

III. Die Beschreibung und die frühere künstlerische und politische Entwicklung von Peter Weiss

Die Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* hat viele Ansätze in der früheren künstlerischen Entwicklung⁵⁷ von Peter Weiss. Viele ihrer Motive und Verfahrensweisen kann man schon in seinen früheren Texten finden. Und man kann auch einen inneren Zusammenhang mit seinem früheren Leben als Künstler und Exilierter erkennen. Darüber hinaus markiert der Surrealismus für Peter Weiss einen wichtigen Verknüpfungspunkt, nicht nur zwischen der ästhetischen Beschreibung und der politischen Konzeption, sondern auch zwischen seinen früheren und späteren Werken. Daher muss man all diese intertextuellen, literatursoziologischen und ästhetischen Aspekte in Betracht ziehen, will man die Genese der Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* zurückverfolgen.

Dies bedeutet, Weiss' frühere künstlerische und politische Entwicklung in gewisser Hinsicht zu rekonstruieren. Was das Bild des frühen Peter Weiss in der literarischen Öffentlichkeit betrifft, so hat es mittlerweile eine große Wandlung erlebt. In der Tat bietet der frühe Peter Weiss ein facettenreiches und damit auch in vielerlei Hinsicht widersprüchliches Bild, wie kein anderer Schriftsteller in seiner Zeit. Er war künstlerisch tätig als Maler, Filmemacher, Dramatiker und Schriftsteller. Er galt lange Zeit als derjenige Autor, der sich schlagartig vom solipsistischen Künstler zum politisch engagierten

⁵⁷ Mit dem Begriff der ‚früheren‘ Entwicklung möchte ich hier Weiss' gesamte Entwicklungsphase vor der Entstehung der *Ästhetik des Widerstands* bezeichnen, während die Forschung mit der ‚frühen‘ Phase im Allgemeinen die Zeit vor der Entstehung der politischen Theaterstücke bezeichnet. Die Periodisierung seines Werks ist dabei bisher wenig umstritten: Sepp Hiekisch-Picard z.B. hat das gesamte künstlerische Schaffen von Peter Weiss „unter dem Aspekt des Zusammenhangs der Medien“ in vier Abschnitte eingeteilt: 1) Die erste, von der Malerei dominierte Phase: von Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit bis in die Jahre 1947/48; 2) Die zweite, sich nebeneinander mit den verschiedenen Medien von Bildkunst, Film und Literatur beschäftigende Phase: zwischen 1947 und 1962/63; 3) Die dritte, sich ausschließlich mit Theater und Literatur beschäftigende Phase: 60er und frühe 70er Jahre; 4) Die vierte, sich mit der Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* beschäftigende Phase: ab Mitte der 70er Jahre. Martin Rector hat die künstlerische Entwicklung von Peter Weiss unter dem Aspekt der „Medienpräferenz und de[s] Grad[es] der Politisierung“ zwar mit geringerer Abweichung, doch auch in vier Phasen eingeteilt. Nach ihm begann die dritte Phase auch mit der Entstehung der politischen Theaterstücke, etwa mit der *Ermittlung* (1965). Beide sehen also gemeinsam den Beginn der literarischen Phasen in der Entstehung der politischen Theaterstücke. Vgl. Sepp Hiekisch-Picard: „... in den Vorräumen eines Gesamtkunstwerks“. Anmerkungen zum Zusammenhang zwischen schriftstellerischem, filmischem und bildkünstlerischem Werk bei Peter Weiss. In: kurbiskern.

Schriftsteller verwandelt hat, was zum großen Teil auf sein retrospektives Selbstverständnis bzw. seine Selbststilisierung zurückzuführen ist. Diese schlagartige ‚Wende‘ hat u.a. durch die Veröffentlichung seiner politischen Stellungnahme *Zehn Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt* im Jahre 1965 und die darauf folgende Beteiligung am *Internationalen Schriftstellertreffen Berlin-Weimar 1965* ihren Höhepunkt erreicht, und die Öffentlichkeit der Bundesrepublik hat diese ‚Wende‘ als einen Schock erlebt. Dieser ein langes Nachbeben hinterlassene Schock hat schließlich die Rezeption seines Werkes massiv beeinflusst und teilweise entstellt.

Entgegen dem teilweise entstellten Bild vom frühen Peter Weiss haben einige Kritiker den Grund für die vermeintlich schlagartige ‚Politisierung‘ bzw. die innere Logik dieser ‚Wende‘ zu verstehen versucht. Dank dieser Untersuchungen, darunter vor allem derjenigen von Alfons Söllner, hat dieses Bild seit Ende der 80er Jahre eine Art Neubewertung erlebt. Söllner hat Weiss‘ frühere Werke in seiner 1988 erschienenen Habilitationsschrift *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung* unter die Lupe genommen. In diesen frühen „esoterischen“ und „solipsistischen“ Werken, die vor der vermeintlichen politischen ‚Wende‘ entstanden, findet er doch bereits eine politische Bedeutung, indem er sie als „Spiegel für einen objektiven gesellschaftlichen Zusammenhang“ liest.⁵⁸ Auf diese Art und Weise versuchte Söllner, die Kluft in Weiss‘ Werk vor und nach dieser ‚Wende‘ zu überbrücken. Im Anschluss an diese Untersuchung hat Christoph Weiß versucht, die persönlichen und politischen Umstände von Peter Weiss in diesem entscheidenden Zeitraum der ‚Wende‘ zu rekonstruieren.⁵⁹ Dadurch hat er einen bedeutenden Beitrag zu ihrem Verständnis geleistet. Diese beiden Untersuchungen haben überzeugend dargestellt, welche inneren Zusammenhänge doch nach der vermeintlichen ‚Wende‘ bestehen blieben. Insofern legen sie die Grundlage für die Aufgabe, die ästhetischen und politischen Ansätze der Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* im früheren Leben und Werk von Peter Weiss zu suchen.

Bd. 2(1985). München 1985, S. 116; Martin Rector: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss. In: JB 1/1992, S. 37ff.

⁵⁸ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung. Opladen 1988, S. 146.

⁵⁹ Vgl. Christoph Weiss: *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die „Ermittlung“ im kalten Krieg*. Sankt Ingbert 2000.

Bei der methodischen Überlegung muss man jedoch darauf achten, den facettenreichen Künstler und Schriftsteller Peter Weiss und dessen Werke nicht im oberflächlichen Zusammenhang zu subsumieren. Solche Gefahr zeigt sich besonders in dem individualpsychologischen Erklärungsversuch seiner politischen Parteinahme für die Dritte Welt. Juliane Kuhn z.B. hat die Selbstkritik von Peter Weiss in seinem Buch *Rekonvaleszenz*⁶⁰ so interpretiert, dass er seine eigene Parteinahme für einen sozialistischen Internationalismus „als eine unbewußte Hilfskonstruktion“ benutzt habe, „die soziale Mängel und das Gefühl ständiger Unzugehörigkeit überbrücken helfen sollte.“⁶¹ Und weiterhin, so glaubte sie, sei sein „mangelhaftes Selbstbewußtsein“ auf die „durch Exilerfahrungen veränderte“ d.h. „beschädigt[e] Persönlichkeitsstruktur“ zurückzuführen.⁶² Diese Interpretation kann zwar einen Beitrag zum Verständnis des individualpsychologischen Hintergrunds von Peter Weiss' Internationalismus leisten, aber sie kann zugleich zu dem Missverständnis führen, dass dieser in letzter Instanz Resultat einer „beschädigten Persönlichkeitsstruktur“ sei.

Dieses Beispiel zeigt die Grenze eines psychologischen Erklärungsansatzes, sei es ein sozial- oder ein individualpsychologischer. In diesem Zusammenhang stellt sich auch eine kritische Frage an die Untersuchung von Alfons Söllner: Wo bleibt der Internationalismus, wenn man die politische Konzeption des ‚Widerstands‘ von Peter Weiss so ausschließlich als eine ästhetische und politische Strategie gegen die psychische Verdrängung der Vergangenheit in der deutschen Nachkriegsgesellschaft liest? Ist sein Internationalismus etwa Resultat der radikalen politischen Konsequenz, mit der Peter Weiss die spezifische deutsche Problematik zur allgemeinen politischen und kulturellen Problematik in seinem Zeitalter erhob? Ist hier also weniger von einem psychologischen Zusammenhang als von radikaler politischer Erkenntnis die Rede? Wenn man solche kritischen Fragen ernst nimmt, – so ziehe ich daraus die methodische Konsequenz – muss man darauf achten, nicht nur die Zusammenhänge, welcher Art auch immer, sondern auch die möglichen Klüfte oder Sprünge zwischen der früheren und der späteren Entwicklung von Peter Weiss im Auge zu behalten.

⁶⁰ Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*. Frankfurt a. M. 1991.

⁶¹ Vgl. Juliane Kuhn: „Wir setzen unser Exil fort“. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss. St. Ingbert 1995, S. 15.

⁶² Ebd.

1. Der Maler Peter Weiss und seine künstlerische Entwicklung

Peter Weiss begann seine künstlerische Laufbahn mit der Malerei und strebte über 20 Jahre lang danach, als Maler anerkannt zu werden. Anfang der 60er Jahre gab er aber die Malerei praktisch auf und wandte sich der Literatur zu.⁶³ In den Jahren zwischen 1952 und 1960 hat er auch 14 Filme gedreht. In der deutschen Öffentlichkeit wurde Peter Weiss als Maler und Filmemacher aber erst in den späteren 70er Jahren entdeckt, als er als Dramatiker schon längst zu Weltruhm gelangt war.

Seitdem haben manche Kritiker die literarischen Werke von Peter Weiss im Zusammenhang mit seinen Bildkunstwerken zu betrachten versucht. Sie wollten also die Spuren der malerischen Arbeit von Peter Weiss nicht nur in den Texten, die noch in dieser Phase entstanden, sondern auch in seinem späteren literarischen Werk finden: Christa Grimm z.B. schreibt die „faszinierende Genauigkeit der Beobachtung“ und die „präzise in Worte gefaßte[n] Augenblicksbilder“ in dem frühen Text *Der Fremde* vor allem Weiss' „unnachahmliche[m] Malerauge“ zu.⁶⁴ Und Martin Rector bezeichnete den Maler, Filmemacher und Schriftsteller Peter Weiss sogar als „Augenmensch[en]“. Damit wies er darauf hin, dass die sinnliche Wahrnehmung für Peter Weiss „Grundlage **aller** künstlerischen Produktivität“ darstellt.⁶⁵

In der Tat lassen sich diese Zusammenhänge in Einzelheiten nachweisen. Sepp Hiekisch-Picard hat z.B. den Zusammenhang zwischen den früheren malerischen Werken und der *Ästhetik des Widerstands* wie folgt dargestellt:

Die detailgenaue, mit äußerster Präzision arbeitende Sprache des Romans und seine geschlossene, blockhafte Form weisen zurück auf die Anfänge des Malers Peter Weiss: In der altmeisterlichen Komposition und Malweise hatte er dort Halt gesucht gegen das unsagbare Grauen, welches Todeserlebnis und Kriegsausbruch in ihm hervorriefen. In

⁶³ Vgl. Wolf Schön: Die Malerei ist statisch. Als aus Bildern Bücher wurden. Ein Gespräch mit Peter Weiss. In: Rainer Gerlach u. Matthias Richter (Hrsg.): Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt a. M. 1986, S. 259. (Im Weiteren abgekürzt mit Gerlach/Gespräch).

⁶⁴ Vgl. Christa Grimm: „Und die einzige Rettung ist der Wundbrand der Wachheit“. Aspekte der Wahrnehmung und Erkenntnis im Werk von Peter Weiss. In: Gunilla Palmstierna-Weiss u. Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk. Frankfurt a. M. 1991, S. 112.

⁶⁵ Vgl. Martin Rector: Die Tugend der Not. Fremdheit als Wahrnehmungschance und Identitätsmuster in Peter Weiss' Erzählung „Der Fremde“. In: Eijiro Iwasaki (Hrsg.): Begegnung mit dem ‚Fremden‘. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Bd. 8. München 1991, S. 221. (Hervorhebung von mir)

der visuellen Versicherung der Räumlichkeiten des Romans ist noch die bannende Qualität des Malvorganges enthalten; die ständige Suche nach Überblick, nach erhöhten Standpunkten lässt noch die „Weltlandschaften“ der früheren Gemälde anklingen. Gegen die klare, historische Rekonstruktion des Romans stellt Weiss immer wieder Momente, in denen das *Unbändige* und *Barbarische* an der Oberfläche drängen – gerade in dieser ambivalenten Struktur des Romans liegt seine Stärke.⁶⁶

Der Zusammenhang zwischen früheren Bildkunstwerken und späterem Roman besteht vor allem in der gemeinsamen Motivik, Thematik, Darstellungs- und Wahrnehmungsweise. Höchst bemerkenswert ist Hiekisch-Picards Gegenüberstellung der „Präzision“ der Sprache mit dem „*Unbändige[n]* und *Barbarische[n]*“ des Bildes. Wenn das sinnlich wahrgenommene Bild, nach Martin Rector, auch beim Roman eine „Grundlage“ der sprachlichen Produktivität sein kann, dann insofern, als es als ein gegensätzliches Moment der sprachlichen „Rekonstruktion“ funktioniert hat, während es im Bildkunstwerk selbst eine selbstverständliche „Grundlage“ sein kann. Die Art und Weise, in der das Bild für Peter Weiss als „Grundlage aller künstlerischen Produktivität“ funktioniert hat, unterscheidet sich also in den Medien Literatur und Malerei.

Das „Malerauge“ von Peter Weiss hat in seinem literarischen Schaffen also in doppeltem Sinne Spuren hinterlassen: Sein durch die malerische Erfahrung geübtes Auge ermöglicht ihm einerseits, das sinnlich wahrgenommene Bild in präzise Sprache zu transformieren, und lässt ihn andererseits ein mit Worten nicht fassbares, oder gegen die Worte gerichtetes Moment im Bild finden. So gesehen geht die Beschreibung des ‚Bildes‘ in der Literatur von Peter Weiss über ‚malende Poesie‘ hinaus.

Der erste Befund ist auf seine malerische Praxis zurückzuführen, letzterer begründet sich in seiner Auffassung vom ‚Bild‘, die sich paradoxerweise in derjenigen künstlerischen Entwicklungsphase besonders prägnant entwickelte, in der die Malerei für ihn nicht mehr selbstverständlich war. In diesem „sehr schwierigen Umbruchsprozess“⁶⁷ zwischen 1947 und 1962/63 wurde er zwischen den verschiedenen Medien von Malerei, Film und

⁶⁶ Sepp Hiekisch-Picard: Ebd., S. 125 (Hervorhebung im Original).

⁶⁷ Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. Unter Mitarbeit von Sepp Hiekisch und Peter Spielmann. In: Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Hrsg. v. Peter Spielmann (Katalog zur Ausstellung im Museum Bochum 1980). Berlin 1982, S. 41.

Literatur hin und her gerissen, und dabei wurde „ein fruchtbares Nebeneinander und eine intensive wechselseitige Beeinflussung von Bildkunst und Literatur“⁶⁸ ermöglicht.

Während dieser Phase des künstlerischen Experiments mit den verschiedenen Medien steht das Verhältnis zwischen Bild und Sprache im Mittelpunkt seiner künstlerischen Überlegungen, wie es in seinen verschiedenen Schriften dokumentiert ist. Durch diese ästhetischen Überlegungen und künstlerischen Praktiken, welche die verschiedensten Umwege durchlaufen haben, werden seine Begriffe von Bild und Sprache allmählich klar konturiert und schließlich in ihrem gegenseitigen Bedingungsverhältnis bestimmt.

In dieser Phase war die Einstellung von Peter Weiss zum ‚Bild‘ nicht ohne Widerspruch, aber konsequent. In der Malerei hat er versucht, das Bild in Farbe und Gestalt umzusetzen. In der Filmkunst sollte das in Ton und Bewegung ausgedrückt werden. Und in der Literatur schließlich sollte das Bild durch die Beschreibung in Sprache umgesetzt, ausgelegt und aufgefasst werden. Das ästhetische Ziel, das ‚Bild‘ darstellen zu wollen, gilt also in diesem Sinne auch für die Literatur. Bei diesem literarischen Versuch ist dennoch die Gegensätzlichkeit von Bild und Sprache für Weiss immer klarer geworden. Dieses Verhältnis hat er in seiner Rede zur Entgegennahme des Lessingpreises am 23. April 1965 wie folgt beschrieben:

Das Bild liegt tiefer als die Worte. Wenn er nachdenkt über die Einzelheiten des Bildes, verlieren sie sich schon. Er muß bedingungslos an den Wert eines Bildes glauben. Je besessener er vom Bild ist, je weniger er sich um die Anlässe des Bildes kümmert, desto überzeugender wird die erreichte Wirkung. Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen.⁶⁹

Hier wird das Bild als ein Medium mit einer direkten und überzeugenden Wirkung aufgefasst. Die Worte werden aber in ihrer analytischen, erkenntnisbringenden Kompetenz dem Bild übergeordnet. Aus der ästhetischen Auffassung von Bild und Sprache hat Peter Weiss eine politische Konsequenz gezogen: Mit der Sprache soll man sich aus der „Feßlung [sic!]“ der eigenen Bilderwelt befreien, was die Figur des ältesten Sohnes

⁶⁸ Sepp Hiekisch-Picard: Ebd., S. 116.

⁶⁹ Weiss, Peter: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. In: Ders.: Rapporte. Frankfurt a. M. 1968, S. 182.

Laokoons ikonisch ausdrückt.⁷⁰ In diesem Sinne ist der Medienwechsel für Peter Weiss nicht nur eine ästhetische, sondern durchaus auch eine politische Konsequenz gewesen. Er war literarisches und politisches Programm. Damit hat Peter Weiss dem Bild anscheinend eine klare Absage erteilt, insofern, als er es konsequent in Sprache „zerlegen“ will. In dieser eigenartigen Auffassung von Bild und Sprache scheint Peter Weiss seine Wahl zugunsten der Worte endgültig getroffen zu haben, was durch die darauf folgende künstlerische Arbeit bestätigt werden kann, die im Wesentlichen literarisches Schaffen ist.

Aber der Schein trügt, oder hält nur für eine Weile. Betrachtet man die weitere Entwicklung von Peter Weiss, kann man feststellen, dass er spätestens in der *Ästhetik des Widerstands* insofern zu seinen künstlerischen Anfängen zurückgekehrt ist, als er die Bedeutung des Bildes in seiner literarischen Arbeit neu aufgewertet hat. Diese Aufwertung besteht in der Erkenntnis, dass das Bild nicht völlig in Sprache zerlegt werden kann und darf. Sie besteht in der Akzentverschiebung in seinem Bildverständnis vom ersten Moment zum zweiten, also von der einseitigen Verbalisierung zur gegenseitigen Wechselwirkung – durch die Aktivierung des kritischen Potenzials des Bildes gegenüber der Sprache.

Die Bedeutung dieses neuen Umgangs mit dem Bild zeigt sich noch präziser, wenn man den Inhalt des ‚Bildes‘ in Betracht zieht. Die Objekte der frühen malerischen Arbeit von Peter Weiss waren vor allem Erinnerungsbilder eigener vergangener Erfahrungen gewesen, in denen er sich gefesselt fühlte. Insofern waren seine Bildkunstwerke Ausdruck der zerstückelten, frei schwebenden und „von der bewußten Synthese abgekoppelte[n]“ traumatischen Schockerlebnisse.⁷¹ Diese Erlebnisse waren für ihn regressiv und archaisch, solange ihre Bewältigung nicht gelungen war. Alfons Söllner hat daher den Stil seiner Bildkunstwerke als „archaischen Realismus“ charakterisiert.⁷² In diesem Sinne kann man feststellen, dass Peter Weiss in dem großen Bildkunstwerk in der *Ästhetik des Widerstands* den Ausdruck für die archaischen Erinnerungen der Menschheit finden wollte, während das Bild des frühen Peter Weiss im persönlichen Sinne archaisch geblieben ist.

Die Rückkehr zu seinen künstlerischen Anfängen findet ihren Niederschlag also in der neuen Auffassung von und im neuen Umgang mit dem ‚Bild‘. Diese Veränderung

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 180.

⁷¹ Vgl. Alfons Söllner: Ebd., S. 136.

entspricht der strategischen Veränderung in der ästhetischen und politischen Konzeption gegenüber der archaischen Regression. Sie besteht darin, dass es für ihre Auflösung nicht nur der reinen Übersetzung, Auslegung und Transformation in die sprachliche Vernunft bedarf, was die bisherigen kulturellen Maßnahmen gegenüber der archaischen Regression ausmacht, sondern einer neuen kulturellen Umgangsweise mit ihrer Undarstellbarkeit.⁷³

2. Der Exilierte Peter Weiss und seine politische Entwicklung

1) Das Exil nach dem Exil

Am 13. Juli 1978, vier Jahre vor seinem Tod, hat sich Peter Weiss auf den vergangenen Konflikt mit seinen deutschen Kollegen rückblickend wie folgt besonnen:

Bei der ersten Begegnung schon mit Kollegen entstand nicht, wie ich erhofft hatte, ein Gedankenaustausch über Schwierigkeiten unsres Handwerks, sondern die Empfindung eines Gegensatzes, der zusammenhängen mußte mit der Verschiedenheit unsres Hintergrunds. Ich versuchte lange, dies zu leugnen, ich bin auch jetzt noch nicht gewiß, ob ich mir, mit dem Exil, ein Gebrechen zugezogen habe, das unheilbar ist, und alle meine Reaktionen prägen muß, oder ob denen, die einmal aus Deutschland vertrieben wurden, für immer etwas anhaftet, was sie gegenüber den anderen, die hier beheimatet sind, als eine Art Aussätzige kennzeichnet.⁷⁴

Diese aus dem Exil nachwirkende Empfindung war für Peter Weiss doch „unheilbar“ tiefgreifend und dauerte bis zu seinem Lebensende fort. In diesem Zusammenhang hat er ein brisantes Schlagwort in einem im Jahre 1979 geführten Interview ausgesprochen: „Wir setzten unser Exil fort.“⁷⁵ Es handelt sich hier zunächst um seine Erinnerung an die Wahrnehmung der Situation, die er im Jahre 1947 beim ersten Besuch in Deutschland nach Kriegsende gemacht hat. In dieser Wahrnehmung war er nicht allein, wie er hier mit dem Wort „wir“ auch angesprochen hat. Sondern diese Erfahrungen des „Exil[s] nach dem

⁷² Vgl. ebd., S. 133.

⁷³ Dieses Thema werde ich im Kap. VI. *Beschreibung und die Grenze der Sprache* noch ausführlicher behandeln.

⁷⁴ NB 71/80 II, S. 728.

⁷⁵ Wend Kässens u. Michael Töteberg: Gespräch mit Peter Weiss über Die Ästhetik des Widerstands. In: Gerlach/Gespräch, S. 250.

Exil“⁷⁶ hätten, so glaubte er, auch einige andere Exilschriftsteller, wie Erich Fried und Wolfgang Hildesheimer, gemeinsam erlebt,⁷⁷ allerdings sicher nicht mit dieser dauerhaften Intensität. Peter Weiss also haftete seit dem Exil für immer etwas an, was sicher nicht alle, doch die meisten seiner Reaktionen prägen muss, die eine entscheidende Bedeutung für seine künstlerische und politische Entwicklung haben können.

Wieso hat Peter Weiss auf die Exilzeit so nachwirkend ‚empfindlich‘ reagiert? Kann man dies auf seine ‚empfindliche Persönlichkeit‘ zurückführen, so wie er sich selbst einmal, wenn auch in anderem Zusammenhang, als „ein[en] Schizophrener[n]“⁷⁸ bezeichnet hat? Wie in jeder psychischen Krankheit auch eine gesellschaftliche Entstellung diagnostiziert werden kann, spielt hier doch gewissermaßen eine idiosynkratische Reaktion der deutschen Gesellschaft gegenüber den Exilierten eine Rolle. Die radikale Politisierung von Peter Weiss Mitte der 60er Jahre z.B. hat man häufig mit dem Argument kritisiert, dass er nicht dabei gewesen sei.⁷⁹ Dieser phänomenale Befund von Exil wird also für Peter Weiss durch ein verheerendes Zusammenspiel von persönlichen und gesellschaftlichen Umständen so stark eskaliert, dass er ihm die sein Leben bis auf weiteres bestimmenden Folgeerscheinungen eingebracht hat; den Schuldkomplex und das Unzugehörigkeitsgefühl.

Dieser psychische Zustand, von dem sich alle Exilierten, mehr oder weniger, allgemein betroffen fanden, wurde jedoch bei Peter Weiss in besonderer Form zum Ausdruck gebracht. Oder er hat daraus eine besondere Konsequenz gezogen. Um das zu verstehen, muss man zunächst sein Exil und den Prozess der Bearbeitung dieser Erfahrung betrachten.

Das eigentliche Exil von Peter Weiss war so einzigartig, dass es immer wieder einer genauen Bezeichnung, etwa der soziologischen Kategorisierung, ausweicht: War er Exilierter oder Emigrant? Wie gut war er in sein Exilland Schweden integriert? Gehörte er in Schweden wirklich „zum Proletariat der Vertriebenen“⁸⁰, wie er behauptet hat? War er schließlich ein deutscher Künstler oder ein schwedischer? Diese Fragen scheinen auf den ersten Blick ohne Vorbehalt leicht beantwortet werden zu können, aber bei näherem

⁷⁶ Alfons Söllner: Ebd., S. 26.

⁷⁷ Vgl. Wend Kässens u. Michael Töteberg: Ebd.

⁷⁸ NB 71/80 II, S. 872.

⁷⁹ Vgl. Christoph Weiß: Ebd., S. 34.

Hinsehen ist doch jede Antwort umstritten – auch wie die eigene Wahrnehmung seiner Identität aussah. Es fiel ihm schwer, sich irgendwo zugehörig zu fühlen, auch unter den Exilierten: Die Verbannung seiner Familie aus Deutschland war ‚rassisch‘ und politisch bedingt, – er war ein Halbjude mit tschechischem Pass – aber dieses politischen und gesellschaftlichen Grundes konnte er sich erst später bewusst werden, zu spät, um daraus eine geeignete Konsequenz zu ziehen, die ihm rechtzeitig eine politische oder ethnische Identität gegeben hätte. Auch gehörte er zu der zweiten Generation der Exilierten, sodass seine innere Verbindung mit Deutschland relativ schwach war, ganz zu schweigen von dem Anspruch, das ‚bessere Deutschland‘ zu vertreten. All diese Umstände trieben Peter Weiss sowohl innerlich als auch äußerlich immer stärker in den Zustand der Unzugehörigkeit, und sie nährten sein Schuldsyndrom.

2) Die Wahrnehmung des Exils und die politische Entwicklung

Diese besondere Lage Peter Weiss‘ hatte einen bedeutenden Einfluss auf seinen einzigartigen Wahrnehmungs- und Bearbeitungsprozess der Exilexistenz. Während der eigentlichen Exilzeit hat er seinen Mangel an sozialem Kontakt weniger auf seine realen Lebensbedingungen – eben das Exildasein – als auf die unvermeidbare Not eines Künstlers zurückgeführt. Dieses Selbstverständnis wurde im malerischen und literarischen Frühwerk zum Außenseitertum stilisiert, was sich teilweise dem romantischen Erbe etwa seines künstlerischen Mentors Hermann Hesse verdankt.

Dieses Selbstbild als künstlerischer Außenseiter scheint nach dem Zweiten Weltkrieg durchbrochen zu werden, wie der Ich-Erzähler im autobiografischen Roman *Fluchtpunkt* euphorisch proklamiert:

An diesem Abend, im Frühjahr 1947, auf dem Seinedamm in Paris, im Alter von dreißig Jahren, sah ich, daß ich teilhaben konnte an einem Austausch von Gedanken, der ringsum stattfand, an kein Land gebunden.⁸¹

⁸⁰ Arne Ruth: „Für den arbeitenden Menschen kann nichts zu schwerer sein.“ Interview mit Peter Weiss. In: Gerlach/Gespräch, S. 231.

⁸¹ Peter Weiss: *Fluchtpunkt*. Frankfurt a. M. 1965, S. 197.

Aber es hat, wie die spätere Entwicklung von Peter Weiss zeigt, noch lange gedauert, bis diese Einsicht in die eigene Möglichkeit zum „Austausch von Gedanken“ in Lebenspraxis umgesetzt werden konnte. Insofern tritt hier eine Kluft zwischen der erzählten Zeit (1947) und der erzählenden Zeit (1962) in Erscheinung, was in dem autobiografischen Text nicht selten ist. Es hat also ziemlich den gleichen Zeitraum gebraucht, bis dieses Programm praktisch umgesetzt werden konnte. In diesem Zeitraum entwickelt sich auch der Prozess der eigentlichen Bearbeitung der Exilerfahrung weiter, dessen vorläufiger Abschluss, wie es hier in einer retrospektiven Perspektive angedeutet wird, der politische und kulturelle Internationalismus war.

Hier stellt sich eine wichtige Frage für das Verständnis der politischen Entwicklung Peter Weiss': Warum hat sie ausgerechnet diese Richtung eingeschlagen? Einerseits spielt dabei sicher die „oszillierende Haß-Liebe zur deutschen Kultur“⁸² eine bedeutende Rolle. Andererseits ist sie wohl auch auf seine Auffassung von der Ursache der eigenen Unzugehörigkeit zurückzuführen. In diesem Zusammenhang ist es höchst bemerkenswert, dass Peter Weiss bei der Wahrnehmung der eigenen Exilerfahrung immer wieder die abstrakte Gegenüberstellung vom Selbstvorwurf seiner Vergangenheit einerseits und der Selbstgerechtigkeit in der jetzigen Position andererseits vollzogen hat. Diese abstrakte Antinomie wiederholt sich als ein „Grundschema“⁸³ in seiner Wahrnehmung immer wieder, was, nach Alfons Söllner, „für die Phase der forcierten Politisierung des Autors typisch ist.“⁸⁴ In diesem Sinne hat Peter Weiss seine frühere solipsistische Hingabe an die ästhetische Tätigkeit abwertend als „lange[...] Erfahrungen meiner Irrwege und meines Mißglückens“⁸⁵ bezeichnet. So verurteilte der Ich-Erzähler von *Abschied von den Eltern* sein Exildasein wie folgt:

Meine Niederlage war nicht die Niederlage des Emigranten vor den Schwierigkeiten des Daseins im Exil, sondern die Niederlage dessen, der nicht wagt, sich von seiner Gebundenheit zu befreien. Die Emigration hatte mich nichts gelehrt. Die Emigration war für mich nur die Bestätigung einer Unzugehörigkeit, die ich von frühesten Kindheit an erfahren hatte. [...] Ich hatte nie Stellung genommen zu den umwälzenden Konflikten der

⁸² Vgl. Alfons Söllner: Ebd., S. 154.

⁸³ Ebd., S. 24.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Peter Weiss: Notizbücher 1960-1971. Bd. I. Frankfurt a. M. 1982, S. 356. (datiert am 31. 3. 1965) (*Die Notizbücher 1960-1971* werden im Weiteren abgekürzt mit NB 60/71. Die Bandzählung erfolgt durch die nachgestellten römischen Ziffern.)

Welt. Die Anstrengung, einen Ausdruck für mein Dasein zu finden, hatte keine andere Aufmerksamkeit zugelassen. Diese Zeit war eine Wartezeit für mich, eine Zeit des Schlafwandels.⁸⁶

An dieser Verurteilung, die ohne Zweifel auch die Exilerfahrung des Autors betrifft, ist besonders merkwürdig, dass Peter Weiss das Exil in seinem Leben nicht als besondere Zäsur aufgefasst hat. Weswegen er den Beginn der „Unzugehörigkeit“ nicht dem Exil, sondern der frühesten Kindheit zuschrieb. Diese Selbstauffassung bestimmt die darauf folgenden Stellungnahmen zu den politischen Konflikten der Welt. Hier zeigt sich schon der Ansatz zu seiner eigenartigen Auffassung von ‚Politik‘: Sie sollte der Überwindung nicht nur der durch das Exil bedingten Unzugehörigkeit, sondern auch derjenigen dienen, deren Ursprung schon in frühester Kindheit zu finden ist. In diesem Sinne sind die Diagnose der eigenen Unzugehörigkeit und der politische Lösungsvorschlag hierfür als radikal zu bezeichnen.

Aufgrund dieses biografischen Zusammenhangs mit seiner politischen Entwicklung hat Juliane Kuhn Weiss‘ Konzeption des politischen Engagements für die Dritte Welt als „unbewußte Hilfskonstruktion“ interpretiert, „die soziale Mängel und das Gefühl ständiger Unzugehörigkeit überbrücken helfen sollte“.⁸⁷ Sicher ist die eigene Lagebestimmung der ‚Unzugehörigkeit‘ Motiv und Motor für seine Politisierung hin zum Internationalismus. Allein dieses individualpsychologische Erklärungsmuster ist m.E. nicht ausreichend, um den Internationalismus von Peter Weiss in seiner ganzen Bandbreite zu erfassen. Die sozialen und politischen Umstände der 60er Jahre z.B. haben dabei eine Rolle gespielt. Seiner eigenen politischen Begründung für sein Engagement für die Dritte Welt, nämlich der These vom ‚universalen Auschwitz‘, kann man angesichts der damals weit verbreiteten Auffassung von Imperialismus und Kolonialismus als Nachfolgern des Faschismus ohne Schwierigkeit zustimmen. Insofern können sich die beiden Erklärungsmuster zunächst ebenso relativieren wie ergänzen.

Der Ursprung des Internationalismus von Peter Weiss ist, wenn man ihn unbedingt in seiner Biografie suchen möchte, weniger in der „unbewußte[n] Hilfskonstruktion“ zur Zugehörigkeit als im anderen Motiv für seine politische Radikalisierung zu suchen; in seinem Schuldsyndrom. Das Schuldsyndrom war in der deutschen Nachkriegsgesellschaft

⁸⁶ Peter Weiss: Abschied von den Eltern. Frankfurt a. M. 1964, S. 143.

zwar ein allgemeines Phänomen. Aber ‚Schuld‘ wird je nach eigener Erfahrung im Selbstbild – vom verschonten Opfer bis zum möglichen Täter – differenziert wahrgenommen. Die eigentliche Problematik des Syndroms entsteht eben dort, wo sich das Selbstbild nicht aus einer expliziten Identifikation mit der einen oder anderen Rolle konstituiert, sondern aus einer Verwicklung beider. Peter Weiss‘ Wahrnehmung der eigenen Exil-Vergangenheit ist hierfür ein typisches Beispiel. Er konnte sich in die Rolle des zurückgekehrten Emigranten nur dann hineinfinden, wenn er sich zur eigenen Schuld als verschontes Opfer und zugleich als möglicher Täter bekennt, wie es in der Dante-Figur in seinem *Divina Commedia*-Projekt dargestellt wird.⁸⁸ Das hat zur Folge, dass er eine soziale, nationale und ethnische Identität schwer finden kann. Er konnte sich nämlich weder mit dem Juden als verschontem Opfer noch mit dem Nachkriegsdeutschen als möglichem Täter identifizieren. ‚Schuld‘ hat ihm die Überwindung der Unzugehörigkeit, etwa durch eine neue politische und soziale Identifikation, unmöglich gemacht, die sich durch den schriftstellerischen Erfolg und die damit verbundene gesellschaftliche Anerkennung hätte ergeben können. So hängen die beiden Befunde von der Unzugehörigkeit und vom Schuldsyndrom untrennbar zusammen, brachten sich gegenseitig mit verheerenden Folgen zur Eskalation.

Angesichts dieser Umstände ist schwer zu sagen, ob Peter Weiss seine Zugehörigkeits- oder Identifikationsmöglichkeit in den Opfern des Imperialismus und Kolonialismus hat finden können. Er hat diese einmal „unsre Proletarier“⁸⁹ genannt, in dem Sinne, dass er hier ein einziges mit solcher Schuld nicht belastetes, reines Opfer finden wollte, für das er bedingungslos politisch eintreten konnte. So kann also in diesem Zusammenhang von „Hilfskonstruktion“ nicht die Rede sein. Sein Selbstverständnis war zu schwer mit ‚Schuld‘ belastet, um ihm solche Zugehörigkeit oder Identifizierung zu erlauben.

Vielmehr ist Peter Weiss‘ politisches Engagement für die Dritte Welt als ein konsequenter Schritt zu verstehen, den, vollzogen in den 60er und 70er Jahren, man einerseits als einen „falschen Idealismus und Dezisionismus“ bezeichnen kann, wie ihn Hans Magnus

⁸⁷ Vgl. Juliane Kuhn: Ebd., S. 15.

⁸⁸ Vgl. Christoph Weiß: Ebd., S. 79f. Und Peter Weiss: *Fluchtpunkt*. Frankfurt a. M. 1965, S. 13: „Deutlich sah ich nur, daß ich auf der Seite der Verfolger und Henker stehen konnte.“

⁸⁹ NB 60/71 II, S. 607.

Enzensberger kritisiert hat.⁹⁰ Man kann aber auch andererseits feststellen, dass Peter Weiss erst durch seine Radikalität die Wurzel seiner Unzugehörigkeit in frühesten Kindheit finden und „unsre Proletarier“ in der Bevölkerung der Dritten Welt sehen konnte, und dass er dadurch schon über den üblichen ‚nachholenden Antifaschismus‘ weit hinausgegangen war. Sein Internationalismus war also eine radikale Abrechnung mit der eigenen Vergangenheit, deren Niederschlag man in seinem eigenen Schuldsyndrom finden kann.

3) Die Emigrantenperspektive in der Literatur von Peter Weiss

Ebenso wie in seiner politischen Entwicklung hinterlässt die Exilerfahrung auch im literarischen Werk von Peter Weiss eine tiefe Spur. Sie findet ihren Niederschlag zunächst in der unkonventionellen, überscharfen Sehweise, die vor allem ständigen Konfrontationen mit der fremden Welt zu verdanken ist. Diese überscharfe Wahrnehmung durchzieht alle früheren Texte von Peter Weiss, erreicht besonders in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* einen Höhepunkt. In diesem Roman werden die Widersprüche in der Umwelt bis ins präziseste Detail beschrieben. Das Unkonventionelle der Wahrnehmungsweise und die Schärfe der Sehweise gründen vor allem in der radikalen Beschränkung und Konzentration - weswegen man diesen Roman ‚einen Mikro-Roman‘ genannt hat. Dieses ästhetische Prinzip entspricht der ‚Emigrantenperspektive‘, bei der die Beschränkung der Wahrnehmung doch die überscharfe Aufnahme des gesellschaftlichen Zustandes ermöglicht.

Die psychische Grundlage von Peter Weiss‘ Emigrantenperspektive ist nicht etwa in einer überlegenen, kritischen oder vergleichenden Haltung, sondern in der Angst vor Bedrohung zu finden. So hat Sepp Hiekisch-Picard die Wahrnehmungsweise von Peter Weiss zu Recht ‚die schizophrene Sicht der Realität‘⁹¹ genannt. Diese hat ihrerseits eine völlig reale Grundlage in den vergangenen Erfahrungen. Weiss hat nämlich schon einmal als Exilierter erfahren, welche Rolle die Alltags- und Amtssprache z.B. in der darauf folgenden

⁹⁰ So hat Alfons Söllner Enzensbergers Kritik an Peter Weiss formuliert. Vgl. Alfons Söllner: Ebd., S. 159, sowie Hans Magnus Enzensberger: Peter Weiss und andere. In: Kursbuch. Bd. 6. Frankfurt a. M. 1966, S. 172. u. 176.

⁹¹ Sepp Hiekisch-Picard: Ebd., S. 125.

Vernichtung gehabt hat.⁹² Aus dieser Erfahrung spürte er etwas besonders Bedrohliches unter dem Äußeren:

Die Sprache auf der Straße, das plötzliche Erschauern beim Ertönen von Stimmen, die rufen Los los, schnell, beeilen. Die Ansässigen bemerken garnichts [sic!] Besonderes, wir aber hören den Tod darin -⁹³

Hier zeigt sich in der Tat, dass die Emigrantenperspektive für Peter Weiss nichts anders als eine schizophrene Sicht ist. Wer ist denn hier „wir“? Die verschonten Opfer. Insofern ist die ‚Emigrantenperspektive‘ auch eine Opferperspektive, die in der literarischen Darstellung von Peter Weiss auch weiterhin eine fundamentale Rolle spielt. Diese ‚Emigrantenperspektive‘ hat nach Alfons Söllner eine historische Bedeutung: Sie rückt die geschichtlich Ausgeschlossenen in zweifacher Hinsicht in den Blick, und zwar sowohl in gesellschaftspolitischer Hinsicht als auch in kulturgeschichtlicher:

Nicht nur hat Peter Weiss das Emigrantenschicksal als einen existentiellen Zustand begriffen, sondern er hat es, könnte man sagen, zu einer ganz bestimmten Perspektive umgearbeitet, zu einer Grundhaltung, die einen unverkennbaren politischen, einen „Emigrantenblick“ auf die Kontinuität der deutschen Geschichte zur Folge hatte: Dazu kommt in ästhetischer Hinsicht, daß er das Ausgeschlossenensein aus dieser Kontinuität dazu nützte, um in Kontakt zu kommen und zu bleiben mit jenen künstlerischen Tendenzen, die aus der deutschen Kultur auszuschneiden eine der Hauptintention nationalsozialistischer Politik war – mit der künstlerischen Avantgarde.⁹⁴

Das ist die politische und kulturgeschichtliche Bedeutung der früheren avantgardistischen Werke von Peter Weiss. Hier lässt sich dennoch fragen, wie diese Emigrantenperspektive in der frühen Entwicklungsphase von Peter Weiss zu den avantgardistischen, surrealistischen Werken führen konnte.

⁹² Vgl. Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. In: Ders.: Rapporte. Frankfurt a. M. 1968, S. 174f.

⁹³ NB 60/71 I, S. 330f. (datiert am Dez. 1964)

⁹⁴ Alfons Söllner: Ebd., S. 35f.

3. Die Beschreibung in den früheren literarischen Texten

1) Die surrealistische Beschreibung in den frühen Texten

Der Surrealismus nimmt in der literarischen und politischen Entwicklung von Peter Weiss eine besondere Stellung ein. Sein gesamtes Frühwerk von Ende der 40er bis Anfang der 50er Jahre war überwiegend von diesem Stil geprägt. Und in dem 1956 auf schwedisch erschienenen Buch *Avantgardefilm* hat er seine ästhetischen und theoretischen Reflexionen über den Surrealismus vorgestellt. Karl Heinz Bohrer hat ihn einmal den „einzige[n] deutsche[n] Nachkriegsschriftsteller“ genannt, „der sich als Erbe und Schüler des klassischen französischen Surrealismus empfinden kann.“⁹⁵ Darüber hinaus hatte der Surrealismus einen entscheidenden Einfluss sowohl auf die Darstellung als auch auf die ästhetische und politische Konzeption der *Ästhetik des Widerstands*, wenn auch über langen Umweg.

Peter Weiss hat nach eigener Angabe „eine wirklich sehr ernsthafte Beschäftigung“ mit dem französischen Surrealismus „gleich nach dem Kriegsende“ begonnen, nachdem er ihn während des Krieges in Prag kennen gelernt hat.⁹⁶ Dabei war von der Leseerfahrung mit Rimbaud und Jarry ebenso die Rede wie von der persönlichen Begegnung mit Breton. Und er hat besonders Buñuels *L'age d'or* als „ein ganz einschneidendes künstlerisches Erlebnis“⁹⁷ hervorgehoben.

Die Begeisterung und die darauf folgende literarische Adaption des französischen Surrealismus sind einerseits damit zu erklären, dass Weiss' Wahrnehmung der eigenen Situation damals in ihrer Grundsicht verwandt mit der der Surrealisten war: „das Erlebnis von der Wirklichkeit als Halluzination“⁹⁸. So hat er einmal den seelischen Zustand von Strindberg geschildert. Diese Formel ist aber auch sowohl für die Charakterisierung seiner eigenen Wahrnehmung der Wirklichkeit in dieser Zeit als auch für die seiner frühen surrealistischen Texte ohne weiteres zutreffend. Andererseits hat Peter

⁹⁵ Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte des Individualisten. In: Ders.: Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror. München 1970, S. 79.

⁹⁶ Vgl. Der Kampf um meine Existenz als Maler. Ebd., S. 38.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Peter Weiss: Gegen die Gesetze der Normalität. In: Ders.: Rapporte. Frankfurt a. M. 1968, S. 76.

Weiss im Surrealismus die adäquate Form gefunden, „um die Erfahrung der Emigration in ihrer letzten Konsequenz deutlich zu machen: als an Vernichtung grenzende Identitätsbedrohung“.⁹⁹

In der Wahrnehmung der Wirklichkeit ist, nach Alfons Söllner, dennoch ein Unterschied zwischen Peter Weiss und den französischen Surrealisten anzumerken:

Die entscheidende Differenz aber, jene, aus der sich die motivischen und die formalen Differenzen allererst begreifen lassen, ist der Unterschied der Erfahrungslage; er wiederum resultiert aus den fundamental veränderten historischen Bedingungen, die dem Individuum und seiner künstlerischen Ausdrucksfähigkeit in der infernalischen Endphase des Nationalsozialismus gestellt sind. Während die Surrealisten, auf ihrem revolutionären Weg nach innen, in der Subjektivität eine wunderbare und unerschöpfliche Quelle der Selbststeigerung entdecken konnten, findet ein Künstler wie Peter Weiss, der denselben Weg zu beschreiten versucht, nur Zerstörung, Sadismus und Folter. Eine wahre Subjektivität blitzt nur einen Augenblick in der mimetischen Solidarität mit den Opfern auf, um dann an den totalitären Verhältnissen zu zerschellen.¹⁰⁰

Die surrealistische Wahrnehmung der Wirklichkeit als Traum bzw. Halluzination ist also nicht eine strategische Operation, etwa um die Ichgrenze zu überschreiten, sondern erweist sich „als von der gesellschaftlichen Realität erzwungene Wahrnehmungsform“¹⁰¹. Mit dieser passiven „Revolutionierung der Wahrnehmung aus der Perspektive der Opfer“ gelangt Peter Weiss über die einfache Beerbung des französischen Surrealismus hinaus.¹⁰²

Diese Opferperspektive und deren im surrealistischen Stil verschlüsselter Ausdruck im Frühwerk sind zwar durchaus schon ‚politisch‘. Aber der politische Charakter besteht darin, dass sie sowohl auf inhaltlicher Ebene die Erfahrungswelt eines Exilierten zum Ausdruck bringen als auch im geistesgeschichtlichen Kontext diejenige moderne avantgardistische Kulturtradition beerbt haben, welche die nationalsozialistische Kulturpolitik

⁹⁹ Alfons Söllner: Ebd., S. 55.

¹⁰⁰ Ebd., S. 52. Anhand dieser Unterscheidung hat Michael Hoffmann den Unterschied zwischen den französischen Surrealisten und Peter Weiss wie folgt zusammengefasst: „Aus dieser Perspektive läßt sich Weiss‘ Rezeption des Surrealismus interpretieren, deren Impetus nicht wie etwa bei den Vorbildern Breton und Aragon in einer lustvollen Zerstörung bürgerlicher Kulturgüter, sondern in einem verzweifelten Ringen um den Ausdruck der Gefährdung des Subjekts zu finden ist.“ Vgl. Michael Hoffmann: Zerbersten, Zersägen, Sprengen. Zeit-Bilder im literarischen Werk von Peter Weiss. In: Alexander Honold u. Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelt des Peter Weiss. Hamburg u. Berlin 1995, S. 96.

¹⁰¹ Alfons Söllner: Ebd., S. 58.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 54.

konsequent verbannen wollte. In diesem Sinne hat Alfons Söllner den politischen Charakter als „das politische Potential“ bzw. „eine esoterische, in der Kunstform selber versteckte Politizität“¹⁰³ beschrieben, die dann in den späteren Theaterstücken und schließlich in der *Ästhetik des Widerstands* offen zutage tritt.

Dieses „Potential“ ist noch fern von derjenigen politischen Wirkung, welche die französischen Surrealisten durch künstlerische Provokation erreichen wollten. Wenn man Politisches im letzten Sinne in den surrealistischen Texten von Peter Weiss finden will, kann man feststellen, dass sie politisch „konzeptlos“ seien und ihr Autor das „subversive [...] Potential“ des französischen Surrealismus verkannt habe, wie Christian Bommert kritisch angemerkt hat.¹⁰⁴ Diese Auffassung des Surrealismus in Weiss' Frühwerk ist zwar nicht ganz falsch, aber zu kurz gegriffen, um dessen politischen Charakter und damit auch den ausdifferenzierten Politikbegriff von Alfons Söllner in der ganzen Bandbreite zu verstehen.

Die Aktivierung dieses politischen Potenzials verwirklicht sich in einem langen Prozess der Selbstkritik und der kritischen Aneignung des Surrealismus, wie die spätere Entwicklung von Peter Weiss zeigt. Dass er in seiner Politisierungsphase seine frühere künstlerische Tätigkeit als ‚Irrweg‘ verurteilt und neue Orientierung in der Teilhabe „an einem Austausch von Gedanken, der ringsum stattfand,“¹⁰⁵ gesucht hat, bedeutet in diesem Zusammenhang, dass er einerseits seine eigene, das politische Wirkungspotenzial vernachlässigende Aneignung des Surrealismus kritisiert hat, sich aber andererseits von der nur auf provokative Aktion ausgerichteten Politikauffassung der Surrealisten distanziert hat. Die literarische Konsequenz dieser Kritik und Selbstkritik war zunächst der Schritt zum dokumentarischen Theater, in dem die surrealistischen Elemente in den Hintergrund gedrängt wurden.

In der *Ästhetik des Widerstands* dagegen werden sie wieder – unter dem neuen Aspekt der politischen Wirkung – reaktiviert. Die Wiederaufnahme der surrealistischen Elemente in der *Ästhetik des Widerstands* hat nicht nur der Darstellungsmethode, sondern auch der

¹⁰³ Ebd., S. 33.

¹⁰⁴ Vgl. Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „*Ästhetik des Widerstands*“. Opladen 1991, S. 17.

¹⁰⁵ Peter Weiss: Fluchtpunkt. Frankfurt a. M. 1965, S. 197.

ästhetischen und politischen Konzeption des Romans einen bedeutenden Impuls gegeben. Deren Spuren in der Beschreibung sind vor allem im surrealistischen Schockeffekt und in der Einbeziehung von Erfahrungen wie Traum, Phantasie und Halluzination als Quellen verdrängter Traumata und des Widerstandspotenzials abzulesen. Insofern stellen die surrealistischen Elemente in der *Ästhetik des Widerstands* einen wichtigen Verknüpfungspunkt zwischen den ästhetischen und politischen Konzeptionen von Peter Weiss dar, wie ich in der Textanalyse noch zeigen werde.¹⁰⁶

2) Beschreibung als ästhetisches Experiment in *Der Schatten des Körpers des Kutschers*

Es ist nicht leicht für Leserinnen und Leser, einen Zugang zum ‚Roman‘ *Der Schatten des Körpers des Kutschers* zu finden. Er bietet keinen nennenswerten Handlungszusammenhang an, stattdessen einen auffälligen Eindruck von der Besessenheit des Erzählers von Wahrnehmung und Beschreibung, der irritierend wirkt. Doch dieser negative Eindruck spielt eine wichtige Rolle in der Funktionsweise dieses Romans. In der Irritation der Leserinnen und Leser ist eine Erwartung etwa von Handlungszusammenhang vorausgesetzt, aus dem der Sinn und die Bedeutung eines Romans abgeleitet werden können. Aber in diesem Roman wird er vom Ich-Erzähler bewusst außer Betracht gelassen oder demontiert.

Dieser Effekt der Negation eines Handlungszusammenhanges entsteht durch den äußerst beschränkten Wahrnehmungshorizont des Erzählers. Dieser will die Dinge und Vorgänge durch die Beschreibung wahrnehmen, nur sinnlich Wahrgenommenes beschreiben. Diese pedantischen Wahrnehmungs- und Beschreibungsversuche werden auch zum Scheitern verurteilt, indem die räumliche Wahrnehmung des Erzählers als zweifelhaft vorgeführt wird.¹⁰⁷ Demzufolge wird den Leserinnen und Lesern eine doppelte Enttäuschung zugemutet; nicht nur in ihren Erwartungen an den ‚Roman‘, sondern auch von der Glaubwürdigkeit des Erzählers als einer mitteilenden Figur.

¹⁰⁶ Siehe unten Kap. IV-4. *Authentizität und Surrealität in der Beschreibung*.

¹⁰⁷ Vgl. Peter Weiss: *Der Schatten der Körpers des Kutschers*. Frankfurt a. M. 1964, S. 96.

Dieser negative Eindruck verstärkt sich noch durch die Beschreibungspraxis, die nach den Erwartungen der Leserinnen und Leser eigentlich etwas über die Identität des Gegenstands hätte mitteilen sollen. Je mehr Gegenstände in das Blickfeld eingefangen werden und je ausführlicher sie beschrieben werden, um so absurder wird die Beschreibungspraxis. Der Grund für diese Absurdität liegt darin, dass die Gegenstände nicht in einen Zusammenhang gesetzt werden, sondern die Beschreibung als reiner Selbstzweck erscheint.

Peter Bürger hat dieses Phänomen als „nicht-organischen“ oder „allegorischen“ Charakter der avantgardistischen Kunst bezeichnet.¹⁰⁸ Ihm zufolge hat dieser Charakter den Zweck, dem Rezipienten die provokative Frage nach dem Sinn oder Unsinn der Literatur bzw. der Kunst überhaupt zu stellen. Der surrealistische Roman von Peter Weiss hat eben diesen avantgardistischen Zweck. Diese Werkintention kann auch durch Bilder-Motive bestätigt werden. Die Bilder, die durch den mit Salzkörnern verschwommenen Blick hervorgerufen werden, deuten zwar eine Möglichkeit an, die Wirklichkeit durch eine andere, neue Perspektive zu sehen,¹⁰⁹ aber sie bleiben ohne Zusammenhang mit der Lebenspraxis. Es ist also kein Zufall, dass die Körperlichkeit als ein unmittelbar sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand der Beschreibung im Roman nur durch ihren Schatten wahrgenommen werden kann.¹¹⁰ Der Schatten-Charakter der beschriebenen Gegenstände spiegelt den des Romans wider, den man als Kritik an seiner eigenen Tätigkeit, also als Selbstkritik der Kunst und Sprache verstehen kann. Auf diese Art und Weise ist der Roman avantgardistisch.

Diese avantgardistische Wahrnehmungs- und Beschreibungspraxis ist durchaus unkonventionell, insofern, als sie die Dinge und Vorgänge möglichst ohne kulturellen und ethischen Filter beobachten und beschreiben will. In diesem Schatten-Roman richtet sich diese unkonventionelle Sehweise, im Vergleich mit den früheren Texten, nun zunehmend auf die äußere, gesellschaftliche Realität. Dadurch eröffnet sie die Möglichkeit, „Brüche und Widersprüche in der oberflächlich geordneten sozialen Umwelt“¹¹¹ entlarven zu können. Mit solcher Möglichkeit einer unkonventionellen Sehweise experimentiert der Schatten-

¹⁰⁸ Vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1974, S.76.

¹⁰⁹ Vgl. Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt a. M. 1964, S. 18; „[...] so stößt sich mein Blick doch noch an diesen Begrenzungen und festen Formen; mit den Tränen löse ich sie auf.“

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 96ff.

¹¹¹ Sepp Hiekisch-Picard: Ebd., S. 125.

Roman auf so eine radikale und extreme Weise, dass der sinnlichste und intimste Akt der Menschen als ein Schattenspiel wahrgenommen und beschrieben wird, um, nach den eigenen Worten des Autors, „eine neue Realität [zu] geben“. So hat Peter Weiss über seine literarische Methode einige Jahre nach dem Erscheinen des Romans (1960) in seinen *Notizbüchern* geschrieben:

nicht analysieren, sondern darstellen. Aber in einer verschärften, überdeutlichen Art. Eine Wirklichkeit geben, die in sich schon zerlegt, zergliedert ist. Eine neue Realität geben – aus der sich dann eine neue Analyse, neue Normen – eine neue Ideologie gewinnen lassen - ¹¹²

In dem Schatten-Roman ist zwar nicht davon die Rede, wie dies geschehen soll. Aber es kommt zum Ausdruck, wie absurd und widersprüchlich diese künstlerisch strukturierte „neue Realität“ ist. Die Grundlage für das künstlerische Strukturieren in dem Roman ist dennoch nichts anderes als eine verschärfte, überdeutliche Wahrnehmung und Beschreibung, durch die man eine in sich schon zerlegte, zergliederte Wirklichkeit geben und wiedergeben kann. In diesem Sinne ist das Wahrnehmungs- und Beschreibungsverfahren als eine Methode zu verstehen, durch die sich eine Wirklichkeit unter einem neuen Aspekt beobachten lässt, wenn sie auch noch so absurd erscheinen mag.

3) Beschreibung in den autobiografischen Texten

Wie es für eine Autobiografie typisch ist, versucht sich Peter Weiss in den beiden autobiografischen Texten *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* mit seiner eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Dabei ist besonders auffällig, dass er diese vergangenen Erfahrungen wie Bildmaterialien behandelt. Während er sie bis dahin in der Malerei zu gestalten versucht hat, geht es für ihn nun um Sprache – doch in beiden Fällen bleiben seine eigenen Erinnerungsbilder künstlerisches Objekt. So nimmt der Erzähler, wie fast jeder Erzähler in Weiss' Prosa, die äußere/innere und vergangene/gegenwärtige Wirklichkeit ausschließlich durch "ein unnachahmliches Malerauge"¹¹³ wahr.

¹¹² NB 60/71 I, S.100. (datiert zwischen am 15.12.1962 und am 6.1.1963)

¹¹³ Christa Grimm: Ebd., S. 112.

In diesem Sinne hat der Erzähler in *Abschied von den Eltern* die Auseinandersetzung mit den verstorbenen Eltern als die mit den „Gestalten“ „dieser beiden Portalfiguren seines Lebens“ bezeichnet.¹¹⁴ Aus diesem Grund sind die beiden autobiografischen Texte nämlich als literarische Auseinandersetzungen mit den Erinnerungsbildern zu bezeichnen. Diese traumhaften und traumatischen Bilder sollten also diesmal durch Sprache zu „fassen und deuten“¹¹⁵ sein.

Warum sollten nun diese Erinnerungsbilder diesmal nicht durch die Bildkunst, sondern durch die Sprache zum Ausdruck kommen? Die Antwort darauf gab Peter Weiss selbst einige Jahre später in seiner „Sprachbiographie“¹¹⁶, der Lessingpreisrede, aus der hier noch einmal zitiert werden soll:

Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen.¹¹⁷

Mit dieser programmatischen Rede kommt Weiss' grundlegende Motivation für seine sprachliche Beschäftigung mit dem Bild zu dieser Zeit – im Allgemeinen und damit auch für die beiden autobiografischen Texte im Besonderen – zum Ausdruck. Hier kommt es in erster Linie auf die analytische Kompetenz der Sprache zum Verständnis der ‚Bilder‘ der Vergangenheit an.

Nach dieser Auffassung von Sprache liegt die Bedeutung der literarischen Beschreibung der Erinnerungsbilder darin, diese sprachlich wahrzunehmen und dadurch den „Ursprung des Schmerzes“ zu verstehen, der in ihnen immer noch wach geblieben ist. In diesem Sinne ist die literarische Beschreibung ein Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess.

Dabei ist es höchst bemerkenswert, dass die Erinnerungsbilder in ihrem „Ursprung“ eine mythologische und atavistische Gestalt annehmen. In *Abschied von den Eltern* berichtet

¹¹⁴ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Frankfurt a. M. 1964, S. 7.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Martin Rector: *Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss*. In: *JB* 1/1992, S. 27.

¹¹⁷ Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968. S. 182.

der Erzähler von den Umständen seiner Geburt oder seines Erwachens „zum ersten Bewußtsein“ wie folgt:

In den tiefsten Schichten der Verwandlungen, die dieses Heim durchlaufen hatte, lagen Räumlichkeiten, in denen ich aus mythologischem Dunkel zum ersten Bewusstsein erwachte. [...] Ich war bei diesem Ausblick in meinen Grundzügen schon fertiggeformt, und nur wenn das Beobachtende und Kontrollierende in mir ermüdet und mein Bewusstsein den Halt verliert, steigen die Impulse aus der frühen Epoche meines Lebens in mir auf, im Halbschlaf, im Traum, in Perioden des Niedergangs, erlebe ich wieder die Hilflosigkeit, das Ausgeliefertsein und die blinde Auflehnung aus jener Zeit, in der fremde Hände mich bändigten, kneteten und vergewaltigten.¹¹⁸

Diese „mythologische“ Wahrnehmung der Umstände der eigenen Geburt führte der Erzähler auf die übliche kleinbürgerliche Mythologisierung der Geburt eines Kindes zurück: Da ist davon die Rede, dass er „am Rand eines Teichs [...] zwischen Schilf und Störchen“ „gefunden“ und „wie ein böser Geist“ ins Heim getragen würde.¹¹⁹ Wenn er sein frühes Erlebnis des Gewaltopfers so in diesem „mythologische[n]“ Zusammenhang zu verstehen versucht, wird jedes einzelne Erlebnis zu einem Urerlebnis, das er in jedem traumhaften Zustand immer wieder erleben muss.

Die Wahrnehmung des Erzählers von seinem frühen Erlebnis als Erinnerungsbild ist also in mehrfacher Hinsicht ‚mythologisch‘: Erstens werden die Erinnerungsbilder in demjenigen Moment präziser aktiviert, wo die ‚beobachtende und kontrollierende‘ Vernunft ihre Macht verliert, also ‚im Halbschlaf, im Traum, in Perioden des Niedergangs‘. Zweitens treten sie in diesem Moment immer wieder in Erscheinung, ohne Entwicklung. Drittens beinhalten sie atavistische Gewalt, Opfer und ‚blinde Auflehnung‘.

Diese drei Befunde sind die mythologischen „Grundzüge“ in der Selbstwahrnehmung des Erzählers, die ja nicht fern von der Selbstidentifikation von Peter Weiss mit der Opferfigur in der eigentlichen Mythologie ist, mit dem ältesten Sohn des Laokoon. Wenn Peter Weiss sein Leben so unter diesem mythologischen Muster wahrgenommen hat, ist es nicht verwunderlich, dass er während seiner Politisierungsphase eine solche Opferfigur nicht nur in seiner eigenen Lebensgeschichte, sondern auch in dem zeitgenössischen Umfeld und in der Geschichte der Menschheit finden und wieder finden wollte.

¹¹⁸ Peter Weiss: Abschied von den Eltern. Frankfurt a. M. 1964, S. 13f.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 14.

In diesem Sinne ist das mythologische Moment in der Wahrnehmung des eigenen Lebens doppeldeutig: Einerseits wird damit der wahre „Ursprung des Schmerzes“, etwa das Exildasein, noch tiefer in dem mystischen Schleier verborgen. Deshalb bleibt er für den Erzähler, entgegen seiner Intention, unerkennbar, solange der wahre Kern der Erinnerungsbilder in der mythologischen Hülle verborgen ist. Andererseits konnte sich Peter Weiss durch dieses mythologische Moment in der Selbstwahrnehmung als ein Opfer unter anderen identifizieren, was in seinem Sozialisations- und Politisierungsprozess eine entscheidende Rolle spielt.

Die Erinnerung an die Vergangenheit in den beiden autobiografischen Texten bleibt somit nicht eine Reminiszenz, vielmehr handelt sich hier um die Selbstidentifikation als Opfer der Gewalt und gleichermaßen als ein Rebell. In den Erinnerungsbildern findet der Ich-Erzähler nämlich nicht nur Erlebnisse der Knechtung und Vergewaltigung, sondern auch Momente des Widerstands und der Befreiung. Da gibt es die Erinnerungen an den „Durchbruch“ aus dem Grauen,¹²⁰ an das „Schreien“ in den dunklen Kammern,¹²¹ an die „Sprengkraft“ in seinem Leben¹²² und nicht zuletzt die Erinnerungen ans Fliegen.¹²³ In dieser literarischen Erinnerungsarbeit kann man also eine Reihe von parallelen Motiven mit der späteren Beschäftigung mit der eigentlichen Mythologie, mit den großen Kunstwerken und mit Traum und Phantasie in der *Ästhetik des Widerstands* finden: die atavistische Gewalt, deren Opfer und das Widerstandsmoment.

Bei der Erinnerung an die Vergangenheit durch die Beschreibung geht es also um die Wiederbelebung der Widerstandskraft. Solche literarischen Erinnerungsarbeiten stellen schließlich für den Ich-Erzähler des *Fluchtpunkts* eine neue Dimension der politischen Tätigkeit dar:

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 44.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 48. Sowie Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 170f.

¹²² Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Frankfurt a. M. 1964, S. 69.

¹²³ Vgl. ebd., S. 134f. Diese Motive bzw. Erinnerungsbilder spielen eine bedeutende Rolle nicht nur in Peter Weiss' frühen Werken, sondern auch in seinen späteren. Karl Heinz Götze z.B. hat die Motive des Flugs und Sturzes die „Grundmuster“ in seinem gesamten Prosawerk genannt. Vgl. dazu Karl Heinz Götze: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bilderwelt von Peter Weiss*. Opladen 1995.

Doch ich mißtraute allen Bindungen, allem Aufgehen in gemeinsamen Ideen, ich konnte noch nicht nach weiten Perspektiven suchen und nach einer politischen Zugehörigkeit, ich mußte mich an die kleinen fragmentarischen Bilder halten, die meine eigenen Erfahrungen spiegelten. Nur in diesen Bildern konnte ich erkennen, auf welche Weise ich in die Zeit gehörte, alles andere mußte Konstruktion bleiben.¹²⁴

Diese Reflexion zeigt also, welche große Rolle die eigenen Erinnerungsbilder für Peter Weiss, wenn sie auch hier gewissermaßen in einem gegensätzlichen Verhältnis zur ‚Politik‘ stehen, doch bei der Suche nach einer neuen politischen Perspektive spielten.

4) Beschreibung der historischen Erfahrung in *Meine Ortschaft*

In dem Auschwitz-Text *Meine Ortschaft* fällt auf den ersten Blick auf, dass der Ich-Erzähler immer wieder beklagt, er könne „nur“ die kleinsten Reste und Spuren der Vergangenheit sehen und wahrnehmen. Dieses „nur“ weist ein besonderes stilistisches Merkmal des ganzen Textes auf:

[...] doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt. Nur wenn er selbst von seinem Tisch gestoßen und gefesselt wird, wenn er getreten und gepeitscht wird, weiß er, was dies ist. Nur wenn es neben ihm geschieht, daß man sie zusammentreibt, niederschlägt, in Führen läßt, weiß er, wie dies ist. Jetzt steht er nur in einer untergegangenen Welt. Hier kann er nichts mehr tun.¹²⁵

Diese wiederholte Phrase „nur“ signalisiert, dass der Ich-Erzähler mehr sehen und wahrnehmen will. Insofern ist sie ein Ausdruck der bitteren Anklage, dass er das historische Ereignis selbst zwar „feststellen“, aber nicht wahrnehmen kann.¹²⁶ Mit dieser Phrase werden nämlich die Vergangenheit und die gegenwärtige Wahrnehmung einander krass gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung stellt die Leistungen der gegenwärtigen Wahrnehmung und Beschreibung infrage. Angesichts des historischen Ereignisses erweisen sie sich als sinn- und bedeutungslos. Mit der Phrase „nur“ wird also die Grenze der sinnlichen Wahrnehmung und Beschreibung markiert.

¹²⁴ Peter Weiss: *Fluchtpunkt*. Frankfurt a. M. 1965, S. 60.

¹²⁵ Peter Weiss: *Meine Ortschaft*. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S.124. Weiter vgl. ebd., S. 116, 118 und 123.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 115 und 116.

Die Verzweiflung des Ich-Erzählers fußt darin, dass kein Sinn und keine Bedeutung diese Kluft zwischen der wahrnehmbaren Gegenwart und der nicht wahrnehmbaren Vergangenheit zu überbrücken helfen. Während den Beschreibungen in den anderen frühen Texten irgendein Sinn zugeschrieben ist, ob es sich nun um eine Kritik an der Sprache und Kunst oder eine Erkenntnis der Erinnerungsbilder handelt, scheint hier die Suche nach einem solchen Sinn durch die Beschreibung zum Scheitern verurteilt zu sein.

Das Scheitern der Beschreibung, Sinn zu stiften, bringt einerseits die Unmöglichkeit der ‚Darstellung‘ oder der ‚Erkenntnis‘ des historischen Geschehens in Auschwitz überhaupt zum Ausdruck.¹²⁷ Aber eben durch diese negative Darstellung eröffnet sich andererseits doch die Möglichkeit der Darstellung des inkommensurablen historischen Ereignisses als eines jeder Sinngebung ausweichenden Verbrechens.

Wie die Beschreibung dazu kommen kann, zeigt diese Gegenüberstellung von Wahrnehmbarem und Nicht-Wahrnehmbarem, die im ganzen Text als eine grundsätzliche Methode der Darstellung eingesetzt wird:

[...] und die Schüsse des Kleinkalibergewehrs, die aus nächster Nähe in den Hinterkopf abgefeuert wurden, habe ich nicht gehört. Ich habe die Dachbalken gesehen, an denen sie an den rücklings gebundenen Händen aufgehängt wurden, einen Fuß breit über dem Boden. Ich habe die Räume mit den verdeckten Fenstern gesehen, in denen den Frauen durch Röntgenstrahlen die Eierstöcke verbrannt wurden. Ich habe den Korridor gesehen, in dem sie alle standen, Zehntausende, und langsam vorrückten ins Arztzimmer, und hingeführt wurden einer nach dem andern, hinter den graugrünen Vorhang, wo sie auf einen Schemel gedrückt wurden und den linken Arm heben mußten und die Spritze ins Herz bekamen, und durchs Fenster sah ich den Hof draußen, auf dem die hundertneunzehn Kinder aus Zamosc warteten, und noch mit einem Ball spielten, bis sie an der Reihe waren.¹²⁸

Hier entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der gegenwärtigen sinnlichen Wahrnehmung und dem historischen Ereignis, besonders, wenn die beiden Elemente nun in einem einzigen Satz zusammengesetzt werden. In diesem Spannungsverhältnis werden die historischen Fakten durch die ästhetischen Medien wie „Dachbalken“, „Räume mit den verdeckten Fenstern“, „Korridor“ usw. vergegenwärtigt. Diese Gegenstände sind die einzigen Medien, durch die die Vergangenheit mit der erzählenden Gegenwart verknüpft werden kann.

Was der Ich-Erzähler wahrnehmen und beschreiben kann, bezieht sich „nur“ auf diese Gegenstände, wenn auch die Ergebnisse sinn- und bedeutungslos sind. Eben an dieser Grenze der Wahrnehmung und Beschreibung eröffnet sich jedoch die Möglichkeit zu deren Überwindung: Indem die gegenwärtige Wahrnehmung und die Vergangenheit in einem Satz verknüpft werden, kommt nicht nur der krasse Gegensatz zwischen den beiden, sondern auch die Verbindungsmöglichkeit zum Ausdruck. Durch die intensive Wahrnehmung und Beschreibung von diesen Verbindungsmedien möchte der Ich-Erzähler nämlich die Vergangenheit und die darin begangenen Ereignisse sich vorstellen lassen.

Die Vorstellung durch die Wahrnehmung und Beschreibung, das ist ein, vielleicht der einzige, Weg, durch den der Ich-Erzähler die Vergangenheit betreten kann. Angesichts der Vergangenheit ist die Vorstellungskraft die einzige Treibkraft, durch die man die Grenze der sinnlichen Wahrnehmung durchbrechen kann. Durch diese ästhetische Konstellation wird die Rolle der Wahrnehmung und Beschreibung bestimmt; sie sollte die historische Vorstellungskraft freigeben und das historische Ereignis assoziieren lassen. Die Bedeutung der intensiven Wahrnehmung und Beschreibung der historischen Spuren von Peter Weiss ist eben darin zu finden.

Dieses ästhetische Unternehmen könnte man, wie Hanjo Kesting kritisiert hat, als „durchaus rätselvolle[n] Vorgang“ bezeichnen, „daß nämlich ein Gegenstand bei genauer Betrachtung (und die Beschreibung ist ihre inständigste Form) sein Geheimnis von selber preisgibt“.¹²⁹ Aber hier geht es nicht um eine rein kontemplative Betrachtung, sondern um die intensive Bemühung der Rekonstruktion des geschichtlichen Ereignisses, dessen Spuren Peter Weiss durch akribisches Recherchieren und durch sinnliche Wahrnehmung zu untermauern versucht hat. Insofern orientiert er sich bei der Betrachtung und Beschreibung nicht an dem „Geheimnis“ eines Gegenstands, sondern an dessen Historizität. Oder das „Geheimnis“ eines Gegenstands liegt für ihn in seiner Historizität und Veränderbarkeit.¹³⁰

¹²⁷ Vgl. ebd., S.123: „Und diese Worte, diese Erkenntnisse sagen nichts, erklären nichts.“

¹²⁸ Ebd., S. 120f.

¹²⁹ Vgl. Hanjo Kesting: Die Ruinen eines Zeitalters. Hanjo Kesting über Peter Weiss: „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Der Spiegel, Nr. 24 (8. Juni 1981), S. 127.

¹³⁰ Mehr dazu vgl. Kap. VI.-3-4) *Die Veränderung der Wahrnehmung durch Beschreibung*.

Im Resultat ist der ästhetische Annäherungsversuch in diesem Unternehmen auch bei der Rezeption von großer Bedeutung. Peter Weiss bleibt darin nicht bei der Feststellung der historischen Fakten, sondern er will die vorgestellte Geschichte intensiv beschreiben, um die Leserinnen und Leser sinnlich wahrnehmen zu lassen, wie sie der Erzähler selbst wahrgenommen hat. Hier geht es nicht um Verständnis oder Erkenntnis, sondern um Beteiligung der Leserinnen und Leser an den historischen Erfahrungen über die Vorstellungskraft. Die Beschreibung soll sie dazu mobilisieren, ihre Wahrnehmungskräfte zu intensivieren, damit sie sich die unvorstellbare Vergangenheit doch vorstellen können. Aus diesem Grund will sich Peter Weiss bei der Beschreibung nicht nur mit der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auch im gleichen Maß mit Vorstellung, Traum und Phantasie beschäftigen, besonders bei der Beschreibung der historischen Erfahrungen. Nach seinem Wort ist es also für ihn notwendig, „die Phantasie auf dem Boden der Wirklichkeit zu errichten“.¹³¹

¹³¹ NB 71/80 II, S. 701. Siehe dazu unten S. 119 (im Kap. IV-4.).