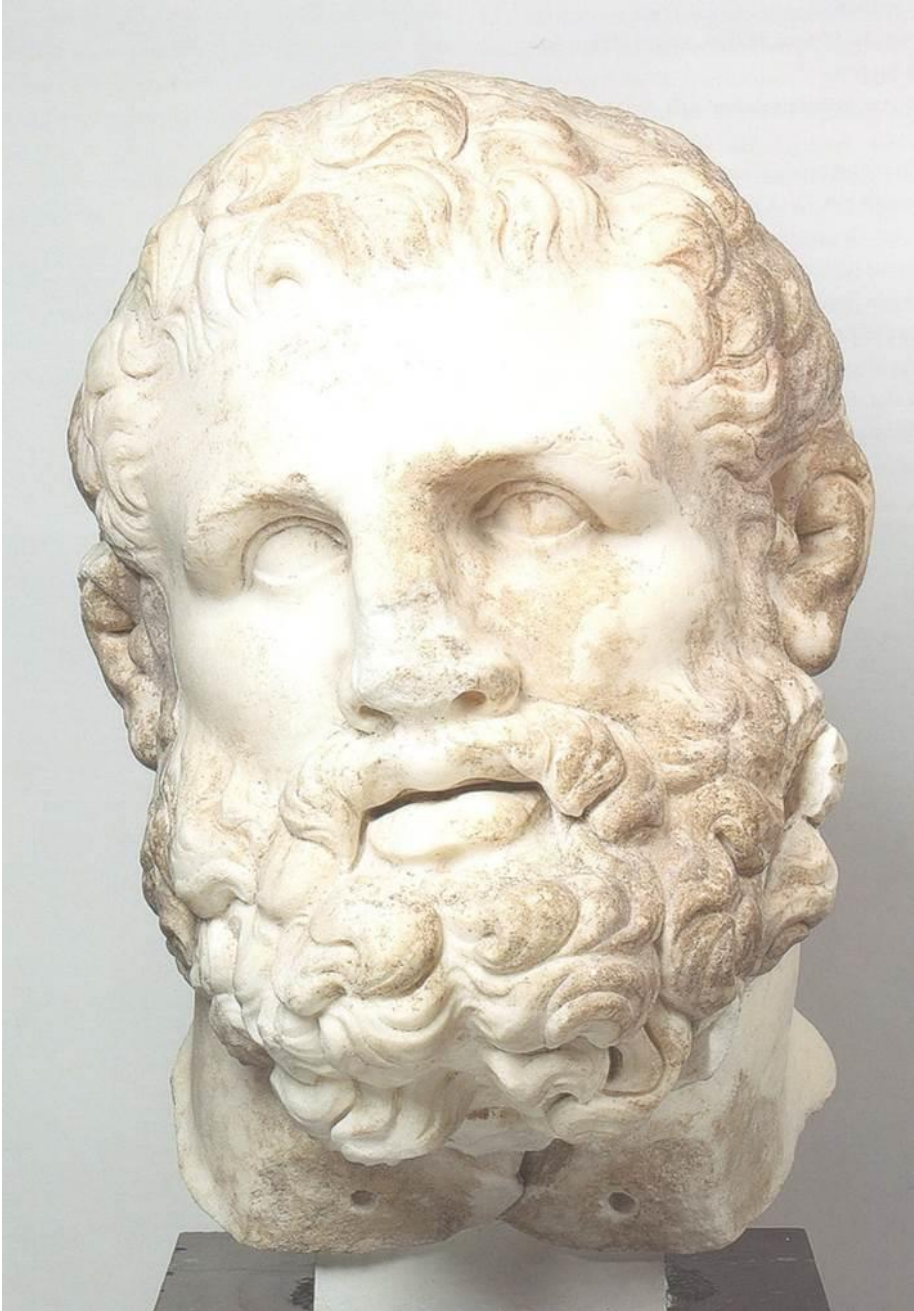
*Abb. 7.1: Klotho, die Spinnerin (eine der drei Moiren), oder Nyx, die personifizierte Nacht, wirft einen Topf mit Schlangen gegen ihre Feinde – im Detail.*



Abb. 7.2. zeigt den größeren Kontext von Abb. 7.1; Nordfries.



Abb. 8: Zeus (links), der Blitzeschleuderer, bezwingt den Porphyryion (rechts) und zwei weitere Giganten. Herakles ist (ganz links) nur kenntlich durch den Namen und die Löwentatze; Ostfries.



*Abb. 9: Büste des Herakles aus Pergamon – ein dezidiert männlicher, massiger Kopf.*



*Abb. 10: Figur des Herakles aus dem »kleinen Telephosfries« – rechts unten ist der Held und Gründer Pergamons, Telephos, als Säugling zu sehen, der von einer Löwin gestillt wird; Nordwand, Platte 12.*





*Abb. 11: Das Paradigma der Heros-Pose – und Vorbild für den ›Telephosfries‹: der Hercules [oder Herakles] Farnese, heute im Archäologischen Nationalmuseum Neapel.*



*Abb. 12: Kopf und Rückenpartie des Giganten Porphyrios aus dem Ostfries des Pergamonaltars.*



*Abb. 13: Der todgeweihte, leidende Alkyoneus – mit den »Schwingen des Eisvogels«.  
Athena bleibt unerbittlich; Ostfries des Pergamonaltars.*

\* \* \*

Heribert Tommek  
(Regensburg)

## *Unzugehörigkeit?*

*Peter Weiss und die »Ästhetik des Widerstands« im Kontext  
der literarischen Entwicklungen der 1970er und 1980er-Jahre*

»Unzugehörigkeit« – das ist ein zentrales Stichwort, das Peter Weiss immer wieder zur Selbstcharakterisierung wählte. In der Folge wurde es in der Forschung aufgegriffen und zu einem Topos<sup>1</sup>. Die Frage nach »Unzugehörigkeit« wie auch »Zugehörigkeit« ist eine zentrale, ist doch mit ihr die Frage nach Identität verbunden, das Bedürfnis nach Einordnung, Erkenntnis des Besonderen und Individuellen im Verhältnis zum Allgemeinen, Überindividuellen-Kollektiven. Auch die geschichtliche Perspektive auf den Autor und sein Werk kann auf diese Frage nicht verzichten.

Die Problematik der »Unzugehörigkeit« lässt sich auf mehreren, freilich miteinander verbundenen Ebenen verfolgen: der biographischen, der werkimmanenten und der literaturgeschichtlichen Ebene. Im Folgenden werden zunächst einige Äußerungen von Weiss zu seiner biographischen »Unzugehörigkeit« in seinen *Notizbüchern* in Erinnerung gerufen. Der Fluchtpunkt

---

<sup>1</sup> Zum Beispiel hat sich Jochen Vogt wiederholt den Zugehörigkeitsproblemen bei Peter Weiss gewidmet (vgl. Jochen Vogt: Nur das Opfer kann die Täter verstehen. Über Zugehörigkeitsprobleme bei Peter Weiss. Mit einem Postscriptum. In: ders.: Erinnerung, Schuld und Neubeginn. Deutsche Literatur im Schatten von Weltkrieg und Holocaust. Oxford/Bern/Berlin 2014, S. 155-172). Auch in der Ausgabe der »horen«, die anlässlich des 100. Geburtstages Peter Weiss gewidmet ist, vergleicht Andreas Girbig den Autor mit Wolfgang Hildesheimer unter dem Aspekt der »Unzugehörigkeit« (Andreas Girbig: Von der Unzugehörigkeit. Peter Weiss und Wolfgang Hildesheimer. In: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, 61 [2016], H. 262, S. 163-175).

der folgenden Untersuchung zielt aber auf eine Transzendierung der biographischen Sicht hin zu einem strukturellen Verständnis von Peter Weiss' »Unzugehörigkeit« im (west-)deutschen literarischen Feld. Im abschließenden, dritten Teil wird dann der Fokus auf einige, für die Themenstellung exemplarische Aspekte in der *Ästhetik des Widerstands* und hier genauer: im dritten Band gerichtet. Der Roman wird letztlich als Versuch der Selbstbehauptung einer – strukturell gesehen – »unmöglich« gewordenen Autorposition gelesen.

### I. Biographisch notierte »Unzugehörigkeit«

Peter Weiss' von »Unzugehörigkeit« geprägtes Selbstverständnis resultierte nicht erst aus seiner Exilsituation, in die die Nazis ihn und seine Familie ihrer jüdischen Wurzeln wegen zwangen, sondern sie geht auf weiter zurückliegende Grunderfahrungen in seinem Leben zurück. Sie spiegeln sich früh in einem neuromantischen Selbstbild eines künstlerischen Außenseiters in bürgerlicher, kunst- und phantasiefreudiger Umgebung wider. Wenn man *Abschied von den Eltern* (1961) als autobiographische Stellungnahme lesen darf, so heißt es hier bereits:

Die Emigration hatte mich nichts gelehrt. Die Emigration war für mich nur die Bestätigung einer Unzugehörigkeit, die ich von frühesten Kindheit an erfahren hatte.<sup>2</sup>

In dem ein Jahr später erschienenen, ebenfalls stark autobiographisch geprägten Roman *Fluchtpunkt* (1962) kommt zur existentiellen Sicht bereits eine künstlerische Selbstverordnung in der »Unzugehörigkeit«. Sie hat sich hier gewandelt zu einer künstlerischen »Ungebundenheit«:

Und die Sprache, die sich jetzt einstellte, war die Sprache, die ich am Anfang meines Lebens gelernt hatte, die natürliche Sprache, die mein Werkzeug war, die nur noch mir selbst gehörte, und mit dem Land, in

---

<sup>2</sup> Peter Weiss: *Abschied von den Eltern* [1961]. Frankfurt a.M. 1978, S. 143; vgl. Jochen Vogt: Wie auf den Schultern eine Last von Scheitern. Einführung in den Roman »Die Ästhetik des Widerstands« von Peter Weiss. In: ders.: *Erinnerung, Schuld und Neubeginn* [wie Anm. 1], S. 305-338, hier S. 308.

dem ich aufgewachsen war, nichts mehr zu tun hatte. Diese Sprache war gegenwärtig, wann immer ich wollte und wo immer ich mich befand. Ich konnte in Paris leben oder in Stockholm, in London oder New York, und ich trug die Sprache bei mir, im leichtesten Gepäck.<sup>3</sup>

Das Romanende verweist auf den Fluchtpunkt einer internationalen Künstlerexistenz, die sich von der Herrschaft der deutschen Sprache befreit habe und sich ihrer nun als Instrument bemächtigen könne<sup>4</sup>. Sprache wird zu einem die Herkunft ablösenden neuen Gehäuse der Geborgenheit<sup>5</sup>. Die angestrebte Autorposition eines ungebundenen ästhetischen Internationalismus arbeitet mit der belasteten deutschen Herkunftssprache – sie zielt aber auf deren Umfunktionalisierung. Die Wörter dienen als präzise »topographische Werkzeuge«<sup>6</sup> einer Beobachtungsästhetik und Selbstverortung im Anschluss an die internationale Nachkriegsmoderne: Zu denken ist hier vor allem an den französischen Nouveau Roman. Dieser Anschluss gelang auch wenige Jahre später – zwar in anderer Weise – mit dem *Marat/Sade*-Stück von 1964. Der ästhetische Internationalismus wird dann von Weiss – im Zuge seiner zunehmenden Politisierung in den 1960er-Jahren – politisch gedeutet als »Programmatik des *proletarischen Internationalismus*«, der die künstlerisch-avantgardistische Internationale überlagert<sup>7</sup>. Die auf nationale »Unzugehörigkeit« gründende neue »Zugehörigkeit«, die in *Fluchtpunkt* noch in einer Teilhabe an »einem Austausch von Gedanken« bestand, »der ringsum stattfand, an kein Land gebunden«<sup>8</sup>, wandelte sich zu einer »Zugehörigkeit« qua politischer Positionsnahme: Zu einer Kunst, die – im Kontext der neuen internationalen Konflikte – Partei ergreift. Ihre Programmatik

---

<sup>3</sup> Peter Weiss: *Fluchtpunkt* [1962]. Frankfurt a.M. 1966, S. 196.

<sup>4</sup> Eine Notiz aus der zweiten Hälfte des Jahres 1964 hält fest: »Ich machte die Heimatlosigkeit zur *Bedingung* aus Unzugehörigkeit wurde Freiheit + Ungebundenheit« (Peter Weiss: *Notizbücher 1960-1971*. Frankfurt a.M. 1982 [von nun an = NB 1], S. 307).

<sup>5</sup> Vgl. Weiss: *Fluchtpunkt* [wie Anm. 3], S. 98f.

<sup>6</sup> Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, in: ders.: *Rapporte*. Frankfurt a.M. 1968, S. 170-187, hier S. 183.

<sup>7</sup> Vogt: *Wie auf den Schultern* [wie Anm. 2], S. 308.

<sup>8</sup> Weiss: *Fluchtpunkt* [wie Anm. 3], S. 197.

schlug sich in den *10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt* von 1965 nieder, vor allem im letzten, 10. Arbeitspunkt:

Ich habe lange geglaubt, daß mir die künstlerische Arbeit eine Unabhängigkeit verschaffen könnte, die mir die Welt öffnete. Heute aber sehe ich, daß eine solche Bindungslosigkeit der Kunst eine Vermessenheit ist, angesichts der Tatsache, daß die Gefängnisse derjenigen Länder, in denen Rassenunterschiede und Klassengegensätze mit Gewalt aufrecht erhalten werden, angefüllt sind mit den torturierten Vorkämpfern der Erneuerung. [...] Ich sage deshalb: meine Arbeit kann erst fruchtbar werden, wenn sie in direkter Beziehung steht zu den Kräften, die für mich die positiven Kräfte dieser Welt bedeuten.<sup>9</sup>

Die Umsetzung dieser Programmatik schlug sich in den Stücken zu aktuellen internationalen Befreiungskämpfen nieder. Im Zusammenhang mit der Beendigung des *Gesangs vom Lusitanischen Popanz* notierte Weiss:

Bin Europäer, um nicht zu sagen Weltbürger, keiner Nation zugehörig, doch zuhause bei vielen [3. Januar 1966].<sup>10</sup>

Auf dieses ›Zuhause-Sein bei vielen‹ wird noch zurückzukommen sein. Zunächst aber sei ein Sprung in das Jahr 1980 gemacht. Peter Weiss sitzt am Abschluss des 3. Bandes und damit der gesamten *Ästhetik des Widerstands*. In einer Notiz vom 22. Februar heißt es:

Seit Wochen ein grauenhaftes Gefühl, wie es einen quälen muß, der zum Tod verurteilt ist u die Hinrichtung erwartet, eine ständig mahrende, wühlende Beängstigung, die [...] vor allem wohl mit dem Thema, das ich, zum Abschluß des Buchs, lösen und überwinden muß, das all das Unmenschliche, Unvorstellbare hervorruft, wie es mir auch damals zusetzte, bei der Arbeit an der Ermittlung, doch noch schlimmer jetzt, meine eigne Lebenssituation mit hineinreißend, mich selber wieder ganz entwurzelnd, unzugehörig machend. Manchmal scheint es unmöglich, weiter leben zu können [22. Februar 1980].<sup>11</sup>

Was ist zwischen Ende 1965 und Anfang 1980 passiert? Wieso kippte

---

<sup>9</sup> Peter Weiss: *10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt* [1. September 1965]. In: ders.: *Rapporte 2*. Frankfurt a.M. 1977, S. 14-23, hier S. 23.

<sup>10</sup> NB 1, S. 474.

<sup>11</sup> Peter Weiss: *Notizbücher 1971-1980*. Frankfurt a.M. 1981 [von nun an = NB 2], S. 876.



bei Weiss das Hochgefühl einer ungebundenen, souverän über die deutsche Sprache als Benennungsinstrument verfügenden und Stellung beziehenden internationalistischen Position hin zur schwermütigen Aussage, dass er sich mit seinem Schreiben wieder »ganz entwurzelnd, unzugehörig« mache und dieser Zustand gar sein Leben bedrohe? In dem Zitat verweist Weiss auf eine immer mächtiger werdende Identifikation mit den Opfern des Holocaust und der NS-Verfolgung, die er erstmals 1964/65 im Zusammenhang mit der Arbeit an der *Ermittlung* und nun erneut mit der Darstellung der Hinrichtungen in Plötzensee am Ende des Romans erfuhr. Diese wiedergekehrte radikale Erfahrung von »Unzugehörigkeit«, die auch eine politische Seite hatte und eng mit den Verläufen der internationalen Konflikte zwischen Armen und Reichen, dem zerrissenen Zustand der westlichen Linken und dem Dogmatismus des real existierenden Sozialismus in der DDR zusammenhing, wirkte sich auch auf seinen Gesundheitszustand aus<sup>12</sup>. An dieser Stelle sollen aber die biographischen Aspekte ausgeblendet werden, um auf die zweite Ebene, die Ebene der *strukturellen* Unzugehörigkeit von Weiss' Autorposition innerhalb der Entwicklung des (west-)deutschen literarischen Feldes überzugehen.

## II. Die strukturelle Unzugehörigkeit von Weiss' Autorposition innerhalb der Entwicklung des (west-)deutschen literarischen Feldes

Um zur Struktur zu gelangen, muss von Ereignissen ausgegangen werden: von Konflikten, die nicht als persönliche, sondern als strukturbedingte verstanden werden. Vier Konflikt-Situationen oder -Konstellationen, die symptomatisch erscheinen, seien in ihrer chronologischen Abfolge angeführt:

1. der Konflikt mit Hans Magnus Enzensberger in der »Kursbuch«-Debatte 1965/66;

---

<sup>12</sup> Dies reflektierte Weiss erstmals Anfang der 1970er-Jahre in *Rekonvaleszenz* nach der tiefgreifenden politischen und gesundheitlichen Krise um 1970/71, die nicht zuletzt mit der schroffen Ablehnung seines *Trotzkei*-Stückes in West- wie auch Ostdeutschland zusammenhing: »Unsere Krankheiten sind zumeist politische Krankheiten« (Eintrag vom März 1970, NB 1, S. 718).

2. der Konflikt mit der *Gruppe 47* (Hans Werner Richter, Günter Grass) 1966;
3. der Konflikt mit dem SDS 1968;
4. der Konflikt anlässlich der Büchner-Preisverleihung an Peter Handke 1973.

Das ist die chronologische Reihenfolge der Konflikt-Ereignisse. Sie wird aber überblendet durch eine andere Ordnung, wie sie die Abfolge der Reflexionen in den Notizbüchern vorgibt:

1. Konflikt mit dem SDS 1968: 23. November 1968;
2. Konflikt anlässlich der Büchner-Preisverleihung an Peter Handke 1973: 25.6 1973;
3. Konflikt mit der *Gruppe 47* (Hans Werner Richter, Günter Grass) 1966: 13.-17. März 1978;
4. Konflikt mit Hans Magnus Enzensberger (Kursbuch-Debatte) 1965/66: 27. Mai 1978.

Die ersten beiden Konflikte werden zeitnah reflektiert. Sie fallen in die Zeit der politischen Stücke (*Gesang vom Lusitanischen Popanz* [1967], *Viet Nam Diskurs* [1968], *Trotzki im Exil* [1968-69]) und der Niederschrift des ersten Bandes der *Ästhetik*. Dagegen werden die Konflikte 3 und 4 retrospektiv und in kurzer Folge reflektiert. Diese Reflexion fällt ungefähr in die Zeit des Abschlusses des zweiten Bandes der *Ästhetik*.

#### Zu 1.: der Konflikt mit dem SDS (1968)

Verzettelung, Teilnahme am Theaterprojekt einer SDS-Gruppe. Ungeheure Mengen von Texten werden zusammengetragen, vorgelesen, diskutiert. Alle diese politischen Erörterungen, Lageberichte, Rapporte von sozialistischen Tätigkeiten haben entfernt etwas zu tun mit dem, was mir als dokumentarisches Theater vorschwebt. Dramatische Strukturen fehlen. Kann aber solche Einwände nicht vorbringen. »Das ist alter Kram«. Merke immer wieder: ich komme von ganz wo anders her. (Notizbuch-Eintrag vom 23. November 1968)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> NB 1, S. 607.

Der Konflikt mit dem SDS ist symptomatisch für das Verhältnis von Weiss' Autorposition zur Politisierung des literarischen Feldes. Um 1968 gibt es grundsätzlich die größte Überschneidung mit den Haupttendenzen im literarischen Feld, denn sie stehen im Zeichen einer Revolutionierung der Kultur und einer engagierten Literatur<sup>14</sup>. Das Zitat belegt jedoch, dass Weiss mit der radikal politisierten Position nicht übereinstimmte: »ich komme von ganz wo anders her«, notierte er, nämlich von einer Wertschätzung der Kunst als Möglichkeit einer sowohl individuellen als auch gesellschaftlichen Emanzipation. Der von Enzensberger im »Kursbuch« 15 im November 1968 thematisierte »Tod der Literatur« zugunsten politischer Agitation und Praxis steht Weiss' Vorstellungen entgegen. Er wehrt sich gegen marxistische Orthodoxie, Schematismus und Dogmatismus, die sich nach 1968 in den sozialistischen »Basisgruppen« zunehmend durchsetzten und seinem Begriff von künstlerischer Freiheit entgegenstand, wie er Ende 1971 notierte<sup>15</sup>. Die vollständige Unterordnung der Literatur unter das Primat der Politik oder strukturell gesehen: die vollständige Infragestellung des Subfeldes einer eingeschränkten literarischen Produktion (=Hochliteratur) zugunsten eines allgegenwärtigen Feldes der politisierten Diskurse entsprach nicht Weiss' Autorposition. Entsprechend grenzte er sich von der »Arbeiterliteratur« sowohl in der BRD als auch in der DDR ab. Deutliche Differenzen bestanden zu Autoren wie Gerd Fuchs und Uwe Timm und zum »Werkkreis Literatur der Arbeitswelt«, der aus der Dortmunder *Gruppe 61* hervorging und 1970 von Günter Wallraff und anderen gegründet wurde. Sie alle beruhten darauf, dass Weiss von Anfang an nicht für eine dokumentarisch-

---

<sup>14</sup> Vgl. Karl-Heinz Götze: Abseits als Zentrum. Die »Ästhetik des Widerstands« in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Die »Ästhetik des Widerstands« lesen. Über Peter Weiss. Hg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe. Berlin 1981, S. 95-111, hier S. 102.

<sup>15</sup> »Die Politisierung hat hier einen solch dogmatischen Grad erreicht, daß von künstlerischer Aktivität gar nicht mehr die Rede sein kann. Die hiesigen »Basisgruppen« sind in eine intellektuelle Starre geraten, die alles »kreative« Denken unmöglich macht. Es gibt nur noch Tabellen, Schemata, Untersuchungen von Kräfteverhältnissen, trockenster Art« (2.11.1971, NB 2, S. 17).

abbildende, sondern für eine kulturelle und formalästhetisch geprägte Annäherungsweise an die Klassengesellschaft und Arbeiterbewegung eintrat<sup>16</sup>. Tatsächlich war Weiss vom Alltag der BRD und von der empirischen Lebensweise der Arbeiter weitgehend abgeschnitten. Der Standpunkt seiner Bücher war zu diesem Zeitpunkt international, systemübergreifend, historisch und künstlerisch kosmopolitisch ausgerichtet.

Wie Martin Rector gezeigt hat, ist auch die *Ästhetik*, deren Vorarbeiten eines *Divina Commedia*-Projekts bis in die 1960er-Jahre zurückreichen, nicht nur im entstehungsgeschichtlichen, sondern auch im geistigen Sinne ein »Nach-68-Roman«, der die »einfache Politisierung« kritisierte<sup>17</sup>. Selbst seine Stücke, die direkt politisch parteiisch sind, wie der *Viet Nam Diskurs* (1968), sind von seiner besonderen Formsprache, die sich vor allem an den Filmen Sergej Eisensteins orientierten, geprägt<sup>18</sup>. Stets ging es Weiss darum, eine avancierte ästhetische Form zu finden, die zugleich eine Brücke schlägt zu den historischen Avantgarden. Ein »dokumentarisches Theater, das in erster Hand politisches Forum sein will, und auf künstlerische Leistung verzichtet, stellt sich selbst in Frage«, heißt es in den *Notizen zum dokumentarischen Theater* vom März 1968<sup>19</sup>. Hier wird deutlich, dass Weiss – entgegen Enzensbergers Proklamation des wirkungslosen und gesellschaftlich nicht mehr gerechtfertigten Charakter einer autonomen Kunst – an einem Zugleich von relativer Autonomie und politischer Stellungnahme, von künstlerischer und politischer Avantgarde festhielt.

## Zu 2.: der Konflikt anlässlich der Büchner-Preisverleihung an Peter Handke 1973

25/6 [1973] Wieder ist es ihnen geglückt, mich beim Büchnerpreis zu

---

<sup>16</sup> Vgl. Götze: *Abseits als Zentrum* [wie Anm. 14], S. 103.

<sup>17</sup> Martin Rector: *Zur Kritik der einfachen Politisierung. Die »Ästhetik des Widerstands« als Nach-68-Roman*. In: *Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss*. Hg. von Michael Hofmann. St. Ingbert 1992, S. 99-114.

<sup>18</sup> Vgl. Heribert Tommek: *Que viva Viet Nam! Eine Relektüre des »Viet Nam Diskurses« von Peter Weiss*. In: *Peter Weiss Jahrbuch 19* (2010), S. 111-143.

<sup>19</sup> Peter Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: *Rapporte 2* [wie Anm. 9], S. 91-104, hier S. 96.

umgehn. Diesmal ist er an Handke vergeben worden. Nun haben die meisten von denen, die von mir gelernt haben, den Preis bekommen, und mir wird er, aus eindeutig politischen Gründen, vorenthalten. Hätte ihn etwa 1965 bekommen sollen, doch da hatte ich gerade meine 10 Arbeitspunkte publiziert.<sup>20</sup>

Die sich in der Notiz von 1973 ausdrückende Auseinandersetzung mit Handke ist symptomatisch für das Verhältnis von Weiss' Autorposition zur Neuen Subjektivität, die sich in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre durchsetzte. Weiss begann mit der konkreten Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* am 9. Juli 1972<sup>21</sup>. In dieser Zeit dominierte in der westdeutschen Literatur die Gattung der autobiographischen Literatur, aus der sich ein »neues Erzählen« entwickelte. Beispiele hierfür wären Günter Grass' *Tagebuch einer Schnecke* (1972), Max Frischs *Tagebuch 1966-71*, Walter Kempowskis autobiographisch geprägte *Deutsche Chronik* (1971-84), schließlich auch Peter Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück* (1972)<sup>22</sup>.

1973 erhielt Handke den Georg-Büchner-Preis und damit die »Weihe« des hochkulturellen Teils des literarischen Feldes, der sich vom debattierten »Tod« schnell erholt hatte. Die Laudatio hielt Rolf Michaelis, damals der neue Literaturchef der »Zeit«. Er lobte erstens die Ablehnung einer direkt politischen Literatur und zweitens Handkes »Manifest«-Aussage, dass er nur von sich selber schreibe und erst von dieser Grundlage über die Gesellschaft und die politischen Bedingungen des Lebens. Handkes Schreiben basiere also auf einer neuen Zentralsetzung des Subjekts und sein erzählter Realismus führe über die Phantasie zu einer nicht mehr politisch, sondern ästhetisch geprägten »Utopie«<sup>23</sup>.

Was meinte nun Weiss, wenn er 1973 notierte, Handke habe von ihm

---

<sup>20</sup> NB 2, S. 221.

<sup>21</sup> Ebd., S. 115.

<sup>22</sup> Vgl. Stephan Meyer: *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«*. Tübingen 1989, S. 278.

<sup>23</sup> Man könne auch sagen, Handke schreibe »wenn das Wort durch politischen Sprachgebrauch nicht so verbogen wäre, [...] utopische Literatur« (Rolf Michaelis: Laudatio auf Peter Handke; <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechnerpreis/peter-handke/laudatio> [letzter Aufruf 17.03.2021]).

gelernt? Zunächst kann man auf Handkes sprachexperimentelles Schreiben in der *Publikumsbeschimpfung* und in den anderen Sprechstücken von 1966 verweisen, das an Weiss' *Gespräch der drei Gebenden* (1963) erinnert. Jedoch ist hier die Behauptung eines ›Lern-Verhältnisses‹ abwegig, hatte Handke doch einen direkteren Zugang zur Wiener Moderne als Peter Weiss. Vor allem lässt sich auf Weiss ein autobiographisches Schreiben bei Handke zurückzuführen, das über ein reflexives und sprachbewusstes Erzählen den Realismus des Autobiographischen künstlerisch transzendiert; so in *Wunschloses Unglück* oder im *Kurzem Brief zum langen Abschied* (beide 1972), die sich mit Weiss' *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* vergleichen lassen. Handkes selbstbewusste Selbstverortung als *Bewohner des Elfenbeinturms* (1972) könnte man noch entfernt mit Weiss' Neuentwurf einer künstlerischen, ungebundenen Identität in *Fluchtpunkt* in einen Zusammenhang bringen. Zwar lässt sich eine Fortführung der Beschreibungsästhetik, die Weiss in den 1950er-Jahren in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* in Anlehnung an den französischen Nouveau Roman entwickelte und 1960 in die deutsche Literatur eingeführt hatte, in Handkes Erzählung *Die linkshändige Frau* von 1976 erkennen. Doch zeigt sich hier bereits eine signifikante Divergenz: Während sich Weiss, vom autobiographischen und sprachexperimentellen Schreiben kommend, in Richtung einer das subjektive Schreiben transzendierenden und politisch Position beziehenden Literatur entwickelte, war die allgemeine Entwicklung auf eine Neuerobung des sich autonom setzenden subjektiven und autobiographischen Erzählens ausgerichtet<sup>24</sup>.

Handkes von Weiss' inspiriertes, aber in eine entgegengesetzte Richtung verlaufendes, subjektzentriertes und über die Spracharbeit den autobiographischen Realismus transzendierendes Schreiben findet man noch früher und radikaler von Thomas Bernhard entwickelt. Dieser erhielt bereits 1970 den Büchner-Preis. Die neuen Protagonisten einer einst unter anderem von Weiss eingeführten sprachartistisch und autobiographisch geprägten Neuen Subjektivität waren also Peter Handke und Thomas Bernhard.

---

<sup>24</sup> Vgl. Girbig: Von der Unzugehörigkeit [wie Anm. 1], S. 167 und S. 169.

Die Durchsetzung der Literatur der ›Neuen Subjektivität‹ beruht feldstrukturell gesehen auf der Ausbildung eines flexibel medialisierten und ökonomisierten »Mittelbereichs« zwischen dem autonomen Subfeld einer eingeschränkten literarischen Produktion und einer Massenproduktion<sup>25</sup>. Dabei gilt es aber zu unterscheiden: Peter Handke grenzte sich Anfang der 1970er-Jahre nicht nur von der politisierenden Literatur à la Enzensberger, sondern auch von einer ›Neuen Subjektivität‹ à la Peter Schneider und Karin Struck ab. Letztere kritisierte er in einem späteren Essay als eine Dichtung der ›servilen‹ Abhängigkeit »von den schon bekannten psychologischen, soziologischen und vor allem *poetischen* Definitionen des Menschen«<sup>26</sup>. Dagegen berief sich Handke auf eine »freie, reine oder autonome Literatur«<sup>27</sup>. Wie Norbert Christian Wolf zu Recht betont hat, bewahrte er sich damit in höherem Maß als die meisten seiner Schriftstellerkollegen künstlerische Autonomie gegenüber den Imperativen der Tagespolitik, den intellektuellen Moden und den Verlockungen des literarischen und journalistischen Massenmarkts<sup>28</sup>.

Handkes mit Peter Weiss' Anfängen vergleichbare sprachartistisch geprägte Neue Subjektivität trug zur Neuausrichtung des autonomen literarischen Subfeldes nach dem »Tod der Literatur« bei. Dagegen ist die Neue Subjektivität ohne elaborierten ästhetischen Formanspruch im literarischen Mittelbereich von einer Erweiterung der Ästhetik auf alle Lebensbereiche geprägt. Diese war bekanntlich – nach Peter Bürger<sup>29</sup> – einst der charakteristische Anspruch der historischen Avantgarden. Die Öffnung

---

<sup>25</sup> Vgl. Heribert Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin/ Boston 2015, S. 217-316.

<sup>26</sup> Peter Handke: Karin Struck: »Die Mutter«. In: ders.: Das Ende des Flanierens [1980]. Frankfurt a.M. 21982, S. 49-55, hier S. 55.

<sup>27</sup> Peter Handke: Die Tyrannei der Systeme. In: Die Zeit, 2. Januar 1976, S. 25.

<sup>28</sup> Norbert Christian Wolf: Der ›Meister des sachlichen Sagens‹ und sein Schüler. Zu Handkes Auseinandersetzung mit Goethe in der Filmerzählung »Falsche Bewegung«. In: Peter Handke. Poesie der Ränder. Mit einer Rede Handkes. Hg. von Klaus Amann, Fabjan Hafner und Karl Wagner. Wien/Köln/Weimar 2006, S. 181-199, hier bes. S. 197-199.

<sup>29</sup> Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1974.

und Übertragung der Kunst auf alle Lebensbereiche steht nun für eine andere Entwicklung: für eine Ästhetisierung des Alltagslebens, die zu seiner Ökonomisierung und Medialisierung nicht mehr in einem oppositionellen, sondern in einem komplementären Verhältnis steht.

Etwas ganz anderes schwebte Weiss vor, der in dieser Zeit an seiner *Ästhetik des Widerstands* schrieb. Es ist auffällig, dass die Auseinandersetzung der neuen Linken mit der Kulturindustrie, die zur Ausbildung einer neuen Ästhetik des Alltags führte, wie zum Beispiel in Peter Schneiders *Lenz*-Erzählung (1973), in Weiss' *Ästhetik* keine Rolle spielt<sup>30</sup>. Insbesondere der erste Band ist auf das Ziel einer emanzipatorischen Aneignung der ästhetischen Bildung »von unten« ausgerichtet. Dabei hält Weiss am relativ autonomen Wert der Kunst, während die neuen popkulturellen Avantgarden diesen im Zeichen einer Oberflächenästhetik verabschieden. Zusammenfassend kann man daher festhalten, dass die Arbeit am ersten Band von 1972 bis 1975 von der Bedrohung geprägt war, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit nur noch dort als bedeutungsvoll angesehen wurde, wo sie ein Bild des Selbst widerzuspiegeln schien. Dem entgegen steht die Grundlage des Romans mit seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Faschismus und Widerstand, die zugleich an einem theoretischen wie auch autonom-poetologischen Anspruch festhält<sup>31</sup>.

Zu 3: retrospektive Reflexion des Konflikts mit der *Gruppe 47*  
(Grass, Hans Werner Richter)

Am 24. April [1966] war von den Studenten der Universität [Princeton] ein Protesttreffen gegen den Vietnamkrieg angeordnet worden. Lettau und ich wollten daran teilnehmen. Im Hotelzimmer eines der Senioren der *Gruppe 47* sitzend, wurden wir zur Rechenschaft gezogen. Es hieß, dass wir als »deutsche Schriftsteller« nicht das Recht

---

<sup>30</sup> Vgl. Norbert Krenzlin: Ästhetik im Epochenumbruch – Zur Stellung der »Ästhetik des Widerstands« in den Ästhetik-Debatten der Gegenwart. In: »Ästhetik des Widerstands«. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Hg. von Norbert Krenzlin. Berlin 1987, S. 79-99, hier S. 83.

<sup>31</sup> Vgl. Meyer: Kunst als Widerstand [wie Anm. 22], S. 280.



hätten, uns in amerikanische Angelegenheiten einzumischen. Ich sagte, dass ich nicht als Deutscher, auch nicht als Schwede, sondern als Antiimperialist zu der Veranstaltung gehen würde [...]. Auch Kritik an Deutschland, sagte ich, hielte ich nicht zurück, weil ich in Schweden ansässig sei. Und dann kam es: du kannst dich über Deutschland nie äußern, du bist draußen gewesen, in der Sicherheit der Emigration, wir waren drinnen, wir haben am Krieg teilgenommen – Dies war es, was ich immer wieder gespürt hatte, wenn ich in Deutschland war, und was oft im Ungewissen blieb: dieser einmal vollzogene, definitiv gewordene Bruch – (Notizbuch-Eintrag 13.-17. März 1978).<sup>32</sup>

Die strukturelle Bedeutung der Ereignisse von Princeton lässt sich dahingehend deuten, dass hier Weiss' Position eines international engagierten Intellektuellen nach dem Vorbild Sartres eine Verschränkung des literarischen und politischen Feldes voraussetzte, während die Position der »Senioren« der *Gruppe 47* – Hans Werner Richter und auch Günter Grass – auf einer klaren Trennung (Richter) und Komplementärsetzung (Grass) der Sphären von Politik und Literatur beruhte<sup>33</sup>. Für die Wortführer der *Gruppe 47* sollte das Schreiben ein Schreiben der Dichter und das Protestieren ein Protestieren des engagierten Bürgers sein. Diese »komplementär oppositionelle« Position wurde aber zunehmend anachronistisch, wie die Verhöhnung der *Gruppe 47* durch Studenten als »Dichter« bei ihrem letzten regulären Treffen in der »Pulvermühle« 1967 belegt. Dagegen war Weiss' Position einer Politisierung gleichsam an der Zeit<sup>34</sup>.

Es ist nun auffällig, dass Weiss diesen Konflikt aus dem Jahr 1966 und andere Erlebnisse der »Unzugehörigkeit« im Kreise der *Gruppe 47* über zehn Jahre später, 1978, in seinen Notizbüchern reflektierte. Der Notiz gehen Reflexionen über die Mühen der Spracharbeit im Exil voraus:

Wir leben nicht hier, wir gehören nicht zu den Parteien, Gruppen,

---

<sup>32</sup> NB 2, S. 734.

<sup>33</sup> Vgl. Heribert Tommek: Peter Weiss im literarischen Feld der sechziger Jahre. In: Poetik im technischen Zeitalter. Walter Höllerer und die Entstehung des modernen Literaturbetriebs. Hg. von Achim Geisenhanslüke und Michael Hehl. Bielefeld 2013, S. 125-154; Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur [wie Anm. 25], S. 119.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 99-102.

Cliquen, die hier am Werk sind, aber wir mischen uns mit der Sprache ein, wir drängen uns in ein Revier, das nicht uns gehört.<sup>35</sup>

Unmittelbar nach dem Eintrag zu den Ereignissen in Princeton und zu dem »einmal vollzogne[n], definitiv gewordne[n] Bruch« findet sich schließlich eine Notiz zur *Ästhetik des Widerstands*:

*Bischoff* spricht den Chor an. Der *Chor* antwortet und *stellt fest*.<sup>36</sup>

Es ist unklar, auf welche Roman-Stelle sich diese Notiz bezieht. Charlotte Bischoff ist die einzige der Widerstandskämpfer, die überleben und die Erinnerung an die Opfer des Widerstandes aufrecht erhalten wird. Im dritten Buch wird ihre gefährliche Reise ins nationalsozialistische Berlin und ihr Wirken im Untergrund beschrieben. Ihre Reise verweist auf Dantes Hadesfahrt in die Stadt der Toten und auf die Zweifel, wie sich das Gesehene Schreckliche darstellen und bewahren lasse. Der »Chor« wäre dann der Chor der Opfer von Plötzensee. Aber bekanntlich plante Weiss eine radikal umgekehrte *Divina Commedia*, in deren Hölle nicht die Opfer, sondern die Täter sprechen. Hatte also Weiss Bischoffs Wirken – das Ringen um das Aufrechterhalten der Erinnerung an die Opfer – bewusst oder unbewusst mit seinen Erfahrungen der Ausgrenzung im Kreise der *Gruppe 47* überblendet? Das ist aber eine spekulative Überlegung, die allein durch die unmittelbare Abfolge im Notizbuch begründet ist. Die andere, grundlegende Frage ist, warum Weiss diese in Princeton 1966 gemachten Erfahrungen der Ausgrenzung noch so stark und seine gesamte Laufbahn resümierend im Jahr 1978 beschäftigt? Eine – vorläufige – Antwort wäre: Weil Ende der 1970er-Jahre die Trennung von Literatur und Politik für Weiss weitaus endgültiger war als deren oppositionelle Komplementärsetzung, für die die *Gruppe 47* bis 1968 stand. Die Infragestellung seiner »Kunst *und* Politik«-Position war nicht mehr an einzelne Personen rückgebunden, sondern allgemein und strukturell grundgelegt.

Was das literarische Feld in der DDR angeht, so implodierte es gleichsam in dieser Zeit nach der Biermann-Ausweisung durch den massenhaften

<sup>35</sup> NB 2, S. 728.

<sup>36</sup> Ebd., S. 734.

Exodus von oppositionellen Schriftstellern, Künstlern und anderen Intellektuellen. Es setzte sich hier ein zweiter, alltagskultureller literarischer Raum durch, der mit dem »Mittelbereich« der Alltagsästhetik im Westen korrespondierte, wie hier nur kurz angedeutet werden kann<sup>37</sup>. Weiss dagegen unterbrach in dieser Zeit seine Arbeit an der *Ästhetik* und engagierte sich für Wolf Biermann, Thomas Brasch, Sarah Kirsch und Gunter Kunert.

Insbesondere die Arbeit am zweiten Band der *Ästhetik* zwischen 1976 und 1978 war also von den drängenden Fragen geprägt, ob und wie eine Kunst überhaupt noch glaubwürdig mit den politischen Ansprüchen verbunden werden kann, die der erzählten Ich-Figur im Roman eingeschrieben sind. Weiss schlug sich mit der Frage herum, ob die zu Beginn des zweiten Bandes emphatisch geforderte Einheit von politischem Kampf und ästhetischer Erfahrung, von »wacher und [...] geträumter Revolution«<sup>38</sup>, erzählend noch realisiert werden kann. Sie wurde nicht nur von der historischen Entwicklung, die der Roman erzählt, in Frage gestellt, sondern auch vom zeitgeschichtlichen Kontext, in dem der Roman geschrieben ist. Romanintern geht es im zweiten Band um die Zeit nach dem Scheitern des antifaschistischen Widerstands, um die Niederlage der internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg und deren Auflösung, sowie um den Rückzug des Erzähler-Ichs nach Paris. Auf die Entwicklung der literarischen Tendenzen in den 1970er-Jahren übertragen steht damit der zweite Band auch für eine Reflexion des Scheiterns des von Weiss verfolgten Konzeptes »Kunst *und* Politik«. Angesichts dieses Scheiterns wählten viele Autoren den Rückzug auf das traditionell bürgerliche Kulturmuster »Kunst *statt* Politik« entweder in Form der neuen Subjektivität der neuen Linke oder in Form eines neuen ontologischen Ästhetizismus etwa eines Botho Strauss oder Peter Handke<sup>39</sup>. Einen weiteren Ausweg stellte die sogenannte Postmoderne dar.

---

<sup>37</sup> Vgl. hierzu ausführlich Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur [wie Anm. 25], S. 154-168.

<sup>38</sup> Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1978, S. 59.

<sup>39</sup> Vgl. Vogt: Wie auf den Schultern [wie Anm. 2], S. 330 und Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur [wie Anm. 25], S. 331-345 (zu Strauß) und S. 345-355 (zu Handke).

Zu 4.: Retrospektive Reflexion des Konflikts  
mit Hans Magnus Enzensberger

Er ist ein Fechter, und sieht manchmal wie ein geängstigter kleiner Junge aus. Ich wollte ja nur immer wissen: wo stehst du. Aber grade das verachtete er ja, er verabscheute diese Bindungen, diese Lagebestimmungen, nach denen ich verlangte (Notizbuch-Eintrag 27. Mai 1978).<sup>40</sup>

Hans Magnus Enzensberger war für Weiss einer der wenigen engeren Bezugspunkte zur *Gruppe 47*. Er schätzte Enzensberger als Denker und artistischen Schriftsteller, aber das Changierende, Bewegliche, Ungreifbare der Haltung von Enzensberger war ihm völlig fremd<sup>41</sup>.

Ursprünglich drehte sich der Konflikt zwischen Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger im »Kursbuch« von 1966 um die Rolle der Intellektuellen angesichts der neuen internationalen Befreiungskämpfe: Weiss sprach sich für eine internationale Solidarität aus, da er überall den Klassenkampf sah, Enzensberger dagegen verweigerte eine eindeutige Positionnahme und verwies auf die neue Logik der Nord-Süd-Konflikte zwischen »Erster« und »Dritter Welt«. Diese stehe nicht mehr für eindeutige Klassenkonflikte und für die Entgegensetzung von kapitalistischer und kommunistischer Welt, sondern von »Erster« und »Dritter«. An anderer Stelle wurde dieser politische Konflikt bereits als Konflikt zwischen einer engagierten, bekenntnishaften und einer flexibilisierten Autorposition gedeutet<sup>42</sup>. Bedenkt man, dass es sich erneut um eine retrospektive Reflexion eines Konflikts gut zehn Jahre später handelt, so wird die These plausibel, dass sich hier eine Entwicklung mit einer Dringlichkeit bemerkbar macht, die eher

---

<sup>40</sup> NB 2, S. 709.

<sup>41</sup> »Immer dieses ungute Gefühl: man weiß nie, wo man ihn hat, aber das ist eben seine Stärke, daß niemand ihn kennt, er hält mir ja auch vor, daß ich mich allzu leicht zu erkennen gäbe.« (Notizbuch-Eintrag vom 18. September 1978, ebd., S. 741).

<sup>42</sup> Heribert Tommek: Literarisches Kapital und die Aufteilung der Welt. Ein symptomatischer Konflikt zwischen Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger. In: Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven. Hg. von Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr. Heidelberg 2010, S. 41-70.

für die zweite Hälfte der 1970er-Jahre symptomatisch ist. Sie lässt sich vereinfachend als Ausbildung einer postmodernen Ästhetik und Autorschaft bezeichnen. Die nicht mehr Position einnehmende, flexibilisierte Haltung der Neuen Linken koinzidierte einerseits mit der Modernisierung und Flexibilisierung der Arbeitswelt und andererseits mit der Ökonomisierung, Medialisierung und Ästhetisierung der Alltagswelt. Enzensberger flexibilisierter Habitus reichte bis in die Anfänge seines Werkes zurück, aber sie setzte sich vollends in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre durch. Die zunehmende Affirmation des »flexiblen Normalismus«<sup>43</sup> spiegelte sich insbesondere in *Der Untergang der Titanic* (1978) wider und erreichte ihren Höhepunkt im Titel-Essay des Bandes *Mittelmaß und Wahn* (1988).

Diese langgezogene, postmoderne Tendenzwende in der Literatur, die nichts Anderes als die Durchsetzung des flexibel ökonomisierten und medialisierten Mittelbereichs darstellte, die Enzensberger intellektuell in seinen Essays begleitete, hat Weiss nie erreicht<sup>44</sup>. Seine Autorposition, die kein ironisches Verhältnis zur Welt zuließ, verstand Literatur als Instrument der »Lagebestimmungen« und der Selbstvergewisserung innerhalb ihrer Machtstrukturen. Aus seinem Literatur-Verständnis der festen Verortung resultierte für Weiss notwendiger Weise eine Positionsnahme, die sich aber – im Unterschied zu dogmatischen Positionen – in einem offenen Prozess entwickelt, in dem das Überindividuell-Gesellschaftlich-Dokumentarische und das Autobiographisch-Subjektiv-Halluzinatorische dialektische Pole bilden. Nur hier, in der Pluralität und Offenheit des Prozesses, besteht ein Schnittpunkt zwischen Weiss *Ästhetik* und der Ästhetik der Postmoderne. Ansonsten überwiegen die Unterschiede, wie Michael Hartmann in Entgegensetzung zu Welschs postmoderner Lesart des Romans gezeigt hat<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Vgl. Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Göttingen 2006.

<sup>44</sup> Vgl. Götze: Abseits als Zentrum [wie Anm. 14], S. 103f.

<sup>45</sup> Wolfgang Welsch: Für eine postmoderne Ästhetik des Widerstands. In: ders.: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990, S. 157-167; Michael Hoffmann: Die Ästhetik der Postmoderne und die »Ästhetik des Widerstands«. Vorüberlegungen zu einem Vergleich. In: Literatur, Ästhetik, Geschichte [wie Anm. 17], S. 147-183.

Mit der flexiblen und strukturell eingebundenen Autorposition war Enzensberger langfristig gesehen derjenigen von Peter Weiss überlegen. Dessen Subjekt- und Autorposition, das heißt sein literarisches und intellektuelles Kapital, hätte ›Gültigkeit‹ an einem im ästhetischen *und* politischen Sinne avantgardistischen Pol im internationalen literarischen Feld, wie er noch am ehesten von einer – bezeichnender Weise in der deutschsprachigen Literatur in den 1970er und 1980er-Jahren noch kaum vertretenen – *politischen postkolonialen Literatur* repräsentiert wäre, wie Michael Hoffmann in seinen Studien zu Weiss betont<sup>46</sup>. Da dieses Feld aber insbesondere in den 1980er-Jahren zunehmend von einer westlichen, globalisierten Kultur- und Künstlerkritik (einer »ästhetischen Postmoderne«) bestimmt war, die die Sozialkritik aus dem Feld der legitimen kulturellen Produktion verdrängt und sie dem professionalisierten Feld der Politik überlassen hatte, entwickelte sich für Weiss der Kampf um Teilhabe zu einer das weitere Leben und Werk beherrschenden Kraftanstrengung. Weiss' *Ästhetik des Widerstands* kann daher als ein konsequent durchgeführter Versuch angesehen werden, der Entwertung seiner Subjekt- und Autorposition einen Widerstand entgegenzusetzen.

### III. »Die Ästhetik des Widerstands« als Versuch der Selbstbehauptung einer »unmöglich« gewordenen Autorposition

Die *Ästhetik des Widerstands* ist einerseits eng mit der Entwicklung des westdeutschen Feldes verbunden und andererseits nahmen der Autor und sein Roman zunehmend eine isolierte Position ein. Entsprechend stießen der erste und zweite Band bei ihrem Erscheinen überwiegend auf Ablehnung: Die Literaturkritik hatte ganz andere Erwartungen an die Literatur. Vor allem warf man dem Roman die mangelnde psychologische Zeichnung der Figuren und einen politischen Rigorismus vor<sup>47</sup>. Fritz J. Raddatz, einer der schärfsten Kritiker von Weiss, lobte noch 1986 den monumentalen *Medusa*-Roman von Stefan Schütz als »heimliche[n] Gegenentwurf zur *Ästhetik*

<sup>46</sup> Vgl. Michael Hoffmann: Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands« in interkultureller Perspektive. In: Peter Weiss Jahrbuch 15 (2006), S. 43-67.

<sup>47</sup> Vgl. Meyer: Kunst als Widerstand [wie Anm. 22], S. 282.

des Widerstands« und als »eine[s] der bemerkenswertesten Bücher der letzten Zeit«<sup>48</sup>.

Während die Literaturkritik die *Ästhetik* in den 1970er-Jahren bis weit in die 1980er-Jahre ideologisch las, setzte in der Literaturwissenschaft der 1980er und vor allem der 1990er-Jahre eine literarisch-poetologische Lesart ein, die dem Roman gerechter wurde<sup>49</sup>. Dagegen fehlt bis heute eine systematische Romaninterpretation vor dem Hintergrund der dominanten Linien der deutschen und idealerweise auch der internationalen Literaturentwicklung. Wie angedeutet, wird in der vorliegenden Studie die *Ästhetik des Widerstands* nicht nur als eine Reflexion des historischen Widerstandskampfes gegen den Faschismus, sondern auch – quasi gegen den Strich – als Versuch der literarischen Selbstbehauptung einer durch die Strukturentwicklung des literarischen Feldes zunehmend »unmöglich« oder »ortlos« gewordenen Autorposition gelesen. Diese reflexive Lesart kann freilich hier nur angedeutet werden: Nimmt man die Identitätsentwicklung des Ich-Erzählers als Maßstab, so lässt sich der erste Band als Versuch einer kollektiven Identitätsbildung qua »Bildung von unten« interpretieren. Ihr entspräche das Schreibverfahren eines ästhetischen, erzählerischen Dokumentarismus, der sich gegen eine einseitige Politisierung der Literatur abgrenzt. So ist das erzählte Ich im ersten Band »erstaunlich blaß und unpersönlich«, da es als Zeuge »zwischen den Gesprächen der Freunde, der Eltern, der Spanienkämpfer [...] ohne deutlich individuelles Profil« steht<sup>50</sup>. Das Ende des ersten Bandes und der Übergang zum zweiten (die Reflexionen zu Géricaults *Floß der Medusa*) betonen dagegen das Eigenrecht des Subjektiven, das Unbewusste, Traumhafte, die Ängste und Hoffnungen des Subjekts<sup>51</sup>. So rückt

<sup>48</sup> Fritz J. Raddatz: Hirnherz. »Medusa« – das erste Prosabuch des Dramatikers Stefan Schütz. In: Die Zeit, 21 März 1986, S. 4f.; zit. nach ebd. S. 284.

<sup>49</sup> Vgl. Martin Rector: Fünfundzwanzig Jahre »Die Ästhetik des Widerstands«. Prolegomena zu einem Forschungsbericht. In: Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss. »Die Ästhetik des Widerstands«. Hg. von Arnd Beise, Jens Birkmeyer, Michael Hofmann. St. Ingbert 2008, S. 13-47.

<sup>50</sup> Burkhardt Lindner: Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils. In: Die »Ästhetik des Widerstands« lesen [wie Anm. 14], S. 85-94, hier S. 87.

<sup>51</sup> »[...] nur eigne Erfahrungen konnten wiedergegeben werden. Mit ihrer Einbildungskraft erzeugten die Maler Situationen, in denen Selbsterlebtes so lange über das gewählte

die Suche nach einer Identität des erzählten Ichs fast in den Mittelpunkt der Erzählung des zweiten Bandes, der von der Krise nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs, der Entscheidung zwischen Kunst und Partei, der Lehre bei Brecht, der Tätigkeit bei Rosner und der Arbeit in der Fabrik erzählt. Diese Akzentverschiebung fällt in die Zeit, in der sich die Neue Subjektivität durchsetzte und die Verbindung von Politik und ästhetisch ambitionierter Kultur zunehmend strukturell »unmöglich« wurde, da sich das literarische Feld vom politischen Feld ablöste und stattdessen dem breiten Feld der Alltagskultur anschloss oder, mit anderen Worten, die Sozialkritik verabschiedete und sich der Kultur- und Künstlerkritik verschrieb<sup>52</sup>. Es scheint so, dass der zweite Band unterschwellig eine Reaktion auf diese Tendenzwende darstellt. Allerdings bleibt das erzählte Ich auch im zweiten Band der Hauptfunktion eines Berichtenden untergeordnet<sup>53</sup>.

Abschließend seien noch einige letzte Aspekte im dritten Band näher fokussiert. Insgesamt stellt der Band eine Art Hadesfahrt dar, die romaninternen unerbittlich zur Hinrichtung der Widerstandsgruppe in Plötzensee führt. Hinsichtlich der Autorposition entspricht ihr der Untergang einer »Politik und Kunst«-Position, wie sie Weiss bis zum Schluss vertrat. Im dritten Band verschwindet das Ich zunehmend und in seinem zweiten Teil fast vollständig aus dem Blick. Die deskriptive Erzählung dominiert nun vollständig. Die Elemente der vorherigen Bände, die das Individuelle zum Kollektiven hin transzendierten – Essay, Reflexion, Analyse – sind in sie eingegangen<sup>54</sup>.

---

Geschehnis geschoben wurde, bis der Eindruck von Übereinstimmung entstand [...]. Etwas Durchlebtes hatten sie in ihre eigne Gegenwart gerückt, und wir, die die Kristallisierung sahn, ließen sie aufs neue aufleben« (Peter Weiss: *Ästhetik des Widerstands*. Bd. 3. Berlin 1981, S. 347f.; vgl. Vogt: *Wie auf den Schultern* [wie Anm. 2], S. 329).

<sup>52</sup> Vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Mit einem Vorwort von Franz Schultheis. Konstanz 2006.

<sup>53</sup> Vgl. Vogt: *Wie auf den Schultern* [wie Anm. 2], S. 329.

<sup>54</sup> »Ließen sich im ersten Band die verschiedenen Erzählschichten (Kunstanalyse, historisch-politischer Exkurs, deskriptiver Bericht) noch gut voneinander abheben, so konnte man schon im zweiten eine immer stärkere Durchdringung der Schichten und gleichzeitig eine Verlagerung der Akzente beobachten: Die deskriptiven Passagen gewannen zunehmend an Bedeutung. Die Organisation des Materials unterliegt in diesem Roman



Auf der Inhaltsebene entspricht diese Entwicklung des Erzählverfahrens zum Überpersönlichen-Kollektiven dem zunehmenden Untergang der Figuren, angefangen von der Mutter des Ich-Erzählers, über Boye und Hodann bis hin zu den Widerstandskämpfern der »Roten Kapelle«. Alle Lebenslinien führen in Verzweiflung, Verstummen, Isolation und Tod. An ihre Stelle tritt zunehmend eine Reflexion über die Aufgaben und Möglichkeiten der Dichtkunst<sup>55</sup> und über die Darstellbarkeit dieser Untergangsgeschichte. Insbesondere die Schlusspassage des Romans, die im Konjunktiv Futur I geschrieben ist, stellt eine entscheidende Passage für die Zusammenführung von erzählendem und erzähltem Ich, von Erzählzeit und erzählter Zeit dar:

Der Sinn meines langen Wartens aber würde ja sein, von den künftigen Einsichten her das Frühere zu klären, und vielleicht wäre es dann nicht einmal so wichtig, das damalige Ich zu verstehen, sondern dem, der sich besinnt, näher zu sein, denn dies ist ja das Wesen der Zeit, daß wir uns fortwährend entwerfen, aus den Augen verlieren, auf neue Art wiederfinden, ein Prozeß, in dem uns die Untersuchung aller Einzelheiten auferlegt ist, und das Schreiben wäre die Tätigkeit, mit der ich dieser Aufgabe nachkommen könnte [...].<sup>56</sup>

Wie Burkhardt Lindner ausgeführt hat, wird hier die im Indikativ formulierte Frage nach der Ursache der Spaltung der Linken wie auch der in den letzten Seiten des Romans vorausgesehene Ost-West-Spaltung im konjunktivischen Rückblick beantwortet: Das erzählende Ich verschmilzt mit dem erzählten Ich, indem es im konjunktivischen Rückblick die Zusammenhänge schreibend entfaltet. Das erzählte Ich nimmt also zum Abschluss

---

unverkennbar einem Entwicklungsprinzip, das auch eine allmähliche Veränderung der Schreibweise bedingt. Das zeigt sich noch deutlicher im dritten Band, in dem die deskriptive Erzählung nun vollständig dominiert. Alle anderen Elemente, Essay, Reflexion, Analyse, sind in sie eingeschmolzen, sei es in harten, kontrastierenden Montageschnitten, sei es in minutiös beschriebenen Wahrnehmungsveränderungen« (Hanjo Kesting über Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«. In: Der Spiegel, 7. Juni 1981).

<sup>55</sup> Vgl. das Gespräch des erzählten Ich mit Karin Boye in Weiss: Ästhetik des Widerstands. Bd. 3 [wie Anm. 51], S. 28-30.

<sup>56</sup> Ebd., S. 260f.

die künftige Aufgabe des erzählenden Ichs, das heißt des Autors Peter Weiss im Jahr 1971 vorweg. Er wird das Buch schreiben, das Weiss geschrieben hat. Nach Lindner erfüllt sich hier die »teleologische Struktur der Autobiographie«<sup>57</sup>. Zugleich wird das Autobiographische transzendiert. Der Ich-Erzähler erhält eine eigene Stimme und zwar als kollektives Subjekt: Es geht bei der Lektüre des Romans nicht darum, das damalige Ich zu verstehen, sondern »dem, der sich besinnt, näher zu sein«<sup>58</sup>.

In solcher Erinnerungs- und Deutungsarbeit gewinnt der Erzähler seine künstlerische Identität, in ihr schließt sich seine Entwicklung ab<sup>59</sup>. Indem er erzählend die Vergangenheit aufhebt und aufhellt, flüchtet er nicht aus der desolaten Politik ins Reich des schönen Scheins, sondern hält jener »Utopie«<sup>60</sup> der Einheit von Ästhetik und Politik die Treue, die in den geschichtlichen Niederlagen verlorenzugehen droht. Damit bezeugt und bewahrt er die Geschichte des scheiternden Widerstands im Medium der Literatur:

Ich würde, aufgetaucht aus dem langwierigen Versuch, die Jahre des Exils zu beschreiben, mit den Kenntnissen aller folgenden Irrtümer und Zerwürfnisse, in eine ähnliche Ermüdung geraten, wie sie mich einst befahl, als sich die Wege für uns alle trennten. Immer wieder würde mir plötzlich die Gegenwart das Unwiderrufliche des Vergangenen vorhalten.<sup>61</sup>

Die mühsam und prozessual errungene Erkenntnis vom Ende des »grand récit« der »revolutionären Kraft der Arbeiterschaft« ist gleichsam ein postmodernes Moment<sup>62</sup>. Was sie aber vom ungebundenen Relativismus der Postmoderne trennt, ist einerseits die *historisch durchdrungene* Erkenntnis, andererseits der Verweis auf die Leerstelle eines »Noch nicht«. Diesem Zugleich entspricht das am Ende des Romans angewendete Erzählverfahren: »Der Konjunktiv Futur I legt das Imaginäre bloß, das aus der Differenz

---

<sup>57</sup> Lindner: Ich Konjunktiv Futur I [wie Anm. 50], S. 92.

<sup>58</sup> Weiss: Ästhetik des Widerstands. Bd. 3 [wie Anm. 51], S. 261.

<sup>59</sup> Vgl. Vogt: Wie auf den Schultern [wie Anm. 2], S. 333.

<sup>60</sup> Weiss: Ästhetik des Widerstands. Bd. 3 [wie Anm. 51], S. 265.

<sup>61</sup> Ebd., S. 261.

<sup>62</sup> Vgl. Hofmann: Ästhetik der Postmoderne [wie Anm. 45], S. 153.

zwischen dem dokumentarisch-objektivierenden Interesse und der realen Uneinholbarkeit des Vergangenen entspringt«<sup>63</sup>, hat Lindner zu Recht bemerkt. Für ihn kommt diese Kreisfigur der historischen Erkenntnis und der schreibenden Darstellung mit der Verschmelzung der erzählten Zeit (das Leben des erzählten Ichs: 1919-1945) und der Erzählzeit des erzählenden Ichs beziehungsweise des Autors Peter Weiss 1971 zum Abschluss.

### Fazit

Anliegen der vorliegenden Studie war es, Weiss' narrativen Zweischnitt in der *Ästhetik des Widerstands* von erzähltem und erzählendem Ich weiter auf eine übergeordnete Ebene zu führen, nämlich auf die Ebene einer Entwicklungsgeschichte der Autorposition von 1971 bis zum Abschluss des Romans 1981, dem ein Jahr später der Tod von Peter Weiss folgte. Angesichts der Strukturentwicklung zeigte sich der Untergang einer Autorposition, die um die Einheit von Politik und Literatur, von Dokumentarismus und Autobiographie wie auch um die Realisierung eines kollektiven und transnationalen Individuums rang, dem »Zuhause-Sein bei Vielen«. Auch hier, auf der sozioanalytischen Ebene, zeigt sich die »Differenz zwischen dem dokumentarisch-objektivierenden Interesse und der realen Uneinholbarkeit des Vergangenen«<sup>64</sup>. So lautet das Fazit, dass Peter Weiss mit der *Ästhetik des Widerstands* untrennbar zur Entwicklungsgeschichte des deutschen literarischen Feldes der 1970er und 1980er-Jahre gehört, gerade indem sie zu einer strukturell »unmöglichen« Position wurde. Wie der Ich-Erzähler am Ende des Romans »zu den Vielen« der im Todesfries Profil angenommenen Widerstandskämpfer geht, so ging auch die Autorposition in sein Werk ein. Wie andere Werke überlebte es als ein versteinertes Relikt. Rezeptionsstimmen bezeichneten die *Ästhetik des Widerstands* als »erratischen Block« eines »Spätmodernen«<sup>65</sup>. Sie lässt sich auch als Vermächtnis

---

<sup>63</sup> Lindner: Ich Konjunktiv Futur I [wie Anm. 50], S. 94.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> »So steht Weiss unter den spätmodernen Schriftstellern (zu schweigen von den explizit postmodernen) allein da, wenn er sich den Formproblemen des historischen Romans stellt [...]« (Frederic Jameson: Ein Monument radikaler Momente. Für eine neue Lektüre von Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«. In: Das Argument 46 (2004), H. 254, S. 13-

einer *internen* Exilliteratur bezeichnen: einer *deutschen* Exilliteratur im Übergang von der Nachkriegs- zur Gegenwartsliteratur.

---

50, hier S. 19). Für Christoph Buch war der Roman »ein erratischer Block inmitten unserer Literaturlandschaft« (in: Der Spiegel, 19. November 1978, S. 258-261, hier S. 258); vgl. auch Rector: Fünfundzwanzig Jahre (wie Anm. 49), S. 14.

Serena Grazzini

(Pisa)

*Surreale Schreibweisen gestern und heute  
Das Beispiel von Peter Weiss im kontrastierenden Vergleich  
zu Tendenzen der Gegenwartsliteratur\**

Die Summe der Moderne ist, ob es gefällt oder nicht, jedenfalls surreal: In Formen von Ausschreitungen in ungeahnten Möglichkeiten, keineswegs willkürlich, sondern den Sachzwängen einer Komplexität gehorchend, die solche Erweiterungen aus Gründen einer Sachadäquatheit empfehlen, ohne allerdings der Sache Herr werden zu können.

Wolfram Högrebe<sup>1</sup>

Von der Literaturkritik allseitig gelobt, erleben surreale Schreibweisen in der neueren deutschsprachigen Literatur eine Hochkonjunktur, vor allem bei Schriftstellern und Schriftstellerinnen – wie schon bei Peter Weiss – mit Migrationshintergrund und transnationalem Bewusstsein<sup>2</sup>. Manchmal verfahren diese Autoren und Autorinnen wie beispielsweise Herta Müller,

---

\* Ich möchte mich bei Marco Castellari und Matteo Galli für die Einladung, zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelheft mit diesem Aufsatz beizutragen, und für den anregenden Austausch über das Thema dieser Seiten bedanken.

<sup>1</sup> Wolfram Högrebe: *Philosophischer Surrealismus*. Berlin 2014, S. 67.

<sup>2</sup> Zum Thema vgl. den Aufsatz von Bettina Brand und die dort aufgelistete weiterführende Bibliographie: Bettina Brand: *Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller*. In: *Text + Kritik* (2006), S. 74-83 (= Sonderband »Literatur und Migration«). Obwohl die im Folgenden entwickelte Überlegung

Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada, Marica Bodrožić, Saša Stanišić – und ungeachtet der unübersichtlichen Unterschiede zwischen ihnen – in Anlehnung an den französischen Surrealismus, manches Mal verfolgen sie auch eigene Wege und schaffen an surrealistische Werke erinnernde literarische Bilder und textuelle Formationen, welche üblicherweise als surreal bezeichnet werden. Ähnlich wie Peter Weiss – oder wie zu seiner Zeit die dem Surrealismus z.T. nahe stehenden Autoren Paul Celan und Wolfgang Ildesheimer – teilen auch viele heutige Schriftsteller und Schriftstellerinnen die Erfahrung der Grenzüberschreitung, der Konfrontation mit dem Nicht-Vertrauten, in einigen Fällen des endgültigen Entrissenseins aus der heimatischen Umgebung und des gebrochenen Verhältnisses sowohl zur Muttersprache als auch zur Zielsprache. Das damit verbundene Gefühl einer räumlichen und zeitlichen – zumindest partiellen – Nichtzugehörigkeit sowie das Bewusstsein von der Fremdheit des eigenen Blickes bringen sowohl Grenzen als auch Potentialitäten einer nicht selbstverständlich verlaufenden Wirklichkeitsaneignung und Lebensgestaltung an den Tag. Von daher mag die Tendenz dieser transnationalen Autoren und Autorinnen zum Surrealen nicht ganz überraschen. Jene Dimensionen, auf die sich ursprünglich die Surrealisten hinbewegten und die sie dem kollektiven Bewusstsein auf sinnlich-anschauliche Weise in ihren Werken boten, stellen nämlich Erfahrungen von z.T. schockierenden, z.T. fröhlich-spielerischen Grenzüberschreitungen und Verstöße gegen das vermeintlich Selbstverständliche dar.

Mögen die biographischen Exil- oder Migrationshintergründe der Verfasser und Verfasserinnen den stark ausgeprägten surrealen Zug ihrer

---

von Brands spezifischen Zielen und Resultaten zum Teil abweicht, ist der hier gewählte Ansatz dem ihrigen ähnlich. Brand hat nämlich das Verdienst, über die reine Feststellung von surreal(istisch)en Schreibweisen in der transnationalen Literatur hinausgegangen zu sein und zum ersten Mal die Frage gestellt zu haben, »was surrealistische Verfahren für diese [Özdamar, Tawada, Müller; S.G.] und vermutlich auch für andere mehrsprachige Autoren leisten. Hier soll nun ein erster Versuch unternommen werden, die ästhetische, politische und theoretische Brauchbarkeit dieser Verfahren – und insbesondere des surrealistischen Bildes – für Gegenwartsautoren zu prüfen, für die das Ineinandergreifen zweier Sprachen zum Alltag gehört« (ebd., S. 74).

Werke auch begünstigen, so ist es dennoch Tatsache, dass dieser Zug eine breite Zustimmung sowohl beim Lesepublikum als auch bei der Literaturkritik und Literaturwissenschaft findet. Das lässt darauf schließen, dass das Interesse am Surrealen heute ein diffuses kulturelles Phänomen darstellt. In dieser Hinsicht ist es vielleicht kein Zufall, dass der im deutschen Sprachraum bis zum Ende des 20. Jahrhunderts eher vernachlässigte historische Surrealismus eine Aufwertung erfährt, und zwar sowohl in der Kunst- und Kulturwissenschaft als auch in der germanistischen Literaturwissenschaft und in der Philosophie der letzten Jahre<sup>3</sup>.

Anhand dieser literarischen und kulturellen Entwicklung scheint ein erneutes Nachdenken über Peter Weiss im Hinblick auf das Thema lohnend: Sowohl chronologisch als auch ästhetisch nimmt sein Schaffen eine Sonderstellung in dem hier dargestellten literarischen Panorama ein. Zugleich bietet sich Weiss' Verarbeitung der surrealistischen Erfahrung als Kontrastfolie für eine Überlegung über heutige Erscheinungsformen des Surrealen an. Dieser kontrastierende Vergleich kann einen Beitrag zur Erhellung der Wandlung leisten, die das literarische Surreale – zumindest in der Tendenz – durchgemacht zu haben scheint. Demgemäß soll es im Folgenden nicht

---

<sup>3</sup> Für die Kunstwissenschaft vgl. insbes. *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*. Hg. von Verena Krieger. Hamburg/Münster 2006; Werner Spies: *Der Surrealismus. Kanon einer Bewegung*. Köln 2003; Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München 2006; Werner Spies: *Der Surrealismus und seine Zeit*. Berlin 2008. Für den kultur- und literaturwissenschaftlichen Bereich vgl. u.a. *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. von Friederike Reents. Unter Mitarbeit von Anika Meier. Berlin/New York 2009; *Berlin Surreal: Camaro und das Künstlerkabarett »Die Badewanne«*. Hg. von der Alexander-und-Renata-Camaro-Stiftung. Berlin 2014; Regula Bigler: *Surreale Begegnungen von Bild und Text. Lektüren im intermedialen Dialog*. Paderborn 2014, S. 95-158; *»Der Surrealismus in Deutschland(?)«*. Interdisziplinäre Studien. Hg. von Karina Schuller und Isabel Fischer. Münster 2017; *Romantik und Surrealismus: eine Wahlverwandtschaft?* Hg. von Sebastian Lübke und Johann Thun. Berlin/Bern/Wien 2018. Für die philosophischen Studien vgl. u.a. *Vernunft und Subversion. Die Erbschaft vom Surrealismus und Kritischer Theorie*. Hg. von Dietrich Hoß und Heinz Steinert. Münster 1997; Wolfram Hogrebe: *Philosophischer Surrealismus* [wie Anm. 1].

primär um das Verhältnis von surrealen Schreibweisen, Transnationalität und Mehrsprachigkeit gehen<sup>4</sup>; vielmehr wird hier der Versuch unternommen, Leistung und Erkenntniswert der in Betracht gezogenen surrealen Schreibweisen herauszuarbeiten. Peter Weiss' Werk fordert diese Frage geradezu heraus, so wie sie hier auch an einige Textbeispiele aus der zeitgenössischen Literatur ansatzweise gestellt wird, um nicht zuletzt über das Surreale als bloßes, Unterschiede einebnendes Schlagwort hinausgehen.

Die vorliegende Betrachtung ist in vier Teile geteilt: Zunächst soll der epistemologische Stellenwert des Surrealismus in den Vordergrund gestellt werden; dieser epistemologische Wert stellt nämlich die theoretische Grundlage des hier gewählten Ansatzes dar. Im zweiten Teil wird versucht, das heutige Verständnis des Surrealen zu umreißen. Der dritte Teil ist Peter Weiss gewidmet; mit Bezug auf einige seiner Texte wird seine Auffassung des Surrealismus als Erkenntnisrevolution hervorgehoben und eine neue These zum surrealen Element in seinem Werk entwickelt. Der letzte Teil bietet eine Überlegung über exemplarisch ausgewählte Beispiele aus der Gegenwartsliteratur und stellt den mimetischen Wert einiger heutiger literarischer Erscheinungen des Surrealen heraus.

### I. Vom »historischen« zum »hypothetischen« Surrealismus

Die Skepsis, die der in Frankreich um André Breton entstandenen Bewegung über die Jahrzehnte hinweg entgegengebracht wurde und die nicht selten die Form einer offenen Missbilligung annahm<sup>5</sup>, kann heute im Großen und Ganzen als überwunden gelten. Im philosophischen Bereich hängt dieser Sachverhalt mit einer allgemeinen Umwertung der surrealistischen Erfahrung zusammen. Wenn auch wichtige Unterschiede zwischen dem Vorkriegs- und dem Nachkriegssurrealismus, d.h. zwischen einer ersten radikalen Phase und einer – mit einem enttäuschten Peter Weiss ausgedrückt<sup>6</sup> –

<sup>4</sup> Zur Vertiefung dieses Verhältnisses vgl. Brand: Schnitt durchs Auge [wie Anm. 2].

<sup>5</sup> Zum Thema vgl. Ralf Konersmann: Philosophie der Straße. Erinnerung an den Surrealisten und seine Kritiker. In: Sinn und Form 48 (1996), S. 690-705.

<sup>6</sup> Peter Weiss: Aus dem Pariser Journal [1962]. In: ders.: Rapporte. Frankfurt a.M. 1968, S. 83-112, insbes. S. 83-85.



durch Anpassung an den bürgerlichen Kunstmarkt und Kunstgenuss gekennzeichneten zweiten Periode nicht ausblendet werden, neigt man heute dazu, in dem kritischen Diskurs um den Surrealismus die Schwerpunkte und Gewichte anders zu legen als früher. Die surrealistische Revolution wird nicht mehr – oder zumindest nicht nur – an den Folgen gemessen, die sie in der Lebenspraxis hatte bzw. nicht hatte<sup>7</sup>, und ihre Bedeutung wird nicht mehr durch die faktische Ohnmacht der schockierenden Wirkung ihrer Werke im Angesicht der Schrecknisse der historischen Wirklichkeit relativiert<sup>8</sup>. Vielmehr wird das Augenmerk auf den vom Surrealismus geleisteten Beitrag zur Erweiterung des menschlichen Erkenntnisvermögens gelenkt. Seinen Vertretern wird allgemein das Verdienst zuerkannt, in ihren Werken dem allgemeinen Bewusstsein psychische und denkerische beunruhigende Dimensionen eröffnet, sondiert und freigelegt zu haben, und dies mit ungekannter Rücksichtslosigkeit gegen die herrschenden Moralvorstellungen.

Bekanntlich geschah diese Freilegung nicht, um die aus moralischen und rationalen Hemmungen befreiten Kräfte des Traums, des Unbewussten, des Erotischen, des Schreckens oder der Phantasie zu beherrschen und sie der Ordnung der Logik, der Moral und des bürgerlich eingerichteten Gesellschaftslebens wieder gefügig zu machen<sup>9</sup>, sondern um den selbstverständlichen Charakter dieser Ordnung in Frage zu stellen und dabei auf ein

---

<sup>7</sup> Es sei hier exemplarisch auf die Überlegung hingewiesen, die Jean-Paul Sartre anlässlich der berühmten Pariser Kunstausstellung von 1947 zum Surrealismus und zu seinen Vertretern entwickelte: »Alle [Die Surrealisten; S.G.] sind Opfer der Katastrophe von 1940 geworden: der Moment der Aktion war gekommen, und keiner von ihnen war dafür gerüstet. Die einen haben sich umgebracht, andere sind noch im Exil; wer wiedergekommen ist, ist unter uns im Exil. Sie sind die Verkünder der Katastrophe zur Zeit der fetten Kühe gewesen; zur Zeit der mageren Kühe haben sie nichts mehr zu sagen«. Jean-Paul Sartre: Von der Radikalität des Surrealismus. In: Neue Rundschau 92 (1981), H. 1, S. 32-44, hier S. 33.

<sup>8</sup> »Nach der europäischen Katastrophe sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden«. Theodor W. Adorno: Rückblickend auf den Surrealismus [1956]. In: ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt a.M. 1980, S. 155-162, hier S. 157-158.

<sup>9</sup> Besonders kennzeichnend ist in dieser Hinsicht das doppelte Verhältnis, das die Surrealisten zu Freuds Psychoanalyse entwickelten. Breton hebt zwar im ersten Manifest des

von jeglichem Utilitarismus freies Leben und Dasein abzu zielen<sup>10</sup>. Der Surrealismus entstand nämlich in den Zwanzigerjahren des vorigen Jahrhunderts als ein Akt des Widerstands gegen die rationalistisch und zweckorientiert organisierte und kriegführende Welt. Die Surrealisten erhoben den Anspruch, die Trennungslinien zwischen Kunst und Leben auf äußerst radikale Weise aufzuheben: Einerseits gestalteten sie ihr Leben künstlerisch performativ und traten als Personen in ihren eigenen Texten auf, die sie nicht als Literatur *stricto sensu* verstehen wollten; andererseits stellten sie sich vor, mit ihrem Tun konkrete Wirkungen auf die Lebenswelt auszuüben. In ihrer Distanzierung vom entheiligenden Dadaismus und seiner orgiastischen Zerstörungswut versuchten die Surrealisten durch eine sich selbst als Kunst negierende Kunst eine neue, transzendenzlose und der Kontrolle der Vernunft entzogene Lebensdimension zu entwerfen.

Das Surrealistisch-Surreale wurde allerdings nicht als statische Alternative zur bestehenden Wirklichkeit aufgefasst, sein Wert war vielmehr ein *prozessualer*. Im surrealistischen literarischen oder künstlerischen Bild wird

---

Surrealismus die Wichtigkeit der Entdeckung Freuds hervor, tatsächlich verfolgt aber die surrealistische Praxis eher konträre Zwecke als die Psychoanalyse. Mit Mathy gesagt: »Das Ich soll die Schranken seiner Selbstkontrolle durchbrechen, soll die im Wege des Realitätsprinzips verhängten Zensurmechanismen unterlaufen und sich der Sprache des Unbewußten anvertrauen. Während Freuds Traumverständnis gemäß den Regeln der Alltagslogik die Zensurierungen der Traumarbeit rückgängig machen möchte, im Rückschluß von manifesten auf den latenten Trauminhalt den Traum also nach Maßgabe des Wachbewußtseins interpretiert, weisen die Surrealisten derlei Logifizierung des Unbewußten zurück und schließen vom Traum als einer höherstufigen Realität auf die Wirklichkeit, interpretieren das Wachbewußtsein also nach Maßgabe traumlogischer Regeln«. Dietrich Mathy: *Europäischer Surrealismus oder: Die konvulsivische Schönheit*. In: *Die literarische Moderne in Europa*. Bd. 2: *Formationen der literarischen Avantgarden*. Hg. von Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann. Opladen 1994, S. 123-146, hier S. 140.

<sup>10</sup> So fasst es Werner Spies zusammen: »Ein aufgewühltes existentielles Verhalten gegenüber den Denkgewohnheiten bricht sich an. [...] Der Surrealismus reagiert gegen alles, was vorausberechenbar erscheint. Er sucht Komplexität und keine Bestätigung«. Spies: *Der Surrealismus und seine Zeit* [wie Anm. 3], S. 15.

das Reale durch »das zweckfreie Spiel des Denkens«<sup>11</sup> ver- und entformt, wodurch es sich auch als verwandlungsfähig herausstellt: Dem Bestehenden werden hiermit Möglichkeiten abgewonnen, die ihm jeglichen Charakter der logischen und existentiellen Notwendigkeit nehmen. Das surrealistische ästhetische Arbeitsverfahren – man denke z.B. an das Ready-Made, an die Collagen, an die Wunderkammern und antiquarischen Sammelstücke – baute nicht von ungefähr auf die Umarbeitung vorhandener Stoffe mit der Absicht, deren interne verborgene Möglichkeiten mittels des Wunderbaren, der Phantasie, des freien Spiels des Denkens von den Fesseln des Zweckhaften zu befreien – mit Benjamins prägnanter Formulierung ausgedrückt: die Surrealisten waren auf der Suche nach der »*profanen Erleuchtung* einer materialistischen, anthropologischen Inspiration«<sup>12</sup>.

Darin lag das revolutionäre Versprechen der surrealistischen Kunststücke, die mehr ein subversives als ein zerstörerisch-kritisches Potential besaßen. Um dieses Potential zu erfassen, ist es umso wichtiger, daran festzuhalten, dass das Surrealistisch-Surreale der denkerischen – wenn auch unbewussten – Wahrnehmung des Realen entspringt<sup>13</sup>. In dieser Hinsicht ist es nur konsequent, dass der Surrealismus über sich hinausführte: Das durch seinen *modus operandi* erzeugte oder bloß aufgedeckte Surreale kann weder auf eine Poetik noch auf die historische Bewegung beschränkt werden, sondern – und darin lag das wichtigste und folgenschwere Resultat der Gruppe – es ist als mögliche Dimension des Denkens, des Wahrnehmens, des Daseins schlechthin zu betrachten<sup>14</sup>. Um mit Ralph Konersmann zu

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 26.

<sup>12</sup> Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz [1922]. In: ders.: *Angelus Novus*. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt a.M. 1966, S. 200-222, hier S. 202.

<sup>13</sup> »Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung«. Mit diesem Satz endet Breton bezeichnenderweise die kurze Definition des Lemmas *Surrealismus* im ersten Manifest der Bewegung. André Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus* 1924. In: ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Deutsch von Ruth Henry. Reinbek bei Hamburg 1968, S. 11-29, hier S. 26.

<sup>14</sup> Unter dieser Perspektive scheint es nur folgerichtig, dass Breton im ersten Manifest des Surrealismus viele Autoren aus den vorhergehenden Jahrhunderten als in bestimmten Hinsichten surrealistisch bezeichnet (vgl. ebd.).

sprechen, der Bretons Begriffe des »historischen« und des »hypothetischen« Surrealismus aufgreift:

Der Wechsel vom »historischen« zum »hypothetischen« S. ist damit [mit Lévi-Strauss entdeckter Analogie zwischen seinen ethnologischen Studien und Max Ernsts Versuchen; S.G.] vollzogen. Er bezeichnet die Realisation des Möglichen als des je schon Gegenwärtigen, eine Art Überschreitung ohne Transzendenz. Dem entspricht die bei Freund und Feind verbreitete These, daß der S. nach seinem frühzeitig von ihm selbst postulierten Verstummen [...] und unabhängig von der Verbreitung seines Begriffsnamens als »ein ganz allgemeines erkenntnistheoretisches Ereignis« heute wie stets präsent sei.<sup>15</sup>

## II. Vom Surrealistischen zum Surrealen im heutigen kulturellen und literarischen Diskurs

Ausgerechnet diese epistemologische Dimension, die Peter Weiss' ausgeprägtem Interesse für den Surrealismus zugrunde lag und für das Verständnis des surrealen Elements in seinem Werk eine ausschlaggebende Rolle spielt<sup>16</sup>, scheint sowohl im heutigen literarischen Diskurs um das Surreale als auch in heutigen surrealen Schreibweisen in den Hintergrund getreten zu sein. Dies hat zum Teil mit einer hinzugetretenen begrifflichen Verschwommenheit zu tun, die als Ergebnis einer historischen Entwicklung betrachtet werden kann. Inzwischen hat sich nämlich der Begriff des Surrealen auch im normalen Sprachgebrauch durchgesetzt<sup>17</sup> und wird in Bezug auf Ereignisse oder Situationen verwendet, welche nicht nur die Grenzen

---

<sup>15</sup> Ralph Konersmann: Surrealismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt 1998, Bd. 10, S. 682-687, hier S. 685. Das Zitat in Anführungszeichen ist dem zweiten Band von Max Benses *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik* (1949) entnommen.

<sup>16</sup> Vgl. unten, Teil III.

<sup>17</sup> Eine Suche bei Google Ngram Viewer (<https://books.google.com/ngrams/>) und im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (<https://www.dwds.de>) ergibt, dass das Wort im Deutschen zum ersten Mal 1931 auftaucht (letzter Aufruf 17.3.2021). Bis Mitte der 1970er-Jahre kann sein Gebrauch als selten gelten, um dann immer häufiger zu erscheinen. Die höchsten Häufigkeitsraten werden in den Jahren 2000 bis heute erreicht.

des Fassbaren, des Wahrscheinlichen und des Wahrhaften zu übersteigen scheinen, sondern auch diejenigen der Vorstellungskraft. Wird der Begriff auf die Lebenswelt bezogen, dann bezeichnet er üblicherweise etwas zwar Existierendes, das allerdings »traumhaft-unwirklich«<sup>18</sup> und hiermit zeitent-hoben wirkt. Es geht um eine Wirklichkeit, die jene Charakteristika aufweist, wie sie die surrealistischen Werke kennzeichnen und beim Betrachter Überraschung auslösen. Kurzum: Das Leben erinnert an die Kunst und wird mittels durchlässig gewordener ästhetischer Kategorien erfasst und beschrieben.

In der Tat: So sehr die Surrealisten eine antiliterarische und antikünstlerische Haltung einnahmen, so sehr sie sich gegen die Identifizierung des Surrealismus mit einer bestimmten Stilrichtung und gegen eine ästhetische Lesart der Produkte ihrer Phantasie wandten; sie bereicherten dennoch sowohl die Kunst als auch die Literatur mit einem Vorrat an malerischen und sprachlichen Gebilden, an Techniken, Schreibstrategien und -situationen, deren Einfluss auf die späteren Generationen kaum zu unterschätzen ist. Dieses ästhetische Arsenal wurde ursprünglich von einem Wunschdenken konzipiert und erzeugt, dem zumindest idealiter »die Kraft von Sprengbomben, von Höllenmaschinen zugesprochen« wurde<sup>19</sup>. Es ist jedoch festzustellen, dass der surrealistische Vorrat an Techniken, Strategien und Formen dieses Denken überlebt hat. Nicht zuletzt durch die Vermarktung und die kommerzielle Trivialisierung surrealistischer Werke ist er zu einem kulturellen Allgemeingut geworden, das kaum noch Spuren seines subversiven Ursprungs erkennen lässt. Übrig geblieben ist vor allem das Bewusstsein des Surrealen als Aufhebung der Trennung von »Wirklichkeit und Unwirklichkeit«<sup>20</sup>, Rationalem und Irrationalem, Wachzustand und Traum, Realem und Phantastischem.

Dies hat wiederum Einflüsse auf den literarischen Diskurs. Durch seinen – nicht nur in Deutschland – inflationär gewordenen Gebrauch ist der Begriff des surrealen Schreibens zu einem Sammelsurium für Heterogenes

---

<sup>18</sup> Surreal. In: Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim 2001, S. 1550.

<sup>19</sup> Weiss: Aus dem Pariser Journal [wie Anm. 6], S. 83-112, hier S. 83.

<sup>20</sup> Ernst Robert Curtius: Der Überrealismus. In: Die Neue Rundschau 37 (1926), S. 156-162, hier S. 157.

geworden<sup>21</sup>. Bei der Suche nach den Einflüssen des Surrealismus auf die spätere Literatur richtet sich heute die Aufmerksamkeit überwiegend auf textuelle Manifestationen einer unauflösbaren Mischung von Traum- und Wirklichkeitselementen, von Realem und Phantastischem<sup>22</sup>. Wobei auch

---

<sup>21</sup> Es hat zwar an ernsthaften Versuchen nicht gefehlt, das Surreale als eine literarisch-ästhetische und vom Surrealismus unabhängige Kategorie genauer zu definieren. Diese Versuche haben sich allerdings nicht durchgesetzt. Ganz im Gegenteil: Es sieht so aus, dass die Unbestimmtheit im alltäglichen Gebrauch des Wortes den literarischen Diskurs selbst infiziert hat. Vgl. z.B. folgende ältere Studien: Michael Imboden: Die surreale Komponente im erzählenden Werk Arthur Schnitzlers. Bern/Frankfurt a.M. 1971; Sun Shim-Lee Yu: Die Bildlichkeit bei Franz Kafka. Eine Strukturanalyse von den Erzählbildern Kafkas im Vergleich mit der surrealistischen Malerei. Konstanz 1987.

<sup>22</sup> Bezeichnend dafür ist die Fragestellung, die dem von Friederike Reents herausgegebenen Band *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur* [siehe Anm. 3] zugrunde liegt. Es handelt sich dabei um die erste deutsche Studie, in der der Versuch unternommen wird, einen ersten Gesamtüberblick über die Wirkung des französischen Surrealismus auf die deutschsprachige Literatur bis zur Gegenwart zu bieten. Man mag sich natürlich über das Fehlen von Namen wie u.a. Weiss, Hildesheimer, Celan oder, um etwas näher an unsere Zeit heranzurücken, Undine Gruenter oder Jelinek wundern. Interessant ist darüber hinaus ein anderer Aspekt, und zwar wie das Thema behandelt wurde. Von den Beiträgen zur französischen Bewegung abgesehen, wird in den anderen beabsichtigt, »sich auf die Suche nach surrealistischen oder surrealen Spuren oder gar Quellen in der deutschsprachigen Literatur« von der Romantik bis in die unmittelbare Gegenwart zu begeben. Dieser auffallende Anachronismus lässt sich durch die gewählte Problemstellung erklären, »ob etwa die zentralen surrealistischen Motive des Traums und des Fantastischen schon in der Romantik, im Expressionismus und im Dadaismus erschöpfend freigelegt waren, so dass es in Deutschland keiner surrealistischen Entwicklung bedurfte, oder ob gar die Literaturwissenschaft es bislang versäumt hatte, eine solche Strömung zu verorten – und wenn ja, aus welchen Gründen« (S. 5-6). Soviel Erkenntnisgewinn die einzelnen Beiträge auch leisten, erlauben sie dennoch keine eindeutige Antwort auf diese Frage. Dies mag einerseits als ein Beweis für die Schwierigkeit gelesen werden, das Surreal(istisch)e genau zu umreißen, wenn man es nicht bloß auf Techniken reduziert. Andererseits kann die Vermutung angestellt werden, dass das offene Ergebnis des Sammelbandes eine direkte Konsequenz der Fragestellung ist, bei der allgemein von Motiven des Traumes und des Phantastischen gesprochen wird, die offensichtlich als der eigentliche Kern der surrealistischen Erfahrung betrachtet werden.

das Phantastische nicht selten als unscharfer Begriff verwendet wird. Der Versuch, in jene denkerische Leistung einzudringen, mit der das Surrealistisch-Surreale seinen Anfang nahm, kommt dabei meistens zu kurz. Indem er den Surrealismus evoziert, wirkt nämlich der Begriff des Surrealen trotz seiner Unbestimmtheit eloquent genug, und erweckt den Eindruck, eine Erklärung zu liefern, wobei er höchstens eine Beschreibung und manchmal lediglich eine Suggestion anbietet.

Nicht ohne Grund argumentiert Karl Heinz Bohrer gegen einen solchen interpretatorischen Ansatz, wenn er beispielsweise den Unterschied zwischen einem surrealistischen Bild und einem phantastischen Gebilde *tout court* hervorhebt. So schreibt er zum »Grund der surrealistischen Anregung«:

Sie erkennen [...] den Grund der surrealistischen Anregung: Nicht bloß die Intensität von phantastischen Bild-Vorstellungen, sondern die provozierende Subversion unserer Bild-Erwartung. [...] Am surrealistischen Bild lässt sich ein Prinzip – von Lautréamont ausgehend – im Unterschied zu den genannten phantastischen Kombinationen in deutscher Prosa erkennen: Es handelt sich bei den Surrealisten durchweg um eine emphatische Evokation dessen, was sie unter dem *Unendlichen* verstanden, was sie unter dem *Schrecken* verstanden und was sie unter dem *Erotischen* verstanden, immer als ein Kontinuum des Denkens. Das surrealistische Bild ist ein Medium eines denkerischen Entwurfs, es ist nie nur eine Vergegenständlichung von etwas Phantastischem, sondern das Medium eines zu erreichenden Gedachten. [...] Es gilt also nicht das Universum in Symbolen darzustellen, es handelt sich vielmehr um die Idee und Zielsetzung, die eigene Vorstellung vom Universum zu revidieren! Darin liegt offenbar der denkerische Anspruch. Das Bild ist das Medium des surrealistisch Phantastischen oder Wunderbaren. Mit anderen Worten: Der Mythos, der gegen die Vernunft gesetzt ist – das ist eine methodische Anweisung an das Denken –, verbietet abstrakte Aussagen über die Welt. Ihre ideelle Wahrnehmung wird nunmehr ersetzt durch die Wahrnehmung eines Besonderen, und immer eines Besonderen ohne jeden Begriff.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. Karl Heinz Bohrer: Deutscher Surrealismus?, in: Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Hg. von Friederike Reents. Unter Mitarbeit von Anika Meier. Berlin/

Bohrers Vorschlag kann in zweifacher Hinsicht produktiv gemacht werden: Zum einen dient die vorgeschlagene Definition als Erkenntnisinstrument bei der Frage, ob das surreale Element in einem Werk oder bei einem Autor auf den Surrealismus zurückgeführt werden kann oder nicht; zum anderen bietet Bohrer indirekt einen methodologischen Hinweis, der über die nominalistische und strikt poetologische Problemstellung hinausführt. Er stellt nämlich die Frage nach der spezifischen Qualität und literarischen Leistung sowie dem Erkenntnisbeitrag der in Betracht gezogenen Schreibweise<sup>24</sup>. Diese letzte Frage leitet die folgende Untersuchung, deren Anliegen nicht der definitorische Purismus ist. Vielmehr soll hier der Versuch unternommen werden, über die bloße, Unterschiede einebnende Feststellung des surrealen Elements in literarischen Texten hinauszugehen und das Augenmerk auf die spezifische Erkenntnis kraft oder auf die besondere literarische Leistung der jeweils betrachteten literarischen Gestaltung des Surrealen zu lenken.

### III. Surreales Schreiben und Bedeutung: Peter Weiss

Konersmanns oben zitierte Worte wieder aufnehmend, kann man behaupten, dass auch Peter Weiss den Surrealismus als »ein ganz allgemeines erkenntnistheoretisches Ereignis« versteht, das »heute wie stets präsent« ist<sup>25</sup>. In der anlässlich der Strindberg-Feier am Berliner Schillertheater 1962 gehaltenen Rede *Gegen die Gesetze der Normalität*<sup>26</sup> lässt Weiss dies deutlich erkennen, wenn er z.B. bezüglich des «neuen Strindberg-Bildes» Folgendes behauptet:

---

New York 2009, S. 241-249, hier S. 244-245. Bohrer, der sich intensiv mit dem Surrealismus (auch bei Peter Weiss) auseinandersetzte, erkannte in den Unterschieden zwischen der französischen und der deutschen Rezeption der deutschen Frühromantik den Hauptgrund, warum der französische Surrealismus in Deutschland keinen Fuß fassen können: nicht der Mystizismus des Novalis, sondern Armins »kalte Darstellung vom Irrealen im Realen«, d.h. Armins nicht-referentielles Phantastisches habe Breton fasziniert, was auf den »französischen Vernunftbegriff« zurückzuführen sei.

<sup>24</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>25</sup> Vgl. Anm. 15.

<sup>26</sup> Vgl. Weiss: *Rapporte* [wie Anm. 6], S. 72-81.



Er [Strindberg; S.G.] lehnte sich gegen die Gesetze der Normalität auf, die Welt war ihm zu eng, und da er ein Neuschaffender war, mußte alles, was er dachte und tat, ringsum Bestürzung wecken. Wenn man ihn für unzurechnungsfähig hielt, so geschah dies, weil man an ihn die Maßstäbe der geltenden Ordnung legte, einer Ordnung, deren Sterilität und Verlogenheit Strindberg bekämpfte.

Ich glaube, wir stehen heute am Anfang eines neuen Strindberg-Bildes, denn erst wir können die Reichweite seiner Visionen wirklich fassen. Wir wissen, was nachher kam, der Surrealismus, Becket, Adamov, Ionesco, Henry Miller. Stellen wir uns doch einmal vor, wie unvorbereitet diese ungeheuerlichen Szenen, von denen sein Werk voll ist, am Ende des vorigen Jahrhunderts, am Beginn des gegenwärtigen wirken mußten.<sup>27</sup>

Freilich: Nicht nur der Surrealismus, sondern auch Autoren wie Beckett, Adamov, Ionesco und Miller erschließen nach Weiss Beschaffenheit und Bedeutung von Strindbergs Visionen, die dem Verständnis seiner Zeitgenossen insgesamt verschlossen bleiben mussten. Mit den genannten Namen zeichnet Weiss allerdings eine klare Linie, die auf den bahnbrechenden Wert hinweist, den er dem Surrealismus beimisst<sup>28</sup>: Nach Meinung des Autors hat dieser das menschliche Bewusstsein erweitert, indem der Surrealismus z.B. die Furcht vor dem Verstoß gegen die »Gesetze der Normalität«, so wie er einem in Strindbergs Werk begegnet, überwunden hat. Ganz im Sinne Bretons versteht Weiss den Surrealismus als eine epistemologische und nicht als eine stilistische Kategorie. Konsequenterweise kennen für ihn die Erregenschaften der Surrealisten keine zeitliche Einschränkung und können auch für das Verständnis von Werken aus der Vergangenheit produktiv gemacht werden.

Ebenfalls ist Weiss der oben erläuterte prozessuale Charakter des Surrealismus bewusst und wichtig. Dies belegt u.a. der Essay *Der große Traum des*

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 74.

<sup>28</sup> Zum komplexen Verhältnis von Beckett, Adamov, Ionesco und Miller zum französischen Surrealismus, vgl. u.a. Karl Alfred Blüher: Antonin Artaud und das »Nouveau Théâtre« in Frankreich. Tübingen 1991, S. 131-248; Caroline Blinder: A Self-Made Surrealist. Ideology and Aesthetics in the Work of Henry Miller. Rochester (NY) 1999; Katy Masuga: The Secret Violence of Henry Miller, Rochester (NY) 2011.

*Briefträgers Cheval* (1960)<sup>29</sup>, in dem Weiss versucht, seine Erfahrung im Bauwerk des Briefträgers Cheval im Südfrankreich in ihrem Entfaltungsvorgang sprachlich zu reproduzieren. Er erkennt, oder er meint zumindest zu erkennen, dass

[...] dies Gebilde kein Kunstwerk ist, sondern nur Ausdruck einer Seele. Seelenlabyrinth, Gefühls-, Gedankengrube. Man wird nicht vor ein Kunstwerk gestellt, um es zu betrachten, um es zu beurteilen, sondern man gelangt tief in das Phantasieinnere eines Menschen hinein. Andere tragen diesen Traum, der ein Leben lang dauert, in die Irrenhäuser, versinken dort in der Dumpfheit ihrer Einkerkerungen, diesem Briefträger aber gelang es, seinen Traum zu materialisieren und damit sein Leben zu retten.<sup>30</sup>

Die ganz eigentümliche surrealistische Aufhebung von Kunst und Leben, die für den Surrealismus so wichtige Vorstellung des Labyrinths leiten Weiss' Lesemodus von Chevalls Werk. Das Stichwort dieses Modus ist »Seele«: Weiss will in die innere Bedeutung eindringen, die das Bauwerk für das Subjekt, das es produzierte, gehabt hat, und als Besucher versucht er, dem Entstehungsprozess des Werkes nachzuspüren und diesen nachzuvollziehen. Im Text verleiht er diesem Durchdringen, dieser Begegnung von zwei Seelen – der des Betrachters und der des Schaffenden – sprachliche Gestalt. In der Tat präsentiert sich der Aufsatz nicht als ein Bericht, in dem eine vorsprachliche Erkenntnis mitgeteilt würde. Vielmehr ist Weiss' poetische Phantasie am Werk, die ein Schreiben hervorruft, welches die subjektive Dimension des Menschen in seinem Verhältnis zu einem Gegenüber sondiert und freilegt. Es geht um ein Schreiben, in dem sprachliche Bilder in ihrem Entstehen erfasst werden. Durch sie kann der Leser an diesem Seelen-Gespräch aktiv teilnehmen und sich in denselben Erkenntnisprozess des Schreibenden hineinbegeben.

Im Zugang zur Seele, in der Entdeckung der Bedeutung eines Ereignisses oder eines Werkes für das Subjekt, in dem poetischen Hineinsinken in diese Bedeutung besteht nach Weiss der spezifische Erkenntnisbeitrag und

<sup>29</sup> Vgl. Weiss: *Rapporte* [wie Anm. 6], S. 36-50.

<sup>30</sup> Ebd., S. 40.

das spezifische Veränderungspotential des Surrealismus, das er im Aufsatz *Avantgarde Film* (1955) untersucht und deutlich hervorhebt. Hier geht der Autor über die reine Beschreibung surrealistischer Filme und Techniken hinaus, indem er versucht, sich über deren Ziel und die beim Zuschauer gewünschte Wirkung Rechenschaft abzulegen. Es sei hier an eine in der Weiss-Forschung oft zitierte Stelle erinnert:

Diese Filme wollen die Phantasie des Zuschauers anregen, sie wollen ihn beunruhigen. Sie wollen ihn aus seiner Zufriedenheit wecken. Damals, zu Anfang und Mitte der Zwanzigerjahre, war die Kunst angriffslustig. Die Maler, die Filmpoeten waren Revolteure. Sie glaubten an eine Veränderung der Gesellschaftsordnung.

Und sie haben doch die politischen Schiebereien und den Krieg nicht abwehren können.

Sie bestehen aber noch, alle diese Werke, und viele von ihnen haben bis heute ihre Frische bewahrt. Diese avantgardistischen Arbeiten aus dem Film, der Malerei, der Literatur, haben die Katastrophe überlebt. Sie bilden keinen Abschluß, sondern stehen immer noch an einem Anfang. Sie lassen sich weiterentwickeln, fortsetzen. Je konformistischer die äußere Ordnung wird, desto lebendiger wird diese respektlose, aufwieglerische Kunst. Wir brauchen wieder gewaltsame künstlerische Handlungen – in unserem satten, zufriedenen Schlafzustand!<sup>31</sup>

Die im Aufsatz vorgeschlagene Interpretation des Surrealismus legt Weiss' sehr spezifisches Interesse an der französischen Bewegung umstandslos an den Tag und kann als poetologisches Eingeständnis betrachtet werden. Wohlwissend, dass die »Revolteure« die historische Katastrophe nicht verhindern konnten, misst er – anders als im späteren *Pariser Journal* – den Wert ihrer Werke nicht an dieser Tatsache, sondern vielmehr an der potentiellen Fähigkeit der von ihm betrachteten Filme, das Bestehende in Zweifel zu ziehen, indem sie beim Zuschauer »Phantasie anregen«. Dass Weiss der surrealistisch angeregten Phantasie Veränderungspotential zuschreibt, hängt damit zusammen, dass sie für ihn nicht mit Willkür, sondern mit Bedeutung

---

<sup>31</sup> Peter Weiss: *Avantgarde Film*. Aus dem Schwedischen und hg. von Beat Mazenauer. Frankfurt a.M. 1995, S. 17.

gleichzusetzen ist. So beschreibt er z.B. die Traumarbeit in Buñuels *Un chien andalou*:

[...] der Traum war hier nicht als unwirklicher Zustand geschildert, als ein isoliertes Phänomen, sondern als selbstverständlicher Bestandteil unserer Realität. Dieser Traum war eine Wirklichkeit, in der jedes Ereignis geladen mit Bedeutung ist. [...] Wie in der Psychoanalyse wird das Verdrängte ans Licht befördert, all das Amoralische, Barbarische, was gefährlich ist für unsere Anpassung.<sup>32</sup>

Schlüsselbegriff für Weiss' Interesse am Surrealismus ist also nicht der Traum oder die *Vision an sich*, sondern die ihnen anhaftende *Bedeutung*. Diese geht aus der für Weiss besonders wichtigen Verbindung des Traums zur Realität des (individuellen oder kollektiven) Subjekts hervor. So ist der Traum »[k]ein isoliertes Moment« im surrealistischen Gebilde, und er macht auf virulente Weise das offensichtlich, was in der Wirklichkeit meistens verdrängt wird. In Weiss' Deutung stellt also die surreale Dimension eine untrennbare Einheit von Traum und Realität dar, in der subjektiver und objektiver Standpunkt, Betrachter und Betrachtetes verschmelzen, nicht durch logisches Denken, sondern durch Phantasie.

Hier erkennt Weiss eine Qualität der surrealistisch agierenden Subjektivität, die sich Fragmente der Wirklichkeit aneignet, und mit ihnen so verschmilzt, dass sie im surrealen Objekt einerseits verdinglicht, die Wirklichkeit andererseits subjektiviert wird. Dadurch kann das surreale Objekt vom Betrachter so wahrgenommen werden, dass er sich von ihm angesprochen fühlt: Das Verständnis aber ist nur möglich, indem »wir uns in sie [die Filme] hineinwittern, mit unserm eigenen poetischen Gefühl«<sup>33</sup>. Das Surreale entsteht für Weiss aus einem Prozess der Wirklichkeitswahrnehmung heraus, zugleich ermöglicht es Bewusstseinsweiterung und -veränderung: Im Traum werden nämlich ansonsten aus der Wirklichkeit verdrängte und die Anpassung gefährdende Bestandteile integriert. Was aus der Wirklichkeit verbannt wurde, kommt in den Visionen wieder, die – Weiss insistiert

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 21.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 16.

mehrmals darauf – die Ebenen des Realen *nie* verlassen. Folgt man seiner Argumentation, kann man behaupten, dass sich für Weiss die Wirklichkeit erst in der surrealen Vision vervollständigt, wobei – und das ist kein Widerspruch, sondern eine Schlussfolgerung – das Bestehende seine Selbstverständlichkeit verliert<sup>34</sup>.

Der surrealistische Gegenstand stellt in der Tat etwas vollkommen Neues, ein noch nie Dagewesenes, ein reales Objekt dar, das nach logischen und moralischen Maßstäben eigentlich nicht bestehen könnte bzw. sollte. Diese vermeintliche Unmöglichkeit kann Reaktionen wie Überraschung, Verstörung und Verwunderung im stutzenden Betrachter auslösen. Hier liegt der Wert des Surrealistisch-Surrealen als logischer, moralischer und ästhetischer Skandal. Was Breton mit dem berühmten Satz ausdrückt »Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings so viel wie möglich in die Menge zu schießen«<sup>35</sup>, heißt bei Weiss Erweckung aus dem »satten, zufriedenen Schlafzustand«<sup>36</sup> mittels der Kunst. Nur: Der Schock, den das surrealistische Werk auslöst, ist in gewissem Sinn auf eine Erinnerungsleistung des Rezipienten angewiesen: Voraussetzung eines Skandals ist nämlich eine nach bestimmten Normen organisierte Wirklichkeit, gegen die es verstößt. So bleibt der Surrealismus von der Wirklichkeit und der Normalität abhängig,

---

<sup>34</sup> Weiss entwirft eine Auffassung der Vision, die im Laufe seiner schriftstellerischen Karriere konstant bleibt. Man braucht nur an *Rekommaleszenz* oder an *Die Ästhetik des Widerstands* zu denken. Der Aufsatz zur Filmavantgarde zeigt, wie für den Autor von seinen schriftstellerischen Anfängen an die Vision nicht im Gegensatz zum Engagement steht, vielmehr stellt sie für ihn eine denkerische Leistung dar, die einer angriffslustigen Kunst zugrunde liegt und in ein revidiertes Verhältnis des Subjekts zu seiner Wirklichkeit mündet. Dass das Visionäre und das Politische bei Weiss keine gegensätzlichen Pole bilden, hat Marco Castellari in seiner ausführlichen Analyse des *Hölderlin*-Stücks (mit vielen wichtigen Bemerkungen auch zum *Inferno*) in aller Deutlichkeit gezeigt. Vgl. Marco Castellari: *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation*. Berlin/Boston 2018, S. 408-428.

<sup>35</sup> André Breton: Zweites Manifest des Surrealismus. In: ders. *Die Manifeste des Surrealismus* [wie Anm. 13], S. 56.

<sup>36</sup> Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 31], S. 17.

die er transzendieren möchte. Die Kehrseite davon ist der surrealistisch veränderte Blick, der auf die Wirklichkeit geworfen wird.

Diese Gedanken werden von Weiss nicht auf diese Weise theorisiert, finden jedoch in seiner literarischen Praxis Entsprechung und zusätzliches Fundament. Im Versuch, das sogenannte Unfassbare dem eigenen Bewusstsein so fassbar wie möglich zu machen, sah er im Surrealismus sowohl für seine Malerei als auch für das literarische Schreiben eine wichtige Quelle. *Die Ermittlung* stellt vielleicht das gewagteste Resultat eines surrealistisch geübten Blickes dar, für den *Der Schatten des Körpers des Kutschers* ein frühes radikales Beispiel liefert<sup>37</sup>: In diesem Mikroroman schärft der seine Position als Betrachter kaum verlassende Schreiber seinen Blick, indem er ihn auf die einzelnen Objekte und Personen richtet. Die Aufzeichnungen, aus denen der Roman besteht, stellen den Versuch des schreibenden Ichs dar, der eigenen Wahrnehmung seines Lebens in einem nicht genau definierten Niemandsland »eine Kontur zu geben«<sup>38</sup> und dem Geschehen einen Sinn abzugewinnen. Aber an diesem geschichtslosen Ort, an dem die »Reste der Zeitungen« im Abtritt lediglich Einblicke »in kleine, durcheinandergewürfelte Bruchstücke der Zeit, in Ereignisse ohne Anfang und ohne Ende, oft auch in der Längsrichtung oder in der Quere geteilt«<sup>39</sup>, geben, lässt sich für das Ich kein Sinn erschließen, der über denjenigen des Vollzugs alltäglicher Ritualen hinausgehen würde. Das Ich kann sich nur auf seine eigenen Sinne verlassen. In dem Versuch, die wahrgenommene Wirklichkeit niederzuschreiben, zerlegt es selber diese eine Wirklichkeit in Bruchstücke. Sein Auge – also der intellektuelle Sinn – seziert die umstehende Welt, während die Sprache Bilder einzelner Körperteile, Objekte, Bewegungen produziert,

---

<sup>37</sup> Söllner schlug richtigerweise vor, *Die Ermittlung* »als ein gegen die Verdrängung gerichtetes Aufklärungsunternehmen [zu begreifen; S.G.], einen Versuch, »den grossen schlafenden Körper zum Erwachen, die Deutschen zur Besinnung auf ihre unbewältigte Vergangenheit zu zwingen«. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung. Opladen 1988, S. 170.

<sup>38</sup> Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 2: Prosa 2. Frankfurt a.M. 1991, S. 7-56, hier S. 30.

<sup>39</sup> Ebd., S. 11.

die zunehmend an Autonomie gewinnen und sich von dem Ganzen loslösen, dem sie eigentlich angehören. Man braucht nur an die surrealen Schilderungen der Mahlzeiten zu denken oder an die fesselnde Beschreibung der sich im Sexualakt vereinigenden Körperschatten am Schluss des Romans. Die surrealen Bilder sind keine Abbilder der Wirklichkeit, sondern Vergegenständlichung der subjektiven Wahrnehmung dieser Wirklichkeit. Ohne Pathos, im Gegenteil: Objektivität vorspielend, lässt der Roman auf diese Weise an dem Inneren – mit Peter Weiss gesagt: an der Seele – des Schreibers teilnehmen. Dessen Blick ist vivisezierend und empathisch zugleich, eine ganz seltsame Mischung, wie sie uns davor in dieser Art und Weise vielleicht nur bei Büchner begegnet. Im Versuch, sich eine ihm im Grunde fremde Wirklichkeit durch das Auge und durch das Ohr anzueignen, verwandelt der Schreibende sie in eine surrealistische Vision. Und umgekehrt: Was er sicher wähnt, weist am Ende des Textes eine gefährliche Nähe zur Täuschung auf:

Bei der Mahlzeit die der Kutscher auf dem freien Platz zu meiner Linken einnahm, fragte ich ihn noch einmal, finden Sie nicht, Kutscher, daß der im Keller entstandenen Haufen von Kohlen um eine Vielfaches größer ist als der Innenraum der Kutsche, und wie erklären Sie sich das; worauf er, ohne von seinem hoch mit Kartoffeln und Bohnen beladenen Löffel aufzublicken, antwortete, nur eine Täuschung.<sup>40</sup>

Vor dem wahrgenommenen Missverhältnis zwischen der Zahl der Haufen von Kohlen und dem Fassungsvermögen der Kutsche steht das Ich verständnis- und hilflos da, und zum ersten Mal im Roman ergreift er das Wort. Dadurch verwirrt, dass die Wirklichkeit seinem Verständnis versperrt bleibt, kann es für »drei Tage und bald vier Nächte«<sup>41</sup> lang seine Aufzeichnungen nicht fortsetzen. Sollten aber seine Eindrücke in der Tat »nur eine Täuschung« sein, dann wäre auch der ganze Roman – sprich: des Schreibers Leben – eine Täuschung. Es ist nämlich wichtig zu betonen, dass die Bedeutung der Wirklichkeit für das Ich die eigentliche Drehachse des Romans und den Auslöser von dessen surrealem Element bildet.

---

<sup>40</sup> Ebd., S. 53.

<sup>41</sup> Ebd., S. 56.

Peter Weiss kennt die bei den Surrealisten weit verbreitete Variante des surrealen Schreibens als Entfesselung des Wunderbaren kaum. Und auch da, wo es um Wunderbares geht, schwingt beinahe immer etwas Bedrohliches mit. Dies ist der Tatsache zuzuschreiben, dass er das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit nicht auflöst, wobei die Wirklichkeit, die er darstellt, zumeist furchterregend oder demütigend ist. Ein Beispiel aus *Abschied von den Eltern*:

Sie öffnete uns eine Tür und aus der blendenden Helligkeit des Zimmers trat uns der Chef des Warenhauses entgegen, mit elegant eingezogener Taille und breit ausladenden, gestopften Schultern, goldglitzernd, sprudelnd, lachend. Mit seiner Hand beklopfte er meinen Vater, wie man ein Pferd beklopft, leitete ihn an einen Tisch, wie an eine Krippe, half ihm, die Mustertasche zu entleeren. Mein Vater breitete, mit zärtlich fühlenden Fingern, die Stoffstücke auf dem Tisch aus. [...] Mit freundschaftlicher Geste willigte der Chef des Warenhauses ein, daß ich als Volontär in seinen Betrieb eintreten dürfe. Auf dem Rückweg zum Kontor meines Vaters entglitt ich auf Abwege. Ich ging unter altertümlichen Häusern und hohen Kastellmauern hin, überquerte einen Hof, auf dem sich ein Ziehbrunnen befand [...]. Dann trat ich hinaus auf meinen Hof, sattelte ein Pferd und ritt über aufgebrochene Felder einer zerklüfteten Gebirgskette entgegen, am Rand eines Gehölzes saßen ein paar zerlumpte Gestalten, bewaffnet mit Messern und Hellebarden, langsam ritt ich an ihnen vorüber, das Zaumzeug klirrte, die Schreibmaschine klapperte, die Stimme des Teilhabers der Firma murmelte auf meinen Vater ein, und zwischen den kahlen Birkenstämmen schimmerten große, gehörnte Tiere und der weiße Torso einer Frau. Gegen Abend stand ich am Fenster meines Zimmers.<sup>42</sup>

Das Ich erlebt mitten am Tag eine Art Alptraum. Dieser wird in der Erzählung durch eine lange Passage reproduziert, in der die Grenze zwischen Realem und Phantastischem zwar fließend wird, ohne dass jedoch diese Vision für den Leser (und für den Schreiber) je den Bezug zur Wirklichkeit, die

---

<sup>42</sup> Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 2: *Prosa*. 2. Frankfurt a.M. 1991, S. 57-141, hier S. 111-112.



sie veranlasst hat, verlieren würde. Die Erzählung bewegt sich im Subjektiven, aber dieses Subjektive wird so objektiviert, dass die Erzählung fortschreiten kann. Das Pferd bildet dabei das erzählerische Verbindungsglied zwischen der vom Sohn als Demütigung des Vaters erlebten Geste des Betriebschefs und der Projektion der eigenen zukünftigen Demütigung.

Auch wenn Peter Weiss im Traum, in Visionen usw. eine Fährte für die Rettung des Ichs gegen die Übermacht der Wirklichkeit legt, spielt in seinem surrealen Modus »das Verhältnis« vom Subjekt und Objekt immer die zentrale Rolle. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich in dieser frühen Erzählung bedeutet hauptsächlich die literarische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis des Ichs zur Lebenswelt, zu der es umgebenden, geschichtlichen Wirklichkeit, die das Ich meistens nicht zu verstehen vermag. Im exemplarisch gewählten Passus geht es um die Verwandlung eines substanz- und bestandslosen Ichs, das Gefahr läuft, genau zu dem zu werden, zu dem ihn die von ihm unabhängige Wirklichkeit macht. Die Visionen, die Träume und der surreale Stil entstehen aus der Übertragung des nach Vernunftregeln organisierten und erkennbaren Wirklichen ins Psychische, das dieses Wirkliche zugleich verwandelt. In der zitierten surrealen Passage wird das für Demütigung stehende Pferd in eine Flucht- und Rettungsmöglichkeit für das Ich verwandelt. Das Surreale stellt hiermit eine Form des Widerstands dar, an dem der Leser durch die Stimulierung seiner eigenen Phantasie teilnimmt. Diese Schreibweise stellt also ein Angebot an den Rezipienten dar, die Wirklichkeit so wahrzunehmen, dass ihre Bedeutung für das Subjekt nicht vergessen wird. Der Leser partizipiert an der Wahrnehmung des jungen Mannes, erkennt dabei die Bedeutung des (Alp-)Traums auf eine Weise, in der Gefühl und Denken ausbalanciert zusammengehalten werden. Die Wahrnehmung des Jungen wirft zugleich ein erhellendes Licht auf die Wirklichkeit: Indem ihr bedrohlicher Charakter an den Tag tritt, verliert die Wirklichkeit ihren selbstverständlichen Charakter.

In Bezug auf *Die Ermittlung* kann hingegen genau das behauptet werden, was Weiss in *Avantgarde Film* zu Buñuels Wende zum Dokumentarfilm schreibt: »In seinem nächsten Film geht er ganz von der äußeren Wirklichkeit aus, und was er dort in seinem kurzen Film *Terre sans Pain* [...] zeigt, übertrifft

jede surrealistische Vision«<sup>43</sup>. In Weiss' Stück ist es allerdings nicht nur die von den Zeugen und Angeklagten erzählte Wirklichkeit, sondern vor allem die absolut nüchterne Sprache der – um Bretons Metapher wieder aufzugreifen – gegen den Leser gerichtete, schießende Revolver. Gerade diese Sprache zwingt den Rezipienten zu einem anderen, transzendenzlosen Sehen, zu einer Konfrontation mit dem Verdrängten und dem Gefährlichen, das die vertraute Wirklichkeit in Frage stellt: Sie wird zur bloßen Erinnerung, der Züge des Unwirklichen anhaften. Das Stück zwingt zu einer Revision dessen, was man als normal betrachtet, und deckt dessen Täuschungscharakter auf. So behauptet Zeuge 3:

Wenn wir mit Menschen  
die nicht im Lager gewesen sind  
heute über unsere Erfahrung sprechen  
ergibt sich für diese Menschen  
immer etwas Unvorstellbares  
Und doch sind es die gleichen Menschen  
wie sie dort Häftling und Bewacher waren.<sup>44</sup>

*Die Ermittlung* zeigt, wie sich Peter Weiss' surrealistisch geübter Blick als wichtig erweist, um diesem »Etwas Unvorstellbare[n]« ins Auge zu sehen und um es als integrierenden Bestandteil der Wirklichkeit zu erkennen und auch literarisch darzustellen. Wenn die Summe der Moderne – wie Hogrebe im oben als Motto zitierten Passus meint – surreal ist; wenn die Schrecken der Wirklichkeit – im Sinne Adornos – die surrealistische Gewaltphantasie übertroffen haben, dann zeigt Peter Weiss, dass surreales Schreiben noch zur Bewusstseinsweiterung und dadurch zum Versuch einer Durchdringung dieser historischen Wirklichkeit dienlich sein kann. Zumindest kann es zur Erkenntnis ihrer Bedeutung und ihrer Folgen für das Subjekt verhelfen. In der Aufdeckung dieser Bedeutung liegt der Kernpunkt von Weiss' ganz eigentümlicher und persönlicher Verarbeitung des surrealistischen Vermächnisses und seines subversiven Erkenntnispotentials.

---

<sup>43</sup> Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 31], S. 27.

<sup>44</sup> Peter Weiss: *Die Ermittlung*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 5: *Dramen 2*. Frankfurt a.M. 1991, S. 7-199, hier S. 85.

#### IV. Surreale Tendenzen in der Gegenwartsliteratur

Wie schon oben angedeutet, bedienen sich heute transnationale Autoren und Autorinnen surrealer Schreibweisen, nicht selten um literarische Erinnerungsarbeit zu gestalten, oder auch um das Verhältnis des erzählenden Ichs zur (Fremd- oder Eigen-)Sprache, zur Wirklichkeit und zu sich selbst zu sondieren. Sowohl die Erinnerungsarbeit als auch die sprachliche Erfahrung in der Fremde implizieren eine Distanz zwischen dem Subjekt und der (erinnerten oder sprachlichen) Wirklichkeit, wodurch diese nicht selten als ihrer Normalität enthoben erscheint; zumindest erscheint sie durch das Abhandenkommen von selbstverständlichen Zusammenhängen gekennzeichnet. Schon die oben angeführte Textstelle aus Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* zeigt, dass sich surreale Schreibweisen dafür eignen, das Fließende, die Aufhebung der zeitlichen und räumlichen Grenzen, die Vermischung verschiedener Sinnebenen auszudrücken, so wie sie die literarische Erinnerungsarbeit oft kennzeichnen. Die Brüchigkeit der Erinnerung, die Kristallisation der Vergangenheit in voneinander losgelösten Gedächtnisbildern, die dann im erzählerischen Ganzen ineinanderfließen oder gegeneinanderstoßen, scheinen sich einer surrealen Verarbeitung geradezu anzubieten. Ähnliches kann auch in Hinblick auf die Erfahrung der Sprache in der Fremde behauptet werden: Emigration bedeutet stets körperliche, sprachliche, gedankliche Grenzüberschreitung; sie stellt eine Erfahrung des Fremden, des Ungewöhnlichen und Ungewohnten, des Dazwischen, in vielen Fällen der Isolierung, aber auch der potentiell neuen Kombinationen und Zu-Fälle dar. Die Begegnung mit der neuen Sprache ist nicht selten die erste Erfahrung des ganz Fremden. Um der Distanz zwischen dem sprechenden Subjekt und der Sprache poetische Evidenz zu verleihen, wird die Sprache von manchen Autoren und Autorinnen personifiziert. Diese Hypostasierung der Sprache entwickelt sich nicht selten ins Surreale. Ein frühes – und ästhetisch unübertroffenes – Beispiel davon bietet Peter Weiss selber in *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. In diesem Aufsatz bedient sich der Autor einer surrealen Schreibweise, um die mühsame Arbeit literarisch zu gestalten, durch die sich der Zwangsexilierte seiner verlorenen und im Nationalsozialismus verdorbenen Muttersprache auf eine neue Weise aneignete

und sie zum Mittel einer Erinnerungsarbeit und eines Erkenntnisprozesses machte.

Wenn Emigration und Erfahrung der Fremde die Neigung zum Surrealen vielleicht erklären mögen, so gilt es zugleich zu bedenken, dass surreale Schreibweisen auch ganz voneinander stark differierende Funktionen erfüllen können. Das beweisen heutige Formen des Surrealen, die nicht mehr mit jenem Erkenntnisprozess in Verbindung gesetzt werden können, der sowohl für den historischen Surrealismus als auch für Peter Weiss von zentraler Bedeutung war. Zumindest in der Tendenz scheinen sich die heutigen surrealen Schreibweisen nämlich von diesem epistemologischen Wert und von dem prozessualen Charakter des surrealistischen Produkts losgelöst zu haben. Der Surrealismus ist zu einem Zitat geworden, und das Surreale wird vor allem im Dienst von Darstellungsstrategien oder auch von poetischen Arbeiten an der Sprache gestellt, die nicht auf subversives Potential, sondern auf Authentizität und poetische Intensität Wert legen. Einige exemplarisch ausgewählte Passagen aus der zeitgenössischen Literatur bieten sich für die Darlegung der hier angesprochenen interpretatorischen Problematik an und gewähren einen Einblick in die oben umrissene historische Entwicklung vom Surrealistischen zum Surrealen.

Das erste Beispiel stammt aus Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*:

Unter einer Bettdecke mit der nassen Stimme des Meeres, die wie ein Hausgeist immer im Zimmer rumlief, machte ich ein Auge zu, das andere ließ ich etwas auf, um unseren Hausgeist zu betrügen. Ich wollte ihn sehen, beim Warten wurde mein Körper zu Stein, als Stein schlief ich ein, irgendwann konnte ich nicht atmen, ich sah eine Frau, sie saß auf meinem Mund, auf meiner Brust lag ein Berg, den ich nicht mit den Händen wegschieben konnte. Die Frau, die auf meinem Mund saß, hatte Flügel. Sie flog im Zimmer hin und her und setzte sich ans Fenster, sie sprach zu mir: »Ich gehe jetzt, ich laß das Fenster auf, damit du glaubst, daß ich hier gewesen bin«, und dann flog sie weg. Sie hatte ein sehr schönes Gesicht. »Großmutter, der Geist war da, eine Frau«. Großmutter sagte: »Sie heißt ALKARSI«. Ich sah, daß das Fenster offen war, aus der Richtung vom Läusehafen brachte der Wind unklare Stimmen, oder vielleicht weinten die Tiere. Ich legte

mich wieder in das kalte Bett, als Stein schlief ich ein. Am nächsten Morgen wollte ich raus aus dem Zimmer, die Tür ging nicht auf.<sup>45</sup>

Die Tür geht nicht auf, weil das Kind und seine Großmutter Läuse haben und unter eine achttägige Quarantäne gestellt worden sind. Die Ich-Erzählerin erinnert sich an die Situation und an den Traum, den sie als kleines Mädchen gehabt hat. Im Traum sieht das Kind Bilder, die einem surrealistischen Gemälde entspringen könnten. Und die Kleine glaubt an deren Wirklichkeit, so dass sie nicht richtig zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden kann. Auch für den Leser ist die Grenze zwischen Traum und Wachzustand verwischt, so dass man nicht ganz sicher sein kann, ob z.B. das Gespräch der Großmutter im Wach- oder Traumzustand stattfindet, ob das Fenster wirklich offen ist oder nicht. Der Traum stellt keine klar umrissene erzählerische Parenthese dar, weil er für das Kind genauso real ist wie die Wirklichkeit. Durch dieses surreale Element und durch die surrealen Bilder partizipiert der Leser an der kindlichen Wahrnehmungsperspektive, und er findet zur Wirklichkeit nicht mehr zurück, einfach aus dem Grund, dass die Wirklichkeit im Traum ausgeblendet bleibt. Es geht der Autorin hier nicht darum, der Wirklichkeit unerprobte Möglichkeiten abzugewinnen. Wichtig ist vielmehr die literarische Mitteilung eines erinnerten Traums. Die Erzählerin (Autorin) erinnert sich an das Kind, das sie war, und aus der Distanz der Erinnerung betrachtet sie es sowohl mit Ironie als auch mit Wehmut, was auch im Leser ein sympathetisches Gefühl gegenüber dem Kind erwecken könnte. Wenn z.B. Özdamars Beispiel im kontrastierenden Vergleich mit der oben zitierten Stelle aus Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* gelesen wird, dann stehen die verschiedenen literarischen Ergebnisse ins Auge, auf die das Surreale hinauslaufen kann. Bleibt Weiss dem surrealistischen Wahrnehmungsmodus nah, dienen die surrealen Bilder in Özdamars Beispiel einer Darstellungsästhetik<sup>46</sup>, welche ganz

---

<sup>45</sup> Emine Sevgi Özdamar: Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus. In: dies.: Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie. Köln 2006, S. 7-435, hier S. 17.

<sup>46</sup> Für die Überlegung über den hier angedeuteten Kontrast zwischen den zwei besprochenen ästhetischen Modi bin ich einem Hinweis von Arnd Beise dankbar.

andere Ziele verfolgt, als z.B. den Leser in ungeahnte, beunruhigende Seelenbereiche zu führen oder seinen Blick zu verändern. Hier wird das Surreale im Dienst eines im Grunde mimetischen Schreibens gestellt, in dem ein kindlicher, der magischen Dimension des Lebens offen gegenüberstehender Blick wiedergegeben wird.

In den zwei folgenden Beispielen wird die entfremdende Erfahrung mit der Sprache mit surreal anmutenden Bildern nahegelegt. Das erste Beispiel ist von Yoko Tawada<sup>47</sup>:

Wenn man in einem fremden Land spricht, schwebt die Stimme merkwürdig isoliert und nackt in der Luft. Es ist, als würde man nicht Wörter, sondern Vögel ausspucken.

Manchmal entsteht ein Vogelzwitschern, das tief ins Gehör eindringt, dabei aber unfaßbar bleibt. Dann sucht man nach dem Singvogel, als wollte man eine Bestätigung dafür haben, daß da wirklich eine Stimme war. Man sieht aber nichts außer den dicht gewachsenen Blättern. Wenn man Glück hat, sieht man den Schatten eines wegfliegenden Wesens.<sup>48</sup>

Die Metapher hat sich von ihrer Referenz verselbstständigt, und die Wörter sind in der Tat zu Vögeln geworden. Man kann als Leser mitfliegen, und die Reflektion über die Sprache als poetische Erfahrung erleben. Bei der Lektüre lernt man das lyrische Können der Autorin kennen. Im Vergleich zu dem ersten Satz, der über die eigentümliche Erfahrung des Sprechens in einem fremden Land berichtet, führen die darauffolgenden Sätze zu keiner zusätzlichen Erkenntnis. Im Gegenteil bieten sie eine poetische Bebilderung der in dem ersten Satz schon zum Ausdruck gebrachten Erfahrung an. Indem die Autorin hier mit der (übrigens von Breton stark bekämpften) Analogie arbeitet, führen die Bilder die Poetisierung der Erfahrung herbei. Durch surreale Bilder wird hier einerseits die Kunst bereichert, andererseits die Welt poetisiert. Dies ist etwas Anderes als die – im Surrealismus und

---

<sup>47</sup> Zum Surrealismus bei Yoko Tawada, vgl. Brand: Schnitt durchs Auge [wie Anm. 2]; Miho Matsunaga: Zum Konzept eines »automatischen« Schreibens bei Yoko Tawada. In: *Études Germaniques* 65 (2010), H. 3, S. 445-454.

<sup>48</sup> Yoko Tawada: Die erste Vorlesung: Stimme eines Vogels oder das Problem der Freiheit. In: dies.: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen 1998, S. 7-22, hier S. 7.

auch bei Peter Weiss gesuchte – Bewusstseinsweiterung durch das Schriftmedium. Das Surreale entsteht in diesem Beispiel überwiegend aus dem poetischen Spiel der Sprache mit sich selbst. Auch hier handelt es sich um eine Darstellungsästhetik, die nicht den Anschein hat, auf einen Erkenntniswert zu zielen, dem subversives Potential anhaften würde. Die surrealen Bilder verleihen aber der Aussage im ersten Satz Authentizität.

Das dritte Beispiel ist von Marica Bodrožić, die sich in der Nachfolge des Surrealismus sieht, wenn sie etwa behauptet, mit ihrem Roman *Das Gedächtnis der Libellen* habe sie gerade dort angeknüpft, wo Breton mit seiner *Nadja* geendet hatte<sup>49</sup>. Das nachfolgende Beispiel ist dem Roman *Sterne erben, Sterne färben* entnommen. Die Erzählerin sucht hier die Sprache, die es ihr ermöglichen könnte, die Erinnerung an die vergangene, in Jugoslawien verbrachte Zeit zu erzählen.

Während des Atemschlafs können die Buchstaben nicht zueinanderfinden, die Jakobsleiter ruht sich aus. Das Sprachinnere sortiert sich, bringt sich ins Zählbare. Der Stille bedarf es, um die nun dem Menschenohr zugewandten Buchstaben zu hören, wie sie gehört werden möchten. [...] Der Stille bedarf es, um das Ich und den dazugehörigen Namen aus seiner Brauchbarkeit hin zu umpflügen. Und wieder auf eine neue Tonart der Erde zu stoßen. Die rote Erde der Maler lebt im Semikolon, im Punkt, im Komma, im Nichts zwischen Wort und Wort, zwischen Groß- und Kleinbuchstabe.

Dieses Fließen erlebe ich nur in der deutschen Sprache, in der die Wurzeln der Buchstaben ganz mit mir und meinem Nabel verbunden sind. Die Buchstaben sind Bewohner einer inneren Landschaft, in der das Slawische als Rhythmus und als Hintergrundmusik lebt, niemals aber als Chor der Buchstaben, als Singen schon und vielleicht auch als das Innere der Luft.

Die erste Sprache kommt nie aus dem Rund des Nabels. Aber mein Nabel ist auch nicht immer nur rund. Mein Nabel ist wie bei allen Menschen eine runde Narbe in der Bauchwand.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Zum Verhältnis zwischen diesem Roman und Bretons *Nadja* vgl. Marie-Hélène Quéval: Marica Bodrožić, L'un et le multiple. In: *Germanica* 51 (2012), S. 51-87.

<sup>50</sup> Marica Bodrožić: *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. München 2016, S. 11-12.

Auch in der Textpassage dieser – wenigstens in ihrem Selbstverständnis – surrealistischen Nachfolgerin bebildern die surrealen Bilder einen Zustand, der als schon gegeben dargestellt wird, d. h. sie dienen der Beschreibung und der Erläuterung der Distanz zwischen der Sprechenden und den Worten. Bei einem Beispiel wie diesem fällt das Abhandenkommen des oben beim Surrealismus und bei Peter Weiss hervorgehobenen prozessualen Charakters des Surrealen besonders auf, und sicher geht es auch hier nicht darum, den Leser – mit Peter Weiss ausgedrückt – aus seinem »Schlafzustand«<sup>51</sup> zu erwecken. Durch eine solche Verwendung des Surrealen lässt sich zweifellos einiges erfahren, vielleicht auch erleben; es koinzidiert freilich nicht mit dem Erkenntnisprozess, der auf diesen Seiten am Beispiel von Peter Weiss' als der epistemologische Stellenwert des Surrealismus erläutert wurde. Im Gegenteil weist das Surreale in diesem sowie auch in den zwei oberen Textpassagen einen domestizierten und insgesamt beruhigenden Charakter auf.

Anhand dieser Beispiele verbietet es sich natürlich, eine Schlussfolgerung im Hinblick auf das Heute zu ziehen, die den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben könnte. Auch würde das facettenreiche Schreiben der hier genannten Gegenwartsautorinnen eine reichere Überlegung als die hier mögliche verdienen. Dennoch bieten die aus ihren Werken stammenden und repräsentativ gewählten Beispiele den Vorteil, verbreitete Tendenzen in Kürze aufzuzeigen. Der kontrastierende Vergleich zu Peter Weiss zeigt, wie unter demselben Label ganz unterschiedliche, sogar entgegengesetzte literarische Leistungen subsumiert werden können. Interpretatorisch scheint es also ein Gewinn, die jeweils spezifische Leistung des Surrealen hervorzuheben. Der Suggestion des Begriffes zu erliegen kann nämlich leicht dahin führen, auf eine Übertragbarkeit der surrealistischen epistemologischen Erfahrung auf neue Erscheinungsformen des Surrealen zu schließen, bei denen die Wirklichkeit nicht in Frage gestellt, sondern eher poetisch beglaubigt wird.

---

<sup>51</sup> Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 31], S. 17.



Studia theodisca – Peter Weiss

## TEIL II

# Performative Engagements Film, Theater, Medien



Arnd Beise  
(Freiburg CH)

*Authentizität und Fiktion im Film*  
*Zur dokumentarischen Ästhetik von Peter Weiss*

I

Den Goldenen Bären, Hauptpreis der Berlinale, gewann bei der 66. Ausgabe 2016 ein italienischer Dokumentarfilm: Gianfranco Rosi *Fuocoammare* (deutscher Verleihtitel: *Seefeuern*). Über ein Jahr begleitete der 1964 geborene Filmemacher den Alltag der Bewohnerinnen und Bewohner Lampedusas, eine Insel, die lange Zeit für Tausende afrikanischer Flüchtlinge auf dem Weg nach Europa die erste Station war.

Der Film erhielt durchgehend beste Kritiken. Daniel Kothenschulte nannte *Fuocoammare* einen der »großen humanistischen Dokumentarfilme in der Geschichte«, die »abseits der Flüchtigkeit üblicher Nachrichtenbilder« die »untragbare Alltäglichkeit« des Flüchtlingselends in selten nahen Bildern einfange<sup>1</sup>.

Die besondere Nähe stellte sich formaliter vor allem dadurch her, dass Rosi mit einer leichten Digitalkamera und oft allein oder mit sehr wenigen Helfern zwischen den ihm allmählich vertraut werdenden Menschen lebte und filmte.

Die Aufnahmen sind nicht in dem Sinne dokumentarisch, dass sie zeigen, was auch ohne die Kamera vor sich gegangen wäre. Die Einstellungen

---

<sup>1</sup> Daniel Kothenschulte: Die Überzeugungskraft der Realität. In: Frankfurter Rundschau, 14. Februar 2016, <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/ueberzeugungskraft-realitaet-11126406.html>; letzter Aufruf 17.3.2021.

sind exquisit, wenn ich das so formulieren darf, »ausgesucht« in einem ästhetischen Sinn, und »ganz klar inszeniert«, wie Michael Sennhauser beobachtete<sup>2</sup>.

Ist ein inszenierter Film, bei dem die Inszenierung nicht nur in dem nachträglichen Schnitt der dokumentarischen Aufnahmen besteht, sondern bei dem auch schon die Aufnahmen selbst zum Teil artifizielle Inszenierungen für die Kamera sind, noch ein *Dokumentarfilm*? Rosi ließ für seinen Film, in dem die Erlebnisse eines 12-jährigen Jungen und des einzigen Arztes auf der Insel im Mittelpunkt stehen, auch viele Szenen nachspielen oder im Sinn der vorgeblichen Dokumentation neuspielen.

Obwohl das alle Kritiker und Kritikerinnen wussten, hat niemand den dokumentarischen Charakter von Rosi's *Fuocoammare* bestritten. Trotz der »ausgesuchten, mitunter inszenierten Einstellungen« wird der Film durchgehend als »Dokumentarfilm« klassifiziert<sup>3</sup>.

Im Fall des filmischen Œuvres von Peter Weiss sind die Urteile nicht so einhellig. Man hat sich zwar daran gewöhnt, die 14 abgeschlossenen Filme von Weiss so zu rubrizieren: sechs Experimentalfilme, sechs Dokumentarfilme und zwei Spielfilme<sup>4</sup>, doch ist diese Kategorisierung nicht unumstritten.

So stellte Beat Mazenauer vor gut zwanzig Jahren den dokumentarischen Charakter all der sogenannten Dokumentarfilme von Weiss in Frage, weil sie »weder echte, noch aufrührerische Dokumente« seien<sup>5</sup>. Hauke Lange-Fuchs dagegen schrieb zehn Jahre vorher über den Film *Enligt lag*, der 1957

---

<sup>2</sup> Michael Sennhauser: Berlinale 16: »Fuocoammare« von Gianfranco Rosi (Wettbewerb). In: Sennhausers Filmblog.ch, 21. Februar 2016, <https://sennhausersfilmblog.ch/2016/02/21/berlinale-16-fuocoammare-von-gianfranco-rosi-wettbewerb/>; letzter Aufruf 1.8.2018.

<sup>3</sup> Filmmuseum Potsdam: Kino Oktober 2016. Redaktion: Birgit Acar, Sachiko Schmidt und Kay Schönherr. Potsdam 2016, S. 18; Transkript online unter: <http://docplayer.org/57424110-Filmmuseum-potsdam-die-voegel.html>; letzter Aufruf 1.8.2018.

<sup>4</sup> Arnd Beise: Peter Weiss. [2., verbesserte und bibliografisch aktualisierte Ausgabe.] Stuttgart 2015, S. 50, 54 und 59.

<sup>5</sup> Beat Mazenauer: Staunen und Erschrecken. Peter Weiss' filmische Ästhetik. In: Peter Weiss Jahrbuch 5 (1996), S. 75-94, hier S. 88.

im Jugendgefängnis von Uppsala gedreht wurde: Bis auf den Anfang und den Schluss seien »[a]lle Szenen [...] dokumentarisch und authentisch«<sup>6</sup>. Es kommt bei einer Bewertung dieser Statements offensichtlich darauf an, was für einen Begriff von »Dokument« bzw. »dokumentarisch« und »authentisch« man anlegt.

Die Fragen nach »Dokument(arismus)« und »Authentizität« sind keineswegs deckungsgleich, auch wenn sie nicht nur in der medien- bzw. filmwissenschaftlichen Forschung häufig genug vermengt werden. Ich erlaube mir also einen explikativen Exkurs.

## II

Besonders der Begriff der »Authentizität« hat in der Kunsttheorie des 20. und 21. Jahrhunderts einen speziellen Beiklang bekommen: »Der Begriff der Authentizität« werde weithin

als das entscheidende Kriterium einer Kunst verstanden, die darin echt und unverfälscht ist, daß sie sich von Nichtkunst unterscheidet. Es geht demnach [...] nicht um das Problem der Zuschreibung eines Werks oder Stils an einen Autor oder um Kunstwerke, die sich durch gesteigerte Lebensnähe, dokumentarischen Gehalt oder eine biografische Grundierung auszeichnen,

betonte Eberhard Ostermann vor ein paar Jahren in seinem Buch zur *Authentizität des Ästhetischen*<sup>7</sup>.

Demnach lässt sich, wie in Susanne Knallers Theoriegeschichte der Authentizität auch geschehen, die Kunstauthentizität von der Referenz- und Subjektauthentizität unterscheiden<sup>8</sup>. Ich werde im Folgenden vorwiegend von Referenzauthentizität sprechen, weil dies in den mimetischen Künsten der zur Zeit des Naturalismus zunächst in Anschlag gebrachte Begriff ist,

---

<sup>6</sup> Hauke Lange-Fuchs: Peter Weiss und der Film. Eine Dokumentation zur Retrospektive der 28. Nordischen Filmtage. Lübeck 1986, S. 32.

<sup>7</sup> Eberhard Ostermann: *Authentizität des Ästhetischen*. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik. München 1999, S. 11.

<sup>8</sup> Susanne Knaller: *Ein Wort aus der Fremde*. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg 2007, S. 21-25.

der auch für die hier verhandelten Werke der 1920er bis 1950er-Jahre entscheidend ist.

Der Begriff des Dokumentarfilms und der Begriff seiner Authentizität sind in der Film- und Medienwissenschaft umstritten. In einem Forschungsbericht stellte Manfred Hattendorf schon 1994 eine verwirrende Vielfalt von Positionen und Variationen vor<sup>9</sup>, die sich seither nach meinem Eindruck nicht verringert hat.

Daher möchte ich – bevor ich auf die Authentizität zurückkomme – das Problem zunächst von einem anderen Begriff bzw. einem anderen Begriffspaar aus angehen, nämlich dem Unterschied zwischen fiktional und nicht-fiktional. Den Dokumentarfilm würden die meisten Europäer vermutlich als nichtfiktionales Genre begreifen; sein Gegenteil, den fiktionalen Film, bezeichnen wir als Spielfilm. Üblicherweise wissen wir alle intuitiv einen Spielfilm von einem Dokumentarfilm zu unterscheiden<sup>10</sup>. Dieses Unterscheidungswissen kann man beruhigt ernst nehmen. Wir sind in die kulturelle Praxis dieser Unterscheidung hineingewachsen und beherrschen sie mehr oder weniger gut. Die Frage ist nur, an Hand welcher Kriterien unterscheiden wir die beiden Filmsorten?<sup>11</sup> Das ist nicht offensichtlich, weil die Kriterien häufig unbewusst sind.

---

<sup>9</sup> Manfred Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1994 (Taschenbuch 1999; 2. Aufl. 2018), S. 28-40 (zur Dokumentarfilmforschung), S. 43-62 (zum Problemkreis Dokumentarfilm und Fiktion) und 67-80 (zu Authentizität und Dokumentarfilm).

<sup>10</sup> Philipp Blum (Doku-Fiktionen. Filme an den Grenzen von Fakt und Fiktion. In: Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte. Hg. von Edmund Ballhaus. Berlin 2013, S. 356-365) betont denn auch, dass es entgegen der wissenschaftlichen »opinio communis«, welche diese Grenze nicht mehr als fixiert anerkennt, »es gelebte Realität der Mediennutzung« sei, »nach wie vor zwischen fiktionalen und faktualen Texten zu unterscheiden, und zumeist scheint der berühmt berüchtigte erste Eindruck auch der richtige zu sein« (S. 357).

<sup>11</sup> Gelegentlich wird sogar bestritten, dass man beide überhaupt unterscheiden könne. Doch dass »sich kein alleiniges und eindeutiges übergreifendes Kriterium der Differenz von Dokumentation und Fiktion angeben lässt, bedeutet aber keineswegs, dass es diesen Unterschied nicht gibt. Es gibt ihn, weil er in filmischen Formaten immer wieder hergestellt und an Filmen bzw. Sendungen wahrgenommen wird« (Angela Keppler: Gestaltete

Dem Realismus verpflichtete Filmtheoretiker wie André Bazin oder Siegfried Kracauer haben die entscheidende Opposition zwischen Dokumentar- und Spielfilm am Bild selber festmachen wollen, genauer gesagt am gefilmten Inhalt des Bilds: Handelt es sich um eine fiktive oder eine nicht-fiktive Szene, lautete die entscheidende Frage<sup>12</sup>.

Dies ist im Zeitalter des digitalen Bilds aber kein brauchbarer Ansatz mehr, und war es wahrscheinlich auch früher schon nicht<sup>13</sup>. Wenn wir zum Beispiel im Fernsehen am 11. September 2001 die Aufnahmen eines Video-Amateurs gesehen haben, der durch ungewöhnlichen Flugzeuglärm über ihm irritiert die Kamera von der beliebigen Straßenszene weg nach oben zieht und zufällig den Einschlag einer Boeing in einem der Türme des World Trade Centers filmte, so hatten wir wohl alle den Eindruck, die authentische oder dokumentarische Aufnahme eines singulären historischen Ereignisses gesehen zu haben. In Wahrheit aber können wir nicht sicher sein, dass es sich um ein authentisches Bild des Einschlags handelt. Wer versichert uns denn, dass die Bildsequenz nicht computergeneriert oder wenigstens manipuliert wurde, um die Nachrichtensender mit sensationellem Bildmaterial zu versorgen? An Hand des bloßen Bilds können wir dies nicht entscheiden. Vielmehr sind es außerfilmische Kriterien, Kontextinformationen, Paratexte, die uns sicher

---

Wirklichkeiten. Zu einigen Besonderheiten des Reality-TV. In: Medienkulturen des Dokumentarischen. Hg. von Carsten Heinze und Thomas Weber. Wiesbaden 2017, S. 237-252, hier S. 241). Keppler verweist auf die verschiedenen »Bündel« von »Indikatoren« und »Gegenindikatoren«, die uns Filme zuordnen lassen. »Einen dokumentarischen Anspruch erheben Filme, die hinreichend viele und eindeutige Indikatoren der Referenz auf außerbildliche Zustände und Ereignisse zeigen« (ebd.).

<sup>12</sup> André Bazin: Was ist Film? [1958/62]. Hg. von Robert Fischer. Berlin 2004; Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1985.

<sup>13</sup> Zumal die massenmedial verbreiteten »fake news« dafür gesorgt haben, »dass alle Bilder dem Manipulationsverdacht unterliegen« (Christian Huck: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens. In: Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Hg. von Antonius Weixler. Berlin/Boston 2012, S. 239-264, hier S. 246).

machen: Die Ausstrahlung in einer seriösen Nachrichtensendung; die Aussage, dass es sich um eine Amateuraufnahme handelt; das Wissen darum, dass das gefilmte Ereignis tatsächlich stattgefunden hat und nicht nur simuliert wurde.

Umgekehrt wird uns eine »on location« gefilmte, von der Spielhandlung gänzlich freie Landschaftsimpression in einem Spielfilm (erinnern wir uns zum Beispiel an die Aufnahmen der toskanischen Landschaft in Tom Tykwers Film *Heaven* aus dem Jahr 2002) – »eine dokumentarische Einlage« heißt dergleichen bei Kracauer<sup>14</sup> – nicht dazu bringen, dem Film deswegen schon einen dokumentarischen Charakter zuzusprechen, nur weil es diese gefilmten Landschaften im Moment ihrer Aufnahme so gab. Kurz: Es ist nicht das Bild, das die Authentizität der dokumentarischen Aufnahme verbürgt.

Aber auch wenn man mehr als nur das bloße Bild vor Augen hat, nämlich zusätzlich noch ein gewisses Kontextwissen, ist die Frage nach dem Charakter des Dokumentarischen nicht immer eindeutig zu klären. Ich möchte hier als Beispiel einen Klassiker des Genres Dokumentarfilm anführen, nämlich den 1932 entstandenen Film *Las Hurdes / Terre sans pain* (*Land ohne Brot*) von Luis Buñuel, der für Peter Weiss in vielfacher Hinsicht, nicht nur kinematografisch, ein Anknüpfungspunkt war. Weiss bewunderte an diesem Film, dass der ungeschminkte »Ausschnitt der Wirklichkeit«, den dieser Film darbot, »jede surrealistische Vision« bei weitem übertraf<sup>15</sup>.

Buñuel hatte nach eigenem Bekunden »eine umfassende Studie« über die Hurdes, eine überaus karge Berggegend in der westspanischen Extremadura,

---

<sup>14</sup> Kracauer: *Theorie des Films* [wie Anm. 12], S. 64.

<sup>15</sup> Peter Weiss: *Avantgarde Film*. Aus dem Schwedischen und hg. von Beat Mazenauer. Frankfurt a.M. 1995, S. 55. – Eine ähnliche Wertung nahm Jerzy Toeplitz 1959 vor; er betonte die Nüchternheit, Präzision und Tatsachenorientierung dieses Films, der von der spanischen Zensur wegen seiner Elendsschilderung als »Verbrechen gegen das Vaterland« (Buñuel [wie Anm. 16], S. 132) verboten worden war, um diesen Umstand anschließend so zu kommentieren: »Der Wahrheitsgehalt war zu groß und brutal, dabei bedeutend surrealistischer als die im Pariser Freundeskreis ersonnenen Geschichten« (Toeplitz [wie Anm. 17], S. 879).



gelesen und war fasziniert von der Zähigkeit und Intelligenz, mit der die dortigen Bewohner ihr armseliges Leben in einer fast unbewohnbaren Gegend fristeten. Noch in seinen Memoiren zeigte er sich beeindruckt davon, dass ausgewanderte Arbeiter meistens irgendwann doch wieder in diese »Hölle« zurückkehrten, die für sie unvergessliche »Heimat« war<sup>16</sup>. Zur Vorbereitung des Films fuhr Buñuel zehn Tage durch diese Gegend und machte sich Notizen, bevor er mit seinem Filmteam zurückkehrte und filmte, was er gesehen oder erfahren hatte. *Land ohne Brot* gilt bis heute als ein Klassiker des Dokumentarfilms bzw. der »sozialen Reportage«, wie Jerzy Toeplitz ihn nannte<sup>17</sup>. Buñuel legte ihn als filmisches Tagebuch einer Reise durch diese Wüste an, wo Menschen und Tiere einer kaum vorstellbaren existenziellen Qual ausgesetzt waren.

Eine der wenigen größeren Tierarten, die noch in dürrster Landschaft überleben können, ist die Ziege. Ein Schluck Ziegenmilch galt in den Hurdas als besonderer Reichtum und war Kranken und Alten vorbehalten, so dass niemand auf die Idee gekommen wäre, eine der raren Ziegen wegen ihres Fleisches zu töten, belehrt uns der Film. Nur wenn eines der Tiere durch einen Fehltritt, wie es »zu Zeiten« vorkam, von einer Klippe stürzte und tot liegen blieb, wurde sein Fleisch verspeist.

In dem Film sehen wir denn auch eine Ziege, die einen Sprung tut, strauzelt und abstürzt, und so den Hurdanos zu einem Sonntagsmahl wird. In einem späten Gespräch mit Buñuel erwähnt sein Interviewer Jose de La Colina, dass in dieser Sequenz am rechten Bildrand einmal kurz der Pulverqualm einer abgefeuerten Schusswaffe zu sehen wäre... Ja, antwortete Buñuel sinngemäß, sie hätten ja nicht warten können, bis ein solch seltenes Ereignis zufällig vor ihrer Kamera stattfinden würde und ein wenig nachgeholfen. »Wir wollten das Leben der Hurdanos abbilden und wir mussten darum alles zeigen. Es ist etwas völlig anderes, wenn man nur sagt: »Manchmal

---

<sup>16</sup> Luis Buñuel: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt a.M. 1987, S. 130-132.

<sup>17</sup> Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*. [Bd. 1:] 1895-1933. Aus dem Polnischen übertragen von Lilli Kaufmann. München 1987, S. 456.

fällt eine Ziege vom Felsen, oder wenn man sieht, wie es wirklich geschieht«<sup>18</sup>.

Die Frage ist nun, ob dieses Bekenntnis dem dokumentarischen Charakter dieses »Film-Essay[s]«<sup>19</sup> Eintrag tut? Buñuels für unsere Begriffe vielleicht etwas legere Art, Realität herzustellen, ist das Eine; das Andere ist: Seine Kamera zeigt immerhin, wie eine Ziege tatsächlich zu Tode stürzt. Und Buñuel kann dann auch das filmen, was nach einem solchen »Unfall« in den Hurdes weiter geschieht.

Keines der gefilmten Bilder ist gefälscht oder simuliert, auch nicht die von dem tödlichen Sturz der Ziege. Was Buñuel filmte, fand auch realiter dann und wann statt. Allerdings hatte er künstlich stimuliert, dass das, was sonst auch gelegentlich passierte, genau in dem Moment, wo seine Kamera zugegen war, stattfand. Man könnte dies mit einem ungenau übertragenen Begriff der Mikrophysik als Unbestimmtheitsrelation zwischen Fiktion und Faktizität bezeichnen. Denn in der traditionellen Bestimmung gehört die Zufälligkeit oder Kontingenz der Situation, wenigstens die Unabhängigkeit vom Filmemacher, zur Definition des Dokumentarischen. Ist also Buñuels Film, nur weil er – produktionsästhetisch gesehen – ein bisschen mogelte, nicht mehr dokumentarisch? Oder verschärft formuliert: gelogen?<sup>20</sup>

Die ältere Filmtheorie kann diese Frage nicht beantworten. Die neuere Medienwissenschaft ist daher von dem Beurteilungsschema »fiktive versus nonfiktive Vorlage des Bilds« abgekommen und stellt wirkungsästhetische oder rezeptionsästhetische sowie diskurstheoretische Überlegungen an.

Manfred Hattendorf zum Beispiel hat in seiner grundlegenden Monographie zu *Dokumentarfilm und Authentizität* daher vorgeschlagen, Authenti-

---

<sup>18</sup> Zit. nach *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. Hg. von Kevin Macdonald und Mark Cousins. London 2006, S. 86 (meine Übersetzung).

<sup>19</sup> Klaus Eder: *Las Hurdes*. In: Luis Buñuel. Hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. 2., ergänzte Auflage. München 1980 (Reihe Film, Bd. 6), S. 69-71, hier S. 69.

<sup>20</sup> Agnes Varda, die in ihrem Filmen häufig dazu neigte, »fiktionale und dokumentarische Elemente mit einander zu vermischen« (Anja-Magali Bitter: *Die Inszenierung des Realen. Entwicklung und Perzeption des neueren französischen Dokumentarfilms*. Stuttgart 2012, S. 94), nannte denn auch 1981 einen ihrer Streifen ironisch *Documenteur*.

sierungsstrategien auf der Folie eines ›Wahrnehmungsvertrags‹ zwischen Film und Zuschauer zu lesen:

Authentizität ist ein Ereignis der filmischen Bearbeitung. Die ›Glaubwürdigkeit‹ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.<sup>21</sup>

Beantwortet ein Rezipient das spezifische Authentizitätsversprechen eines dokumentarischen Films positiv, so investiert er Vertrauen in die filmisch postulierte Authentizität. Fühlt sich der Rezipient hingegen in seinem Vertrauen getäuscht, so bewertet er den Film als ›nicht authentisch‹ und sanktioniert den Vertrauensbruch mit einer entsprechenden Ablehnung der filmischen ›Botschaft‹.<sup>22</sup>

Dazu passt die auch von mir vertretene Idee, dass der Gegensatz zwischen Fiktion und Faktizität gar nicht exklusiv ist<sup>23</sup>, sondern dass man besser von einem gestalterischen Kontinuum ausginge, in dem spielerische und dokumentarische Realisationen auf einer Skala anzuordnen wären: Am einen Ende der Skala das vollständige ›re-enactment‹ historischer Situationen, am anderen Ende der Skala die unbearbeitete Abfilmung eines Vorgangs; notwendigerweise ergänzt durch eine Analyse der tatsächlichen Rezeption (erkenntnisphilosophisch wäre sie mit der sogenannten Konsensustheorie zu korrelieren), wobei es darum ginge: Wurde der Streifen mehrheitlich als dokumentarisch wahrgenommen oder nicht.

---

<sup>21</sup> Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität [wie Anm. 9], S. 67.

<sup>22</sup> Ebd., S. 311.

<sup>23</sup> Das Aufgeben der Dichotomie zwischen Fakt und Fiktion zugunsten eines pragmatischen Begriffsverständnisses hatte Hattendorf auch schon nahe gelegt (Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität [wie Anm. 9], S. 64). Das auch von mir vorgeschlagene »Kontinuum von Formen [...], in dem weniger Fiktionalität oder Faktionalität eine Rolle spielen, sondern viel offenkundiger die Repräsentation von Realität als Diskurs und die Interpretationsfähigkeit des geschaffenen Diskurses«, liegt auch den Untersuchungen von Florian Mundhenke (Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen. Wiesbaden 2017, das Zitat auf S. 275) zugrunde.

An dieser Stelle ist wieder auf den Begriff der Authentizität zu rekurrieren. Nicht so sehr der manifeste Bildinhalt, sondern die Form oder der Kontext seiner Präsentation entscheidet letztlich darüber, ob der dokumentarische Gestus so stark wirkt, dass wir die Bilder als authentisch zu werten bereit sind<sup>24</sup>. Die Geschichte des Dokumentarfilms kann also weder die Geschichte seiner Themen noch die seiner produktionsästhetischen Bedingungen sein, sondern muss als Geschichte der ästhetischen Strategien zur ›Authentifizierung‹ seiner Bilder geschrieben werden<sup>25</sup>.

Eine der geläufigsten und heute noch am meisten genutzten Authentifizierungsstrategien nutzte auch schon Buñuel in dem angesprochenen Film *Land ohne Brot*: Es ist der über oder unter die Bilder gelegte sprachliche Kommentar. Wirkt er objektiv und seriös, erhalten die Bilder sogleich einen hohen Wahrheitsstatus. Buñuel war allerdings zu sehr surrealistischer Provokateur, als dass er in seinem Film dieses Mittel nicht fast bis zur Parodie geführt hätte. Jedenfalls wirkt die betonte Nüchternheit und moralische Indifferenz seines Erzählers gegenüber den emotional sehr bewegenden Bildern beinahe schon ›unverschämte‹ (›insolent‹), wie Brian Winston einmal beiläufig anmerkte<sup>26</sup>, oder sogar ›hämisch‹ (›sardonic‹), wie Erik Barnouw den Film nannte<sup>27</sup>. Dies war bei Buñuel im Sinn eines ›Pamphlet[s] gegen die europäische Kultur und Zivilisation‹ gemeint, die solche ›Kommentare am laufenden Band (heutzutage im Fernsehen) produziert‹<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Selbst wenn sie es im eigentlichen Sinn nicht sind: Ich erinnere an die ölverschmierte Möwe, die Berichte über die Ölpest im Persischen Golf während des Golfkriegs illustrierte, die aber – wie später herauskam – in Alaska nach dem Exxon-Tanker-Unglück aufgenommen wurde. Gleichwohl bleibt sie als Emblem der Problematik authentisch.

<sup>25</sup> Zu verschiedenen ›Rhetoriken der Beglaubigung/Verbürgung‹ bzw. den ›Effekten der Authentisierung‹ vgl. auch Christian Hißnauer: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz 2011, S. 129-137; Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm. Hg. von Lucie Bader Egloff, Anton Rey und Stefan Schöbi. Zürich 2009.

<sup>26</sup> Brian Winston: Claiming the Real. The Documentary Film Revisited. Bloomington 1995, S. 84.

<sup>27</sup> Erik Barnouw: Documentary. A History of the Non-Fiction Film. Revised edition. Oxford u.a. 1983, S. 131.

<sup>28</sup> Eder: Las Hurdes [wie Anm. 19], S. 71.

Im 21. Jahrhundert ist die sogenannte Voice-over-Technik aus Nachrichtensendungen und Fernsehdokumentationen derart vertraut, dass wir gelegentlich vergessen, dass dies nur eine Möglichkeit der Authentifizierung von Bildmaterial ist – und filmsprachlich eine nicht einmal besonders raffinierte, denn sie degradiert das Bild im Grunde zum auswechselbaren Illustrationsmaterial einer im Wesentlichen sprachlich vermittelten Botschaft.

### III

Peter Weiss war in seiner Film-Zeit an konventionellen Lösungen nicht interessiert. Eine Voice-over-Produktion war für ihn nicht denkbar, nachdem Buñuel schon in den 1930er-Jahren diese Methode parodiert hatte. Weiss träumte in den frühen 1950er-Jahren von einem Film, der »neue visuelle und akustische Welten« entdeckte, nicht aber an traditionelle Erzählverfahren anknüpfte. Seine Filmästhetik war – so habe ich andernorts schon einmal geschrieben – »von einem tiefen Misstrauen gegen die Sprache und die Vernunft geprägt«<sup>29</sup>. Entsprechend war er begeistert, wenn Filme ohne Handlung und Dialog auskamen, wenn sie rein »visuell« gedacht oder vielmehr »[ge]fühl« schienen und die Bilder »ohne logischen Zusammenhalt« waren, ja, wenn der Filmemacher »um einer mystischen, unfaßbaren Poesie willen« bereit war, sein »rationales Ich« auszulöschen, wie es in *Avantgardefilm* von 1956 heißt. Es gelte, so schrieb Weiss, »wegzukommen von den üblichen Forderungen an eine realistische Dramatik und sich stattdessen unter die Oberfläche vorzutasten, wo sich ein seelischer Prozeß abspielt«<sup>30</sup>.

Für Weiss ging es stets um »den Film als aufrührerisches, persönliches Ausdrucksmittel«, wie er es formulierte<sup>31</sup>, doch verlagerte sich der Akzent im Verlauf der 1950er-Jahre zunehmend vom Persönlichen hin zum Aufrührerischen. Nicht mehr nur visionäre Formung innerer Erlebniswelten sollte der Film sein, sondern zugleich ein subversiver Akt der Sabotage,

---

<sup>29</sup> Beise: Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 47; vgl. ders.: Peter Weiss, *Avantgarde Film*. In: Peter Weiss Jahrbuch 4 (1995), S. 153-157, hier 153f.

<sup>30</sup> Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 15], S. 120, 109, 81, 59, 88 und 138.

<sup>31</sup> Ebd., S. 8.

womöglich mit Appellcharakter. 1961 schrieb Weiss dann: »Im Realismus liegt eine der ständigen Erneuerungsmöglichkeiten des Films. Wir sehen es immer wieder: dort, wo der Film ein unverstelltes Bild der Wirklichkeit gibt, dort packt er«<sup>32</sup>.

Nun ist es medientheoretisch ziemlich naiv anzunehmen, es gäbe so etwas wie »ein unverstelltes Bild der Wirklichkeit« im Sinne eines »wahren oder »reellen« Bilds<sup>33</sup>. Es ist eine Binsenweisheit, dass jede Wiedergabe von Wirklichkeit abhängig vom ästhetischen und ideologischen Standpunkt des Dokumentaristen ist, der durch Auswahl und Anordnung seiner Objekte die Interpretation des aufgenommenen Materials schon erheblich vorbestimmt. Weiss sprach damals aber insofern pro domo, als er das »Bild der Wirklichkeit« im Dokumentarfilm nicht mehr durch symbolische Überformungen seiner subjektiv-individuellen Erfahrungen, wie sie die früheren Experimentalfilmstudien prägen, verstellt wissen wollte. Er verzichtete also mindestens in den fünf ersten sogenannten Dokumentarfilmen auf den Ausdruck seiner persönlichen Problematik, auf Off-Kommentare und auf jegliche Sozialpädagogik. Vielmehr ließ er die Bilder selbst sprechen und sich gegenseitig kommentieren.

*Ansikten i skugga* (*Gesichter im Schatten*, 1956) zum Beispiel ist aus zunächst planlos entstandenen Aufnahmen zusammengestellt, die Peter Weiss und Christer Strömholm im Milieu der Obdachlosen in Stockholms Altstadt sammelten. Während der Nach-Produktion setzte Weiss die Aufnahmen in lockerer Reihung zu so etwas wie einem Tagesablauf zusammen. Es ist ein Film, der Anteilnahme für das Schicksal gesellschaftlicher Außenseiter und Randexistenzen verrät. Der Kamerablick ist deutlich durch Jean Vigos »träumerisch, meditative Sprache«<sup>34</sup> geprägt, voller Mitleid und frei von

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 170-172.

<sup>33</sup> Zum Problem des »Realen« im Film vgl. die theoretischen Untersuchungen in: Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien. Hg. von Harro Segeberg, Marburg 2009; sowie die aktuellen Stellungnahmen von Filmemachern in: Qu'est-ce que le réel? Des cinéastes prennent position / What is real. Filmmakers weigh in. Hg. von Andréa Picard. Fécamp 2018.

<sup>34</sup> Weiss: Avantgarde Film [wie Anm. 15], S. 66.

Buñuels aggressivem Realismus. Daher nannte Sepp Hiekisch den Film sogar »poetisch verklärend«<sup>35</sup>.

Das ist in dem Film *Enligt lag (Im Namen des Gesetzes, 1957)* anders. Weiss und Hans Nordenström montierten hier Aufnahmen, die sie in dem Jugendgefängnis von Uppsala machten, in einer die Institution denunzierenden Weise, besonders was die Aufseher und das sonstige Personal des Gefängnisses angeht.

Der Film *Vad ska vi göra nu då? (Was machen wir jetzt? / Was sollen wir nun tun? / Wo ist denn jetzt was los?, 1958)* ist in seiner Tendenz weder so aggressiv wie der Gefängnisfilm noch so unverbindlich wie der Film über die Stadtstreicher. Er arbeitet sogar mit Spielszenen, in denen die Jugendlichen sich selbst spielen sollten. Aufgenommen wurde der Film an den Originalschauplätzen, wo sich die Jugendlichen trafen: im Park, im Café, in der Tanzdiele, auf privaten Feten. Der Film enthält inszenierte oder fiktive, d.h. durch den Filmemacher thematisch vorgegebene Passagen, und dokumentarische, d.h. nicht geplante Szenen, die zum Teil unmerklich ineinander übergehen. Hans Scheugl und Ernst Schmidt klassifizierten den Film in ihrem *Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms* denn auch nicht als Dokumentarfilm, sondern als einen »Kurzspielfilm«<sup>36</sup>. Harun Farocki nannte ihn einen »Spielfilm, der aussieht wie ein Dokumentarfilm«<sup>37</sup>.

Handwerklich gehört er zu den ausgereiftesten Filmen von Weiss, d.h. er setzte hier virtuos genuin kineastische Stilmittel ein – wie häufige Wechsel von Nah- und Großaufnahmen mit sogenannten amerikanischen Einstellungen, Schuss-Gegenschuss-Technik, bewegliche Kamera und häufige Parallelisierung von Kamera- und Handlungsachse –, wodurch die

---

<sup>35</sup> Sepp Hiekisch: Der Filmemacher Peter Weiss. In: Peter Weiss. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a.M. 1984, S. 129-144, hier S. 134.

<sup>36</sup> Hans Scheugl/Ernst Schmidt: Eine Subgeschichte des Films. *Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. 2 [durchpaginierte] Bände. Frankfurt a.M. 1974, S. 1084.

<sup>37</sup> Harun Farocki: Filme von Peter Weiss, Teil 2, Min. 39:29-39:31. In: Peter Weiss: Filme. Vorgestellt von Harun Farocki. Hg. von Hark Machnik und Reiner Niehoff. Berlin 2012, DVD.

Zuschauer emotional stärker einbezogen werden als in den vorigen Filmen<sup>38</sup>. Der polemische Gestus des Gefängnisfilms ist der Studie über jugendliche Langeweile völlig fremd. Der Film verweigert meines Erachtens sogar eine eindeutige Aussage, so dass die Zuschauer selbst ein Urteil finden müssen.

Sverker Ek berichtete, dass schon die Ausstrahlung eines angeblich nur 45 Sekunden langen Ausschnitts im Fernsehen eine heftige Publikumsreaktion provozierte, dass sich Eltern über die nihilistische Darstellung beklagten, dass aber Jugendliche auf Befragen hin »den Wahrheitsgehalt der Darstellung« bestätigten<sup>39</sup>. Dass unter den Jugendlichen Mitte der 1950er-Jahre – als Schweden nach einer Phase kultureller Offenheit in den 1940er-Jahren sich wieder in der dumpfen »alten Genügsamkeit« einrichtete, wie es in Weiss' Roman *Die Situation* genannt wird<sup>40</sup> – offenbar verbreitete Gefühl von Sinnlosigkeit und Leere dokumentiert dieser Film hervorragend.

Aber ist er deswegen – trotz dem hohen Anteil an Spielszenen – nicht vielleicht doch als Dokumentarfilm anzusehen? Vielleicht hilft hier abermals der schwierige Begriff der Authentizität weiter. Man kann sich zu diesem Zweck der Synopse von Szenen des Drehbuchs bzw. des realisierten Films bedienen, die ich 2013 im »Peter Weiss Jahrbuch« publiziert habe<sup>41</sup>. Sie macht deutlich, dass manche geplanten Szenen weggefallen sind zugunsten neuen, ungeplanten Materials. Gerade diese ungeplanten Szenen haben wegen ihres dokumentarischen Charakters bei der seinerzeitigen Kritik

---

<sup>38</sup> Arnd Beise: »Es reizt jeden Künstler, darüber zu schreiben, es zu fotografieren oder gar zu filmen«. Anmerkungen zu einer Reportage von Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 22 (2013), S. 29-46, hier S. 38f.

<sup>39</sup> Sverker Ek: Om Peter Weiss som filmskapare. In: film & tv 1982, Nr. 4, S. 8-22, hier S. 16; deutsch zitiert nach Lange-Fuchs: Peter Weiss und der Film [wie Anm. 6], S. 37.

<sup>40</sup> Peter Weiss: Die Situation. Roman. Aus dem Schwedischen von Wiebke Ankersen. Mit einem Nachwort der Übersetzerin. Frankfurt a.M. 2000, S. 186.

<sup>41</sup> Beise: Anmerkungen zu einer Reportage [wie Anm. 38], S. 36-38; vgl. Peter Weiss/Johnny Samuelsson: Was sollen wir denn jetzt machen... Querschnitt durch einen Samstagnachmittag. Aus dem Schwedischen von Wiebke Ankersen. In: Peter Weiss Jahrbuch 22 (2013), S. 9-28; Peter Weiss: Vad ska vi göra nu då. In: Farocki: Filme von Peter Weiss [wie Anm. 37], Teil 2, Min. 17:26-36:28.



stärkste Aufmerksamkeit hervorgerufen. So heißt es in einem deutschen Programmheft aus der Zeit um 1960 über die Aufnahmen in einer Tanzdiele:

Um möglichst echte Aufnahmen zu erhalten, sicherte sich Regisseur Peter Weiß [sic] die Mitarbeit einiger Jugendlicher, die sich dann unter die anderen mischten und zum Teil indirekt Regie führten. Ein besonderer Trick war der, die Kamera, eine Arriflex, zwischen Hüfte und Arm eingeklemmt zu betätigen. Dirigiert wurde durch einen Jugendlichen, der sich in der Gruppe befand, indem er ein Zeichen gab, sobald er nicht in das Objektiv sehen konnte. Nach einiger Übung klappte es wirklich und manche Szenenbilder bewiesen die Wirkung dieser Einstellung.<sup>42</sup>

Auch bei den halbdokumentarischen Aufnahmen von dem »Sturmfreie-Bude-Fest« (Sz. XVII) bewährte sich diese Aufnahmetechnik: »Diese akustisch sehr gut gemachte Szene ist fast unerträglich echt. Die Kameraführung [...] ist ausgezeichnet, der Schnitt ebenfalls«<sup>43</sup>. Sein Filmassistent Staffan Lamm sagte später: »Peter strebte an, auch das Private dokumentarisch zu beschreiben«<sup>44</sup>.

Diese Aufnahmen sind von einer hohen Referenzauthentizität, die auch auf die geplanten oder inszenierten Passagen des Films abfärbt. So ist die bis ins Detail des Dialogs durchgeplante Szene in dem Umkleideraum der Fabrikarbeiter ästhetisch nicht allzu weit von den authentischen, mit versteckter Kamera gefilmten Szenen entfernt. Dagegen wirkt eine im Drehbuch nur summarisch geplante Szene bei Arbeitsschluss in dem Büro zum Teil etwas steif und dilettantisch gespielt, obwohl die Jugendlichen hier ziemlich improvisieren mussten, was heißt, sie sollten sich so benehmen, wie sie sich eben normalerweise in einer solchen Situation benehmen.

Authentizität stellt sich in diesem Streifen von Weiss nicht nur über die referentielle Authentizität der dokumentarischen Aufnahmen her, sondern

---

<sup>42</sup> Zit. nach Jan Christer Bengtsson: Peter Weiss filmer: från de korta små lekfulla kopperslagen till kommersiell långfilmsdebut: filmer – filmidéer – utkast. Diss. Stockholm 2010, S. 115.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Zit. nach Lange-Fuchs: Peter Weiss und der Film [wie Anm. 6], S. 52.

auch aus der Absicht des Autors, in diesem Film eine »Einheit zwischen äußerer und innerer Wirklichkeit« herzustellen, die er an den Filmen von Luis Buñuels und Jean Vigo so bewunderte<sup>45</sup>.

Ein besonderer Trick war die Authentifizierung des Spiels der Darstellerinnen und Darsteller dadurch, dass Weiss sie zwang, sich selbst zu spielen<sup>46</sup>. Im Effekt ergab das für Weiss' »Reportage« einen hohen Authentizitätsgrad, der den Film haltbarer machte als etwa *Hägringen*, der zwar eine höhere Subjektauthentizität aufweist als *Vad ska vi göra nu då?*, aber viel weniger »echt«, »wahrhaftig« oder »unmittelbar« wirkt als der Film über das Lebensgefühl der Jugendlichen. So bestätigte Weiss rund zwanzig Jahre nach der Entstehung dieser Filme:

Es ist immer eine fragwürdige Sache, wenn es darauf ankommt, eine Person darzustellen, wenn ein Laie die Hauptperson spielt. Das ging dann im *Vogelfreien* [= *Hägringen*] daneben, während in diesem Jugend-Film die Leute eigentlich sie selber sind. Da ist kein Spiel, und es wirkt auch, glaube ich, nicht gekünstelt, sondern es sind Leute, die ihre Erfahrungen wiedergeben. / Mich stört manchmal in dokumentarischen Filmen, daß Leute ihre eigenen Erlebnisse spielen. Plötzlich stimmt es nicht mehr, daß sie sich selber spielen. / Das, glaub' ich, merkt man im Jugend-Film nicht [...].<sup>47</sup>

Die Authentizität der Darsteller teilt sich dem Filmstreifen insgesamt mit. Dabei ist es unerheblich, ob sie sich in inszenierten oder dokumentierten, in fiktiven oder faktualen Situationen bewegen. Dies gilt für alle so genannte Dokumentarfilme von Weiss. Und so genügt, denke ich, auch *Vad ska vi göra nu då* dem Objektivitäts- oder Wahrheitsanspruch der Filmsorte Dokumentarfilm, und zwar Dank einer erfolgreichen Authentifizierungsstrategie. Dabei muss er den zwischenzeitlichen Spielcharakter

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Schon Kracauer (Theorie des Films [wie Anm. 12], S. 142) beobachtete übrigens, dass »alle Spielfilme, in denen Laienschauspieler eingesetzt« würden, »zum Dokumentarfilm« tendierten.

<sup>47</sup> Harun Farocki: Gespräch mit Peter Weiss. In: Filmkritik 25 (1981) H. 6 (H. 294 der Gesamtfolge), S. 245-252, hier S. 251; wieder in: Peter Weiss [wie Anm. 35], S. 119-128, hier S. 126f.; erneut in: Weiss: Filme [wie Anm. 37], Booklet, S. 18-32, hier S. 30.

gar nicht verleugnen. Der Film ist beides zugleich: ein engagierter Dokumentarfilm und ein experimenteller Spielfilm. Dadurch trägt er der Einsicht Rechnung, »dass der Dokumentarfilm an sich nicht realitätsbezogener ist als der Spielfilm«, sondern eine bzw. seine Wirklichkeit nur anders »gestaltet«, nämlich »faktional«<sup>48</sup>. Da der Film als Diskussionsgrundlage für Gespräche in denselben Milieus, von denen er erzählt, gedacht war, machte er etwas möglich, was man als Ideal des faktionalen Films bezeichnen könnte, nämlich eine Kommunikationssituation herzustellen, in der »sich Darstellende, Dargestellte und Zuschauende auf Augenhöhe begegnen können«<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Miriam Hornung: Die Fiktion des nicht-fiktionalen Films. In: Dokumentarfilm [wie Anm. 10], S. 327-346, hier S. 343.

<sup>49</sup> Ebd.

\* \* \*

Norbert Otto Eke  
(Paderborn)

*Artaud ± Brecht*  
*Peter Weiss' Theater-Revolution (Marat/Sade)\**

Erfolg und Wirkung

Im Katalog der 1991 in der Berliner Akademie der Künste gezeigten Peter-Weiss-Ausstellung hat Heiner Müller sich an die wenigen, durchaus nicht ganz unproblematischen Begegnungen mit Peter Weiss erinnert, dessen »mönchische Haltung zur Utopie«<sup>1</sup> sich mit Müllers eigenen Erfahrungen im realexistierenden Sozialismus seinerzeit nicht hatten zur Deckung bringen lassen wollen. Besonders unversöhnlich seien die Positionen – Müller spricht hier von der »Verschiedenheit der linken Erfahrung«<sup>2</sup> – 1968 nach der Premiere von *Viet Nam Diskurs* am Berliner Ensemble aufeinander geprallt. Peter Weiss, so Müller, »lebte noch, wie Brecht bis zu seinem

---

\* Dieser Beitrag wurde in etwas abgewandelter Form bereits veröffentlicht als: Verwirbelung: Revolution als Theater/Theaterrevolution. Anmerkungen zu Peter Weiss' »Marat/Sade«. In: Interkulturelle Konstellationen in Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. Festschrift für Michael Hofmann. Hg. von Ines Böker und Swen Schulte Eickholt. Würzburg 2023, S. 95-110.

<sup>1</sup> Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. In: ders.: Werke 9: Eine Autobiographie. Hg. von Frank Hörnigk. Redaktionelle Mitarbeit: Christian Hippe, Kristin Schulz, Ludwig Haugk und Ingo Way. Frankfurt a.M. 2005, S. 175. Müllers Aufsatz *Fatzer ± Kenner* (Heiner Müller: Werke 8: Schriften. Hg. von Frank Hörnigk. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz und Ludwig Haugk. Frankfurt a.M. 2005, S. 223-231) verdanke ich die Anregung für den Titel meines Vortrags.

<sup>2</sup> Heiner Müller: Erinnerung an Peter Weiss. In: Werke 8 [wie Anm. 1], S. 391-393, hier S. 391.

rechtzeitigen Tod, in zwei Welten, eine davon imaginär, wir bewohnen eine dritte Welt, in der das kleinste Kollektiv der Schizophrene war«<sup>3</sup>. Zu der Abgewogenheit (und auch Abgeklärtheit) seines Urteils über den »Autor eines Jahrhundertwerks, einer andern Suche nach der verlorenen Zeit«<sup>4</sup> (gemeint ist hier die *Ästhetik des Widerstands*), in der dieser kurze Erinnerungstext am Ende einmündet, hatte sich Müller in früheren Jahren durchaus noch nicht durchringen können. Sorgsam zwischen Erfolg und Wirkung trennend, hatte er zumindest 1975 noch bei einem Workshop in Madison über Weiss' Stück *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* zu Protokoll gegeben:

Die philosophische Debatte zwischen Marat und Sade findet in Gemeinplätzen statt, und das ermöglicht diesen hohen Grad der Theatralisierung. Der Grund für den großen Theatererfolg und die Theaterträchtigkeit dieses Stückes ist die Platitude der politisch-philosophischen Aussage. Strindberg hat sicher nicht ganz unrecht, wenn er meint, das Theater formuliere die Gemeinplätze der Epoche. Es gibt auch eine Differenz zwischen Erfolg und Wirkung im Theater. Ich glaube nicht an die Wirkung von »Marat/Sade« in irgendeinem politischen Sinn.<sup>5</sup>

Ausweichend hatte Müller damit auf die Frage nach der Verbindung Artaudscher und Brechtscher Theaterpraktiken in Weiss' Stück geantwortet, die seit der legendären Inszenierung des Stückes durch Peter Brook und die Royal Shakespeare Company in London 1964 die Rezeption von *Marat/Sade* begleitet hat. Brook hatte seinerzeit auf das Konzept der Reizüberflutung gesetzt und sich dafür auf den französischen Theatertheoretiker,

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 391f.

<sup>4</sup> Ebd., S. 392.

<sup>5</sup> Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud. In: Heiner Müller. Werke 10: Gespräche 1: 1965-1987. Hg. von Frank Hörnigk. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz, Ludwig Haugk, Christian Hippe und Ingo Way. Frankfurt a.M. 2008, S. 74-98, hier S. 95.

Schauspieler und Regisseur Antonin Artaud berufen, der im ersten seiner Manifeste über das »Theater der Grausamkeit« der Sprache im Theater eine dem Traum vergleichbare Bedeutung zugesprochen hatte: als Vorbild für ein Theater, das das Feld der Wahrnehmung neu ordnet, Routinen stört und so die Dinge auf nicht (mehr) gesehene Weise ins Spiel bringt<sup>6</sup>.

An Stellungnahmen zum Verhältnis von Weiss und Artaud oder auch zum Verhältnis von Weiss, Brecht und Artaud hat es seitdem nicht gemangelt<sup>7</sup>, wobei die Entscheidung der Frage, ob Weiss sich formal eher an Artauds oder an Brechts Theaterkonzeption orientiert gehabt habe, in der Regel eher zugunsten des epischen Theaters ausgefallen ist<sup>8</sup>. Der überwältigende Bühnenerfolg von Weiss' *Marat/Sade* allerdings erfolgte unabhängig von dieser Frage vor dem Hintergrund der Funktionskrise, in die die Literatur in den 1960er-Jahren im Zuge der allgemeinen Politisierung der Gesellschaft geraten war. In der Auseinandersetzung mit den politischen und künstlerischen Aporien der revolutionären Umbrüche innerhalb der (deutschen) Geschichte fand diese Politisierung ein spezifisches Echo, umso weiter sich die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen in diesem für die Entwicklung der Bundesrepublik eminent folgenreichen Jahrzehnt zuspitzten. Geschrieben an der Schwelle zu einem gesellschaftlichen Aufbruch im Westen mitten im »kalten Krieg« der Systemkonfrontation, der in der Zeit der Entstehung des Stückes jederzeit in einen heißen Krieg umkippen zu können drohte, wirkte Weiss' Stück wie ein Initial für die Auseinandersetzung mit den Perspektiven der Revolution auf dem Theater<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin*. Deutsch von Gerd Henniger. Frankfurt a.M. 1979, S. 100 (»Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest«).

<sup>7</sup> Lediglich exemplarisch erinnert sei hier an Thomas Hockes Studie *Artaud und Weiss. Untersuchung zur theoretischen Konzeption des »Theaters der Grausamkeit« und ihrer praktischen Wirksamkeit in Peter Weiss' »Marat/Sade«*. Frankfurt a.M./Bern/Las Vegas 1978.

<sup>8</sup> Auch hier lediglich exemplarisch Arnd Beise: *Peter Weiss*. Stuttgart 2002, S. 90.

<sup>9</sup> In der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre und den frühen 1970er-Jahren häufen sich die Stücke mit Revolutionssujet, die thematisch den Bogen weit zu spannen wissen von der Darstellung revolutionärer Aufbruchsstimmungen bis hin zur Reflexion des Scheiterns der

### Marat/Sade – ein Stück (der) Selbstverständigung

*Marat/Sade* ist alles andere als ein Geschichtsdrama im eigentlichen Sinn, wie sich aufgrund seines historischen »Settings« erwarten ließe, vielmehr eine mehrfach gebrochene politische Selbstverständigung eines Intellektuellen vor *Zeugen* (die Rolle des Publikums) »über die Rolle der Kunst und die politischen Aufgaben des Künstlers in der gegenwärtigen Zeit«<sup>10</sup>. Sie erfolgt im Echoraum der schwarzen Phantasmen des Marquis de Sade über eine Souveränitätsfindung im Exzess und des millenaristischen Überschwangs, mit welcher der Arzt und Journalist Jean Paul Marat sich in der vorthermidorianischen Phase der Revolution zu einem Apologeten revolutionärer Gewalt aufgeschwungen hat. Zurückgerufen wird in *Marat/Sade* mit der Ermordung des in der zeitgenössischen Rezeption wahlweise als »Bluthund«<sup>11</sup> geschmähten oder nachgeradezu kultisch verehrten Marat<sup>12</sup>, die der Marquis de Sade am Vorabend des 19. Jahrestags des Sturms auf die Bastille,

---

Revolutionäre und der Bebilderung der »Teutschen Misere«, in der Form aber weniger an das *Marat/Sade*-Modell mit seiner artifiziellen Spiel-im-Spiel-Struktur und der Engführung ganz unterschiedlicher Spielmodelle (Zirkus, geistliches Spiel, Commedia dell'arte, Bilderbogen und absurdes Theater, etc.) anschließen als vielmehr an eher konventionelle Muster des Geschichtsdramas (u.a. Günter Grass: *Die Plebejer proben den Aufstand*, 1966; Tankred Dorst: *Toller*, 1968; Dieter Forte: *Martin Luther und Thomas Müntzer oder Die Einführung der Buchhaltung*, 1970; Rolf Hochhuth: *Guerillas*, 1970; Gaston Salvatore: *Büchners Tod*, 1972).

<sup>10</sup> Beise: Peter Weiss [wie Anm. 8], S. 89.

<sup>11</sup> [Heinrich Zschokke:] Charlotte Corday oder die Rebellion von Calvados. Ein republikanisches Trauerspiel in vier Akten. (Aus den Zeiten der französischen Revolution.) In Jamben. Stettin 1794, S. 29 und passim.

<sup>12</sup> Zur Marat-Rezeption und zum Attentat Charlotte Cordays vgl. u.a. Aglaia I. Hartig: Der heilige Revolutionär. In: Jean Paul Marat: Ich bin das Auge des Volkes. Ein Porträt in Reden und Schriften. Hg. von A.I.H. Berlin 1987, S. 7-49; Petra und Uwe Nettelbeck: Charlotte Corday. Ein Buch der REPUBLIK. Mit einer Portraitgalerie der Revolution nach Levacher und Duplessis-Bertaux. Nördlingen 1987; Beate Greisler: Charlotte Corday – Die Mörderin des Jean Paul Marat. Ein literarischer Diskurs über die Furcht. Bielefeld 1992; Arnd Beise: Charlotte Corday. Karriere einer Attentäterin. Marburg 1992; ders.: Marats Tod 1793-1993. St. Ingbert 2000; Norbert Otto Eke: Signaturen der Revolution. Frankreich – Deutschland: deutsche Zeitgenossenschaft und deutsches Drama zur Französischen Revolution um 1800. München 1997, S. 231-273.



am 13. Juli 1808 also, in der Heilanstalt von Charenton einem durch den Anstaltsleiter Coulmier und seine Familie vertretenen bürgerlichen Publikum vorführt, dabei nicht etwa lediglich eine Episode der Französischen Revolution und mit ihr das Versacken der Revolution in der Restauration; in Szene gesetzt werden in *Marat/Sade* vielmehr Vorstellungsbilder der Revolution als solcher. Sie werden in einer komplexen Textur zusammengeführt, geschichtet und überblendet zu einem Nachspiel gewesener Geschichte. In diesem Nachspiel stellen nicht einfach Schauspieler die Ermordung des mit dem Gestus des alttestamentarischen Propheten auftretenden Jakobiners durch die Attentäterin Charlotte Corday am 13. Juli 1793 nach, vielmehr spielen Schauspieler die Insassen einer Heilanstalt, die ihrerseits die Geschichte der Verfolgung und Ermordung Marats unter der Leitung eines Regisseurs, des Marquis de Sade, spielen, der sich selbst unter Aufhebung der Grenzen von Drinnen und Draußen als gespiegelte Figur in sein Stück hineingeschrieben hat.

Während im »sexualisierten Universum« (Brittnacher)<sup>13</sup> des historischen Marquis de Sade, der als Dramatiker in Freiheit keinen nachhaltigen Erfolg hatte erzielen können<sup>14</sup>, die »Koordinaten von Zeit, Raum und sozialer Realität« weitestgehend aufgelöst waren<sup>15</sup>, hat Weiss dieses vielfach gestaffelte Drama historisch in der Erfahrung der Niederlage, des Nichterreichens und Versäumens politischer Ziele verortet, woran die leitmotivartig wiederholte Frage von vier Bänkelsängern bzw. des Chors »Marat was ist aus unserer Revolution geworden«<sup>16</sup> erinnert. Die Revolution ist zu Grabe getragen;

---

<sup>13</sup> Hans Richard Brittnacher: Die Algebra der Lust: Marquis de Sade. In: ders.: Delirien des Körpers. Phantastik und Pornographie im späten 18. Jahrhundert. Ein Essay. Hannover 1998, S. 22-36, hier S. 29.

<sup>14</sup> Mit einer Ausnahme – *Oxtiern ou les malheurs du libertinage* (1799) – sind die Dramen de Sades zu Lebzeiten des Autors nicht gedruckt worden. Eine vollständige Edition dieses Teils seines Werks – insgesamt 19 Dramen, die als eher medioker gelten – erfolgte erst 1970 in den *Oeuvres complètes*.

<sup>15</sup> Vgl. Lynn Hunt: Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800). In: Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne. Hg. von L.H. Frankfurt a.M. 1994, S. 7-43, hier S. 35.

<sup>16</sup> Peter Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die

Napoleon hat sie mit dem Staatsstreich vom 18. Brumaire beendet<sup>17</sup>, auf den Trümmern der enttäuschten Hoffnungen sein Empire errichtet und seine Herrschaft über ganz Europa ausgedehnt. In dieser Situation macht der Marquise de Sade den Vertreter einer radikalen Gleichheitsidee zur Mittelpunktfigur einer Theateraufführung, mit der er seinem Publikum die abgelegten Leitideen der Revolution (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) nicht allein als Unabgeholtenes und Nichterreichtes zurück ins Gedächtnis ruft, sondern sie im Sinne einer Abklärung auch ins Verhältnis zu den Legendenbildungen und Mythen der ›linken‹ Geschichtsschreibung setzt.

Nicht von ungefähr erfolgt die zentrale Bildgebung von de Sades Spiel (und Peter Weiss' Stück als solchem) so von Davids berühmtem Gemälde »Marat assassin« aus, in dem die nach dem Tod des selbst ernannten ›Volksfreundes‹ für kurze Zeit aufflammende kultische Verehrung ihren ikonographisch stringentesten Ausdruck gefunden hatte. David hatte in seinem Gemälde den Blick auf den leidenden und blutenden Körper des Opfers gelenkt und damit ein visuelles Gegenstück zu der religiös konnotierten Heldenverehrung geschaffen, mit der das revolutionsbewegte Frankreich auf die Ermordung Marats reagierte – bis eine ab 1797 im Zuge einer ideologischen Neuorientierung wachsende Corday-Verherrlichung Marat zur Verkörperung des kollektiven Wahnsinns eines ›falschen‹ (kranken) Revolutionsbewusstseins machte. Die Entleiblichung der Mörderin Corday zur ›reinen‹ Jungfrau annonciert in diesem Zusammenhang den Sieg der bürgerlichen Vernunft über die Körperlichkeit der plebejischen Revolution, die der von Krankheit entstellte Leib Marats in dämonischer Weise repräsentiert.

Eigentlich passiert nur wenig in diesem Spiel des Autors und Regisseurs de Sade, der nach einem kurzen Zwischenspiel in Freiheit (in dem er sich den Jakobinern anschloss) mittlerweile durch die napoleonische Justiz wieder interniert und mit seinen Ideen aus der politisch beruhigten Restaurationsgesellschaft ausgesondert worden ist. Marat sitzt am Tag seiner

---

Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten. In: ders: Dramen I. Frankfurt a.M. 1968, S. 155-255, hier S. 166; noch einmal S. 188 und S. 224.

<sup>17</sup> Vgl. dazu die *Proclamation publique de la Constitution de l'an VIII* vom 15. Dezember 1799.

Ermordung in seiner Wohnung in einer Wanne und arbeitet an einer Rede, die er am folgenden Tag zum Gedenken an den Sturm auf die Bastille halten will; er diskutiert mit dem Enragé Roux und zumal dem Marquise de Sade über den Fortgang der Revolution. Parallel dazu wird die Geschichte der Attentäterin Charlotte Corday eingeführt, die Marat nach langen Gesprächen mit dem girondistischen Abgeordneten Dupperet ermorden wird. All das erfolgt auf der Binnenebene des Spiels nach den Vorgaben des Künstlers und Spielmakers de Sade, dessen – allerdings immer wieder aus den Fugen geratende – Inszenierung eigentlich ein Kampf ›Ich‹ gegen ›Ich‹ ist, hier durch die Masken der Spielfiguren ›Marat‹ und ›Sade‹ hindurch: ›Sade gegen Sade‹ oder ›ego‹ gegen ›alter‹. Unversöhnlich stoßen in diesem Kampf philosophische und politische Grundprinzipien aufeinander: Zum einen ist dies der melancholische Eskapismus individueller Selbstentfaltung (Weiss selbst spricht von einem »bis zum Äußersten geführten Individualismus«<sup>18</sup>), vertreten durch den Künstler de Sade, der die Unterdrückung der Sexualität als Spiegelbild politischer Unterdrückung konzeptualisiert, der von einer aufrührerischen Kunst träumt, die die »Gefängnisse des Innern«<sup>19</sup> aufsprengt, und in dieser Fluchtlinie seine eigene Geschichte zwischen individueller Revolte und politischer Aktion, seine Zeit in der Bastille, sein Engagement in der Revolution und seinen Ekel vor der blutig sich nun in die Leiber einschreibenden Gewalt in der Geschichte Marats verspiegelt. Zum anderen ist dies ein politischer Utopismus, der vom einzelnen Menschen absieht und die Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit im Blut zu ersticken droht. Konfliktmodellierung und Stückanlage erlauben dabei keine generalisierende Wertung dieser Positionen, die als solche eine dialektische Einheit polarer (Trieb-)Kräfte der Geschichte bilden, was Weiss' spätere Stellungnahmen mit der Parteinahme für Marat als Vorläufer marxistischer bzw. sozialistischer Positionen<sup>20</sup> eher verunklart als verdeutlicht haben.

Im Mittelpunkt des Spiels der Auseinandersetzung zwischen Marat und

---

<sup>18</sup> Peter Weiss: Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes (1963). In: ders.: Dramen I [wie Anm. 16], S. 266-270, hier S. 267.

<sup>19</sup> Vgl. Weiss: Marat/Sade [wie Anm. 16], S. 245.

<sup>20</sup> Siehe Weiss: Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund [wie Anm. 18], S. 269f.

de Sade steht das für die Legitimation revolutionären Handelns grundbestimmende Verhältnis von Erwartung/Utopie und Ergebnis/Mittel, zugleich damit die Frage einer politischen Ethik und der Integrität der politisch Handelnden. Der historische Marquis de Sade hatte in seinen (trostlosen) Kopulationschoreographien, in denen das Arrangement der Leiber alles zählt, den Exzess buchstäblich bis dorthin durchbuchstabiert, wo es weh tut – weniger weil er auf der Folie *der* und in Opposition *zur* romantischen Liebe die »Autonomisierung des Sexuellen«<sup>21</sup> vorangetrieben hat, als vielmehr weil er in seinen Schriften die Aufklärung konsequent zu Ende gedacht hatte: indem er nämlich für sich in der Natur das »Elementargesetz des Egoismus«<sup>22</sup> aufdeckte. Das hatte über die skandalisierende Ebene des erotischen Exzesses hinaus durchaus einen politischen Subtext, insoweit de Sades Erzählungen und Romane unterhalb der spektakulär pornographischen Ebene zentrale Vorstellungen des Jahrhunderts von »Natur, Glück, Freiheit und Gleichheit«<sup>23</sup> als Konterbande mit sich führten (was als solches für einen Großteil der pornographischen Literatur des 18. Jahrhunderts gilt, die, wie Lynn Hunt gezeigt hat, als literarische und visuelle Praxis verstärkt zumal gegen Ende des Jahrhunderts in Frankreich nicht allein politisch bezogen agierte, sondern auch Teil der politischen Meinungsbildung gewesen war<sup>24</sup>).

Die Spielfigur Sade (ego) bezieht in der Auseinandersetzung mit seinem »alter« Marat (der als solches immer eine Figur zu den Bedingungen seines Spielmeisters ist) in einer »Welt von Leibern«<sup>25</sup> eine Position der (leeren) Mitte jenseits vorgängiger Identitätsentwürfe: »Ich weiß nicht / bin ich der

---

<sup>21</sup> Sven Lewandowski: Die Pornographie der Gesellschaft. Beobachtungen eines popukulturellen Phänomens. Bielefeld 2012, S. 161.

<sup>22</sup> Brittnacher: Die Algebra der Lust [wie Anm. 13], S. 26.

<sup>23</sup> Robert Darnton: Denkende Wollust oder Die sexuelle Aufklärung der Aufklärung. In: Denkende Wollust. Hg. von R.D. Frankfurt a.M. 1996, S. 5-44, hier S. 17.

<sup>24</sup> Lynn Hunt: Pornographie und die Französische Revolution. In: Die Erfindung der Pornographie [wie Anm. 15], S. 243-283, hier S. 243f. Zur Entwicklung in der zweiten Hälfte der 1790er-Jahre ebd., S. 247.

<sup>25</sup> Weiss: Marat/Sade [wie Anm. 16], S. 244.

Henker oder der Gemarterte«<sup>26</sup>. Weiss' de Sade-Figur ist auf ihre Weise ein scharfsinniger Kritiker der Trennung von Politik und Individuum, der gegen die kalte (rationale) Logik der politischen Notwendigkeit künstlerisch einen vom Körper her bestimmten Einspruch formuliert: »CHOR *im Kanon* Denn was wäre schon diese Revolution / ohne eine allgemeine Kopulation«<sup>27</sup>.

De Sades Vorstellung von der Welt als Ort der Kälte (er spricht von der Natur als sphinxhaftem »Gesicht aus Eis / Daß nichts sie erschüttern kann«<sup>28</sup>) markiert in Weiss' Drama den tiefen Riss im System der politischen Verheißungen und der Praxis einer (revolutionären) Politik, die die Glücksansprüche des Einzelnen zugunsten eines zukünftigen kollektiven Menschheitsglücks beschneidet und die Menschheit mit den Menschen (die geopfert werden) zu erlösen trachtet. Anders als der Künstler de Sade, den der Widerspruch zwischen Idee/Gedanke und Tat/Politik regelrecht zerreißt (»Um zu bestimmen was falsch ist und was recht ist / müssen wir uns kennen / Ich / kenne mich nicht«<sup>29</sup>), ist der »Politiker« Marat ganz bei sich (»*Ich bin die Revolution*«<sup>30</sup>). Beschließt Sade angesichts der Kreislaufigkeit einer den Einzelnen immer wieder aufs Neue zermalmenden Geschichte im Rückbezug aufs Eigene (»Ich pfeife auf diese Bewegungen von Massen / die im Kreis laufen [...] Ich glaube nur an mich selbst«<sup>31</sup>) das Außen gleichsam im Innen ein, stülpt Marat umgekehrt sein Inneres nach Außen, wenn er sich mit der Revolution identifiziert: »Das Geschrei ist drinnen in mir / *Simonne / Ich bin die Revolution*«<sup>32</sup>.

Marat stellt dem sich hier aussprechenden Individualismus als solchem, aber auch der Idee künstlerischer Intervention eine Politik der Tat entgegen (»Mit der Schreibfeder kannst du keine Ordnungen umwerfen«<sup>33</sup>) und insistiert auf

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 184.

<sup>27</sup> Ebd., S. 244.

<sup>28</sup> Ebd., S. 177.

<sup>29</sup> Ebd., S. 184.

<sup>30</sup> Ebd., S. 171 (Hervorhebung N.O.E.).

<sup>31</sup> Ebd., S. 194f.

<sup>32</sup> Ebd., S. 171.

<sup>33</sup> Ebd., S. 187.

der temporären Notwendigkeit der Gewalt als Gegen-Gewalt (»Wir morden nicht / wir töten aus Notwehr / wir kämpfen / um unser Leben«<sup>34</sup>) und zugleich damit als Voraussetzung für die Einlösung der utopischen Versprechen der Revolution.

Was ist eine Wanne voll Blut  
 gegen das Blut das noch fließen wird  
 Einmal dachten wir daß ein paar hundert Tote genügen  
 dann sahen wir daß tausende noch zu wenig waren  
 und heute sind sie nicht mehr zu zählen.<sup>35</sup>

Die Widersprüche werden in dieser Engführung philosophischer und politischer Prinzipien nicht nach der einen oder anderen Seite hin aufgelöst, bleiben vielmehr über den Stückschluss hinaus unentschieden. Im Epilog erteilt der Stücktext so Marat noch einmal das Wort für einen Abgang in der Gewissheit, dass nach ihm andere kommen und die Arbeit fortsetzen werden<sup>36</sup>, während de Sade weiterhin seine Ungewißheit zum Ausdruck bringen darf:

Es war unsre Absicht in den Dialogen  
 Antithesen auszuprobieren  
 und diese immer wieder gegeneinander zu stellen  
 um die ständigen Zweifel zu erhellen  
 Jedoch finde ich wie ichs auch dreh und wende  
 in unserm Drama zu keinem Ende  
 Ich war selbst ein Fürsprecher der Gewalt  
 doch im Gespräch mit Marat sah ich bald  
 daß meine Gewalt eine andre war als seine  
 und daß ich seinen Weg verneine  
 Einerseits der Drang mit Beilen und Messern  
 die Welt zu verändern und zu verbessern  
 andererseits das individuelle System  
 kraft seiner eigenen Gedanken unterzugehen  
 So sehn Sie mich in der gegenwärtigen Lage  
 immer noch vor einer offenen Frage.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 231.

<sup>35</sup> Ebd., S. 170.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 251f.: »Als Leiche bin ich wenig wert / doch es bleibt bestehn was ich gelehrt / so daß andre die nach mir kommen / weiterführen was ich begonnen«.

<sup>37</sup> Ebd., S. 253.

Das Stück selbst endet im Tumult und mit dem triumphierenden Lachen de Sades angesichts des von den Schergen des Anstaltsleiters Coulmier vergeblich niedergeknüppelten Aufruhrs. Einerseits findet das »Unterbewusste als Ferment des Politischen«<sup>38</sup> in dieser tumultuarischen Schlussesequenz einen Ausdruck im Aufstand der Leiber, was dem Traum von einer Fortsetzung der revolutionären Bewegung von anderer, nun körperlich-ekstatischer, Seite her recht zu geben scheint. All das bleibt andererseits aber Inszenierung. »Sade weiß und sieht, dass er Unrecht hat, er hat aber seine eigene Widerlegung und Marats vorbehaltlichen Erfolg selbst inszeniert: deshalb kann er am Ende triumphierend lachen«<sup>39</sup>. Unbeantwortet bleibt mit diesem Schluss die hinter der Konstellation »Sade – Marat« stehende Frage, nach den Grenzen der rationalen (materialistischen) Geschichtsauffassung und Revolutionskonzeption.

#### Artaud – Brecht – Weiss

Nicht nur zieht Weiss mit seinem Spieltext alle Register dramatischer Gestaltung; nicht nur verbindet er verschiedene sono-ästhetische (Stimme/Sprechen, Geräusch, Klang, Musik) und sprachliche (Reim, Prosa) Zeichensysteme, singuläres und chorisches Sprechen; nicht nur greift er auf Formen des Stegreifspiels, der Pantomime, des Clownsspiels und des Grand Guignol zurück, verwendet Tableaus usw.; er zitiert damit vor allem auch die Dispositive des Theaterspiels als Rahmen des Wahrnehmbaren, ordnet innerhalb dieses Rahmens aber die Wahrnehmungen neu. Der gestische Charakter der Stückanlage, mit der sich das Theater *als Theater* zeigt, rahmt so das Spiel, stellt ästhetische Grenzen aus und macht Differenz erfahrbar mit der Zielsetzung, neues (anderes) Sehen zu stimulieren. Er macht in Verbindung mit der überbordenden Fülle des sinnlichen Angebots das *Spiel* zum *Schauspiel* (Fest).

Weiss öffnet den Bild- und Wahrnehmungsraum durch Vielfalt und

---

<sup>38</sup> Jens-Fietje Dwars: Und dennoch Hoffnung. Peter Weiss. Eine Biographie. Berlin 2007, S. 145.

<sup>39</sup> Beise: Peter Weiss [wie Anm. 8], S. 88.

organisiert von hier aus den theatralen Prozess der Informationsübertragung neu. Freilich tut er dies weniger dadurch, dass er originäre performative Strategien hervorbringt – hier hatten bereits im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts u.a. Eisenstein mit der »Montage der Attraktionen« als Formungs- und Aktivierungselement und Piscator mit dem Arrangement medial heterogenen Materials wichtige Vorarbeiten geleistet, an die Weiss anknüpfen konnte –, als vielmehr dadurch, dass er Anregungen der avanciertesten Theatertheorien seiner Zeit aufnimmt und zu einem integralen Hybrid amalgamiert. Im Hintergrund dieser komplexen Schichtungsarchitektur steht dabei die Krise, in welche das repräsentative Theater mit dem Anspruch, etwas über die Gegenwart zu erzählen, geraten war. Das schlägt die Brücke zu Brecht und Artaud, die bei allen Unterschieden im Einzelnen die Idee teilten, dass das Theater seine Bedeutung findet erst als Ort, »an dem Wirklichkeit anders vorkommt«<sup>40</sup>, was allererst einmal das zu erreichen zur Voraussetzung hat, was Benjamin die »Verschüttung der Orchestra« genannt hat: Den Abgrund zu überwinden, »der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet«<sup>41</sup>.

Zwar generieren Artauds dionysisches Entgrenzungstheater und Brechts rationales Aufklärungstheater Theatralität auf jeweils unterschiedliche Weise und mit durchaus unterschiedlicher Zielsetzung. Allerdings gibt es bei näherem Hinsehen Berührungspunkte zwischen beiden Reformlinien des Theaters, auf die Weiss zurückgreifen konnte: die Aufmerksamkeit für die prozessuale Dimension der Theateraufführung mit ihren aus den Präsenzeffekten von Spielenden (Schauspielern) und Zuschauenden/Zuhörenden (Publikum) sich einstellenden Kommunikationen, das Interesse an den körperlichen und gestischen Anteilen der Aufführung, die Ablehnung des psychologischen Theaters und der Konventionen mimetischer Abbildung. Die

---

<sup>40</sup> Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater, befragt von Cornelia Niedermeier [2002], in: René Pollesch: Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke – Texte – Interviews. Hg. von Corinna Brocher und Aenne Quiñones. Reinbek 2009, S. 313-318, hier S. 317.

<sup>41</sup> Walter Benjamin: Was ist das epische Theater <1>. In: ders. Gesammelte Schriften. Bd. II,2. Frankfurt a.M. 1980, S. 519-532, hier S. 519.



auf den ersten Blick konträren Positionen und Konzeptionen Brechts und Artauds kommen zusammen so auch, wie Rainer Nägele herausgearbeitet hat, in der »radikale[n] Opposition gegen eine Tradition des bürgerlichen psychologischen Dramas«: »Spiritualität gegen Psychologie, Zeremonie und Ritual gegen individuellen Ausdruck: Ausdruck der Konvention statt konventioneller Ausdruck der individuellen Persönlichkeit«<sup>42</sup>.

Das Theaterkonzept Artauds, der (dies nur als Randnotiz) in Abel Gance's Stummfilm-Klassiker *Napoléon* (1927) selbst den Revolutionär Jean Paul Marat verkörpert hatte, ist der Versuch einer Revitalisierung des europäischen Theaters von der Seite der Inszenierung her. Artaud projektierte ein totales Theater unter Einbeziehung von Tanz, Musik, Licht, Farben, Masken und Schrei, ein Theater, das den Zuschauer unter Schock setzen, ihn mit seinen Träumen konfrontieren, ihn entsetzen und heilen zugleich wollte. Artauds Theater ist »théâtre sacré«<sup>43</sup>, dionysisches Fest, das den Zuschauer in einen Wirbel hineinzureißen sich anschickte und in dem *phóné* und *logós* nur noch bedingt zusammengehen. Artaud forderte so Stimme/Sprechen von der Mitteilung (Explikation von Zeichen) zu trennen und das »Lautsprechen« in eine Klangskulptur zu verwandeln. Entsprechend hat er die unterschiedlichen Formen der Lautgebung (Stimme und Schrei) den anderen Elementen der Aufführung gleichwertig an die Seite gestellt: als Mittel der Einwirkung auf die Emotionen und das Unbewusste des Publikums von der Seite der Bühne her<sup>44</sup>. Dem »körperlich-konkreten Ort« der Bühne sollte eine konkrete »Sprache aus Klängen, aus Schreien, aus Lichtern und onomatopoetischen Lauten«<sup>45</sup> entsprechen, die sich den (ihren) Raum selbst schafft, also nicht im Dienst einer Repräsentation von Wirklichkeit steht, sondern der Produktion von Affekten dient. »Affektathletik« (*athlétisme affectif*) ist der Begriff, den Artaud dafür verwendet.

---

<sup>42</sup> Rainer Nägele: Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt a.M./Basel 2014, S. 23.

<sup>43</sup> Antonin Artaud: »Théâtre sacré«. Œuvres complètes. Tome 4: Le théâtre et son double. Paris 1964.

<sup>44</sup> Vgl. Artaud: Das Theater und sein Double [wie Anm. 6], S. 39f. (»Die Inszenierung und die Metaphysik«).

<sup>45</sup> Ebd., S. 96 (»Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest«).

Die Konzentration auf das prozessuale Format der Theateraufführung zielt in Artauds Verständnis auf die Herstellung einer die Grenzen der Empirizität (des Wissens, des Subjekts) überschreitenden Produktion von Intensitäten, Bewusstseinsweiterungen und metaphysischen Grenzerfahrungen. Hier im Rahmen dieser dionysischen Entgrenzung findet der häufig missverstandene Begriff der Grausamkeit seine Bestimmung, der Artauds Theater den Namen gegeben hat: Theater der Grausamkeit (*Théâtre de la cruauté*). »Grausamkeit« (cruauté) meint nicht etwa die Darstellung des Leiden-Machens (Folter, Tortur, Qual), sondern zielt auf das Tragische als Erfahrungsmodus der Wirklichkeit. Artaud selbst spricht von einer [schicksal]haften, »sehr viel schrecklichere[n] und notwendiger[n] Grausamkeit, welche die Dinge uns gegenüber üben können«<sup>46</sup>. Wir seien »nicht frei«, und das Theater sei dazu da, »uns zunächst einmal dies beizubringen«<sup>47</sup>, heißt es entsprechend in der Schrift »Schluss mit den Meisterwerken«. An den Freund Jacques Prevel schreibt er am 14.11.1932: »Ich gebrauche das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebengier, von kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit, im gnostischen Sinne von Lebensstrudel, der die Finsternis verschlingt, im Sinne jenes Schmerzes, außerhalb dessen unabwendbarer Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre«<sup>48</sup>. Diese Vorstellung leitet die Idee eines Theaters der Präsenz, der Zermalmung<sup>49</sup> und – kathartischen – Heilung. Als »der Zustand, / der Ort, / die Stelle, wo die menschliche Anatomie begriffen / und durch diese das Leben geheilt und regiert werden kann«<sup>50</sup>, ist Artauds Theater »Purgatorium«<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 85 (»Schluß mit den Meisterwerken«) sowie S. 109-112 (»Briefe über Grausamkeit«).

<sup>47</sup> Ebd., S. 85 (»Schluß mit den Meisterwerken«).

<sup>48</sup> Ebd., S. 110 (»Briefe über Grausamkeit«).

<sup>49</sup> Ebd., S. 88 (»Schluß mit den Meisterwerken«).

<sup>50</sup> Antonin Artaud: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater. Aus dem Französischen von Elena Kapralik. München 1980, S. 77.

<sup>51</sup> Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 468.

und »Exorzismus«<sup>52</sup> in einem: »ein mächtiger Anruf von Kräften, die den Geist durch das Exempel wieder an den Ursprung seiner eigenen Konflikte«<sup>53</sup> führen sollte mit dem Ziel der Bewältigung.

Theater also nicht als Repräsentation, sondern als »etwas, das geschieht«<sup>54</sup>, instantan, unmittelbar und dem Augenblick geschuldet. Diesen Charakter von Artauds Theater hat Nägele in einer Auseinandersetzung mit Artauds Theaterkonzeption mit dem Bild des Risses beschrieben: »Die Bilder, die Figuren, die der Schauspieler darstellt, die der Dichter erfindet, sind nicht Nachahmung einer vorgegebenen Realität, sondern brechen diese auf. Sie sind ein Riss durch die Zeit, die Zeit ist aus den Fugen, wo sie erscheinen, denn sie erscheinen im Riss der Zeit«<sup>55</sup>. Was die Zeit aus den Fugen bringe, so Nägele, seien Bilder: »Zeitraum wird Bildraum [...]. Bild ist nicht Abbild, sondern ein vorher nie Gesehenes, das Unvorhergesehene schlechthin, *l'imprévu*. Als solches ist es Schock, Gefahr, Ungefügt«<sup>56</sup>.

Artauds Theater ist darin in gewisser Weise »übergreifig«, insoweit es keine Scheidung mehr zulässt zwischen ›Theater‹ und ›Kunst‹ und den Zuschauer in den ›heiligen‹ Zeit-Raum des Spiels hineinzieht: »Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. [...] Zwischen Zuschauer und Schauspieler, zwischen Schauspieler und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen«<sup>57</sup>. In dieser Übergriffigkeit berührt Artauds Theater sich mit dem von ganz anderen Voraussetzungen

---

<sup>52</sup> Peter Bürger: »Schabreste der Seele« oder geschlossenes Kunstwerk. Avantgarde und Moderne im Briefwechsel zwischen Antonin Artaud und Jacques Rivière. In: Neue Rundschau 97 (1986), H. 2/3, S. 208-228, hier S. 224.

<sup>53</sup> Artaud: Das Theater und sein Double [wie Anm. 6], S. 32 (»Das Theater und die Pest«).

<sup>54</sup> Bernhard Waldenfels: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin 2010, S. 189.

<sup>55</sup> Nägele: Der andere Schauplatz [wie Anm. 42], S. 121.

<sup>56</sup> Ebd., S. 122.

<sup>57</sup> Artaud: Das Theater und sein Double [wie Anm. 6], S. 102f. (»Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest«).

herkommenden Theater Brechts mit seiner Vorstellung des gestischen Auspielens von Handlung. Die Voraussetzung dafür waren wiederum inszenierte Unterbrechungen im Handlungsfluss und die Akzentuierung des körperlichen Ausdrucks (gegenüber dem Wort).

Brecht hatte das Zeigen des Zeigens als eine Voraussetzung dafür reklamiert, um Theater *als Theater* (Illusion) sichtbar in Erscheinung und damit als Kunst ins Bewusstsein des Zuschauers treten zu lassen: »Zeigt, daß ihr zeigt!«<sup>58</sup> Das ist das Gegenteil erst einmal des dionysischen »Festes«<sup>59</sup>, zielt vielmehr ab auf Prozesse kollektiver Selbstverständigung in der Einheit von Lehren und Lernen. Brechts gestische Perspektive unterscheidet sich damit von der individualistischen Gestik<sup>60</sup>; sie stellt aber auch einen Kontrast dar zum Gestischen in Artauds Theater, darauf hat Nicolas Pethes hingewiesen<sup>61</sup>: Das Gestische in Artauds Theater ruft körperliche Affekte hervor; es *produziert* diese, repräsentiert sie also nicht bloß. Damit bilden die Gesten des Artaudschen Theaters keinen Code aus, stehen allein für sich. Das meint Artauds Forderung nach »echter[r] Wirkung, doch ohne praktische Konsequenzen«<sup>62</sup>.

Brechts *episches* Theater wiederum ist der Versuch, die »Wirklichkeit nicht durch Annäherung (Realismus, Spiel) zu erreichen, sondern durch eine Vergrößerung der Distanz: durch eine »Durchkältung« der Spiel-Dramaturgie<sup>63</sup>. Hans-Thies Lehmann hat in einer »Dramaturgie des Sprungs,

<sup>58</sup> Bertolt Brecht, »Das Zeigen muss gezeigt werden«. In: ders.: Gesammelte Werke 9: Gedichte 2. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1967, S. 778-780, hier S. 778.

<sup>59</sup> Franz Norbert Mennemeier: Zeichensprache, Körpersprache. Bertolt Brecht und Antonin Artaud: ein Vergleich. In: Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters. Hg. von Günter Holtus. Tübingen 1987, S. 359-378, hier S. 376.

<sup>60</sup> Eduard Ditschek: Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre. Tübingen 1989, S. 149f.

<sup>61</sup> Nicolas Pethes: Die Transgression der Codierung. Funktionen gestischen Schreibens (Artaud, Benjamin, Deleuze). In: Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild. Hg. von Margreth Egidi, Oliver Schneider, Matthias Schöning, Irene Schütze und Caroline Torra-Mattenkloft. Tübingen 2000, S. 299-314, hier S. 306f.

<sup>62</sup> Artaud: Das Theater und sein Double [wie Anm. 6], S. 124 (»Briefe über die Sprache«).

<sup>63</sup> Brecht selbst spricht in seinem 1936 entstandenen Essay *Verfremdungseffekte in der*

der verkürzten Szene, der löchrigen und von Auslassungen skandierten Fabel« die Grundidee dieses durchkälteten Theater gesehen. Die eigentliche Lehre des epischen Theaters sei »in den Lücken zu lesen«, der Text lebe »von Diskontinuität und Widerspruch bis zur Absurdität. Nicht: »eine Szene für die andere, sondern »jede Szene für sich«<sup>64</sup>. Grundlegend dafür sind Techniken des Fremdstellens der Erfahrung und eben der Gestus des Zeigens. Beides sollte die Wahrnehmung entautomatisieren und die Verhältnisse von der Seite ihrer Veränderbarkeit her vorführen.

In der Fluchtlinie solcher Überlegungen arbeitet Brecht an der »Historisierung« der Verhältnisse und lenkt durch sogenannte V-Effekte die Aufmerksamkeit vom *Was* der Darstellung auf das *Wie*. Das Bekannte sollte fremd gemacht werden, um es so neu in den Blick treten zu lassen. Die adäquate Form dafür fand Brecht in Durchbrechungen der Bühnenillusion, in Spielabbrüchen und Störungen, die es dem Zuschauer ermöglichen sollten, der Inszenierung mit eigenen Erfahrungen dazwischenzukommen; mit ihrer Hilfe beabsichtigte er, den Zuschauer wegzuführen von der Repräsentation der fiktiven Vorgänge, um ihn so aus dem passiven und unproduktiven Zustand des Kunstkonsumenten zu lösen.

#### Artaud ± Brecht = Weiss

Peter Weiss schreibt seine dramatische Selbstverständigung *Marat/Sade* im Kreuzungspunkt dieser beiden Theaterkonzeptionen, wenn er sein Theaterstück als eine »sich repräsentierende Repräsentation«<sup>65</sup> ausstellt, zugleich aber auch durch Überschwemmungen die rationale Wahrnehmung unterläuft. *Marat/Sade* ist dionysischer Wirbel, der Lehr- und Lerntheater sein

---

*chinesischen Schauspielkunst* von einer »Durchkältung« des Rollenspiels im chinesischen Theater, dies als Vorbild für die geforderte epische Distanz von Schauspieler und Rolle. (Bertolt Brecht: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u.a. Bd. 22,1: Schriften 2, Berlin, Weimar 1993, S. 200-210, hier S. 203).

<sup>64</sup> Hans-Thies Lehmann: Ästhetik des Textes – Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers »Lohndrucker« in Ostberlin. In: ders.: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleeß. 2. erw. Aufl. Berlin 2012, S. 324-337, hier S. 328.

<sup>65</sup> Mennemeier: Zeichensprache, Körpersprache [wie Anm. 59], S. 376.

will, und es ist Lehr- und Lerntheater, dem immer wieder die Raserei, der Taumel, dazwischenkommt – und am Ende wird de Sade, der ja nichts anderes tut, als mit seiner Inszenierung der Raserei Anlass zu geben und damit im Grunde die Probe aufs Exempel eines Theaters der Anarchie liefert, nicht widerlegt. Wie beim Palimpsest liegen die Konzepte Artauds und Brechts in *Marat/Sade* übereinander: Stets schlägt der eine Text im anderen durch. Auf der Spielebene jedenfalls inszeniert Sade immer wieder tumultuarische Züge annehmende Situationen (zumindest kalkuliert er sie ein oder lässt sie zu): Zustände anderer Ordnung also, der Verrückung und der Überschreitung, die der Anstaltsleiter immer wieder mahnend einzuhegen versucht (was Sade aber ignoriert). Interimistisch wird mit ihnen der nach außen aufrecht erhaltene Modus der ›Normalität‹ überschritten durch Intensitätssteigerungen, denen zuletzt nur der Spielabbruch (›Vorhang«<sup>66</sup>) ein Ende setzt.

Heiner Müller hat in seinem Aufsatz *Fatzer ± Keuner* über Brechts *Fatzer*-Fragment geschrieben, *Fatzer* sei eine »Materialschlacht Brecht gegen Brecht (= Nietzsche gegen Marx, Marx gegen Nietzsche)«<sup>67</sup> gewesen. Brecht habe sie überlebt, indem er sich regelrecht aus ihr herausgeschossen habe »mit dem schweren Geschütz des Marxismus/Leninismus«<sup>68</sup>. Sieht man sich Peter Weiss' Äußerungen zu *Marat/Sade* an, ist man versucht, dies auch zumindest für seine Selbstinterpretationen gelten zu lassen, weniger aber für das Stück, mit dem Weiss sich noch entschieden die Freiheit des Experiments genommen hat.

Müllers Aufsatz mündet in einer Formel, die man durchaus auch auf Peter Weiss übertragen kann: »Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat«<sup>69</sup>. Weiss »gebraucht« Brecht auf diese Weise, indem er ihn mit und gegen Artaud liest, und er »gebraucht« Artaud, dessen zumindest frühe Essays und Manifeste er nachweislich ja gekannt hat<sup>70</sup>, indem er ihn auf die

<sup>66</sup> Weiss: *Marat/Sade* [wie Anm. 16], S. 255.

<sup>67</sup> Müller: *Fatzer ± Keuner* [wie Anm. 1], S. 230.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Ebd., S. 231.

<sup>70</sup> Dwars: *Und dennoch Hoffnung* [wie Anm. 38], S. 147.

Folie von Brechts epischem Theater legt. Im Ergebnis gewinnt sein Stück damit die Konturen einer Theaterkunst, die nichts weniger als politisch ist, indem sie an einer Neuverteilung des Wahrnehmbaren im Sinne Rancières arbeitet.

In Rancières Verständnis folgt das Politische einer Logik des Dissenses: als Praxis der Unterbrechung, »welche die Machtbeziehungen in der Offensichtlichkeit des sinnlich Gegebenen selbst vorwegnahm«<sup>71</sup>. Politik und Kunst sind für Rancière dabei nicht etwa »zwei dauernde und getrennte Wirklichkeiten«, »bei denen es darum geht, sich zu fragen, ob sie in Beziehung gesetzt werden *müssen*«, sondern zwei interdependente Aufteilungsformen des Sinnlichen, genauer gesagt: zwei »Operationen der Neugestaltung der gemeinsamen Erfahrung des Sinnlichen«<sup>72</sup>. Kunst und Politik treten gleichermaßen als Dissens und Unterbrechung in Erscheinung, und sie haben gemein, dass sie das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Schein neu ordnen. Von der Kunst sagt Rancière, sie stelle damit »Formen der Neugestaltung von Erfahrung her – jenes Terrain, auf dem Formen der politischen Subjektwerdung entstehen können, die selbst wiederum die gemeinsame Erfahrung neu gestalten und neue künstlerische Dissense hervorrufen«<sup>73</sup>.

In dieser Fluchtlinie entfaltet *Marat/Sade* im Schnittpunkt der Theaterlinien Artauds und Brechts – und hier ist Müllers Bemerkung zum Verhältnis von Erfolg und Wirkung vielleicht doch nicht ganz zutreffend – bis heute eine anhaltende Wirksamkeit.

---

<sup>71</sup> Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Hg. von Peter Engelmann. Wien 2009, S. 73.

<sup>72</sup> Ebd., S. 78.

<sup>73</sup> Jacques Rancière: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. In: ders.: Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Hg. von Maria Muhle. Berlin 2006, S. 75-100, hier S. 89f.

\* \* \*



Elena Polledri  
(Udine)

*Weiss' Dichterdrama »Hölderlin«  
Von Empedokles zu Scardanelli*

I. »Dem deutschen Hölderlin-Bild [...] fehlt eine Farbe: das Rote«.  
Weiss' Annäherung an Hölderlin durch Bertaux, Walser,  
Autenrieth und Hermlin

»Dem deutschen Hölderlin-Bild, das in lieblicher Bläue blühet, fehlt eine Farbe: das Rote«<sup>1</sup>. Diese Worte aus Bertaux' im »Hölderlin-Jahrbuch« erschienenem Aufsatz *Hölderlin und die Französische Revolution*, dem 1969 die gleich betitelte Monographie<sup>2</sup> folgte, fassen jene zweite Hölderlin-Renaissance zusammen, die Ende der 1960er-Jahre einen Wendepunkt nicht nur für die Hölderlin-Forschung sondern auch für die produktive Hölderlin-Rezeption darstellte: Bertaux' These, Hölderlin sei »ein begeisterter Anhänger der Revolution, ein Jakobiner«<sup>3</sup> gewesen, ist Ausgangspunkt von Weiss' Stück, wie die Forschung ausreichend untersuchte<sup>4</sup> und die Notizbücher bestätigen:

---

<sup>1</sup> Pierre Bertaux: Hölderlin und die Französische Revolution. In: Hölderlin-Jahrbuch 15 (1967-1968), S. 1-27, hier S. 3.

<sup>2</sup> Pierre Bertaux: Hölderlin und die Französische Revolution. Frankfurt a.M. 1969.

<sup>3</sup> Bertaux: Hölderlin und die Französische Revolution [wie Anm. 1], S. 2.

<sup>4</sup> Vgl. über Weiss' Hölderlin-Drama: Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 104-110; ders.: Stirner, Rousseau und Marx: Staatstheoretische Diskurse im dramatischen Werk von Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 8 (1999), S. 97-113; Anke Bennholdt-Thomsen: Geschichtliche »Umkehr« – Hölderlins dramatische Bearbeitung des Empedokles-Stoffes. In: Unterwegs zu Hölderlin: Studien zu Werk und Poetik. Hg. von Sabine Doering und

das Leben so schrecklich kurz – und 40 Jahre davon in der Stille des  
*Thurms*.

P. Bertaux, Hölderlin u d franz. Revolution, Frankfurt 1969

Hölderlin: ganz schlaff u schlapp

---

Johann Kreuzer. Oldenburg 2015, S. 43-68; Marco Castellari: Poesia, utopia e verità. »Hölderlin« di Peter Weiss. In: *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* 3 (2010), H. 1, S. 65-82, <http://www.aisthesisonline.it/2010/poesia-utopia-e-verita-holderlin-di-peter-weiss> (letzter Aufruf 18.2.2019); ders.: Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation. Berlin/Boston 2018, S. 408-428; Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk. Stuttgart 1992, S. 192-229; Ioana Crăciun: Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen deutschen Drama. Untersuchungen zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Günter Grass, Martin Walser und Peter Weiss. Heidelberg 2008, S. 101-210. Rainer Gerlach: Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss. St. Ingbert 2005, S. 212-227, S. 264f; Rüdiger Görner: Empedokles. Elemente einer Nachwirkung. In: *Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 5 (2013), H. 1, S. 115-123; Bernhard Greiner: Zersprungene Identität. Bildnisse des Schriftstellers in zeitgenössischen Dichtungen über Hölderlin. In: *Die deutsche Teilung im Spiegel der Literatur*. Hg. von Karl Lamers. Stuttgart 1978, S. 85-120; Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss. Berlin 1977, S. 208-231; Peter Iden, Peter Palitzsch: »Theater muss die Welt verändern«. Berlin 2005, S. 130-132; Uwe Japp: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin 2004; Mun-Ki Lee: Das Engagement für die Geschichte und die Wirklichkeit in den Dokumentarstücken von Peter Weiss. Göttingen 2004, S. 286-307; Manfred Kux: Peter Weiss' »Hölderlin« – ein dramatischer Versuch, Hölderlin politisch zu verstehen. In: *Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland*. Hg. von Gerhard Kluge. Amsterdam 1983, S. 225-254; Detlev Lüders: Hölderlins »Aktualität«. In: ders.: *Welterfahrung und Kunstgestalt: über die Notwendigkeit von Kunst und Dichtung*. Würzburg 2004, S. 57-75; Michael Neumann: Hölderlin. In: *Peter Weiss' Dramen: Neue Interpretationen*. Opladen 1999, S. 210-234; ders.: *Mißlungener Restaurationsversuch: ein Plädoyer für die Erstfassung des »Hölderlin« von Peter Weiss*. In: *Peter Weiss Jahrbuch* 3 (1994), S. 76-104; Norbert Oellers: Vision und Revolution 1790 und 1970: Peter Weiss' Hölderlin-Drama. In: *Literatur, Ästhetik, Geschichte: neue Zugänge zu Peter Weiss*. Hg. von Michael Hofmann. St. Ingbert 1992, S. 79-97; Werner Schmidt: Peter Weiss. Leben eines kritischen Intellektuellen. Berlin 2016, S. 281-326; Klaus Schuhmann: Empedokles zwischen Hoftheater und Liederbühne. In: ders.: *Rezeptionsgeschichte als Zeitgeschichte: Goethe, Schiller, Hölderlin und Heine im literaturgeschichtlichen Kontext des 20. Jahrhunderts*. Leipzig 2010, S. 229-249.

Hs fürchterlichen Ängste – Vorahnungen der Katastrophe – wenn aus der Revolution nichts wird – die Erwartung der kommenden Destraktion –<sup>5</sup>

Eine entscheidende Rolle für die Annäherung an Hölderlin spielte aber auch Martin Walser, der zum 200. Geburtstag des Dichters den Vortrag *Hölderlin zu entsprechen*<sup>6</sup> hielt. Weiss dankt Walser am Ende der Bibliographie der Erstaussgabe des Dramas »für wertvolle Kritik und Ratschläge während der Arbeit«<sup>7</sup> und schickt ihm »den überarbeiteten *Hölderlin*«<sup>8</sup> mit einem Dank für die Anregungen:

Lieber Martin, ich schicke Dir heute den überarbeiteten *Hölderlin*, dank Deiner Anregungen gibt es fast in jeder Szene grundsätzliche Änderungen, die dem Stück, glaube ich, sehr voran geholfen haben.<sup>9</sup>

Der frühere Beitrag Walsers wird auch durch eine Arbeitsnotiz bestätigt. Im Laufe dieses Beitrags werde ich mich mehrmals auf Arbeitsnotizen beziehen, die zu den Vorarbeiten zur Empedokles-Szene gehören. Es sind 42 Blätter ohne Datum und ohne Ortsangabe, die im Weiss-Archiv liegen; sie wurden wahrscheinlich im April 1970 redigiert, nachdem Weiss vom Verlag die Stuttgarter Ausgabe bekam, denn es werden lange Passagen aus dem entsprechenden *Empedokles*-Band zitiert<sup>10</sup>. Auf Blatt 2 der Notizen, links oben, liest man: »Walser« und, unterstrichen, »lebendiger Todter«. Es

---

<sup>5</sup> Peter Weiss: Die Notizbücher. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Jürgen Schutte. Berlin 2006, S. 723 (Notizbuch 19, 01.04. – 02.07.1970).

<sup>6</sup> Martin Walser: Hölderlin zu entsprechen. In: Hölderlin-Jahrbuch 16 (1969-1970), S. 1-18.

<sup>7</sup> Peter Weiss: Hölderlin. Erste Auflage. Frankfurt a.M. 1971, S. 183.

<sup>8</sup> Siegfried Unseld, Peter Weiss: Der Briefwechsel. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a.M. 2007, S. 796.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Arbeitsnotizen zu den Vorarbeiten zur Empedokles-Szene für das Drama *Hölderlin*. Peter-Weiss-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Weiss 1877, o.D., 42 Bl. Siehe ausgewählte Reproduktionen im Anhang zu diesem Beitrag (Abb. 1-8). An dieser Stelle möchte ich Herrn Prof. Jürgen Schutte (†) und Frau Bettina Köhler (AdK Berlin) für die Publikationsgenehmigung danken.

handelt sich um ein Zitat aus Walsers Vortrag, in dem Magenau zitiert wird, der den Freund als einen »lebenden Toten« bezeichnet hatte:

Die Krankheit gehörte so sehr zu den Bedingungen seines Stils [...] Abgesehen davon, daß das die fürchterlichen Vorgänge unterschlägt, von den Rasereien gegen Mutter und Schwester in Nürtingen, zur Verladung in die Kutsche in Homburg, bei der er den Transporteuren mit seinen verwilderten Fingernägeln heftig blutende Gesichter schlug, bis zur Zwangsjacke und Gesichtsmaske im Tübinger Klinikum, abgesehen davon ist die Krankheit schon sehr viel früher eine Lebensbedingung für Hölderlin [...] Schon 1795 schildert der Freund Magenau den aus Thüringen gescheitert nach Nürtingen zurückgekehrten Hölderlin so: »abgestorben allem Mitgefühl mit seines Gleichen, ein lebender Todter«. Und daß das keine Übertreibung ist, bestätigt Hölderlin selbst. In einem Brief an Schiller schreibt er im September 95: *Ich fühle nur zu oft, daß ich eben kein seltner Mensch bin. Ich friere und starre in dem Winter, der mich umgibt. So eisern mein Himmel ist, so steinern bin ich.*<sup>11</sup>

Aber Weiss ließ sich vor allem von Walsers Idee inspirieren, dass Hölderlin ein singender Revolutionär gewesen wäre. Der Autor zitiert die Sinclair gewidmete Ode *An Eduard*, die den Unterschied zwischen dem handelnden Menschen (Sinclair) und dem Dichter (Hölderlin) betont:

Geradezu identisch ist der Gebrauch da, wo es noch einmal darum geht, den Täter vom Dichter zu unterscheiden, in der Ode an den Freund Sinclair, der daran arbeitete, die Revolution über den Rhein zu bringen; da ist es eindeutig Sinclair, den der *Zeitengott* ruft: *dich ruft, / Dich nimmt der mächtige Vater hinauf; o nimm / Mich du, und trage deine leichte / Beute dem lächelnden Gott entgegen!* Er folgte dem Freund, wohin der will, aber: *mit Gesang folgt ich, selbst ins / Ende der Tapfern, binab dem Teuern.* Und dann noch die Zeile *Wenn ich so singend fele...*<sup>12</sup>

Auf die Frage »Gibt das schon den Revolutionär Hölderlin her?«<sup>13</sup> antwortet er folgendermaßen: »Zumindest nicht den Politiker, den Aktiven, den Eingreifenden. Singend ist er dabei auf der Seite der Revolution, daran

<sup>11</sup> Walser: Hölderlin zu entsprechen [wie Anm. 6], S. 10.

<sup>12</sup> Ebd., S. 6.

<sup>13</sup> Ebd.

ist kein Zweifel, aber eben doch: singend«<sup>14</sup>. Hölderlin ist für Walser der Bote der sozialen Utopie der »vaterländischen Umkehr«<sup>15</sup>. Gerade diese Dialektik zwischen Handlung und Dichtung steht im Zentrum auch des Hölderlin-Stücks, wie im Folgenden gezeigt wird: Hölderlin ist für Weiss der revolutionäre Dichter, der in *Der Tod des Empedokles* eine revolutionäre Utopie, eine mythologische Ahnung beschrieb.

Selbstverständlich führten Weiss auch andere Wege zu Hölderlin; eine Rolle spielten die unglücklichen Kindheitserinnerungen an den Tübinger Aufenthalt (wegen seiner »Gehirnkrankheit«<sup>16</sup>) beim Onkel, einem Nachfahren des Dr. Autenrieths, der Hölderlin im Klinikum einer unmenschlichen Therapie unterzogen hatte:

Damals beklopften und behorchten mich bärtige Professoren, und ihrer eigentümlich schwebenden Diagnose war zu entnehmen, daß ich nicht nur von Malaria, sondern auch von einer Gehirnkrankheit angegriffen sei, unter deren Folgen ich der Umnachtung anheimfallen würde. [...] Die Schwester meiner Mutter, die in Tübingen mit einem Gerichtsrat verheiratet war, nahm mich auf, in ihrem Haus, das am Neckarufer unmittelbar neben dem Turm lag, in dem Hölderlin beim Schreinermeister Zimmer vier Jahrzehnte lang bis an sein Lebensende dahindämmerte. Ich wußte damals nichts andres über den Dichter, als daß er ein Geisteskranker gewesen, doch in dieser Eigenschaft übte er eine gewisse Anziehungskraft auf mich aus, als ich, zusammen mit einem Nachbarskind, hoch oben in einem Baum des Gartens sitzend, zum halbrunden Vorbau des Zimmerschen Hauses hinüberspächte, und mir vorstellte, der Irre würde ans Fenster treten und uns, unter schrecklichen Grimassen, entdecken. Daß mein Onkel, Gerichtsrat Autenrieth, der gleichen Familie entstammte, die auch in Hölderlins Leben eine Rolle gespielt hatte, wußte ich nicht, erst viel später erfuhr ich, daß ein Christian Friedrich Autenrieth mit Hölderlin am Theologischen Stift studiert, und ein

---

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Friedrich Hölderlin: Anmerkungen zur *Antigonae*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bände. Hg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985, Bd. 5, S. 265-272, hier S. 271. Im Folgenden wird die Abkürzung StA mit Angabe des Bandes verwendet.

<sup>16</sup> Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*. Berlin 1991, S. 83 (10. September 1970).

Professor Ferdinand Autenrieth das Klinikum geleitet hatte, in das Hölderlin eingeliefert und in Zwangsjacke und eine vom Professor konstruierte lederne Gesichtsmaske gesteckt worden war. Die »strenge Observanz«, die der Medizin-Professor über den erkrankten Dichter verhängte, kam auch mir nun unter dem Regiment seines Nachfahren zu, wodurch sich meine Schwäche, meine Benommenheit und periodische Verwirrung vertiefte. Am gegenüberliegenden Ufer des Flusses, drüben auf der Platanenallee, auf dem Weg zur Schule, oder zum Schwimmunterricht in der Badeanstalt, krümmte ich mich in Magenkrämpfen zusammen, erbrach, sank in die Knie, wurde aufgehoben und hinweggetragen.<sup>17</sup>

Der Turm wurde sehr früh für ihn Symbol, so auch in den ersten dramatischen Versuchen, »der gesellschaftlichen Isoliertheit«<sup>18</sup>.

PW: Der Turm: Ich glaube, was ich anfangs beschrieb, deckt ungefähr den Begriff des Turms – der ja dann auch in eigenen ersten dramatischen Versuchen eine Rolle spielt: die gesellschaftliche Isoliertheit. Der Neckar von bestimmtem Aspekt her der Todesfluß – Tod, Untergang, Jenseits – das waren Vorstellungen, die dem Hölderlin-Komplex bei mir zugrundelagen.<sup>19</sup>

Auch die Abgrenzung von der Welt, die Weiss nach dem Herzinfarkt empfand, näherten ihn dem Dichter; schon im Krankenhaus arbeitete er intensiv an dem Stück: »im Krankenhaus verlief die Arbeit meditativ, »schattenlos«, nur unterbrochen von den Eingriffen der alltäglichen Routine – ich lebte in Hölderlins Welt«<sup>20</sup>. Zu seiner zunehmenden Isolation trug darüber hinaus der Misserfolg des *Trotzkei*-Stückes bei, der ihn immer mehr vom Publikum entfernte. Ein weiterer Anstoß kam vielleicht auch von Hermlins Hörspiel *Scardanelli*, am 9. September 1970 erstmals ausgestrahlt<sup>21</sup>; die

<sup>17</sup> Ebd., 83-84.

<sup>18</sup> Peter Ross: Gespräch mit Peter Weiss. In: ders.: *Genius loci. Gespräche über Literatur und Tübingen*. Pfullingen 1978, S. 19-23, hier S. 22.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Weiss: *Die Notizbücher* [wie Anm. 5], S. 155 (Notizbuch 19, 01.04. – 02.07.1970).

<sup>21</sup> Vgl. Greiner: *Zersprungene Identität* [wie Anm. 4], S. 103; Castellari: *Hölderlin und das Theater* [wie Anm. 4], S. 411.

Zitatencollage zeigt Affinitäten mit Weiss' Stück, vor allem was die Montage-technik der Ausschnitte aus verschiedenen Quellen betrifft, von den Gedichten über die Briefe bis zu den Berichten über Hölderlins Leben. In beiden Stücken werden die gleichen Stellen montiert und dieselben Episoden verarbeitet: die Begegnung mit Goethe und Schiller, der Rastatter Kongress, der Prozess Sinclairs, der Transport nach Tübingen<sup>22</sup>. Die Stimmen 1 und 2, die von Hölderlins Schicksal erzählen, wirken aber bei Hermlin verfremdet und anonym, das Mitleid und die Wärme, die Weiss für Hölderlin empfindet und mitteilt, scheinen hier total zu fehlen<sup>23</sup>. Vor allem betonte Hermlin, wie Weiss, die Abgeschlossenheit Hölderlins, der »tot und verstreut«<sup>24</sup> von allen Freunden bei Zimmer lebte.

Weiss arbeitete mit zahlreichen, ganz unterschiedlichen Materialien, um sein Hölderlin-Bild aufzubauen; er las die damals verbreiteten Hölderlin-Biographien, Wilhelm Michels<sup>25</sup> und Wilhelm Waiblingers, verarbeitete sie mit biographischen Erinnerungen an die Kindheit und mit dramatischen parallelen Arbeiten, setzte sich mit Walser so wie auch mit Bertaux auseinander. Alle diese Wege führten ihn in dieselbe Richtung: Hölderlin war die ideale Identifikationsfigur für die damals stringent gewordene Notwendigkeit einer Reflexion über die Dichterexistenz und die Möglichkeit (bzw. die Unmöglichkeit), wie Walser schrieb, »singend«<sup>26</sup> zur Veränderung der Welt beizutragen.

## II. Empedokles als »kühneres Gleichniß« zwischen Montage und Aktualisierung

Da die Dichotomie zwischen dem handelnden Helden und dem singenden revolutionären Dichter Anlass für seine Annäherung an Hölderlin war,

---

<sup>22</sup> Stephan Hermlin: Scardanelli. In: *Sinn und Form* 22 (1970), H. 3, S. 513-534, S. 518-520 (3. Treffen mit Goethe und Schiller), S. 524-525 (6. Rastatter Kongress), S. 529-530 (11. Blankenstein-Affäre), S. 530 (11. Beladung nach Tübingen).

<sup>23</sup> Über Hermlins Hörspiel vgl. insbes. Castellari: Hölderlin und das Theater [wie Anm. 4], S. 434f.

<sup>24</sup> Hermlin: Scardanelli [wie Anm. 22], S. 533.

<sup>25</sup> Wilhelm Michel: *Das Leben Friedrich Hölderlins*. Bremen 1940.

<sup>26</sup> Walser: Hölderlin zu entsprechen [wie Anm. 6], S. 6.

setzte Weiss ins Zentrum seiner Hölderlin-Rezeption den mittleren Hölderlin der Homburger Zeit bzw. der Epoche seines politischen Engagements; er war insbesondere an dem fragmentarischen Trauerspiel *Der Tod des Empedokles* interessiert, in dem der Philosoph, »zum Dichter geboren [...] das Schicksal seiner Zeit, die gewaltigen Extreme«<sup>27</sup> durch seinen Opfertod löste.

Seine Arbeitsnotizen zur Empedokles-Szene zeigen, wie Weiss sich intensiv mit Hölderlins Drama in allen drei Fassungen auseinandersetzte. In jedem Auftritt isolierte er die ihm wichtigsten Stellen, schrieb sie ab, montierte sie miteinander und aktualisierte sie. Er alternierte die Abschreibung und die Montage von ganzen Passagen mit der Einführung von Änderungen in Richtung einer Transformation des *Empedokles*. Er folgte einer Methode, die er selber so erklärte:

Wie beim Lesen seiner Niederschriften, so hole ich mir auch beim Schreiben dieses Stücks Hölderlin in meine Gegenwart, und benutze das, was er in mir anregt dazu, eine Gestalt entstehen zu lassen, die eine Problematik ausdrückt, die für mich aktuell ist. Es ist weder ein dokumentarisches, noch ein historisches Stück. Es ist ein Stück aus dem Gegenwärtigen, verfremdet nur durch die Hineinversetzung in eine vergangene Epoche.<sup>28</sup>

Er wählte Stellen aus, die ihn anregten, weil sie eine aktuelle Problematik ausdrückten, montierte sie zusammen, fügte Hinweise auf andere Figuren und Werke Hölderlins hinzu, schaffte Beziehungen zur Biographie des Dichters und verwandelte das Ganze durch Hinweise auf andere historische oder literarische Figuren.

Auf dem ersten Blatt (Blatt 1) steht oben links ein Zitat aus dem *Hyperion*, das auch im Stück vorkommt: »Alles für jeden und jeder für alle«<sup>29</sup>; Hyperion schreibt diesen Satz an Diotima, als er in den griechischen Freiheitskampf aufbricht; es ist ein revolutionäres Motto, das auch bei Weiss in der 2. Szene seines Dramas vorkommt:

Dann fang' ich an, von besseren Tagen zu reden, und glänzend gehn

<sup>27</sup> Grund zum Empedokles, StA IV, S. 156.

<sup>28</sup> Weiss: Rekonvaleszenz [wie Anm. 16], S. 172f.

<sup>29</sup> Hyperion, StA III, S. 112.



die Augen ihnen auf, wenn sie des Bundes gedenken, der uns einigen soll, und das stolze Bild des werdenden Freistaats dämmert vor ihnen. Alles für jeden und jeder für alle! Es ist ein freudiger Geist in den Worten und er ergreift auch immer meine Menschen, wie Göttergebot.<sup>30</sup>

Wir nehmen Theil  
am letzten und grössten  
Werck des Menschen  
Nimmer der verachtete Blick  
nimmer das Zittern des Volks  
vor den Weisen und Priestern  
Alles für jeden und  
Jeder für alle  
Schreibend befinden wir uns  
in Anbruch einer neuen Epoche.<sup>31</sup>

Am Anfang der Empedokles-Szene von Weiss' Stück steht so der Befreiungskampf Hyperions. Der Zusammenhang zwischen Hyperion und Empedokles wird auch auf Blatt 15 bestätigt; hier wird das revolutionäre Motto Hyperions neben jenem des Empedokles (»Diß ist die Zeit der Könige nicht mehr«<sup>32</sup>) notiert.

Weiss bildet aber seinen Empedokles auch durch den Rekurs auf weitere Figuren neben Hyperion. Es wird zum Beispiel Ahasverus erwähnt, der auch in den Notizbüchern im Zusammenhang mit dem *Empedokles*-Projekt zitiert wird und nicht zuletzt auch in *Fluchtpunkt* vorkommt; in den Notizbüchern steht Ahasverus neben Hölderlin und Kolomb. Weiss spricht von der »Sprache für den Irrenden und Ausgestoßnen [...] für Ahasverus Kolomb und AntiChrist / TodtFeind aller Faulheit und Verstellung«<sup>33</sup>; in

---

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Peter Weiss: Hölderlin. Stück in zwei Akten. Neufassung. Frankfurt a.M. 1979, S. 162. Zitiert wird im Folgenden aus dieser Fassung. Aufgrund der Zeichenökonomie werden die Seitenzahlen im laufenden Text folgendermaßen angegeben: (H X).

<sup>32</sup> Der Tod des Empedokles, StA IV, S. 62.

<sup>33</sup> Weiss: Die Notizbücher [wie Anm. 5], S. 41 (22.03. – 15.06.1972). Vgl. auch folgende Stelle: »Nicht beheimathet hier die Dichter / den Wanderstab ergreifen sich wegmachen

*Fluchtpunkt* bezeichnet Ahasverus' Rede die Parteinahme zugunsten den Opfern historischen Grauens: »er war Ahasverus. [...] Er war solidarisch mit den Verfolgten«<sup>34</sup>. Alle diesen Figuren werden Embleme des Verlusts der Einheit, mit allem was lebt, der Verbannung, der Abgeschiedenheit; gerade diese Worte (Verbannung, Abgeschiedenheit) notiert Weiss unter dem *Hyperion*-Zitat auf Blatt 1.

Auf Blatt 2 wird das Schicksal des Empedokles und Hyperions mit Hölderlins Biographie in Verbindung gesetzt: Dem Befreiungskrieg im *Hyperion* folgt die Enttäuschung für die gescheiterte Revolution; den Hoffnungen Hölderlins, nach dem Rastatter Kongress, eine schwäbische Republik in Württemberg zu gründen, folgte im November 1799 die bittere Enttäuschung, als Napoleon zum ersten Konsul wurde; die Befürchtungen der Demokraten, wie Hölderlin und Sinclair, wurden bestätigt. Die Französer hatten die Republikaner unterstützt, um das Land zu erobern. So schrieb Hölderlin am 16. November 1799 an die Mutter: »Eben erfahre ich, daß das französische Directorium abgesetzt, der Rath der Alten nach St. Cloux geschickt, und Buonaparte eine Art von Dictator geworden ist«<sup>35</sup>. Weiss fasst auf Blatt 2 gerade die Etappen der Geschichte Württembergs zwischen 1799 und 1800 zusammen, die zur Enttäuschung des Demokraten Hölderlin führten; schon das Wort »Absolutismus«, unten links auf Blatt 1 notiert, bezieht sich wahrscheinlich eben auf die autoritäre Wende in Württemberg, deren Etappen auf Blatt 2 zusammengefasst werden.

Auf Blatt 3 wird die Empedokles-Figur direkt erwähnt, sie wird aber, wie im Drama, stark verwandelt und modernisiert. Es ist hier vom »Holzträger«, von »Grubenarbeiten mit Hacke« und vom »primitiven Holzpflug«<sup>36</sup> die

---

// Ahasverus usw. im *Clinicum* / Gedichte noch verrückter machen – (ebd., S. 24; Notizbuch 21, 15.02. – 09.09.1971).

<sup>34</sup> Peter Weiss: *Fluchtpunkt*. Frankfurt a.M. 1992, S. 52.

<sup>35</sup> StA VI, 374. Vgl. Elena Polledri: Friedrich Hölderlin: i classici, la tragedia della storia e il superamento del tragico. In: Friedrich Hölderlin: La morte di Empedocle. Hg. von Laura Balbiani und E.P. Milano 2003, S. V-XLII.

<sup>36</sup> Blatt 3 der Arbeitsnotizen.

Rede; Empedokles wird so als einer vorgestellt, der »das persönliche Beispiel [...] geben will«<sup>37</sup>. Im Stück baut er Straßen und regelt Flüsse:

Wir hörn von Empedókles  
Viel hat er gethan  
Beim Baun der Strassen und  
Beim Regeln der Flüsse  
Er hat den Feldern kunstvolle  
Bewässerung gegeben  
Seuchen bekämpft  
Mit seinen Medicinen  
Unermüdlich war er am Werck  
Zu unterrichten  
Die Jugend (H 131)

In Hölderlins Drama erscheint er hingegen als einer, der eins mit Gott und der göttlichen Natur war und der wie Christus den Durst stillt. Weiss zitiert auf Blatt 5 diesen Auftritt aus Hölderlins Drama, aber er tilgt konsequent alle religiösen Hinweise, so dass »Wo seid ihr Götter«<sup>38</sup> zu »Wo seid ihr Genossen«<sup>39</sup> wird; die Gottheit des Empedokles besteht für Weiss in der Fähigkeit, die Natur zu beherrschen, die Flüsse zu regeln und die Straßen zu bauen, um dadurch das Leben seines Volkes zu verbessern:

O bei den heiligen Brunnen, wo sich still  
Die Wasser sammeln, und die Dürstenden  
Am heißen Tage sich verjüngen! in mir  
In mir, ihr Quellen des Lebens, strömet ihr einst  
Aus Tiefen der Welt zusammen und es kamen  
Die Dürstenden zu mir – [...]  
Wo seid ihr, meine Götter? weh ihr laßt  
Wie einen Bettler mich.<sup>40</sup>

Die Aktualisierung der Figur wird durch die Hinweise auf die Biographie

---

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Der Tod des Empedokles, StA IV, S. 15.

<sup>39</sup> Blatt 5 der Arbeitsnotizen.

<sup>40</sup> Der Tod des Empedokles, StA IV, S. 14f.

Che Guevaras realisiert; die Arbeitsnotizen sind voll mit Informationen über Che Guevara; auf Blatt 27 ganz unten rechts notiert Weiss das Motto: »Patria o Muerte«<sup>41</sup>; darüber hinaus findet man Hinweise auf Trotzki, Stalin und Sokrates. Die Arbeitsnotizen zeigen, dass Weiss zwei Ziele verfolgt: in den ersten Blättern möchte er vor allem das revolutionäre Potential des Dramas in den Vordergrund stellen, in den folgenden die Bedeutung des *Empedokles* für Hölderlins »exzentrische« Laufbahn bestimmen.

Um den revolutionären Charakter der Figur hervorzuheben, notiert er auf Blatt 10 die Stelle aus dem zweiten Akt, in der Empedokles die Krone ablehnt und das Volk zur Selbstbefreiung aufruft; mit wenig Änderungen findet man diese Stelle auch in der Endfassung des Stücks:

ZWEITER BÜRGER

[...]

Du solltest König seyn. O sei es! seis!

Ich grüße dich zuerst, und alle wollens.

EMPEDOKLES

Diß ist die Zeit der Könige nicht mehr.

DIE BÜRGER

(*erschrocken*)

Wer bist du, Mann?

PAUSANIAS

So lehnt man Kronen ab, Ihr Bürger.

ERSTER BÜRGER

Unbegreiflich ist das Wort,

So du gesprochen, Empedokles.

EMPEDOKLES

[...] Schämets euch,

Daß ihr noch einen König wollt; ihr seid

Zu alt; zu eurer Väter Zeiten wärs

---

<sup>41</sup> Blatt 27 der Arbeitsnotizen.

Ein anderes gewesen. Euch ist nicht  
Zu helfen, wenn ihr selber euch nicht helft.<sup>42</sup>

HÖLDERLIN  
Dies ist die Zeit  
der Könige nicht mehr  
Schmid  
Und auch der Einzelnen  
Nicht mehr  
sondern der Massen (H 129)

HÖLDERLIN  
So ist es Wagner  
Das will Empedócles sagen  
Reisst euch  
Aus der Genügsamkeit  
Erwartet nicht  
Dass euch zu helfen ist  
Wenn ihr euch selbst nicht helft  
Beginnet eure eigne Zeit  
Und macht euch auf den Weg (H 143)

Zu demselben Zweck werden auf Blatt 12 und Blatt 14 die Verse notiert, in denen der freiwillige Tod des Empedokles als eine Selbstopferung für das Volk erscheint und der Tod als ein Wunder für die Blinden und als Flamme bestimmt wird, die zu neuem Leben führt:

Und wenn er stirbt, so flammt aus seiner Asche  
Mir heller nur der Genius empor.<sup>43</sup>

Und viel vermag er und herrlich ist  
Sein Wort, es wandelt die Welt  
Und unter den Händen.<sup>44</sup>

So muß es geschehn.  
So will es der Geist  
Und die reifende Zeit,

---

<sup>42</sup> Der Tod des Empedokles, StA IV, S. 62f.

<sup>43</sup> Ebd., S. 84.

<sup>44</sup> Ebd., S. 110.

Denn Einmal bedurften  
Wir Blinden des Wunders.<sup>45</sup>

Notiert wird auch der Schluss der dritten Fassung, in dem von einer »neuen Welt«<sup>46</sup> die Rede ist. Und unter den Figuren, mit denen Weiss Empedokles vergleicht, ist in den Notizbüchern nicht zufällig auch Kolomb zu finden; Hölderlins Fragment erwähnt der Dichter unter seinen Lieblingsgedichten, nicht zuletzt auch in der Rezension zu Bertaux' Buch:

Hölderlins Verlangen nach einer neuen Welt  
Mein Ein und All! *All und Eines*.<sup>47</sup>

Kolomb  
und hin nach Genua will ich  
zu erfragen Kolombos Haus.<sup>48</sup>

Nach dem Empedokles und den großen Oden und Elegien zwischen 1799 und 1802 ist er, obgleich erschüttert vom Tod seiner Diotima, 1803 noch fähig zur dichterischen Steigerung in den Hymnen Patmos und Mnemosyne, dem Kolomb-Entwurf und den Sophoklesübersetzungen 1804.<sup>49</sup>

Im Stück werden alle diesen Notizen stark verarbeitet: die Bürger heißen »die Verblendeten« (H 147); Empedokles wird ihnen »zum Vorbild« (H 151) und seine Tat zur »Handlung dieser Wenigen / die zu vielen werden« (H 151); »Mit seinem Schritt / reisst er sie aus der Lethargie« (H 130). Und am Ende des Stücks behauptet Hölderlin, dass die Bürger den Aufruf, der von den Bergen kommt, beachten und Empedokles durch Worte und Handlung folgen müssen:

---

<sup>45</sup> Ebd., S. 118.

<sup>46</sup> Ebd., S. 141.

<sup>47</sup> Weiss: Die Notizbücher [wie Anm. 5], S. 756 (Notizbuch 19).

<sup>48</sup> Ebd., S. 6 (Notizbuch 22, 09.09.1971 – 21.03.1972).

<sup>49</sup> Ebd., S. 801. Dasselbe behauptet Weiss 1979 in der Rezension zu dem neuen Hölderlin-Buch von Pierre Bertaux (Peter Weiss: Nicht »frühvollendet«, sondern jenseits der Grenze sprachlichen Ausdrucks. Einspruch gegen Pierre Bertaux' neues Hölderlin-Buch. In: Frankfurter Rundschau, 17. März 1979, S. 4).

Ihr  
Seyd die Verblendeten (H 147)

Er wird den nach ihm Kommenden  
Zum Vorbild  
War ihm und den Genossen  
Die Zeit auch noch nicht günstig  
[...]  
Und dauerhaft nur bleibt  
Die Handlung dieser Wenigen  
Die zu Vielen werden (H 151)

Weil einer  
Des StundenZählens satt  
Darann erinnern muss  
Das etwas das einst  
Glühend war und  
In unermessliche Vergangenheit  
Gerathen ist  
Unter starkem Athem  
Wieder zur Flamme  
Werden kann (H 127-128)

Auf Blatt 27 seiner Arbeitsnotizen schreibt Weiss folgenden Satz, der diese Interpretation bestätigt: »Das vielleicht das Wichtigste: das Vorbild, das Aufzeigen des Beispiels, der Aufruf durch die Handlung!«

In den letzten Blättern scheint Weiss hingegen auf der Suche nach der Bedeutung des Empedokles für Hölderlins Schicksal (im Stück) zu sein. Neben Zitaten aus Hölderlins Biographie und Briefen schreibt Weiss in seinen Arbeitsnotizen den Anfang von Hölderlins *Grund zum Empedokles* ab, und daraus insbesondere jene Stellen, in denen Hölderlin erklärt, warum Empedokles ein »kühneres Gleichniß«<sup>50</sup> ist: Da das tragische Gedicht, so Hölderlin, starke Unterscheidungen darstellt, brauche der Dichter einen fremden Stoff bzw. »eine andre Welt, fremde Begebenheiten, fremde Charaktere«<sup>51</sup>:

---

<sup>50</sup> Grund zum Empedokles, StA 4, S. 150.

<sup>51</sup> Ebd.

je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher dem *nefas* die Innigkeit ist, je strenger und kälter das Bild den Menschen und sein empfundenes Element unterscheiden muß um die Empfindung in ihrer Gränze vestzuhalten, um so weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen, es muß sie so wohl der Form als dem Stoffe nach verläugnen, der Stoff muß ein kühneres fremderes Gleichniß und Beispiel von ihr seyn, die Form muß mehr den Charakter der Entgegensetzung und Trennung tragen. Eine andre Welt, fremde Begebenheiten, fremde Charaktere, doch wie jedes kühneres Gleichniß, dem Grundstoff um so inniger anpassendes, blos in der äußeren Gestalt heterogenes.<sup>52</sup>

Weiss scheint hier auf der Suche nach dem Sinn des *Empedokles* für Hölderlin, und nicht zuletzt auch für sich selbst: *Empedokles* erscheint hier als der Grund für Hölderlins Rückzug aus der Welt in den Turm. Er sei für Weiss der Fremde, der Hölderlin erlaubte, die tiefen Gegensätze seiner Epoche zum Ausdruck zu bringen. Hölderlin bestimmt seine Gestalt als »ein kühneres Gleichniß«<sup>53</sup>, Weiss in seinen Notizen als einen Mythos: »Aus der revolutionären Figur wird Mythos«<sup>54</sup>. Im Stück wird er dann jeweils als »Gleichniß« (H 147), als eine mythische und utopische Figur bezeichnet, als einer, der aus einem entfernten Ort kommt und in einer weit vergangenen Zeit, aber zugleich noch heute lebt:

CHOR  
Zu welcher Zeit

HÖLDERLIN  
Fünfhundert Jahr eh  
Unsre ZeitRechnung begann  
Und heute

CHOR  
Warum so weit entfernt  
An solchem Orth

---

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Blatt 39 der Arbeitsnotizen.



HÖLDERLIN

Weil eine mythische Figur  
Erscheinen muss  
jezt  
da das Feuer der Grossen  
Revolution erloschen  
Und in Vereinzelten nur  
noch weiterglimmt (H 127)

HEGEL

Muss doch ein Gleichniss auch  
Hand und Fuss haben  
Wie du den Empedókles hinstellst  
wird er zur hirnverbrannt  
utopischen Figur (H 147)

Die Notizen antizipieren, was das Stück bestätigt: *Empedokles* ist die revolutionäre dichterische Utopie Hölderlins; im Experiment des Theaters im Theater wird das Drama als eine Vision des Dichters dargelegt; *Empedokles* ist ein »Traum von der Revolution«<sup>55</sup>, eine revolutionäre Utopie, die Vision des Einzelnen, der sich für die Vielen opfert. So bestimmt Weiss selbst in einem Interview sein Drama: »Das ganze Stück ist ein riesiger Traum von der Revolution, muß auch gespielt werden als Vision, als ungeheures, episches Ereignis«<sup>56</sup>. Marx wird am Ende sagen (und der Bezug auf *Empedokles* ist hier klar), Hölderlin habe die »Umwälzung« (H 192) nicht »als wissenschaftlich begründete / Notwendigkeit sondern / als mythologische Ahnung / beschrieben« (H 192):

MARX

Dass Sie  
Ein halbes Jahrhundert zuvor  
Die Umwälzung nicht

---

<sup>55</sup> Volker Canaris: Interview mit Peter Weiss. In: Der andere Hölderlin. Materialien zum »Hölderlin«-Stück von Peter Weiss. Hg. von Thomas Beckermann und Volker Canaris. Frankfurt a.M. 1972, S. 142-148, hier S. 145.

<sup>56</sup> Ebd.

Als wissenschaftlich begründete  
 Notwendigkeit sondern  
 Als mythologische Ahnung  
 Beschrieben  
 Ist Ihr Fehler nicht (H 192)

### III. Von Empedokles zu Scardanelli: »Hölderlin vollzieht, was er mit dem Tod des Empedokles gemeint hat, den Schritt in das Udenkbare«

Im Stück stellt die revolutionäre Vision des Empedokles, und nicht die Trennung von Susette Gontard, den Wendepunkt und die große Zäsur in Hölderlins Schicksal dar, die ihn zum Zusammenbruch führte. In der Szene behauptet Hölderlin über Empedokles: »Was ihm geschieht / ist unaussprechlich« (H 135) und weiter: »Er hat die GränzLinie / gezogen« (H 152). Das Wort entnimmt Weiss einem berühmten Brief Hölderlins, in dem der Dichter dem Freund Neuffer von seinem Plan berichtet, einen Aufsatz über die »ästhetischen Ideen«<sup>57</sup> zu schreiben, in dem er danach strebt, durch Platon die »Kantische Gränzlinie«<sup>58</sup> zu überschreiten, d.h. die Idee, dass das ästhetische Urteil immer ein subjektives Geschmacksurteil ist. Weiss verwendet aber das Wort in einem ganz anderen Kontext und bezieht sich hier auf die utopische Vision des Empedokles bzw. auf seine unabdingbare Selbstopferung für das Volk, die sich Hölderlin dank seiner seherischen Fähigkeit vorstellen konnte. In Weiss' Interpretation von Hölderlins Schicksal ist der Empedokles-Traum die Grenzlinie, die Hölderlin überschritt und die ihn »an die Grenze der sprachlichen Ausdruckskraft«<sup>59</sup> führte. Die Folge

---

<sup>57</sup> »Vielleicht kann ich Dir einen Aufsatz über die ästhetischen Ideen schicken; weil er als ein Kommentar über den Phädrus des Plato gelten kann, und eine Stelle desselben mein ausdrücklicher Text ist, so wär' er vielleicht für Conz brauchbar. Im Grunde soll er eine Analyse des Schönen und Erhabnen enthalten, nach welcher die Kantische vereinfacht, und vor der andern Seite vielseitiger wird, wie es schon Schiller zum Theil in s. Schrift über Anmuth und Würde gethan hat, der aber doch auch einen Schritt weniger über die Kantische Gränzlinie gewagt hat, als er nach meiner Meinung hätte wagen sollen« (Brief an Neuffer, 25. August 1794, StA VI, S. 137).

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Weiss: Nicht »frühvollendet«, sondern jenseits der Grenze sprachlichen Ausdrucks [wie Anm. 49], S. 4.

dieser Grenzüberschreitung bzw. dieser Schau des Unaussprechlichen bedeutete »den Schritt in das Udenkbare«<sup>60</sup> und den Verlust des einstigen Sprachvermögens.

III.1. (Gegen Bertaux): »Nicht »frühvollendet, sondern jenseits der Grenzen sprachlichen Ausdrucks«

Diese These erklärt Weiss in seiner Rezension zum zweiten Hölderlin-Buch Bertaux<sup>61</sup>. Er verleugnet hier den jakobinischen Ausgangspunkt seines Stücks nicht, und zwar, dass »Hölderlin [...] die Äußerungsart eines Wahnsinnigen angenommen habe [...] um der Verfolgung wegen »revolutionärer Umtriebe« zu entkommen«<sup>62</sup>; diese war die berühmt gewordene These von Bertaux' erstem Buch und nicht zuletzt auch der Ausgangspunkt von Weiss' Stück. In der Rezension zu dem zweiten Buch markierte Weiss aber seine Distanz von Bertaux; sicher spielte in der negativen Beurteilung des Buches auch Bertaux' geringe Beachtung für Weiss' Drama. Was Weiss nicht teilte, war Bertaux' Beschreibung des Lebens im Turm als einer »wohlbedachten Zurückgezogenheit«<sup>63</sup>. In den langen Jahren, die Hölderlin im Turm verbrachte, war er, so Weiss, kein »Pensionär und Eremit in Zufriedenheit«, sondern ein Mensch, »der an die Grenze der sprachlichen Ausdruckskraft gelangt ist und sie nun überschreitet«<sup>64</sup>. Und was ihn zu dieser Grenzlinie führte, meint Weiss, war gerade die Vision der heroischen revolutionären Tat, »des mythischen Selbstopfers«<sup>65</sup>. Es sei nach der Vision des Empedokles, dass Hölderlin »den Schritt in das Udenkbare«<sup>66</sup> vollzog,

---

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Bertaux: Friedrich Hölderlin. Frankfurt a.M. 1978.

<sup>62</sup> Weiss: Nicht »frühvollendet«, sondern jenseits der Grenze sprachlichen Ausdrucks [wie Anm. 49], S. 4.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

»fast / Die Sprache in der Fremde«<sup>67</sup> verlor und »von Apollo geschlagen«<sup>68</sup> wurde:

Hölderlin hat, wie auch Bertaux hervorhebt, die heroische Tat besungen und dabei das mythische Selbstopfer einbezogen. Doch die Selbstaufopferung des Empedokles, in der Hölderlin das Symbol für den höchsten und letzten Entschluß sah, kann in keinerlei Zusammenhang gebracht werden mit dem Rückzug in ein idyllisches Turmzimmer. Hölderlin vollzieht, was er mit dem Tod des Empedokles gemeint hat, den Schritt in das Undenkbare.<sup>69</sup>

Scardanelli sei für Weiss »einer [...] der, mit seinem ungeheuren Anspruch auf Vollkommenheit der Sprache, keine adäquaten Worte mehr für seinen Stoff findet«<sup>70</sup>; die Wirklichkeit sei für ihn mit der Sprache nicht mehr zu fassen; sein Zustand erinnere an die »Menschen, die Folterhöllen und Vernichtungslager überlebten«<sup>71</sup> und deren Leben »vom Kampf um die Bewältigung des Unbegreiflichen«<sup>72</sup> gekennzeichnet wurde:

So muß, wenn wir uns weigern, den Strom der Jahre von einem anwachsenden Stupor überlagert zu sehn, Hölderlins Entrücktheit auf jene »Schau« zurückgeführt werden, mit der er früher sein Dichten umschrieb und die nun zu einer andern, mit der Sprache nicht mehr zu fassenden Wirklichkeit wurde. Solches können wir heute annehmen, ohne damit irrationale, mystische Beweggründe einzubeziehen. Wir wissen, daß Menschen, die Folterhöllen und Vernichtungslager überlebten, jahre- und jahrzehntelang in einem scheinbaren Dämmerzustand verharren können, ohne daß ihnen ein Irresein zuzuschreiben wäre. Was ihnen widerfahren ist, enthebt sie in solchem Grad allem, was auch einem gefährdeten Leben bekannt ist, daß ihre Kräfte, wenn sie nicht völlig in Anspruch genommen werden vom Kampf um die

<sup>67</sup> Mnemosyne, StA II, S. 195.

<sup>68</sup> StA VI, Brief an Böhlendorff, November 1802, S. 432.

<sup>69</sup> Weiss: Nicht »frühvollendet«, sondern jenseits der Grenze sprachlichen Ausdrucks [wie Anm. 49], S. 4.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Ebd.

Bewältigung des Unbegreiflichen, gebunden sind vom Trauma der unlösbaren Erschütterung. [...]

Hölderlin lebt in seinem Zimmer überm Neckar als einer, dem es die Stimme verschlagen hat vor dem letztlich »Geschauten« und der, mit seinem ungeheuren Anspruch auf Vollkommenheit der Sprache, keine adäquaten Worte mehr für seinen Stoff findet, sein Sinnen indessen auf eine Zukunft stellt in der die Sangart überhaupt wird einen anderen Charakter nehmen.<sup>73</sup>

### III.2. Das »Lallen« als »Widerstand«: »Pallaksch – Pallaksch – er darf nur lallen / der von dieser Zeit sprechen will (Celan)«

Im Stück wird die Idee, die Weiss in seiner Bertaux-Rezension vorstellt, sehr früh eingeführt; schon in der 3. Szene steht Hölderlin vor der Gefahr des Lallens und des Verstummens:

HÖLDERLIN

Dass wir uns ganz vermummen  
Grauenhaft ins Verstummen  
Davon sind wir bedroht  
Die Bilder uns gefrieren  
Sich aus der Sicht verlieren  
Das ist lebendger Todt  
Ein Schritt schon kann uns trennen  
Von allem was wir kennen  
Jeglichen Namens blos  
Da ist nur noch ein Lallen  
Kein Halt mehr ist im Fallen  
Und was noch vor dir liegt ist bodenlos. (H 57f.)

In den letzten Tübinger Szenen rekurriert Weiss dann auf Ausdrücke, die laut den Zeitgenossen Hölderlin oft verwendete und die seine Distanz von der Wirklichkeit und seine Existenz, so Weiss, »unmittelbar an der Todtes / Schwelle« (H 191) zeigten. Hölderlins Worte in dieser Szene entfernen sich sowohl syntaktisch als auch lexikalisch und phonetisch immer mehr von einer kodierten und der Gesellschaft verständlichen Sprache:

---

<sup>73</sup> Ebd.

HÖLDERLIN

Nicht so rasend schnell bitte  
 Langsamer  
 Dass ich HochWohlgebohren  
 Folgen kann  
 Lebe unmittelbar an der Todtes  
 Schwelle (H 191)

CHRISTIANE

Hölderle  
 Net weine

HÖLDERLIN

Den Nahmen  
 den kenne ich nicht (H 178)

SCHELLING

Friz  
 Hölderlin  
 Hölderlin hammert weiter.

HÖLDERLIN

Mein Nahme  
 Buonarroti  
 [...]

HÖLDERLIN

Killalusimono  
 Killalusimono (H 186)

Hölderlin verwendete in seinen Tübinger Jahren verschiedene Namen, er unterschrieb als Scardanelli und Buarotti<sup>74</sup> [als Verschreibung für Buonarrotti interpretiert] und er meinte, er hieße nicht mehr Hölderlin, sondern eben Scardanelli, Buonarrotti und, wie Waiblinger berichtet, Killalusimono:

---

<sup>74</sup> Lotte Zimmer an Theodor Eimer, Tübingen, ungefähr 1864, StA VII/3, S. 184: »Hier das Blatt von Hölderlin mit seiner Handschrift Sie werden lachen, auch ob der Unterschrift u ob dem Datum da Er 1729 schreibt u schrieb dieses doch 1840. ich möchte wissen wer der Buarotti war. vor den Er sich hier unterschrieben?« Vgl. auch die Notiz Gustav Schlesiens,

Er vergaß nie, daß ich Dichter bin, und fragte mich unzähligemal, was ich gearbeitet hätte, und ob ich fleißig gewesen sey. Dann konnte er aber freylich sogleich hinzusetzen; ›Ich, mein Herr, bin nicht mehr von demselben Namen, ich heiße nun Killalusimeno. Oui, Eure Majestät: Sie sagen so, Sie behaupten so! es geschieht mir nichts!«

Diß letztere überhaupt hört' ich häufig bey ihm. Es ist, als ob er sich dadurch vor sichern und beruhigen wollte, indem er sich immer den Gedanken vorhält, es geschieht mir nichts.<sup>75</sup>

Unter den Arbeitsnotizen über das Hölderlin-Stück ist auch ein Celan-Zitat zu lesen. Weiss schreibt: Hölderlin »ist überhaupt nicht entrückt (verrückt) er hat sich nur vom üblichen entfernt – eine Normalität gefunden – in einem spezifischen, streng konturierten Sprachraum«; er zitiert hier Celans Hölderlin-Gedicht *Tübingen Jänner*:

er ist überhaupt nicht entrückt (verrückt) er hat sich nur vom üblichen  
entfernt –  
eine Normalität gefunden –  
in einem spezifischen, streng konturierten Sprachraum  
itzt kömmt er!  
er ist nur verstummt –  
ein gantz Moderner –  
Die Gewaltsamen!  
Jetzt wird es lange dauern  
ich kann nichts hinzuthun  
Hilfst du der Köchin den Korb tragen  
Lieber  
Liebster  
O mein Geliebter  
Pallaksch. Pallaksch.  
er darf nur lallen  
der von dieser Zeit sprechen will (Celan)  
Holterlin, Holterling, Hölderling –  
alte Freunde Herr Bibliothekar

---

ebd., S. 139: »Er unterschreibt sich *Scartanelli*, wie er sich damals nannte. Er hatte sich in den Kopf gesetzt, er heiße nicht mehr *Hold*, sondern *Scartanelli* oder auch *Buarootic*«.

<sup>75</sup> Wilhelm Waiblinger: Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn (1827-28), StA VII/3, 69.

und auch ein neuer  
wollen euch besucht  
sind Herr Bibliothekar geneigt  
sie zu empfangen  
zum Schluss sitzt er starr, reagiert nicht mehr. Die Besucher ab. Allein,  
spricht er.<sup>76</sup>

Pallaksch war einer der Lieblingsausdrücke Hölderlins im Turm, ein Ausdruck an der Grenze der Sprache, der manchmal Ja und manchmal Nein bedeutete, wie Schwab berichtet und Michel nacherzählt:

Ich bat ihn, eine Stelle vorzulesen, er sprach aber nur unsinnige Worte, das Wort *pallaksch* scheint bei ihm ja zu bedeuten.<sup>77</sup>

Man konnte es das einmal für Ja, das andermal für Nein nehmen, aber er dachte sich gewöhnlich gar nichts dabei, sondern brauchte es, wenn seine Geduld oder die Reste seines Denkvermögens erschöpft waren und er sich die Mühe nicht nehmen wollte, nachzudenken, ob Ja oder Nein zu sagen wäre.<sup>78</sup>

Wenn heute ein Dichter zur Welt kommen würde, schreibt Celan, könnte er in der heutigen Welt, in einer »dürftigen Zeit«<sup>79</sup>, nur lallen; er könnte nur, wie *Woyzeck* in Büchners Drama, im Augenblick, wo der Wahnsinn ausbricht, nur »Immer zu! Immer zu!«<sup>80</sup> behaupten und wie Scardanelli im Turm nur »Pallaksch-Pallaksch« sagen.

<sup>76</sup> Weiss: Die Notizbücher [wie Anm. 5], S. 4 (Notizbuch 19, 01.04. – 02.07.1970).

<sup>77</sup> Christoph Theodor Schwab: Tagebuch, 14. Jan. 1841, StA VII/3, S. 203.

<sup>78</sup> Michel: Das Leben Friedrich Hölderlins [wie Anm. 25], S. 436f. Dazu vgl. Elena Polledri: (»Pallaksch. Pallaksch«). Celans Poetik der tragischen Zäsur und die Dichtung als »Lallen«. In: Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines pensiero tragico. Hg. von Marco Menicacci. Heidelberg 2016, S. 153-171, hier S. 170f.; Anja Lemke: Andenkendes Dichten – Paul Celans Poetik der Erinnerung in Tübingen, Jänner und Todtnauberg in Auseinandersetzung mit Hölderlin und Heidegger. In: Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans. Hg. von Martin J. Schäfer und Ulrich Wergin. Würzburg 2003, S. 89-112, hier S. 101; Klaus Voswinckel: Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung. Heidelberg 1974, S. 151.

<sup>79</sup> Hölderlin, Brod und Wein, StA II,1, S. 94.

<sup>80</sup> Georg Büchner: Werke und Briefe. Hg. von Fritz Bergemann. Wiesbaden 1958, S. 166. Celan besaß diese Ausgabe.



Käme,  
 käme ein Mensch,  
 käme ein Mensch zur Welt, heute, mit  
 dem Lichtbart der  
 Patriarchen: er dürfte,  
 spräche er von dieser  
 Zeit, er  
 dürfte  
 nur lallen und lallen  
 immer-, immer  
 zuzu.

(Pallaksch. Pallaksch).<sup>81</sup>

Bei Celan ist Pallaksch ein »Unwort«<sup>82</sup> zwischen Schweigen und Sprechen. In »dürftiger Zeit«<sup>83</sup> erscheint es aber als die einzige mögliche Ausdrucksform einer Dichtung, die die »äußerste Gränze des Leidens«<sup>84</sup> zum Ausdruck bringt. Das Pallaksch markiert darüber hinaus die Distanz der Sprache des Dichters von der Welt und die Unmöglichkeit für ihn, in der Gesellschaft zu wirken und sich verständlich zu machen.

Das Celan-Zitat, zusammen mit den vielen Stellen über das Lallen Scardanellis im Turm, scheinen zu bestätigen, dass Hölderlin, auch für den politisch engagierten Schriftsteller Weiss, wie schon für Celan, Gefahr lief, die Sprache zu verlieren und mit dieser Sprache die Möglichkeit, von der Gesellschaft verstanden zu werden und auf sie zu wirken. Durch den *Empedokles* hätte Hölderlin seinen Zeitgenossen die Utopie einer zukünftigen Demokratie von Gleichheit und Brüderlichkeit darstellen und sie auf den Weg (den revolutionären Weg) zu einer demokratischen Gesellschaft hinweisen können, in der »jeder für alle und alle für jeden« sei. Der Dichter konnte aber die Vision der Revolution in sich nicht ertragen; deshalb unterbrach er

<sup>81</sup> Paul Celan: Tübingen Jänner. In: ders.: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Hg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M. 2003, S. 133.

<sup>82</sup> Auskünfte Schellings an Christoph Schwab, 2. Dezember 1849, StA VII/3, S. 453.

<sup>83</sup> Hölderlin, Brod und Wein, StA II, S. 94.

<sup>84</sup> Hölderlin, Anmerkungen zum Oedipus, StA V, S. 202.

das Drama, zog sich von der Welt zurück und verlor (fast) die Sprache, so Weiss' Interpretation von Hölderlins Schicksal. *Hölderlin* scheint in dieser Hinsicht nicht nur ein revolutionäres Drama, sondern auch ein Dichterdrama über die Gefahr des Sprachverlusts und die Unfähigkeit des Dichters zu sein, Utopien, wie jene des revolutionären Empedokles, sprachlich bzw. dichterisch darzustellen und für die Gesellschaft verständlich zu machen. Das hatte Weiss gerade mit dem Misserfolg seines *Trotz/ki*-Stücks persönlich erlebt<sup>85</sup>.

IV. »Der andre Weg«: »es müssen Fantaisie und Handlung seyn  
im gleichen Raum«. Das *Hölderlin*-Stück als Grund  
zur *Ästhetik des Widerstands*?

Die Gefahr der Unverständlichkeit und des Sprachverlusts bedeutete aber für Weiss nie den Verzicht auf seine Mission als Dichter. Weiss behauptet in einem Interview über das Stück:

Wie wenig wir mit Stücken, mit Büchern erreichen können, das ist mir natürlich bewußt. Aber das Schreiben ist nun einmal mein Handwerk, ich versuche, das Bestmögliche daraus zu machen [...] Auch innerhalb der konkreten politischen Arbeit sind wir ja ständig der Gefahr des Scheiterns ausgesetzt, stoßen uns an Unverständnis, Vorurteilen, Ignoranz, verknochterter Unbeweglichkeit. Und doch setzen wir unsre Tätigkeit fort.<sup>86</sup>

In seinem ganzen Werk thematisiert er, wie er selbst feststellt, immer wieder den »Konflikt« zwischen »Utopie, Wunschbild, Traum, Poesie« und »Außenwirklichkeit, Zwang, Repression«<sup>87</sup>. Wenn Empedokles die Einheit von Wort und Tat, Traum und Leben, Kunst und Aktion verkörperte, symbolisierte Scardanelli für Weiss die Distanz bzw. die Kluft zwischen den

---

<sup>85</sup> Der Rückzug aus der Sprache bzw. die Flucht in das Schweigen ist ein Thema, das in anderen Werken von Weiss präsent ist. Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. Rede anlässlich der Entgegennahme des Lessingpreises der Freien und Hansestadt Hamburg am 23. April 1965. Hamburg 1965; ders.: *Fluchtpunkt*. Frankfurt a.M. 1962.

<sup>86</sup> Canaris: Interview mit Peter Weiss [wie Anm. 55], S. 148.

<sup>87</sup> Ebd., S. 142.

Dichtern und der Wirklichkeit. Am Ende sitzt Marx neben Hölderlin und behauptet, dass sein Weg, »der andre Weg« (H 191), der Weg der »visionären Formung« (H 191) und der »mythologischen Ahnung« (H 191), kein Fehler sei:

Zwei Wege sind gangbar  
zur Vorbereitung  
grundlegender Veränderungen  
[...]  
Der andre Weg ist  
die visionäre Formung  
tiefster persönlicher Erfahrung  
[...]  
Dass Sie  
ein halbes Jahrhundert zuvor  
die Umwälzung nicht  
als wissenschaftlich begründete  
Notwendigkeit sondern  
als mythologische Ahnung  
Beschrieben  
Ist Ihr Fehler nicht (H 191f.)

Der Historiker der Revolution sitzt neben dem lallenden Dichter und möchte von ihm das Schauspiel bekommen, das »einen bewaffneten Aufstand / zum Thema hat« (H 193); es könnte sich vielleicht um die (in Wirklichkeit nie geschriebene) Fortsetzung oder Vollendung des *Empedokles* handeln, in dem das Volk von Empedokles' Tod zum Aufruhr ermuntert wird. Marx glaubt, dass sogar ein Schauspiel »zur Vorbereitung grundlegender Veränderungen« (H 191) nützlich sein kann.

Ich suchte vergeblich  
Herr Bibliothekar  
In Ihren Schriften die Cotta  
Herausbrachte  
Nach einem Schauspiel aus Ihrer Hand  
Das wie mir berichtet wurde  
Einen bewaffneten Aufstand  
Zum Thema hat (H 192f.)

Wohl bekannt sind die letzten Worte Hölderlins im Epilog:

Nicht trennen will er aus dem Wirklichen den Thraum  
es müssen Fantaisie und Handlung seyn im gleichen Raum (H 198)

Weiss behauptet am Ende, dass auch die hermetische Dichtung Hölderlins, die er selber, wie viele noch bis heute, vielleicht alle, nicht im Ganzen verstehen konnte, und die oft nur als ein »Pallaksch« an der Grenze der Sprache und an der Schwelle der Toten betrachtet wird, in Wirklichkeit in der Geschichte wirken kann und muss:

Daß Hölderlins Werk zu meinem geistigen Besitz gehört, zu einem Besitz, der mich ständig begleitet, ist die Voraussetzung zu dieser Arbeit. Doch kann ich dieses Werk nur teilweise aufschlüsseln, es regt jedes Mal zu neuen Deutungen an. Obgleich ich es seit Jahren kenne, kann ich nicht sagen, daß ich es im Ganzen verstehe. Einige Zeilen genügen mir, selten nur habe ich ein Gedicht, mit all seinen Wortbildern, all seinen Ausblicken und Vertiefungen, all seinen Schwankungen in der zeitlichen und räumlichen Dimension vom Anklang bis zum Abtönen, fassen können.<sup>88</sup>

Voraussetzung dafür ist aber, dass man imstande ist, in seinem Werk die mythologische visionäre Darstellung der Umwälzung zu entdecken. So scheint auch Hölderlin am Ende ein Plädoyer für eine »Ästhetik des Widerstands« zu sein.

---

<sup>88</sup> Peter Weiss: Notizen zum »Hölderlin«-Stück. In: Der andere Hölderlin [wie Anm. 55], S. 127-132, hier S. 127.



Aufg: Margarete setzt in a Brief von de Herde - <sup>2</sup>  
 doch kann ich nicht mehr - tobacco von so hoch (linee)

Welken lebendige Todter

Franzosen fallen in Württemberg an da es gut  
 nicht mehr in Revolution  
 welche mit uns Revolutionäre wohnt  
 in dem Leben!

Nov. 99 Franzosen fallen in Württemberg ein  
 Gen. Ney verwundet, Jff. von Jank  
 von Fürst v. Hohenlohe, Schlacht bei  
 Mangelau 1200 Tote  
 französische Reiterey  
 österreichisches Fußvolk Mitte Nov.  
 die Kaiserlichen

Napoleon setzt das Directorium ab  
 macht sich zum 1. Consul 10/Nov.

So anfällig gegen Einwirkungen

Wohin es als Professor der Rechte berufen

Neffen: du wachst auf viel zu hohe Hüften  
 auf skilam schmaler Brust gefährlich



Abb. 2 – Blatt 2

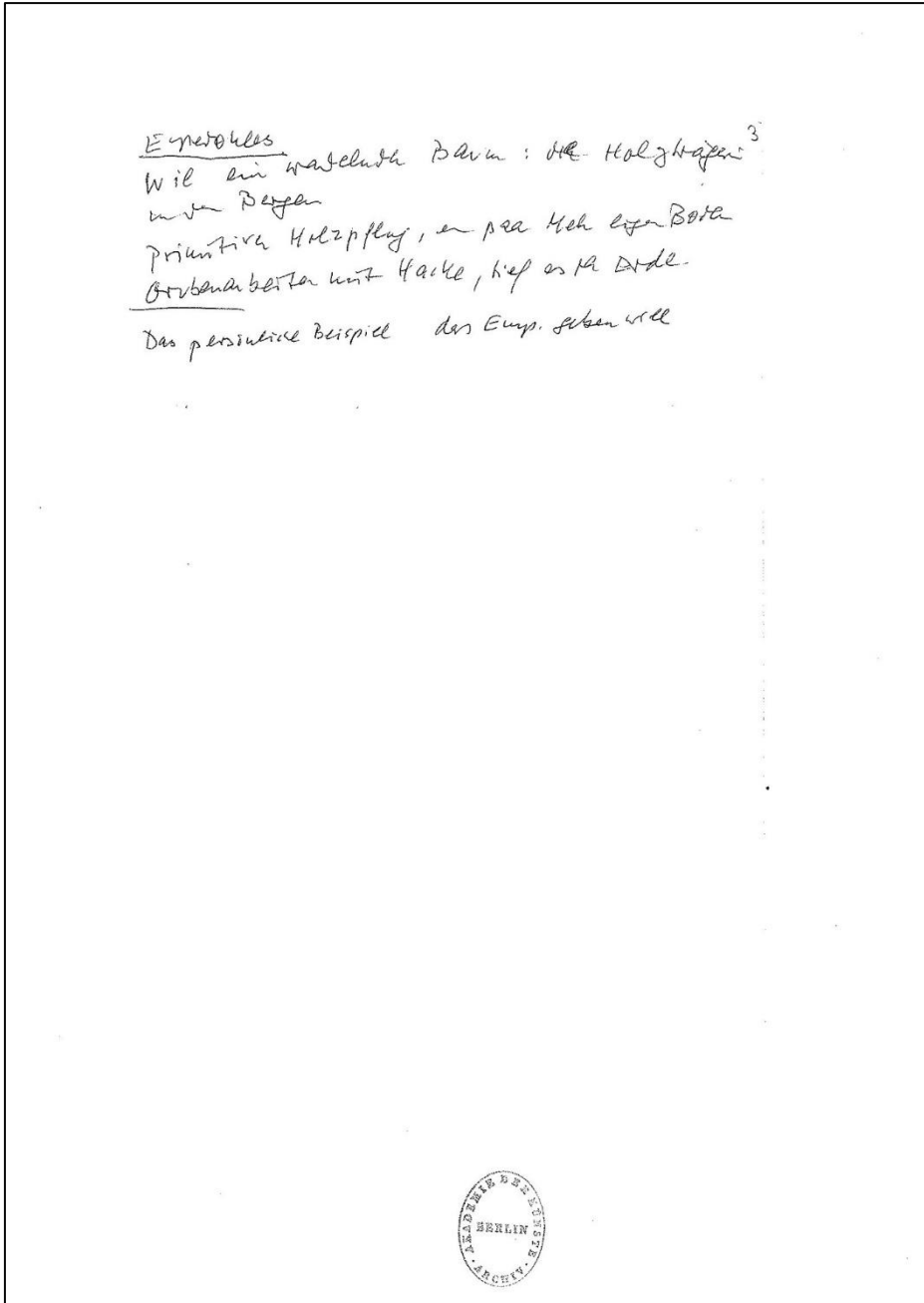


Abb. 3 – Blatt 3

Empedokles

Hermokrates: Wovon koma ich im Latein  
wird mich duden!

② 51

Empedokles: Wo seig ich kennen

Pausanias

Er regelt die Flüsse  
Die Bäume und die Felder ihm zu verbanken

weißt fester  
in den asiatischen Ländern  
bei stämmen Afrikaner

Schleichen Aufstand (Spartacus?)

die lebensreiche Welt  
nie ohne Möglichkeiten

Hermokrates: willst dich zu dem Abgott machen  
versteigt dich  
läßt alle Verhandlungen im Stich  
(die Abkammerung durch die Partei)

Selbsterforschung vor der Entscheidung

Du bist ein Irren über  
ein Anzeichen  
ein Verräter an den Beschlüssen  
der Mehrheit

Empedokles: Ihr Schwächlinge  
Feiglinge

Räthsel

All seine Freuden  
Erde!

Zerwichten



Empedokles

(7) 40

Ein Hauffe Söldner  
Dort können sie drauf

Kritias verweist Empedokles vor Harmokrates  
zu verhöfen.

Viel hast du getan  
wirst unermüdetlich  
(am Kopf um die Saale)

Jan Rath der  
Jest aber den Oberpriester  
allem erlösen !!

beim Aufbau des Widerstands  
aber jetzt erstreckst du den Drogen der Thatkräftigen  
was manchen die Lust gewonne

lass Empedokles den Weg gehen den er erwählt

Einmal hörte die Jungel dir zu  
Jan Urspricht von der gerechten Saale!

Einander zu hören, Bana: Was lebst du den Fluch  
auf was, den unversöhnlichen  
Was verten wirte sömme segn  
wenn sie von gewonne sie  
Jan mir das es juliana den  
us die Mann, den us die Götter  
sagte, gemordet worden -

Er soll uns König segn!

Empedokles: Dies ist die Zeit da Könige nicht mehr  
schämt euch damit noch ein König waltet  
Ihr seid zu alt  
zu einem Väter Zeit wärs ein aßeres  
gewesen: Ende ist nicht zu heifen  
wenn ihr selber euch nicht helft



Abb. 5 – Blatt 10

Empedokles

Panthea: Wo ist es  
 Pausania: hoch im Gebirge

Empedokles: bin ich mir selbst immer getreu geblieben  
 würde mir selber wie zum Verräther?  
 Vierrieth ein Tag von meinen Tugenden  
 mich an die Feigen?



Er ist kein todtschwache Verzweifelte  
 sondern ein lebendige in seiner Beiwthe!  
 Diese Beiwthe hat er jetzt  
 Und seinen Todesentschluss erreicht

Und wenn er sticht so flammt am reinen Aethir  
 mir heller um der blauen Emped!

2. Fassung

Empedokles: Ich weiss wie döres Gutes  
 Entzünden sich die Menschen

Hermokrates: Verstecken den Schwerdt & Feuer ist  
 der Menschengeist  
 wenn er nicht Schweigen kann & sein beheim  
unangefodert bewahren.

Hinweg mit ihm, da seine Seele blos  
 fiebt

Verzagen aussprechen will  
 Unauszusprechen des!  
 und sein gefahrlich hat als wär es  
 Wana

verschüttet & verendet  
 Hinweg mit ihm! Er muss hinaus!



Abb. 6 – Blatt 12

Empedokles  
 nun vollständige revolutionäre Erneuerung  
 alles was ihm geliebt von euerm Vater  
 alle bessere Bräute  
 der alten bürgerlichen Natur  
 verbannt es  
 verbannt es  
 hebt wie Neugeborene die Augen zur Natur

Hypnos<sup>15</sup>

dies ist die Zeit der Könige nicht mehr

[Alle für jeden und  
 jeder für alle  
 mit Hilfe Russlands  
 jedoch reaktiviert (1770)  
 besessene Befreiung (Griechenlands vom Türkenjoch)  
 nationalrevolutionärer Befreiungskrieg

alles muss sich versöhnen  
 von Grund aus anders sein  
 weiter alle Arbeit

nichts was gemacht an die platte  
 Vergangenheit

Alabanda: Prinzip des besessenen Aufstands

in den tausenden Werkstätten  
 unfruchtbar bleibt die Arbeit  
 eine universelle Betriebslosigkeit

wie soll ich mich verhalten  
 aus der Sphäre des Lebens worin  
 die Liebe die allen gemeinsam ist  
 die Notwendigkeit der Zusammenhänge  
 wie soll ich scheiden aus dem Bund  
 da sie Wesen alle verknüpft?



Abb. 7 – Blatt 15

Empetoklos

27

Ihr villerent der Wuchtyte: Der Vorbild  
das Aufzeige der Bestpreis, der Aufbruch durch  
die Handlung!

Ich bin die Reine am Werk  
entkoppelt

Wenn Befehl: da sein geplant von ihm primar  
Tobias ist sein Gabe <sup>z. Helt</sup> die Verfolgung selbst

Sei Adina im Stillema -  
Vermut die Wahrheit jenseits  
die Gedanken nicht zu entkommen  
Doch es lebt von nicht verhalten, wie es sie schmeckt

Doch die Banan erfahren: Wenn die Soldat kam,  
da wird ihm alles flüchten ohne Begabung,  
requirit, sie werden folgen gefahrlich, viel flüchten,  
die Pfote ist ohne Handstern mitfassen, die Hand  
verge verlegt!

Empetoklos - seine patriarchale u. Verantworte-  
liche Figur, Vtopische Handlung als Praxi-  
Klang u. überlegen wie die Punkte die Verbrechen

Nachrichten wie von einem mit der Banan:  
achtet auch viel den Bewillig, die Gnaden auch  
denn ab!

Erbrechen privatisierte Leben Skizzen - Tanteles  
der Adler hat die Lagerhaus (Promethes?)

Erreichen die höchste Bege-  
stunde

hiipom  
Patria o Muerte



Abb. 8 - Blatt 27

Martin Kagel  
(Athens GA/USA)

*Brecht-Trialog*  
*Zur Peter-Weiss-Rezeption bei George Tabori\**



Podiumsdiskussion beim Brecht-Dialog, 9-16. Februar 1968, Berliner Ensemble.  
Erste Reihe von links nach rechts: Peter Weiss, Helene Weigel, Gunilla Palmstierna-Weiss;  
auf der rechten Seite George Tabori, Viveca Lindfors. Foto: Vera Tentschert. Akademie der  
Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Fotoarchiv 30/043.

Vom Brecht-Dialog, einer vom Berliner Ensemble und der Akademie der  
Künste der DDR organisierten Arbeitstagung aus Anlass des 70. Geburtstags

---

\* Dieser Beitrag wurde bereits veröffentlicht als: Zur Peter-Weiss-Rezeption bei George  
Tabori. In: Sprachheimaten und Grenzgänge. Festschrift für Anat Feinberg. Hg. von Johan-

von Bertolt Brecht, die im Februar 1968 in Ost-Berlin stattfand, gibt es ein Foto, das Peter Weiss und George Tabori gemeinsam als Zuschauer bei einer der zahlreichen Podiumsdiskussionen der Veranstaltung zeigt.

Beide Autoren sitzen in der ersten Reihe. Peter Weiss hat an prominenter Stelle Platz genommen, zur rechten Seite von Helene Weigel. Seine schwedische Frau, die Künstlerin und Bühnenbildnerin Gunilla Palmstierna-Weiss, sitzt zu ihrer linken. George Tabori sitzt im Verhältnis zu Helene Weigel etwas weiter abseits, flankiert von seiner ebenfalls aus Schweden stammenden Ehefrau, der Schauspielerin Viveca Lindfors. Den Kopf zur Linken geneigt, die Hand nachdenklich am Kinn, konzentrieren sich beide Autoren aufmerksam auf das, was dort auf dem Podium verhandelt wird: die Theorien und Theaterpraktiken ihres ästhetischen Ziehvaters Brecht. Sitzordnung und Bild beschreiben die Verhältnisse ziemlich genau. Tabori und Weiss befinden sich auf gleicher Höhe und äquidistant zum Brecht'schen Erbe, indessen in unterschiedlichen Verhältnissen zum Berliner Ensemble (BE); und Tabori hat, ohne dass er direkt mit Weiss interagierte, diesen gleichwohl im Blickfeld.

Die Fotografie, aufgenommen von Vera Tentschert, der Hausfotografin des Theaters, ist eine von zahlreichen im Bertolt-Brecht-Archiv verwahrten Abbildungen, die den Brecht-Dialog dokumentieren. Wie der Titel annoncierte, war es das Ziel der dreitägigen Veranstaltung gewesen, Autoren, Übersetzer, Literaturwissenschaftler, Schauspieler und Regisseure über den Begründer des epischen Theaters ins Gespräch zu bringen. Man sollte, so die Ankündigung, neben den fünfzehn Brecht-Inszenierungen, die hier zu sehen waren, in Podiumsdialogen oder offenen Diskussionen »die Methode Brechts für ein realistisches Theater unserer Zeit« erörtern<sup>1</sup>. Dementsprechend hielten Tentscherts Photographien zahlreiche Gesprächsmomente fest, auch solche, an denen Tabori und Weiss beteiligt waren, indessen keinen, der die beiden Autoren im Gespräch miteinander zeigte.

---

nes Becke und Roland Gruschka. Heidelberg 2021. S. 141-156. Der Nachdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Winter-Verlags.

<sup>1</sup> Brecht-Dialog 1968: Politik auf dem Theater, Dokumentation 9. bis 16. Februar 1968. Hg. von Werner Hecht. München 1969, S. 6.

Dabei hätten sie viel zu besprechen gehabt, gab es doch eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten, was Hintergrund und Interessen der beiden Stückeschreiber anging. Beide waren um die Zeit des Ersten Weltkriegs herum geboren worden, hatten ungarische Väter und wuchsen als Kinder assimilierter und teils konvertierter Juden in multinationalen Kontexten auf. Von den Nazis an ihr Judentum »erinnert«<sup>2</sup> und von ihnen verfolgt, gingen sie ins Exil – beide im Jahre 1935 zunächst nach London – das für beide, eigentlich die Ortlosigkeit, vorübergehend zur Heimat wurde. Man sprach und schrieb in einer je fremden Sprache als existentiell Anderer und war auch hier in Berlin aus dem Ausland, nämlich als Bürger eines anderen Staates, angereist. Sowohl Tabori als auch Weiss waren von der Prosa zum Theater gekommen, und, von Brecht fasziniert und beeinflusst, darum bemüht, Elemente Brecht'scher Ästhetik für ein neues und, wenn man so will, revolutionäres Theater zu mobilisieren. Von Schuldgefühlen der Überlebenden getrieben, suchten Weiss und Tabori dazu parallel nach Wegen der Darstellung des Holocaust auf der Bühne, und auch zu diesem Zweck requirierten sie die Techniken und ästhetischen Mittel des epischen Theaters.

Freilich besaßen sie zum Zeitpunkt der Teilnahme am Brecht-Dialog einen je unterschiedlichen Status. Peter Weiss war als im Westen gefeierter und im Osten anerkannter Autor des *Marat/Sade* und der *Ermittlung* von der westdeutschen Kritik zum bedeutendsten deutschen Dramatiker in der Nachfolge Brechts deklariert worden<sup>3</sup>.

Zwar war sein Verhältnis zum BE keineswegs ungebrochen – *Marat/Sade* war von Elisabeth Hauptmann als »konterrevolutionär«<sup>4</sup> eingestuft worden –, gleichwohl besaß er zu diesem Zeitpunkt offensichtlich das Wohlwollen von Helene Weigel, die zweieinhalb Jahre zuvor im Oktober 1965 an der szenischen Lesung der *Ermittlung* in der Volkskammer der DDR teilgenommen hatte. Zum Zeitpunkt des Dialogs wurde am Berliner Ensemble gerade die Inszenierung von Weiss' *Viet Nam Diskurs* unter der

---

<sup>2</sup> Herlinde Koelbl: George Tabori. In: dies.: Jüdische Portraits. Photographien und Frankfurt a.M. 1989, S. 234.

<sup>3</sup> Vgl. Karena Niehoff: Die Ermordung des Jean-Paul Marat. In: Süddeutsche Zeitung, 2. Mai 1964, sowie Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 95.

<sup>4</sup> Peter Weiss: Notizbücher. 1960-1971. Frankfurt a.M. 1982, Bd. 2, S. 576.

Regie von Ruth Berghaus vorbereitet<sup>5</sup>. Nach drei Rostocker Premieren war es die erste Inszenierung eines Peter-Weiss-Stückes am Haus, eine Tatsache, die wohl auch der politischen Radikalisierung des Autors geschuldet war, der sich in der Zwischenzeit – wenngleich mit Einschränkungen – dazu bekannt hatte, »nur in der sozialistischen Gesellschaftsordnung die Möglichkeit zur Beseitigung der bestehenden Missverhältnisse in der Welt« zu sehen<sup>6</sup>. Kurzum, Weiss war zu diesem Zeitpunkt ein etablierter und von der literarischen Intelligenz der DDR weitgehend akzeptierter Autor.

Gleiches ließ sich von George Tabori nicht behaupten. Dieser war ein in Deutschland, Ost und West, völlig unbekannter Schriftsteller, der zum Brecht-Dialog auch nicht als Dramatiker, sondern als amerikanischer Brecht-Übersetzer eingeladen worden war. Dabei konnte Tabori, der in England und den USA in den 1940er und 1950er-Jahren vier Romane publiziert hatte und dessen erstes Schauspiel *Flucht nach Ägypten* 1952 von Oscar- und Tony-Preisträger Elia Kazan am Broadway inszeniert worden war, im Februar 1968 ebenfalls bereits auf eine beachtliche literarische Karriere zurückblicken, die neben Romanen und Schauspielen auch die Arbeit als Drehbuchautor in Hollywood einschloss. Im anglo-amerikanischen Theater hatte er sich dazu mit seinen Übersetzungen von Brechts *Arturo Ui* und der *Gewehre der Frau Carrar* (beide 1963) sowie zahlreicher anderer Brecht-Texte, die im Rahmen seiner erfolgreichen Brecht-Collage *Brecht on Brecht* (1961) aufgeführt worden waren, als Brecht-Vermittler einen Namen gemacht. Von Seiten des BE hatte man ihn noch zu Brechts Lebzeiten dazu ermutigt, Brechts Stücke zu übersetzen, da die Hoffnung bestand, dass seine Arbeit theatertauglicher sein würde als die Übertragungen Eric Bentleys. Brecht gefalle die Idee einer Übersetzung des *Puntila* durch Tabori, teilte ihm Elisabeth Hauptmann über Joseph Losey schriftlich mit. Man wisse, was für ein begabter Autor er sei<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Weiss beklagte sich später bitter über die Verkürzung seines Stückes und seine Behandlung von Seiten des BE. Vgl. Weiss: Notizbücher [wie Anm. 4], S. 570-576.

<sup>6</sup> Peter Weiss: Zehn Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt. In: Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«. Frankfurt a.M. 1977, S. 119.

<sup>7</sup> Elisabeth Hauptmann: Brief an Joseph Losey, 14. März 1955, Archiv Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3307.



Für Tabori selbst stellte Brecht umgekehrt eine Brücke nach Deutschland dar, über die er nach Ost-Berlin gekommen war und die ihn ein Jahr später endgültig ins deutschsprachige Europa zurückführen sollte<sup>8</sup>. Zum Brecht-Dialog war er angereist, um über die Probleme des Übersetzens zu diskutieren und vom Einfluss Brechts auf das neue politische Theater in den USA zu berichten. Zugleich kam er, um selbst zu lernen, auf der Suche nach einer eigenen Ästhetik, die offenbar gegen die Brechts abgeglichen werden musste. Auch Peter Weiss, mit dessen Werk Tabori vertraut war, wie die Korrespondenz der Zeit zeigt, spielte bei dieser Suche eine wichtige Rolle<sup>9</sup>.

Die Vorgeschichte der von Vera Tentschert festgehaltenen Begegnung der beiden Schriftsteller beim Brecht-Dialog beginnt im Dezember des Jahres 1965 mit dem Gastspiel von Peter Brooks Royal Shakespeare Company in New York. Dessen bereits in London gefeierte Inszenierung von Weiss' *Marat/Sade* war vom amerikanischen Publikum gleichfalls enthusiastisch aufgenommen worden. Lobende Anerkennung kam auch von der New Yorker Theaterkritik, die im Stück »eine neue, lebendig suchende Sensibilität« ausgedrückt sah und die Brook'sche Inszenierung als »auf interessante Weise beunruhigend« charakterisierte<sup>10</sup>. Sie öffne und schließe sich, »wie die Iris einer Kamera«, so Stanley Kaufmann. Susan Sontag lobte sie im »Partisan Review« als »eines der großen Erlebnisse im Leben eines Theaterbesuchers«<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> »Was sollte ich in Deutschland? [...] Ich hatte eigentlich nur eine Verbindung, das war meine Beziehung zu Bert Brecht«. Der kleine Klick. Maria Sommer im Gespräch mit George Tabori. In: George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Hg. von Andrea Welker. Wien 1994, S. 220.

<sup>9</sup> Joachim Tentschert: Brief an George Tabori vom 15. Dezember 1965, Archiv Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3307.

<sup>10</sup> Howard Taubman: Theatre: »The Assassination of Marat«. In: New York Times, 28. Dezember 1965; Stanley Kaufmann: The Provocative »Marat/Sade« [...]. In: New York Times, 9. Januar 1966. Sofern nicht anders vermerkt stammen alle Übersetzungen aus dem Englischen von mir.

<sup>11</sup> Susan Sontag: Marat/Sade/Artaud. In: dies.: Against Interpretation and Other Essays. New York 1966, S. 166.

Obschon es keine direkten Zeugnisse gibt, kann man davon ausgehen, dass Tabori, der seit Anfang der 1950er-Jahre in New York lebte und in dieser Zeit auch immer mal wieder in London arbeitete, entweder die New Yorker oder die Londoner Aufführung gesehen hat. Zumindest hat er sie, wie spätere Äußerungen belegen, wahrgenommen<sup>12</sup>. Er selbst war zum Zeitpunkt des Brook'schen Engagements am Martin Beck Theatre gerade intensiv mit der Vorbereitung seiner Inszenierung von Shakespeares *Kaufmann von Venedig* beim Berkshire Theatre Festival beschäftigt, dessen Direktion er für den kommenden Sommer übernommen hatte. Nach Inszenierungen seiner eigenen Stücke auf dem Broadway und einer Schreibkrise, die er durch seine Arbeit als Übersetzer zu überwinden versucht hatte, hatte er Anfang der 1960er-Jahre dem konventionellen Theater den Rücken gekehrt und ästhetische Inspiration bei Brecht und der damals in New York florierenden alternativen Theaterszene gesucht. Gemeinsam mit Viveca Lindfors hatte er die *Strolling Players* gegründet, unterstützte das gemischt-rassische *Free Southern Theatre*, das durch die Südstaaten zog, um in Kirchen, Kneipen und Gemeindehäusern vor schwarzem Publikum unter anderem Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* (in Taboris Übersetzung) aufzuführen<sup>13</sup>, und engagierte sich persönlich und literarisch auf Protestveranstaltungen gegen den Krieg in Vietnam sowie mit provokativen Stücken wie dem anti-rassistischen *The Niggerlovers* (1967) in der Bürgerrechtsbewegung der USA.

Für das Sommerfestival, das von Juni bis August 1966 in den Bergen von Western Massachusetts stattfand, hatte man sich viel vorgenommen. Tabori, dies lassen Unterlagen über die Vorbereitung erkennen, beabsichtigte mit einem hochkarätigen festen Ensemble zu arbeiten, plante längere Probenzeiten als gewöhnlich und wollte das Theater dazu »in eine funktionale

---

<sup>12</sup> Ein Indiz dafür ist eine Bemerkung in einer frühen Fassung des einleitenden kurzen Essays für die Programmvorschau des Berkshire Theatre Festivals, in dem es heißt: »[...] not to mention Peter Brook and his crazy gang of limey kids in *Marat/Sade*, fulfilling all the promises WE have been giving to ourselves«. Vgl. George Tabori: On the Goodness of Theatre, Viveca Lindfors papers 1945-1990, New York Public Library, Folder 36.

<sup>13</sup> Vgl. Anat Feinberg: George Tabori. München 2003, S. 69; außerdem <https://snccdigital.org/inside-sncc/culture-education/free-southern-theater/> (letzter Aufruf 29.06.2021).

Beziehung zur örtlichen Bevölkerung bringen«, und zwar nicht nur zu den Sommergästen, sondern auch zu denen, die das ganze Jahr über in Stockbridge ansässig waren<sup>14</sup>. Derart gewappnet trachtete er ein Publikum, das gemeinhin als konservativ galt und auf eher leichte Unterhaltung eingestellt war, dazu zu bewegen, sich seinen künstlerischen Ambitionen gegenüber zu öffnen. Man ginge davon aus, ließ Tabori in einer Art Präambel mit dem etwas ungelenten Titel *Über die Güte des Theaters* in der Ankündigung des Spielplans programmatisch verlauten, dass die Ortsansässigen dazu bereit seien, das Theater als Experiment zu betrachten, »als das beständige Streben nach höchster Qualität und nicht als einen Supermarkt«<sup>15</sup>.

Fünf Stücke wurden geboten, einschließlich Thornton Wilders *The Skin of Our Teeth* mit Anne Bancroft, Samuel Becketts *Waiting for Godot* mit Lou Gosset, Murray Schisgals *Fragments* mit den jungen Dustin Hoffman und Gene Hackman und schließlich Shakespeares *Merchant of Venice* unter Taboris Regie mit Viveca Lindfors als Porzia und Alvin Epstein als Shylock. Auch eine Brecht-Revue aus Anlass des zehnten Todestages des Autors hatte man geplant, die am Ende jedoch nicht zustande kam.

Taboris idealistische Konzeption eines kollektiven Sommertheaters, das sich keinen kommerziellen Gesichtspunkten zu beugen hatte und dessen Programm allein ästhetischen Maßstäben gehorchte, erwies sich im Rückblick zumindest ökonomisch als Fehlkalkulation. Die Besucher blieben aus und am Ende des Sommers stand unterm Strich ein für damalige Verhältnisse erhebliches Defizit von \$ 38.000<sup>16</sup>. Was man gelernt habe, hielt William Gibson, einer der Organisatoren des Festivals, ein Jahr später fest, sei, »dass man sich zwar die Strategie [d.h. den Spielplan; M.K.] nicht vom Publikum diktieren lassen sollte, aber ignorieren kann man das Publikum eben auch nicht«<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Pressemeldung von Viveca Lindfors und George Tabori, 7. März 1966, Viveca Lindfors papers 1945-1990, New York Public Library, Folder 36.

<sup>15</sup> Vgl. Tabori: *On the Goodness of Theatre* [wie Anm. 12].

<sup>16</sup> Vgl. Richard Dunlap: *Stars of a Summer Night: A Seventy-Year History of the Berkshire Theatre Festival*. Stockbridge, Massachusetts 2001, S. 75.

<sup>17</sup> Lewis Funke: *Older and Wiser*. In: *New York Times*, 7. Mai 1967.

Das Programm der Saison 1966 hatte sich, so der Konsens, einfach als zu dicht erwiesen.

Der ökonomischen Realitäten ungeachtet, verbuchte Tabori die Saison im Rückblick als Erfolg. Jenseits der Unzufriedenheit einer Randgruppe von Besuchern, die das Theater nicht verändert sehen wollten, habe er den Eindruck gewonnen, »dass wir einen guten Anfang in unserem Bemühen um künstlerische Qualität gemacht haben«<sup>18</sup>. Vierzig Jahre lang sei das Theater in Stockbridge fünftrangig gewesen, jetzt sei es zumindest zweitrangig; und mit etwas Zeit, Geld und ein bisschen Geduld könnte man in ein bis zwei Jahren die eigenen Ansprüche erfüllen, eine feste Identität entwickeln, und im dritten Jahr vielleicht sogar für eine Überraschung sorgen. Dazu sollte es freilich nicht mehr kommen, denn schon im kommenden Sommer wurde die Auswahl der Stücke einem neuen, ästhetisch weniger radikal disponierten Direktorium übertragen<sup>19</sup>.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt der Vorbereitung, auf jeden Fall vor Anfang März 1966, veränderte Tabori seine Konzeption des *Kaufmanns von Venedig* und verwandelte Shakespeares Komödie in *The Merchant of Venice (as Performed in Theresienstadt)*. Er nahm, mit anderen Worten, jene konzeptionelle Veränderung vor, die aus Shakespeares Lustspiel ein Stück über den historischen Antisemitismus und den Holocaust machte. Es steht meines Erachtens außer Frage, dass Tabori diese Verlagerung unter dem Eindruck der Brook'schen Inszenierung von Weiss' *Marat/Sade* vornahm<sup>20</sup>. Darauf verweist nicht nur der um das »as Performed in Theresienstadt« erweiterte Titel, der die Idee der Rahmung als Ebene der Reflexion von Weiss übernahm<sup>21</sup>, dessen Untertitel auf Englisch »as Performed by the Inmates of the

---

<sup>18</sup> George Tabori: Postscript to a Season, Viveca Lindfors papers 1945-1990, New York Public Library, Folder 32.

<sup>19</sup> Peter Cookson, William Gibson, Arthur Penn, vgl. <http://www.berkshiretheatre-group.org/about/history/our-story> (letzter Aufruf 29.06.2021).

<sup>20</sup> Zur Bedeutung von Peter Brook für Taboris Entwicklung vgl. Anat Feinberg: *Embodied Memory: The Theater of George Tabori*. Iowa City 1999, S. 77-80.

<sup>21</sup> Das bezeugt unter anderen auch Peter Maloney, der die Inszenierung als Inspizient betreute und ab Ende 1965 noch in New York gemeinsam mit Tabori an dessen Konzep-

Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade« lautete, sondern auch die Tatsache, dass in beiden Stücken, wie Arnd Beise in Bezug auf Peter Weiss festgehalten hat, »nicht das geschichtliche Ereignis, sondern die Inszenierung eines historischen Dramas inszeniert« wurde<sup>22</sup>.

Schon der zeitgenössischen Kritik fiel die Verbindung der beiden Inszenierungen auf<sup>23</sup>. Auch Tabori selbst war sich des Zusammenhangs selbstredend bewusst und darum bemüht, sich von der besonderen Form der Brook'schen Inszenierung abzugrenzen. Unbedingt, so notierte er im Vorfeld seiner Produktion, solle jeder visuelle Zusammenhang zwischen seinem *Kaufmann* und *Marat/Sade* vermieden werden<sup>24</sup>. Dabei war Tabori nicht allein darum besorgt, dass man ihn der Nachahmung bezichtigen würde, die selbstreflexive Notiz brachte vielmehr zum Ausdruck, dass das Modell der Rahmenhandlung und die damit verknüpfte historische Konkretisierung seines *Kaufmanns* zwar von Weiss abgeleitet worden war, in seiner Inszenierung indessen anders fungierte.

Tabori ging es, mit anderen Worten, weder um die Kritik der bei Weiss verhandelten revolutionären Konzepte noch um die kritische Auseinandersetzung mit der Brook'schen Inszenierung, noch um das historische Weiterdenken des politischen Gefechts der beiden Wortführer des Stückes. Statt wie bei Weiss den »Konflikt zwischen dem bis zum Äußersten geführten Individualismus und dem Gedanken an eine politische und soziale Umwälzung« und, damit verbunden, das ästhetische Oszillieren zwischen

---

tion arbeitete. Peter Maloney: Stockbridge: Summer 1966, A Memoir of the Berkshire Theatre Festival's Inaugural Season, Part I (of 3), <https://hudson-housatonic-arts.org/2019/02/stockbridge-summer-1966-a-memoir-of-the-berkshire-theatre-festivals-inaugural-season-episode-i/> (letzter Aufruf 29.06.2021).

<sup>22</sup> Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 89.

<sup>23</sup> Vgl. Dan Isaac: What's Happening with Drama. In: Judaism: A Quarterly Journal 16 (1967), S. 462. Alvin Epstein erwähnte in einem Interview mit Anat Feinberg ebenfalls die Beziehung zu *Marat/Sade*. Vgl. Anat Feinberg: Against »False Pity«: George Tabori and »The Merchant of Venice«. In: Shakespeare Jahrbuch 149 (2013), S. 113.

<sup>24</sup> George Tabori: The Merchant of Venice (Program Notes), Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3065.

Brecht und Artaud zu thematisieren, benutzte Tabori die Form des *Marat/Sade* und, bis zu einem gewissen Grad, die dort verwendeten Mittel, um die negative Symbiose von Kultur und Politik in der nationalsozialistischen Judenverfolgung auszustellen und das Augenmerk auf die Opfer politischer Gewalt zu richten<sup>25</sup>. Dabei zielte seine Verlagerung des *Marat/Sade*-Modells in den Kontext des Holocaust – ein Kontext, der, wie Andeutungen und Verweise zeigen, im Horizont von Weiss' Drama bereits vorhanden, hier jedoch nicht ausgearbeitet war<sup>26</sup> – auch auf eine eigene Positionierung gegenüber Brecht, dessen Theater bei beiden Stücken Pate gestanden hatte<sup>27</sup>. Auf seine Weise demonstrierte Tabori im *Kaufmann* mithin, wie die Techniken und Mittel des epischen Theaters für die Darstellung des Holocaust produktiv gemacht werden konnten. Auch persönlich markierte die Inszenierung des *Kaufmanns* dabei einen wichtigen Einschnitt für Tabori, war es doch das erste Mal, dass der jüdische Schriftsteller, dessen Vater in Auschwitz ermordet worden war, den Holocaust auf die Bühne brachte.

Bei aller Nachahmung in der Form war die Idee Taboris, die Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* in den Kontext des Holocaust zu verlegen, ingeniös. Ursprünglich sei sie ihm gekommen, so der Regisseur, weil seit Jahren eine Legende kursierte, dass das Stück in Theresienstadt aufgeführt worden sei<sup>28</sup>. Tatsächlich besaß das nordböhmische Ghetto auf Grund seiner besonderen Funktion und der Überzahl der dorthin deportierten jüdischen Intellektuellen, Künstler und Wissenschaftler ein in seiner Art – das

---

<sup>25</sup> Peter Weiss: Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes. In: ders.: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Frankfurt a.M. 2004, S. 120, Zitat ebd.

<sup>26</sup> John J. White: History and Cruelty in Peter Weiss' »Marat/Sade«. In: Modern Language Review 63 (1968), S. 439; vgl. außerdem Arnd Beise: Kommentar. In: Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade [wie Anm. 25], S. 156-157.

<sup>27</sup> Vgl. Arnd Beise: Mit Beilen und Messern die Welt verbessern oder Kraft der eigenen Gedanken untergehn. Ebd., S. 134.

<sup>28</sup> Notes for B.H. [Barry Hyams, producing director; M.K.], Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3079.

heißt im Kontext nationalsozialistischer Konzentrationslager – wohl einzigartiges Kulturleben<sup>29</sup>. Durch den Aufbau einer umfangreichen Bibliothek und die Organisation von Vorträgen, Theater- und Musikveranstaltungen befriedigten die dort Inhaftierten nicht nur das anhaltende Bedürfnis nach kulturellem Engagement, sondern behaupteten mit solchen Veranstaltungen auch jene Humanität, die die deutschen Faschisten ihnen abzusprechen suchten. Umgekehrt ließen die Nazis in Theresienstadt kulturelle Aktivitäten zu, weil dies den eigenen Propagandazwecken diene, nämlich »die Welt über die Absichten des Nationalsozialismus zu täuschen«, sprich die menschenunwürdigen Bedingungen des Lebens im Ghetto zu verschleiern und gegenüber der Außenwelt den Anschein von Normalität zu erwecken<sup>30</sup>. Das Bedürfnis nach Selbstbehauptung und die »seelische Not« der Insassen zynisch ausnutzend, machten die deutschen Nationalsozialisten ihre Opfer derart zu Komplizen der ideologischen Verbrämung ihres eigenen Leidens<sup>31</sup>.

Zu den unter dem euphemistischen Begriff *Freizeitgestaltung* zusammenlaufenden kulturellen Aktivitäten im Ghetto gehörten, wie oben erwähnt, auch Theaterveranstaltungen. H.G. Adler zufolge wurde dabei neben Moliere, Schiller, Gogol und Hofmannsthal auch Shakespeare gespielt<sup>32</sup>. Zwar erwähnt Adler keine Aufführung von Shakespeares *Kaufmann von Venedig*, doch ist es in der zutiefst widersprüchlichen Welt Theresienstadts durchaus denkbar, dass eine solche Aufführung stattgefunden hat. Dies ist insofern von Bedeutung, als die historische Möglichkeit des Szenarios, das Tabori entwarf, ähnlich wie bei Weiss, wesentlich für den Erfolg der Inszenierung war. Wer wirklich innovativ sein wolle, schrieb Tabori in seiner Vorrede zur Theatersaison in Berkshire, der breche nicht mit der Vergangenheit, sondern interpretiere sie neu<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Vgl. Wolfgang Benz: Theresienstadt. Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung. München 2013, S. 108.

<sup>30</sup> Ebd., S 11.

<sup>31</sup> H.G. [Hans Georg] Adler: Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Göttingen 2012, S. 600.

<sup>32</sup> Ebd., S. 590.

<sup>33</sup> George Tabori: On the Goodness of Theatre, Programmheft des Berkshire Theatre

Die Perspektive von Shylocks Rache auf die jüdischen Opfer von Vorurteil und Verfolgung verschiebend, begann Taboris *Kaufmann* mit einem Vorspiel auf offener Bühne<sup>34</sup>. Nachdem der Vorhang – eine Brecht-Gardine aus fleckigen Decken und Sackleinen – sich geöffnet hatte (das Bühnenbild stammte von Wolfgang Roth, der Ende der 1920er-Jahre als Assistent von Caspar Neher an Bühnenbildern für Brecht-Inszenierungen mitgearbeitet hatte<sup>35</sup>), sah das Publikum eine abgemagerte Figur in Lumpen unter einer Falltür hervorkriechen und auf offener Bühne zusammenbrechen. Nun traten uniformierte Nazi-Offiziere auf und gestikulierten kahlgeschorenen Häftlingen in deutscher KZ-Kleidung, den erschlaferten Körper wegzuschaffen. Weitere Gefangene mit Bürsten und Metalleimern erschienen und begannen, den Bühnenboden zu schrubben, gefolgt von weiblichen Häftlingen mit Wäschekörben voll abgetragener Kleidung und alter Stoffe, aus denen sich die Darsteller behelfsmäßig ihre Kostüme zusammenstellten: Mäntel aus Sackleinen, Röcke aus Bettlaken und Hosen aus Unterwäsche. Gespielt wurde auf einer weitgehend nackten Bühne, auf der unter grell leuchtenden Glühbirnen im Bühnenhintergrund ein Porträt Hitlers zu sehen war<sup>36</sup>.

Einer der Offiziere, Shakespeares *Sämtliche Werke* unter dem Arm,

---

Festival, First Gala Season, June 21 to August 21, 1966, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Signatur: Tabori 3066.

<sup>34</sup> Diese Art Tableaus sollten, wie Anat Feinberg erkannt hat, ein Kennzeichen vieler späterer Tabori-Inszenierungen werden. Feinberg: *Embodied Memory* [wie Anm. 20], S. 212. Zur Perspektivverschiebung vgl. Michael Shapiro: *Shylock, the Jew Onstage: Past and Present*. In: *Shofar* 42 (1986), S. 8.

<sup>35</sup> [http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Wolfgang\\_Roth](http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Wolfgang_Roth) (letzter Aufruf 29.06.2021); Maloney verweist in seinen Erinnerungen ebenfalls auf die Beziehung zur Brecht'schen Bühne. Vgl. Peter Maloney: *Stockbridge: Summer 1966, A Memoir of the Berkshire Theatre Festival's Inaugural Season, Part II (of 3)*, <https://hudson-housatonic-arts.org/2019/03/stockbridge-summer-1966-a-memoir-of-the-berkshire-theatre-festivals-inaugural-season-episode-ii-of-3-george-taboris-production-of-the-merchant-of-venice-set-in-a-nazi/> (letzter Aufruf 29.06.2021).

<sup>36</sup> Vgl. R.E. Krieger, »Merchant«, *Nazi Style* (leider ohne Quellenangabe), Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3067.



spricht noch mit dem Darsteller des Shylock, gibt ihm eine falsche Nase, eine gelbe Kippa und Anweisungen, wie er die Figur zu spielen habe<sup>37</sup>. Dann nimmt er gemeinsam mit den anderen Aufsehern, die entweder auf der Bühne oder in der ersten Reihe – das heißt unter den regulären Theaterbesuchern – sitzen, seinen Platz ein<sup>38</sup>.

Unter den aufmerksamen Blicken der Bewacher – und denen des Publikums – beginnt nun die eigentliche Handlung, Shakespeares *Kaufmann von Venedig*, jenes Stück, das in der antisemitischen Propaganda der Nazis und der Kulturgeschichte des Antisemitismus in Deutschland eine so bedeutende Rolle gespielt hatte<sup>39</sup>. Allein 1933 war es auf deutschen Bühnen nicht weniger als achtzig Mal in zwanzig unterschiedlichen Inszenierungen aufgeführt worden und zahlreiche weitere Produktionen folgten im Verlauf des Dritten Reichs<sup>40</sup>. Wohl die bekannteste unter diesen war der 1943 vom Wiener Gauleiter Baldur von Schirach angeordnete *Kaufmann* des Wiener Burgtheaters mit Werner Krauss als Shylock, der in dieser Rolle ungehemmt die Stereotypen antisemitischer Vorurteile bediente<sup>41</sup>.

Auch Taboris Shylock wurde so gezeigt, wie ihn die anwesenden Nazis hätten sehen wollen, das heißt mit übertrieben großer Nase und dem roten Bart, der Bühnenfiguren seit dem Mittelalter als Juden auswies. Alvin Epstein spielte Shylock, sein Judentum auf groteske Weise ausstellend, mit ausladenden Gesten und weinerlichem Ton und in einigen komischen Szenen, wie ein Rezensent bemerkte, »vielleicht zum ersten Mal so, wie Shakespeare es vorgesehen hatte«<sup>42</sup>.

Auf Grund der Rahmung brauchte Tabori sich nicht zurückzuhalten und

---

<sup>37</sup> Vgl. Maloney: Stockbridge: Summer 1966 [wie Anm. 34].

<sup>38</sup> Vgl. Krieger: »Merchant«, Nazi Style [wie Anm. 36].

<sup>39</sup> Vgl. John Gross: Shylock: A Legend and its Legacy. New York 1992, S. 234-243.

<sup>40</sup> Vgl. Arthur Horowitz: Shylock after Auschwitz: The Merchant of Venice on the Post-Holocaust Stage – Subversion, Confrontation, and Provocation. In: Journal for Cultural and Religious Theory 83 (2007), S. 13. <https://jcr.org/archives/08.3/Horowitz.pdf> (letzter Aufruf 29.06.2021); außerdem Gross: Shylock [wie Anm. 39], S. 319.

<sup>41</sup> Vgl. Gross: Shylock [wie Anm. 39], S. 321.

<sup>42</sup> Isaac: What's Happening with Drama [wie Anm. 23], S. 464.

konnte den *Kaufmann* frei von jeder moralischen Beschränkung als offene Denunziation des Juden Shylock aufführen, ein geschickt vermittelter Tabubruch, der über den Blick der Nazis auf Shakespeares Komödie diese in ein Stück über den historischen Antisemitismus und dessen tödliche Konsequenzen verwandelte.

Im in Berkshire nicht präsenten, gleichwohl existierenden Kontext deutscher Theatergeschichte kritisierte Taboris Inszenierung dabei indirekt auch die Verdrängung dieser Konsequenzen in der Figur des »Wiedergutmachungs-Shylock« der Nachkriegszeit<sup>43</sup>. Auf deutscher Bühne trat Shylock nach 1945 zunächst als Leidensfigur auf, ein Mensch, den die Umstände zur Unmenschlichkeit zwingen. Zugleich erschien er als versöhnlicher Charakter, der über Darsteller wie Ernst Deutsch mit Lessings Nathan verschmolz, dessen Weisheit beruhigenderweise darin bestand, keine Rache für die an seiner Familie begangenen Verbrechen ausüben zu wollen<sup>44</sup>. Erst in den 1960er-Jahren entwickelte sich Shylock zu einer Erinnerungsfigur, über die vermittelt sowohl die nazistische Judenverfolgung als auch die Widersprüche der Gegenwart verhandelt werden konnten<sup>45</sup>.

Peter Zadeks Ulmer Inszenierung des Jahres 1961, die ihr Publikum durch das bewusste Ausstellen antisemitischer Klischees zu provozieren

<sup>43</sup> Maria Verch zufolge wurde die Inszenierung von Shakespeares Komödie für die Nachkriegsdeutschen zum Barometer ihrer Schuldgefühle. Vgl. Maria Verch: »The Merchant of Venice« on the German Stage since 1945. In: Theatre History Studies 5 (1985), S. 87.

<sup>44</sup> Anat Feinberg: Vom bösen Nathan und edlen Shylock: Überlegungen zur Konstruktion jüdischer Bühnenfiguren in Deutschland nach 1945. In: Shylock nach dem Holocaust: Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Hg. von Zeno Ackermann und Sabine Schülting. Berlin/New York 2011, S. 45-46; vgl. außerdem Markus Moninger: Auschwitz erinnern: »Merchant«-Inszenierungen im Nachkriegsdeutschland. In: Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart. Hg. von Christopher Balme. Tübingen/Basel 2001, S. 234.

<sup>45</sup> Sabine Schülting: Shylock als Erinnerungsfigur. In: Shylock nach dem Holocaust: Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Hg. von Zeno Ackermann und S.S. Berlin/New York 2011, S. 87; sowie Zeno Ackermann, Sabine Schülting: Precarious Figurations: Shylock on the German Stage, 1920-2010. Berlin/Boston 2019, S. 88 ff.

suchte, um auf die »fortgesetzte Wirkung von Ausgrenzungsmechanismen« zu verweisen<sup>46</sup>, stellte einen ersten Schritt in diese Richtung dar, eine Richtung, die auch Tabori in Berkshire verfolgte<sup>47</sup>.

Hier war, Shakespeares *Kaufmann* umrahmend, eben auch jenes Stück zu sehen, das die Wirkung des Schauspiels und seine Funktionalisierung thematisierte. Gerade die unverblümt antisemitische Darstellung des Protagonisten verdeutlichte im Kontext der Rahmenhandlung, dass hinter Shylock und seinen Mitspielern ein verfolgter, eingesperrter und vom Tode bedrohter Mensch stand. Sichtbar wurde dies auch im Verhalten der Schauspieler auf der Bühne, die häufig Seitenblicke auf ihre Bewacher warfen, um den Effekt eines Satzes zu ermessen, oder die Zuschauer, wie einer der Rezensenten schrieb, auf andere Weise, nämlich durch eine Bewegung der Hand oder Wendung des Kopfes ins Lager zurückholten, »da man in einem solchen winzigen Moment deutlich die eintätowierte Nummer sah«<sup>48</sup>.

Die Spannung zwischen der Realität des Konzentrationslagers und der imaginären Welt von Shakespeares Komödie zeigte sich insbesondere in Porzia, die von Viveca Lindfors als eine Frau gespielt wurde, »die so leer vom Missbrauch war, [...] dass sie keine Gefühle zum Spielen mehr besaß«. Dementsprechend rezitierte sie »ihre Zeilen lediglich auf bleierne Weise [...], den leeren Blick ergänzend, der in ihren Augen lag«<sup>49</sup>. Porzias Status als Opfer wird ein weiteres Mal hervorgehoben, als sie im vierten Akt wie betäubt die »Art der Gnade«-Rede hält, die im gegebenen Kontext eine neue qualvolle Bedeutung erhält<sup>50</sup>. Gleiches gilt für Alvin Epstein, wenn er mit

---

<sup>46</sup> Zeno Ackermann: Kontinuität. In: Shylock nach dem Holocaust: Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Hg. von Z.A. und Sabine Schülting. Berlin/New York 2011, S. 81.

<sup>47</sup> Vgl. Horowitz: Shylock after Auschwitz [wie Anm. 40], S. 15.

<sup>48</sup> Krieger: »Merchant«, Nazi Style [wie Anm. 36].

<sup>49</sup> Isaac: What's Happening with Drama [wie Anm. 23], S. 464.

<sup>50</sup> A.H.: Berkshire Playhouse. In: The Lakeville Journal, 28. Juli 1966, S. 21: »Die Art der Gnade weiß von keinem Zwang, / Sie träufelt wie des Himmels milder Regen, / Zur Erde unter ihr; zwiefach gesegnet: / Sie segnet den, der gibt, und den, der nimmt; / Am mächtigsten in Mächt'gen, zieret sie / den Fürsten auf dem Thron mehr als die Krone«.

Shylock auf einer unteilbaren Humanität insistiert: »Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? [...] Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen?«<sup>51</sup>.

Es ist in diesem Moment der Inszenierung, in dem die beiden Ebenen des Stücks sich einander völlig anzugleichen scheinen. Denn hier spricht nicht nur Shylock, sondern eben auch der von den Deutschen verfolgte Darsteller des Shylock, der nun aus seiner Rolle heraustritt, sich seiner Kopfbedeckung und falschen Nase entledigt und voller Wut auf die Aufseher zugeht<sup>52</sup>. Schockierend sei es gewesen, zu sehen, so Dan Isaac, »wie er seine irrwitzige Perücke wegschleudert und die Zuschauer den kahlen Schädel sehen, das Beben seiner Person, als er versucht, weiterzuspielen und das zu sagen, woran er in all diesen furchtbaren Tagen im Gefangenenlager gedacht hat, sein Wille zum Widerstand dort wo (physischer) Widerstand sinnlos ist«<sup>53</sup>. Augenblicklich wird er von den anderen Häftlingen zurückgehalten und beruhigt, da diese befürchten, sein Verhalten würde seinen beziehungsweise aller Tod bedeuten.

Die Dinge spitzen sich schließlich in der Gerichtsszene zu. Nachdem Porzia ihre Rede über die Wohltaten der Gnade gehalten hat, übernimmt einer der deutschen Offiziere, unzufrieden mit der schauspielerischen Darbietung der Häftlinge, die Rolle des Dogen und befiehlt Shylock, niederzuknien und um Vergebung zu bitten. Shylock kommt dem Befehl nach,

---

William Shakespeare: *Der Kaufmann von Venedig*. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Stuttgart 2001, S. 77.

<sup>51</sup> Shakespeare: *Kaufmann* [wie Anm. 50], S. 50.

<sup>52</sup> Maloney charakterisiert die Darstellung Shylocks durch Epstein als die eines intelligenten Schauspielers im Sinne Brechts, ein Schauspieler der fähig ist, die eigene Rolle zu beurteilen. Vgl. Maloney: *Stockbridge*: Summer 1966 [wie Anm. 35].

<sup>53</sup> »[B]ut just beneath the top layer of this Jewish Uncle Tom was a hostile inmate of a prison camp desperately seeking revenge. [...] At certain moments Epstein would remove the false nose, drop the phony accent, and begin to address himself through Shakespeare's persona and lines directly to the enemy«. Isaac: *What's Happening with Drama* [wie Anm. 23], S. 464.

allerdings nicht allein, denn nun knien in einer Geste, die sowohl Unterwerfung als auch Widerstand zum Ausdruck bringt, angeführt von Porzia, auch alle anderen Häftlinge auf der Bühne nieder. Im nächsten Moment greift der Schauspieler des Shylock, im Besitz eines Messers, um sein Pfund Fleisch zu fordern, auf einmal den Offizier an und wird im darauffolgenden Handgemenge getötet. Im Anschluss kriechen die verbliebenen Häftlinge langsam zum vorderen Bühnenrand. Ein Blackout unterbricht die Bewegung für den Moment, dann wird der Vorhang zugezogen. Als er sich wieder öffnet und die Lichter angehen, ist in unzweideutiger Geste nur noch ein Haufen Häftlingskleider auf der Bühne zu sehen<sup>54</sup>. Der fünfte Akt von Shakespeares *Kaufmann* entfiel. Verbeugungen gab es keine.

Manche Zuschauer, die nach Stockbridge gekommen waren, um »an old favorite« zu sehen und nicht, wie Dan Isaac trocken anmerkte, wie Shylock von Nazi-Deutschen umgebracht wurde, sahen in Taboris Eingriffen in erster Linie eine unautorisierte Revision von Shakespeares Stück und reagierten dementsprechend verärgert und verstört<sup>55</sup>. Tatsächlich aber ging es Tabori weniger um einen anderen Shakespeare als um die radikale Umstrukturierung des traditionellen Verhältnisses von Darstellung und Publikum, was, wie Isaac ebenfalls erkannte, »in einer ganz anderen Theatererfahrung resultierte als der, die das Publikum, und nicht nur das in Stockbridge, gewohnt war«<sup>56</sup>. Analog zu Weiss' *Marat/Sade* initiierte die Struktur von Taboris *Kaufmann* die Selbstwahrnehmung des Publikums, das hier nicht nur dazu aufgefordert war, die eigene Komplizenschaft in der Konstruktion antisemitischer Vorurteile zu reflektieren, sondern überhaupt nicht »ungesehen« (Beise über Weiss) bleiben konnte. Immer wieder, so Tabori in seinen schriftlichen Überlegungen zum *Kaufmann*, sollten die Schauspieler versuchen, über Blicke oder kurze Verbeugungen nach einer Szene die Beziehung

---

<sup>54</sup> Horowitz: Shylock after Auschwitz [wie Anm. 40], S. 16. Die Beschreibung des Endes beruht zusätzlich zu Horowitz auf den folgenden Quellen: Viveca Lindfors: *Viveka... Viveca*. New York 1981, S. 252; Krieger: »Merchant«, Nazi Style [wie Anm. 36]; Isaac, *What's Happening with Drama* [wie Anm. 23], S. 464.

<sup>55</sup> Isaac: *What's Happening with Drama* [wie Anm. 23], S. 464.

<sup>56</sup> Ebd., S. 463; vgl. auch Beise, in: *Marat* [wie Anm. 27], S. 134.

zum Publikum herzustellen; und auf das im Kontext von *Marat/Sade* häufig erwähnte *Theater der Grausamkeit* Bezug nehmend, schreibt er in einer internen Kommunikation, er schlage für sein Theater den Begriff des *Theaters der Therapie* vor. »Der Name ist schlecht«, heißt es dort, »aber die Idee ist es nicht«<sup>57</sup>.

Deutlich wird an einer solchen Formulierung, dass Tabori, obschon er Brecht fraglos verpflichtet war, ein von dessen epischem Theater kategorial unterschiedenes Holocaust-Theater zu entwickeln beabsichtigte, ein, wenn man so will, mithridatisches Theater, in dem Verfremdung durch deren erneute Brechung zu neuer Unmittelbarkeit führte, die ihrerseits transformative Wirkung besaß<sup>58</sup>. Bei ihm dienten, mit anderen Worten, Formen der Distanzierung dazu, Empathie mit den Opfern herzustellen.

In Taboris *Kaufmann* stellte sich dies folgendermaßen dar. Die Verlagerung des Stücks nach Theresienstadt war fraglos brechtisch, weil diese Brechung zwangsläufig jene Distanz kreierte, die die Zuschauer zu kritischen Beobachtern der Handlung machte und die Schauspieler zu solchen, die ihre Rolle im Brecht'schen Sinne »zeigen«. In Taboris *Kaufmann* ist Shylock mithin eine Figur des Interesses, nicht der Sympathie oder Antipathie. Mit der Spiel-im-Spiel-Konstruktion wird aber zugleich eine neue Realität etabliert, die ebenfalls das Resultat der Verknüpfung des äußeren mit dem inneren Stück ist. Einerseits wurden die Zuschauer durch die sichtbare Trennung der Rollen in der Rahmenhandlung immer wieder daran erinnert, dass sie einer Aufführung beiwohnten. Auf der anderen Seite wird das Brecht'sche Zeigen des Charakters durch die referentielle Funktion der Rahmenhandlung, die ihrerseits als die historische Realität der Aufführung des Shakespeare-Stückes

---

<sup>57</sup> George Tabori: Memorandum »For Barry & Viv Confidential« [Notes on the Berkshire Playhouse, dated November 17, 1965], Viveca Lindfors papers 1945-1990, New York Public Library, Folder 36.

<sup>58</sup> Ebd. Tabori verweist in seinem Memorandum auf einen Aufsatz Lionel Trillings, in dem dieser von der »mithridatischen Funktion« der Tragödie spricht, »by which tragedy is used as the homeopathic administration of pain to inure ourselves to the greater pain which life will force upon us«. Vgl. Lionel Trilling: *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York 1950, S. 56.

fungiert, wieder aufgehoben. Denn diese Handlung »realisiert sich in der Gegenwart in einem Theater«<sup>59</sup>.

Durch die postdramatische Rahmung wird das Publikum, mit anderen Worten, in gewisser Weise dazu gezwungen, die historische Realität der Rahmenhandlung als seine eigene zu akzeptieren, nicht zuletzt, weil es den Blick, wenn auch nicht die Perspektive der Nazis auf die Häftlinge teilte. Dies wiederum führte, da die Dissoziation von Rolle und Schauspieler nicht gleichzeitig auf zwei Ebenen stattfinden konnte, zu einer emotionalen Bindung an die Schauspielerfiguren des Rahmenstückes, insbesondere in Momenten, wo interne und externe Handlung einander angeglichen wurden, also dort, wo Shylock Nase und Perücke abnimmt und mit eigener Stimme spricht oder wo Porzia und der Rest des Ensembles vor dem Offizier niederknien<sup>60</sup>. Wie Cary Mazer in seiner Studie zu *Double Shakespeares* zutreffend feststellt, »komplizieren« solche Momente der Überschneidung die ansonsten durch das epische Theater bestimmte Beziehung zwischen innerem und äußerem Stück. Die Inszenierung sei, so führt er aus, »emotional am glaubhaftesten«, wenn sie am stärksten »außer Kontrolle« gerate, das heißt, wenn sie vom gespielten zum authentischen Ich der Rahmenhandlung übergeht, dessen Bühnenrealität die Shoah ist<sup>61</sup>.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Abwesenheit von Vorhängen und Verbeugungen am Ende der Aufführung, die noch einmal Taboris Absicht unterstreicht, das Publikum durch das Verschütten der Orchestra in eine Position aktiver Teilnahme zu rücken<sup>62</sup>. Applaudieren hätte bedeutet, alles Gesehene und Empfundene in den Bereich des Vorgestellten

---

<sup>59</sup> Martin Rector: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. In: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 62. Rectors Feststellung bezieht sich auf *Marat/Sade*, trifft aber in gleicher Weise auf Taboris *Kaufmann* zu.

<sup>60</sup> Cary M. Mazer: *Double Shakespeares: Emotional-Realist Acting and Contemporary Performance*. Madison 2015, S. 149.

<sup>61</sup> Ebd., S. 149.

<sup>62</sup> Walter Benjamin: *Versuche über Brecht*. Frankfurt a.M. 1981, S. 39.

zu verschieben und es sowohl im Bezug auf die Handlung als auch auf die Zuschauer zu trivialisieren<sup>63</sup>. Keine Vorhänge zu erlauben, behauptete hingegen die Realität der Rahmenhandlung, und zwar nicht im Sinne eines Faktums, sondern im Sinne der Realität der Erfahrung. Auch das hatte Tabori bei Peter Brooks *Marat/Sade* lernen können, wo die Schauspieler – wohlgemerkt die Insassen der Psychiatrie Charenton – am Ende der Vorstellung mechanisch den Zuschauern applaudierten und diese derart in eine ungewollte Form der Komplizenschaft zwangen<sup>64</sup>.

In der Tabori-Forschung ist das Verhältnis von George Tabori zu Peter Weiss, basierend auf der kontrastierenden Gegenüberstellung der zwei Holocaust-Dramen *Die Ermittlung* (1965) und *Die Kannibalen* (1969), bislang zu meist als gegensätzliches verstanden worden<sup>65</sup>. Ich würde dies unter Berücksichtigung des oben Dargestellten revidieren wollen. Zwar stimmt es, dass die Stücke der beiden Autoren, die in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre auf sehr unterschiedliche Weise den Holocaust auf die Bühne bringen, konzeptionell und in der Art und Weise, wie Methoden und Techniken des epischen Theaters hier jeweils angewandt werden, deutlich voneinander unterschieden sind. Festzuhalten ist aber auch, dass sich das Holocaust-Theater beider Autoren im Anschluss an und durch die Auseinandersetzung mit Weiss' *Marat/Sade* entwickelt hat.

Denn auch *Die Kannibalen*, das Stück, mit dem Tabori sich in die Geschichte des deutschen Holocaust-Theaters einschrieb, besaß eine Rahmenhandlung, spielte es doch nicht in Auschwitz, sondern in New York, und auch hier wird, ähnlich wie in seiner Inszenierung des *Kaufmanns von Venedig*,

---

<sup>63</sup> »The failure to include the traditional curtain call was a dramatic way of informing the audience that what they had just seen was not entertainment: it was too serious a matter to be vitiated by a trivial request for approval that would only break the spell«. Isaac: What's Happening with Drama [wie Anm. 23], S. 464.

<sup>64</sup> Vgl. Sontag: *Marat/Sade/Artaud* [wie Anm. 11], S. 166.

<sup>65</sup> Exemplarisch bei Sandra Pott, Marcus Sander: Abdankungen des Dokumentarischen? Taboris »Die Kannibalen« als Gegenstück zu »Die Ermittlung« von Peter Weiss. In: Theater gegen das Vergessen: Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Hg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Jörg Schönert. Tübingen 1997, S. 158.



das Vernichtungslager dadurch entrückt, dass es sich bei der Darstellung um ein *reenactment* handelte, ein Spiel im Spiel. Desgleichen wird in den *Kannibalen* über die Vermittlung der Rahmenhandlung – die Söhne spielen die ermordeten Väter – zur Identifikation mit den Figuren eingeladen. Schließlich gibt es auch hier, in einer Szene, in der die Spielenden sich voller echter Aggression gegen den Protagonisten wenden, weil dieser das Messer, welches er besaß, nicht gegen die faschistischen Peiniger richten wollte, einen entscheidenden Moment der Angleichung von innerer und äußerer Handlung<sup>66</sup>. Kurzum, Taboris Stück stellte weniger einen Gegenentwurf zur *Ermittlung* dar, als dass es konzeptionell an Peter Weiss' *Marat/Sade* anschloss.

Dabei ging es im unterschiedlichen Entwurf der beiden Autoren eines zeitgemäßen Holocaust-Theaters zugleich um die Positionierung gegenüber Bertolt Brecht<sup>67</sup>. Auch in Bezug darauf ist die eingangs erwähnte Fotografie aufschlussreich. Denn Peter Weiss sitzt als prominenter Gast des Brecht-Dialogs nicht nur neben Helene Weigel, sondern über diese dazu in unmittelbarer künstlerischer Nähe zum Staat der DDR. Sein vergleichsweise offenes Bekenntnis zum real existierenden Sozialismus zu dieser Zeit schloss ästhetisch notwendig ein, Brechts Erbe in Bezug auf das Holocaust-Theater anders weiterzudenken als dies in *Marat/Sade* der Fall gewesen war, ein Stück, das in der DDR zwar aufgeführt, jedoch aus politischen und ästhetischen Gründen dort auch stark kritisiert worden war. *Marat/Sade* war für Weiss so gesehen, wie Martin Rector treffend formulierte, kein Werk des Übergangs, sondern »das letzte Werk vor dem Übergang«<sup>68</sup>.

Fraglos wäre es verkürzt, das Dokumentartheater von Peter Weiss allein als das Resultat seiner politischen Läuterung zu begreifen. Selbstredend spielte insbesondere die Frankfurter Prozesserafahrung eine entscheidende

---

<sup>66</sup> Vgl. George Tabori: Die Kannibalen. In: ders.: Theater. Hg. von Maria Sommer und Jan Strümpel. Göttingen 2014, Bd. 1, S. 286-291. Tabori thematisiert hier die Möglichkeit der Umkehrung von Verfolgten und Verfolgern, etwas, das Peter Weiss auf andere Weise auch in der *Ermittlung* thematisiert.

<sup>67</sup> »[D]er Einfluss von Brechts »epischem Theater« auf *Die Kannibalen* ist unübersehbar.« Pott, Sander: Abdankung des Dokumentarischen? [wie Anm. 65], S. 162.

<sup>68</sup> Rector: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [wie Anm. 59], S. 58.

Rolle für die Wahl der literarischen Mittel, die, das soll hier nicht unerwähnt bleiben, durch die poetisch verdichteten Augenzeugenberichte auch starke emotive Wirkung hatten, gerade weil Weiss Auschwitz nicht auf die Bühne brachte, sondern die Darstellung des Orts der Verbrechen – wie Taboris *Kannibalen* – der Vorstellungskraft der Zuschauer überließ. Umgekehrt wäre es bei einem solch eng an der Dimitroff-These<sup>69</sup> orientierten, hochpolitischen Text wie *Die Ermittlung* naiv, Weiss' theatralische Ästhetik völlig unabhängig von dessen Verhältnis zur DDR, das literarisch immer auch ein Verhältnis zu Brecht war, zu denken. Beides, die ästhetische Herausforderung der Darstellung des Prozesses und die politische Entwicklung des Autors, kamen in Weiss' Versuch, »Auschwitz als System darzustellen«, zusammen<sup>70</sup>.

George Tabori war im Vergleich zu Peter Weiss dagegen politisch völlig ungebunden und dazu weniger an den Tätern als am Schicksal der jüdischen Opfer interessiert. Dementsprechend konnte er, anders als Weiss, dem die theatralischen Mittel Brechts im Kontext der Repräsentation des Holocaust gleichsam zur Entschlackung dienten, die produktive Kombination von Artaud und Brecht, die Susan Sontag in *Marat/Sade* ausgedrückt fand, in seinem eigenen Theater fortwirken lassen<sup>71</sup>. Gleichwohl, der Weg George Taboris zum Holocaust-Theater der *Kannibalen* führte über Peter Weiss, nicht weg von diesem. Mehr noch, es ist bis zu einem gewissen Grad diese Brecht einschließende trianguläre Konstellation, die, wie der Berkshire *Kaufmann* zeigte, Taboris Holocaust-Theater überhaupt erst ermöglichte.

Die Bochumer Jury, die George Tabori 1983, sieben Jahre nach dem Tod von Peter Weiss, zum ersten Preisträger des neu begründeten Peter-Weiss-Preises machte, hatte offenbar das richtige Gespür für die Aktualität

---

<sup>69</sup> Gemeint ist hier die vom bulgarischen Kommunisten Georgi Dimitroff (1882-1949) vertretene Auffassung, dass die faschistische Diktatur eine extreme Form des Kapitalismus darstelle. Vgl. in Bezug auf *Die Ermittlung* Arnd Beise: Peter Weiss [wie Anm. 22], S. 122-123.

<sup>70</sup> Anat Feinberg: Wiedergutmachung im Programm: Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama. Köln 1988, S. 42.

<sup>71</sup> Sontag: *Marat/Sade/Artaud* [wie Anm. 11], S. 173.

der produktiven Beziehung zwischen den beiden Autoren. In der Begründung hieß es seinerzeit, dass Tabori mit Weiss »die leidvolle Erfahrung der Vertreibung und des Exils teilt[e]« und dabei als Dramatiker und Regisseur »wegweisende, mutige und pointierte Beiträge zur *Ästhetik des Widerstands* und zur Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit abseits ausgetretener Wege« geleistet hätte. Mit seinem Werk und seiner Person, so der Beschluss weiter, hätte sich George Tabori »gegen das bequeme Vergessen, gegen die politische und moralische Vereinfachung und gegen jede nationalstaatliche Verengung der Perspektive« gestellt, mit »Freude am Experiment« und »notwendiger Provokation«<sup>72</sup>. Auf dem Weg von Berkshire nach Berlin, vom *Kaufmann* zu den *Kannibalen* und darüber hinaus, war genau dies der Fall.

---

<sup>72</sup> Ute Canaris: Brief an George Tabori vom 12. November 1990. Der Brief, den Canaris im Namen der Stadt Bochum schickte, enthält die Mitteilung über die Verleihung des Peter-Weiss-Preises an George Tabori sowie den Wortlaut des Beschlusses der Jury. Archiv Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3252.

\* \* \*

Luca Zenobi  
(Neapel)

*Marquis de Sade als medialer Wendepunkt*  
*Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini\**

Wenn wir etwas von der politischen Wirklichkeit, in der wir lebten, auffassen könnten, wie ließe sich dann dieser dünne, zerfließende, immer nur stückweise zu erlangende Stoff in ein Schriftbild übertragen, mit dem Anspruch auf Kontinuität.

Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*

## Vorbemerkung

Viele Verwandtschaften verbinden Pasolini und Weiss bekanntlich miteinander: Beide waren Maler und Regisseure, Theaterschriftsteller und Romanautoren, ihre ideologische Perspektive sowie ihre Analyse der damaligen Gesellschaft wurden zunächst vom Marxismus geprägt, um zu einem späteren Zeitpunkt dezidiert von marxistischen Vorstellungen abzuweichen, und auch im Medium Film erkannten beide viele Analogien zur Traumwelt. Die Rezeption von Dante und der Versuch, seine *Göttliche Komödie* durch eine moderne Fassung in eine neue Perspektive zu rücken, ist ein weiterer wichtiger Fixstern an ihrem ästhetischen Horizont. Die hier aufgeführten Aspekte haben zwar das Gesamtwerk von Pasolini und Weiss tiefgreifend beeinflusst, sollen hier aber nicht thematisiert werden, nicht weil sie etwa uninteressant wären oder diese Themen eine spezifische

---

\* Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines schon auf Italienisch veröffentlichten Beitrags: Intermedialità e »Kulturkritik«: La ricezione di Sade in Peter Weiss e Pier Paolo Pasolini. In: Prospero. Rivista di letterature e culture straniere 22 (2017), S. 91-111.

Untersuchung nicht verdienen würden, sondern weil ich mich auf eine ganz bestimmte, weitaus begrenztere und im Zeichen der Intermedialität stehende Konstellation konzentrieren möchte<sup>1</sup>. Im Besonderen werde ich mich mit der Rezeption des Marquis de Sade bei Pasolini und Weiss auseinandersetzen, und dabei Ansätze einer intermedialen Poetik herausarbeiten, die in der Produktion Weiss' aus den 1960er-Jahren, und nicht nur in dem Drama *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, sowie in Pasolinis letztem Film, *Die 120 Tage von Sodom*<sup>2</sup>, belegt ist.

### Die Entwicklung einer intermedialen Poetik bei Peter Weiss

So überraschend es anmuten mag, tauchen bei Peter Weiss bereits 1956 die Namen von Marat und de Sade in ein und demselben Text auf, in den *Abschnitte[n] aus einem Buch über Die Avantgarde des Films*, die möglicherweise 1961 nochmals bearbeitet wurden. In einer ersten Bemerkung beschreibt Weiss in detaillierter Weise den Film *Napoléon* von Abel Gance (ca. 1926 gedreht, aber viele Jahre später ergänzt, schließlich mit Ton versehen und erst im November 2016 in komplett restaurierter Version präsentiert). *Napoléon* sei ein Pionierwerk des Cinémascope-Films, das für die Projektion »einer Tripel-Leinwand« bedürfe, was ihm einen »mitreißenden Triptychon-Charakter«<sup>3</sup> verleihe, um auf eine kunstgeschichtliche Kategorie zurückzugreifen. In der Verwandlungsfähigkeit der Projektionsfläche liege nach Weiss' Meinung eine wesentliche Entwicklungsmöglichkeit des Films als Kunstform, denn »das gleichbleibende Cinémascope-Format ist völlig un-filmisch und wirft den Film zurück in ein primitives Bühnendasein. Der

---

<sup>1</sup> Für eine Begriffsbestimmung und eine zusammenfassende Darstellung des Intermedialitätskonzepts vgl. Tobias Mandel: Formen und Funktionen von Intertextualität und Intermedialität in der »Ästhetik des Widerstands« von Peter Weiss. St. Ingbert 2013, S. 68-90.

<sup>2</sup> Komischerweise fehlt in dem deutschen Titel der Verweis auf die italienische Stadt Salò, Regierungssitz der Italienischen Sozialrepublik, die zwischen dem 23. September 1943 und dem 25. April 1945 bestand.

<sup>3</sup> Peter Weiss: *Avantgarde Film*. Frankfurt a.M. 1995, S. 158.

Film bedarf des Nahbilds, der Montage«<sup>4</sup>. Eine statische, großformatige und weit ausgedehnte Projektionsfläche ist dem Theater und nicht dem Film angemessen. Eine gleichsam piktoriale Struktur der Projektionsfläche gibt dem Film seinen expressiven Dynamismus zurück. In Gances Film, schreibt Weiss weiter, spiele Antonin Artaud, dessen tragische existentielle Parabel sich in dem Film widerspiegeln: »Bemerkenswert in *Napoléon* ist auch Antonin Artauds Spiel in der Rolle Marats. Wir sehen ihn anfangs in jungen Jahren, in blendender dämonischer Schönheit, später in den hinzugefügten Szenen, mit zergerbtem Gesicht, zahnlosem Mund, schon von der Geisteskrankheit angegriffen, die ihn bald zum Selbstmord treibt«<sup>5</sup>. Marat/Artaud ist in einer die Ästhetik des Films betreffenden Anmerkung zu finden, in der Weiss über die filmische Darstellungsweise und deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Hinblick auf Theater und Malerei nachdenkt. Die Idee, den Revolutionshelden als Geisteskranken im Theater darzustellen, könnte auch durch einen filmischen Impuls angeregt worden sein. Überdies wird Marat/Artaud in Gances Film in einer Haltung dargestellt, die offensichtlich auf das Bild Jacques Louis Davids anspielt (Abb. 1), das für Weiss eine zentrale visuelle Quelle seines Dramas ist.

Daraufhin analysiert Weiss die Grundelemente einiger Filme des spanischen Regisseurs Luis Buñuel und ihre Bedeutung für die Ästhetik des Films in den 1930er-Jahren. »Wie Marquis de Sade« – schreibt Peter Weiss in Bezug auf eine Szene aus dem Film *Un chien andalou* (1929) – »greift Buñuel zu böartigen Mitteln, um das Unheil zu zeigen, das sich in Menschen aufgespeichert hat. Es ist das Paar oben am Fenster, das diesen Unfall erlebt. Die Sexualität in ihnen ist zu Aggressivität, zur Zerstörungslust geworden. Ihre Gier wird durch die Pervertierung gesteigert. Doch hinter der Grausamkeit liegt sterile Machtlosigkeit. (Der Film ist 1929 entstanden. Bald wird es andere Symbole geben, in denen die schrecklichen Abgründe des menschlichen Gefühlslebens zutage treten)«<sup>6</sup>. Die enge Beziehung zwischen Sexualität, Perversion, Gewalt und Dekadenz, die Buñuel als heuris-

---

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd., S. 161.



Abb. 1 – Standbild aus dem Film *Napoléon* (A. Gance, F 1927ff., rest. 2016)

tisches Mittel benutzt, um seine mitleidslose Analyse der faschistischen Bourgeoisie durch schockierende Bilder zu vermitteln, hat für Weiss genau dieselbe enthüllende Funktion wie die pornographische – oder pornologische Literatur, wie sie Deleuze definiert hat<sup>7</sup> – des französischen Schriftstellers. Mit einer sehr ähnlichen Bewertung urteilt Simone de Beauvoir über die Rolle des Marquis innerhalb der westlichen Kultur: »Die Ungerechtigkeit als solche zu erheben, heißt zu erkennen, dass eine andere Gerechtigkeit existiert, heißt sich selbst und sein eigenes Leben in Frage zu stellen. Diese Lösung könnte die westliche Bourgeoisie nicht befriedigen, sie wünscht sich mühelos und ohne Gefahr ihre Rechte zu besitzen: sie will, dass ihre Gerechtigkeit *die* Gerechtigkeit ist«, schreibt sie in ihrem Essay *Faut-il brûler Sade?*<sup>8</sup> Bemerkenswert scheint mir in diesem Zusammenhang

<sup>7</sup> Gilles Deleuze: *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le cruel avec le texte intégral de La Vénus à la fourrure*. Paris 1967, S. 7.

<sup>8</sup> Die deutsche Fassung (Simone de Beauvoir: Soll man de Sade verbrennen? In: *Sade. Stationen einer Rezeption*. Hg. von Ursula Pia Jauch. Frankfurt a.M. 2014, S. 215-284)



auch der kurze und implizite Hinweis von Peter Weiss auf den wenige Jahre nach dem Erscheinen des Filmes erfolgten Ausbruch des Nazismus: Eine indirekte Gegenüberstellung der sadistischen »Symbolik« und der nazistischen Macht tritt hier zutage, eine Gegenüberstellung, die Pasolini in seinem letzten Film hervorheben wird. Buñuel ist in Weiss' historischer Rekonstruktion der experimentellen Filmgeschichte ein fundamentaler Wendepunkt (ich lasse hier sowohl das schon viel diskutierte Thema des Einflusses vom Surrealismus auf Weiss' Werk und Poetik beiseite, als auch die Bedeutung des Marquis de Sade für die Surrealisten). Meiner Ansicht nach ist die Parallele zwischen Buñuel und de Sade in einem kulturkritischen sowie in einem ästhetischen Sinn zu verstehen und scheint gerade in diesem Kontext besonders einleuchtend.

Noch bevor er als Dramatiker tätig wird, arbeitet Peter Weiss eine intermediale Poetik aus, in der verschiedene Medien miteinander in einem Konkurrenzverhältnis stehen. Matthias Bauer spricht von »eine[r] intermediale[n] Poetik, deren Genese sich in dem 1956 erschienenen Buch *Avantgarde Film* spiegelt«<sup>9</sup> und die in der Schrift *Laokoon* (1965) ihre endgültige, systematische und theoretische Formulierung findet. Die Definition ist treffend, auch wenn es sich bei Weiss meiner Meinung nach nicht um eine »systematische« Theorie handelt. Ingo Breuer spricht von einer »medialen Vielstimmigkeit«<sup>10</sup>, von einem »Welttheater«, das »das Sekundäre dieser Welt, ihre Medialität und ihre Ideologiehaltigkeit, also ihre Unterworfenheit unter Interpretationen und Imaginationen der Welt und deren technische und mediale Reproduktionsbedingungen« präsentiert<sup>11</sup>. Einige der

---

enthält diese Stelle nicht, die in dem *avant-propos* des Originals steht; in diesem Fall stammt also die Übersetzung von mir (L.Z.). *Faut-il brûler Sade?* erschien zuerst 1951-52 in der Zeitschrift »Les Temps Modernes« und wurde dann 1955 in Buchform veröffentlicht.

<sup>9</sup> Matthias Bauer: Des-Integration und Trans-Figuration. Überlegungen zur intermedialen Poetik von Peter Weiss. In: Peter Weiss: Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film. Hg. von Yannick Müllender, Jürgen Schutte und Ulrike Weymann. Frankfurt a.M. 2007, S. 17-36, hier S. 20.

<sup>10</sup> Ingo Breuer: Theatralische Transkriptionen. Anmerkungen zur Medialität in den Dramen von Peter Weiss. Ebd., S. 37-50, hier S. 39.

<sup>11</sup> Ebd., S. 50.

wichtigsten Aussagen in Bezug auf die Beziehung zwischen Bild und Wort in *Laokoon*, dem kleinen Aufsatz aus dem Jahr 1965, sind schon im schwedischen Buch über Film und in dessen verschiedenen Fassungen vorhanden. Nur einige Beispiele, die aber besonders einleuchtend sind, können hier zitiert werden: »Die Vision des Malers ist immer statisch. Selbst wenn die Teile des Bildes in starken, atmenden Spannungen zueinanderstehen, so bleibt die Komposition doch unveränderlich [...]«<sup>12</sup>; oder: »Das Bild ist stärker als das Wort. Keine Beschreibung kann an die unmittelbare Wirkung eines Bildes heranreichen. Das Wort ist abstrakt, das Bild ist konkret [...]«<sup>13</sup>. Über solche Äußerungen haben Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaftler bekanntlich viel geschrieben und diskutiert. Klaus Müller-Richter hat eine ausführliche und sehr detaillierte Typologisierung des Bildes im Werk Peter Weiss' vorgeschlagen, so dass man Weiss' Argumentation nicht als eine strenge und absolute Gegenüberstellung von Wort und Bild interpretieren muss. Das Bild in seinen verschiedenen Formen, nicht zuletzt als »sprachlicher Transport« im Zuge der Metapherverwendung, wäre für Weiss kein statisches Element, sondern das Modell eines ästhetischen Prozesses<sup>14</sup>. Aus dieser Perspektive kann man *Laokoon* als eine kryptische Reflexion über »Vorgänge« im »Grenzgebiet der Denkfähigkeit« betrachten, von denen es heißt, dass sie »uns nach Worten suchen machen« und »Bilder in uns hervorrufen wollen. Dieses unvordenkliche Grenzgebiet steht für den Grundimpuls der ästhetischen Produktion«<sup>15</sup>.

Das scheint auch in der Prosa-Produktion der 1960er-Jahre besonders deutlich zu sein: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 1960 erschienen, ist gerade aus dem Versuch heraus entstanden, Bilder, Geräusche, Gerüche durch einen komplexen, verbalen, schriftlichen Prozess – »ein fast filmisch

---

<sup>12</sup> Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 3], S. 149.

<sup>13</sup> Ebd., S. 154.

<sup>14</sup> Klaus Müller-Richter: *Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement?* Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis. In: Peter Weiss *Jahrbuch* 6 (1997), S. 116-137, bes. S. 117-125.

<sup>15</sup> Burkhardt Lindner: *Spaltung. Die Kunst und die Künste bei Peter Weiss*. In: Peter Weiss: *Grenzgänger zwischen den Künsten* [wie Anm. 9], S. 105-118, hier S. 111.

anmutendes Verfahren<sup>16</sup> – darzustellen: »Mit dem Bleistift die Geschehnisse vor meinen Augen nachzeichnend, und damit dem Gesehenen eine Kontur zu geben, und das Gesehene zu verdeutlichen, also das Sehen zu einer Beschäftigung machend, sitze ich neben dem Schuppen auf dem Holzstoß [...]«<sup>17</sup>. Auch in diesem Fall, wie später für die theatralischen Arbeiten, gewährt die Schachtelstruktur dem Erzähler eine metaliterarische, aus verschiedenen Blickpunkten bestehende, distanzierte Perspektive: »Den auf diese Nacht folgenden Tag verbrachte ich, bis zum Einsetzen der Dämmerung, mit der Beschreibung des eben zuende beschriebenen Abends«<sup>18</sup>. Ein Erzähler erzählt, wie er in seinem Notizbuch die vorigen Tage erzählt hat. Die von Weiss selber zusammengestellten Collagen, die die Erzählung illustrieren, führen in den kurzen Roman eine zusätzliche Ebene ein, die die schriftliche Beschreibung der Wahrnehmung einer zerstückelten und täuschenden Wirklichkeit bekräftigt<sup>19</sup>. Diese besondere Kontamination

---

<sup>16</sup> So Dieter Mersch: »Ästhetik des Widerstands« und die Widerständigkeit des Ästhetischen. Peter Weiss' intermediale Kunst. In: Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss. Hg. von Margrid Bircken, D.M. und Hans-Christian Stillmark. Bielefeld 2009, S. 17-37, hier S. 28. Mersch spricht auch von »einer Praktik medialer ›Chiastik, die die Sprache ins Bildliche und das Bildliche in Sprache übergehen ließ, um zwischen ihnen Schnittflächen und fremde Wahrnehmungsräume entstehen zu lassen«, ebd., S. 32. Weiss' erster Roman lässt sich als »Drehbuch für einen surrealistischen Film ebenso lesen wie als Ekphrasis der die Erstausgabe begleitenden Collagen«. Ralf Simon: Erde und Bild. Zu Peter Weiss, mit einem Seitenblick auf Paul Celan. In: Peter Weiss Jahrbuch 26 (2017), S. 71-94, hier S. 81.

<sup>17</sup> Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt a.M. 1964, S. 48.

<sup>18</sup> Ebd., S. 87.

<sup>19</sup> Mireille Tabah: Modernität in »Der Schatten des Körpers des Kutschers«. In: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard. Opladen 1994, S. 39-51. In seiner Analyse, die Tabahs Interpretation widersprechen will, schreibt Thomas Schmidt: »Es ist also nicht so, dass »beim angestrengten Versuch, durch Konzentration auf unmittelbare Sinneseindrücke der Realität habhaft zu werden, der Ich-Erzähler immer wieder auf eine chaotische, undurchsichtige, zweifelhafte Wirklichkeit zurückgeworfen [wird], vielmehr wird der Ich-Erzähler auf sein eigenes Sehen und dessen Konstruktionen zurückgeworfen«. S. 149. In seiner Argumentation aber hat Schmidt die »bildliche« Seite des Ro-

dient als Erweiterung und gleichzeitige Problematisierung der Wirklichkeitswahrnehmung: »Für Peter Weiss bedeuten die Collagen von Bildzitate keine vorausgeahnte postmoderne Abkehr von einem unmittelbaren Realitätsbezug, sondern die der Moderne adäquate Technik der Bildfindung eines durch technische Reproduzierbarkeit *erweiterten* Erfahrungsbezugs«<sup>20</sup>. Dieses Urteil lässt sich leicht auch für Weiss' Dramatik anwenden. Eine Antwort auf die Fragen, wie sich diese Ästhetik entwickelt hat und welche Einflüsse für Weiss' theatralische Arbeit eine zentrale Rolle spielen, soll jetzt durch einen synthetischen Überblick skizziert werden.

### De Sade und Weiss

Sade kreuzt sich in Weiss' künstlerischer Tätigkeit mit anderen literarischen und visuellen Vorlagen, die die Struktur seiner Bilderwelt so wie seine Einstellung zu verschiedenen Ausdrucksformen und Medien beeinflussen. Als erster Punkt dieses Prozesses soll die Rezeption Dantes in den Vordergrund rücken: Dante tritt bei Weiss in den 1960er-Jahren nicht nur durch die *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* und das *Gespräch über Dante*, beide aus dem Jahr 1965, sondern auch durch das erst 2003 veröffentlichte Drama *Inferno* (1964) in einer engen Verbindung mit der Sprachproblematik, insbesondere mit dem Thema der künstlerischen Darstellung des Unsagbaren auf. Außerdem spielt Dante, als Protagonist des Dramas *Inferno*, sogar in Situationen, die Züge einiger Episoden aus Romanen oder Erzählungen Sades aufweisen, eine Rolle. Im 16. Gesang wird zum Beispiel

---

mans, d.h. die Präsenz der Collagen, völlig vernachlässigt. Vgl. Thomas Schmidt: Begrenzung und Ausschnitt. Zur Problematisierung der Wahrnehmung in Peter Weiss' »Der Schatten des Körpers des Kutschers« und ausgewählten Texten des Nouveau Roman. In: Ein Riss geht durch den Autor [wie Anm. 16], S. 127-154.

<sup>20</sup> Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 42; vgl. auch Hans-Christian Stillmark: Inszenierungen des Körpers in frühen Werken von Peter Weiss. In: Ein Riss geht durch den Autor [wie Anm. 16], S. 179-195: Stillmark bezeichnet die Collagen – nicht nur in diesem ersten Roman – als »neue Dimensionen und kommentierende Erweiterungen«, die »die sachlich referierende Ebene des Textes mit expressiver Bildkraft erweitern und übermalen«. Ebd., S. 189.

ein auf den Knien gezwungener Dante von der breitbeinigen und langhaarigen Medusa mit einer Rute geschlagen:

*Breitbeinig und umwogt von langem Haar Medusa  
mit dem Gesicht der Wölfin  
Schwingt eine Rute*

MEDUSA  
Her zu mir

*Vergil schiebt Dante näher*

MEDUSA  
Weich meinem Blick nicht aus

*Vergil versetzt ihm einen Tritt*

MEDUSA  
In die Knie

*Figuren drücken ihn nieder*

MEDUSA  
Mein eignes Kind  
so böse so verworfen  
Beug dich dass ich dich strafen kann

*Dante kriecht vor ihren Füßen Sie schlägt auf ihn ein*

DANTE  
Was hab ich denn getan

*Medusa lacht  
schlägt weiter*

GEGENCHOR  
Was hab ich denn getan  
was hab ich denn getan.<sup>21</sup>

Die Situation mündet am Ende des Gesangs in ein chaotisches Bild, in dem die Peiniger nicht mehr von den Opfern zu unterscheiden sind. Als zweites Element dieses komplexen Zusammenhanges sind einige malerische

---

<sup>21</sup> Peter Weiss: *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*. A cura di Marco Castellari. Milano 2008, S. 110-112.

Quellen in Betracht zu ziehen. Wenn die Höllenabbildungen von Hieronymus Bosch als Inspirationsquellen und Grundlagen für Weiss' Dante-Studien gelten, wird die Konzeption des sogenannten »kalten Blicks« Pieter Brueghels zur Basis für zwei wichtige dramaturgische Darstellungsweisen, nämlich die Retardierung und die Anästhesie<sup>22</sup>. Es handelt sich um zwei grundsätzliche Elemente, die Weiss aus der Malerei, und darüber hinaus auch aus der erzählerischen Technik des Marquis, auf das Theater überträgt. »Wer den Schmerzen anderer gegenüber hart bleibt, wird es auch gegenüber den eigenen werden, und es ist viel, notwendigerweise mutvoll leiden zu können, als über andere zu weinen. O, Juliette, je weniger empfindsam man ist, desto mehr nähert man sich der wirklichen Unabhängigkeit«, sagt Bressac, ein Protagonist des Romans *Justine*<sup>23</sup>, der dabei eine überraschende Affinität zu Vergils Ratschlägen an Dante in dem fünften Gesang der sogenannten *Dante-Prosa* (1969 angefangen) aufweist: »Hier kannst du nur heil rauskommen [...], wenn du darauf verzichtest, dich mit dem Leiden von irgendeinem, den du doch nicht kennst und kaum zu Gesicht bekommst, näher zu befassen [...]«<sup>24</sup>.

In dieser Phase ist de Sade für Weiss ein außerordentliches Werkzeug,

---

<sup>22</sup> Vgl. vor allem Anja Schnabel: »Nicht ein Tag an dem ich nicht an den Tod denke«. Todesvorstellungen und Todesdarstellungen in Peter Weiss' Bildern und Schriften. St. Ingbert 2010, bes. S. 149 und S. 309-508. Steffen Groscurth (Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik. Zur Entstehung von Peter Weiss' ästhetischer Theorie. Berlin/Boston 2014) analysiert im ersten Kapitel seines Buches das Verfahren der Anästhesie. Im ersten Roman der Trilogie von Peter Weiss sind Dantes *Inferno*, die Traumwelt, die Anästhesie und der kalte Blick (diesmal von Piero della Francesca), und zwar deren Funktion im Bereich der Kunst, zu einer klaren und konsequenten Synthese zusammengestellt. Vgl. Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1975, S. 80-84.

<sup>23</sup> Donatien-Alphonse-François de Sade: Juliette oder die Wonnen des Lasters. Erstes Buch. In: ders.: Werke in fünf Bänden. Hg. von Bettina Hesse. Köln 1995, Bd. 3, S. 68. Das Zitat wird auch von Simone de Beauvoir in ihrem Essay über de Sade benutzt, das, wie gesagt, als eine der wichtigsten Quellen für Weiss' *Marat/Sade* gilt.

<sup>24</sup> Yannick Müllender: Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964-1969). »...läßt sich dies noch beschreiben« – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik. St. Ingbert 2007, S. 517.

um die schon experimentierten Darstellungsmöglichkeiten in einer wirkungsvollen Synthese zu amalgamieren. Das »bildhafte Denken«<sup>25</sup> de Sades – so hat Weiss seine Imagination in den *Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes* (d.h. *Marat/Sade*; L.Z.) definiert – und seine Art und Weise, dieses Denken durch eine mediale, d.h. indirekte Darstellung ins Wort zu setzen (es handelt sich bei Sade häufig um erzählte Geschichten, die dann in eine reale, fast theatralische Darstellung übergehen), die Zentralität der Körper als Thema und als Objekt seiner Literatur – all das wird in der schachtelhaften Struktur von Weiss' Theater zu einer dynamischen und intermedialen Bilderwelt.

Die Rolle de Sades in der literarischen Produktion von Peter Weiss hat mit der sexuellen Befreiung und mit den jugendlichen Revolutionsbewegungen der 1960er und der 1970er-Jahre wenig zu tun; weniger von einem ideologiekritischen als vielmehr von einem ästhetischen Einfluss sollte man reden<sup>26</sup>. De Sade als historische Figur ist Vorbild einer radikalen kritischen Position gegenüber politischen und sozialen Strukturen (»ich habe die Widersprüche in Sade selbst erlebt und kenne sie sehr gut«<sup>27</sup>, sagte Weiss in einem Interview). Man soll aber die ästhetische Dimension nicht vernachlässigen; die Worte Simone de Beauvoirs in ihrem Sade-Essay, das Weiss als Hauptquelle zu seinem Theaterstück *Marat/Sade* benutzt hat, sind in dieser Hinsicht erklärend: »Seine Bücher fesseln uns, sobald wir erkennen, dass er mittels seiner ermüdenden Wiederholungen, klischeehaften Formulierungen und stilistischen Ungeschicklichkeiten eine Erfahrung mitzuteilen

---

<sup>25</sup> Peter Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Frankfurt a.M. 1964, S. 35.

<sup>26</sup> »[...] – und doch überlebt bis heute der Künstler Peter Weiss, den trotz aller Erkenntnisse nicht so sehr die Frage des Politischen, sondern der *Darstellungsmedien*, des Horizonts und ihrer Geltung bewegte«. Margrid Bircken, Dieter Mersch, Hans-Christian Stillmark: Peter Weiss: Maler, Filmmacher, Schriftsteller, Dramatiker. In: Ein Riss geht durch den Autor [wie Anm. 16], S. 7-16, hier S. 9.

<sup>27</sup> Wilhelm Gimus, Werner Mittenzwei: Gespräch mit Peter Weiss (Mai 1965). In: Peter Weiss im Gespräch. Hg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter. Frankfurt a.M. 1986, S. 63-76, hier S. 68.

versucht, deren Eigenart es gerade ist, nicht mitteilbar zu sein«<sup>28</sup>. Auch die am Anfang erwähnte Parallele zwischen de Sade und Buñuel ist in diesem Sinn einleuchtend: die Wichtigkeit de Sades in der Literaturgeschichte beruht auf einer spezifisch ästhetischen und nicht nur auf einer sozialkritischen Dimension. Die Wort-Bild-Beziehung, der Kern der ästhetischen Reflexion Weiss' zwischen den 1950er und den 1960er-Jahren, seit dem schwedischen Buch über Film und dem kleinen Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* – ein regelrechtes pornographisches Buch in seinem Erzählstil<sup>29</sup> – bis zur *Laokoon*-Rede, kann durch das Weltbild de Sades eine Form finden, die Dante allein mit seiner theologischen und teleologischen Perspektive nicht gewährleisten kann, zumindest nicht in dieser ersten Phase seiner Rezeption. Es entsteht also in diesen Jahren eine Theaterwelt, in der Totalität nicht durch Gottesgnade, sondern durch Imagination: durch das Wort und dessen körperliche, mimische, bildliche Organisation garantiert wird. »Die Dramatik erhält eine Art enzyklopädischen oder museumsartigen Charakter: Sie wird zum virtuellen Bildersaal, der in der Inszenierung performativ (auf der Bühne) und imaginär (im Bewusstsein der Zuschauer) durchschritten wird«<sup>30</sup>.

Betrachtet man die Entwicklung von *Marat/Sade* in den verschiedenen Fassungen etwa in Bezug auf Sades (der Figur) berühmte Erzählung über Damians Tod, wird dieser Aspekt noch auffälliger: Eine Gegenüberstellung der zweiten und der dritten Fassung zeigt den Übergang von einer bildlichen Darstellung durch Projektionen, zum Beispiel von Brueghels' *Totentanz*, zu einer Pantomime<sup>31</sup>, in der de Sades Erzählung durch eine Performance auf die Bühne übertragen wird, und zwar mittels einer

<sup>28</sup> De Beauvoir: Soll man de Sade verbrennen? [wie Anm. 9], S. 216.

<sup>29</sup> Sebald hat Peter Weiss als »den großen Pornograph manqué der neuen deutschen Literatur« definiert. Vgl. Winfried Georg Sebald: Die Zerknirschung des Herzens – Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss. In: *Orbis Litterarum* 41 (1986), S. 265-278, hier S. 273.

<sup>30</sup> Breuer: Theatralische Transkriptionen [wie Anm. 10], S. 50.

<sup>31</sup> Karlheinz Braun: Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«. Frankfurt a.M. 1967, S. 63f.



Erzähltechnik, die in den Romanen des französischen Schriftstellers häufig zu finden ist. Die »theatralische« Natur der Romane de Sades, besonders seines letzten, wurde von Susan Sontag hervorgehoben: »The fictional actions are illustrations, rather, of his relentlessly repeated ideas. Yet these polemical ideas themselves seem, on reflection, more like principle of dramaturgy than a substantive theory«; *Die 120 Tage von Sodom* seien als »a kind of summa of the pornographic imagination« zu verstehen, deren Struktur, »part narrative and part scenario«, sich auf eine hybride Dimension stützten<sup>32</sup>. In Anlehnung auf das Modell eines intermedialen Kunstbegriffs definiert Sontag de Sades Roman als »the Wagnerian music dramas of pornographic literature [...]«<sup>33</sup>.

#### Pasolini und de Sade

Die Auseinandersetzung Pier Paolo Pasolinis mit dem Werk und der Figur des Marquis de Sade zeigt sich in vielerlei Hinsicht als besonders komplex. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), sein letzter Film, hat, wie bekannt und wie mehrmals von Pasolini selbst erörtert, mit Sex oder sexueller Befreiung und/oder mit Perversion eigentlich nichts zu tun. Der Sex, nämlich die Gewalt, die durch sexuelle Missbräuche geübt wird, sei, in den Worten Pasolinis selbst, eine »Metapher der Macht«<sup>34</sup>, oder der Beziehung zwischen den Machtausübenden und denjenigen, die sich ihrer Gewalt (häufig freiwillig) unterziehen. Noch mehr: die Wahl der Metaphernwelt de Sades steht bei Pasolini mit der radikalen Ablehnung seiner vorigen Ideen in Bezug auf Sexualität und deren ästhetische Darstellung in Zusammenhang. Die ursprüngliche Lebhaftigkeit junger Körper, die in der *Trilogie des Lebens* (1971-

---

<sup>32</sup> Susan Sontag: The Pornographic Imagination. In: dies.: A Susan Sontag Reader. New York 1982, S. 205-233, hier S. 218.

<sup>33</sup> Ebd., S. 228. Gegen eine Interpretation von Weiss' Poetik als einer multimedialen im Sinne eines Gesamtkunstwerks vgl. Mersch, »Ästhetik des Widerstands« [wie Anm. 16], S. 21f.

<sup>34</sup> Pier Paolo Pasolini: Il sesso come metafora del potere [Sex als Metapher der Macht]. In: ders.: Per il cinema. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano 2001, Bd. 1, S. 2063-2067. Soviel ich weiß, wurde dieses Selbstinterview noch nicht ins Deutsche übersetzt.

74) die filmische Ästhetik Pasolinis kennzeichnet, die gesellschaftliche Funktion der Sexualität, und nicht zuletzt die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart werden durch die Sade einem Prozess der radikalen Umkehrung unterzogen. Pasolini sehnt sich nicht mehr nach einer archaischen Welt und einer unschuldigen, idyllischen Epoche, weil diese bloß als Abfallprodukt in der aktuellen Welt überlebt. In diesem Sinn haben sowohl Pasolini als auch Peter Weiss einen gemeinsamen Weg unternommen, indem beide den Körper als bloßen »Detritus«<sup>35</sup> darstellen, als leere Hülle, auf die die westliche, aufgeklärte Gesellschaft für ihre öffentlichen Festakte bzw. tödlichen Schauspiele nicht verzichten kann. Es handelt sich um soziale Inszenierungen, die die symbolische Ordnung in performativer Form festigen. Wie soll man einen solchen Zustand ästhetisch darstellen? In *Widerruf der »Trilogie des Lebens«*, einem 1975 im »Corriere della Sera« erschienenen Artikel, gelangt Pasolinis schreckliche Diagnose der gegenwärtigen Gesellschaft zu einem sehr klaren Ergebnis: Die Reaktion des Künstlers kann nur in Richtung einer »Anpassung« gehen. Er will nicht mehr kämpfen, er wird schließlich das Unakzeptable akzeptieren. Aus einer ästhetischen Perspektive heißt das, dass er sein künstlerisches und politisches Engagement als Regisseur mit dem Ziel einer höheren Transparenz und einer weiteren Verständlichkeit umgestalten wird<sup>36</sup>. Paradoxerweise wird der eher rätselhafte *Salò* im Sinne der Vereinfachung der filmischen Sprache konzipiert, eine Vereinfachung, die als die Infragestellung und die Beschwörung von jener vergangenen Welt interpretiert werden kann, die er als eine Art goldenes Zeitalter, als eine Alternative zur kapitalistischen Konsumgesellschaft betrachtet hatte. »Das wenige an poetischer Metaphorik, das beim Film schon Aufsehen erregt, steht immer in enger Osmose mit der zweiten Natur: der strikt kommunikativen der Prosa, die auch die ist, die sich in der kurzen Tradition der Filmgeschichte durchgesetzt hat, indem sie unter einer einzigen linguistischen Konvention künstlerische Filme und Evasionsfilme,

<sup>35</sup> Sebald: Die Zerknirschung des Herzens [wie Anm. 29], S. 268.

<sup>36</sup> Pier Paolo Pasolini: Lutherbriefe. Aufsätze, Kritiken, Polemiken. Wien/Bozen 1996, S. 65-69, hier S. 68f.

Meisterwerke und Feuilletons vereint«, schreibt Pasolini in seinem 1965 erschienenen Essay *Das Kino der Poesie*<sup>37</sup>. Unter einem kritischen, marxistischen Gesichtspunkt legt Pasolini das Entstehen einer poetischen Sprache des Films, vor allem durch die Anwendung der indirekten freien subjektiven Perspektive (eine Technik, die der freien indirekten Rede in der Literatur entspricht), als bloßen »Vorwand« der Bourgeoisie aus, sich selbst durch den Film darzustellen: »Die Bourgeoisie identifiziert sich also auch im Film wieder einmal mit der gesamten Menschheit, in einem die Klassenschranken leugnenden Irrationalismus«<sup>38</sup>. In *Salò*, vor allem durch die literarische Vorlage des Marquis, wird genau dieser Prozess inszeniert. Pasolini ist nicht mehr an die tief empfundene, bewegte Darstellung freier, unschuldiger Körper interessiert, sondern will einen Mechanismus enthüllen und durch den Film denselben Mechanismus lesbar machen; er will durch einen Film zeigen, wie der Film als Machtinstrument benutzt wird. Deswegen wird der Film zum Metafilm.

*Salò* ist die plastische, bildhafte Darstellung eines Genozids, so wie Pasolini das Ende des römischen Subproletariats in einem weiteren Artikel beschrieben hat. Ein kulturelles Genozid, das dem historischen, dem von Hitler verübten, vorangeht. Die Welt, die in *Accattone* (1961) im Vordergrund steht, ist buchstäblich ihrer eigenen Deportation entgegen gelaufen<sup>39</sup>. Die Art und Weise, wie Pasolini diese Situation durch seine Kamera darstellt, weist innerhalb seiner filmischen Praxis einige Besonderheiten auf: Von einem »Blick in eine Guckkastenbühne hinein« ist die Rede<sup>40</sup>, um die Kälte und die strenge ästhetische Gestaltung von Pasolinis *Salò* zu beschreiben, oder

---

<sup>37</sup> Pier Paolo Pasolini. Hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. München/Wien 1977, S. 49-77, hier S. 60.

<sup>38</sup> Ebd., S. 77.

<sup>39</sup> Pier Paolo Pasolini: Mein »Accattone« im Fernsehen nach dem Genozid. In: ders.: Lutherbriefe [wie Anm. 36], S. 136-142.

<sup>40</sup> Konrad Paul, Hans J. Wulff: Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen? Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in Pasolinis »Salò«. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften 14 (2014), H. 1, S. 13-21, hier S. 16.

von einer Perspektive, die die Position »am Schlüsselloch«<sup>41</sup> reproduziert – während im Fall der ersten theatralischen Produktion Weiss' das Wort »Schaubude« ins Spiel gebracht wird<sup>42</sup>. Ausnahmsweise benutzt Pasolini in seinem Film *Berufsschauspieler*, zum ersten Mal entsteht der Film nicht aus einer bloßen Sammlung von gedrehtem Rohmaterial, sondern aus einer nachgedachten Montage.

Die Theatralität des Rituellen (Pasolini beschreibt *Salò* auch als Mysterien- und Passionsspiel<sup>43</sup>) und die Transformation dieser Rituale in Parodien oder Pantomimen werden durch ein sehr komplexes System von Zitaten begleitet, die aus der *Göttlichen Komödie* stammen, sowie aus philosophischen Werken, die sich mit de Sades Werk beschäftigen und im Nachspann gezeigt werden, und aus der Malerei, und zwar aus Piero della Francesca und Hieronymus Bosch für die letzten Folterungsszenen. Der Film ist in vier Segmente geteilt: Dem *Antinferno*, in dem die Jugendlichen von SS-Leuten gefangen werden und die Rede des Fürsten gehalten wird, die direkt auf Dante (*Inferno* II, 1-9) zurückgreift, folgen die drei Höllenkreise der Leidenschaft, der Scheiße und des Blutes, die auf die Vorhölle in Dantes *Göttlicher Komödie* verweisen. Während diese bei Dante allerdings noch als offener Raum konzipiert war, ist sie in *Salò* zum Gefängnis geworden. Die sadomasochistische Illusion der Erzählung wird ständig gebrochen, Verfremdungselemente werden eingesetzt, das visuell Dargebotene wird durch die nur mündlich wiedergegebenen Erzählungen der Prostituierten skandiert. Dieser ganze Apparat wird vom Regisseur als ästhetisches Gerüst für seinen Film verwendet, damit der Zuschauer über eine doppelte Haltung gegenüber den dargestellten Geschehnissen verfügen kann: Einerseits nimmt er das, was er sieht, als einen ästhetischen Gegenstand wahr, also aus einem

---

<sup>41</sup> Sabine Kleine: Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini. Stuttgart/Weimar 1998, S. 242f.

<sup>42</sup> Braun: Materialien zu Peter Weiss' [wie Anm. 31], S. 145.

<sup>43</sup> In einem Interview an Gideon Bachmann und Donata Gallo (2. Mai 1975) mit dem Titel *De Sade e l'universo dei consumi* [De Sade und die Konsumwelt], das, soviel ich weiß, ins Deutsche noch nicht übertragen worden ist. Für die italienische Fassung vgl. Pasolini: *Per il cinema* [wie Anm. 34], S. 3019-3022, hier S. 3020.

gleichsam distanzierten Blickpunkt, andererseits kann er aber eine klare Analogie zwischen den schrecklichen Bildern des Films und der gegenwärtigen Situation seines Landes herstellen. »Auf mehreren Ebenen schichtet der Film ein ›Feld der Anspielungen‹ auf, das die Einheit der Erzählung zwar zertrümmert, sie dafür aber in einen Rahmen ästhetischer Auseinandersetzungen und Vorlieben stellt, die immer auch mit Politischem verbunden sind«<sup>44</sup>.

Eine enge Beziehung zwischen Pasolinis letztem Film und dem Theater wurde von ihm selbst unterstrichen, und zwar in einem am 25. März 1975 im »Corriere della Sera« veröffentlichten Selbstinterview, in dem er seine zwei Tragödien, *Der Schweinestall* und *Orgie*, als ideologische und stilistische Voraussetzungen zum Film bezeichnet und Sade in Verbindung mit dem Theater von Antonin Artaud und Bertolt Brecht setzt<sup>45</sup>. Mit dem Ausdruck »Theatralität des abstrakten Körpers«<sup>46</sup> beschreibt auch Roland Barthes, vielleicht die wichtigste philosophische Quelle Pasolinis für seinen letzten Film, die Romane und im Allgemeinen das Werk de Sades. Vor allem der Schluss von *Salò* zentriert das Moment des Theatralischen noch einmal in einer extremen Form: Im Hof der Villa werden die Folterungen der jugendlichen Sklaven aufgeführt. Durch ein Fenster betrachten zwei der Herren das Geschehen mit dem Opernglas: »Die Blickordnung des Theaters wird bis in die Hilfsmittel des Zuschauens installiert«<sup>47</sup>. Von einer Film-Tragödie spricht Stefano Casi, um die hybride Natur von *Salò* zu betonen<sup>48</sup>. Diese theatralische Struktur, die schon im Werk de Sades enthalten ist, dient Pasolini, genauso wie Peter Weiss, zum idealen Werkzeug, um eine synthetische, aus Wort und Bild zusammengesetzte Darstellung einer alternativlosen Gegenwart zu realisieren: »denn es läßt sich nicht ändern was einmal geschehen / und wollten wir alles es auch anders sehen / es hilft nichts [...]« sagt der

---

<sup>44</sup> Paul, Wulff: Mehrfachkodierungen [wie Anm. 40], S. 21.

<sup>45</sup> Pasolini: Per il cinema [wie Anm. 34], S. 2063.

<sup>46</sup> Roland Barthes: Sade Fourier Loyola. Frankfurt a.M. 1974, S. 147.

<sup>47</sup> Paul, Wulff: Mehrfachkodierungen [wie Anm. 40], S. 18.

<sup>48</sup> Stefano Casi: I teatri di Pasolini. Milano 2005, S. 272.

Ausrufer vor der Mordszene Marats in Weiss' Stück<sup>49</sup>. Der geschlossene und schizophrene Raum, der als Bühne der schachtelhaften Inszenierungen sowohl in *Marat/Sade* (das Irrenhaus von Charenton) als auch in *Salò* (Die Villa der vier faschistischen Peiniger) gestaltet wird, lässt die historische Zeit in eine unhistorische Dimension übergehen – eine theatralische Gegenwart könnte man diese Dimension definieren –, in der die Geschichte nur als schreckliche, tragische Parodie von sich selbst aufgeführt werden kann<sup>50</sup>. Das zeigt sich im letzten Chor von *Marat/Sade* besonders deutlich:

Alle rhythmisch beim Marschieren durcheinanderschreiend  
 Charenton Charenton  
 Napoleon Napoleon  
 Nation Nation  
 Revolution Revolution  
 Kopulation Kopulation.<sup>51</sup>

### Schlussbemerkung

So wie das Theater bei Weiss durch de Sade zum Metatheater wird, genauso wird der Film bei Pasolini durch de Sade zum Metafilm. Eine intermediale Perspektive scheint den beiden Autoren gemeinsam zu sein: Diese

<sup>49</sup> Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [wie Anm. 25], S. 118.

<sup>50</sup> »Intermedialität kann daher [...] sowohl eine bedeutungskonstituierende als auch eine bedeutungsdestruierende Funktion haben. So können intermediale Verfahren – vor allem in der modernen Kunst – den Rezipienten verwirren, wenn in einem Kunstwerk Beispielsweise verschiedene Medien anstatt zusammen gegeneinander wirken und so die Identifizierung einer klar beschreibbaren »Bedeutung« verhindern. Die Unterschiede der künstlerischen Medien fungieren als Störfaktor, das Kunstwerk deutet dann gewissermaßen in entgegengesetzte Richtungen«. Mandel: Formen und Funktionen [wie Anm. 1], S. 79. Vgl. auch Mersch: »Ästhetik des Widerstands« [wie Anm. 16], S. 26: »Peter Weiss hat aus dieser Freiheit heraus nach dem Kriege eine einzigartige Prosa entwickelt, die tatsächlich der Dichtung, dem Roman und dem Theater neue Möglichkeiten abrang. Es handelte sich dabei von Anfang an um Verfahrensweisen genuiner Intermedialität. Gleichzeitig ist mit jedem Satz, jedem Bild eine Widerständigkeit zu spüren, die aus der definitiven Entfremdung der Darstellungsmittel entspringt [...]«.

<sup>51</sup> Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [wie Anm. 25], S. 132.

entwickelt sich durch jene Art von paradoxer logischer Struktur, die als Grundsatz der intermedialen Poetik beschrieben wird<sup>52</sup>. Die Spannung zwischen einer hypermediatischen Gestaltung – d.h. einer Stratifikation durch mehrere, verschiedene Medien – und gleichzeitig ein Streben zur Unmittelbarkeit, zu einer Darstellungsform, die das Geschehene »vor die Augen« des Rezipienten bringt, kennzeichnet die Form solcher Kunstprodukte<sup>53</sup>. Es ist die sogenannte *logic of remediation*, so wie sie Jay David Bolter and Richard Grusin erarbeitet haben: »Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead, the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response«<sup>54</sup>. Da gerade die »Durchbrechung habitualisierter Wahrnehmungsformen«<sup>55</sup> eine politische, ideologische und sogar revolutionäre Funktion mit sich bringt, ist aber die intermediale Poetik Pasolinis und Weiss' nicht nur in einem ästhetischen Sinn zu interpretieren.

---

<sup>52</sup> Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge 2000.

<sup>53</sup> »Konkurrenz und wechselseitige Erhellung der Medien sind in einem intermedialen Kunstwerk meist gleichzeitig präsent und ermöglichen zusammen die vielfältigen Arten des Ausdrucks im (modernen) Kunstwerk«. Mandel: *Formen und Funktionen* [wie Anm. 1], Anm. 217.

<sup>54</sup> Bolter, Grusin: *Remediation* [wie Anm. 52], S. 53.

<sup>55</sup> So Schröter mit Blick auf die avantgardistische Kunst von Gruppen der 1960er und 1970er-Jahre, wie Fluxus und Happening: vgl. Jens Schröter: *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs*. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7 (1998), H. 2, S. 129-54, hier S. 131, auch unter [https://www.theorie-der-medien.de/dateien/07\\_2\\_Jens\\_Schroeter\\_Intermedialitaet.pdf](https://www.theorie-der-medien.de/dateien/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf) (letzter Aufruf 09.08.2018). Vgl. auch Mandel: *Formen und Funktionen* [wie Anm. 1], S. 81.

\* \* \*



Nike Thurn  
(Berlin)

## *Recht und Radio*

### *Theatrale Bearbeitungen von Völkermord-Prozessen und -Propaganda in Peter Weiss' »Die Ermittlung« und Milo Raus »Hate Radio«*

Als »ergreifendes Realtheater in der Tradition von Peter Weiss« bezeichnete Alexander Kluge vor einigen Jahren die Arbeiten des Schweizer Theatermachers Milo Rau<sup>1</sup>. Konkret bezog er das auf *Die letzten Tage der Ceausescu*: eine detailgetreue Reinszenierung des Schauprozesses gegen das rumänische Präsidentenpaar, der am Zweiten Weihnachtsfeiertag 1989 live im Fernsehen übertragen worden war. Nennen ließen sich aber auch *Die Moskauer Prozesse*, für die Rau vor Ort im Sacharow-Center einen improvisierten Gerichtssaal aufbaute und mit Anwältinnen und Anwälten, Expertinnen und Experten aus allen politischen Kreisen und einem russischen Verfassungsrichter in einer theatralen Wiederaufnahme einige der umstrittensten russischen Prozesse der letzten Jahre um und gegen die Freiheit der Kunst neu verhandelte, oder *Das Kongo Tribunal*, dem Sartres *Vietnam-Tribunal* Pate stand und das in mancherlei Hinsicht an den *Viet Nam Diskurs* und den *Gesang vom lusitanischen Popanz* erinnert: Über 60 Militärs und Rebellen, Minenbauunternehmer und Philosophen, UNO- und Weltbankfunktionäre brachte Rau in Bukavu und Berlin vor eine internationale Jury unter dem

---

<sup>1</sup> Zit. nach: Milo Rau: *Die Moskauer Prozesse*. Exposé für einen theatralen Dokumentarfilm [Version vom 28.08.12.], S. 40. Online: [http://international-institute.de/wp-content/uploads/2013/01/Treatment\\_Moskauer\\_Prozesse\\_280812\[2\].pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2013/01/Treatment_Moskauer_Prozesse_280812[2].pdf) (letzter Aufruf 4.10.2023).

Vorsitz von Jean-Louis Gilissen, einem der Mitbegründer des Internationalen Gerichtshof in Den Haag, versuchte in tagelangen Anhörungen (bei denen u.a. Massenmorde verhandelt und Mittäterschaften gestanden wurden), die supranationale, neokoloniale Verstrickung der dortigen Konflikte zu entwirren<sup>2</sup>, und zeigte anhand des Rohstoffhandels mit Coltan auf, dass es sich vielmehr um einen internationalen Wirtschafts-, als um einen lokalen Bürgerkrieg handelt.

Die Gemeinsamkeiten der Arbeiten von Peter Weiss und Milo Rau sind evident: Beide gehen aus extensiven Recherchen hervor, rücken historische Zäsuren in den Fokus, machen auf verdrängte Aspekte der Geschichte und »übersehen« Flecken auf der Weltkarte aufmerksam. Zwei ihrer Stücke sind zudem – wenngleich über Umwege – explizit miteinander verbunden: Als Rau vor einigen Jahren in Ruanda recherchierte, wurde er auf einen seiner späteren Hauptdarsteller aufmerksam, weil dieser *Die Ermittlung* ins Kinyarwanda übersetzt hatte und nun dort inszenierte. Er tourte damit durch ein Land, in dem es alle für eine aktuelle Verarbeitung des ruandischen Genozids hielten, der gerade vor dem Internationalen Strafgerichtshof in Arusha verhandelt wurde, und der Rau wiederum das Material für sein Projekt *Hate Radio* lieferte.

Für beide Stücke sind m.E. drei Aspekte zentral, auf die ich im Folgenden eingehen möchte:

---

<sup>2</sup> Was er mit dem Kongo Tribunal begonnen hatte, wurde 2017 mit einem »Weltparlament« fortgesetzt, einem »General Assembly«, an dem über mehrere Tage über 60 »Abgeordnete« an der Berliner Schaubühne diskutierten und dabei permanent nicht nur für das Publikum im Saal sondern über einen Livestream auch überall in der Welt beobachtbar wurden. Arno Orzessek fasst zusammen: »Doch konkrete Strategien für die politisch-institutionelle Umsetzung zu entwickeln, war nicht die Stärke von Raus »Weltparlament«. Weit eher der schmerzhaft Nachweis der skandalösen Verfasstheit der Welt«. Genau das bedeutet jedoch einen markanten performativen Effekt. Arno Orzessek: Inszenierung des Authentischen. Milo Rau: »General Assembly«. Deutschlandfunk-Sendung »Kultur heute« vom 5. November 2017. Online: [http://www.deutschlandfunk.de/milo-rau-general-assembly-inszenierung-des-authentischen.691.de.html?dram:article\\_id=399912](http://www.deutschlandfunk.de/milo-rau-general-assembly-inszenierung-des-authentischen.691.de.html?dram:article_id=399912) (letzter Aufruf 4.10.2023).

- Weiss' wie Raus Arbeiten sind durch den Rekurs auf (sozio-)historische Zäsuren und den Rückgriff auf dokumentarisches Material genuin von dem Moment der *Wiederholung* geprägt: nicht im Sinne eines schlichten »noch einmal« sondern als »wieder holen« im Sinne von »wieder hervor holen«.
- Bei beiden ist hierfür *Entfernung* in zweierlei Hinsicht ein konstitutives und programmatisches Element: Zum einen, da es eben *nicht* um eine Wiederaufführung der Vergangenheit geht, sondern um einen Blick auf diese aus der Entfernung der Gegenwart; zum anderen, da es im Zuge dessen um eine Ent-Fernung der Geschehnisse geht, das heißt ein Näherbringen dessen, was bei Weiss' Thema durch die vorangegangenen, vergangenheitsverdrängenden 1950er-Jahre als »lang her« proklamiert, bei Raus Sujet durch die herablassende Etikettierung als »afrikanische Stammesfehde« als »weit weg« abgetan wurde.
- Diese Überwindung des – vermeintlichen – zeitlichen und räumlichen Abstands wird mit *Verschiebungen* in der Darstellung geleistet, durch leichte und weniger leichte Verrückungen, die dazu dienen, eine Beziehung des Gestern und der Ferne zum jeweiligen Hier und Heute kenntlich zu machen.

Diese Punkte lassen sich auf vielfältige Weise in den beiden Stücken finden; ich werde mich im Folgenden, mit Peter Weiss' *Ermittlung* beginnend, exemplarisch auf die je zentralen Momente beschränken.

#### Peter Weiss: *Die Ermittlung*

Dem juristischen Sinn nach eine »durch Nachforschen [...] zu bewirkende Feststellung«<sup>3</sup>, beinhaltet jede Ermittlung eine Wiederholung der

---

<sup>3</sup> Eintrag »Ermittlung« in: Gerhard Köbler: Juristisches Wörterbuch. München 2003, S. 161. Um eine juristisch korrekte Passung ging es Weiss dabei offenbar nicht: Keineswegs handelt es sich bei dem, was dort im Fokus steht, um eingeholte Auskünfte angesichts eines »Anfangsverdachts« oder ein »Vorverfahren«; juristisch ist der Titel daher nicht treffend. Auch Fritz Bauer, der mit dem Suhrkamp Verlag hierzu in Kontakt stand, war darüber »nicht ganz glücklich« und plädierte für »Das Tribunal«. Zit. nach: Brief von Siegfried

Vergangenheit durch den Versuch ihrer Rekonstruktion zum Ziel der Wahrheitsfindung. Mit seinem Stück über die Frankfurter Auschwitz-Prozesse holt Weiss hervor, was in beiden deutschen Staaten lange verdrängt wurde – die nationalsozialistische Vergangenheit – und im Anspruch nach, was dadurch bislang nicht geleistet worden war: die Konfrontation und Auseinandersetzung mit ihr<sup>4</sup>. Die Wahl des Mittels ist daher folgerichtig und Provokation zugleich: Es gibt zahlreiche Strukturanalogien zwischen dem *Thema* des Stücks wie dessen *Verfahren* selbst, dem, wovon es handelt, und dem, was es *tut*<sup>5</sup>.

Diese Performativität läuft maßgeblich über zweierlei *Ent*-Fernungen. Die erste besteht darin, bewusst keine Darstellung der Vergangenheit anzustreben, sondern einen gegenwärtigen Blick auf diese zu präsentieren: »Wenn ich geschichtliche Themen aufgreife«, so Weiss selbst, »dann interessiert mich vor allem daran die *Bezogenheit zur Gegenwart*. [...] Im neuen Auschwitz-Stück ist es [...] die deutsche Geschichte, die [...] *aus heutiger Sicht* beurteilt wird, es ist also nicht Schilderung der Vergangenheit, sondern Schilderung der *Gegenwart*, in der die Vergangenheit wieder lebendig wird«<sup>6</sup>.

---

Unselde an Peter Weiss vom 06. Mai 1965. In: Siegfried Unselde, Peter Weiss: Der Briefwechsel. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a.M. 2007, S. 467f., S. 468.

<sup>4</sup> Wie Burkhardt Lindner zusammenfasste: »Die Ermittlung« ermittelt nichts. [...] Die »Botschaft« der »Ermittlung« besteht nicht im Ermittelten, nicht in der Unmöglichkeit des Ermitteln [...] Im Lesen oder in der Aufführung sind wir Teilnehmer eines wiederholenden Vollzugs dessen, was niemals hätte geschehen dürfen und doch geschehen ist, und erfahren dies Ungeheuerliche: Es hat stattgefunden«. Burkhardt Lindner: Protokoll, Memoria, Schattensprache. »Die Ermittlung« von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater. In: Rechenschaft. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen. Hg. von Stephan Braese. Göttingen 2004, S. 131-145, hier S. 145. Hervorhebung im Original.

<sup>5</sup> Wie Saskia Fischer herausgearbeitet hat, werden »[m]it der Prozesssituation, die die eigentliche Handlung der *Ermittlung* auf der Bühne bildet, [...] die gemeinsame kommunikative Anstrengung und der Vorgang des bewusst wiederholten Erinnerens wortwörtlich vorgeführt«. Saskia Fischer: Ritual und Ritualität im Drama nach 1945. Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Sachs, Weiss, Hochhuth, Handke. Paderborn 2019, S. 375.

<sup>6</sup> Ernst Schumacher: Engagement im Historischen. Ernst Schumacher unterhielt sich mit Peter Weiss. August 1965. In: Peter Weiss im Gespräch. Hg. von Rainer Gerlach und

Wiederholung und Entfernung, letzteres nicht (nur) topographisch, sondern temporal verstanden, sind dadurch bei Weiss eng verknüpft.

Die zweite Ent-Fernung ist jene zwischen dem Publikum und den Geschehnissen auf der Bühne. In seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* hat Weiss selbst auf dessen performative Möglichkeiten hingewiesen: Es kann »das Publikum in die Verhandlungen einbeziehen, wie es im wirklichen Prozeßsaal nicht möglich ist, es kann das Publikum gleichsetzen mit den Angeklagten oder den Anklägern, es kann es zu Teilnehmern einer Untersuchungskommission machen«<sup>7</sup>. Die Regisseure und Bühnenbildner haben dies in vielfältiger Weise aufgenommen und entfernten durch entsprechende inszenatorische Konzepte zentrale, für das affirmative nationale Selbstverständnis der 1960er-Jahre konstitutive Abstände: Podeste, Lichtkegel, Blickrichtungen und Platzierungen im Parkett sorgten wahlweise dafür, dass sich die Zuschauerinnen und Zuschauer in der Position »potentieller Opfer« wiederfanden, als direkt angesprochene Geschworene fungierten<sup>8</sup>, oder der eigenen möglichen Täterschaft nahe kamen und so gewahr wurden<sup>9</sup>.

---

Matthias Richter. Frankfurt a.M. 1986, S. 82-93, hier S. 83. Hervorhebung N.T. An anderer Stelle fügt er ähnlich an: »Man kann diesen Gedankenkomplex überhaupt nur von heute aus im Rückblick beobachten und versuchen, zu analysieren, was da vorgegangen ist. In dem Stück wird ständig nur von unserer Gegenwart aus der Blick geworfen auf diese Vergangenheit und diese Vorgänge«. Wilhelm Girnus und Werner Mittenzwei: Gespräch mit Peter Weiss. Mai 1965. In: ebd., S. 63-76, hier S. 74.

<sup>7</sup> Peter Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: ders.: *Rapporte 2*. Frankfurt a.M. 1971, S. 91-104, hier S. 100f.

<sup>8</sup> Vgl. Urs Jenny: *Ein Wochenende in Stockholm*. Stücke von Schnitzler und Wesker und Bergmanns Inszenierung der »Ermittlung«. In: *Theater heute* 7 (1966), H. 5, S. 26-29, hier S. 28f. In Stockholm, wo dies der Fall war, traten die Zeugen zudem erst zu ihrer jeweiligen Aussage auf, blieben nach dieser aber auf der Bühne, so dass die Anklage schrittweise immer größer wurde.

<sup>9</sup> Vgl. Ernst Wendt: *Was wird ermittelt?* In: *Theater heute* 6 (1965), H. 12, S. 14-18. Unreflektierte Formulierungen mit dem Begriff »Rampe« irritieren hierbei aus heutiger Sicht; vgl. ebd., S. 14, S. 16. In Peter Palitzschs Inszenierung traten zudem die gleichen Schauspielerinnen und Schauspieler in unterschiedlichen Rollen auf beiden Seiten auf und verwischten so die Grenze zwischen Tätern und Opfern. Robert Cohen wandte hiergegen

Diese engführenden Irritationen sind auch im Stücktext selbst angelegt<sup>10</sup>. So nutzt der Hauptangeklagte Mulka an zentraler Stelle den Kollektivsingulär »Wir«, wenn er sagt:

ANGEKLAGTER 1

[...]

Herr Präsident

man soll in diesem Prozeß  
auch nicht die Millionen vergessen  
die für unser Land ihr Leben ließen  
und man soll nicht vergessen  
was nach dem Krieg geschah  
und was immer noch  
gegen uns vorgenommen wird

Wir alle

das möchte ich nochmals betonen  
haben nichts als unsere Schuldigkeit getan  
selbst wenn es uns oft schwer fiel

[...]

Heute

[...]

sollten wir uns mit anderen Dingen befassen  
als mit Vorwürfen  
die längst als verjährt  
angesehen werden müßten

*Laute Zustimmung von seiten der Angeklagten.*<sup>11</sup>

Während die einbeziehende Ansprache inhaltlich einem Großteil der deutschen Bevölkerung aus der Seele gesprochen haben wird, bietet sich

---

ein, dass es zwar »Weiss' Absichten geradezu entgegengesetzt ist, von einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Zeugen und Angeklagten zu sprechen«. Durch dieses Mittel jedoch »erschieden Täter und Opfer nicht mehr nur als historisch bedingt, sondern als beliebig austauschbar«. Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit. Stuttgart/Weimar 1992, S. 151.

<sup>10</sup> Alfons Söllner meinte daher, das Stück diene nicht zuletzt der »Ermittlung eines Publikums«. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung. Opladen 1988, S. 169.

<sup>11</sup> Peter Weiss: Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Frankfurt a.M. 1991, S. 198f.

der, der sie vorträgt, am wenigsten zur Identifikation an. Die begeisterte Affirmation der übrigen Täter vergällt den Zuschauenden zugleich jeden Gedanken daran, sich durch ihren Schlussapplaus – der nach diesen letzten Sätzen des Stückes folgen müsste – hieran anzuschließen<sup>12</sup>.

Der einzige andere Kollektivsingular mit Appellfunktion findet sich bei dem Zeugen 3 und seinen viel kritisierten Sätzen zum Zusammenhang von kapitalistischer Gesellschaft und faschistischem System<sup>13</sup>. Er steht Mulka dadurch entgegen und bildet den ideologischen Konterpart. Hier greift Weiss bekanntermaßen am deutlichsten in das dokumentarische Material ein; hier finden die *Verschiebungen* statt. Um in der Wiederholung die Entfernung zu leisten, d.h. die Gegenwart des nur vermeintlich Vergangenen zu verdeutlichen, betont er Punkte, die ihm *weiterhin* übersehen zu werden scheinen: die Fortsetzung des nationalsozialistischen Antikommunismus, den Fortbestand des entsprechend ausbeuterischen kapitalistischen Systems<sup>14</sup>. Christoph Weiß hat gezeigt, wie Peter Weiss speziell diese Textstellen immer wieder überarbeitete, und spricht von dem »Dilemma«, in dem dieser sich befunden habe: zwischen der konzeptionellen Anlage des Stückes (das heißt existenzialistische Darstellung, Abstrahierung, Entkonkretisierung) auf der einen Seite<sup>15</sup> – und dem Wunsch nach tagesaktueller politischer Zuspitzung über die Nennung von Namen und Hervorhebung bestimmter Opfer auf der anderen<sup>16</sup>. Kritik wird heute längst nicht mehr so

---

<sup>12</sup> Vgl. Jenny: Ein Wochenende in Stockholm [wie Anm. 8], S. 29: »die Angeklagten applaudieren frenetisch – damit ist dem Publikum jeder Gedanke an Applaus verschlagen«. Vgl. hierzu auch Fischer: Ritual und Ritualität im Drama nach 1945 [wie Anm. 5], S. 382, sowie Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung. »Die Ermittlung« und ihr Autor Peter Weiss. Frankfurt a.M./Bern 1982, S. 362f.

<sup>13</sup> Vgl. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 85.

<sup>14</sup> Vgl. Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit [wie Anm. 9], S. 151f.

<sup>15</sup> Vgl. Christoph Weiß: Die Ermittlung. In: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen. Hg. von Ch.W. und Martin Rector. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 108-154, hier S. 113f.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 145. »Einerseits will er seinen Text als aktuellen Eingriff nochmals politisch zuspitzen [wodurch die sowjetischen Opfer hervorgehoben werden, N.T.], andererseits bleibt ihm nicht verborgen, daß damit der Verzicht auf Hinweise zur Hauptgruppe

sehr am angestrebten Universalismus geübt<sup>17</sup>, sondern vielmehr daran, dass Weiss ihn – und zwar maßgeblich durch diese nachträglichen Verschiebungen – nicht einhielt: Weder stimmt der Vorwurf, dass in dem Stück keine Juden vorkommen, noch die Verteidigung, dass auch sonst alle Hinweise auf eine »ethnische, nationale und politische Zugehörigkeit gestrichen« seien<sup>18</sup>, weder der Vorwurf der »Verquickung der Opfer« (James E. Young), noch die Verteidigung, Weiss habe eben »alle unter der allgemeinen Kategorie der ›Verfolgten« [...] subsumier[t]«<sup>19</sup> (Jean-Michel Chaumont). Beide Positionen finden sich mit erstaunlicher Persistenz in der Literatur. Dabei gibt es im Gegenteil deutliche Hinweise auf die Zugehörigkeit bestimmter Opfer, die zudem problematischen Differenzierungen zwischen den Opfergruppen entsprechen: Indem Weiss einige explizierte und dadurch aus dem Kollektiv heraushob, entstand ein Missverhältnis und wurde unweigerlich eine Vergleichsebene eingezogen. Dies betrifft nicht nur die diesbezüglich oft genannten sowjetischen Kriegsgefangenen, sondern auch die aus dem Universellen herausgelöste Widerstandsbewegung, deren Aktivitäten mit mehreren Druckseiten überproportional viel Platz eingeräumt wird<sup>20</sup>.

---

der jüdischen Opfer nicht mehr zu vertreten ist [...]. Betrachtet man das Resultat [...], so wird deutlich, daß Weiss letztlich auch substantielle konzeptionelle Einbußen in Kauf zu nehmen bereit war, um sein Stück in einem ihm wichtig erscheinenden Punkt aktuell-politisch zu prononcieren«.

<sup>17</sup> Vgl. etwa Irene Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewusstsein im Werk von Peter Weiss. In: Literatur, Ästhetik, Geschichte: Neue Zugänge zu Peter Weiss. Hg. von Michael Hofmann. St. Ingbert 1992, S. 49-64, hier S. 52.

<sup>18</sup> Jean-Michel Chaumont: Der Stellenwert der »Ermittlung« im Gedächtnis von Auschwitz. In: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard. Opladen 1994, S. 77-93, hier S. 80.

<sup>19</sup> Ebd., S. 81.

<sup>20</sup> Später wird diese Gruppe noch einmal namentlich erwähnt und dadurch hervorgehoben: »RICHTER Weshalb waren die Häftlinge dort / ANGEKLAGTER 12 Ich glaube / wegen ihrer Kontakte zur Widerstandsbewegung / Es war ein Kollektivvorwurf [sic; N.T.]«. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 12], S. 107. Derselbe Angeklagte gibt später an, dass in einer »Zugangsliste« über die neu Angekommenen vermerkt wurde, »ob es sich um einen politischen Häftling / einen kriminellen Häftling / oder einen rassischen Häftling« handelte. Ebd., S. 110.



Diese Szene steht zudem der Verteidigung Chaumonts entgegen, Weiss »hätte [...] einen idealisierten Alltag des Konzentrationslagers [...] mit brüderlichen Häftlingen, die im Bündnis gegen die Henker solidarisch handelten«, schreiben *können*, dass »aber festzuhalten [bleibe], daß sich davon in der »Ermittlung« keine Spur findet«<sup>21</sup>. Diese findet sich durchaus – aber durch die Verschiebung, die ihre Betonung darstellt, gerät auch das implizit gezeichnete Verhältnis der Gruppen untereinander auf problematische Weise in Schiefelage. Auf die Frage, aufgrund welcher Kriterien er bei vereinzelt möglichen Rettungen von Häftlingen die Entscheidung für oder gegen jemanden getroffen habe, antwortet der Zeuge 3 zunächst mit Verweis auf die je höheren Überlebenschancen der Betroffenen, fügt dann jedoch hinzu:

ZEUGE 3

Und dann die viel schwierigere Frage  
Wer könnte *wertvoller und nützlicher* sein  
für die internen Angelegenheiten der Häftlinge

VERTEIDIGER

Gab es besonders Bevorzugte

ZEUGE 3

*Natürlich hielten die politisch Aktiven  
untereinander zusammen  
stützten und halfen einander  
soweit sie konnten*

Da ich der Widerstandsbewegung im Lager angehörte  
war es selbstverständlich  
daß ich alles tat  
um vor allem die Kameraden  
am Leben zu erhalten.<sup>22</sup>

Zwar erklärt er sein Verhalten mit der eigenen Zugehörigkeit zu dieser Gruppe: eine menschlich nachvollziehbare »Ungerechtigkeit«, diese im

---

<sup>21</sup> Chaumont: Der Stellenwert der »Ermittlung« im Gedächtnis von Auschwitz [wie Anm. 18], S. 88.

<sup>22</sup> Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 82. (Hervorhebung N.T.)

Überlebenskampf zu bevorzugen. Da diese Sätze jedoch unmittelbar auf Schilderungen des unnachgiebigen und unbarmherzigen Verhaltens *anderer*, nicht der Gruppe der »politisch Aktiven« zugehörigen Häftlinge fallen, hält der Text auch eine andere Unterscheidung bereit: Hielten diese also nicht zusammen, stützten und halfen einander nicht, soweit sie konnten – so dass sie den Tod (so der hier gegebene Kontext und daher die hinter den Sätzen stehende Logik) eher verdient hatten, als diese anderen, explizit »wertvoller[en] und nützlicher[en]« Opfer?<sup>23</sup>

Während es auf eine frühere Frage nach Widerstand im Lager von nicht klar zugeordneten Zeugen geheißen hatte, dass die Häftlinge hierfür zu erschöpft waren, berichtet *dieser* Zeuge aus der Widerstandsbewegung von Kontakten zu »Partisanengruppen« und der Organisation von »Sprengstoff« zum Zweck eines »bewaffneten Aufruhr[s]«<sup>24</sup>. Christoph Weiß hat gezeigt, dass speziell diese Ausführungen des Zeugen 3 »in der Regel nicht den Quellen entnommen sind«. Da sie zudem aber so deutlich »auf Interpretation der politischen Zusammenhänge zielen«<sup>25</sup>, ist diese ungenaue Quellenlage ausgerechnet hier problematisch. Zumal der Zeuge schließlich selbst einen Vergleich zwischen »solchen« und »den anderen« Opfern vornimmt: »Die meisten die auf der Rampe ankamen / fanden allerdings nicht mehr die Zeit / sich ihre Lage zu erklären / Verstört und stumm / gingen sie den letzten Weg / und ließen sich töten / weil sie nichts verstanden / Wir nennen sie Helden / doch ihr Tod war sinnlos«<sup>26</sup>. Wer »Die meisten« im Lager waren, ist unstrittig (gerade deshalb war ihre Diminuirung im Text ja so umstritten). Aufgrund der textuell angelegten Gegenüberstellung wird *ibr* Tod nun als *im*

---

<sup>23</sup> Wenn es heißt: »Die Hauptaufgabe des Widerstands / bestand darin / eine Solidarität aufrecht zu erhalten«, so legt dies nahe, dass dies *auch* »gegen« die anderen Opfer getan werden musste, die dies eben nicht von sich aus taten (ebd., S. 83). Später werden menschliche Regungen unter Häftlingen ohne eine genaue Zuordnung ihrer geschildert (vgl. ebd., S. 159). Vgl. zur Solidarität von Häftlingen vs. Funktionsübernahme im Lager auch Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung [wie Anm. 12], S. 390-396.

<sup>24</sup> Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 83.

<sup>25</sup> Christoph Weiß: *Auschwitz in der geteilten Welt*. Peter Weiss und die »Ermittlung« im Kalten Krieg. Bd. 1. St. Ingbert 2000, S. 119.

<sup>26</sup> Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 86. Hervorhebung N.T.

*Vergleich* sinnlos benannt. Aufgrund der politischen Aktivität interniert zu sein, benennt der Zeuge hingegen als Vorteil: »Es war unsere Stärke / daß wir wußten / warum wir hier waren«<sup>27</sup>. Abermals werden die Häftlinge aus der Widerstandsbewegung so von jenen Häftlingen abgegrenzt, die »nur« aufgrund ihrer *nicht* selbstgewählten Gruppenzugehörigkeit im KZ waren<sup>28</sup>.

Die Differenzierung von aktiven, sich auflehrenden Opfern auf der einen und passiven, sich töten-lassenden Opfern auf der anderen Seite verläuft dabei explizit entlang der Grenzlinie »jüdisch«/»nicht jüdisch«. Die vielbehauptete Namenlosigkeit der Opfer ist schon in sich nicht zutreffend: neben der stets als Ausnahme angeführten »Lili Tofler« werden die Namen »Walter Windmüller«, »Jakob«, »Janicki«, »Berger«, »Peter Werl«, »Felix«, »Schwarz«, »Gebhard«, »Weiß«, »Kurt Pachala«, »Bruno Graf« und »Bogdan Glinski« genannt<sup>29</sup>. Signifikant hieran ist jedoch, dass von diesen namentlich hervorgehobenen Häftlingen die einzigen, die sich *wehren*, nun gleichzeitig ausnahmslos jene sind, die *keine* vermeintlich »typisch jüdischen« Namen tragen und deren reale Vorbilder überdies auch keine Juden waren<sup>30</sup>. Auch ohne dieses entsprechende Hintergrundwissen ließe sich jedoch textintern anhand der onomastischen Markierung diese Trennlinie ziehen: Von Kurt

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 87. Hervorhebung N.T. Vgl. hierzu auch Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung [wie Anm. 12], S. 396-401.

<sup>28</sup> Diese spezifische Gegenüberstellung wird zusätzlich problematisch, wenn fehlende Standhaftigkeit an anderer zentraler Stelle des Textes deutlich negativ konnotiert wird. Die Abwesenheit einiger »ehemalige[r] Leiter / der mit dem Lager zusammenarbeitenden Industrien«, die hätten aussagen sollen, also zweifelsfrei negative Figuren, fehlen aufgrund der folgenden sprechenden Gründe: »Der eine Zeuge hat dem Gericht ein Attest eingereicht / daß er erblindet sei / [...] der andere Zeuge leidet an gebrochenem Rückgrat«. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 100. Hervorhebung N.T.

<sup>29</sup> Ebd., S. 65, S. 68, S. 130, S. 143, S. 146, S. 154, S. 162, S. 163, S. 165. Anders als in der Sekundärliteratur immer wieder angeführt, gehört »Sarah« indes gerade nicht dazu: Als solche bezeichnet Unterscharführer Stark lediglich eine Lagerinsassin, die er nicht näher kennt, bezieht sich damit also lediglich auf die nationalsozialistische »Umbenennung« aller jüdischen Frauen in Sarah. Dies stellt also gerade *kein* individualisierendes Moment dar; im Gegenteil.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Dietz Bering: Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933. Stuttgart 1987.

Pachala wird angegeben, dass er einen Fluchtversuch unternommen hat<sup>31</sup>, von Bruno Graf und Bogdan Glinski bewundernd hervorgehoben, wie besonders lange sie in den Zellen »durchgehalten« haben<sup>32</sup> – und obwohl er »vorher noch auf der Schaukel« war, einem Folterinstrument, das laut früheren Aussagen viele überhaupt nicht überlebt haben, schreit der Häftling »Berger« als letzte Worte noch: »Ihr Mörder ihr Verbrecher«<sup>33</sup>. Wenn später angeführt wird, wie sich die »anderen« Häftlinge in der gleichen Situation verhielten – »Einige beteten / andere hörte ich nationale / oder religiöse Lieder singen«<sup>34</sup> – ist der Kontrast deutlich. Damit entspricht die Darstellung exakt dem etwa in der DDR in dieser Zeit gewünschten »Bild des integren kommunistischen Widerstandskämpfers«, das – wie Jenny Willner in ihrem Buch zeigt – etwa einer Veröffentlichung von Primo Levis *Se questo è un uomo* entgegenstand, an dem von Seiten der Zensur »der fehlende Heroismus bei der Darstellung der Lagerhäftlinge in Auschwitz« bemängelt wurde<sup>35</sup>.

Die namentlich genannten jüdischen Häftlinge sind hingegen ausnahmslos alle Funktionshäftlinge und stellen damit in gewisser Hinsicht innerhalb der Opfergruppe die Täter dar<sup>36</sup>. Eine bemerkenswerte Leerstelle in dem

---

<sup>31</sup> Vgl. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 162f.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 163 und 165.

<sup>33</sup> Ebd., S. 130.

<sup>34</sup> Ebd., S. 134.

<sup>35</sup> Jenny Willner: Wortgewalt. Peter Weiss und die deutsche Sprache. Konstanz 2014, S. 150.

<sup>36</sup> Unter ihnen befinden sich auch einige der namentlich genannten nicht-jüdischen Häftlinge; von ihnen wird jedoch stets noch etwas anderes, darüber hinausgehendes bekannt, das ihren Heroismus zeigt und diese Mitarbeit insofern – gelesen als »notwendiges Übel auf dem Weg zum Erreichen des »höheren Ziels« – aufzuheben scheint. Gerade weil, wie Burkhardt Lindner festhält, in vielen Fällen »das persönliche Moment [...] getilgt ist« und Weiss nach dem »Prinzip der sprachlichen Vereinfachung, der Entindividualisierung des Erinnerns und der Anonymisierung allen Sprechens verfährt«, fallen diese Ausnahmen hiervon umso mehr auf. Lindner: Protokoll, Memoria, Schattensprache [wie Anm. 4], S. 138f. In Irene Heidelberger-Leonards Lesart verkörpert der Funktionshäftling »Weiß« das ambivalente Selbstverständnis Peter Weiss' und verweist in der »klischeehafte[n] Antino-

weit überwiegenden Teil der Forschung bildet diesbezüglich der über den Namen am deutlichsten jüdisch markierte Kapo<sup>37</sup>: »Jakob« wird von mehreren Zeugen wie Angeklagten immer wieder namentlich genannt<sup>38</sup>, insgesamt sieben Mal, davon allein vier Mal durch den Weiss besonders wichtigen Zeugen 3<sup>39</sup>. Ein einziges Mal kommt »Jakob« dabei indirekt selbst zu Wort: Auf die Frage, wie er den Dienst an den Hungerzellen ertragen könne, antwortet er: »Gelobt sei / was hart macht / Mir geht es gut / ich esse die Rationen / von denen da drinnen / Ihr Tod rührt mich so wenig / wie es den Stein rührt / in der Mauer«<sup>40</sup>. Dass ihm hier zudem kanonische Durchhalteparolen der Napola in den Mund gelegt werden, verschärft die verschiebende Darstellung. Der einzige Funktionshäftling, der in den Frankfurter Auschwitz-Prozessen mitangeklagt war, Emil Bednarek, war währenddessen gerade *kein* Jude, sondern aufgrund des Verdachts der Mitgliedschaft in einer Widerstandsorganisation im KZ.

Weiss' überaus reflektiertes, selbstkritisches Selbstverständnis als »in mindestens dreierlei Hinsicht Entkommener«<sup>41</sup> und – dadurch – im Nachkriegsdeutschland nicht-willkommener Rückkehrer (dies zeigen nicht zuletzt die Drohbriefe, die er nach der Premiere erhielt)<sup>42</sup>, der nun aber dennoch gefeiert vereinnahmt wurde<sup>43</sup>, steht diesen Lesarten, das soll hier

---

mie«, die er zusammen mit dem Funktionshäftling »Schwarz« bildet, »auf die Austauschbarkeit von Opfer und Täter«. Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewusstsein im Werk von Peter Weiss [wie Anm. 17], S. 52.

<sup>37</sup> Dass Weiß zufolge »mit »Sarah« der deutlichste Hinweis des gesamten Stücks auf die jüdischen Opfer gegeben wird«, ist angesichts des extrem prominent ausgestalteten »Jakob« daher nicht überzeugend. Weiß: Die Ermittlung [wie Anm. 15], S. 140.

<sup>38</sup> So von dem Zeugen 6 (vgl. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 93), dem Angeklagten 2 (S. 94), dem Zeugen 9 (S. 104) und dem Zeugen 3 (S. 122, S. 134, S. 135, S. 166).

<sup>39</sup> Auch Krause benennt die »herausragende Kommentatorfunktion« des Zeugen 3; Jochen Vogt zufolge könnte man ihn »den »theoretischen Kopf« dieser Personengruppe nennen«. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung [wie Anm. 12], S. 417; Jochen Vogt: Peter Weiss. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 98.

<sup>40</sup> Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 167.

<sup>41</sup> Willner: Wortgewalt [wie Anm. 34], S. 53.

<sup>42</sup> Vgl. hierzu ebd., S. 152.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu ebd., S. 50-59.

betont werden, deutlich entgegen. Der Text mit seinem Eigenleben hält sie indes dennoch bereit. Es gibt daher m.E. zweierlei Verschiebungen: jene, die Weiss – dies ist an unterschiedlichen Manuskriptversionen nachvollziehbar – durch nachträgliche Änderungen gezielt vorgenommen hat, um das Stück sozialistisch zu prononcieren, und deren hierdurch entstandene, aber unbeabsichtigte Folgen.

Programmatisch hat Weiss festgehalten, dass »[d]as dokumentarische Theater [...] die im wirklichen Verhandlungsraum zur Sprache gekommenen Fragen und Angriffspunkte zu einer neuartigen Aussage bringen [kann]. Es kann, durch den Abstand, den es gewonnen hat, die Auseinandersetzung von Gesichtspunkten her nachvollziehen, die sich im ursprünglichen Fall nicht stellten«<sup>44</sup>. Mit der Hervorhebung der politischen Opfer zeigt er, welche Gesichtspunkte er als bislang zu Unrecht übergangen wertet. Dadurch entstehen gegenüber den jüdischen Opfern jedoch Asymmetrien, die aus dem heute wiederum gewonnenen Abstand, vor dem Hintergrund von Debatten um die Problematik der Opferkonkurrenz, hervorstechen. Das Stück ist dadurch deutlich, wie Milo Rau auf einer Podiumsdiskussion in Berlin bemerkte, »in seiner Zeit steckend«<sup>45</sup>.

#### Milo Rau: *Hate Radio*

Mit seinem Stück *Hate Radio* setzt dieser an einem anderen Punkt an. Während Weiss den Prozess selbst zeigt, führt Rau das auf, was zum Prozess geführt hat: Eine Sendung jenes ruandischen Radiosenders, Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTL), der durch seine krude Mischung aus einem ›hippen‹, jugendlichen Moderationsstil und aktueller Charts-Musik auf der einen – und extremem Hass inklusive Aufrufen zur Abschachtung von Nachbarn, deren Verstecke kurz zuvor durchgegeben wurden, auf der anderen Seite während der Massaker eine zentrale propa-

<sup>44</sup> Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater [wie Anm. 7], S. 100.

<sup>45</sup> »Literatur und Politik heute: Wie aktuell ist Peter Weiss?« Podiumsdiskussion am 5. August 2016 im Literaturforum im Brecht-Haus. Siehe: <http://lfbrecht.de/event/literatur-und-politik-heute-wie-aktuell-ist-peter-weiss/> (letzter Aufruf 4.10.2023).

gandistische Rolle spielte. Während die Angeklagten bei Weiss immer wieder hervorheben, dass *nicht sie* die Taten begangen, sondern nur Befehle weitergegeben hätten, sind die RTL-Moderatoren genau *für* ihr Aussprechen und Weitergeben von Tötungs»befehlen« schuldig gesprochen worden<sup>46</sup>. Mit Verweis auf den Präzedenzfall um Julius Streicher und »Der Stürmer« wurden sie später vor dem Internationalen Strafgerichtshof von Arusha wegen Anstiftung zum Völkermord und Verbrechen gegen die Menschlichkeit verurteilt.

Milo Rau hat das 16 Quadratmeter große gläserne Studio des Senders detailgetreu nachgebaut<sup>47</sup> und etwa tausend Stunden Material von Sendemitschnitten, Zeugenaussagen und Verhörprotokollen auf die ca. 70 Minuten einer »typischen« Sendung kondensiert. Das Publikum auf den umlaufenden Sitzreihen trägt Kopfhörer und sieht und hört den Moderatorinnen und Moderatoren bei der Produktion dieser Sendung – inklusive Anmoderationen, Musikeinspielungen etc. – zu.

Mirjam Wenzel hat die Möglichkeit der Nachverfolgung der Frankfurter Prozesse, die Peter Weiss mit *Die Ermittlung* geschaffen hat, als »Beobachtung zweiter Ordnung« im Luhmann'schen Sinne bezeichnet<sup>48</sup>. Die Zuschauer beobachten die Beobachter: die Beobachter der Taten, also die Zeugen, die hierüber nun nachträglich Auskunft geben, sowie die Beobachter dieser Auskunft gebenden Beobachter, die Verteidiger und die Richter. Auch Milo Rau beruft sich für seine Arbeiten auf das erkenntnisgenerierende Moment, das

---

<sup>46</sup> Vgl. zu dieser aktualisierten Form des »Schreibtischtäters« als »Mikrofontäter«: Rolf Bossart und Milo Rau: Wenn aus Wasser Eis wird [Interview]. In: Hate Radio. Materialien, Dokumente, Theorie. Hg. von Milo Rau. Bonn 2014, S. 8-28, hier S. 22.

<sup>47</sup> Ebenso wie *Die Ermittlung* im Land der Täter aufgeführt wurde, hat auch Milo Rau den Weg an die Originalschauplätze nicht gescheut, und ist im Vergleich zu Weiss sogar noch deutlich weiter gegangen. Die Inszenierung in Kigali fand etwa in dem tatsächlichen gläsernen Studio des Senders statt und konnte von den Zuschauerinnen und Zuschauern über Kofferradios mit Kopfhörern von der Straße aus verfolgt werden.

<sup>48</sup> Mirjam Wenzel: Gericht und Gedächtnis. Der deutschsprachige Holocaust-Diskurs der sechziger Jahre. Göttingen 2009, S. 10. Peter Weiss selbst hat das dokumentarische Theater ähnlich verortet: »Es befindet sich nicht im Zentrum des Ereignisses, sondern nimmt die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden ein«. Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater [wie Anm. 7], S. 97.

dadurch entsteht, bereits Geschehenes wieder beobachtbar zu machen<sup>49</sup>. Bei *Hate Radio* kommt es hierbei jedoch zu einer anderen Art »zweiter Beobachtung: Das Stück zwingt das Publikum dazu, *wieder* zu der zuschauenden Welt zu werden. Hier beobachten die Zuschauer die Täter bei ihren Taten und sehen dabei genau so untätig zu, wie die Welt beim Genozid – nur dass sie diesmal um das Ergebnis wissen. (Das gläserne Studio, in dem sich die Moderatoren befinden, erinnert dabei an die Glaskästen, in denen Angeklagte wie Eichmann in den Gerichtssälen Platz nahmen.) Wiederholt – und dem Publikum dadurch performativ verdeutlicht – wird so das Mittragen der Verbrechen nicht nur durch die Mehrheit der Ruander, sondern die Mehrheit der Menschheit insgesamt, das für das »Gelingen« dieses Völkermords maßgeblich war.

Die wörtliche Übersetzung der für diese und seine Arbeit insgesamt vielfach herangezogenen Genrebezeichnung des »Reenactments« weist Rau zurück: Es sei nicht das Nachspielen eines Ereignisses, sondern »eine Rekonstruktion von etwas, was es irgendwann vielleicht mal gegeben hat, *aber in der Bedeutungsdichte von jetzt*«<sup>50</sup>. Die Philosophin Juliane Rebentisch verdeutlicht dieses Charakteristikum anhand der Unterscheidung von populärhistorischen und künstlerischen Reenactments: Bei ersteren, beispielsweise solchen des Amerikanischen Bürgerkriegs, sei es geradezu konstitutiv, dass »vorausgesetzt [wird], was die Bedeutung des historischen Ereignisses ist«; während die »künstlerischen Adaptionen dieses Genres« dazu dienen, »das Vergangene der Interpretation wieder zu öffnen«, »ein Moment der Unbestimmtheit« und »des Rätselhaft-Werdens von historischen Dokumenten«<sup>51</sup> zu erreichen.

---

<sup>49</sup> Vgl. Christine Wahl und Milo Rau: Die Wahrheit der Wiederholung [Interview]. In: *Hate Radio* [wie Anm. 46]. Bonn 2014, S. 220-238, hier S. 228.

<sup>50</sup> Ebd., S. 224. Hervorhebung N.T. Vgl. zu Raus Reenactment-Begriff auch die Texte unter dem entsprechenden Schlagwort in: *Wiederholung und Ekstase. Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*. Hg. von Rolf Bossart und Milo Rau. Zürich/Berlin 2017, S. 161-165, S. 166-170 und S. 171-178.

<sup>51</sup> »Gräuel und Kunst – Wo liegen die Grenzen des Ästhetischen?« Gespräch mit Juliane Rebentisch und Milo Rau in der Sendung »Sternstunde Philosophie« vom 6. April 2014.



Mit *Hate Radio* rückt Rau auch inhaltlich in den Fokus, was historiographisch vielfach als Wiederholung narrativiert wurde. Robert Stockhammer ruft schon im Titel seines Buchs *Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben* implizit »de[n] einen, de[n] nicht-anderen« und damit den Vergleichsdruck in Bezug auf den Holocaust mit auf<sup>52</sup>. Verwiesen wurde auf diesen auch bereits während der Massaker in Ermahnung des oft beschworenen »nie wieder«. Nicht nur *ist* es noch einmal zu einem Genozid gekommen; es ist auch zu einem zentralen Topos des ruandischen Völkermords geworden, dass »die Welt dabei zusah«<sup>53</sup>; u.a. in Form einer vor Ort stationierten UN-Mission, die vom Weltsicherheitsrat kein Mandat zum Eingreifen bekam.

Die wesentliche Ent-Fernung, die das Stück vornimmt, zielt jedoch auf jenen behaupteten »Abstand«, der sich schon in der Terminologie der »Stammesfehde« zeigt, die in der Berichterstattung lange verwendet wurde<sup>54</sup>. Es

---

Online unter URL: <http://www.srf.ch/sendungen/sternstunde-philosophie/graedel-und-kunst-wo-liegen-die-grenzen-des-aesthetischen> (letzter Aufruf 4.10.2023).

<sup>52</sup> Robert Stockhammer: *Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben*. Frankfurt a.M. 2005, S. 58.

<sup>53</sup> U.a. in den Dokumentationsfilmen *The Last Just Man* (CDN 2002, Regie: Steven Silver) und *Ghosts of Rwanda* (US 2004, Regie: Greg Barker).

<sup>54</sup> Vgl. u.a. Bartholomäus Grill: Jeder gegen jeden. Afrika: Der grausame Stammeskrieg in Ruanda könnte bald auch das Nachbarland Burundi erfassen. In: *Die Zeit*, 15. April 1994. Online unter URL: <http://www.zeit.de/1994/16/jeder-gegen-jeden/komplettansicht> (letzter Aufruf 4.10.2023). Grill hat seine eigene Berichterstattung später selbstkritisch aufgearbeitet, vgl. Bartholomäus Grill: Im Gefängnis des Gestern. In: *Der Spiegel*, 30 März 2014, S. 56-60: »Heute wissen wir: Der Genozid war nicht das Werk archaischer Chosmächte, sondern einer gebildeten, modernen Elite, die sich aller Instrumente eines hochorganisierten Staates bediente – des Militärs und der Polizei, der Geheimdienste und Milizen, des Verwaltungsapparates und der Massenmedien«. Eine weitere »exotisierende« Unterscheidung hat Robert Stockhammer mit der Beobachtung aufgezeigt, dass »[d]er Holocaust [...] nicht ebenso als ein »europäischer« Genozid begriffen [wird] wie der Genozid in Ruanda als ein »afrikanischer«. Üblich ist zwar die Wendung »Mord an den europäischen Juden«; mit ihr wird jedoch nur die weit über Deutschland hinausreichende Extension dieses Völkermords betont – und diese geographische Extension meint der Rekurs auf »Afrika« im Rahmen des Genozid in Ruanda ja gerade nicht, da dieser innerhalb der Grenzen

widersetzt sich solchen zivilisatorisch-hierarchisierenden Darstellungen, indem es einer Exotisierung des Geschehens deutlich entgegenarbeitet<sup>55</sup> und die Rolle ›des Westens‹ aufzeigt.

Dessen Verstrickung beginnt bereits bei der lokalen Geschichte des hier im Zentrum stehenden Mediums. In einem Land, in dem mündlichen Überlieferungen lange der wichtigste Stellenwert zukam, wurde das Radio zum wichtigsten Propaganda-Instrument, was zusätzlich dadurch gewährleistet wurde, dass kurz vor Beginn der Massaker kostenlose Empfangsgeräte unter der Bevölkerung verteilt wurden<sup>56</sup>. Wie Stockhammer betont, setzten die Genozidäre damit nur »eine Modernisierungspolitik fort, die seit den 1970er-Jahren zum Repertoire von Entwicklungsorganisationen gehörte, welche mit dem Radio die niedrige Alphabetisierungsrate und die geographischen Entfernungen überwinden wollten«<sup>57</sup>. Die erst kurz zuvor auf Drängen durchgesetzte freie Meinungsäußerung und damit einhergehende Pluralisierung der Medienlandschaft hatte die Senderlizenz für RTLM erst ermöglicht, über die nun die Mordaufrufe verbreitet wurden.

In den Dialogen verweisen die (aller Grausamkeit zum Trotz über ihre ›Coolness‹ als Sympathieträger aufgebauten) Moderatoren *en passant* auf weitere Verbindungen. Mehrfach analogisieren sie die ruandische Situation mit dem Holocaust, identifizieren sich dabei jedoch mitnichten mit den Nazi-Schergen<sup>58</sup> (mit denen ihre realen Vorbilder nur wenig später vor dem Strafgerichtshof verglichen wurden). Im Gegenteil vergleichen sie die Überheblichkeit der Tutsi mit dem ›Arier-Denken‹<sup>59</sup> und stellen sich und die mordende Bevölkerung in eine Reihe mit der französischen Résistance und – historisch weiter zurückreichend – Robespierre<sup>60</sup>. Sie berufen sich im Kampf zwischen Hutu

---

Ruandas stattfand [...]. Im Falle des Holocaust werden jedoch weder die Täter noch die Opfer üblicherweise als ›Europäer‹ markiert«. Stockhammer: Ruanda [wie Anm. 51], S. 135.

<sup>55</sup> Vgl. Wahl, Rau: Die Wahrheit der Wiederholung [wie Anm. 49], S. 224.

<sup>56</sup> Vgl. Stockhammer: Ruanda [wie Anm. 51], S. 24.

<sup>57</sup> Ebd., S. 24.

<sup>58</sup> Vgl. Hate Radio [wie Anm. 46], S. 182.

<sup>59</sup> Vgl. ebd.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 196.

und Tutsi mitnichten auf ethnische Unterschiede oder Rasse-Logiken, deren Konstruktion sie historisch korrekt auf die europäischen Kolonialherren zurückführen<sup>61</sup>, sondern auf die Demokratie<sup>62</sup>: eines der für das westliche Selbstverständnis zentralen zivilisatorischen Grundprinzipien schlechthin.

Eine weitere Form des Näher-Bringens wird mit der Anpassung des dokumentarischen Sendematerials an die veränderten Seh- und Hörgewohnheiten geleistet: »Das »richtige« RTL-M wäre für heutige Ohren weit entfernt davon, ein angesagter Jugendsender zu sein, eine historische Rekonstruktion hätte nichts von der nihilistischen Gewalt dieses Senders erzählt, mit der er 1994 in die ruandische Gesellschaft einbrach. [...] Die »echten« Moderatoren [...] waren [...] [f]ür unsere heutigen Vorstellungen oberlehrerhafte Langweiler, biedere Angestellte des Genozids«<sup>63</sup>. Rau sorgt so dafür, dass die historisch-reale Faszination, die von den Machern von RTL-M ausgegangen war, nicht lediglich behauptet, sondern auch 20 Jahre später nachvollziehbar – und performativ nachvollzogen – wird: Die Moderatoren reißen Witze, die mehrfach auch bei Zuschauerinnen und Zuschauer unvermittelt für Lacher gesorgt haben, rufen zum Schlachten der »Kakerlaken« auf und spielen anschließend die angesagtesten Hits der 1990er, die weite Teile des Publikums in jenen Jahren ebenfalls gehört haben werden.

Über Verschiebungen setzt Rau indes deutliche Signale, dass seiner Wiederholung nicht zu trauen ist. Im Nachrichten-Block werden ein Flugzeugabsturz in North Carolina, zwei Spiele der Fußballweltmeisterschaft (kaum zufällig Deutschland-Belgien und Schweiz-Spanien) und der Mord an dem kolumbianischen Abwehrspieler Andrés Escobar genannt – doch die Zahl der genannten Todesopfer ist geringer als die tatsächliche, der

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 197.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 188, 197.

<sup>63</sup> Milo Rau: Hundert Abende. In: Hate Radio [wie Anm. 46], S. 240-243, hier S. 243. Auf ähnliche Weise griff Weiss dramaturgisch in den Modus einer üblichen Zeugenbefragung ein: Indem nicht stunden- und damit seitenlang eine Person befragt wird, sondern die Sprecherinnen und Sprecher häufig wechseln, entsteht ein deutlich anderes Tempo als in Gerichtsverhandlungen üblich.

Endstand des erstgenannten Matches stimmt nicht, und Medellín wird als Stadt in den USA angeführt<sup>64</sup>. Da es sich hierbei um Details handelt, dienen diese falschen Fährten auf inhaltlicher Ebene zunächst der Schaffung einer Inkongruenz zwischen dem großen Mitgefühl mit den Opfern des Flugzeugabsturzes und eines vereinzelt Mordes an dem Nationalspieler eines in keiner Beziehung zu Ruanda stehenden Landes und den vorangehenden und nachfolgenden Sendeteilen, in denen in absoluter Kälte zu extremer Gewalt an direkten Mitmenschen aufgerufen wird. Auf struktureller Ebene dienen sie aber auch jenem »Rätselhaft-Werden von historischen Dokumenten« um »das Vergangene der Interpretation wieder zu öffnen«, das Juliane Rebentisch als konstitutiv für künstlerische Reenactments benannt hat<sup>65</sup> und das an einer politischeren Verschiebung noch deutlicher wird. Raus erklärter Anspruch, es ginge ihm um eine »Wieder-Holung«<sup>66</sup> vergangener Ereignisse »in der Bedeutungsdichte von jetzt«, zeigt sich *par excellence*, wenn sich die Moderatoren beschweren:

Was hier geschieht, ist nur ein weiterer kolonialistischer Übergriff, verschleiert von einem Wort: Genozid. Alle Weißen – die Diener der Kaiserlaken – hören nicht auf, dieses Wort zu benutzen. Dabei kann man diese Bezeichnung gar nicht verwenden, wenn auf beiden Seiten Leute umgebracht werden, wie es leider in Ruanda der Fall ist. Und sobald wir gesiegt haben, wird auch niemand mehr diese Bezeichnung verwenden.<sup>67</sup>

Sie klagen damit über das exakte Gegenteil dessen, was tatsächlich stattgefunden hat. Das bereits angeführte beobachtende Nicht-Eingreifen der

---

<sup>64</sup> Interessanterweise nennt er selbst als Indiz der Fiktionalisierung regelmäßig das Lied *I like to move it* von Reel 2 Real, das erst im Sommer 1994 veröffentlicht worden sei und daher nicht bei RTL M hätte gespielt werden können. Vgl. Rau: Hundert Abende. In: Hate Radio [wie Anm. 46], S. 240-243, hier S. 242. Ausgerechnet dies ist jedoch wiederum eine falsche Fährte: Die Single-Auskopplung ist bereits am 6. Oktober 1993 bei Strictly Rhythm Records erschienen.

<sup>65</sup> Rebentisch, Rau: »Gräuel und Kunst – Wo liegen die Grenzen des Ästhetischen?« [wie Anm. 50].

<sup>66</sup> Wahl, Rau: Die Wahrheit der Wiederholung [wie Anm. 49], S. 225.

<sup>67</sup> Hate Radio [wie Anm. 46], S. 187.

Weltöffentlichkeit hing untrennbar gerade mit dem staatsmännisch-berechnenden *Nicht-Verwenden* des Begriffs »Genozid« zusammen – der, wäre er gefallen, eine Intervention erzwungen hätte<sup>68</sup>. Während der ruandische heute nach dem Holocaust als der unumstrittenste Völkermord gilt und davon ausgegangen wird, dass mehrere Hunderttausend Leben hätten gerettet werden können, *wenn* ihn jemand früher so genannt hätte, wird er hier statt dessen *als* ständig genannter westlicher Kampfbegriff angeführt, *mit dem* das Morden beendet und diffamiert werden *soll*, der laut den Moderatoren allerdings lediglich dazu diene, einen kolonialistischen Übergriff »reinzuwaschen«<sup>69</sup>. Die Moderatoren benutzen dabei zugleich mitunter Formulierungen des heutigen ruandischen Oberbefehlshabers, erschweren dadurch simple schwarz-weiße Zuordnungen von gut und böse, Schuld und Unschuld und verweisen in der Rekonstruktion der Vergangenheit zugleich auf mögliche Kontinuitäten in der Gegenwart.

---

<sup>68</sup> Zwar spielt das Stück am Ende des Völkermords, als einige ihn – viel zu spät – bereits so nannten. Die Verschiebung ist über das hypertrophe »Alle Weißen [...] hören nicht auf« dennoch deutlich. Vgl. hierzu auch Manuel J. Ventura: The Prevention of Genocide as a *Jus Cogens* Norm? A Formula for Lawful Humanitarian Intervention. In: Shielding Humanity. Essays in International Law in Honour of Judge Abdul G. Koroma. Ed by Charles C. Jalloh and Olufemi Elias. Leiden/Boston 2015, S. 289-351, hier S. 325: »confirmed by declassified records from the period, there was indeed a concerted effort within the US government to ensure that the word »genocide« was not used and to avoid making any public declaration that genocide was in fact occurring in Rwanda. Thus, a declassified 1 May 1994 Rwanda discussion paper from the US Department of Defense states the following: »Be Careful. Legal at [US Department of] State was worried about [Rwandan events] yesterday – Genocide finding could commit USG [US Government] to actually »do something««. Another declassified 21 May 1994 action memorandum [...] specifically instructed US Department of State personnel to only use the words »acts of genocide« when referring to the Rwandan situation« – ein entscheidender diplomatischer Unterschied.

<sup>69</sup> Immer wieder verweist die George Ruggiu nachempfundene Figur im Stück auf die Schuld der Entwicklungshelfer. Vgl. Hate Radio [wie Anm. 46], S. 179; vgl. hierzu auch das Urteil des Internationalen Strafgerichtshof vom 1 Juni 2000. Online unter URL: <http://jr.ad.unmict.org/webdrawer/webdrawer.dll/webdrawer/rec/189361/view/> (letzter Aufruf 4.10.2023).

## Schluss

»Das dokumentarische Theater ist parteilich«, schrieb Weiss in seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater*: »Viele seiner Themen können zu nichts anderem als zu einer Verurteilung geführt werden. Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient«<sup>70</sup>. Mit der Verhandlung vor einem Gericht, das *per definitionem* zunächst unparteiisch sein muss, hat Weiss einen Schauplatz gewählt, der damit dem von ihm gewählten Genre in Bezug auf ein zentrales Charakteristikum entgegensteht: Er erschwert es in größtmöglicher Weise, Partei zu nehmen. Genre und Schauplatz sind gezielt *nicht* passgenau<sup>71</sup>. Das macht in gewisser Hinsicht den Reiz des Stückes aus: Es funktioniert immer dort am besten, wo es ihm *gerade* in diesen starren Grenzen gelingt, eine Entstellung zur Kenntlichkeit zu bewirken; etwa im Schlussplädoyer Mulkas, das jeden Schlussapplaus verunmöglicht. Hier wird gezeigt, wie eben diese »Machtgruppe« ihre Taten entschuldigt; das performativ

<sup>70</sup> Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater* [wie Anm. 7], S. 99.

<sup>71</sup> Vgl. hierzu weiterführend auch Stephan Braese, der hervorhebt, dass »der Gerichtssaal jener Ort [war], in dem Dichtung zuallererst als Erdichtung, der literarische Diskurs an sich als konstitutionell nicht der Welt der Wahrheit und der Wirklichkeit zugehörig galt, zumindest nicht dann, wenn über etwas so »Reales« wie hohe und höchste Strafen befunden werden musste. Das Wort eines Schriftstellers war in diesem Sinn konstitutiv stigmatisiert, der Gerichtssaal selbst ein Nicht-Ort für die Literatur«. Stephan Braese: *Juris-Diktionen. Eine Einführung*. In: *Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*. Hg. von S.B. Göttingen 2004, S. 7-24, hier S. 18. Die Konjunkturen sowohl des Dokumentartheaters als auch des »Gerichtsdramas« in den 1960er-Jahren wurden soziohistorisch mit dem Wunsch nach Aufklärung begründet: Manfred Haiduk etwa hält fest, dass »hier dem Bedürfnis breiter Publikumskreise entsprochen wurde, sich zu informieren und ein Weltbild schaffen zu helfen. Das war um so notwendiger in einer Zeit, in der einerseits die meisten offiziellen Kommunikationsmittel den Leser oder Hörer bewußt desinformierten, andererseits die herannahende politische und ökonomische Krisensituation, der Abschluß der Restaurierung und die drohende Faschisierung, der Abbau der Demokratie und die Radikalisierung nach Rechts das Bedürfnis nach exakter Information, nach Enthüllung von Legenden und nach Alternativlösungen verstärkten«. Manfred Haiduk: *Der Dramatiker Peter Weiss*. Berlin 1977, S. 124.

eingebundene Publikum wird mit der Unwidersprochenheit dessen konfrontiert und allein gelassen: Eine Urteilsverkündung nimmt ihnen keine diesbezügliche Arbeit ab.

James E. Young hat an dieser Kombination von Genre und Schauplatz kritisiert, dass die *Ermittlung*

[a]ls Darstellung des Prozesses an sich [...] zwangsläufig eine Wiederherstellung [ist]. Indem der Autor aber auf der Faktizität suggerierenden Aura des Gerichtssaals besteht, kann er seinem Dokumentarstück implizite Autorität verleihen. Die Atmosphäre des Gerichts mit all ihren Details ist somit dazu angetan, die Art und Weise, wie diese Details präsentiert werden, zu naturalisieren.<sup>72</sup>

Es wäre zu diskutieren, ob dies tatsächlich zwangsläufig zutrifft. Die inhaltlichen Verschiebungen, wie sie bei Weiss in der Disproportion wie unterschiedlichen Sympathienlenkung von politischen und jüdischen Gefangenen zu finden sind, würden dadurch problematischer.

Legt man diese Kritik Youngs indes der Interpretation von Milo Raus Stück zugrunde, gewinnt dieses hierdurch: Während Weiss mit einer juristischen Untersuchung einen Schauplatz wählt, dessen zentrale Aufgabe es ist, die »Wahrheit« herauszufinden<sup>73</sup>, verfährt Rau konträr, wenn er eine Propaganda-Sendung und dadurch hochgradig unzuverlässige Akteurinnen und Akteure ins Zentrum rückt – die zudem, eine weitere Provokation, keineswegs SS-Schergen wie bei Weiss, sondern die angehimmelten Idole eines Großteils ihrer Generation sind. Christoph Fellmann fasste den performativen Effekt dessen prägnant zusammen: »Ihr werdet alle verrecken, richtet [der Moderator] den Tutsi aus [...]. Und man ertappt sich, wie man dazu mit dem Fuss wippt, im ansteckenden Rhythmus des Zouk«<sup>74</sup>. Wenn Weiss

<sup>72</sup> James E. Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke. Frankfurt a.M. 1992, S. 124.

<sup>73</sup> Vgl. hierzu auch Thomas von Vegesack: Die Unmöglichkeit der Neutralität. Interview mit Peter Weiss. Ende Mai/Anfang Juni 1965. In: Peter Weiss im Gespräch [wie Anm. 6], S. 77-81, hier S. 77. Weiss bezieht sich auf: Bertolt Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Hg. von Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M. 1967, Bd. 18, S. 222-239.

<sup>74</sup> Christoph Fellmann: Genozid mit Gitarrensolo. In: Der Tagesanzeiger, 8. November

in seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* fordert, dieses müsse »sich gegen die Tendenz von Massenmedien richte[n], die Bevölkerung in einem Vakuum von Betäubung und Verdummung niederzuhalten«, so leistet Rau dies, indem er die Zuschauer hier über das *Hate Radio* mitten hinein in eben jenes Vakuum führt.

---

2011. Online unter URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/pop-und-jazz/Genozid-mit-Gitarrensolo/story/26393251> (letzter Aufruf 4.10.2023).



# *Studia theodisca*

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

## Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

---

## Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English or Italian.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

[editor\\_austheod@unimi.it](mailto:editor_austheod@unimi.it).

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

*Studia theodisca* was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

*Studia theodisca*

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn  
ISSN 2385-2917

Editor-in-chief: Fausto Cercignani  
Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition