

Wortgewalt

JENNY WILLNER ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Neuere Deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin.

Jenny Willner

Wortgewalt

Peter Weiss
und die deutsche Sprache

Konstanz University Press

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Volkswagenstiftung, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften sowie der Ernst-Reuter-Gesellschaft.

Umschlagabbildung:

Peter Weiss, Skizze [Detail], 1946, Tusche 24,2 x 19,9 (40 x 55),

Rechteinhaberin: Gunilla Palmstierna-Weiss.

[D 188]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Konstanz University Press, Konstanz
(Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG,
Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

www.fink.de | www.k-up.de

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz

Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-86253-040-3

Inhalt

Einleitung

- 1 Die Sprache als Werkzeug 9
- 2 Ungehalten: Entwürfe für Reden, die Weiss nie hielt 19
- 3 Aufbau der Studie 29

TEIL I

SPRACHLICHE GEWALT UND RHETORIK DER IMMUNISIERUNG

- 1 Peter Weiss in Deutschland. Szenen aus den Jahren 1964–65 37
 - 1.1 »Er, von dem hier die Rede ist«. Eine unkommentierte Konfrontation im Hamburger Rathaus 37
 - 1.2 Das Absurde und die »andere Sache«. Stilfragen auf der Reise zur Gedenkstätte 43
 - 1.3 Im Schatten des Erfolgs: »inferno – das ist deutschland von heute« 50
 - 1.4 »Das Thema über die Sprache hin entwickeln«. Sprachbeschreibungen bei Klemperer und Weiss 60
- 2 »Laokoon oder über die Grenzen der Sprache«. Die philosophischen Implikationen einer Schreibstrategie 77
 - 2.1 »Einzelne Worte gingen immer mehr zum Angriff über«. Sprachentzug und unmögliche Biografie 78
 - 2.2 »Radebrechend in allen Zungen«. Über Körper und Sprache 90
 - 2.3 Die Ambivalenz der Spracheroberung, die Gewalt der Fiktion 99

TEIL II

WERKZEUG, WUNDE, WURFGESCHOSS.

»PARTISANEN-PETER« IM KALTEN KRIEG

- 1 »Masken über der eigenen Leere« – die Personae der Radikalisierung 113
 - 1.1 Ein komischer Partisan 114
 - 1.2 Peinlichkeit und Parodie.
Das Eigenleben der ›Weimarer Stegreifrede‹ 118
 - 1.3 Die distanzierende Funktion des politischen Bekenntnisses 125
 - 1.4 Von der Figur überzeugt: Marx, Marat und die wunde Haut 129
 - 1.5 Szenarien der Unterwerfung – Weiss mit Goldschmidt gelesen 138
 - 1.6 Die Welt als grässliches Puppenspiel 145
 - 1.7 Mit Masken auf den (Jahr-)Markt 155
- 2 Das Wort als Ware.
Der Schriftsteller, seine Meinung, der Tisch und der Apparat 161
 - 2.1 »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt« 163
 - 2.2 Mit dem Wort durchdringen 165
 - 2.3 Die Marx-Lektüre: Warenfetischismus, Wortfetischismus 171
 - 2.4 Traumatisierte und traumatisierende Sprache 178
 - 2.5 Mit Dingen werfen, mit Worten werfen 182

TEIL III

RHETORIK DER SOMATISIERUNG.

SCHREIBEN VOM ZUSAMMENBRUCH HER

- 1 »Ohne Widerstand«.
Zusammenbruch vor Publikum in der »Dante-Prosa« 191
- 2 »Aktion absurde Premiere«.
Trotzki im Exil, Jörg Immendorff und die Lidl-Akademie 203
- 3 »Weiss soll immun gemacht werden«.
Die Erkrankung des Autors aus der Sicht der DDR-Behörden 217
- 4 Ums Überleben schreiben, sich zu Tode schreiben.
Eine rasende Rekonvaleszenz 227

TEIL IV
 BAUPHANTASIEN UND SPRACHPHANTASIEN.
 DIE ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS, MIT KAFKA GELESEN

- 1 Vibrierende Blöcke. Eine Annäherung an Weiss' Roman 251
 - 2 Kafkas *Prozeß* als Störung in Weiss' Arbeitsprozess 267
 - 2.1 »Kafka war der hinterrücks Ermordete«. Weiss' frühe Kafka-Lektüren 268
 - 2.2 »Kafka den Prozess gemacht«. Weiss' erste *Prozeß*-Bearbeitung 278
 - 2.3 »Der Prozess wird gegen mich geführt«. Weiss als Josef K 285
 - 3 Der Blick auf die Landschaft.
 Wege und Umwege um *Das Schloß* in der *Ästhetik des Widerstands* 295
 - 4 Die Untergrundarbeit. Mit Kafkas Bau-Tier in Weiss' Roman-Bau 319
 - 4.1 Hämmernde Hermeneutik oder: Die Aporien der Sicherung 324
 - 4.2 Haltungen zur Akustik im Bau. Abdichten, Horchen, Zuhören 332
 - 4.3 Der Bau und sein Anderes. Wort und Kreatürlichkeit 345
 - 4.4 Ausblick mit Pausenmusik 364
- Dank 369
- Siglen 371
- Abbildungen 373
- Literatur 375
- Namenregister 397

Einleitung

1 *Die Sprache als Werkzeug*

Während das Mittel in seiner gewöhnlichen und einfachen Gestalt sich an der Realisierung des Zweckes völlig ausgelebt hat, seine Kraft und sein Interesse als Mittel nach geleisteterem Dienste einbüßt, ist es das Wesen des Werkzeugs, über seine einzelne Anwendung hinaus zu beharren, oder: zu einer im voraus überhaupt nicht feststellbaren Anzahl von Diensten berufen zu sein.¹

Georg Simmel

Peter Weiss, der infolge der Nürnberger Gesetze mit seinen Eltern und Geschwistern aus Deutschland emigrieren musste, betonte stets, dass seine deutsche Sprache »keinerlei Bezug zu Deutschland«² habe. Im Jahr 1964, mittlerweile als erfolgreicher Schriftsteller gefeiert, beantwortete er die Frage, ob die Wahl der deutschen Sprache als literarisches Ausdrucksmittel mit seiner Gleichgültigkeit gegenüber Fragen der Zugehörigkeit zusammenhänge, wie folgt:

Ja, weil ich die Sprache noch am besten kenne und ich glaube, daß sie als Werkzeug für mich am besten taugt. Ich schreibe deutsch, aber es bedeutet mir nichts, und ich empfinde für das Land, zu dem die Sprache gehört, keine besonderen Gefühle. Es ist nur ein Instrument.³

Bis zu seinem Tod im Jahr 1982 sollte Weiss immer wieder darauf zu sprechen kommen, dass ihm die deutsche Sprache lediglich als Werkzeug und als Instrument die-

¹ Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 (= Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 6), 266.

² »Arne Ruth. Für den arbeitenden Menschen kann nichts zu schwer sein. Interview mit Peter Weiss« (*Expressen*, 30.1.1979), in: PWG 231–236, hier 236.

³ »Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez« [November 1964] (*Theater der Zeit* 20, H. 9), in: PWG 50–62, hier 51.

ne.⁴ Die vorliegende Studie setzt bei der Analyse dieser Begrifflichkeit an. Wie sich zeigen wird, setzt die instrumentalisierende Rhetorik, mit der Weiss sein literarisches Ausdrucksmittel beschreibt, die grundlegende Beschädigung, aber auch die Bedrohlichkeit der Sprache voraus. Weiss' Aussagen über sein emotionsloses, rein instrumentelles Verhältnis zur deutschen Sprache lassen sich nur von dem Hintergrund von literarischen Beschreibungen begreifen, die eindrücklich das Gegenteil vor Augen führen, nämlich dass die deutsche Sprache konnotativ untrennbar mit dem verbunden bleibt, was im Nationalsozialismus geschah. Die Vergangenheit der Sprache lässt sich nicht bewältigen und es stellt sich die Frage, ob sich ein sprachliches Werkzeug jemals den Intentionen dessen fügen kann, der von ihm Gebrauch macht.

Eine Zeichnung von Weiss aus dem Jahr 1946 lässt mit einem Blick erahnen, dass sein Konzept des Werkzeugs einer näheren Analyse bedarf. Es handelt sich um ein Detail auf einem Blatt mit Skizzen. Eine Hand ist darauf dargestellt, die aussieht, als könne sie Schmerzen sowohl zufügen als auch erleiden. 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. So sieht keine fortschrittsoptimistische Vision des Handwerks aus, diese Art, einen Hammer zu betrachten, kann sich nur störend auf den Versuch auswirken, einen Nagel gerade in die Wand zu schlagen. Es ist fraglich, ob sich Weiss' Begriff des Werkzeugs jemals von diesem Bild erholt hat: Was auf dieser Skizze festgehalten wird, entspricht der abgründigen Dimension des Jahre später von ihm selbst vertretenen Ideals von der deutschen Sprache als Werkzeug.

Einerseits mutet die Hand auf der Skizze bedrohlich an, andererseits stellt sich die Frage, ob ihr die Werkzeuge unter Schmerzen angeschraubt wurden und welche Verletzung diesem Eingriff wohl vorausging. Die Hand lässt sich als verletzend oder als verletzt interpretieren, ihre Werkzeuge können wahlweise als Sammlung hilfreicher Prothesen oder als Waffenarsenal betrachtet werden. Wie auch immer gedeutet, destabilisiert diese Zeichnung die Vorstellung vom pragmatischen Umgang mit Werkzeugen. In diesem Sinne soll im Folgenden die textuelle Dynamik freigelegt werden, die von Weiss' Begriff der Sprache als Werkzeug ausgeht. Seine Formulierungen und Reflexionen über die Sprache müssen vor dem Hintergrund seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und seinen Nachwirkungen analysiert werden. Gerade die Auffassung von der Sprache als

⁴ Zum Begriff des Werkzeugs siehe z. B. »Die geteilte Welt des Dramatikers Peter Weiss« (Interview für die Zeitschrift *Industria*, Oktober 1965), in: PWG 94–105, hier 97; »Jean Tailleur. Gespräch mit Peter Weiss über Deutschland, den Sozialismus und das Theater« (Interview für *Les Lettres françaises*, April 1966), in: PWG 111–115, hier 112.



Abb. 1: Skizze von Weiss aus dem Jahr 1946, vgl. Titelbild des vorliegenden Buches.

Werkzeug erweist sich als integraler Bestandteil eines sprachlich-ästhetischen Abwehrsystems, dessen Kehrseiten immer wieder in den literarischen wie poetologischen Texten von Weiss implizit mit verhandelt werden.

Nur zum Teil lässt sich also Weiss' Sprachauffassung durch seine gegenwartsbezogenen Positionsbestimmungen um 1968 erklären; seine instrumentalisierende Rhetorik über die Sprache erschließt sich nur notdürftig durch die von ihm selbst proklamierte Absicht, das Schreiben ganz in den Dienst des politischen Kampfes für den Sozialismus zu stellen.⁵ Eine andere Dimension eröffnet sich, wenn man davon ausgeht, dass gerade ein Werkzeug immer im Verhältnis zum bedürftigen und verletzbaren Körper gedacht werden muss; es kann als seine Verlängerung, als

⁵ Vgl. AP 22: »Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit«, sowie AP 23, wo Weiss erklärt, seine künstlerische Arbeit könne erst dann fruchtbar werden, »wenn sie in direkter Beziehung steht zu den Kräften, die für mich die positiven Kräfte dieser Welt bedeuten.«

Prothese und manchmal sogar als Teil einer Rüstung betrachtet werden, als Schutz vor Gefahren, die von außen drohen. Mit der Sprache als Werkzeug rüstet der Sprecher auf, nicht zuletzt stellt er damit Distanz her: Seinen Stoff fasst er offenbar nur ungenügend mit bloßen Händen an.

Weiss' literarische Auseinandersetzung mit der Geschichte des Nationalsozialismus vollzieht sich als Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache: »Ich stelle mir vor, wie hier einzig und allein das Wort hervorgehoben wird«, (UWB 420)⁶ schreibt er an seinen Verleger Siegfried Unseld im Februar 1965 über *Die Ermittlung*. Neben diesem Stück über die Auschwitz-Prozesse entstehen im gleichen Winter zahlreiche andere Texte, in denen Weiss die Verbrechen des Nationalsozialismus konsequent »über die Sprache hin« (KGA 1.612)⁷ reflektiert. In dieser Zeit kreist Weiss' Schreiben um Phänomene sprachlicher Gewalt, sprachlicher Verletzbarkeit, sprachlicher Traumatisierung und Immunisierung, wobei sowohl die historische Gefahr als auch die Erinnerung daran untrennbar mit der deutschen Sprache verknüpft werden. In der Lessingpreisrede aus dem Frühjahr 1965 wird die Entstehung des Nationalsozialismus als sprachliche Dynamik beschrieben: »[E]inzelne Worte« gehen »immer mehr zum Angriff und zur Verfolgung über«, heißt es dort, »und die von diesen Worten betroffenen versuchen, sich vor ihnen zu decken«. (L 174) Hier vollzieht sich die Gewalt in der Sprache selbst. Zugleich wird die Sprache als Opfer ebendieser Dynamik gedacht: Der Sprache des Verfolgten wohne seit der Verfolgung eine »Tendenz zur Selbstauflösung« (L 187) inne, als hätten die Worte die Empfindung stellvertretend in sich aufgenommen. Entsprechend haften der Sprache schmerzhaft Erinnerungen an, die gesamte Sprachmaterie verfügt über eine negative emotionale Valenz: »[E]s liegt ein Stammeln und Lallen in jedem Wort, und tiefer darunter noch sind unartikulierte Geräusche herauszuhören, ein Zungenschlagen, ein Lippenklappern, und in der Machtlosigkeit ist der Schrei und dann nur noch die Stille.« (L 170)

Das Bild der Sprache, das in der Lessingpreisrede entworfen wird, ist ein Bild des Grauens. Dennoch werden am Ende des Textes jegliche Emotionen negiert, die mit der Sprache verbunden sein könnten: »Die Wörter hatten für ihn keine Geschichte. Die Wörter waren mit keinen Empfindungen mehr beladen.« (L 183) Diese Verneinung steht in Widerspruch zu den deskriptiven Passagen des gleichen Textes. Die Lessingpreisrede ist beispielhaft dafür, wie Weiss immer wieder eine Abwehrstrategie beschreibt, die im rigorosen Umgang mit der Sprache besteht. Der Begriff von der Sprache als Werkzeug selbst erweist sich als das eigentliche Werkzeug: Diese instrumentalisierende Rhetorik ist Werkzeug im Umgang mit der keineswegs emotionsneutralen Erinnerungslast der Sprache. Weiss' Begriff von der Sprache als Werkzeug ist mit Sicherungs- und Immunisierungsbestrebungen ver-

⁶ Brief von Weiss an Unseld vom 15.2.1965.

⁷ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 76.

bunden, deren Aporien sein gesamtes Schaffen prägen, sie werden in den Texten sowohl performativ vorgeführt als auch thematisiert und reflektiert.

Wenn die Sprache mit dem Bedrohlichen verbunden ist, wenn Erinnerungen und schmerzhaft Konnotationen gleichsam von ihr abgeschnitten werden müssen, dann darf es nicht verwundern, dass das Ergebnis, jenes Sprachwerkzeug, das Distanz und Immunität gewährleisten soll, selbst bedrohliche Züge annimmt. Während der instrumentalisierende Sprachbegriff zu implizieren scheint, dass der Autor als souveränes Subjekt agiert und die Sprache als Mittel zu positiv bestimmten Zwecken einsetzt, macht eine genauere Lektüre deutlich, wie dieser Anspruch in Weiss' Reflexionen über und Beschreibungen von Sprache durchgehend unterlaufen wird. Obwohl Weiss das Wort als Waffe, Instrument und Werkzeug beschreibt, beschwört er zugleich das Bild einer unheimlichen Kraft herauf. Es entsteht der Eindruck, als könne das Waffenarsenal von allein zu klirren beginnen, als seien die Werkzeuge heimgesucht.

Die Sprache als Werkzeug zu betrachten, ist nicht zuletzt eine Form von Verdinglichung, die die Wahrnehmung der Sprache zu einer surrealen Erfahrung werden lässt. Wenn Weiss vom Werkzeug spricht, gilt es, seine Affinität zu den Strömungen des Dadaismus und des Surrealismus in Erinnerung zu behalten. Das Fremdkörperliche der eigenen Sprache bildet ein verborgenes Leitmotiv in seinem literarischen Schaffen, sein Stil könnte als entfremdet oder befremdend bezeichnet werden, im Folgenden wird er vor allem als produktive Strategie der Sprachverfremdung betrachtet: Wenn Weiss in deutscher Sprache über die deutsche Sprache schreibt, verliert sie jegliche Alltäglichkeit und Selbstverständlichkeit. Das Werkzeug verfügt über eine unheimliche Autonomie. Weiss' Reflexionen über die Sprache gehen mit einer Dezentrierung des Subjekts einher und verleihen insofern gerade der Figur des entschlossenen politischen Aktivisten zwiespältige Züge.

Weiss' Sprachdenken, vor allem sein literarischer Umgang mit der Sprache, verbindet ihn mit Theoriezusammenhängen und Traditionen, mit denen er bislang kaum assoziiert wurde. Vergleichende Lektüren seiner Texte mit essayistischen und philosophischen Sprachkernern wie Victor Klemperer, George Steiner, Jacques Derrida, Judith Butler und Georges-Arthur Goldschmidt beleuchten den engen Zusammenhang von Sprache, Gewalt und Individuum. Zudem wurzelt Weiss' Sprachdenken, stärker als bisher gesehen, in den ästhetischen Avantgarden, der frühmodernistischen Sprachskepsis und dem psychoanalytischen Denken. Das Erbe der Frühmoderne bleibt von den Verbrechen des 20. Jahrhunderts nicht unberührt, es verschiebt sich in einen Kontext, bei dem das politische Engagement um 1968 sowie die Positionsbestimmungen im Kalten Krieg in einem Spannungsverhältnis zum Denken über die psychischen und gesellschaftlichen Nachwirkungen der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik stehen. Quer zur Kampfrhetorik um West und Ost, quer zu den Debatten der Linken um 1968 verläuft eine ganz andere Konfliktlinie: zwischen dem im Exil Gebliebenen, dessen Lebenslauf von der nationalsozialistischen Verfolgung durchkreuzt wurde, und den Deutschen und ihrer

Sprache. Bei Weiss mündet die Kombination der entsprechenden Rhetoriken in eine Dissonanz, nämlich in eine Sprache des Aktivismus, die von einer Rhetorik der Passivität und der Ohnmacht durchzogen wird.

Weiss' spezifischer Umgang mit der deutschen Sprache lässt sich weder aus seiner persönlichen Biografie noch im Rahmen einer fest umrissenen Sprachphilosophie erschließen. Das Thema verlangt vielmehr eine dezidiert literaturwissenschaftliche Herangehensweise, die beide Pole mit berücksichtigt. Die vorliegende Studie nimmt die Rhetorik von Sprachbeschreibungen in den Fokus. Mit dem Begriff der Rhetorik sind figurative Wendungen und Tropen gemeint, die jeweils herangezogen werden, um dem Abstraktum ›Sprache‹ sprachliche Gestalt zu verleihen. Unter ›Sprachbeschreibungen‹ sind Schilderungen jeglicher sprachlicher Vorgänge sowie Aussagen über die Sprache als Phänomen zu verstehen, wobei der Vorzug dieses Begriffs darin besteht, dass er zugleich als *genitivus objectivus* und *subjectivus* fungiert und somit dem Umstand Rechnung trägt, dass die Sprache sowohl Objekt als auch Mittel jener Darstellung ist, die im Folgenden – wiederum mit sprachlichen Mitteln – analysiert wird. In mehrerlei Hinsicht bilden Sprachbeschreibungen eine Schnittstelle im Werk von Weiss, einerseits zwischen der formalästhetischen und der historisch relevanten Dimension der einzelnen Texte, andererseits zwischen verschiedenen Textformen: Romanen, Reden, Selbstaussagen, Theaterstücken, Notizbuchaufzeichnungen und Korrespondenzen.

Der Begriff ›Wortgewalt‹ im Titel der Arbeit ist mehrdeutig gewählt, um auf verschiedene Facetten des Denkens über Sprache und Gewalt bezogen werden zu können. Zunächst lässt die substantivierte Form an die Bedeutung der geläufigeren Adverbialform denken: Als ›wortgewaltig‹ wird eine Rede oder ein Schriftstück bezeichnet, deren Formulierungen als besonders kraftvoll, wirksam und beeindruckend gelten. ›Wortgewaltig‹ nennt man zudem den Urheber solcher Worte, wobei die Worte des Wortgewaltigen sowohl Gegenstand als auch Vehikel einer mehr oder weniger gewaltsamen Bändigung sein können: Wortgewaltig möchte jeder politische Redner sein, denn die Bezeichnung legt sowohl die Verfügungsmacht über die Sprache selbst nahe als auch die Möglichkeit, die Zuhörer mittels des Gesprochenen zu überzeugen oder zu lenken. Mit ›Wortgewalt‹ wird nicht zuletzt die physische Konnotation des Ausdrucks ›wortgewaltig‹ hervorgehoben, wodurch sich die Frage nach der Verletzungsmacht von Sprache stellt: Eine Beleidigung wird häufig als ›Schlag ins Gesicht‹ bezeichnet, wobei die Metaphorizität solcher Ausdrücke angesichts der unumstritten physischen Wirkung etwa von diskriminierender Rede zweifelhaft wird – Worte können beispielsweise den Puls des Adressaten merkbar steigen lassen.⁸ In der Gewalterfahrung gehen körperliche und sprachliche Aspekte von Gefährdung ineinander über. Worte können den Körper treffen und Schmerz zufügen, mit Worten vollziehen sich zudem Ausschlussmechanismen mit verheerenden Folgen für die Betroffenen.

⁸ Vgl. hierzu Judith Butler, ES 4 f.

Ein weiterer Aspekt des Verhältnisses von Sprache und Gewalt ergibt sich dadurch, dass jede nachträgliche Auseinandersetzung mit Gewalt sich der unberechenbaren Wirkung sprachlicher Objektivierungsbemühungen stellen muss: Worte stellen nicht zwangsläufig emotionale Distanz her, sie können auch schmerzhaft, überwältigende Erinnerungen erst wachrufen. Die Literaturwissenschaftlerin, Schriftstellerin und Auschwitz-Überlebende Ruth Klüger berichtet darüber, wie die Erinnerungen auf sie »eindrangen, einschlugen«, als sie im Jahr 1962 im Rahmen ihres Germanistikstudiums in den USA wieder mit der deutschen Sprache konfrontiert wurde: »Da war auch die Stadt wieder da, die ich vor etwa zwanzig Jahren unfreiwillig verlassen hatte, die Stadt, von der aus ich in den Tod fahren sollte und nicht in den Tod gefahren bin.«⁹

Wie Ruth Klüger und Georges-Arthur Goldschmidt zählt auch Peter Weiss zu den Schriftstellern, die zunächst durch einen Sprachwechsel maximale Distanz zur deutschen Sprache herstellten, um Jahrzehnte später als Schriftsteller in dieser Sprache zu debütieren. Noch häufig wird Weiss als ›deutscher Schriftsteller‹ wahrgenommen. Die deutsche Staatsbürgerschaft besaß er allerdings nie: Im Jahr 1916 in Nowawes bei Potsdam geboren, wuchs er als tschechoslowakischer Staatsbürger in Deutschland auf. Er war Sohn eines zum Protestantismus konvertierten tschechoslowakischen Textilunternehmers jüdischer Herkunft und einer ehemaligen Schauspielerin aus einer protestantischen Familie aus dem Elsass. Infolge der Nürnberger Gesetze emigrierte die Familie zunächst nach England und danach in die Tschechoslowakei, wo die Familie im böhmischen Warnsdorf lebte und Weiss ein Studium an der Prager Kunsthochschule aufnehmen konnte.

Als Weiss schließlich im Januar 1939 seinen Eltern nach Schweden folgte, kam er dort zeitgleich mit der zweiten und größten Flüchtlingswelle an, also mit etwa fünftausend Exilsuchenden aus Deutschland.¹⁰ Nach einer Phase als Staatenloser erhielt Weiss im Jahr 1946 die schwedische Staatsbürgerschaft, und erst Anfang der 1960er-Jahre, nach zweieinhalb Jahrzehnten als Maler, Filmemacher und schwedischsprachiger Schriftsteller, erlebte er seinen literarischen Durchbruch in der BRD, in den Jahren darauf auch in der DDR.

Was Weiss von den meisten nachkriegsdeutschen Schriftstellern unterscheidet, ist eine Erinnerungsperspektive,¹¹ die zwar nicht von Deportation oder von der Erfahrung des Lagers geprägt ist, aber sehr wohl von der Erfahrung antisemitischen Ausschlusses, von erzwungener Migration, vom Exil. Es handelt sich zugleich um eine Prägung durch jene Umwege zum Schriftstellerberuf, die das Exil mit sich

⁹ Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen: Wallstein 1992, 67.

¹⁰ Helmut Müssener, »Von Bert Brecht bis Peter Weiss. Die kulturelle deutschsprachige Emigration nach Schweden 1933–45«, in: *Exilliteratur 1933-1945*, hg. v. Wulf Koepke und Michael Winkler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, 216–240, hier 217.

¹¹ Diesen Begriff verwende ich im Sinne von Stefan Braese, *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin u. Wien: Philo 2001.



Abb. 2: Im tschechoslowakischen Exil. Weiss im Garten des elterlichen Hauses in der Niedergrunder Straße, Warnsdorf, 1937, vgl. Abb. 17.

brachte: Während ein Großteil der späteren deutschen Nachkriegsschriftsteller bei der Hitlerjugend war, ist Weiss mit seinen Eltern emigriert; während seine früheren Schulfreunde zur Wehrmacht eingezogen wurden, lebte Weiss in Prag und Stockholm und setzte sich sowohl mit Franz Kafka als auch mit dem Surrealismus auseinander. Während schließlich so mancher seiner künftigen deutschen Schriftstellerkollegen mit der SS marschierte, lag Weiss auf der Couch eines Psychoanalytikers

in Südschweden.¹² Eine unterschiedlichere Sozialisation ist kaum denkbar; sie markiert eine Perspektive, die sich sowohl von jener der sogenannten Flakhelfergeneration unterscheidet, die den westdeutschen Nachkriegsdiskurs prägte, als auch von der Perspektive ehemaliger Widerstandsaktivisten.

In Schweden hat Weiss bis zu seinem Tod im Frühjahr 1982 gelebt, er hat dort drei Mal geheiratet, seine Malerei ausgestellt, Filme gedreht, avantgardistische Filmkunst unterrichtet, sich mit Psychoanalyse, Existenzialismus und literarischer Moderne auseinandergesetzt und ist Schriftsteller geworden. Während der Kriegsjahre hat er sich nie den politisch organisierten Exilkreisen in Schweden angeschlossen, dafür war er reger Teilnehmer am Intellektuellenmilieu Stockholms. Im Jahr 1947 debütierte er mit dem schwedischsprachigen Prosalyrik-Band *Från ö till ö* (dt. *Von Insel zu Insel*).¹³ »Dann habe ich versucht, in Schweden eine Existenz zu finden«, fasst er diese Schaffensphase später zusammen und berichtet von seinem vergeblichen Versuch, »im Haß gegen alles Deutsche während vieler Jahre die deutsche Sprache ganz zu unterdrücken«.¹⁴ Erst im Alter von 44 Jahren begann er seine Laufbahn als deutschsprachiger Schriftsteller: mit der Publikation der experimentellen Erzählung *Der Schatten des Körpers des Kutschers* im Jahr 1960.

Weiss' schriftstellerische Arbeit muss als denkbar intensive Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache verstanden werden, und zwar aus einer Distanz heraus, die immer wieder mittels ebendieser Sprache konstruiert werden muss, obwohl sie eigentlich unmöglich ist. Noch im Jahr 1981 beschreibt er seine Arbeit als eine für ihn selbst kaum erträgliche, aber notwendige Auseinandersetzung mit der historischen Vergangenheit. Diesen Bereich grenzt er von seinem Privatleben ab, das in der Sprache des freiwillig gewordenen Exils stattfindet. Über seine jüngste Tochter Nadja konstatiert er: »Dieses Kind bekam fast den symbolischen Wert eines neuen Lebens, das entsteht und von sich aus heranwächst, während man selber sich mit den schauerlichen Dingen der Vergangenheit auseinandersetzt.«¹⁵ Mit seinen Kindern hat Weiss nie deutsch gesprochen.¹⁶

Die vielfältigen, widersprüchlichen Funktionen und Erscheinungsformen der Sprache bilden im Roman *Die Ästhetik des Widerstands* ein verborgenes Leitmotiv.

¹² Weiss begann seine erste Psychoanalyse im Jahr 1941 bei Iwan Bratt in Alingsås, seine zweite erfolgte von 1948 bis 1952 bei Lajos Székely in Stockholm.

¹³ Peter Weiss: *Från ö till ö*, Stockholm: Bonnier 1947. Zur schwedischsprachigen Schaffensphase siehe Annie Bourguignon: *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden*, St. Ingbert: Röhrig 1997; Wiebke Annik Ankersen: »Ein Querschnitt durch unsere Lage«. *Die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss*, St. Ingbert: Röhrig 2000.

¹⁴ »Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe. Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner« [Mai 1981] (*Literatur im historischen Prozess*, N. F. I; *Argument-Sonderband AS 75*), in: PWG 263–289, hier 282.

¹⁵ Ebd., 284.

¹⁶ In Gesprächen haben mir Nadja Weiss, Mikael Sylwan und Gunilla Palmstierna-Weiss vom abschließlichen Gebrauch der schwedischen Sprache in der Familie berichtet.

Hier wird zunächst mit Worten gebaut, etwa wenn die Protagonisten, exilierte Intellektuelle, die Sprache als »Gerüst« bezeichnen, »das sie vor den Zerfall, die Katastrophe stellen«. (ÄdW II 170) Gerade in dieser Funktion sind die Worte eine Angelegenheit des verletzlichen Körpers: Wenn das Gerüst zerbricht, wenn den Romanfiguren Worte fehlen, erleiden sie Husten- und Erstickungsanfälle. Zugleich wird die Sprache als Trägerin der Gefahr dargestellt, die es wiederum mit sprachlichen Mitteln abzuwehren gilt: Die eigene Sprache muss vor Ansteckung durch das Idiom der Täter geschützt werden. (vgl. ÄdW I 301) Wenn schließlich die Exilierten bei der Radioübertragung einer Rede Hitlers den Fokus auf die Schlagworte des Diktators legen, horchen sie dem Zerstörerischen mit bemerkenswerter Aufmerksamkeit nach: »Bereitschaft und Bekenntnis, Hingabe und Andacht, Vorsehung und Erfüllung, beauftragt, verpflichtet, opfergewillt, dies waren einige der Stigmen, um die sich seine Syntax legte«. (ÄdW I 302) Das Idiom des Diktators ist um Stigmen gruppiert, die sich entweder als Stiche begreifen lassen, die den Empfänger empfindlich treffen, oder aber als Wundmale am Sprachkörper selbst. Nicht zuletzt sind Stigmen Zeichen, um deren Verständnis sich Weiss' Romanfiguren sowohl diskursiv als auch mit allen Sinnen bemühen: »Wer mit der Hand an den Schallkasten rührte, vernahm die Schwingungen der Tollwut«. (ÄdW I 302)

In den Vordergrund rückt somit eine Dimension von Sprache, die mit der Hand zu fassen und gerade deshalb nicht zu erfassen ist. Vom »Schallkasten« über die Hand in den Körper aufgenommen, lassen sich die Worte des Diktators keinem abgetrennten Außenraum zuordnen, sie dringen vielmehr in die Rezipienten ein. Indem Weiss' Romanfiguren sich selbst beobachten, während sie die Hassrede durch ihre eigenen Körper jagen, machen sie subversiven Gebrauch von Goebbels Volksempfänger. Im Rahmen des Selbstexperiments gefährden sie ihre Grenzen, allerdings nicht im Sinne der vom Propagandaministerium betriebenen Gleichschaltungspolitik, nicht um in der faschistischen Masse aufzugehen. Mit wachen Sinnen registrieren sie vielmehr die destabilisierende körperliche Wirkung der Sprache ihres Gegners, und zwar um etwas zu verstehen, das sich der semiotischen und hermeneutischen Auswertung entzieht. Indem sie horchen, blicken und tasten, indem sie immer wieder den Fokus auf Stimme, Laut und Vibration der Worte legen, bewirken sie zumindest für einen kurzen Augenblick die Verflüchtigung von Sinn und Bedeutung.

In der *Ästhetik des Widerstands* figuriert die Sprache somit in mindestens drei Erscheinungsformen: Sie ist erstens das intellektuelle Konstrukt, das den Exilierten als psychologische Schutzvorrichtung dient. Zweitens ist sie die Verkörperung der Gefahr, deren Abwehr mittels solcher Schutzvorrichtungen erstrebt wird. Drittens figuriert die Sprache in ihrer Materialität und Körperlichkeit als etwas, wodurch das Verhältnis von Innen und Außen, Körper und Sprache, Gefahr und Abwehr überhaupt problematisiert wird. Die Sprache ist untrennbar verbunden mit den Körpern, die wiederum niemals unbeeinflusst von der Sprache sind, ob sie von Worten getroffen werden oder mittels Worte Widerstand leisten.

Die Paradoxie einer Festung aus Sprache, deren Material zugleich das ist, was jegliche Abtrennung unterhöhlt, steht im Zentrum der vorliegenden Studie. Bei Weiss fungieren Spannungsverhältnisse als Triebfeder des Schreibens, dies gilt allen voran für das Spannungsverhältnis zwischen einem instrumentellen Sprachbegriff einerseits und der Vorstellung von einem sprachlichen Überschuss andererseits, der sich niemals den Intentionen des Sprechers fügt. Dem Ideal einer transparenten Sprache steht das rhetorisch evozierte Bild unkontrollierbarer Wörter gegenüber. Die Sprache steht in einem engen Verhältnis zur Macht, und dennoch ist etwas an ihr konstitutiv unbeherrschbar. Dieses Unbeherrschbare der Sprache wird bei Weiss als unheimliche Autonomie der Worte gedacht und als physische Erfahrung mit Worten literarisch dargestellt. Dabei bilden Text, Sprache und Körper drei Aspekte einer Symptomatologie, die um die historische Situation des Entkommenen, des Exilautors und des öffentlichen Intellektuellen kreist. Weiss' Literarisierungen des Sprachproblems drehen sich um die individuellen wie kollektiven Dimensionen der Geschichte, sie erfordern eine Auseinandersetzung mit den historischen Bedingungen des Denkens und des Schreibens und berühren dadurch das Verhältnis von Literatur, Geschichte und Sprachphilosophie.

2 *Ungehalten: Entwürfe für Reden, die Weiss nie hielt*

Der Arbeitsprozess, der zum vorliegenden Buch führte, begann im Archiv, im Zuge der langjährigen Mitarbeit an der kritischen Edition der *Notizbücher* (KGA) von Weiss unter der Leitung von Jürgen Schutte. Der enge Bezug zu den Archivmaterialien wird im Verlauf der Studie gewahrt, allerdings nicht im Sinne einer positivistischen Herangehensweise, sondern um zu zeigen, wie die Kenntnis bestimmter Realien die Aufmerksamkeit auf zuvor unbemerkt gebliebene literarische Eigenheiten lenken kann.¹⁷ Was sich in Weiss' Handschriften und verworfenen Fragmenten vollzieht, schärft den Blick für die Sprachproblematik in seinen zur Publikation bestimmten Texten.

Handschriften, mit denen man viel Zeit verbringt, entfalten eine besondere Wirkung. Dies gilt besonders, wenn man darauf verzichtet, zwischen Wichtigem und Belanglosem zu unterscheiden, wenn man den Gehalt intentionslos zur Kenntnis nimmt, während man die Schrift über Jahre transkribiert. Wenn der handwerkliche Aspekt die gesamte Konzentration in Anspruch nimmt, kann es passieren, dass genau jene Textstellen, die unter anderen Bedingungen der Aufmerksamkeit entgegen würden, ins Zentrum rücken: Den größten Zeitaufwand verlangen kaum le-

¹⁷ Vgl. hierzu die an Peter Szondi orientierten Celan-Forschung, z. B. Birgit R. Erdle, »Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs. Spuren des Ereignisses in den Texten«, in: Bernhard Böschstein u. Sigrid Weigel (Hg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Vierzehn Beiträge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, hier 85–115.

serliche Passagen, in denen Umformulierungen, Wiederholungen, Streichungen und Aufhebungen von Streichungen die Sprache förmlich zu zersetzen scheinen. Mit der Mühe, einzelne Buchstaben in einem solchen Gewirr zu entziffern, vergrößert sich das Moment der Sprachauflösung unter dem Blick der Transkribierenden, der keine Einzelheit jener Bleistiftzeichen der Unruhe entgehen darf, die der Schreiber hinterlassen hat. Beim Deuten, Abschreiben und Korrigieren entsteht eine Erfahrung mit dem Material, die dazu geeignet ist, die Lesart auch der gedruckten Worte des Schriftstellers für immer zu verändern.

Durch die Weiss-Forschung der letzten Jahre sind immer mehr Materialien zugänglich geworden: Kritische Editionen und produktionsästhetische wie biografische Untersuchungen haben verschiedene Teile seines literarischen Schaffens bis ins kleinste Detail erfasst.¹⁸ Es gilt nun, diese Quellen und Ergebnisse im Rahmen einer Lektüre fruchtbar zu machen, bei der die vielfältigen Materialien auch als textuelle Schauplätze ernst genommen werden. Für diese Studie ist deshalb der Umweg über das Fragmentarische, allen voran über die Notizbücher von Weiss konstitutiv: Sein literarisches Schaffen über den Umweg dieses wuchernden Materials zu analysieren, bewirkt eine Dezentrierung durch Exkurse, die in die Randge-

¹⁸ Mittlerweile sind etliche Einzeluntersuchungen aus dem Nachlass erschienen. Für die vorliegende Untersuchung ist die umfangreiche Studie von Christoph Weiß maßgeblich: *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die »Ermittlung« im Kalten Krieg. Teil 1*, St. Ingbert: Röhrig 2002. Weiß hat Quellen aus dem Weiss-Nachlass (PWA), dem Archiv des Suhrkamp-Verlages und der SED-Akten des Berliner Bundesarchivs einbezogen. Der zweite Band (AGW) dokumentiert die Rezeption der *Ermittlung* mit rund 1500 Artikeln über Weiss allein aus dem Jahr 1965, allein aus deutschsprachigen Zeitungen, versammelt auf 924 Seiten. Weitere Quellen sind Yannick Müllenders philologische Aufarbeitung *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964–1969)*. »...läßt sich dies noch beschreiben« – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2007; Rainer Gerlachs Ausgabe des Briefwechsels zwischen Weiss und dem Suhrkamp Verlag (UWB); Rainer Gerlach u. Jürgen Schutte (Hg.), *Diesseits und jenseits der Grenze. Peter Weiss – Manfred Haiduk. Der Briefwechsel 1965–82*, St. Ingbert: Röhrig 2010. Unverzichtbar bleibt nach wie vor Robert Cohen, *Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«*, Berlin: Argument 1989. Eine 687 Seiten lange Studie über den Nachlass aus Weiss' Jugendjahren liefert Joanna Sumbor, *Ich weiss, dass ich Maler und Dichter bin oder einmal werde. Peter Weiss: Die Jugendschriften (1934–1940)*, Frankfurt: Peter Lang 2012. Genannt sei auch 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: Röhrig 2006. Auf 777 Seiten werden hier sämtliche Entwürfe aus dem zehn Jahre dauernden Arbeitsprozess analysiert, der in den Roman *Abschied von den Eltern* (A) mündete. Eine neu erschlossene Briefedition bieten Angela Abmaier u. Hannes Bajohr (Hg.): *Peter Weiss. Briefe an Henriette Itta Blumenthal*, Berlin: Matthes & Seitz 2011. Die Rolle der Stadt Paris dokumentiert Günter Schütz mit einer Mikrostudie von 400 Seiten: *Peter Weiss und Paris. Prolegomena zu einer Biographie. Band 1: 1947–1966*, St. Ingbert: Röhrig 2004, gefolgt von einem weiteren Band mit 582 Seiten im gleichen Verlag im Jahr 2011: *Band 2: 1967–1982*. Eine 668 Seiten starke Studie mit einem Register über sämtliche Todeserwähnungen im Gesamtwerk von Weiss liefert Anja Schnabel: *Nicht ein Tag, an dem ich nicht an den Tod denke. Todesvorstellungen und Todesdarstellungen in Peter Weiss' Bildern und Schriften*, St. Ingbert: Röhrig 2010.

biete dessen führen, was man ein ›Werk‹ zu nennen pflegt. Weiss trug seine Notizbücher immer bei sich, sie waren ihm Kladde, Arbeitsheft, Kalender, Einkaufsliste, Adressbuch und Tagebuch in einem und wurden überwiegend auf Deutsch und auf Schwedisch verfasst. In den Jahren 1981–82, bis kurz vor seinem Tod, bereitete er eine großzügige Auswahl dieses Notizbuchmaterials zur Publikation bei Suhrkamp vor. (NB 1960–71, NB 1971–80) Wie gründlich er die Notizen für diese Ausgabe gekürzt, überarbeitet und ergänzt hat, wurde erst mit der kritischen Gesamtausgabe der *Notizbücher* (KGA) deutlich.¹⁹ Das Ringen mit der und um die deutsche Sprache, das in den literarischen Texten wie in den von Weiss überarbeiteten Notizbüchern beschrieben wird, vollzieht sich in den Notizbüchern, wie sie erst mit ihrer kritischen Edition zugänglich wurden, in einer anderen Form. Wie bedeutsam der Unterschied zwischen den beiden Notizbuchfassungen ist, lässt sich an dieser Stelle exemplarisch anhand von Reden veranschaulichen, die Weiss vorbereitete, aber nie hielt.

»Immer beunruhigt bei Belohnungen« (KGA 10.681)²⁰, notiert Weiss, dessen Handschrift besonders dann zu flackern beginnt, wenn ihm ein deutscher Literaturpreis verliehen werden soll. Die Situation der öffentlichen Rede, der körperlichen Sprachproduktion vor Publikum in Deutschland, ist ein AngstszENARIO, das besonders im Nachlass von Weiss eine geradezu leitmotivische Funktion erfüllt.²¹ Selten lässt sich seine Handschrift so schwer entziffern, wie wenn er eine Preisrede plant oder einen Brief formuliert, der begründen soll, weshalb er eher auf den Preis verzichten möchte, als in Deutschland vor Publikum zu reden. Diese Problematik, die ausschließlich im Zusammenhang mit Auftritten in Deutschland, nie mit solchen in Schweden vorkommt, wird besonders auffällig in den Notizbüchern aus dem Winter 1977/78. Hier vermengen sich Weiss' Arbeitsnotizen zum zweiten Band der *Ästhetik des Widerstands* mit Aufzeichnungen anlässlich der bevorstehenden Verleihung des Thomas-Dehler-Preises. Ein halbes Jahr lang, beginnend mit der Ankündigung der Preisverleihung im November 1977, steigert sich die Unruhe, bis sich die Notizen zwischen dem zu Sagenden und dem Gestrichenen aufzureiben drohen:

(Die Entgegennahme des Preises aber würde mich, beim blossen Gedanken schon, in eine solch)...

¹⁹ Über die Edition insgesamt vgl. Jürgen Schutte, »Manchmal ist die Welt doch eine Scheibe«, in: Margrid Bircken, Dieter Mersch u. Hans-Christian Stillmark (Hg.), *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*, Bielefeld: transcript 2009, 215–237.

²⁰ Notizbuch 48 (6.6.1981–), 179.

²¹ Auch in zahlreichen literarischen Fragmenten beschäftigt sich Weiss mit der Vorstellung eines Schriftstellers, der nach Aufhebung seines Todesurteils ins Land seiner Verfolger zurückkehrt und an der Konfrontation mit seinem Publikum zugrunde zu gehen droht, vgl. III.1 der vorliegenden Studie.

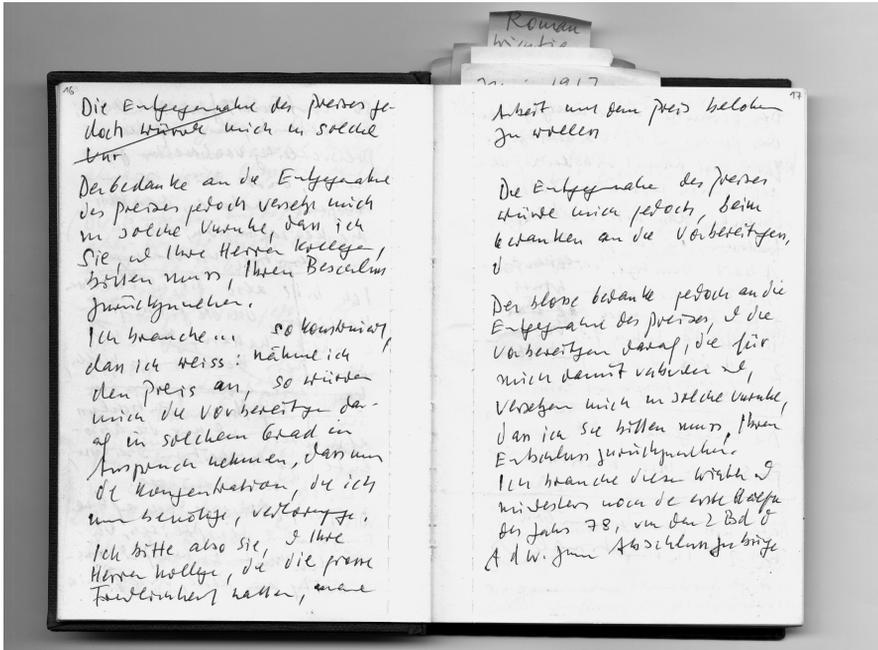


Abb. 3: Notizen von Weiss anlässlich des Thomas Dehler-Preises.

Die Perspektive jedoch, auf die Entgegennahme des Preises, versetzt mich in solche Unruhe, dass ich Sie bitten muss, Ihren Entschluss zurückzunehmen. (KGA 8.659)²²

Die Entgegennahme des Preises jedoch würde mich in solche Unr

Der Gedanke an die Entgegennahme des Preises jedoch versetzt mich in solche Unruhe, dass ich Sie, und ihre Herren Kollegen, bitten muss, Ihren Beschluss zurückzunehmen.

[...]

Die Entgegennahme des Preises würde mich jedoch, beim Gedanken an die Vorbereitungen, d

Der blosse Gedanke jedoch an die Entgegennahme des Preises, und die Vorbereitungen darauf, die für mich damit verbunden sind, versetzen mich in solche Unruhe, dass ich Sie bitten muss, Ihren Entschluss zurückzunehmen. (KGA 8.661 f.)²³

²² Notizbuch 39 (1.11.1977–16.2.1978), 14.

²³ Ebd., 16 f.

Wohlgemerkt geht es nicht darum, die Ehrung abzulehnen, sie soll vielmehr ungeschehen gemacht werden: Der Schreibende äußert den Wunsch, die Jury möge ihre Entscheidung zurücknehmen. Im gleichen Zeitraum zeichnet Weiss einen Albtraum auf. (KGA 8.771–8.779)²⁴ Er befindet sich in einem deutschen Biergarten und soll an einem langen, mit Papier bedeckten Tisch eine Rede halten. »Ich wusste nicht, wie es alles verlaufen sollte, denn die Rede hatte ich nicht ausgearbeitet.« Ihm werden fremde Unterlagen zugereicht, er entscheidet sich für eine frei improvisierte Rede, aber ein Sturm weht über den Tisch her, »ich würde laut sprechen müssen« (KGA 8.780), er beginnt:

Es ist mir so schwer gefallen, sagte ich, eine Rede zur Entgegennahme dieses Preises auszuarbeiten, dass ich es gelassen habe. Kommen aber musste ich, und sprechen musste ich auch, ich begann, aber die Sprache die ich benutzte, war mir fremd, in welcher Sprache spreche ich eigentlich, fragte ich mich, jedoch hatte man mich bisher verstanden, die Gesichter waren immer noch freundlich, also weiter [...]. (KGA 8.781 f.)

Der Wind nimmt zu, und das geträumte, im Notizbuch erzählte Ich sieht Thomas Dehler vor sich, er »war Mitbegründer des Reichbanners gewesen, [...] ein streitbarer Mann, ich sah Strassenschlachten vor mir« (KGA 8.782). Im Biergarten kommen und gehen die Menschen, Marcel Reich-Ranicki sitzt im Publikum und wird ungeduldig, »mein Lieber, kommen Sie zur Sache«. Die Aufzeichnung endet mit den Zeilen: »[D]er Tisch um den wir jetzt sassen, standen, herumlungerten, das war ein Leichenbett / es handelte sich um innerdeutsche Beziehungen, es fror mich«. (KGA 8.784)

Im Umfeld dieser Traumniederschrift gehen Weiss' Begründungen für und wider die Auszeichnung fließend ineinander über, die Phrasen wiederholen sich in einer sich beschleunigenden Kreisbewegung, bis nur noch lose, kaum zu entziffernde Stichworte über die Seiten versprengt vorhanden sind. (vgl. Abb. 4) Inhaltlich drehen sich diese Einsprengsel um das Dilemma politischer Vereinnahmung. Der Preis, der nach dem FDP-Politiker Thomas Dehler benannt wurde, wird vom Bundesministerium für Innerdeutsche Beziehungen verliehen, zu einer Zeit, in der viele Linke in der BRD vom Berufsverbot betroffen waren. Als Sozialist, so befindet Weiss, müsste er den Preis ablehnen:

Als einer, der }hier{ ~~in diesem Land~~ kein Lehramt ausüben durfte habe }erhalte{ }wird mir{ ~~ich diesen Preis, als Anerkennung für meine Arbeit, erhält ein offiziellen politischen Preis erhalten~~ }staatlich «?belehnt» verliehen {. (KGA 9.017)²⁵

²⁴ Ebd., 131–139, vgl. die überarbeitete Fassung: NB 1971–80, 646–647.

²⁵ Ebd., 160.

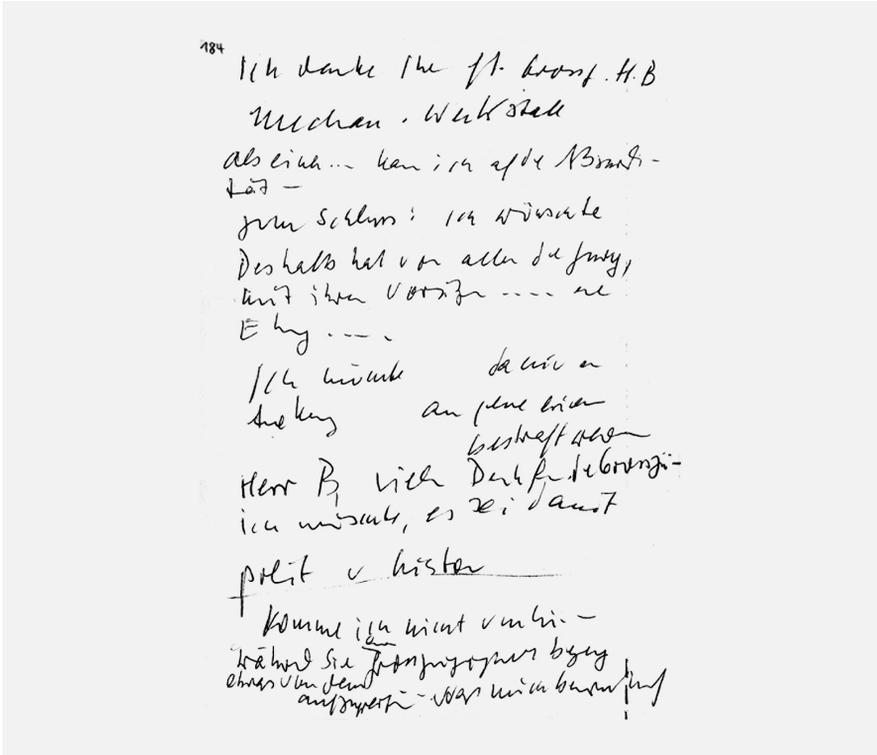


Abb. 4: Die Notizen zum Dehler-Preis werden zunehmend schwer lesbar.

Am Ende entscheidet er sich trotz allem für die Entgegennahme und verfasst eine knappe Dankesrede mit dem bündig formulierten Wunsch, dass Personen in öffentlichen Ämtern sich auf seine Auszeichnung wie auf ein Präjudiz beziehen mögen. Gehalten hat er diese Rede nie: Zwar tritt er die Reise nach Deutschland an, zieht sich jedoch am Tag vor der Preisverleihung eine heftige Erkältung zu und verliert seine Stimme. Die Nacht verbringt er mit hohem Fieber in einem Hotel in Frankfurt am Main: »Versank unten in einem tiefen Sofa, zähneklappernd, jetzt war es so weit, die Beine würden mich nach Bonn nicht tragen. –« (NB 1971–80, 710) Die Preisverleihung findet ohne den Geehrten statt, Weiss fliegt nach Stockholm zurück. Sein kurzer Redetext, ein nüchternes Statement, das weder Sprachlosigkeit noch Albträume erahnen lässt, wird in der *Frankfurter Rundschau* abgedruckt. Erst später, in der stark überarbeiteten Fassung der Notizbücher, kommentiert Weiss: »[S]chade, ich hätte dem Bundesminister u dem Vorsitzenden der Jury nicht diesen gekürzten Text zukommen lassen sollen, sondern die Traumskizze vom Biergarten –«. (NB 1971–80, 711)

In der von Weiss überarbeiteten Fassung der Notizbücher wird der Eindruck einer Zersplitterung im Schreibprozess keineswegs getilgt: Auch in der Suhrkamp-Fassung stehen Gesprächsnotizen, literarische Entwürfe und Lektürehinweise neben Traumniederschriften und Aufzeichnungen über Panikattacken, Wutausbrüche, Zweifel und Erkrankungen, auch hier präsentiert sich Weiss als ein Schriftsteller, der um sein Leben schreibt, und sich zugleich gerade im Schreibprozess gefährdet.²⁶ Er schildert, wie er bis zum Kollaps schreibt. Allerdings verändert sich dabei die Form: Das Chaos, das die Handschrift vorführt, findet sich in der von Weiss überarbeiteten Fassung vor allem als Gegenstand reflexiver Passagen wieder. Anstelle der symptomatischen Wiederholungen, Streichungen und Einfügungen, anstelle der Auflösung jeglicher stringenter Formulierungen treten artikuliert bis poetische Schilderungen jenes psychosomatischen Zusammenbruches, der auf die angekündigte Verleihung des Dehlerpreises folgte. Drängt sich angesichts der Bewegungen der Handschrift die Vorstellung eines Individuums auf, das sich im Akt des Schreibens aufzulösen droht, findet sich diese Vorstellung in den von Weiss zur Publikation bestimmten Texten als Gegenstand literarischer Schilderung wieder. Bezogen auf die Krise wegen des Dehlerpreises liefert Weiss mit der überarbeiteten Fassung der Notizbücher nicht nur die Traumniederschrift als Kehrseite der glatten Rede nach, sondern zugleich eine Prosa der Somatisierung, eine Schrift über körperliche Reaktionen und Symptome, die eine eigene Sprache sprechen.

Parallel gelesen stellen die verschiedenen Fassungen der Notizbücher einen Zusammenhang her zwischen der Ehrung des ehemals Exilierten und dem drohenden Zusammenbruch seiner Fähigkeit, zusammenhängende Sätze zu artikulieren. Nur vordergründig betrachtet lässt sich die Krise im Kontext des Dehlerpreises allein auf die aktuelle politische Dimension des Dilemmas zurückführen. Mit der Aufforderung, als preisgekrönter Schriftsteller vor deutschem Publikum zu reden, werden zugleich all jene Probleme, um die das Schreiben von Weiss seit Anfang der 1960er-Jahre kreist, auf einmal virulent: nicht nur das Dilemma eines Linken, der von einer FDP-Stiftung geehrt wird, sondern auch – und vor allem – das schwierige Verhältnis zu »den Deutschen«²⁷ und zur deutschen Sprache. Die Aufforderung, leibhaftig

²⁶ Vgl. Burkhardt Lindner, »Halluzinatorischer Realismus. Die Ästhetik des Widerstands, die Notizbücher und die Todeszonen der Kunst«, in: Alexander Stephan (Hg.), *Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 164–204. Lindner bezeichnet hier die Suhrkamp-Ausgabe der *Notizbücher* als vierten Band des Romans *Ästhetik des Widerstands*. In der Tat fügen sich die Auflösungszustände, die in den Notizbüchern thematisiert werden, mit einem wesentlichen Aspekt der romaninternen poetologischen Reflexion zusammen: Während die *Ästhetik des Widerstands* um den verletzlichen Körper kreist, führen die Notizbücher einen Schreibenden vor, der mit sich selbst und mit der Welt ringt, der seine Fähigkeit zu schreiben infrage stellt und das Schreiben als physischen Kraftakt inszeniert.

²⁷ Alfons Söllner, *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1988.

vor deutschem Festpublikum aufzutreten und eine Dankesrede zu halten, rührt an etwas, das die Worte und Sätze des Geehrten zu zerfleischen droht.

Die Erläuterung und Literarisierung jener Auflösungszustände, die die handschriftliche Fassung zu verkörpern scheint, bilden eine wesentliche Veränderung in der Suhrkamp-Fassung der *Notizbücher*. Nur hier, nicht in der Handschrift, folgt nämlich die ausführliche Schilderung einer Zusammenkunft mit deutschsprachigen Schriftstellerkollegen wenige Tage vor der Abreise nach Deutschland zur Preisverleihung. Christa und Gerhard Wolf sowie Max Frisch seien in Stockholm gewesen, Weiss berichtet, wie er und seine Mitarbeiterin und Ehefrau Gunilla Palmstierna-Weiss die Gäste bei sich zu Hause empfangen. Alle Anwesenden sprechen Deutsch, unterschiedliches Deutsch aus verschiedenen Milieus. Auch die Schwedin Gunilla Palmstierna-Weiss spricht deutsch, ihr Ehemann Peter Weiss kommentiert: »Für sie ist Deutsch (stärker noch als ich es erlebte) Sprache der Mörder.« (NB 1971–80, 708) Er nennt daraufhin die biografischen Stationen seiner Ehefrau, die als Kind in Österreich lebte, während ihre Mutter, die jüdischer Herkunft war, in der Zwischenkriegszeit in Wien Psychoanalyse studierte. Weiss erwähnt, dass seine Frau auch mit ihrem Stiefvater deutsch sprach, in Holland während der Okkupation, bis dieser in nationalsozialistische Gefangenschaft geriet.²⁸ »Wieviele Schrecken u Gewalttätigkeiten hingen dieser Sprache an«, fasst Weiss die Passage zusammen und fügt hinzu: »Nur für Frisch war das Deutsch von einer geruhsamen Art«. Über sich selbst schreibt er einen Satz, der sich öfter in seinen literarischen Texten und Selbstaussagen wiederholt: »Ich empfinde immer wieder: ich spreche eine fremde Sprache, ich habe Schwierigkeiten, mich auszudrücken.« (NB 1971–80, 708)

Zu den Beobachtungen, die zur Arbeit an der vorliegenden Studie führten, zählt, dass Weiss' Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache offenbar keine Neutralisierung der mit ihr verbundenen Konnotationen bewirkte. Über die Jahre hinweg zeichnet sich vielmehr eine Verschärfung in den Notizen und Korrespondenzen ab. »Das soll doch keine ›Doktorarbeit‹ sein«, schreibt Manfred Haiduk in einem Brief an Weiss, datiert am 24. April 1982: »Nimm es nicht so schwer.«²⁹ Der Rostocker Literaturwissenschaftler und Freund von Weiss bezieht sich auf die Rede, die Weiss Monate später bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde an der Universität Rostock halten sollte. Auch die Universität Marburg hatte fast zeitgleich mitgeteilt, dass ihm die Ehrendoktorwürde verliehen werden würde. In den Notizbüchern bahnen sich daraufhin ähnliche Zustände an wie im Vorfeld der Dehlerpreisrede fünf Jahre zuvor. Weiss entwirft Briefe an die beiden Universitätsrektoren:

²⁸ Etwa zeitgleich mit dem vorliegenden Buch erscheint ihre Autobiografie: Gunilla Palmstierna-Weiss, *Minnets spelplats*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2013.

²⁹ Gerlach u. Schutte, *Der Briefwechsel Weiss/Haiduk 1965–82*, 241.

lieber Manfred, habe vielen Dank für
 die Korrekturen – dass es doch so viele
 waren! Ich werde sie dann auch zur
 neuen Suhrkamp Auflage weitergeben –
 wenn man sich dort überhaupt um
 alle die Korrekturen bekümmert.
 Inliegend die Kopie meines Briefes an
 Prof. Römer – der Entschluss war für
 mich nicht mehr anders möglich, es
 hätte mir sonst für das ganze Jahr
 den Seelenfrieden geraubt.
 Ich hoffe, dass Du mir, trotz allem,
 Verständnis entgegenbringen wirst –
 ich komme aber von meinen psychi-
 schen Traumata nicht los!
 Sei unarmt von
 Deinem
 Peter
 3 mai 82

Abb. 5.: Am 3. Mai 1982 schrieb Peter Weiss seinen letzten Brief an Manfred Haiduk.

Ihre Auszeichnung aber ist eine Forderung, eine Anforderung, ich muss Ihnen mit ei-
 ner Rede begegnen, Sie deuten sogar an, die Rede könne bis zu $\frac{3}{4}$ Stunden lang sein,
 das bedeutet eine wochen- eine monatelange Arbeit, u. dabei habe ich mich ständig
 damit auseinanderzusetzen, dass ich von Ihnen geehrt worden bin [...].

[...]

Vergangen ist das Licht des Tages
 des Abends Dunkel hat begonnen

Die Juden sind die andere Seite der deutschen Medaille (KGA 10.680)³⁰

Es folgen Vorbereitungen für die Rede: Weiss vertieft sich in die jahrhundertalte
 Geschichte der beiden Universitäten und streut in seine Aufzeichnungen die Be-
 merkung ein, dass er selbst nie ein guter Schüler war, zumal seine Schulausbildung

³⁰ Notizbuch 48 (6.6.1981–), 178.

aufgrund der Emigration abgebrochen wurde. (KGA 10.678 f.)³¹ Die Vorbereitungen führen zur keiner geschlossenen Rede, nach langem Ringen um Formulierungen lässt Weiss beiden Universitäten, in der DDR wie in der BRD, am 2. Mai 1982 jeweils einen gleichlautenden Absagebrief zukommen. »Sie können mir glauben«, steht darin, »dass ich alles versucht habe, um diese Beunruhigungen zu überwinden und mich nur auf die positiven Aspekte einzustellen.«³² Die negativen Aspekte einer Ehrung im Land der Verfolger lassen sich offenbar durch keine Vorteile aufwiegen. An Manfred Haiduk, der ihn aufmuntern wollte, richtet Weiss am Tag darauf folgende Zeilen:

[D]er Entschluss war für mich nicht mehr anders möglich, es hätte mir sonst für das ganze Jahr den Seelenfrieden geraubt.
Ich hoffe, dass Du mir, trotz allem, Verständnis entgegenbringen wirst – ich komme aber von meinen psychischen Traumata nicht los!³³

Wenige Tage nachdem er diesen Brief am 3. Mai absendet, erhält Weiss eine Nachricht von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Ihm soll der bedeutendste Literaturpreis im deutschsprachigen Raum feierlich verliehen werden: der Georg-Büchner-Preis. Es existieren keine ausführlichen Aufzeichnungen zur Vorbereitung einer Büchnerpreisrede, denn am 9. Mai wird Peter Weiss mit Kreislaufzusammenbruch ins Krankenhaus eingeliefert. Er stirbt in der Nacht zum 10. Mai 1982.

³¹ Ebd., 176 f., vgl. auch Notizbuch ohne Nummer und Datum [1982].

³² Brief von Peter Weiss an Prof. Dr. Peter Römer vom 2. Mai 1982. Zitiert nach: Gerlach u. Schutte, *Der Briefwechsel Weiss/Haiduk*, 243–246, hier 243. Fast gleichlautend schreibt Weiss am gleichen Tag an Professor Wolfgang Brauer, den Rektor der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock.

³³ Gerlach u. Schutte, *Der Briefwechsel Weiss/Haiduk*, 242.

3 Aufbau der Studie

Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte. Was zur Zeit eines Autors Tendenz seiner dichterischen Sprache gewesen sein mag, kann später erledigt sein, immanente Tendenzen vermögen neu aus dem Geformten sich zu erheben.¹

Walter Benjamin

Die Studie *Wortgewalt. Peter Weiss und die deutsche Sprache* befasst sich mit Dimensionen des literarischen Schaffens von Weiss, die viel zu lange unbemerkt blieben, zuerst im Eifer des Gefechts um seine Person und später bedingt durch den auffälligen Bruch in seiner Rezeption. Ausgehend von der genauen Lektüre von Prosatexten und Nachlassmaterialien von Weiss werden Phänomene sprachlicher Gewalt und Gegengewalt sowie sprachlicher Verletzbarkeit und Immunisierung analysiert. Der erste Teil der Arbeit, »Sprachliche Gewalt und Rhetorik der Immunisierung«, rekonstruiert den doppelten Blick, den sich Weiss als erfolgreicher Schriftsteller und als Rückkehrer ins Land der Verfolgung aneignet. Angesichts der ungehaltenen Reden von Weiss verändert sich der Blick auf diejenigen, die er gehalten hat, die überliefert und zum Teil breit rezipiert wurden. Dies zeigt sich insbesondere bei der Relektüre seiner berühmtesten Preisrede »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache«, ergänzt um die Analyse parallel entstandener Texte. Weiss schrieb seine Lessingpreisrede nach der Abgabe des *Inferno*-Fragments, parallel zur *Ermittlung* und »Meine Ortschaft«; sie entstand genau zwischen Weiss' Studienreise zur Gedenkstätte Auschwitz und seinen ersten Positionierungen als sozialistischer Schriftsteller. Das Spannungsverhältnis zwischen den unterschiedlichen Sprachbildern ist nirgendwo ausgeprägter: Die Lessingpreisrede beschreibt die Gewalt der Tätersprache, das Gewalttätigwerden der Sprache des Ausgeschlossenen aus der Defensive heraus, die Verhärtung der Sprache zum Werkzeug sowie eine Dialektik, bei der genau diese sprachliche Immunisierungsstrategie dadurch untergraben wird, dass der Schrecken, der mit sprachlichen Mitteln abgewehrt werden soll, den Worten selbst anhaftet.

Mit der Lessingpreisrede entwickelt Weiss eine spezifische Rhetorik der Sprachbeschreibung, die für sein späteres Schaffen maßgeblich ist. Die Verfahren, mit denen er den Fokus auf die sprachliche Dynamik legt, werden durch vergleichende Lektüren literaturhistorisch wie sprachphilosophisch kontextualisiert: Bereits Victor Klemperer wählte mit seinem Erfahrungsbericht *Lingua Tertii Imperii* (LTI) eine Perspektive, in der die Gewalt der Sprache als Gegenstand der Erfahrung figurierte. Insgesamt zieht Weiss wesentlich radikalere Schlüsse als Klemperer, bei dem die Rettung und

¹ Walter Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders., *Gesammelte Werke* Bd. IV/1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, 9–21, hier 12 f.

Restitution einer positiv konnotierten deutschen Sprache im Vordergrund steht. Weiss stellt der beschädigten Sprache keine friedliche oder gar gereinigte gegenüber, insofern sind seine Schilderungen eher mit den Überlegungen vergleichbar, die Jacques Derrida Jahrzehnte später in seinem Essay *Le Monolinguisme de l'autre* (M, E) unter Rückgriff auf seine Erfahrung mit antisemitischem Ausschluss entfaltete. Derrida verbindet Stationen seiner Biografie mit der allgemeinen These, dass die Sprache niemals erobert, beherrscht oder als Eigentum betrachtet werden kann. Weitere philosophische Implikationen von Weiss' Darstellungsweise werden anhand von Judith Butlers Thesen über das Verhältnis von Körper, Sprache und Gewalt herausgearbeitet, mit dem Ergebnis, dass die Frage nach dem Verhältnis von sprachlicher und physischer Gewalt analog zur Frage nach dem Verhältnis von metaphorischer und wörtlicher Rede diskutiert werden muss: Das Thema sprachliche Gewalt führt ins Grenzgebiet zwischen literarischem und philosophischem Diskurs.

An die Ergebnisse des ersten Teils anknüpfend, ist der zweite Teil einer Analyse der Diskurspolitik von Weiss gewidmet: »Werkzeug, Wunde, Wurfgeschoss. ›Partisanen-Peter‹ im Kalten Krieg.« Mit seinen politischen Stellungnahmen geriet Weiss ins Kreuzfeuer der Kritik, wobei gerade jene Texte, die die heftigste Ablehnung auslösten, bislang am wenigsten analysiert worden sind, nämlich seine Weimarer Stegreifrede² sowie die »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt« (AP), beide aus dem Jahr 1965. Die Untersuchung geht jenen Dissonanzen in der Rhetorik nach, die Weiss grundsätzlich von der Mehrheit der deutschsprachigen linken Literaten seiner Zeit unterscheidet. Gerade seine aktivistischen Stellungnahmen werden mit einem defensiven Gestus, einem Vokabular der Passivität und der Ohnmacht kombiniert. Dabei trifft eine Rhetorik, die die Tradition der frühen sowjetischen Avantgarde aufgreift und sich über Brecht bis hin zu den jüngeren Vertretern der 68er-Generation skizzieren lässt, auf zutiefst pessimistische Untertöne, die die Möglichkeit der Selbstbefreiung sowie der Bewältigung kollektiver wie individueller Traumata radikal infrage stellen.

Aus der historischen Distanz entsteht der Eindruck, als spräche Weiss aus einer anderen Wirklichkeit als der tagespolitischen heraus. Seine Reden und öffentlichen Stellungnahmen rücken in ein anderes Licht, wenn man von der expliziten Aussage absieht und dafür die Wirkung jener Sprechakte analysiert, mit denen Weiss für Unbehagen unter seinen Zeitgenossen sorgte.³ Weiss provozierte nicht nur mit politischen Inhalten, sondern auch durch das Pathos, das mit seiner Selbstinszenierung als Opfer einhergeht. Quer zu seiner expliziten Blockrhetorik im Sinne des Kalten Krieges steht eine ganz andere Konfrontation: die Begegnung des im Exil Gebliebenen, dessen Lebenslauf von der nationalsozialistischen Rassenpolitik durchkreuzt wurde, mit den Menschen im Sprachraum seiner Herkunft.

² Peter Weiss, »Partisanen der Wahrheit« (*Neues Deutschland*, Berlin/Ost 21.5.1965), in: AGW 100.

³ Vgl. Katja Garloff, »Peter Weiss' Entry into the German Public Sphere. On Diaspora, Language and the Uses of Distance«, in: *Colloquia Germanica* 30 (1997), 47–70.

Für Weiss' ›Persona« als engagierter Schriftsteller ist das Selbstverständnis als Außenseiter charakteristisch. Dadurch eröffnet sich eine Dialektik von der Erfahrung des Ausgeschlossenseins und der faktischen Inklusion, zählte Weiss in den 1960er-Jahren doch zu den bekanntesten Intellektuellen in beiden Teilen Deutschlands. Weiss macht sich selbst zum Gegenstand kollektiver Abwehr, die sich ihrerseits der Analyse darbietet. Zweifellos trug er selbst zu dieser Dynamik bei: Seine Auftritte lassen sich als heikler Identitätswurf und als Spiel mit der Maske lesen, bei der die Grenze zwischen Inszenierung und Wiederholungszwang, Bühne und Welt, Spiel und blutigem Ernst verwischt. Die sadomasochistischen Züge des Verhältnisses von Weiss und seinem Publikum werden im Rahmen einer vergleichenden Lektüre mit Georges-Arthur Goldschmidt herausgearbeitet. Rückblickend betrachtet, gibt das Psychodrama vor allem Aufschluss über die nachkriegsdeutsche Öffentlichkeit: Das Ausmaß an Aggression in den öffentlichen Reaktionen auf Weiss' Verlautbarungen bestätigt dessen grundsätzliches Misstrauen.

Der dritte Teil der Arbeit, »Rhetorik der Somatisierung. Schreiben vom Zusammenbruch her«, ist Texten aus dem Zeitraum 1969–71 gewidmet, die posthum, zum Teil erst in den vergangenen Jahren, publiziert wurden und in denen das konflikträchtige Verhältnis zum deutschen Publikum von Weiss selbst ausdrücklich thematisiert wird. In der »Dante-Prosa«, einem abgebrochenen Fragment, soll eine aktualisierte Dante-Figur nach Aufhebung des über sie verhängten Todesurteils als gefeierter Schriftsteller eine Rede halten. Vor versammeltem Publikum kommt es zum körperlichen Kollaps, wobei das entgrenzende Motiv des Zusammenbruchs als Bindeglied zwischen literarisch-fiktiven und tagebuchartig dokumentierten Schilderungen aus der Entstehungszeit fungiert.

Das Angstbild vom Publikum als Meute scheint sich zu bestätigen, als die Generalprobe von Weiss' *Trotzki im Exil* Anfang 1970 tatsächlich durch rebellische Studenten gestürmt wird: Auf das ödipale Moment einer jeden Avantgarde, in der die jüngere Generation von Rebellen den symbolischen Vatermord verübt, reagiert Weiss in seinen Notizbuchaufzeichnungen so, als stünde sein Leben in Gefahr. Zugleich führt seine Beschäftigung mit *Trotzki* zu einer Krise in seinem Verhältnis zu einer wahrhaft patriarchal-autoritären Instanz: den Kulturbehörden in der DDR. Aus Protokollen des Ministeriums für Staatssicherheit geht der Aufwand hervor, mit dem Weiss auf eine Parteilinie gebracht werden sollte. Der Schriftsteller müsse gegen abweichende Einflüsse »immun« gemacht werden.

In seinem nächsten Schreibprojekt reagiert Weiss indes auf die entsprechenden Forderungen mit einer fulminanten Poetologie der Krankheit und des Wahnsinns – mit erheblichen Folgen für seinen Sprachbegriff. Diese Rhetorik der Somatisierung lässt sich anhand seines literarisierten Tagebuchs *Rekonvaleszenz* herausarbeiten: Hier deutet Weiss seinen Herzinfarkt im Jahr 1970 psychosomatisch und zieht seinen instrumentellen Sprachbegriff als Abwehrstrategie in Zweifel. Seine Sprache des Engagements, so lautet das Argument, habe als Abwehr gegen Erinnerung und Schmerz funktioniert, wobei das Verdrängte ihn als Krankheit wieder eingeholt

habe. Dabei ist das Psychosomatische zugleich das Politische schlechthin: Das Motiv prekärer Körperlichkeit erhält eine feste Funktion im Rahmen einer Denkfigur, die davon ausgeht, dass manche Körper stellvertretend als Schlachtfeld für das individuell wie kollektiv Verdrängte fungieren.

Auch poetologisch vollzieht sich mit *Rekonvaleszenz* eine entscheidende Entwicklung: Mit dem körperlichen Zusammenbruch wird die Vorstellung von der immunisierenden Wirkung eines auf Eindeutigkeit ausgerichteten Sprachbegriffs obsolet. In *Rekonvaleszenz* wird ein Zusammenhang zwischen unbewältigter Vergangenheit und Formen des Schreibens hergestellt, die den Anspruch auf Ordnung, Eindeutigkeit und einem souveränen Autor-Subjekt infrage stellen. Es wird das Verlangen nach einer Sprache artikuliert, die dort beginnt, wo das Subjekt physisch und psychisch außer Gefecht gesetzt worden ist. Das literarische Tagebuch liest sich deshalb nicht zuletzt als poetologische Vorarbeit für das große Romanprojekt *Ästhetik des Widerstands*.

Wie die von Weiss betriebene Diskurspolitik lassen sich auch seine Romane im Hinblick auf die Dynamik widersprüchlicher Sprachbilder lesen. Der vierte und umfassendste Teil der Arbeit trägt die Überschrift »Bauphantasien und Sprachphantasien. Die *Ästhetik des Widerstands*, mit Kafka gelesen«. Das Verhältnis von Kafka und Weiss wird darin aus drei verschiedenen Richtungen analysiert. Zunächst wird nachvollzogen, wie Weiss' Umgang mit Kafka seit den Exiljahren zwischen kühler Distanzierung und hysterischer Mimesis schwankt, und wie dieses Wechselbad sich zur Entstehungszeit der *Ästhetik des Widerstands* in den 1970er Jahren aktualisiert: Weiss dramatisiert Kafkas Roman *Der Prozeß* als Lehrstück. In seinen Notizbüchern figuriert dieses Projekt vor allem als aufwühlende Störung im Arbeitsprozess mit dem eigenen Roman. Deutlich wird ein umfassender Kafka-Komplex, eine ästhetische, historisch-politische wie biographische Konstellation, die bei Weiss eng mit dem Thema der antisemitischen Verfolgung und des Exils verbunden ist.

In einem zweiten Schritt folgt die Lektüre jener Passagen in der *Ästhetik des Widerstands*, die Kafkas *Das Schloß* gewidmet sind. Es zeigt sich, wie das Motiv des sichernden Blickes sowie die Betonung des Visuellen im Umfeld von Weiss' *Schloß*-Passagen mit einem Geflecht aus Namen, Ortsbezeichnungen und Daten einhergeht, deren Nennung jenen Kafka-Komplex wieder auf den Plan ruft, der bei der explizit verhandelten *Schloß*-Lektüre der Romanprotagonisten keine Rolle spielt. Dieser Komplex hängt mit historischem Wissen zusammen, das über die erzählte Zeit und den Bewusstseinshorizont von Weiss' Protagonisten im Jahr 1937 hinausgeht. Einen Ausgangspunkt bei der Textanalyse bildet Weiss' Begriff der künstlerischen Anästhesie, den er bereits in den 1960er-Jahren unter Rekurs sowohl auf Dante als auch auf Kafka entwickelte. Anhand der *Ästhetik des Widerstands* lässt sich dieser Anästhesiebegriff mit Freuds Begriff des Reizschutzes, seiner Rezeption bei Walter Benjamin sowie mit literaturwissenschaftlichen Ansätzen zum Thema Traumanarrativ theoretisch kontextualisieren.

Im letzten Kapitel des vierten Teils steht die vergleichende Analyse von Weiss' Roman mit Kafkas Erzählfragment »Der Bau« im Zentrum. Weiss' Roman ist der Bau, der sich einerseits hermetisch abzuschließen scheint, der andererseits aber von Beginn an unterhöhlt ist. Die Aporien des Sicherheitsdenkens, die bei Kafka in verdichteter Form vorgeführt werden, klingen in Weiss' Rhetorik der Sprachbeschreibung immer wieder an. Weiss' antifaschistische Untergrundkämpfer gleichen dem unterirdischen Bau-Erzähler, denn auch sie nehmen die Welt aus Verstecken heraus wahr. Im Zustand akuter Gefahr horchen sie nach tatsächlichen wie vermuteten Gegnern, treffen komplexe Vorsichtsmaßnahmen, betreiben eine Hermeneutik außer Rand und Band und verausgaben sich dabei geistig wie körperlich. Derweil wirken der eigene Bau, das eigene Werk und die eigenen Worte immer fremder und bedrohlicher auf ihre Urheber zurück.

In der *Ästhetik des Widerstands* werden die Grenzen und Gefahren sprachlicher Sicherungsbemühungen schonungsloser als je zuvor vor Augen geführt, wobei Motive wie Tiergeräusche, physiologische Sprechhindernisse und Phänomene der Stimme die Aufmerksamkeit auf hermeneutisch nicht domestizierbare Erscheinungsformen der Sprache lenken und damit eine zusätzliche Ebene der Vergleichbarkeit mit Kafka herstellen. Gewiss bildet der kommunistische Widerstandskampf den augenfälligen Gegenstand der *Ästhetik des Widerstands*. Durch eine konsequente Dezentrierung des Romans lässt er sich allerdings auch als ästhetischer Rahmen betrachten. Die Lagebestimmungen und Strategien der Romanfiguren, die Schilderungen ihrer Kämpfe und Niederlagen, Solidarisierungen und Zerwürfnisse erscheinen dann als Hintergrundrauschen, als Choreografie oder als Chor. Als roter Faden wird dafür das individuell wie kollektiv zu begreifende Sprachproblem erkennbar, mit all seinen psychologischen, ästhetischen, historischen und politischen Implikationen.

TEIL I
SPRACHLICHE GEWALT UND RHETORIK
DER IMMUNISIERUNG

1 Peter Weiss in Deutschland. Szenen aus den Jahren 1964–65

1.1 »Er, von dem hier die Rede ist«.

Eine unkommentierte Konfrontation im Hamburger Rathaus

Red Peter was speaking testimony to a gathering of scholars. I am not a philosopher of mind but an animal exhibiting, yet not exhibiting, to a gathering of scholars, a wound, which I cover up under my clothes but touch on in every word I speak.¹

Elisabeth Costello (J. M. Coetzee)

Weil der Preisträger Peter Weiss nicht mit seiner Dankesrede fertig wurde, musste die feierliche Verleihung des Hamburger Lessingpreises im Frühjahr 1965 zwei Mal verschoben werden. Senator Dr. Biermann-Ratjen (SPD), der den Preis gerne am 22. Januar, dem Geburtstag Lessings, überreicht hätte,² antwortet freundlich entgegenkommend, als der Schriftsteller um Aufschub bittet:

Ich verstehe Ihren Wunsch, den Verleihungstermin noch einmal um einen Monat zu verschieben. Nach voriger Abstimmung mit der Senatskanzlei habe ich jetzt als Termin Freitag, den 23. April, 11.30 festgelegt. Ich hoffe, dass Ihnen dieser Zeitpunkt angenehm ist, und erbitte eine entsprechende Nachricht.³

Bei diesem Termin sollte es bleiben. Am 23. April 1965 hält Weiss seine Lessingpreisrede »Laokoon oder über die Grenzen der Sprache« im prunkvollen Kaisersaal des Hamburger Rathauses. Die feierliche Redesituation ist dokumentiert und ar-

¹ J. M. Coetzee, *Elisabeth Costello. Eight Lessons*, London: Secker & Warburg 2003, 70 f. Es spricht die Romanfigur Elisabeth Costello über den redenden Affen Rotpeter aus Franz Kafkas »Bericht für eine Akademie«.

² Brief von Biermann-Ratjen an Peter Weiss, datiert am 3. Dezember 1964, in: PWA, Mappe 338 (6 Briefe an Peter Weiss von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg).

³ Brief von Biermann-Ratjen an Peter Weiss, datiert am 28. Januar 1965, in: PWA, Mappe 338.

chiviert:⁴ Eine schwarz-weiße Fotografie zeigt den 48-jährigen Schriftsteller am linken Bildrand im Profil, seine Hand holt zu einer offenen Geste gegenüber dem Publikum aus, vor ihm ein überfüllter Saal mit circa 200 Zuhörern.⁵ Es ist Mitte der 1960er Jahre: Die Männer tragen überwiegend Seitenscheitel und Hornbrille, unter den Frauen sind toupierte Frisuren stark vertreten. Eine weitere Fotografie zeigt Weiss im Halbprofil an einem Rednerpult aus dunklem Massivholz mit verschnörkelten Verzierungen. Hier muss der Fotograf ein Teleobjektiv verwendet haben, denn der Redner rückt ganz nah. Seine akkurate Frisur und der Anzug mit der gestreiften, fest gebundenen Krawatte bieten sich der genauesten Betrachtung an. Das Manuskript auf dem Pult ist auf der Fotografie nicht zu sehen, es dürfte sich um die Vorlage der Druckfassung der Rede handeln, die der folgenden Analyse zugrunde liegt.⁶ Die Hand des Redners ruht daneben, sein Blick ist auf die Zeilen gerichtet, während sein Mund eine Silbe artikuliert. Wer am 23. April 1965 im Hamburger Rathaus zugegen war oder den später publizierten Redetext kennt, kann konstatieren, dass die Fotografie einen Schriftsteller zeigt, der sich in der Form eines mündlichen Vortrags in deutscher Sprache über ebendiese Sprache als sein künstlerisches Medium äußert.

Peter Weiss hatte den Preisverleihungstermin mehrfach verschieben lassen. Bei der kritischen Edition seiner *Notizbücher* kam folgende Zeile zur Vorbereitung der Rede zutage: »Ich danke Ihnen für das Vertrauen, das Sie dieser gebrechlichen Sprach«~~»~~ung entgegengebracht haben«. (KGA 1.666)⁷ Der gestrichene Satz findet sich nicht in der fertigen Rede wieder, dafür wurde gewissermaßen die Streichung selbst übernommen. Dass Weiss nämlich sowohl darauf verzichtet, sich im Verlauf der Rede für den Preis zu bedanken, als auch darauf, überhaupt in ›Ich‹-Form zu sprechen, kann kein Zufall sein. »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache« ist eine Dankesrede gehalten von jemandem, der darauf verzichtet, Dankbarkeit zu signalisieren. Für seine Reflexionen über die Folgen des Totalitarismus für das Verhältnis eines Exilkünstlers zu seinen Ausdrucksmitteln wählt Weiss die Form einer Erzählung in dritter Person Singular: Protagonist ist ein namenloser Schreibender, Thema ist sein Verhältnis zu Wort, Bild und Ton. Dabei wird die doppelte Rolle dieser Medien betont, denn sie stehen einerseits für die totalitäre Propaganda und andererseits für die Ausdrucksmittel des Verfolgten, die von jenem ›neuen Idiom‹ akut bedroht sind. Der Rede-Erzählung ist eine kurze, einleitende Reflexion vorangestellt, die wie folgt beginnt:

⁴ PWA 3155, 5031-1-7. Fotograf unbekannt, es dürfte sich entweder um Pressefotos oder um Fotos von der Öffentlichkeitsabteilung der Hamburger Kulturbehörde handeln. Ob sie publiziert worden sind, konnte bislang nicht ermittelt werden.

⁵ Vgl. Brief von Biermann-Ratjen an Weiss vom 3. Dezember 1964, in: PWA 338.

⁶ Vgl. PWA 3155, 5031-2. Die Rede erschien zuerst als Sonderdruck der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg: 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.

⁷ Notizbuch 8 (28.11.1964-5.4.1965), 130.

Abb. 6: Weiss am Rednerpult im Kaisersaal des Hamburger Rathauses am 23. April 1965. Fotograf: Horst Münch.



Der Vorgang des Schreibens und Lesens, des Sprechens und Verstehens, stellt an beide Teile dieses Zusammenwirkens Anforderungen, deren Schwierigkeitsgrad in dem großen allgemeinen Tönen, das uns umgibt, schon kaum mehr bemerkt wird. (L 170)

Damit stellt Weiss' Rede gleich zu Beginn die Selbstverständlichkeit sprachlicher Phänomene infrage; indirekt problematisiert der einleitende Satz sowohl die schriftstellerische Arbeit, die mit der Preisverleihung gewürdigt wird, als auch die Redesituation selbst. In den darauffolgenden Zeilen rücken mit der genaueren Bestimmung der Schwierigkeiten die Körper aller Beteiligten in den Fokus, denn das, was »schon kaum mehr bemerkt wird«, ist die Körperlichkeit der Artikulation: »Überall bewegen sich Münder, stoßen Wörter aus, überall flattern Ohren und fangen die Wörter auf, als wäre dies die leichteste Sache von der Welt.« (L 170) Der Fokus auf physiologische Aspekte des Kommunikationsvorgangs wirkt zweifelsohne störend auf den Verlauf desselben. Flatternde Ohren als Empfänger von Worten, die nicht etwa artikuliert, sondern ausgestoßen werden? Man bedenke, dass die Thematisierung der Sprechorgane das Publikum dazu verleiten haben könnte, tat-

sächlich auf den sprechenden Mund des Redners zu achten. Auf der ersten Fotografie ist vorn eine junge Frau mit dunklen Haaren zu sehen, zwischen ihren Brauen eine Falte der Konzentration, weiter hinten eine ältere Dame mit leicht zur Seite geneigtem Kopf. »Vergisst du nie, wie man das Sprechen ausführt«?, fragt bereits die Rückkehrerfigur Dante in Weiss' Dramenentwurf *Inferno*, entstanden im Jahr vor der Lessingpreisrede, »wie man dies Brummen in der Kehle / zu Worten macht«? (I 26)⁸ Mit einem grotesken Bild offenbart Weiss' Preisrede, dass ein sprachloser Schrecken in der Sprache selbst steckt, seine Worte beschwören Unheimliches herauf, beim Lesen seiner Preisrede stellt sich die Frage nach dem Klang seiner Worte im prunkvollen Kaisersaal:

[E]s liegt ein Stammeln und Lallen in jedem Wort, und tiefer darunter noch sind unartikulierte Geräusche herauszuhören, ein Zungenschlagen, ein Lippenklappern, und in der Machtlosigkeit ist der Schrei und dann nur noch die Stille. (L 170)

Ein Jahr zuvor, in *Le visible et l'invisible*, hatte sich Maurice Merleau-Ponty ausführlich damit auseinandergesetzt, dass die Sprache der Rede (*parole*) auf dem Boden der vermeintlich stummen, körperlichen Wahrnehmungswelt entsteht: Die leibhaftig vollführte Rede ist in physische Interaktionen hineingeflochten, »sie lebt nur von der Stille; alles, was wir den Anderen zuwerfen, ist in jenem weiten stummen Land gewachsen, von dem wir immerdar umgeben sind.«⁹ Wenn der leibhaftige Redner Weiss die Aufmerksamkeit seines Hamburger Publikums auf die stummen, körperlichen Grundbedingungen einer jeden Rede lenkt, wird die sprachphilosophische Aussage auf der performativen Ebene politisch brisant, denn die Betonung der körperlichen Dimension der Kommunikation erinnert in diesem Kontext an ihre überaus prekäre Grundbedingung: die physische Unversehrtheit des Sprechers.

Als Weiss den Preis 1965 in Hamburg entgegennimmt, hält er seine Dankesrede durchgehend in dritter Person Singular. Dennoch dürfte niemand im Saal umhingekommen sein, den konturlosen Protagonisten der Rede-Erzählung, »Er, von dem hier die Rede ist« (L 174), als anonymes Alter Ego des leibhaftigen Redners Peter

⁸ Ab 1964 arbeitete Peter Weiss an seinem »Divina Commedia«-Projekt. Als Stück wurde *Inferno* zuerst von Christoph Weiß berücksichtigt: *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 55–88. Im Jahr 2003 wurde *Inferno* bei Suhrkamp publiziert, 2007 erschienen zahlreiche Fragmente und Vorfassungen im umfangreichen editorischen Anhang von Yannick Müllender, *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt*, vgl. darin das Kapitel »Schreibarbeit am Inferno (Juni–Dezember 1964)« (103–197).

⁹ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, übers. v. Regula Giuliani, Bernhard Waldenfels, hg. v. Claude Lefort, München: Wilhelm Fink 1986, 167 (frz. Original: *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard 1964). Merleau-Ponty wird allerdings nur flüchtig in Weiss' Notizbüchern erwähnt: im Jahr 1962 mit der *Phänomenologie der Wahrnehmung*, (KGA 670) im Winter 1965/66 ohne Hinweis auf einen bestimmten Text (KGA 1.961) und im Herbst 1968 mit *Die Abenteuer der Dialektik*. (KGA 3.025)

Weiss zu interpretieren.¹⁰ Hier ist nicht nur von ›jemandem‹ die Rede, es ist zugleich eine (Preis-)Rede von ›jemandem‹. Indem Weiss darauf verzichtet, sich selbst zu benennen, verbindet er seine Person mit den historischen Verbrechen, auf deren explizite Benennung seine Rede ebenso durchgehend verzichtet wie das parallel entstandene Dokumentarstück *Die Ermittlung* auf das Wort ›Jude‹.¹¹ Das Unerhörte an der Tatsache, dass »Er, von dem hier die Rede ist« (L 174) tatsächlich als Verfasser ebendieser Rede leibhaftig vor Ort eingetroffen ist, fällt unter Rückgriff auf Materialien auf, die lange unzugänglich waren. In erster Person Singular spricht nämlich die Rückkehrerfigur Dante in einem der Vorfassungen zum posthum publizierten *Inferno*-Stück, deren letzte Fassung wenige Monate vor der Lessingpreisrede abgeschlossen wurde:

Es ist jetzt zwanzig Jahre her
und drei Jahrzehnte, dass ich euch entkam
jetzt bin ich wieder da
bei euch
ich sehe euch
da steht ihr
vor zwanzig Jahren hättet ihr mich durch den Kamin gejagt¹²

Betrachtet man die performative Ebene der Lessingpreisrede unter Berücksichtigung dieses Subtextes, so scheint der Redner bereits mit der Einleitung zu suggerieren, dass sein Körper dem Publikum ausgeliefert ist. Er gibt sich im Redetext nicht zu erkennen, er bedankt sich nicht für seine Auszeichnung, denn wenn er vor versammeltem Publikum in Deutschland »das Sprechen ausführt«, so vergisst er nie,

¹⁰ Wie Weiss durchläuft sein anonymer Protagonist eine Phase als bildender Künstler sowie als Schriftsteller in der Sprache des Exillandes, bevor er das Medium des Bildes zugunsten der Schriftstellerei verwirft und zu der Muttersprache zurückkehrt. Die biografischen Stationen sind selektiv und zum Teil erheblich verschoben, siehe u. a. Martin Rector, »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss«, in: PWJ 1 (1992) 24–41.

¹¹ Entsprechend ist diesem Stück über die Auschwitz-Prozesse vorgehalten worden, es tilge den antisemitischen Charakter des Vernichtungslagers. Siehe vor allem James E. Young, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1992, 110 f., und die Entgegnung von Jean-Michel Chaumont, »Der Stellenwert der ›Ermittlung‹ im Gedächtnis von Auschwitz«, in: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.), *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, 77–93. Für eine Überblicksdarstellung der kritischen Stimmen zur *Ermittlung* siehe Robert Cohen, »Identitätspolitik als politische Ästhetik. Peter Weiss' *Ermittlung* im amerikanischen Holocaust-Diskurs«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 156–172, sowie Cohen, »The Political Aesthetics of Holocaust Literature. Peter Weiss's *The Investigation* and its Critics«, in: *History and Memory. Studies in Representation of the Past* 10.2 (1998), 43–67.

¹² Es sind die Worte des Rückkehrers Alighieri. Das Fragment befindet sich in PWA 76/86/6095-2, Mappe 17, Blatt 2, zitiert nach Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 60.

dass seine Sprache an einen Körper gebunden ist, der nur durch Zufall den Verfolgern entkommen ist. Wenn dieser Redner seine Hauptfigur in der ersten Passage als »der Schreibende« (L 170) vorstellt, hält er sich sowohl die eigene Biografie als auch das deutsche Publikum vom Leib. Der Preis ist der Verzicht auf die Figur des unmittelbaren Zeugen; der Zeuge bleibt außen vor, niemand muss ›ich‹ sagen, und die Zeugenschaft über die spezifische Gewaltform, die Weiss am eigenen Leibe erfuhr – die Gewalt des Idioms, die Gewalt der Ausgrenzung, die Gewalt der Drohung –, verschiebt sich auf die vielen Verfahren des Indirekten.

Noch in den vorbereitenden Notizbuchaufzeichnungen zur Lessingpreisrede überwiegt die erste Person Singular, und wenn Weiss beim Nahen des Redetermins in die dritte Person wechselt, rührt dies vielleicht daher, dass das schriftliche Ich sich grundsätzlich von dem mündlichen unterscheidet. Wer als Redner das Wort ›ich‹ ausspricht, und sei seine Rede noch so literarisiert, muss in der Praxis damit rechnen, von seinen Zuhörern als leibhaftiger Referent dieses Pronomens betrachtet zu werden; es ist dann, als gefährdeten die Töne aus seiner Kehle, geformt durch seine Stimmbänder, Zunge und Zähne, durch seinen Gaumen und seine Lippen, die schützende Trennung zwischen realem Autor, Erzählinstanz und fiktionalem Bereich. Wenn das Primat der Stimme also einerseits im Sinne Derridas auf Autorschaft, Identität oder gar Autorität zu beharren scheint, geht andererseits mit dem deiktischen Pronomen ›ich‹, ist es einmal ausgesprochen, die Auslieferung des Selbst an potenziell feindselige Zuhörer einher. Die Schrift bietet Schutz, die Stimme liefert den Sprecher aus.

Nach Peter Weiss sucht man in der Lessingpreisrede vergeblich, er lässt sich hier nicht dingfest machen, und doch stand ›derjenige, von dem darin die Rede ist, mitten im Hamburger Rathaus, verborgen hinter umständlichen Umschreibungen wie »der, der vor denen stand, die eben noch nach seinem Leben trachteten und jetzt dazu getrieben worden waren, davon abzulassen.« (L 184) Die Bezüge der Relativpronomina sind unklar, die Gesichter der Männer im Publikum sind unscharf auf der Fotografie. Sie stehen weit hinten an der Wand, vermutlich weil sie den Damen die Sitzplätze überlassen haben.

Weitgehend chronologisch aufgebaut, schwankt die Lessingpreisrede zwischen poetologischem Statement und Erzählung. Dabei fungiert die einleitende Passage als Rahmenhandlung, die das Ende der erzählten Geschichte vorwegnimmt: Dass ein Schrecken in der Sprache steckt, ist Folge des anschließend geschilderten Geschehens. Die Tatsache, dass dennoch – wie in der Redesituation selbst – gesprochen und geschrieben wird, ist ebenfalls Folge der Erzählhandlung, denn es wird von Verlust und Wiederaneignung der Sprache erzählt. Die gefährdete Sprache ist bei Peter Weiss ein Leitmotiv, das immer an Körperbilder geknüpft wird. Entsprechend markiert der Sprachverlust als Gegenstand der Rede einen Zustand des Zurückgeworfenseins auf den ohnmächtigen Leib. So geht die Geste des Enthüllens und Verhüllens der redenden Person mit dem Enthüllen und Verhüllen jener sprachlichen Ohnmacht einher, von der ebenfalls durchgehend die Rede ist: Die artiku-

lierte Textoberfläche verdeckt notdürftig die offene Wunde. Dabei besteht ein Spannungsverhältnis zwischen dem indirekten Bekenntnis zum ohnmächtigen Stammeln und Lallen und seiner manifesten Widerlegung durch einen Redetext, dessen Wendungen keinen Zweifel daran lassen, dass der Autor seiner Sprache mächtig ist.

Ausgehend von dieser Konstellation zwischen redendem Schriftsteller und Publikum im Kaisersaal des Hamburger Rathauses im April 1965 werden im Folgenden einige Schritte rückwärts in der Chronologie vollzogen, zunächst hin zum Winter 1964/65, als Weiss vor allem an der *Ermittlung* arbeitete. Während er sein Stück über die Auschwitz-Prozesse schrieb, entstand auch seine Lessingpreisrede.

1.2 *Das Absurde und die »andere Sache«.* *Stilfragen auf der Reise zur Gedenkstätte*

Nachtangst – Auflösung – kein Ich – gibt kein Ich
– Identität – Bewusstsein – sich aus den Augen verlie-
ren – »geisteskrank« – Willen – Wollen – Entschluss –
(KGA 1.123)¹³

Peter Weiss

»Vor wenigen Monaten konnte man Zeuge eines unheimlichen und einzigartigen Schauspiels sein: Die Mörder von Auschwitz waren wieder in Auschwitz zu sehen«, schreibt Marcel Reich-Ranicki in der *Zeit* im März 1965, »diesmal begleitet von ihren Anklägern, Richtern und Verteidigern. Und von manchem ihrer überlebenden Opfer.«¹⁴ Das unheimliche Schauspiel war ein Lokaltermin des Frankfurter Gerichts im Dezember des Vorjahres gewesen: Im Rahmen des bedeutsamsten Versuches, dem nationalsozialistischen Genozid mit Mitteln des Strafrechts beizukommen,¹⁵ war eine Ortsbesichtigung des ehemaligen Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau organisiert worden. Reich-Ranicki, der das Schweigen der deutschen Literaten, unter anderem Günter Grass, über die Auschwitz-Prozesse anprangert, findet es bezeichnend, dass der einzige deutschsprachige Schriftsteller, der als Beobachter am Lokaltermin teilgenommen habe, selbst ein Betroffener der Judenverfolgung sei, einer, »der bis heute im Exil lebt – er heißt Peter Weiss.«¹⁶

¹³ Notizbuch 5 (1.1.1964–26.4.1965), 30.

¹⁴ Marcel Reich-Ranicki, »Goes, Grass und Weiss«, in: *Die Zeit*, 19.3.1965. Zitiert nach Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 89.

¹⁵ Der Prozess in der »Strafsache gegen Mulka und andere, Aktenzeichen 4 Ks 2/63« dauerte vom 20. Dezember 1963 bis zum 20. August 1965 und erstreckte sich über 183 Verhandlungstage.

¹⁶ Reich-Ranicki, »Goes, Grass und Weiss«. Vgl. auch ders., »Das unbegreifliche Schweigen. Eine der wichtigsten deutschen Debatten findet ohne die Beteiligung der Schriftsteller statt«, in: *Die Zeit*, 12.2.1965. Zitiert nach Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 89.

Zu diesem Zeitpunkt begleitete der deutschsprachige Dramatiker und schwedische Staatsbürger Peter Weiss die Auschwitz-Prozesse seit mehreren Monaten.¹⁷ Anfang Dezember 1964, kurz vor Beginn der Reise, die ihn von Stockholm über Berlin, Warszawa und Kraków nach Oświęcim führen sollte, hatte er in einem Brief an Hans Werner Richter mitgeteilt, dass das Material zu seinem Stück über die nationalsozialistischen Vernichtungslager bereits zusammengestellt sei.¹⁸ Es ist von jenem Stück die Rede, das ein Jahr später unter dem Titel *Die Ermittlung* zu einem seiner erfolgreichsten und umstrittensten Arbeiten werden sollte, einem Stück, das die Aussagen von Tätern und Opfern vor Gericht zu einem durchkomponierten »Oratorium in Elf Gesängen« montiert. Im Dezember 1964 steht ein entscheidender Schritt im Arbeitsprozess bevor: »[B]rauche jetzt nur noch die Direkteindrücke von Auschwitz«, schreibt Weiss an Richter.¹⁹

Sollte diese Formulierung den Anschein erwecken, die benötigten Eindrücke ließen sich problemlos aufnehmen und anschließend ausdrücken, so bezeugen die Texte, die Weiss nachträglich über die Thematik geschrieben hat, das Gegenteil. »Ein Lebender ist gekommen«, schreibt er in »Meine Ortschaft« über die Lagerbaracken, »und vor diesem Lebenden verschließt sich, was hier geschah«. (O 124) Eine Vergegenwärtigung der Verbrechen ist nicht möglich, der Direkteindruck, der sich vor Ort aufdrängt, stellt keine Nähe zu den Ermordeten her, denn fassen kann der Besucher höchstens, »was ihm selbst widerfährt« (O 124). Dabei fügt sich natürlich nicht alles, was dem Besucher Weiss während seiner Reise an die Gedenkstätte widerfahren zu sein scheint, in sein Narrativ. Noch Anfang der 1980er-Jahre fügt Weiss bei der umfangreichen Überarbeitung seiner Notizbücher für ihre Publikation bei Suhrkamp ein bis dahin unerwähnt gebliebenes, erratisches Detail über seine einzige Reise nach Auschwitz hinzu. In einer Passage, die im Originalnotizbuch fehlt, aber in der Suhrkamp-Edition auf den 11. Dezember 1964 zurückdatiert ist, wird angedeutet, dass bereits die Umstände am Ost-Berliner Flughafen Schönefeld ans Unfassbare grenzten:

Im tristen Saal mit den weißgedeckten Tischen sitzen wir noch stundenlang: die Gruppe vom Frankfurter Auschwitz-Prozeß, und die chinesische Musiktruppe. Müssen im Flughafen übernachten. Es ist wie am Ende der Welt. Wachhunde heulen die ganze Nacht aus der Grenzzone. (NB 1960–71, 321)

¹⁷ Weiss' erster Besuch der Prozesse dürfte am 13. März 1964, am 26. Verhandlungstag, stattgefunden haben, darauf folgten einige Male im Frühjahr 1964. Darüber hinaus las er die Prozessberichte Bernd Naumanns in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Dokumentiert in: Bernd Naumann, *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka und andere vor dem Schwurgericht Frankfurt*, Frankfurt a. M.: Fischer 1968. Hierzu vgl. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 7; 91.

¹⁸ Undatierter Brief von Peter Weiss an Hans Werner Richter, Anfang Dezember 1965 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Hans Werner Richter-Archiv, 72/86/527, Bl. 578). Zitiert nach: Christoph Weiß: »Nachwort«, in: I 119–143.

¹⁹ Ebd.

Eine chinesische Musiktruppe? Erst fünfzehn Jahre nach dem Tod des Schriftstellers gibt seine Witwe, die Bühnenbildnerin Gunilla Palmstierna-Weiss, Aufschluss über den rätselhaften Hinweis. Palmstierna-Weiss begleitete ihren Mann im Jahr 1964 als Mitarbeiterin. Über die Umstände im Wartesaal am Flughafen Schönefeld vor dem verzögerten Abflug nach Polen berichtet sie Folgendes:

Wir stießen dort auf sämtliche Mörder, die in Frankfurt auf der Anklagebank gesessen hatten. [...] Auch ein chinesisches Fünfzig-Mann-Orchester hatte für den Heimweg diese Maschine gebucht. Die aber war, wie sich zeigte, einigen DDR-Bonzen für private Zwecke zur Verfügung gestellt worden [...]. Vierundzwanzig Stunden warten. Auf den wenigen Bänken schliefen Frauen und Kinder. Die Männer mußten auf dem Boden liegen. Ab und zu machten die Chinesen ihre Musik, um wach zu bleiben. Die Nacht mit einem chinesischem Orchester zuzubringen mochte ja noch angehen, aber mit den Mördern unter einem Dach und im selben Raum zu schlafen, war obszön.²⁰

Der Gedanke an chinesische Orchestermusik und Hundegeheul bei der Übernachtung in einem Wartesaal gemeinsam mit den Mördern von Auschwitz ist absurd bis hin zur Unerträglichkeit. Allein die Nennung dieses Umstands ruft die Vorstellung eines nie geschriebenen Schauspiels hervor, denn die Berücksichtigung dieser Anekdote würde die Form einer jeglichen Auseinandersetzung mit den Vernichtungslagern verschieben. In einem absurden Theaterstück wäre die Szene eher denkbar als im Rahmen jener Form, die Weiss von der Mitte der 1960er-Jahre an bevorzugte: das engagierte Dokumentardrama.²¹ Als Wolfgang Hildesheimer einmal erklärte, absurdes Theater aus so großer Überzeugung zu schreiben, dass ihm nicht absurdes Theater mitunter absurd erscheine, nannte er Peter Weiss als Beispiel für jene Autoren, die sich zwar ebenfalls der Gestaltung des Absurden widmeten, allerdings mit einer entscheidenden Einschränkung: »Wo das Absurde nicht das gesamte Werk

²⁰ Gunilla Palmstierna-Weiss, »Reise nach Auschwitz«, in: *Szenographie. Gunilla Palmstierna-Weiss. 22. Februar–6. April 1997* [Ausstellungskatalog], hg. v. Museum Bochum u. Kulturverein Ost-West e.V., Museum Bochum 1997, 28–32, hier 28.

²¹ Palmstierna-Weiss' Schilderung führt die Gedanken zu den überaus sensiblen Inszenierungen des postdramatischen Regisseurs Christoph Marthaler. Wie kein anderer verfügt Marthaler über die Fähigkeit, das Absurditätspotenzial etwa eines Blasorchesters voll auszuschöpfen und dabei Pietät zu wahren, wie dies etwa in seiner Inszenierung *Schutz vor der Zukunft* (UA: Wiener Festwochen 2005) zu beobachten war, ein Stück über die nationalsozialistischen Euthanasieorde (Regie: Christoph Marthaler, Dramaturgie: Stefanie Carp). Zugleich sei an die Atmosphäre der Fatalität erinnert, die die Liederabend-Inszenierung *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* prägte (UA: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 1993). Die Warteräume dieser Inszenierung haben nach Ansicht vieler das Lebensgefühl der zu Ende gehenden DDR getroffen (Regie: Christoph Marthaler, Bühne: Anna Viebrock).

beherrscht, wo es, als Ausdrucksmittel angewandt, nur hin und wieder einen Text prägt, liegt das Engagement des Autors gewiß in einer anderen Sache.«²²

Das spannungsgeladene Verhältnis des Absurden, Obskuren und Surrealen zur »anderen Sache« ist zentral für das literarische Schaffen von Peter Weiss. Dabei steht Hildesheimers Scheu vor der Benennung dieser »anderen Sache« in einem Komplementärverhältnis zu Weiss' jahrzehntelanger Scheu vor der Erwähnung des chinesischen Fünfzig-Mann-Orchesters. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, worin die »andere Sache« besteht: Ein halbes Jahr nach seiner Reise nach Auschwitz, noch vor der Uraufführung der *Ermittlung*, kündigte Weiss an, sein Schreiben fortan in den Dienst der sozialistischen Kräfte der Welt zu stellen. Er distanzierte sich emphatisch von den avantgardistisch-experimentellen Anfängen seines Schreibens und erklärte seine Sprache zum Instrument bei der Wahrheitssuche im politischen Kampf gegen Kapitalismus, Imperialismus und Faschismus. Der politische Widerstand, den er sich vorwarf, im Exil versäumt zu haben, sollte nachgeholt werden. Anstelle der psychoanalytischen Erkundung des Selbst sollte nun die Erkundung der politischen Außenwelt treten, das Engagement im Zeichen des Marxismus. Die Konsequenzen dieser Entscheidung für die literarische Form formuliert Weiss überaus plakativ: Literatur solle allein nach Wahrheitsgehalt, Wirkung und Handlungskraft beurteilt werden, wobei Elemente, die nicht ins Bild passen, zugunsten allgemeingültiger Urteile »weggeschnitten« werden können:

Alles Unwesentliche, alle Abschweifungen können weggeschnitten werden zugunsten der eigentlichen Problemstellung. Verloren gehen die Überraschungsmomente, das Lokalkolorit, das Sensationelle, gewonnen wird das Allgemeingültige.²³

Bezogen auf die Schilderung der Reise nach Auschwitz lässt diese Formulierung aus den »Notizen zum dokumentarischen Theater« (1969) ein gegenseitiges Ausschließungsverhältnis vermuten, als sei die Suche nach einer Sprache des Engagements inkompatibel mit dem sensationell absurden Lokalkolorit am Flughafen Schönefeld, als müsste der feste politische Standpunkt vor Erschütterung durch deplatzierte Orchestermusik gewahrt werden.

Und dennoch fügt sich das Orchester bei genauerem Nachdenken hervorragend ins Szenario: Weiss' Texte aus dem Zeitraum seiner politischen Radikalisierung sind weitaus doppelbödig, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Was Weiss explizit ausschließt, bleibt implizit in seinen Texten gegenwärtig. Auch seine entschlossen formulierten, auf Eindeutigkeit pochenden politischen und poetologischen Stellungnahmen verfügen über einen abgründigen und mehrdeutigen Sub-

²² Wolfgang Hildesheimer, »Die Wirklichkeit des Absurden«, in: ders., *Vermischte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (= Wolfgang Hildesheimer, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle, Bd. 7), 49–99, hier 91.

²³ Peter Weiss, »Notizen zum Dokumentarischen Theater«, in: R2 91–104, hier 100.

text, der sich anhand seiner Äußerungen über Sprache analysieren lässt. Was das instrumentelle Sprachverständnis des engagierten Dramatikers vor allen Dingen herausfordert, sind Wahrnehmungen und Beobachtungen, die mit den Spätfolgen der historischen Gewalt zusammenhängen: Das Motiv der traumatisch belasteten Sprache als Gegenstand erschütternder Erfahrung steht in einem Spannungsverhältnis zur Rede von der Sprache als Werkzeug und Mittel zum Zweck des politischen Fortschritts. Als Gegenstand der Erfahrung und der Beschreibung verhält sich die überrumpelnde, erschütternde und unkontrollierbare Sprache strukturana-log zum absurden, erratischen Detail: Sie sorgt für Realitätseffekte, die sich nicht in vorgesehene Konzepte fügen.²⁴

Im Winter 1964/65 reiste Peter Weiss also durch das geteilte Europa, besuchte die Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau und schrieb *Die Ermittlung*, »Meine Ortschaft« und die Lessingpreisrede. Einerseits handelte es sich somit um eine der schriftstellerisch produktivsten und auch hektischsten Phasen in seinem Leben. Andererseits mutet gerade diese Phase im Rückblick wie die Ruhe vor dem Sturm an, nämlich vor jenen politisch-programmatischen Aussagen, mit denen er sich im Verlauf des Jahres 1965 ins Zentrum eines Medienwirbels sondergleichen manövrieren sollte. Bislang wurde übersehen, dass Weiss in dieser Latenzphase seiner Radikalisierung nicht nur die »Persona« eines politisch Radikalen ausbrütete, sondern zugleich eine literarische Methode schuf, die darin besteht, die Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus denkbar konsequent »über die Sprache hin« (KGA 1.612)²⁵ zu entwickeln. Diese Entwicklung vollzog sich im Schatten seines Erfolgs sowie im Schatten der darauffolgenden Skandalisierung seiner Person.

Die Auseinandersetzung mit dem Nachlass verschiebt den Blick auf die berühmten, von Weiss selbst zur Publikation vorgesehenen Texte wie etwa »Laokoon oder über die Grenzen der Sprache«: Im Zentrum der Notizbucheinträge, die die Themensuche für diese Preisrede dokumentieren, stehen nicht etwa die im fertigen Redetext verhandelten gattungstheoretischen Fragen, sondern vielmehr Daten über Auschwitz. Die Benachrichtigung, dass ihm der Lessingpreis verliehen werden würde und dass man von ihm eine Rede erwartete, hatte Weiss nur wenige Tage vor seiner Reise nach Auschwitz per Post erhalten. Die Rede war eine Auftragsarbeit, die Auseinandersetzung mit der Laokoon-Debatte scheint ihm kaum gelegen gekommen zu sein: Der Hamburger Kultursenator weist ihn in einem Brief vom

²⁴ Sven Kramer hat den Unterschied zwischen Weiss und Walter Benjamin daran festgemacht, dass Benjamin den Worten selbst eine Dynamik zuschreibt, während aus Weiss' Texten die intellektuelle Anstrengung und der Stilwille eines Künstlers spreche, der die Kontrolle über die Dynamik zu wahren meint. Vgl. Kramer, »Stillstellung oder Verflüssigung? Schrift-Bild-Konstellationen bei Walter Benjamin und Peter Weiss«, in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 18/19 (2004), 99–115, hier 101. Es ließe sich hinzufügen, dass Weiss zwar immer wieder das Verlangen formuliert, die Sprache zu bändigen, aber gerade dadurch ihre Eigensinnigkeit als gegeben voraussetzt.

²⁵ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 76.

3. Dezember 1964 darauf hin, dass ein Bezug zum Namensgeber des Lessingpreises bei der Dankesrede erwünscht sei.²⁶ Der gleiche Brief enthält entsprechende Literaturhinweise, die sich in Weiss' Notizbuch wiederfinden.²⁷ Allerdings deutet nichts darauf hin, dass er sich mit den entsprechenden Texten von Hannah Arendt, Hans Mayer und Herrmann Kesten näher auseinandergesetzt hat. Es scheint vielmehr, als sei er mit Lessings *Laokoon* in der Tasche nach Auschwitz gereist: Der kritischen Edition seiner *Notizbücher* ist zu entnehmen, dass die ersten Aufzeichnungen zum Thema der Rede sich im unmittelbaren Umfeld jener Stelle befinden, auf dem die Bahnverbindungen für den Besuch der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau verzeichnet sind. (Vgl. Abb. 7) Kurz vor dem Blatt mit Ankunfts- und Abfahrtszeiten der Züge zwischen Ostbahnhof, Posen und Krakau, Weiss' Fahrplan für Auschwitz, stehen folgende Zeilen:

Laokoon

Es gibt Dinge von denen es heisst dass sie von nichts anderem mehr ausgedrückt werden können als einem Schrei und einem namenlosen Schmerz (KGA 1.556)²⁸

Der primäre Ausgangspunkt der Lessingpreisrede scheint weniger in der Frage nach dem Verhältnis von Wort und Bild bestanden zu haben als in der Frage danach, ob und wie sich das eigene Verhältnis zu den Lagern überhaupt artikulieren oder symbolisieren lässt. Die Eintragungen zur Vorbereitung der Rede finden sich versprengt über das gesamte Notizbuch 8 und den Beginn des Notizbuchs 9. (KGA 1.535–1.711)²⁹ Während in den Notizen zur Lessingpreisrede über die Medien gesprochen und über die konkreten historischen Ereignisse – Nationalsozialismus, Genozid und Krieg – geschwiegen wird, verhält es sich bei den Notizen zu allen anderen Arbeitsprojekten aus dem Winter 1964/65 genau umgekehrt. Die spärlichen Bemerkungen über Laokoon sind umgeben von Aussagen aus dem Auschwitz-Prozess, historischen Daten, Zahlen über die Ermordungen sowie von Stichworten über Folter- und Tötungspraktiken in den Lagern. Somit bildet die Lessingpreisrede das erste und deutlichste Beispiel für das Phänomen, das im Zentrum der vorliegenden Studie steht: In der Auseinandersetzung mit der Sprache, die Weiss' publizierte Texte durchzieht, wird jene Problematik implizit verhandelt, die in den

²⁶ Vgl. Briefe von Biermann-Ratjen an Weiss vom 3. und 14. Dezember 1964, PWA 378.

²⁷ Im Notizbuch sind die Stichworte einiger Titel wie folgt verzeichnet: Hans Mayer, *Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1954; *Sinn und Form* 9 (1957); Herrmann Kesten, *Gotthold Ephraim Lessing: Ein deutscher Moralist*, Mainz 1960; Hannah Arendt, *Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten. Rede über Lessing*, München 1960; vgl. Weiss: KGA 1.556, Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 20, und die entsprechenden Registereinträge. Für die Suhrkamp-Fassung lässt Weiss Hans Mayer aus, übernimmt aber die Stichworte der weiteren Titel, vgl. NB 1960–71, 321.

²⁸ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 20.

²⁹ Ebd. sowie Notizbuch 9 (6.4.1965–16.9.1965).

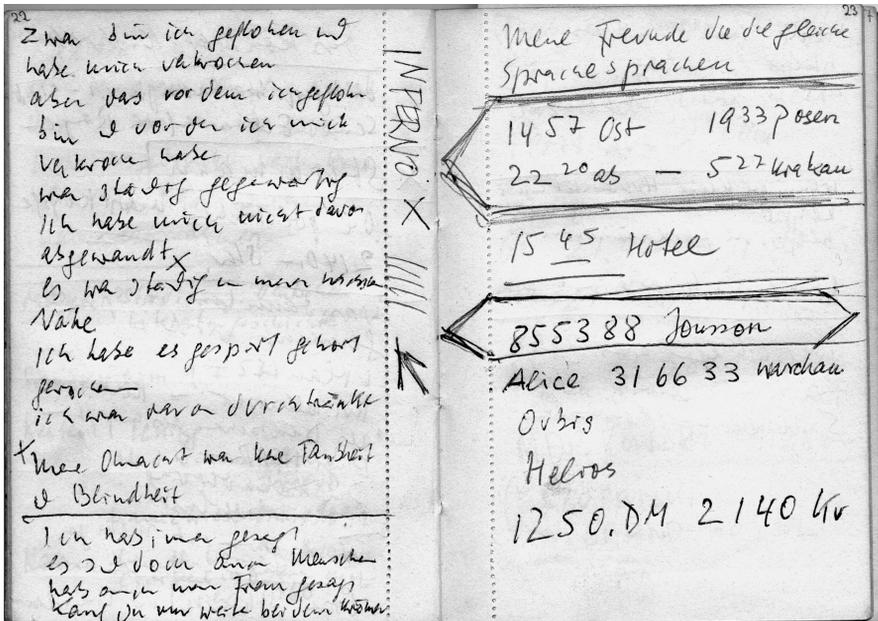
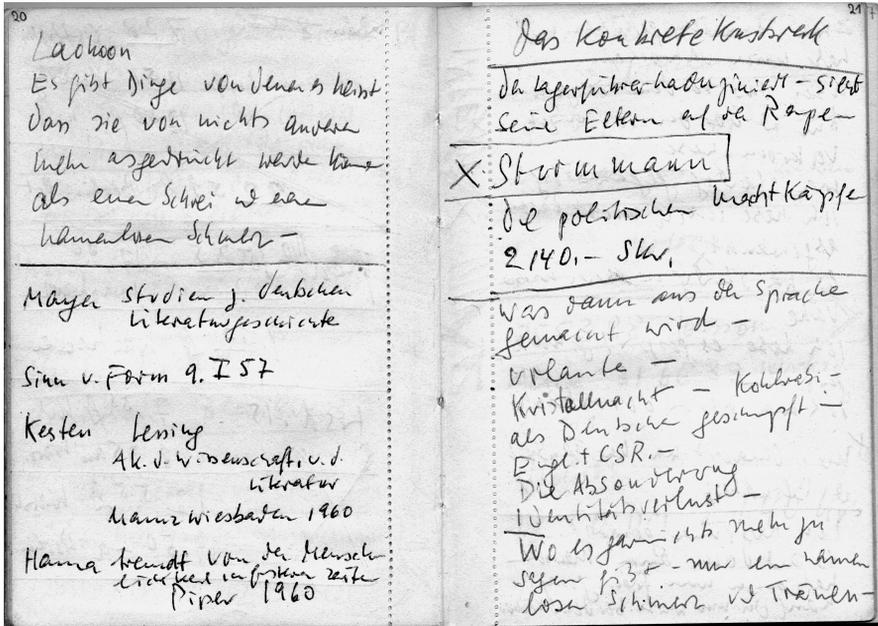


Abb. 7: Notizen für die Lessingpreisrede umgeben von Eintragungen zum *Inferno*-Projekt.

versprengten, Jahrzehnte später editorisch erschlossenen Notizbucheinträgen explizit genannt wird.

Es handelt sich um eine spezifisch literarische Methode, die Weiss im Winter 1964/65 entwickelt, und sie besteht darin, die historische Zeitzugenschaft als denkbar konkrete Erfahrung mit der Sprache zu schildern. Um die literarischen, sprachphilosophischen und politischen Implikationen dieser Schreibweise zu erläutern sowie um ihre Genese nachzuvollziehen, soll im Folgenden ein weiterer Schritt zurück unternommen werden: von der Preisverleihung im Hamburger Rathaus über die Reise nach Auschwitz hin zur Zeit nach dem Beginn des Welterfolgs des Schriftstellers Peter Weiss. Die Notizbuchaufzeichnungen aus dem Zeitraum seines internationalen Durchbruchs mit dem Stück *Marat/Sade* dokumentieren eine spezifische Erinnerungs- und Wahrnehmungsperspektive, die in Konflikt mit jener Gesellschaft steht, in die sich der gefeierte Schriftsteller scheinbar perfekt reintegriert hat.

1.3 Im Schatten des Erfolgs: »inferno – das ist deutschland von heute«

Alles bei Peter Weiss inszeniert immer wieder diesen Körper, den unaufhörlich die Schuld der anderen umgibt.³⁰

Georges-Arthur Goldschmidt

Als Peter Weiss im Dezember 1964 seine Reise nach Auschwitz antrat, war erst ein knappes halbes Jahr seit dem Beginn des Erfolgs mit dem Drama *Marat/Sade*³¹ vergangen. In der BRD erstreckte sich seine positive Medienpräsenz über die gesamte Presselandschaft, von den führenden Feuilletons über die Boulevardpresse bis hin zum kleinsten Lokalblatt. Weiss zählte zu den erfolgreichsten Autoren der ›Suhrkamp-Culture‹, bewegte sich in den Kreisen der Gruppe 47, unterrichtete im Literarischen Colloquium und erhielt das Angebot – das er jedoch ablehnte –, die künstlerische Leitung der geplanten Filmakademie in Berlin (heute dffb) zu übernehmen. Weiss, der zwei Jahrzehnte nach Kriegsende immer noch in Schweden lebte, galt plötzlich als Vorzeigeschriftsteller der Bundesrepublik. Viel Zeit hatte er dort nicht verbracht: Sein dreimonatiger Aufenthalt in Westberlin und Frankfurt am Main im Frühjahr 1964 war der mit Abstand längste in Deutschland seit Beginn seiner Emigration im Jahr 1934.³²

³⁰ Georges-Arthur Goldschmidt, »Die Bedeutung einer Lektüre«, in: PWJ 8 (1999), 21–33, hier 31.

³¹ Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.

³² Müllender, *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt*, 299.

In den Notizbüchern aus dieser Zeit gehen zahlreiche Arbeitsprojekte ineinander über: die Begleitung der *Marat/Sade*-Inszenierungen, die Konzeption einer an Dantes *Divina Commedia* orientierten Dramentrilogie, das Verfassen des *Inferno*-Fragments sowie die intensive Recherche über die NS-Konzentrationslager.³³ Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs befand sich Weiss inmitten einer Umbruchphase im Zeichen dreier Themenkomplexe: »Dante, Marx, Auschwitz«.³⁴ Seine paradoxe Situation als gefeierter Rückkehrer ins Land der Täter und Mitläufer muss als einer der wichtigsten Auslöser seiner politischen Radikalisierung betrachtet werden.³⁵ Diese begann weder mit dem Studium marxistischer Theorien noch mit der Auseinandersetzung mit dem realsozialistischen Systemgegner des Kapitalismus, sondern lässt sich vielmehr als Reaktion auf den Alltag und das politische Tagesgeschäft in der BRD begreifen. Wie es Christoph Weiß formuliert hat, lag Weiss' Radikalisierung »in der unmittelbaren persönlichen Wahrnehmung des Exilanten« begründet, »der in der neuen Gesellschaft allenthalben auf Relikte der alten Verhältnisse stößt, deren Virulenz für ihn evident ist.«³⁶ Die provozierende Haltung, mit der sich Weiss im Verlauf des Jahres 1965 dem Sozialismus verschrieb, kann als Reaktion auf eine Form von Anerkennung verstanden werden, die etwas Wesentliches verkennt.

Ein Blick in die kritische Edition der *Notizbücher* aus dem Jahr 1964 bestätigt diesen Eindruck: Über marxistische Theorie findet sich dort fast nichts, und über den eigenen rapide wachsenden Erfolg in der BRD verliert Weiss ebenfalls kein Wort. In den wenigen persönlichen Aufzeichnungen, die zwischen den Arbeitsnotizen Platz finden, kommen vielmehr Beobachtungen zur Sprache, die einen Riss zwischen dem Emigranten und jener Gesellschaft hervorheben, in die er sich scheinbar reibungslos reintegriert hat: »[d]ass der Emigrant + Jude sich jetzt wieder – und immer noch – damit befasst, während der, der das alles losgelassen hat, seelenruhig lebt und gut schläft.« (KGA 1.182)³⁷ Weiss notiert Details, die den fortdauernden Antisemitismus vor Augen führen, nimmt entsetzt die Debatte um die Verjährung der Kriegsverbrechen zur Kenntnis und kommentiert die Widerstände, auf die er stößt, wenn er eine Klage wegen der gesundheitlichen Folgen des Exils für seine Eltern beim Landesverwaltungsamt in Berlin einzureichen versucht: »Haus der Entschädigungen: Versicherungen – wie man versucht sie zu umgehen, die Überleben-

³³ Vgl. KGA 1.092–1.377, Notizbuch 5 (1.1.1964) und 6 (27.4.1964–17.7.1964).

³⁴ So lautet der Titel des Kapitels über die Entstehung der *Ermittlung* in Robert Cohen, *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 1992, 134–163.

³⁵ Vgl. vor allem Garloff, »Peter Weiss' Entry into the German Public Sphere«, 64: »The shift from the *Divina Commedia* project to documentary theatre transforms the vulnerable subjectivity of the returning exile into a hyper-objectivity that may be regarded as a protective mechanism on Weiss' part, but that was also likely to produce an unsettling effect on its audience.«

³⁶ Weiß, »Nachwort« zu *Inferno*, 140.

³⁷ Notizbuch 5 (1.1.1964–26.4.1964), 89.

den zu betrügen mit Zaubersprüchen, Absendungen von Medizinmännern –« (KGA 720)³⁸

Auch wenn die meisten Kommentare die bundesrepublikanische Gesellschaft betreffen, richtet sich das in den Notizbüchern formulierte Misstrauen gegen Deutschland überhaupt, inklusive der DDR:

Es hat in D. keine Revolution gegeben. Der sozialistische Staat der deutschen ist nicht entstanden durch Volksgewalt, sondern durch Gefangenahme, Überwältigung, Erpressung Verfügung v. oben. (KGA 1.237 f.)³⁹

Zugleich wird der Versuch erkennbar, gemeinsame Nenner mit der Mehrheit der Nachkriegsdeutschen herauszuarbeiten. Im Winter 1964/65 erwecken versprengte Notizbucheintragungen den Eindruck, als würde Weiss damit experimentieren, seine eigene, durch das Exil geprägte Erinnerungsperspektive als Teil einer kollektiven Erinnerung zu denken. Als Formen des Zugrundegehens subsumiert er denkbar unterschiedliche Überlebenswege:

Etwas ging zugrunde
die einen erlebten dieses Zugrundegehen als Soldaten in der Armee
die andern in den KZ
Ich erlebte es in der Losgerissenheit
etwas endgültig verloren (KGA 1.599)⁴⁰

Indem Weiss die universelle Zerstörung zur gemeinsamen Grundlage erklärt, evokiert er die Vorstellung einer Stunde null. In zahlreichen Interviews betont er Aspekte, die ihn mit der Tätergesellschaft verbinden, etwa wenn er immer wieder darauf zurückkommt, dass ihn womöglich allein seine jüdische Herkunft vor der Täterschaft verschont habe:

[I]ch habe oft darüber nachgedacht, was wohl aus mir geworden wäre, wenn ich nicht das Glück gehabt hätte, einen jüdischen Vater zu haben, so daß ich emigrieren musste. Denn alle meine Freunde sind dageblieben, und ich könnte heute nicht sagen, was ich getan hätte, wenn ich in Deutschland geblieben wäre.⁴¹

³⁸ Notizbuch 2 (15.12.1962–20.4.1963), 39. Es handelt sich um eine Notiz zur Vorbereitung eines erst später publizierten Textes: »Bericht über die Einrichtungen und Gebräuche in den Siedlungen der Grauhäute«, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Aus aufgegebenen Werken*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 85–105. Vgl. Registereintrag »Entschädigungsamt«, KGA 19.979: »Teil des Landesverwaltungsamtes Berlin (West); zuständig für die Folgen von Krieg und Vertreibung«.

³⁹ Notizbuch 6 (27.4.1964–12.7.1964), 8 f.

⁴⁰ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 63.

⁴¹ »Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez«, PWG 51.

Alle meine Schulfreunde waren, wie man so sagt, »gute Deutsche«, und viele hatten Angst vor der Gewalt. Und doch war es meine Generation, die in Polen und Frankreich einmarschierte. Warum nicht auch ich? Beinahe alle meine Klassenkameraden wurden während des Krieges getötet oder verwundet.⁴²

In den Selbstaussagen aus dieser Zeit präsentiert sich Weiss als in mindestens dreierlei Hinsicht Entkommener: Erstens – dies betont er freilich am wenigsten – sei er der Verfolgung durch die Nationalsozialisten durch die Emigration entkommen. Zweitens sei ihm die Erfahrung an der Front erspart geblieben. Drittens sei er schließlich qua Geburt und Zufall der Gefahr entkommen, zu einem der Verfolger zu werden; er habe sich der moralischen Prüfung, die darin bestanden hätte, sich zwischen Widerstand und Mitläufertum entscheiden zu müssen, nie unterziehen müssen. Es sei schrecklich, »sich schuldig zu fühlen, nur weil man nicht wie alle anderen bestraft worden« sei.⁴³ Flucht und Exil stellt er somit als ein Privileg dar.

Weiss' Betonung der eigenen hypothetischen Mitschuld liest sich als Angebot einer gemeinsamen Gesprächsgrundlage mit den Dagebliebenen, mit den Leserinnen und Lesern der vielen publizierten Interviews. Dabei steht Weiss gerade durch diese Bereitschaft, Schuldgefühle zu diskursivieren, den Überlebenden und Entkommenen der nationalsozialistischen Verfolgung wesentlich näher als der überwiegenden Mehrheit aus Mitläufern und Tätern in der nachkriegsdeutschen Gesellschaft. Die Universalisierung der Zerstörung geht mit dem Verschweigen der wesentlichen Differenzen einher, nämlich dass das Exilleben sich ebenso wenig mit dem Zustand in Konzentrationslagern deckt wie die Perspektive eines Wehrmachtsveteranen mit der Wahrnehmung von jemandem, der sich der Wehrmacht nicht einmal hätte anschließen dürfen. Im Jahr 1978 schreibt Weiss, der nie deutscher Staatsbürger war, rückblickend über seine Versuche, den Bruch zu leugnen, der ihn von der Mehrheit der deutschen Schriftsteller seiner Generation trenne:

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 andern, die hier beheimatet sind, als eine Art Aussätzige kennzeichnet. (NB 1971–80, 728)⁴⁴

⁴² »Die geteilte Welt des Dramatikers Peter Weiss« (Interview mit der Zeitschrift *Industria*. Stockholm 1965), in: PWG 94–105, hier 100.

⁴³ »Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez«, 50.

⁴⁴ Im Originalnotizbuch nicht vorhanden, dürfte aber dem im Jahr 1978 entstandenen Fragment *Rekonvaleszenz* entstammen.

Dem Vertriebenen haftet ein Kennzeichen an, das Weiss mit der Wunde eines Ausätzigen vergleicht: Er beschreibt das von außen Hinzugefügte als seinen eigenen Makel, als verkörpert nicht die Verfolger, sondern die Verfolgten das Problem, da ihnen das Zeichen anhaftet. Die Passage lässt es offen, ob es sich tatsächlich so verhält, dass die Dagebliebenen idiosynkratisch auf die Anwesenheit der einmal Verfolgten reagieren, oder ob eine entsprechende Einschätzung vielmehr auf die traumatisierte Wahrnehmung des einmal Geflohenen zurückzuführen ist, »ich bin auch jetzt noch nicht gewiß«. Weiss' Haltung steht in einem eigentümlichen Verhältnis zu einem späten Kommentar, mit dem Marcel Reich-Ranicki die Gruppe 47 gegen die von Klaus Briegleb vorgebrachten Antisemitismusvorwürfe verteidigte.⁴⁵ Reich-Ranicki berichtet von Wehrmachtsveteranen, die nicht antisemitisch gewesen seien, sondern lediglich ihren abendlichen Wein bevorzugt ohne die Gegenwart von Juden tranken:

Der eigentliche Kern der Gruppe [47] waren ja Leute, die im Zweiten Weltkrieg Soldaten der Wehrmacht waren und zum Teil in amerikanischen Kriegsgefangenenlagern gewesen waren. Da waren Leute wie Hans Werner Richter, wie Alfred Andersch, wie Wolfdieterich Schnurre, wie Heinrich Böll und viele mehr. [...] Die Juden waren Menschen mit einer anderen Vergangenheit: Hildesheimer war im Krieg in Palästina, Fried in England, Peter Weiss in Schweden – und ich kann mir denken, dass diese Gruppe mit ihrer Erfahrung in der deutschen Wehrmacht abends beim Wein eigentlich lieber unter sich war und nicht so gerne wollte, dass da auch noch die Juden dabei sind, bei denen man aufpassen musste, dass man nicht irgendetwas sagt, was sie eventuell kränken könnte. Das ist alles. *Darin sehe ich keine Zeichen des Antisemitismus, sondern eine ziemlich normale Sache* [Herv. JW] und wie gesagt, ich habe – und ich bin nun wirklich für Fragen des Antisemitismus empfindlich – in der Gruppe 47 keine Anzeichen des Antisemitismus gemerkt.⁴⁶

Stephan Braese zufolge herrschte im nachkriegsdeutschen Kulturbetrieb die Ansicht, dass es für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus

⁴⁵ Vgl. Klaus Briegleb, *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: »Wie antisemitisch war die Gruppe 47?«*, Berlin u. Wien: Philo 2003. Briegleb beobachtet eine gruppentypische Ausgrenzung von Remigranten wie Peter Weiss und vertritt die These, dass diese Abgrenzungshaltung die eigentliche Ursache für die Entstehung der Gruppe sei. Über Weiss' Ausgrenzungserfahrungen in der Gruppe 47 vgl. Helmut Müssener, »Du bist draußen gewesen. Die unmögliche Heimkehr des exilierten Schriftstellers Peter Weiss«, in: Justus Fetscher, Eberhard Lämmert u. Jürgen Schutte (Hg.), *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*, Würzburg: Königshausen u. Neumann 1991, 135–151, und Sven Kramer, »Zusammenstoß in Princeton. Peter Weiss und die Gruppe 47«, in: Stephan Braese (Hg.), *Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999, 115–174.

⁴⁶ Bettina Röhl, »Antisemitismus und Literatur. Ein Interview mit Marcel Reich-Ranicki«, in: *literaturkritik.de* 5 (Mai 2004).

der Stimmen zurückgekehrter Emigranten nicht bedürfe.⁴⁷ Das kritische ›Wir‹ der Gruppe 47 war dasjenige der Kriegsheimkehrer in Opposition zum Hitlerregime: ein diskursives ›Wir‹, das ergänzungsbedürftig bleibt, da es die Erinnerungspolition der Betroffenen der NS-Vernichtungspolitik ausschließt. Martin Walsers 1965 erschienener Essay über die Aufarbeitung der NS-Verbrechen trägt den Titel »Unser Auschwitz«, wobei mit dem Possessivpronomen ein kritisches, aber undifferenziertes, offenbar nicht jüdisches Kollektiv vorausgesetzt wird.⁴⁸ Alfred Andersch forderte bereits 1947 von den Emigranten eine »Verwandlung des streitenden Resentiments, der leidenden Enttäuschung in eine Art von Objektivierung der Nation gegenüber«,⁴⁹ Wolfdietrich Schnurre gab die Empfindung zu Protokoll, die Exilautoren seien »viel zu weit weg gewesen, um uns verstehen zu können«.⁵⁰

Die divergierenden Erinnerungsperspektiven von Tätern, Mitläufern, Überlebenden und Entkommenen blieben noch Jahrzehnte nach dem Ende des zweiten Weltkriegs ein Tabu. Bezogen auf den nachkriegsdeutschen Umgang mit Zeugenschaft hat Ulrich Baer betont, dass es eine aktive Bereitschaft seitens des Zuhörers bedarf, um ein Zeugnis überhaupt hervorbringen zu können, zumal das Sprechen über ein Trauma unter Umständen Affekte mit einer dem ursprünglichen Trauma fast vergleichbaren Gewalt hervorbrechen lassen kann.⁵¹ Ende des Jahres 1964 schreibt Weiss in sein Notizbuch: »Die Sprache die den Juden und Emigranten verboten wird / sie dürfen sich darin nicht äussern. Sie werden daraus ausgestossen.« (KGA 1.554)⁵² Dass auch Weiss in öffentlichen Selbstaussagen darauf verzichtet, die radikale Differenz zwischen seiner eigenen Erinnerungsperspektive und jener der Mehrheitsgesellschaft zu betonen, lässt auf die Wirksamkeit solch unausdrücklicher Verbote schließen. Es handelt sich um unausgesprochene Verhaltensregeln, die in der nachkriegsdeutschen Gesellschaft so konsequent eingehalten wurden,

⁴⁷ Vgl. v. a. Stefan Braese, *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin u. Wien: Philo 2001, 10 f.

⁴⁸ Martin Walser, »Unser Auschwitz«, in: Hans Magnus Enzensberger (Hg.), *Kursbuch 1* (1965), 189–200, zitiert nach Stefan Braese, »In einer deutschen Angelegenheit« – Der Frankfurter Auschwitz-Prozess in der westdeutschen Nachkriegsliteratur«, in: »Gerichtstag halten über uns selbst ...«. *Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses*, hg. v. Fritz Bauer Institut, Frankfurt a. M.: Campus 2001, 217–244, hier 221.

⁴⁹ Alfred Andersch, *Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation*, Karlsruhe: Volk & Zeit 1948, 123, zitiert nach Kramer, »Zusammenstoß in Princeton. Peter Weiss und die Gruppe 47«, 159.

⁵⁰ Wolfdietrich Schnurre, zitiert nach Frank Trommler, »Schwierigkeiten mit der Tradition«, in: Thomas Koebner (Hg.), *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, Stuttgart: Kröner 1984, 29–43, hier 30. Vgl. Stephan Braese: *Die andere Erinnerung*, 8.

⁵¹ Ulrich Baer, »Einleitung«, in: ders., *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 7–31, hier 14 f.: »Die Zeuginnen und Zeugen extremer Katastrophen tragen die Erinnerung an eine Erfahrung in sich, deren Mitteilung keinesfalls immer befreiend wirkt, sondern selbst als traumatisch erlebt wird.«

⁵² Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 18.

dass man bei der Suche nach Ausnahmen lediglich auf wenige Extremfälle stößt. Im Jahr 1999 erwähnte Reich-Ranicki, dass Ulrike Meinhof 1964 die Erste seit seiner damals sechs Jahre zurückliegenden Ankunft in der Bundesrepublik gewesen sei, die »aufrichtig und ernsthaft wünschte«, über seine »Erlebnisse im Warschauer Ghetto informiert zu werden«.⁵³

Das Entscheidende ist, dass Weiss in diesem Milieu zu den Ersten zählt, die die Rolle der Vernichtungslager für die Erinnerungsperspektive eines davon nur indirekt Betroffenen, rechtzeitig Emigrierten in unmissverständlicher Form literarisch entfaltet hat. In seinem autofiktionalen Roman *Fluchtpunkt* (1962) heißt es:

Auf der blendend hellen Bildfläche sah ich die Stätten, für die ich bestimmt gewesen war, die Gestalten, zu denen ich hätte gehören sollen. Wir saßen in der Geborgenheit eines dunklen Saals und sahen, was bisher unvorstellbar gewesen war, wir sahen es in seinen Ausmaßen, die so ungeheuerlich waren, daß wir sie zu Lebzeiten nie bewältigen würden. (F 135)

[...]

Ich hatte weitergelebt, mit der ständigen Gegenwart dieser Bilder. (F 137)

Die Bilder aus den »Stätten, für die ich bestimmt gewesen war«, lösen einen Identifikationsschock aus,⁵⁴ sie suchen den *Fluchtpunkt*-Erzähler immer wieder heim und begleiten seine Auseinandersetzung mit dem Schicksal seiner jüdischen Jugendfreunde aus Prag. Die frühe Rezeption des Romans indes blendet diese Passagen durchgehend aus; sie spielen in keiner der 40 vorwiegend lobenden Rezensionen aus dem Erscheinungsjahr eine Rolle.⁵⁵ Entsprechend selektiv wird über Weiss' Person berichtet: Anfang der 1960er-Jahre wurden in der Regel jegliche Hinweise darauf ausgespart, wann und weshalb er nach Schweden emigriert sei, nur eine einzige Rezension erwähnt den Nationalsozialismus explizit.⁵⁶

Gerade die Integration in die westdeutsche Kulturrelite sowie die anerkennende Aufmerksamkeit, die Weiss zuteil wurde, gehen mit der Ausblendung von allem einher, was sein spezifisches Verhältnis zu Deutschland prägte. Genau diese Dialek-

⁵³ Nach dem besagten Interview habe Meinhof Tränen in den Augen gehabt. Vgl. Marcel Reich-Ranicki, *Mein Leben*, Stuttgart: DVA 1999, 459. Bezeichnend für die bizarre Szenerie intellektueller Kommunikation im Kalten Krieg sowie ihrer Aufarbeitung sind die von Meinhof-Tochter Bettina Röhl hervorgebrachten Hinweise, denen zufolge ihre Mutter Reich-Ranicki eigentlich im Auftrag der polnischen KP aufgesucht habe, in der Hoffnung, belastendes Material gegen ihn zu finden. Reich-Ranicki schließt die Richtigkeit dieser Information nicht aus, hält allerdings weiterhin an seinem Eindruck von dem aufrichtigen Interesse und der Betroffenheit Meinhofs fest. Vgl. Röhl, »Antisemitismus und Literatur«; Thomas Anz: »Warum weinte Ulrike Meinhof«, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.4.2004.

⁵⁴ Vgl. Kramer, »Zusammenstoß in Princeton«, 163.

⁵⁵ Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 30.

⁵⁶ Ebd., 30 f.

tik von Ausgeschlossenheit und vereinnahmender Inklusion hat Weiss allerdings im Verlauf des Jahres 1964 in literarischer Form entfaltet:⁵⁷ Nur wenige Tage vor dem Lokaltermin in Auschwitz reicht er die letzte Fassung des Stücks *Inferno* bei Suhrkamp ein.⁵⁸ *Inferno* behandelt genau das, was im öffentlichen Diskurs in Deutschland allenthalben der Scheu vor der expliziten Benennung zum Opfer fiel: die Wahrnehmungsdifferenz eines Entkommenen auf der Opferseite gegenüber der Mehrheit der Bevölkerung im Land der Täter. Der Protagonist Dante wird in die Welt jener eingeladen, die ihn einige Jahrzehnte zuvor zum Tode verurteilt haben, und nimmt das unbewältigte Erbe verschärft wahr. Ihm ist genau das traumatisch präsent, was die anderen verdrängen: »Ich sah wie die Bewohner lachend / über die gepflegten Plätze gingen / auf denen gestern noch / die Scheiterhaufen brannten.« (I 23) Die Abwehrbemühungen dieses modernen Dante richten sich sowohl gegen die Vereinnahmung seiner Person in der Gesellschaft der ungestraften Täter als auch gegen die Wirkung erschütternder Erinnerungen.

Am Prätext, der *Divina Commedia* von Dante Alighieri, fasziniert Weiss erstens, dass sie vom Autor im Exil geschrieben wurde: Im *Inferno*-Stück lässt er seinen Helden nach der Aufhebung des Todesurteils in die Heimat zurückkehren, um als Schriftsteller gefeiert zu werden. Zweitens ist Dante für Weiss relevant, weil er seine Hölle mit namentlich genannten historischen Vertretern der florentinischen Gesellschaft bevölkerte. Diesen profanen Aspekt der Vorlage aufgreifend, bezieht Weiss die Bezeichnung ›Inferno‹ weder auf den Ort einer gerechten Strafe für die Täter noch, wie es die gängige Metapher von ›Auschwitz als Inferno‹ will, auf das unermessliche Leid der Opfer. Er verwendet den ›Inferno‹-Begriff vielmehr als topografische Bezeichnung, die sich auf den tatsächlichen, aktuellen Aufenthaltsort der Henker und Folterknechte bezieht: »inferno – das ist deutschland heute [...] die Mörder von damals an den Schaltwerken der modernen Wirtschaft Industrie ›Kultur‹«,⁵⁹ lautet eine Notiz aus den Vorarbeiten. Drittens interessiert Weiss, dass Dante sein literarisches Alter Ego die Hölle unversehrt durchwandern lässt: Als Besucher einer Hölle, in der er selbst physisch ungefährdet ist, setzt er sich dem äußersten Grauen als Zuschauer aus. Der Traumzustand, die Kunst und letzten Endes die Sprache schützen bereits Dante Alighieris literarisches Alter Ego. In der Immunität Dantes gegenüber dem Schrecken sieht Weiss einen Vorläufer Kafkas und Becketts: »[D]iese Schreiber sind Dante [...] verwandt, indem sie sich selbst von den Geschehnissen, die sie schildern, nicht gefährden lassen.«⁶⁰

In Weiss' *Inferno*-Stück wird Dante einerseits akademische Ehrungen zuteil, andererseits erscheint er als verlumpfte, apathische Gestalt; er wirkt, als haftete ihm unter dem Lorbeerkranz ein Zeichen an, das ihn für andere als eine Art Aussätziger

⁵⁷ Vgl. Ebd., 10 f.; 88.

⁵⁸ Weiß, »Nachwort« zu *Inferno*, 140.

⁵⁹ PWA 2251–1, zitiert nach Müllender, »*Divina Commedia*«-Projekt, 71.

⁶⁰ Peter Weiss, »Gespräch über Dante«, in: R1 142–169, hier 166.

kennzeichnet. Bei der Entgegennahme von Literaturpreisen sieht er sich mit dem (Selbst-)Vorwurf konfrontiert, es sich im Exil zu leicht gemacht, sich »verkrochen« zu haben, während andere ihr Leben aufs Spiel setzten. (I 31) Nebenfiguren des Stücks fungieren als Sprachrohr einer Dynamik, bei der die gesamte Erinnerungsarbeit dem Überlebenden als Schuldkomplex aufgebürdet wird. So weiß etwa eine der Figuren, dass Dante damals keineswegs »bei Nacht und Nebel« geflohen sei, sondern »am hellichten Tag«, mit Geld und Wertpapieren. Während die anderen kämpfen mussten, habe er es sich im Exil gut gehen lassen, zumal er – wie übrigens Weiss selbst bei seiner ersten Ehe – »bei reichen Leuten Schwiegersohn« gewesen sei:

Denn damals scherten die Geschädigten ihn einen Dreck
um nichts war er besorgt als um den eignen Kram
was es an Unheil gab das hat er abgeschoben
und schwieg wenn andre ihn um Hilfe baten
Heut aber hat er fremdes Missgeschick zum eigenen erhoben (I 30)

Zu Unrecht, so der Tenor, habe Dante seine Opferrolle beansprucht, um sie für den Erfolg auszubeuten. Der Exilant sei in Wahrheit privilegiert: »Du kamst ins Lager derer / die sich die Gerechten nannten«. (I 89) Von Selbstvorwürfen, Anfeindungen und quälenden Erinnerungen geplagt, kämpft Dante gleichzeitig gegen die Vereinnahmung durch eine Gesellschaft, die ihn zuerst mit Orden, akademischen Ehrungen und Preisen und dann mit nackter Gewalt zur Integration in das moderne Inferno zwingt:⁶¹ »Die drei Figuren fallen über Dante her und stecken ihn / in eine Kleidung die der ihren gleicht / Gewandt und schnell und dabei heftig lachend / taktfest / drehen sie ihn hin und her in ihrem Kreis«. (I 33)

Weiss' *Inferno* wurde erst 2003 publiziert, fast 40 Jahre nach der Entstehung und über 20 Jahre nach dem Tod des Autors. Dies hängt vordergründig damit zusammen, dass *Inferno* als erster Teil einer Trilogie verfasst wurde, dessen zweiter Teil, *Paradiso*, sich als *Die Ermittlung*, das Stück über die Auschwitz-Prozesse, verselbstständigte.⁶² Nirgendwo in den zu Lebzeiten publizierten Texten geht Weiss so explizit auf die Rückkehrerproblematik ein wie in *Inferno*; die Problematik, die darin explizit behandelt wird, steckt in seinen publizierten Arbeiten lediglich zwischen den

⁶¹ Martin Rector, Rezension zu »Peter Weiss: Inferno. Stück und Materialien«, in: PWJ 13 (2004), 179–184.

⁶² Ursprünglich sollte *Die Ermittlung* den provokativen Titel *Paradiso* tragen, als Bezeichnung für den aktuellen Aufenthaltsort der Unschuldigen, wobei die Vorstellung von der gespenstischen Gegenwart der schuldlos Ermordeten zugleich die traumatische Präsenz des Geschehens in der Wahrnehmung der Überlebenden suggerieren soll. Aufgrund der zeitgeschichtlichen Bedeutung des Auschwitz-Prozesses wurde *Paradiso* als Teil des »Divina Commedia«-Projekts zugunsten einer separaten Publikation unter dem Titel *Die Ermittlung* aufgegeben. Vgl. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 9. Das *Inferno*-Stück wurde liegen gelassen, nicht jedoch das »Divina Commedia«-Projekt insgesamt, das Weiss in unterschiedlichen Formen bis zu seinem Tod im Jahr 1982 begleitete.

Zeilen. Dafür entwickelt Weiss parallel eine literarische Form, die diesen Problemkomplex mit wesentlich subtileren Mitteln verhandelt: Das große Tabuthema hinterlässt Spuren in der Rhetorik der Sprachbeschreibung sowie in der Tatsache, dass Weiss als Dokumentardramatiker den Fokus immer stärker auf die Medien legt.

Noch im Jahr 1986 konstatiert Hans Werner Richter über Peter Weiss: »Er kannte Diktatur und Krieg aus der Entfernung, ich aus der Nähe, seine Erlebnisse waren mittelbar, meine unmittelbar.«⁶³ Dass Weiss sich im Verlauf des Jahres 1965 immer dezidierter mit dem Dokumentarischen sowie mit dem Medium Sprache auseinandersetzt, erscheint wie eine in ihrer unerbittlichen Konsequenz beinahe ironische Reaktion darauf, dass die Exilanten in der Gruppe 47 immer wieder unter Verweis auf die Medialität ihrer Erfahrung aus dem Diskurs ausgeschlossen wurden.

Nachkriegsdeutschland ist Weiss' persönliches Inferno, es ist die Hölle, in die er sich als gefeierter Schriftsteller begibt. Vor diesem Hintergrund entwickelt er Mitte der 1960er-Jahre das poetische Ideal einer Anästhesie, die die Empfindung betäuben und zu gesteigerter literarischer Präzision verhelfen soll.⁶⁴ In einem letzten Schritt – nach der Betrachtung der Dankesrede, des Besuchs in Auschwitz und der Rückkehrerproblematik im Schatten des Erfolgs – werden im Folgenden die sprachphilosophischen und schreibstrategischen Konsequenzen dieser Konstellation analysiert. Anhand von Notizbuchaufzeichnungen sowie dem Essay »Meine Ortschaft« lässt sich nachvollziehen, wie Weiss die unter anderem von Hans Werner Richter vertretene Hierarchisierung »mittelbarer« und »unmittelbarer« Erfahrung ad absurdum führt: Weiss erarbeitet eine spezifisch mediale Erinnerungsposition. In diesem Sinne beschreibt seine Lessingpreisrede die Entstehung des Nationalsozialismus, ohne ihn zu erwähnen, und behandelt die Kennzeichnung als ›Jude‹, ohne dass dieses Wort fällt. Beschrieben wird dafür die physisch anmutende Wirkung dieser Bezeichnung unter den Bedingungen von Diskriminierung und Verfolgung. Indem Weiss von der Sprache redet, aber konkrete Bezeichnungen verschweigt, treibt er in seiner Lessingpreisrede das beredsame Schweigen der Nachkriegszeit auf die Spitze und macht daraus eine Kunstform. Dabei muss sein Fokus auf die Sprache vor dem Hintergrund jener Tradition analysiert werden, die darin besteht, den Nationalsozialismus als sprachliche Dynamik zu schildern.⁶⁵

⁶³ Hans Werner Richter, *Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*, München: Hanser 1986, 273.

⁶⁴ Burkhardt Lindner, »Anästhesie. Die dantesche ›Ästhetik des Widerstands‹ und die ›Ermittlung‹«, in: Jürgen Garbers (Hg.), *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, Jena u. Lüneburg: Universitätsverlag Jena u. Dietrich zu Klampen Verlag 1990, 114–128, hier 116. Vgl. Martin Rector, »Sechs Thesen zur Dante-Rezeption bei Peter Weiss«, in: *PWJ* 6 (1997), 110–115, hier 111.

⁶⁵ Einige der Thesen aus den folgenden Unterkapiteln wurden in vorläufiger Fassung bereits publiziert: Jenny Willner, »... men vi hör döden i orden ...« Om antisemitism och språklig traumatisering hos Franz Kafka, Victor Klemperer, Peter Weiss och Georges-Arthur Goldschmidt«, in: Hel-

1.4 »Das Thema über die Sprache hin entwickeln«. Sprachbeschreibungen bei Klemperer und Weiss

Use a language to conceive, organize and justify Belsen; use it to make out specifications for gas ovens; use it to dehumanize man during twelve years of calculated bestiality. Something will happen to it. Make of words what Hitler and Goebbels and the hundred thousand *Untersturmführer* made: conveyors of terror and falsehood. Something of the lies and sadism will settle in the marrow of language.⁶⁶

George Steiner (1959)

Im Winter 1964/65 legt Weiss zunehmend den Fokus auf die sprachliche Dimension sowohl nationalsozialistischer Herrschaft als auch der subjektiven Wahrnehmung derselben. Die Schreibweise, die er dabei entwickelt, ist maßgeblich für sein weiteres Schaffen bis hin zum Roman *Die Ästhetik des Widerstands*. Die wesentlichen Schritte dieser Entwicklung lassen sich zum einen anhand seiner Notizbücher nachvollziehen, zum anderen durch eine Relektüre seines Essays »Meine Ortschaft«, der wiederum als gemeinsamer Schlüsseltext für *Die Ermittlung* und für die Lessingpreisrede fungiert. Um das Spezifische an Weiss' Schreibweise beim Literarisieren sprachlicher Phänomene und Erfahrungen herauszuarbeiten, ist zunächst der Rekurs auf einen Klassiker notwendig: Victor Klemperers *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Klemperer zufolge sei seine Analyse der *Lingua Tertii Imperii*, der Sprache des Dritten Reichs, vor allen Dingen ein »Erlebnisbericht«. (LTI 24) Die Rhetorik, mit der er das subjektive Erleben des Gewaltidioms in Worte fasst, bildet den gemeinsamen Nenner mit Weiss: Es handelt sich um Formen der Literarisierung von Erfahrungen mit Sprache, die wiederum sprachphilosophische Implikationen in sich bergen.

Klemperers Aufzeichnungen sind durch den Umstand geprägt, dass er die nationalsozialistische Gesellschaft von innen, allerdings in der Eigenschaft als Ausgeschlossener beschreibt: Er war ein zum Protestantismus konvertierter Philologieprofessor jüdischer Herkunft und entging der Deportation nur knapp, dank der Ehe mit einer nicht jüdischen Deutschen. Im Zustand extremer Gefährdung, im sogenannten Judenhaus, bei der Zwangsarbeit in der Fabrik, während der Bombar-

mit Müssener, Per Jegebäck (Hg.), *Språket, Makten och hårligheten. Fem föreläsningar*. Uppsala: Uppsala Multiethnic Papers 2011, 97–122.

⁶⁶ George Steiner, »A Hollow Miracle«, in: ders., *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, New Haven u. New York: Yale University Press 1998, 95–109, hier 101.

dierungen und auf der Flucht hält er die Veränderungen seiner Muttersprache mit berufsbedingter Akribie fest: »Ich werde Zeugnis ablegen bis zum letzten.«⁶⁷ In seinen Aufzeichnungen kommentiert er Alltagsgespräche, Reden sowie alles Schriftliche, was ihm in die Hände kommt, Flugblätter, Zeitungsartikel, Bücher und Totenscheine: »Todesursache: Insuffizienz des Herzmuskels« (LTI 230), lautet ein Beispiel für die Euphemismen in den Benachrichtigungen, die aus Ravensbrück und Auschwitz bei den Hinterbliebenen eintreffen.

Klemperer dokumentiert die Verbreitung des Nationalsozialismus bis in die einzelnen Worte hinein. Ob »naturverbunden«, »heroisch«, »fanatisch« oder »sonnig«: Kein Wort ist den gewaltsamen Bedeutungsverschiebungen entkommen, und jede ihrer Manifestationen lässt den hochsensibilisierten Sprachanalytiker zusammenzucken: »Aber der Schlag ins Gesicht, der ständig wiederholte Schlag!« (LTI 265) Das Verhältnis zwischen sprachlicher und physischer Gewalt manifestiert sich einerseits im Getroffensein vom Wort; andererseits lässt Klemperer nicht nur den sprachlichen Akt dem physischen näher rücken: Auch physische Schläge verfügen ihm zufolge über eine sprachliche Dimension, denn »das Dritte Reich spricht mit einer schrecklichen Einheitlichkeit aus all seinen Lebensäußerungen«. (LTI 19)⁶⁸ Klemperer berichtet, dass kein Buch ihm jemals so im Kopf gedröhnt habe wie Alfred Rosenbergs *Mythus des 20. Jahrhunderts*, diesmal allerdings nicht allein wegen der sprachlichen Gewalt, sondern weil ein SA-Mann bei der Hausdurchsuchung ihm mit diesem Buch wiederholt auf den Kopf geschlagen habe: »Wie kannst du Judenschwein dich unterstehen, ein solches Buch zu lesen?« (LTI 22) Der Schlag mit dem Buch geschieht analog zum schlagenden Idiom des Buches wie des Schlägers; die grausame Anekdote unterstreicht somit die These von der physischen Funktionsweise des NS-Idioms.

Im Verlauf seiner Untersuchung legt Klemperer immer wieder nahe, dass Worte über die Kraft verfügen, den Totalitarismus unabhängig von den Intentionen der einzelnen Sprecher zu verbreiten. »Da war er wieder, der Schlag ins Gesicht« (LTI 257), notiert er auch dann, wenn er jüdische Freunde dabei ertappt, nationalsozialistisch gefärbte Begriffe zu verwenden. Das NS-Idiom beschreibt er als ein von Chefideologen entwickeltes, intentional eingesetztes Gift, das allerdings ein zerstörerisches Eigenleben entwickelt und sich weitgehend selbstständig verbreitet:

⁶⁷ Vgl. den Titel seiner posthum publizierten Tagebücher: Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher*, hg. v. Walter Nowojski unter Mitarb. v. Hadwig Klemperer, Berlin: Aufbau-Verlag 1996, 2 Bde.

⁶⁸ Damit einher geht die Rolle der Akustik als physisches Überwältigungsmittel: »Die absolute Herrschaft [...] erstreckte sich über den gesamten deutschen Sprachraum mit um so entschiedenerer Wirksamkeit, als die LTI keinen Unterschied zwischen gesprochener und geschriebener Sprache kannte: Vielmehr: alles in ihr war Rede, musste Anrede, Anruf, Aufpeitschung sein« (LTI 35); »Goebbels' Publikum ist immer Hörer, auch wenn es die Zeitungsaufsätze des Doktors liest« (LTI 343). Wie bei Weiss erscheint die Schriftlichkeit als Rückzugsort gegenüber der Dominanz der Propaganda im akustischen Raum.

[D]er Nazismus glitt ins Fleisch und Blut der Menge über durch die Einzelworte, die Redewendungen, die Satzformen, die er ihr in millionenfachen Wiederholungen aufzwang und die mechanisch und unbewusst übernommen wurden. [...] Sprache dichtet und denkt nicht nur für mich, sie lenkt auch mein Gefühl, sie steuert mein ganzes seelisches Wesen, je selbstverständlicher, je unbewusster ich mich ihr überlasse. Und wenn nun die gebildete Sprache aus giftigen Elementen gebildet oder zur Trägerin von Giftstoffen gemacht worden ist? Worte können sein wie winzige Arsendosen: sie werden unbemerkt verschluckt, sie scheinen keine Wirkung zu tun, und nach einiger Zeit ist die Giftwirkung doch da. (LTI 26)

Der Gedanke eines unbewusst übernommenen, hochwirksamen Idioms sowie die Vorstellung lenkender, denkender und steuernder Worte lassen die Sprecher ferngesteuert erscheinen, etwa wenn Klemperer von gedankenlos übernommenen Klischees spricht: »[D]er einzelne kann sich nicht entziehen.«⁶⁹

Klemperer setzt seine wissenschaftlich-philologische Herangehensweise erstens als Strategie der Immunisierung gegenüber dem ansteckenden Idiom ein: Wo die »LTI nach Innen gerutscht« ist, (LTI 266) hat die Sprache des Gegners bereits einen Teilsieg errungen. Zweitens handelt es sich bei seinen Aufzeichnungen um den Versuch, die deutsche Sprache schlechthin vor der Barbarei zu retten. Drittens, und diese Ebene ist für die vorliegende Untersuchung wesentlich, stellt Klemperer seinen Fokus auf die Sprache sowie überhaupt auf die symbolische Ebene nationalsozialistischer Herrschaft als Strategie emotionaler Distanzierung dar: »[S]ehr bald verdichtete sich dann dieser Anruf, mich über die Situation zu stellen und die innere Freiheit zu bewahren, zu der immer wirksamen Geheimformel: LTI! LTI!« (LTI 19) Diese Ebene tritt genau dann in den Vordergrund, wenn die Gefahr akut wird. Vom September 1941 an, mit dem Zwang, den Davidsstern zu tragen, gab es kein Entrinnen mehr vor der oktroyierten Unterscheidung zwischen ›Ariern‹ und ›Semiten‹. Klemperer kommentiert: »[D]as Allerjämmerlichste daran ist, daß ich mich ständig mit diesem Irrsinn des Rassenunterschiedes [...] beschäftigen muss. [...] Mir erscheint das wie ein über mich persönlich errungener Sieg der Hitlerei.« (LTI 45) Wenn er das Kennzeichen beschreibt, wird deutlich, dass seine Auseinandersetzung mit der LTI weit über eine rein sprachwissenschaftliche Dokumentation hinausgeht:

[D]er sechszackige Davidsstern, der Lappen in der gelben Farbe, die heute noch Pest und Quarantäne bedeutet und die im Mittelalter die Kennfarbe der Juden war, die Farbe des Neides und der ins Blut getretenen Galle, die Farbe des zu meidenden Bösen; der gelbe Lappen mit dem schwarzen Aufdruck: »Jude«, das Wort umrahmt von

⁶⁹ Vgl. auch: »Keines war ein Nazi, aber vergiftet waren sie alle« (LTI 131).

Linien der ineinandergeschobenen beiden Dreiecke, das Wort aus dicken Blockbuchstaben gebildet, die in ihrer Isoliertheit und in der breiten Überbetontheit ihrer Horizontalen hebräische Schriftzeichen vortäuschen.

Die Beschreibung ist zu lang? Aber nein, im Gegenteil! [...] [W]ie oft habe ich den Lappen unter der Lupe betrachtet, die Einzelparzellen des gelben Gewebes, die Ungleichheiten des schwarzen Aufdrucks – und alle diese Einzelfelder hätten nicht ausgereicht, hätte ich an jedes eine der erlebten Sterntorturen knüpfen wollen. (LTI 224)

Auffällig ist der geradezu obsessive Fokus auf die Materialität des Schriftbildes und seines Trägers, sowohl in der Schilderung als auch im geschilderten Blick durch die Lupe auf den beschrifteten Lappen. »Sein grelles Gelb leuchtet durch alle qualvollsten Gedanken«. (LTI 229) Die Kennzeichnung durch das angenähte Zeichen bewirkt nicht nur eine symbolische Herabsetzung, sondern ist mit akuter Lebensgefahr verbunden: Wenn der Stern etwa von der Rockklappe halb bedeckt wurde, drohte sofortige Deportation. Die diskriminierende, tödliche Benennung wird durch den angenähten Lappen gleichsam materialisiert, die Kennzeichnung vollzieht den Ausschluss aus der Gemeinschaft noch während der Bezeichnete sich physisch frei in der Stadt bewegen darf, denn »jeder Sternjude trug sein Getto mit sich, wie eine Schnecke ihr Haus« (LTI 226 f.).

Was genau bewirkt jedoch eine Schilderung, bei der die tödliche Funktion des Symbols mit der Gesamtheit seiner materiellen Bestandteile in Verbindung gebracht wird? Weshalb hebt Klemperer die Bemühung hervor, die gelben Fasern des Stofflappens und die schwarze Farbe des Aufdrucks mithilfe einer Lupe zu erkennen? Der Fokus auf das aufgedruckte Wort trägt zu keiner Erkenntnis über die Gefahr bei, sondern zielt eher darauf, ihre schockartige Wirkung abzuwehren. Das Medium selbst schiebt sich in den Vordergrund, als wäre es in der Lage, einen De-realisierungseffekt zu bewirken, einen kurzen Augenblick der Entlastung in einer Situation, in der man sonst den Verstand verlieren könnte. Der Fokus auf die Materialität dieses Zeichens ist die gesteigerte Form dessen, was Klemperer als eine grundlegende Funktion seiner gesamten Sprachanalyse bezeichnet. Noch während der Kriegszeit fragt er sich: »Ist es Kaltherzigkeit von mir und enge Schulmeisterei, daß ich mich immer wieder und immer mehr an die Philologie dieses Elends halte? Ich prüfe wirklich mein Gewissen. Nein; es ist Selbstbewahrung.« (LTI 53) Die Sprache des Dritten Reiches bezeichnet Klemperer entsprechend nicht nur als ansteckende Seuche und als tödliches Gift, sondern paradoxerweise auch als rettende »Balancierstange«: »[S]o war es denn buchstäblich und im unübertragenen philologischen Sinn die Sprache des Dritten Reichs, woran ich mich aufs engste klammerte und was meine Balancierstange ausmachte.« (LTI 19 f.)

Klemperers Sprachdenken reagiert auf eine Verletzung, die die Distanzierung zunächst unmöglich und gerade deshalb umso notwendiger macht. Um zu überleben, klammert sich dieser Verfolgte »aufs engste« an die Sprache der Verfolger. In seinem Buch *LTI* lässt sich ein Wechselspiel von Getroffensein und Abwehr, sprach-

licher Hypersensibilität und Immunisierung beobachten, wie es später auch für Weiss' Rhetorik der Sprachbeschreibung charakteristisch ist. Die Gefährlichkeit der Sprache zu beschreiben und somit den Schrecken an Worte zu binden, erscheint als rhetorische Strategie, als eine Form des Sprachfetischismus, insofern, als ein Fetisch besessene Aufmerksamkeit auf sich zieht und das Bedrohliche sowohl repräsentiert als auch verdeckt. Sprachbeschreibungen können offenbar eine anästhesierende Wirkung ausüben und dadurch gedanklichen Spielraum in einer Situation herstellen, in der kaum andere Handlungsmöglichkeiten bestehen.

Klemperer schildert, wie seine Bemühungen, sich vom NS-Idiom abzugrenzen, sich parallel zu einer Entwicklung vollziehen, in der er selbst zunehmend in die Position des Ausgegrenzten gerät. Einer Tagebuchnotiz zufolge fühlt er sich als »Schlachtvieh, das nicht mehr zur Herde gerechnet wird.«⁷⁰ Seine wichtigsten Bezugssysteme, seine gesellschaftliche Position, die Grundlage seiner bürgerlichen Existenz und seines Lebens überhaupt werden schrittweise demontiert. Ihm schwebt vor, die Sprache des Dritten Reiches in den Zustand eines »geschlossenen wissenschaftlichen Werkes« (LTI 24) hinüberzuführen und zu bannen. Allerdings erweist sich an seinem Buch exemplarisch, dass es keine Außenseiterposition gegenüber der Sprache geben kann: Das Abzuwehrende sucht Klemperers eigene Metaphorik heim.⁷¹ Er bezeichnet Hitlers und Goebbels' Sätze als »undeutsch«, ihre Rhetorik verhält sich zum »deutschen Sprachcharakter« konträr. (LTI 75) Den Nationalsozialismus bezeichnet er als »wuchernde Entartung deutschen Fleisches«, als »Seuche« und als »Infektion durch fremde Bakterien«, die auf den »vom ersten Weltkrieg zerrütteten Volkskörper übergriff«. (LTI 77) Mit Beklemmung lässt sich beobachten, wie sich Klemperers Schreiben gerade dort dem Gegenstand seiner Untersuchung angleicht, wo er sich am heftigsten um eine Abgrenzung bemüht. Der gemeinsame Nenner, die unheimliche Ähnlichkeit, wurzelt in der bereits im Kaiserreich etablierten diskursiven Verstrickung von bakteriologischem und militärischem Vokabular.⁷² Es sind die paradigmatischen Gegensätze von fremd und eigen, krank und gesund, entartet und normal, undeutsch und deutsch, die die Grenzen seiner Abgrenzungsbemühungen markieren. »Ich bin deutsch«, schreibt er aus dem Versteck heraus, »ich warte, daß die Deutschen zurückkommen. Sie sind irgendwo untergetaucht.«⁷³

Während Klemperer am Begriff eines positiv besetzten »Deutschtums« (LTI 257) jenseits des Nationalsozialismus festhält und zur Rettung der entsprechenden Sprach-

⁷⁰ Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher*, Bd. 2, 541.

⁷¹ Klemperer ist sich dieser Gefahr zum Teil bewusst. Er berichtet mehrmals davon, sich selbst dabei zu erwischen, einzelne LTI-Ausdrücke zu verwenden. Die prinzipielle Unmöglichkeit einer »Sprachreinigung« reflektiert er jedoch nicht. Vgl. hierzu: Irving Wohlfarth, »In lingua veritas. LTI mit und gegen Klemperer gelesen«, in: *Germanica* 27 (2000), 103–146.

⁷² Vgl. Martin von Koppenfels, »Immunisierung«, in: Bettina von Jagow u. Florian Stenger (Hg.), *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp. 395–401.

⁷³ Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*, Bd. 2, 105.

tradition aufruft, haben sich für Peter Weiss solche Kategorien längst erübrigt. Weiss' Kulturbegriff ist nicht affirmativ, ihm zufolge hat keine Kulturtradition die Katastrophe unversehrt überstanden, und die deutsche erst recht nicht: »Mit der Pulverisierung von Körpern und Wohnstätten waren auch die Werte, die damit verbunden waren, pulverisiert worden« (L 184), heißt es in der Lessingpreisrede. In seinem Notizbuch hält er fest, dass das, was ihn bewegt, mit Lessing nichts mehr zu tun hat:

Los zusammen – Kinder über den Kopf halten!

Lessings Ästhetik hat mit dem was jetzt ausgesagt werden soll, nichts mehr zu tun (KGA 1.581)⁷⁴

»Los zusammen – Kinder über den Kopf halten!« – die Notiz bezieht sich auf die Befehlstöne, mit denen Menschenmassen in Viehwaggons getrieben wurden, und suggeriert die Aktualität einer Vergangenheit, der mit der Gattungstheorie aus der Epoche der Aufklärung nicht beizukommen ist. In Weiss' Notizbüchern sind die spärlichen Bemerkungen über Lessings Ästhetik umgeben von Aufzeichnungen anderer Art: Es sind Aussagen aus dem Auschwitz-Prozess, historische Daten, Zahlen über die Ermordungen sowie Stichworte über spezifische Folter- und Tötungspraktiken in den Lagern. Ein verbindendes Glied zwischen diesen thematischen Blöcken – Kunstdebatte und Vernichtungsmaschinerie – bilden Einträge, die um die persönlichen Erfahrungen des Schriftstellers kreisen und auf die Rückkehrerthematik im kurz zuvor beim Verlag abgegebenen *Inferno*-Fragment aufbauen. Sie entwerfen das Bild eines im Exil Gebliebenen, dem es auf der Durchreise durch Ost- und Westdeutschland vor der deutschen Sprache graut:

Die Sprache auf der Strasse, das plötzliche Erschauern beim Klang von Stimmen die rufen
 Los los schnell Beeilen. Die Ansässigen vernehmen garnichts Sonderbares,
 wir aber hören den Tod darin –
 wie man sich die
 Sprache immer wieder
 erobern
 erhalten muss (KGA 1.595)⁷⁵

Der Klang der Worte auf der Straße, die Befehlstöne bei der Bahn – »Los los schnell Beeilen« – sind im Gehör des Rückkehrers so untrennbar mit dem Wissen um tödliche Gewalt verbunden, dass er körperlich auf sie reagiert: »das plötzliche Erschauern«. In der Lessingpreisrede konstatiert der Redner, dass Wörter in unserem Gedächtnis gespeichert seien, und »wenn sie von draußen in uns hineingeru-

⁷⁴ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 45.

⁷⁵ Ebd., 59.

fen werden, rühren sie unsre eigenen Erfahrungen an«. (L 170) Für den Rückkehrer sind die Worte auf der Straße traumatisch besetzt, sie verfügen über eine negative emotionale Valenz; in seinem Gehör verdichtet sich die Präsenz des Nationalsozialismus im Klang der Worte. Dabei geht gerade die Benennung dieser unwillkürlichen Reaktion mit einem Distanzierungsmanöver einher: Ein »[W]ir« etabliert sich und betrachtet die »Ansässigen« aus sicherer Entfernung – »wir aber hören den Tod darin«. In der distanzierenden Bewegung wird Rettung gesucht vor einer schmerzhaften Erschütterung, die von der Sprache selbst auszugehen scheint. Wenn Weiss auf der Relevanz solcher Erfahrungen beharrt, rührt er auf der Ebene der Aussage an die sprachliche Dimension des Totalitarismus. Für das Opfer entsprechender Diskriminierungen handelt es sich dabei nicht nur um eine abstrakte sprachphilosophische These, sondern um etwas physisch Erfahrbares. Auf der performativen Ebene macht sich gleichzeitig eine Strategie emotionaler Distanzierung bemerkbar. In dieser Doppelung besteht die Ähnlichkeit zur Schreibstrategie Victor Klemperers.

Die Vorstellung einer Distanz zur Sprache, die sich Klemperer durch den Gestus wissenschaftlicher Analyse erkämpft, figuriert bei Weiss sowohl als Vorzug seines instrumentellen Sprachgebrauchs als auch als Ergebnis des permanent gewordenen Exils. In einem offenen Brief an Hans Werner Richter beantwortet Weiss im Januar 1965 die Frage, warum er nicht in dem Land lebe, in dessen Sprache er arbeite.⁷⁶ Er erklärt, dass ihn der »Grundton des Autoritären«⁷⁷ immer wieder zur Abreise treibe. Der Faschismus sei im gesprochenen Deutsch noch fest verwurzelt: »Ich höre einen Lehrer zu seiner Klasse sprechen, eine Mutter zu ihrem Kind, einen Mann zu seiner Frau, und schon liegt der ganze generationenalte Wust da von Strafe, Willensbrechung, Gehorsam, Patriarchalismus.«⁷⁸ Um sich als Schriftsteller dieser Sprache trotzdem bedienen zu können, nehme er das Risiko bewusst in Kauf, sein »Sprachinstrument«, seine »hauptsächliche Ausdrucksform« durch die Entfernung zum deutschen Sprachraum »abstrakt werden zu lassen«.⁷⁹ Offenbar können die Vorteile der Nähe zum »lebendigen Milieu«⁸⁰ der Sprache die Nachteile dieser Nähe nicht kompensieren.

Solche negativen Eindrücke der Sprache, Erfahrungen mit Tonfällen und Formen der Anrede durchziehen Weiss' Notizen über die Sprache, sowohl die in der BRD als auch die in der DDR gemachten.⁸¹ Über die Ankunft in der DDR nach dem Besuch der Gedenkstätte Auschwitz notiert Weiss Folgendes:

⁷⁶ Peter Weiss, »Unter dem Hirseberg«, in: R2 7–13.

⁷⁷ Ebd., 12.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., 7.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Manche Bemerkungen über die DDR sind ausschließlich in der von Weiss überarbeiteten Fassung der Notizbücher zu finden, etwa: »Das östliche Berlin immer wieder bedrückend – obgleich ich es stets gegenüber dem westlichen ›Paradies-Berlin‹ verteidige. Bei der Überfahrt ist gleich die Enge,

[E]s wird also angenommen, dass wir die Nachtstunden in dieser Abgeschiedenheit dazu benutzt haben, Geldschmuggel zu betreiben. Wir sind nicht mehr Reisende eines neutralen Landes sondern potentielle Verbrecher – Vorzählen! übernächtigt, die Hände klamm, zählt Inez das Geld dem bewaffneten Beamten vor – Ostberlin Flugplatz
Wofür sind sie gestorben – hatte ihr Tod irgendeinen Sinn für eine menschenwürdigere Welt? (KGA 1.577)⁸²

Die Beschreibung von Machtdemonstrationen an der Grenze, kombiniert mit der Frage, wofür die Opfer des Nationalsozialismus gestorben seien, suggeriert eine sprachliche Kontinuität über die Systemwechsel hinweg: befehlsförmige Sprechakte, die die Hände klamm werden lassen. Weiss stellt seine eigene, fremde Muttersprache als hochbrisante Materie dar, eine Abgrenzung von ihr erstrebt er nicht zuletzt mittels eines betont künstlichen, starren Stils. In Interviewaussagen betont er häufig, dass das Leben außerhalb des deutschen Sprachraums eine reinigende Wirkung auf seine Sprache ausübe:

Mein langer Aufenthalt in Schweden hat meine Sprache von allem Ballast befreit, mit dem die Geschichte sie beladen hat. Die von einigen Kritikern hervorgehobene Reinheit meiner Sprache resultiert aus meinem Unvermögen, im Strom der gefühlsmäßigen Sprache zu schreiben, wie beispielsweise Grass. Ich muss jedes Wort suchen und abwägen.⁸³

der Knebel im Mund zu spüren. Offen reden kann ich nur mit Christa [Wolf] und Stephan [Hermelin]. Würde ich hier leben, ich säße längst in der Klemme«. (NB 1960–71, 576). Offen bleibt, ob es sich um bereits früher empfundene und lediglich verschwiegene Dinge handelt oder um den Versuch des Autors, seine positive Haltung zur DDR nachträglich zu differenzieren. Eine Notizbuchformulierung aus dem Jahr 1964 lautet: »Die Entfremdung im Osten: die Schlagworte, Sprüche, Transparente, optimistische Parolen«. (KGA 1.313, Notizbuch 6, 84) Die entsprechende Stelle in der Suhrkamp-Fassung lautet, wesentlich kritischer: »Die Besuche in Ost-Berlin immer wieder von zwiespältiger Wirkung: die roten Fahnen mitreißend – die Sprüche wie Holzhämmer –«. (NB 1970–71 220) Eine Vorbereitung dieser Überarbeitung findet sich in einem der letzten Notizbücher von Weiss: KGA 10.662, Notizbuch 48 (6.6.1981–), 160.

⁸² Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 41. Diese Sätze stehen im Originalnotizbuch aus dem Jahr 1964 und erscheinen in der von Weiss überarbeiteten Fassung für die Suhrkamp-Ausgabe in leicht veränderter Form, datiert auf den 15. Dezember: »Bei der Ankunft in Ost-Berlin, der Grenzsoldat: Geld vorzählen! Wir werden behandelt wie potentielle Devisenschmuggler. / Übernächtigt, die Hände klamm, sucht G[unilla Palmstierna-Weiss] das Geld hervor. [...] In den westlichen Reisenden regt sich Empörung. Sei still, sei still sonst wirst du abgeführt. Bloß keine Erklärungen: wir hätten in Auschwitz besseres zu tun gehabt als Schwarzhandel zu betreiben! / Das schreckliche Gefühl: wofür sind sie gestorben – wurde nach ihnen eine menschenwürdige Welt errichtet?« (NB 1960–71, 328)

⁸³ Jean TAILLEUR, »Gespräch mit Peter Weiss über Deutschland, den Sozialismus und das Theater«, PWG 112 f.

Die scheinbar bescheidene Rede vom eigenen Unvermögen entbehrt nicht einer pejorativen Nuance im Bezug auf diejenigen, die sich unbefangen »im Strom der gefühlsmäßigen Sprache« bewegen. Solchen Verlockungen gegenüber gibt sich dieser Sprecher resistent. Die Abgrenzung vom deutschen Sprachraum geht offenbar mit Selbstbeherrschung und Affektregulierung einher, entsprechend wird das schwedische Rückzugsgebiet nicht als Zufluchtsort beschrieben, sondern mit der Vorstellung selbst auferlegter Askese verbunden, zugunsten einer Klarsicht, die Günter Grass offenbar fehlt. Indes geht Weiss auch auf die Gefahren seiner Sicherungsstrategie ein:

Das führt zu einer Stilisierung, die für mich eine Gefahr in sich birgt: die Gefahr, daß meine Sprache in der Abstraktheit erstarrt. Zum Beispiel bin ich nicht in der Lage, Dialoge im naturalistischen Stil zu schreiben, weil ich die gesprochene Alltagssprache nicht mehr ausreichend beherrsche. Deshalb muß ich oft den Kontakt mit der lebendigen Sprache suchen, der mir in Schweden beim Schreiben fehlt.⁸⁴

In einem Akt der Panzerung soll also die bedrohlich lebendige, ansteckende Alltagssprache abgewehrt werden. Die Gefährlichkeit des Deutschen legitimiert somit eine auf Kontrolle und Abwehr ausgerichtete Sprachstrategie, wobei die Erstarrung als unangenehme Nebenwirkung in Kauf genommen wird. Damit diese Starre sich nicht zu einer neuen Gefahr entwickelt, muss die eigene Sprache regelmäßig mit der »lebendigen Sprache« in ihrem Milieu konfrontiert werden. Diese gelegentliche, offenbar streng kontrollierte Berührung mit dem gefährlichen Material wäre somit das zweite notwendige Übel, eine Maßnahme, die einerseits den Nachteilen der »Abwehr gegen Deutschland«⁸⁵ entgegenwirkt und andererseits das gesamte sprachliche Abwehrsystem immer wieder von Neuem reaktiviert. Peter Weiss inszeniert somit sein Verhältnis zu seiner Mutter- und Arbeitssprache als Wechselspiel zwischen alarmierendem Kontakt und Stärkung der Abwehr. Er redet wie ein Machiavellist der Sprachbeherrschung: Sein schriftstellerisches Ausdrucksmittel erscheint als Funktionssystem, das sich über das Verhältnis zu jenen Gefahren definiert, gegen welche es eingesetzt wird.⁸⁶

In der Mitte der 1960er-Jahre entwickelt Weiss eine Rhetorik sprachlicher Immunisierung und unter entsprechenden Vorzeichen bereitet er seine Lessingpreisrede vor. In den Notizbüchern finden sich zunächst kurze Einträge, die von einer denkbar unmotivierten Auseinandersetzung mit der Gelehrtendebatte über die Frage zeugen, weshalb der abgebildete Laokoon nicht schreit. Peter Weiss befindet

⁸⁴ Ebd., 113.

⁸⁵ Weiss über seine erste Reise durch Nachkriegsdeutschland: »Die Abwehr gegen Deutschland – die Sprachlaute die mit den Jahren vor der Emigration verbunden waren. – Zusammenzucken beim Hören. Das Unheimliche im Zug auf der Reise nach Hamburg (1947)« (NB 1971–80 640).

⁸⁶ Entsprechende Strukturen werden analysiert in Roberto Esposito, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, Berlin: Diaphanes 2004.

sich auf dem Weg nach Auschwitz, und die Vorstellung, Laokoon hielte »der Schönheit wegen dicht« (KGA 1.563)⁸⁷, vermag offensichtlich den Schreibprozess eines Schriftstellers nicht anzukurbeln, der den Fokus unbeirrbar auf schmerzhaft und beschämende Details zu legen pflegt. Gleichsam die Belanglosigkeit des eitel Seufzenden demonstrierend, vollzieht er einen jähen Bruch. Auf der nächsten Seite beginnt unvermittelt die minutiöse Inventarisierung der Gegend rund um das Alte Krematorium in der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau. Ein kurzer Auszug:

Galgen 3 Balken Schienen darüber
 Häuschen d. Wachpostens }Rapportführers [
 Brettverschlag darauf
 Ziegelsteine bemalt Burgenspiel
 Gras zw. Baracken
 schmiedeeisernes Gitter
 Waschraum unten schwarz geteert
 schwarze Rohre
 Waschröge an den Wänden
 Bahre Leinwand
 Mitte Rohr
 Erziehungshäftlinge
 durchs Fenster die doppelten Betonbögen mit Draht dahinter Betonmauer
 Zellen Betonboden
 2 m hoch Guckloch
 Stehzellen 5 x 8 cm Luft
 50 x 50
 4 Stehzellen schmaler Vorraum
 davor dicke Eichentür Guckloch (KGA 1.565 f.)⁸⁸

Die topografischen Stichworte erstrecken sich über mehrere Seiten und skizzieren Räumlichkeiten, die in der Suhrkamp-Edition der *Notizbücher* ausführlich beschrieben werden (NB 1960–71, 324 f.). Als Ausgangspunkt dienen diese Notizen auch für den Essay »Meine Ortschaft«,⁸⁹ wo Auschwitz an die Stelle des Heimortes von Peter Weiss rückt: Der Text erschien in einer Anthologie, für die Weiss ur-

⁸⁷ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 27.

⁸⁸ Ebd., 29 f.

⁸⁹ Am 27. Dezember erschien eine Übersetzung des Textes in der schwedischen Tageszeitung *Stockholms-Tidningen* unter dem Titel »Tjugo år efteråt«. Das Original, die deutsche Erstfassung »Zwanzig Jahre später« wurde erst danach, am 17. Januar 1965 vom WDR gesendet und mit einigen Änderungen zunächst im *Monat* und dann im ursprünglich geplanten, von Klaus Wagenbach initiierten *Atlas*-Band unter dem heute bekannten Titel publiziert: Peter Weiss, »Meine Ortschaft«, in: *Atlas. Zusammengestellt von deutschen Autoren*, Berlin/West: Wagenbach 1965, 31–43. Vgl. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 105.

sprünglich vereinbart hatte, über seinen Geburtsort Nowawes bei Berlin zu schreiben.⁹⁰ Während das parallel verfasste Stück *Die Ermittlung* es vermeidet, die Opfer der Massenvernichtung als ›Juden‹ zu kennzeichnen, übernimmt Weiss in »Meine Ortschaft« die oktroyierte Festschreibung als aktuell wirksamen Teil seiner persönlichen Existenz.⁹¹ Dagegen verblässen alle biografisch verbürgten Ortschaften:

[W]enn ich untersuche, was jetzt daraus hervorgehoben und für wert befunden werden könnte, einen festen Punkt in der Topographie meines Lebens zu bilden, so gerate ich nur immer wieder an das Zurückweichende, alle diese Städte werden zu blinden Flecken, und nur eine Ortschaft, in der ich nur einen Tag lang war, bleibt bestehen. [...] Nur diese eine Ortschaft, von der ich seit langem wußte, doch die ich erst spät sah, liegt gänzlich für sich. Es ist eine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam. Ich habe keine andere Beziehung zu ihr, als daß mein Name auf den Listen derer stand, die dorthin für immer übersiedelt werden sollten. (O 114)

Welche Art von Beziehung zum Ort des historischen Verbrechens ergibt sich aus dem Umstand, »auf den Listen derer« gestanden zu haben, die zur Vernichtung bestimmt waren? In »Meine Ortschaft« müssen alle negativen Formulierungen umgewendet werden: Wenn der Besucher keine andere Beziehung zur Ortschaft hat als jene, die mit den Listen zusammenhängt, dann heißt es positiv formuliert, dass diese Listen sehr wohl eine Art Verhältnis begründen. Verordnungen und Beschlüsse können das Leben auch des physisch entkommenen Individuums gewaltsam durchkreuzen, über Verwaltungsakte, Gesetze und Sprechakte steht es mit dem Geschehen in Verbindung, oder, wie es in der Lessingpreisrede heißt, »[e]s gehört zu ihm, was in den Amtsstellen beschlossen und in Verordnungen verbreitet wird« (L 175).

Systematisch mustert der Besucher in »Meine Ortschaft« das Lagergelände, aber der persönliche Bezug lässt sich über die Wahrnehmung vor Ort nicht konkretisieren. Die Erzählerstimme ist zwar die des unmittelbaren Zeugen – »Ich sah ...« / »Ich trat ein ...« / »Hier ist ...«. Der Zeuge stellt jedoch fest, »zu spät« gekommen zu sein, und entsprechend selbstquälerisch wirkt sein Bemühen, das penibel recherchierte Detailwissen topografisch zuzuordnen. In der ehemaligen Gaskammer besteht sein dominierender Direkteindruck in der eigenen Gefühlskälte:

⁹⁰ Christoph Weiß hat ermittelt, dass Weiss erst kurz vor der Reise nach Auschwitz mit Klaus Wagenbach verabredet hatte, einen Beitrag über seinen Geburtsort Nowawes bei Berlin für den *Atlas*-Band (s. o.) zu schreiben, in dem mehrere Gegenwartsschriftsteller über ihren jeweiligen Ort schreiben sollten. Der Entschluss zur Revision des Themas muss während des Aufenthaltes in Polen oder kurz danach gefallen sein. Vgl. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 105. Die zitierten Briefe von Wagenbach an Weiss sind vom 8.12.1964 und 2.2.1965, PWA, 76/86/2924–2826.

⁹¹ Vgl. Kramer, »Zusammenstoß in Princeton«, 164.

Ein langgestreckter Raum, ich messe ihn mit meinen Schritten, zwanzig Schritte die Länge. Fünf Schritte die Breite. Die Wände weißgetüncht und abgeschabt. Der Betonboden ausgetreten, voller Pfützen. An der Decke, zwischen den massiven Tragbalken, vier quadratische Öffnungen, schachtartig durch den dicken Steinguß verlaufend, Deckel darüber. Kalt. Hauch vor dem Mund. Weit draußen Stimmen, Schritte. Ich gehe langsam durch dieses Grab. Empfinde nichts. Sehe nur diesen Boden, diese Wände. Stelle fest: durch die Öffnungen in der Decke wurde das körnige Präparat geworfen, das in der feuchten Luft sein Gas absonderte. (O 116)

Die Zusammenführung von Daten und Wahrnehmungen fügen sich zu keiner emotional erfassbaren Erfahrung.⁹² Der Besucher, dessen Leben von der nationalsozialistischen Politik geprägt wurde, »stellt fest«, in der Gaskammer zu stehen und nichts dabei zu empfinden. »Nichts zu empfinden«, dürfte so viel heißen, wie »nichts Angemessenes zu empfinden«, zumal gerade die Beschwörung eines Gefühls der Gefühllosigkeit als spezifische Form von Pathos betrachtet werden muss.⁹³ Der berichtende Besucher stellt seine eigene Gefühllosigkeit zur Schau: Nach der Besichtigung der Gaskammer von innen steigt er aufs Dach, wo »die hölzernen, mit Teerpappe benagelten Deckel« sich heben lassen. Von dort aus betrachtet er den Ort des Verbrechens aus der Täterperspektive: »Sanitäter mit Gasmasken öffneten die grünen Blechbüchsen, schütteten den Inhalt hinab auf die emporgestreckten Gesichter, legten schnell wieder den Deckel auf.« (O 117)

Der negierten emotionalen Reaktion auf den Ort steht allerdings ein anderer Effekt gegenüber, und dieser Effekt gilt dem Leser des Textes: In »Meine Ortschaft« werden Gewaltpraktiken in sachliche Worte gefasst, wobei der dominierende Rezeptionseindruck in der schockartigen Wirkung der bloßen Benennung besteht. Der überaus gefasste, gut informierte Besucher benennt die Taten explizit: Er sieht das Eisenrohr, an dem die Häftlinge »geschaukelt und mit Ochsenziemer zerschlagen« (O 117) wurden, betritt die Räume, in denen Frauen »durch Röntgenstrahlen die Eierstöcke verbrannt wurden« (O 121) und betrachtet die »Schleifbahn, auf der die toten Leiber zu den Loren rutschten« (O 123 f.). Die vom Erzähler beschwore-

⁹² Über die Reflexion der eigenen Empfindungslosigkeit in »Meine Ortschaft« vgl. Irmela von der Lühe, »Zwischen Zeugniszwang und Schweigegebot. Literarische Erinnerungarbeit bei Primo Levi und Peter Weiss«, in: Silvio Vietta, Dirk Kemper u. Eugenio Spedicato (Hg.), *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005, 249–264, 260 f.

⁹³ Vgl. hierzu Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München: Wilhelm Fink 2007. Die Erfahrung affektiver Befremdung wird hier als eigenständige historische Form von Pathos analysiert, als eine richtungsweisende Variante des Pathetischen (Ebd. 18). Vgl. auch Rei Terada: »Any apparent ebbing of pathos makes more as well as less pathos: the less pathetic the end of pathos is, the more pathetic it is that it isn't pathetic anymore.« (*Feeling in Theory: Emotion after the Death of the Subject*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2001, 14, zur Ökonomie des Pathos vgl. 81).

ne affektive Absenz des historischen Ereignisses vor Ort steht in einem Kontrastverhältnis zur Wirkungsmacht des Wortes auf der performativen Ebene. Dieser Riss geht durch die einzelnen Sätze:

Ich bin im Hof gestanden vor der schwarzen Wand, ich habe die Bäume gesehen hinter der Mauer, und die Schüsse des Kleinkalibergewehrs, die aus nächster Nähe in den Hinterkopf abgefeuert wurden, habe ich nicht gehört. (O 120)

Das Entscheidende hat er nicht gehört. Mit der Erschießung in den Hinterkopf wählt Weiss eine besonders schnelle Tötungsart als Beispiel für die Unmöglichkeit, den Todesaugenblick zu versprachlichen. Wer das Geräusch der Schüsse »aus nächster Nähe«, am eigenen Hinterkopf, gehört hat, kann garantiert nicht davon berichten. Auf der performativen Ebene geschieht dabei etwas anderes: Das »und« anstelle von »aber« verleitet zur verfrühten Hoffnung, der Satz könne noch harmlos weitergehen – Bäume, Mauern, vielleicht noch Kieswege? –, wodurch die lakonische Benennung der Tat umso härter trifft. Der Text belässt es nicht bei der Feststellung der Unmöglichkeit, das Geschehene sprachlich zu erfassen, sondern operiert vor allem gezielt mit der Schockwirkung der Worte.

In »Meine Ortschaft« werden Folter- und Tötungsmethoden aufgezählt, wie sie dem Besucher bei der Recherche und bei den Prozessen vermittelt worden sind: »Ich hatte es vor mir gesehen, als ich davon hörte und las. Jetzt sehe ich es nicht mehr.« (O 118) Damit konstatiert der Besucher, dass seine spezifische Erfahrung vor Ort keineswegs an seine Reaktion beim Hören und Lesen über die dort verübten Verbrechen heranreicht. Auf diesen Besucher üben die Berichte über die Verbrechen eine heftigere Wirkung aus als die Tatortbesichtigung:

Der Lebende [...] besitzt nichts als seine Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt. (O 124)

Zwar ist auch hier die Form der Feststellung negierend – der Besucher besitzt *nichts* als Dokumente. Wenn diese allerdings »Teil seines Lebens« sind und er immerhin fassen kann, was ihm selbst widerfährt, so drängt sich die Antwort auf die unausgesprochene Frage auf: Was ist diesem Besucher widerfahren? Der Text thematisiert ein Phänomen, das erst in der Lessingpreisrede explizit reflektiert wird: Für den Verschonten ist das sprachlich, medial Vermittelte Gegenstand erschütternder Erfahrung.

Peter Weiss reist mit Lessings *Laokoon* nach Auschwitz. In seinen Notizbüchern lässt sich schrittweise nachvollziehen, wie er die Laokoon-Skulptur als Bindeglied zwischen der eigenen Biografie und dem Schicksal einsetzt, das ihm erspart blieb. Warum ist das Gesicht des Laokoon nicht vor Schmerz entstellt? Für Weiss dient das dezente Seufzen des Abgebildeten weder der Bewunderung, wie sie Winkel-

mann zum Ausdruck bringt – »sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschen, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können«⁹⁴ –, noch interessiert ihn Lessings Frage nach der Harmonie des optischen Eindrucks im Dienste des Mitleids. Weiss aktualisiert die Skulpturengruppe radikal und erweckt dabei den Anschein, die gesamte schuldig gewordene Kulturtradition zu überspringen.⁹⁵ Im Seufzen sieht er lähmende Sprachlosigkeit:

Es ist nicht mehr ein Schweigen um der Harmonie und Schönheit willen
sondern ein Verstummen
Es hat ihm die Stimme verschlagen (KGA 1.601)⁹⁶

Die Vorstellung von Sprachlosigkeit wird hier wörtlich genommen und forciert: Laokoon hat es nicht die Sprache, sondern die Stimme verschlagen. Die Verschiebung des geläufigen Ausdrucks ins Physiologische erschwert eine metaphorische Lesart: Von Sprachlosigkeit als einer Angelegenheit des gefährdeten Körpers ist hier die Rede. In einer »Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia« aus dem Jahr 1965 weiß Weiss' Dante-Figur aus eigener Erfahrung, dass auch Sprachliches, medial Vermitteltes sprachlos machen kann:

Die Möglichkeit des Sprechens
ging mir schon verloren, als ich mich bemühte, die Eindrücke
dieses Tribunals festzuhalten und mir die Geschehnisse vorzustellen,
die der Verhandlung zugrundelagen⁹⁷

Die Feststellung, Laokoon habe es die Stimme verschlagen, ist keine Auseinandersetzung mit Lessings Gattungsfrage, sondern zeugt vielmehr von einem radikal identifikatorischen Umgang mit Kunst. In den Notizbüchern vom Winter 1964/65 kommt eine Stimme zur Geltung, die der Dante-Figur ebenso gut wie dem Schriftsteller Weiss zugeordnet werden kann:

Zwar bin ich geflohen und habe mich verkrochen
aber das vor dem ich geflohen bin und vor dem ich mich verkrochen habe
war ständig gegenwärtig
Ich habe mich nicht davon abgewandt
es war ständig in meiner nächsten Nähe

⁹⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, hg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart: Reclam 1977, 20.

⁹⁵ Dafür halten sich die Formulierungen in der Lessingpreisrede erstaunlich eng an Lessing, vgl. das Kapitel über Weiss' Lessingpreisrede in Sigrid Lange, *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*, Bielefeld: Aisthesis 1999.

⁹⁶ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 65.

⁹⁷ Peter Weiss, »Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia«, in: R1 125–141, hier 135.

Ich habe es gespürt gehört gerochen
ich war davon durchtränkt (KGA 1.558)⁹⁸

Zur Entstehungszeit von »Meine Ortschaft« und der Lessingpreisrede wehrt sich diese Stimme gegen Selbstbeichtigungen und antizipierte Vorwürfe, indem sie unter Verweis auf sinnliche Wahrnehmung – »gespürt gehört gerochen« – darauf beharrt, vom mörderischen Geschehen mit betroffen gewesen zu sein. Am Beispiel Jean Améry's hat Jan Philipp Reemtsma hervorgehoben, dass ein Trauma oft erst dann seine zerstörerische Kraft entfaltet, wenn die Gesellschaft oder Gemeinschaft sich weigert, das erlittene Leid zu erkennen und anzuerkennen.⁹⁹ Sowohl »Meine Ortschaft« als auch die Lessingpreisrede erzählen vom Bemühen um eine literarische Form, in der sich das Paradox fassen lässt, etwas erlebt zu haben, ohne physisch involviert gewesen zu sein. Erst die Anknüpfung an das Spracherleben bewirkt eine Annäherung der beiden Themengebiete Vernichtungsmaschinerie und Ästhetikdebatte. Die Vermitteltheit historischer Erfahrung schlägt hier in Beschwörungen von unmittelbarer Erfahrung mit dem Medium um. Die Brücke zur Lessingpreisrede wird mit den folgenden Zeilen geschlagen:

Laokoon – das Thema über die Sprache hin entwickeln. Ich vernahm alles in der Sprache in der es auch anbefohlen wurde. Die Gesellschaft in der sich dies entwickelte, sprach diese Sprache – meine Sprache. Ich gehörte der Sprache/Gesellschaft an. (KGA 1.612)¹⁰⁰

Sind die Verbrechen des Nationalsozialismus das Thema, das »über die Sprache hin« bearbeitet werden soll, so bildet zugleich die Sprache selbst ein thematisches Zentrum. Ihre Rolle ist entscheidend, denn das Vernehmen »in der Sprache« strukturiert die Erfahrung; die Gewalt der Sprache treibt jene Geschichte voran, mit der Weiss sich beschäftigt. Der scheinbar abstrahierende, verallgemeinernde Fokus auf die Gewalt der Sprache bedeutet somit eine Rückbesinnung auf das subjektiv Erlebte. Gerade indem Weiss in seiner Lessingpreisrede nur von Sprache spricht, beharrt er auf einer partikularen, physischen, existenziellen Erfahrung.

Mit dem Gestus der Gefühllosigkeit setzt der Berichtende in »Meine Ortschaft« seine Leser verstörenden Informationen aus, auf dass sie Teil auch ihres Lebens werden mögen. Somit operiert dieser Essay performativ mit der Schlagkraft jener Wor-

⁹⁸ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 22.

⁹⁹ Vgl. u. a. Jan Philipp Reemtsma, »172364: Gedanken über den Gebrauch der ersten Person Singular bei Jean Améry«, in: Stephan Steiner (Hg.), *Jean Améry [Hans Maier]*, Basel u. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1996, 63–86.

¹⁰⁰ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 76. Den umher liegenden Einträgen nach zu urteilen, entstand die Notiz Anfang Januar 1965. In einem Brief an Siegfried Unseld vom 15. Februar erwähnt Weiss beiläufig, dass er seine Ansprache zur Entgegennahme des Lessingpreises noch ausarbeiten muss, vgl. UWB 420.

te und Daten, die in der parallel verfassten Lessingpreisrede nicht genannt, aber dafür in ihrer Wirkung beschrieben werden. Beide Texte drehen sich um die Erfahrung eines Entkommenen, verschont Gebliebenen, der allerdings über ein ausgeprägtes Sensorium für die mediale Dimension der historischen Gewalt verfügt. Die Sprache ist hier ›Ortschaft‹ des Erlebens, in traumatischer Derealisation verblasen hingegen die geografischen Orte vor den Augen des Entkommenen.

2 »Laokoon oder über die Grenzen der Sprache«. Die philosophischen Implikationen einer Schreibstrategie.

(il y a, douce, discrète ou criante, une terreur dans
les langues, c'est notre sujet)¹

Jacques Derrida

Der Fokus auf literarische Beschreibungen sprachlicher Erfahrungen und Phänomene legt einen verborgenen roten Faden frei, der die Texte von Peter Weiss durchzieht, ein Narrativ mit philosophischen Implikationen, das sich unterhalb der Oberfläche des explizit Verhandelten entfaltet. Um diese Ebene auszuloten, folgt eine vergleichende Lektüre der Lessingpreisrede mit Jacques Derridas *Le Monolinguisme de l'autre*, einem Essay, in dem Derrida das Verhältnis von Sprache und Gewalt unter Rückgriff auf seine eigenen Erfahrungen mit Kolonialpolitik und antisemitischer Ausgrenzung erörtert. Bei Weiss wie bei Derrida ist das Sprachdenken untrennbar mit Vorstellungen von Gefahr verbunden, wobei der grundlegende Unterschied darin besteht, dass der politisch radikalisierte Weiss die aktuelle Gefahr in der lähmenden Unentschlossenheit des Schreibenden verortet, während Derrida die Gefahr mit dem Begehren nach Eindeutigkeit und dem Anspruch auf Sprachbesitz verbindet. Dabei geht Derrida in *Monolinguisme* bei der Benennung der historischen und biografischen Hintergründe seiner Sprachphilosophie weitaus expliziter vor als Weiss, dessen Redetext wiederum bei näherem Hinsehen überraschend dekonstruktive Züge aufweist. Die Erläuterung des komplizierten Verhältnisses von Übereinstimmung und Unterschied legt den Blick frei auf die widersprüchlichen Sprachkonzepte, die in der Lessingpreisrede miteinander ringen. Einen weiteren Bezugspunkt bilden dabei Judith Butlers Begriff der sprachlichen Verletzbarkeit und ihre Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von körperlicher und sprachlicher Gewalt in ihrer Studie *Excitable Speech* sowie Exkurse zu Franz Kafka und George Steiner.

¹ Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, 46 (*Einsprachigkeit*, 43: »[E]s gibt, auf weiche, diskrete oder schreiende Weise, einen Terror in den Sprachen, das ist unser Thema«).

2.1 »Einzelne Worte gingen immer mehr zum Angriff über«. Sprachentzug und unmögliche Biografie

Ich stehe auf einer anderen Raum- und Zeitebene
als mein Leser; er kann mich nur »entfernt« ver-
stehen, er kann mich nicht in den Griff bekommen,
immer greift er nur die Gitterstäbe zwischen uns.²

Paul Celan

Peter Weiss' Lessingpreisrede kreist um die Erfahrung des Sprachverlustes, wobei der Begriff des Verlustes zunächst voraussetzen scheint, dass die Sprache dem Individuum irgendwann gehörte. Weit gefehlt: In den Textwelten von Weiss sucht man vergeblich nach einem Hinweis auf die Möglichkeit von selbstverständlichem Sprachbesitz. Beginnend mit der Schilderung der kindlichen Sprachaneignung wird der Fokus auf konstitutive Hürden gelegt: Die Sprache wird als fremde Materie beschrieben. Wenn Weiss in seiner Rede-Erzählung den kindlichen Spracherwerb eines namenlosen Schreibenden schildert, steht die universelle Entfremdung am Anfang aller Sprechversuche: Bereits der erste Schrei des Kindes ist mit Angst verbunden, er ist die Reaktion auf die Einsamkeit im dunklen Raum.³ Dabei bereitet auch die eigene »Stimme im Dunkeln« dem Kind Angst: Das Ergebnis der »mit großer Anstrengung« vollzogenen »Handlung des Schreiens« ist ihm fremd und unheimlich, als schauderte der Säugling in der Wiege vor den Tönen, die seiner eigenen Kehle entspringen. (L 171)

In der Lessingpreisrede bedeutet Erstspracherwerb Selbstbehauptung unter widrigen Bedingungen. Am Beginn von Individuation und Kommunikation steht der Angstlaut, der noch mehr Angst einflößt, und dieser Laut ist es, der sich erst langsam in den »Ansatz von Worten« verwandelt. Es geschieht dies aus dem Bedürfnis des Kindes heraus, »sich selbst vor einem anderen zu zeigen und sich vor diesem anderen mit seinen Absichten bemerkbar zu machen.« (L 171) Doch gerade der Zugang zum anderen geht mit der nächsten Bedrohung einher: Die Identität des Kindes ist konstitutiv abhängig von einer Außenwelt, die zunächst über das Monopol der Mittel verfügt, mit denen das Kind sich von ihr abgrenzen will. Entsprechend sind die ersten sprachlichen Erfahrungen des Kindes dadurch geprägt, dass »bestimmte Aussagen« von außen verlangt werden. Sprachaneignung bedeutet Anpassung an die »Stimmen im Haus«, »die Stimmen auf der Straße und in dem gro-

² Hugo Huppert, »Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan«, in: Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus (Hg.), *Paul Celan. Materialien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 319–324, hier 319.

³ Vgl. Rector, »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder«, 26: »Bereits die Ursituation ist traumatisch«.

ßen Gefüge der Stadt«. (L 171 f.) Wörter werden dem Kind »diktiert und mit Gewalt aus ihm herausgezogen«, Worte und Gedanken »dringen« in das Kind »ein«. (L 172 f.) Die Sprache erscheint als invasive Kraft, ihre Vorgängigkeit dem Subjekt gegenüber als Zumutung.

Mit dieser Schilderung rührt Weiss an ein sprachphilosophisches und -psychologisches Grundproblem, nämlich an die Paradoxie zwischen den sprachlichen Funktionen von Selbstbehauptung, Fremdbestimmung, Individuation und Integration.⁴ Es ist auffällig, wie der grundlegende Gedanke einer Fremdheit der Sprache gegenüber dem Individuum, wie er bereits bei Wilhelm von Humboldt vorkommt,⁵ bei Sprachdenkern des 20. Jahrhunderts zunehmend schmerzhaft konnotiert wird. Wittgenstein spricht wiederholt von der »Abrichtung«⁶ durch Sprache, womit sein Begriff des Sprachspiels um eine überaus aggressive Konnotation ergänzt wird. Jacques Derrida wiederum beschreibt seine eigene Prägung durch die Sprache als ein »Zappeln [...] am Angelhaken der französischen Literatur und Philosophie«; als »Metall- oder Holzhaken, die den Körper mit beneidenswerten, furchterregenden und unerreichbaren Wörtern durchdrangen, während sie in mich eindrangten«. (E 85 f.)⁷ In *Monolinguisme* setzt sich Derrida mit dem Riss der Fremdheit in der eigenen Sprache auseinander und greift auf das Bild physischer Verletzungen zurück. Die Wunde der Entfremdung ist offen, Jürgen Trabant nennt sie die »nicht zu heilende Wunde des 20. Jahrhunderts« und stellt deshalb Derridas *Monolinguisme* in eine Traditionslinie mit den sprachphilosophischen Schriften von Platon,

⁴ Vgl. Burkhardt Lindner, der anhand der gleichen Textstelle von der »niemandem ersparte[n] Erfahrung« spricht, »dass das Aufwachen die Positionen des Sprechens, der Schrift und des Bildes nicht bruchlos zusammenwachsen lässt, sondern Spaltungen fortzeugen, die am Ursprung stehen.« (»Spaltungen. Die Kunst und die Künste bei Peter Weiss«, in: Yannick Müllender, Jürgen Schutte u. Ulrike Weymann (Hg.), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2007, 105–118, 108).

⁵ Wilhelm von Humboldt, *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, in: ders., *Schriften zur Sprachphilosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969 (= Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel, Bd. 3), 336–440; auf 437 macht er darauf aufmerksam, »dass der in Sprache aufgenommene Gedanke für die Seele zum Object wird und insofern eine ihre fremde Wirkung auf sie ausübt. [...] Jetzt tritt die entgegengesetzte Ansicht ein, nach welcher die Sprache wirklich ein fremdes Object, ihre Wirkung in der That aus etwas andrem, als worauf sie wirkt, hervorgegangen ist.«

⁶ Ludwig Wittgenstein, »Philosophische Untersuchungen«, in: ders., *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–196. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (= Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 1), 225–580, hier § 5, 240: »Ein wichtiger Teil der Abrichtung wird darin bestehen, daß der Lehrende auf die Gegenstände weist, die Aufmerksamkeit des Kindes auf sie lenkt, und dabei ein Wort ausspricht; z. B. das Wort »Platte« beim Vorzeigen dieser Form.« Vgl. auch §§ 5; 27; 86; 157–158; 189; 198; 206; 223; 441 und 609.

⁷ »[J]’ai été comme harponné par la littérature et par la philosophie françaises, l’une et l’autre, l’une ou l’autre: flèches de métal ou de bois, corps pénétrant de paroles enviables, redoutables, inaccessibles alors même qu’elles entraient en moi«. (M 84)

Aristoteles, Dante, Humboldt und Wittgenstein. Derridas Buch gehöre dazu, so Trabant, »weil es – wie die anderen großen Bücher über die Sprache – getrieben ist von einer bohrenden Frage an die Sprache in einer dramatischen Krisensituation.«⁸

In *Monolinguisme* begründet Derrida die Notwendigkeit einer Kritik am Logozentrismus mit den tödlichen Auswirkungen historischer Gewalt und ihrer Verankerung in der Sprache. Indem er von der Fremdheit seiner eigenen, französischen, Muttersprache ausgeht, verweist er mit ungewohnter Deutlichkeit auf die historischen wie biografischen Impulse seines Denkens. Zentral für die Überlegungen in *Monolinguisme* ist das Verhältnis von Partikularität und Universalität: Gerade die konkrete Erfahrung von Ausgrenzung – wie Derrida sie selbst als algerischer Jude mit französischer Muttersprache erlitten habe – macht etwas universell Gültiges erst erfahrbar: die konstitutive Fremdheit dessen, was man zugleich sein Eigenes nennt, die Fremdheit der Sprache. Die Struktur, für welche Derrida seine Erfahrungen als Beispiel heranzieht, besteht also aus einer Negation: Die Sprache kann einem niemals gehören, jede Sprache ist dem Sprecher grundsätzlich fremd, auch wenn diese Fremdheit erst dann wahrnehmbar wird, wenn einem der Zugang zu ihr verwehrt wird. Derrida dekonstruiert das Konzept der natürlichen Muttersprache mit einem Satz, auf den er immer wieder zurückkommt: »*Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne*«. (M 15)⁹

Eine Ebene der Vergleichbarkeit mit der über 30 Jahre zuvor entstandenen Rede von Peter Weiss ergibt sich bereits dadurch, dass beide Texte von den politischen Entwicklungen im Vorfeld und während des Zweiten Weltkriegs ausgehen, sowie dadurch, dass in beiden Fällen Formen antisemitischer Ausgrenzung im Rahmen einer allgemein formulierten Reflexion über Sprache thematisiert werden. »Er, von dem hier die Rede ist«, schreibt Weiss, der mit der Ausblendung des Persönlichen nicht zuletzt die Allgemeingültigkeit seiner Ausführungen suggeriert. »Derjenige (dieses Ich), von dem ich spreche«,¹⁰ schreibt Derrida, denn er zieht sich selbst als Beispiel heran, legt Zeugnis ab von einer persönlichen Situation, die wiederum von der wesenhaften Kolonialstruktur aller Kultur und Sprache zeuge. (M 68) Anders als Weiss verwendet er die erste Person Singular, allerdings nicht ohne immer wieder hinzuzufügen, dass die Fabel, die er erzählen will, mit der Schwierigkeit konfrontiert wird, überhaupt ›Ich‹ zu sagen und eine befriedete (»apaisée«) Autobiografie zu schreiben:

⁸ Vgl. Jürgen Trabant, »Sprach-Passion: Derrida und die Anderssprachigkeit des Einsprachigen«, in: Susan Arndt, Dirk Naguschewski u. Robert Stockhammer (Hg.), *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2007, 48–65, hier 63.

⁹ Im Original kursiv. Vgl. »*Ja, ich habe nur eine Sprache, und die ist nicht die meinige*«. (E 13)

¹⁰ Jacques Derrida, »Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs«, übers. v. Barbara Vinken, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1997, 15–41, hier 25. Dieser Vortrag, eine Art Vorfassung von *Monolinguisme*, ist nur in deutscher Übersetzung publiziert worden.

Ce que je dis, celui que je dis, ce *je* dont je parle en un mot, c'est quelqu'un, je m'en souviens à peu près, à qui l'accès à toute langue non française de l'Algérie (arabe dialectal ou littéraire, berbère, etc.) a été *interdit*. Mais ce même *je* est aussi quelqu'un à qui l'accès au français, d'une autre manière, apparemment détournée et perverse, a aussi été *interdit*. [...] Par un interdit interdisant du coup l'accès aux identifications qui permettent l'autobiographie apaisée, les ›mémoires‹ au sens classique. (M 55)¹¹

Das Ereignis, auf das er hier verweist, ist das Ausschlussgesetz von 1940, als die französische Kolonialmacht während des Vichy-Regimes den Juden Algeriens die Staatsbürgerschaft aberkannte:

Or j'ai connu cela. Avec d'autres, j'ai perdu puis recouvré la citoyenneté française. Je l'ai perdue pendant des années sans en avoir d'autre. Pas la moindre, vois-tu. (M 34)¹²

Als jüdisches Kind wurde Derrida zudem der Schule verwiesen. Er bringt diese Ausschlusserfahrungen mit der Formulierung auf den Punkt, dass ihm der Zugang zum Französischen »untersagt« (E 55), ihm die Sprache schlechthin »entzogen« (E 119) worden sei,¹³ und kündigt an, seine Geschichte als kleine Fabel über gestörte Identität zu erzählen.¹⁴ Die Botschaft der Fabel markiert die Notwendigkeit, das Konzept der eigenen Sprache radikal infrage zu stellen, um der Gefahr vorzubeugen, die mit dem Begehren nach sprachlicher Ermächtigung einhergeht: Es kann kein Eigentum der Sprache geben, nur die Gewalt ihrer eigentlich unmöglichen Aneignung. (M 46)¹⁵ Genau hierin zeigt sich der entscheidende Unterschied zu Peter Weiss als engagiertem Schriftsteller: In krassem Gegensatz zu Derrida besteht die explizite Botschaft der Lessingpreisrede in der ebenfalls ethisch begründeten Notwendigkeit, die Herrschaft über die Sprache um jeden Preis zu erringen, um sie zielgerichtet als Werkzeug und als Mittel zu positiv bestimmten Zwecken einzusetzen.

¹¹ »Das, was ich sage, derjenige, den ich ausspreche, dieses Ich, von dem ich in einem Wort spreche, ist jemand, wie ich mich ungefähr erinnere, dem der Zugang zu jeder nichtfranzösischen Sprache Algeriens (arabischer Dialekt oder Literatur, Berberdialekt etc.) untersagt worden ist. Aber dieses selbe Ich ist auch jemand, dem der Zugang zum Französischen auf eine andere, anscheinend abwegige und perverse Art und Weise ebenfalls untersagt worden ist. [...] Durch ein Verbot, das auf einen Schlag den Zugang zu den Identifikationen untersagt, die eine friedliche Auto-biographie, das heißt ›Memoiren‹ im klassischen Sinne erlauben«. (E 55)

¹² »Ich habe das erlebt. Zusammen mit anderen habe ich die französische Staatsbürgerschaft verloren und dann wiedererhalten. Ich habe sie für Jahre verloren, ohne eine andere zu haben. Nicht die geringste Staatszugehörigkeit, verstehst Du.« (E 32)

¹³ Vgl. »interdit« (M 57), »privé«. (M 117)

¹⁴ Derrida, »Die Einsprachigkeit des Anderen«, 18 f., sowie M 31; 54; 63; 76.

¹⁵ Vgl. »Einsprachigkeit des Anderen«, 22.

Um zunächst bei den Gemeinsamkeiten zu bleiben: Sowohl Weiss als auch Derrida beschreiben in aller Ausführlichkeit, wie die Ausgrenzung zur Folge hat, dass die Fremdheit der eigenen Sprache spürbar, erfahrbar wird. Sowohl Weiss als auch Derrida beschreiben die jeweiligen Erfahrungen mit Ausgrenzung als Sprachverbot und Sprachentzug. Derrida spricht vom »blockierte[n] Zugang« (E 69)¹⁶ zur Sprache und zur Schrift überhaupt, aus dem »Schreibenden« bei Weiss wird zunächst »der aus der Sprache Verbannte«, dem die Sprache »enteignet« wurde, (L 176) der den »Zugang zur eigenen Stimme« (L 172) verliert und »als Sprecher nicht mehr intakt« (L 175) ist. Die Sprache erscheint ihm »fragwürdig« (L 173); es hat ihm die »Stimme verschlagen« (L 181); er erfährt das »Herausgerissensein« (L 180) aus der Sprache.

Als Beispiel für die Sprache der Anderen dient in *Monolinguisme* die Sprache der französischen Kolonialmacht, wobei Derrida sich dem Dilemma stellt, die Gewalt, die das Französische auf ihn ausgeübt habe, in ebendieser Sprache beschreiben zu müssen. Bei Weiss als deutschsprachigem Schriftsteller jüdischer Herkunft tritt das strukturell gleiche Problem in verschärfter Form auf, wobei er mit seiner Rede einen spezifisch literarischen Umgang mit der Schwierigkeit entwickelt, den Nichtbesitz der eigenen Sprache als Schriftsteller in ebendieser Sprache zu beschreiben. Die Fremdheit der Sprache, wie sie in der Sprachphilosophie theoretisch postuliert werden kann, figuriert im Modus literarischer Schilderung als beschriebenes Ereignis. In Weiss' Redetext ist die fremde, eigene Sprache Gegenstand sinnlicher Erfahrung.

Das Besondere an Weiss' Lessingpreisrede besteht darin, dass sie das sprachphilosophische Problem literarisiert, das heißt zum Teil eines narrativen Geschehens macht. Diese Literarisierung vollzieht sich im Modus der Literalisierung, also des Wörtlich-Nehmens der Sprachmetaphorik. Einen Satz wie »Die Wörter des neuen Bereichs wuchsen vor ihm auf« (L 177) mag man noch überlesen, ohne sich ein räumliches Szenario vorzustellen. Wenn nun aber dem, was zunächst wie eine Metapher klingt, eine konkrete Wirkung auf die Lebensrealität und den Handlungsspielraum der Hauptfigur der Lessingpreisrede zugesprochen wird, entsteht das Bild tatsächlich emporgewachsener Worte:

Die Wörter des neuen Bereichs wuchsen vor ihm auf. Sie waren überdimensioniert, er turnte zwischen den Wörtern umher, stolperte von einem zum anderen, die Wörter hatten schwere Kanten an denen er sich stieß.

In diesem Stadium befand er sich zwischen zwei Sprachen. (L 177)

¹⁶ Vgl. »accès [...] bloqué à la langue et à l'écriture« (M 70).

Die materialisierende Sprachmetaphorik bei Weiss ist häufig festgestellt worden.¹⁷ Die eigentliche Wirkung seiner Sprachbilder entsteht allerdings genau genommen durch die Zerstörung der Metaphorizität; die Grenze zwischen Metaphorizität und Wörtlichkeit schwimmt in einem Verfahren exzessiver Bildkontamination, bis die zunächst nur metaphorisch gedachten Kanten der Wörter zu materiellen Gegenständen im erzählten Raum werden. In diesem Raum sind die fremden Wörter Fremdkörper, deren Körperlichkeit genauso wörtlich genommen wird, wie der Körper des zwischen zwei Sprachen »umherturnenden« Protagonisten. Zu übertreffen wäre die Literalisierung nur, wenn anschließend ein blauer Fleck beschrieben würde, den er sich beim Zusammenstoß zuzog.

Auf der Handlungsebene des Textes stoßen die Wörter mit der gelebten Welt zusammen. Die Sprachbeschreibungen lesen sich als Szenarien des Aufpralls, der Abwehr, des Angriffs und der Flucht, es ist ein Drama zwischen Individuum und Sprache. Genau dieses Motiv verselbstständigter Worte steht in eklatantem Widerspruch zum Bestreben des Protagonisten, die Sprache als Mittel zu vernünftig bestimmten Zwecken einzusetzen. Geschildert wird somit nicht nur der Kampf eines Menschen um die Sprache, sondern zugleich sein Kampf gegen die Sprache selbst als materialisierte und bisweilen gar animierte Gestalt. In Weiss' Rede vollzieht sich ein dramatisches Ringen entgegengesetzter Sprachbilder.

Da es in der Lessingpreisrede um den Verlust der Muttersprache geht, muss zunächst eine Fallhöhe etabliert werden. Sie entsteht, indem die Aneignung der Sprache dem Protagonisten zunächst zu gelingen scheint. Das Ergebnis ist ein Leben als Teil der harmonischen Sprachgemeinschaft, in der »Situation des Zwiegesprächs, des Wohnens in einer Sprache« (L 174). Vor dem Hintergrund der anfangs geschilderten Traumatisierung durch Sprache wirkt diese Idylle allerdings wenig glaubwürdig, zumal sich proleptische Formulierungen einschalten, die den selbstverständlichen Besitz der Sprache als vorübergehende Täuschung entlarven:

Später, wenn das verloren ist, *von dem er damals meinte, es gehöre ihm*, [Herv. JW] sieht er diese einzelnen körperhaften Stunden in der Vorwelt liegen, er weiß nicht mehr was gesprochen wurde, erinnert sich nur an die sprechenden Mänder, an die Leichtigkeit des Sprechens und Verstehens, an die Luft, die Gerüche, das eigene Atmen. (L 173)

Der Zustand des »Wohnens in der Sprache« dient der Erzählung lediglich als Bild einer verlorenen Fiktion, als konstitutiv unerfüllbare Sehnsucht und durchsichtige Projektion. Auch in Weiss' Lessingpreisrede setzt das Gefühl von Zugehörigkeit voraus, dass das Wissen um die grundsätzliche »Doppelzüngigkeit der Zugehörig-

¹⁷ Zuletzt bei Hein-Khatib, *Mehrsprachigkeit und Biographie. Zum Spracherleben der Schriftsteller Peter Weiss und Georges-Arthur Goldschmidt*, Tübingen: Gunter Narr 2007, 117 f.

keitsklausel«¹⁸ im Sinne Derridas vom Einzelnen ignoriert oder verdrängt wird. Wenn Weiss' Protagonist sein Land fluchtartig verlassen und die Sprache wechseln muss, ist es mit dem schönen Schein vorbei. Mit der gewaltsamen Ausgrenzung geht somit nicht etwa eine ursprüngliche Zugehörigkeit verloren, sondern vielmehr die Illusion davon.

Bei Weiss wird das Ende der Illusion durch die Ausgrenzung und die anschließende Flucht des Protagonisten markiert, bei Derrida durch den Bericht über die Aberkennung der Staatsbürgerschaft. In beiden Fällen erscheint der Sprachverlust als Ergebnis sprachlicher Gewalt, thematisiert wird also die Tatsache, dass Sprache auch mittels Sprache geraubt werden kann: Als Sprechakt betrachtet, ist eine juristische Deklaration, die die Ausbürgerung eines Einzelnen oder eine rassistische Gesetzgebung in Kraft treten lässt, ein Akt der Gewalt dem betroffenen Individuum gegenüber, ein Beispiel für jene Gewaltform, bei der die verfügende Gewalt (*potestas*) mit der verletzenden (*violentia*) zusammenfällt.¹⁹ Derrida betont, dass die Staatsbürgerschaft keineswegs einfach ein »Prädikat des Überbaus« sei, das an der »Oberfläche der Erfahrung« dahingleite: »Vor allem dann nicht [...], wenn diese Staatsbürgerschaft ganz und gar prekär, jung, bedroht, künstlicher als je ist.«²⁰ Weiss' Lesingpreisrede beschreibt, wie die Sprache, also das Medium der Gemeinschaft, sich gegen einzelne ihrer Mitglieder wendet. Hier treibt ein personifiziertes Abstraktum die Handlung voran: Nach und nach erlebt der Protagonist, wie »die Sprache sich feindlich vor ihm erhebt und ihn ausstößt« (L 173). Es ist eine Massenbewegung eigendynamischer Zeichen:

In dem unaufhörlichen Austausch von Worten [...] gehen einzelne Worte immer mehr zum Angriff und zur Verfolgung über, und die von diesen Worten Betroffenen versuchen, sich vor ihnen zu decken und sie durch Gegenstimmen unschädlich zu machen. (L 174)

Die von Beginn an plastische und materialisierende Sprachbeschreibung gipfelt in einer Szene brutaler Wortangriffe. Die totalitäre Gewalt wird dieser Schilderung zufolge nicht nur sprachlich vermittelt, sondern von den Worten verkörpert: »Die Sprache nimmt jetzt eine Gewalt an, die er sich selbst bei seinen gewagtesten abseitigen Beschwörungen nicht hätte vorstellen können.« (L 175) Das Sich-Ereignen der entfremdeten Sprache entfaltet sich als literarisches Geschehen, Agens der Geschichte ist das wüste Eigenleben einer literalisierten Metonymie. Die angriffslusti-

¹⁸ Derrida, »Die Einsprachigkeit des Anderen«, 17.

¹⁹ Vgl. Steffen K. Hermann u. Hannes Kuch: »Symbolische Verletzbarkeit und sprachliche Gewalt«, in: dies. u. Sybille Krämer (Hg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, 179–210, in Anlehnung an die Sprechaktheorie von Austin und die Reflexionen Judith Butlers zur *Hate speech*-Debatte.

²⁰ Derrida, »Die Einsprachigkeit des Anderen«, 19.

gen Worte gehen zur Verfolgung über, sie sind auf die Auszugrenzenden losgelassen worden, aus deren Sicht der Angriff sich wie folgt gestaltet:

Andere standen da, von der Macht eines neuen Wortes überwältigt, und wenn sie selber nicht faßten, was dieses auf sie losgelassene Wort besagen sollte, so wurden sie bald darüber belehrt, denn wo immer auch einer ein solches Wort übergestülpt bekam, hingen daran schon die Rudel derer, mit denen er früher die gleiche Sprache gesprochen hatte und die sich jetzt, besessen vom Zerfall des Gewohnten, zu den Fürsprechern eines zukünftigen Idioms machten. (L 176)

Für Weiss' Protagonisten bedeutet diese Entwicklung eine akute Bedrohung, die im Bild der feindlichen, schlagenden, ausstoßenden Sprache festgehalten wird. Wie bei Klemperer betreibt die faschistische Sprache den Faschismus selbst. An einem Punkt ist Weiss allerdings wesentlich radikaler als Klemperer: Nimmt man die Lessingpreisrede beim Wort, so agieren die Worte ihren menschlichen Urhebern gegenüber autonom. Die gewalttätigen Worte befinden sich nicht einmal in der Macht der Verfolger, denn liest man die Tropen genau, so werden sogar die Täter durch Worte gelenkt: Die Menschen »besitzen die Wörter nicht länger, die Wörter besitzen sie« (L 175).

In der Lessingpreisrede verzichtet Weiss durchgehend darauf, die Täter als Akteure, als bewusst Handelnde darzustellen. In grausamer Verkehrung des handlungsorientierten Sprachbegriffs erscheinen dafür die Menschen als willenlose Medien des Gesprochenen. Auch Derrida bezieht sich explizit auf die Sprache der Aggressoren, um zu zeigen, dass der Nichtbesitz der eigenen Sprache keine Besonderheit der Verfolgten ist. Die Unmöglichkeit einer Verfügungsmacht über Sprache gelte auch für das, was man gemeinhin die ›Sprache des Herrn‹ nennen würde: »Denn der Herr besitzt nicht eigentlich, was er dennoch seine Sprache nennt.«²¹ Zur Erläuterung zieht Derrida eine Interviewaussage von Hannah Arendt aus dem Jahr 1964 heran. Im Gespräch mit Günter Gaus berichtet Arendt zunächst über den Schock, den es für sie bedeutete, von den nationalsozialistischen Vernichtungslagern zu erfahren:

ARENDDT: [...] Dies nicht. Dies hätte nie geschehen dürfen. Und damit meine ich nicht die Zahl der Opfer. Ich meine die Fabrikation der Leichen und so weiter – ich brauche mich darauf ja nicht weiter einzulassen. Dieses hätte nicht geschehen dürfen. Da ist irgend etwas passiert, womit wir alle nicht fertig werden.

²¹ Derrida, »Die Einsprachigkeit des Anderen«, 22, vgl. »Car contrairement à ce qu'on est le plus souvent tenté de croire, le maître n'est rien. Et il n'a rien en propre. Parce que le maître ne possède pas en propre, *naturellement*, ce qu'il appelle pourtant sa langue« (M 45).

Die Frage, ob ihre deutsche Sprache das amerikanische Exil überlebt habe, bejaht sie allerdings entschieden. Gaus hakt nach:

GAUS: Auch in der bittersten Zeit?

ARENDDT: Immer. Ich habe mir gedacht, was soll man denn machen. Es ist ja nicht die deutsche Sprache gewesen, die verrückt geworden ist.²²

An diesem Punkt nimmt Derrida vehement Abstand von Arendt: »Elle ne nie pas, elle dénie« (M 103), sie verneint nicht, sie verleugnet: Arendt verleugne, dass die Sprache sehr wohl »verrückt und gemeingefährlich« (E 45)²³ sei.

Hiermit ist der Punkt genannt, an dem Weiss Derrida nähersteht als Arendt. Mit literarischen Mitteln entwirft Weiss nämlich das Bild der verrückten Sprache und liefert somit nicht nur eine Fabel im Sinne einer exemplarischen Geschichte mit universeller Botschaft, sondern zugleich ein dazugehöriges Fabelwesen: die Sprache als Physis, als grotesk animierte, verrückte Gestalt. Die Vorstellung von Verrücktheit ist auch dort zentral, wo Weiss in einem Fragment aus dem »Divina Commedia«-Projekt die Verfolger mit Irrenhausinsassen parallelisiert:

Die Bezeichnungen, die uns auferlegt wurden, und die Folgen die sich daraus ergaben, wurden zu Tatsachen und mussten als solche behandelt werden, selbst wenn sie uns als Chimären erschienen. Wenn im Irrenhaus ein Aufstand ausbricht und die Insassen mit Beilen und Messern auf mich einstürzen, muss ich diesen Angriff als Realität werten, obgleich die Angreifer nur unter dem Druck kranker Ausgeburten handeln. Ihr Hieb tötet, selbst wenn er garnicht mich meint, sondern nur ein Scheinbild. [...] Jude, das war jetzt etwas Verfolgtes, etwas, das abgeschlachtet werden sollte, also musste sich dieses Wesen danach benehmen.²⁴

Anders als in der Lessingpreisrede wird der Wahnsinn hier zwar nicht der Sprache selbst, sondern den Sprechern zugesprochen. Wesentlich ist jedoch die Beobachtung, dass Bezeichnungen und Chimären zu Tatsachen werden können. Die Sprache bezeichnet somit nicht nur die Wirklichkeit, sondern erzeugt sie mit. Wenn »die Irren« den sozialen Raum dominieren und ihre Bezeichnungen die sprachliche Wirklichkeit bestimmen, so determinieren sie den Handlungsspielraum des Bezeichneten. Die Unterscheidung zwischen Trugbild und Tatsache erübrigt sich, denn die grausame Ironie besteht darin, dass der einzige Kampf, den der Angegriffene

²² Hannah Arendt, »Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache«. Gespräch mit Günter Gaus, ausgestrahlt im Deutschen Fernsehen 1964; publiziert in: Günter Gaus, *Zur Person*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1965, 11–30, hier 21. Zitiert nach: Derrida, E 101 f., vgl. M 102.

²³ Vgl. »folle à lier« (M 46).

²⁴ Aus dem Aischmann-Fragment, Teil des »Divina Commedia«-Projekts, aus der Phase zwischen Juni und Dezember 1964. PWA, Mappe 2256, Blatt 18, zitiert nach Müllender, »Divina Commedia«-Projekt, 143, wo auf die Parallele zur Identitätsproblematik in *Abschied von den Eltern* hingewiesen wird.

aufnehmen kann, voraussetzt, dass er die ›kranken Ausgeburten‹ wie Tatsachen behandelt. Die Chimären erzeugen einen realen Druck; die Trugbilder sind wirkungsmächtig, tödlich. Entsprechend schätzt auch die Lessingpreisrede die Situation des verfolgten Schreibenden ein: »Ein solches Wort, das mit ihm nicht das geringste zu tun hat, urteilt ihn zu einem neuen Dasein ab«. (L 174) Kaum wird ein lebendiges Wesen einem Wort untergeordnet, so wird die diskursive Realität zu einer Tatsache, die unter Umständen der Waffe beim tödlichen Hieb vorausgeht. Die Waffe zielt nach dem Wort und vermag gerade deshalb ein lebendiges Wesen zu treffen. Will das Wesen überleben, so muss es das Scheinbild von sich selbst als Tatsache hinnehmen und entsprechende Konsequenzen ziehen: fliehen, kämpfen oder untergehen.

Wenn die Sprecher jener Sprache, die die soziale Identität eines Individuums konstituiert, dieses Individuum kategorisch bis hin zum Tötungswunsch ausgrenzen, ist die konkrete Todesgefahr untrennbar verknüpft mit der sprachlich vollzogenen Diskriminierung. Die Wahrnehmung der Worte als ›schlagend‹ leuchtet aus dieser Perspektive unmittelbar ein. Fragen sprachlicher Gewalt lassen sich allerdings kaum theoretisch oder sozialphilosophisch reflektieren ohne Rekurs auf die Frage nach dem Verhältnis von Metaphorizität und Wörtlichkeit, wobei eine entsprechende literaturwissenschaftlich geschulte Lesart auch auf philosophische Texte angewendet werden muss: Auch theoretische Ausführungen bedienen sich literarischer Verfahren. So erinnern die theoretischen wie die literarischen Beschreibungen physischer Sprachgewalt zunächst an Franz Kafka:

Jste žid – [Sind Sie Jude]? Sehn Sie nicht, wie im ›Jste‹ die Faust zurückgezogen wird, um Muskelkraft anzusammeln? Und dann im ›žid‹ den freudigen, unfehlbaren, vorwärts fliegenden Stoß? Solche Nebenwirkungen hat für das deutsche Ohr die tschechische Sprache öfters.²⁵

Diese Beschreibung zweier tschechischer Worte entstammt einem Brief von Kafka an seine tschechische Übersetzerin, die Publizistin Milena Jesenská im Mai 1920. Jesenská schrieb auf Tschechisch, und ihr Teil der Korrespondenz gilt als verschollen.²⁶ Aus Kafkas Brief geht allerdings hervor, dass sie ihn gefragt haben muss, ob er Jude sei. Seine Reaktion erstreckt sich über mehrere Seiten und zeugt von großer Aufgewühltheit. Er bezeichnet die Frage »Jste žid« als Faustschlag, unterstellt also eine Form von Aggression und lässt dabei offen, ob er sie Jesenská zuschreibt. Seine

²⁵ Franz Kafka, *Briefe an Milena*, hg. v. Jürgen Born u. Michael Müller, Frankfurt a. M.: Fischer 1983, 28.

²⁶ Zuweilen kursierten Gerüchte, denen zufolge die Briefe gerettet worden seien und sich in einem geheimen Londoner Safe befänden. Vgl. Marta Kotyk-Martová, »Die Publizistin Milena Jesenská«, in: Kurt Krolop u. Hans Dieter Zimmerman (Hg.), *Kafka und Prag*, Berlin u. New York: de Gruyter 1994, 199–207, hier 204.

Erläuterung entkoppelt die Worte von ihrer Urheberin und suggeriert die unmittelbare Evidenz der Behauptung, dass die Worte selbst den Schlag vollziehen: Es ist nicht nur der Anblick der Worte – »Sehn Sie nicht« –, sondern auch ihre Gestik und ihr Klang: Der Ausdruck »Jste žid«, schreibt Kafka, sei ein »Stoß vor die Brust«, denn die Frage sei im Tschechischen »an Bewegung und Klang dasselbe«. ²⁷

Die Koordinaten sind verschoben: Kafka lokalisiert die aggressive Qualität im sinnlich Wahrnehmbaren, im Gestischen der Sprache, und zwar unter kompletter Ausblendung sowohl der Sprecherin als auch der vermittelten Bedeutungsinhalte. Er verweigert nicht nur die Antwort, sondern ignoriert genau genommen auch die Frage nach der Intention der Befragung. Auch die Frage, ob Jesenská womöglich Antisemitin sei, steht nicht im Raum. Und dennoch schreibt er weiter über die von ihr gestellte Frage, bis sich ihre Worte am Ende des Briefes desemantisiert und zur Faust zusammengeballt haben, gleichsam über den Kopf der Brieffreundin hinweg. ²⁸ Die Beschreibung eines überdeterminierten wie desemantisierten Wortes, das nur noch als Schlag wahrgenommen wird, steht in einem besonderen Verhältnis zur Tatsache, dass Kafka sich zum Zeitpunkt der Korrespondenz bereits ausführlich mit dem Antisemitismus in der neu gegründeten Tschechoslowakei beschäftigt hat. Die Pogrome nahmen in dieser Zeit zu. Kafkas Fokus auf das Bedrohliche in der Sprache nimmt jedoch die Ablenkung vom Angedrohten in Kauf: »Von den unwahrscheinlichsten Seiten«, schreibt er im gleichen Brief, »drohen den Juden Gefahren oder lassen wir um genauer zu sein die Gefahren weg und sagen: ›drohen ihnen Drohungen.« ²⁹ Kafka blendet die physische Gefahr aus und lenkt dafür alle Aufmerksamkeit auf den Klang zweier Worte in einem Schriftstück, als kündigte sich in den Worten selbst die wirkliche Gewalt an, als müsse man nur die Sinne schärfen, um sie zu vernehmen.

Eine Frage als Stoß vor die Brust, als Faustschlag. Auf die Wörtlichkeit einer solchen Aussage zu beharren, ist ein eigentümliches Verfahren von unbestreitbarer, aber schwer zu bestimmender Wirkung. »Sehen Sie nicht, wie im ›Jste‹ die Faust zurückgezogen wird«, schreibt Kafka, als wollte er Jesenská auf seine Seite ziehen, beim Betrachten der Gegner, ihrer eigenen Worte. Dabei stellt sich die Frage, was es für eine Sprecherin bedeutet, wenn ihre Worte derart vorgeführt werden. Will Kafka darauf hinaus, dass Jesenská unabsichtlich dazu beiträgt, Kategorien zu sedimentieren, von deren Gefährlichkeit sie noch überzeugt werden muss? Blendet er ihre Intention aus, weil sie als einzelne Sprecherin der kollektiven Kraft einer ganzen Kultur unterworfen ist? Oder geht es darum, dass die Geschichte des herabset-

²⁷ Kafka, *Briefe an Milena*, 28.

²⁸ Über die desemantisierende Wirkung sprachlicher Gewalt vgl. Petra Gehring, »Über die Körperkraft von Sprache«, in: Steffen K. Hermann, Sybille Krämer u. Hannes Kuch (Hg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, 211–228, hier 215 f.

²⁹ Kafka, *Briefe an Milena*, 26.

zenden Gebrauchs des Wortes »žid« auch dann im Gehör des Angesprochenen nachhallt, wenn es jemand wohlmeinend oder neutral einsetzt?

Einiges deutet darauf hin, dass Jesenská Kafkas Erläuterung im übertragenen Sinne gelesen und sehr wohl als persönlichen Vorwurf interpretiert hat, denn in späteren Briefen ist Kafka darum bemüht, zu versichern, er habe ihr nichts vorwerfen wollen. »Kindchen, Kindchen«, schreibt er der erwachsenen Frau, nun von oben herab sprechend, sich der Geschlechterhierarchie bedienend: »Du nimmst ja alle meine dummen Späße ernst, ich wollte Dich damit doch nur ein wenig lachen machen«. ³⁰ Nachdem Kafka zunächst angegeben hatte, vom Wort getroffen worden zu sein, dreht er den Spieß um, sodass Jesenská als die Getroffene erscheint, beleidigt von einem »Scherz«. Dabei ist es genau dieses Weiterscherzen, das zumindest die Nachgeborenen erschauern lässt:

[K]eine Spur des Vorwurfs war darin, eher könnte ich Dir den Vorwurf machen, daß Du von den Juden, die Du kennst [...] eine viel zu gute Meinung hast, manchmal möchte ich sie eben (mich eingeschlossen) alle etwa in eine Schublade des Wäschekastens dort stopfen, dann warten, dann die Schublade ein wenig herausziehen, um nachzuschauen, ob sie schon alle erstickt sind, wenn nicht, die Lade wieder hineinschieben und es so fortsetzen bis zum Ende. ³¹

Die Diskussion um »Jste žid« zieht sich in der Korrespondenz noch weiter hin, ergänzt um einen Streit, der sich um das Wort »Kindchen« entfacht. Kafka zufolge sei es »keine so furchtbare Anrede«. ³² Das Spiel mit Metaphorizität und Wörtlichkeit, Scherz und Ernst schafft genau jene Mehrdeutigkeit, die alles in der Schwebelage belässt und die Mühen der Kafka-Interpretation am Laufen hält. Sollte Jesenská gar mit Argumenten in diese Zwischenräume gezielt haben, so dürften sie spurlos verschwunden sein, wie in einem schwarzen Loch.

³⁰ Ebd., 61.

³¹ Ebd., 61.

³² Ebd., 70.

2.2 »Radebrechend in allen Zungen«. Über Körper und Sprache

I happened not to be there when the names were called out. [...] But in another sense I am a survivor and not intact. If I am often out of touch with my own generation, if that which haunts me [...] strikes many [...] in my present world as remotely sinister and artificial, it is because the black mystery of what happened in Europe is to me indivisible from my own identity. Precisely because I was not there, because an accident of good fortune struck my name from the roll.³³

George Steiner (1965)

Obwohl die Doppelbödigkeit bei Weiss nur selten die Spanne zwischen Scherz und Ernst betrifft, führt der Versuch, seine Sprachbilder zu interpretieren, zu ähnlichen Schwierigkeiten wie am Beispiel Kafkas gezeigt: Wie ist es zu verstehen, dass die Worte selbst Gewalt ausüben? Handelt es sich um ein bloßes Stilmittel oder um etwas Wesentlicheres? Die philosophische wie literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit sprachlicher Gewalt berührt zwangsläufig die Frage nach dem Verhältnis von Metaphorizität und Wörtlichkeit. Obwohl oder gerade weil es einen Unterschied gibt zwischen einem Faustschlag und einem schlagenden Wort, führt die Frage nach dem Verhältnis sprachlicher und physischer Gewalt ins Grenzgebiet von Philosophie, Sprach- und Literaturwissenschaft. Dabei steht sowohl die Relation von Sprache und Körper zur Diskussion als auch die Frage nach dem Verhältnis des Individuums zur Gemeinschaft sowie nach seiner Verfügungsmacht über die eigenen Worte.

In *Excitable Speech* widmet sich Judith Butler ausführlich der Tatsache, dass es für Phänomene sprachlicher Verletzung kein spezifisches Vokabular gibt und dass ihre Beschreibung deshalb auf körperliche Metaphern angewiesen ist. Die Wirkung etwa rassistischer Anrede werde häufig als Schlag ins Gesicht beschrieben, die Verletzung erfolge unmittelbar: »like receiving a slap in the face. The injury is instantaneous«. (ES 4) Sprachliche Gewalt ist zwar nicht weniger real als physische und insofern keineswegs im bloß metaphorischen Sinne gewaltsam, auch sie kann in letzter Konsequenz tödlich sein. Ein sprachlicher Angriff kann körperliche Reaktionen hervorrufen, Butler zufolge hebt die Rede vom schlagenden Wort die somatische Dimension des durch Sprache erzeugten Schmerzes hervor. Die spezifische

³³ George Steiner, »A Kind of Survivor«, in: ders., *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, New Haven u. New York: Yale University Press 1998, 140–154, hier 140.

Verletzungsmacht der Sprache, die Ursache ihrer physischen wie psychischen Wirkung sieht sie in der sprachlichen Konstitution des Subjekts begründet.

Zentral für Butlers Theorie sprachlicher Gewalt ist die Anerkennungstheoretische Sichtweise, der zufolge Identität, körperliche Integrität und somit die gesamte Existenz des Einzelnen konstitutiv abhängig ist von Handlungen und Sprechakten anderer. Es ist diese Abhängigkeit, die durch verbale Ausgrenzung, Beleidigung und Gewaltandrohung offensichtlich wird: Die gesellschaftliche Existenz des Subjekts werde durch Anredeformen entweder bestätigt oder bedroht. (ES 5) Als böse Spielart der Anrufung beutet sprachliche Gewalt die Abhängigkeit ihres Adressaten aus und macht sie schmerzhaft spürbar. In einem vernichtenden Augenblick wird die Unbeständigkeit der eigenen Position in der Gemeinschaft offensichtlich. Sprachlich verletzt zu werden, bedeutet, Kontext zu verlieren; durch gewalttätige Sprechakte kann man auf seinen Platz verwiesen werden, der schlimmstenfalls gar keiner ist. (ES 4)

Um die physische, somatische Wirkung sprachlicher Gewalt in diesem Sinne kreist zunächst auch Weiss' Lessingpreisrede. Die einzelnen verbalen Angriffe werden als Vorgang beschrieben, die auf den kompletten Ausschluss des Protagonisten zielen, wobei der Ausschluss aus der Gemeinschaft als Ausschluss aus der Sprache gedacht wird. Die volle Auswirkung dieser Entwicklung bekommt der Schreibende erst nachträglich, im Exil, zu spüren. In den Fokus rückt sein Körper:

Er lag auf seinem Bett und brachte kaum die Kraft auf, die Hand nach Block und Stift auszustrecken, um etwas von den Erscheinungen festzuhalten. Der Untergang, in dem er sich befand, war totaler, als es frühere Katastrophen gewesen waren, die einem Beobachter noch einen Fußbreit Boden gönnten, von dem aus sich die Ereignisse betrachten und beschreiben ließen. Zwar war der Leib des Liegenden noch nicht zerschlagen und ausgeblutet, die Wände um ihn waren noch nicht niedergebrannt, doch war er, wie alle andern auch, der Gewalt ausgeliefert, die sich über alles Lebende hermachte. (L 181)

Aus dem Schreibenden ist der Liegende geworden. Was dem Exilierten widerfahren ist, streckt ihn physisch nieder. In der Sicherheit der Peripherie sieht ihn der Redner der gleichen Gewalt ausgeliefert wie die Zerschlagenen und Ausgebluteten im Zentrum des Geschehens, als stünde sein Körper in direkter Verbindung sowohl mit dem Sprachzerfall als auch mit dem physischen Geschehen im Land der Herkunft. Das Leben dieses liegenden Körpers wird eingerahmt durch die doppelte Negation seiner Existenz: Er ist nicht zerschlagen und ausgeblutet, seine Bleibe ist nicht niedergebrannt. Trotzdem ist er auf seinen Leib zurückgeworfen.

Bedient sich die Sprachbeschreibung der Lessingpreisrede einerseits der Wortfelder physischer Verletzung, um eine psychische oder sprachliche Verletzung zu beschreiben, so geht es gleichzeitig um den physiologischen Körper eines Menschen, der im Exil zusammenbricht. Mit dem Verlust der Sprache sind seine Schutzme-

chanismen offenbar zerstört worden, seine mangelnde Fähigkeit zur Artikulation geht mit einer schmerzhaften Empfänglichkeit einher: Es ist »qualvoll«, wenn sich »das Fließende und Unbestimmte« von keinem Wort »decken« lässt. (L 172) Entsprechend wird der Kampf um den Erhalt der eigenen Sprache in der Fremde als Kampf um Leben und Tod dargestellt: »Außerhalb der Sprache zu sein, bedeutete Sterben«. (L 182 f.) Ohne die Möglichkeit einer sprachlichen Distanzierung wird der radebrechende, stammelnde Körper zum Schauplatz einer nicht objektivierbaren Erfahrung mit »historischen Vorgängen«:

Wir befinden uns noch zwischen ihnen [den historischen Vorgängen], solange wir atmen, stammelnd, lallend, gestikulierend, schreiend, stöhnend, verstummend, dann wieder die Lippen bewegend, radebrechend in allen Zungen. (L 183)

Der von Weiss in mehreren Zusammenhängen bevorzugte Ausdruck des Radebrechens (ÄdW I 123; 271, ÄdW III 65) dient als Scharnier zwischen dem physiologischen Körper und dem Sprachkörper. Etymologisch geht der Begriff auf das große Rad zurück, auf dem die Gliedmaßen des Verurteilten bei der gleichnamigen mittelalterlichen Hinrichtungsmethode gebrochen wurden:

ra|de|bre|chen; <sw. V.; radebrecht, radebrechte, hat geradebrecht, zu radebrechen> [mhd. Radebrechen = auf dem ²Rad (4) die Glieder brechen, später übertr. Im Sinne von »eine Sprache grausam zurichten«]: *eine fremde Sprache nur mühsam u. unvollkommen sprechen*.³⁴

Radebrechen [...]: Das seit *mhd.* Zeit bezeugte Verb (*mhd.* Radebrechen) [...] bedeutete in *mhd.* Zeit »auf dem Hinrichtungsrade die Glieder brechen«. Im *Nhd.* Wurde es dann übertragen im Sinne von »quälen« und seit dem 17. Jh. im Sinne von »eine Sprache grausam zurichten« verwendet.³⁵

Das Wort »radebrechen« stellt eine Verbindung her zwischen zerbrochenen Gliedmaßen und gebrochener Sprache. Die grausame Zurichtung betrifft die Leiber sowohl der gewaltsam Untergegangenen als auch jener Überlebenden, die in Sicherheit zusammenbrechen. Dabei steht die Sprache sowohl aufseiten der Folterer als auch der Gefolterten: Tritt sie in der Lessingpreisrede einerseits als Aggressorin auf, so figuriert sie andererseits als angegriffene Schutzhülle. (L 172) Entsprechend diskutieren die Exilanten in der Lessingpreisrede gefährdete Worte, die es zu retten gilt: »Einigen Worten sprachen sie bleibenden Wert zu. Sie berieten sich untereinander, wie sie diese Werte, die in ihrer gemeinsamen Sprache lagen, retten konnten. Dann aber wurden auch sie auseinandergerissen.« (L 176) Dem Kampf um eine

³⁴ Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*, 4. Aufl., Mannheim u. a.: Dudenverlag 2001, 1267.

³⁵ Duden *Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim u. a.: Dudenverlag 1997, 568.

Gegensprache wird eine existenzielle Funktion zugeschrieben. Während der Schreibende versucht, die Sprache des Exillands zu lernen, wird er nachts von seiner alten Sprache heimgesucht, die in Form von »Wortfolgen« und »Gesprächfetzen« aufsteigt und sich lärmend in die Träume mischt. (L 178) Die im Auflösungszustand befindliche Sprache macht sich hier nicht als Mangel bemerkbar, sondern als unerträgliche Präsenz von überdeterminiertem Sprachmaterial. Mit diesem Stoff konfrontiert, kämpft der Schreibende um seine Grenzen:

Da war ein Gebrodel, ein Suchen nach Artikulierungen [...]. Was er da hörte, ehe er noch die Augen öffnete, war ein Gemisch von Sprachen, Worte der gegenwärtigen Sprache wechselten sich mit Worten der vergangenen Sprache ab, oder die beiden Sprachen fügten sich zu einem Wort zusammen, oder es entstanden aus Anhäufungen von Buchstaben Worte, die kein Schlüssel öffnen konnte.

In diesem Zustand lag es nah, daß er sich nur noch an die Bilder hielt. (L 179)

Die Vermischung von Sprachen erscheint hier als symptomatisch für die allgemeine Desintegration. Weiss' Schreibender reagiert mit Unbehagen, seine darauffolgende Entwicklung steht im Zeichen der Abgrenzung. Zunächst ergreift er die Flucht vor den unkontrollierbaren Worten, hin zum Medium bildender Kunst, denn Bilder bieten geschlossene Flächen: »[D]iese Tafeln brachen nicht, wie die Blätter mit Wortzeichen, vor der Leere auseinander, sie hielten, sie spiegelten sein Vorhandensein.« (L 179) Sieht man von der expliziten Aussage ab, die auf einen Gattungsunterschied von Text und Bild zielt, wird auch hier ein Spiel mit der Grenze von Metaphorizität und Wörtlichkeit erkennbar: Die Formulierung suggeriert, dass die Statik der gemalten Fläche Schutz vor der unkontrollierbaren, amorphen Sprachsubstanz bietet – vor den »Anhäufungen von Buchstaben«, dem »Gebrodel« und dem »Gemisch von Sprachen«. Mit dem gemalten Bild als Schutzschild wehrt der Protagonist seine drohende Desintegration im Kampf gegen die bedrohlichen Abbauprodukte aus eigener und fremder Sprache ab. Ein wörtlich genommenes Sprachbild formt somit einen wesentlichen Erzählstrang der Lessingpreisrede.

Auch Derrida streut in *Monolinguisme* konnotative Bezüge zwischen dem physischen Körper und dem Schriftkörper. Anders als Weiss beschreibt er dabei allerdings kein körperliches Individuum, das etwa bestimmte Worte oder Bilder einsetzt, um sich vor anderen Worten oder Bildern abzusichern. Dennoch besteht auch Derrida in aller Unmissverständlichkeit darauf, dass Sprache und Schrift als Sache des Körpers zu verstehen sind:

Et quand nous disons le corps, nous nommons aussi bien le corps de la langue et de l'écriture que ce qui en fait une chose du corps. (M 50)³⁶

³⁶ Vgl. »Und wenn wir ›Körper‹ sagen, dann benennen wir damit ebenso den Sprach- und Schriftkörper wie auch das, was Sprache und Schrift zu einer Sache des Körpers macht.« (E 50)

Obwohl Derrida es mit der Art dieses Verhältnisses nebulös hält, betont auch er, dass der Körper wie der Schriftkörper in Verbindung mit historischen Vorgängen steht. In *Monolinguisme* macht Derrida die Bezüge seines Sprachdenkens zur französischen Kolonialgeschichte in Algerien explizit und stellt somit das Projekt der Dekonstruktion in Zusammenhang mit der Geschichte wie mit seiner Biografie. Dass die Realität der physischen, historischen Kolonialverbrechen durch den Fokus auf die Sprache keine Abmilderung erfährt,³⁷ betont er in diesem Text mehrfach:

Il ne s'agit pas d'effacer ainsi la spécificité arrogante ou la brutalité traumatisante de ce qu'on appelle la guerre coloniale moderne et »proprement dite«, au moment même de la conquête militaire ou quand la conquête symbolique prolonge la guerre par d'autres voies. Au contraire. La cruauté coloniale, certains, dont je suis, en ont fait l'expérience des deux côtés, si on peut dire. Mais toujours elle révèle exemplairement, là encore, la structure coloniale de toute culture. Elle en témoigne en martyr, et »à vif«. (M 69)³⁸

Das einzelne Schicksal wie das konkrete historische Geschehen zeugen dieser Auffassung zufolge »aufblitzend, intensiv, und das heißt traumatisch«³⁹ von einer größeren Problematik, von einem philosophischen Problem, das wiederum das wirkliche Leben durchkreuzt. Mit der Schilderung seines Martyriums, seiner sprachlich bedingten Identitätsstörung als »exemplarischer Franco-Maghrebiner« (E 37) überblendet Derrida erstens die persönlich-partikulare mit der universalen Ebene, zweitens die historischen Taten des Kolonialismus mit der philosophischen These von der Kolonialstruktur der Sprache und drittens – wenn auch implizit – die sprachliche Gewalt mit der physischen. Als ließe die Schrift genau das schmerzhaft spüren, was sie nicht beinhaltet, evokiert sein Text ausgerechnet bei der Erläuterung eines Satzzeichens Vorstellungen physischer Gewalteinwirkung:

³⁷ Vgl. »Que nous soyons ici dans un élément dont la phantasmaticité spectrale ne puisse en aucun cas être réduite, la réalité de la terreur politique et historique ne s'en trouve pas atténuée, au contraire.« (M 48); »Auch wenn wir uns hier in einem Element befinden, dessen gespenstische Phantasmatik auf gar keinen Fall reduziert werden könnte, so erfährt die Realität des politischen und historischen Terrors dennoch keine Abmilderung, im Gegenteil.« (E 47)

³⁸ Vgl. »Es geht nicht darum, [...] die traumatisierende Brutalität dessen wegzuwischen, was man den modernen Kolonialkrieg im »eigentlichen Sinne« nennt, ob im Augenblick selbst der militärischen Eroberung oder wenn die symbolische Eroberung den Krieg mit anderen Mitteln fortsetzt. Im Gegenteil. Die koloniale Grausamkeit haben einige, darunter auch ich, sozusagen auf beiden Seiten erfahren. Aber immer offenbart sie auf exemplarische Weise auch dort die koloniale Struktur aller Kultur. Sie zeugt davon als Märtyrer und auf heftige Weise.« (E 67)

³⁹ Vgl. Derrida, »Die Einsprachigkeit des Anderen«, 22 f.

Le silence de ce trait d'union ne pacifie ou n'apaise rien, aucun tourment, aucune torture. Il ne fera jamais taire leur mémoire. Il pourrait même aggraver la terreur, les lésions et les blessures. Un trait d'union ne suffit jamais à couvrir les protestations, les cris de colère ou de souffrance, le bruit des armes, des avions et des bombes. (M 27)⁴⁰

Bei Weiss wird das Verhältnis von sprachlicher Gewalt und Körperlichkeit zunächst anhand eines konkreten Beispiels veranschaulicht, und zwar bei der Schilderung einer physisch wirkenden sprachlichen Gewalt im Rahmen totalitärer Propaganda. Hier dringt die überwältigende Kraft der feindseligen Sprache buchstäblich in die Körper der Individuen ein:

Die Sprache [...] dröhnt aus Lautsprechern. Sie macht sich mit fetten Buchstaben breit. Menschen drängen sich dicht zusammen und tragen ein einziges Wort über sich. Menschen stehen vor einer Stimme, und in allen Ohren vibrieren die Trommelfelle unter den gleichen Schwingungen, und tausendfach vervielfältigt wird die Stimme von den Gehörknöcheln in die Labyrinth hineinschlagen. (L 175)

Wenn Lautsprecher, Trommelfelle und Gehörknöchel als Sender und Empfänger der Diktatorenstimme gedacht werden, rückt die Beschreibung dem Alltagsverständnis von Sprachmaterialität sehr nah. Die Sprache dringt akustisch in die Körper der Individuen ein, über das Trommelfell als psychosomatische Schnittstelle, als physiologischen Ort der Sprachaufnahme. Weiss knüpft somit das Phänomen sprachlicher Gleichschaltung an somatische Vorgänge und parallelisiert es zusätzlich mit den choreografischen Formationen bei nationalsozialistischen Aufmärschen: Durch die Stimme werden die Menschen »in die befestigten Reihen und Blöcke der neuen Sprache hineingedrängt« (L 176). Auf den ersten Blick besteht im Wechselspiel zwischen Detail (Trommelfelle) und Totale (Choreografie) eine strukturelle Ähnlichkeit mit den einflussreichsten affirmativen Darstellungen des faschistischen Massenphänomens.⁴¹ Es wird jedoch das Gegenteil einer ästhetischen Überhöhung erzielt: Die entscheidende Differenz besteht darin, dass Weiss zu nah heranrückt: Der Einblick in die Gehörgänge verträgt sich schlecht mit dem faschistischen Ideal des geschlossenen Körpers. Wenn die maschinistische Rhetorik derart ins Organische umschlägt, wird ein Bild evoziert, das den Aufnahmen etwa Leni

⁴⁰ Vgl. »Das Schweigen dieses Bindestrichs befriedet oder beruhigt nichts, keine Qualen, keine Folter. Es wird niemals ihr Gedächtnis zum Schweigen bringen. Es kann eher den Schrecken, die Verletzungen und die Wunden verschlimmern. Ein Bindestrich reicht niemals aus, um die Proteste zu überdecken, die Schreie voller Wut und Leiden, den Lärm der Waffen, die Flugzeuge und der Bomben.« (E 26)

⁴¹ Einen Überblick über entsprechende Verfahren faschistischer Filmästhetik liefern die Kapitel »Massenchoreographie, Kollektivkörper und Kamerablick« sowie »Körperbilder« in: Kristina Oberwinter, »Bewegende Bilder«. *Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls »Triumph des Willens«*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007, 116–143.

Riefenstahls konträr gegenübersteht. An die Stelle des geschlossenen faschistischen Idealkörpers tritt ein grotesker, aus einzelnen Leibern bestehender Kollektivkörper, das Innere der organisierten Massenchoreografie wird als organische Masse pulsierender, vibrierender Trommelfelle entlarvt. Anders als bei Derrida werden die physiologischen Sprachbilder in akustischen und somatischen Vorgängen verankert und somit zunächst in ihrer sprachphilosophischen Reichweite eingeschränkt.

Die gleiche Passage ist nicht zuletzt im Hinblick auf Weiss' Umgang mit der Frage nach dem Verhältnis von Ideologie und Individuum aufschlussreich. Im Sinne von Butlers Kritik an Althusser (ES 32–34)⁴² ließe sich einwenden, dass Weiss' Schilderung der eindringenden Lautsprecherstimme auffällig zentral und mechanistisch gedacht ist: Die Stimme im Lautsprecher erscheint als Metasubjekt, als Urheber von Machtworten, die die Individuen restlos determinieren. Damit steht Weiss in dieser Passage auch Klemperer näher als den poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Sprachdenkern: In Klemperers Erlebnisbericht über die *Lingua Tertii Imperii* figuriert das Propagandaministerium um Goebbels als Hauptverantwortlicher für die sprachliche Entwicklung. Butler hingegen sieht in der Auffassung sprachlicher Gewalt als intentional eingesetztes Mittel souverän agierender Machthaber eine Komplexitätsreduktion, die Gefahr läuft, die Möglichkeit von Subversion zu blockieren. Unter Verweis auf die Körpergebundenheit der Worte, der Wortgebundenheit der Körper sowie auf den nicht intentionalen Aspekt eines jeden Sprechakts plädiert Butler dafür, erstens sprachliche Verletzungsmacht ernst zu nehmen und zweitens den Fokus immer auf die Grenzen dieser Macht zu legen. *Excitable Speech* liest sich als Plädoyer dafür, die Bruchstellen der sprachlichen Gewalt, und seien sie noch so klein, auszunutzen. Dass das Sprechen sich stets der Kontrolle entzieht, (ES 15) begründet Butler damit, dass Worte wie Machtpositionen immer hergeleitet sind. Dabei bildet die Körperlichkeit den blinden Fleck eines jeden Sprechakts. (ES 10 f.)

Auch wenn Butler auf der Suche nach den Schwachstellen sprachlicher Gewalt weiter geht als Weiss, ergibt sich ein Anknüpfungspunkt in dessen Fokus auf die vibrierenden Trommelfelle des Täterkollektivs: Die Beschreibung legt die Körperlichkeit als wunden Punkt des Täterkollektivs frei. Damit wird nicht zuletzt mit dem Potenzial narzisstischer Kränkung operiert: Butler zufolge muss gerade die prägende Macht der Sprache als kränkend gegenüber den Autonomieansprüchen des Subjekts empfunden werden: »If we are formed in language, then that formative power precedes and conditions any decision we might make about it, insulting us from the start, as it were, by its prior power«. (ES 2)

Weiss' Fokus auf den einzelnen Körper im Kollektiv sowie auf die sprachliche Geformtheit der Täter – die Menschen »besitzen die Wörter nicht länger, die Wörter besitzen sie« (L 175) – ist nicht zuletzt diskurspolitisch relevant. Mit seinem In-

⁴² Vgl. dazu Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg u. Berlin 1977, 145.

teresse für die selbsttätig anmutende Macht der nationalsozialistischen Sprache stand Weiss in den frühen 1960er-Jahren nicht ganz allein. »Languages are living organisms«,⁴³ schrieb bereits der gebürtige Wiener und Princeton-Dozent George Steiner in seinem Essay »The Hollow Miracle« aus dem Jahr 1959: »For let us keep one fact clearly in mind: the German language was not innocent of the horrors of Nazism.«⁴⁴ Bei der durchweg negativen deutschen Rezeption von »The Hollow Miracle« wurde die Frage laut, ob Steiner eine moralische Entlastung der Täter bewirke. »Die Wörter waren das also?«, kommentierte der Münchner Philologieprofessor Werner Betz: »Dann ist Hitler wohl völlig unschuldig und nur ein Opfer der Sprache?«⁴⁵ Der Kritiker und Suhrkamp-Lektor Günther Busch fragte: »Haben in Dachau Vokabeln gehandelt?« Zum einen wurde Steiner somit Verharmlosung der nationalsozialistischen Verbrechen vorgehalten, zum anderen wurden ihm im gleichen Atemzug »unsachliche Motive« unterstellt, seine Ausführungen seien »methodischer Mumpitz«, entstanden aus »Ressentiment gegen Deutschland«.

Die Tatsache, dass es in der Nachkriegszeit immer wieder Entkommene jüdischer Herkunft waren, die auf der unheimlichen Eigendynamik des nationalsozialistischen Idioms beharrten, während diese Beobachtung in Deutschland heftig abgewiesen wurde, sollte nachdenklich stimmen. Ein *Spiegel*-Artikel aus dem Jahr 1963, der die Kritik gegen Steiner zusammenfasst, schließt mit einem Satz, der auf symptomatische Weise vom Thema Nationalsozialismus ablenkt: »Man dürfte wohl schon in der Bronzezeit beklagt haben, daß die Sprache nicht mehr das ist, was sie in der guten alten Steinzeit war.« Offenbar hat man die zentralen Passagen aus Steiners Essay überlesen, etwa diese:

When SS elite guards separated mothers from children at the entrance to the death camps, they did not proceed in silence. They proclaimed the imminent horrors in loud jeers: »Heida, heida, juchheisassa, Scheissjuden in den Schornstein!« [...] Silent night, holy night, *Gemütlichkeit*. A language being used to run hell, getting the habits of hell into its syntax.⁴⁶

Das Entsetzen darüber, was in dieser Sprache tatsächlich gesagt und getan wurde, bildet den Ausgangspunkt von Steiners Ausführungen. Genau dieser Gedanke wur-

⁴³ Steiner, »A Hollow Miracle«, 96.

⁴⁴ Ebd., 99.

⁴⁵ Diese und folgende Aussagen zitiert nach Anonymus, »Deutsch. Der Wortschatz fro ein«, in: *Der Spiegel* 26 (1963). Der Artikel bespricht eine von Walter Höllerer herausgegebene Sonderausgabe der Vierteljahresschrift *Sprache im technischen Zeitalter*. 1962, Heft 4 (Sonderheft: »Sprache und Sprachwissenschaft in der Gegenwart«). Höllerer hatte deutsche Schriftsteller, Literaturkritiker und -wissenschaftler aufgerufen, zu negativen US-amerikanischen Kritiken der nachkriegsdeutschen Literatur Stellung zu nehmen. Auf George Steiner reagierten sämtliche Beiträge negativ, »vom Rechtsaußen Rudolf Krämer-Badoni bis zum Links-Poeten Peter Rühmkorf« (Ebd.).

⁴⁶ Steiner, »The Hollow Miracle«, 100.

de in ihrer deutschen Rezeption aufs Heftigste abgewehrt. George Steiner verfährt expliziter als Weiss, aber wie dieser verhandelt er die Sprache der Verfolger gleichsam über die Köpfe der deutschen Nachkriegsgesellschaft hinweg. Womöglich sind gerade solche Ausführungen eher geeignet, auf heftigere Reaktionen zu stoßen, als Schuldzuweisungen, von denen sich all jene mit Leichtigkeit abgrenzen können, denen nichts Bestimmtes nachgewiesen werden kann. Wenn es also eine Entlastung bedeutet, die Wirkungsmacht der Sprache auf Kosten einer expliziten Thematisierung der Verantwortung der Täter hervorzuheben, dann kommt diese offenbar nicht unbedingt der Mehrheit der Menschen im Land der Täter und Mitläufer zugute. Vielmehr scheint unter Umständen eine Form der Selbstermächtigung darin zu bestehen, den vermeintlich souveränen Sprechern rhetorisch den Boden unter den Füßen wegzuziehen: vielleicht weil diese Schreibstrategie einen Denkraum in Situationen ermöglicht, in denen subversive Sprechakte im Sinne Butlers nicht durchführbar sind.

Es bleibt festzustellen, dass der Umgang der Lessingpreisrede mit der Vorstellung von Sprachbesitz ambivalent bleibt. Sowohl die souverän anmutende Lautsprecherstimme des totalitären Metasubjekts als auch das Projekt der Spracheroberung durch den schreibenden Protagonisten scheinen anzudeuten, dass souveräne Verfügungsmacht über Worte grundsätzlich möglich ist: An die Stelle der unheimlich belebenden tritt zum Ende der Lessingpreisrede hin eine mechanische Metaphorik, die von der Erwartung zeugt, Worte würden sich restlos als Mittel zu positiv bestimmten Zwecken einsetzen lassen: Sie sollen sich der Willkür des Schreibenden im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem »Sachverhalt« (L 184) fügen. Am Ende der Lessingpreisrede – und darin besteht die Dramaturgie der Redesituation – ist es dem Protagonisten gelungen, die Sprache trotz allem zu bändigen. Dies wird durch die verschwiegene, aber naheliegende, buchstäblich im Raum stehende Vermutung unterstrichen, dass »[e]r, von dem hier die Rede ist« (L 174) am 23. April 1965 endlich ans Rednerpult trat, um ununterbrochen vollständige Sätze vorzutragen. Aber was für Sätze sind es? Weiss verfremdet den Ablauf seiner Dankesrede: Kaum wird darin die Möglichkeit beschworen, Sprachlosigkeit in Artikulation zu übertragen, fallen Partizipialbildungen mit Lautwiederholungen auf: »stammelnd, lallend, gestikulierend, schreiend, stöhnend, verstummend, dann wieder die Lippen bewegend, radebrechend in allen Zungen«. (L 183)

Vorgetragen am Rednerpult im Kaisersaal des Hamburger Rathauses, muss jedes »-end« eine Stockung im Redefluss bewirkt haben. Die kleinen Unterbrechungen, erzeugt durch die Wiederholung der Endsilbe, müssen einen pulsierenden Rhythmus erzeugt und die Aufmerksamkeit auf Form und Sprachmaterialität ausgerechnet dort gelenkt haben, wo es explizit darum geht, die Sprache auf ihre Aussagefunktion zu reduzieren. Mit dieser doppelbödigen Geste beginnt die scheinbar optimistische Wendung der Geschichte. Es wird noch zu zeigen sein, dass die Doppelbödigkeit sich bis zum Ende der Rede hinzieht, mit erheblichen Konsequenzen für die darin verhandelte Sprachauffassung.

2.3 Die Ambivalenz der Spracheroberung, die Gewalt der Fiktion

Aber man kann seine verständigen Absichten nicht immer durchführen. Im Stoff selbst ist oft etwas, wodurch man kommandiert und von seinen ersten Absichten abgelenkt wird. Selbst eine so unscheinbare Leistung wie die Anordnung eines wohlbekannten Materials unterwirft sich nicht ganz der Willkür des Autors; sie gerät, wie sie will, und man kann sich nur nachträglich befragen, warum sie so und nicht anders ausgefallen ist.⁴⁷

Sigmund Freud

Über die Krise des Schreibenden im Exil hieß es noch vorausgreifend: »Die Wörter von dieser kompakten Feindlichkeit zu befreien, und nur sachliche Angaben über ein gesammeltes Wissen in ihnen zu sehen, vermochte er noch nicht.« (L 177) Im Verhältnis dazu hat sich am Ende der Lessingpreisrede das Verhältnis zwischen Sprecher und Sprache grundlegend verändert, denn dem Schreibenden ist die Sprache »nur noch ein Werkzeug unter anderen Werkzeugen«, ihre Funktion besteht darin, »alles, was sich rundum abspielte, zu einem Erkennen« zu führen und »die Vorgänge« zu entmystifizieren. (L 186) Für die weitere Analyse der Lessingpreisrede ist es wesentlich, den Schreibenden als eine Figur zu betrachten, die weder mit dem Redner Weiss noch mit der Erzählinstanz der Rede-Erzählung, noch mit sich selbst identisch ist. Bei der Spracheroberung ebendieses Schreibenden unterlaufen sich Form und Inhalt gegenseitig.

Mit der Zurückeroberung der Sprache, so scheint es, beginnt eine neue Phase im Leben des Schreibenden, eine Zeit, in der die Wörter handhabbar geworden sind:

Die Wörter waren Formeln in einem Übereinkommen, an dem er teilnahm. Es verband ihn nichts mit diesen Wörtern als der Wunsch, sie als topographische Werkzeuge zu benutzen. Die Wörter hatten für ihn keine Geschichte. Die Wörter waren mit keinen Empfindungen beladen. (L 183)

War die erschütternde Gefahr bereits zu Beginn der Rede untrennbar mit der Sprache verbunden, so scheint das Bedrohliche nunmehr gebannt worden zu sein.

⁴⁷ Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Bd. 1), 368.

Nach den eindringlichen Schilderungen sprachlicher Gewalt und Traumatisierung muss die lapidare Feststellung überraschen, dass die Wörter ihrer Geschichte nunmehr entledigt, »mit keinen Empfindungen beladen« seien. Sogar der Schreibende selbst wundert sich über diese Wendung: »Später fragte sich der Schreibende, wie es ihm möglich gewesen war, zur Handhabung eines tauglichen Verständigungsmittels zurückzufinden.« (L 185) Der Preis dafür ist hoch: Sprachtheoretisch betrachtet, bedeutet es einen Rückschritt, die Sprache auf die Funktionen der Repräsentation und Bedeutungsvermittlung zu reduzieren. Der Gestus, mit dem der Schreibende seine gesamte bildkünstlerische Schaffensphase als Abschirmung disqualifiziert, ist an sich auffällig abschirmend: Die Eroberung der Sprache verlangt offenbar eine rigorose Abgrenzung gegenüber sämtlichen früheren Lebens- und Schaffensphasen. Die Begründung, mit der das Medium Bild disqualifiziert wird, ist sonderbar:

Wer in seiner Unsicherheit Bilder entstehen läßt, umringt sich noch mit Gegenständen, mit grundierten Flächen, mit angerührten Farben, Flaschen voller Bindemittel, mit Tusche, Kohle, Kreide, Pinseln, mit dem Geruch von Ölen, Harzen, Klebstoffen, er führt ein Handwerk aus, er verwandelt seine Unsicherheit zu etwas Greifbarem. (L 182)

Die Arbeit mit Bildern wird hier als Projektion eines verängstigten Melancholikers dargestellt, der materielle Gegenstände sammelt, weil er sie als Transferobjekte benötigt. Dagegen soll die zurückeroberte eigene Sprache die Fetische entzaubern und die Lähmung durchbrechen, um nunmehr der Kommunikation, Aufklärung und Befreiung zu dienen. Der Schreibende wendet sich zudem von einer Poesie ab, die sich »mit dunklen Worten« begnügt und »Magie vortäuscht«, (L 184) ihm schwebt eine Sprache vor, die alles klar benennen kann. Als führte die Rede die Figur des Schreibenden vor, geht allerdings gerade die Schilderung seiner Hinwendung zu einer transparenten Sprache mit einer Vervielfältigung der Sprachmetaphorik einher: Von einer vernünftigen Ordnung der Begriffe kann dabei nicht die Rede sein, denn anstelle einer Erklärung bietet der Text eine Metaphernkette. Die Worte sind »Wegzeichen« (L 183), die Sprache ist »Material« (L 184), »Werkzeug zwischen anderen Werkzeugen« (L 186) und zugleich etwas, das – vermutlich mithilfe von Werkzeug und Material – »neu errichtet« (L 187) werden soll. Diese Hervorhebung der vielfältigen, scheinbar widersprüchlichen Funktionen von Sprache entspricht keinem reduktionistisch-instrumentellen Sprachbegriff. Über den bildenden Künstler wird behauptet, er habe »seine Unsicherheit zu etwas Greifbarem« (L 182) verwandelt. Genauer betrachtet trifft dies auch auf den Schreibenden zu, der eine entsprechende Greifbarkeit mit der Verhärtung der Sprachmetaphorik hin zum Werkzeug, Baumaterial und Ergebnis der Bautätigkeit herstellt. Das Vokabular wird so hart, dass Bindemittel, Harz und Klebstoffe nicht mehr nötig sind. Mit der Sprache wird zudem Land erobert:

Als er begann, in dieser Sprache zu schreiben, und ihm das Auffinden jedes Wortes eine Entdeckung war und die Festigung eines einzigen Satzes ein Landgewinn, vermittelte sich ihm die Vorstellung, daß das Fremdartige und Diffuse benannt werden konnte, und dadurch stellte sich der Beginn einer Zuversicht her. (L 182)

Der Schreibende erscheint hier als Kolonisator der Sprache: Ziel ist es, das »Fremdartige und Diffuse« durch Benennung zu erschließen, wobei der Faktor »Zuversicht« nahelegt, dass die Aussicht auf Erkenntnisgewinn die territoriale Expansion legitimiert. Als wahrhaft fremd und unbeherrschbar erscheint dabei das aus Sprachmaterial errichtete Werkzeug zur Eroberung von Sprache, dieses Heer von Metaphern, das zum Kampf aufgerüstet wird. Wenn rätselhafte Wortzuschreibungen als »dunkel« zu bezeichnen sind, dann sind die Katachresen der Lessingpreisrede selbst daran beteiligt, Magie vorzutäuschen, wie es in abfälliger Abgrenzung über die Tätigkeit von Poeten heißt. (L 184) Gerade in der literarischen Beschreibung von Sprache werden Dimensionen des Sprachdenkens formuliert, die sich dem rationalen Diskurs entziehen. Mit folgender Formulierung unterbricht die Erzählinstanz die Handlung, um den Medienwechsel des Schreibenden anzukündigen:

Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bilder und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen. (L 182)

Subjekt der einzelnen Sätze sind die Worte, die sich nicht mit dem Schmerz »begnügen«, denn sie »wollen« wissen. Sicherlich lässt sich diese Wissbegierde als Metonymie für die Motivation des aktiven Sprechers verstehen; gewiss kann man das Umkreisen und Zerlegen auf seine analytische Herangehensweise übertragen. Dennoch muss die Formulierung ernst genommen werden, denn sie fügt sich in den Gesamteindruck, dass die Lessingpreisrede den Worten weiterhin eine gewisse Selbsttätigkeit zuspricht. Der innerfiktionalen Logik zufolge – der Protagonist wechselt hier gerade vom Medium Bild zur Sprache des Exillands – sind es zunächst die Worte der Fremdsprache, die vor Neugierde über den Ursprung des Schmerzes zu Ikonoklasten werden. Nach umkreisender Zerlegung der Bilder haben sie offenbar ihre Funktion erfüllt und sind ihrerseits überflüssig geworden. Wenn der Schreibende auch die Fremdsprache als Ausdrucksmittel verwirft, entsorgen sich die Worte den Tropen zufolge von selbst: »Wörter, die ihre Unfähigkeit zur Anteilnahme an der Außenwelt beschrieben, mußten im Kreis laufen und sich dabei zerreiben.« (L 185)

Der Untergang dieser Wörter ergibt sich aus der Fortsetzung jener selbsttätigen Kreisbewegung, die in der Lessingpreisrede eine leitmotivische Rolle spielt. Bildeten die umherplätschernden Wörter zunächst einen Wirbel, der den Leib des exilierten Schreibenden hineinzuziehen und zu vernichten drohte, (L 178) und zerlegten sie anschließend in mahlendem Kreise die Bilder, (L 182) so wird ihnen selbst

nun schließlich die gleiche Kreisbewegung in ihrer ultimativen Steigerung zum Verhängnis. Aus der Sicht des Schreibenden erhält somit die zunächst bedrohliche Kreisbewegung einen Sinn zu seinen Gunsten: Er hat das Unkontrollierbare auf-
laufen lassen.

Der Kampf um die Sprache liest sich insofern als Kampf gegen die Sprache, und der mehrköpfige Drache ist noch lange nicht besiegt worden: Es besteht weiterhin das Problem der schlagenden, sich überstülpenden, ausgrenzenden Erstsprache, deren Gefährlichkeit im Verlauf der erzählten Geschichte so eindrucksvoll visualisiert wurde. Wie lässt sie sich überwältigen? Wieder liefert der Text eine Bilderflut anstelle einer Erklärung: Es scheint, als habe der Schreibende den Sieg über die gewalttätige Muttersprache durch systematische Vernachlässigung errungen, durch Hinwendung zu anderen Medien: »[E]r hatte es vermieden, diese Sprache zu sprechen, um die neuen Wörter, die er zum Überleben brauchte, nicht zu gefährden«. (L 185) Die Schilderung gelangt über die Vorstellung allgemeiner Entwurzelung schließlich zum Bild der leblosen Hülle und stellt somit konnotative Bezüge zu einer schlecht behandelten Pflanze her: »Die Wurzeln der Wörter waren verwittert, die Wörter standen losgelöst von ihrem Ursprung, oft nur als leere Gehäuse, denen er erst einen Inhalt geben mußte.« (L 187) Die Vernachlässigung der Erstsprache hat sich als wirksames Mittel erwiesen. Aus dem nunmehr leeren, verwitterten Material errichtet der Schreibende seine eigene neue Sprache, eine, die mit »keinen Empfindungen« (L 183) beladen ist.

Wie ist dies zu verstehen? Die Rede von ›verwitterten Wurzeln‹ legt nahe, dass der Schreibende, im Sinne Derridas, »mit der Wurzel oder mit der angeblich natürlichen oder heiligen Ursprünglichkeit der Muttersprache« (E 110)⁴⁸ gebrochen hat. Martin Rector beschreibt den Vorgang als »eine Art sprachliches Purgatorium«; das Ergebnis sei eine »vom affektiven Wärmestrom gereinigte und geläuterte Sprache«.⁴⁹ Die Reinigung und Läuterung scheint zugleich als eine Form der Abtötung gedacht zu werden: Das Bild von leeren, losgelösten Gehäusen, deren Inhalt infolge einer Wurzelverwitterung verschrumpft ist, evoziert den Eindruck nicht nur von leblosem, sondern geradezu von gestorbenem Material, dessen vorgängige Lebendigkeit damit vorausgesetzt wird. Wer suggeriert, die Sprache sei gestorben, animiert sie im gleichen Atemzug. Analog dazu ist keineswegs davon die Rede, die Sprache sei kraftlos, nein: der Schreibende hat sie »entkräftet« (L 184). Wer Werkzeug aus solchem Material herstellt, sollte sich nicht wundern, wenn die Werkzeugkiste manchmal von allein poltert. Diese Beispiele verdeutlichen, dass die Lessingpreisrede nur oberflächlich betrachtet einem rein instrumentellen Sprachbegriff verfallen ist.

⁴⁸ Vgl. »rompre [...] avec la racine ou avec l'originarité présumée naturelle ou sacrée de la langue maternelle«. (M 111)

⁴⁹ Rector, »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder«, 30.

Genau dort, wo der Schreibende sich scheinbar endgültig vom Bild abwendet, zieht er zudem ein Vorbild aus dem Bereich der bildenden Kunst heran: Die Haltung, die er bei der Spracheroberung benötigt, entspricht der Beschreibung von Körperhaltung und Mimik des älteren Sohnes in der berühmten Skulpturengruppe um Laokoon. Mit einem jähen Einschnitt in die Erzählhandlung zieht der Redner diese Plastik heran. Alle Betrachter der Skulptur wissen: Es ist kurz vor dem Untergang, Vater und Söhne sind von Schlangen umwunden, »[u]naufhörlich bleibt Laokoons Bauch eingezogen, unaufhörlich sind seine Muskeln gespannt, in der Erwartung des tödlichen Bisses« (L 180). Warum schreit er nicht? Die Rede überspringt diese Frage und widmet sich einer pragmatischen Erwägung: Die Körperhaltungen der Figuren werden auf ihren jeweiligen Handlungsspielraum hin überprüft. Laokoon und sein jüngster Sohn sind bereits dem Tod geweiht, ihre Münder sind »halb geöffnet, nicht zu einem Schrei, sondern in der letzten Anstrengung vor dem Ermatten« (L 180). Dagegen scheint der ältere Sohn mit hochgezogenem Bein und nach unten gestreckter Hand eine Schlange abschütteln zu wollen, die sich um sein Fußgelenk windet. Der Fokus auf dieses exzentrische Moment der Skulptur unterscheidet Weiss' Beschreibung von einer klassizistischen Ekphrasis, die Ruhe, Maß und Ausgleich der Komposition betonen würde: Die Lessingpreisrede schöpft Hoffnung daraus, das optische Gleichgewicht der Skulptur und entsprechende Sehgewohnheiten zu stören. Hier wird eine Sprengung in die Skulpturengruppe hineininterpretiert: Der ältere Sohn »bricht sich aus dem Statuarischen heraus« (L 180), aus dem Inneren der Plastik heraus betreibt er Ikonoklasmus. Dabei besteht die Voraussetzung seiner Rettung in seiner Distanz zum tödlichen Zentrum, die durch seine Haltung, Gestik und Mimik noch vergrößert wird. Vom Rand der Skulpturengruppe aus »weist [er] auf das Geschehen hin«:

Er kann es überblicken. Sein Gesichtsausdruck zeigt Ekel und Furcht. Mit seiner nach außen gewandten Haltung gibt er seine Absicht kund, der Umschnürung zu entfliehen. Listig rechnet er noch mit der Möglichkeit, verschont zu bleiben. (L 180)⁵⁰

Der Schreibende hat sich abgehärtet, er betreibt Mimesis an einer Skulptur. Die Verhärtung der Sprachmetaphorik entspricht der Haltung des Sohnes in der Skulpturengruppe dort, wo greifbare Werkzeuge und topografische Instrumente anstelle von wuchernden Wortanhäufungen treten. Man muss sich den Schreibenden mit

⁵⁰ In der *Ästhetik des Widerstands* greift Weiss auf die gleiche Struktur zurück: Unmittelbar vor seiner Hinrichtung schreibt die Romanfigur Heilmann einen Brief an »Unbekannt«, also an den schreibenden Erzähler, dem die Rolle des älteren Sohnes in der Peripherie zukommt: »Auch wenn ich glaubte, Einsicht zu haben in vieles, ist alles jetzt so *ineinander verschlungen*, [Herv. JW] daß ich nur winziger Fäden habhaft werden kann. Du, an deinem Ort, besitzt *größern Überblick* [Herv. JW], kannst vielleicht einmal, wenn dich meine Zeilen erreichen sollten, die Zusammenhänge deuten.« (ÄdW III 210)

hochgekrempten Ärmeln vorstellen, als würde er seine Ohnmacht gegenüber der Sprache durch ein Bündel von Aktivitäten überdecken wollen.

In manchen Passagen agiert der Schreibende als Feldwebel seiner eigenen Sprache: Er befindet sich »mit ihnen [den Worten] in einer äußerst kargen ausgebrannten Gegend« (L 183), als wäre er am Ort der Zerstörung mit einer Truppe aus Worten eingetroffen, die für eine neue Ordnung sorgen sollen. Während der Schreibende die Kontrolle beschwört, suggeriert die Erzählinstanz immer drastischere Formen unkontrollierbarer Sprachdynamik:

Oft, wenn der Schreibende sich seiner Wörter bedient, stellen sie sich im Flug der Gedanken ein und spiegeln seine Erwägungen. Doch manchmal, wenn er sich darauf besinnt, was er eigentlich vorhat, wollen ihm die Wörter entgleiten, und er muß sich jedes Wort einzeln heraufsuchen und erobern, um es einzugliedern in seine Sprache. (L 170)

Es sind die Wörter, nicht der Schreibende, die die Bedingungen des Schreibens diktieren, entweder »wollen« die Wörter, oder sie wollen nicht. Bei Freud geht die Vorstellung, dass das Bewusstsein eines Schreibenden den Schreibprozess nie souverän lenken kann, bekanntlich mit dem Ideal einer Offenheit gegenüber dem Unbewussten einher. Freud hat einmal erklärt, dass seine Arbeit ganz dem Unbewussten nachgeschrieben sei, nach dem Prinzip von Itzig dem Sonntagsreiter: »Itzig, wohin reit'st Du? Weiß ich, frag das Pferd.«⁵¹ Auch die Lessingpreisrede befasst sich mit Kräften, die sich der Willkür des Schreibenden widersetzen und die Vorstellung eines sprachlichen Unbewussten nahelegen. Thematisiert wird jedoch vor allem, dass der Schreibende, anders als Freud in seiner Selbstbeschreibung, keineswegs offen und gelassen mit diesem Phänomen umgeht. Wenn er die Worte nicht zur Hand hat, schreitet Weiss' Schreibender in einem reaktiven Folgeschritt zur Tat: Er muss jedes Wort »einzeln heraufsuchen«, »erobern« und »eingliedern« – es spricht der Wille zur Disziplinierung. Dieser Wille ist allerdings nicht der Wille der Worte, die Beschreibung setzt voraus, dass Worte aktiven Widerstand gegen den Schreibenden ausüben. Liest man die Tropen genau, wird die grundsätzliche Unberechenbarkeit der Sprache weiterhin implizit vorausgesetzt, sie führt ein nächtliches Doppelleben, in ihr regt sich eine Fluchtbewegung:

Nur hin und wieder, beim Aufwachen nachts, konnte sich die Sprache auf eine weit entfernte Ebene entziehen [...]. Und wenn er dann die Wörter wiedergewann, waren sie dürr und trocken, und hinter jedem Wort hing die Gefahr des Verstummens. (L 187)

⁵¹ Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fliess. 1887–1904*, hg. v. Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt a. M.: Fischer 1986, 348 f. (Brief vom 7.7.1898).

Die Sprache entzieht sich ihrem Feldweibel, dem Sprecher, sie büxt aus und desertiert, wobei die Metaphorik eine gespenstische Gestalt heraufbeschwört, die das Grauen lehrt: Dürr und trocken, nur noch ein Schatten ihrer selbst jagt sie nachts über die entfernte Ebene, vermutlich mit ihren verwitterten Wurzeln in rasselndem Schlepptau. Offenbar sind die Wörter untot, offenbar sucht die getötete Sprache den Sprecher heim.

Genau genommen verhält es sich allerdings genau umgekehrt: Der Sprechende sucht die Sprache heim, denn er ist es, der ihr hinterherjagt. Geschildert wird nicht nur die unheimliche Autonomie der Sprache, sondern auch das kaum weniger unheimliche Verhalten des Schreibenden im Kampf gegen diese rhetorisch evozierte Kraft. Mag die Sprache noch gelegentlich ausreißen, so befindet sie sich stets auf der Flucht vor ihrem Herrn, dem Schreibenden, der sie immerfort obsessiv aufsucht, um sie erneut zu erobern und einzugliedern. Immerhin ist sie der Gewalt des Gegners entrissen, tröstet sich der Schreibende, doch sein Beharren auf das Besitzverhältnis verfügt über einen eigentümlichen Unterton:

Doch immerhin konnte er jetzt sagen, daß dies seine Sprache war. Die Sprache gehörte ihm, mit all ihren Unzulänglichkeiten, mit ihrer Tendenz zur Selbstauflösung und mit ihrer plötzlich auftretenden Klanglosigkeit. Im Vergleich mit der Leere, durch die er gegangen war, war dies schon viel. (L 187)

Wie klingt eine plötzlich auftretende Klanglosigkeit? Was bedeutet es für ein Besitzverhältnis, wenn das Objekt des Besitzes zur Selbstauflösung tendiert? Der Schreibende hat seine Sprache im Namen der Erkenntnis und des Fortschritts aus getötetem Material errichtet, allerdings nie die Kontrolle über sie gewonnen. Die Sprache ist sein verstümmeltes und zusammengefficktes, verletztes und beängstigendes Monstrum.

Aus der Alienation gegenüber der Sprache werden in den Texten von Weiss und Derrida scheinbar konträre Schlussfolgerungen gezogen. Immerhin, sagt Weiss' Erzähler im Namen seines Schreibenden, sei dies seine Sprache. (L 187) »Niemals«, beharrt dagegen Derrida, werde die Sprache »die meinige sein«. (E 12)⁵² Während in der Lessingpreisrede die dunklen Worte täuschen, (L 184) verortet Derrida die gefährliche Täuschung im Anspruch einer transparenten Sprache als Mittel zum Zweck der Entlarvung: Das Verlangen, die Sprache vollkommen zu kontrollieren, sei nur scheinbar konstruktiv. Derrida betont, dass die beherrschte Sprache stets Gefahr laufe, »wiederum eine Sprache des Herren und manchmal diejenige der neuen Herren sein zu wollen«. (E 121)⁵³ Wer behauptete, seine Sprache zu besitzen, könne

⁵² Vgl. »[C]ette seule langue, [...] jamais ce ne sera la mienne«. (M 14) Vgl. auch »Ce que j'ai du mal à entendre, c'est tout ce lexique de l'avoir, de l'habitude, de la possession d'une langue«. (M 42)

⁵³ Vgl. »l'avant-première langue peut toujours courir le risque de devenir ou de vouloir être encore une langue du maître, parfois celle de nouveaux maîtres«. (M 119)

dies nur in einem Prozess »phantasmatisch-politischer Konstruktion« aussprechen, denn die Sprache sei nicht sein natürliches Gut. Der Sprecher könne nur »durch die Vergewaltigung einer kulturellen, das heißt immer wesenhaft kolonialen Usurpation, vortäuschen [...], daß er sie sich aneignet um sie als ›die Seinige‹ aufzurichten«. (E 44)⁵⁴

Weiss' Schreibender nimmt sich vor, wovon ihm Derrida abraten würde, und betrachtet genau das als Pflicht, was für Derrida eine gefährliche Versuchung darstellt. Dennoch treffen sich die Texte an mehreren wesentlichen Punkten: Sie betonen beide, dass Sprachaneignung kein friedliches Unterfangen ist und dass die Fremdheit des Einzelnen der Sprache gegenüber in Situationen von Ausschluss und Verfolgung schmerzhaft erfahrbar wird. Auch der Gestus der Entbehrung bildet bis zum Schluss einen gemeinsamen Nenner zwischen den beiden. Während Weiss allerdings stoisch gegen die Versuchung zu kämpfen scheint, die Kontrolle aufzugeben und sich in den Sog der Wortwirbel ziehen zu lassen, gibt Derrida vor, einem dem entgegengesetzten Begehren nur knapp zu widerstehen: dem Begehren nach herrischer Restauration und Restitution der Sprache. Er beschreibt, wie seine Faszination für die französische Sprache und Literatur bereits in Algerien das Verlangen ausgelöst habe, aus seiner einzigen Muttersprache, der Sprache der Kolonisatoren, eine eigene Sprache zu machen. In der Rhetorik des Geständnisses erklärt er, dass seine eigene Bindung ans Französische Formen angenommen habe, die er »manchmal als ›neurotisch‹« charakterisiere. (E 107)⁵⁵ Wie im Text von Weiss entsteht in der Tat der Eindruck des Neurotischen, und zwar durch die Kombination eines heftigen Begehrens mit der Übung in der Kunst der Entsagung. Übertragen auf die Bilderwelt von Weiss ließe sich sagen, dass Derrida, anders als dieser, es unterlässt, hinterherzurrennen, wenn die Sprache sich in die weite Ebene entzieht. Es kostet ihn allerdings Mühe.

Wie Weiss entwirft Derrida das Bild eines Schreibenden, der in ein dramatisches Geschehen mit der Sprache verwickelt ist. Der wesentliche Unterschied steckt in einem Satz, den man bei Weiss vergeblich sucht: Derrida gibt an, die Sprache zu lieben – »es gibt nichts, was ich so respektiere und liebe« –, und bezeichnet das Begehren, sie sich anzueignen, als »amouröse und eifersüchtige Rache einer neuen Dressur«. (E 58)⁵⁶ In Weiss' Lessingpreisrede spielt das Motiv der Liebe zur Sprache keine Rolle.⁵⁷ Wie auch Weiss' skeptische Haltung gegenüber Bedeutungsverschie-

⁵⁴ Vgl. »à travers le viol d'une usurpation culturelle, c'est-à-dire toujours d'essence coloniale, feindre de se l'approprier [= la langue] pour l'imposer comme ›la sienne‹«. (M 45)

⁵⁵ Vgl. »Reconnais à cette expression, ›trouble de l'identité, toute sa gravité, sans en exclure les connotations psycho-pathologiques ou socio-pathologiques«. (M 32 f.)

⁵⁶ Vgl. »la vengeance amoureuse et jalouse d'un nouveau dressage«. (M 59)

⁵⁷ Entsprechend verzichtet Weiss – anders als Derrida, dessen Rhetorik die Sprache immer wieder als weibliche Gestalt erscheinen lässt – auf ein erotisches Vokabular bei ihrer Beschreibung. Zum Verhältnis von Mutter, weiblicher Gestalt und Sprache bei Derrida vgl. Michael Wetzel, »Alienationen. Jacques Derridas Dekonstruktion der Muttersprache«, Nachwort des Übersetzers, in: E 141–

bung, Ironie und Mehrdeutigkeit dürfte dieser Unterschied damit zusammenhängen, dass das, was mit der deutschen Sprache im Nationalsozialismus geschah, keine Entsprechung im Französischen findet. Sprachliche Gewalt beutet nicht zuletzt die Möglichkeit von Bedeutungsverschiebung aus, und die Erfahrung mit der Sprache des Nationalsozialismus müsste davon ausgehend als Erfahrung gedacht werden, die unter Umständen sowohl die Liebe zur Sprache als auch das Vergnügen am Spiel der Bedeutungsverschiebung verderben kann. Das beschriebene Kontrollbegehren des Schreibenden in Weiss' Lessingpreisrede ist reaktiver Natur, er rächt sich an der Sprache, als habe sie sich mit den Verfolgern verschworen, damals, als die Bedeutung der Wörter sich verschob. Trotzdem sind auch seine Sprachbeschreibungen, wenn man sie genauer liest, einem Verständnis von Sprache verschrieben, dem zufolge das Gesagte oder Geschriebene sich niemals mit der bewussten Intention des Schreibenden deckt.

Während Weiss die Lessingpreisrede in Stockholm vorbereitete, wurde die Metapher des Werkzeugs sowie ihre Implikationen für die Auffassung dessen, was ein Schriftsteller sei, in Paris debattiert. Am 18. Februar 1965, keine zwei Monate vor der Verleihung des Lessingpreises, moderierte André Breton eine Diskussion mit Roland Barthes, Gilles Deleuze und Raymond Federman über das »Anrennen gegen die Grenzen der Sprache«. ⁵⁸ Die Ähnlichkeit des Wittgenstein-Zitats ⁵⁹ mit der auch von Weiss gewählten Wendung – »Laokoon oder über die Grenzen der Sprache« – vermag nicht über die Tatsache hinwegzutäuschen, dass die funktionalisierende Sprachauffassung bei den Pariser Literaten eindeutig negativ konnotiert ist. Deleuze verkündet: »Schreiben hat nichts mit Bedeuten zu tun« ⁶⁰, »Schaffen heißt nicht kommunizieren, sondern widerstehen.« ⁶¹ Roland Barthes macht gar folgende kategorische Unterscheidung:

154, hier 142 f., sowie Barbara Vinken, »Zum Tod von Jacques Derrida. Philosophie des Zerbrechlichen«, in: *Die Zeit*, Nr. 43, 14.10.2004.

⁵⁸ Anonymus, »Das ›Anrennen gegen die Grenzen der Sprache‹ – Methoden und Strategien des Lesens«. Treffen in Paris am 18. Februar 1965, Diskussion mit Roland Barthes, André Breton, Gilles Deleuze und Raymond Federman, in: http://www.lichtensteiger.net/pdf/methoden_des_schreibens.pdf (zuletzt aufgerufen am 13.08.2013).

⁵⁹ »Dieses Anrennen gegen die Grenzen der Sprache ist die *Ethik*«. Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Wittgenstein und der Wiener Kreis. Gespräche aufgezeichnet von Friedrich Wäismann*, hg. v. Brian McGuinness, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (= Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, hg. v. Gertrude Ascombe u. a., Bd. 3), 68.

⁶⁰ Anonymus, »Das ›Anrennen gegen die Grenzen der Sprache‹ – Methoden und Strategien des Lesens«, 6.

⁶¹ Ebd., 7.

Ich unterscheide zwischen Schreiber und Schriftsteller. Der Schreiber ist derjenige, der glaubt, dass die Sprache ein reines Instrument des Denkens ist, der in der Sprache ein bloßes Werkzeug sieht. Für den Schriftsteller dagegen ist die Sprache ein dialektischer Ort, wo die Dinge sich bilden und auflösen, worin er seine eigene Subjektivität eintaucht und auflöst.⁶²

Der Schreiber, nicht der Schriftsteller, sieht in der Sprache ein bloßes Werkzeug. Die Ambivalenz der Lessingpreisrede in dieser Hinsicht wird deutlich, wenn man die Distanz des Textes zum Vorhaben seines engagierten Protagonisten beachtet. Denn in der Tat wird die Hauptfigur nie als Schriftsteller, sondern lediglich als »der Schreibende« bezeichnet. Dagegen könnte die Erzählinstanz des Textes – in eigentümlicher Verschränkung mit der Stimme, die sich in der Kehle des redenden Autors Peter Weiss im Hamburger Rathaus materialisierte – als impliziter Schriftsteller bezeichnet werden. Im Spannungsfeld zwischen den Personae des Schriftstellers, des Redners, der Erzählinstanz und des Protagonisten löst sich jegliche Vorstellung geschlossener Subjektivität und damit verbundener eindeutiger Standpunkte auf.

»Der Schreibende« ist ein literarisches Geschöpf, das auf dem antiliterarischen Unterfangen reiner Bedeutungsvermittlung beharrt. Während ihm beim Versuch einer Sprachbändigung Erfolg zugeschrieben wird, streut der Text Zweifel gegenüber jeglichem diesbezüglichen Optimismus. Eine andere Instanz, die vom Schreibenden keineswegs als getrennt betrachtet werden kann, unterläuft diese Ansprüche gnadenlos. Der Schreibende ist keineswegs mit sich selbst identisch, beschrieben wird vielmehr ein Individuum, das seiner Sprache, seiner Erinnerung und wesentlichen Teilen seines Selbst gegenüber äußerste Härte zeigt. Diese Haltung entsteht aus äußerster Not heraus, sie wird als notwendiges Übel dargestellt und reflektiert. Dies vor Augen führend, ist die Lessingpreisrede nicht zuletzt von Trauer geprägt: Etwas Wesentliches im Verhältnis zur Sprache ist unwiederbringlich zerstört worden. Bis zum Schluss bleibt es fraglich, ob die Strategie des Protagonisten haltbar ist: »Zwischen den ausgesprochenen Wörtern und seinem Gehör lag die Erinnerung an ein Fliehen. Wenn die Wörter ihn erreichten, hörte er aus ihnen noch ein Schreien und Bedrohen.« (L 186)

Die Ironie der Erzählinstanz gipfelt in der Parallelisierung der Redehaltung des Schreibenden mit infantilem Größenwahn: »Seine Reden an die Welt im Gartenschuppen waren vom gleichen Standort aus gehalten, an dem er sich heute befand.« (L 186) Die Formulierung greift auf den Beginn der Rede zurück, wo das Spiel des Kindes »unter einem Tisch, in einem Keller, auf einem Dachboden oder in einem Gartenschuppen« (L 172) als entscheidender Schritt bei der Individuation dargestellt worden war, verbunden mit entsprechenden spielerischen Tagträumen: In der »Eingeschlossenheit, in der alles gegeben war und in der nichts verrückt werden

⁶² Ebd., 3 f.

durfte«, bestand »eine absolute Herrschaft über die Welt, er richtete sich an die ganze Welt und die ganze Welt hörte ihm zu«. (L 172)

Wenn nun der Standort des Kindes im Gartenschuppen der gleiche ist wie der Standort des Protagonisten, »der vor denen stand, die eben noch nach seinem Leben trachteten und jetzt dazu getrieben worden waren, davon abzulassen« (L 186), dann hat der Redner am 23. April 1965 ganz beiläufig sich selbst mit einem spielenden Kind und den prunkvollen Kaisersaal des Hamburger Rathauses mit einem Gartenschuppen parallelisiert. Die gesamte Lessingpreisrede erhält somit eine spielerische, aber dadurch nicht weniger ernste Rahmung. Während einerseits von der Notwendigkeit erzählt wird, die Sprache zu kontrollieren, wird andererseits gezeigt, dass ebendiese Kontrolle auf Fiktion beruht. Unter dem Tisch, in der Eingeschlossenheit des Gartenschuppens und vermutlich auch am Rednerpult darf nichts verrückt werden. Gleichzeitig impliziert die Betonung des Aufwandes bei der Disziplinierung der Sprache, dass sie längst verrückt geworden ist, dass sie es vielleicht schon immer war.

Wurde die Lessingpreisrede bislang vorwiegend als gattungstheoretische oder produktionsästhetische Unterscheidung zwischen Sprache einerseits und bildender Kunst andererseits untersucht,⁶³ lässt sich zusammenfassend konstatieren, dass der Text zugleich dazu beiträgt, ebendiese Gattungsgrenzen infrage zu stellen: Je mehr sich der Schreibende vom Medium Bild abwendet, umso bildlicher werden seine Sprachbeschreibungen. Eine weitere Ironie des Textes besteht darin, dass gerade der Sprachgebrauch der Lessingpreisrede jenen gattungspoetischen Regeln folgt, die Gotthold Ephraim Lessing für Malerei und Plastik im Gegensatz zum Sprachkunstwerk formulierte:

⁶³ Einen frühen Beitrag lieferte Sture Packalén, »Som om det under varje ord låg en skugga«. Peter Weiss – författare mellan två språk«, in: *Samlaren. Tidskrift för Svensk litteraturvetenskaplig forskning* 113 (1992), 27–33. Den Fokus auf die Exilthematik legte auch Annie Bourguignon, *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden*, sowie Angelika Redder, »Die Fremdheit des Deutschen. Zum Sprachbegriff bei Elias Canetti und Peter Weiss«, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 17 (1991), 34–54. Für die Auseinandersetzung mit dem Gattungsbegriff vgl. Michael Hofmann, »Der ältere Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der Ästhetik des Widerstands«, in: *PWJ* 1 (1992), 42–58. Dass die Preisrede zugleich eine verdeckte Schilderung der Politisierung war, zeigt Rector, »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder«, 26. Unlängst wurde die Text/Bild-Debatte fortgeführt in zwei Beiträgen im Sammelband: Yannick Müllender, Jürgen Schutte u. Ulrike Weymann (Hg.), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2007. Darin Ulrich Engel, »Laokoons ältester Sohn alias Peter Weiss«, 79–92, sowie Burkhardt Lindner, »Spaltungen. Die Kunst und die Künste bei Peter Weiss«, 105–118.

Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.⁶⁴

Man möge nun zweimal »sehen« mit »lesen« vertauschen: Je mehr wir lesen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu lesen glauben. Was ist es, was wir hier zu lesen glauben? Das Motiv der Gefahr ist in der Lessingpreisrede so gegenwärtig, dass es erst bei genauer Lektüre auffällt, dass der Nationalsozialismus und seine Verbrechen nicht erwähnt werden: Durch den Fokus auf den symbolischen Bereich schiebt sich das Medium vor die Katastrophe. Mit der Lessingpreisrede steht im Jahr 1965 dem Prinzip des Dokumentarischen eine Schreibweise gegenüber, die in noch höherem Maße als später in der *Ästhetik des Widerstands* den Faschismus nur in Formen des Indirekten, in den Zeichen und Spuren der Gewalt kenntlich macht.⁶⁵ Der gesamte Text lässt die historische physische Gewalt ahnen, die Rhetorik der Sprachbeschreibung evoziert einen Eindruck von ihr, gerade weil die konkreten Bezüge von der Narration abgeschält worden sind. Hier wird sprachliche Gewalt beschrieben, die zu Sprachverlust und Kontrollverlust führt. Zugleich figuriert die Sprache als Gegenstand der Ausrüstung und als Medium der Selbstbehauptung und Selbstverteidigung angesichts der Gewalt. Dabei wird die Vorstellung einer unkontrollierbaren, selbsttätigen Sprache in ein und derselben Bewegung negiert und wieder heraufbeschworen. Die Sprache hat die Gebrechlichkeit der Empfindung in sich aufgenommen, als verkörpert die Worte die physischen Schläge, obwohl sie zugleich als ihre Ersatzempfänger figurieren. Nicht zuletzt vollbringen die Worte der Lessingpreisrede ihr Rettungswerk mit einer Ästhetik, die auf allen Ebenen Distanz und Schutz aufbaut.

Durch den höchst auffälligen Verzicht auf Daten, Fakten und Informationen unterscheidet sich die Lessingpreisrede eklatant von den anderen Schriften von Weiss aus dem Jahr 1965. Ihre hier vorgestellte Relektüre eröffnet entsprechend eine neue Perspektive auf Weiss' Umgang mit Dokumenten sowie auf das Verständnis von Sprache, mit dem er in der Folgezeit operiert. Entsprechend muss die Dynamik um Weiss' politische Stellungnahmen analysiert werden, wobei die performative Ebene seiner direkten politischen Aussagen im Vordergrund stehen soll.

⁶⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam 1987, 23.

⁶⁵ Vgl. Lange: *Authentisches Medium*, 227.

TEIL II

WERKZEUG, WUNDE, WURFGESCHOSS.
»PARTISANEN-PETER« IM KALTEN KRIEG

1 »Masken über der eigenen Leere« – die Personae der Radikalisierung

*Dante schreckt auf
reißt sich den Kranz ab
wirft den Stock weg*

Dante

Ich sage mich
für immer von euch los

*Grölendes Gelächter
Dunkelheit
und dann
ein Dröhnen*

Ende (I 120)

Wer sich lossagt, muss zunächst eingebunden gewesen sein. In Weiss' *Inferno*-Frag-
ment aus dem Herbst 1964 ist Dante nach der Aufhebung seines Todesurteils ins
Land seiner Verfolger zurückgekehrt und wird dort als Erfolgsschriftsteller gefeiert.
Am Ende sagt er sich mit einer heftigen Geste von seinen Gönnern los: Er reißt sich
den Kranz ab, wirft den Stock weg – und erntet »[g]rölendes Gelächter«. Was für
eine Dynamik wird hier dargestellt? Dantes Auftritt ist pathetisch. Der identifi-
katorische Wirkmodus von gelungenem Pathos im aristotelischen Sinne beruht dar-
auf, dass das Vorgeführte beim Publikum eine gleichgerichtete Regung mit reini-
gender Wirkung auslöst,¹ wobei die maßvolle Dosierung des Ausdrucks bereits bei
Aristoteles als entscheidend für den Erfolg des Vorgangs betrachtet wurde: Über-
triebenes Pathos wirkt unfreiwillig komisch.² Auch in Anbetracht der antipatheti-

¹ Aristoteles, *Rhetorik*, Stuttgart: Reclam 1999, Buch I.2. Hier wird *pathos* (παθος) als das Vermögen
des Redners definiert, die Zuhörer in eine bestimmte Gefühlslage zu versetzen, es wird also als
Überzeugungsmittel verhandelt. In der *Poetik* definiert Aristoteles *παθος* als schweres Leid,
vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1994, 1452 b.

² Aristoteles, *Rhetorik*, Buch III.7. Zum Verhältnis von Komik und Pathos vgl. Norbert Bolz, »Das Pa-
thos der Deutschen«, in: ders. (Hg.), *Das Pathos der Deutschen*, München: Fink 1996, 13–26, hier 17:
»Ein Pathos, das keine Komik kennt, ist ein Mißverständnis über ein Mißverhältnis – genau das aber
ist das hohle Pathos. [...] Pathos, das nicht durch Komik balanciert ist, wird unfreiwillig komisch –
man denke nur an »Ergriffenheit«, dieses Lieblingsstereotyp aus dem Jargon der Eigentlichkeit.«

schen Strömungen des Modernismus stellt sich die Frage, ob das innerfiktionale Publikum in Weiss' *Inferno* lacht, weil Dante zu großes Theater macht: Das Gelächter besiegelt seinen Absturz ins Triviale.³

Nur: Handelt es sich wirklich um ein Scheitern? »Ich sage mich / für immer von euch los!« – da eine Lossagung auf Differenz beharrt, kann ihre intendierte Wirkung unmöglich in der gleichgerichteten Regung aufseiten der Rezipienten bestehen. Vielleicht ist Dantes Ausruf erfolgreich. Sein scheinbar verfehltes Pathos ist Teil eines Bühnengeschehens, bei dem das lachende Publikum einem Publikum höherer Ordnungsstufe vorgeführt wird. Das Ziel besteht in der Vorführung eines perfiden Gelächters, das die Ausgrenzung mit der Weigerung kombiniert, die vom Rückkehrer erstrebte Distanzierung zu akzeptieren. Im Gelächter offenbart sich die Macht, mit der dem Rückkehrer sowohl der Leidensausdruck als auch die Lossagung verweigert wird. Weiss' Dante-Figur wäre somit nicht ganz unfreiwillig komisch, sondern eher ein Märtyrer des Komischen. Er liefert sich dem ausgrenzenden und vereinnahmenden Humor seines Publikums aus, dessen böses Gelächter einen festen Platz in der hochdramatischen Gesamtscene einnimmt: Das abschließende Dröhnen wird für gewöhnlich als Atombombendetonation interpretiert.⁴

1.1 Ein komischer Partisan

Mit den Neuerungen der Aufnahmeapparatur, die es erlauben, den Redenden während der Rede unbegrenzt vielen vernehmbar zu machen, tritt die Anstellung des politischen Menschen vor dieser Aufnahmeapparatur in den Vordergrund. [...] Das ergibt eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.⁵

Walter Benjamin

Inferno wurde zu Lebzeiten von Peter Weiss weder publiziert noch aufgeführt. Dafür wirkt die Regieanweisung zum Bühnengelächter rückblickend wie die literari-

³ Der »kritische Reflex«, der das Sentimentale dem Trivialen gleichsetzt, sei Martin von Koppensfeld zufolge die Leistung einer langen Traditionslinie, die sich antipathetisch gibt. Inzwischen habe sich der Begriff des Sentimentalen so weit ausgeweitet, dass die bloße Darstellung des erwartbaren Gefühls zum erwartbaren Zeitpunkt am erwartbaren Ort als potenziell sentimental bzw. trivial gilt (Koppensfeld, *Immune Erzähler*, 17).

⁴ Vgl. u. a. Jens-Fietje Dwars, *Und dennoch Hoffnung*, Berlin: Aufbau Verlag 2007, 163.

⁵ Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [Zweite Fassung], in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 471–508, hier 491 f. (Fußnote).

sche Vorwegnahme der Wechselwirkung zwischen Weiss und der medialen Öffentlichkeit ein halbes Jahr nach der Abgabe des Stücks an den Suhrkamp-Verlag. Im Mai 1965, also nur vier Wochen nach der Verleihung des Lessingpreises und wenige Monate vor der Uraufführung von *Die Ermittlung*, veränderte sich die öffentliche Rolle von Weiss schlagartig, wobei es aussah, als hielten sich seine bundesrepublikanischen Kritiker genau an das erst im Jahr 2003 publizierte Dramenfragment: »Peter Weiss als Partisan? Zum Lachen«, schreibt der *Münchener Merkur* am 21. Mai 1965, »[g]laubt er denn, daß [...] er in West-Berlin den Marat-Psychologen, in London den Sadisten und in der Sowjetzone den marxistisch-kommunistischen Weltprediger spielen kann, ohne daß ihm einer das Geschäft nachrechnet?«⁶ Die *Berliner Stimme* zählt Weiss' zahlreiche Aufführungsdaten in Westdeutschland auf und spottet: »Ein tüchtiger Partisan, der Peter Weiss, der offensichtlich bei der Verbreitung der ›Wahrheit‹ auf keine nennenswerten Schwierigkeiten stößt. Ein Hypochonder?«⁷ Der *Wiesbadener Kurier* spricht von der »Verfolgung und Ermordung der Wahrheit, dargestellt durch die Schauspieltruppe zu Weimar unter Anleitung des Herrn Peter Weiss«⁸ – und so weiter, kreuz und quer durch die Republik, von den großen Boulevardblättern über die kleinen Lokalzeitungen bis zu den führenden Feuilletons. Die literarische Dante-Figur hat den Lorbeerkranz von sich geworfen. Was hat nun der Schriftsteller Weiss getan, um diese symbolische Geste so effektiv in Handlung zu übertragen, dass die Reaktion wie eine Fortsetzung des grölenden Dramengelächters anmutet?

Es handelt sich um politische Positionierungen, die niemand von ihm erwartet hätte. Nur wenige Wochen nach Verleihung des Lessingpreises trat Weiss mit Äußerungen hervor, die den Tonfall in der Berichterstattung über seine Person abrupt umschlagen ließen. 1965 ist das Jahr, in dem Weiss mit zunehmender Entschlossenheit zu literarischen Formen greift, bei denen die politischen Inhalte unübersehbar werden. Mit seinen öffentlichen Stellungnahmen zur aktuellen Weltpolitik begibt er sich auf vermintes Gelände, bringt seinen Verleger in Verlegenheit und wird plötzlich – wenn auch nur vorübergehend – zum Günstling der Kulturpolitik der DDR. Weiss belässt es nämlich nicht bei der Thematisierung des Nationalsozialismus. Am 22. Mai 1965 blickt *Neues Deutschland* (Berlin/Ost) mit Schadenfreude nach Westen:

⁶ Michael Müller, »Warum nicht nach Weimar?« (*Münchener Merkur*, 21.5.1965), in: AGW 98.

⁷ Anonymus, »Partisan Weiss, die Wahrheit und die Augenheilkunde« (*Berliner Stimme*, Berlin/West, 29.5.1965), in: AGW 115–116, hier 116.

⁸ Rudolf Krämer-Badoni, »Peter Weiss hat recht« (*Wiesbadener Kurier*, 22.5.1965), in: AGW 103–104, hier 103.

Weiss-Glut ist eine neue Krankheit. Wie wir gleich sehen werden, gehört sie zur Gruppe des Rot-Sehens, einem Leiden, das auch als Straußischer Blick bekannt ist. Datum ihres Auftretens: Donnerstag und Freitag dieser Woche. Bazillenträger: westdeutsche und Westberliner Konzernpresse. Leidensgrund: der Ruf aus Weimar.⁹

Der Umbruch in der öffentlichen Wahrnehmung von Peter Weiss lässt sich auf den 19. Mai 1965 datieren. Auf Einladung von Anna Seghers und Arnold Zweig war Weiss in die DDR gereist, zum Internationalen Schriftstellerkongress in Weimar. Dort unterzeichnete er den »Ruf aus Weimar« mit, dessen Aufforderung darin bestand, »mit Geist, Herz und Talent solidarisch zu kämpfen gegen offenen und getarnten Faschismus, gegen die Aggressionen des Imperialismus und gegen den Atomkrieg. [...] So wenden wir, Schriftsteller aus 52 Ländern, uns an alle, die heute schreiben: Nehmt unseren Ruf aus Weimar auf!«¹⁰ Anschließend trat Weiss ans Mikrofon und hielt spontan jene Stegreifrede, die die Fernschreiber in den Redaktionen rund um die Welt tickern lassen sollte. Zunächst beklagt er die Abwesenheit westdeutscher Schriftsteller und anschließend formuliert er die Worte, die zum Auslöser der oben zitierten Kommentare werden sollten:

Für uns, die wir in der westlichen Gesellschaft leben und arbeiten, ist die Verbreitung der Wahrheit, von der Brecht spricht, mit großen Schwierigkeiten verbunden. Zunächst müssen wir die erste Schwierigkeit überwinden, die Wahrheit überhaupt aufzufinden, und wenn wir sie gefunden haben, müssen wir als Partisanen arbeiten, um die Wahrheit zu verbreiten.¹¹

Während Weiss einerseits seinen Status als einsamer deutschsprachiger Vertreter aus dem Westen betont, legt andererseits das Wort »wir« nahe, dass er als Teil einer dort operierenden Untergrundbewegung agiert. In der Bundesrepublik reagierte man spöttisch auf die Rede vom Partisanenleben. Ein Partisan führt Kampfhandlungen in einem Gebiet durch, in dem eine andere reguläre Gewalt offiziell den Herrschaftsanspruch erhebt. Indem der gefeierte Erfolgsschriftsteller Weiss entsprechende Vorstellungen vom widerständigen Schreiben auf seine gegenwärtige Situation bezieht, suggeriert er, dass er seinem Beruf nur unter großen Entbehrungen, in konspirativem Kampf gegen etablierte Mächte nachgehen kann, dass er Gewalt ausüben und sich opfern muss. Weiss erklärt es zu seinem Kampfziel, die »Wahrheit, von der Brecht spricht« erstens aufzufinden und zweitens zu verbreiten. Es wirkt somit, als habe er Brechts »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der

⁹ Klaus Höpcke, »Weiss-Glut« (*Neues Deutschland*, Berlin/Ost 22.5.1965), in: AGW 102.

¹⁰ »Ruf aus Weimar. Manifest der Schriftsteller aus 52 Ländern« (*Neues Deutschland*, Berlin/Ost, 20.5.1965), in: AGW 95–96, hier 95, Fußnote 2.

¹¹ Peter Weiss, »Partisanen der Wahrheit« (*Neues Deutschland*, Berlin/Ost 21.5.1965), in: AGW 100.

Wahrheit«¹² auf zwei Punkte reduziert und verallgemeinert: Brecht bezog sich 1939 auf die Schwierigkeiten eines oppositionellen Schriftstellers in einer faschistischen Diktatur, Weiss jedoch lebt in Stockholm und hält sich im Westdeutschland der 1960er-Jahre auf. Vor allem der Widerspruch zwischen behaupteter Isolation und tatsächlicher Popularität wirkt provozierend: »Was zwingt Sie hinter die Hecke?«, fragt die Münchner Zeitschrift *Quick*, als hätte man soeben einen Erwachsenen beim Heckenschützenspiel im Kleingartenbereich entlarvt:

Sie fühlen sich [...] als Partisan? Nennen Sie die Hindernisse, die Schwierigkeiten, über die Sie ausgerechnet in der Bannmeile nachkriegsdeutscher Despotie klagten! Wurde Ihr *Fluchtpunkt* heimlich in der Nacht gedruckt und im Morgengrauen von Gesinnungsfreunden auf den Treppenhäusern der konformistischen Bürger gestreut? Gelangte Ihr *Marat* in einem verborgenen Keller, geflüstert wegen der Ohren der Spitzel, zur Aufführung? Oder schrieten die Irren von Charenton die Wahrheiten von Sade-Marat-Weiss [...] in die Ohren des Publikums?¹³

Weiss' Äußerungen wirkten historisch überholt und tagespolitisch naiv. Als Skandal, als Hohn wurde seine Stegreifrede vor allem angesichts der Verfolgung von Dissidenten auf der östlichen Seite des eisernen Vorhangs aufgenommen.¹⁴ Dafür war seine Infragestellung der Meinungsfreiheit im Kapitalismus bestens dazu geeignet, für Applaus von offizieller Seite in der DDR zu sorgen, zumal der kämpferische Tonfall zumindest auf den ersten Blick an die Prinzipien der Kulturoffensive erinnert, denen zufolge die Kultur als ›Waffe‹ bei der Verfechtung des politischen Systems zu fungieren habe.¹⁵

¹² Bertolt Brecht, »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit«, in: ders., *Schriften 2*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1993 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 22), 74–89.

¹³ Matthias Walden, »Was zwingt Sie hinter die Hecke? Offener Brief an Peter Weiss« (*Quick*, München 13.6.1965), in: AGW 130–132, hier 131.

¹⁴ Vgl. dazu Martin Rector, »Der zensierte Sympathisant. Zur selektiven Rezeption von Peter Weiss in der DDR«, in: *Studia Germanica Posnaniensia* 12 (1995), 139–163, hier 152 f. Rector nennt die publizistischen Beiträge der beiden DDR-Flüchtlinge Matthias Walden sowie Günter Zehm, die mittlerweile neu erschienen sind: AGW 130–132 (Walden, *Quick*); AGW 194–107 (Zehm, *Die Welt*).

¹⁵ Die rhetorische Ausrüstung der DDR-Kulturpolitik basierte hauptsächlich auf den in den 1930er-Jahren entstandenen Prinzipien der Kulturoffensive, die im April 1959 auf der Bitterfelder Konferenz mit einem Schlagwort zum Ideal erhoben wurden: »Greif' zur Feder, Kumpel«. Vgl. Birgitta Almgren, »Peter Weiss im Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik. Rhetorik im Kalten Krieg am Beispiel von Berichten der DDR-Kulturbehörden«, in: *Studia Neophilologica* 79 (2007), 215–232, hier 230, Fußnote 12. In diesem Sinne wies der Ostberliner Fernsehkommentator Karl-Eduard von Schnitzler vor sowjetischen Soldaten auf die gemeinsame Front der Kulturarbeiter und Armeeangehörigen hin: »Wir sind Waffenbrüder, ihr Soldaten erfüllt eure Pflicht zu Lande, zu Wasser und in der Luft, wir Fernsehleute im Äther«, 215.

Es täuscht allerdings der Eindruck, Weiss' spontaner Beitrag lasse sich nahtlos mit der staatlichen Rhetorik der DDR und dem gemeinsamen »Ruf aus Weimar« verbinden. Wie sich später gezeigt hat, erzeugte Weiss' Stegreifrede von Beginn an Argwohn in den kulturpolitischen Kreisen der DDR: Die Rolle eines »Partisanen« wirkte ideologisch verdächtig, klang zu sehr nach Spontaneität und Anarchismus.¹⁶ Sich gar als einsamer Partisan auf ein ausgesprochen nebulös gehaltenes Kollektiv zu berufen, ist sehr weit von einem Bekenntnis zur Parteidoktrin der SED entfernt. Nur zu Beginn konnte man darüber hinwegsehen, um den prominenten Überläufer zu feiern.

Mit seiner Stegreifrede machte sich Weiss keine Freunde, und gerade deshalb ist sie der Rede wert. Ihre Relevanz besteht weniger in der Solidarisierung mit der DDR als in der Abgrenzung von der BRD. Auf dem Höhepunkt seiner Anerkennung in der Bundesrepublik machte Weiss, wie es Katja Garloff treffend beschrieben hat, seine Außenseiterposition wieder geltend.¹⁷ Im Rückblick ist der Effekt der Weimarer Stegreifrede auffälliger als ihre Aussage, denn die heftige Dynamik, die sie ausgelöst hat, geht weit über das explizit Thematisierte hinaus – und das Geräusch reicht tiefer als sein Anlass.

1.2 *Peinlichkeit und Parodie. Das Eigenleben der ›Weimarer Stegreifrede‹*

Sein Name ist ein Ärgernis, und nur wer dem ohne
Schönfärberei sich stellt, kann hoffen, weiterzuhelfen.¹⁸

Theodor W. Adorno über Heinrich Heine (1956)

Es lohnt sich, die Dynamik um das Redeereignis in Weimar noch näher zu betrachten, denn beim Wechselspiel zwischen Weiss und der Öffentlichkeit um 1965 bildete die politische Kontroverse nur eine Ebene. Im Westen schwankten die negati-

¹⁶ Dies wurde u. a. deutlich in: Heinz Plavius, *Zwischen Protest und Anpassung. Westdeutsche Literatur, Theorie, Funktion*, Halle: Mitteldeutscher Verlag 1970, 51, zitiert nach Rector, »Der zensierte Sympathisant«, 153: »Das Engagement erleidet [...] Rückschläge und Einbußen, wo es spontan-partisanenhaft agiert, wo es nicht die Kräfte organisiert, die zur Durchsetzung eines Anliegens auch in der Lage sind [...]. Dies aber ist die Partei.«

¹⁷ Garloff, »Peter Weiss's Entry into the German Public Sphere. On Diaspora, Language and the Uses of Distance«, 64: »The shift from the *Divina Commedia* project to documentary theatre transforms the vulnerable subjectivity of the returning exile into a hyper-objectivity that may be regarded as a protective mechanism on Weiss' part, but that was also likely to produce an unsettling effect on its audience.« Diese Beobachtung soll im Folgenden vertieft werden.

¹⁸ Theodor W. Adorno, »Die Wunde Heine«, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11), 95–100, hier 94.

ven Reaktionen nicht nur zwischen inhaltlicher Kritik und antikommunistischer Hysterie, sondern betrieben darüber hinaus eine überwiegend einstimmige Stilkritik. In den Augen der Kritiker stellten Weiss' Presseverlautbarungen offenbar einen mustergültigen Fall von »Parenthyrsos« dar: Das übertriebene oder unangemessene Pathos galt bereits in der antiken Enthusiasmuslehre als rhetorischer Kardinalfehler, der in Schwulst und unfreiwillige Komik mündet.¹⁹ Weiss' feierliche Selbststilierung, sein Kampfaufruf sowie die emphatische Rede von der »Wahrheit« wurden als Habitus angegriffen und lieferten Zündstoff für die lauffeuerartige Verbreitung parodierender Zeitungskommentare. Der pathetische Tonfall wirkte wie eine ästhetische Provokation, und diesen Skandal setzte Weiss bei aller Differenzierung der politischen Aussage in der Folgezeit fort. Während seine Stegreifrede ein Beispiel dafür liefert, wie die Abwesenheit von Ironie Parodien sogartig anzieht, wirken die aggressiven Untertöne der kritischen Artikel dem ersten Eindruck entgegen, die Parodisten würden sich durch Gelassenheit vom Objekt ihrer Kritik unterscheiden. Was bewirkte ihre Unruhe, woher rührte das Unbehagen?

Henri Bergson zufolge paart sich Komik stets mit Gefühllosigkeit: Das Lachen setze eine zeitweilige »Anästhesie des Herzens« voraus und bediene sich der Gemeinschaft der Gruppe, die sich gegen eine gemeinsame Beute richte.²⁰ Das Wort »Beute« legt nahe, dass das Gelächter nicht nur auf Abwehr und Ausgrenzung, sondern zugleich auf Einverleibung zielt. Entsprechend hat Walter Benjamin den Satiriker als Menschenfresser identifiziert,²¹ während Elias Canetti im Lachen den miasmischen Rest eines aufgegebenen Beuteverhaltens erkennt: Der Mensch, der lachend sein Gebiss entblößt, war einmal ein Tier, er spürt noch den Reiz, sich der gestürzten Beute zu bemächtigen.²² Freud hat den Zusammenhang zwischen Gelächter und intensiv peinlichen Affekten erläutert: Das Gelächter beziehe seine Kraft aus dem gesparten Hemmungsaufwand, wobei es zwischen dem Naiv-Komischen und dem Witz zu unterscheiden gelte: Anders als der Witz werde das Naiv-Komische nicht gemacht, sondern vom Zuhörer gefunden, und zwar dann, wenn der Produzent des Naiven sich mühelos über eine Hemmung hinwegsetzt, die für

¹⁹ Siehe Lexikonartikel »Parenthyrsos«, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, Bd. 6, Sp. 577 f. Zu den gängigen Topoi der Pathoskritik vgl. Ulrich Port, »Vom erhabenen Drama der Revolution zum Selbstgefühl ihrer Opfer. Pathosformeln und Affektdramaturgie in Büchners Dantons Tod«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123 (2003), 206–225, hier 209.

²⁰ Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, übers. v. Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011, 15.

²¹ Walter Benjamin, »Karl Kraus«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 334–367, hier 367.

²² Elias Canetti, *Masse und Macht*, München: Hanser 1979, Bd. 1, 248. Hierzu vgl. Manfred Schneider, »Ahnens des Gelächters. Canettis Exorzismus des Komischen«, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 44 (1995), 49–60.

den Zuhörer absolut existent ist. Frech sei hingegen, wer die Hemmung bewusst überwindet.²³ Burkhard Meyer-Sickendiek hat auf dieser Grundlage die bereits bei Bergson angedeutete normierende Funktion der Parodie erläutert: Sie vollziehe eine Abgrenzung gegenüber einem »anderen Wesen« oder einem »anderen literarischen Zeugnis«, das die ästhetische beziehungsweise kulturelle Verbotsskala der Gesellschaft zu durchbrechen droht.²⁴ Hinter der *imitatio* einer für peinlich befundenen Person oder eines für peinlich befundenen Stils steckt die tiefe Unlusterfahrung gegenüber dem anderen, der durch Gelächter ausgegrenzt werden muss.

Das grölende Gelächter und die parodierenden Kommentare über Peter Weiss lassen vermuten, dass ein Schaudern peinlicher Berührtheit jene Öffentlichkeit durchzog, die ihn noch kurz zuvor als einen der größten Nachkriegsschriftsteller gefeiert hatte. Besonders verstörend mag Weiss' Absturz ins Lächerliche auf jene gewirkt haben, die sich mit Ror Wolf darüber gefreut hatten, dass die deutschsprachige Literatur mit Weiss »erheblich an Potenz gewonnen« habe.²⁵ Als Weiss nur vier Jahre zuvor, im Herbst 1960, mit dem Mikroroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von einem brotlosen schwedischen Künstler zum avantgardistischen Geheimtipp der literarischen Szene der Bundesrepublik avancierte, galt er als »Sprachexperimentator« und »Wortgraphiker«, als »experimenteller« bis »esoterischer« Schriftsteller.²⁶ Noch in der Rezeption seiner autofiktionalen Erzählungen *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* nannte man ihn vor allem einen »subjektivistische[n] Meister der Introspektion«.²⁷ Im Jahr 1962 verriet Hans Magnus Enzensberger im *Spiegel*-Interview: »Der Schatten des Körpers des Kutschers

²³ Sigmund Freud, »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten«, in: ders., *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Bd. 4), 9–219, hier 170–175 u. 202–205. Zum Verhältnis des Komischen zum Unheimlichen bei Freud vgl. Burkhardt Lindner, »Den ›Autor‹ Freud entdecken. Eine Lektüre der Abhandlungen über den Witz und über das Unheimliche«, in: Rolf Haubl u. Tilmann Habermas (Hg.), *Freud neu entdecken. Ausgewählte Lektüren*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, 90–116.

²⁴ Burkhard Meyer-Sickendiek, »Die Peinlichkeit in der Parodie«, in: ders., *Affektopoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 407–423, hier 417: »Wir haben es offenkundig sowohl im Peinlichkeitsgefühl als auch in der Parodie mit einer kritischen Reaktion gegenüber einer aus kultureller Perspektive heterogenen Erscheinungsform zu tun: der peinlichen Person wie des parodierten Textes.« Vgl. auch 407; 415; 418. Literaturhistorisch betrachtet sei die Parodie als logische Begleitung des Individualstils zu begreifen. Gleichzeitig fungiere sie als Relikt normierender Regelpoetiken: Gottsched zufolge müsse der »gute Geschmack« mit den Regeln übereinkommen, die von der Vernunft gesetzt wurden. Verstöße dagegen gehören parodiert, wobei deplatzierte »hymnischer Enthusiasmus« als besonders übler Verstoß bewertet wird, vgl. 417.

²⁵ So formulierte es Ror Wolf in: »Die Poesie der kleinsten Stücke. Bemerkungen zu Peter Weiß [sic]«, in: *Streit-Schrift*, Heft 1, 34–36, hier 36, zitiert nach Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 24.

²⁶ Vgl. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 27.

²⁷ Vgl. ebd., 10; 23.

[...] wurde nur in tausend Exemplaren gedruckt, doch liegt es auf dem Schreibtisch der neuesten Prosaisten Deutschlands.«²⁸ Weiss zu lesen, galt offenbar als Indiz für die Zugehörigkeit zu einer gehobenen Schicht von Intellektuellen, nach genau jenen Distinktionskriterien, denen zufolge die Weimarer Stegreifrede als nicht salonfähig eingestuft wurde.

Als Polemiker schoss Weiss in seiner Rede insofern über das Ziel hinaus, als er sogar gegen die Konventionen intellektueller Polemik verstieß. Die westlichen Kommentare über die Weimarer Stegreifrede drückten Entrüstung über seine Halbbildung aus: Weiss bewege sich nicht auf dem Stand des öffentlichen theoretischen Diskurses. Ludwig Marcuse kommentierte ihn mit den Worten »schlecht-hin peinlich«: »Der Exhibitionist [...] steigt auf die Bühne und verkündet: der Künstler muss die Welt retten – aber ich weiß nicht wie.«²⁹ Der Westberliner *Kurier* gab zu bedenken, dass das »Suchen, Finden und Verteidigen der Wahrheit durch den Schriftsteller« in »einschlägigen Kreisen« schon längst »ausdiskutiert« worden sei; das von Weiss aufgegriffene Thema sei »abgedroschen«.³⁰ Christoph Weiß hat später angemerkt, dass die Stichworte »Partisan« und »Wahrheit« in Westdeutschland zu jener Zeit zwar sehr wohl aktuell gewesen seien – 1961 hatte Rolf Schroers sein Buch *Der Partisan* publiziert, 1964 war ein prominent besetzter Sammelband zum Thema *Schwierigkeiten heute die Wahrheit zu schreiben*³¹ erschienen –, dass daran gemessen allerdings Weiss' »generalisierend-abstrakte Formulierung« in keiner Weise geeignet sei, einer ernsthaften Befragung standzuhalten. Gerade unter westlichen Linksintellektuellen wurden Weiss' Neupositionierungen als untheoretisch bemängelt,³² und in der Tat spielte Weiss auch hier die Rolle eines Außenseiters: Während im Vorfeld der westdeutschen Studentenbewegung Namen wie Adorno, Horkheimer, Lukács, Habermas, Marcuse und Benjamin zum Kanon gehörten,³³ zeugt nichts in Weiss' öffentlichen Stellungnahmen von einem

²⁸ Hans Magnus Enzensberger, »Peter Weiss: »Fluchtpunkt« [Rezension], in: *Der Spiegel* 49 (1962), zitiert nach Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 23.

²⁹ Ludwig Marcuse, »Was ermittelte Peter Weiss?« (*Kürbiskern*, Juni 1966), in: AGW 355–359, hier 359. Wenige Zeilen später der auf Weiss bezogene Satz »Dasselbe hätte Hitler sagen können«.

³⁰ Anonymus, »Geschehen – Gezweifelt« (*Der Kurier*, Berlin/West, 25.5.1965), in: AGW 108–109, hier 108 f.

³¹ Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 201. Bei dem genannten Titel handelt es sich um Heinz Friedrich (Hg.), *Schwierigkeiten heute die Wahrheit zu schreiben. Eine Frage und einundzwanzig Antworten*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1964. Mit Beiträgen von u. a. Marcuse, Lenz, Heißenbüttel und Kesten.

³² Diese Einschätzung formulierte Burkhardt Lindner in: »Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss«, 67.

³³ Seit 1963 erschienen Texte von Walter Benjamin im Rahmen der Edition Suhrkamp (u. a. der »Kunstwerk«-Aufsatz); innerhalb der Raubdruckbewegung folgten Mitte der 60er Jahre weitere Texte, die als »kulturrevolutionäre Bombe im Überbau« gefeiert und beföhdet wurden. Zum entsprechenden kulturellen Klima vgl. Burkhardt Lindner, *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2006, 232; 229 sowie Timo Skrandies, »Das Denken des Einzelnen – Ein

entsprechenden Studium. Weiss war Exilant und Autodidakt; mit seinem Vokabular und seinem Habitus war er an kein deutschsprachiges Kulturestablishment gebunden.

Wenn Weiss' Gestus deplatziert wirkt, so liegt es nicht zuletzt an der Überdeterminiertheit der von ihm aufgegriffenen Begriffe: Unter der Fahne der DDR, in der Stadt der Weimarer Klassiker, erhebt ein in Stockholm lebender Schriftsteller die Stimme und greift hohle Formeln über Partisanenkampf, Wahrheitsfindung und Wahrheitsverbreitung auf. Es scheint, als trüge die bloße Nennung dieser Begriffe zum Eigenleben der Stegreifrede bei, wobei die Wucht, mit der Weiss die Verfügungsgewalt über all diese revolutionären Formeln suggeriert, ihn weniger als Rebell, denn als Hampelmann zu großer Worte erscheinen lässt. Von Marx stammt die häufig zitierte Formulierung, der zufolge die Wiederholung der Geschichte aus dem Tragischen eine Farce mache, eine unfreiwillige Komödie, die vor allem gespenstisch sei: Die »Tradition aller toten Geschlechter« laste »wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden«, in der Krise beschwören sie die »Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole und Kostüm, um in dieser [...] erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen«.³⁴ Die mit der Formulierung einer »erborgten Sprache« festgestellte Zitathaftigkeit und Theatralität der Revolution versteht Marx keineswegs als spielerische Maskerade, sondern als zwanghafte Wiederkehr der Parolen.³⁵ Analog dazu definierte Aby Warburg den Begriff »Pathosformel« anhand abgebildeter Gesten in der Malerei der Renaissance: Es handele sich um künstlich wiederbelebte Ausdrucksweisen der Hingabe und des maximalen Ergriffenseins, wobei auch Warburg zufolge den zitierten Formeln aus der Vergangenheit ein »Prägrand des Unheimlichen« anhafte.³⁶ Wenn man davon ausgeht, dass jede Handlung und jeder Sprechakt insofern strukturell unbewusst ist, als keiner über ihre Wirkung endgültig verfügen kann, liest sich Weiss' Stegreifrede als historisch bedingter Extremfall folgender allgemein formulierter These von Werner Hamacher:

Gespräch mit Burkhardt Lindner über die Frankfurter Schule, Benjamin, Medien und Kulturkritik«, in: Arndt Hofmann u. a. (Hg.), *Marginalien zu Adorno*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2003, 65–106, hier 72 f.

³⁴ Karl Marx, »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«, in: ders. u. Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 8, Berlin: Dietz 1960, 111–207, hier 115.

³⁵ Vgl. Hans-Thies Lehmann, »Marx: Das unheimliche Subjekt«, in: ders. (Hg.), *Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1977, 292–294, hier 292: »Tradition wird nicht als einfach anzeigende aufgefaßt, sondern sie taucht nach Marx immer als Farce, Komödie, Mißverständnis oder auch als Gespenst und Alb auf«.

³⁶ Vgl. Aby Warburg, »Einleitung zum Mnemosyne-Atlas«, in: Ilsebill Barta Fliedl u. Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg u. Wien: Residenz-Verlag 1992, 171–173.

Wer spricht, ohne sämtliche Wirkungen seiner Sprechakte kontrollieren zu können, kann nicht nur nicht wissen, *was* er tut, er kann nicht einmal wissen, ob er überhaupt etwas tut – oder nicht vielmehr Opfer einer Sprachhandlungs-Mechanik ist, die ihm prinzipiell jedes Wissen verwehrt und seine Sprache zum undurchschaubaren Fatum verkehrt.³⁷

An diesem Punkt führt jedoch der Fokus auf das historisch Spezifische weiter als die Diskussion des philosophisch Allgemeinen. Vor allem sollte einem Detail Rechnung getragen werden, das in der späteren Weiss-Forschung nicht immer deutlich genug hervorgehoben worden ist: Weiss hielt seine Weimarer Stegreifrede am Tag nach seiner Teilnahme an einer Führung durch die Gedenkstätte des Konzentrationslagers Buchenwald.³⁸ In der DDR konstituierte der Antifaschismus das nationale Selbstbild, wobei die Gedenkkultur in den Dienst der staatlichen Rhetorik gestellt wurde. Gerade der Gedenkstätte Buchenwald haftete ein besonders hoher Symbolwert an: Aleida Assmann nennt Buchenwald ein hervorragendes Beispiel dafür, wie aus einem traumatischen Ort ein heroischer Gedenkort werden könne.³⁹ In Buchenwald war der lagerinterne Widerstand in erster Linie von inhaftierten Kommunisten organisiert worden, im April 1945 wurde dort der »Schwur von Buchenwald« abgelegt, dessen Kernaussage lautete: »Die Vernichtung des Nazismus mit seinen Wurzeln ist unsere Losung. Der Aufbau des Friedens und der Freiheit ist unser Ziel. Das sind wir unseren gemordeten Kameraden schuldig.«⁴⁰ Im Einladungsbrief nach Weimar, den Weiss im April 1965 erhalten haben muss, stand bereits: »Wir wählten Weimar, weil diese Stadt Höhepunkt und Tiefpunkt unseres nationalen Lebens ist. Hier ist der Platz, an dem Goethe arbeitete, hier waren die Folterbunker der SS von Buchenwald.«⁴¹ Entsprechend war die Führung durch die Gedenkstätte unter der Leitung des ehemaligen Häftlings Bruno Apitz am 18. Mai 1965 ein Höhepunkt des Schriftstellertreffens.⁴²

Symptomatisch für jene Unterschiede zwischen der Bundesrepublik und der DDR, die für Weiss' Neupositionierung entscheidend waren, ist der Umstand, dass es zu diesem Zeitpunkt noch keine einzige Konzentrationslager-Gedenkstätte auf

³⁷ Werner Hamacher, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Das Problem*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 121–155, hier 128.

³⁸ Vgl. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 193–194.

³⁹ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Beck 2006, 220.

⁴⁰ »Der Schwur von Buchenwald« vom 19. April 1945, in: Emil Carlebach, Willy Schmidt u. Ulrich Schneider, *Buchenwald. Ein Konzentrationslager. Berichte, Bilder, Dokumente*, Bonn: Pahl-Rugenstein 2000, 153.

⁴¹ Im April 1965 versendeter Einladungsbrief zum Internationalen Schriftstellertreffen in der DDR, unterschrieben von Arnold Zweig und Anna Seghers, vgl. Faksimile in Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 189.

⁴² Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 193 f.

westdeutschem oder Westberliner Boden gab.⁴³ In der DDR war hingegen der Besuch von nationalen Mahn- und Gedenkstätten sogar Schulpflicht. Es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass die Biografien der einzelnen Vertreter der DDR-Prominenz im Politik- und Kulturbereich eine wesentliche Rolle für Weiss' Solidarisierung mit den sozialistischen Staaten spielten: Auf die Frage hin, warum er die Einladung nach Weimar angenommen habe, antwortete Weiss mit dem Hinweis auf die vielen antifaschistischen Autoren, denen er in Weimar begegnen könne.⁴⁴ Mochten die DDR-Funktionäre noch so repressive Doktrinäre sein, so gewährte Weiss ihnen stets einen Vertrauensvorschuss, da sie von den Nationalsozialisten verfolgt gewesen waren, während ehemalige Nationalsozialisten führende Positionen in der BRD innehatten.⁴⁵ Seine Bewunderung gegenüber den ehemaligen Widerstandsaktivisten grenzte an Befangenheit, was während eines Auftritts im DDR-Fernsehen besonders deutlich wurde: Im Gespräch mit Anna Seghers, Pablo Neruda und Marcos Ana, der 20 Jahre in den Kerkern Francos verbracht hatte, entschuldigt Weiss gleichsam seine Anwesenheit: »Meine Situation ist ja in diesem Kreis überhaupt etwas kompliziert, denn ich kann keine kämpferischen Qualitäten aufweisen wie meine Freunde hier.«⁴⁶

Als Weiss' Stegreifrede in der bundesdeutschen Presse verrissen wurde, haben nicht alle Kritiker einen spöttischen Tonfall angeschlagen. In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* wird überaus emphatisch und reflektiert – zwei Haltungen, die dem Lachreiz entgegenwirken – zur Nachsicht gegenüber Weiss aufgerufen:

Im Rausch einer solchen Veranstaltung wird man auf solche Unterscheidung nicht immer achten, zumal, wenn das eigene Schicksal, die eigene Austreibung aus dem Land, dessen Sprache man spricht, die entstellten Vokabeln spontan belebt. [...] Über das Finden, Schreiben und Verteidigen der Wahrheit in der Gesellschaft ist seit Brecht [...] so viel bei uns gesagt worden, daß die Sätze des Peter Weiss objektiv nichts enthalten, was Anlaß zu einer Replik wäre. Aber der Ort, an dem er sie sprach, unterschiebt ihnen einen Sinn, der sie handhabbar macht für eine Politik, die kaum die seine sein kann.⁴⁷

⁴³ Erst in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre wurde die Gedenkstätte Dachau als erste ihrer Art auf Initiative von Überlebendenverbänden gegen starke politische Widerstände errichtet. Vgl. Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, München: Beck 1997. Die im Jahr 1952 errichtete NS-Gedenkstätte auf dem Gelände der Strafanstalt Plötzensee in Westberlin war ausschließlich den militärischen Widerstandskämpfern vom 20. Juli gewidmet. Kleinere allgemeine Gedenkstätten bildeten die Ausnahme, so etwa die »NS-Gedenkhalle« im Südflügel des Schlosses Oberhausen, eröffnet im Jahr 1962. Vgl. Günter Born, »Die Gedenkhalle Schloß Oberhausen. Gedenkstätten in NRW, Teil 2«, in: *Lotta* 29 (2007/2008), 48–50.

⁴⁴ Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 198.

⁴⁵ Ebd., 199.

⁴⁶ Ebd., 198.

⁴⁷ Günther Rühle, »Wahrheit« (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.5.1965), in: AGW 99. Christoph Weiß zufolge hat Rühle als einziger Kommentator im Westen bei aller Kritik an Weiss auf polemische Anwürfe verzichtet. Vgl. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 202.

Hier wird Weiss' Auftritt in Weimar angesichts seines persönlichen Hintergrunds als verständlicher Fehler behandelt. Indem konstatiert wird, dass Ulbrichts Politik nicht die von Weiss sein könne, wird der Redner gegenüber seinen eigenen Worten in Schutz genommen: Im »Rausch« habe Weiss geredet – der Kommentator deutet an, dass ein Traumatisierter im Zustand der Unzurechnungsfähigkeit während einer »berauschenden« Veranstaltung zu Leidenschaften fortgerissen wurde. Der einst Ausgetriebene würde demzufolge aus der traumatischen Gegenwart einer Vergangenheit heraus sprechen, an die der Kommentator seine Leser behutsam erinnert: Das Schicksal des Redners habe die »entstellten Vokabeln« in seinem Munde »spontan belebt«. Das Bild lässt an die gespenstische Stimmung am Ende der Lessingpreisrede denken, deren Tropen suggerieren, dass der getötete Schmerz sich plötzlich regt, dass ein für tot erklärtes Sprachwerkzeug von selbst zu poltern beginnt, weil es aus traumatisch besetztem, unkontrollierbarem Material besteht. Aus den »entstellten Vokabeln« spricht dem Kommentator zufolge nicht nur ein individuelles Trauma, sondern zugleich die historisch bedingte Entstellung der gesamten Sprache, wobei der »Ort, an dem er sie [die Sätze] sprach«, entscheidend zu der Dynamik beiträgt: Aufgeladene Worte an einem aufgeladenen Ort würden demnach in besonderem Maße dazu tendieren, sich dem Einfluss des Redners zu entziehen.

1.3 Die distanzierende Funktion des politischen Bekenntnisses

Die Hauptsache ist, plump denken zu lernen.
Plumpes Denken, das ist das Denken der Großen.⁴⁸
Peachum (Bertolt Brecht)

Unter verständnisvollen wie spöttischen Kommentatoren herrschte weitgehend Einigkeit darüber, dass Weiss nicht wusste, was er in Weimar tat. Im Widerspruch dazu stehen allerdings die Gebrauchsspuren in den Büchern, die er im Zeitraum seiner politischen Radikalisierung studierte. Vom blinden Punkt eines jeglichen Sprechakts abgesehen, dürfte sein Umgang mit unzeitgemäßen revolutionären Pathosformeln zumindest kein vollkommen unbewusster Vorgang gewesen sein. Eine seiner Inspirationsquellen scheint Jürgen Rühles 1963 erschienene Untersuchung über den Avantgardismus des Revolutionstheaters gewesen zu sein:⁴⁹ Das Exemplar

⁴⁸ Bertolt Brecht, *Dreigroschenroman*, in: ders., *Prosa I*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1990 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 16), 7–391, hier 173.

⁴⁹ Jürgen Rühle, *Theater und Revolution. Von Gorki bis Brecht*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963. Für die Gelegenheit, die Anstreichungen in Weiss' Exemplar zu studieren, bedanke ich mich bei Jürgen Schutte, der sie in der Privatbibliothek des Paares Palmstierna-Weiss in Stockholm im Mai 2009 dokumentiert hat.

in Weiss' Bibliothek ist von Anstreichungen gesäumt, in seinem Notizbuch erwähnt er den Band das erste Mal im Jahr 1964.⁵⁰ Der Verfasser Rühle, ehemaliger Theaterkritiker bei Ostberliner Zeitungen, sah sich bereits 1955 aufgrund von Konflikten mit den Organen des DDR-Regimes gezwungen, in den Westen zu gehen.⁵¹ In seiner dort verfassten, entsprechend kritischen Untersuchung kontrastiert er die Anfänge des Revolutionstheaters in den 1920er-Jahren mit dem Ende dieser Bewegung unter Stalin. Zwar widmet er das letzte Kapitel dem Wiederaufleben des Sowjettheaters, allerdings unter dem mehrfach betonten Vorbehalt, dass insbesondere das Pathos der 20er-Jahre eine historisch widerlegte und unwiederholbare Erscheinung sei. Weiss hat die entsprechenden Erklärungen mit Sicherheit nicht übersehen, denn er hat sie deutlich markiert: Die Kunst jener Epoche habe ihre »Überzeugungskraft und Ausdrucksgewalt aus dem Pathos der damals noch ungebrochenen revolutionären Illusionen«⁵² bezogen, heißt es bei Rühle. Dieses Pathos habe jedoch seine Berechtigung verloren, als das Revolutionstheater zur gleichen Zeit von Hitler wie von Stalin liquidiert wurde.⁵³ Auch den folgenden Satz hat Weiss mehrfach unterstrichen und mit zahlreichen Ausrufungszeichen versehen:

Von der Rehabilitierung des Revolutionstheaters ist nichts als eine Wiederbelebung der Agitprop-Gruppen geblieben, von deren Holzhammer-Agitation sich Meyerhold und Piscator schon vor dreißig Jahren distanzieren.⁵⁴

Die handschriftlichen Markierungen in Weiss' Ausgabe zeugen von einer Lektüre gegen den Strich, denn sie begleiten die historische Darstellung, als folgten sie der Witterung für das Unzeitgemäße. Unterstrichen und angestrichen wurde Gorkis Befürwortung eines »Realismus der krassen Einfachheit, der großen Wahrheit, [...] einer großartigen, strengen Sprache, die nie naturalistisch aufgeweicht werden darf, und einer mit echtem Pathos gesättigten Idee«.⁵⁵ Vorn im Buch hat Weiss mit rotem Kugelschreiber notiert: »Ganz einfach und eindringlich muss gespielt werden«, und entsprechend klingen seine Selbstaussagen und Stellungnahmen um 1965: Er verteidigt die »Schwarz-Weiß-Zeichnung«, proklamiert die »Sprengkraft« als literari-

⁵⁰ Vgl. Erwähnung Jürgen Rühles im KGA 1.679, Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 143, bei späteren Notizen handelt es sich offenbar um Exzerpte aus dem gleichen Buch: KGA 2.585 f., Notizbuch 14 (24.10.1967–16.5.1968), 35 f.

⁵¹ Vgl. Klappentext der o. g. Ausgabe; Rühle, *Theater und Revolution*.

⁵² Rühle, *Theater und Revolution*, 198.

⁵³ Ebd., 158.

⁵⁴ Ebd., 199, vgl. auch 77, wo Weiss folgende Stelle angestrichen hat: »Ende der zwanziger Jahre sagte sich Meyerhold vom Theateroktober los: »Die Zeit der »Agitkas« (Agitationsstücke) ist vorbei [...]. Meyerholds Regie wurde sublimer und behutsamer; der [...] musikalisch-komödiantische Darstellungsstil verdrängte das politische Pathos [Herv. JW]; psychologische, gesellschaftskritische, aber auch spielerische und sogar absurde Elemente drangen ein.«

⁵⁵ Rühle, *Theater und Revolution*, 33.

ches Ideal, erklärt, dass seine Arbeitsweise ganz auf der Antithese »statisch – explosiv, Einzelperson – komplexe Wirklichkeit« beruhe,⁵⁶ und berichtet von seinen Versuchen, »die Sprache selbst so einfach wie möglich zu machen«.⁵⁷ In seiner Ausgabe von Tairows *Das entfesselte Theater* ist mehrfach der Satz unterstrichen: »[W]ir wollten dem Theaterphilister von vornherein klarmachen, dass wir um seine Freundschaft nicht warben und seine Nachmittagsbesuche nicht brauchten«.⁵⁸ Im Jahr 1968 spricht Weiss in einem Interview darüber, wie er der bürgerlichen Gesellschaft vermittelt seiner Aggressionen gegen ihr Wesen provokativ »auf den Pelz« rücke.⁵⁹

Weiss' Studium der linksaktionistischen Avantgarde kreist um Meyerhold dort, wo seine Experimente am ehesten vom Futurismus inspiriert waren, um Tairow und Stanislawski, die unter dem Stalinismus als bürgerliche, westliche Intellektuelle galten, sowie um Majakowski und Eisenstein, die eher Formalisten als sozialistische Realisten waren. Wenn die Weimarer Stegreifrede dazu aufruft, nach der Wahrheit zu suchen, »von der Brecht spricht«, verdient es zudem besondere Beachtung, dass Brecht die Wahrheit – in Anlehnung an Tretjakow und andere Vertreter der schon damals längst in Ungnade gefallenen Avantgarde-Bewegung – als praktische, handlungsorientierte Größe definiert und mit taktilen Attributen versieht. Eine praktikable Wahrheit muss »hergestellt«⁶⁰ und dann »handhabbar« gemacht werden »als eine Waffe«.⁶¹ Wenn Weiss solche Formeln 1965 aufgreift – drei Jahrzehnte und einen Weltkrieg später – sind sie zwar unzeitgemäß, aber gerade deshalb bei Weitem nicht wertneutral oder wirkungslos.

Nicht in ihrer Aussage, sondern in ihrem Stil und ihrem Gestus liegt die wirkliche Sprengkraft der Weimarer Stegreifrede. Gerade im feierlichen Pathos konkurriert purer Zerstörungsdrang mit der traditionell dem Pathos zugeschriebenen Funktion, das Publikum zu einer gleichgerichteten Gefühlsregung zu bewegen. So sehr es zutrifft, dass Weiss mit Stücken wie *Die Ermittlung* und *Viet Nam Diskurs* das Publikum zu einer Auseinandersetzung mit dem historischen Geschehen bewegen wollte, so sehr es ihm tatsächlich um politische Inhalte ging, so sehr stimmt es auch, dass sein Stil, sein Wahrheitsbegriff und das von ihm proklamierte Sprachverständnis als Antiwerbung fungieren. Es scheint, als habe der esoterische Meister der Introspektion gelernt, »[w]ie man mit dem Hammer philosophirt«,⁶² als habe eine

⁵⁶ Giorgio Polacco, »Unterentwickelte Länder und revolutionäre Gewalt. Eine Begegnung mit Peter Weiss« [10. Februar 1968], in: PWG 129–135, hier 131. Zuerst erschienen in: Peter Weiss, *Gesang vom Lusitanischen Popanz. Mit Materialien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 87–92.

⁵⁷ »Sun Axelsson. Gespräch mit Peter Weiss« (Interview für die Zeitschrift *Ord & Bild*, 1967), in: PWG 117–128, hier 121.

⁵⁸ Alexander Tairow, *Das entfesselte Theater*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1964, 3; 71.

⁵⁹ Polacco, »Unterentwickelte Länder und revolutionäre Gewalt«, PWG 132.

⁶⁰ Brecht, »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit«, 80.

⁶¹ Ebd., 77.

⁶² Friedrich Nietzsche, »Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt«, in: ders., *Der Fall Wagner. Götzendämmerung. Nachgelassene Schriften 1888–1889: Der Antichrist. Ecce*

Metamorphose in der Schreibstube stattgefunden, bei welcher der für sein Feingefühl gefeierte Intellektuelle sich in aller Nüchternheit in einen Barbaren verwandelt hat. In der Dynamik um seine Stellungnahmen figuriert Weiss als »Kämpfer gegen seine Zeit« im Sinne Nietzsches: als jemand, der polarisierende Einschränkung und rohe Vereinfachung in Kauf nimmt, auf der Suche nach einem Nerv.⁶³ Weiss' Fortschrittsoptimismus, seine explizit proklamierte Motivation, das Publikum mit seiner Arbeit von der Wahrheit des Sozialismus zu überzeugen, paart sich mit den Zügen eines benjaminischen »destruktiven Charakters«, der das »Mißverstandenwerden« »wie ein Orakel« herausfordert.⁶⁴ Für eine Auseinandersetzung mit Benjamins Figur des Barbaren gibt es keine Hinweise, aber man bedenke, dass Weiss nur drei Jahre zuvor August Strindberg in einem schwärmerischen Essay mit folgenden Worten beschrieb:

Er sieht sich als primitive Aufruhrgestalt, als Wilder am Waldrand, pyromanisch zur Stadt hinüberstarrend, die er angezündet hat. Er arbeitet detaillierte Pläne zur Sprengung des Stockholmer Schlosses aus. Es war ihm ernst mit der Vernichtung der Stadtzivilisation. [...]

Ich sehe nichts Krankes an ihm, wenn er nachts, halbnackt am offenen Fenster steht und beim Schein von zwei Kerzen mit einem Kompaß und seiner Induktionsmaschine die Elektrizität misst, mit der sein Körper zum Bersten geladen ist. [...] Strindberg war sein eigener Arzt. Er machte sich selbst zum Gegenstand der Untersuchung, der Vivisektion. [...] In einer Welt, die krank, vergrämt und verfahren war, stand er selbst lebendig, gesund, mit weit offenen Sinnen.⁶⁵

Ein Pyromane hat die Stadt angezündet. Weiss' plakativer Gestus des politischen Coming-out behält etwas für sich, nämlich dass nicht die Aussage, sondern der Bekenntnisakt selbst dem Wurf einer Handgranate gleicht: Er erzeugt eine Explosion, bei der die Druckwelle der öffentlichen Reaktion den Redner aus der Umklammerung der Vereinnahmung herauskatapultiert. Von Bedeutung ist die distanzierende Funktion seiner scheinbar offenerherzigen politischen Bekenntnisakte. Es wirkt, als spreche und schreibe er sich konsequent Ablehnung herbei, in einem finsternen

homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner, Berlin: de Gruyter 1969 (= Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 6. Abt., Bd. 3), 49–157.

⁶³ Friedrich Nietzsche, »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«, in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–III (1872–1874)*, Berlin: de Gruyter 1972 (= Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 3. Abt., Bd. 1), 239–330, hier 291.

⁶⁴ Walter Benjamin, »Der destruktive Charakter«, in: ders., *Gesammelte Schriften IV.1*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser u. Tillman Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 396–398, hier 397. Vgl. auch ebd., »Erfahrung und Armut«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, 213–219.

⁶⁵ Peter Weiss, »Gegen die Gesetze der Normalität« [1962], in: R1 72–82, hier 78; 81 f.

Spiel, das immer mit der Ausgrenzung seiner Person endet. Er setzt sich den Abwehrreaktionen seines Publikums aus und macht sich selbst zum Fremdkörper. Dabei wird seine Bindung zur nachkriegsdeutschen Öffentlichkeit im Ritual ihrer Zerstörung nur noch fester. Bindend, weil normierend und vereinnahmend, wirkt auch das wirksamste Gegenmittel der Öffentlichkeit: die vielfältigen Strategien, Weiss in eine komische Figur zu verwandeln.

1.4 Von der Figur überzeugt: Marx, Marat und die wunde Haut

Es hat sich schon herumgesprochen: ein vielgenannter Schriftsteller deutscher Zunge ist zu den Kommunisten übergewechselt. Sein Damaskus war die Ostseestadt Rostock.⁶⁶

Die Welt, Hamburg, 18.9.1965

Als unfreiwillig komischer Antiheld figuriert Weiss noch posthum in den 1986 erschienenen Erinnerungen Hans Werner Richters, der von einem Badeurlaub mit dem Ehepaar Palmstierna-Weiss berichtet. Es war bei Bibione im italienischen Veneto im Sommer 1965. In süffisantem Erzählton liefert Richter ein Porträt von Weiss als Starrsinnigem, der nicht in der Lage ist, im Urlaub zu entspannen. Geschildert wird, wie Weiss alle drei Bände von Marx' *Kapital* mit an den Strand nimmt und dabei auf höchst spektakuläre Weise an seinem überambitionierten Lesepensum scheitert. Richter habe ihm nämlich über die Schulter geschaut und berichtet triumphierend, Weiss sei bei seiner Marx-Lektüre nie über die ersten zehn Seiten des ersten Bandes hinausgekommen:

Dafür stach ihn ein kleiner giftiger Fisch, dessen Namen ich nicht mehr weiß, was zu großen Aufregungen führte, ein Arzt war notwendig, und dann kam der Sonnenbrand. Er überfiel ihn mit einer solchen Wucht, daß er Karl Marx und die vielen mitgebrachten Bücher ganz vergaß und wohl auch seinen Urlaub verwünschte. Er war, wie sich [...] herausstellte, einem solchen Urlaub nicht gewachsen, er wurde krank, sein ganzer Körper bedeckte sich mit Blasen, sah zerrissen und wund aus, und wir alle bejammerten ihn.⁶⁷

Eine verborgene Pointe der Anekdote besteht darin, dass der einzige Fisch in der besagten Region, dessen Stich in der Tat einen Notarzttruf erforderlich machen

⁶⁶ H. D. Sander, »Das Ende eines ›dritten Weges‹. Peter Weiss und seine politischen Metamorphosen« (*Die Welt*, Hamburg 18.9.1965), in: AGW 256–260, hier 256.

⁶⁷ Richter, *Im Etablissement der Schmetterlinge*, 271.

kann, das berüchtigte *Petermännchen* ist.⁶⁸ Dass Richters Weiss-Figur ausgerechnet durch den Stich eines animalischen Namensgenossen bei seiner Marx-Lektüre unterbrochen wird, ist allerdings nicht unbedingt auf die Ironie des Schicksals zurückzuführen: Gunilla Palmstierna-Weiss zufolge wurde ihr Ehemann in Wirklichkeit keineswegs von einem Fisch gestochen.⁶⁹ Der zweite implizite Kalauer Richters besteht ebenfalls aus einer verdeckten Anspielung auf Weiss' Vornamen: Die Anekdote bedient sich des Erzählmusters von Heinrich Hofmanns *Struwwelpeter*. Zunächst erläutert Richter ausführlich, wie er Weiss ermahnt habe, die Sonne zu vermeiden, Weiss sich jedoch ohne triftigen Grund geweigert habe, im Schatten zu verweilen: »Er lief unbefangen und leichtsinnig in der stechenden Sonne herum. Wir riefen ihm, [...] ein Sonnenbrand hier sei gefährlich, aber er achtete nicht auf unsere Ratschläge.«⁷⁰ Und dann – »[s]ieh einmal, hier steht er«⁷¹ – bestraft ihn das Leben, eine bittere Konsequenz, die sich zur Unterhaltung schadenfroher Leser in der Tradition schwarzer Pädagogik im elenden körperlichen Erscheinungsbild des Renitenten manifestiert. Beschrieben wird ein kranker, wunder, zerrissener und mit Blasen bedeckter Körper, »und wir alle bejammerten ihn.«⁷²

⁶⁸ Unter Berücksichtigung der Fauna in den Gewässern um Bibione lässt sich vermuten, dass es sich um einen Vertreter der Fischfamilie *Trachinidae* handeln muss: *Echiichthys vipera*, *Echiichthys draco* oder *Echiichthys araneus* – das gemeine Petermännchen oder Mittelmeer-Petermännchen. Vgl. Dietrich Mebs, *Gifftiere. Ein Handbuch für Biologen, Toxikologen, Ärzte und Apotheker*, Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 1992, hier insbes. 70–72: Das Petermännchen liegt tagsüber im Sand und Schlamm eingegraben, sodass nur die Augen sichtbar sind. Am Kiemendeckel und am Rücken trägt es schräg nach oben gerichtete Stacheln, die durch Muskelzüge an der Basis beweglich sind. Bei Annäherung flüchtet das Petermännchen nicht, sondern stellt seine Stacheln drohend auf. Der Stich des Petermännchens ist extrem schmerzhaft und führt zu Hautblasen und Ödemen, die sich auf benachbarte Körperregionen verbreiten. Eine heftige Schwellung tritt auf, die meistens erst nach mehreren Tagen zurückgeht. Akut besteht die Gefahr von Kreislaufkollaps.

⁶⁹ Eine weitere im Umlauf befindliche Version der Anekdote lautet, Weiss sei von einem Insekt gestochen worden. In der überarbeiteten Fassung der Notizbücher nennt Weiss weder Fisch noch Insekt, sondern lediglich ein verstauchtes Bein: »Ein Versuch, »Ferien zu machen« [...] Im Sand liegen, schwitzen / In die Brandung laufen / Gleich gegen eine Welle prallen, sitzen bleiben mit verstauchtem Bein – / Bein geschwollen, Sonnenbrand, Badearzt [...]«. (NB 1960–71, 380) Auf diese Widersprüche angesprochen, erzählte Gunilla Palmstierna-Weiss im Gespräch mit mir (Verf., Stockholm 29.09.09) eine vierte Version: Weiss, dessen Haut sowohl unter dem Salzwasser als auch unter der Sonne gelitten habe, habe sich beim Schwimmen einen heftigen Wadenkrampf zugezogen. Verzweifelt habe er mit seinen Armen gewedelt. Die Begleiter am Strand winkten fröhlich zurück, anstatt zu Hilfe zu eilen: »Wir hielten es für ein kindliches Spiel« (Palmstierna-Weiss).

⁷⁰ Richter, *Im Etablissement der Schmetterlinge*, 271.

⁷¹ So lautet die erste Zeile der Titelgeschichte in Heinrich Hofmann, *Der Struwwelpeter*, Fürth: Verlag Jos. Hesse 1926, unpag.

⁷² Richter, *Im Etablissement der Schmetterlinge*, 271. In Richters Erinnerungen erscheinen die Exilschriftsteller als besonders bunte Exemplare der Schmetterlingssammlung. Richter, sich selbst als gemüthlichen Genussmenschen stilisierend, findet alles belustigend. Mit vergnügter Erzählhaltung berichtet er etwa, wie er ohne zu Klopfen die Tür zu Weiss' Arbeitszimmer an der Akademie der Künste aufgerissen habe, weil Weiss den schönen Frühling ignoriere: »Peter [...], du arbeitest ja

Während der ernste Gestus von Peter Weiss beim Gründer der Gruppe 47 zu dieser veritablen Entladung von Scherzhaftigkeit führte, hat der Strandurlaub in Weiss' Notizbuch aus diesem Sommer nur spärliche Spuren hinterlassen. Zwischen Eintragungen über die Arbeiter in den Zinngruben Venezuelas, die westdeutsche Konsumgesellschaft und den Neokolonialismus, zwischen Slogans wie: »Es liegt ganz an uns, die Welt zu verändern« (KGA 1.741) oder »Good luck don't give up the spirit« (KGA 1.779),⁷³ erscheint weitgehend unvermittelt die Bungalow-Adresse Richters bei Bibione, lediglich in der 1981 überarbeiteten Fassung mit etwas Zusatzinformation: »Im Bungalow riecht es nach Morast.« (NB 1960–71, 380) Somit wird das Feriendomizil der gemütlichen Frohnatur Richter zur Heterotopie der gesamten BRD: »Das Gefühl eines Morasts ist hier stark, beinahe unerträglich«, lautet Weiss' knappes Urteil über Westdeutschland in einem späteren Interview.⁷⁴

In der Tat ist Richters Anekdote paradigmatisch für die nach 1965 dominierende Form öffentlicher Darstellung des radikalisierten Peter Weiss: Schmunzelnd und lachend beschreibt man ihn als unbelehrbares Kind. Die Dynamik ist beklemmend, denn die extreme Polarisierung scheint nur zwei Rezeptionshaltungen zuzulassen: Wer mitlacht, beteiligt sich am normierenden Spiel schwarzer Pädagogik, und wer es unterlässt, muss sich einer finsternen Katastrophentheorie des Komischen stellen. Sind die Lachenden alle böse? Frontalangriffe gegen Witze sind weder dazu geeignet, ihrem Gegenstand zu helfen, noch dazu, ihre Funktionsweise zu analysieren. In diesem Fall münden sowohl das Gelächter als auch seine Ahndung in das gleiche Ergebnis: Das Bild des Außenseiters Peter Weiss wird verfestigt – ob als Objekt des Bejammerns, des Verlachens oder der emphatischen Identifikation.

Gibt es eine weitere Möglichkeit? Ein alternativer Zugang zum Szenario eröffnet sich ausgerechnet dort, wo Weiss scheinbar endgültig den voyeuristischen Blicken ausgeliefert ist, nämlich dort, wo Richter die Haut des gescheiterten Urlaubers beschreibt: als »zerrissen«, »wund« und »mit Blasen« bedeckt. Die Beschreibung spekuliert auf eine lachende Leserschaft. Dieses antizipierte Gelächter über die angegriffene Haut entspricht aufs Genaueste dem bereits erläuterten Gelächter über Weiss' mangelnde Integrität als Intellektueller. In einem kulturellen Klima, in dem Komik vor allem als Angriff gegen Schwäche strukturiert wird, gibt es nichts Lustigeres als eine im doppelten Sinne dünnhäutige und reizbare Figur, die sich selbst nicht unter Kontrolle hat. Richters Beschreibung erinnert zudem an eine Bühnenfigur von Peter Weiss, nämlich an Marat in seiner Badewanne, der dem Publikum

wie ein Berserker!« (261) Dass dieser nicht in Gelächter ausgebrochen ist, wird als besonders komische Marotte dargestellt. Nach diesen Zeilen möge man bedenken, dass Weiss mit Richter freundschaftlich verbunden blieb, allerdings seinen Text über die Frage, warum er nicht nach Deutschland zurückgekehrt sei, als offenen Brief an ihn adressierte. Vgl. Peter Weiss, »Unter dem Hirseberg«.

⁷³ Notizbuch 9 (6.4.1965–16.09.1965), 86.

⁷⁴ »Die Bundesrepublik ist ein Morast.« *Spiegel*-Interview mit dem Dramatiker Peter Weiss« (*Der Spiegel*, 18.3.1968), in: PWG 143–158, hier 147.

von einem Ausrufer vorgestellt wird: »[Z]eigt mit dem Stab auf ihn [...] / Seine Haut ist flammig und gelb [...] weil von einem Ausschlag entsetzt.«⁷⁵ Richter hatte die Entstehung von *Marat/Sade* bei mehreren Treffen mit Weiss in den Jahren 1963–64 beobachtet.⁷⁶ Der letzte Seitenhieb seiner Urlaubsanekdote besteht in der Anspielung auf Weiss' viel zitierte Aussagen über die Vorbildfunktion von Marat bei seiner Politisierung. Nach der gescheiterten Theorielektüre bildet das bejammernswerte Erscheinungsbild die einzige Verbindung zwischen Weiss und dem von ihm bewunderten Revolutionär Marat.

Dabei verdient Weiss' eigene Bezugnahme auf Marat eine genauere Analyse. Als revolutionäres Vorbild betrachtet, ist die im Theaterstück entworfene Figur sonderbar: Marat erscheint keineswegs als souveränes, immunes Subjekt oder als heroischer Kämpfer, vielmehr wird er verfolgt und als wehrloses Opfer erdolcht. Dabei ist er ein Schwerkranker, der sein Hautleiden keineswegs unerschütterlich erträgt, sondern – wie Robert Buch bemerkt – durch das gesamte Stück hindurch zum Jammern neigt: Das Drama sei eine Redramatisierung von Jacques-Louis Davids Gemälde *Marat*, dessen Pathos durch die im negativen Sinne pathetische Bühnenfigur sowie durch die Turbulenzen des gesamten Stücks gebrochen werde.⁷⁷ In der Badewanne auf der Bühne sitzt eine klägliche Gestalt, die überschwänglich ihre pathetisch-grandiosen Parolen verlautbart, etwa: »Ich bin die Revolution!«⁷⁸ Figuren wie Marat, dessen körperlicher Zustand die Zuversicht seiner Verkündungen unterminiert, sind charakteristisch für Weiss: Sie sind zutiefst gespalten zwischen harten Parolen einerseits und der Perspektive des körperlich unterworfenen Einzelnen andererseits.⁷⁹

Von besonderer Relevanz ist der Umstand, dass Weiss' Marat lediglich Figur eines Spiels im Spiel ist; er wird dargestellt von einem Irrenhausinsassen im Hospiz zu Charenton unter Anleitung des ebenfalls inhaftierten de Sade. In der Zeit unmittelbar nach dem Welterfolg von *Marat/Sade* haben sich Journalisten immer wieder bei Weiss darüber erkundigt, welcher der beiden Kontrahenten seines Stücks schwerer wiege: Marat, der konsequente Theoretiker der Revolution, oder de Sade, der Hedonist und Zyniker. Ein Interviewer im November 1964 stellt allerdings den

⁷⁵ Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*, 13 f.

⁷⁶ Vgl. Richter, *Im Etablissement der Schmetterlinge*, 259–266.

⁷⁷ Robert Buch, *Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2010, 94 f.

⁷⁸ *Marat/Sade*, 27, vgl. dazu Buch, *Pathos of the Real*, 93 f.: »The play's Marat is for the most a *pathetic* figure, whiny and given to grandiose pronouncements – ›I am the revolution,‹ he proclaims at one point – and commonplaces about the social question«.

⁷⁹ Vgl. hierzu die Rolle der Erkrankung Lenins in der *Ästhetik des Widerstands*, näher erläutert in Jenny Willner, »Lenins Gürtellose. Zur Überlieferung von Körperwissen in und um Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands«, in: Sarah Mohi-von Känel, Christoph Steier (Hg.), *Nachkriegskörper. Präkäre Korporalitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 175–188.

Stellenwert der Figur Marat infrage, sei er doch von der Figur de Sade gewissermaßen erfunden worden. Es ist ein Monat vor Weiss' Reise nach Auschwitz, in der Zeit der Entstehung des *Inferno*-Fragments. Weiss antwortet verheißungsvoll: »Wenn Sade Marat auch erfindet, verselbständigt sich doch manchmal die Stimme der Figur Marat und gewinnt eine Kraft, die sich Sade nie hätte träumen lassen.«⁸⁰

Es klingt, als sei die Figur Marat erst über den Umweg einer Identifikation mit de Sade dem Schriftsteller Weiss zum Vorbild geworden: In der Folgezeit ergeht es Weiss, wenn man seinen Selbstaussagen Glauben schenken darf, ähnlich wie seiner Figur de Sade: Als Zuschauer bei den letzten Proben vor der Premiere seines Stücks in Rostock (26. März 1965), einen knappen Monat vor der Lessingpreisrede (23.4.1965), knapp zwei Monate vor der Weimarer Stegreifrede (19.5.1965) vernimmt der Zuschauer Weiss, wie seine Figur Marat eine Kraft gewinnt, die er sich als Erzeuger nicht hätte träumen lassen. Unter der Regie Hanns Anselm Pertens ist aus dem Hospiz zu Charenton eine Haftanstalt geworden, anstelle der verrückten Insassen figurieren hochmotivierte progressive Volksgestalten. Weiss zeigt sich enthusiastisch und verkündet unmittelbar nach der Premiere vor den versammelten Journalisten: »Erstmals siegt Marats revolutionäres Prinzip«; »[d]e Sade ist hier eindeutig Repräsentant einer untergehenden Klasse.«⁸¹ Später erhält er einen ungehaltenen Brief vom Suhrkamp-Verlag, in dem darauf hingewiesen wird, dass Regisseur Pertens nunmehr auf seinen Aufführungsreisen in Westdeutschland damit prahle, seine Inszenierung habe Weiss vom Sozialismus überzeugt.⁸² Allerdings hält auch Weiss selbst bis kurz vor seinem Tod an der Geschichte fest, der zufolge er in Rostock plötzlich erlebte, »wie Marats Stimme durchdringt auch dort, wo ich geglaubt hatte, er müsse aufgeben«. (NB 1960–71, 354)⁸³

Betrachtet man diese Anekdote als narrative Metalepse,⁸⁴ so hat eine Figur aus der ebenfalls metaleptisch strukturierten Binnenwelt des Dramas *Marat/Sade* eine weitere Grenze überschritten. Auf der damit etablierten dritten Ebene der Fiktion tritt der Schriftsteller in Interaktion mit dem lebendig gewordenen Produkt seiner Arbeit. Weiss' Begegnung mit Marat setzt voraus, dass entweder Marat die Bühnenwelt verlassen oder Weiss sie betreten hat. In seinem Notizbuch aus diesem Jahr

⁸⁰ »Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez«, PWG 55. Das Gespräch wurde im November 1964 für die *BBC* London aufgezeichnet, aber erst am 26.12.1965 in der *New York Times*, Domestic Edition, Section X, 3; 15 veröffentlicht.

⁸¹ Wolfgang Gersch, »Marat oder de Sade?« (*Theater der Zeit*, Berlin/Ost, Heft 9, 1.–15.5.1965), in: PWG 61–62 sowie AGW 80–81. Weiss' Bericht über sein politisches Schlüsselerlebnis bei der Rostocker Inszenierung seines Dramas *Marat/Sade* ging monatelang durch die Presse.

⁸² Vgl. Brief von Karlheinz Braun an Peter Weiss vom 16. November 1965 in: UWB 542.

⁸³ Diesen Satz fügt Weiss 1981 bei der Überarbeitung des Notizbuchs aus dem Jahr 1965 hinzu.

⁸⁴ Eine narrative Metalepse bezeichnet das Überschreiten der Grenze zwischen einer fiktion-internen Binnenwelt und einer ebenfalls fiktiven Rahmenwelt. Vgl. Gérard Genette, *Métalepse: De la figure à la fiction*, Paris: du Seuil 2004, und Gerald Prince, »Disturbing Frames«, in: *Poetics Today* 27.3 (2006), 625–630.

steht ein Satz, der nicht ernst genug genommen werden kann: »This writer here who talks is like the improvising figure on a stage.« (KGA 1.803)⁸⁵ Vielleicht war es nicht die Stimme der Figur Marat, die ›real‹ wurde, sondern der Schriftsteller Weiss verwandelte sich in eine Bühnenfigur. Nur, wie kann die Vorstellung der öffentlichen Person Peter Weiss als improvisierende Bühnenfigur für die Analyse seiner Selbstaussagen und Stellungnahmen fruchtbar gemacht werden?

Bei der Rekonstruktion der medialen Dynamik müssen die Zeichen verkehrt werden, ausgehend von folgender Arbeitshypothese: Vielleicht – aber nur vielleicht – spielt Peter Weiss, vielleicht ist er der größere Ironiker. Während er einerseits beschwört, sich in seinen Arbeiten seit Mitte der 1960er-Jahre bedingungslos der Wirklichkeit zugewandt zu haben, legt er andererseits nahe, dass er von der Stimme einer Bühnenfigur dazu bewegt wurde. Suggestiert die damit implizierte Überzeugungskraft der Figur einerseits die politische Wirksamkeit künstlerischer Praxis, so fungiert die Anekdote andererseits als fiktionaler Rahmen der eigenen Politisierung.

Eine öffentliche Person als Bühnenfigur zu bezeichnen, bedeutet, die theatrale Komponente ihrer Auftritte zu betonen, als sei sie eine Figur im Spiel. Diese Vorstellung setzt zunächst einen experimentellen Umgang mit der Kategorie Identität voraus. Wenn der redende Schriftsteller eine Rolle spielt, ist sein öffentlicher Auftritt wie ein Spiel mit Masken, oder: mit dem Selbst als Schein, als abstrahierte Substantialität oder abstrakte Individualität.⁸⁶ Das lateinische Wort für Maske, *persona*, verbindet das Aussehen (Maske) mit dem Handeln (Rolle). Der Begriff ›Persona‹ ist im Verlauf der Jahrhunderte metonymisch erweitert worden, bis hin zur Rolle eines Menschen im öffentlichen Leben, und ermöglicht es, eine Person als maskierte Person zu denken.⁸⁷ Sich selbst als maskierte Person zu bezeichnen, würde bedeuten, das eigene Spiel gleichsam von außen zu betrachten, als Schauspieler und Zuschauer seiner selbst. Darüber hinaus impliziert der Umstand des Improvisierens (›like an improvising figure‹), dass keine Regieinstanz das Geschehen kontrolliert: Die einzelnen Effekte ereignen sich unberechenbar, in der unwiederholbaren Emergenz der performativen Situation, womöglich mit einem Ergebnis, das sich nicht einmal Marquis de Sade hätte träumen lassen.

Gleichzeitig ermöglicht die Betonung der Theatralität des eigenen Auftritts die Annahme, dass der Redende bewusst mit der Öffentlichkeit spielt. Sollte das Publikum in diesem Fall das Spiel nicht als solches erkennen, verfügt der maskierte Redner über einen Wissensvorsprung all jenen gegenüber, die sich ihm überlegen wähnen. Eine maskierte öffentliche Person lässt sich nicht dingfest machen, selbst dann nicht, wenn alle Augen auf ihre wunde Haut gerichtet sind.

Ist also dort, wo der öffentlich redende Schriftsteller seine eigene Fiktionalisierung betreibt, die Welt zur Bühne geworden? Es stellt sich die Frage, auf welche

⁸⁵ Notizbuch 9 (6.4.1965–16.09.1965), 110.

⁸⁶ Vgl. Hamacher, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, 134 f.

⁸⁷ Vgl. Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München: Fink 2004.

Masken er zurückgreift und welche ihm auferlegt werden. Was für eine Persona ist es, die im Verlauf der öffentlichen, nach und nach aus dem Ruder laufenden Dynamik um Peter Weiss an Kontur gewinnt? Wenn dieser am Vorabend der 68er-Jahre den Tonfall wechselt, so stößt er auch im Westen bei Weitem nicht nur auf Ablehnung. Immerhin handelt es sich um eine Zeit, in der selbst Walter Benjamin als Guerillakämpfer verherrlicht wurde: »In der Rechten ein Joint, in der Linken das Gewehr«, stand etwa unter einer Benjamin-Fotografie in einem Berliner Raubdruck.⁸⁸ Manche affirmativen Weiss-Beschreibungen tragen dazu bei, das Bild eines vor Tatendrang strotzenden Handlungsmenschen zu kreieren: An die Stelle des feinsinnigen Meisters der Introspektion ist der vitalistische Kämpfer getreten. Giorgio Polacco erwähnt ein »gewaltiges Eisbein«, das Weiss beim Interview bestellt und »in wenigen Minuten verschlungen haben« werde, und berichtet weiter:

Weiss, den seine dicken Wintersachen noch breiter erscheinen lassen, wirkt robust und kräftig. Der Kopf mit dem kurzen Haar ruht auf den Schultern eines Ringers, doch seine Lippen sind dünn, die Augen beweglich, aber nicht funkelnd. Vielleicht wegen der Brille.⁸⁹

Unter dem barbarischen Image leidet allerdings Weiss' Verleger: Schon nach den ersten politischen Pamphleten wird Siegfried Unseld unwohl, in seinen Briefen zeigt er sich merklich besorgt über das intellektuelle Ansehen seines Schützlings und rät ihm dringend zur Zurückhaltung.⁹⁰ Seine Ratschläge laufen jedoch ins Leere, in seinem Antwortbrief macht Weiss deutlich, dass er keine Rücksicht auf sein Ansehen nehme: »Siegfried, ich kann da nicht länger den Mund halten, um des schönen Friedens und Verdienstes willen.«⁹¹ In Unselds darauf folgendem Brief ist die Mühe um einen ruhigen Tonfall spürbar. Da Weiss tatsächlich bereit zu sein scheint, seinen Ruf zugunsten der Sache zu opfern, sieht sich Unseld gezwungen, die Argumentationsstrategie radikal zu wechseln. Er formuliert mit didaktischer Geduld:

Halte Dir bitte das Beispiel Brecht vor Augen. Jetzt erst erfahren wir von seinen intensiven marxistischen Studien, die er von 1921 an betrieben hat. [...] Direkt agitatorisch ist Brecht [...] erst 1932 [...], und wie sorgsam hatte Brecht sein Auftreten in der Öffentlichkeit überlegt. Das geschah nie ohne Konsultation gleichgesinnter Freunde.⁹²

⁸⁸ So Burkhardt Lindner, »Links hatte sich noch alles zu enträtseln«, in: ders. (Hg.), *Walter Benjamin im Kontext*, Königstein/Ts.: Athenäum 1985, 7–14, hier 7.

⁸⁹ Polacco, »Unterentwickelte Länder und revolutionäre Gewalt«, in: PWG 129.

⁹⁰ UWB 510–511; Brief von Unseld an Weiss vom 6.9.1965.

⁹¹ UWB 514; Brief von Weiss an Unseld vom 8.9.1965.

⁹² UWB 517; Brief von Unseld an Weiss vom 10.9.1965.

Unselld rät also Weiss zu konspirativer Diskretion und bietet sich indirekt als Komplizen im erfundenen Untergrund an. Mit Brecht vor Augen, ganz im Sinne des Gedichts »Verwisch die Spuren«, soll Weiss seine Leidenschaft eindämmen und lernen, unauffällig zu sein. Ein raffinierter Plan: Wenn Weiss sein erhitztes Gemüt mit der Wahnvorstellung beruhigt, damit sei der Revolution gedient, kann sein Verlag in Ruhe weiterarbeiten. Leider wittert Weiss sofort Verrat, er vertraut dem vertraulichen Gestus nicht, er ignoriert auch die implizite Freundschaftsbekundung und bleibt zum Alleingang entschlossen, ohne Rücksicht auf Verluste – den offenen Konflikt mit seinem Verlagshaus hat er ohnehin nie gescheut.⁹³ Leidenschaftlich begründet er seine Haltung mit dem Umstand, ganz auf sich allein gestellt zu sein: »Brecht hatte damals eine große, einheitliche und starke Gruppe neben sich, aber ich weiß nicht einmal, was Johnson, Walser und Enzensberger im Grunde meinen, und auch nicht, wo Du stehst.«⁹⁴

Weiss' Persona als politisch radikalisierte(r) Schriftsteller fügt sich nicht in die für Partisanen oder Guerillakämpfer üblichen Raster. Die Korrespondenz mit Unselld lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Besonderheit an seiner Form der Rebellion: Es ist das Paradox eines rabiaten Aufbegehrens, das stets die subjektive Schwäche betont. Das Bild des heroischen Ringers reicht nicht aus, um Weiss' Rolle zu beschreiben, denn aus dem Munde einer solchen Maske erwartet man keine offenherzige Klage darüber, auf keinen Kreis von Vertrauten zurückgreifen zu können. Mit dem Gestus »Sag mir, wo du stehst« disqualifiziert sich Weiss sowohl für die Konspiration als auch für den Nahkampf, wo es im Ernstfall zu einer verheerenden Verzögerung führen würde, den eigenen Standort vor dem Zuschlagen zu diskursivieren. In Brechts Lehrstück *Die Maßnahme* wäre die Figur, die Weiss um 1965 spielt, gar dem Tod geweiht: Im Regelwerk des kommunistisch-antifaschistischen Untergrunds war Diskretion sowie die strenge Unterordnung unter ein Kollektiv überlebensnotwendig, und auch jenseits des illegalen Kampfes bietet ein allzu leidenschaftlicher Gestus unter Umständen vor allem Angriffsfläche. Im erweiterten Umfeld der Neuen Sachlichkeit galt Aufrichtigkeit gar als Torheit, die keine andere Funktion haben könne, als die latente Bosheit der Feinde anzulocken, entsprechend wurden Diskursrituale der Entblößung, des Geständnisses und der Expres-

⁹³ Unter anderem mit der Idee, einen Autorenbetriebsrat bei Suhrkamp zu gründen, sorgt Weiss für großen Unmut. Auch als Feminist lässt er es krachen: Als der Verlag allen »Autorengattinnen« zu Weihnachten ein Buch über den »Geist der Kochkunst« schenkt, reagiert Weiss mit mehreren empörten Briefen und erläutert darin unter anderem, wie er, seine beruflich erfolgreiche Ehefrau und ihre schwedischen Freunde über Unselld gemeinsam lachen. Dies zeigt noch deutlicher, dass das Lachen in den Textwelten von Weiss als Waffe gedacht wird. Vorübergehend kommt es gar zum Abbruch des persönlichen Kontakts zu Siegfried Unselld, andere Verlagsmitarbeiter müssen diplomatisch vermitteln. Vgl. UWB 1101–1117.

⁹⁴ UWB 520; Brief von Weiss an Unselld vom 11.9.1965.

sion abgelehnt.⁹⁵ Helmut Lethen hat Plessner als prägenden Vertreter dieser Reaktion gegen Gesinnungsethik und expressionistischen Habitus charakterisiert. Weiss' Konfliktverhalten mutet an wie ein gezielter Bruch mit jener Konvention, die Lethen wie folgt auf den Punkt bringt:

Plessner konstruiert ein Subjekt, das in einem Balanceakt gegenläufige Strebungen der Seele ausgleichen muß: deren »Zeige- und Offenbarungstendenz« muß ständig mit ihrer »Scham- und Verhüllungstendenz« konterkariert werden. Mißlingt das und kommt es folglich zu einer »ungehemmten Affektäußerung«, tritt Psychisches also »nackt« (d. h. unter Mißachtung der Schutzkonventionen der symbolischen Ordnung, die die Öffentlichkeit vorschreibt) in Erscheinung, so ist es gnadenlosem Gelächter ausgesetzt. Die Würde der persona ist verletzt. Sie muß sich schämen.⁹⁶

Vor diesem Hintergrund wendet sich Plessner gegen jede negative Theorie der Entfremdung: Die Entfremdung ist bei ihm ein Ideal und die Maske entsprechend eine überlebensnotwendige Rüstung, denn die Öffentlichkeit ist ein Kampfplatz und das Publikum im Zweifelsfall feindselig. Das, was gegen entsprechende Schutzkonventionen verstößt, kann unter Umständen tödlich sein, »immer aber ist es lächerlich«.⁹⁷ Lächerlichkeit bedeutet Krise und Entblößung, also die größte denkbare Katastrophe für ein auf Panzerung ausgerichtetes Individuum. Wenn Lethen die »kalte Persona« als Träger von Haltung beschreibt, so betont er, dass Haltung als Grundwert stets von der Furcht vor Schande durchdrungen sei.⁹⁸ Das Irritierende und für viele offenbar Peinliche an Weiss' Rhetorik der Rebellion besteht darin, dass er diese Furcht konsequent zu ignorieren scheint.⁹⁹ Dennoch wäre es weit gefehlt, davon auszugehen, dass seine Rezipienten über einen unmittelbaren Zugriff auf seine »nackte Psyche« verfügen. Das für viele Beteiligte zutiefst Verstörende ist vielmehr, dass eine gewisse Würdelosigkeit seiner öffentlichen Persona eigen ist: Schamlos trägt er die Maske des Entblößten. Damit setzt er eine Dialektik in Gang, die im Folgenden untersucht wird.

⁹⁵ Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

⁹⁶ Ebd., 86.

⁹⁷ Ebd., 86.

⁹⁸ Ebd., 170.

⁹⁹ Damit scheint sich Weiss zunächst dem von Lethen angeführten Gegenbeispiel anzunähern: Der Dadaismus habe das »Einverständnis mit der Würdelosigkeit« geübt und den »ästhetischen Wert der Blamage« ausgereizt (Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, 170). In Weiss' frühen Collagen ist der Einfluss der Dadaisten (v. a. von Max Ernst) unüberschaubar, aber die Dynamik seiner öffentlichen Auftritte folgt anderen Regeln. Während sich die Dadaisten mit überaus fröhlichem Gestus der Zertrümmerung von Sprachmaterial widmeten, ringt Weiss stets um die geschlossene Artikulation. Anders als die Dadaisten und Surrealisten steht Weiss zudem mit den Lachenden auf Kriegsfuß: In der öffentlichen Dynamik um seine Person spielt das Gelächter zwar eine entscheidende Rolle, jedoch ist es nie auf seiner Seite.

1.5 Szenarien der Unterwerfung – Weiss mit Goldschmidt gelesen

Ich sagte, daß ich fast einen Ausdruck von Optimismus in seiner Schrift entdecken wollte, und daß diese Eigenschaft vielleicht eine Voraussetzung sei zur Möglichkeit, die Erniedrigung bis in die letzten Phasen zu schildern.¹⁰⁰

Peter Weiss über Samuel Beckett (1962)

Sucht man nach Schilderungen öffentlicher Selbstausslieferung im Werk von Peter Weiss, wird man am ehesten im Bereich der frühen Prosa fündig. Im autofiktionalen Roman *Abschied von den Eltern* wird die Zeit des Protagonisten als jugendlicher Volontär in einem Warenhaus geschildert. Auf Wunsch des Vaters, eines Textilfabrikanten, nimmt der Sohn die Tätigkeit auf, und schon die Erfüllung der ersten Aufgabe führt zur Entgleisung: Der Jüngling soll ein Schaufenster nach genauen Anleitungen dekorieren, doch »die Menge der Waren erfüllte mich mit hektischer Begeisterung, blindlings stürzte ich mich in die Auslagen und raffte zusammen, was mir in die Hände kam«. (A 103) Er verfehlt seine Aufgabe, indem er zwar zum Warenkult des Warenhauses beiträgt, dabei jedoch heillos übertreibt. In maßloser Hingabe, mit deplatziertem Enthusiasmus kreiert er eine Schaufensterdekoration, die eher einer Gerümpelkarawane hinter Glas ähnelt als einer Werbung:

In dem gläsernen Terrarium pries ich den Überfluß des Warenhauses, umgab mich mit Schirmen und Birnen, Stäben und Fäden, Scheren und Gewehren, Kämmen und Schwämmen, Bürsten und Würsten, Nägeln und Kegeln, Pfeifen und Seifen, Hüten und Tüten, Beilen und Pfeilen, und nahm selbst die Gestalt einer verzückt sich anbietenden Puppe an. Und draußen, hinter dem Glas, spendete die Straße mir Beifall, Gesichter schaukelten durcheinander und lachten, die ganze Straße lachte, die Automobile kicherten, die Omnibusse hielten sich den Bauch vor Lachen, Polizisten schoben sich dazwischen, die Gesichter rote Ballons, vom Gelächter geschwollen. (A 103)

Unter den Passanten bricht Chaos und Gelächter aus. Lachen sie wirklich mit dem Jüngling – oder doch nicht eher über ihn, der sich schamlos als verzückte Puppe darbietet? Vielleicht sehen sie schon, was sich hinter seinem Rücken zusammenbraut, denn gleich darauf wird er erwischt: »Doch von hinten ergriffen mich Hände und rissen mich empor, und eine gelbe Rollgardine knallte am Fenster hinab, und scharfe Augengläser blitzten mich an«. Die Episode endet mit dem melodramatischen Satz: »[D]ie Schere wurde mir aus meiner Tasche gezogen, ich war ihrer nicht würdig.« (A 103) Der Volontär wird zurechtgewiesen und nach Hause ge-

¹⁰⁰ Peter Weiss, »Pariser Journal«, in: R1 83–112, hier 93.

schickt – eine von vielen Demütigungsszenarien in der autofiktionalen Prosa von Peter Weiss.

Christian Bommert nimmt diese Episode als Beispiel für den grundlegenden Unterschied zwischen den surrealistischen Aktionen und Weiss' Form der Rebellion. Für den Jüngling im Schaufenster wie für den politisch radikalisierten Schriftsteller Weiss sei die »Verkennung der Kräfteverhältnisse« symptomatisch.¹⁰¹ Um der Welt einzureden, dass sie auf dem Kopf stehe, so Bommert, bedürfe es überzeugenderer Inszenierungen als die eines »vorwitzigen Außenseiters«. Die surrealistischen Happenings fanden im Schutz einer Gruppenidentität statt, sie setzten die Zugehörigkeit zu einer Bewegung voraus. Die Figur, die der Jüngling im Schaufenster abgibt, sei dagegen Bommert zufolge gänzlich ungeeignet, um das Publikum zu schockieren oder zu verunsichern:¹⁰² »Melancholie und das Pathos der Einsamkeit sind [...] mit einer respektlosen Infragestellung der Verhältnisse unvereinbar.«¹⁰³

Genau diese Einschätzung gilt es auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen. Aufschluss sowohl über Weiss' spezifische Form der Revolte als auch über sein Verhältnis zur Öffentlichkeit liefert sein im Jahr 1962 verfasstes »Pariser Journal«. Der Bericht über den Besuch einer surrealistischen Ausstellung beginnt mit dem Satz: »Die Revolte war einmal versucht worden.« Der Besucher Weiss registriert, wie die Resultate der Revolte »in Schaukästen gebannt« worden sind, von genau jener Ordnung vereinnahmt, gegen die sie agierten: »Man hatte diesen Werken die Kraft von Sprengbomben, von Höllenmaschinen zugesprochen«, konstatiert er enttäuscht.¹⁰⁴ Kurz darauf betritt André Breton höchstpersönlich die Vernissage: »Die Erscheinung Bretons gab mir einen Stoß, eine Weile stand ich im Gedränge der elegant gekleideten Menschen und starrte ihn an.«¹⁰⁵ Breton erscheint »von Bewunderern umgeben«, doch was den Besucher Weiss so »benommen« macht, ist keineswegs der Eindruck, sein einst bewundertes Vorbild habe sich opportunistisch auf die Seite des Establishments geschlagen. Entsetzlich ist vielmehr der Eindruck seiner unfreiwilligen Unterwerfung: Der Besucher sieht ihn plötzlich nur noch als hilfloses Opfer von Vereinnahmung. Er vergegenwärtigt eine Gruppenfotografie mit Dadaisten und Surrealisten und erkennt auch hier: »[A]lle hatten etwas Ängstliches, Widerspenstiges im Blick, sie wirkten jeder scheu und vereinsamt, sie wollten nicht dabei sein, und wurden doch in eine Reihe gezwungen und der Gesellschaft einverleibt.«¹⁰⁶

¹⁰¹ Christian Bommert, *Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Erfahrung in der »Ästhetik des Widerstands«*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, 60 f.

¹⁰² Ebd., 61.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Peter Weiss, »Pariser Journal«, 83.

¹⁰⁵ Ebd., 85.

¹⁰⁶ Ebd.

Die ängstlichen Augen, die hilflose Bedürftigkeit der hoffnungslos Einverleibten, von denen einst die Hoffnung auf imposante Höllenmaschinen und Sprengbomben ausgegangen war, erschüttern das Weltbild des Betrachters. Als unerträglichen Widerspruch zum rebellischen Gestus empfindet er die Erkenntnis, dass die schöpferische Person konstitutiv abhängig ist: »Diese Person braucht ihre Zuschauer, ihre Zuhörer, sie muß sich ihnen unterwerfen, selbst wenn sie die Vernichtung aller Instanzen erstrebt.«¹⁰⁷ Die Beziehung des Künstlers zu seinem Publikum wird somit als intimes Abhängigkeitsverhältnis verstanden, deren Leugnung die Unterwerfung noch wirksamer, noch demütigender macht. Dabei reflektiert Weiss auch die Unterwerfung seines eigenen Werks: »Mein Buch ist meine Handelsware. Indem es diese Spielregeln anerkennt, beraubt sich jedes Werk selbst seiner letzten Kraft, wird neutral, passt sich der Maschinerie an.«¹⁰⁸

Über den Surrealismus zieht Adorno das Fazit, dass seine dialektischen Bilder »solche einer Dialektik der subjektiven Freiheit im Stande objektiver Unfreiheit« seien; der surrealistische Aufstand zielt auf eine »abstrakte Freiheit«, die in die Vormacht der toten Dinge zurückschlägt. Die Objekte, die die surrealistische Kunst zur Schau stelle, seien »Fetische – Warenfetische«, an die sich einmal Subjektives heftete.¹⁰⁹ Weiss bedient sich einer analogen Argumentation, wenn er das Dilemma des Surrealismus in der Illusion eines künstlerischen Schöpfersubjekts sieht, das seine konstitutive Unterwerfung im Gestus des Aufbegehrens verkennt. Nur – und damit kehrt die Untersuchung zum Thema zurück –, was würde die konsequente Einsicht in die eigene Unterworfenheit für die Praxis bewirken?

Betrachtet man das gesamte Schaffen von Peter Weiss, steht das »Pariser Journal« als Scharnier zwischen der Phase der autofiktionalen Prosa und der Phase der Dramatik – und somit auf der Schwelle zur politischen Radikalisierung. Wenn Weiss drei Jahre nach seiner Reflexion über den Surrealismus zum Objekt grölenden Gelächters in Westdeutschland wird, wenn er unbeirrt in der Schusslinie des Spotts ausharrt, so wirkt es, als hätte er eine ganz konkrete Form der Unterwerfung gegenüber dem Publikum erkannt, sie wörtlich genommen und auf die Spitze getrieben. Er tritt offensiv als klagender Ausgegrenzter auf, um sich anschließend schamlos und beschämend als jemanden zur Schau zu stellen, der in der Rolle des Verlierers fest ins Spiel eingebunden ist. Ein radikales Vorgehen wäre dies allemal, zumindest wenn man annimmt, dass die respektloseste, weil für alle Beteiligten unangenehmste künstlerische Handlung seit der Musealisierung der Avantgarde darin besteht, Schwäche offen darzubieten. Als Bühnenfigur macht sich Weiss zum Subjekt seiner eigenen Entsubjektivierung, als rief er eine Situation herbei, in der das bedrohli-

¹⁰⁷ Ebd., 88 f.

¹⁰⁸ Ebd., 87.

¹⁰⁹ Theodor W. Adorno, »Rückblickend auf den Surrealismus«, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11), 101–105, hier 104 f. (Erstmals erschienen in *Texte und Zeichen*, Heft 6, 1956.)

che Potenzial der Öffentlichkeit in offene Aggression übergeht. Wesentlich ist dabei nicht die Frage, ob er diese Provokation bewusst ausführt, sondern vielmehr, was sie bewirkt.

Im Hinblick auf die frühe Prosa von Peter Weiss hat Georges-Arthur Goldschmidt im Jahr 1999 bemerkt, dass ihre politische Funktion darin bestehe, schamlos das Beschämende vorzuführen. Weiss' erzählerischer Blick sei hier auf den mit Schuld und Scham beladenen Körper fixiert,¹¹⁰ er liefere Zeugenschaft, indem er dazu zwingt, auf die zitternden Körper zu schauen, die dem faschistischen Ideal nicht entsprechen und die sowohl der Verdrängung als auch der physischen Vernichtung preisgegeben wurden. Goldschmidts erste Weiss-Lektüre habe bei ihm eine »Erschütterung des ganzen Seins« bewirkt. *Abschied von den Eltern* gehöre zu den Büchern, »die dermaßen das eigene Lebensgefühl, gar den Bestand des Selbst-Seins getroffen haben, daß man nur versuchen kann, sie zu vergessen, obwohl man in all dem, was man selbst geschrieben hat, von ihrer Substanz bis zum Intimsten lebt«.¹¹¹

Abschied von den Eltern, ein Schmerz in der Seele, der sich des ganzen Körpers bemächtigt, von unten nach oben, unaufhebbar. Niemals bis zu diesem Zeitpunkt hatte was ich gelesen diesen Punkt in der Seele erreicht.¹¹²

Neben Kafka – dessen Lektüre »wie ein Blitz eingeschlagen« habe, »so daß es bis zu körperlichem Unwohlsein kam«¹¹³ – nennt Goldschmidt deshalb Weiss als entscheidenden Einfluss für sein eigenes Schaffen. Nur worin genau besteht die Verwandtschaft, auf die er anspielt? In Goldschmidts eigener Prosa materialisiert sich die Scham des überlebenden, von Schuld umgebenen Individuums auf denkbar radikale Art. Das zentrale Motiv seiner autofiktionalen Texte ist der Leidensweg eines deutschen Kindes jüdischer Herkunft, das im lebensrettenden französischen Internat während des zweiten Weltkrieges über Jahre hinweg brutal verprügelt und sexuell missbraucht wird. Die detailliert geschilderten Misshandlungsszenen sind nicht zuletzt deshalb erschütternd, weil Goldschmidt sie gemäß einer Poetologie des Masochismus entfaltet: Der junge Protagonist treibt seine passive Unterwerfung aktiv auf die Spitze – er provoziert die Strafe und genießt sie. In der Erzählung *Die Absonderung*¹¹⁴ erscheint dieser Masochismus als Überlebenstrick: Im intentionalen Akt der Erduldung der Strafe tritt das Opfer selbstreflexiv neben sich,

¹¹⁰ Goldschmidt, »Die Bedeutung einer Lektüre«, 30 f.

¹¹¹ Ebd., 22.

¹¹² Ebd., 24.

¹¹³ Ebd., 22.

¹¹⁴ Georges-Arthur Goldschmidt, *Die Absonderung*, Frankfurt a. M.: Fischer 2001. Erstveröffentlichung im Züricher Ammann-Verlag 1991.

sondert sich ab und rettet dadurch immerhin einen Teil des Selbst.¹¹⁵ Dass diese Spaltung als Rettung fungiert, lässt etwas von der Unermesslichkeit der Not erahnen: Seine Eltern wird der Junge nie wiedersehen. Als Bettnässer verspottet, wird ihm die gesamte Last der Schuld und Scham aufgebürdet.

Was in der Scham zur Erscheinung kommt, so formulierte es Emmanuel Lévinas 1935, ist »das An-sich-selbst-Gefesseltsein, die radikale Unmöglichkeit, uns selbst zu entkommen.«¹¹⁶ Giorgio Agamben entwickelt diesen Gedanken wie folgt weiter:

Als bräche unser Bewusstsein zusammen und ergriffe in alle Richtungen die Flucht, würde gleichzeitig aber von einem unabweisbaren Befehl zusammengerufen, um der eigenen Auflösung beizuwohnen und mit anzuschauen, wie ihm das Eigentum an seinem Eigensten entzogen wird. In der Scham hat das Subjekt einzig seine Entsubjektivierung zum Inhalt, wird es Zeuge des eigenen Untergangs, erlebt mit, wie es als Subjekt verloren geht. Diese zweifache Bewegung, Subjektivierung und Entsubjektivierung zugleich, ist die Scham.¹¹⁷

Die Scham bedeutet eine brutale Entsubjektivierung: Das Ich wird von seiner eigenen Passivität überwältigt, es möchte die Flucht ergreifen, im Boden versinken, aber muss statt dessen die größte Katastrophe über sich ergehen lassen: das Wissen um die eigene unleugbare Gegenwart vor den beschämenden Blicken. Nur im Masochismus, so Agamben, wird genau diese zweifache Bewegung der Scham zum Objekt gemacht.¹¹⁸ Wenn die Scham im Masochismus auf die radikale Unmöglichkeit reagiert, sich selbst zu entkommen, müsste demzufolge der masochistische Akt der Spaltung, wie ihn Goldschmidt beschreibt, ihre Überwindung herbeiführen. Der gedemütigte Jüngling entkommt insofern, als ihm die Flucht vor sich selbst gewissermaßen gelingt: Er sondert sich ab und identifiziert sich mit den verzückt leidenden Märtyrern auf den Altarbildern: »Er brauchte sich nicht mehr zu schämen, er war Gegenstand eines Bildes, vor zweitausend Jahren entstanden.«¹¹⁹ Damit erreicht der Jüngling einen Punkt weit außerhalb seiner selbst und vermag aus der Demütigung eine Selbsterhöhung zu machen. Nach und nach beginnt er, der Strafe entgegenzufiebern, denn in der Schmerzlust kann er immerhin einen Teil des Selbst retten, um den noch heftigeren Schmerz über den Verlust der Eltern zu betäuben.

Die Subversion des Jünglings bei Goldschmidt besteht darin, offensiv und schamlos in der Rolle als Unterwerfener, Gedemütigter, Beschämter und Überwältigter

¹¹⁵ Martin Rector, »Frühe Absonderung, später Abschied. Adoleszenz und Faschismus in den autobiographischen Erzählungen von Georges-Arthur Goldschmidt und Peter Weiss«, in: PWJ 4 (1995), 122–139, hier 132.

¹¹⁶ Emmanuel Lévinas, *De l'évasion* [1935/36], Montpellier: Fata Morgana 1982, 86, zitiert nach Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, 91.

¹¹⁷ Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, 91.

¹¹⁸ Ebd., 93.

¹¹⁹ Goldschmidt, *Die Absonderung*, 138.

aufzugehen, dabei in Kauf nehmend, dass genau diese Haltung noch mehr Aggression provoziert: Grausame Mitschüler lachen und imitieren seine Klagelaute, sein Jammern, Weinen und Flehen unter der Rute: »Sie kannten ihn auswendig und sangen ihm seinen Tonfall nach.«¹²⁰ Eine Interpretationsmöglichkeit besteht darin, das Verhalten des Jungen mit dem Strafbedürfnis im Rahmen empfundener Überlebensschuld zu erklären, eine weitere wäre es, seine aktiv-passive Strategie als wildes Aufbegehren zu betrachten. Gilles Deleuze beschreibt den Masochisten als »frech aus Unterwürfigkeit, aufsässig aus Unterwerfung«; der Masochist sei spezialisiert darauf, das Repressive außerhalb seiner selbst zu verlagern und dabei vorzuführen; er »verdrehet die Schuld«.¹²¹ In der Tat operiert Goldschmidts Essay *Der bestrafte Narziß* mit einer entsprechenden Figur der Umkehrung:

Derart ist die Verzweiflung des Kindes: Es schlägt, straft, wie es soll, als Subjekt seines Objektes schlägt es sich und kehrt damit die Schmach um: Ich bin das, was ihr von mir wollt, und indem ich es dermaßen bin, dass ich alle eure Erwartungen übertreffe, verneine ich euch.¹²²

Goldschmidt beschränkt seine Reflexionen über Weiss auf die frühe Prosa und trifft auf dieser Grundlage die allgemeine Aussage: »Alles bei Peter Weiss inszeniert immer wieder diesen Körper, den unaufhörlich die Schuld der anderen umgibt.«¹²³ Dabei macht Goldschmidt einen Bogen um das Schaffen des politisch radikalisierten Weiss, denn das eigentlich Politische sei im vermeintlich unpolitischen Frühwerk zu verorten: Weiss' frühe Prosa habe es nicht nötig, sich als subversiv auszurufen, denn sie sei als solche sofort zu erkennen. Sie enthalte »alle Elemente, die der Nazismus nur vernichten wollen konnte«, und die Arbeiten des politisierten Peter Weiss täten »nichts anderes, als den hier konzentrierten Stoff, von dem allein die Rede ist, explodieren zu lassen, auf die Bühne zu bringen.«¹²⁴ Wie sich dieser Transfer vollzieht, lässt Goldschmidt allerdings unerläutert.

Eine mögliche Erklärung bietet der Umgang beider Autoren mit der Rezeption: In Goldschmidts *Die Absonderung*, geschrieben um 1990, bewirkt die narrative Entfaltung der gewalttätigen Dynamik eine gewaltsame Blicklenkung. Wenn der Erzähler das maximale Ausgeliefertsein durch den verprügelten Jungen masochistisch affirmieren lässt, wälzt er die Bürde der Scham von ihm ab. Gerade als literarische Strategie betrachtet, bewirkt dies eine Verkehrung der Zeichen: Die Bürde der Scham wird vom Opfer abgewälzt und der Rezeption überantwortet, die sich

¹²⁰ Ebd., 134.

¹²¹ Gilles Deleuze, »Sacher-Masoch und der Masochismus«, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1968, 163–281, hier 239.

¹²² Georges-Arthur Goldschmidt, *Der bestrafte Narziß*, Zürich: Ammann 1994.

¹²³ Goldschmidt, »Die Bedeutung einer Lektüre«, 32.

¹²⁴ Ebd.

der heiklen Aufgabe stellen muss, etwas damit anzufangen.¹²⁵ Goldschmidt beschämt seine Leserschaft: Einige Rezensenten haben sich selbst des sadistischen Voyeurismus bezichtigt, andere haben durch die Formulierung, *Die Absonderung* sei ein »unverdientes Geschenk«¹²⁶, für die deutsche Literatur eine eigentümliche Demut gegenüber den schmerzenden Worten Goldschmidts zum Ausdruck gebracht.¹²⁷ *Die Absonderung* war Goldschmidts erstes deutschsprachiges Werk nach Jahrzehnten als französischer Schriftsteller. Sehr spät, fast 50 Jahre nach seiner Verfolgung, kehrt ein Entkommener zurück zu seiner Muttersprache, macht von ihr schlagenden Gebrauch und rückt dabei seiner Leserschaft mächtig zu Leibe. Auf strukturell vergleichbare Art bedienen sich die klagenden Untertöne bei Weiss der subversiven Sprengkraft der Peinlichkeit.

In der Zeit nach der Weimarer Stegreifrede wurde die Ansicht laut, Weiss habe einen doppelten Verrat an der Literatur begangen: Erstens, indem er sie für politische Ziele operationalisiere, zweitens, indem er seine Autorität als Schriftsteller für die Parteinahme missbraucht habe.¹²⁸ Es fragt sich allerdings, ob »Missbrauch von Autorität« den Sachverhalt trifft, wenn jemand seine allgemein anerkannte Funktion als Vorzeigintellektueller demontiert und dabei auf einen Gestus zurückgreift, der als verstörend peinlich empfunden wird. Das vorgeschobene Argument vom Autoritätsmissbrauch lenkt von einem viel größeren Skandal ab: dass mit Weiss womöglich eine intellektuelle Autorität vor aller Augen Selbstsabotage betreibt. Weiss manövriert sich in eine Situation, in der ihm der Lorbeerkrantz vom Kopf gerissen wird, und es drängt sich der Verdacht auf, dass das böse Gelächter des Publikums Teil seines abgründigen Spiels sein könnte. Weiss ist der Aktivist, der sich von der eigenen Passivität überwältigen lässt, der in seinen Auftritten sowohl den Handelnden als auch den (Er-)Leidenden verkörpert, wobei sein Gestus der Selbstauslieferung nicht des Hohns entbehrt.

¹²⁵ Ähnliches beobachtet Robert Buch, wenn er die Wirkung von Weiss' *Ermittlung* mit der Blicklenkung erklärt: »The most likely reaction these spectacles elicit is a mix of unresolvable horror and shame. In this case, resistance to pathos is the resistance to any form of overcoming it. Put differently, *The Investigation* forces the gaze on the spectacle of suffering without allowing it to rise above it or transform it into anything else.« (Robert Buch, »The Resistance to Pathos and the Pathos of Resistance: Peter Weiss«, in: *The Germanic Review* 83.3 (2008), 241–266, hier 251).

¹²⁶ Etliche Artikel schreiben diese Formulierung der *FAZ* zu. Diese Quelle konnte nicht bestätigt werden, die gleiche Formulierung findet sich dafür in der Zeitschrift *Konkret*: Thomas Schaefer, »Georges-Arthur Goldschmidt: Die Befreiung«, in: *Konkret. Politik und Kultur* 2 (Februar 2008).

¹²⁷ Eine weitere Reaktionsmöglichkeit besteht in der Umgehung des gesamten Phänomens, wie bei Simone Hein-Khatib, die bei ihrer vergleichenden Studie über Peter Weiss und Georges-Arthur Goldschmidt das Motiv der körperlichen Gewalt beinahe komplett ausblendet. Vgl. Jenny Willner, »Simone Hein-Khatib: »Mehrsprachigkeit und Biographie. Zum Sprach-Erleben der Schriftsteller Peter Weiss und Georges-Arthur Goldschmidt«« [Rezension], in: *PWJ* 17 (2008), 190–195.

¹²⁸ Vgl. Werner Schmidt, »Peter Weiss – ein intellektuell i den kommunistiska rörelsen«, in: *Socialistisk Debatt* 3/2006 (Sondernummer: »Peter Weiss och Motståndet«, hg. v. C.-H. Hermansson), 21–40, hier 24.

Goldschmidt macht in seinen essayistischen und literarischen Auseinandersetzungen über den provozierenden Körper des Beschämten vieles explizit, was bei Weiss nicht artikuliert wird, aber sowohl im literarischen Motiv als auch im Gestus des Ablehnung heischenden Auftritts allgegenwärtig ist: Es sind Experimente mit Pathos in unheilvollen Beziehungskonstellationen, die, ob bewusst oder unbewusst vollzogen, zu Konfrontationen führen, bei denen die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit, Kunst und Leben aufgelöst wird. Eine Erlösung führt dieses Verhalten gewiss nicht herbei, aber es trifft sich mit Agambens Vorstellung der »sarkastischen Tiefe und Subtilität der masochistischen Strategie«. ¹²⁹

1.6 Die Welt als grässliches Puppenspiel

RICHTER ZEUGE 6	Was geschah nun mit dem Häftling Wenn er noch ein Hemd anhatte mußte er dies ausziehen und sich mit entblößtem Oberkörper auf den Schemel setzen Er mußte den linken Arm seitlich anheben und die Hand vor den Mund legen Auf diese Weise wurde der Schrei erstickt und das Herz lag frei Die beiden Funktionshäftlinge hielten ihn fest
RICHTER ZEUGE 6	Wie hießen die Funktionshäftlinge Sie hießen Schwarz und Weiß Schwarz hielt den Häftling an den Schultern Weiß drückte ihm die Hand auf den Mund ¹³⁰

Im achten Gesang der *Ermittlung* wird von einem Konzentrationslagerhäftling berichtet, der von zwei Funktionshäftlingen – namentlich benannt als Schwarz und Weiß – festgehalten wird, während ihm der Lagerarzt eine tödliche Phenolspritze ins Herz sticht. Irene Heidelberger-Leonard sieht in der Chiffrierung Weiß/Weiss das Paradigma des jüdischen Selbstverständnisses von Peter Weiss enthalten:

¹²⁹ Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, 93.

¹³⁰ Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, in: St I, 257–449, hier 404.

Seine Identifikation mit dem Häftling als Täter – und nicht, wie es zu erwarten gewesen wäre, als Opfer – will die ambivalente Haltung des Autors signalisieren, der sich keineswegs gegen die Täterrolle, hätte seine Herkunft ihn nicht von vornherein der Opferrolle zugeteilt, gewappnet fühlt. Ob Schwarz, ob Weiß – die klischeehafte Antinomie verweist auf die Austauschbarkeit von Opfer und Täter. So jedenfalls will es der Autor der »Ermittlung«, der es sich aus Gründen vermeintlicher Objektivität in Selbstzensur verbittet, sich zum larmoyanten Fürsprecher der jüdischen Opfer zu machen.¹³¹

Eine häufig geäußerte Kritik an Weiss lautet, er habe durch das Ausblenden seiner partikularen jüdischen Opferperspektive der Verdrängung Vorschub geleistet. Heidelberger-Leonard zufolge dient die schematische Darstellung in der *Ermittlung* einer scheinbaren Objektivität, die vom schmerzhaft Subjektiven ablenken soll: Weiss vermeide die partikulare jüdische Opferperspektive, um nicht larmoyant zu wirken. Nun wäre ein entsprechender Impuls im Hinblick auf das kulturelle Klima der frühen BRD überaus nachvollziehbar. Sigrid Weigel erkennt im typisch nachkriegsdeutschen »Pathosverbot und Ironiegebot« eine Abwehr in Form einer Stilkritik und bezeichnet diesen Umgang als eine Form von »Nachverfolgung« der Überlebenden.¹³² Als Paul Celan im Jahr 1952 seine »Todesfuge« bei der Gruppe 47 vorlas, fand man ihn zu pathetisch. Hans Werner Richter brachte seinen Eindruck wie folgt auf den Punkt: »[E]in Mann, der nicht lachen kann. [...] Seine Stimme klingt mir zu hell, zu pathetisch. Sie gefällt mir nicht. Wir haben uns das Pathos längst abgewöhnt.«¹³³ Rolf Schroers berichtete von der gleichen Begebenheit, dass Celans »unleugbares Pathos [...] unangemessen« erschienen sei; Richter habe gleich »das Ende der jovial burschikosen Gruppenepoche« gewittert.¹³⁴ Die abwehrende Kritik lässt sich als kontraphobische Reaktion begreifen, die der Konfrontation mit den eigentlichen Gründen der »Unangemessenheit« aus dem Weg geht; mit den Worten Sigrid Weigels gesagt: »Und derart wird die empfundene Störung demjenigen, der sie ausgelöst hat, in der Diagnose seiner sogenannten Gestörtheit zugeschrieben.«¹³⁵

¹³¹ Irene Heidelberger-Leonard, »Jüdisches Bewusstsein im Werk von Peter Weiss«, in: Michael Hofmann (Hg.), *Literatur, Ästhetik, Geschichte: neue Zugänge zu Peter Weiss*, St. Ingbert: Röhrig 1992, 49–64, hier 52.

¹³² Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien: Paul Zsolnay Verlag 1999, 438.

¹³³ Hans Werner Richter, »Wie entstand und was war die Gruppe 47?«, in: Hans Neunzig (Hg.), *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1981, 27–110, hier 70 f., vgl. auch Reinhard Lettau, *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Ein Handbuch*, Berlin u. Neuwied: Luchterhand 1967, 112 f.

¹³⁴ Rolf Schroers, »Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur«, in: *Merker* 19, H. 206 (1965), 448–462, hier 459.

¹³⁵ Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann*, 438.

In der Öffentlichkeit und in den zur Publikation vorgesehenen Texten hat es Weiss in der Tat vermieden, seine eigene Erinnerungsperspektive mit jener der deutschen Mehrheitsgesellschaft zu kontrastieren. Rückblickend betrachtet, ist es jedoch viel auffälliger, dass er dennoch für seine Zeit vergleichsweise offen mit dieser allseits tabuisierten Differenz umging. Die deutschsprachige Prosa von Georges-Arthur Goldschmidt entstand erst in den 1990er-Jahren, und Primo Levi hat erst in den 1980er-Jahren Genaueres über sein Verhältnis zu seiner deutschen Leserschaft berichtet. Als Levis Bericht über Auschwitz, *Se questo è un uomo*, 1960 ins Deutsche übersetzt wurde, hatte ihn sein Verleger darum gebeten, dem literarischen Zeugnis einen direkten Aufruf an die Deutschen hinzuzufügen. Levi entschied sich dagegen und lieferte die Begründung dieser Entscheidung erst 20 Jahre später nach:

Provavo un ritegno confuso, una ripugnanza, un blocco emotivo [...]. Avrei dovuto alzare il tono, salire sul podio [...], dalla terza persona passare alla seconda. Tutti questi erano compiti che mi sorpassavano, compiti che volentieri avrei devoluto ad altri.¹³⁶

Zeugnis abzulegen gegenüber unwilligen Zuhörern ist eine Unmöglichkeit: Ein Zeugnis setzt aktive Zuhörer voraus, und an solchen hat es offenbar gemangelt. Weiss notiert den Namen Primo Levi 1963 in sein Notizbuch und schreibt gleich darunter: »Dass der Emigrant + Jude sich jetzt wieder – und immer noch – damit befasst, während der, der das alles losgelassen hat, seelenruhig lebt und gut schläft.« (KGA 1.182)¹³⁷ Solche Sätze äußert Weiss nie öffentlich, und dennoch darf man es nicht bei dem Eindruck belassen, er habe sein ›wahres Gesicht‹ hinter der Maske des kalten Funktionshäftlings Weiß in der *Ermittlung* verborgen. Die Masken, mit denen er spielt, können nicht heruntergerissen werden, sondern müssen im Hinblick auf ihre Funktion betrachtet werden.

Karlheinz Bohrer hat bemerkt, dass die Reduzierung der historischen Personen auf schematische Figuren in der *Ermittlung* die Welt zum »gräßlichen Puppenspiel« mache – ein Spiel, das die abgründigen Paradoxien und Grauzonen zwischen Henkern und Opfern in den Vordergrund rücke.¹³⁸ Durchaus im Einklang mit dieser Beobachtung zeigt Alfons Söllner, dass die *Ermittlung* nicht zuletzt der praktischen

¹³⁶ Primo Levi, »Lettere di tedeschi«, in: ders., *I sommersi e i salvati*, Turin: Einaudi 1986, 137–161, hier 142. Vgl. Primo Levi, »Briefe von Deutschen«, in: ders., *Die Untergegangenen und die Geretteten*, übers. v. Moshe Kahn, München u. Wien: Hanser 1990, S. 171–203, hier 177: »Es gab in mir eine undefinierbare Zurückhaltung, einen Widerwillen, eine emotionale Sperre. [...] Ich hätte die Stimme erheben und aufs Podium steigen müssen, [...] von der dritten zur zweiten Person wechseln müssen. All das waren Aufgaben, die ich nicht bewältigen konnte, Aufgaben, die ich gerne anderen überlassen wollte«.

¹³⁷ Notizbuch 5 (1.1.1964–26.4.1964), 89.

¹³⁸ Karl Heinz Bohrer, »Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten«, in: Rainer Gerlach (Hg.), *Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 182–207, hier 186.

»Ermittlung eines Publikums« dient: Weiss' Stück veranstalte ein Psychodrama, eine heftige Konfrontation mit der nachkriegsdeutschen Öffentlichkeit, bei der alle Beteiligten dazu gezwungen werden, sich mit der tabuisierten Vergangenheit herumschlagen.¹³⁹ Jene Fragmente von Weiss, in denen die Vorstellung eines solchen ›Sich-Herumschlagens‹ beim Wort genommen wird, blieben der Öffentlichkeit über mehrere Jahrzehnte erspart. In einer Notiz zum »Divina Commedia«-Projekt aus dem Jahr 1964 beschreibt Weiss das Sich-Herumschlagen mit der Vergangenheit unter schwingender Peitsche, als Spiel mit Masken in einem Lehrstück, bei dem die Opfer nach dem Spiel sagen: »[S]o, jetzt spielt ihr mal, und die Quäler lassen sich quälen, mit Vergnügen«. (KGA 1.310.)¹⁴⁰ Der flüchtig notierte Szenenentwurf trägt die Überschrift »Menschendressur«: Menschen auf der Bühne sollen zur Peitsche springen und durch Reifen kriechen. Sie sind Opfer, die allerdings freiwillig aufseiten der Quäler mitspielen:

Zum ersten Mal ist dieser Effekt im Inferno natürl. überraschend, wird «?dann» immer wiederholt, von vornherein dann bekannt. Gehört dazu –
Das soll oft so komisch sein, dass das Publikum lacht, auf Kosten des vorgegebenen Opfers, z. B. eines »Negers« oder »Juden«. –
Eigentlich das ganze Inferno Psychodrama (wie auch Paradiso) in dem die Spieler ihren Charakter demonstrieren, ohne je »Schuld« zu zeigen – (KGA 1.319 f.)¹⁴¹

Die Anführungszeichen um die Opferbezeichnungen verdeutlichen, dass es sich um willkürliche, wenn auch wirksame Zuschreibungen handelt. Die durch Benennung vorgegebenen Opfer sollen freiwillig nach den Regeln der Täter spielen und tragen gerade dadurch zu einem Szenario bei, bei dem »die Spieler ihren Charakter demonstrieren, ohne je ›Schuld‹ zu zeigen«. Das Psychodrama scheint eine Dynamik auszulösen, bei der die Täter dazu getrieben werden, ihre Verhaltensmuster offen an den Tag zu legen. Wenn das »Opfer« sich im Spiel dressieren lässt, wird der Täter zum eigentlichen Gegenstand der »Menschendressur«: Er wird vorgeführt. Bezüglich des lachenden Publikums stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, ob es sich um innerfiktionale Zuschauer handelt oder gar um das vom Autor antizipierte Publikum im realen Zuschauerraum. Ist das Lachen eine Reaktion von außen oder ist es Teil des Spiels?

Sollte Weiss die Charaktermaske des Lachenden auf seine eigenen, ›wirklichen‹ Rezipienten zugeschnitten haben, dann hat er tatsächlich seine Zeitgenossen als aktiv Mitwirkende beim »Psychodrama« vorgesehen.¹⁴² Weiss' *Inferno* erschien erst im Jahr 2003, und die Vorarbeiten unter der Überschrift »Menschendressur« wurden erst mit

¹³⁹ Alfons Söllner, *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1988, 169 f.

¹⁴⁰ Notizbuch 6 (27.4.1964–12.7.1964), 81.

¹⁴¹ Ebd., 80 f., vgl. NB 1960–71, 260 f.

¹⁴² Vgl. Söllner, *Peter Weiss und die Deutschen*, 78 f.; 89 f.

der kritischen Edition der *Notizbücher* im Jahr 2006 veröffentlicht. Trotzdem blieb die entworfene Konstellation Weiss' Zeitgenossen nicht restlos erspart. Außerhalb der Theaterhäuser, als improvisierende Bühnenfigur in der nachkriegsdeutschen Öffentlichkeit, ist Weiss Beteiligter einer verstörenden Dynamik. Er schreibt sich ein aggressives Publikum herbei und verkörpert somit den Part des ausgelieferten Teilnehmers an einem grässlichen Puppenspiel, das kein Außen kennt. Während die Öffentlichkeit ihre peinliche Betroffenheit mit grölendem Gelächter abwehrt und gerade dadurch ihren ›Charakter‹ demonstriert, bewahrheitet sich die für einen gefeierten Erfolgsschriftsteller zunächst absurd wirkende Behauptung, er sei ausgegrenzt: In der öffentlichen Dynamik um Peter Weiss wiederholt sich das Szenario der Ausgrenzung.

Weiß Weiss, was er tut? Spielt er oder wird er gespielt? Das Urteil darüber muss in der Schwebe bleiben. Während er seinen Aufstieg zum weltberühmten Dramatiker kaum dokumentiert hat, vertieft er sich in seinen Notizbüchern ausführlich in das Leiden unter dem Absturz in die relative Anonymität in den darauffolgenden Jahren.¹⁴³ Seine Auftritte verbinden Aufruhr mit Unterwerfung, provokative Inszenierung mit traumatischem Wiederholungszwang.

Vorstellungen von Schmerz, Ausgeliefertsein und Außenseitertum sind bei Weiss allgegenwärtig. Wo sie nicht explizit als Motive verhandelt werden, sorgen sie für dissonante Untertöne in der Rhetorik der Entschlossenheit und markieren die Besonderheit an seiner Form der Rebellion. Robert Buch betont in seiner Untersuchung über die Rolle des Pathos bei Peter Weiss, dass es sich bei seinen Schilderungen körperlicher Gewalt nie um sinnvolle Aufopferung im Rahmen eines zielgerichteten Kampfes handelt, sondern um den Schmerz an sich, der Zugang zu einer sprachlosen Wirklichkeit zu versprechen scheint.¹⁴⁴ Karlheinz Bohrer erkennt im Beharren auf intensive Torturbilder eine ästhetisch zwielichtige Position: Im Heraufbeschwören körperlicher Qualen wuchere eine Katastrophenerwartung aus.¹⁴⁵ Auch Sven Kramer weist darauf hin, dass Weiss mit seiner politischen Radikalisierung keineswegs in utopische Welten geflohen sei, sondern sich vielmehr – gerade als Dramatiker – immer wieder in konkrete Verfolgungssituationen versenkt habe: Er »rekonstruierte jede Todesart«.¹⁴⁶

Weiss' geradezu obsessive Auseinandersetzung mit dem Motiv des Schmerzes und des ausgelieferten Körpers bildet einen Kontrast zum explizit proklamierten

¹⁴³ Vgl. Heinrich Vormweg, »... ob ich einen Wohnort finden könnte«. Peter Weiss in seinen Notizbüchern aus den sechziger Jahren«, in: Gerlach (Hg.): *Peter Weiss*, 302–306, hier 302.

¹⁴⁴ Weiss' Biograf Jens Fietje Dwars bewegt sich auf einer ähnlichen Spur, allerdings nicht mit den Mitteln der Sprachanalyse: »Unzugehörigkeit als Auszeichnung, widerständige Umkehr von erlittener Ausgrenzung in lächelnd überlegenes Selbstbewusstsein, das sich im trotzigen Dennoch behauptet [...]. Das Bild eines explosiven Charakters, der sich oder seine Welt zerstören wird, wenn es ihm nicht gelingt, beides geistig aufzuheben« (Dwars, *Und dennoch Hoffnung*, 22).

¹⁴⁵ Bohrer, »Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten«, 203.

¹⁴⁶ Vgl. Kramer, »Zusammenstoß in Princeton«, 164.

aufklärerisch-politischen Fortschrittsoptimismus. Heroisierungen sind darauf angewiesen, Grauzonen und Bilder der absoluten Ohnmacht zu verdrängen. Entsprechend kam die Zensur in der DDR nicht zuletzt dort zum Einsatz, wo man das Bild des integren kommunistischen Widerstandskämpfers gefährdet wähnte. Die vom Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer vorgeschriebene Wahrheit über die Konzentrationslager lautete: »Die internationale proletarische Solidarität erwies sich stündlich und täglich im Lager als stärkste Kraftquelle gegen das Mordregime.«¹⁴⁷ Angesichts dieser Begründung konnte Primo Levi *Se questo è un uomo* nie in der DDR erscheinen: Bemängelt wurde der fehlende Heroismus bei der Darstellung der Lagerhäftlinge in Auschwitz. Die von Levi analysierte Grauzone zwischen Tätern und Opfern nannte man eine Verleumdung des opferreichen Widerstandskampfes. Darstellungen der Konzentrationslager hatten den kompakten heroischen Widerstand der Häftlinge zu betonen.¹⁴⁸ Levi nüchtern-analytischer Erzählstil, dem jede Melodramatik fremd ist, setzt dort an, wo kein Heroismus mehr möglich ist. Als größtes Trauma bezeichnet er immer wieder die Erkenntnis, dass unter den Konzentrationslagerhäftlingen, die oft Jahre der Verfolgung hinter sich hatten, von Solidarität keine Rede sein konnte.¹⁴⁹

Weiss destabilisiert die Prämissen von Heroismus mit anderen Mitteln. Genau dort, wo er explizit Tatkraft, sozialistisches Engagement und Fortschrittsoptimismus beschwört, sabotiert er das entsprechende Ideal: das intakte Subjekt als Träger von ›männlichem‹ Kampfgeist. Obwohl er seine Rhetorik den verschiedensten Verzweigungen der ästhetischen und politischen Avantgarde entlehnt, untergräbt er das Ideal des integren Vorkämpfers; entsprechend könnte seine öffentliche Persona niemals zur Vorhut einer Armee gehören, wie es eigentlich die Etymologie des Avantgarde-Begriffs erwarten lassen könnte.¹⁵⁰ Der stumme Vorwurf, der in seinem Hang zur Selbstausslieferung steckt, sorgt für ein Spannungsverhältnis zwischen Aktivismus einerseits und der Perspektive des passiv Leidenden andererseits. Die entsprechende Doppelbödigkeit lässt sich am besten anhand von Adaptionen illustrieren, in denen sie ausgeblendet wird. Über eine explizit linke Inszenierung von *Marat/Sade* in Heidelberg im Jahr 1968 berichten Rezensionen, dass Marat hier keineswegs hilflos blutend, mit entstellter Haut in seiner Badewanne gelegen habe, es habe hier kein peinliches Jammern gegeben, nein, Marat habe sich vielmehr geschwind über die Bühne

¹⁴⁷ Diesen Satz aus einer Gedenkansprache von Hermann Axen richtete Otto Funke, Vorsitzender des Komitees, gegen Primo Levi. Zitiert nach Joachim Meinert, »Geschichte eines Verbots. Warum Primo Levis Hauptwerk in der DDR nicht erscheinen konnte«, in: Annette Leo u. Peter Reif-Spirek (Hg.), *Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus*, Berlin: Metropol 2001, 277–298, hier 289.

¹⁴⁸ Joachim Meinert, »Geschichte eines Verbots«, 289.

¹⁴⁹ Ebd., 279.

¹⁵⁰ Das aus dem Französischen entlehnte Wort ›Avantgarde‹ (›Vorhut‹) trat im Deutschen zunächst als militärischer Terminus im Verlauf des Dreißigjährigen Krieges auf. Vgl. Stichwort ›Avantgarde‹ in: *Duden Etymologie*, 56.

bewegt, in einem Rollstuhl, den er im Eifer der Agitation gelegentlich sogar verließ. In reißender Motorik habe er die vom Chor verkörperten Volksmassen angeführt, bis diese das Parkett zu überrollen schienen und pfeilförmig gefaltete Manuskriptblätter gezielt bis in den ersten Rang warfen – es sei ein »Marat wie Dutschke« gewesen.¹⁵¹

Weiss interpretierte jede Kritik als vernichtendes Urteil über seine gesamte Person. Diese subjektiv empfundene Kontinuität der Verfolgungssituation zeugt, Sven Kramer zufolge, von einem Trauma der Ausgrenzung.¹⁵² Gerade weil der unterschwellige Leidensausdruck in Weiss' Umgang mit dem Publikum sowie in seinen Beiträgen zu den tagespolitischen Ost-/West-Debatten deplatziert wirkt, muss sein Pathos getrennt vom Kontext der explizit thematisierten, damals aktuellen Kontroversen betrachtet werden. Unter peinlicher Vermeidung jeglicher Hinweise auf seine persönliche Erfahrung mit antisemitischer Ausgrenzung stellt sich Weiss immer wieder als Ausgegrenzter und als Opfer dar und löst damit sowohl östlich als auch westlich der Mauer idiosynkratische Reaktionen aus. Seine Tendenz, das Publikum als feindselig zu imaginieren, tut der Tatsache keinen Abbruch, dass das Medienecho tatsächlich alle Elemente vereinigt, die für ihn zur prägenden Erfahrung in beiden Teilen Deutschlands geworden waren.

1965 wurde Weiss de facto zum Gegenstand einer massiven Ablehnung, deren Ausmaß annehmen lässt, dass seine Alarmbereitschaft nicht ganz unbegründet gewesen sein kann. Nach und nach verhallte das grölende Gelächter und ging in ein kaltes Schmunzeln über. Ein vergleichsweise harmloses Beispiel lieferte noch *Die Welt*, darauf eingehend, dass Weiss »arglos« bekannt habe, mit der deutschen jene Sprache gewählt zu haben, die er am meisten beherrsche: »Wirklich? Ich weiß nicht, ob er es nicht lieber einmal mit dem Schwedischen versuchen sollte«,¹⁵³ oder der Berliner *Tagesspiegel*: »In Schweden will er offenbar auch bleiben, doch an den deutschen Stühlen zu rütteln, kann er sich nicht versagen.«¹⁵⁴ Und dann gab es offenbar eine Szene im Hotelzimmer beim Treffen der Gruppe 47 in Princeton 1966, von Weiss erst Anfang der 80er-Jahre bei der Überarbeitung seiner Notizbücher beschrieben. Nach seinen politischen Stellungnahmen sei er von zwei Gruppenmitgliedern aufgesucht worden: »[W]as ich denn für ein Recht hätte, auf diese Weise politisch Stellung zu nehmen. Hätte auch über deutsche Fragen zu viel gesagt. Wo

¹⁵¹ Dorothea Kraus, »Zwischen Agitation und Resignation. Der Künstler als Intellektueller in den westdeutschen Inszenierungen der sechziger Jahre«, in: Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.), *Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2006, 289–310, hier 292 f. Es handelte sich um die Heidelberger Inszenierung von Hans Neuenfels (geb. 1941), die sehr erfolgreich unter politisch radikalen Studenten war.

¹⁵² Kramer, »Zusammenstoß in Princeton«, 166; 168.

¹⁵³ Herbert Hausen, »Wenn Künstler Politik machen ... dann missrät ihnen das todsicher unter der Hand« (*Welt am Sonntag*, Hamburg 12.9.1965), in: AGW 238–241, hier 240.

¹⁵⁴ Hans Scholz, »Partisanen-Peter« (*Der Tagesspiegel*, Berlin/West 3.9.1965), in: AGW 221–222, hier 221.

ich denn während des Krieges gewesen wäre«. (NB 1960–71, 491 f.)¹⁵⁵ Auch die folgende Aufzeichnung fehlt im Original-Notizbuch, wurde aber in die von Weiss publizierte Fassung aufgenommen und auf den 24. April 1966 zurückdatiert:

[D]u 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 gewordne Bruch – (NB 1971–80, 734)¹⁵⁶

Die Begegnung im Hotelzimmer lässt sich nicht belegen. Anders verhält es sich mit den anonymen antisemitischen Drohbriefen, die Ende des Jahres 1965 bei der Westberliner Volksbühne eingingen, gerichtet an Erwin Piscator und Peter Weiss, den Regisseur und den Autor der *Ermittlung*.¹⁵⁷ Diese Briefe hat es gegeben, sie wurden in der Presse zitiert, aber Weiss erwähnte sie – wie die Szene im Hotelzimmer – erst bei der Überarbeitung seiner Notizbücher über 15 Jahre später:

die jüdischen Hurenböcke, die alles überlebt haben
Du Judensau, du kannst dir deine Knochen am Randstein zusammenlesen
(Drohbriefe an Piscator u mich) (NB 1960–71, 389)¹⁵⁸

Adorno und Horkheimer beschreiben die Mechanismen, mit denen Idiosynkrasie als Motiv antisemitischer Gewalt vorgegeben wird, wie folgt: »Was einer fürchtet, wird ihm angetan. [...] Die Vertriebenen erwecken zwanghaft die Lust zu vertreiben. Am Zeichen, das Gewalt an ihnen hinterlassen hat, entzündet endlos sich Gewalt.«¹⁵⁹ Demnach sind es stets die eigenen tabuierten Züge oder die eigene ver-

¹⁵⁵ Im Originalnotizbuch nicht vorhanden, vgl. KGA. Mit der Person, die Weiss im Hotelzimmer besucht habe, dürfte Günter Grass gemeint sein. Die Notiz folgt direkt auf eine Beschreibung seiner Person. Auch Sebald geht davon aus, vgl. W. G. Sebald, »Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss«, in: ders., *Campo Santo*, hg. v. Sven Meyer, München: Hanser 2003, 128–148.

¹⁵⁶ Im Originalnotizbuch nicht vorhanden, vgl. KGA.

¹⁵⁷ Anonymus: »Provokationen gegen Piscator« (*Neues Deutschland*, Berlin/Ost, 13.12.1965), in: AGW 905–906. Es ist von mehreren anonymen faschistischen Drohbriefen an die Westberliner Volksbühne die Rede: »Ein unbekannter Anrufer drohte, die Volksbühne in die Luft zu sprengen, und im Nazijargon pöbelte ein anonymes Briefschreiber den Intendanten Erwin Piscator an: »Absetzen, sonst geht das Theater in die Luft (noch drei Tage)«.« Erwin Piscator, der die *Ermittlung* inszenierte, sei wie folgt gedroht worden: »Verschwinden Sie aus Deutschland mit Ihrem ergaunerten Geld, ehe Sie es für den Arzt ausgeben müssen.«

¹⁵⁸ Im Originalnotizbuch nicht vorhanden.

¹⁵⁹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, »Elemente des Antisemitismus. Grenze der Aufklärung«, in: dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer 1969, 177–217, hier 192.

drängte Schuld, die an den Verhaltensweisen anderer auffallen und als »beschämende Rudimente«¹⁶⁰ wahrgenommen werden. Zur Schau getragene mimetische Reaktionen wie Angst und vor allem Klagelaute fordern Wut heraus, wenn sie an Tabuisiertes erinnern. In einer Gesellschaft, die keine ›Schuld‹ zeigt, schaudert der Täter vor peinlicher Berührtheit, bevor er seinen Charakter demonstriert und auf den Jammernden einschlägt. In Adornos und Horkheimers Thesen über den Antisemitismus wird nahegelegt, dass parodierende Nachahmung auf Mord zielt. Diese Katastrophentheorie der Parodie verdichtet sich in der folgenden Aussage:

Kein Antisemit, dem es nicht im Blute läge, nachzuahmen, was ihm Jude heißt [...]: die argumentierende Handbewegung, der singende Tonfall [...]. Man darf dem verpönten Trieb frönen, wenn außer Zweifel steht, daß es seiner Ausrottung gilt. Das ist die Erscheinung des Späßes und des Ulks. Er ist die elende Parodie der Erfüllung.¹⁶¹

Nichts ist wirklicher als das Spiel, das Groteske erscheint ohne Aussicht auf befreiendes Gelächter, die Scherze lassen alle Warnglocken läuten und die Maskerade bringt das Schlimmste zutage. Parallel zu den antisemitischen Briefen an die Schaubühne erschienen westdeutsche Pressekommentare wie: »Peter Weiss hat seine Lektion noch nicht gelernt«,¹⁶² und: »Jetzt scheint es selbst dem Kommunisten Peter Weiss nicht ganz wohl in seiner roten Haut zu sein.«¹⁶³ Diese Formulierungen wurden allerdings nur zufällig zeitgleich mit den antisemitischen Drohbrieffen publiziert, ihre Schadenfreude bezieht sich auf einen anderen Schauplatz der Dynamik. Das Szenario hat sich pünktlich zum Jahresende 1965 auf alle Bereiche ausgeweitet: Ein halbes Jahr nach der Weimarer Stegreifrede brach Weiss' erster offener Konflikt mit der DDR aus.

Auf dem berüchtigten 11. Plenum des Zentralkomitees der SED vom 16. bis zum 18. Dezember waren Wolf Biermann, Stefan Heym und Robert Havemann als »schädlich«, »nihilistisch« und »zersetzend« bezeichnet worden, Attribute, mit denen auch das nationalsozialistische Regime politisch nicht erwünschte Schriftsteller brandmarkte. Am 28. Dezember sendete Weiss einen offenen Brief an *Neues Deutschland*, in dem er die Kulturpolitik der DDR sowohl mit jener des stalinistischen Personenkults als auch mit jener des Nationalsozialismus verglich.¹⁶⁴ Seine

¹⁶⁰ Ebd., 191.

¹⁶¹ Ebd., 193.

¹⁶² Hans Daiber, »Ein Akrobat zwischen West und Ost. Peter Weiss und seine Arbeitspunkte« (*Han-delsblatt*, Düsseldorf 10.9.1965), in: AGW 233–235, hier 235.

¹⁶³ Paul Schlitzer, »In der Klemme« (*Fuldaer Zeitung*, 24.12.1965), in: AGW 919–920, hier 920.

¹⁶⁴ Bereits davor sendete er einen öffentlichen Brief mit einer ausführlichen Solidaritätserklärung zugunsten Biermanns an *Neues Deutschland* und an die *Zeit*, die sie am 17. Dezember publizierten, während der Artikel – kaum überraschend – in der DDR unpubliziert blieb. Peter Weiss, »Erklärung zu Wolf Biermann« (*Die Zeit*, 17.12.1965), in: AGW 906–906. Dafür wurde Kurt Hagers Antwort darauf am 21. Dezember in der ostdeutschen Presse der Öffentlichkeit bekannt gegeben:

Äußerungen in diesen Fragen wurden nie in der DDR publiziert, blieben aber keineswegs folgenlos: Hohe Kulturbeamte – wie Kurt Hager, Mitglied des Politbüros der SED und Leiter der ideologischen Kommission, und Wilhelm Girnus, Chefherausgeber von *Sinn und Form* – nahmen öffentlich von Weiss Abstand. Wie so manche seiner westdeutschen Kollegen stellt auch Girnus Weiss als törichtes Kind dar: Sein Brief erzeugt einen paternalistischen Tonfall durch die Wiederholung bestimmter Formeln, wie »Sehen Sie«, »finden Sie nicht«¹⁶⁵ und vor allem »lieber Peter Weiss«¹⁶⁶. Eingehend erläutert Girnus seine Enttäuschung über Weiss' Solidaritätserklärung mit »diese[m] dumme[n], trotz bemerkenswerter poetischer Begabung äußerst unintelligente[n] Biermann«¹⁶⁷. Ein besonders perfides Detail besteht darin, dass auch Girnus sehr daran gelegen ist, seinen eigenen Sinn für Humor zu betonen: »Und ich finde«, schreibt er augenzwinkernd, »hier sollten wir keinen Spaß verstehen, sosehr ich sonst zu Späßen aller Art aufgelegt bin.«¹⁶⁸ Wo in Nachkriegsdeutschland geschmunzelt wird, wird es unheimlich. Girnus' Brief endet mit einer grauenhaften Beschwörung von Wohlwollen:

Ich bedaure, daß Sie Ihre Meinung zu dem ganzen Komplex geäußert haben, ohne zuvor mit irgendjemand von uns zu sprechen. Ich glaube, Sie wären zu anderen Schlussfolgerungen gelangt. Das Problem ist eben nicht Biermann, sondern die Sicherung des Friedens in Deutschland und die Sicherung des Sozialismus. Deshalb, und nur deshalb hielt ich es für erforderlich, Ihnen zu schreiben. Doch nichts für un-
gut; ich stehe stets zu Ihrer Verfügung.

Mit den besten Grüßen

Ihr Wilhelm Girnus.¹⁶⁹

Kurt Hager, »Die Kunst ist immer Waffe im Klassenkampf« (*Neues Deutschland*, 21.12.1965), in: AGW 912–914, hier 914.

¹⁶⁵ Wilhelm Girnus, »Ein Brief an Peter Weiss« (*Neues Deutschland*, 23.12.1964), in: AGW 916–919, hier 916.

¹⁶⁶ Ebd., wiederholt auf 316; 317; 918.

¹⁶⁷ Ebd., 917.

¹⁶⁸ Ebd., 918.

¹⁶⁹ Ebd. 919.

1.7 Mit Masken auf den (Jahr-)Markt

Zeige, o zeige dein Gesicht nicht
Sondern
Verwisch die Spuren!
[...]
Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat,
wer kein Bild hinterließ
Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat
Wie soll der zu fassen sein!
Verwisch die Spuren!¹⁷⁰

Bertolt Brecht

Auch nickende Masken nützen uns nicht.
Ich will beim richtigen Namen dich nennen.
Und darum zeig mir dein wahres Gesicht!¹⁷¹

Oktoberklub (1967)

Die oben angeführten Zitate stehen für zwei Formen von sozialistischem Pathos, die mit entgegengesetzten Maskenbegriffen operieren. Das Aufrichtigkeitspathos der Musikgruppe Oktoberklub vertritt ein Ideal, das sich zu jenem von Brechts »Verwisch die Spuren« konträr verhält. Während der neusachliche Habitus bei Brecht mit der Notwendigkeit verschmilzt, im illegalen Untergrund das eigene Gesicht zu verbergen, nimmt das Oktoberklub-Lied ausschließlich pejorativ auf Masken Bezug: Masken sind zur Entlarvung da, das »wahre Gesicht« soll zum Vorschein kommen. Im Sinne der rückblickenden Selbstzuschreibung »Hundertprozentig rot, überzeugt, ehrlich« besang der Oktoberklub den sozialistischen Alltag.

Errichtet man eine Skala vom neusachlichen Untergrundpathos bis hin zum Aufrichtigkeitspathos der Gruppe Oktoberklub, so lässt sich der Gestus von Peter Weiss darauf schlichtweg nicht einordnen. Wenn Weiss explizit auf Aufrichtigkeit beharrt, erzeugt er Distanz und Befremden, denn er setzt dabei stets ein unzuverlässiges bis feindseliges Gegenüber voraus. Umgekehrt verhält er sich gerade mit seinem Pathos der Distanz aufdringlich: Offensiv bietet er sich als Außenseiter dar.

¹⁷⁰ Bertolt Brecht, »Aus dem Lesebuch für Städtebewohner«, in: ders., *Gedichte I. Sammlungen 1918–1938*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1988 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 11), 155–176, hier 157.

¹⁷¹ Hartmut König (Text), »Sag mir wo du stehst«, Vinyl, 7, Single, Mono, 45 RPM. Label: Amiga. Deutsche Demokratische Republik, August 1967. Thomas Natschinski mit seiner Gruppe; Mitglieder des Oktoberklubs.

Entsprechend mündet der Versuch, seine öffentliche Persona festzulegen, in verschiedenen widersprüchlichen Bildern. Man weiß weder, welche Maske er gerade trägt, noch, was er eigentlich von Maskeraden hält.

Die Vervollständigung des komischen Bewusstseins nennt Hegel das unglückliche Bewusstsein, das vom Verlust der verlorenen Substanz weiß und darunter leidet.¹⁷² Werner Hamacher hat diese Phase als »Ende des Spiels mit der Maske« bezeichnet und als Vorgang beschrieben, bei dem die Maske von selbst weiterspielt und das Individuum diesem Spiel nur noch melancholisch zusehen kann:

Das Selbst hat über die Substanz triumphiert und erhält als Trophäe die Maske [...]. Aber mit seinem Triumph über die Substanz hat das Selbst einen Pyrrhussieg errungen, denn es [...] trägt die persona als Markierung und Maskierung seiner eigenen Leere davon.¹⁷³

Das vollendet komische, unglückliche Bewusstsein weiß darum, dass seine Persona nur die eigene Leere maskiert, es sieht sich selbst bei der Maskerade zu. Zu Peter Weiss' wenigen expliziten Bezugnahmen auf den Maskenbegriff zählt eine durchaus ähnliche, ausgesprochen melancholische Betrachtung aus dem Sommer 1964. Es handelt sich um einen kulturpessimistischen Kommentar über Quizsendungen im Fernsehen:

Die Entfremdung – der Verlust der Identität. Jahrmarkt: hier bekommen Sie Ihre Identität. Rummel. Persönlichkeiten zu kaufen. – Alles Identitätssuche – völlig banalisiert – Filmstars – leere Gesichter – Masken über der eigenen Leere – (KGA 1.319 f.)¹⁷⁴

Die Identitäten sind nicht substanziell, sondern käuflich; die Gesichter tragen »Masken über der eigenen Leere«. Bitter ist der Tonfall, und unerläutert bleibt die Frage, ob es eine Identität ohne Maskerade geben kann. Bei Weiss spricht nichts dafür, und gleichzeitig ist die Sehnsucht nach Substanz in seinem Kommentar unüberhörbar. Dabei steht der pejorative Bezug auf den Jahrmarkt in auffälligem Kontrast zu seiner jahrelangen Auseinandersetzung mit dem Jahrmarktsmotiv. Vor allem sein bildkünstlerisches Werk ist von vogelfreien Jahrmarktfiguren bevölkert. Auch auf dem Ölgemälde *Gårdfaribandlarn* (dt. *Der Hausierer*) aus dem Jahr 1940 ist ein Jahrmarkt zu sehen, mit Karren, Buden und einem kleinen, hellen Zirkuszelt. (vgl. Abb. 8) Im Hintergrund weitet sich eine graue Industrielandschaft unter schwerem, bedecktem Herbsthimmel aus, im Vordergrund links stehen Bäume mit schwärzlichen Stämmen und blattlosen dünnen Zweigen. Rechts daneben, weit vorn in der

¹⁷² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, hg. v. Eva Moldenhauer, Bd. 3), 163 f.

¹⁷³ Hamacher, »(Das Ende des Spiels mit der Maske)«, 148.

¹⁷⁴ Notizbuch 6 (27.4.1964–12.7.1964), 90 f.

Bildmitte, steht der Hausierer mit seinem Wanderstab. Seine Waren stellt er in einem mit bunten Wimpeln dekorierten, um den Hals gehängten Bauchladen zur Schau. Sein Körper ist dem Jahrmarkt zugewandt, aber sein ausdrucksloses Gesicht schaut zurück zum Bildbetrachter. Er sieht aus wie Peter Weiss, ein Selbstporträt als Hausierer mit akkurat geschnittenem schwarzen Haar, Seitenscheitel links, grauem Anzug und weißem Hemd.

W. G. Sebald beschreibt die von Weiss gemalten Jahrmarktfiguren als »völlig autistische, gesichtslose Seelen«, die »ihr kaum mehr lebendiges Wesen« inmitten von Verwüstungsszenarien treiben.¹⁷⁵ »Wanderer Harlekin Flüchtling«, hält Weiss ohne weitere Erläuterung in seinem Notizbuch fest. (KGA 4.894)¹⁷⁶ Als Polemiker steht Weiss jedoch eher eine andere, weitaus aggressivere Jahrmarktfigur als Vorbild zur Verfügung. Zwei Tage vor der Rostocker Uraufführung von *Marat/Sade* 1964 notiert er einen bereits zitierten Satz für seine bevorstehende Lessingpreisrede: »Ich bedanke mich für das Vertrauen, dass Sie dieser gebrechlichen Sprach«x» entgegen gebracht haben«. Dieser Satz wird gestrichen, dafür wird – zwei Zeilen weiter unten – die Haltung artikuliert, zugunsten derer sowohl das Ideal der Dankbarkeit als auch das Ideal der Diskretion über Bord geworfen wird. Weiss schreibt: »Eine gute Sache: Meine Absichten wie ein Marktschreier an den Mann zu bringen«. (KGA 1.666)¹⁷⁷

Von der pathetischen Redeweise abgesehen, dürfte kaum eine Sprechart in bürgerlich-hochkulturellen Kreisen negativer konnotiert sein als die marktschreierische. In dem Literaturbetrieb, dem Weiss seinen Erfolg verdankt, kann die Wahl eines entsprechend aufdringlichen, reißerischen Sprachstils sicherlich nicht der Werbung oder gar der Überzeugung des Publikums dienen. Was könnte daran »[e]ine gute Sache« sein, wenn nicht die Möglichkeit, gegen die Normen der Kultur-elite zu verstoßen? Ein marktschreierischer Gestus ließe sich als Angriff auf die Fetischisierung ›hoher‹ Kunst interpretieren, denn ein Marktschreier im Elfenbeinturm würde den peinlich verschwiegenen Umstand offenlegen, dass auch die hohe Kunst den Marktgesetzten unterworfen ist. Während der Hausierer von Tür zu Tür geht, befindet sich der Marktschreier mitten auf dem Jahrmarkt, er ist den Besuchern ausgesetzt wie der Jüngling im Schaufenster: Analog werden in *Abschied von den Eltern* die dort angesammelten Waren gemäß einer Poetik des Marktschreiens aufgezählt: »mit Schirmen und Birnen, Stäben und Fäden, Scheren und Gewehren, Kämmen und Schwämmen, Bürsten und Würsten, Nägeln und Kegeln, Pfeifen und Seifen, Hüten und Tüten, Beilen und Pfeilen«. (A 118)

Welche Implikationen birgt es, wenn ein Schriftsteller wie ein Marktschreier oder ein Jüngling im Schaufenster auf dem Markt steht, mit seinem Wort als Ware? Wenn bei Weiss davon die Rede ist, als Schriftsteller auf dem Markt zu stehen, han-

¹⁷⁵ Sebald, »Die Zerknirschung des Herzens«, 130.

¹⁷⁶ Notizbuch ohne Nummer und Datum [1972], 83.

¹⁷⁷ Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 130, vgl. NB 1960–71, 353.

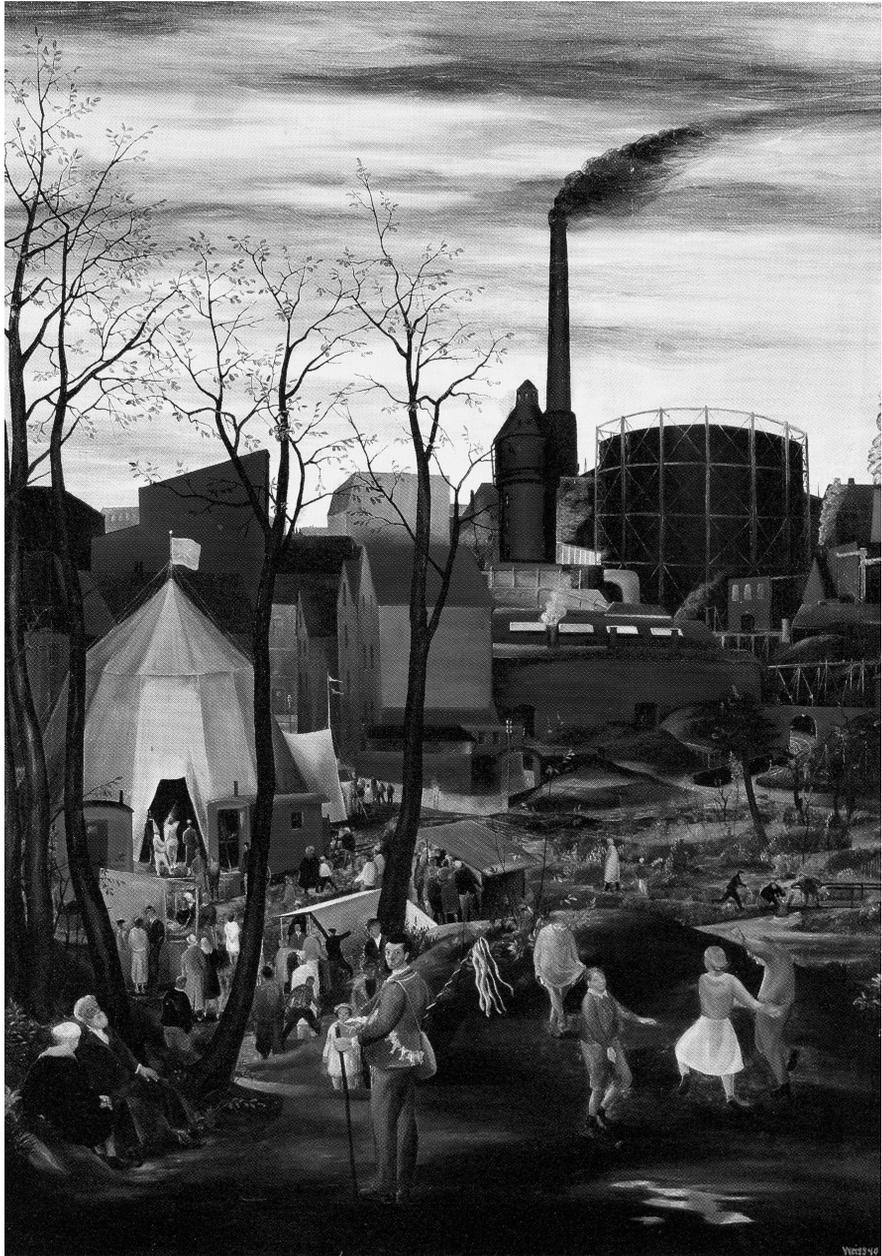


Abb. 8: Peter Weiss, *Gärdfaribandlarn* [Der Hausierer].

delt es sich weniger um die Strukturen der Marktökonomie als um eine Selbstwahrnehmung als Jahrmarktfigur. Trotzdem verdient die Warenmetaphorik seiner Sprachbeschreibungen eine genauere Lektüre. Im folgenden Kapitel werden Weiss' »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt« neu interpretiert. Das Drama zwischen Individuum und Wort findet hier eine Fortsetzung – ausgehend von der Frage, wie es dem Sprecher ergeht, wenn seine Worte wie Waren auf dem Markt ihres Weges gehen.

2 Das Wort als Ware. Der Schriftsteller, seine Meinung, der Tisch und der Apparat

Alles übergab ich dem Staunen
Selbst das Vertraueste.¹

Bertolt Brecht

Allzu lange hat Hans Werner Richters Struwelpeter-Parodie über den überengagierten Schriftsteller am Sandstrand die Weiss-Forschung davon abgehalten, der unterbrochenen Lektüre von Marx' *Das Kapital* nachzugehen. Weiss schrieb seine »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt« nur wenige Wochen nach dem missratenen Urlaub in Bibione. Die folgende Analyse dieses Pamphlets ist ein Gedankenexperiment, sie nimmt probeweise an, dass Weiss doch über die zehnte Seite des ersten Bandes von *Das Kapital* hinausgekommen ist und dass er, die Ratschläge Richters ignorierend, die Ausführungen über den »Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis«² gelesen hat. Vielleicht war ihm kurz zuvor Salz in die Augen geraten. Zwischen der Begegnung mit dem stechenden Tier und dem Sonnenbrand schwebten womöglich tanzende und redende Möbelstücke vor dem inneren Auge jenes Schriftstellers, der nur wenige Jahre zuvor von einem Sprachexperimentator schrieb, der sich Salz in die Augen rieb, um seine Wahrnehmungsveränderungen zu beobachten:

Die Aufgabe der Salzkörner ist es, meine Tränendrüsen zu reizen, und damit meinen Blick verschwommen zu machen; die entstehenden Tränenfäden, Lichtpünktchen und anschwellenden und zerfließenden Lichtkeile legen sich über das deutlich in meine Netzhaut eingätzte Abbild des Raumes; und selbst wenn dieser Raum nichts anderes enthält als einen Tisch [...], so stößt sich mein Blick doch noch an diesen Begrenzungen und festen Formen; mit den Tränen löse ich sie auf. [...]

In den Tiefen, die sich ständig verschoben [...] tauchten einzelne, kleinere Kugeln auf, auch diese schimmernd in gläsernem Feuer, und Figuren, wie Türme aus einem Schachspiel, oder wie Tänzer aus einem Ballett [...].³

¹ Bertolt Brecht, »Lied des Stückeschreibers«, in: ders., *Gedichte 4*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1993 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 14), 298–301, hier 301.

² Karl Marx, »Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis«, in: ders., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, Berlin: Dietz 1970 (= Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23), 85–98.

³ Peter Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 18 f.

Der Erzähler in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* beschreibt eine sonderbare Art, nicht zu weinen: Der Blick durch künstlich herbeigeführte Tränen dient der Verfremdung des Alltäglichen, denn die Tränen brechen das Licht und lösen die gewohnte Wahrnehmung auf. Auf einmal bewegen sich die Gegenstände, darunter auch der Tisch, »wie Tänzer aus einem Ballett«. Der Jüngling experimentiert mit Salzkörnern, um die festen Formen zu entstellen, er erzeugt ein poetisches Bild um den Preis seiner Klarsicht: »Die Aufgabe der Salzkörner ist es, meine Tränendrüsen zu reizen, und damit meinen Blick verschwommen zu machen«.

Auf den ersten Blick besteht kein Zusammenhang zwischen diesen Zeilen und den »10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt«. Ging es dem Jüngling um Verflüssigung, so geht es dem engagierten Autor um Verfestigung. Zudem formuliert Weiss' Pamphlet den Bruch mit genau jener Schaffensphase, für die *Der Schatten des Körpers des Kutschers* exemplarisch steht, und bezichtigt somit auch den Jüngling mit den Salzkörnern, seine Zeit zu verschwenden: »Das formale Experiment, der innere Monolog, das poetische Bild bleiben wirkungslos, wenn sie der Arbeit an der Neuformung der Gesellschaft nicht von Nutzen sind«. (AP 17) Und weiter: »Die Aufgabe eines Autors ist hier: immer wieder die Wahrheit, für die er eintritt, darzustellen, immer wieder die Wahrheit hinter den Entstellungen aufzusuchen.« (AP 22) Die bisherige Rezeption, oder: die gewohnte Wahrnehmung der »10 Arbeitspunkte« steht weitgehend im Bann solch unerschütterlich wirkender Imperative. Es ist allerdings möglich, an ihnen zu rütteln, zum Beispiel, indem man sich Salz in die Augen streut und die postulierte »Aufgabe des Autors« von der »Aufgabe der Salzkörner« her neu liest.

In den »10 Arbeitspunkten« parallelisiert Weiss seine Sprache, sein Arbeitsprodukt, mit der Ware. Nichts deutet jedoch darauf hin, dass er sich näher mit Fragen ökonomischer Theorie auseinandergesetzt hätte: Anders als viele seiner linksintellektuellen Zeitgenossen liefert er keinen ernstzunehmenden Beitrag etwa zu den Debatten über die Subsumption der Kulturwarenproduktion unter das Kapital. Der Vergleich mit Marx lohnt sich allerdings, wenn man den Fokus allein auf die Rhetorik, die literarische Darstellungsweise der beiden legt. Nimmt man an, dass Weiss sich aus den gleichen Gründen für Marx interessieren müsste, aus denen er atonale Musik schätzte, sich zwei Psychoanalysen unterzog, sich für die Auflösung des Raum-Zeit-Kontinuums interessierte und sich mit visuellen Techniken der Montage und der Zerstückelung beschäftigte, eröffnet sich eine andere Perspektive. Marx' Theorie des Warenfetischismus operiert rhetorisch mit der Verfremdung des Alltäglichen, um die Entfremdung des Individuums aufzuzeigen. Anknüpfungspunkte mit Weiss' Rhetorik der Sprachbeschreibung bilden dabei zum einen die dezentrierenden Implikationen dieser Schreibweise für das Subjekt, zum anderen der unterschwellige, von Elaine Scarry analysierte Schmerzensdiskurs in Marx' *Kapital*: Bei Marx sei zu beobachten, wie von der gespenstischen Anwesenheit des verletzlichen Körpers in den Artefakten ausgegangen wird. Im Produkt der menschlichen Tätigkeit ist der Körper im Sinne einer Objektivierung von Empfindung und Schmerz

gegenwärtig. Im Verlauf dieses Kapitels wird sich zeigen, wie Weiss eine dinghafte Sprache beschreibt, die sich der Kontrolle ihres Urhebers entzieht und verselbstständigt. Er begreift das Wort zwar als Artefakt, allerdings wird die Historizität und der Körperbezug der Sprache gerade dadurch eher hervorgehoben als verringert.

2.1 »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt«

Überhaupt eine Meinung zu haben [...] tendiert zum Wahn, während andererseits doch nur der zum Urteil Fähige Vernunft hat: das ist vielleicht der tiefste und untülgbare Widerspruch im Meinen.⁴

Theodor W. Adorno

Wurde Weiss' Weimarer Stegreifrede noch von manchen westdeutschen Kommentatoren wohlwollend als einmaliger Ausrutscher wahrgenommen, so gelten die »10 Arbeitspunkte« als eindeutiges politisches Bekenntnis. Das Pamphlet wurde im September 1965 in *Dagens Nyheter*, *Neues Deutschland* und *Konkret* veröffentlicht, wenige Wochen vor der spektakulären Ringuraufführung der *Ermittlung*, deren Rezeption es weitgehend determinierte.⁵ Gegenüber der Stegreifrede sind die »10 Arbeitspunkte« eine differenzierende Erläuterung: In den sozialistischen Ländern werde die Kunst »niedergehalten auf Grund ihrer innewohnenden Kraft«, zu einer »Revolution der Gesellschaftsordnung« gehöre jedoch auch eine »revolutionäre Kunst«. (AP 17) Das Pamphlet ist offensiv und doch zugleich von einem defensiven Gestus geprägt. Es reagiert auf die negative Rezeption der Weimarer Stegreifrede, indem es die darin noch versäumte Kritik am Realsozialismus nachholt:⁶ Weiss schließt mit der Forderung nach »Offenheit« und »undogmatischem Meinungsaustausch« im »östlichen Block«. (AP 22)

Wenn Weiss nun die »vielfach gebrochene und von komplizierten Tendenzen durchsetzte« politische Zweiteilung der Welt beschreibt, so scheint es, als hätten

⁴ Theodor W. Adorno, »Meinung, Wahn, Gesellschaft«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.2), 573–594, hier 576. (Vortrag gehalten auf den Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung der Hessischen Landesregierung im Oktober 1961, publiziert in »Der Monat«, 14. Jg. Dezember 1961).

⁵ Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 205–277.

⁶ Weiss' Verhältnis zur DDR war problematisch, auf die »10 Arbeitspunkte« folgten allerdings einige Stücke, die den dortigen Kulturfunktionäre genügten: Von der bereits abgeschlossenen *Ermittlung* abgesehen, handelt es sich um den *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (1966) und *Viet Nam Diskurs* (1967). Vgl. Arnd Beise, »Stirner, Rousseau und Marx. Staatstheoretische Diskurse im dramatischen Werk von Peter Weiss«, in: *PWJ* 8 (1999), 97–113, hier 106.

sich Brechts »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« infolge ebendieser Zweiteilung gespalten und sich in »10 Arbeitspunkte« verdoppelt. Das Wahrheitspathos ist allerdings von solchen Differenzierungsbemühungen weitgehend unbehelligt geblieben. Das Pamphlet gipfelt in dem Satz, der, so Martin Rector, »heute wieder genauso shocking klingt, wie er damals gemeint war«:⁷ »Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit«. (AP 22)⁸

Wie die Weimarer Stegreifrede müssen auch die »10 Arbeitspunkte« als Teil einer Serie von Interviews, Statements und offenen Briefen betrachtet werden, in denen Weiss sich von 1965 an fortlaufend bemühte, abgegebene Erklärungen nochmals zu erklären, um sowohl tatsächliche als auch mutmaßliche Missverständnisse auszuräumen.⁹ Christoph Weiß beschreibt diese Tendenz wie folgt:

Diese Art von »Öffentlichkeitsarbeit« ist charakteristisch für die Phase von Weiss' politischer Neuorientierung und für sein Bemühen, die jeweiligen Positionsmeldungen dem Publikum, aber auch sich selbst umgehend zu erläutern. Sorgte schon das Suchende, Vorläufige und Widersprüchliche, das sich in diesem Verfahren spiegelt, für eine gewisse Unübersichtlichkeit, so resultierte aus den – teils unbeabsichtigten, teils politisch gewollten – Übertragungsfehlern dieser Mitteilungen zeitweilig eine außerordentliche Konfusion [...].¹⁰

Es macht wenig Sinn, den dogmatisch anmutenden Pamphletcharakter dieser einzelnen Verlautbarungen getrennt von der Gesamtkonfusion zu betrachten, die sie erzeugten. Weiss' Bemühungen um Eindeutigkeit führen stets zu einem diffusen Ergebnis, wobei sich das Wesentliche im Modus des Indirekten vollzieht. Betonte die Stegreifrede etwa noch die Suche, so geht es in den »10 Arbeitspunkten« um die Wahl der Wahrheit, wobei die Alternativen den Autor geradezu bedrängen: »Hier tritt die Frage der Wahl schon an mich heran«. (AP 18) Es wird auf eine Entscheidungsnotlage verwiesen: »Zwischen den beiden Wahlmöglichkeiten, die mir heute

⁷ Rector, »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder«, 35.

⁸ Analog dazu findet sich folgende Interviewaussage von Peter Weiss: »Ich stelle mich ganz hinter den Marxismus-Leninismus als Grundlage, weil er Kritik, Veränderung voraussetzt« (»Thomas von Vege sack, Die Unmöglichkeit der Neutralität. Interview mit Peter Weiss« (*Sonntag*, 15.8.1965), in: PWG 77–81, hier 78). Diese Aussage ist viel zitiert worden, meistens unter Ausblendung des darauffolgenden Satzes: »Wenn man allerdings heute in den sozialistischen Ländern Selbstkritik und die offene Diskussion unterdrückt, dann ist das antimarxistisch.« Generell scheint Weiss Sozialismus mit Marxismus-Leninismus gleichzusetzen, dafür spricht seine Verwendung der Begriffe »sozialistische Kräfte«, »Länder des Sozialismus«, »Grundprinzipien der sozialistischen Auffassung« sowie die Rede von zwei Lagern; dabei nimmt er die Haltung eines Häretikers an, der an die Erneuerung der »Grundprinzipien« glaubt. So jedenfalls nach Jost Müller, *Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die »Ästhetik des Widerstands« und die Krise des Marxismus*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1991, 83 f.

⁹ Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 151.

¹⁰ Ebd.

bleiben, sehe ich nur in der sozialistischen Gesellschaftsordnung die Möglichkeit zur Beseitigung der bestehenden Mißverhältnisse in der Welt«. (AP 22) Weiss bekennt sich also nicht zur bestehenden realsozialistischen Doktrin, sondern schätzt den Sozialismus als noch unvollkommene Umsetzung des richtigen Grundprinzips¹¹ ein und folgert daraus, seine künstlerische Arbeit könne erst dann fruchtbar werden, »wenn sie in direkter Beziehung steht zu den Kräften, die für mich die positiven Kräfte dieser Welt bedeuten«. (AP 23)

Verglichen sowohl mit der frühen deutschsprachigen Prosa von Weiss als auch mit der *Ästhetik des Widerstands*, ist die Schaffensphase, die mit den »10 Arbeitspunkten« ausgerufen wird, in der Forschung eher stiefmütterlich behandelt worden. Heinrich Vormweg bezeichnet Weiss' Entwicklung in den Jahren nach 1965 als Rückschritt in literarischer Sicht: Weiss' Fehler habe in dem Glauben bestanden, einen »politischen, konkreten, unmittelbaren Realismus zu erreichen«. ¹² Auch Martin Rector spricht vom »Beginn eines Irrwegs«: Weiss sei in den Jahren nach 1965 dem Ziel gefolgt, »die äußere Wirklichkeit konsequent zu benennen«, unter Rückgriff auf eine »vernünftige Ordnung der Begriffe«. ¹³ Die »10 Arbeitspunkte« sind in der Tat um definitorische Grenzziehungen gruppiert, die das Mehrdeutige zu bannen trachten, das Pamphlet ist durchdrungen von schematisierenden Substantiven, die die Frontlinien des dualistischen Weltbildes zeichnen: Besitzende/Unterdrückte, Verfälschung/Wahrheit, Terror/Freiheitskampf. Positiv und negativ geladene Prädikate verstärken die binäre Struktur, die bei der literarischen Auseinandersetzung mit der Welt federführend sein soll: revolutionär/bürgerlich, sozialistisch/kapitalistisch. Einer raschen Lektüre dieses Pamphlets entgeht allerdings Wesentliches: Legt man den Fokus der Analyse auf die kleinen Ritzen im scheinbar hermetischen Bau, offenbaren genau jene Formulierungen, die eine vernünftige Ordnung der Begriffe ausrufen, bei näherem Hinsehen vor allem Unordnung.

2.2 *Mit dem Wort durchdringen*

Ein Verrückter am richtigen Ort ist ein gutes Werkzeug.
Arabisches Sprichwort

Bei einer Analyse der Rhetorik der Sprachbeschreibung in den »10 Arbeitspunkten« lohnt es sich zunächst, die Verschiebungen im Verhältnis zur Lessingpreisrede

¹¹ Die schwedische Konnotation des Wortes ›riktlinjer‹ lässt, anders als dt. ›Richtlinien‹, eher an genau gefasste Fluchtpunkte als an festgeschriebene Staatsräson denken – das Wort leitet sich von ›Richtung‹ (schwed. ›riktning‹) her, nicht von ›Gericht‹ (schwed. ›rätt‹).

¹² Heinrich Vormweg, *Peter Weiss*, München: Beck 1981, 86; 92.

¹³ Rector, »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder«, 36.

zu berücksichtigen. In beiden Texten wird die erreichte Stufe des Schreibens als Verfestigung beschrieben, die sich von einem Zustand der Unstrukturiertheit abhebt. Während allerdings in der Lessingpreisrede geschildert wurde, wie jedes Wort des Schreibenden aus »Zweifeln und Widersprüchen« (L 187) hervorgegangen sei, sind ein Jahr später die Konflikte der Außenwelt, das dort lokalisierbare Leiden an die Stelle der inneren Auseinandersetzungen getreten, die nun unter Egoismusverdacht geraten sind: Die Arbeitsergebnisse des engagierten Autors heben sich ab »von der Notlage, die für den größten Teil der Welt noch gegeben ist«. (AP 23)

Der Schauplatz der Krise ist vom Individuellen hin zum Globalen verlagert worden. Dieser Bewegung weiter folgend, fällt eine analoge Verschiebung auf: Lag der Fokus der Lessingpreisrede auf dem Vorgang der Artikulation, so kreisen die »10 Arbeitspunkte« um den Prozess ihrer Rezeption in der Öffentlichkeit. Wurde zu Beginn der Lessingpreisrede der Kommunikationsvorgang zwischen den Individuen durch den Fokus auf die kommunizierenden Körperteile – Zungen, Lippen, Mäuler, Ohren – verfremdet, treten nunmehr »Kommunikationsapparate« (AP 14) an die Stelle der organischen Körper. Der Fokus ist also zunächst von der individuell-somatischen auf eine institutionell-instrumentelle Ebene verschoben worden. Ein Effekt dieser Verschiebung besteht in der Suggestion einer technisch-distanzierten, kontrollierten Betrachtungsweise. In den »10 Arbeitspunkten« ist die Erzählinstanz beim Prozess der Abhärtung offenbar noch weiter vorangeschritten als der Schreibende in der Lessingpreisrede. Unter entsprechend veränderten Vorzeichen steht allerdings nach wie vor die radikale Verfremdung des alltäglichen Umgangs mit Wörtern im Vordergrund.

In den »10 Arbeitspunkten« nimmt Weiss Abstand von seiner formalexperimentellen Phase als Prosaist. Dennoch spricht auch hier eine Art Sprachexperimentator: »Meine Aufgabe ist, zu untersuchen, auf welche Weise meine Worte von den Gesprächspartnern in der geteilten Welt aufgenommen werden.« (AP 16) Das zutiefst antiliterarisch anmutende Ziel der Rezeptionskontrolle wird mit Sprachbildern aus dem Bereich des Wiegens, Messens und Beleuchtens beschrieben: Jede Aussage eines deutschsprachigen Autors werde auf die »Waagschale« zweier politischer Bewertungssysteme gelegt und gerate »unmittelbar in den Brennpunkt der Meinungen«. (AP 15) Das Licht wird verschärft, aber was genau wird sichtbar? Wenn davon die Rede ist, dass jede künstlerische Äußerung in ein »Wirkungsfeld« (AP 21) gebracht werde, so stellt man sich trotz des Hinweises auf das politische Spannungsfeld am ehesten einen elektrischen Schaltkreis vor.

In den »10 Arbeitspunkten« inszeniert Weiss das Verhältnis des Individuums zum Wort als Objektbeziehung: Der Autor, der hier das Wort ergreift, betrachtet seine eigenen »Mitteilungen« und »Meinungen« als äußerliche Größen. Wie in der Lessingpreisrede richtet er dabei einen argwöhnischen Blick auf die eigene und zugleich fremde Sprache, diesmal um nachzuvollziehen, was mit jedem einzelnen Wort passiert, das er »niederschreib[t] und der Öffentlichkeit über[gibt]:

Auf meine Mitteilung, die ich einem der Kommunikationsapparate übergebe, folgt die Verarbeitung meiner Mitteilung durch die Konsumenten. Die Art, in der meine Worte aufgenommen werden, ist weitgehend bedingt von der jeweiligen Gesellschaftsordnung. Da meine Worte immer nur einen verschwindend kleinen Teil ausmachen innerhalb der allgemeinen Opinion, muß ich die größtmögliche Präzision erreichen, um mit meiner Meinung durchdringen zu können. (AP 14)

Die implizite Frage lautet: Was kommt am Ende aus dem Kommunikationsapparat heraus, wenn man ihn mit Mitteilungen und Meinungen beliefert? Bereits die Verhärtung und Verschärfung der Sprachmetaphorik lässt vermuten, dass der Apparat Widerstände bietet: Um mit der »Meinung durchdringen zu können«, muss »größtmögliche Präzision« erreicht werden – die Meinung muss also penetrant sein und sie will gezielt abgefeuert werden. Genau das, was Weiss hier offen befürwortet, hatte Adorno nur wenige Jahre zuvor überaus pejorativ beschrieben: Die verhärtete Meinung, so Adorno, sei gegen Erfahrung abgepanzert und tendiere zum Wahn. Sich eine feste Meinung zu bilden, bedeute, sie affektiv zu besetzen und zum Fetisch zu verhexasen: Vertreter von Meinungen nehmen diese als entäußerte Bestandteile ihrer Person wahr und neigen entsprechend dazu, sie narzisstisch zu verteidigen.¹⁴

Unbehelligt von solchen Vorbehalten spricht Weiss von seiner Meinung als einem »verschwindend kleinen Teil [...] innerhalb der allgemeinen Opinion« und suggeriert damit, dass eine allzu weiche und unscharfe Meinung sich nach den Gesetzen der Diffusion bis zur Unauffindbarkeit verflüchtigen könnte. Das *Inferno*-Fragment liefert ein plastisches Beispiel für diese Gefahr: Während der Rückkehrer Dante vor der Öffentlichkeit redet, wird das Gesprochene von Capaneus paraphrasiert, die dadurch bereits modifizierte Aussage wird durch ein Sekretariat aufgenommen und schließlich über einen Lautsprecher verbreitet. Der langwierige, Satz für Satz im Stück enthaltene Prozess demonstriert, wie die vom Sprecher intendierte Aussage zunächst von Capaneus verdreht und dann im Sekretariat verkürzt wird, sodass am Ende nur manipulierte Versatzstücke aus dem Lautsprecher schallen. (I 80–83)¹⁵ Die Vorstellung einer verfremdenden Übersetzung ist hier eindeutig negativ konnotiert: Der Kommunikationsapparat hat die ursprüngliche Aussage zerstückelt und die Stücke teils absorbiert, teils verfälscht. Wäre die Dante-Figur

¹⁴ Adorno, »Meinung, Wahn, Gesellschaft«, 575 f.

¹⁵ »Dante: In dieser Stadt lernte ich / mich zu verstellen / Ich lernte jedes Wort fälschen / Ich lernte / sie die mir am nächsten waren zu betrügen / Ich lernte kennen jede Heimtücke / Ich lernte fliehen«. Die Aussage wird von Capaneus wie folgt umformuliert: »Ich Dante lobe was ich hier erlernte / dass alles was ich tat untergeordnet werden musste / dem allgemeinen Wohl / dass auch die Nächsten aufgegeben werden mussten / wenn sie dem allgemeinen Wohl nicht entsprachen / Ich lernte dass ich mich selbst opfern musste / wenn es die Stunde so verlangte«, und schließlich als Lautsprecher-ausruf erheblich verkürzt: »Ich lernte / Wenn es die Stunde / Dass ich mich opfern musste / So verlangte / Wenn es die Stunde / Dass ich mich selbst opfern musste / Ich lernte«. (I 82 f.)

den Anweisungen der »10 Arbeitspunkte« gefolgt, hätte sie vermutlich die poetische Redeweise gemieden und ihre Mitteilung eher wie der Schriftsteller Weiss in seinem Notizbuch Ende des Jahres 1965 formuliert:

die Wahrheit auszurufen
 [die Wahrheit] herauszuschreien –
 Ihr Mörder Ihr Vampire
 Ihr Parasiten (KGA 1.940)¹⁶

Wenn die Meinung ein Produkt ist, das man zunächst herstellt, um es dann in den Apparat hineinzuschleudern, dann wären die oben zitierten Worte besonders geeignet als Wurfgeschoss. Wieder klingen Reminiszenzen an Brechts »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« an. Nach Brecht hat die Wahrheit nichts damit zu tun, »was schön klingt«, sie sei keineswegs etwas »Hohes, Vieldeutiges«, sondern vielmehr etwas »Praktisches, Tatsächliches, Unleugbares«,¹⁷ sie müsse »handhabbar« sein »als eine Waffe«:¹⁸ »Die Wahrheit ist etwas Kriegerisches.«¹⁹ Als Modell einer entsprechend harten Sprache zieht Brecht auch architektonische Beispiele heran: Die Sprache der Wahrheit solle sein wie die Stahlgerüste, die als einzige Bauwerke in Yokohama das große Erdbeben von 1923 überstanden hätten.²⁰ Walter Benjamin zufolge soll Brecht einen Längsbalken, der die Decke seines Arbeitszimmers im Svendborger Exil stützte, mit den Worten »Die Wahrheit ist konkret« beschriftet haben.²¹ Den gleichen Satz zitiert Weiss in seinem Notizbuch des Jahres 1965. (KGA 1.669)²² In der Zeit nach den »10 Arbeitspunkten« verhärtet sich die Rhetorik seiner Sprachbeschreibung nicht zuletzt in zahlreichen überschwänglichen Interviewaussagen:

Es genügt nicht, denen, die auf den Bergen kämpfen, schöne Worte zuzurufen. Wie der Guerillero seine Waffe ergreift und fest umklammert, muß auch der Schriftsteller seine Position klar fixieren, ohne etwas zu verheimlichen.²³

¹⁶ Notizbuch 10 (17.9.1965–12.2.1966), 92.

¹⁷ Brecht, »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit«, 75.

¹⁸ Ebd., 77.

¹⁹ Ebd., 81.

²⁰ Ebd., 79.

²¹ »24. Juli. Auf einem Längsbalken, der die Decke von Brechts Arbeitszimmer stützt, sind die Worte gemalt: »Die Wahrheit ist konkret. Auf einem Fensterbord steht ein kleiner Holzesel, der mit dem Kopf nicken kann. Brecht hat ihm ein Schildchen umgehängt und darauf geschrieben: »Auch ich muß es verstehen.«« Walter Benjamin, »Notizen Svendborg Sommer 1934«, in: ders., *Gesammelte Schriften VI*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, 520–542, hier 526.

²² Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 133.

²³ Polacco, »Unterentwickelte Länder und revolutionäre Gewalt«, PWG 132.

Der wesentliche Unterschied zwischen Brechts »Fünf Schwierigkeiten« und Weiss' »10 Arbeitspunkten« besteht im Tonfall, in dem jeweils auf Ausdrucksweisen Bezug genommen wird, die dem kriegerischen Ideal nicht entsprechen. Brecht verbindet die verhärtete Sprachmetaphorik mit pejorativen Sentenzen über Schwäche: »[E]s geht nicht an, der Güte die Schwäche zuzubilligen, wie dem Regen seine Nässe.«²⁴ Er führt die Verantwortungslosigkeit der Schwachen anhand weltfremder Künstler vor: »Unbeirrbar durch die Mächtigen, aber auch durch die Schreie der Vergewaltigten nicht beirrt, pinseln sie ihre Bilder.«²⁵ Dabei wird sowohl das Gewissen als auch der männliche Stolz angesprochen: Beim Schreiben sei es wichtig, den richtigen Ton zu treffen, für gewöhnlich höre man da »einen sehr sanften, wehleidigen Ton, den von Leuten, die keiner Fliege Leid tun können.«²⁶ Ungenaue und leichtfertige Rede bezeichnet Brecht als »faseln« und »jammern«,²⁷ und wer schließlich nicht erkenne, dass der Faschismus vom Kapitalismus herrühre, wolle »das Kalb essen, aber das Blut nicht sehen.«²⁸

Diese Botschaft scheint zwar bei Weiss angekommen zu sein, und dennoch reproduziert er keinesfalls den Brecht'schen Gestus. Zwar wertet auch Weiss die politisch bindungslose Kunst radikal ab, aber im Unterschied zu Brecht geschieht dies ausschließlich über Variationen des Selbstvorwurfs – wodurch die Anprangerung der Schwäche grundsätzlich anders strukturiert ist als bei Brecht. Weiss bezichtigt nicht andere, sondern sich selbst des »Egoismus«; sein eigenes Frühwerk sei eine »Vermessenheit [...] angesichts der Tatsache, daß die Gefängnisse [...] angefüllt sind mit den tortierten Vorkämpfern der Erneuerung.« (AP 23) Immer wieder verurteilt Weiss seine künstlerischen Anfänge als verantwortungslose Haltung: Seine Arbeit im Exil sei eine »freiwillige Isolation« gewesen; aus einem »Versteck« heraus habe er das »Geschrei der Welt« beobachtet: »Ich zeichnete, schrieb meine Visionen, ich machte Kunst in meinem Zufluchtsort, während die Welt in Stücke fiel.«²⁹

Weiss bezieht den Vorwurf Brechts auf sich – und in den »10 Arbeitspunkten« ist er besonders gnadenlos bei der Selbstbezichtigung:³⁰ Eine weitere Auseinandersetzung mit persönlichen Problemen wäre eine »Vermessenheit« angesichts der vie-

²⁴ Brecht, »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit«, 75.

²⁵ Ebd., 76.

²⁶ Ebd., 81.

²⁷ Ebd., 79.

²⁸ Ebd., 78.

²⁹ Peter Weiss, »Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966 unter dem Titel: *I Come out of My Hiding Place*«, in: Volker Canaris (Hg.), *Über Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Hanser 1984, 10.

³⁰ Angedeutet wird eine entsprechende Tendenz bereits in *Fluchtpunkt*, wo der Erzähler seine Experimente mit *écriture automatique* für gescheitert erklärt: Die »lawinenartig dahin stürzenden Sätze [...] zeigten [...] mir nichts anderes als meinen Zerfall, und der war mir bekannt, eine Lösung führten sie nicht herbei und deuten konnten sie nichts«. (F 64) Vgl. auch ähnliche Wendungen in der Lessingpreisrede, z. B. über Ohnmacht (L 181).

len, die die Verfolgung nicht überlebten. Gegenüber der Lessingpreisrede besteht somit die wichtigste Verschiebung darin, dass die Differenz zwischen dem entkommenen Opfer und der Tätergesellschaft nunmehr heruntergespielt wird zugunsten der grundsätzlichen Differenz des Lebenden gegenüber den Ermordeten. In den »10 Arbeitspunkten« erteilt Weiss sich selbst sowohl die Rolle des weltfremd Pinselnden als auch die Rolle dessen, der ihn rügt. Diese Spaltung bildet einen Kontrast zu der Tatsache, dass er hier noch viel stärker als in der Lessingpreisrede explizit auf einem intakten Autor-Subjekt besteht, das sich der gespaltenen Welt entschlossen zuzuwenden habe. Der expliziten Aussage nach fällt also nicht mehr das Selbst in Stücke, sondern die Welt da draußen, von den eindrücklichen Ohnmachtschilderungen aus der Lessingpreisrede ist in den »10 Arbeitspunkten« keine Spur mehr. Entsprechend der Fokusverschiebung von der Selbstfragmentierung hin zur Weltfragmentierung ist im Rückblick anstelle des wehrlosen Opfers des Gewaltidioms ein verwerflich Handelnder getreten, der sich in »freiwillige[r] Isolation« geschont hat. Die Vorstellung einer solchen aktiven Vernachlässigung von Pflichten lässt die subjektive Empfindung äußerster Exponiertheit aus dem Blickfeld rücken, wodurch eine der dominierenden Angstvorstellungen der Lessingpreisrede abgewehrt wird: der Zustand, in dem sowohl das gepinselte Bild als auch das poetische Wort in ihrer verkapselnden Funktion scheitern und der Schreibende auf seinen Leib zurückgeworfen wird. Die Anprangerung poetischer Formsprache lenkt nicht zuletzt von der Vorstellung ab, poetische Worte seien womöglich vor allem exponiert und gefährdet.

Weiss' kämpferische Rhetorik ist eine Camouflage. Verborgener, aber nicht getilgt wird das, was W. G. Sebald als charakteristisch für Weiss bezeichnet hat: der Drang nach rückhaltloser Identifikation mit den Toten und »denen, die heulend in Verstecken sitzen«. ³¹ Die »10 Arbeitspunkte« enthalten nichts Despektierliches über Jammern, außer dort, wo es um die Verurteilung des eigenen früheren Jammerns geht. Während der Dekadenz-Vorwurf historisch dazu beitrug, die künstlerische Avantgarde in den sozialistischen Staaten zu zerschlagen, richtet Weiss eine entsprechende Gewaltsprache ausschließlich gegen sich selbst. Er spricht im Modus der Selbstkasteiung und trägt somit Dissonanzen in seine aktivistische Rhetorik. Im Akt der Selbstgeißelung nähert er sich der Klage wieder an, oder, wie es Karlheinz Bohrer formuliert: »Dem Aufklärer über die Tortur fällt noch immer die barocke Metapher vom Jammertal samt Knittelvers und melancholischen Inbildern in den Arm, der sich zum Schlag erheben will«. ³² In der Tat sind es die Melancholie und das Verhältnis zum Jammern, die Weiss vom aufklärerischen Fortschrittsoptimismus wie vom linientreuen Dogmatismus unterscheiden. Es wirkt, als hinterließen

³¹ Er spricht von Weiss' Anspruch auf Identifikation mit dem allenfalls in der Schmerzempfindung sich noch rührenden Leben. Sebald, »Die Zerknirschung des Herzens«, 131.

³² Bohrer, »Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten«, 205.

der illegitim gewordene Leidensausdruck, die pessimistische Melancholie und das Motiv der Überlebensschuld Spuren *ex negativo* in seiner aktivistischen Rhetorik der Tatkraft.

2.3 Die Marx-Lektüre: Warenfetischismus, Wortfetischismus

Die Setzung einer Meinung, die bloße Aussage, irgend etwas sei so, enthält potentiell bereits Fixierung, Verdinglichung, noch ehe die psychologischen Mechanismen ins Spiel kommen, welche die Meinung zum Fetisch verhexen.³³

Theodor W. Adorno

Weitere Dissonanzen innerhalb der »10 Arbeitspunkte« lassen sich entlang einzelner Formulierungen aufspüren. Weiss' Rhetorik der Sprachbeschreibung untergräbt die Autonomie genau jenes Autor-Individuums, das verhindern möchte, dass die entäußerten Worte ihres Weges gehen. Weiss, der sich scheinbar als ein nunmehr intaktes Autor-Subjekt inszeniert, das sich den Katastrophen der Welt stellt, entzieht sich zugleich selbst immer wieder den Boden unter den Füßen. Bereits der Hinweis darauf, dass die eigene Meinung in Unfreiheit produziert wurde, stellt das entschlossen Formulierte unter erheblichen Vorbehalt: »Jedes meiner in vermeintlicher Freiheit gewonnenen Arbeitsergebnisse hebt sich ab von der Notlage«. (AP 23) Vor allem die verdinglichende Sprachmetaphorik birgt höchst verstörende Implikationen für den Begriff des Wortes, für die Vorstellung des Dinges und nicht für das Verhältnis des idealtypischen Autors zu seiner festen Meinung. Das Arbeitsergebnis selbst entzieht sich zunehmend der Kontrolle: Der Schriftsteller »produziert« Mitteilungen und Meinungen, die in einem Kommunikationsapparat »verarbeitet«, »verbreitet« und »konsumiert« werden. (AP 10)

Zunächst fällt auf, dass Weiss auch dieses Bild von Brecht übernommen hat: In seinen »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« geht Brecht auf den »Handel mit Geschriebenem auf dem Markt der Meinungen« ein. Anders als Weiss verwendet Brecht allerdings den Begriff ›Meinung‹ als Metonymie für Dinge wie das käufliche Buch, und zwar im Hinblick auf die Tatsache, dass kulturelle Produkte nur jenen zugänglich sind, die zahlen können. Entsprechend lässt Brecht das Bild der wahren Meinung als Ware schnell beiseite und betont statt dessen, dass die handhabbare Wahrheit nicht dem zahlungskräftigen Publikum, sondern denjeni-

³³ Adorno, »Meinung, Wahn, Gesellschaft«, 576.

gen vermittelt werden müsse, die »damit etwas anfangen« können, wie zum Beispiel die Henker, »wenn die Bezahlung für das Hängen nicht mehr einläuft.«³⁴

Bei dem von Weiss geschilderten Szenario scheint mit der Ware ›Meinung‹ dagegen eine Tendenz, ein zu verbreitender Bedeutungsinhalt gemeint zu sein. Die Parallelisierung von Meinung und Ware dreht sich bei ihm also nicht um das Buch als Produkt, sondern um das Wortprodukt ›Mitteilung‹ und ›Meinung‹, entsprechend bezeichnet sich Weiss in einem späteren Text als »Lieferant von Gehirnprodukten«. (R 77)

Durch die Parallelisierung von Kommunikationsvorgang und Warendistribution scheint Weiss zunächst seine Solidarisierung mit dem Proletariat legitimieren zu wollen, als sei er restlos proletarisiert, da er gegenüber dem Resultat der eigenen Sprech- und Schreibearbeit entfremdet ist. Es ist allerdings nur zu offensichtlich, dass mit dieser Entfremdung etwas vollkommen anderes gemeint sein muss als bei Marx: Weiss publiziert und produziert seine Ware im eigenen Namen. Mit Sicherheit geht es ihm auch nicht um die Käuflichkeit des Gehirnprodukts ›Meinung‹, zumal ein Meinungsaustausch grundlegend anderen Gesetzen folgt als ein Gütertausch. Wenn Kontrahenten tatsächlich die Meinung tauschen würden wie Leinwand gegen Stiefel, so würde der Kapitalist am Ende des Streitgesprächs zur Revolution aufrufen und der Proletarier zur Gründung einer Bank.³⁵ Nichts spricht dafür, dass Weiss auf ein solches Szenario hinauswill. Genau wie Brecht betont zwar auch er die Tatsache, dass die »Besitzenden der Erde« auch »im Besitz der Kommunikationsmittel sind«; (AP 19) parallel geht es ihm jedoch um eine Frage, die nichts mit der Zugänglichkeit von Büchern oder Eintrittskarten zu tun hat.

Weiss' Formulierungen erzeugen zunächst den Eindruck, auf einer elementaren Ebene anzusetzen. Begibt man sich jedoch auf die Suche nach einem Tertium Comparationis, verliert der Vergleich von Wort und Ware jeglichen Anschein von Selbstverständlichkeit. Weiss' Metaphorik der Warenproduktion und -distribution macht einen Bogen um Besitzverhältnisse und ökonomische Zusammenhänge. Und dennoch entspricht seine Rhetorik der Sprachbeschreibung der Rhetorik der berühmtesten Schilderung der Entfremdung des Arbeiters gegenüber dem Produkt seiner Tätigkeit: Mit Karl Marx hat Weiss die Bildsprache gemeinsam, wenn auch losgelöst von der Analyse des Tauscherts. Der gemeinsame Nenner mit Marx besteht zum einen auf der Ebene der Darstellungsweise, nämlich in der dramatischen Visualisierung des Verhältnisses des Produzenten zu dem ihm abtrünnig gewordenen Produkt seiner Arbeit, zum anderen in dem bei beiden unterschwellig implizierten Verhältnis von Artefakt beziehungsweise Wort zum Körper.

³⁴ Brecht, »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit«, 81.

³⁵ Im Warentausch werden allerdings nicht Leinwand gegen Stiefel, sondern Leinwand gegen Geld und Geld gegen Stiefel getauscht. In Bezug auf den Meinungsaustausch hieße das streng genommen: Man verkauft seine Meinung und kauft sich von dem dafür erhaltenen Geld eine andere Meinung – eine noch absurdere Vorstellung.

Um mit der ersten Ähnlichkeit zu beginnen: Hier wie dort wird das fremd gewordene, entäußerte Produkt einer Tätigkeit als Gegenstand einer Objektbeziehung animiert. Im berühmten Kapitel I/4 des *Kapitals* ruft Marx den Tauschwert auf die Bühne, und er erscheint in der Gestalt eines Tisches. Es ist kein ordinärer Tisch:

Die Form des Holzes [...] wird verändert, wenn man aus ihm einen Tisch macht. Nichtsdestoweniger bleibt der Tisch Holz, ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen andren Waren gegenüber auf den Kopf und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.³⁶

Dieser Tisch ist verrückt, er hat sich der Kontrolle entzogen. Marx lässt ihn vor Zuschauern auftreten als die phantasmagorische Erscheinungsform einer Einbildung, der sich ganze Gesellschaften unterworfen haben. Marx enthüllt die als selbstverständlich hingegenommene Wertform als eine Abstraktion ungeheuren Ausmaßes: Wenn die Ware Tisch auf dem Markt ihres Weges geht, wird sie von den Bewegungen des Werts gelenkt. Darin wännen die Menschen im Kapitalismus zu Unrecht einen natürlichen Prozess. Die vier Formen der Entfremdung – Entfremdung von der Arbeit, vom Produkt der Arbeit, von den Mitproduzenten sowie die Selbstentfremdung – betreffen alle Beteiligten, werden aber nicht bewusst erlebt oder erfahren. Das drastische Bild eines Tisches, der sich von selbst auf den Kopf stellt, soll die Absurdität einer allgemein verbreiteten Sichtweise vor Augen führen, nämlich dass der Tauschwert des Tisches im kapitalistischen Alltag als eine selbstständige, den materiellen Verhältnissen vorgängige Größe erscheint. Die Kapitalisten sind dabei nicht etwa Herren der Veranstaltung, sondern vielmehr Funktionäre eines Selbstzwecks, der sich auch ihnen gegenüber verselbstständigt hat. Sie sind Marionetten, »Charaktermasken«³⁷ der Verwertungslogik und Akkumulationsdynamik, ihre Personalität beschränkt sich auf ihre Funktion im Wirtschaftssystem. Ohne es selbst zu begreifen, führen sämtliche »personae dramatis«³⁸ ein Theater der Grausamkeit auf:

³⁶ Marx, *Das Kapital*, 85.

³⁷ Ebd., 91.

³⁸ Ebd., 191.

Der ehemalige Geldbesitzer schreitet voran als Kapitalist, der Arbeitskraftbesitzer folgt ihm nach als sein Arbeiter; der eine bedeutungsvoll schmunzelnd und geschäftseifrig, der andre scheu, widerstrebsam, wie jemand, der seine eigne Haut zu Markt getragen und nun nichts andres zu erwarten hat als die – Gerberei.³⁹

Die Tischmetapher wie das Bild des Arbeiters, der seine Haut in die Gerberei führt, verweisen auf ein Verhältnis von Menschen und Waren, das die Grenzen zwischen Mensch und Ding verwischt. Im unheimlichen Eigenleben des Tauscherts sucht die verdrängte, ausgebeutete Arbeitskraft die Menschen heim, die Versachlichung menschlicher Beziehungen kehrt als unheimliche Vermenschlichung der Sachen wieder. Die kapitalistische Produktionsweise erscheint Marx nicht zuletzt deshalb ungeheuerlich, weil die Arbeiter selbst die Bedingungen und Mittel ihrer eigenen Ausbeutung herstellen: Ein fremder Wille herrscht in ihren Körpern. Hans-Thies Lehmann liest vor diesem Hintergrund die Gespenstermetaphorik des *Kapitals* als analog zu psychotischen Krankheitsbildern und verweist somit auf die politischen Implikationen dessen, was zunächst wie ein bloßes Stilmittel wirken mag: Wenn Marx die ausgebeutete Arbeitskraft als gespenstisches Dasein außerhalb der Körper der Arbeiter darstellt, versucht er, der tatsächlichen Spaltung des Subjekts mit metaphorischen Mitteln beizukommen: »Der Träger der Arbeitskraft findet sein Leben, sein Herz, seine Seele nicht mehr in sich selbst, sondern als gespenstische, vampirhafte Realität außerhalb seiner.«⁴⁰

Auch Elaine Scarry betont, wie der leidende Körper bei Marx stets bei der Auseinandersetzung mit den Produktionsverhältnissen implizit thematisiert wird: Immer wieder verweist Marx auf die verborgene Präsenz des Körpers in den gemachten Dingen – Konsumgut, Handwerkszeug oder Maschine.⁴¹ Dabei hängt der Spuk vom scheinbar eigenmächtig tanzenden Tisch Scarry zufolge mit der Projektion verdrängter Lebendigkeit zusammen, als hätte sich der Leib des ausgebeuteten Arbeiters in den Artefakten entäußert. In der Tat hebt Marx hervor, dass die Wertform mit der »Verausgabung von menschlichem Hirn, Nerv, Muskel, Sinnesorgan

³⁹ Ebd. Bei Marx wird der Markt generell als Bühne gedacht. Er bezeichnet die Bestandteile der Trias Ware/Geld/Ware bzw. Verkäufer/Käufer/Verkäufer mehrfach explizit als »personae dramaticae«, vgl. auch Marx, *Das Kapital*, 307. Zur Kreuzung von Theatertheorie und Wirtschaftstheorie vgl. u. a. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, 313 f. Derrida entwickelt eine ganze Marxismus-Analyse entlang von Shakespeare-Zitaten, die bei Marx aufgegriffen werden: Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. v. Susanne Lüdemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

⁴⁰ Lehmann, »Marx: Das unheimliche Subjekt«, 293.

⁴¹ Hierzu vgl. Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York u. a.: Oxford University Press 1985, sowie Joseph Fracchia, »Die körperliche Tiefe des Marxschen Verelendungsbegriffs. Der kapitalistische Arbeitsprozess und der Körper im Schmerz«, in: Christine Kirchoff u. a. (Hg.), *Gesellschaft als Verkehrung. Perspektiven einer neuen Marx-Lektüre*, Freiburg: ça ira Verlag 2004, 219–248.

usw.« zusammenhänge.⁴² Das Kapital sei »verstorbne Arbeit, die sich nur vampyrmäßig belebt durch Einsaugung lebendiger Arbeit, und um so mehr lebt, je mehr sie davon einsaugt«.⁴³

Auch das gespenstische Eigenleben der Worte in Weiss' Sprachbeschreibungen mutet zuweilen an wie das Symptom einer Spaltung, als hätten die Worte den Schmerz der Empfindung in sich aufgenommen. Zugleich ermöglicht diese Darstellungsweise einen Vergleich mit Auffassungen von Sprache, denen zufolge diese immer mit Kräften verbunden ist, die weit über das Individuum und seine Intentionen, und seien sie noch so entschlossen geäußert, hinausgehen. In der Sprache herrscht etwas, das vom Individuum nie restlos beherrscht werden kann. Die wesentlichste rhetorische Übereinstimmung zwischen Marx' Schilderungen von Waren und Weiss' Schilderungen von Worten fußt darauf, dass beide Vorstellungen prekärer Körperlichkeit evozieren, die im Alltag ignoriert wird. Weiss' Lessingpreisrede setzt bei den vergessenen körperlichen Produktionsbedingungen der Worte an. Die Körpergebundenheit des Sprechens sowie die Verletzbarkeit der Artikulation würden »kaum mehr bemerkt«: Menschen kommunizierten, »als wäre dies die leichteste Sache von der Welt«. In den Worten selbst jedoch, und darauf lenkt der Redner Weiss die Aufmerksamkeit seines Publikums, sei der verletzte Körper immer präsent, »ein Stammeln und Lallen in jedem Wort«, »unartikulierte Geräusche«, »Zungenschlagen«, »Lippenklappern«, »Schrei«. (L 170) In seinen »10 Arbeitspunkten« verwandelt schließlich ein nebulös gehaltener Kommunikationsapparat das, worin der Autor sich entäußert – das Wort –, bis dieser das von ihm selbst Hervorgebrachte nicht mehr als seine Verwirklichung erkennt.

Marx' Fetischismuskonzept verfügt längst über ein Eigenleben weit außerhalb des von ihm selbst gesetzten Kontextes, auch Weiss gehört in die Reihe derer, die, wenn überhaupt, dann eher aus der Bildsprache des *Kapitals* als aus seinem wirtschaftstheoretischen Inhalt schöpfen. Das Eigenleben von Marx' Bildsprache ist zum Teil eine Folge der Literalisierung der marxistischen Rhetorik durch seine Rezipienten. In seiner *Kapital-Analyse Marx' Gespenster* verschiebt Derrida den Fokus vom explizit aufklärerischen Anspruch des *Kapitals* hin zu einer Lektüre, bei der Marx in erster Linie als jemand figuriert, der Gespenster wahrgenommen habe. Derrida nennt den legendären Tisch im ersten Band des *Kapitals* ein »autonomes Gespenst und Automat zugleich«⁴⁴ und belebt damit die ohnehin lebhaft marxistische Rhetorik zusätzlich. Nimmt man den von Marx formulierten Anspruch, dem Spuk den Garaus zu machen, beim Wort, so gelangt man zu der Folgerung, dass Marx selbst an Gespenster geglaubt haben muss, schließlich dürften Exorzisten an den Teufel glauben. Auch Hartmut Böhme betrachtet Marx als Beteiligten eines Spiels, bei dem er das evoziert, was er vorgibt, zu bekämpfen: Der tanzende

⁴² Marx, *Das Kapital*, 52.

⁴³ Ebd., 247.

⁴⁴ Derrida, *Marx' Gespenster*, 82.

Tisch sei ein »ebenso schillerndes wie theatrales Konzept«⁴⁵ und der ihm zugrunde liegende Fetischismus weit mehr als ein bloß rhetorisches Mittel im Dienst der Argumentation. Es handle sich vielmehr um die absolute Metapher schlechthin.⁴⁶ Böhme legt den Fokus auf die fetischisierenden Zeichen, die nicht nur das Wesen verhüllen, sondern es vielmehr okkupieren: Der Fetisch halte die Wirklichkeit besetzt, und Marx übersehe, dass kein Wesen zum Vorschein komme, wenn man den Fetisch zerstöre.⁴⁷

Weiss parallelisiert seine Worte, seine Meinung, sein Gehirnprodukt mit einer Ware. Umgekehrt parallelisiert Marx die Wertform des Arbeitsprodukts mit dem sprachlichen Zeichen, allerdings zielt er in eine ganz andere Richtung:

Der Wert verwandelt [...] jedes Arbeitsprodukt in eine gesellschaftliche Hieroglyphe. Später suchen die Menschen den Sinn der Hieroglyphe zu entziffern, hinter das Geheimnis ihres eigenen gesellschaftlichen Produkts zu kommen, denn die Bestimmung der Gebrauchsgegenstände als Werte ist ihr gesellschaftliches Produkt so gut wie die Sprache.⁴⁸

Bei Marx fungiert die Ware aufgrund ihrer Wertform als Hieroglyphe, worunter ein zunächst unverständliches Zeichen zu verstehen ist, das es zu entschlüsseln gilt. Anders als Weiss vergleicht er also die sprachlichen Zeichen nicht mit physischen Gegenständen, sondern mit ihrem Tauschwert; die Hieroglyphe entspricht nicht dem ordinären Holztisch, sondern dem verrückten Tisch »voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken«.⁴⁹ Der mit diesem tanzenden Tisch evozierte Verfremdungseffekt dient der Aufklärung, die das Ende des Spuks herbeiführen soll. Marx ruft dazu auf, den Tisch vom Kopf auf die Füße zu stellen, sprich: die religiöse Tiefenstruktur des modernen Kapitalismus zu entlarven. Das Ziel besteht im Herunterreißen der Maske, in deren Schutz das Kapital agiert; erstrebt wird die Entzauberung der Fetische sowie die Offenlegung des Aberglaubens:

Aller Mystizismus der Warenwelt, all der Zauber und Spuk, welcher Arbeitsprodukte auf Grundlage der Warenproduktion umnebelt, verschwindet [...] sofort, sobald wir zu andren Produktionsformen flüchten.⁵⁰

Während die Metamorphose des Holzes zum Spuk und zur Hieroglyphe bei Marx mit einer binären Gegenüberstellung der beiden zugunsten des Holzes verbunden

⁴⁵ Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg: Rowohlt 2006, hier 310.

⁴⁶ Ebd., 317.

⁴⁷ Ebd., 327.

⁴⁸ Marx, *Das Kapital*, 88.

⁴⁹ Ebd., 85.

⁵⁰ Ebd., 90.

wird – die Hieroglyphe soll restlos entziffert und der Spuk entlarvt werden –, ist bei Weiss keine entsprechende Struktur erkennbar. Bei Weiss fehlt das positiv hypostasierte Idyll freier Produktion, wie in keinem seiner Texte Vorstellungen einer befreiten Sprache evoziert werden, und schon gar nicht einer gereinigten deutschen Sprache. Wenn das Wort des Schriftstellers bereits im Zustand vor der Metamorphose zu einem harten Ding aufgerüstet werden soll, wenn das Holz-Werden des Wortes im Namen der Schlagfertigkeit normativ vorgeschrieben wird, so ist genau daran nichts mehr ordinär. Wenn Weiss Worte mit Waren parallelisiert, bleibt offen, ob er ihr unkontrollierbares Eigenleben dem Schein oder dem Sein zuordnet. Auf Marx' Bildsprache übertragen, rennt er dem übersinnlichen Tisch hinterher. Anstatt ihn zu entzaubern, versucht er, ihn dazu zu bringen, nach seiner Pfeife zu tanzen.

Gewiss gibt Weiss vor, nach der »Wahrheit hinter den Entstellungen« (AP 22) zu suchen, gewiss sieht er sich einer »ganzen Welt von raffiniert gelenkten Wirklichkeitsfälschungen gegenüber« (AP 19) und prangert »die von privaten Monopolen geleitete Meinungsverseuchung« (AP 20) an. Sein Entlarvungsgestus lässt sich jedoch nicht auf einen Unterschied von Tausch- und Gebrauchswert übertragen, weder ökonomisch noch in sonstiger Hinsicht.⁵¹ Der kategoriale Unterschied von Holz und Spuk wird damit obsolet. Für Weiss ist die Sprache beides, und gerade deshalb ist er ein wahrer Wortfetischist. In Weiss' Sprachbeschreibungen, besonders in seiner Holzhammerhetorik, in seinem Bild der Sprache als Werkzeug, spukt und tobt etwas anderes.

Das Verfahren der Verfremdung macht Entfremdung lesbar. Marx wie Weiss operieren mit Verfremdungseffekten, mit literarischen oder deskriptiven Verfahren also, die das Ungeheuerliche am Alltäglichen dadurch demonstrieren, dass etwas scheinbar Naheliegendes durch etwas erläutert wird, das sehr auffällig und drastisch wirkt. Der Vergleich von Marx' rhetorischer Verfremdung der Wertform mit Weiss' verfremdenden Sprachbeschreibungen bedeutet dabei keineswegs, dass sich hinter Weiss' Rede eine marxistisch informierte Auseinandersetzung etwa mit dem Buchmarkt verbirgt. Weiss wie Marx bedienen sich vielmehr ähnlicher literarischer Verfahren, um auf jeweils ganz unterschiedlich konnotierte Kräfte zu verweisen, die sich der Kontrolle des einzelnen Individuums entziehen. Wenn Weiss das Eigenleben des entfremdeten Idioms beschreibt, animiert er die Worte, ähnlich wie Marx Möbelstücke animiert: Beide erzeugen einen rhetorischen Überschuss, der sich nicht ganz mit dem deckt, was jeweils als Ziel der expliziten Argumentationsführung angegeben wird. In diesem Überschuss lässt sich in beiden Fällen etwas erahnen, das mit Verletzbarkeit und Gewalt zu tun hat. Wenn Weiss das Wort als heimgesuchtes Werkzeug, heimgesuchte Ware beschreibt, evoziert er die groteske Erscheinungsform einer Sprache, deren allgemeiner Nichtbesitz in einer spezifischen historischen Situation als besonders schmerzhaft konnotiert wurde: Die Sprache unterliegt den Nachwirkungen

⁵¹ Anders als etwa Benjamin idealisiert Weiss geradezu einen Gebrauch von Worten, der sich auf den Prozess des kommunikativen Austauschs beschränkt.

ihres historischen Missbrauchs, der wiederum mit massiver körperlicher Gewalt einherging.

2.4 Traumatisierte und traumatisierende Sprache

Dem Subjekt aber, das die Sprache wie ein vergriffenes Ding gebraucht, ist sie selber fremd.⁵²

Theodor W. Adorno

Weiss' Faszination für Werkzeuge, Instrumente und harte Gegenstände übersteigt die Ebene des Praktischen und unterschlägt seinen explizit formulierten Anspruch, die Wahrheit mittels Sprache zu erfassen. Auch wenn er häufig betont, dass ihn keine Empfindungen mit seiner deutschen Sprache verbinden, so spielt diese Sprache in seinen Beschreibungen nie die Rolle eines neutralen Materials. Bei Weiss erscheint die gesamte Sprachmaterie durchgehend als traumatisch, traumatisiert und traumatisierend. Gerade dort, wo er auf einem transparenten Sprachbegriff beharrt und explizit den Anspruch erhebt, eine neutrale, von Empfindung gereinigte Sprache als Mittel zum Zweck der Wahrheitsfindung und Kommunikation einzusetzen, schlägt das Vorhaben ins Gegenteil um. Die Tropen versperren die Sicht auf genau das, was als transparente Sprache ausgegeben wird: Wir sehen nur noch Werkzeuge und Instrumente, und es bleibt offen, ob sie handhabbar sind.

Weiss' Skizze der Werkzeughand aus dem Jahr 1946, wie sie zu Beginn der vorliegenden Untersuchung thematisiert wurde, stellt das Herrschaftsverhältnis zwischen Subjekt und Werkzeug radikal infrage: Die Technik hat sich in den Gliedern eingenistet, die Instrumente und Waffen sind Teil eines Körpers, der praktisch nicht mehr zersetzt werden kann – denn er ist bereits zersetzt und wiederaufgebaut in einer körperlichen Rüstung.⁵³ Eine derart aufgerüstete Hand sieht vor allem verstümmelt aus. Dieser Maschinenkörper mutet an wie ein Sinnbild sowohl für die Aporie zwischen Risiko und Schutz im Allgemeinen als auch für die Verhärtung und Implosion der Sprachmetaphorik bei Weiss im Besonderen. Wie der Fetisch bei Freud verkörpert die geschilderte Sprache bei Weiss sowohl die Gefahr als auch deren Abwehr.⁵⁴ Sowohl das Bild des verrückt gewordenen Wortes der Verfolger als

⁵² Adorno, »Die Wunde Heine«, 98.

⁵³ Vgl. Roberto Esposito über Maschinenkörper als Inkorporationen der eigenen Exkorporationen: *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, 162; 173 f.

⁵⁴ Für Freud besteht der Kern des Fetischismus in der Angstabwehr. Der Fetisch dient als Ersatz für das Bedrohte und wird ihm vorgeschoben. Vgl. Sigmund Freud, »Die Ichspaltung im Abwehrvorgang«, in: ders., *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richardis u. James Strachey, Bd. 3), 389–394; vgl. außerdem ebd., »Fetischismus«, 379–388.

auch das Bild des eigenen Wortes als Waffe im Kampf ist eine Repräsentation, die das Repräsentierte verhüllt.⁵⁵ Während Weiss scheinbar einen verengten, instrumentalisierenden Sprachbegriff aufstellt, sät seine Rhetorik der Sprachbeschreibung grundlegende Zweifel darüber, ob das Instrumentarium überhaupt zu etwas tauglich ist. In den »10 Arbeitspunkten« geht es nur vordergründig um Kommunikation. Parallel vollzieht sich ein Kräfteringen von verdinglichten Worten, die sowohl beschrieben als auch performativ eingesetzt werden. In diesem sehr spezifischen Sinn ist Weiss' Sprache in der Tat Werkzeug und Waffe im Kampf.

Um 1965 gibt Weiss der überdeterminierten, verhärteten, aufgerüsteten Sprache eine politische Funktion: Er arbeitet gezielt mit den Schockwirkungen der Sprache, mit der performativen Wirkung deformierten Wortmaterials. Bei seiner Bezugnahme auf Werkzeuge gilt es, seine Nähe zum Surrealismus und Dadaismus im Auge zu behalten. Die Technik der Collage spannt eine Kontinuität von seinen surrealistischen Bilderwelten, die an die Collagen Max Ernsts anknüpfen – man betrachte dort die Werkzeuge –, bis hin zur Montage seiner Dokumentardramatik.⁵⁶ Auch das Motiv der Tortur, vom surrealen Bild bis hin zum politischen Zeichen, ist als Kontinuität erkannt worden.⁵⁷ Die Rhetorik der Sprachbeschreibung bildet neben der Technik der Collage und dem Motiv der Tortur eine dritte Ebene der Kontinuität über Weiss' Schaffensphasen hinweg.

Bei Weiss' Auseinandersetzung mit dem Surrealismus während der 1950er- und frühen 1960er-Jahre geht es nie um den Anspruch, die Avantgarde der Zwischenkriegszeit wiederaufleben zu lassen. Die Pariser Avantgarde ist ihm zufolge erloschen, »[n]achdem selbst die schrecklichsten, zerstörerischsten Vorstellungen von der äußeren Wirklichkeit übertroffen worden waren«.⁵⁸ Entsprechend sucht man bei ihm vergeblich nach der surrealistischen Freude am Unsinn; hier fehlt das Spielerische eines Man Ray, die Leichtigkeit eines Duchamp: »Weiss ist nicht witzig, will es nicht sein.«⁵⁹ Ähnlich wie bei Paul Celan und Unica Zürn wurzelt sein formales Interesse am Surrealismus von Anfang an in der Reaktion auf die Ereignisse während des Faschismus sowie in einer Sprachskepsis, die dadurch auf die Spitze

⁵⁵ Zur Vorstellung einer Fetischisierung der Sprache vgl. Böhme: »Immer aber, wenn die Repräsentation das Repräsentierte ersetzt, verdeckt, verdrängt oder unentscheidbar macht, liegt Fetischismus vor. [...] Die Schließung der Vorstellungswelt, die identisch mit Welt überhaupt wird, ist eine Art ›intellectual fetishism‹ oder ›discourse fetishism‹. [...] Die Sprache spricht uns. Diese Ontologisierung der Sprache ist eine Fetischisierung, die automatisch eine Verdinglichung des Subjekts zur Folge hat; das Subjekt ist Gefangener einer Sprache, die es spricht, indem jene es spricht.« (Böhme, *Fetischismus und Kultur*, 462).

⁵⁶ Manfred Karnick, »Peter Weiss' dramatische Kollagen. Vom Traumspiel zur Agitation«, in: Gerlach (Hg.), *Peter Weiss*, 208–239.

⁵⁷ Bohrer, »Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten«, 189 f.; 197 u. a.

⁵⁸ Peter Weiss, »Pariser Journal«, 84.

⁵⁹ Vgl. Bommert, *Peter Weiss und der Surrealismus*, 62.

getrieben worden war.⁶⁰ Unter veränderten Vorzeichen betreibt er eine Neuauslegung der kampfeslustigen Praxis, bei der nichts mehr lustig ist. Über Buñuels Film *Un chien andalou* schreibt Weiss in seinem Essay »Avantgardefilm« (1956): »Grausam wird der Zuschauer darauf aufmerksam gemacht, daß er jetzt an seinen Nerven gepackt wird, daß es kein ästhetisches Spiel mehr gibt, sondern nur noch blutiges Rohmaterial.«⁶¹ In der Zeit nach 1965 trägt Weiss' Wort als Agitprop-Zeichen Spuren des surrealistischen Symbols. Wenn bei Buñuel etwa das Bild eines aufgeschnittenen Auges den Zuschauer »an seinen Nerven« packen soll, kommt bei Weiss dem Wort diese Funktion zu.

In einem Brief an Siegfried Unseld vom 15. Februar 1965 schreibt Weiss über die Arbeit an der *Ermittlung*: »Ich stelle mir vor, wie hier einzig und allein das Wort hervorgehoben wird und die ganze Kraft in den Aussagen liegt.« (UWB 420) Die Wirkung des Wortes – in der Lessingpreisrede noch Teil der Handlung – vollzieht sich in der *Ermittlung* performativ, wohingegen umgekehrt das, was in der *Ermittlung* explizit beim Namen genannt wird – die Qualen im Lager –, in der Lessingpreisrede stillschweigend vorausgesetzt wird. Weiss publizierte seine »10 Arbeitspunkte« wenige Wochen vor der Uraufführung der *Ermittlung*. In diesem Stück erübrigt sich die Gegenüberstellung von Unsagbarkeit und Sagbarkeit: Nicht die Grenzen der Sprache sind hier wichtig, sondern die Tatsache, dass das Grauensvollste sich immer noch benennen lässt, dass eine entsetzliche Wirklichkeit den zitierten und montierten Worten anhaftet. Hier treiben die Daten und die Terminologie ihr deformierendes Unwesen und konstituieren dabei eine neue Formsprache – eine verstörende Poetik der Faktografie. Ursprünglich trug das Stück den provozierenden Arbeitstitel *Paradiso* und war als dritter Teil des von Weiss immer wieder in Angriff genommenen »Divina Commedia«-Projekts geplant.⁶² Weiss' »Paradiso« beherbergt die Unschuldigen, bietet allerdings keine Erlösung: Die Bezeichnung weist lediglich auf den aktuellen Aufenthaltsort der Gequälten hin, die von den Herren des Inferno niedergedrückt werden, ohne Aussicht auf Erlösung. Ob theologisch, bürgerlich oder marxistisch gedacht: Bei Weiss gibt es an diesem Punkt kein Vertrösten auf eine Zukunft, denn kein künftiges Glück kann dem Leiden und der Erniedrigung der Opfer einen Sinn verleihen.⁶³ Robert Buch beschreibt, wie die unabgeschlossene Struktur der *Ermittlung* mit der wiederholt betonten Ge-

⁶⁰ Vgl. Richard Langston über Weiss, Celan, Zürn: »While their work explored markedly different forms and themes, their interest in surrealism developed in response to surviving Germany's hellish past. [...] [T]heir surrealisms grew out of personal experiences of being elsewhere, as an exile, an émigré, or somewhere in between« (Richard Langston, »Peter Weiss and the Exilic Body«, in: *Modernism/modernity* 14.2 (2007), 273–290, hier 273).

⁶¹ Peter Weiss, »Avantgarde Film«, in: R1 7–35, hier 21.

⁶² Aufgrund der zeitgeschichtlichen Bedeutung des Auschwitz-Prozesses wurde *Paradiso* als Teil des »Divina Commedia«-Projekts zugunsten einer separaten Publikation unter dem Titel *Die Ermittlung* aufgegeben. Vgl. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Teil 1*, 9.

⁶³ Vgl. Lindner, »Anästhesie. Die dantesche ›Ästhetik des Widerstands‹ und die ›Ermittlung‹«, 119.

genwart des Lagers in der Erinnerung der Zeugen übereinstimmt: Der dargestellte Prozess endet mit keinem Urteil, und die detaillierten Beschreibungen, die Nennungen selbst wirken wie ein Ausschnitt aus einer endlosen Reihe von Torturen.⁶⁴ Die Rettung der Opfer bleibt aus, ihr Elend besteht fort, und für die Überlebenden bleibt das Vergangene in traumatischer Wiederholung präsent: »[H]ier, bei denen die es schon sowieso erlitten haben, werden diese Dinge noch ausgetragen«, (KGA 1.272)⁶⁵ lautet eine Notiz aus Weiss' Vorarbeiten.

Der Bezug zur Vergangenheit, die traumatische Gegenwart des Vergangenen steckt in der traumatisch besetzten Sprache selbst, und deshalb lässt sich die *Ermittlung* keineswegs auf das thematisierte historische Geschehen beschränken – weder auf die Gerichtsverhandlungen noch auf die Verbrechen in Auschwitz. Das Wesentliche ereignet sich in der Sprache, es besteht in der Wirkung der zitierten, montierten, verdichteten und stilisierten dokumentarischen Worte. Robert Cohen bringt es wie folgt auf den Punkt: »Was den vier Kritikern⁶⁶ als eine gekürzte Fassung der Gerichtsverhandlung gilt, ist indes ein surrealer Text. Die *Ermittlung* ist entlang einer Topographie des Grauens strukturiert, ihre Ästhetik ist weit eher halluzinatorisch und traumartig als dokumentarisch.«⁶⁷ Wenn das Stück die dokumentierten Aussagen zu einem »Oratorium in 11 Gesängen« verdichtet, wird neben der Verstrickung der westdeutschen Industrie in die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie auch die Ansteckung der Opfer durch die Sprache der Täter hervorgehoben. Hier wird durchgehend Lagervokabular, »Auschwitzsprache« gesprochen – und die Anklage besteht in der Vorführung der deformierten deutschen Sprache selbst, »wie hinter Glas«.⁶⁸ In diesem Sinne argumentiert auch Burk-

⁶⁴ Vgl. Buch, »The Resistance to Pathos and the Pathos to Resistance«, 247: »*The Investigation* starts in medias res and ends abruptly, suggesting an ongoing and interminable process that will continue even after the play has ended. Just as many of the witnesses stress the persistence of the camp in their memories, the lack of an ending and the sense of a beginning that precedes the start of the play suggest that the trial fails to bring about any closure. [...] The trial does not culminate in any verdict; the gathering of evidence does not seem to lead to any conclusions.« 250: »The number of atrocities that come up in the different ›cantos‹ seems virtually endless. It is not only the detail but also the serial character that has an effect that is alternately nauseating and numbing.«

⁶⁵ Notizbuch 6 (27.4.1964–12.7.1964), 43.

⁶⁶ Cohen, »Identitätspolitik als politische Ästhetik«, 156. Er bezieht sich hier auf Lawrence L. Langer, *Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven 1975; Alvin H. Rosenfeld, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington 1980; Sidra DeKoven Ezrahi, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, Chicago 1980, sowie James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and Consequences of Interpretation*, Bloomington 1988.

⁶⁷ Ebd., 159 f.; vgl. auch 161: »In einem Werk, das nicht den geringsten Versuch unternimmt, Auschwitz auf der Bühne zu reproduzieren, ja wo Auschwitz nicht einmal erwähnt wird, ist nicht das Vernichtungslager der Ort, wo die Judenvernichtung stattfindet, sondern die Sprache, genauer: der Nazijargon.« Vgl. auch Braese, »In einer deutschen Angelegenheit« – Der Frankfurter Auschwitz-Prozess in der westdeutschen Nachkriegsliteratur«.

⁶⁸ Der Absatz bezieht sich auf Robert Cohen, »Zu Heimrad Bäcker's *nachschrift*«, in: PWJ 8 (1999) 141–153, hier 142: Im Zentrum steht die konkrete Poesie Bäcker's, der die »Auschwitzsprache

hardt Lindner, dass die *Ermittlung* eigentlich nichts ermittele, sondern vielmehr in dem Auftrag bestehe, den Text selbst vorzulesen und beim Sprechen einen imaginären Gedächtnisraum zu erzeugen, als Schauplatz sich durchkreuzender Stimmen.⁶⁹ Das Stück sei »kein Dokumentartheater«, es sei nicht einmal eine Darstellung des Prozesses. Der Untertitel »Oratorium« verweise auf die Entpsychologisierung der Figuren im Sinne der Epik im Unterschied zum neuzeitlichen Drama. Die Figuren, so Lindner weiter, mögen historische Namen tragen, seien jedoch keineswegs Personen, sondern *Personae*, der ursprünglichen Bedeutung nach also theatrale Sprechmasken:

Aus dem für Auge und Mund freigelassenen Loch dringt einzig eine fremde Stimme. Wir hören, wenn wir die »Ermittlung« lesen oder sehen, nur Stimmen. Aber durch diese Schattensprache hindurch wird in jedem einzelnen Sprechenden wie Hörenden ein akustischer und visueller Vorstellungsraum erzeugt, entstehen Schreie, Schläge, Schüsse und Bilder von Torturen.⁷⁰

2.5 Mit Dingen werfen, mit Worten werfen

Er beklagt sich nie über sein Außenseitertum, er konstatiert es nur, oft in Bildern, vor denen einem das Blut gefriert.⁷¹

Peter Weiss über August Strindberg

Mitte der 1960er-Jahre manövriert sich Weiss mit plakativen Äußerungen ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Er beharrt darauf, dass die Kriegshandlungen der kapitalistischen Mächte »nur als einseitige Verbrechen aufgezeigt werden« müssen, »ohne jegliche versöhnliche Züge auf Seiten der Gewalttäter, mit jeder nur möglichen Solidarität für die Seite der Ausgeplünderten« und idealisiert entspre-

che« als ein »das Leben kostendes Kauderwelsch« (Heimrad Bäcker, *nachschrift. Verbesserte und korrigierte Neuauflage*, Graz u. Wien: Droschl 1993) zugrunde liegt: »*nachschrift* ist ein Museum, das die Auschwitzsprache ausstellt wie hinter Glas«; »Hatte Peter Weiss ein Konzentrat des Auschwitzprozesses geschaffen, so liefert Bäcker das Konzentrat des Konzentrats.

⁶⁹ Vgl. Burkhardt Lindner, »Protokoll, Memoria, Schattensprache. ›Die Ermittlung‹ von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater«, in: Stephan Braese (Hg.), *Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*, Göttingen: Wallstein Verlag 2004, 131–145, hier 145.

⁷⁰ Ebd., 144.

⁷¹ Peter Weiss, »Gegen die Gesetze der Normalität«, 76.

chend das Streben nach Eindeutigkeit in der Kunst.⁷² Auch wenn er dabei zur »Kritik der Verschleierung«⁷³ aufruft, heißt es noch lange nicht, dass seine eigene Rede transparent ist. Wenn er in seinen »Notizen zum dokumentarischen Theater« von der »Zusammenfassung des latenten Zeitstoffs« spricht,⁷⁴ handelt es sich nicht zuletzt um das Bündeln virulenten Zündstoffs. Weiss' Rhetorik sprachlicher Gegengewalt erzeugt eine Steigerung, die eine baldige Explosion vermuten lässt. Über den Schriftsteller im Westen schreibt er in den »10 Arbeitspunkten«:

Er hat einen langen Weg zurückzulegen, bis er dorthin gelangt, wo seine Freiheit der Gesellschaft nicht mehr gefährlich ist. (AP 17)

Das suggeriert freilich auch die gegenwärtige Gefährlichkeit des Schriftstellers. In Weiss' Aussagen werden entsprechende Andeutungen in den Folgejahren immer deutlicher. In einem Interview aus dem Jahr 1967 äußert er Zweifel an den Einflussmöglichkeiten des Schriftstellers in der Gesellschaft: Als Schriftsteller könne er nicht dasselbe bewirken, wie wenn er »auf Seiten der Befreiungsbewegung kämpfte«.⁷⁵ Mit einem solchen Kampf hätte er jedoch »als ganz junger Mann anfangen müssen. Ich muss das Schreiben als Waffe betrachten.«⁷⁶ Welche Implikationen hat es für die Sprachauffassung, wenn die Feder deshalb zur Waffe wird, weil der Schriftsteller zu alt ist für den »wirklichen« Kampf? Die Sprache betritt ein Territorium, auf dem sie nur verlieren kann. In seinem Nachruf auf Che Guevara im Jahr 1967 schreibt Weiss:

Und wenn wir einsehen, daß Proteste, diplomatische Noten, Demonstrationen von Zehntausenden nichts nützen, wie formulieren wir dann unsre ultimative Forderung, zu welcher Art von Gewaltanwendung (direkter und indirekter, Massenstreiks und Boykott beinhaltend), der einzigen Sprache, die von den USA verstanden wird, sind wir dann bereit?⁷⁷

Proteste und diplomatische Noten werden als unwirksame Formulierungen verstanden, wobei zwischen »formulieren« und »Gewaltanwendung« kein qualitativer Unterschied gemacht wird. Es entsteht der Eindruck, als stünde die Sprache kurz davor, in physische Gewalt überzugehen. Im Modus der impliziten Drohung wird somit die Grenze zwischen sprachlicher und physischer, metaphorischer und wörtlicher Gewalt infrage gestellt. Im darauffolgenden Jahr 1968, in einer Rede auf dem

⁷² Peter Weiss, »Notizen zum dokumentarischen Theater«, 99.

⁷³ Ebd., 92.

⁷⁴ Ebd., 95.

⁷⁵ Axelsson, »Gespräch mit Peter Weiss«, PWG 120.

⁷⁶ Ebd., 122.

⁷⁷ Peter Weiss, »Che Guevara!«, in: R2 82–90, 150 f., zuerst auf Schwedisch publiziert in *Dagens Nyheter*, 14. November 1967, dann in *Kursbuch 11* (1968), 1–6.

Vietnam-Kongress in Berlin, verkündet Weiss: »Unsere Ansichten müssen praktisch werden, unser Handeln wirksam. Dieses Handeln muss zur Sabotage führen, wo immer diese möglich ist.«⁷⁸ Kann eine losgeschickte Meinung den Apparat tatsächlich sabotieren? Worin genau besteht dann der Unterschied zwischen einer krieglerischen Wahrheit und einem wirklichen Wurfgeschoss? Noch zwei Jahre später bezieht sich Weiss mit folgenden Worten auf die amerikanische Bürgerrechtsbewegung und nennt konkrete Gegenstände:

Sachlichkeit und Zurückhaltung wurden immer wieder als schweigende Zustimmung bewertet, faule Eier, Farbbeutel oder Mehltüten aber konnte der Gegner nicht ignorieren, dies waren Ansätze einer neuen Sprache, die er spüren, und von der er sich in drastischer Weise kennzeichnen lassen mußte. Und wie treffend solche Äußerungen sind, ist zugleich zu ersehn aus den Reaktionen der Verteidiger des Establishments [...]. (R 42)

Wenn faule Eier als Ansätze einer besseren Sprache bezeichnet werden, weil sie »treffender« sind; wenn die Kennzeichnung einer Person durch eine auf sie geworfene Mehltüte einer verbalen Bezeichnung vorzuziehen ist, dann steht der Stellenwert der Worte selbst auf dem Spiel. Wenn die einzigen Qualitäten, auf die es ankommt, eher den materiellen Gegenständen als den Worten eigen sind, dann ist die rettende Verhärtung der Sprache ihr selbst zur Gefahr geworden. Tatsächlich schweigt der Junge aus *Abschied von den Eltern*, wenn er im Schaufenster des Warenhauses steht. Vielleicht ist er im Begriff, die Glasscheibe mit seinen Scheren und Gewehren, Beilen und Pfeilen zu durchbrechen, um dann endlich, mit vitalistischer Kraft – die Augen beweglich, aber nicht funkelnd –, die Lachenden auf der Straße mit seinen Eiern und Mehltüten, Werkzeugen und Waren zu bewerfen. Auch in Weiss' Essay »Gegen die Gesetze der Normalität« hat der Protagonist das Sprechen aufgegeben: Beschrieben wird, wie August Strindberg seine letzten Jahre in paranoider Verkrochenheit verbrachte, nur sein »misstrauisches Auge mit grauer Braue« spähte manchmal aus dem Briefschlitz hervor. Der Erzähler schildert, wie Strindberg das Elend des bürgerlichen Interieurs in Nihilismus umschlagen lässt, indem er jemandem eine Kristallvase an den Kopf wirft:

Auf meiner Suche nach einem möblierten Zimmer stieß ich auf Räume, in denen er zuhause war, Räume mit Gegenständen überladen, alle diese Fauteuils, Chiffoniers, Draperien, Palmenkübel und mastodontischen Tische, dieses Zubehör der Ein-

⁷⁸ *Der Kampf des vietnamesischen Volkes und die Globalstrategie des Imperialismus. Internationaler Vietnam-Kongress 17./18. Februar Westberlin*, hg. v. SDS Westberlin u. Internationales Nachrichten- und Forschungs-Institut, Berlin: 1968, 89 f.

engung, das eine solche Rolle in seiner Dichtung spielt, und in dem er sich dann und wann Luft macht, indem er jemandem die Petroleumlampe, die Kristallvase an den Kopf wirft.⁷⁹

Entsprechend verfährt Weiss mit dem Wortfundus der Nachkriegszeit. Es gibt keine Hinweise, die darauf schließen lassen, dass er selbst mit Gegenständen geworfen hätte. Eine Zeit lang warf er jedoch mit harten Worten, und in dieser Zeit hat er vorgegeben, besonders glücklich zu sein: »Ich habe mich von einem nach innen gekehrten Neurotiker zu einem Optimisten entwickelt, und je älter ich werde, um so optimistischer werde ich«,⁸⁰ lautet seine Zwischenbilanz im Jahr 1967. Angesichts der Wucht, mit der er verbal um sich schlägt, kann man ihm diese beschworene Eröffnung nach außen allerdings kaum abnehmen. Wann immer Weiss seine Politisierung als Ende der Isolation umschreibt – wie etwa beim Treffen der Gruppe 47 in Princeton mit dem programmatischen Redetitel »I Come out of My Hiding Place« (1966)⁸¹ –, vollzieht er gleichzeitig eine Verkapselung höherer Ordnungsstufe, und zwar durch die Verhärtung seiner Sprachmetaphorik. Es bahnt sich ein Zusammenbruch an, ein poetologischer Zusammenbruch, den Weiss später parallel mit dem Zusammenbruch des Körpers und der Aufarbeitung des eigenen Engagements reflektiert. Die Spuren dieser Zusammenbrüche in unterschiedlichen Texten sind Gegenstand des folgenden Kapitels.

⁷⁹ Peter Weiss, »Gegen die Gesetze der Normalität«, 75.

⁸⁰ Axelsson, »Gespräch mit Peter Weiss«, PWG 127.

⁸¹ Vgl. auch Tailleir, »Gespräch mit Peter Weiss über Deutschland, den Sozialismus und das Theater«, PWG 113 f.: »Durch meine Herkunft und meine Erziehung in einer bürgerlichen Gesellschaft hatte ich vor dem Exil keinen Kontakt mit dem Sozialismus. Ich war unfähig, mich zu öffnen.«

TEIL III

RHETORIK DER SOMATISIERUNG.

SCHREIBEN VOM ZUSAMMENBRUCH HER

Übergänge: Texte aus den Jahren 1969–1971

»But I don't want to go among mad people,« Alice remarked.
»Oh, you can't help that,« said the Cat: »we're all mad here. I'm mad. You're mad.«
»How do you know I'm mad?«, said Alice.
»You must be,« said the Cat, »or you wouldn't have come here.«¹

Alice und die Katze (Lewis Carroll)

Im Folgenden stehen Texte im Zentrum, die Peter Weiss im zeitlichen Umfeld eines Herzinfarkts schrieb, den er am 6. Juni 1970 erlitt und nur knapp überlebte. Darin rückt zum einen das Motiv des verletzlichen Körpers wieder in den Vordergrund, zum anderen wird die Rolle des engagierten Schriftstellers hinterfragt. Die Phase krisenbedingter Introspektion, die sich aus diesen Texten herauslesen lässt, begann mindestens ein Jahr vor dem Infarkt: Bereits die »Dante-Prosa«, ein im Herbst 1969 entstandenes Fragment, liest sich als Dokument einer bösen Vorahnung: Im Mittelpunkt steht der psychosomatische Kollaps eines fiktiven Schriftstellers, der, aus dem Exil zurückgekehrt, eine Rede halten soll und vor seinem Publikum in Ohnmacht fällt. Im Verlauf des Fragments wird ein auf Sicherung und Eindeutigkeit ausgerichtetes sprachliches Ideal infrage gestellt; bevor das Fragment abbricht, deutet sich die Vorstellung eines Schreibens an, das vom Zusammenbruch aller Abwehrmechanismen ausgeht. (III.1)

Weiss greift sein Dante-Projekt meistens genau dann wieder auf, wenn eines seiner Stücke abgeschlossen ist. In diesem Fall handelt es sich um *Trotzki im Exil*, das später von der westdeutschen Kritik einstimmig verrissen und für die Kulturbehörden in der DDR zum Anlass werden sollte, Weiss zur Persona non grata zu erklären. Im Januar 1970, also ein halbes Jahr nach Fertigstellung des *Trotzki*-Stücks und wenige Monate nach Abbruch des Prosafragments über Dante, wurde die Bühne des Schauspielhauses Düsseldorf bei der Generalprobe zur Uraufführung von *Trotzki im Exil* von demonstrierenden Studenten gestürmt. Weiss, der dabei anwesend war, schildert dieses Ereignis im Rückblick als Bestätigung seiner phobischen Einstellung zur deutschen Öffentlichkeit: In tagebuchartigen Notizen wiederholt sich das Motiv des Rückkehrers als Opfer seines Publikums aus der »Dante-Prosa«. (III.2)

Auch das zwischenzeitlich über ihn verhängte Einreiseverbot in die DDR erscheint in Weiss' Notizbüchern als Wiederholung seiner Vertreibung aus Deutschland. Die vielen Ereignisse im Umfeld des *Trotzki*-Stückes sowie der Herzinfarkt,

¹ Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, New York: A Norton Critical Edition 1971, 51.

den Weiss im gleichen Jahr erlitt, zählen zu den Ursachen seines vorübergehenden Rückzugs aus der deutschen Öffentlichkeit. Aus inzwischen zugänglichem Archivmaterial geht hervor, dass Weiss gerade in diesem Zeitraum Gegenstand intensiver Bespitzelung war: Als schwedischer Intellektueller stellte er für die DDR-Behörden ein Vehikel der Außenpolitik und in dieser Rolle zugleich ein politisches Risiko dar, das es vor ungünstigen Einflüssen zu immunisieren galt. (III.3)

Auf entsprechende Bemühungen reagierte Weiss indes mit einer Poetologie des Wahnsinns, des Zusammenbruchs und der Krankheit: Im posthum publizierten Tagebuch *Rekonvaleszenz*, entstanden zwischen August 1970 und Mai 1971, fließen die äußeren und inneren Bedingungen der Krise ineinander über. Alles bröckelt: die politische Entschlossenheit, die körperliche Integrität sowie die intellektuelle und emotionale Distanz zu Deutschland. In einem rückblickenden Gegenarrativ zu früheren Selbstdarstellungen als entschlossener Aktivist stellt Weiss verschiedene Erkrankungen in seinem Leben als hysterischen Ausdruck verdrängter Konflikte dar. (III.4)

Mit der Literarisierung des körperlichen wie psychischen Zusammenbruchs, und darin besteht im Folgenden der rote Faden, wird das Ideal von der immunisierenden Funktion der Sprache obsolet. Ins Zentrum rückt das Verlangen nach einer Sprache, die dort beginnt, wo das Subjekt außer Gefecht gesetzt wird. Was dabei herauskommt, ist eine entscheidende Vorarbeit zur *Ästhetik des Widerstands*.

1 »Ohne Widerstand«. Zusammenbruch vor Publikum in der »Dante-Prosa«

enzensbergers exeget hechelt
enzensberger: geh her exeget
enzensbergers exeget fleht
enzensberger: nee exeget nee
enzensbergers exeget kleckert
enzensberger: ekel erregend
enzensbergers exeget quengelt:
elender enzensbergerexegetenschelter
enzensberger: nervender esel
enzensbergers exeget flennt
enzensberger: hehehe¹

Robert Gernhardt

Einem maschinenschriftlichen Prosatext legte Weiss einen Zettel mit dem Vermerk bei: »30.8.69–26.9.69 / Fragment (Rückfall in pessimistische ausweglose Situation) zeitweise Müdigkeit. Geht nicht weiter.«² Es handelt sich um die nach einem Monat abgebrochene Wiederaufnahme seines »Divina Commedia«-Projekts vom Herbst 1969. Das Fragment ist unbetitelt und beträgt knapp 35 dicht beschriftete Seiten, die in der Weiss-Forschung als »Dante-Prosa« bekannt sind.³ Wie in *Inferno* steht auch hier ein Schriftsteller im Zentrum, der nach Aufhebung seines Todesurteils aus dem Exil zurückkehrt. In Form einer Ich-Erzählung schildert er seine Wanderung durch die Schauplätze einer diesseitigen Hölle, bevölkert von zynischen Vertretern der Tätergesellschaft, wobei sich die surrealen Beschreibungen wahlweise der halluzinatorischen Wahrnehmung der Hauptfigur oder dem tatsächlichen Geschehen in der Inferno-Gesellschaft zuordnen lassen.

¹ Robert Gernhardt, *In Zungen reden. Stimmenimitation von Gott bis Jandl*, Frankfurt a. M.: Fischer 2000, 210 f.

² PWA, Mappe 2262, zitiert nach Müllender, *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt*, 272.

³ Peter Weiss, »Dante-Prosa« (DP), im Anhang von: Müllender, *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt*, 504–540. Eingeführt wurde die Bezeichnung »Dante-Prosa« von Jens Birkmeyer, vgl. ders., *Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1994, hier 17–41.

Anders als in der Dramenversion *Inferno* fällt der Name Dante hier kein einziges Mal:⁴ Der Bezug zum italienischen Prätext wird vor allem *ex negativo* hergestellt. Während die Dante-Figur im ersten Gesang der *Divina Commedia* in der Mitte ihres Lebensweges vom geraden Pfad abkommt,⁵ hat Weiss' Rückkehrerfigur diesen Zeitpunkt längst überschritten. Das Fragment beginnt mit dem Satz: »Wäre ich schon in der Mitte meines Lebensweges hier angelangt, so hätte ich mir viele der späteren Verirrungen [...] erspart.« (DP 505) In Anbetracht seines Alters bezweifelt dieser Erzähler, dass er überhaupt in der Lage sein wird, über seine Reise zu berichten: Krankheiten, die ihren Grund in »missglückten Anstrengungen« haben, hindern ihn daran, seine Entdeckungen »vollauf auszunutzen«. (DP 505) Während Dante im Prätext sich in einem finsternen Wald wiederfindet, stellt Weiss' Erzähler fest, dass es ihm schwerfällt, überhaupt mit dem Erzählen zu beginnen, »denn es war kein Wald, auch keine Einöde, in die ich geriet, um alles Alte abzustreifen und mich der Erleuchtung auszusetzen«. (DP 505) Der Begriff der Erleuchtung bezieht sich hier auf eine denkbar diesseitige Erfahrung:

[E]s war kein Meer des Wassers oder der Luft, kein Herausgerissensein aus allem Alltäglichen und Gewohnten, sondern das Waschzimmer eines städtischen Hauses, in dem ich ins Handbecken Blut pisste. (DP 505)

Mit dieser Szene beginnt eine Reise, die sowohl in die Abgründe der Tätergesellschaft als auch in die inneren Abgründe des Erzählers führt. Die lange Reihe traumartiger, ineinanderfließender Sequenzen beginnt damit, wie sich der Zusammenbruch des Protagonisten anbahnt: Von Schwindel und Kolik überfallen, uriniert er Blut ins Waschbecken. Er ist ein politisch radikaler Schriftsteller, dessen innere wie politische Aufruhr, so wird ihm im Verlauf der Wanderung deutlich, sich »nur noch in einem Krampf im Rücken, im Unterleib niedergeschlagen« (DP 520) hat. Ein Nierenstein hat sich in Bewegung gesetzt, etwas Hartes sucht sich einen Weg aus seinem Körperinneren heraus. Gleichzeitig rückt das Bedrohliche aus der Außenwelt an ihn heran: Aus dem Saal nebenan sind Stimmen zu vernehmen, ein Publikum wartet auf ihn, nach Aufhebung seines Todesurteils soll er im Land seiner Verfolger als Redner auftreten. Sich an den Wänden entlangtastend, mit Anstren-

⁴ Das Fragment greift indirekt auf etliche Figuren und Episoden aus dem *Inferno*-Teil von Dante Alighieris *Divina Commedia* zurück: Francesca, Minos, Belacqua, die Höllenwärter, die Selbstmörder sowie die Höllenstadt Dis kommen in den vorbereitenden Notizen vor, vgl. dazu Müllender, Peter Weiss' »*Divina Commedia*«-Projekt, 274 f.

⁵ Vgl. »Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.« Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, hg. v. Giorgio Petrocchi, Florenz: Casa Editrice Le Lettere 1994, Bd. 1, *Inferno*, Canto 1, v. 1–3. Weiss orientierte sich den Gebrauchsspuren in seinem Exemplar nach zu urteilen an Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Ida u. Walther Wartburg. Mit 48 Illustrationen von Gustave Doré, Zürich: Manesse Verlag 1963.

gung zur Treppe gehend, der Ohnmacht nahe, begibt er sich in die zermürbende Konfrontationssituation:

Geblendet vom Sonnenlicht, das sich in den Fenstern auf der gegenüberliegenden Strassenseite widerspiegelte, trat ich zum Podium, wo ein Stuhl bereitstand. Ich setzte mich, Stirn, Nacken und Rücken von Schweiß feucht, und vernahm, wie mein Aussehen als käsig bezeichnet wurde. (DP 504)

Den gnadenlosen Blicken des Publikums ausgeliefert, liest er seinen Vortrag vom Blatt ab, die Erzählung setzt erst wieder ein, als er sich »vor der Kritik zu verantworten« hat: »Ich starrte in die zahllosen beschatteten Gesichter, aus denen nur hier und da ein Auge, eine bemalte Lippe, ein Brillenglas aufleuchtete.« (DP 507) Der öffentliche Verriss geht ans Eingemachte, das Szenario der Kritik liest sich als kafkaesker Schauprozess,⁶ an dessen Ende der Redner vor versammeltem Publikum zusammenbricht:

Was mich in diesem Augenblick überwältigte, das war die Einsicht, dass [...] jeder Schritt, jede Bewegung meines Lebens gegen mich ausgelegt werden konnte, dass es unter diesem Gesichtspunkt nichts, nichts Entlastendes gab, und dass vor einem solchen Beweismaterial, sei es auch erfunden, alles was mir bisher Halt gegeben hatte, zerbersten musste, wie eine dünne künstliche Haut, und dass darunter nur ein schrecklicher ungeordneter Wulst lag von Erfahrungen und Regungen, die vor mir selbst zu verbergen mich ständige Anstrengung gekostet hatte, und denen ich jetzt, ohne Widerstand, ausgeliefert war. Ich sah noch, wie die mit Menschen besetzte Halle vor mir zurücksank, so dass die Decke mit dem grossen Kronleuchter unter mir stand, ich, festgeklammert am Stuhl, darüber hängend, bis eine Hand sich an meine Stirn drückte und Wasser aus einem Glas in meinen Mund troff [...]. (DP 507)

Mit dem Verriss des Werks zerreißt die schützende Haut: Das, was dem Schriftsteller »Halt gegeben« hat, ist »wie eine [...] künstliche Haut« zerborsten, von nun an ist er »ohne Widerstand«. Zum Vorschein kommt all das, was er bis dahin, offenbar mithilfe des Werks, um den Preis einer »ständige[n] Anstrengung« buchstäblich vom Leib halten konnte. Das Scheitern des Werks als Scheitern der Abwehr lässt körperliche Symptome ausbrechen, und während der Schriftsteller in Ohnmacht fällt, dreht sich seine gesamte Welt auf den Kopf, »so dass die Decke [...] unter mir stand«.

Mit dem Motiv der Ohnmacht greift Weiss eine Episode vom Ende des fünften Gesangs des Inferno aus der *Divina Commedia* auf und erhebt sie zur grundlegenden Erfahrung seiner Rückkehrerfigur. Im italienischen Prätext ist es die Liebesgeschichte der Ehebrecherin Francesca, die Dante vor Mitleid zusammenbrechen lässt, »daß mir vor Mitleid / die Sinne schwanden, so, wie wenn ich stürbe, // Und

⁶ Vgl. Müllender, *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt*, 277.

ich sank hin, gleich wie ein Toter hinsinkt.«⁷ Je nach Interpretation siegt hier entweder der Dichter Dante über den Theologen, oder die heftige körperliche Reaktion Dantes auf das Schicksal der Sünderin erscheint als Geständnis seiner eigenen Sündhaftigkeit. Weiss stellt den Zusammenbruch Dantes an den Beginn der »Dante-Prosa«, denn sowohl die Erfahrung der Ohnmacht als auch die mit dieser Szene verbundenen Fragen von Mitleid und Mitschuld ist für seine Schilderung grundlegend, so verschieden sie hier auch codiert und kontextualisiert werden. Weiss' Erzähler erholt sich nie mehr vom Zusammenbruch: Während Dante im italienischen Prätext aus der Ohnmacht erwacht, um, wenn auch vor Traurigkeit verwirrt, mit den Qualen im dritten Kreis der Hölle als Zuschauer konfrontiert zu werden, fehlen für Weiss' Rückkehrerfigur jegliche Grundbedingungen einer gesicherten Zuschauerperspektive. Im Zentrum steht vielmehr die gewaltsame Aufhebung des Prinzips künstlerischer und intellektueller Anästhesie, entsprechend kann es für Weiss' Dante-Figur keinen wirklichen Begleiter in der Gestalt Vergils geben wie im Prätext: Bei seiner Wanderung durch die Abgründe seines Seelenlebens ist er auf einen Vergil in Negation angewiesen. Ein anonymer Wohltäter kommt auf ihn zu und bietet ihm Wasser an, es ist »jemand, den ich Vergil nennen wollte, was ich verwarf, da es einen Vergil für mich nicht geben konnte«. Diese namenlose Gestalt gibt keinen Halt, sie verrät nicht einmal ihren Namen, »nenne mich Vergil«, sagt sie später, »mir ist es recht, wenn dir nichts anderes einfällt«. (DP 520) Im Prätext betrachtet Dante die Schlemmer und Fresser, die, vom Dauerregen berieselt, tief im Schlamm und Kot liegen. Bei Weiss wird der Erzähler dagegen selbst in den Schlamm hineingezogen: Er wird überwältigt von allem, »was keine Form hatte«. Der Schlamm quillt über und löst alle Grenzen auf, sodass der Erzähler selbst in der wabernden Masse zu versinken droht:

[I]ch war nur noch ein Haufen Fleisch und Wasser, schwappend, verfaulend, und nicht mehr ich, sondern solche, die irgendwo noch lebten, würden sehen, wie ich langsam in der Erde versickerte. Rings um mich lagen andere [...]. Leben war noch in ihnen [...], sie zuckten, hier und da warf sich etwas empor, was den Anschein von dunklen Gliedmaßen hatte, doch es barst überall, dunklen Schleim entladend, scharfe Splitter wurden sichtbar, und ein Geräusch war zu vernehmen, unendlich weit ausgedehnt, ein Knirschen, ein fortwährendes Schnalzen und Brodeln, hier vergingen wir, in diesem Morast, der sich bis zum Horizont erstreckte, hier sanken wir immer tiefer in diesen Schlamm aus Tränen, Urin und Kot. (DP 508)

Es sind nicht Gefühle, die einen Malstrom bilden, sondern Fleisch und Körperflüssigkeiten, wobei die Vorstellung vom Morast in die Darstellung einer wiederkeh-

⁷ Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Canto V, 100, vgl. »Mentre che l'uno spirito questo disse, / l'altro piangëa; sì che di pietade / io venni men così / com'io morisse. // e caddi come corpo morto cade.« (Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Inferno, Canto V, v. 139–142).

renden Vergangenheit übergeht. Es kommt ein Komplex zur Sprache, der nichts mit dem Motiv sündhafter Liebe aus dem Prätext zu tun hat: Die Masse aus Fleisch und Körperflüssigkeiten erweist sich als Inhalt eines Massengrabs in einer Landschaft von Leichenbergen. (DP 508)

Anschließend führt der Begleiter den Rückkehrer in die Welt bössartiger Literaturkritiker, Zensoren, Wirtschaftsbosse und Opportunisten. Die Beschreibungen sind regelrechte Beschwörungen von Ekel und Aversion: Bei literarischen Empfängen steht »ein jeder mit einem Glas in der Hand, mit einem Brezel, einer Olive in der andern, stammelnd, schmatzend, rülpsend sich einander zuwendend«, eine Darstellung wie die Ekphrasis eines Gemäldes von George Grosz, »die Gesichter erbleichend oder vor Zorn gerötet, aufeinander einfauchend, das Glas fallen lassend, einander um die Ohren, in die Fresse schlagend«. Auch die Bilderwelt von Hieronymus Bosch blitzt auf: Vergeblich versuchen die Vertreter des Kulturestablishments ihre »Rüssel, Borsten und Hauer« zu verbergen. (DP 511) Die Schilderungen steigern sich bis hin zu Passagen, die an eine Orgie des Marquis de Sade denken lassen: In einem Raum mit »Wände[n] und Säulen mit kostbaren Schmuckgegenständen behängt«, wo es »vor Gold, Silber, Juwelen« blinkt, benutzen die »nackten Beherrscher die Körper ihrer Opfer [...], um sich daran zu befriedigen, um sie mit Riemen und Stöcken zu bearbeiten«⁸. Während sich Jünglinge orgiastisch prügeln, schwankt der Erzählgestus zwischen Ekel und Faszination. Der Rückkehrer changiert zwischen Abgrenzung und Anpassung, denn trotz seines Abscheus geht er im Szenario auf, etwa wenn er sich darum bemüht, auf dem literarischen Empfang eine gute Figur zu machen. Seine ambivalente Haltung verdichtet sich in der Frage, zu welchem Lager sein geheimnisvoller Begleiter gehört, denn er ahnt es: »Du kennst diese Herren gut, du bist auf ihrer Seite, flüsterte ich, und er, grinsend, hier kann man nur auf einer Seite sein.« (DP 540) Der Erzähler lehnt den Opportunismus seines Begleiters ab, erkennt aber zugleich, dass er selbst sich »im gleichen Betrieb« wälzt. (DP 512)

Der Unterschied zwischen dem Rückkehrer und seinem Begleiter, der nicht wirklich Vergil heißt, besteht darin, dass dieser auf genau das zurückgreifen kann, was sich jenem entzieht: das rettende Prinzip der Anästhesie, eine gewisse Unempfindsamkeit als Voraussetzung von Integrität. Aufgrund seiner unkontrollierten Emotionalität scheitert der Rückkehrer sowohl an der Abgrenzung vom Inferno als auch an der Anpassung daran. Sein Begleiter hingegen, das wird auf der deskriptiven Ebene deutlich,

⁸ »Dem einen war schon ein Auge ausgeflossen, und das zweite verschwollen, dem andern klappte ein Biss am Hals, und dieser, die Erblindung des Widersachers ausnutzend, schlug ihm das Knie in den Unterleib und presste seine Daumen in dessen Kehle, dem in der Unterlage aber gelang es, dem auf ihm Knieenden das Bein zu brechen. [...] Wie geschah es, fragte ich mich, dass dann doch derjenige, der ein Auge verloren hatte, den andern überwand, denn ich wollte es nicht sehn, ich lief schon weiter, aber ich hatte es doch gesehn. Dem war gelungen, seinen Daumen tief in den After des Mitkämpfers zu rammen, ihn hineinzuschrauben in dessen Gedärme und diese, ich hörte das platzende Geräusch, zu zersprengen.« (DP 524 f.)

stellt rettende Distanz durch Gelassenheit und Ironie her – »heiter war der Ausdruck seines Gesichts« (DP 511), »läppisch murmelte er« (DP 517), »lachte nur« (DP 521), »brach in ein Gelächter aus« (DP 523), »mit belustigtem Lächeln« (DP 526 f.), »spielte [...] verständnisloses Erstaunen vor« (DP 533). Er belehrt den Rückkehrer: »[W]eil du sehen willst, musst du dich [...] verhärten können«, und weist ihn darauf hin, dass »pöbelhafte Ausfälle« lediglich »amüsiertes Gelächter« hervorrufen. (DP 517) Entscheidend ist nun, dass gerade die Gelassenheit des Begleiters den Rückkehrer in den Wahnsinn treibt. Der Nicht-Vergil verkörpert das nachkriegsdeutsche Ironiegebot, sein gelassenes Dauergrinsen löst beim Rückkehrer Panik aus, er springt auf, »um mit dem Kopf gegen die Wand anzurennen. Meinen Begleiter hörte ich mitteilen, dass ich erst seit kurzem hier sei und die Regeln noch nicht kenne.« (DP 516) Für den Rückkehrer lauert der Tod in den Grauzonen zwischen Scherz und Ernst:

Sie hatten dich doch einmal verurteilt zum Tod des Erstickens im Rauch, sagte er neben mir, vielleicht macht es ihnen Spass, dies jetzt zum Zeitvertrieb nachzuholen. Er sprach es aus wie einen Witz, und grinste dabei, und ich hätte es auch nicht ernst genommen, wären nicht die Menschen draussen gewesen, mit ihrem Reisig, die, dessen war ich plötzlich gewiss, auf dem Weg waren, einen Scheiterhaufen anzurichten. (DP 510)

Den Rückkehrer überfällt »wilde Furcht«; er will zur Tür rennen, aber der Begleiter hält ihn zurück und belehrt ihn: »Hätten sie das mit dir vor, [...] dann würdest du ihnen an der Tür in die Arme laufen« (DP 510). Anschließend erklärt er, weshalb es sich bei dem Reisighaufen keineswegs um eine Hinrichtungsstätte handeln könne:

[D]er Rahmen einer Hinrichtung ist immer der modernste, der praktischste, ist immer der höchsten Entwicklung des jeweiligen Gesellschaftsstandes angepasst, wie sonderbar er dir auch im Augenblick der letzten Schritte vorkommen mag. (DP 510)

Die beschwichtigende Botschaft wird dreifach unterlaufen: Erstens weil der Begleiter, hierin dem Hauptmann in Kafkas »In der Strafkolonie« ähnlich, den hoch entwickelten Stand der Hinrichtungstechnik lobpreist; zweitens durch die bedrohliche Ankündigung, »dir« werde sie »im Augenblick der letzten Schritte« sonderbar vorkommen; drittens durch die Tatsache, dass draußen bereits eine Rauchwolke aufsteigt.

Angesichts solch perfider Suggestion mag die These zunächst überraschen, dass der Begleiter, der nicht Vergil heißt, Hans Magnus Enzensberger genannt werden könnte. Die Übereinstimmung mit einzelnen Wendungen aus der *Kursbuch*-Kontroverse⁹ zwischen Weiss und Enzensberger im Jahr 1966 ist frappierend. Selbstver-

⁹ Peter Weiss, Hans Magnus Enzensberger: »Eine Kontroverse«, in: *Kursbuch* 6 (1966), 165–176. Weiss' Beitrag war eine Reaktion auf Enzensberger, »Europäische Peripherie«, in: *Kursbuch* 2 (1965), 154–173. Enzensbergers letzte Erwiderung erschien zusammen mit Weiss' Beitrag.

ständig ging es bei dieser Debatte nicht um die Frage, ob und wie Peter Weiss hingerichtet werden würde, vielmehr wurden politische Grundsatzfragen diskutiert: Enzensberger vertrat die Ansicht, dass die Gegenüberstellung von Arm und Reich weltpolitisch entscheidender sei als die von Weiss betonte Gegenüberstellung von Kommunismus und Kapitalismus. Der polarisierende Diskurs zwischen Ost und West täusche Enzensberger zufolge darüber hinweg, dass der Begriff des Kolonialismus die Lage nach wie vor am besten erfasse. Enzensberger prangerte Weiss' Solidarisierung mit der Dritten Welt als Selbsttäuschung an: Ein linker Schriftsteller aus einem wohlhabenden Land habe wesentlich mehr mit seinen politischen Kontrahenten aus dem gleichen Kulturkreis gemein als mit den Armen in der Dritten Welt. Weiss wiederum erkannte in den Ausführungen Enzensbergers das »Ausweichen vor einer persönlichen Stellungnahme« und forderte ihn dazu auf, sich zu »gefährden«, »Farbe [zu] bekennen«. Enzensberger, schon damals als intellektuelles Chamäleon bekannt, antwortete mit einer beißend ironischen Demontage der gesamten Grundlage von Weiss' Engagement:

Unsere selbsternannten Vorbilder sind solidarisch mit den Unterdrückten. Sie bekennen Farbe. Wir anderen [...] schreiben ja nur. [...] Dagegen Peter Weiss und andere! Die gefährden sich. Die kämpfen. Die haben nichts zu tun mit der Gesellschaft, in der sie leben. Die sind ausgetreten. Die stehen Schulter an Schulter mit dem schwarzen Grubenarbeiter in den Kupferminen von Transvaal, mit dem asiatischen Reisbauern in den Feldern von Süd-Vietnam, mit dem peruanischen Indio in den Vanadium-Bergwerken. [...] Ich bitte euch, meine Herren, schaut in den Spiegel, ehe ihr den Mund aufmacht! Ist es wirklich ein schwarzer Grubenarbeiter, der da Schulter an Schulter mit euch an der Bar sitzt? [...] Wer klopf sich da immerfort auf die Schulter?¹⁰

Weiss mache es sich zu einfach, seine politische Entscheidung sei »leer« und »blind«, seine Schlagworte könnten den Abgrund zwischen einem privilegierten Schriftsteller und den Unterdrückten niemals überbrücken. In der »Dante-Prosa« fährt der Begleiter den Rückkehrer an: »Du gehörst selbst zu den Auserwählten« (DP 523), »wenn du dies nicht erkennen willst, gibst du dich dem [...] Selbstbetrug hin« (DP 524). Enzensbergers Aufforderung, Weiss möge in den Spiegel schauen, wird in der »Dante-Prosa« im Dialog zwischen Nicht-Vergil und Rückkehrer zugespitzt: »Du unterscheidest dich nicht von uns, sagte er zu mir, das müsstest du bemerkt haben, sieh doch, gerade bist du auf einen Bauch getreten, jetzt stehst du auf einem Kopf.« (DP 525) Der Begleiter spricht unangenehme Wahrheiten an: Der unglückliche Rückkehrer stellt fest, tatsächlich auf einem Körper zu stehen und somit offensichtlich nicht zu den Getretenen zu gehören. Im Sinne Enzensbergers wird er weiter belehrt: Der Nicht-Vergil spricht vom »kindischen Verbesserungswillen«

¹⁰ Hans Magnus Enzensberger, »Peter Weiss und andere«, in: *Kursbuch 6* (1966), 171–176, hier 175.

und von »hohler Phrasenkunst«; »hier, an diesem Ort, reichen deine alten Erklärungen, deine Moral, deine Bewertungen nicht aus«. (DP 520) Erneut sieht sich der Rückkehrer gezwungen, seinem Begleiter recht zu geben: »[A]lle gewichtigen Worte meines früheren Lebens« seien »nur eitle Vorspiegelungen, nur Idiotie« gewesen. (DP 531) Mit dieser Erkenntnis bricht ein Selbst- und Weltbild zusammen, das dem Rückkehrer zuvor das Weiterleben ermöglicht hatte. Einerseits gibt das Narrativ dem Begleiter indirekt recht, andererseits wird seine grausame Unbeschwertheit vorgeführt: »[A]ls ich ihm widersprechen wollte, fuhr er mich an, meine Entrüstung könne ihm gestohlen bleiben«; (DP 516) »[v]on helfen ist hier keine Rede, behalte deine Empörung für dich«. (DP 517)

Im Jahr 1966 hatte Enzensberger über Weiss geschrieben: »Seine Stimme bebt vor Empörung. Peter Weiss ist gegen den Mord, gegen die Ausbeutung«; das, was er »im Brustton eines Missionars« vorbringe, sei eine banale Selbstverständlichkeit, seine angeblich politische Haltung zeichne sich lediglich durch »Sentiment« aus. Abschließend formulierte Enzensberger seinen Abscheu gegenüber politischen Bekenntnissen schlechthin, wobei er sich augenzwinkernd gegen das Risiko absicherte, selbst den Eindruck eines Entrüsteten zu erwecken. In den Sätzen, mit denen er eindeutige Stellungnahmen ablehnt, parodiert er den Duktus einer eindeutigen Stellungnahme:

Die moralische Aufrüstung von links kann mir gestohlen bleiben. Ich bin kein Idealist. Bekenntnissen ziehe ich Argumente vor. Zweifel sind mir lieber als Sentiments. Revolutionäres Geschwätz ist mir verhaßt. Widerspruchsfreie Weltbilder brauche ich nicht. Im Zweifelsfall entscheidet die Wirklichkeit.¹¹

Im »Dante«-Fragment hat der Begleiter einen neuralgischen Punkt getroffen: Was er mit amüsiertem Leichtigkeit ausspricht, berührt genau jene Zweifel, die sich der engagierte Rückkehrer mit größter Mühe vom Leib gehalten hat. Der Erzähler erkennt dies und lehnt dennoch bis zum Schluss die ironische Haltung seines Begleiters ab. Ein wortloser Widerspruch steckt in seinen wiederholten Zusammenbrüchen, die aggressiven Züge der Darstellung lassen das Geständnis seiner Verfehlungen zugleich wie eine furiose Anklage wirken. Mit seinem körperlichen Zustand beharrt der Rückkehrer auf seiner Opferrolle und dem damit verbundenen Leidensausdruck: Seine Klagen sind Anklagen, zusammenbrechend legt er Einspruch gegen die Einschätzung ein, er zähle zu den Privilegierten.

Wie sehr Weiss die Kontroverse mit Enzensberger beschäftigt, wird offensichtlich, wenn er das alte Streitgespräch ganze zehn Jahre später in seinem Notizbuch im doppelten Sinne nachtragend fortführt: »[G]ut, ich nehme alles zu ernst, ich habe nicht diese souveräne Ironie«. (KGA 9.168)¹² Anschließend lässt er Enzens-

¹¹ Enzensberger, »Peter Weiss und andere«, 176.

¹² Notizbuch 41 (15.5.1978–8.11.1978), 108.

bergers Kritik als persönlichen Angriff wieder aufleben, indem er seinen Kontrahenten zur Notizbuchfigur macht. Er fikionalisiert seinen Enzensberger, lässt ihn in erster Person Singular weiterwettern und verwandelt ihn somit in ein Medium der Selbstgeißelung:

[E]s muss doch Spass sein, oder nenns Galgenhumor, warum hast du nicht mehr von Villon, warum bist du nicht überhaupt ein anderer, [...] du kannst nicht parodieren, willst immer nur dich in den Vordergrund, überhaupt, das ist's, du bist eine Art Prophet, ja, du hast was Salbungsvolles, Prophetisches, das ist es was ich an dir nicht ~~aus-~~ ~~stehn~~]leiden[kann, wenn du doch gelassener, leichter wärest, aber die Brusttöne, du glaubst, du wüsstest alles, ich glaub an nichts. (KGA 9.169–9.171)¹³

Weiss' Enzensberger-Variationen führen ein Eigenleben. Bei diesem Notizbucheintrag aus dem Jahr 1978 haben sich die Zeichen wahrhaft verkehrt, denn der Begleiter des Rückkehrers in der »Dante-Prosa« ist offenbar zum Vorbild der Notizbuchfigur Enzensberger geworden. Der oben genannte Vorwurf, sich selbst in den Vordergrund zu stellen, kommt im *Kursbuch* des Jahres 1966 nicht vor, dafür allerdings in der »Dante-Prosa«:

[D]u beziehst immer noch alles auf dich, du meinst, es würde nach deiner Reaktion gefragt, nach deinem kindischen Verbesserungswillen, du glaubst, du könntest überall deinen Senf dazu geben, und dann wächst dir die Sache über den Kopf, und du suchst nach meiner Hand, dass ich dich halte. (DP 520)

Die Funktion des Begleiters in der »Dante-Prosa« scheint darin zu bestehen, die Bedürftigkeit des Rückkehrers hervortreten zu lassen. Er äußert sich hämisch über das Bedürfnis, bei der Hand geführt zu werden, und der Erzähler stellt fest: »[S]o direkt, wie immer sein Eingreifen war, so ausweichend war immer wieder seine Antwort.« (DP 517) Der Begleiter entzieht sich nicht zuletzt dem Bedürfnis nach verbindlicher Freundschaft. In seinen Notizbuchaufzeichnungen über Enzensberger formuliert Weiss eine entsprechende Dynamik:

Eigentlich kämen wir ganz gut miteinander aus, E[nzensberger] u. ich, wenn ich nur etwas anders wäre, etwas verspielter, frecher, aber kann er eigentlich jemanden mögen, das weiss nun wieder ich nicht, ich hab immer das Gefühl, wenn er geht, dann reißt er einen Witz über mich [...]. (KGA 9.171)¹⁴

Erst viel später führt das innere Gezänk mit Enzensberger zu einer Versöhnung: 1980, bei der Überarbeitung der obigen Notizen aus dem Jahr 1978 für die Pu-

¹³ Ebd., 109–111.

¹⁴ Ebd., 111.

blikation bei Suhrkamp, fügt Weiss hinzu, Enzensberger habe sich als Einziger unter den Kollegen telefonisch nach seinem Zustand erkundigt, nachdem er einen Kreislaufzusammenbruch erlitten hatte, (NB 1971–80, 740) er sei einer der wenigen, »mit denen sich noch sprechen« lasse, Weiss wolle ihm »nicht länger übel nehmen, was er Hämisches, Giftiges« geäußert habe. (NB 1971–80, 709) Offenbar hat Enzensberger tatsächlich, wie der Begleiter in der viel früher entstandenen fiktiven »Dante-Prosa«, als Einziger dem einst Geflohenen, im Exil Gebliebenen nach seinem Zusammenbruch gewissermaßen ein Glas Wasser angeboten. Nichts deutet allerdings darauf hin, dass die historische Person Enzensberger jemals die unangenehme Angewohnheit des Begleiters in der »Dante-Prosa« an den Tag legte, den Rückkehrer immer wieder an seine Abhängigkeit zu erinnern: »Vergiss nicht, dass du am Ende warst, als ich dich aufgegebelt hatte.« (DP 520)¹⁵

Betrachtet man die einzelnen Übereinstimmungen zwischen der Begleiterfigur in der »Dante-Prosa« und den Formulierungen Enzensbergers in der *Kursbuch*-Kontroverse, so zeigt sich, dass die Wirklichkeit, die den fiktiven Rückkehrer zur Strecke bringt, wenig mit dem im Jahr 1966 debattierten Verhältnis der Industrienationen zur Dritten Welt zu tun hat. Im »Dante«-Fragment steht die Frage nach der Wahrnehmung eines Entkommenen explizit im Zentrum, womit der Erzähler-Rückkehrer auf genau jener Differenz insistiert, deren explizite Thematisierung Weiss in seinen zur Publikation vorgesehenen Texten und öffentlichen Debatten gemieden hat. Im Fragment wird die narrativ vorgeführte Ohnmacht zur Anklage, in der die partikulare Perspektive eines subjektiv Leidenden vorgeführt und in einem Folgeschritt zum sprachlosen Wissen überhöht wird: Leidend, ohne Widerstand steht der Rückkehrer mit genau jenem Grauen in Verbindung, vor dem sich der Begleiter mittels Ironie hütet. In sein Notizbuch schreibt Weiss am Ende versöhnlich über Enzensberger: »Er ist der Ungebundene, sich zu engagieren, das ist lächerlich. Und doch: wahrt er diesen Abstand nicht aus einer Verletzbarkeit heraus? Wer hätte mehr Sensibilität als er?« (NB 1971–80, 741) Was dem Rückkehrer die hohlen revolutionären Parolen sind, ist dem Begleiter das belustigte Lächeln. Der Unterschied besteht darin, dass der Begleiter seinen Reizschutz beibehält, während der des Rückkehrers zerbricht.

In Weiss' literarischem Universum macht sich das Bestreben bemerkbar, einen festen Platz für Phänomene zu finden, die sich der Kategorisierung entziehen. Zu diesen Phänomenen zählt Hans Magnus Enzensberger. Der Begleiter in der »Dante-Prosa« lächelt belustigt und verschwindet immer wieder spurlos, um später unerwartet aufzutauchen. In seinen Notizbucheinträgen über Enzensberger beobachtet Weiss, wie dieser »mit seinem schnellen, überraschenden Erscheinen u. Verschwinden« über jeden triumphiert. (KGA 9.173 f.)¹⁶ Weiss' Texte lesen sich als Re-

¹⁵ Weiss, »Dante-Prosa«, 520.

¹⁶ Notizbuch 41 (15.5.1978–8.11.1978), 113 f.

aktion auf die Sogkraft des Ambivalenten: Das beunruhigende Faszinosum, die Anziehungskraft dessen, der erscheint, lächelt und verschwindet, macht Enzensberger zu einer der zahlreichen Verkörperungen des Unkontrollierbaren, um welche sich das Schaffen von Weiss dreht.

Um auf die poetologischen und sprachphilosophischen Implikationen der »Dante-Prosa« zurückzukommen – so besteht der Ausgangspunkt im Scheitern der »bisherigen Sprache« des Rückkehrers:

So war es [...] die Einsicht, dass das, was mir widerfuhr, nicht ausgedrückt werden konnte, mit den Mitteln der Sprache, die mir bisher zur Verfügung stand, dass alles, was mir bisher Sicherheit gegeben hatte, weil es aus Gebieten stammte, die kontrolliert [...] werden konnten, jetzt nicht mehr galt. (DP 508)

Die bisherige Sprache des Schriftstellers ist ungültig geworden, und die ironisch-immune Haltung des Begleiters wird nicht als Alternative in Betracht gezogen. Der Erzähler äußert vielmehr das Verlangen nach einer Sprache, die vom Unkontrollierbaren ausgeht, ohne Kontrolle vorzuspiegeln. Gerade dieses Bedürfnis führt zu einem unüberbrückbaren Zwiespalt. Der Rückkehrer hat nur eine Sprache, und diese ist die Sprache der anderen:

Und weil es immer nur eine Sprache gibt, die auch andre verstehn, muss ich in dieser Sprache ausdrücken, was ich selbst, sprachlos, nicht artikulieren konnte, ein fortwährender Zwiespalt, dessen Bedeutung der, der sich jetzt über mich beugte, mit überlegener Handbewegung wegwischte. (DP 509)

Zum strukturellen Dilemma jeglicher sprachlicher Repräsentationsbemühungen kommt die Körperlichkeit der Sprache hinzu. Den Worten und den materiellen Zeichenträgern haften grauenvolle Konnotationen an: Zu Beginn des Fragments erweist sich das »Tröpfeln und Plätschern der Säfte, die aus den verendenden Organismen gerannen« bei genauerem Hinhören als Halluzination, ausgelöst vom »Flüstern dessen [...] der über mich wachte« oder vom »Rascheln der Seiten von Büchern und Zeitungen«. (DP 508) Wenn Stimmen und Zeitungsgeräusche mit den Geräuschen sterbender Organismen verwechselt werden können, schwindet jede Hoffnung auf Distanzierung oder Befreiung durch Artikulation. Der Rückkehrer verzweifelt, »wie konnte ich erwarten, dass sich doch eine Klärung finden liess, da doch mein Geschwätz im Knattern und Prasseln der Lippen und Zungen ringsum unterging«. (DP 513) Bei der unlösbaren Aporie erkennt er nur zwei Möglichkeiten: entweder mit dem Kopf gegen die Wand zu rennen oder »so zu tun, als könntest du durchführen, was du dir jetzt vornimmst, obgleich dein Leib etwas andres mit dir plant, obgleich er selbständig und ohne sich um deine Gedanken zu kümmern, unaufhörlich, Tag und Nacht, dein Verrotten, deinen Verfall vorbereitet«. (DP 511)

Diese Formulierung ist wenig dazu geeignet, zu schriftstellerischen Bemühungen zu ermuntern. Die »Dante-Prosa« bricht nach dem zwölften Gesang ab, es ist der letzte Versuch von Weiss, den Dante-Stoff als direkte Vorlage für einen literarischen Text zu verwenden. Das Fragment behandelt eine akute Krise des Immunitätsparadigmas: Der Rückkehrer ist hier »ohne Widerstand« (DP 507), es gibt diesmal keinen Vergil, keine ästhetische Distanz, und die wichtigste Passage aus dem italienischen Prätexst ist jene, in der Dante seine immune Haltung verliert und wie ein Toter in Ohnmacht fällt. Im Hinblick auf Weiss' Auseinandersetzung mit Dantes *Divina Commedia* als Beispiel für das Erzählprinzip der Anästhesie besteht die Besonderheit der »Dante-Prosa« darin, dass dieses Prinzip eben nicht zur Geltung gebracht wird.¹⁷ Ausgangspunkt ist hier die Untragbarkeit jeglicher sprachlicher Distanzierung, verlangt wird entsprechend nach einem Schreiben, das den Schmerz, die archaische Ich-Auflösung und die komplette Ohnmacht gegenüber dem Grauen in den Text holt. Wahrscheinlich musste Weiss das Fragment nicht zuletzt aufgrund dieser Überforderung abbrechen.¹⁸

Der Schmerz- und Ekeldiskurs, die Formen der Groteske in der »Dante-Prosa« wirken zugleich wie eine Universalanklage, die Weiss allerdings den penibel sortierten Ordnern seines Privatarchivs vorbehält. Sauber etikettiert, wird der Text als Rückfall in eine pessimistische Phase pathologisiert, Weiss erspart seinen zeitgenössischen Lesern die Flut aus Körperflüssigkeiten. Im Gegenzug aktualisiert sich kurz nach Abbruch der »Dante-Prosa« genau jenes konfliktbeladene Verhältnis zum Lesepublikum, das zu Beginn des Fragments thematisiert wurde: Der zurückgekehrte Schriftsteller bricht nach zahlreichen Konfrontationen mit seinem Publikum zusammen – und darum wird es in den folgenden Unterkapiteln gehen.

¹⁷ Das muss im Widerspruch zu den meisten bisherigen Interpretationen festgehalten werden, z. B. Müllender, *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt*, 16; Birkmeyer, *Bilder des Schreckens*, 22.

¹⁸ Burkhardt Lindner kommt zu einem ähnlichen Ergebnis: Er spricht von einem »Effekt der Selbstüberwältigung (im Prosaschreiben sehr viel massiver als im Stückeschreiben) in einem archaischen Ichzerfall, im Ausgeliefertsein an das Grauen, den Abgrund, das Nichts des Todes und des Wahnsinns«. Burkhardt Lindner, »Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss«, in: Michael Hofmann (Hg.): *Literatur, Ästhetik, Geschichte: neue Zugänge zu Peter Weiss*. St. Ingbert: Röhrig 1992, 65–78, hier 69.

2 »Aktion absurde Premiere«. Trotzki im Exil, Jörg Immendorff und die Lidl-Akademie

TRISTAN TZARA Brüder, Schwestern. Zum Sturm auf die Marmorhallen, die Krematorien des Geistes. Raus mit den Frackbrüsten, den Lorbeerkränzen. Rein mit den Obdachlosen. Den Armlosen, den Beinlosen.

HUGO BALL Den Kopfloren.

Anna Blume wendet sich nach Lenin um.

ANNA BLUME Iljitsch. Iljitsch.

Sie wird von Tristan Tzara hinausgezogen.

Die ganze Gruppe folgt ihnen, unter Gelächter und heraus-geprusteten Trompetentönen. [...] Nur Lenin und Trotzki bleiben zurück. Lenin drückt die Hände an die Schläfen.

TROTZKI Der Arzt hat dir Ruhe empfohlen. Entspannung. Spaziergänge.

LENIN Hm. Ferien? Jede Stunde brauchen wir.

Er geht zum Feldbett. Streckt sich aus.¹

Bei den obigen Zeilen handelt es sich um einen Auszug aus der Dadaisten-Szene in Weiss' *Trotzki im Exil*, jener Szene, die er selbst später als die einzig gelungene des Theaterstücks bezeichnen sollte. (KGA 5.491)² Die Episode spielt auf eine historische Tatsache an: 1916 bis 1917 wohnte Lenin in der Zürcher Spiegelgasse, nur wenige Meter vom dadaistischen Café Voltaire entfernt. Eine tatsächliche Begegnung Lenins mit den Dadaisten ist nicht verbürgt. In *Trotzki im Exil* blitzt mit dem Auftritt der Dadaisten ein Gegendiskurs zu den im Stück verhandelten politisch revolutionären Debatten auf. Wie später in der *Ästhetik des Widerstands* erscheint sein Domizil in der Spiegelgasse bereits hier als Chiffre der geradezu symptomatisch verfehlten Begegnung zwischen den Repräsentanten der künstlerischen und der politischen Avantgardebewegung. Tür an Tür mit den Dadaisten, aber blind und taub gegenüber ihrem Protest gegen die Vernunft verfasst Lenin sein Werk *Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus*. Während er schreibt, rächt sich sein Körper: In *Trotzki im Exil* drückt Lenin, von Kopfschmerzen geplagt, die

¹ Peter Weiss, *Trotzki im Exil. Stück in zwei Akten*, in: St II, 417–517, hier 454.

² Notizbuch 26 (9.2.1973–18.5.1973), 46, vgl. NB 1971–1980, 197 f.

Hände an die Schläfen, in der *Ästhetik des Widerstands* lässt ihn Weiss an Gürtelrose erkranken, in Fieberkrämpfen stöhnen und schreien. (ÄdW III 23 f.)³

Behandelte *Marat/Sade* die bürgerliche Revolution, geht es in *Trotzki im Exil* um die sozialistische, ebenfalls geschildert aus der Perspektive einer historischen Figur, die ermordet wurde und der in der späteren Geschichtsschreibung eine Außenseiterrolle zukommt.⁴ Wieder bildet die Verfolgung und Ermordung des Titelhelden den Handlungsrahmen: Ausgehend vom Todesaugenblick Trotzkis entfaltet sich das Stück in Rückblenden, die sich als Erinnerungsstrom des Sterbenden begreifen lassen. Dabei werden verschiedene Zeitebenen verschachtelt: Der erste Handlungsstrang beginnt am 16. Januar 1928, dem Tag der Verbannung Trotzkis durch Stalin, der zweite spielt in der Zeit bis zur Ermordung und der dritte geht über die Lebenszeit des Titelhelden weit hinaus bis in die Gegenwart des Stückeschreibers, die durch die weltweiten Studentenproteste der 1968er-Jahre geprägt ist. Obwohl dieser Erinnerungsstrom größtenteils aus detaillierten politischen Debatten besteht, zielt Weiss nicht vorwiegend auf Inhaltswiedergabe ab. Die Diskussionsszenen, so Weiss, sollten ihre Wirkung vielmehr über die Sprachmaterialität entfalten, »fast verfließend, verwehend, fast untergehend, dann wieder sich assoziativ erweiternd, voll von konzentriertem Lauschen, manchmal welkend, modernnd, wieder aufflammend, schließlich jäh ausgelöscht«. (NB 1960–71, 718)

Gegenstand der Analyse ist im Folgenden nicht das Stück selbst, vielmehr geht es um die Spuren dramatischer Ereignisse in verschiedenen Text- und Bildzeugnissen rund um seine Uraufführung in Düsseldorf. Am Abend des 19. Januar 1970 wurde die öffentliche Generalprobe durch Störaktionen und künstlerische Happenings junger Demonstranten unterbrochen. Der Versuch, dieses Ereignis zu rekonstruieren, verschiebt die Perspektive auf die Dadaistenszene im Stück, in der zum Sturm auf die Marmorhallen aufgerufen wird: »Raus mit den Frackbrüsten, den Lorbeerkränzen.«⁵ Bei der Stürmung der Generalprobe findet sich Weiss zu seinem eigenen Entsetzen aufseiten des Kulturestablishments wieder. Zugleich zeugen seine Notizen von einer Aktualisierung der Außenseiterperspektive durch die Ablehnung, die ihm zu dieser Zeit vonseiten der Protestierenden wie auch vom westdeutschen Feuilleton und von den ostdeutschen Kulturbehörden zuteilwurde. In seinen Notizbüchern bezieht er sich noch zehn Jahre später auf die Düsseldorfer Generalprobe wie auf ein retraumatisierendes Ereignis, in dem das Szenario der Verfolgung sich wiederholt: Die protestierenden Studenten erscheinen als eine von vielen Erscheinungsformen des feindseligen deutschen Publikums.

³ Näheres hierzu vgl. Willner, »Lenins Gürtelrose«, insbes. 185–187.

⁴ NB 1960–71, 296: »Was mich an der Figur Marat interessierte: die Verfälschungen, Verleumdungen, Deformierungen der Revolution, von Seiten der Bourgeoisie. An Trotzki: die infamen Lügen, die Verdunklungen, die der Sozialismus gegen die Revolution vorbrachte.«

⁵ Weiss, *Trotzki im Exil*, 454.

Zum Jahreswechsel 1969/70 war Weiss mit seiner Mitarbeiterin und Ehefrau Gunilla Palmstierna-Weiss und dem späteren schwedischen Erfolgsautor Per Olov Enquist nach Düsseldorf gereist, um die letzten Proben am dortigen Schauspielhaus zu begleiten. Mit der Inszenierung von Harry Buckwitz war Weiss offenbar nicht sehr glücklich. Im Notizbucheintrag vom 1. Januar 1970 steht das Ringen um Worte in keinem Verhältnis zur Aussage:

Aus Gründen der Theaterkonvention musste für diese Vorstellung
Aus Gründen der T. Konv. musste das umfangreiche Stück für diese Bühnenfassung
gekürzt werden
Aus Gründen der Theaterkonvention wurde dieses Stück für das D.S. stark gekürzt
Das Stück ist aus Gründen der TK für die Aufführung am D.S. stark gekürzt worden

Glocke Fernrohr Sammelbüchse (KGA 3.294)⁶

Bereits diese pejorative Bezugnahme auf die Theaterkonvention zeugt von Weiss' paradoxem Bemühen, sich von einer Kulturinstitution abzugrenzen, in die er de facto eingebunden ist.⁷ Dieses Dilemma spitzt sich im Vorfeld der Premiere zu. Enquist erinnert sich daran in seinen Memoiren: »Die Generalprobe wird von Aktionsgruppen gestört, die lärmern und Hohngelächter anstimmen, und in der Pause wird die Bühne besetzt und die Lautsprecheranlage zerstört, an Weitermachen ist nicht zu denken.«⁸ In Weiss' Originalnotizbuch hat das Ereignis wenig Spuren hinterlassen, erst ein gutes halbes Jahr später, während er sich vom Herzinfarkt erholt, verleiht er dem nach wie vor nebulös gehaltenen Geschehen erstmals schriftlich Kontur: als unkontrollierbare Erinnerung, die den Erzähler des stark literarisierten Tagebuchs *Rekonvaleszenz* in Form einer Panikattacke heimsucht. Unter dem Datum des 2. September 1970 ist darin der flüchtige Bericht vom Besuch einer öffentlichen Generalprobe in Stockholm festgehalten. Auf der Bühne wird *Tolstois Testament* gespielt, den Besucher überkommt »Qual und Atemnot, eine Klaustrophobie, bald nicht mehr erträglich, Schweißausbruch, Ohnmacht nah, verwechsle Tolstoi mit Trotzki«,

⁶ Notizbuch 18 (25.8.1969–31.3.1970), 82. Bei »Glocke Fernrohr Sammelbüchse« dürfte es sich um Requisiten für die Inszenierung handeln.

⁷ Zu Weiss' ambivalentem Verhältnis zu Institutionalisierung vgl. NB 1960–71, 698, wo er sich fragt, »ob es nicht eine Aufgabe sei, sich in derartige Hochburgen einzudrängen, Fuß zu fassen in einer kompakt reaktionären Konstruktion, um von dort aus aufzurufen zur Bekämpfung dieser Kräfteverhältnisse«.

⁸ Per Olov Enquist, *Ein anderes Leben*, München: Hanser 2009, 279.

es ist Revolution 1905, ich erwarte den Auftritt der Arbeiter und Soldaten, das Publikum aber ist ruhig, kein Zischen, kein Kichern, kein Zwischenruf, es kann nichts geschehn, Tolstoi, mit langem weißen Bart auf dem Fahrrad im Birkenwald, Tisch gedeckt zum Frühstück im Grünen, Manets Geist ist gegenwärtig, in solcher Gesellschaft kann nichts geschehen [...], alles ist gut, wichtig, gegenwärtig, aber ich kann es nicht mehr ertragen, es ist alles Kulisse, alles Theater, warum ist das Publikum so still, warum setzt kein Geschrei ein, ich stolpre durch die dunkle Reihe, stoße die Tür auf, laufe hinaus auf die Straße, hinaus ins Helle, die Knie weich, Schwärze vor den Augen, liege dann zuhause erschöpft, doch erleichtert, einer Gefahr entronnen. (R 64)

An einem sicheren Ort wähnt sich der Erzähler wieder bei der Düsseldorfer Trotzki-Generalprobe und erwartet ein bedrohliches Zischen, Kichern und Rufen. Was genau kann für den sozialistischen Schriftsteller Weiss an einer Gruppe demonstrierender Studenten so bedrohlich gewesen sein? Einem *Spiegel*-Bericht aus dem Jahr 1970 zufolge hatten Flugblätter aus der linken Szene zu der breit angelegten »Aktion absurde Premiere« aufgerufen, zum Sturm gegen die Kulturelite, die »Honoratiorengesellschaft« und gegen die »betonierte Scheiße« des neu eröffneten Düsseldorfer Schauspielhauses.⁹ Der Neubau des Architekten Bernhard Pfau war zwischen dem Thyssen-Wolkenkratzer und dem Gebäude der Chase Manhattan Bank für 40 Millionen Mark errichtet und mit exklusiv geladenen Gästen unter massivem Polizeischutz eingeweiht worden. Die öffentliche Generalprobe von Weiss' Stück war einerseits der zufällige Nebenschauplatz einer breiter angelegten Aktion, andererseits riefen Zeitungsberichten zufolge manche Flugblätter explizit dazu auf, Peter Weiss als »Scheinsozialist[en]« zu entlarven.

Der Zuschauerraum war brechend voll. Die Lokalpresse berichtete, wie die Demonstranten mit Farbbeuteln ankamen und durch lautes Pfeifen und Johlen den Abbruch der Probe erzwangen: »Lauter, ich bin blind«, »Du hast Lampenfieber!«,¹⁰ »Spiel doch den Lenin, du Scheißer«¹¹. Über zehn Jahre später, bei der Überarbeitung seiner Notizbücher für die Publikation, schildert Weiss die Ereignisse unter Rückgriff auf »[e]ingefügte Aufzeichnungen« (NB 1960–71, 697–721)¹² etwas ausführlicher. Während die Dadaisten in seinem Stück fröhlich zum Sturm auf die Marmorhallen aufrufen, findet sich Weiss nun selbst in der Rolle des Marmorhallenbewohners wieder:

⁹ Fritz Rumler, »Macht Peter Weiss große Löcher? Fritz Rumler über die Düsseldorfer Theater-Eröffnung«, in: *Der Spiegel* 5 (1970), 26.1.1970, 134.

¹⁰ Alfred Müller-Gast, »Neuer Skandal am Düsseldorfer Schauspielhaus. Dunkelmänner gaben keine Minute Ruhe«, in: *Neue Rheinische Zeitung*, Nr. 17, 21.1.1970.

¹¹ Rumler, »Macht Peter Weiss große Löcher?«

¹² Davon sind 697–721 als »Eingefügte Aufzeichnungen, März 1970« gekennzeichnet.

Somit müsste ich der Handvoll Kultursprenger, Kunststürmer, Anti-Intellektualisten, Anarchisten und Desperados recht geben, die ihre Störungen während der Generalprobe des Trotzki-Stücks so effektiv durchführten, daß die Vorstellung abgebrochen werden mußte. (NB 1960–71, 697)

Eine jüngere Rebellengeneration greift Weiss als Vertreter einer etablierten bürgerlichen Institution an. Er selbst kommentiert den Vorfall mit bitteren Worten: »Diese Lust am Zerschlagen. Aber es ist nichts mehr da von der Ausgelassenheit der Dadaisten«. (NB 1960–71, 694 f.) Wer waren diese Demonstranten? Weiss' zurückblickende Notizen erwähnen Studenten der Kunstakademie. (NB 1960–71, 703) Die *Neue Rheinische Zeitung* beschrieb zwei Tage nach dem Vorfall die Besetzung der Bühne wie folgt: »[U]nter Anführung eines ehemaligen Studenten der Kunstakademie versuchte sich eine Handvoll junger Leute selbst zu produzieren, unter dem Vorwand das Stück weiterzuspielen.«¹³ Der *Spiegel* berichtete etwas spezifischer, Düsseldorfs junge Linke sei lange nur in stillen Zirkeln tätig und zutiefst zerstritten gewesen, erst für die Eröffnungsfeier des Schauspielhauses habe sie sich im Protest geeinigt, wobei die Mehrheit den Vorschlag zunächst abgelehnt habe, Weiss' Generalprobe zu stören. Eine kleine Minderheit jedoch, die »Anarchisten« der sogenannten »Lidl-Akademie«, habe diesen Beschluss ignoriert.¹⁴

Folgt man diesem Anhaltspunkt weiter, stellt sich heraus, wer hinter der Sprengung der Generalprobe von Weiss' *Trotzki im Exil* stand. Der knappe Eintrag einer Chronologie über den künstlerischen *Brennpunkt Düsseldorf* in den 1970er-Jahren liefert einen Hinweis:

1970 / 19.1.: Drei Tage nach Eröffnung des Düsseldorfer Schauspielhauses stören Mitglieder der Lidl-Gruppe (u. a. Jörg Immendorff und Chris Reinecke) die öffentliche Generalprobe des Stückes ›Trotzki im Exil‹ von Peter Weiss, so daß die Veranstaltung nach dem ersten Akt abgebrochen wird.¹⁵

Die in den Zeitungsberichten lediglich als »Anführer« bezeichnete Person war mit anderen Worten der junge Jörg Immendorff. 1970 war er noch nicht berühmt, in der Öffentlichkeit kannte man ihn, wenn überhaupt, als ewigen Beuys-Schüler, Akademie-Aussteiger, anarchistisch angehauchten Maoist und als dominierende Gestalt jener Kreise, die einer rassistischen Bemerkung der *Zeit* zufolge eine »insektenhafte Aktivität« zeigten, während sie »clever, eifrig und emsig wie Maos kleine

¹³ Müller-Gast, »Dunkelmänner gaben keine Minute Ruhe«.

¹⁴ Rumler, »Macht Peter Weiss große Löcher?«

¹⁵ Michael Buchkremer, »Chronologie. Brennpunkt Düsseldorf 1970–79«, in: Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.): *Ausstellungskatalog. Brennpunkt Düsseldorf 2. Die Siebziger Jahre. Entwürfe. Joseph Beuys zum 70. Geburtstag. 1970–1991*, Düsseldorf: Das Museum 1991, 136–144, hier 136.

Chinesen« die Kunstakademie »wie ferngelenkte Medien« durchliefen.¹⁶ Die Lidl-Akademie hatten Immendorff und Reinecke im Jahr 1968 als Gegeninstitution zu jener Kunstakademie gegründet, an der Immendorff selbst später Professor werden sollte. Die Gruppe widmete sich »postdadaistischen Happenings« und »Polit-Fluxus«, wobei Immendorff das Wort »Lidl« dem Dada-Wort vom »lidlnden Klang einer Babyrassel abgehört« hatte.¹⁷ Weiss' Generalprobe wurde also im Namen der Babyrassel gesprengt. Damit hat sich der Kreis zu den Dadaisten in *Trotzki im Exil* geschlossen, der Auftritt der Lidl-Truppe erscheint als ihre gespenstische Wiederkehr, wobei sich ein ödipales Muster von Aufstand und Institutionalisierung herausbildet: Der Initiator der Störaktion, die sich gegen Weiss als Vertreter des Establishments richtete, sollte später selbst zum bundesdeutschen Kulturestablishment schlechthin zählen.

Der Künstler und Fotograf Jörg Boström, der die Düsseldorfer Kunstszene von 1965 bis 1972 als Beobachter begleitete, dokumentierte den Abend mit der Kamera.¹⁸ Eine seiner Fotografien zeigt die Demonstranten, wie sie sich vor dem eisernen Vorhang mit lockerer Körperhaltung, mit Pullovern, Cordjacken und Schals bekleidet, aufgereiht haben. In ihrer Mitte, mit wehendem Haar, weißem Hemd und dunkler Jacke, die Arme weit ausgebreitet, steht der junge Jörg Immendorff. (Abb. 9) Eine weitere Fotografie zeigt lebhaftere Bewegung. Die Demonstranten auf der Bühne tanzen paarweise und in kleinen Gruppen, manche Münder sind zum Gelächter geöffnet, viele Tanzende haben ihre Arme weit über die Köpfe gehoben. Im Vordergrund beginnt sich bereits das Publikum in den ersten Sitzreihen zu regen. (Abb. 10) Eine dritte Aufnahme zeigt Weiss inmitten dieses Publikums, das Bild gibt eine Vorstellung von der anwesenden Menschenmenge. Wenn der Tumult, wie es in den meisten Zeugnissen übereinstimmend heißt, von Immendorffs kleiner Aktionsgruppe ausgehend auf den gesamten Saal übergriff, dürfte es sehr laut geworden sein. (Abb. 12)

Über Weiss' Reaktion auf die Eroberung der Bühne berichtet Gunilla Palmstierna-Weiss rückblickend wie folgt: »Peter schnappte sich ein Mikrophon, ging auf die Bühne und wollte darauf hinweisen, daß dies der Arbeitsplatz eines Ensembles sei und Interessierte im Anschluss gern diskutieren könnten.«¹⁹ Im Notizbuch, das er

¹⁶ Norbert Kricke, »Kein Fall für mich«, in: *Die Zeit*, 20.12.1968.

¹⁷ Jutta Göricke, »Maler Jörg Immendorff gestorben. Gast im Café Deutschland«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.05.2007. Vgl. auch: Jörg Immendorff, *Das zu tun, was zu tun ist. Hier und jetzt; Materialien zur Diskussion; Kunst im politischen Kampf. Auf welcher Seite stehst du, Kulturschaffender?*, Köln, New York: Gebrüder König 1973.

¹⁸ Jörg Boström, Renate Buschmann, »Lidl-Protest. Schauspielhaus Düsseldorf«, in: Renate Buschmann (Hg.), *Rebelligisches Düsseldorf 1966–1972. Fotografien von Jörg Boström*. Bielefeld: Kerber Verlag 2007, 170–178.

¹⁹ Gunilla Palmstierna-Weiss, »Trotzki im Exil. Düsseldorf 1970«, in: *Szenographie. Gunilla Palmstierna-Weiss. 22. Februar–6. April 1997* [Ausstellungskatalog], hg. v. Museum Bochum u. Kulturverein Ost-West e.V., Museum Bochum 1997, 33–35, hier 35.



Abb. 9–10: Die Lidl-Akademie bei der Sprengung der Generalprobe von *Trotzki im Exil*.
Fotograf: Jörg Boström.

immer bei sich trug, finden sich Aufzeichnungen zur raschen Vorbereitung einer Stegreifrede, die vom defensiven Bemühen zeugt, Solidarität mit den Aktionen bei der Eröffnung des Schauspielhauses zu bekunden. Der Tumult der Situation hat sich in die Zeilen hineingefressen (Abb. 11):

Geleg. benutzen, mich klar abzugrenzen] Abstand zu nehmen [von den Vorkommnissen – undenkbar für uns

Im Zusammenhang mit dieser Aufführung wird eine Diskussion stattfinden. Zwei] Die [Hauptpunkte sollen behandelt werden] der Diskussion [. Erstens die Vorfälle bei der Eröffnungspremiere des Hauses, als Büchnersprotest Danton.

Die Hauptpunkte dieser] der [Diskussion sind, erstens, die Vorfälle bei der Eröffnungspremiere des Hauses als BüchnersDanton in einer Polizeifestung gespielt wurde und während der Revolutionsreden Hunde auf während während der Revolutions] man [Hunde auf protestierende Schüler u. Studenten hetzte, wurden während Büchners Revolutionsreden erklingen. Zweitens: die Beantwortung der Frage nach der Funktion des] eines [politischen Theaters im] Stückes am [bürgerlichen Theater. Zum ersten Punkt möchte ich vorweg sagen,

und man während B. Revolutionsreden Hunde – (KGA 3.317 f.)²⁰

Während die »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt« das Problem der Distribution von Mitteilungen diskutiert und ihre Produktion als weitgehend unproblematisch voraussetzt, scheint hier das Sprechen bereits im schriftlich vorbereiteten Ansatz erstickt. Der *Spiegel* berichtet über »Bühnenarbeiter mit Knüppeln«, die hinter den Kulissen bereitstanden, um sich zur Not gegen das Publikum wehren zu können, während Weiss sich erfolglos bemühte, die »lärmenden ›Genossen« mit Worten zu besänftigen.²¹ Die *Neue Rheinische Zeitung* berichtet, wie Weiss »[b]einahe beschwörend« die Zuschauer darum gebeten habe, die Arbeit der Schauspieler zu respektieren.²² Den Erinnerungen seiner Ehefrau zufolge wurde er unter physischer Gewalteinwirkung unterbrochen, bevor er überhaupt zum Punkt kam: »Man riß ihm das Mikrophon aus der Hand, er wurde niedergestoßen«, woraufhin die Demonstranten die Bühne besetzten, während das Chaos auch im Zuschauerraum eskalierte. Palmstierna-Weiss sei selbst kurz davor gewesen, ihr Mikrophon als Waffe einzusetzen:

²⁰ Notizbuch 18 (25.8.1969–31.3.1970), 105 f.

²¹ Vgl. Rumler, »Macht Peter Weiss große Löcher?«

²² Müller-Gast, »Dunkelmänner gaben keine Minute Ruhe«.

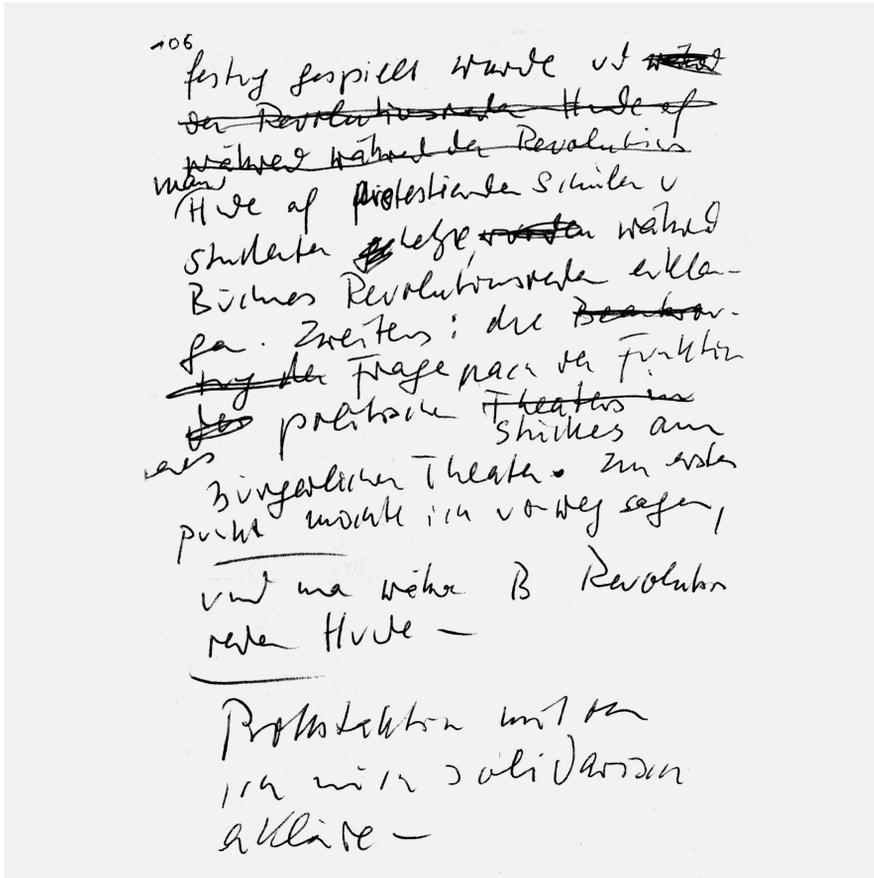


Abb. 11: Notizen über die Demonstrationen gegen das Schauspielhaus Düsseldorf.

Ich saß in der Regiereihe im Publikum. Vor mir drehte sich jemand um und schrie: »Fahren Sie doch nach Hause, Schwedenschweine!« Fuchsteufelwild geworden schwang ich mein Arbeitsmikrofon und wollte es dem Schreihals auf den Kopf hauen, als hinter mir jemand rief: »Tu's nicht, um Himmels Willen, darauf warten die bloß, du löst eine Prügelei aus.« Ich mußte mich leider, leider beruhigen. Lautes Gebrüll: »Juden-schweine, Schwedenschweine, Kommunistenschweine.«²³

Dieser Hinweis auf offenen Antisemitismus im Zuschauerraum findet sich in den anderen Berichten zwar nicht wieder – Enquist und Weiss berichten allerdings

²³ Palmstierna-Weiss, »Trotzki im Exil«, 35.

übereinstimmend, dass »Schwedenschweine« gerufen wurde. (NB 1960–71, 697)²⁴ Unabhängig davon bleibt festzuhalten, dass zwei angereiste Künstler, die beide von nationalsozialistischen Diskriminierungen und Verfolgungen betroffen gewesen waren, knapp 25 Jahre nach Ende der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland von der Bühne vertrieben wurden, eine Konstellation, die vonseiten der Aktionsgruppe offenbar nicht berücksichtigt worden war.

Das Ensemble wollte Polizeigewalt vermeiden, Palmstierna-Weiss beschreibt die Lösung wie folgt: »Schließlich wurden wir sie [die Demonstranten] dadurch los, daß wir die Heizung auf der Bühne bis ins Unerträgliche aufdrehten, und durch Wagnermusik in vollster Lautstärke bis zur Schmerzgrenze.«²⁵ Laut *Spiegel*-Bericht handelte es sich um die *Götterdämmerung*.²⁶ Die Demonstranten zogen sich angewidert zurück. Rückblickend, bei der Überarbeitung seiner Notizbücher zur Publikation, resümiert Weiss:

In der Laufbahn des Schreibers gibt es keinen Theaterabend, der solche Qual, solchen Auswurf von schriller Bösartigkeit enthalten hätte, wie die Düsseldorfer Generalprobe von Trotzki. (NB 1960–71, 702)²⁷

Die schützende Funktion des Spiels mit der Maske endet genau dort, wo ein physischer Angriff droht. Aus Weiss' Beschreibung spricht das Entsetzen darüber, wie die Schauspieler seines Stücks ihre Schutzmasken verloren und dem Publikum als hilflos schreiende Körper ausgeliefert waren:

[D]ie Schauspieler schrien unverständlich im Nervenfieber, flatterhaft, unbeherrscht ihre Bewegungen, die Handlung zerrissen in unzusammenhängende, verzweifelte Augenblicke, es wurde nicht mehr gespielt [...], es wurde gekämpft, verzerrt die Gesichter, von Schweiß überströmt, der Hauptdarsteller, vorn an der Rampe, dem tausendköpfigen feindlichen Ungeheuer gegenüber, nur noch ein Abbild des Hasses, in seiner Rollenleistung degradiert zur Schießbudenfigur. (NB 1960–71, 704)

Hinterher fand er weinende Schauspieler in den Proberäumen, »zitternd, manche Gesichter von Tränen überströmt, manche voll Wut über die Kränkung und Erniedrigung, der sie sich ausgesetzt hatten«. Über sich selbst gibt er rückblickend folgenden Kommentar:

²⁴ Palmstierna-Weiss geht in ihrem Bericht davon aus, dass Rechtsradikale sich unter die Demonstrierenden gemischt hätten.

²⁵ Palmstierna-Weiss, »Trotzki im Exil«, 35.

²⁶ Rumler, »Macht Peter Weiss große Löcher?«

²⁷ Im Originalnotizbuch nicht vorhanden – in der Suhrkamp-Ausgabe als eingefügte Blätter gekennzeichnet, datiert auf März 1970.

Wahnsinniger Masochismus, freiwilliges Sich-Aussetzen gemeinster Tortur, bis endlich der Vorhang fiel und wir, erschöpft, doch auch voller Selbstvorwürfe, daß wir dies erduldet, daß wir die Schauspieler nicht von dieser Plagerei erlöst hatten, uns hinausdrängten. Dabei die schadenfrohen Grimassen, am giftigsten jene Studentin, die mir, mit verkniffenen Lippen, als ich vorbeikam, ins Ohr piepste, ene mene mink mank pink pank, ene mene eia weia und so weiter, wohlgezieltes Zitat aus meinem Stück Nacht mit Gästen, denn dies war unsere Nacht, dies waren unsere Gäste. (NB 1960–71, 705)

Wenige Tage nach dem Ereignis bezeichnete die *Rheinische Post* die Störaktion als »alberne Selbstdarstellung«, die nur für die Teilnehmer selbst komisch und befreiend gewirkt habe. Beschämend sei allerdings gewesen, dass sich »die über tausend Zuschauer widerstandslos von dem schwankenden, grölenden, tanzenden Häuflein Unaufrichtiger deren Willen zum Chaos aufzwingen ließen. Der gesamte Saal war Öffentlichkeit.«²⁸ Während diese Beobachtung bei der Lokalpresse mit einer ablehnenden Haltung gegenüber jeglicher Protestkultur zusammenhängt, führt sie bei Weiss zu einem direkten Vergleich mit der Manipulierbarkeit faschistoider Massen: Er spricht von der überlegenen Stärke »eines kleinen scharfen Terrorkeils mitten in menschlicher Ansammlung«, wobei die große Masse aus Mitläufern bestanden habe, »beherrscht von dem irrationalen Führungsanspruch des Sturmtrupps«: (NB 1960–71, 703)

Es sind keine ganzen Menschen gewesen. Angefressen von einer Schizophrenie. Einer deutschen Schizophrenie? Will so nicht verallgemeinern. Und doch habe ich diese Gehässigkeit und Aggressivität nur hier erlebt. Hängt mit dem nationalen Trauma zusammen. Das Aufgestaute in den Kindern, oder Enkeln von Teilhabern an ungeheuren Verbrechen muß sich immer wieder auf diese Weise auswirken.

Zeigt sich vor allem, wenn sie gruppenweise auftreten. Dies schlimm: weil Vorbedingung für Faschismus. [...] Jeder Einzelne für sich angenehm – zusammen gehen sie über Leichen. (NB 1960–71, 695)

Weiss nimmt die ihm namentlich offenbar nicht bekannte Künstlergruppe um Reinecke und Immendorff als Terrorkeil wahr, der die Masse dazu aufwiegelt, gemeinsam »über Leichen« zu gehen.²⁹ Es scheint, als habe er versucht, diese Wahrneh-

²⁸ Anonymus, »Skandal-Konsum«, in: *Rheinische Post*, Nr. 17, 21.1.1970.

²⁹ In seinen »Eingefügten Aufzeichnungen« relativiert Weiss das Urteil: »Und doch muß das schnell ergriffene, weit verbreitete Argument, es handele sich bei solchen Entladungen um faschistische Tendenzen, abgewiesen werden. Mit der Meinung, die nicht nur Liberale, sondern auch Marxisten vertreten, daß diese Störer ebenso für rechtsextreme Überfälle zu haben seien, wird von den wahren Brandherden des Faschismus abgelenkt. Es wäre naheliegend, daß ich, von den Amokläufern selbst zu Fall gebracht, ihnen jedes gesellschaftskritische Wirken abspräche, mich in meiner verletz-

mung bereits unmittelbar nach dem Geschehen zu artikulieren, denn ein Kommentar im *Spiegel* lautet: »[W]as ihm die störenden Studenten boten, nennt er gar ›Menschenverachtung‹, Weiss, der sentimentale Sozialist, gerät mit der Welt zusehends in Widerspruch.«³⁰

Die Darstellungen des Abends klaffen weit auseinander, die verschiedenen Perspektiven fügen sich zu keinem einheitlichen Bild.³¹ Die *Neue Rheinische Zeitung* publizierte eine Fotografie der Reihe von Studenten auf der Vorbühne, darunter Jörg Immendorff, Arm in Arm mit den anderen tanzend.³² Auf einer von Jörg Boströms Fotografien hat Weiss selbst die Bühne betreten, im Hintergrund der eiserne Vorhang. (Abb. 13) Wurde ihm kurz nach dieser Aufnahme das Mikrofon aus der Hand gerissen? Noch hält er es zumindest fest in der Hand. Er schaut beim Sprechen zur Seite, auf zwei ausdruckslose Gesichter, die vom Bühnenlicht beleuchtet an ihm vorbeischaun. Seine eigenen Gesichtszüge wirken verzerrt, aber vielleicht ist es nur wegen der dunklen Schatten, die auf seine Wangen und auf den sprechenden Mund fallen. Der Kommentar im Bildband lautet: »Man tanzt, feixt, Immendorff kommentiert. Peter Weiss und Schauspieler betreten die Vorbühne. Man diskutiert mit den Schauspielern. [...] Die Lidl-Akademie hatte wieder mit Erfolg eine Szene gesetzt.«³³

ten Eitelkeit von ihnen distanzierte und mich in meine Überlegenheit rettete, um somit meine eigene Pleite zu übertünchen.« (NB 1960–71, 706 f.)

³⁰ Rumler, »Macht Peter Weiss große Löcher?«

³¹ Zeitlich parallel zur vorliegenden Studie und unabhängig von ihr hat sich der Künstler Achim Lengerer mit der Sprengung der Generalprobe von *Trotzki im Exil* beschäftigt. Achim Lengerer, *Proben zu P. W./Dokumente und Fußnoten*. [Ausstellung und Performance im Rahmen der Reihe *Scriptings. (Dis)playing paper, hours and constellations*, 1.–9.2.2013, District Kunst und Kulturförderung, Berlin.] Eine Dokumentation ist zu sehen unter <http://www.scriptings.net/index.php?/scriptings/31-proben-zu-pwdokumente-und-/> (zuletzt aufgerufen am 21.11.2013).

³² Anonymus, »Albernheiten«, in: *Neue Rheinische Zeitung*, 21.1.1970.

³³ Boström, »Lidl-Protest«, 171.

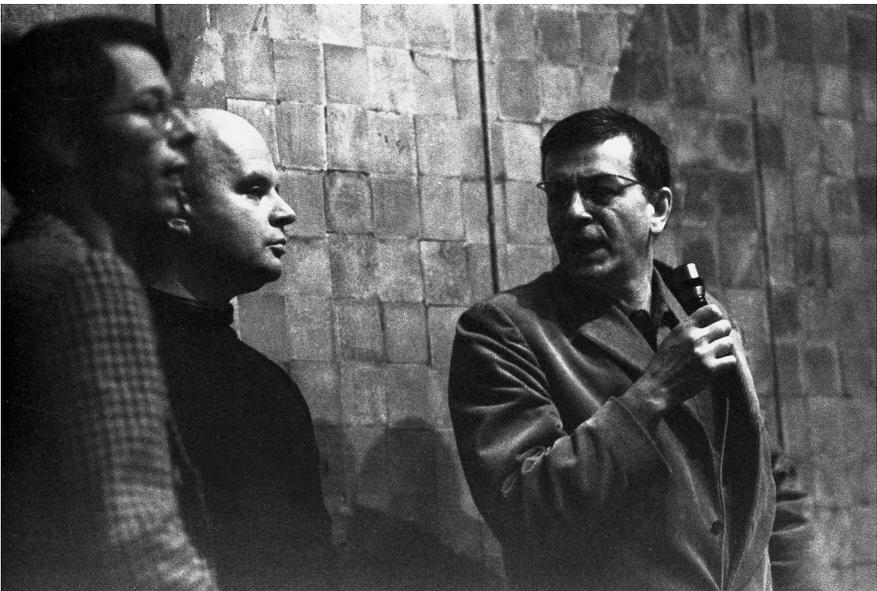


Abb. 12–13: Weiss und das Publikum im Zuschauerraum des Schauspielhauses Düsseldorf (oben). Weiss spricht mit den Demonstrierenden (unten). Fotograf: Jörg Boström.

3 »Weiss soll immun gemacht werden«. Die Erkrankung des Autors aus der Sicht der DDR-Behörden

Um zu decken, was alles zwischen den Zeilen der Notizen aus den beiden letzten Monaten steht, müßte ich ein Schwarzes Tagebuch schreiben, von einem Leben, das aus den Fugen geraten war. [...] Lebe mit dem Unausgesprochenen. (NB 1971–80, 29)¹

Peter Weiss

Wenn Weiss sich später fragt, ob er jemals in der Lage sein werde, sein Stück über Trotzki ohne Vorbehalte zu beurteilen, »ob sich, beim Blick auf den Text des Stücks, je der Wiederhall des Schimpfs, der Entwertung durch die Reaktionen anderer vergessen ließe«, (NB 1960–71, 716) so spielt die Sprengung der Generalprobe durch die Lidl-Akademie lediglich eine untergeordnete Rolle. Mit *Trotzki im Exil* hat sich Weiss in den Mittelpunkt von Konflikten auf einer weit höheren Ebene gegeben. Fiel er mit seinen »10 Arbeitspunkten« bei der westdeutschen Kulturelite in Ungnade, tat sich spätestens mit *Trotzki im Exil* eine doppelte Kluft auf, die ihn beinahe auf jenen »dritten Standpunkt« zwischen Ost und West zurückführte, den er meinte, endgültig verlassen zu haben.² Das Stück ging weder mit der Studentenbewegung konform noch mit den Interessen der sozialistischen Staaten, deren Kulturbehörden sich offiziell abrupt von ihm abwandten und zugleich, wie mittlerweile festgestellt werden konnte, mit einem immensen Kontrollaufwand reagierten.

Die Krise der politischen Positionierung geht bei Weiss mit der Vorstellung einer Flucht aus der diskursiven Sprache einher, kombiniert mit einer verstärkten Thematisierung des eigenen Exilhintergrunds. Rückblickend bezeichnet Weiss seine Lage nach der Publikation von *Trotzki im Exil* als die des Ewigen Juden:

Der alte Versuch, meine Stellung zwischen Ost und West zu kennzeichnen, hatte sich einige Augenblicke lang aktualisiert, ich konnte vielleicht darüber lachen, daß ich wieder einmal zwischen den Lagern saß, als Fliegender Holländer, als Ewiger Jude, im übrigen war nichts mehr darüber zu sagen. (NB 1960–71, 716 f.)

¹ Die Stelle verfügt über keine Entsprechung in der KGA.

² Vgl. Söllner, *Peter Weiss und die Deutschen*, 158.

An Lew Dawidowitsch Bronstein, der sich seit 1902 Trotzki nannte, interessierte Weiss vor allem, dass sein Name in der Geschichtsschreibung auf der östlichen Seite des Eisernen Vorhangs tabu war. Trotzki war Sohn eines jüdischen Bauern aus der Ukraine gewesen und wurde 1940 im Auftrag Stalins in Mexiko ermordet, seine Familie wurde ausgelöscht bis ins dritte Glied.³ Dass ein Stück über Trotzki zum offenen Konflikt mit den staatssozialistischen Kulturbehörden führen würde, war voraussehbar, zumal der Zeitpunkt der Uraufführung im Januar 1970 wie eine gezielte Provokation wirkte: Sie fiel mit dem Beginn des im gesamten Ostblock gefeierten Lenin-Jahres zusammen. Weiss hat, wie es Jens Birkmeyer formuliert, »ein Virus in das steril vorprogrammierte Lenin-Jahr eingeschleust«.⁴ Weiss selbst hat immer wieder betont, zwischen seiner Auseinandersetzung mit Trotzki und seiner Parteilichkeit keinen Widerspruch zu sehen: Er habe lediglich eine offene Auseinandersetzung anregen wollen. Diese Begründung taucht immer wieder in seinen Notizbüchern und Briefen sowie in den Gesprächsprotokollen der DDR-Behörden auf und wird in der biografischen Weiss-Forschung meistens als Zeichen seiner politischen Naivität betrachtet.

Ganz unwissend dürfte sich Weiss allerdings kaum in die Lage des Außenseiters gebracht haben. Es dürfte sich, wie bei jenen seiner Stellungnahmen, die die westdeutsche Presse bereits um 1965 provozierte, um eine von ihm zumindest nicht ganz ungewollte Konstellation gehandelt haben: Weiss trägt aktiv zur Wiederholung des Ausgrenzungsszenarios bei. Dass er dennoch, oder gerade deshalb, mit tiefer Erschütterung auf die Reaktionen aus dem Ostblock reagiert, zählt zu den Widersprüchlichkeiten, die seinen Umgang mit der deutschsprachigen Öffentlichkeit kennzeichnen. *Trotzki im Exil* lässt sich unter anderem als Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit der Entwicklung in den Ostblockstaaten interpretieren, insbesondere als Reaktion auf den Prager Frühling. Unmittelbar nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei am 21. August 1968 war Weiss dem schwedischen Solidaritätskomitee für die Tschechoslowakei beigetreten, allerdings nach den heftigen Reaktionen seitens der SED wieder ausgetreten.⁵ Dafür trat er im Juli 1969 der eurokommunistischen Partei Schwedens (vpk) bei, die sich klar von Moskau absetzte und entsprechend von der DDR mit Argwohn beobachtet wurde.⁶

³ Vgl. Cohen, *Peter Weiss in seiner Zeit*, 201.

⁴ So Jens Birkmeyer in: *Bilder des Schreckens*, 46.

⁵ Birgitta Almgren, »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, in: dies., *Inte bara Stasi ... Relationer Sverige-DDR 1945–1990*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 2009, 370–405, hier 392. Almgren bezieht sich auf Protokolle des Sozialistischen Solidaritätskomitees für die Tschechoslowakei im Archiv der Königlichen Bibliothek in Stockholm.

⁶ Die vpk, Vänsterpartiet Kommunisterna (Linkspartei/Kommunisten) wurde 1967 gegründet, in Nachfolge der schwedischen KP (SKP), die ursprünglich in der Komintern-Fraktion der schwedischen Sozialdemokraten wurzelte. Eine leninistische Abspaltung bildete im gleichen Jahr der

Erst in den letzten Jahren, vor allem durch die Recherchen Birgitta Almgrens in den Protokollen von SED, Stasi und DDR-Politbüro, ist deutlich geworden, bis zu welchem Ausmaß Weiss seit Beginn seines öffentlichen Auftretens in Ost- und Westdeutschland Gegenstand umfangreicher strategischer Bemühungen seitens der DDR-Behörden war.⁷ Der Grund, weshalb die Behörden der DDR keinen Aufwand scheuten, um auf Weiss einzuwirken, hängt mit der außenpolitischen Stellung Schwedens zusammen. Im Rahmen der Bemühungen der DDR um internationale Anerkennung während der Hallstein-Doktrin war das allianzfreie Schweden ein Schwerpunktland der Außenpolitik. Im Bestreben, die schwedische Anerkennungsbewegung zu stärken, nutzte die DDR vor allem die Kulturpolitik, um ein positives Bild in Schweden zu vermitteln. In dieser Konstellation kam Weiss spätestens seit seinen »10 Arbeitspunkten« eine Schlüsselfunktion zu: Für die DDR war Weiss eine wertvolle Kontaktperson, gerade weil er als schwedischer Staatsbürger in Schweden lebte und als einflussreiches, öffentlichkeitswirksames Mitglied der schwedischen Bewegung zur Anerkennung der DDR eingestuft wurde.⁸ Aus diesem Grund sahen sich die Behörden in der DDR veranlasst, alles zu tun, um ein Abweichen Weiss' von der Parteilinie zu verhindern.⁹ In den Dokumenten der Stasi-Behörden erscheint Weiss als ein strategisch wichtiger, wenn auch hochproblematischer Sympathisant. Da er durchgehend als unberechenbar eingestuft wurde, behandelte man ihn als Sicherheitsrisiko.¹⁰

Aus der Sicht der DDR war Weiss ein ideologisches Werkzeug, das sich unheimlich zu verselbstständigen drohte. Bereits im Jahr 1966 schrieb Hermann Axen, Sekretär des Zentralkomitees der SED: Man müsse alles unternehmen um den positiven Einfluss auf Peter Weiss zu verstärken, um ihn immer mehr gegen die Einflüsse der Feinde und der Revisionisten »immun« zu machen.¹¹ Dieser Kommentar befin-

KFML, der Kommunistische Verband der Marxist-Leninisten, der sich ab 1973, in Distanzierung zur stalinistischen KFML(r), wieder SKP nannte. Vgl. Registerinträge »vpk« und »SKP« in KGA.

⁷ Almgren, »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, 370–405.

⁸ Ebd., 384; 387.

⁹ Ebd., 382.

¹⁰ Dabei bestätigt sich der Eindruck, den Martin Rector noch ohne Einsicht in die Archivbestände auf den Punkt gebracht hat: »Weiss' Solidarisierung mit der DDR war durchgehend dazu geeignet, die DDR in Schwierigkeiten zu bringen, ihrerseits eine eindeutige Position zu ihm zu beziehen. Offen bleibt, inwieweit und wie lange Weiss tatsächlich an eine Selbstkorrektur des realen Sozialismus glaubte, und umgekehrt, ob und wie lange die DDR glaubte, ihn doch noch ganz auf ihre Seite ziehen zu können.« (Rector, »Der zensierte Sympathisant«, 154.) Vgl. auch 146: »Was Weiss schließlich doch am Sozialismus überzeugte, war [...] offensichtlich nicht dessen gesellschaftliche Praxis, also der ›reale Sozialismus‹ der osteuropäischen Staaten inklusive der DDR, sondern der Sozialismus als Idee, als Theorie, genauer und eingeschränkter noch: der Marxismus als Methode wissenschaftlicher Erkenntnis von Geschichte und Gesellschaft. [...] Insofern war in Weiss' Übergang auf die Position des Sozialismus theoretisch ein Konflikt mit der DDR impliziert.«

¹¹ Almgren, »Peter Weiss im Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik«, 219 mit der Quellenangabe »Bericht über die Aussprache mit dem Schriftsteller Peter Weiss.« H. Axen, Berlin 18.1.1966.

det sich im Bericht über eine »Aussprache«,¹² zu der Weiss auf Initiative Erich Honckers im Januar 1966 eingeladen worden war. Anlass war Weiss' Solidarisierung mit Wolf Biermann in Zusammenhang mit dessen Ausbürgerung aus der DDR, und das Ergebnis war ein Kompromiss: Weiss weigerte sich, seine Kritik zurückzunehmen, unterließ es allerdings vorübergehend, sich öffentlich über Biermann zu äußern. Darauf folgten drei Jahre intensiver Zusammenarbeit mit verschiedenen Kulturinstitutionen in der DDR, unter anderem mit der Ostberliner Akademie der Künste, dem Deutschen Theater und dem Volkstheater Rostock. Vom Außenministerium der DDR wurde dies als erheblicher Erfolg protokolliert, wohlgermerkt in der Beziehung zu Schweden.¹³

»Der Befehl, Selbstkritik zu leisten, meine Ansichten zu widerrufen, war auch an mich herangetreten« (R 18), schreibt Weiss nach seinem Herzinfarkt im Hinblick auf die Entwicklung seiner Beziehung zur DDR. Dass ihm als Schwede eine besondere Rolle zukam, ist ihm nicht entgangen, er bezeichnet seine Staatsbürgerschaft als existenziellen Vorteil gegenüber kritischen Künstlern, die in der DDR oder in der Sowjetunion lebten: Dass sein Verhältnis zu den Behörden der SED-Diktatur nicht »die Wirklichkeit des Alptraums« angenommen habe, sei lediglich dem Umstand zu verdanken, dass er »Gefangenschaft und Tortur nicht ausgesetzt war«. (R 31) Dennoch vergleicht er die psychologische Konstellation, in die er geraten sei, mit der Situation der Angeklagten in den berüchtigten Schauprozessen. Er reflektiert die Gefahr einer Identifizierung mit dem Aggressor:

Ich war einige Male in den Bannkreis des Zwangs geraten, den die Angeklagten in den Moskauer und Prager Prozessen kennengelernt hatten, als sie, durch Zermürbung, Zerrüttung, ihre eigene Vernunft, ihr Wahrheitsbedürfnis aufgaben und sich einer höheren und vernichtenden Instanz unterstellten, als sie, da es unerträglich für sie war, aus ihrem Lebenswerk ausgestoßen zu sein, sich in die letzte und schreckliche Identifizierung mit der Partei gleiten ließen. In ihren Bekenntnissen gaben sie der Selbstverachtung Ausdruck, bürgerlicher, zumeist auch jüdischer Herkunft zu sein [...]. (R 31)

Birgitta Almgren hat gezeigt, dass Weiss von den DDR-Behörden nicht nur umworben, sondern zugleich massiv unter psychischen Druck gesetzt wurde.¹⁴ Das Druckmittel bestand in der Androhung von Aufführungsverbot und komplettem

BArch (Bundesarchiv Lichterfelde), Büro Hager. DY 30/IV A2/2.024/71 (Parteiarchiv der SED). Das gleiche Dokument wird zitiert in Almgren, »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, 376 f., Fußnote 886, 521.

¹² Ebd.

¹³ Almgren, »Peter Weiss im Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik«, 382.

¹⁴ Ebd., 380–382; 392: »Därför reagerade DDR snabbt på minsta kritik med repression, psykiskt tryck, Zersetzung eller kylig tystnad då man visste hur viktiga kontakterna med DDR var för Weiss kreativitet.«

Abbruch der Zusammenarbeit mit befreundeten ostdeutschen Künstlern.¹⁵ Seit Hanns Anselm Pertens Inszenierung von *Marat/Sade* sowie dem Schriftstellerkongress in Weimar bildeten diese Freundschafts- und Arbeitsverhältnisse eine positiv besetzte Verbindung zum deutschsprachigen Raum. Weiss kommentiert diese Konstellation Anfang der 1980er-Jahre wie folgt:

Natürlich bestand weiterhin die Frage, ob ich nicht grundsätzlich jegliche Einwirkung von außen auf meine schriftstellerische Arbeit abzuweisen hätte. Dann wäre [...] eine weitere Betätigung an den DDR-Theatern nicht mehr infrage gekommen. Solche Auseinandersetzungen gehörten zu den Arbeitsbedingungen für Schriftsteller in der DDR, und nach wie vor wollte ich auf die Beziehungen zu Pertens Bühne nicht verzichten. (NB 1960–71, 27)¹⁶

Almgren stellt bei Weiss ein taktisches Navigieren fest:¹⁷ Er habe sich bemüht, den Kontakt mit der DDR beizubehalten unter möglichst geringer Einschränkung seiner künstlerischen und politischen Freiheit, die er allerdings im Kapitalismus ebenfalls nicht restlos gewährleistet sah. An der DDR schätzte Weiss, dass die Kunst dort immerhin ernster genommen wurde als im Westen.¹⁸ Es ist allerdings die Kehrseite dieser Ernsthaftigkeit, die er nach *Trotsky im Exil* am eigenen Leib zu spüren bekommt: Es folgt die öffentliche Anprangerung seiner Person aus den obersten Reihen des Kulturlebens. Lew Ginsburg vom sowjetischen Schriftstellerverband nahm in der *Literaturnaja Gazeta* öffentlich von Weiss Abstand und bezichtigte ihn des Trotzismus und der »antisowjetischen Hetze im Lenin-Jahr«.¹⁹ Weiss antwortete mit einem offenen Brief, der nur im Westen publiziert werden konnte, und kommentierte das Ereignis im Notizbuch mit den Worten: »Wahrscheinlich will er seine eigene Haut retten, will nicht mit mir in einen Topf geworfen werden«. (NB 1960–71, 697) Ginsburg hatte Weiss' Drama *Marat/Sade* hoch gelobt und ins Russische übersetzt.

Härter noch setzten Weiss die Reaktionen aus der DDR zu. »Heftige Reaktionen aus Rostock [...] Der Bruch beginnt«, (NB 1960–71, 655 f.) fügt Weiss bei der nachträglichen Überarbeitung seiner Notizbücher unter dem Datum 12/6 1970 hinzu. Seine künstlerischen Kontaktpersonen in der DDR nahmen vorsichts-

¹⁵ Ebd., 389, inkl. Fußnote 920 mit der Quellenangabe: »Aussprache mit Peter Weiß am 22.10.1971«, BArch. Büro Hager. DY 30/IV A 2/2.024/71. Bei der Begegnung mit Kurt Hager und Alexander Abusch wurde Weiss vermittelt, dass eine weitere Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste und dem Deutschen Theater ausgeschlossen sei, wenn er sich weiterhin zu dem *Trotsky*-Stück bekenne.

¹⁶ Im Originalnotizbuch nicht vorhanden, erst bei der Überarbeitung eingefügt.

¹⁷ Almgren, »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, 390 (als Hypothese formuliert).

¹⁸ Vgl. z. B. KGA 8.758.

¹⁹ Lew Ginsburg, »Selbstdarstellung und Selbstentlarung des Peter Weiss«, in: Volker Canaris (Hg.), *Über Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, 136–140.

halber von ihm Abstand, Perten, mit dem sich Weiss freundschaftlich verbunden fühlte, erkundigte sich bei der Abteilung Kultur des Zentralkomitees der SED nach Richtlinien darüber, wie er sich Weiss gegenüber zu verhalten habe.²⁰ Ein noch wichtigerer Freund war der Rostocker Literaturwissenschaftler Manfred Haiduk, dessen Habilitationsschrift über Weiss zu diesem Zeitpunkt druckfertig war, aber aufgrund des *Trotzki*-Eklats erst acht Jahre später erscheinen konnte. Die Verwaltung für Staatssicherheit Groß-Berlin hält fest: »Sofern diese Schrift überhaupt erst ausgeliefert wird, müsste zumindest gewährleistet sein, daß der Leser zur Einsicht gelangt, mit einem Künstler konfrontiert zu sein, der sich als engagiert versteht, doch im Grunde ideologisch heimat- wenn nicht prinzipienlos ist.«²¹

In der Folgezeit wurde Weiss sowohl offiziell in Berlin vorgeladen als auch wiederholt in Stockholm aufgesucht: DDR-Bürger, die nach Schweden reisten, bekamen strenge Anweisungen, wie sie sich bei etwaigen Begegnungen mit Weiss zu verhalten hätten, es galt, Gespräche mit ihm sorgfältig zu dokumentieren.²² Eine Doktorandin der Literaturwissenschaft beantragte einen Forschungsaufenthalt in Schweden mit der Begründung, Weiss nebenbei in Einzelgesprächen von den Vorzügen des Realsozialismus überzeugen zu wollen. Der Antrag wanderte von der Karl-Marx-Universität über das Ministerium für Hoch- und Fachhochschulwesen sowie das Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten bis hin zum Zentralkomitee der SED, wo schließlich die Entscheidung zugunsten der Antragstellerin getroffen wurde.²³ Der Forscherin diente der SED-Jargon allerdings als Tarnung: Einmal in Schweden angekommen, widmete sie sich leidenschaftlich dem von Psychoanalyse und Surrealismus inspirierten filmischen Frühwerk von Weiss.²⁴ Das Ministerium für Staatssicherheit betrieb sorgfältige Quellenkritik: Die Berichte Inoffizieller Mitarbeiter über Weiss wurden mit den Reiserapporten nicht rekrutierter DDR-Bürger verglichen. Bei mangelnder Übereinstimmung sowie bei Berichterstatern, die als ideologisch labil oder voreingenommen galten, wurden neue Rapporte in Auftrag gegeben.²⁵

²⁰ Almgren, »Peter Weiss im Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik«, 231; 223 f., mit der Quellenangabe BArch.SED, Büro Kurt Hager. IV B 2/2.024/116.

²¹ Gerlach/Schutte, *Der Briefwechsel Weiss/Haiduk 1965–82*, 70, Fußnote 7 mit der Quellenangabe BV Berlin AIM 2949/88.

²² Almgren, »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, 383.

²³ Ebd., 390 f. mit der Quellenangabe BArch, DR 3/ II (Ministerium für Hoch- und Fachhochschulwesen) Schicht, B 1141.

²⁴ Gegen Almgrens erste Darstellung dieses Falls protestierte Gunilla Palmstierna-Weiss in der schwedischen Tagespresse: Sie könne sich gut an die Doktorandin erinnern, eine keineswegs unkritische Person. Man müsse ihre Antragstellung als gewiefte und damals einzig mögliche Strategie betrachten, an Forschungsgelder zu kommen. Gunilla Palmstierna-Weiss, »Missvisande om Peter Weiss«, in: *Dagens Nyheter*, www.dn.se/kultur-noje/debatt-essa/missvisande-om-peter-weiss (zuletzt aufgerufen am 18.8.2013).

²⁵ Almgren, »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, 384 f.

»Es läßt sich nichts abrechnen, nichts vom Leib halten, die Konsequenzen des Trotzki-Stücks habe ich weiter auszutragen«, (R 45) schreibt Weiss rückblickend nach seinem Herzinfarkt. Während die DDR-Behörden sich darum bemühen, Weiss vor politisch schädlichen Einflüssen immun zu machen, reagiert Weiss selbst mit einer Poetologie des Wahnsinns, des Zusammenbruchs und der Krankheit. Es läßt sich nichts vom Leib halten: Weiss thematisiert körperliche Reaktionen auf politischen Druck und spricht vom »Komplex, dessen Auswirkungen in diesem Frühjahr dazu beitrugen, daß ich aus der Bahn geworfen wurde«. (R 31) Gerade vor diesem Hintergrund ist es auffällig, dass viele der von Almgren analysierten Spitzelberichte eher dazu neigen, Weiss zu pathologisieren als ihn als ernst zu nehmenden Gegner darzustellen. Das Politbüro verlangte Informationen über Weiss' Gesundheitszustand und geistige Verfassung.²⁶ Die Rhetorik des Bestrebens, Weiss ideologisch zu immunisieren, basiert auf der Pathologisierung mangelnder Linientreue; so heißt es zum Beispiel: »Der Mann ist ein hin- und her gerissener Mensch, der [...] alle möglichen Schaukelkunststücke vollführt, die ihm im Grunde sowohl politisch Schaden zufügen als auch künstlerisch nicht weiter helfen.«²⁷ Immer wieder liefere Weiss, ob willentlich oder nicht, Munition für ideologische Diversion, die die Sicherheit des Sozialismus bedrohe.²⁸ Weiss, so die Einschätzung, stehe unter dem negativen Einfluss der schwedischen Kommunisten und entsprechend kleinbürgerlich-individualistischer Einflüsse, die aus der Sicht des Berichts nicht zuletzt von seiner Ehefrau ausgehen würden.²⁹

In den Berichten verdichtet sich der Eindruck einer gewaltigen Behörde, die zwischen zwei Alternativen schwankt: den Fremdkörper Weiss entweder einzuverleiben oder abzustoßen. Letzteres geschah zumindest vorübergehend nach *Trotzki im Exil*: Das Einreiseverbot gegen Weiss wurde laut Stasi-Akte bereits im April 1970 verhängt, auf Initiative des Kulturministers Klaus Gysi.³⁰ Feststellen konnte Weiss dies erst, als er im Oktober 1971 mehrere Stunden lang am Grenzübergang Friedrichstraße in Berlin festgehalten wurde.³¹ Über zehn Jahre später, bei der Überarbeitung seiner Notizbücher für die Publikation, erwähnt er diese Erfahrung

²⁶ Almgren, »Peter Weiss im Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik«, 224.

²⁷ Almgren, »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, 522, Quellenangabe in der Fußnote 909: »Treffbericht 21.7.1970«, IMS-*Martin*, alias Hermann Kant, Reg. Nr. 5909/60, 14.7.1970 BStU (Staatsarchiv Berlin, Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik), MfS, AIM 21/73.

²⁸ Almgren, »Peter Weiss – författare mellan Sverige och DDR«, 381.

²⁹ Ebd., 337, Fußnote 888; 521: »Bericht über die Aussprache mit dem Schriftsteller Peter Weiss.« SED Hausmitteilung. Berlin 18.1.1966 Hermann Axen, Kandidat des Politbüros. BArch, Büro Hager. DY 30/IVA2/2.024/71.

³⁰ Ebd., 388, Fußnote 918 mit der Quellenangabe HA XX/AKG-VSH. BStU, MfS (Stasi-Karteikarte Peter Weiss).

³¹ Ebd., 523, Fußnote 918. Gunilla Palmstierna-Weiss, die ein Einreisevisum besaß, konnte Konrad Wolf kontaktieren, den Leiter der Ostberliner Akademie der Künste. Nach seinem Eingreifen wurde Weiss freigelassen. Das Ereignis wurde von der Presse aufgenommen, aber von Weiss erst nach-

im gleichen Satz mit den antisemitischen Drohbrieffen, die Erwin Piscator und er in Westberlin im Jahr 1965 erhielten. In beiden Fällen, so legt es die Notiz nahe, wiederholt sich das Szenario seiner Verstoßung aus Deutschland:

[B]eschämend die Todesdrohungen an Piscator u mich – »deine Knochen kannst du dir zusammensuchen« – und das »Nicht erwünscht« am Bhf Friedrichstraße (NB 1971–80, 653)³²

Im Frühjahr und Sommer 1970 beobachten die DDR-Behörden den langen Verlauf eines körperlichen Zusammenbruchs. Weiss soll nach wie vor ideologisch immun gemacht werden, die medizinischen und politischen Wortfelder greifen immer mehr ineinander, denn die gesundheitlichen Warnzeichen lösen die Sorge vor allem um die politische Zuverlässigkeit des Beobachteten aus. In einem Reisebericht an das Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten steht unter anderem der Vermerk, Weiss habe sich im März 1970 erheblich niedergeschlagen gezeigt, für April des gleichen Jahres wurde festgehalten, dass er sich erst langsam physisch und psychisch von den Ereignissen im Schauspielhaus Düsseldorf erhole.³³ Ein anderer inoffizieller Stasi-Mitarbeiter berichtet über sein kränkliches Aussehen. Im Juni heißt es, Weiss sei »in einer erheblich verbitterten Verfassung«.³⁴ Der Schriftsteller Hermann Kant, alias IM Martin, berichtet nach seiner Rückkehr aus Schweden über eine Diskussion in der Küche im Hause Palmstierna-Weiss: Er selbst habe auftragsgemäß das Gespräch auf das Thema Trotzki hingesteuert, allerdings erst nachdem Gunilla Palmstierna-Weiss das Haus verlassen habe. Die Abwesenheit der Ehefrau eröffnete ein knappes Zeitfenster, das vom IM Martin offenbar gezielt genutzt wurde: Er berichtet, wie er Weiss ausführlich, aber geduldig erklärt habe, wie naiv es gewesen sei, ein Stück über Trotzki zu schreiben. Das Gespräch habe den Schriftsteller sehr aufgewühlt. In der Tat, so IM Martin, sei Weiss wenige Tage nach dem Gespräch erkrankt. IM Martin berichtet weiter, sich daraufhin telefonisch bei Palmstierna-Weiss nach seinem Befinden erkundigt zu haben. Sie habe ihm mitgeteilt, dass Weiss die Entwicklungen sehr »zu Herzen genommen« habe.³⁵

träglich mit unterschiedlichen Zeitangaben in der publizierten Fassung der Notizbücher schriftlich kommentiert und als höchst beängstigendes Geschehen geschildert: NB 1971–80, 667 f.

³² Im Originalnotizbuch nicht vorhanden, in der überarbeiteten Fassung auf den 20.1.1978 datiert.

³³ Almgren, »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, 383, Quellenangabe in der Fußnote 904: AA, Pol. Arch (Auswärtiges Amt, Politisches Archiv), MfAA (Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten der DDR), B/ZR/831/69, unterschrieben von Joachim Tenschert, Ministerium für Kultur, Berliner Ensemble. Tenschert war mit Rudolf Penka und Walter Hecht nach Stockholm gereist, dort hatten sie sich mit Weiss getroffen, nachdem sie in der DDR-Handelskammer in Stockholm genaue Anweisungen erhalten hatten.

³⁴ Ebd., 387, Quellenangabe in der Fußnote 915: »BStU, MfS, BV Berlin AIM 2949/88, Operative Information Nr. 520. Verwaltung für Staatssicherheit. Gross Berlin, Abteilung XX/7«.

³⁵ Ebd., 386.

Bei der Erkrankung handelte es sich um den Herzinfarkt, den Weiss am 6. Juni 1970 erlitt und nur knapp überlebte. Auch in den Monaten seiner Rekonvaleszenz werden die Berichte an die DDR-Behörden fortgesetzt. Es wird unter anderem zu Protokoll gegeben, Weiss wirke depressiv. Er selbst, der sich zunehmend für Krankheiten interessiert, hält im Gegenzug den Gesundheitszustand des Gesprächsleiters, Politbüro-Funktionär Alexander Abusch, in seinem Notizbuch fest: »Gealtert nach unserm letzten Zusammentreffen«; Abusch sei »etwas kränklich nach einem Herzinfarkt im vergangenen Winter«. (KGA 6.636)³⁶

Zu dieser Zeit beginnt Weiss mit der Arbeit an seinem Stück *Hölderlin*, in dem das Verstummen und die geistige Umnachtung des Titelhelden als letzte Konsequenz eines Einzelnen erscheint, der mit den Jargons der Außenwelt nicht zurechtkommt. Juliane Kuhn hat beschrieben, wie die Wissenschaftssprache, die künstlerische Sprache sowie die ideologisch durchsetzte Sprache der anderen Figuren »mächtig bis gar gewalttätig«³⁷ auf Weiss' Hölderlin-Figur wirken: Diese ziehe sich in den Wahnsinn zurück, der sowohl eine Erkrankung an der Gesellschaft sei als auch ein letzter Schutz vor ihr. Parallel arbeitet Weiss an *Rekonvaleszenz*, einem literarisierten Tagebuch, dessen Untersuchung sich das folgende Unterkapitel widmet.

³⁶ Notizbuch ohne Nummer und Datum [1974, 1981], 236.

³⁷ Juliane Kuhn, *Wir setzen unser Exil fort. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss*, St. Ingbert: Röhrig 1995, 166.

4 Ums Überleben schreiben, sich zu Tode schreiben. Eine rasende Rekonvaleszenz

Wegen meiner Herzkrämpfe sagt der Doktor, ich muß ins Bett. Ich gehe nicht ins Bett. Dort wird man krank. Ich sitze am Schreibtisch.

[...]

Jetzt werde ich gesünder. Der Sturm geht immer noch, aber ich lasse mich nimmer unterkriegen. Ich kommandiere mein Herz. Ich verhänge Belagerungszustand über mein Herz.¹

Bertolt Brecht (1916)

Sicher ist, daß ein Haupthindernis meines Fortschritts mein körperlicher Zustand bildet. Mit einem solchen Körper läßt sich nichts erreichen. Ich werde mich an sein fortwährendes Versagen gewöhnen müssen. Von den letzten wild durchträumten, aber kaum weichenweise durchschlafenen Nächten bin ich heute früh so ohne Zusammenhang gewesen, fühlte nichts anderes als meine Stirn, sah einen halbwegs erträglichen Zustand erst weit über dem gegenwärtigen und hätte mich einmal gerne vor lauter Todesbereitschaft mit den Akten in der Hand auf den Cementplatten des Korridors zusammengerollt.²

Franz Kafka (1911)

Auf die Versuche der DDR-Behörden, ihn zu immunisieren, reagiert Weiss mit einer furiosen Literarisierung des Krankheitsausbruchs. In *Rekonvaleszenz* pathologisiert er sich selbst, allerdings im Sinne einer Pathologie, die auf eine kranke Gesellschaft verweist. Schreibend übernimmt er die Rolle des von jeglichen Systemen abgestoßenen Fremdkörpers und stellt seinen Körper wie seinen Text als Schauplatz psychosomatischer Prozesse dar: Im Körper wie im Text brechen verdrängte

¹ Bertolt Brecht, *Journale 1 (1913–1941)*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1994 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 26), 107 f.

² Franz Kafka, *Tagebücher*, hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.: Fischer 1990 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 263.

Bewusstseinsinhalte des engagierten Dramatikers als Symptom aus, wobei diese Symptomatik zugleich auf die äußeren Verhältnisse zurückgeführt wird. Einerseits ist die Gesellschaft und das System im Kapitalismus wie im Sozialismus schuld, andererseits argumentiert das schreibende Ich durchgehend von seinen eigenen Versäumnissen und Verfehlungen her. Hier geht das Akkusationsprinzip mit keiner Exkulpation des Krankgeschriebenen einher, der sich im Verlauf des Tagebuchs erst recht ›krank schreibt: Der Eindruck einer Heilung wird nicht herbeigeführt, hier kommt ein Rekonvaleszent zu Wort, der sich weigert, sich zu schonen.

»Seit Jahren habe ich mich mit dem Nachspüren innerer Monologe nicht mehr beschäftigt«, (R 7) beginnt *Rekonvaleszenz*. Mit seiner Arbeit, so resümiert Weiss die Schaffensphase als engagierter Dokumentardramatiker, habe er lediglich ein persönliches Problem »auf einen äußeren Konflikt übertragen« (R 24), wobei seiner schriftstellerischen Tätigkeit insgesamt »der Trieb zur Selbstvernichtung anhing« (R 23). Als Strategie der Immunisierung dient die intellektuelle Arbeit hier nicht mehr, in *Rekonvaleszenz* erkennt der Schreibende vielmehr, dass er zwar ums Überleben schreibt, aber gerade dadurch Gefahr läuft, sich zu Tode zu schreiben. Das Schreiben selbst, das Werk, hat lebensbedrohliche Dimensionen angenommen:

[S]chließlich hatte ich keine andere Wahl, wenn ich nicht einen Rückfall in die Krankheit wollte, als die Kompendien, Notizbücher und Manuskripte beiseite zu legen, mit dem Vorsatz, mich später, nach der Rückkehr meiner Energien, ihrer wieder anzunehmen, und bis dahin meinen Anspruch auf Expansion zurückzuschrauben und auf eine andere Stimme zu hören, die sich bemerkbar machen wollte. (R 8)

Wovon soll diese andere Stimme sprechen, wovon wird in den inneren Monologen die Rede sein? Der ruhige Gestus am Anfang von *Rekonvaleszenz* trügt. Was folgt, liest sich keineswegs als Ausdruck der Intimität subjektivster Stimmen, sondern vielmehr als Eruption. *Rekonvaleszenz* inszeniert eine Kettenreaktion von Zusammenbrüchen: Da die Kompendien, Notizbücher und Manuskripte dazu beigetragen haben, unter großer Verzichtleistung ein ganzes Weltbild zusammenzuhalten, bricht die Konstruktion erst recht zusammen, wenn der Schriftsteller diese Hilfsmittel beiseitelegt und somit die erreichte Ordnung außer Kraft setzt. Der Schreibende geht eine Stufe zurück und stellt sich dem Chaos, er widmet sich allem, was er als politisch Engagierter unter der Parole »schütte dir den Kaffee durch die Kehle, vergiß deine eigene Gebrechlichkeit, deine zitternden Organe« (R 22) verschwiegen habe. Es ist keine schöne Seele, die sich hier offenbart, im Zentrum stehen Selbstmitleid, Zweifelsucht, Paranoia, Wutanfälle, Gewaltphantasien, Lethargie, Panikattacken, Ohnmachtszustände, Nierenkoliken und Verlassenheitsängste. Weiss erteilt jeglichen Tugenden der Standhaftigkeit die Absage und erklärt sich solidarisch mit »den Respektlosen, den Vogelfreien, den Ketzern, den Absurden« (R 18), der »dumpf vor sich hin Lallende« sei ihm näher »als jeder junge militante Planer und Erneuerer«. (R 68) Mit *Rekonvaleszenz* nimmt sich Weiss vor, Empfindungen

frei zu entladen, die auf einer Skala zwischen Hass und bodenloser Trauer changieren, wobei Formen der Fremdanlage, der Selbstanlage und der Anlage überhaupt ineinandergreifen. Mit den Brüchen zwischen melancholischem und aggressivem Schreibduktus, zwischen Leidensäußerung und Raserei, reißt sich die Erzählinstanz förmlich auseinander. Das schreibende Ich betreibt die Desintegration seiner Persönlichkeit und verschwindet mitunter ganz hinter einer rasenden Schreibbewegung, die keinen positiven Halt kennt. Bereits bei der Lektüre am Frühstückstisch beginnt die Digression:

Morgens treten wir, ohne uns dessen recht bewußt zu werden, fast regelmäßig zum Ritual des Totengedenkens an. Während wir unserm Körper die erste Tagesnahrung zuführen, nehmen wir die Zeitungsmeldungen auf, kauend, schlürfend erfahren wird von den Erschlagenen, Zerstückelten, Verbrannten, Zerquetschten und Ertrunkenen, von den an Krankheit, Schwäche, Auszehrung oder Verzweiflung Zugrundegegangenen, von denen, die es einzeln niederstreckte, paarweise, in kleinen Gruppen, bis zu den Massen, den Ungezählten. [...] Unerwartet, hinterrücks kam das Ende oder wälzte sich auf den noch Sehenden zu, es stürzte sich aus einem Tor, auf einer Gasse über dich, Dolchstöße zerrissen dich, Revolverkugeln zerschmetterten deinen Schädel, Schlagknüppel warfen dich zu Boden, oder nur eine harte flache Hand, die deinen Hals traf. [...] [M]it unsrer Morgenmahlzeit verschmelzen die aufgeschlitzten Bäuche, die herausgerißnen Gedärme, die abgeschnittenen Köpfe, die Schriften, an die Wand gemalt mit dem Blut der Ermordeten. (R 20)

Rekonvaleszenz ist kein Tagebuch im eigentlichen Sinne. Weiss gibt zwar vor, eine »Selbsttherapie« zu versuchen, »fast widerstandslos, nach dem Diktat eines inneren Monologs« zu schreiben und alles stehen zu lassen, »wie es sich ergibt, ohne viel daran zu schleifen, mit seinen Unförmlichkeiten, Wucherungen, Wiederholungen, Paradoxen«; (R 124)³ diese Formulierungen selbst sind allerdings Gegenstand sorgfältiger Überarbeitung gewesen: Es handelt sich um einen stark literarisierten Text. Die Aufzeichnungen, die ihm zugrunde liegen, entstanden zwischen August 1970 und Mai 1971 und wurden im Verlauf des Jahres 1971 im Hinblick auf eine geplante Publikation bearbeitet.⁴ Parallel beendete Weiss das Stück *Hölderlin*, womit das Jahr 1971 das Ende seiner intensivsten Phase als Dramatiker markiert.⁵

³ Weiss thematisiert allerdings auch die inneren »Zensurinstanzen« (R 124), vgl. auch: »Wie weit aber ist dem Schreibenden Offenheit, Ehrlichkeit gegenüber sich selbst möglich. Bis zu welcher Stufe hinab wagt er zu gehen, um die Ursprünge seines Denkens und Handelns aufzuzeigen, vorangesetzt, er will dies bei vollem Bewußtsein tun, und nicht nur automatisches Brodeln zur Sprache bringen.« (R 123)

⁴ Vgl. KGA, »Zu dieser Ausgabe«, 34.

⁵ Etwa ein Drittel des Journals publizierte Weiss zu Lebzeiten – teils im zweiten Band der Suhrkamp-Ausgabe seiner *Notizbücher 1960–71*, teils im Materialienband zum *Hölderlin*-Drama. Vgl. NB 1960–71, 778–843, unter der Überschrift »Eingefügte Blätter«; »Notizen zum ›Hölderlin-

Hinter Weiss' Entscheidung, auf die Publikation von *Rekonvaleszenz* zu verzichten, sind politische Erwägungen vermutet worden.⁶ In der Tat werden in *Rekonvaleszenz* grundsätzliche Zweifel am Entwicklungspotenzial des Realsozialismus formuliert, wie sie in den zu Lebzeiten publizierten Schriften generell nicht vorkommen: Weiss reflektiert über den Antisemitismus im Ostblock und sieht im sowjetischen Einmarsch in die ČSSR einen Ausdruck von »Gewaltsamkeit und Gespenssterfurcht« (R 80).⁷ Ausführlich widmet er sich den Opfern »sozialistischer Paranoia« (R 31): Mit der Treue zur Partei entwickelten ihre Mitglieder »Kennzeichen von Hysterikern, Psychopaten«, in diese Struktur eingebunden, verwandelten sich »ursprünglich konstruktive Ideen« in »Verfolgungswahn«. (R 62) Angesichts der fundamentalen Missverhältnisse sei »die gesamte Terminologie, die mit den Zielsetzungen der Partei verbunden ist, [...] fadenscheinig geworden«. (R 80)

Dennoch hält Weiss auch in *Rekonvaleszenz* daran fest, dass zwischen Imperialismus und Kommunismus entschieden werden müsse: »So wie die Jakobinische Revolution ein unveränderliches Ereignis war, das Hölderlins ganzem Leben Nahrung gab, so besteht auch für uns die Oktoberrevolution weiter fort«. (R 212) Das Hauptübel verortet Weiss nach wie vor im Kapitalismus; der Kampf, um den es ihm geht, richtet sich weiterhin »gegen dessen Expansion zum Imperial-Faschismus«. (R 32) Rhythmisch sich steigernde Beschimpfungen richten sich gegen die Ausbeutung von Arbeitskraft im Kapitalismus, gegen die politischen und wirtschaftlichen Eliten in Schweden wie in Westdeutschland, gegen den Rassismus in den Vereinigten Staaten, gegen die Luftangriffe auf Vietnam sowie gegen die Unterstützung rechter Diktaturen durch bürgerliche Demokratien. Während Weiss einerseits auf seine Verstoßung aus der DDR eingeht, legt er andererseits ein gleich großes Gewicht auf seine Ausgrenzung durch die westdeutsche Kulturelite, diese »von Grass geschickt geführte Maffia«, ein »intellektualistische[s] Schlachthaus«, (R 77 f.) in dem er sich nicht länger aufhalten wolle. In *Rekonvaleszenz* steht das Verhältnis des Schreibenden zur Außenwelt im Zeichen der Aversion. Vor diesem Hintergrund

Stück«, in: Thomas Beckermann, Volker Canaris (Hg.), »Der andere Hölderlin«. *Materialien zum »Hölderlin«-Stück von Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, 127–32.

⁶ Irene Heidelberger-Leonard, »Die Zwei Seelen von Peter Weiss. Zur Rekonvaleszenz«, in: dies. (Hg.), *Peter Weiss: neue Fragen an alte Texte*, 15–24, hier 15: »Um nicht Beifall von der falschen Seite Vorschub zu leisten, hatte er es vorgezogen, [...] nicht das ganze Ausmaß seiner politischen Verzweiflung preiszugeben. Bei allen persönlichen Verletzungen [...] ging es ihm bis zuletzt primär darum, sein Image als solidarischer Sozialist nicht zu unterhöhlen.« Nach der Wende, so Heidelberger-Leonard, dürfte der Fund des *Rekonvaleszenz*-Manuskripts dem Suhrkamp-Verlag gelegen gekommen sein: Ein falscher Prophet erweist sich nachträglich als Zweifler, der die psychologischen Mechanismen seines Engagements rücksichtslos bloßlegt.

⁷ Bezeichnend ist auch die Passage, in der Todesurteile an Juden in der Sowjetunion seinem Atemzug mit den Verhältnissen in Spanien genannt werden: »Das Jahr geht seinem Ende entgegen unter einer Auftürmung von Gewalt, Betrug und Mordlust. Todesurteile sind ausgesprochen worden über russische Juden, die ihre demokratischen Rechte erzwingen wollten, und über baskische Patrioten, die Francos Diktatur bekämpfen.« (R 206)

werden Denken und Schreiben als Tätigkeiten eines organischen Körpers reflektiert: »[M]itten im riesigen sozialen, politischen Kräftespiel befindet sich das eigene Gedankenzentrum, ein Schwamm, saugend, dunkel schwappend und phosphoreszierend.« (R 179)

Die Schilderung früher erlittener Krankheiten dient als Rahmenerzählung, dies gilt vor allem für die Schilderung der Reise nach Nordvietnam, die Weiss im Mai/Juni 1968, also zwei Jahre vor dem Herzinfarkt, gemeinsam mit Gunilla Palmstierna-Weiss unternommen hatte. Die Reiseschilderung in *Rekonvaleszenz* stellt ein Gegennarrativ zu den früher publizierten *Notizen zum kulturellen Leben der Demokratischen Republik Viet Nam* her:⁸ Anders als in diesem Text werden in *Rekonvaleszenz* Erfahrungen aufgegriffen, die sich nicht in Material zum politischen Kampf transformieren lassen. Auf welcher Seite steht der westliche Intellektuelle? Er steht nicht, er knickt ein. Rückblickend bemerkt Weiss, dass er sich »vor Ort und Stelle zum Zeugen« habe machen wollen, jedoch »nach wenigen Tagen schon den Boden unter den Füßen« verlor. (R 26) Mit Nordvietnam hatte Weiss einen aktuellen Schauplatz jener globalen Kämpfe aufgesucht, für die er sich mit seiner Dokumentardramatik einsetzen wollte. In *Rekonvaleszenz* wird geschildert, wie der Aktivist genau in der Situation, in der er mit Leib und Seele zu »effektiven Handlungen der Solidarität« antreten will, kläglich zusammenbricht:

Zusammensackend im kalten Vorführungssaal des Museums, während des Ablaufens eines Films über Ho Chi Minh, bei den Bildern von seinem heimatlichen Dorf, den Lotusblüten im Teich, lenkte ich alle Aufmerksamkeit und Hilfsbereitschaft auf mich, die Türen wurden aufgerissen, ich wurde hinausgetragen, das Dienstauto rollte heran, die Freunde über mich gebeugt, dann Ärzte, Schwestern im Krankenhaus, und hier nun, in diesem Lazarett, in dem eine Injektionsspritze, einige Tabletten Antibiotika,

⁸ Peter Weiss, *Notizen zum kulturellen Leben der Demokratischen Republik Viet Nam*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, vgl. auch: Peter Weiss, Gunilla Palmstierna-Weiss, *Bericht über die Angriffe der US-Luftwaffe und –Marine gegen die Demokratische Republik Vietnam nach der Erklärung Präsident Johnsons über die »begrenzte Bombardierung« am 31. März 1968*, Berlin: Voltaire Flugschrift 24. Jan Kostka zeigt anhand eines Vergleichs mit dem Reisebericht Sara Lidmans (*Samtal i Hanoi*, Stockholm: Bonnier 1966), wie Weiss den Fokus stets auf Nordvietnam als Opfer US-amerikanischer Angriffe legt, während Lidman die kämpferische Haltung der Bevölkerung sowie ihre aktive Gegenwehr betont. Anhand der Briefwechsel zwischen den beiden zeigt Kostka, wie sowohl Weiss' als auch Lidmans Solidarisierung mit Vietnam nur um den Preis erheblicher moralischer Skrupel möglich war: Der Eindruck, dass die sich gegenseitig bekämpfenden Parteien einander immer ähnlicher wurden, musste öffentlich verschwiegen werden. Man bedenke, dass 1968 auch das Jahr der Tet-Offensive und der Massaker in Hue war. Kostka zufolge wird der Konflikt zwischen kritischem Anspruch und Solidarität in *Trotzki im Exil* implizit mit verhandelt. Vgl. Jan Kostka, »Die Bearbeitung des Vietnam-Problems in Weiss' *Trotzki im Exil*«, in: Bircken, Mersch u. Stillmark, *Ein Riss geht durch den Autor*, 196–214.

ein Stethoskop, ein Napf, eine Bettdecke schon ein Reichtum waren, [...] hier kam mir, dem Herbeigereisten, dem Gast, eine Therapie zugute, die einer Tradition der Freundlichkeit, der menschlichen Anteilnahme entstammte [...]. (R 27)

Der Ort des Zusammenbruchs ist von denkbar hohem Symbolwert: Erwähnt wird das Armeemuseum in Ha Noi mit einem Modell des Schlachtplans von Dien Bien Phu. (R 632) Es handelt sich um die Würdigung jener Schlacht im ersten Indochinakrieg zwischen Frankreich und Viet Minh, bei welcher Frankreich im Jahr 1954 eine entscheidende Niederlage erlitt. In *Rekonvaleszenz* schildert Weiss seinen Auftritt als Vietnam-Aktivist als eine Szene, bei der ausgerechnet er, der Privilegierte, wie ein Verwundeter fortgetragen werden muss. Die Situation wird noch absurder: Da Weiss ein angesehener Gast ist, stattet ihm Gesundheitsminister Pham Ngoc Thach höchstpersönlich einen Besuch im Krankenhaus ab, er »blieb lange, protokollierte, erklärte, vermittelte den Eindruck, daß meine Zivilistenkrankheit, hier im bombardierten Vietnam erlitten, nicht weniger ehrenvoll sei, als eine Verletzung während des Diensts am Luftabwehrgeschütz [...]«. (R 27 f.)

In *Rekonvaleszenz* bekennt Weiss, dass er das »eigentliche Erlebnis seines Besuchs« in seinen früheren Rapporten konsequent verschwiegen habe: die überwältigende »Erkenntnis seiner Gebrechlichkeit«. (R 26) Den Publikationen und Interviews, die kurz nach der Reise erschienen, ist in der Tat nicht zu entnehmen, dass er selbst im Bett lag, während seine Ehefrau und Mitarbeiterin die Exkursionen allein unternahm. Doch während Palmstierna-Weiss durch ein Land im Krieg reiste, wurde ihr Ehemann, der Schilderung in *Rekonvaleszenz* zufolge, am Krankenbett vom Sekretär des Vietnamesischen Schriftstellerverbandes über Poesie, Märchen und Mythologie des Landes unterrichtet. Diese Auseinandersetzung mit Literatur habe ihn die Krankheit vorübergehend vergessen lassen:

Es war dieses Fortsetzen einer Tätigkeit, dieses unaufhörliche Studieren, das mich die Krankheit fast vergessen ließ, nur hin und wieder, wenn ich aufgestanden war, konnte sie mich anpacken, einmal im Stadtpark, bei den Affenkäfigen, in der drückenden Mittagshitze, ich verkroch mich auf den Abtritt, krümmte mich dort zusammen, schluckte eine Handvoll Medikamente, erbrach, pisste schwärzlich roten Urin, und an den Wänden ein surrender Teppich dicker Fliegen, dann, in Schweiß gebadet, gestützt von den Freunden, zurück ins Bett. Von der Trinkkur getrieben, ging nach einer Woche der kleine scharfkantige Stein ab, und ich drängte darauf, die Reise ins Innere des Landes anzutreten, überwand die Widersprüche Thachs, der noch Schonung, Ruhe anriet [...]. (R 29)

Das Vergessen der Krankheit, so lässt sich hier herauslesen, geht mit der Verdrängung von jenen Konflikten einher, die sie verursacht haben. Weiss schildert eine Dynamik, in der der Körper im Namen verleugneter Empfindungen hysterisch rebelliert. Er stellt fest, dass diese stumme Körpersprache ignoriert, dass er sich wei-

terarbeitend von der Krankheit distanziert hat, um sich, kaum war der Stein aus dem Körperinneren getrieben worden, in einem kontraphobischen Aktivitätsschub ins Innere des Landes zu drängen. Dort wird er endgültig mit der Tatsache konfrontiert, dass er dem Partisanendasein im Dschungel nicht gewachsen ist:

Von Anfang an fiel es G[unilla] leichter als mir, sie war mehr zum Dasein des Partisanen befähigt, war auch nicht von der Last der Hitze bedrängt, fand in der dumpfen feuchten Temperatur sogar ihr eigentliches Element, [...] war sogleich Schwester der Arbeiterinnen in den Werkstätten, [...] sogleich bereit, hier in den Erdhöhlen, den Dschungelhütten zu leben, während ich noch an meinen Gewohnheiten schleppte, an meiner Bürde von Abhängigkeiten, von Überlagerungen, die sich ein halbes Jahrhundert lang aus Büchersammlungen, zusammengestohlenen Kulturschätzen und Ansprüchen auf Privilegien herangebildet hatte. (R 36)

Auf diese Selbstgeißelung folgt die Schilderung der erbärmlichen »Nacht des Individualisten« in Hai Phong: »In der Dunkelheit draußen die schwitzenden Höfe. Das Grillengezirp plötzlich versiegt«. (R 36) Im überaus komfortablen Hotelzimmer, noch vor Beginn der eigentlichen Exkursion, erleidet der angereiste Aktivist eine Panikattacke. Ausgelöst wird sie durch die Begegnung mit einer Spinne im Badezimmer:

Im geräumigen, ehemals prunkvollen, jetzt verfallenen Badezimmer der Geruch von Fäulnis und eine aufgescheuchte Riesenspinne. Und meine Zugehörigkeit, meine Anteilnahme wurde plötzlich wieder zur dünnen Konstruktion, selbst in dieser Umgebung eines konservierten Feudalismus, in diesem wenn auch angeschlagenen europäischen Reservat, war ich in einer absolut fremden Welt, einer Wildnis ausgesetzt, alle erworbenen Kenntnisse über dieses Land zerbröckelten, rieselten weg, in einem Niemandsland war ich jetzt, in einem Dahindämmern unterm Moskitonetz, Atemnot überkam mich [...]. (R 36 f.)

Die politische Anteilnahme erscheint als Ergebnis einer prekären Konstruktion, die nicht einmal dem Anblick einer Spinne standhält. Das Werk zerbricht, der Horror bricht ein und der nunmehr wehrlose Schriftsteller wähnt sich »im Sand begraben« während eines Bombenangriffs: »Ich war hierher gekommen, um zu lernen, was Widerstand ist, und zuerst lernte ich nur, wie es ist, sich nicht rühren zu können, erstarrt, hingeworfen, weggeschmissen dazuliegen unter dem irrsinnig rasenden Giganten«. (R 38)

Der Schreibende bezichtigt sich selbst der Rationalisierung: In seiner »Anstrengung, nur Dokumentarist zu sein« (R 98) habe er Anklänge seiner Sprache und Teile seiner selbst unterdrückt, resultierend im Spannungsverhältnis zwischen der Abwehr zensierter Empfindungen und dem eruptiven Hervorbrechen derselben im körperlichen Symptom. Die Symptome, so scheint es, enthalten Botschaften. Zwei

Jahre nach der Vietnam-Reise, nach dem Herzinfarkt als »Erreichen des Grenzpunkts« (R 7) zwischen Leben und Tod, erhebt das schreibende Ich seine eigene Anamnese und macht sie zum Gegenstand psychoanalytisch orientierter Dechiffrierfähigkeit. Mit *Rekonvaleszenz* inszeniert sich Weiss als Hysteriker.⁹ Der Text enthält zwar keine expliziten Verweise auf die psychoanalytische Theorie der Konversion, dennoch steht die Selbstanalyse des Schreibenden ganz im Zeichen der Auffassung von der krank machenden Dynamik von Affekten, die an ihrer Abfuhr gehindert werden. Der Nierenstein figuriert hier als Materialisierung eines »eingeklemmten Affekts«¹⁰: Hart, komprimiert, kristallin, in den engen Körper eingemischt, lässt er all das in heftiger körperlicher Symptomatik hervorbrechen, was der Patient von seinem Bewusstsein fernhält. In diesem Sinne stellt Weiss rückblickend seine Nierenkoliken als die neurotische Scheinlösung eines innerpsychischen Konflikts und als Reihe theatralischer Anfälle dar. Ausgehend von der Schilderung all dieser psychosomatischen Symptome nimmt sich der Schreibende vor, sich »lange abgewiesenen Empfindungen« (R 18) wieder zuzuwenden.

Indem Weiss seine Sprache des Engagements als Symptom und als Ergebnis eines Abwehrvorgangs darstellt, stehen nicht nur die geschilderten Zusammenbrüche, sondern die intellektuelle Arbeit selbst im Zeichen der Erkrankung. Diesem Erklärungsmodell zufolge dient ihm das Schreiben vor allem dazu, beängstigende Regungen mit pathologischer Beharrlichkeit so lange abzuwehren, bis genau diese Abwehr selbst zur Quelle der Gefahr geworden ist. Die Verleugnung von Empfindungen beschreibt Weiss als stellvertretenden Selbstmord, begangen von einem »Hülsen-Ich«:

⁹ Mit dem Begriff der hysterischen Konversion schuf Freud eine Theorie der Entstehung körperlicher Symptome durch unbewusste seelische Konflikte, vgl. Sigmund Freud, »Die Abwehr-Neuropsychose«, in: ders., *Werke aus den Jahren 1892–1899*, Frankfurt a. M.: Fischer 1972 (= Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. v. Anna Freud, Bd. 1), 57–74, hier 63: »Bei der Hysterie erfolgt die Unschädlichmachung der unerträglichen Vorstellung dadurch, daß deren Erregungssumme ins Körperliche umgesetzt wird, wofür ich den Namen Konversion vorschlagen möchte.« Freud beschränkte diese Auffassung zunächst auf ödipale Themen, seine Nachfolger erweiterten die Theorie auf verschiedene Konfliktbereiche. Vgl. auch Sigmund Freud, Josef Breuer, »Studien über Hysterie«, in: ders., *Werke aus den Jahren 1892–1899*, Frankfurt a. M.: Fischer 1972 (= Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. v. Anna Freud, Bd. 1), 75–312.

¹⁰ Zu diesem Ausdruck siehe Freud/Breuer, »Studien über Hysterie«, 97. Vgl. auch Sigmund Freud, »Bruchstücke einer Hysterie-Analyse«, in: ders., *Hysterie und Angst*, Frankfurt a. M.: Fischer 1972 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richardis u. James Strachey, Bd. 6), 83–186. Dort geht Freud darauf ein, dass die Entstehung hysterischer Symptome ein gewisses somatisches Entgegenkommen voraussetzt. Die Fähigkeit einzelner Organe, eine Symbolfunktion zu übernehmen bzw. bestimmte Konflikte körperlich zu repräsentieren, kann auf früherer Krankheit, Körpererfahrung oder Identifikation mit Menschen mit einer bestimmten Krankheit beruhen.

Die Gefahr selbst wird dadurch nicht beseitigt. Der Angriff geht von einem Hülsen-Ich aus, von einem Ich, das du dir vorgespiegelt hast, das im Außen steht, im Außen wirksam und angepaßt ist und dem das andre, untergründige, nicht festgelegte Ich plötzlich peinlich wurde. Zumeist wird dieser kleine Mord, diese Abwürgung, in der harten Realität der Beschreibung von Papieren, kaum merkbar begangen, vom vorherrschenden Außen-Ich, noch ehe sich aus der anarchistischen Gedankenmasse die Mechanik des Schreibens entwickelt hat. (R 123 f.)

Die Persona als politischer Dokumentarist figuriert hier als streng richterliches Über-Ich, das alles, was den entsprechenden Normen zufolge »peinlich« ist, brutal unterdrückt. Unter der beherrschten Oberfläche toben peinlich gewordene, nicht festgelegte Ich-Anteile:

Chaotisch, anarchistisch bestand alles weiter, rasend, unbefriedigt oft, [...] überlagert von einer Stimme, die sich Sachlichkeit, Nüchternheit zueigen gemacht hatte, die souverän feststellte, die Beschäftigung mit dem eigenen Ich sei nun beendet, darüber sei bis zum Kotzen genug gesagt worden [...]. (R 24)

Die poetologischen Konsequenzen dieser Gedankengänge sind erheblich. Weiss kombiniert die Symptomatologie des körperlichen und psychischen Selbst mit der Symptomatologie der sozialistischen wie der kapitalistischen Gesellschaft, in Kauf nehmend, dass mit dieser universellen Pathologisierung die Bedingung für die Möglichkeit eines festen Standorts aufgehoben wird. Dies manifestiert sich auf der Ebene der Sprachperformanz, und zwar im Gestus der Raserei, der maßlosen Steigerung der Anteilnahme am Leid, in der rhetorischen Vergrößerung des Schmerzes und nicht zuletzt in der Tendenz des schreibenden Ich, mit der Kampfrhetorik heillos über die Stränge zu schlagen. Obwohl Weiss explizit vorgibt, »individuellen Terror« abzulehnen, (R 120) lesen sich weite Passagen wie das Bekenntnis des Schreibenden, kurz vor dem Übergang zu physischer Gewalt zu stehen:

[T]ust du als einzelner das, was die Zerstörungsgewalten unaufhörlich betreiben, sprengst du ein Haus in die Luft, bringst du ein Transportmittel zum Entgleisen, gräbst du Dynamit in die Straßen, räuberst Geschäfte aus, knackst Geldschränke, sind dir gleich die Hunde der Wachmannschaften auf der Spur, du kommst nicht weit, kannst du dich nicht als offizieller von irgendwoher beauftragter Mörder legitimieren, wirst du sofort abgeknallt oder aufgeknüpft. [...] Du mußt dein Begehren unterdrücken, mit der Maschinenpistole um dich zu knallen, im nächsten Hausflur ein Feuer anzuzünden, das steht dir nicht zu, das tun andere für dich, und du kannst es dir im Kino und im Fernsehen vorspielen lassen. (R 159)

In *Rekonvaleszenz* werden nicht nur zensierte Empfindungen, sondern auch unterdrückte Handlungsimpulse thematisiert: Man muss sein Begehren unterdrücken,

mit der Maschinenpistole um sich zu knallen. Den Rahmen dieser verbalen Entladungen bildet allerdings eine literarisch inszenierte Situation, in der der Schriftsteller sich gewissermaßen selbst auf die Analytikercouch gelegt hat. Ihn interessieren Zustände, in denen »nichts andres mehr übrig bleibt, als rasende Wut«. (R 121) Diese Wut agiert er aus, mit einem Schreiben, das er als Symptom inszeniert, das wiederum beim Lesen als materielle, körperliche Bewegung wahrnehmbar wird. In anderen Passagen bezeichnet er »das ›Pathologische« ganz im Sinne Freuds als gesunde Reaktion des Lebenstriebes:

Auch die abwegigsten, verzweifeltsten Erwägungen und Handlungen sind uns verständlich, und sie müssen uns desto verständlicher werden, je fragwürdiger uns die Erscheinungen der sogenannten Normalität geworden sind. Psychologie und Psychiatrie führten uns die Randgebiete des Bewusstseins nah, zeigten uns, dass das »Pathologische« oft nichts andres ist als die Reaktion des Gesunden, des Lebenstriebes, der sich von den Wahngedanken, dem Irrsinn der gesellschaftlichen Gesetze nicht erdrücken lassen will. (R 125)

Unter den gegebenen Bedingungen, so die implizite Argumentation, ist es ein Wunder, dass die Menschen sich ruhig verhalten. »Natürlich weiß ich, daß es eine momentane Schwäche ist, die Umwelt als ein einziges Instrument des Despotismus anzusehn«, (R 160) schreibt Weiss und räumt damit ein, in gewisser Hinsicht paranoid zu sein. Diese Paranoia führt er allerdings zugleich als hysterisches Symptom vor, nämlich als Ergebnis eines innerpsychischen Konflikts, dessen Ursachen er wiederum in der Außenwelt verortet: Paranoid zu sein, heißt noch lange nicht, dass man nicht verfolgt wird. *Rekonvaleszenz* steht ganz im Zeichen dieser kreisförmigen Struktur; das Tagebuch ist das Hamsterrad, in dem der Schreibende sich ausagiert.

In diesem Text, in dem sich das schreibende Ich eher austobt als erholt, bilden zahlreiche Traumschilderungen das ruhige Zentrum. Einer der Träume handelt von einem Bordellbesuch. Die Prostituierte hat noch einen Vorgänger abzufertigen und gibt diesem Fremden beim Abschied Weiss' Drama über die Auschwitzprozesse, *Die Ermittlung*, zu lesen:

[D]as Buch trug den Titel Die Ermittlung, und damit saß der Fremde auf der Straße, in der Nähe eines Bahnübergangs, im spärlichen Lampenlicht, ganz der Lektüre hingegen, und ich fragte mich nach der Bedeutung dieses Bildes, zeigt es mir, daß meine Tätigkeit nicht vergeblich war, oder ist es Ausdruck des Wunsches, noch etwas klarzustellen, ja, etwas muß unbedingt klargestellt, unbedingt ermittelt werden, und dieser Wunsch war es, der mir Tränen in die Augen trieb. (R 12 f.)

Der Fremde sitzt auf der Straße am Bahnübergang: Das Bild des Exilierten drängt sich auf, wobei das Buch, das er in der Hand hält, auf Auschwitz verweist. Offenbar

hängt das, was in *Rekonvaleszenz* »unbedingt ermittelt« werden soll, mit diesem Themenkomplex zusammen.¹¹ Für die Aktualisierung einer Erinnerungsperspektive, die durch das Exil geprägt ist, spricht auch ein Tagebucheintrag, der Max Bernsdorf gewidmet ist, einem ehemaligen Spanienkämpfer, mit dem Weiss im Prager und später im Stockholmer Exil eng befreundet gewesen war und der wenige Wochen nach Weiss ebenfalls einen Herzinfarkt erlitten hatte und daran gestorben war. Bernsdorf, der als jüdischer Anarchosyndikalist »sowohl von den Stalinisten als auch von den Nazis für die Todesfuhren selektiert« (R 66) gewesen sei, habe sich verbittert zurückgezogen. Nach Kriegsende arbeitete er zunächst als Tellerwäscher in New York, schließlich sei er in sein schwäbisches Dorf zurückgekehrt:

Seine Heimkehr nach Schwaben, nach den langen Jahren der Emigration, hatte ihn vom Exildasein nicht befreit. Er hauste, wie in Prag, in Stockholm, in New York, in einem muffigen verrauchten Loch, sein Schlafsofa mit Zeitungen und Zeitschriften aus aller Welt überlagert. (R 66)

Bernsdorf, so wird in *Rekonvaleszenz* nahegelegt, sei an den Spätfolgen der Verfolgung und des Exils, »als einsamer Sonderling« gestorben. Identifikatorisch wirkt die Schilderung des Freundes zuletzt durch die Betonung der zeitlichen Nähe des Todesdatums zu Weiss' eigenem Herzinfarkt: »Fast hätte er mich um einige Wochen überdauert«, heißt es, woraufhin die Schuldgefühle des Überlebenden ins Zentrum rücken:

Ich hatte es unterlassen, ihn, der sich meiner angenommen hatte, als es mir in Prag am dreckigsten ging, noch einmal zu besuchen, noch einmal an die Gespräche anzuknüpfen, die sich vor drei Jahrzehnten über Nächte und Tage, Wochen und Monate erstreckt hatten [...]. [...] Max, und das Leben das er führte, war für mich etwas Altes, Verbrauchtes, Abgelegtes, es war verbunden mit Erinnerungen an ein düsteres und erniedrigtes Dasein, das ich vergessen wollte. (R 66)

Das düstere und erniedrigte Leben im Exil und auf der Flucht zählt zu jenen Erinnerungen, die der engagierte Dokumentardramatiker ablegen und vergessen wollte. Sie kehren wieder in den Erinnerungen an den Freund: »[E]r ist mit seiner Stimme, seinen Gebärden, mit seiner schwerfälligen Nähe und Vertrautheit in meiner Nostalgie enthalten, die anzuerkennen für mich etwas Verrücktes hat und die nur auflebt nachts nachts«. (R 66 f.) Auf die Passagen über Bernsdorf folgt eine drei Sei-

¹¹ Vgl. Heidelberger-Leonard, »Jüdisches Bewusstsein im Werk von Peter Weiss«, 50 f. Heidelberger-Leonard zufolge wird hier die Virulenz der »Wunde Judentum« auf unmissverständliche Weise enthüllt. Zu dieser Thematik vgl. auch Magnus Bergh, »Die Kristalle von Peter Weiss. Ein verborgenes Muster in der ›Ästhetik des Widerstands‹ und in den autobiographischen Texten«, übers. v. Wiebke Ankersen, in: PWJ 12 (2003), 59–71.

ten lange Vergegenwärtigung einzelner verstorbener Freunde und Familienangehöriger von Weiss, verbunden mit einem Kniefall vor einem namenlosen Kollektiv passiv Leidender, mündend in einer hymnischen Überhöhung des Scheiterns:

Es leben die Begegnungen mit dem Toten, es lebe das Hinuntersteigen in die Regionen der Zwecklosigkeit, es leben die Gescheiterten, es leben alle, die es zu nichts gebracht haben, die aus Schermtut und Schmerz nicht vermögen, sich morgens zu erheben, [...] es leben die Verachteten, Verhöhten, Verkrüppelten, die Verdämmern, die Umnachteten, es leben die Vereinsamten, es leben die, die heulend in ihren Verstecken sitzen, es leben die, die alles aufgegeben haben, von denen nie die Rede sein wird, die nichts hinterlassen [...]. (R 68)

Indirekt setzt Weiss nicht zuletzt sein Leid mit diesem Kollektiv namenlos Untergangener in Beziehung. Der politische Aktivist, der sich immer schlechten Gewissens dafür rechtfertigen wollte, dass er »als Lieferant von Gehirnprodukten« ein behütetes Dasein fristete, anstatt »mit der Maschinenpistole in Indochina den Imperialismus zu bekämpfen«, (R 77) entdeckt in seiner Niedergeschlagenheit und in seiner körperlichen Gebrechlichkeit die einzig gültige Grundlage einer Solidarisierung mit »den Getretenen« (R 24).

Die vielen Einzelschicksale sowie die Erfahrung absoluter Ohnmacht gehen in den Kategorien des politischen Engagements nicht auf. Sie entsprechen eher dem, was Weiss in einem Nebensatz als »Poesie der Auflösung« (R 69) bezeichnet. Bei einer Gegenüberstellung von rationaler Sprache und Norm einerseits sowie Körpergefühl und krankem Bewusstsein andererseits wird die poetische Sprache für gewöhnlich eher dem letzteren Lager zugeordnet.¹² Entsprechend gipfelt Weiss' Sprachkritik in der identifikatorischen Bezugnahme auf Friedrich Hölderlin, und zwar gerade dann, wenn er eher über die soziale Situation und die geistige Umnachtung des Dichters reflektiert als über Fragen nach Art und Funktion der poetischen Sprache. Weiss erklärt, wie er in seinem parallel verfassten Theaterstück die Zeitgenossen Hegel, Schelling, Goethe und Fichte gegen Hölderlin ausspielt und von ihnen nur jene Charaktereigenschaften zeigt, »in [denen] ihre negative Auswirkung auf Hölderlin zutage tritt«. (R 180) Hier sei an Weiss' Erfahrungen mit der Gruppe 47, den DDR-Kulturbehörden und einzelnen deutschen Schriftstellern erinnert.

¹² Für die philosophische und literarische Tradition dieser Gegenüberstellung vgl. Jean Starobinski, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, hg. v. Peter Böger u. Friedrich Breinlinger, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 1987. Starobinski rekonstruiert die Entwicklung u. a. anhand von Ribot, Blondel und Valéry: Es handelt sich um die Vorstellung, der zufolge nicht der Körper dem Bewusstsein sein Gesetz aufzwingt, sondern vielmehr umgekehrt die Gesellschaft mithilfe der Sprache den Körper steuert. Vor diesem Hintergrund liest Starobinski Freud, der den Körper nicht als Ursache, sondern als Schauplatz der Störung betrachtete und dabei sowohl das körperliche Leben als auch die assoziative Sprache des Unbewussten zum Gegenstand seiner Dechiffriertätigkeit erhob.

[W]enn der Druck der alltäglichen Forderungen so übermächtig geworden ist, daß er sich in der Außenwelt nicht länger halten kann als der, der er ist, tut er den letzten genialen Schritt in die freiwillige Einkerkung. So ist vielleicht er, in seinem Turm, der von allen am wenigsten Gebrochene. (R 182)¹³

Durch die Parallelisierung mit Hölderlin wird der eigene Schmerz überhöht, in romantischer Manier reiht sich Weiss in eine Traditionslinie von Dichtern ein, die am Widerspruch zwischen ihren revolutionären Idealen und der Realität erkrankt sind.¹⁴ Auch den Herzinfarkt schildert Weiss als Reaktion auf eine Situation, »der mit der Vernunft nicht mehr beizukommen ist«:

Unsere Krankheiten sind zumeist politische Krankheiten. Wenn uns der Atem wegbleibt, wenn das Blut in den Adern stockt, das Herz aussetzt, dann hat sich unser Überdruß im Organismus eingenistet, dann reagieren wir mit unsrer ganzen Person, als Einheit, als Naturprozeß, definitiv, auf eine Situation, der mit der Vernunft nicht mehr beizukommen ist. (NB 1960–71, 719)¹⁵

Die Identifizierung mit Hölderlin wird des Weiteren durch die Betonung biographischer Kreuzungspunkte unterstrichen. Als Weiss zwölf Jahre alt gewesen sei, so schildert er es in *Rekonvaleszenz*, hätten Ärzte bei ihm eine Gehirnerkrankung vermutet und eine Luftveränderung empfohlen. Entsprechend sei er für einige Wochen bei der Familie seiner Tante mütterlicherseits in Tübingen aufgenommen worden. Deren Haus befand sich in Sichtweite des berühmten Turms, in welchem der geistig umnachtete Hölderlin bis zu seinem Lebensende eingeschlossen gewesen war. Mit einem Nachbarjungen habe Weiss hinübergespäht und über Blickkontakt mit dem toten Dichter phantasiert: Er habe sich vorgestellt, »der Irre würde ans Fenster treten und uns, unter schrecklichen Grimassen, entdecken«. (R 83) Erst bei der Arbeit an seinem Stück über Hölderlin habe er seinen Onkel, Gerichtsrat Autenrieth, mit jenem Professor Ferdinand Autenrieth in Verbindung gebracht, der Hölderlin in eine Zwangsjacke und eine lederne Gesichtsmaske steckte: »Die ›strenge Observanz‹ [...] kam auch mir nun unter dem Regiment seines Nachfahren zu, wodurch sich meine Schwäche, meine Benommenheit und periodische Verwirrung vertiefte.« (R 83 f.)¹⁶ Bei der Schilderung der Zustände, die er als Zwölfjähriger in Tübingen erlitten habe, wiederholt sich das Motiv des Zusammensackens aus den Passagen

¹³ Diese Passage erschien bereits zu Lebzeiten, vgl. Peter Weiss, »Bemerkungen zu ›Hölderlin‹«, in: ders., *Stücke III/2*, 608–610, darin 610.

¹⁴ Auf die palliative Wirkung der Identifikation mit berühmten Leidenden geht Meyer-Sickendiek ein: »Der Schmerz im modernen Tagebuch«, in: ders., *Affektpoetik*, 424–453, hier 426.

¹⁵ Unter der Überschrift »Eingefügte Aufzeichnungen, März 1970« (NB 1960–71, 697–721).

¹⁶ Es ist allerdings festzuhalten, dass der Mediziner Johann Heinrich Ferdinand Autenrieth, ein Zeitgenosse und Arzt Hölderlins, nicht mit Eugen Rudolf Autenrieth, dem Onkel von Peter Weiss verwandt war. Den Hinweis verdanke ich Jürgen Schutte.

über die Nierenkoliken in Vietnam: »[A]uf 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.« (R 84)

Mit den Toten und den Irren in geheimer Verbindung zu stehen, in die Knie zu sinken und hinweggetragen zu werden – dies sind Leitmotive in *Rekonvaleszenz*. Zusammen mit der Illusion von körperlicher und geistiger Integrität ist auch das Ideal einer transparenten Sprache obsolet geworden. Weite Passagen in *Rekonvaleszenz* evozieren Szenarien erschütternder Überwältigung, angesichts derer der Einzelne entweder verstummen oder in ein »gellendes Geschrei« (R 156) ausbrechen muss. Weiss beschreibt Auflösungszustände, an denen eine auf Aufklärung ausgerichtete, dokumentarische Sprache scheitern muss, und verlangt nach einer Sprache, die dort beginnt, wo das souveräne Subjekt außer Gefecht gesetzt wird. Dabei fungiert die Hölderlin-Figur als Brücke, mit deren Hilfe das Motiv des körperlichen Zusammenbruchs um das Motiv psychischer Krankheit erweitert wird.

An *Rekonvaleszenz* lässt sich, philosophisch betrachtet, beobachten, wie die Erfahrung des körperlichen Zusammenbruchs mit der Auflösung des rationalistischen Wissensbegriffs korreliert: Im Schmerz und in der Ohnmacht wird der Körper nicht als Objekt, sondern als Träger eines sprachlosen Wissens gedacht.¹⁷ Vor dem Hintergrund der Literaturdebatten in der Sowjetunion und in der DDR betrachtet, handelt es sich um die positive Resignifizierung des Dekadenzbegriffs, eine Kritik jener Sprach- und Literaturauffassungen, die sich mittels pathologisierender Diskurse abgrenzen. Für sein Drama *Hölderlin* hat Weiss Anatolij Vasilevic Lunačarskij rezipiert,¹⁸ der die besondere poetische Fähigkeit Hölderlins in seiner Krankheit begründet sah. Als einer der führenden Bolschewiki in der frühen Sowjetunion bemühte sich Lunačarskij, zwischen der kommunistischen Partei und den avantgardistischen Künstlern zu vermitteln. Er zählt zu den wenigen marxistischen Kunsttheoretikern seiner Zeit, die »Ambivalenz, Spaltung, Zerrissenheit« nicht nur als Widerspiegelung der Realität im Kapitalismus, sondern als »konstitutive Elemente des ästhetischen Produkts« überhaupt begriffen.¹⁹ Nicht zuletzt auf dieser Grundlage warb er um Verständnis für den im positiven Sinne konstitutiv patho-

¹⁷ Vgl. Scarry, *Der Körper im Schmerz*, Frankfurt a. M.: Fischer 1984, 40: »Was auf dem Spiel steht, wenn der Leib von Schmerzen heimgesucht wird, ist nichts geringeres als die Erzeugung und Auflösung dessen, was wir Welt nennen.« Vor diesem Hintergrund analysiert Scarry verschiedene Möglichkeiten, der Nicht-Objektivierbarkeit des Schmerzes auf sprachlicher Ebene performativ zu begegnen: Bereits die Benennung des Schmerzes sei wie ein Sprung aus dem Leib heraus, hinein in eine äußere Welt. Scarrys Untersuchung nähert sich der gesamten Literatur- und Kulturgeschichte vom Schmerz und von der Sprachauflösung her.

¹⁸ KGA 9.857: »Lunatscharski 1931 / Hölderlins Krankheit ist eine soziale Erscheinung. Sein Organismus reagiert auf die (Dissonanzen) der Epoche.«

¹⁹ Hans-Thies Lehmann, »Die Spalten der Literatur. Über eine materialistische Theorie der literarischen Produktion«, Einleitung in: ders. (Hg.), *Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur*, 9–108, hier 68.

logischen Charakter der Literatur, die er gegen das begriffliche Wissen abgrenzte.²⁰ Lunačarskij folgend kritisiert Weiss das terrorisierende Ideal von Gesundheit und Positivität, das unter anderem in der sowjetischen Kulturdoktrin vorherrschte. Mit *Rekonvaleszenz* bezieht er deutlicher denn je Stellung für die Dekadenz, ohne auf die psycho- und soziopathologischen Konnotationen dieses Begriffs zu verzichten. Stichworte wie »manische Wut« und »Gerechtigkeitsraserei« (R 160) benennen nur flüchtig, was in zahlreichen Passagen eher performativ vollzogen als beschrieben wird. In Sätzen, die alle denkbaren antiimperialistischen Forderungen thematisieren, häufen sich Kraftausdrücke bis zum Exzess, etwa folgende Beispiele in einem einzigen Satz: »Schweine«, »Sadisten, Rassisten, Halsabschneider und Pervertierte aller Art«, »Banden von Schlägern, Folterknechten und Brandstiftern«, »Schiebung, Bestechung, Hinterlist und Tücke«, »Umgarnung, Niederstampfung und Aussaugung«, »Schändlichkeit und Verkommenheit«. (R 43 f.) Diese wuterfüllte, von allen Zweifeln gereinigte Denunzierung des Feindes korrespondiert mit keiner positiven Befestigung des eigenen Standpunkts.²¹ Vielmehr scheint der bis zur Manie gesteigerte Fokus auf äußere Gegner das Innere der Erzählerfigur gemäß der Logik der Verausgabung auszuhöhlen. »[W]enn ich schreibe, will ich gleichzeitig das Schreiben fahren lassen um mich mit nichts anderem zu befassen als dem Kampf«. (R 154) *Rekonvaleszenz* ist genau diese Schreibbewegung, die sich beinahe vollkommen fahren lässt. Der Text beschreibt und vollzieht explosive Vorgänge:

Wenn ich schreibe, wenn ich mich in meinen Bunker zurückziehe, [...] dann entweiche ich, aus Selbsterhaltungstrieb, dem antihumanen Schlaghammer, und wenn der Mechanismus des Schreibens, mit seiner Kette von winzigen Explosionen, in Gang gekommen ist, trägt mich ein Optimismus weiter, der besteht aus dem Wissen von den Bemühungen, die trotz allem noch vorhanden sind, [...] und wenn [...] ich auch kein Schnellfeuergewehr, keine Bombe in der Hand trage, so bin ich doch verwoben mit dieser globalen Anspannung, dieser Hoffnung auf Verbesserung, auf Genesung, ich bin, wenn auch von Krücken gestützt, mit Norverbänden umwickelt, auf Seiten der heroischen Saboteure, wir haben den Feind gemeinsam und den Haß gegen ihn, und indem ich das Schreiben fortsetze, haben wir den Widerstand gemeinsam [...]. (R 159 f.)

Die sich steigernde Bewegung lässt sich anhand der genannten Schreibgebärden nachzeichnen: Zunächst ist das Schreiben ein Entweichen, ein Getriebensein, das auf eine isolierende Struktur mit Festungscharakter zielt: auf den Bunker. Allerdings steht die Vorstellung eines solchen statischen, massiven Innenraums in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zur Kette von Explosionen, die darin stattfinden soll. Was wäre verheerender als eine Explosion im geschlossenen Bunker? Anschließend wird die Vorstellung von Schnellfeuergewehren und Bomben durch wie-

²⁰ Ebd., 70.

²¹ Vgl. Lindner, »Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss«, 70.

derholte Negationen evoziert – »kein Schnellfeuergewehr, keine Bombe« –, wodurch sich die Spannung bereits vor der Nennung des Wortes »Anspannung« weiter steigert. Am Ende kulminiert die Passage in einer grotesken Darstellung: Mit »Optimismus«, mit Krücken und gleichsam wehenden Verbänden erhebt sich der Schriftsteller, eine 1970er-Jahre-Version des Marat in der Badewanne, und stellt sich auf die Seite »der heroischen Saboteure«. Es gibt den Feind und den gemeinsamen Hass gegen ihn. Dennoch wäre die Assoziation zum Terrorismus voreilig, denn aus diesen Zeilen spricht eher die Nähe zu Dada. In Weiss' *Trotzki*-Stück ruft Hugo Ball: »Aus den Trümmern wird sich der geschundene Arbeitsknecht, der verhungrigte Gedankennarr erheben und eine unvorstellbare Kraft entwickeln.«²²

Einerseits untergräbt *Rekonvaleszenz* durch seinen Opfer-, Krankheits- und Wahnsinnsdiskurs die Vorstellung des souveränen Subjekts, andererseits springen ständig spekulative Heldenfiguren aus der kompletten Verwüstung herauf. Diese sind allerdings gebrochene Gestalten, Narren mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Hier wird sogar die Vorstellung von Krankengymnastik um eine bedrohlich revolutionäre Konnotation bereichert: »Arme und Beine schwingend, Hanteln hebend, Radpedalen tretend« (R 56) stellt sich der krankgeschriebene Aktivist eine Rebellion vor, die in der Reha-Klinik beginnt, »von hier aus könnten von uns, die wir von den gleichen Erfahrungen betroffen wurden, Vorbereitungen zur Veränderung unserer Lage eingeleitet werden« (R 162). Der zusammengebrochene Schriftsteller winkt »den Zukünftigen, den Guerilleros« zu, »mit seinem blutigen Taschentuch, seht mich, hier liegt euer Bruder«. (R 19) Im Verlauf seines Krankentagebuchs weitet sich der Schauplatz seines individuellen Zusammenbruchs zu einem apokalyptischen Panorama aus:

[D]ie Krankenhäuser unserer Städte sind überfüllt, die Menschen auf ihren Arbeitsplätzen, in ihren Transportvehikeln, im Malstrom der Straßen, brechen zusammen, sie starren entgeistert, fassungslos aus Anflügen von Umnachtung, sie schlagen unvermutet auf einander ein, brüllen einander an, stehen fasziniert vor Feuerbrünsten und Naturkatastrophen, lassen die universale Destruktion apathisch über sich ergehen, weil sie selbst, mit ihren eignen Sinnen außer Kraft gesetzt sind. Einblicke wohin auch immer, in jedes Kontor, jede Werkstatt, jedes Warenhaus, in jede Räumlichkeit, wo Menschen an Schalthebeln, Schubladen, Theken, Regalen, Rädern und Fließbändern ausharren, in jedes vorbeischwankende Gesicht, zeigt die Belastung, die jeden natürlichen kreativen Eindruck zerdrückt, die Abgeschnittenheit von jenem Reservat, in dem der Existenz die Illusion eines Sinns verliehen wird, und sekundenlang aktualisieren sich die Erinnerungen an alle Perioden des Eingesperrtseins, in denen ich unter den Hammer geraten wäre, hätte ich nicht meine Schleichwege gefunden. (R 153 f.)

²² Weiss, *Trotzki im Exil*, 452.

Während der Schreibende einerseits alle Register zieht, um sein Leid rhetorisch zu vergrößern, konfrontiert er es zugleich mit einer relativierenden Gegenbewegung, »gedenkend derer, die keine Schonzeit haben« (R 56). Der Erzähler ist ein privilegierter »Rekonvaleszent der Klassengesellschaft« (R 56), sein Schreiben wird als Schleichweg denunziert, wobei die vielen eruptiven Passagen den Eindruck einer Rage evozieren, die gerade bei einem Herzinfarktpatienten höchst bedenklich anmutet. Hier wirkt es, als ginge es darum, einen Schuldkomplex sowohl durch Sprachleistung als auch durch Krankheit aufzuwiegen, um sich schließlich im Zusammenbruch jenen wahren Opfern mimetisch anzugleichen, denen die hymnischen Passagen gewidmet sind.

In *Rekonvaleszenz* prallt die Auffassung der Realität als entzifferbares Konglomerat ökonomisch-politischer Verhältnisse mit der überrumpelnden Einsicht zusammen, dass jeder Einzelne, ob Partisan oder Poet, von ebendiesen Verhältnissen durchdrungen, ihnen sowohl als denkendes als auch als körperliches Wesen gnadenlos ausgeliefert ist. Um die Welt zu verstehen, muss sich der Schreibende selbst sezieren, sich brutal auseinandernehmen. Auch radikale Offenheit kann allerdings isolierend wirken, in *Rekonvaleszenz* erfolgt in diesem Sinne keine Öffnung nach außen, vielmehr wird eine Art des Schreibens praktiziert, das um sich schlägt und schießt. Eine Reihe solcher Spannungsverhältnisse charakterisieren diesen Text: Einerseits wird die Tätigkeit des Schreibens in Bildern umschrieben, die nach vorn drängen, andererseits wird in den Körperbildern zugleich eine entgegengesetzte Bewegung deutlich. Der Körper knickt ein, bricht zusammen, liegt auf dem Boden, wird zu Fall gebracht, wird fortgetragen. Es wird die Vorstellung einer destruktiven Triebkraft hervorgerufen, eines Drives, hinter welchem sich kein Autor-Subjekt im klassischen Sinne imaginieren lässt.

Dieser Komplex mit seinen Implikationen für das Körper- und Sprachdenken bildet den poetologischen Ausgangspunkt der *Ästhetik des Widerstands*. Mit *Rekonvaleszenz* beginnen die 1970er-Jahre, das letzte Jahrzehnt im Leben von Weiss, das Jahrzehnt der Entstehung seines dreibändigen Romans.

TEIL IV

BAUPHANTASIEN UND SPRACHPHANTASIEN.

DIE ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS, MIT KAFKA GELESEN

Mit der *Ästhetik des Widerstands* zieht sich Peter Weiss von der polemischen Position seiner umstrittenen Dokumentardramatik zurück, das Lesepublikum hält er sich sorgfältig vom Leib: »Natürlich habe ich es meinen Lesern dadurch erschwert, daß sie oft lange Anfangsschwierigkeiten haben, um überhaupt da hineinzukommen«,¹ kommentiert er seinen Roman in einem Interview. Die *Ästhetik des Widerstands* lässt sich als Zusammenführung der vorangegangenen Schaffensphasen von Weiss begreifen: Als erster literarischer Text seit dem 1956 entstandenen schwedischsprachigen Roman *Situationen* (dt. *Die Situation*) spielt die *Ästhetik des Widerstands* zu großen Teilen in Stockholm, dem Lebensmittelpunkt von Weiss seit Anfang der 1940er-Jahre. Die Hauptfiguren sind Untergrundaktivisten, deren ausführlich beschriebene Wahrnehmung genau jene Bereiche wieder auf den Plan ruft, die Weiss selbst bei seiner Hinwendung zum Marxismus bewusst in den Hintergrund hatte rücken lassen: Psychoanalyse, Surrealismus sowie Fragen der ästhetischen Erfahrung. Die seitenlangen Beschreibungen von Kunstwerken aus allen Epochen stellen einen Bezug zu Weiss' bildkünstlerischer Schaffensphase her, wobei der immense Rechercheaufwand zugleich deutlich macht, dass von einem Bruch mit der Herangehensweise des Dokumentardramatikers nicht die Rede sein kann.

Die *Ästhetik des Widerstands* – und darum geht es im Folgenden – ist nicht zuletzt ein Roman über die Sprache. Die Protagonisten führen ein unstetes Leben in der Illegalität, hinter den Fronten, im Exil und auf der Flucht, sie reisen durch das nationalsozialistische Deutschland, verweilen in der Tschechoslowakei, kämpfen im Spanischen Bürgerkrieg, fliehen nach Frankreich und schließen sich den konspirativen Exilkreisen in Schweden an. Sie leben unter prekären Bedingungen, befinden sich bisweilen in akuter Lebensgefahr, und dabei steht nicht zuletzt ihre sprachliche Integrität auf dem Spiel. Entscheidend sind hier allerdings nicht die Sprachwechsel, sondern vielmehr die Gefahren, die sie erst erzwingen.²

¹ »Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner: Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe«, in: PWG 289.

² Das *code-switching* der reisenden, fliehenden Romanfiguren wird nie mimetisch nachvollzogen, es gibt keine fremdsprachigen Einsprengel im Text. Die Mehrsprachigkeit wird vielmehr einsprachig, in deutscher Sprache beschrieben.

Die Spannungsverhältnisse des gesamten Romans verdichten sich in den Sprachbeschreibungen. Eine leitmotivische Funktion erfüllt alles, was die Artikulation erschwert, und dazu zählt zunächst die körperliche Gebrechlichkeit der Sprecher. Insofern liest sich der Roman als Fortsetzung von *Rekonvaleszenz*, wobei der Zusammenbruch des Körpers jetzt noch deutlicher mit seinen Implikationen für die Sprache und die Poetologie reflektiert wird. Die allgegenwärtige Gefahr wird den Protagonisten als gewalttätiges Idiom erfahrbar, wobei die deutsche Sprache mit dem Schrecken konnotativ verbunden ist. Reflektiert werden darüber hinaus verschiedene Formen sprachlicher Abwehr und Gegengewalt: Die akut bedrohliche und ansteckende Sprache der Täter verlangt nach Sicherungsmaßnahmen. Neben dem Motiv der körperlichen Gefährdung wird somit in den Strategien der Immunisierung ein weiteres Leitmotiv erkennbar.

Das Eindringen der fremden Sprache in das Individuum wird immer wieder als körperlicher Vorgang beschrieben, wobei gerade die Beschreibung der Körper im Verhältnis zu den Worten über ein subversives Potenzial verfügt: Immer wieder wird das Interesse der Protagonisten an der physischen Wirkung und an die Geräuschdimension feindlicher Worte thematisiert. Dieser Umgang mit dem totalitären Idiom tendiert dazu, die symbolische Gewalt durch Sinnverweigerung zu unterminieren. Damit eröffnet sich eine Dimension des Romans, die sich anhand vergleichender Lektüren mit Kafka herausarbeiten lässt, allerdings nicht ohne Berücksichtigung der komplexen Bedeutung Kafkas im literarischen Universum von Weiss insgesamt.

Mit Kafka greift Weiss einen hoch virulenten Themenkomplex aus seinem Frühwerk wieder auf. Im Kapitel IV.2 wird diese seit den 1930er-Jahren bestehende Auseinandersetzung analysiert. Nicht wenig steht auf dem Spiel, wenn Weiss knapp 40 Jahre später die Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* für mehrere Monate komplett unterbricht, um Kafkas *Prozeß* zu dramatisieren. Weiss' *Prozeß*-Stück, dessen Botschaft darin besteht, dass Josef K. an seiner eigenen Kleinbürgerlichkeit im Klassenkampf zugrunde geht, wurde von der Kritik verrissen. Wieder einmal zeigen Weiss' Notizbücher, wie die Begegnung mit dem deutschen Publikum zum Auslöser einer Krise wird. Während Weiss mit dem *Prozeß*-Stück intellektuelle Distanz gegenüber Kafka inszeniert, vollziehen seine Notizbücher mit der Reaktion auf die Kritik Formen identifikatorischer Bezugnahme auf den verfolgten und ermordeten Josef K.

Die Krise um das *Prozeß*-Stück ist denkbar eng mit dem Romanprojekt verwoben: Erstens weist das Stück starke Parallelen mit den kurz zuvor entstandenen *Schloß*-Passagen in Weiss' Roman auf:³ »Was Kafka geschrieben hatte, war ein Proletarierroman«, (*ÄdW* I 179) konstatiert Weiss' Romanerzähler. Zweitens, und dies wird im Kapitel IV.3 gezeigt, drängt sich die Gegenwart Kafkas auf einer ganz an-

³ Vgl. v. a. Andrea Heyde, *Unterwerfung und Aufruhr. Franz Kafka im literarischen Werk von Peter Weiss*. Berlin: Erich Schmidt 1997.

deren Ebene in ebendiesen *Schloß*-Passagen auf: Mit subtilen literarischen Mitteln rückt das Motiv der Verfolgung und Ermordung in den Fokus, Motive, die für Weiss' Kafka-Rezeption auch dann entscheidend sind, wenn es um ganz andere Fragen zu gehen scheint. Die Namen, Bilder und Orte, die in den *Schloß*-Passagen genannt werden, reaktivieren ein historisches Wissen, das weit über den Bewusstseinshorizont der diskutierenden Romanfiguren im Jahr 1937 hinausgeht. Das Wissen um Pogrome, Deportationen und Massenvernichtungen, die auf den erzählten Zeitausschnitt im Jahr 1937 folgten, ist bestimmend für die Schreibweise.

Die Gegenwart Kafkas in Weiss' Romantext erschöpft sich keineswegs in den *Schloß*-Passagen. Die Lektüre mündet in der Analyse eines Motivkomplexes, der die deskriptiven Passagen der *Ästhetik des Widerstands* insgesamt durchzieht: Phänomene der Akustik, der Hypervigilanz und des Animalischen. Hierin besteht die Ebene der Vergleichbarkeit zwischen Weiss und Kafka, die sprachphilosophisch am aufschlussreichsten ist. Die Untiefen der *Ästhetik des Widerstands* werden im Kapitel IV.4 mithilfe des unterirdischen animalischen Erzählers aus Kafkas Fragment »Der Bau« ausgelotet.⁴ Damit wird die *Ästhetik des Widerstands* als Text lesbar, dessen auf Sicherung beharrende Blockrhetorik stets als etwas vorgeführt wird, das von Beginn an unterhöhlt ist. In Verhältnis zu früheren Texten von Weiss besteht das Neue darin, dass das Motiv der unkontrollierbaren Sprache in der *Ästhetik des Widerstands* im Zeichen einer überaus positiv konnotierten Digression steht.

⁴ Einige Thesen des Kapitels IV.4 sind in vorläufiger und komprimierter Fassung bereits publiziert worden, vgl. Jenny Willner, »Other Animals in the Shelter. Peter Weiss, Franz Kafka and the Noise of Language«, in: *(M)Other Tongues. On Tracking a Difficult Distinction*, hg. v. Juliane Prade, Cambridge Scholars Publishing 2013, 186–203.

1 Vibrierende Blöcke. Eine Annäherung an Weiss' Roman

Mein innerstes Ich gehört mehr meinen
Kohlmeisen als meinen ›Genossen!‹¹

Rosa Luxemburg (1917)

Die *Ästhetik des Widerstands* ist ein Sprach-Bau, in dem vom Bauen mit der Sprache erzählt wird. Als Medium wie als Gegenstand der Darstellung figuriert die Sprache hier als ästhetisch formiertes Artefakt. Aus der Ferne betrachtet ist der Roman eine Bleiwüste: »Es ist eine Überlieferung aus meiner Zeit als Maler: Ich will geschlossene Bilder vor mir sehen«, (PWG 280) begründete Peter Weiss die häufig als Zumutung empfundene Typografie. Als Erstes fallen die dichten Buchstabenwände auf: Der Roman beginnt ganz oben, eng am Rand in der linken Ecke der Seite und setzt sich in zusammengedrängtem Blocksatz fort. Absätze gibt es keine, und auch orthografisch ist die Textfläche denkbar homogen: Punkt und Komma sind die einzigen Satzzeichen, es fehlen jegliche Gedankenstriche, Semikola, Kursivsetzungen, Anführungs-, Ausrufungs- und Fragezeichen. Die Handlung beginnt am »zweizwanzigsten September Neunzehnhundert Siebenunddreißig« (ÄdW I 12), denn da Ziffern die Geschlossenheit des Schriftbildes stören würden, sind alle Zahlen und Daten durchgehend ausbuchstabiert. Überflüssige Vokale sind durch Elisionen zum Verschwinden gebracht, das macht die Wände kompakter: In der *Ästhetik des Widerstands* heißt es zum Beispiel »untergehn« (ÄdW I 180; 340; 345; II 229; 281; III 15; 61; 227; 266) statt ›untergehen‹, als müsste selbst das einzelne Wort dichter zusammengedrängt werden, um das Bedrohliche an der geschlossenen Fläche abprallen zu lassen.

Bereits beim Herstellen der Typoskriptseiten war Weiss das Flächenhafte der Schrift so wichtig, dass er diejenigen Seiten neu schrieb, auf denen handschriftliche Korrekturen den hermetischen Blockcharakter störten.² Er schrieb auf außergewöhnlich großen Folioblättern und verwendete dabei eine Schreibmaschine vom Typ Smith Corona, Galaxie SCM Portable. Als sein Exemplar dieses nicht mehr lieferbaren Geräts nach Jahren ersetzt werden musste, lehnte er das Nachfolgemodell ab.

¹ Rosa Luxemburg, *Gesammelte Briefe Bd. V: August 1915 bis Januar 1919*, Berlin: Dietz Verlag 1984, 229.

² Elisabeth Wagner, »Peter Weiss' bildnerische Wahrnehmung in der Literatur«, in: Yannick Müllender, Jürgen Schutte u. Ulrike Weymann (Hg.), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2007, 119–133, hier 129.

dell – eine elektrische Schreibmaschine – entschieden ab.³ Gefehlt hätte ihm wohl der mechanische Widerstand der Tastatur, das Hämmern der Finger beim Tippen. Glatt sind die Textblöcke, beschwerlich ist die Lektüre: *Die Ästhetik des Widerstands* stößt auch in der Rezeption auf Widerstand. Elisabeth Borchers, Weiss' Lektorin beim Suhrkamp-Verlag, soll sich als Erste darüber beschwert haben: Das Lesen dieser »Bilder« sei zu schwierig, geradezu unerträglich, eine »reine Sklavenarbeit«.⁴ Weiss bezeichnete diesen Einwand Siegfried Unseld gegenüber als »sehr seltsam«.⁵ In etlichen Interviews gibt er zu verstehen, dass die Romanlektüre kein Spaziergang sein solle, und suggeriert, wer als Leser fehlende Atempausen bemängelt, möge der Romanfiguren gedenken und sich glücklich schätzen:

[J]eder dieser großen Blöcke muss penetriert werden. Da ist schon die geringste Unterbrechung störend; das wäre schon ein Atemholen, aber für den Erzähler gibt es dieses Atemholen nicht, sondern er steckt drin in dieser unsäglichen Mühe, aus der Geschlossenheit, der Dichtigkeit etwas herauszufinden [...] – und deshalb ist dieser Blockcharakter notwendig.⁶

Hier wird die unsägliche Mühe des Autors und der Leserin durch den Verweis auf die Entbehrungen des fiktiven Romanerzählers relativiert: Während der Autor

³ Ebd., 130; dem Briefwechsel zwischen Weiss und dem Suhrkamp-Verlag entnimmt Wagner, dass Weiss zwei Exemplare des bevorzugten Typs besaß. Als beide defekt waren, setzte er einen Suhrkamp-Mitarbeiter darauf an, ihm Ersatzteile zu besorgen. Da keine erhältlich waren, wurde ein Suhrkamp-Agent in New York eingeschaltet, um nach einem Exemplar zu fahnden – mit Erfolg: Am 23. Mai 1978 hat Unseld die Schreibmaschine für Weiss persönlich aus den Vereinigten Staaten nach Europa transportiert.

⁴ Vgl. ebd., 129: In seinem Brief an Unseld vom 24. April 1975 schreibt Weiss über Elisabeth Borchers: »Ich erfuhr gestern am Telephon von ihr, dass sie nicht in der Lage gewesen sei, meinen Text zu lesen [...]. Sie sagte, das Lesen sei zu schwierig, ja sogar unerträglich, es sei eine »reine Sklavenarbeit«, und ich müsse unbedingt in Zukunft mit einem breiteren Marginal meine Manuskripte verfassen« (PWA, Korrespondenz 1140). Borchers lektorierte den dritten Band und begründete ihren rigorosen Umgang mit dem Manuskript damit, dass Weiss des Deutschen nicht mehr mächtig sei. Weiss, der in einem Zustand gesundheitlicher Schwäche ihren umfassenden Veränderungen zunächst summarisch zugestimmt hatte, bezeichnete sie später als Entmachtung. Er reagierte darauf wie auf einen Angriff auf den Textkörper. Vgl. Rainer Gerlach, *Die Bedeutung des Suhrkamp-Verlags für das Werk von Peter Weiss*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2005, hier insbes. 268–272. Zu den Editionsgeschichtlichen Folgen siehe Manfred Haiduk, »Der dritte Band. Kompilation zur Editionsgeschichte des dritten Bandes der Ästhetik des Widerstands«, in: Jürgen Garbers, Sven Kramer (Hg.), *Ästhetik Revolte Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, Lüneburg: zu Klampen Verlag 1990, 294–310; unter anderem mit Verweis auf das Schicksal des Romanmanuskripts bei Suhrkamp plädiert Jürgen Schutte für eine Neuausgabe, »Für eine kritische Ausgabe der Ästhetik des Widerstands«, in: Beise/Birkmeyer/Hofmann (Hg.): *Diese bebende kühne zähe Hoffnung*, 49–54.

⁵ Ebd., 129 (PWA, Korrespondenz 1140).

⁶ »Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis: Es ist eine Wunschautobiographie« (*Die Zeit*, 10.10.1975), in: PWG 216–221, hier 220.

schreibt und die Leserin liest, kämpfen die Romanfiguren aktiv gegen den Faschismus während des Zweiten Weltkriegs. Unter entsprechend extremen Vorzeichen steht ihre Auseinandersetzung mit Kunst und Geschichte.

Starr ist das überlieferte Geschichtsbild, geschlossen und unzugänglich wirken auf den ersten Blick auch die einzelnen Kunstwerke auf die Diskutierenden. Der Blockcharakter der Textoberfläche findet im Text selbst seine Entsprechung im steinernen Block als Leitmotiv: Zu Beginn des Romans sehen sich das junge Erzähler-Ich und seine Freunde Hans Coppi und Horst Heilmann mit einer »steinernen Masse« konfrontiert; sie stehen vor den »Blöcken« des Pergamonaltars, aus denen einzelne Figuren sich in unendlicher Anstrengung »emporzuwühlen« versuchen:

Rings um uns erhoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten gesprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend [...]. (ÄdW I 7)

Gebannt schauen die drei jungen Männer auf jedes Detail des antiken Frieses und sehen hier »zottige Jagdhunde, die Mäuler verbissen in Lenden und Nacken«, dort einen »vorstürzende[n] Löwe[n], eine Kriegerin schützend, mit der Pranke ausholend zum Schlag« oder »Schenkel, Unterleib, Bauch und Brust«, die sich »in Konvulsionen« spannen. Sie nehmen das Panorama mit allen Sinnen wahr, und ein Lärm erhebt sich, »diese zum Schrei aufgerissnen Lippen, dieses Schreiten, Stampfen, diese Hiebe schwerer Waffen, dieses Rollen gepanzerter Räder.« Die Wahrnehmung des Kunstwerks verschmilzt mit der Wahrnehmung der Umgebung im Museum, wo die »schwarz und braun Uniformierten« durch die Hallen stampfen. Die drei antifaschistischen Museumsbesucher sind umgeben von ihren bewaffneten Gegnern, und dennoch wenden sie sich nicht vom antiken Fries ab. Sie lassen ihre Blicke von Figur zu Figur, von einer Situation zur nächsten treiben, sie legen den Fokus auf das retardierende Moment – »die Lanze unmittelbar vorm Wurf, die Keule vorm Niedersausen, den Anlauf vorm Sprung, das Ausholen vorm Aneinanderprallen« –, bis sie »den Schlag der Pranke im eigenen Fleisch« spüren, bis im »ganzen Umkreis [...] der Stein zu vibrieren« beginnt. (ÄdW I 7–11)

Zu vibrieren beginnt alles, worauf die Romanfiguren ihre geschärfte Aufmerksamkeit richten, ob Gemälde, Skulpturen, Bauwerke oder Texte.⁷ Beschrieben wird ein Vorgang aktualisierender Rezeption, der die Grenze zwischen Kunst und Leben aufhebt, indem der Leib des Rezipienten mit einbezogen wird. Im Verlauf der *Ästhetik des Widerstands* erscheint dieser Wahrnehmungsmodus als Idealform der

⁷ Auch vor Gericaults *Floß der Medusa* im Louvre erweckt der Blick der Betrachter die »schwärzliche Masse« (ÄdW II 27) dieses Gemäldes zum Leben. Gezielt versuchen sie, »dieses Zittern der Kontur zu finden«, und verortet es in einer der menschlichen Gestalten auf dem Floß: »hier vibrierte auch der Umriß, die Linien der Schulter, der von hinten gesehnen Wange, des Haars« (ÄdW II 28).

Wahrnehmung überhaupt. Unter den Blicken der Romanfiguren werden sogar ausgestorbene Tierarten zu neuem Leben erweckt: Im Naturkundemuseum Berlin finden sie einen »versteinerten Archaeopteryx«, das Fossil eines Reptilvogels, der »feingliedrig, mit dünnen Rippen, umgeben vom Abdruck seiner ausgebreiteten Schwanzfedern und Flügel in der aufgeborstnen Kalkplatte« (ÄdW I 97) liegt. Es wirkt, als befänden sich die Federn noch im Wachstumsprozess:

Spitz zulaufend, eidechsenhaft war der Kopf mit den schmalen bezahnten Kiefern, aus dem langen dünnen Schwanz, den Armknöcheln wuchs das Gefieder, hinschraffiert als Entwurf einer Möglichkeit zur Überwindung der Schwerkraft, zu einer neuen, fliegenden Art der Fortbewegung, die Krallen waren noch gespannt wie nach dem Abschnellen von einem Zweig, fliegend war der Körper festgehalten, im Übergangszustand von einer Lebensform zur andern, und immer, vom Getümmel der Dinosaurier kommend, zog es uns zu diesem Reptilvogel. (ÄdW I 97 f.)

Fliegend ist der Körper des Reptilvogels in der »aufgeborstnen Kalkplatte« festgehalten, als sei er vor Millionen Jahren direkt aus der Bewegung gerissen worden. Immer wieder zieht es die Betrachter zum Archaeopteryx, als suchten sie nach einer Möglichkeit, die erstarrte Flugbewegung dieses »Ikaros der biologischen Entwicklungsgeschichte« (ÄdW I 98) wieder aufzunehmen. Für das Befreiungspathos der *Ästhetik des Widerstands* ist die Vorstellung zentral, dass das vergangene Leben nur scheinbar abgeschlossen ist; kein Scheitern, keine Niederlage ist endgültig.

Das Bestreben der Romanfiguren, längst unterbrochene Impulse in körnigen Blöcken, geborstenen Platten und »unförmlichen Haufen aus Scherben« (ÄdW II 34) aktualisierend wahrzunehmen, erzeugt Reminiszenzen an Walter Benjamin. In seinen Thesen »Über den Begriff der Geschichte« fordert Benjamin vom Historiker, der »Witterung für das Aktuelle« zu folgen, »wo immer es sich im Dickicht des Einst« bewegt.⁸ Während der Fortschrittsgedanke den Kapitalismus, die Sozialdemokratie und den Stalinismus miteinander verbinde, ermögliche der Blick zurück im Totengedenken die Aktualisierung vergangener Befreiungsimpulse. In der berühmten neunten These beschreibt Benjamin Paul Klees Zeichnung *Angelus Novus* und sieht darin den Engel der Geschichte, der zurückfliegen, die Toten wecken und die Trümmer der historischen Katastrophe neu zusammenfügen will. Weil er von einem Sturm namens Fortschritt wie von der Druckwelle einer Explosion in Richtung Zukunft getrieben wird, bleibt es dem materialistischen Geschichtsschreiber überlassen, dem verhinderten Flugimpuls zu folgen: Der Geschichtsschreiber muss, gleichsam als Stellvertreter des verhinderten Engels, einen »Tigersprung ins Vergangene« wagen, um das mit »Jetztzeit« Geladene herauszusprengen und für den

⁸ Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 691–704, hier 701.

gegenwärtigen Kampf fruchtbar zu machen.⁹ Ein Gedicht von Gershom Scholem ist der neunten These Benjamins vorangestellt:

Mein Flügel ist zum Schwung bereit
ich kehrte gern zurück
 denn blieb ich auch lebendige Zeit
 ich hätte wenig Glück

*Gerhard Scholem, Gruß vom Angelus*¹⁰

Benjamin schrieb seine geschichtsphilosophischen Thesen in einer Situation, in der die Rückkehr für ihn selbst längst unmöglich geworden war; auf der Flucht vor dem Vichy-Regime und den Nationalsozialisten in der Zeit des Molotow-Ribbentrop-Paktes, des Vorrückens der Wehrmacht und des Scheiterns der Volksfrontpolitik. Das besagte Bild von Klee hatte er im Jahr 1921 in München gekauft, es war das Jahr der Gründung der italienischen *Partito Nazionale Fascista*, das Jahr der Zerschlagung des Kronstädter Matrosenaufstands durch die Rote Armee und das Jahr der ersten Massenveranstaltung der NSDAP im Münchner Zirkus Krone. 20 Jahre später, als er die geschichtsphilosophischen Thesen verfasste, trug er das Engelsbild bei sich, zusammengerollt im Gepäck. »Vergangenes historisch artikulieren«, schreibt er nur wenige Monate vor seinem Suizid am 26. September 1940 in Port-Bou, »heißt, sich einer Erinnerung zu bemächtigen, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt.«¹¹

Es ist ungewiss, ob Weiss Benjamin jemals eingehend rezipiert hat.¹² Die Parallelen zwischen diesen beiden Autoren sind allerdings unübersehbar, beginnend damit, dass sie beide Brecht und Kafka mit gleicher Intensität rezipierten. In der *Ästhetik des Widerstands* steht die Auseinandersetzung mit Kunst und Geschichte unter dem Vorzeichen eines permanent gewordenen Ausnahmezustands, der das Leben jedes Einzelnen bedroht. Die Gespräche der Romanfiguren sind »beschwert durch die Nähe einer tödlichen Gefahr« (ÄdW I 27) – die Handlung erstreckt sich vom September 1937 bis zum Kriegsende 1945. Dabei wird die Notwendigkeit, im Rahmen des aktiven Widerstands zu handeln, keineswegs in Opposition zur Erinnerungsarbeit und Kontemplation gedacht. Die Rolle von Engeln im literarischen Universum von Weiss markiert allerdings einen eklatan-

⁹ Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, 701. Vgl. Kramer: »Stillstellung oder Verflüssigung?«, 99–115.

¹⁰ Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, 697.

¹¹ Ebd., 695.

¹² Weiss las generell kaum philosophische Texte, besaß allerdings die Suhrkamp-Bände *Benjamin über Kafka* sowie *Versuche über Brecht*. In beiden finden sich etliche Anstreichungen. Darüber hinaus ist ein indirekter Einfluss gut denkbar.

ten Unterschied zu Benjamin. Gewiss gibt es Engel in der *Ästhetik des Widerstands*, allerdings keine, die zum Gedicht von Gershom Scholem passen würden. Auf den Balustraden in Valencia sowie auf der Turmspitze der anglikanischen Kirche in Stockholm werden Engelsfiguren beiläufig als dekoratives Beiwerk registriert, (ÄdW II 257; III 158) und im Krankenhaus der Internationalen Brigaden stemmen sich aus Holz geschnitzte Engel »mit nackten abgegriffnen Brüsten aus den Türrahmen hervor« (ÄdW I 225). Der letzte Engel der *Ästhetik des Widerstands* wird in der Berliner Marienkirche gesichtet, wo die Widerstandskämpfer am Abend ihrer Verhaftung Schutz vor den Bomben während eines Luftangriffs suchen:

Die Tür der Marienkirche wurde aufgestoßen, und der löchrige Kopf eines Engels rollte, von Splittern umstoben, in die Halle, lag, noch wackelnd und bebend, auf dem Ziegelboden. Draußen stand alles im Feuerschein. (ÄdW III 171)

Der Engel ist geköpft und durchlöchert worden, im Gegenzug wird das Motiv der aktualisierenden Rezeption durchgehend mit der Heraufbeschwörung organischen Lebens verknüpft. Die Szene vor dem Fossil im Berliner Naturkundemuseum ist typisch für die Rolle von Zeichen und Spuren des Organischen im Roman. Während bei Benjamin der Engel »zum Flug bereit« ist, mit den Flügeln »ausgespannt«, sind es bei Weiss die gefiederten Krallen des ausgestorbenen *Archaeopteryx*, die »gespannt« sind »wie nach dem Abschnellen« zum Flug. Ein vorhistorischer Reptilvogel hat die Stelle des Engels eingenommen.

Auf weitere petrifizierte Kriechtiere stößt Weiss' Erzähler-Ich in Barcelona, diesmal in Form von Skulpturen an der Fassade eines unvollendeten Bauwerks. Zusammen mit der Figur Ayschmann betrachtet er Antonio Gaudís Kathedrale *Sagrada Família*, »bruchstückhaft mit vollendeten Einzelheiten«, »von den Steinmetzen verlassen«. Die großen Granitbrocken wirken wie Trümmer, »mit ihren begonnenen Gesichtern, ihren roh angedeuteten Schädeln von Kriechtieren«. Der gesamte Bau erscheint als »Verschmelzung von Kitsch und architektonischer Vision«, als Montage, die sogar den Naturalismus seiner einzelnen Versatzstücke »fremdartig erscheinen« lässt. »Schwülstig waren die Engel«, und wenn hier der Stein vor den Augen der Betrachter zu vibrieren beginnt, ertönt weder ein Gebet noch ein Engelschor, sondern etwas, das eigentümlich zwischen Bocksgesang und Pfingstwunder schwankt:

[U]nd nun war es, als würden die, die einzeln oder in Gruppen in der fossilen Vegetation standen, Botschaften überbringen, als wollten sie von Wundern berichten, in Geschrei, in Tanz, in Verückung, anstatt in Gebete ausbrechen, und die Esel, die Stiere, die Drachen lachten dazu, da war ein Jaulen, ein Gewieher, [...] die Beulen, Knoten und Klumpen fingen an zu vibrieren, zu fließen, die eingeritzten Buchstaben wurden zu Mündern, der Stein begann zu reden. (ÄdW I 195)

Das Wesentliche am Motiv des starren Blocks in der *Ästhetik des Widerstands* ist nicht der Anspruch, eine Ganzheit zu repräsentieren, sondern vielmehr das Wissen darum, dass jede Fläche zerlegt werden kann. Die Vorstellung einer vibrierenden, auflösenden Verlebendigung der Starre lässt sich auch auf den Blockcharakter des Romantextes beziehen: Elisabeth Wagner hat hervorgehoben, dass die minimalistischen Skulpturen des amerikanischen Künstlers Donald Judd als ästhetische Initialzündung für die Schriftbildlichkeit der *Ästhetik des Widerstands* fungierten. »So soll mein Roman aussehen«, soll Weiss im Stockholmer *Moderna Museet* vor einer Skulptur von Judd aus dem Jahr 1968 ausgerufen haben. Es handelte sich um zehn kompakte, graue, quadratische Blöcke, in streng geometrischer Form übereinander gereiht.¹³ Ein wesentlicher Effekt dieser Blockskulptur von Judd besteht darin, dass ihre geschliffene Oberfläche die Umgebung widerspiegelt, sodass der Vorgang der betrachtenden Annäherung eine Bewegung erzeugt: Tritt man an Judds Blöcke heran, wirken sie plötzlich lebendig. Viele Leser der *Ästhetik des Widerstands* beschwören eine entsprechende Erfahrung mit dem Roman selbst. Der Weiss-Biograf Jens-Fietje Dwars berichtet über seine erste Lektüre im Kreis regimekritischer Linksinтеллектуeller in der DDR: Auf den ersten Blick habe der Roman »unscheinbar, klobig, reizlos« gewirkt, die Sprache »kalt, überlegen, wie in Marmor gemeißelt«, »abstoßend und doch faszinierend zugleich«. Allein mit dem Lesen sei es nicht getan gewesen: »Das Buch wollte angeeignet sein, seine Erzählblöcke verlangten danach, aufgebrochen zu werden, Anstreichungen wie Keile zwischen die Zeilen zu treiben«. Bereits im ersten Satz sei beim näheren Hinsehen eine »Wortschlange«, zu erkennen, »die über zehn Zeilen kriecht«.¹⁴

Wenn der Roman tatsächlich dazu einlädt, Keile zwischen seine Zeilen zu treiben, verlangt er von den Lesern nicht nur unterwürfige »Sklavenarbeit«, wie von der Suhrkamp-Lektorin beklagt. Die »unsägliche Mühe«, die Weiss selbst für die Lektüre veranschlagt, dient dann zugleich dem Zweck, dem Roman selbst Gewalt anzutun, in einem Aneignungsprozess, der alles andere als sklavisch ist. Nur, wie treibt man Keile in einen Text, dessen autopoetologisch reflektiertes Verfahren darin besteht, selbst gegen die Überlieferung zu rebellieren, sprich: Keile in jene Texte zu treiben, die ihm vorausgehen? Im Umgang mit der etablierten Geschichtsschreibung vollzieht die *Ästhetik des Widerstands* zwei gegenläufige Bewegungen: Im Hinblick auf die westdeutsche Leserschaft handelt es sich um den Versuch, den kommunistischen Widerstand überhaupt ins kollektive Gedächtnis einzuschreiben.¹⁵ Gleichzeitig, und darin besteht der Tabubruch aus der Sicht staatssozialisti-

¹³ Vgl. Wagner, »Peter Weiss' bildnerische Wahrnehmung in der Literatur«, 130 f., Abb. 5. Weiss' Affinität zu Judds Skulpturen lässt sich allerdings mit gleicher Plausibilität als Moment des Wiedererkennens begreifen: Bereits seine frühere Prosa, z. B. *Abschied von den Eltern*, wurde in absatzlosen Blöcken geschrieben.

¹⁴ Dwars, *Und dennoch Hoffnung*, 10.

¹⁵ Vgl. dazu die Rezension von Robert Cohen, »Arnd Beise, Jens Birkmeyer, Michael Hofmann (Hg.): Diese bebende kühne zähe Hoffnung« [Rezension], in: *Das Argument* 50, H. 279 (2008),

scher Geschichtsschreibung, dreht sich die Handlung um die Schattenseiten des organisierten antifaschistischen Widerstandes in Deutschland sowie in deutschen Exilkreisen. In Weiss' Roman zerbricht der innerdeutsche Widerstand nicht nur infolge der Zerschlagung durch den faschistischen Gegner, sondern er zerbricht auch an den militaristischen Strukturen und der blinden Doktrin der aus Moskau geleiteten Komintern sowie an Intrigen und Spaltungen der KPD. Die Parteisäuberungen der Stalinzeit begleiten die Romanhandlung: Wenn etwa die Nachricht über den Einmarsch Hitlers in Österreich die Romanfiguren in Spanien erreicht, werden zugleich die Hinrichtungen von Bucharin, Krestinski, Rakowski und Rykow im Rahmen der Moskauer Schauprozesse durch Parallelmontage in den Erzähltext eingebildet:

Mit kleinem Tintenstift machte Bucharin, von Lenin der Liebling der Partei genannt, sich noch fieberhaft Notizen zu seiner Verteidigungsrede, da fielen Quinto und Montalban, und die italienischen Brigaden des Schwarzen Pfeils, die Einheiten der Fremdenlegion, die maurischen Truppen durchbrachen die republikanischen Linien, die Weltpresse begann zu den Detonationen der deutschen Fliegerbomben vom nah bevorstehenden Ende des spanischen Bürgerkriegs zu sprechen. Bucharins letztes Wort ging unter im Dröhnen der Panzerwagen, im Stampfen der fünfundsechzigtausend Mann, die in Österreich einmarschierten. (ÄdW I 300)

Auch die Internationalen Brigaden führen Krieg in den eigenen Reihen. Wer von der Parteilinie abweicht, begibt sich in Gefahr: »Wir Zurückbleibenden fragten nicht mehr nach denen, die erschossen worden waren in den Kellern«, gesteht der Erzähler, »niemand wollte begangne Fehler, Missgriffe, Wahngelüste erörtern, jetzt, da die Welt den Anschluss Österreichs an Deutschland ohne Widerspruch hinge-

902–904, hier 902: »Dass die ÄdW in den Jahren nach ihrem Erscheinen ein ›Selbstverständigungstext‹ linker Gruppen [...] gewesen sei, wie Martin Rector schreibt, meinte zuallererst die Leistung von Peter Weiss, den Kampf der Linken und der Kommunisten gegen den Faschismus dem Verdrängen entwunden und ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben zu haben.« Rector hatte die erste Rezeptionsphase des Romans im Osten wie im Westen als Jahre der »emphatischen Arbeitsgruppen« bezeichnet: In linken Kreisen sei der Roman geradezu identifikatorisch gelesen worden. In der DDR war die sehr kleine Ausgabe des Henschel-Verlags schnell vergriffen, sodass einzelne ins Land geschmuggelte Exemplare des Suhrkamp-Verlags von Hand zu Hand gingen. Auch im Westen bildeten sich seit dem Tod von Weiss immer mehr »klassenübergreifende« Arbeitsgruppen, in denen akademische wie nicht akademische Leser sich zusammentaten – zunächst in West-Berlin um W. F. Haug. Weitere Gruppen bildeten sich um Klaus Scherpe, Klaus Briegleb, Jochen Vogt, Burkhardt Lindner und Martin Rector. Vgl. Martin Rector, »Fünfundzwanzig Jahre *Die Ästhetik des Widerstands*. Prolegomena zu einem Forschungsbericht«, in: Arnd Beise, Jens Birkmeyer u. Michael Hofmann (Hg.), *Diese bebende kühne zähe Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands*, St. Ingbert: Röhrig 2008, 13–47, hier 20 f. Vgl. auch Uta Kösser, »Literatur im Umgang mit Geschichte. Zur Rezeption der *Ästhetik des Widerstands* in der DDR«, in: Hofmann (Hg.), *Literatur, Ästhetik, Geschichte*, 115–132.

nommen hatte.« (ÄdW I 304) Unter den Gesprächspartnern wagt nur die weibliche Figur Marcauer zu protestieren: Im kleinen Kreis verurteilt sie die Hinrichtung von Andrés Nin durch die sowjetischen Sicherheitsdienste im Verlauf der Liquidation der POUM, sie kritisiert die patriarchalen Hierarchien der Kommunistischen Partei und verteidigt anarchistische Positionen. »Wir versuchten, Marcauer zum Schweigen zu bringen, sie vor ihren eigenen Worten zu schützen«, erinnert sich der Erzähler. Kurz darauf wird sie verhaftet und nie wieder gesehen, »dabei wussten wir schon, daß wir den Gedanken an sie, die aus Hamburg, aus einer großbürgerlichen, jüdischen Familie stammte, verdrängen würden«. (ÄdW I 313)¹⁶

Angeleitet vom Sexualwissenschaftler Max Hodann setzt sich das Erzähler-Ich mit den Deformationen der Sprache und der Psyche vor dem Hintergrund des Disziplinardenkens auseinander. Die patriarchalen Strukturen im kommunistischen Parteiapparat gefährden die Widerstandsbewegung.¹⁷ Dabei wird nicht nur der Stalinismus, sondern implizit auch die erst nach Ende der Handlungszeit des Romans gegründete DDR mit verhandelt: Im Roman werden immer wieder Personen genannt, denen der Autor Weiss in den 1960er-Jahren begegnet war, und zwar in ihrer Funktion als repressive DDR-Doktrinäre, die ihn persönlich unter Druck gesetzt hatten. Alexander Abusch ist einer von ihnen: 1939 wurde er als Widerstandskämpfer von den Nationalsozialisten interniert, in den Jahren 1961–67 war er stellvertretender Vorsitzender des Ministerrats der DDR. Die Frage, wie jene, die ihr Leben im Widerstandskampf riskiert hatten, sich in der Nachkriegszeit daran beteiligen konnten, ein anderes totalitäres System mit aufzubauen, war für Weiss zu Beginn der Romanarbeit zentral gewesen.¹⁸ Abusch zählt zu den Personen, über die

¹⁶ Die Abgrenzung vom Stalinismus vollzieht sich zudem anhand von Richard Stahlmann als Romanfigur, der bei einer oberflächlichen Lektüre tatkräftig und hoffnungsfroh wirkt, allerdings nicht als positiv besetzter Held dargestellt wird, sondern vielmehr die autoritären, militaristischen Geheimdienststrukturen der Komintern verkörpert, vgl. Berthold Brunner, *Der Herakles/Stahlmann-Komplex in Peter Weiss' ›Ästhetik des Widerstands‹*, St. Ingbert: Röhrig 1999. Nach dem Krieg, und dies wusste Weiss, gründete Stahlmann zusammen mit Markus Wolf die Abteilung für Auslandsspionage beim Ministerium für Staatssicherheit in der DDR. Vgl. Jenny Willner, »Deckname Karin. Gespräche mit Solveig Hansson, einer Figur der *Ästhetik des Widerstands*«, in: Beise/Birkmeyer/Hofmann (Hg.): *Diese bebende kühne zähe Hoffnung*, 183–199, hier 192 f. Der Lebenslauf Stahlmanns wird in einer anonymen Stasi-internen Publikation heroisierend zusammengefasst: Anonymus, *Aus dem Leben eines Berufsrevolutionärs. Erinnerungen an Richard Stahlmann*, Leipzig 1986. Den Einblick in dieses unheimliche Büchlein verdanke ich Solveig Hansson (1914–2011).

¹⁷ U. a. ÄdW I 260 f. über Triebkräfte, Sexualität, Geschlechterverhältnisse und Krieg sowie ÄdW III 255 über die Gründe, weshalb Hodann der KP den Rücken kehrt: Deutschland ist für ihn das Land, »das an seinem Chauvinismus zugrunde ging«, wobei die »finstren Erinnerungen an die Deformationen der sowjetischen Partei« sowie die Menschenverachtung kombiniert mit dem »Heroismus des Volkskriegs« dazu führen, dass er kein Vertrauen für jene aufbringen kann, die gewillt sind, im Namen der Linientreue »die Dogmen ihrer Partei auf neue Generationen zu übertragen«.

¹⁸ Vgl. u. a. NB 1960–71, 816 f.: »Was hinderte diese Persönlichkeiten daran, [...] diese Männer, die für ihre politische Überzeugung Kerker, Torturen, Konzentrationslager, schwere Jahre der Emigra-

es im Roman heißt, ihr Verhalten zeuge »von einer Härte gegeneinander und gegen sich selber«, und ohne die es unter den Bedingungen des illegalen Widerstandes »kein Überleben« hätte geben können. Dabei wird offen gelassen, ob der Charakter der kommunistischen Parteikarrieristen von Anfang an »vom Drang zur Machtausübung geprägt« war oder ob die entsprechende Persönlichkeitsstruktur erst eine Folge der hierarchischen Disziplinierung und der traumatischen Erfahrungen im Widerstand gewesen ist, bedingt »durch die ständig gesteigerte Furcht, nicht standhalten zu können« und »liquidiert zu werden«. (ÄdW II 49)¹⁹

Unter Rückgriff auf Zeitzeugenbefragungen, Archivrecherche, Fotografien und eigene Eindrücke betrieb Weiss die literarische Rekonstruktion der illegalen Netzwerke der Kriegsjahre. Bis auf den anonymen fiktiven Erzähler und dessen Eltern tragen alle Figuren in der *Ästhetik des Widerstands* die Namen historischer Vorbilder. Die eigentlichen Hauptfiguren im Roman sind größtenteils Nebenfiguren der Geschichte: Die wechselnde Erzählperspektive des Romans bleibt vor allem jenen vorbehalten, die von der Geschichtsschreibung auf beiden Seiten des eisernen Vorhangs unbeachtet blieben. So wird etwa der frühere Kommunist und spätere SPD-Bundesminister Herbert Wehner über mehrere Seiten hinweg aus der Sicht Solveig Hanssons beschrieben, einer jungen schwedischen Untergrundfunktionärin aus den untersten Rängen der Komintern, die vor allem darin geübt war, unauffällig zu sein. 30 Jahre später spazierte sie mit dem Schriftsteller Weiss durch die Stadt und gab ihm detaillierte Auskünfte über den Aufbau der Stockholmer Untergrundorganisation während der Kriegsjahre.²⁰ Weiss' fiktiver Erzähler, der implizite Autor des Romans, nimmt sich vor, den anonymen Zeitzeugen ihre Namen zurückzugeben:

Eigentlich waren sie stumm gewesen, im Verschwiegenen hatten ihre Handlungen stattgefunden, nur im Schlaf konnten sie manchmal aufschreiben, um sich, noch nicht wach, die Hand vor den Mund zu legen, sie, die die Wirklichkeit, in der wir lebten, und damit auch die Gegenwart, aus der heraus ich einmal schreiben würde, verändert und geprägt hatten, waren nicht einmal im Besitz ihrer Namen gewesen. Mit Chiffren, Decknamen hatten sie sich verborgen. Wenn ich beschreiben würde, was mir wider-

tion überstanden hatten, jene Reife und Überlegenheit aufzubringen, die zum Amt der kulturellen Förderer gehörte. Warum konnten sie, die Quälereien, geistige Unterdrückung am eigenen Leib erfahren hatten, nicht die Notwendigkeit der Ausdrucksfreiheit [...] einsehen, warum mussten sie, denen es gegeben war, die Richtlinien zu bestimmen, mit solchen Einengungen und Einschnürungen von ihrer Macht Gebrauch machen. Was war mit ihnen geschehen, daß sie sich zu solcher Anmaßung verstiegen gegenüber Ausübenden von Berufen, die nicht ihre eigenen waren, daß sie ihnen mit solchem Anspruch auf absolute Gültigkeit Vorschriften diktierten, die sich nur dank ihrer Stellung, nie ihrer Überzeugungskraft wegen, durchsetzen ließen.«

¹⁹ Zu Abusch vgl. auch ÄdW I 159; 164; ÄdW II 25; 125; ÄdW III 144.

²⁰ Vgl. NB 1971–80, 808: »Wehner wird vor allem beschrieben wie gesehn von Mewis, Bischoff, Solveig«. Für Näheres über Weiss' Methode anhand des Beispiels Solveig Hansson vgl. Willner, »Deckname Karin«.

fahren war unter ihnen, würden sie dieses Schattenhafte behalten. Mit dem Schreiben würde ich versuchen, sie mir vertraut zu machen. Doch etwas Unheimliches würden sie behalten, vor einigen würde ich nie die Furcht loswerden, die sie in mir geweckt hatten, denn sie hätten mich an die Wand stellen können. Mit meinem Schreiben würde ich sie zum Sprechen bringen. Ich würde schreiben, was sie mir nie gesagt hatten. [...] Ich würde ihre geflüsterten, gemurmelten Monologe, ihre bösen Träume erraten, sie selber würden sich darin vielleicht nicht wiedererkennen, mich aber würde ich erkennen, wie ich einst darauf lauerte, ihnen Zeichen ihres Lebens aus den verwischten Gesichtern ablesen zu können. Und doch würden sie mir, wenn ich ihnen wieder begegnen sollte, fremder sein als zu der Zeit, als uns der Schrecken miteinander verband, und sie würden mir, wenn ihnen Offenheit möglich wäre, nicht mehr sagen können als das, was ich, vom Schweigen her, über sie wußte. (ÄdW III 265 f.)

Eine Besonderheit des Romans besteht darin, dass die hier beschworene Vorstellung eines unabschließbaren Wissens »vom Schweigen her« mit einem geradezu exzessiven empirischen Aufwand kombiniert wird. Jede Ortsbeschreibung, jeder Name, jeder Deckname beruht auf Recherche, die Aufzählung von Daten nimmt zuweilen mehrere Seiten in Anspruch, biografische Vorgeschichte wie politischer Werdegang einzelner Figuren werden minutiös aufgerollt. Wie es diverse historische Untersuchungen nach der Eröffnung der staatssozialistischen Archive in den 1990er-Jahren bestätigt haben, hat die *Ästhetik des Widerstands* die polarisierte Geschichtsschreibung des Kalten Krieges in mehreren wesentlichen Punkten durch eine differenzierte Darstellung »korrigiert – und blamiert«. ²¹ Dies gilt insbesondere für die Auseinandersetzung mit den Intrigen innerhalb der deutschen KP im skandinavischen Exil, die für die spätere Zusammensetzung der Führung in der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR entscheidend war. ²² Hier rührte Weiss an ein Tabuthema, und entsprechend erschien der Roman in der DDR erst im Jahr 1983 in geringer, kaum zugänglicher Auflage. Noch ein Jahr nach dieser Publikation, und damit zwei Jahre nach dem Tod von Weiss, wurde die *Ästhetik des Widerstands* als schwer einschätzbares Risiko eingestuft. Erich Mielke, Minister für Staatssicherheit der DDR, erteilte den Befehl an seine Beamten, die *Ästhetik des Widerstands* in kürzester Zeit zu interpretieren. Oberst Stolze unterschrieb den entsprechenden Aktenvermerk am 16. November 1984:

²¹ Vgl. Rector, »Fünfundzwanzig Jahre *Die Ästhetik des Widerstands*«, 37.

²² Während der Arbeit befand sich Weiss in regem Austausch mit dem in Schweden ansässigen DDR-Bürger und Historiker Jan Peters, dessen Forschungsergebnisse aufgrund seiner Verweigerung gegenüber den Zensurvorgaben der DDR erst zehn Jahre später publiziert werden konnten; vgl. Jan Peters, *Exilland Schweden. Deutsche und schwedische Antifaschisten 1933–1945*, Berlin: Akademie-Verlag 1984 (auf S. IX bezieht sich Jan Peters auf Peter Weiss). Zu den späteren historischen Untersuchungen zum Thema zählt Michael F. Scholz, *Skandinavische Erfahrungen erwünscht? Nachexil und Remigration. Die ehemaligen KPD-Emigranten und ihr weiteres Schicksal in der SBZ/DDR*, Stuttgart: Steiner Verlag 2000, über Jan Peters und Peter Weiss vgl. 299 f. u. 314 f.

Genosse Minister bittet um sofortige Überprüfung des Buches »Ästhetik des Widerstandes« von Peter Weiß. [...] Genosse Minister bittet um Durcharbeitung der Bände, um Auszüge aus den 3 Bänden, wo Anhaltspunkte zu [Paul] Verner und Karl Mewis enthalten sind. Darüber hinaus ist eine Einschätzung zu diesem Buch zu fertigen und schnellstmöglich eine Biographie zu Peter Weiß zu erarbeiten. Diese Unterlagen möchte er am 27.11., morgens vorgelegt haben.²³

Eine »Einschätzung zu diesem Buch zu fertigen« ist eine schwierige Aufgabe. In der *Ästhetik des Widerstands* wird jede politische Einschätzung infrage gestellt, revidiert oder zurückgenommen. Hinter der Polyphonie dieser mühevollen Denkbewegung verschwindet die Erzählerfigur zuweilen ganz, sodass es unmöglich ist, ihre genaue Position, geschweige denn jene des Romans, eindeutig zu bestimmen. Gerade im Hinblick auf historische Daten wird dabei die Grenze zwischen Form und Inhalt fraglich. Die vermeintlich positivistische Fixierung auf eindeutige Referenzialität schlägt ins Formalistische um, etwa wenn der Vater des Erzählers in der Küche sitzt und »die Namen, die sich in ihm festgefressen hatten« vor sich hin ruft: »Krupp, Thyssen, Kirdorf, Stinnes, Vögler, Mannesmann«. Derweil deckt die apathisch gewordene Mutter den Tisch: »Die Namen hoben sich ab vom sanften Klirren, das aus der Küchennische kam. [...] Mein Vater hatte die Reihe der Namen schon fortgesetzt. Haniel, Wolff, Borsig, Klöckner, Hoesch, Bosch, Blohm, Siemens [...]«. (ÄdW III 126) Die Mutter des Erzählers ist verstummt, seitdem sie in Polen Zeugin einer Massenerschießung von Juden wurde. Der Erzähler berichtet, wie Karin Boye dies wie folgt erläutert: »Was mein Vater mit seinen Zahlen nur von sich wegschieben konnte, sei für sie bis in die innersten Fasern lebendig geworden.« (ÄdW III 25)²⁴

Magnus Bergh hat Weiss als Vertreter einer melancholischen Poetologie des Sammelns fetischisierter Gegenstände bezeichnet: »Eine jede Exemplifizierung des Katalogthemas bei Weiss nimmt selbst katalogartige Dimensionen an.«²⁵ In diesem Sinne ließe sich argumentieren, dass sogar das Datum zum Sammelobjekt geworden ist. Der Vater sammelt Daten, Begriffe und Namen, und indem er sie ausruft, wehrt er die Erschütterung ab. Genia Schulz hat als Erste darauf hingewiesen, dass die aufgezählten Daten und Namen als gezielte Desorientierung des Lesers fungieren: Die

²³ Almgren, »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, 401 mit der Quellenangabe BstU, MfS-HA IX/11, FV 98/66, Bd. 306 (Kopie des Aktenvermerks). Bei der negativen Einschätzung Wehners zugunsten von Mewis war sich die DDR mit der westdeutschen CDU/FDP einig: Der spätere SPD-Politiker sei ein Verräter. Für die Relativierung dieses Urteils in Weiss' Roman spielt die Figur Mewis eine entscheidende Rolle.

²⁴ »Mit einem solchen Wissen [...] könne ihr ein Dasein unter uns nicht mehr möglich sein. Sie sei eine Entrückte, doch keine Geistesgestörte, denn das, was sie in sich trage, sei eine Wahrheit, eine schreckliche, für uns noch unverständliche Wahrheit, und insofern sei sie eine Seherin, doch nicht im Sinn von Begnadung, sondern von furchtbarer Verdammnis.« (ÄdW III 25)

²⁵ Magnus Bergh, »Peter Weiss, der Sammler«, in Müllender, Schutte u. Weymann (Hg.), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten*, 93–104, hier 96.

Untergrundbewegung wird in ihrer Undurchschaubarkeit nicht nur beschrieben, sondern mimetisch dargestellt. Vor diesem Hintergrund erschließe sich der Roman-titel erst dann, wenn man beachte, dass ›Widerstand‹ hier viel mehr bedeute als der Begriff aus dem Bereich der Politik und des Staatsrechts.²⁶ Als Begriff aus der Physik bedeutet er Hemmung von Energie, Verlangsamung und Trägheit, und als psychoanalytische Kategorie bezieht er sich auf unbewusste Widerstände gegen Erinnerung, gegen jenes Wissen, das ein etabliertes psychisches System ins Wanken bringen könnte. Das Prinzip der Datenanhäufung und der Namensnennung in Weiss' Roman entpuppt sich nach Genia Schulz als hilflose, rationalistische Abwehr, die sich insofern dem Verstummen näherte, als sie an der Grenze zum Unartikulierten stehe, »vergleichbar dem krankhaften Zählen«. ²⁷ Gleichzeitig, so Schulz, fungiere die Anrufung der Namen von vergessenen Widerstandskämpfern als Klagemauer. Die Romanblöcke seien nicht zuletzt Gedenksteine für die Toten.²⁸

Es stellt sich noch einmal die Frage: Wie ist mit den Blöcken dieses Romans umzugehen, wie mit den aufgeladenen, ineinander verschachtelten Themenkomplexen, die er in so schwer zugänglicher Form darbietet? Eine Möglichkeit eröffnet sich, wenn man das scheinbar Periphere ins Zentrum rückt, nämlich die Passagen, in denen die Diskussionen der Romanfiguren ins Stocken geraten. Wenn etwa die Versuche, die Lage im Spanischen Bürgerkrieg zu überblicken, in Schweigen münden, wird das gesamte Sensorium der Romanfiguren aktiviert, sie verhalten sich der Sprache gegenüber als körperliche Wesen. Entsprechend, und in konsequenter Fortsetzung von Weiss' Schilderung der eigenen Vietnamreise in *Rekonvaleszenz*, führen die Spanien-Abschnitte der *Ästhetik des Widerstands* nicht etwa an die Fronten des Spanischen Bürgerkriegs, sondern in ein Krankenhaus. Wenn hier politische Strategien diskutiert werden, kommt das Verlangen nach einer anderen Sprache in der Gestik, Mimik und in der Körperhaltung der Rekonvaleszenten zum Ausdruck:

Es war, als zeichnete sich, nicht nur in Münzers Gesicht, mit dem einen leuchtenden Auge und der schwarzen Vertiefung daneben, in allen Gesichtern, die sich dem Sprecher zuwandten, ein Verlangen nach anderen Worten, Erklärungen ab, nach einer Ausdrucksweise, die den Ereignissen, mit denen sie verbunden waren, besser entsprach. Da keine Fragen gestellt wurden, war es schwierig auszumachen, was sie hören wollten, nur der Reglosigkeit der Blicke, dem Schweigen, der Haltung von Schultern und Armen war zu entnehmen, daß noch auf etwas gewartet wurde. Dieses Verharren war geprägt vom Wissen, daß sie unmittelbar ausgelöscht werden konnten. [...] Sie waren nach Spanien gekommen, um zu kämpfen, es war selbstverständlich, dass ein

²⁶ Über die verschiedenen Bedeutungsebenen des Widerstandsbegriffes vgl. Genia Schulz, *Die Ästhetik des Widerstands. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*, Stuttgart: Metzler 1986, 9.

²⁷ Ebd., 110 f.

²⁸ Ebd., 110.

Stab ihre Bewegungen zu leiten hatte. Doch in der aufkommenden Stille, im plötzlichen Bewußtsein von jeglicher Einflussnahme auf die Entwicklung abgetrennt zu sein, bedrängte sie all das Ungelöste, das sich unter der klaren glatten Oberfläche der Strategie verbarg. (ÄdW I 241)

Im Krankenhaus der Internationalen Brigaden rückt ein Horchen und Lauschen ins Zentrum, das sich an den Gesichtern, Schultern und Armen ablesen lässt, eine Suche nach einer anderen Sprache, die unter der Oberfläche der Strategie vermutet wird. Das Verhältnis zwischen Oberfläche und Tiefe erschöpft sich dabei nicht in der binären Opposition zwischen stummen Körpern einerseits und der Sprache andererseits. Vielmehr wird mit sinnlichen, körperlichen Mitteln registriert, dass etwas Undurchsichtiges, zutiefst Unsprachliches den Worten selbst anhaftet. Klar und glatt ist die Oberfläche der Strategie, die Worte des Gegners dagegen haben »etwas hart Geschliffnes, Kristallisches« (ÄdW I 289).

In der *Ästhetik des Widerstands* erscheint die Sprache also nicht vornehmlich als sichere Konstruktion oder als Medium des ordnenden Bewusstseins, sondern zugleich als stoffliche Materie und als körperliches Widerfahrnis, das jegliche Konstruktionsbemühungen zu torpedieren droht.²⁹ Durch den immer wiederkehrenden Fokus auf das Unsprachliche inmitten der sprachlichen Äußerung rücken Erfahrungen ins Zentrum, die den instrumentalisierten Sprachbegriff in Frage stellen. In den Worten, die in der *Ästhetik des Widerstands* beschrieben werden, sind Kräfte wirksam, die sich dem Einfluss des Individuums entziehen. Paradoxerweise verkörpern die Worte all das, was sich den Artikulationsbemühungen Einzelner widersetzt. Das Horchen in der *Ästhetik des Widerstands* richtet sich entsprechend nicht nur nach außen, sondern zugleich dem Unsprachlichen der Sprache selbst zu. Dadurch wird das Verhältnis von der Sprache und ihrem Anderen, von Bedeutung und sinnlosem Geräusch, von Artikulation und animalischem Laut sowie von Bau und Gefahr problematisiert.

Als Motivkomplex ist die physische Wahrnehmung der Sprache sowie das Lauschen nach einer anderen, einer möglichen Sprache in der *Ästhetik des Widerstands*

²⁹ Was Burkhardt Lindner über die Zeiterfahrung in der *Ästhetik des Widerstands* festgestellt hat, gilt insofern gleichermaßen für die Spracherfahrung der Romanfiguren. Lindner diskutiert Romanpassagen, in denen die normale Zeiterfahrung des Erzählers aussetzt, etwa wo dieser die Empfindung formuliert, »als sei auch die Zeit zerborsten, und als hatte ich sie, indem ich mich durch ihre Schichten wühlte, zwischen den Zähnen zu zermahlen.« (ÄdW II 15) Hier erscheint die Zeit nicht als Medium des ordnenden Bewusstseins, sondern gewinnt stoffliche Qualität, Lindner zufolge figuriert sie als Aggregat von etwas anderem als Zeit, als etwas Fremdes, durch das man sich durchwühlen muss, das man durch Zerkauen vernichten oder sich einverleiben muss, damit man nicht daran erstickt. Wo die Wahrnehmung der Zeit den Wahnsinn streift, so Lindner, hat sich die Zeit zu Unzeit verwandelt. Burkhardt Lindner, »Die Unzeit der ›Ästhetik des Widerstands‹. Gesten der Wahrnehmung«, in: PwJ 9 (2000), 115–129. Die im Roman geschilderte Spracherfahrung, so ließe sich hinzufügen, verhält sich dazu analog.

eng mit der Rolle Kafkas verbunden. Es geht um einen Wahrnehmungsmodus, der sich auf das Unsprachliche in der Sprache selbst richtet, und es gilt, sich auch beim Lesen der *Ästhetik des Widerstands* ein entsprechendes Sensorium für das Wortgebilde anzueignen: Was aus der Ferne aussieht wie ein glatter Block, wird, mit mikroskopischem Blick betrachtet, zu etwas Ausgehöhltem, in dem es wispert, brodeln und pulsiert.

2 Kafkas *Prozeß* als Störung in Weiss' Arbeitsprozess

Manchmal scheint es mir, Gehirn und Lunge hätten sich ohne mein Wissen verständigt. »So geht es nicht weiter« hat das Gehirn gesagt und nach fünf Jahren hat sich die Lunge bereit erklärt, zu helfen.¹

Franz Kafka

Anfang Februar 1974 wird eine schwere Grippe Anlass für Weiss, die Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* niederzulegen. Laut der nachträglichen Bearbeitung seiner Notizbücher für den Suhrkamp-Verlag findet in dieser Zeit ein Gespräch mit Ingmar Bergman statt:

5/2 Gespräch mit Ingmar Bergman. Seine Anregung: Kafkas Prozeß zu dramatisieren. Liege zu Bett. Grippe. Lese das Buch wieder (zum wievielten Mal?) – gleich starke Eindrücke. Dramatisierung vielleicht möglich als Zwischenarbeit – Kafka gegen den Strich lesen. (NB 1971–80, 255)²

Bergman hatte die schwedische Uraufführung von Weiss' *Ermittlung* auf der Stockholmer Dramaten-Bühne im Jahr 1966 mit großem Erfolg inszeniert. Acht Jahre später folgt Weiss der Anregung Bergmans und geht in den Wochen zwischen Februar und April 1974 ganz in der Zwischenarbeit auf: Er liest Kafkas *Prozeß*, wie er es nennt, gegen den Strich und dramatisiert den Roman. Wenn er auf diese Phase im Juni des gleichen Jahres zurückblickt, erwähnt er sie in einem Atemzug mit Ermattungszuständen, Krankheiten und einem missratenen Schreiburlaub auf dem schwedischen Land:

21/6 Die Katastrophe meiner Romanarbeit. [...] 10 Tage wieder weg durch Krankheit, Ermattung. [...] Davor der total verunglückte Monat auf dem Land. Und ab März das Zwischenspiel mit Kafka – Bergman – von dort ab der eigentliche Abbruch. Habe seitdem – nun ½ Jahr – keinen Zugang mehr zur eigentlichen Arbeit gefunden. Mit jedem Tag wird der Versuch, einen Neubeginn zu finden, zu etwas Unüberwindlichem.

¹ Franz Kafka, *Briefe April 1914–1917*, hg. v. Hans-Gerd Koch Frankfurt a. M.: Fischer 2005 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 319 f.

² Vgl. KGA 6.244, Notizbuch 29 (28.12.1973–15.3.1974), 60: »gegen den Strich 7/2 / wie kommt ein Mensch gegen diesen Gerichtshof an?«

Müsste alles noch einmal von vorn beginnen. Dies ist (die Arbeit begann Frühjahr 72) eine Unmöglichkeit!
Stehe auf einer Ruine. (KGA 7.029)³

Drei Monate, aber offenbar ein gefühltes »½ Jahr« nach der *Prozeß*-Bearbeitung, betrachtet Weiss sie als Störung im eigentlichen Arbeitsprozess. Der Eintrag legt nahe, dass »das Zwischenspiel mit Kafka« eine langwierige Schreibblockade ausgelöst hat. Was ist passiert?

In den Notizbüchern liest sich das Kafka-Projekt wie eine schreibend vollzogene Krise. Parallel mit der offiziell verlautbarten, sozialkritisch motivierten Distanzierung von Josef K. bricht sich in den Notizbüchern eine krisenhaft-identifikatorische Lesart Bahn. Wie sich noch zeigen wird, enthält die *Ästhetik des Widerstands* überdeterminierte Chiffren aus diesem hoch virulenten Komplex. Betrachtet man die Schreibweise von Weiss' früherem Roman, findet weniger das *Prozeß*-Stück selbst, als vielmehr die Notizen über die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte dieses Stücks darin eine Entsprechung. Genau hierin liegt allerdings die historische Relevanz.

2.1 »Kafka war der hinterrücks Ermordete«. Weiss' frühe Kafka-Lektüren

Als wüssten Hunde, wie sie sterben. Sie wissen
nicht mal, dass sie Hunde sind – (KGA 6.291)

Peter Weiss

Weiss' Kafka-Lektüren schwankten schon immer zwischen hysterischer Mimesis und radikaler Distanzierung. Mehr als Henry Miller, mehr als Brecht, mehr als Sartre und mehr noch als das Jugendidol Hesse ist Kafka bei Weiss eine feste Bezugsgröße, zu der er sich immer wieder neu positioniert hat. Dieses sowohl enge als auch schwierige Verhältnis hätte beinahe in der Stadt Kafkas beginnen können: Kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, in den Jahren 1937–38, studierte Weiss an der Prager Kunstakademie und erhielt, eigenen Aussagen zufolge, während dieser Zeit Kafkas *Prozeß* als Geschenk von einem Studienfreund.⁴ Seine erste Auseinandersetzung mit diesem Roman setzte jedoch erst ein, als er die Tschechoslowakei längst verlassen hatte und nach einem Aufenthalt in der Schweiz seinen Eltern ins schwedische Exil gefolgt war. In Stockholm verkehrte er in den Kreisen

³ Notizbuch 31 (5.7.1974–23.9.1974), 186, vgl. NB 1971–80, 374.

⁴ »Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. Der Kampf um meine Existenz als Maler«, in: Peter Spielmann (Hg.), *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme* [Ausstellungskatalog Museum Bochum], Berlin: Fröhlich und Kaufmann 1982, 5–37, hier 28.

jener avantgardistischen Schriftstellergruppe, die sich um die Zeitschrift *40-tal* (dt.: ›40er-Jahre‹) gebildet hatte und zu deren Leitfiguren Erik Lindegren, Karl Vennberg, Ingrid (Nini) Flodquist und Stig Dagerman gehörten. Neben Kafka wurden unter anderem August Strindberg, Henry Miller, André Breton und Samuel Beckett diskutiert, man nahm Impulse aus dem Surrealismus, dem Existentialismus und der Psychoanalyse auf und übersetzte etliche literarische Klassiker der französischen, deutschen und angloamerikanischen Moderne ins Schwedische.⁵ Es dürfte kein Zufall gewesen sein, dass Weiss' erste Auseinandersetzung mit Kafkas *Prozeß* zeitlich mit der Rezeption dieses Romans in der Gruppe um *40-tal* zusammenfiel, und zwar zu einer Zeit, als Karl Vennberg den *Prozeß* ins Schwedische übersetzte.⁶

Das Besondere an Weiss' Kafka-Rezeption ist sowohl ihr verhältnismäßig frühes Datum als auch der Umweg über die schwedische Rezeption während der Kriegsjahre.⁷ Die Spuren Kafkas im schwedischsprachigen Frühwerk von Weiss sind von Andrea Heyde untersucht worden. Sie verweist auf kafkaeske Außenseiterfiguren und Motive in den Arbeiten *Från ö till ö*, »Dokument I« und *Rotundan* und spricht vom Modell einer emphatischen Identifikation sowohl mit den Figuren Kafkas als auch mit dem Schriftsteller selbst: Über Kafka habe Weiss einen Weg gefunden, sein Selbstverständnis als Außenseiter mit dem frühmodernistischen Topos von der Isolation des Intellektuellen zu kombinieren; er habe die Kafka-Lektüre als Offenbarung seiner eigenen Grundsituation erlebt.⁸ Irene Heidelberger-Leonard analysiert die Rolle Kafkas bei Weiss aus einer anderen Perspektive: Kafka sei Weiss' »Bezugspunkt in Sachen Judentum«. Weit über die schwedische Schaffensphase hinaus sei Kafka für ihn eine »Identifikationsfigur« im Sinne eines »Juden ante Auschwitz«.⁹

Beide Lesarten setzen bei der Vielzahl an biografischen Übereinstimmungen zwischen Kafka und Weiss an: Während Kafka als Sohn einer jüdischen, bürgerlich assimilierten, deutschsprachigen Familie in Prag lebte, wuchs Weiss mit tschechoslowakischer Staatsbürgerschaft auf, als Sohn eines zum Protestantismus konver-

⁵ Das literarische Schaffen der *fyrtyotalister* war der Vorstellung einer formalistischen Avantgarde verpflichtet; das direkte politische Engagement wurde auf Zeitungsartikel verlegt. Hier standen Risse im Idyll der schwedischen Gesellschaft im Zentrum, reflektiert wurde auch der Umstand, dass sie alle den Weltkrieg aus sicherer Entfernung erlebt und nur medial vermittelt bekommen hatten. Vgl. Bourguignon, *Der Schriftsteller Peter Weiss in Schweden*; Ankersen, *Ein Querschnitt durch unsere Lage*, und Wiebke Annik Ankersen, »Nachwort«, in: Peter Weiss, *Die Situation*, übers. v. Wiebke Annik Ankersen, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2000, 253–260, hier 254 f.

⁶ Franz Kafka, *Processen*, Stockholm: Holger Schildts förlag 1945. Karl Vennberg hat »Die Verwandlung« übersetzt: Franz Kafka, *Den sanningsökande hunden och Förvandlingen*, Stockholm: Forum 1945.

⁷ Erst in den 1950er-Jahren wurde Kafka in der BRD umfangreicher rezipiert, in der DDR galt er bis in die 1960er-Jahre hinein als »literarische persona non grata« und blieb bis zum Ende aus dem offiziellen Erbe-Kanon ausgeschlossen. Vgl. Angelika Winnen, *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.

⁸ Heyde, *Unterwerfung und Aufruhr*, 11 f.

⁹ Heidelberger-Leonard, »Jüdisches Bewusstsein im Werk von Peter Weiss«, 56 u. 60.

tierten Textilfabrikanten, der wiederum als Sohn jüdisch-orthodoxer Eltern im heutigen Ungarn aufgewachsen war. Während Kafka den zunehmenden Antisemitismus in der späten Habsburgermonarchie und der frühen Tschechoslowakei erlebte, wurde Weiss vom aufkommenden Nationalsozialismus in Deutschland sowie vom Leben im britischen, tschechoslowakischen, schweizerischen und schwedischen Exil geprägt. Als Sohn eines erfolgreichen Textilfabrikanten konnte er zudem seine Situation als »zweckloser« Künstler mit jener des schreibenden Kaufmannssohns Kafka verbinden. Es ist allerdings auffällig, dass Weiss selbst nie auf Kafka als Bezugspunkt in Sachen Judentum verweist. Dafür hat er in seinem eigenen Exemplar von Kafkas Tagebüchern dessen folgende Bemerkung kräftig angestrichen:

Was habe ich mit Juden gemeinsam? Ich habe kaum etwas mit mir gemeinsam und sollte mich ganz still, zufrieden damit, daß ich atmen kann, in einen Winkel stellen.¹⁰

Ebenso wenig wie Kafka bereit war, sein Verhältnis zum Judentum anhand von positiv benennbaren Gemeinsamkeiten zu bestimmen, lässt sich die Rolle Kafkas bei Weiss im Rahmen von Identifikation und positiver Übereinstimmung erfassen. Bei Weiss steht der Name Kafka als »Jude ante Auschwitz« zwar sehr wohl in enger Verbindung mit der stets implizit mitverhandelten Problematik eines Menschen, der im Nationalsozialismus als »Halbjude« definiert worden war. Um dieses Verhältnis zu charakterisieren, reicht allerdings die Aufstellung biografischer und motivischer Übereinstimmungen nicht aus. In der Prosa von Weiss ist Kafka vor allem in einem komplexen Netzwerk aus Verweisstrukturen gegenwärtig, die mehrdeutige Nuancen erzeugen und keineswegs im expliziten Inhalt der entsprechenden Passagen aufgehen. Wie sich im Folgenden zeigen wird, geben häufig erst die Leerstellen Aufschluss.

Nach seinem Durchbruch als deutschsprachiger Schriftsteller Anfang der 1960er-Jahre liefert Weiss mit den autofiktionalen Romanen *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* eine literarische (Re-)Konstruktion seiner künstlerischen Anfänge. *Fluchtpunkt* schildert die Exiljahre in Stockholm. Hier kommt Kafka eine Schlüsselrolle in einem Szenario zu, das von der Einsamkeit in der schwedischen Fremde geprägt ist. Anders als für Weiss gibt es nämlich für sein literarisches Alter Ego keine Zugehörigkeit zu einem schwedischen Intellektuellenkreis. Dafür fungiert Kafkas *Prozeß* als Beginn einer schonungslosen Konfrontation mit der eigenen nicht schwedischen Vergangenheit. Der Erkenntnisprozess setzt mit dem Feststellen einer Absenz ein: Bei seinem Umzug nach Stockholm ergreift der Erzähler von

¹⁰ Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, hg. v. Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer 1951 (= Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, hg. v. Max Brod), 350 (Lizenzausgabe, Schocken Books New York). Die Anstreichung befindet sich in Weiss' Exemplar dieser Ausgabe, den Einblick verdanke ich Gunilla Palmstierna-Weiss. Im Februar 1974 verweist Weiss im Notizbuch auf diese Stelle, vgl. KGA 6.262, Notizbuch 29 (28.12.1973–15.3.1974), 78.

seinem neuen Zimmer Besitz, indem er seine Bücher entsprechend einer »innerlichen Folgerichtigkeit« ins Regal stellt: Er ordnet die Bücher von Hesse, Hamsun, Stendhal, Dostojewski, Rolland, Stifter, Heym, Musil, Céline und Lawrence nach den Perioden, in denen er sie gelesen hat. Dabei ruft jedes einzelne Buch als materieller Gegenstand »bestimmte Erlebnisse« wach: An der Farbe der Ausgabe, den Ornamenten im Einband, an den Anstreichungen und Gebrauchsspuren haften Eindrücke, die sich erst im Regal in eine kohärente Entwicklung einreihen lassen. Die Bücher gehen mit alldem, was an ihnen haftet, in eine bewusst geformte Struktur ein, und das Sortieren wird zu einem Akt der Selbstvergewisserung: »Im Überblicken meines Besitzes suchte ich nach einer Widerstandskraft gegen die Fremde, die außerhalb des Zimmers lag.« Lediglich zwei Bücher widersetzen sich diesem Impuls: »Nur für die beiden braungebundenen Bücher *Das Schloß* und *Der Prozeß* fand ich keinen Platz. Ich hatte die Bücher von Peter Kien in Prag bekommen.« (F 54) Wer ist Peter Kien, und warum finden die Bücher, die er dem Erzähler geschenkt hat, keinen Platz im Regal? Was bedeutet es für die Rolle Kafkas im Werk von Weiss, wenn der Versuch des *Fluchtpunkt*-Erzählers, mit Büchern Wände zu bauen, von Kafka unterlaufen wird?

Wenn der Erzähler seine eigene Vergangenheit im Bücherregal strukturiert, verhält es sich mit den beiden Kafka-Bänden wie mit traumatischem Wissen, das vom psychischen Apparat nicht inkorporiert werden kann. Traumatische Erfahrungen durchbrechen den Reizschutz und entziehen sich der temporalen und räumlichen Ordnung. Sie haben in der bewussten Erinnerung keinen festen Standort, sondern suchen den Betroffenen nachträglich heim. Es zeigt sich, dass der Erzähler die beiden Romane *Das Schloß* und *Der Prozeß* nie zu Ende gelesen hat, dass er sie immer wieder nach wenigen Seiten hat beiseitelegen müssen: »Als ich in Prag wohnte, in der Stadt, in der Josef K. um sein Leben kämpfte, war mir der Prozeß zu nah, als daß ich ihn hätte erkennen können.« (F 57) Erst in seinem Stockholmer Zimmer erschließen sich ihm die Eröffnungsworte des Romans: »Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.« (F 56 f.) Erst hier wird Weiss' Erzähler vom *Prozeß* und zugleich von seiner eigenen Prager Vergangenheit eingeholt: »Alles, was ich bisher gelesen hatte, trat in den Hintergrund.« (F 56–58) Noch in der gleichen Nacht liest er Kafkas Roman durch. In den Milieu- und Figurenbeschreibungen erkennt er schlagartig sein eigenes Prag wieder, eine untergegangene Welt, deren Existenz er seit der Flucht verdrängt hatte:

Meine Gedanken umkreisten die Erlebnisse in dieser Stadt, und je tiefer sie eindrangten, desto schwerer wurde das Ungelöste, das in ihnen lag. Ich war entflohen, und die Menschen, die mir dort begegnet waren, waren zurückgeblieben. [...] Es war deutlich, daß diese Welt, der ich noch vor wenigen Jahren angehört hatte, geplündert und zerstampft worden war, und ihre Bewohner waren vertrieben oder gefangen. Ich war entkommen, und Peter Kien war zurückgeblieben, in einem entstellten Dasein. (F 58)

Die Nennung Peter Kiens erhebt einen Namen aus Weiss' Biografie zu einer literarischen Chiffre, die eng mit dem Namen Kafka verknüpft ist. Die historische Person Peter Kien war mit Weiss befreundet, zusammen studierten sie bei Willi Nowak, einem avantgardistischen Maler an der Prager Kunstakademie. Neben der Malerei verband sie auch das Interesse für Literatur, wobei Kien, wie Kafka in der Generation zuvor, zum Kreis der jüdischen, pragerdeutschen Schriftsteller zählte.¹¹ »Peter Kien [...] war mir sehr ähnlich, sehr verwandt«,¹² sagte Weiss in einem Interview noch Anfang der 1980er-Jahre. Abgesehen vom gemeinsamen Vornamen und den gemeinsamen Leidenschaften verband die beiden Freunde ein ähnlicher Familienhintergrund: Beide waren Söhne von Textilfabrikanten, zudem war Kien im nordböhmischen Warnsdorf aufgewachsen, wo Weiss mit seinen Eltern im tschechoslowakischen Exil gelebt hatte, vor der Aufnahme seines Studiums in Prag. Erst in Warnsdorf hatte Peter Weiss' Vater Eugen seinen Kindern eröffnet, dass er zum Protestantismus konvertiert sei, aber als Sohn jüdisch-orthodoxer Eltern geboren wurde und dass die gesamte Familie deshalb von den Nationalsozialisten als jüdische Flüchtlingsfamilie eingestuft werden könnte.¹³ Jahrzehnte später, beim Schreiben der *Ästhetik des Widerstands*, versetzt Weiss seine fiktive Erzählerfigur in genau diese Landschaft: In der Landschaft um Warnsdorf denkt der Erzähler über den *Schloß*-Roman nach. (ÄdW I 171–189)

In *Fluchtpunkt* verbindet der Erzähler »das Ungelöste«, das er bei Kafka vorfindet, mit dem Wissen darum, dass der in Warnsdorf geborene Peter Kien, der ihm die Romane Kafkas schenkte, in Prag zurückblieb, als er selbst nach Schweden zog. Dabei fungieren die Nachrichten über das Schicksal Kiens als Fortsetzung der Leseerfahrung mit Kafka: Direkt im Anschluss an die Passage über die überwältigende *Prozeß*-Lektüre in der ersten Stockholmer Wohnung beschreibt der Erzähler, wie er einen Brief von Peter Kien aus dem Konzentrationslager Theresienstadt erhielt.¹⁴ Im Brief wird Lucie Weisberger genannt, eine gemeinsame Freundin aus der Prager Kunstakademie, die ebenfalls nach Theresienstadt deportiert worden war. Der Erzähler nimmt den Kontakt zu der jungen Malerin wieder auf. Er sammelt Geld, um sie durch eine Heirat zu retten, und setzt sich über die schwedische Botschaft mit der deutschen Besatzungsmacht in Prag auseinander. Der bürokratische Apparat, mit dem er aus sicherer Entfernung korrespondiert, wird in der Beschreibung den nebulösen Mächten in Kafkas *Prozeß* angeglichen:

¹¹ Petra Kienert, »Peter Kien nicht vergessen! Zum Gedächtnis eines, der nicht entkam«, in: PWJ 5 (1996), 19–36, hier 20.

¹² »Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. Der Kampf um meine Existenz als Maler«, in: Spielmann (Hg.), *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, 28.

¹³ Diese Angabe stammt von Weiss' Schwester Irene Weiss-Eklund und ergänzt Weiss' eigene Aussage, dass er diese Information aus dem Munde des Vaters erst mit etwa 19 Jahren erhielt. Vgl. Magnus Bergh, »Die Kristalle von Peter Weiss«, 60.

¹⁴ Der entsprechende Brief an Weiss ist erhalten, publiziert in Kienert, »Peter Kien nicht vergessen!«, 26 f.

Im Frühjahr 1942 schienen noch Möglichkeiten zu bestehen, über das Außenministerium mit den feindlichen Behörden in Beziehung zu treten [...]. Anfangs wurde der Eingang meiner Gesuche von den Ämtern bestätigt, und ich wurde an andere Ämter weitergewiesen, als gäbe es irgendwo eine zuständige Verwaltung. Meine Bittschriften wurden nie abgeschlagen, doch schließlich verblieben sie ohne Antwort, und nach einer letzten Mitteilung von Peter Kien, daß Lucie nach unbekanntem Ort verzogen sei und daß auch er bald weiterreisen werde, bestand nur noch das endgültige Schweigen. (F 59)

Von Herbst 1942 an gab es von Theresienstadt aus nur noch Deportationen nach Auschwitz. Zusammen mit etlichen Musikern und Malern wurden Peter Kien, und vermutlich auch Lucie Weisberger, im »Künstlertransport« direkt ins Vernichtungslager gebracht.¹⁵ »Fliehe, Peter Kien«, denkt der sich erinnernde Erzähler nach Kriegsende bereits in *Abschied von den Eltern*,

bleibe nicht hier. Fliehe, verstecke dich, du mit deinem hilflos offenstehenden Gesicht, mit deinem fassunglos starrenden Blick hinter den dicken Prismen deiner Brille, fliehe, ehe es zu spät ist. Doch Peter Kein blieb zurück. Peter Kien wurde ermordet und verbrannt. Ich entkam. (A 134)

Dieser Schuldkomplex als Motiv ist mit dem Kafka-Komplex untrennbar verbunden. In *Fluchtpunkt* wird die Hinrichtung des Josef K. konnotativ mit der Ermordung Kiens verbunden und damit zugleich mit dem Schicksal, dem der Erzähler selbst dank der gut situierten Eltern entronnen ist. Während sein Schuldgefühl in der schuldlosen Schuld des Josef K. Widerhall findet, erscheint das Buchgeschenk von Kien als Vermächtnis, als hätte der später Ermordete mit dem *Prozeß* auf die Gefahr verwiesen, die bevorstand. Die Namen der Prager Freunde fallen ein letztes Mal, nachdem der *Fluchtpunkt*-Erzähler kurz nach Kriegsende einen Dokumentarfilm über die Vernichtungslager gesehen hat:

Zu wem gehörte ich jetzt, als Lebender, als Überlebender, gehörte ich wirklich zu jenen, die [...] ich längst verraten hatte, gehörte ich nicht eher zu den Mördern und Henkern. Hatte ich nicht diese Welt geduldet, hatte ich mich nicht abgewandt von Peter Kien und Lucie Weisberger, und sie aufgegeben und vergessen. Es schien mir nicht möglich, weiterzuleben, mit diesen unauslöschlichen Bildern. (F 136)

¹⁵ Kienert, »Peter Kien nicht vergessen!«, 29. Peter Weiss wusste offenbar nicht, dass Lucie Weisberger überlebte. Vgl. Elena Makarova, Ira Rabin, *Franz Peter Kien* [Ausstellungskatalog], Prag: Verlag Helena Osvaldová 2009. Darin der biografische Eintrag: »Weisbergerová, Lucie. Geboren am 8. Juli 1923 in Prag [...] Studierte an der Officina Pragensis zusammen mit Peter Kien. Am 16. Juli 1942 von Prag nach Theresienstadt, am 12. Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert. Entkam dem Todesmarsch im Januar 1945. Verbrachte ihre letzten Lebensjahre in der Schweiz.«

Der Schock bei der Konfrontation mit den Bildern vermengt sich hier mit Selbstbezeichnungen, wobei das Schuldgefühl zur Pflicht erhoben wird: »[W]enn ich nicht gefangen und ermordet, oder auf einem Schlachtfeld erschossen worden war, so mußte ich zumindest meine Schuld tragen.« Rückblickend problematisiert der Erzähler allerdings genau diese Kombination von Betroffenheit und Schuldgefühl. Er stellt sich vor, wie sein verstorbener, politisch aktiver Freund Hoderer ihn ermahnt: »[D]ein Schmerz ist eitel, du bist die Erschütterung, die dich überkommt, nicht wert.« (F 137)

Robert Buch hat treffend formuliert, dass diese abwertende Formulierung als Motto über dem Gesamtwerk von Weiss stehen könnte.¹⁶ Die positive Seite der Aussage besteht in der impliziten Aufforderung zu aktivem Handeln, die negative, repressive Seite legt nahe, dass jede subjektive Schmerzensäußerung angesichts des Genozids anmaßend ist. Das Aufgehen im Schmerz wird unter den Generalverdacht der Eitelkeit gestellt, als würde der unversehrt Entkommene mit seinem Leid einen Status als Überlebender beanspruchen, der ihm nicht zusteht. Das Recht zu leiden erscheint als ein Privileg, das man sich durch selbst erfahrenes Unheil verdienen muss, um der Erschütterung »wert« zu sein. Indem der Erzähler seinen Verlust und sein Schuldgefühl als Schmerz bekundet und gleichzeitig ebendiesen Schmerz für illegitim erklärt, versetzt er sich selbst eine Ohrfeige mit dem schonungslosen Gestus »hör auf zu jammern«.

Der *Fluchtpunkt*-Erzähler verhängt über sich selbst ein Pathosverbot und setzt es mittels Selbstbezeichnung um. Dabei mündet genau diese Selbstregulierung in ein neues, wenn auch verhalteneres Pathos: das Pathos des Verzichts auf Leidensausdruck. Einerseits eröffnet Kafka den Blick des Erzählers für die Verbrechen des Nationalsozialismus und den Tod der Freunde und steht somit für die Abkehr von der Selbstbezogenheit in der Rolle als missverstandener Künstler. Andererseits wird gerade die Auseinandersetzung mit dem Tod der anderen als erweiterte Form der Selbstbezogenheit denunziert. Dieser Eitelkeitsvorwurf wird sukzessive erweitert, bis er nicht nur den Umgang des Erzählers mit Kafka, sondern auch Kafka selbst betrifft. Es folgt die Abkehr von Kafka, wobei die Schilderung dieser Abkehr mindestens genauso aufschlussreich ist wie die Geschichte der Hinwendung zu ihm.

In *Fluchtpunkt* gestaltet Weiss sein Verhältnis zu Kafka als Drama, wobei die Abwendung als rigoroses Manöver dargestellt wird, bei dem Henry Miller als *deus ex machina* erscheint. Über *Tropic of the Cancer* schreibt der Erzähler: »So mußte ein Buch sein, so überwältigend, in einem einzigen Anfall und Vorstoß, so heiß von Atemzügen.« (F 164) Angesichts der vitalistischen Textwelten Millers hinterlässt der Erzähler all das als tot zurück, was ihn mit Kafka verband: »Die Welt, in der ich mit Kafka im Zwiegespräch stand, erhielt den Todesstoß. Sie war noch nah, sie bestand noch, doch sie war eine Grabkammer, in der ich gegen die Mauern anließ.« (F 164) Die Vorstellung eines Zwiegesprächs in der Grabkammer lässt die Kafka-

¹⁶ Buch, *The Pathos of the Real*, 95.

Lektüre als Symptom gescheiterter Trauerarbeit erscheinen, als morbide Spielform einer Melancholie, die nur durch die heißen Atemzüge Millers überwunden werden kann. Der Erzähler gibt vor, sein selbstdestruktives Verhältnis zu Kafka mithilfe Millers überwunden zu haben. Dabei vermengt er die Attribute der literarischen Figur Josef K. mit den Eigenschaften der historischen Person Kafka, kulminierend in einem bemerkenswerten Satz, der sich explizit auf den Autor Franz Kafka bezieht: »Er hatte sich blindgestarrt an der Mauer, an der verrammelten Tür, und hinterrücks hatte er sich ermorden lassen.« (F 167)

Die Merkwürdigkeit dieses Satzes kann nicht genug betont werden. Befremdlich ist nicht nur die Vorstellung, einem hinterrücks Ermordeten seine Ermordung zum Vorwurf zu machen, sondern bereits die Behauptung, Kafka sei überhaupt gefangen genommen und ermordet worden. Die Gestalt, die hier beschrieben wird, verkörpert offenbar weder den Schriftsteller noch seinen Protagonisten Josef K., sondern vielmehr das vom Erzähler wahrgenommene Bewegungsprinzip oder Temperament in den Texten Kafkas. In Typoskripten aus der Mitte der 1950er-Jahre formuliert Weiss die Ablösung Kafkas durch Miller noch drastischer: »K. hielt mich fest in der süßen Wollust der Erniedrigung. Alles Todessüchtige in mir klammerte sich fest in seinen Schilderungen der totalen Vernichtung.«¹⁷ Wenn Weiss Kafka und Miller einander gegenüberstellt, steht Kafka für Erniedrigung, Todessehnsucht und Unterwerfung, während Miller Autonomie und Tatkraft verkörpert, »ein einziges ICH, und nur dies ließ er gelten«, er »piff auf die Gemeinschaft. Schuld und Rücksichtnahme war faules Gewäsch«. Diese Texte stammen aus dem Jahrzehnt vor den politischen Stellungnahmen von Peter Weiss, und es ist auffällig, wie er sich selbst als schwankend zwischen zwei Polen beschreibt:

Miller schlug auf das Krankheitsbild ein. Wie alle rasenden Angreifer hatte er keine Zeit zum langen Durchdenken, seine Stärke lag im jähen Reagieren, im schonungslosen Sichstellen.

In Miller und Kafka erkannte ich zwei Pole meines Ichs. In einem Pol konzentrierte sich die Müdigkeit, das Morbide, [...] im anderen Pol die Gegenkraft des Wilden, Ausschweifenden, Unbändigen, Triebhaften. Und irgendwo zwischen diesen Polen, ungewiss hin und herflutend, liegt meine eigene Stimme und versucht, zur Sprache zu kommen.¹⁸

Mit dem Wissen um die spätere politische Radikalisierung von Weiss ließe sich sagen, dass die Amoralität und die Tatkraft Millers hier als Bedingung der Möglichkeit von Aktivismus erscheinen. Das von Miller verkörperte Temperament wird

¹⁷ Peter Weiss, »Kafkas und Henry Millers Amerika«, PWA 1897, drei Blätter. Erstabdruck in Heyde, *Unterwerfung und Aufruhr*, 202–204, hier 202. Vgl. die Analyse von Günter Schütz, *Peter Weiss und Paris. Prolegomena zu einer Biographie. Band 1, 1947–1966*, St. Ingbert: Röhrig 2004, Kap. 5.2.

¹⁸ Peter Weiss, »Kafkas und Henry Millers Amerika«, 204.

jenen Eigenschaften gegenübergestellt, die Kafka zugeschrieben werden: Verkümmern, Krankheit, Müdigkeit und Schuldkomplex.¹⁹ Wenn der rabiate Anspruch einer Reinigung von Emotionen, einer Immunität gegen Schmerz und Trauer dieses Miller-Bild prägen, so lässt es sich nicht zuletzt auf den Gestus zurückführen, den Miller seinerzeit sich selbst vorschrieb. »Schluß mit den Sentimentalitäten!«, schrieb Miller, und: »Weg mit dem Gewäsch, mit dem Gesülze und Gefasel.« Er offenbart: »[I]ch habe in aller Ruhe damit begonnen, meine Texte zu beschneiden, auszuputzen, zu verstümmeln, auf skelettartige Strenge zurechtzustutzen.«²⁰

Millers Abkehr von »Sentimentalitäten« geht allerdings nicht unverändert in das literarische Universum von Peter Weiss ein, und darin besteht das Wesentliche. Genau genommen wird der scheinbar autonom agierende, ausschweifende Amoralist Miller als Vehikel eingesetzt, als nach außen verlagerte Selbstdisziplinierungsinstantz eines überaus moralisch und emotional argumentierenden Erzählers. Weiss' Verherrlichung der Miller'schen Amoralität lässt sich ohne die von ihm beschriebenen Schuldgefühle gegenüber den Ermordeten und ohne die eingestandene Schwäche für melancholische Grabkammergespräche nicht begreifen. An diesem Beispiel zeigt sich erneut, wie Weiss' Verhältnis zu Kafka mit Formen der Selbstbeziehung verknüpft ist, ob in der schuldbeladenen Trauer um seine Gefährten oder bei der gewaltsamen Austreibung ebendieser Trauer mithilfe der Figur Miller. Fernab seiner eigenen Textwelten wird Miller somit als Mittel zum Zweck der emotionalen Regulierung eingesetzt. Die Figuren Kafka und Miller agieren den inneren Konflikt des Erzählers stellvertretend aus: Wenn der tatkräftige Miller den leidenden Kafka barbarisch lachend aus dem Weg räumt, treibt sich Weiss' Erzähler das Leiden aus.

Die gleiche Struktur klingt im Titel eines Stückes nach, das Weiss 1963 verfasste und 1968 veröffentlichte: *Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird*.²¹ Es handelt sich um eine groteske Moritat in Schaubudenmanier, die häufig als Kafka-Parodie bezeichnet worden ist. Einer Deutung zufolge wird der Konflikt des Josef K. mit *Mockinpott* ins Lächerliche gewendet und insofern abgewehrt,²² einer anderen zufolge wird hier genau das inszeniert, was in Kafkas *Schloß* Tabu bleibt: der blasphemische Marsch hinein in die Büros der Machthaber.²³ Zu Beginn des Stückes sitzt der Titelheld im Gefängnis, ohne zu verstehen, warum er verhaftet

¹⁹ Die Haltung Millers wird dabei im Bild männlicher sexueller Dominanz festgehalten. Während Josef K. alias Kafka »der sexuell schwer gehemmte« sei, erscheint Miller als viriler Barbar: »Miller schälte das Geschlechtliche frei von jeder Moral, stellte es als zentralen Lebensstrom hin. [...] Er vernichtete die Umlagerung von Tabus, indem er sich über jedes Weib stürzte, das in seine Nähe geriet, und während er noch im Coitus rammte, stahl seine Hand Münzen aus ihrer Tasche« (Ebd., 203).

²⁰ Henry Miller, *Frühling in Paris*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991, 108.

²¹ Peter Weiss, *Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird*, in: St I, 113–153.

²² Vgl. Heyde, *Unterwerfung und Aufruhr*, 50.

²³ Vgl. Olaf Baerwald, »Polis, Solitude, and Solidarity: Soundings of Kafka in Weiss and Canetti«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 1/2 (2005), 15–22, hier 20.

wurde: »Gibt es denn keine Gerechtigkeit / hab nie begangen keine Schlechtigkeit«. ²⁴ Nachdem er seine letzten Ersparnisse für einen Anwalt ausgegeben hat, ist er hoch verschuldet und wird ohne Hab und Gut aus dem Gefängnis entlassen. Im Verlauf seiner darauffolgenden Odyssee durch gesellschaftliche Instanzen wird ihm das Leiden nur insofern ausgetrieben, als man das Austreiben selbst als unabschließbare, nie zu einem Ergebnis führende Aktivität definiert. Sein Leiden wird Mockinpott nicht los, vielmehr verschlimmert es sich zusehends. Zu Hause grollt und knurrt ein Nebenbuhler im ehelichen Schlafzimmer, aus der Arbeit wird Mockinpott entlassen, im Krankenhaus wühlen Ärzte mit scharfen Instrumenten in seinem aufgeklappten Schädel herum und erklären ihn für verrückt. Während er sich vergeblich bei immer höheren Instanzen beklagt – »Warum passiert grade mir immer Mallör / wo ich doch nie keine andern stör« ²⁵ –, erscheinen Engelsfiguren, die laut Regieanweisung unentwegt mit ihren blechnen Flügeln klappern und »Miserere Miserere« ²⁶ brüllen. Bis zum Ende wird auf den jammernden Mockinpott eingeschlagen, als hätte seine gesamte Umwelt jene sadistisch-erzieherische Haltung des »Jetzt zeig' ich's dir« übernommen, bei der immer mehrdeutig bleibt, was genau gezeigt werden soll. Karlheinz Bohrer hat das Stück die »hysterische Steigerung eines sadistischen Leerlaufs« ²⁷ genannt. Am Ende spricht Mockinpott beim lieben Gott vor und bekommt zunächst einen Lachanfall und dann einen Wutanfall, denn er erkennt, dass sein Leiden auch hier nicht belohnt werden wird. Er will den Himmel verlassen, »[w]ill weit ausschreiten, stolpert dabei über seinen eigenen Fuß«, so die Regieanweisung, und beginnt einen beschwingten Tanz, »wie ein Schlittschuhläufer, entfernt sich, in immer weiteren Bögen« ²⁸. Mit diesem Bild endet das Stück *Mockinpott*.

Auf den ersten Blick mag es den Anschein haben, als habe Weiss mit dieser merkwürdigen Moritat seine Auseinandersetzung mit dem Motiv der kafkaesken Verfolgung des Einzelnen abgeschlossen. In der unmittelbar darauf folgenden Zeit etablierte sich Weiss als politisch engagierter Dokumentardramatiker, wobei Kafka, zumindest vordergründig betrachtet, immer mehr an Bedeutung für seine Arbeit verlor. ²⁹ *Mockinpott* birgt jedoch keine Schlichtung, das Stück entspricht am ehes-

²⁴ Weiss, *Mockinpott*, 115.

²⁵ Ebd., 144.

²⁶ Ebd., 119; 129; 141 u. a.

²⁷ Bohrer, »Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten«, 184.

²⁸ Weiss, *Mockinpott*, 153.

²⁹ Allerdings lässt sich der Umgang mit dem Torturmotiv als impliziten Kafka-Verweis begreifen. Bohrer sieht in der für Weiss charakteristischen »Beschreibung individueller Grausamkeit an einem individuell erfahrbaren Opfer«, »belauert von einem erschreckten Blick«, eine Verwandtschaft mit Kafka, die jedoch in den späteren Dokumentardramen *Viet Nam Diskurs* und *Gesang vom Lusitanischen Popanz* komplett getilgt worden sei (Bohrer, »Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten«, 189).

ten einer Haltung, die zwischen hysterischen Lach- und Wutanfällen schwankt, und bildet entsprechend bei Weitem nicht den letzten Akt in Weiss' Auseinandersetzung mit Kafka. Der Kafka-Komplex schleicht sich immer wieder an. *Trotzki im Exil* enthält wieder eindeutige intertextuelle Bezüge:³⁰ Der politische Apparat, der Trotzki ausschließt, beobachtet, verfolgt und ermordet, wird mit Worten beschrieben, die den Stalinismus in die Nähe der undurchsichtigen Apparate bei Kafka rücken lassen. Bei den Moskauer Prozessen ist die Schuld der Angeklagten, wie bei Kafka, von vornherein gegeben, am Ende werden sie als »tollgewordene Hunde«³¹ bezeichnet und erschossen. Hier wird deutlich, dass der Anfang und das Ende des *Prozeß*-Romans, die Verhaftung und der unausweichliche Tod, den Schwerpunkt in Weiss' Auseinandersetzung mit Kafka bilden.³² Nur in *Fluchtpunkt* werden diese Motive explizit an biografische Anhaltspunkte geknüpft. Wenn Weiss dagegen seine Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* im Jahr 1974 unterbricht, um ein eigenes *Prozeß*-Stück zu verfassen, scheint es zumindest auf den ersten Blick, als operiere er mit maximaler Distanz zum Material.

2.2 »Kafka den Prozess gemacht«. Weiss' erste *Prozeß*-Bearbeitung

Die Figuren Kafkas sind von einer Fliegenklatsche getroffen, ehe sie nur sich regen; wer sie als Helden auf die tragische Bühne schleppt, verhöhnt sie bloß.³³

Theodor W. Adorno

Im Zusammenhang mit seiner *Prozeß*-Bearbeitung aus dem Jahr 1974 gibt Weiss vor, die Textwelten Kafkas wieder voll und ganz zu betreten, allerdings mit dem Anspruch, Transparenz in die »golemhafte Schwere«³⁴ Prags zu bringen. Mit Distanz, Entschlossenheit und analytischer Klarheit soll das Ungelöste wieder in Angriff genommen und endgültig erklärt werden. Weiss' Stück *Der Prozeß* kann als dritte Version einer hochdramatischen Distanzierung gegenüber Josef K. beziehungsweise dem Kafka-Komplex gelesen werden: Geschah diese Distanzierung im *Fluchtpunkt*-Material durch die Inszenierung eines virilen Barbarentums als Konkurrenzmodell und im *Mockinpott* mit grotesk-parodistischen Mitteln, wird hier

³⁰ Heyde, *Unterwerfung und Aufruhr*, 54.

³¹ Weiss, *Trotzki im Exil*, 507.

³² Heyde, *Unterwerfung und Aufruhr*, 10.

³³ Theodor W. Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.1), 254–287, hier 276.

³⁴ Peter Weiss, *Das Kopenhagener Journal*, 69.

aus Kafkas Roman ein Lehrstück gemacht. Das Trauma der Verfolgung und die schuldlose Schuld des Überlebenden scheinen zumindest auf den ersten Blick keine Rolle zu spielen.

Weiss' Faible für dokumentarische Rekonstruktionsarbeit prägt nicht nur die *Ästhetik des Widerstands*, sondern auch seine Tätigkeit während der Unterbrechung dieses Romanprojekts. Er fängt damit an, die von Kafka erzählte Geschichte zeitlich exakt einzuordnen: Ausgehend von der Tatsache, dass Kafka den *Prozeß* im Jahr 1914 verfasste und dass seine Romanfigur Josef K. an seinem 30. Geburtstag verhaftet und genau ein Jahr später getötet wird, lässt Weiss die Handlung am 30. Geburtstag der historischen Person Franz Kafka beginnen. Während die Prosa Kafkas einen Bogen um explizite zeithistorische Bezüge macht, nimmt Weiss es vor, die entsprechenden Leerstellen systematisch auszufüllen: In Weiss' Version erscheinen die Gerichtsvollzieher am Morgen des 3. Juli 1913 im Schlafzimmer von Josef K., wodurch sein letztes Lebensjahr zeitgleich mit dem Ausbruch des Balkankriegs beginnt. Entsprechend endet das Leben des Josef K. in der Zeit um den Mord an Österreich-Ungarns Thronfolger und seiner Gattin in Sarajevo, der maßgeblich zur Auslösung des Ersten Weltkriegs beitrug.³⁵

Weiss' Stück liest sich wie eine rigorose Verknappung des Romangeschehens zu einer Abfolge von Repliken, die sich relativ eng an die Romanvorlage halten, bis auf die Tatsache, dass die Gespräche der Figuren um konkrete Bezugnahmen auf den gesellschaftlich-historischen Kontext ergänzt werden. Auch in Weiss' Version arbeitet Josef K. als Prokurist bei einer großen Bank, aber anders als im Prätext Kafkas geht aus den Gesprächen der Kollegen hervor, dass Menschen vergeblich in den Warteräumen harren, da wegen der Kriegsgefahr keine Darlehen mehr bewilligt werden.³⁶ Wie bei Kafka wird Josef K. auch hier von Vertretern einer ungreifbaren höheren Instanz verhaftet und am Ende »[w]ie ein Hund«³⁷ hingerichtet. Bei Weiss wird er allerdings noch zusätzlich von unten zur Verantwortung herangezogen: Als Josef K. das Gerichtsgebäude zum ersten Mal besucht, erkennen ihn die Bewohner der umliegenden ärmlichen Behausungen als Verwalter bei der Bank und flehen ihn an: »Wir werden die Miete zahlen, wenn wir nur wieder Arbeit haben!«; »Gewähren Sie uns Aufschub!«³⁸ Beim zweiten Besuch vor Gericht nehmen die gleichen Figuren bereits vorwurfsvoll von ihm Abstand: »Da kommen immer solche Herren daher. Was geht uns deren Gericht an«; »Sollen sie sich doch verurteilen lassen!« Es braut sich etwas zusammen, denn es ist nicht nur der Vorabend des Ers-

³⁵ Vgl. dazu Weiss, »Vorbemerkung zur Dramatisierung des Buches ›Der Prozeß‹ von Kafka«, in: St II, 619–622, hier 620.

³⁶ Peter Weiss, *Der Prozeß*, in: St II, 519–594, hier 535.

³⁷ Ebd., 594.

³⁸ Ebd., 563.

ten Weltkriegs, sondern auch der Vorabend einer Revolution. Josef K. fasst einen der Männer am Arm: »Seid ihr meine Richter?« Dieser antwortet: »Vielleicht.«³⁹

Weiss' Josef K. befindet sich im Klassenkampf, freilich ohne dies begriffen zu haben. Er wird nicht nur erniedrigt, so Weiss in seiner Vorbemerkung zur Dramatisierung, sondern setzt zugleich andere der Erniedrigung aus: als Angehöriger des Bürgertums die Proletarier, als Mann die Frauen.⁴⁰ Dabei erscheinen die weiblichen und proletarischen Figuren in keinem besseren Licht: Auch die Wäscherin, hält Weiss im Notizbuch fest, sei in den gleichen Machtstrukturen gefangen, »im Bann des Aufsteigenwollens.« (KGA 6.319)⁴¹ Nur ein einzelner Arbeiter widersetzt sich dieser Tendenz durch eine solidarische Geste: »Bleibe hier«, ruft er Josef K. nach. »Sprich dir ein anderes Urteil.«⁴² K. jedoch lässt die Chance ungenutzt und betritt das Gerichtsgebäude. Er blickt nie zur Seite, sondern strebt immer nach oben. Das gesamte System infrage zu stellen, wäre ihm zu radikal: »Denken Sie,« sagt er zu einem desillusionierten Staatsanwalt, »wie verloren wir wären, wenn jede Anklageschrift fehlte, und wenn auch keine Verteidigung mehr erbracht werden könnte, weil es unmöglich ist, zu urteilen, unmöglich überhaupt, zu leben –.«⁴³

Gegenüber den Figuren in seinem eigenen *Prozeß*-Stück äußert sich Weiss gnadenlos. Im Programmheft zur Uraufführung hält er ihnen vor, nichts anderes im Sinn zu haben, als sich »vor den zuständigen Ämtern und Behörden zu bewähren«, obwohl die Welt sich am Rande der Katastrophe befinde. Josef K. gehe an Zuständen zugrunde, für die er selbst mit verantwortlich sei. Der Zustand der Schuld, in dem er sich befinde, sein »unaufhörlicher Drang, sich zu rechtfertigen«, sei durchgehend sozialer Natur.⁴⁴ In diese Richtung argumentiert auch Adorno:

Schuldig werden die Helden von ›Prozeß‹ und ›Schloß‹ nicht durch ihre Schuld, denn sie haben keine – , sondern weil sie versuchen, das Recht auf ihre Seite zu bringen. [...] Darum haben ihre klugen Reden [...] ein Törichtes, Tölpelhaftes, Naives: ihre gesunde Vernunft verstärkt die Verblendung, gegen welche sie aufbegehrt.⁴⁵

Und dennoch könnte Weiss' Herangehensweise von jener Adornos kaum entfernt sein. Während das Medium des Kunstwerks Adorno zufolge nicht zufällig ge-

³⁹ Ebd., 591.

⁴⁰ Weiss, »Vorbemerkung zur Dramatisierung«, 622. Auch die Frauen, auf die er trifft, behandle K. »nach den Mustern patriarchalischer Besitzergreifung«, er selbst »setzt andere der Erniedrigung aus« (ebd.).

⁴¹ Notizbuch 29 (28.12.1973–15.3.1974), 135.

⁴² Peter Weiss, *Der Prozeß*, 591.

⁴³ Ebd., 545.

⁴⁴ Peter Weiss, »Vorbemerkung zur Dramatisierung«, 621 f.

⁴⁵ Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, 285 f.

wählt sei,⁴⁶ macht Weiss ohne Umschweife aus dem Roman ein Theaterstück. Adorno zufolge verhält sich das Werk Kafkas hermetisch zur Geschichte: »[Ü]ber ihrem Begriff liegt ein Tabu.«⁴⁷ Genau dieses Tabu bricht Weiss durch die Reduktion des Geschilderten auf die historisch-politische Dimension. Für Adorno hat Komplexitätsreduktion einzig im Bereich des *L'art pour l'art* eine Berechtigung, nicht jedoch im Kontext einer Gesellschaftsanalyse: »Was artistisch als verfremdender Infantilismus sich legitimiert [...] wird zur Infantilität, sobald es theoretisch-gesellschaftliche Gültigkeit beansprucht.«⁴⁸ Adorno zufolge spricht bei Kafka jeder Satz: »[D]eute mich«, doch keiner wolle es dulden⁴⁹ – auch darüber setzt sich Weiss hinweg. Aus der als undurchschaubar erfahrenen Wirklichkeit des Josef K. soll eine positive Lehre gezogen werden. Weiss gibt vor, zeigen zu wollen, dass Josef K. zugrunde geht, weil er nicht aus seiner Klassenbindung herauskommt. Adorno zufolge sabotiert genau solches Ideentheater seine eigene Intention: Stücke, die als Vehikel dessen eingesetzt werden, was der Autor sagen will, desavouieren sich selbst.⁵⁰

Es wirkt sonderbar: Weiss, der Kafka ursprünglich im Rahmen der avantgardistischen Strömungen im Schweden der 1940er-Jahre rezipierte, greift ihn 30 Jahre später wieder auf, obwohl er zu dieser Zeit, zumindest auf den ersten Blick, dem Anti-Avantgardismus von Georg Lukács wesentlich näher steht.⁵¹ Im *Prozeß*-Drama wird Josef K. regelrecht vorgeführt, und die entsprechende semantische Besetzung hat ihren Preis. Auf einer Pressekonferenz kurz vor der Uraufführung hat Weiss

⁴⁶ Zudem sei es ganz besonders unmöglich, Kafka sinnvoll zu dramatisieren – denn bei Kafka handeln die Menschen nicht von sich aus, »sondern als wäre ein jeglicher in ein magnetisches Feld geraten.« (Ebd., 276).

⁴⁷ Ebd., 269.

⁴⁸ Adorno, »Engagement«, in: ders., *Noten zur Literatur*, 409–431, hier 416; 419.

⁴⁹ Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, 255.

⁵⁰ Adorno, »Engagement«, 413; 415.

⁵¹ Georg Lukács hielt dem Formalismus der literarischen Avantgarde vor, die Schreibtechnik zu fetischisieren und damit eine Flucht vor der Wirklichkeit hinein ins Pathologische zu betreiben. Im Einklang mit der sowjetischen Kulturdoktrin forderte er ein künstlerisches Schema, das die Totalität der Welt und ihrer Antagonismen widerspiegeln sollte, und bezichtigte unter anderem Franz Kafka, James Joyce und Samuel Beckett der Dekadenz. (Vgl. Georg Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg: Claassen 1958) In den 1950er-Jahren revidierte er dieses Urteil Kafka gegenüber, allerdings ohne die Forderungen des Sozialistischen Realismus infrage zu stellen. Er gestand Kafka zu, die Unmenschlichkeit der kapitalistischen Ordnung immerhin zu entblößen, auch wenn er nicht in der Lage gewesen sei, das Postulat einer optimistischen Perspektive zu erfüllen. Von diesem beschränkten Lob hielt Adorno wenig: »Unmöglich könnte Lukács loben, was ihn an Kafka lockt, und ihn dennoch auf seinen Index setzen« (Adorno, »Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács, »Wider den mißverstandenen Realismus«, in: ders., *Noten zur Literatur*, 251–280, hier 268). Adorno zufolge verleugne Lukács hier das Wesentliche. Mit »verbissenem Vulgärmaterialismus« halte er am Idol der »Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit« fest, (ebd., 253) vor der Komplexität der Kunstwerke sperre er dabei »krampfhaft die Augen zu«. Lukács habe seine »alte Lieblingsidee« einer Lebensimmanenz des Sinnes wieder aufgenommen, allerdings »heruntergebracht auf den Kernspruch, daß das Leben unterm sozialistischen Aufbau eben sinnvoll sei« (ebd., 271).

dies besonders drastisch formuliert: Er habe dem *Prozeß* »das Kafkaeske [...] abschälen« wollen. Die laut proklamierte Absicht, ausgerechnet Kafka, den Meister modernistischer Mehrdeutigkeit, politisch zu funktionalisieren und einer vereinheitlichenden Interpretation zu unterziehen, wirkte wie eine Provokation. Das allgemein als gescheitert geltende Stück wurde nicht ignoriert, sondern von den führenden Feuilletons der Bundesrepublik mit Energie und Emphase verrissen. Die Überschrift in der *Süddeutschen Zeitung* verkündete, Weiss habe »Kafka den Prozeß gemacht«. ⁵² Auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* legt einen aggressiven Angriff auf Kafka nahe und spricht von der »Strafphantasie« des Autors Peter Weiss, ⁵³ eine These, die mit dem Wissen um das Szenario, in dem Weiss Miller heranzog, um auf Kafka einzuschlagen, an Plausibilität gewinnt. Auf einer anderen Ebene schwebt Weiss allerdings die Rettung Kafkas vor: Er gibt vor, Kafka gegenüber der realsozialistischen Kulturdoktrin zu rehabilitieren.

Mit dem Namen Kafka greift Weiss ein kulturpolitisches Symbol auf, das seit der Realismusdebatte der 1930er-Jahre immer wieder gesellschaftstheoretische, kulturpolitische und literaturwissenschaftliche Diskussionen miteinander verknüpft hat. ⁵⁴ Erst Ende der 1950er-Jahre wurde eine Kafka-Forschung im Ostblock geduldet und selbst dann weitgehend beschränkt auf das von George Lukács vorgegebene Rezeptionsmuster. Im Jahr 1963 fand die berühmte literaturwissenschaftliche Kafka-Konferenz in Liblice statt, deren Auswirkungen auf die Debatten in der ČSSR, der DDR und der Sowjetunion so bedeutend waren, dass sie rückblickend als kulturpolitischer Auftakt des Prager Frühlings bezeichnet worden ist, der schließlich im August 1968 mit dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die ČSSR niedergeschlagen wurde. Die Liblice-Konferenz wurde in einem Sammelband dokumentiert, den Weiss zu der Zeit, als er sein Kafka-Stück verfasste, besaß: *Kafka aus Prager Sicht*. ⁵⁵ Der Band schwankt zwischen Aufbruch und politischem Kompromiss. Während einzelne Beiträge sich auf eine Analyse der Formsprache jenseits des marxistisch-leninistischen Diskurses einlassen, zeugt besonders die Einleitung vom Bemühen, die Publikation durch Beschwörung von Linientreue zu legitimieren. Fast alle ostdeutschen Beiträge warnen ausdrücklich vor einer Nachfolge Kafkas. ⁵⁶ Im Rahmen der Volksdemokratien sei mittlerweile das gefunden worden, wonach

⁵² Werner Burkhardt, »Kafka den Prozeß gemacht. Uraufführung der Peter-Weiss-Bearbeitung in Bremen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.5./1.6.1975.

⁵³ Klaus Wagner, »Weiss macht Kafka den Prozeß. Die Uraufführung des neuen Stücks von Peter Weiss in Bremen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.5.1975, Nr. 123, 19.

⁵⁴ Vgl. Winnen, *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 19 f. Konkrete Vorstöße in Richtung einer Publikation von Kafkas Werk scheiterten u. a. im Zusammenhang mit der Verhaftung des Aufbau-Verlagsleiters Walter Janka 1956. 1962 wurde Peter Huchel, der Chefredakteur der DDR-Literaturzeitschrift *Sinn und Form*, entlassen, nachdem er die Rede Sartres über Kafka veröffentlicht hatte.

⁵⁵ Eduard Goldstücker, František Kautman u. Paul Reimann (Hg.), *Kafka aus Prager Sicht*, Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften 1965.

⁵⁶ Winnen, *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, 23.

Kafka in den Irrwegen seiner Literatur vergeblich gesucht habe: »[D]er Weg, den Kafka erst im Dunkel suchte, ist schon gefunden und [...] diesen Weg werden wir nicht mehr verlassen: weder im Leben noch in der Literatur.«⁵⁷ Hier wird indirekt behauptet, dass Kafka und seine Protagonisten im Realsozialismus der 1960er-Jahre glücklich geworden wären, eine Absurdität, die im folgenden Satz kulminiert:

Und da gemahnte uns Kafka [...] oft an eine Maus, die in die Falle geriet, einen Ausweg suchend hilflos hin- und herläuft und schließlich entkräftet hinsinkt. Doch wir wollen nicht einer solchen Maus gleichen, wir konnten nicht die traurige Schlussfolgerung Kafkas hinnehmen, daß es kein Heil, keine Rettung gebe.⁵⁸

Hier bekennen sich die Herausgeber feierlich zu einem Kollektiv, dem die entkräftete Maus als negative Bezugsgröße dient: »Doch wir wollen nicht einer solchen Maus gleichen«. Die Beschwörung von Tatkraft bedient sich des Bildes der gefangenen Maus als Verkörperung absoluter Ohnmacht, unter der Prämisse, dass Literatur einen handlungsorientierten Zweck zu erfüllen hat. Schließlich wird das Werk Kafkas mit der Begründung verteidigt, dass das Motiv des (maushaften) Scheiterns immerhin *ex negativo* einen Rat in Erscheinung treten lässt, nachträglich sanktioniert durch die sozialistische Ordnung.⁵⁹

Der vorausseilende Gehorsam der Herausgeber erwies sich als vergeblich. Bereits kurz nach der Liblice-Konferenz hat Alfred Kurella, Leiter der Kulturkommission des Politbüros des Zentralkomitees der SED, entschieden die Möglichkeit zurückgewiesen, anhand von Kafka die Frage nach der Entfremdung beim Aufbau des Sozialismus auch nur zu stellen, und entsprechend durfte die Dokumentation *Kafka aus Prager Sicht* nie in der DDR erscheinen.⁶⁰ Nur für Eingeweihte war eine kleine Auflage der deutschsprachigen Übersetzung über tschechoslowakische Kulturzentren erhältlich, und zu diesen Eingeweihten zählte offenbar Weiss.

Den Gebrauchsspuren und Notizen nach zu urteilen, studierte Weiss sein Exemplar von *Kafka aus Prager Sicht* mit Sorgfalt: Unterstrichen und angekreuzt hat er etwa die Formulierung, Kafka habe lediglich »Geschichten eines dem Menschen gemachten Prozesses« geschrieben, obwohl die Geschichte in Wahrheit »ein von Menschen gemachter Prozess« sei.⁶¹ Seine explizit proklamierte Intention, zu zeigen, dass

⁵⁷ Eduard Goldstücker, František Kautman u. Paul Reimann, »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Kafka aus Prager Sicht*, 18.

⁵⁸ Ebd., 19.

⁵⁹ Unberücksichtigt bleiben dabei sowohl Kafkas brieflich dokumentierte Mäusefurcht als auch das Motiv der Desorganisation des Ausdrucks unter anderem durch singende Mäuse in seiner Kurzprosa.

⁶⁰ Vgl. Klaus Hermsdorf, *Kafka in der DDR. Erinnerungen eines Beteiligten*, hg. v. Frank Schneider u. Gerhard Hörnigk, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2006.

⁶¹ Ernst Schumacher, »Kafka vor der Neuen Welt«, in: Goldstücker, Kautman u. Reimann (Hg.), *Kafka aus Prager Sicht*, 245–256, hier 250 f. Von Peter Weiss angestrichen und angekreuzt.

Josef K. hätte Geschichte machen können, wenn er mit historisch-materialistischem Bewusstsein an seine Probleme herangegangen wäre, fügt sich auf den ersten Blick nahtlos in die linientreuen ostdeutschen Beiträge der Prager Anthologie. Gleichzeitig sind seine Äußerungen zu seinem eigenen Stück *Der Prozeß* bestens geeignet, nicht nur im Westen, sondern auch im Osten auf Befremdung zu stoßen. Noch in den 1970er-Jahren, zehn Jahre nach der Liblice-Konferenz, diente Kafka in der DDR offiziell als negative Folie für die Forderungen des Sozialistischen Realismus und inoffiziell als Ikone im Rahmen von Systemkritik.⁶² Weiss' Umgang mit Kafka lässt sich auf dieser Skala schlichtweg nicht einordnen. In der Vorbemerkung zur Uraufführung des *Prozeß*-Stücks erklärt er, dass Kafkas Roman eine subjektive Welt aufrolle, in der die Außenwelt lediglich als das figuriere, »was in der Terminologie der Traumanalyse als Tagesrest bezeichnet wird.«⁶³ Bereits dieser Hinweis auf die psychoanalytische Theorie bedeutet eine Distanzierung von der offiziellen Kulturdoktrin der DDR, denn noch weniger als die Literatur Kafkas wurde dort die Theorie Freuds geschätzt: Als fortschrittlich galten die materialistischen Lehren Pawlows, die Theorie Freuds war dagegen als symptomatische Erscheinungsform bürgerlicher Ideologie verpönt, da sie die Schuld nicht im ökonomisch-politischen, sondern im sexuellen Bereich verorte.⁶⁴ Zwar ist Weiss' Anspruch, die nebulösen Traumwelten Kafkas in die »Sprache der äußeren Wirklichkeit«⁶⁵ zu übersetzen, eine auffällige Aneignung, doch es dürfte sich kaum um eine Vereinnahmung im Sinne des sozialistischen Realismus handeln.

Weiss inszeniert sich als eine Art Universalanalytiker, der das literarische Symptom, den bösen Traum und den abstrakten Schein sowohl auf sozioökonomische Missstände als auch auf Missstände in der psychologischen ›Wirklichkeit‹ zurückführen will. Bereits im nächsten Satz des Programmhefts verschiebt er allerdings erneut die Koordinaten: Es zeigt sich, dass sich die Rede von der »Sprache der äußeren Wirklichkeit« nicht auf die historische oder psychologische Wirklichkeit Kafkas bezieht. Um was für eine Wirklichkeit handelt es sich dann? Die Vorstellung einer Totalität wird hier gesprengt, denn der Satz bezieht sich allein auf »die Bühne« als »Wirklichkeit der Schauspieler und der Zuschauer«. Die Wirklichkeit, von der Weiss hier spricht, muss sich also erst ereignen, und zwar auf der Theaterbühne. Die »Wirklichkeit der Schauspieler und Zuschauer« sei diese Bühne, und hier werde das verwirklicht, wonach der Roman verlange, nämlich die Übertragung der Traumsprache in »Verhaltensweisen, Vorkommnisse, Aktionen«, ja, »ins Handgreifliche«.⁶⁶

⁶² Vgl. Winnen, *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, die Texte aus der DDR der 1970er-Jahre untersucht, die Kafka als Vehikel der Systemkritik eingesetzt haben.

⁶³ Weiss, »Vorbemerkung zur Dramatisierung«, 621.

⁶⁴ Vgl. Hans-Joachim Maaz, *Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR*, Berlin: Argon 1990.

⁶⁵ Weiss, »Vorbemerkung zur Dramatisierung«, 621.

⁶⁶ Ebd., 620.

Welche Konsequenzen hat es, wenn man diese Formulierung beim Wort nimmt und zuspitzt, wenn man Weiss' gesamtes Kafka-Projekt als Handgreiflichkeit im Jahr 1975 analysiert? Teil II der vorliegenden Analyse hatte gezeigt, dass das avantgardistische Ideal von der Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauer-raum, Theater und Wirklichkeit ein zentrales Anliegen von Weiss war. Da er auch seine Kafka-Dramatisierung als Übertragung des Romans »ins Handgreifliche« bezeichnet, liegt es nahe, auch ihre Produktion und Rezeption in die Analyse einzu- beziehen. Die Wechselbeziehungen zwischen Autor und Öffentlichkeit im Mai 1975 waren turbulent. Wenn Weiss tatsächlich glaubte, die Mehrdeutigkeit sowie die emotionale Überdeterminiertheit des Kafka-Stoffes zugunsten einer gesellschaftsanalytischen Sicht bannen zu können, erweckt sein Notizbuch aus dieser Zeit den Eindruck, als habe ihn im Zuge ebendieses Projekts alles Ungelöste wieder eingeholt. Es stellt sich die Frage, wem eigentlich »der Prozess gemacht« wird. Im Notizbuch hat Weiss Szenarien formuliert, bei denen weder Kafka oder Josef K. noch das Publikum oder die Kafka-Rezeption auf der Anklagebank sitzen, sondern vielmehr Peter Weiss höchstpersönlich.

2.3 »Der Prozess wird gegen mich geführt«. Weiss als Josef K

Eine Darstellung K.s, eine Inszenierung des *Proces- ses*, was oft versucht wurde, bedeutet eine Umkehrung des Blicks – und führt wahrscheinlich zum kompletten Widersinn. Tatsächlich ist K. derjenige, von dem der Blick ausgeht, man kann ihn nicht sehen, weil er der Betrachter ist, der Leser sieht durch K.s Augen.⁶⁷

Georges-Arthur Goldschmidt

Wenn die Öffentlichkeit für Peter Weiss als Bühne rigoroser Entschlossenheit fungiert, ist das Notizbuch ein Medium radikaler Selbstzweifel. Entsprechend vermitteln die Notizen, die er in der Zeit rund um die Uraufführung des *Prozeß*-Stücks machte, ein anderes Bild als seine öffentlichen Aussagen. Während im Stück und in den Selbstaussagen eine intellektuelle Abgrenzung zu Kafka inszeniert wird, vollzieht sich in den Notizbüchern eine Art hysterischer Mimesis in Bezug auf den verfolgten und ermordeten Josef K. Es ist diese Kehrseite der Auseinandersetzung, die für die Relektüre der *Ästhetik des Widerstands* von Belang sein wird.

⁶⁷ Georges-Arthur Goldschmidt, *Meistens wohnt der den man sucht nebenan. Kafka lesen*, Frankfurt a. M.: Fischer 2010, 96.

Das Zwiegespräch mit Kafka, der Bereich, in dem jede Distanzierung unmöglich scheint, drängt sich bereits in der Dokumentation der eigenen Schreibkrise in den Vordergrund. Zur Vorbereitung hat Weiss unter anderem die *Tagebücher* Kafkas aus der Entstehungszeit des *Prozeß*-Romans gelesen. In seinem Exemplar hat er folgende Zeilen angestrichen:

30. November. Ich kann nicht mehr weiterschreiben. Ich bin an der endgültigen Grenze, vor der ich vielleicht wieder jahrelang sitzen soll, um dann vielleicht wieder eine neue, wieder unfertig bleibende Geschichte anzufangen.⁶⁸

Weiss' Arbeit am *Prozeß*-Stück beginnt mit der schriftlich festgehaltenen Grippe im Februar 1974 und endet vier Monate später nur vorläufig mit dem Urteil: »Stehe auf einer Ruine.« (KGA 7.029)⁶⁹ Die Krise, von der seine *Notizbücher* erzählen, erreicht einen neuen Tiefpunkt, als Ingmar Bergman, der das Kafka-Projekt angeregt hatte, das Ergebnis ablehnt. Fast drei Monate nach Erhalt des Stücks teilt Bergman beiläufig mit, er habe »etwas ganz anderes erwartet«. (NB 1971–80, 328)⁷⁰ Statt der von Weiss erhofften Uraufführung in Stockholm kommt es durch die Vermittlung des Suhrkamp-Verlags zur Uraufführung im Schauspielhaus Bremen am 28. Mai 1975.

In Bremen hatte Weiss von seinem dritten bis zum 13. Lebensjahr, von 1919 bis 1929, gewohnt. Als er im Mai 1975 zusammen mit Gunilla Palmstierna-Weiss in Bremen eintraf, um die letzten Proben vor der Uraufführung des *Prozeß*-Stücks zu begleiten, wurde die Stadt der Kindheit zum Ort einer erneuten Konfrontation sowohl mit der bundesdeutschen Öffentlichkeit als auch mit der persönlichen Vergangenheit. Kurz vor der Uraufführung gab er eine Pressekonferenz, bei der er von der Lokalpresse vergeblich nach lokalpatriotischen Gefühlen abgehört wurde: »Sentimentale Erinnerungen überkamen ihn in Bremen nicht, in der Stadt, in der er als Kind etliche Jahre gelebt hatte«,⁷¹ stellt die Bremer *City Post* etwas pikiert fest. Auf die Frage, ob er denn seine Heimatstadt mit der Uraufführung habe ehren wollen, reagiert Weiss den *Bremer Nachrichten* zufolge abweisend: »Weiss wirkt irritiert. [...] Er sagt: ›Ich finde mich hier nicht mehr zurecht.« Der Berichterstatter vermutet, hinter dieser Nüchternheit sei in Wahrheit stille Trauer verborgen, und spekuliert über die Gründe:

⁶⁸ Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, 444. Von Peter Weiss unterstrichen.

⁶⁹ Notizbuch 31 (5.7.1974–23.9.1974), 186.

⁷⁰ Weiss schreibt dazu: »5/7 Habe erst jetzt, fast 3 Monate nach der Ablieferung der Kafka Bearbeitung, von Bergman die Antwort bekommen, daß er sich etwas ganz anderes erwartet habe. Ein ›kühnes Experiment‹, eine ›persönliche Deutung‹. Vielleicht hat er recht. Ich jedenfalls kann an dem Stück nichts mehr ändern.« Die Aufzeichnung ist nachträglich eingefügt und zurückdatiert, sie kommt in der KGA nicht vor.

⁷¹ Anonymus, »Peter Weiss bei der Welturaufführung«, in: *City Post* (Bremen), 29.5.1975, PWA 2840.

Und das heißt, die Ruinen des Krieges und der anschließende Wiederaufbau haben das Stadtbild für ihn bis zur Fremdheit verändert. Die vertrauten Wege der Kindheit gibt es nicht mehr. Auch keine Verbindung zwischen damals und heute. Die Erinnerung findet in der Gegenwart keine Resonanz mehr.⁷²

Mit der Vermutung, Weiss' Freude am Wiedersehen werde durch die zerstörten Gebäude verhindert, verschweigt der Verfasser nicht nur wortreich, dass seit den 1920er-Jahren Dinge vorgefallen sind, die sowohl die Bombardierung deutscher Städte als auch die Architektursünden der Nachkriegszeit an Grausamkeit übertreffen. Der Zeitungsbericht setzt auch voraus, dass ein Wiedersehen immer fröhlich ist, dass eine unmittelbare »Verbindung zwischen damals und heute« für Weiss beglückend sein müsste. Dabei war Weiss' erfolgreiche autofiktionale Schilderung *Abschied von den Eltern* bereits über zehn Jahre zuvor erschienen: Hier erlebt der Ich-Erzähler, ein Kind tschechoslowakischer Staatsbürgerschaft und jüdischer Herkunft, den Vorabend des Nationalsozialismus in Bremen – der Stadt, in der er von Lehrern geschlagen und von Mitschülern auf dem Schulhof und Nachhauseweg schikaniert wird: »Diese kleinen pfeifenden Steine, und die höhnnenden Stimmen da drüben, wie gut sie erkannt hatten, daß ich ein Flüchtling war, und dass ich in ihrer Gewalt war.« (A 33) Als ihm sein nicht-jüdischer Halbbruder kurz vor der Machtergreifung Hitlers erklärt, dass er Jude sei, empfindet er dies als Bestätigung einer bösen Vorahnung:

Verleugnete Erfahrungen lebten in mir auf, ich begann, meine Vergangenheit zu verstehen, ich dachte an die Rudel der Verfolger, die mich auf den Straßen verhöhnt und gesteinigt hatten, in instinktiver Überlieferung der Verfolgung anders Gearteter, in vererbtem Abscheu gegen bestimmte Gesichtszüge und Eigenarten des Wesens. (A 73)

Anderthalb Jahrzehnte nach der Entstehung von *Abschied von den Eltern* zeigen Weiss' Notizbuchaufzeichnungen, dass die Vermutung, seine Kindheitserinnerungen an Bremen fänden keine Resonanz in der Gegenwart, nicht zutrifft. Das Gegenteil scheint das Problem zu sein: Im Notizbuch, das Weiss immer bei sich trug, lässt sich ein Spaziergang in Bremen anhand flüchtiger Aufzeichnungen nachvollziehen: Bremer Straßennamen, Gebäude mit Hausnummern, Geschäfte aus der Erinnerung und aus der Gegenwart sowie topografische Skizzen. In der Jahre später für die Publikation bearbeiteten Fassung hält Weiss fest, dass er fast nichts wiedererkennt, allerdings nur um hinzuzufügen, dass ihn beim Spaziergehen, bei der Erinnerung an den Unfalltod der Schwester kurz vor Beginn der Emigration, plötzlich ein Weinkampf überfallen habe. (NB 1971–1980, 427) Im Original findet sich an der

⁷² Anonymus, »Peter Weiss erläutert seinen ›Prozeß‹«, in: *Bremer Nachrichten*, 28.5.1975, PWA 2840.

entsprechenden Stelle nur das Alarmwort »Nitrolingual Spray« (KGA 7.508)⁷³ – ein Mittel zur Vorbeugung gegen Herzinfarkt bei akuter Angina Pectoris – unvermittelt unter einer topografischen Skizze.

In Bremen im Jahr 1975 blieb es nicht bei der Konfrontation mit Gebäuden und Landschaften. Anlässlich der Premiere des *Prozeß*-Stücks hat die Intendanz des Bremer Schauspielhauses frühere Spielgefährten von Peter Weiss ausfindig gemacht. »Was auf der Bühne nicht geleistet werden konnte, war desto mehr geleistet worden von der Intendanz«, lautet sein nachträglicher Notizbuchkommentar dazu: »Man hatte meine Jugendfreunde bzw. Feinde aufgespürt«. (NB 1971–1980, 424) Aus dem Kindheitsfreund Bertold Merz ist ein pensionierter Polizeiwachtmeister geworden, der Weiss beim Stadtpaziergang begleitet, der Kindheitsfeind ist der alterte Offizier Friedrich Carl. Dieser diente Weiss als Vorbild jener Romanfigur, die als Anführer des Rudels von Quälenden in *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* unter seinem Kindernamen Friederle Angst und Schrecken verbreitet. Mit Friederle alias Friedrich Carl verbindet Weiss, einer Notiz aus dem Jahr 1968 zufolge, die »Grunderfahrung der Feindschaft«. (KGA 2.986)⁷⁴

Die Rahmenbedingungen der ohnehin heiklen Begegnung verschlimmern sich zusehends: Kurz vor der Premiere von *Der Prozeß* erreicht das Ehepaar Palmstierna-Weiss die Nachricht, dass Weiss' Schwager Hans Palmstierna tödlich verunglückt sei. Gunilla Palmstierna-Weiss reist daraufhin sofort nach Schweden zurück. Einem Notizbuchkommentar zufolge sieht sich Weiss allein vor seinen Verfolgern stehen:

G. nach Stlm. zurückgefliegen. Ich muß an der Premiere teilnehmen. Im Zimmer des Intendanten erwarten mich Bertold, Friederle und Tarmina [...].

Der PROZESS wird gegen mich geführt.

Es muss Sekt getrunken werden. Nun wird Gunilla bei der Familie ihres Bruders sein. Ich verstehe kein Wort vom Dialog, sehe nichts von den Geschehnissen auf der Bühne, muß mich in der Pause wieder meiner Jugendliebe, meinem Jugendfeind stellen [...]. Böse, eisige Gesichter ziehen an mir vorbei; die Kritiker.

[...]

4/6 Im Theater, in der Pause, ging [Henning] Rischbieter mit dem Gesichtsausdruck an mir vorbei, der besagte: das Todesurteil über dich ist gefallen!

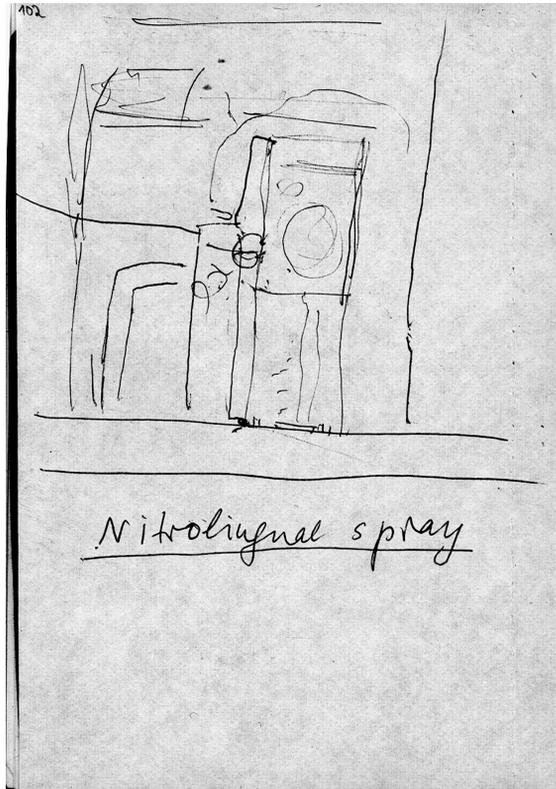
Auch Karaseks Rezension im Spiegel war eine Hinrichtung. Sehr kurz. Durch Nackenschuss. (NB 1971–80, 429)⁷⁵

⁷³ Notizbuch 33 (12.2.1975–2.9.1975), 102.

⁷⁴ Notizbuch 16 (10.7.1968–31.12.1968), 101.

⁷⁵ Diese Passagen entstanden offenbar erst für die überarbeitete Version, vgl. KGA 9.925, Notizbuch 45, 8.11.1979–23.4.1980, 48: »[D]ie bodenlose Verachtung, die mich aus Rischbieters Augen traf. Wändte sich dann ab, grüßte mich nicht. [...] [V]on Karasek erinnere ich mich nur noch an ein hämisches Grinsen«.

Abb. 14: Aus dem Notizbuch, das Weiss in Bremen im Frühjahr 1975 bei sich trug.



Der Anlass der Zusammenkunft ist die Premiere eines Stückes, das aus Kafkas unverständlicher Prosa eine klare Analyse destillieren soll; doch bei der Premiere ist das Stück dem Urheber selbst unverständlich: »Ich verstehe kein Wort vom Dialog«. Während die Dramatisierung sich von Josef K. distanziert, fühlt sich der Dramatiker selbst immer mehr in die Situation des Josef K. versetzt: »Der PROZESS wird gegen mich geführt.« Im Notizbuch schrumpft das Bühnengeschehen um die Verfolgung und Ermordung des Josef K. zum Spiel – in einem mindestens genauso perfiden Spiel, das von der Intendanz inszeniert wurde. Hier wird das Urteil über den zurückgekehrten Flüchtling verhängt: »[D]as Todesurteil über dich ist gefallen!« Im Notizbuch liefert Kafka's Roman die Stichworte für die Beschreibung der Wahrnehmung eines heimgekehrten Exilierten, der sich nach wie vor tödlich bedroht wähnt.

Weiss' Narrativ zufolge wird das Urteil in den Rezensionen vollstreckt, und in der Tat wurde Weiss' *Prozeß* in der bundesrepublikanischen Presse weitgehend einstimmig verrissen. Die *Frankfurter Rundschau* stellt fest, Weiss habe Kafkas Roman

eine »geräuschvolle Vernichtung beschert«,⁷⁶ während die *Süddeutsche Zeitung* von »Pop-Horror« und »durchschaubarer Agitation« spricht: »Dieser Prozeß ist verloren.«⁷⁷ *Die Welt* schreibt, Weiss' Stück kranke an Trivialität,⁷⁸ die *FAZ* nennt es eine »vom Fließband gehobene Kleinszenenreihe« auf »ächzender Drehbühne«,⁷⁹ und *Die Zeit* konstatiert, dass das Stück »an Größenwahn und Kleinmut zugleich« gescheitert sei.⁸⁰ All diese Verrisse hat Weiss sorgfältig in einer Mappe aufbewahrt.⁸¹ Darunter nimmt die von Weiss als »Genickschuss« (NB 1971–80, 429) bezeichnete kurze Notiz im Ressort »Szene« des Wochenmagazins *Der Spiegel* eine Sonderstellung ein. Unter der Überschrift »Wortblasen aus Kafkas ›Prozeß‹« wird dort wie folgt auf das Stück Bezug genommen:

In Bremen wird Kafkas O-Ton von robusten Theaterprovinzlern zu Banalität heruntergeknattert. Wo Kafkas Held sich in eine Art realistischen Albtraum verläuft, verläuft sich sein Bühnendouble in die Mediokrität eines angestrengten, aber bewußtlosen Subventionstheaters. [...] [D]er »Prozeß« wirkt wie ein kondensierter Photo-Roman: triviale Bilder mit Wortblasen.⁸²

Stellvertretend für alle anderen Kritiken wird dieser beiläufige Verriss, den Weiss auf Hellmuth Karasek zurückführt, zum Anlass, die Seiten des Notizbuches mit Groll zu füllen. Die Aufzeichnungen evozieren das Bild von Karasek als leibhaftige Verkörperung des Feinds schlechthin:

Karasek – dieses Gesicht drückt aufgeweichte Korruption aus, die Züge zerfließen, nicht vom] sie enthalten keinen Ansatz zu irgendeiner[Form [...]. Er schleicht sich an einen heran, [...] da weiss man schon, der will dir das Messer in den Rücken rammen, [...] er ist eine Ratte, mit seinem schiefen Lächeln zeigt er die Zähne des in den Kloaken beheimateten Nagers. Hörst du dann von fern noch sein Gekreisich spürst du nur noch, das da, das war die Substanz des Faschismus –
[...]
nach Sthlm zurück in tiefster Depression (KGA 7.514–7.516)⁸³

⁷⁶ Ulrich Schreiber, »Die erneute Verfolgung und Ermordung von Josef K.«, in: *Frankfurter Rundschau*, 5.6.1975.

⁷⁷ Burkhardt, »Kafka den Prozeß gemacht«.

⁷⁸ Horst Ziermann, »Bremen: Peter Weiss dramatisierte Franz Kafkas Roman ›Der Prozeß‹«, in: *Die Welt*, 31.5.1975.

⁷⁹ Wagner, »Weiss macht Kafka den Prozeß«.

⁸⁰ Benjamin Hinrichs, »Der Prozeß von Peter Weiss in Bremen«, in: *Die Zeit*, 6.6.1975, Nr. 24.

⁸¹ PWA 2840.

⁸² *Der Spiegel* 3 (1975), 116: »Szene«. Darin u. a.: »Theater: Wortblasen aus Kafkas ›Prozeß‹«.

⁸³ Notizbuch 33 (12.2.1975–2.9.1975), 108–110.

»[D]as da, das war die Substanz des Faschismus«, schreibt Weiss, und zieht sich ins freiwillig gewordene Exil zurück. Dort fällt er hin und wieder in die Praxis schriftlichen Fluchens zurück.⁸⁴ »Viele dieser Verreiber, dieser Liquidatoren haben es seit Jahren auf meine Arbeit abgesehn«, (KGA 7.523)⁸⁵ mit seinen Worten greife Karasek »gleichsam zur Maschinenpistole, mit einem einzigen Satz schießt er nicht nur den Dramatiker sondern das gesamte Ensemble über den Haufen«. (KGA 7.663 f.)⁸⁶ Je weiter sich der paranoide Textfluss steigert, umso weiter entfernt sich der Schreibende vom aktuellen Anlass seiner Aufregung. Am Ende dreht sich alles um ein einziges finsternes Zentrum: den antizipierten und imaginierten Angriff auf Leib und Leben.

Die Parallelisierung des böswilligen Kritikers mit einem Tier, der boshaften Ratte, beschwört zugleich die Perspektive eines anderen Wesens herauf. Die Wahrnehmung des Kritiker-Tiers als Mörder geschieht aus der Perspektive eines anderen Wesens, das kauert, nachhorcht, seinen Gegner beobachtet und den Moment antizipiert, in dem es aufgespürt werden wird. Dieser Blickwinkel, die Haltung desjenigen, der seine Verfolger aus einem Versteck heraus wahrnimmt, führt zurück zu den autofiktionalen Romanen aus den frühen 1960er-Jahren und damit zu genau jenen Aspekten der Kafka-Rezeption von Weiss, die in seiner *Prozeß*-Dramatisierung keine Rolle spielen. In den *Notizbüchern* lässt sich nachvollziehen, wie der traumatisch besetzte Kafka-Komplex durch den Besuch in Bremen reaktiviert wird. Am deutlichsten wird dieser Komplex in *Fluchtpunkt* entfaltet: Dort suchen den Erzähler immer wieder Angstzustände aus der Bremer Kindheit heim. Während der Krieg in Mitteleuropa tobt, quälen ihn in der Sicherheit des schwedischen Exils die Erinnerungen an Friederle:

So sah ich mich auf dem Schulhof, vor vielen Jahren, im ausgetrockneten Graben hinter dem Abtritt, versteckt hinter den Blättern einer Schierlingsstaude. Es roch nach Urin, nach Teer, nach dem bitteren Saft der Pflanze, und oben auf dem Hof suchten die Feinde nach mir. Sie riefen meinen Namen, scharten sich zusammen, das Gesicht des Anführers blickte sich spähend um. [...] Diese Erinnerung war heute noch gültig, selbst wenn ich mich nicht damit freikaufen konnte und wenn ich damit noch lange nicht Peter Kien und den anderen Verfolgten gleichgestellt wurde. [...] Trotzdem beschrieb ich mir, während Peter Kien und Lucie Weisberger verkamen, wie ich in die

⁸⁴ Vgl. z. B. KGA 7.520 f., Notizbuch 33 (12.2.1975–2.9.1975), 114: »Wache Nachts auf, mit wahns. Hass / Karasek«. Noch Monate später versucht ihn Peter Stolzenberg, Intendant des Theaters der Freien Hansestadt Bremen, mit folgenden Zeilen zu besänftigen: »Lieber Peter Weiss, wie gut kann ich Sie verstehen. Mein Zorn über die Kloakenratten ist groß und anhaltend. [...] Ich würde sagen, man soll sich auf die Polemik nicht einlassen, aber es ist eine Frage, wie lange und wie oft man es durchhält« (Brief vom 5.9.1975, PWA 1191).

⁸⁵ Notizbuch 33 (12.2.1975–2.9.1975), 117.

⁸⁶ Notizbuch 34 (2.9.1975–19.2.1976), 57.

dunkle feuchte Höhle gesteckt wurde, wie ich das Sonnenlicht in den Ritzen des vorgeschobenen Bretts flimmern sah, und wie das Brett plötzlich aufgerissen wurde und der Hund erschien, Friederles Schäferhund, mit glitzernden weißen Zähnen. (F 60)

Die Kinder auf dem Schulhof sind Verfolger, an ihrer Spitze steht ein Anführer. Hier wird die Erinnerung an ein Erlebnis geschildert, das intensiv, mit allen Sinnen aufgenommen wurde und sich detailliert ins Gedächtnis des Ich-Erzählers eingepägt hat: Die Gerüche aus der Latrine, die sich nähernden Geräusche und die detaillierten visuellen Eindrücke – glitzernde weiße Zähne – suchen den Erzähler noch im Erwachsenenalter heim. Dem Verfolgten ist das Versteck zur Falle geworden. Der Junge wird von Friederle und seinem Rudel aufgespürt, das Brett »plötzlich aufgerissen«, und dennoch verknüpft der Erzähler diese Erinnerung ausgerechnet mit seinem Schuldgefühl als Entkommener: Die gesamte oben zitierte Passage aus *Fluchtpunkt* folgt im direkten Anschluss an die *Prozess*-Lektüre und die Erläuterung der Deportation von Peter Kien. Durch die Gegenüberstellung der eigenen unbewältigten Erinnerung mit dem Schicksal der jüdischen Freunde schrumpft jedoch der eigene Schmerz zur Nichtigkeit: »[W]ährend Peter Kien und Lucie Weisberger verkamen«, (F 60) habe er sich dem eigenen trivialen Kinderleid gewidmet.

Bei Weiss bildet Kafka das Zentrum eines Themenkomplexes, der einerseits mit dem biografisch begründeten Gefühl der Überlebensschuld und andererseits mit einem verschärften Sensorium für Antisemitismus vor und nach dem Nationalsozialismus zusammenhängt. Die Orte, Namen und Bilder aus diesem historischen, literarischen wie biografischen Komplex fungieren als Chiffren, und im Notizbuch aus der Zeit des Bremer Aufenthalts im Jahr 1975 – also über zehn Jahre nach der Entstehung der autofiktionalen Romane, 30 Jahre nach Kriegsende und 50 Jahre nach der Kindheit in Bremen – wirkt es, als seien die unheilvollen Verknüpfungen zwischen diesen Chiffren reaktiviert worden. Wenn Weiss dem gealterten Offizier Friedrich Carl, ehemals Friederle, in Bremen gegenübersteht, geht seine sozialgeschichtlich distanzierte Kafka-Interpretation in die Brüche. Auf die Kritik seines literarischen Schaffens reagiert er, als stünde sein nacktes Leben auf dem Spiel. In der schriftlich vollzogenen Aufregung wird die Panik über alle tatsächlichen und möglichen Verfolgungssituationen durch die Rekombination von Bildern, Namen und Daten ausagiert. Es entsteht eine Schreibbewegung des hilflosen Hin-und-her-Laufens in der Falle, der verzweifelten Suche nach einem Ausweg, bis der Schreibende schließlich entkräftet hinsinkt. Bereits wenige Tage nach der Rückkehr nach Stockholm, am Abend des 6. Juni 1975, nach der Beerdigung des Schwagers, erleidet Weiss einen Schwächeanfall und wird in die Notaufnahme gebracht. Das Elektrokardiogramm sei normal, »[k]ein anderer Befund als ›Überanstrengung« (NB 1971–1980, 430), lautet sein Notizbucheintrag über diesen Vorfall.

Nach dem Intermezzo um die *Prozess*-Dramatisierung zieht sich Weiss erneut von der deutschen Öffentlichkeit zurück. In Stockholm widmet er sich ganz seinem Roman, getreu dem Motto aus *Rekonvaleszenz*: »Beim Schreiben errichte ich

eine Alternative zu dem draußen gültigen Bau.« (R 154) Genau damit begibt er sich in die Nähe einer anderen Figur bei Kafka, nämlich der des Erzählers im Fragment »Der Bau« – eine Materie, anhand derer sich zeigen lässt, wie der Kafka-Komplex aus den *Notizbüchern* auf unterschwellige Art auch in der *Ästhetik des Widerstands* präsent ist. Vor dem Hintergrund des Zwischenspiels mit Kafka lohnt es sich jedoch zunächst, jene Passagen aus der *Ästhetik des Widerstands* neu zu lesen, die kurz vor der *Prozeß*-Dramatisierung entstanden.

3 Der Blick auf die Landschaft. Wege und Umwege um *Das Schloß* in der *Ästhetik des Widerstands*

Die Welt baute sich Stück für Stück zusammen
gegen den Verstand.

Den Fremden Blick als Folge einer fremden
Umgebung zu sehen ist deshalb so absurd, weil das
Gegenteil wahr ist: Er kommt aus den vertrauten
Dingen, deren Selbstverständlichkeit einem
genommen wird.¹

Herta Müller

In der *Ästhetik des Widerstands* bilden die Leseerfahrungen des Erzählers einen Teil der Romanhandlung. Mit den anderen Romanfiguren betreibt es eine Form von Komparatistik, bei der der eigene Standort die primäre Ebene der Vergleichbarkeit bildet: Kafkas *Das Schloß* wird sowohl mit Dante Alighieris *Divina Commedia* als auch mit Klaus Neukrantz' Kampfbuch *Die Barrikaden am Wedding*² gelesen. Die Schilderung dieser Lektüren operiert mit anachronistischen und transmedialen Bezügen sowie nicht zuletzt mit Daten, die Kreuzungspunkte zwischen dem Leben des fiktiven Erzählers und dem Leben von Weiss herstellen. Weiss' Erzähler liest Kafka im Herbst 1937 im böhmischen Warnsdorf, auf einer Zwischenstation auf seinem Weg von Berlin nach Spanien in den Bürgerkrieg. Der Ort der geschilderten Lektüre ist somit einer der tatsächlichen Exilorte des Schriftstellers Weiss: Die Eltern des proletarischen Erzählers leben im Keller jenes Hauses, das Weiss mit seinen bürgerlichen Eltern und zwei seiner Geschwister im Jahr 1936 bezog.³ Der Schwester Irene Eklund-Weiss zufolge erzählte der Vater, Eugen Weiss, seinen bereits erwachsenen Kindern erst hier in Warnsdorf, dass er geborener Jude sei und dass die Familie von den Nationalsozialisten als jüdische Flüchtlingsfamilie eingestuft werden könnte.⁴ Warnsdorf war auch der Heimatort von Peter Kien, der Weiss Exemplare von Kafkas *Das Schloß*, *Der Prozeß* und *Amerika* schenkte, bevor

¹ Herta Müller: »Der König verneigt sich und tötet«, in: dies., *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 130–150, hier 133; 147.

² Klaus Neukrantz, *Barrikaden am Wedding. Der Roman einer Straße aus den Berliner Maitagen 1929*, Wien, Berlin u. Zürich: Internationaler Arbeiterverlag 1931.

³ Vgl. Magnus Bergh, *Mörkrets Litteratur. Peter Weiss i Motståndets Estetik*, Stockholm: Bonniers 1999, 15.

⁴ Irene Weiss-Eklund, *Auf der Suche nach einer Heimat*, Bern, München u. Wien: Scherz 2001, 51.

dieser über die Schweiz nach Schweden emigrierte und jener über Theresienstadt nach Auschwitz deportiert wurde.

Dass die böhmische Landschaft dieser Gegend zum Ort der Lektüre von *Das Schloß* wird, ist auch deshalb naheliegend, weil Warnsdorf, heute Varnsdorf, sich keine hundert Kilometer entfernt von Špindlerův Mlýn befindet, jenem böhmischen Kurort, der zu Lebzeiten Kafkas noch Spindelmühle hieß. Hier begann Kafka im Januar 1922 unter dem Eindruck der ihn umgebenden Landschaft mit der Arbeit an seinem letzten, nie vollendeten und erst posthum erschienenen Roman *Das Schloß*,⁵ den Weiss' Romanfiguren am Ende des ersten Bandes der *Ästhetik des Widerstands* interpretieren.

Bevor es allerdings so weit kommt, nähert sich Weiss' Roman Kafka aus gleich mehreren Perspektiven. Nicht nur der Ort, auch die Zusammenstellung der im Umfeld diskutierten Kunstwerke sprengt den Kontext der explizit erläuterten Interpretation von Kafkas *Schloß*. Auf dem Weg von Berlin nach Böhmen, von Dante zu Kafka widmet sich Weiss' Erzähler Gemälden von Piero della Francesca und Pieter Brueghel. Der gemeinsame Nenner, der diese heterogenen Bücher und Gemälde über die Ortswechsel des erzählten Ich hinweg miteinander verbindet, ist der sichernde Blick als Motiv und als stilistisches Prinzip. Die graduelle Annäherung an Kafkas *Schloß* nimmt erhebliche Umwege in Kauf, sie vollzieht sich in Form eines umkreisenden Erzählverfahrens, das sich jener Bewegung angleicht, mit der Kafka, Weiss' Erzähler zufolge, die ökonomisch-politische Dimension seines Stoffes umgeht:

Kafka hatte das Thema umkreist, er kehrte immer wieder zum gleichen Ausgangspunkt zurück, er brütete vor sich hin, versuchte neue Bewegungsmöglichkeiten, lag lauierend, raffte sich auf, ließ sich täuschen, abweisen, niederwerfen, konnte nie zu einem Ergebnis finden, doch auch ein Aufgeben erwog er nie. (ÄdW I 182)

Weiss' Erzähler visualisiert Kafkas Schreibbewegung. Das Thema, das derart animalisch umkreist und belauert wird, ist dem fiktiven Erzähler der *Ästhetik des Widerstands* zufolge nicht nur das Schloss, das den Dorfbewohnern in Kafkas Roman unerreichbar bleibt, sondern zugleich der Klassenkampf: Kafkas Vermeidungsstrategie entspricht nach dieser Lesart dem Umstand, dass seine Romanfiguren sich nicht zur revolutionären Tat überwinden können, das Schloss zu stürmen. Über dieses Bauwerk konstatiert Weiss' Erzähler: »Ebenso hatte sich uns das Gebäude des Kapitalismus gezeigt«, (ÄdW I 177) nämlich altertümlich, mit schwächlichen, vergrämten Beamten, dem Untergang nah und dennoch weiter wirksam, weiter bestehend.

⁵ Vgl. Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 458 f. und Peter André Alt, *Franz Kafka. Der Ewige Sohn. Eine Biographie*, München: C. H. Beck 2008, 588 f.

Während Weiss' Erzählerfigur erläutert, wie Kafka einen Bogen um die sozial-historische und wirtschaftliche Essenz des Erzählten macht, umkreist Weiss' Romanarrativ in der *Ästhetik des Widerstands* etwas anderes, das allerdings in vielerlei Hinsicht mit dem Kafka-Komplex verbunden ist. Die folgende Relektüre der *Schloß*-Passagen in Weiss' Roman orientiert sich an Spuren, die dem Narrativ eingeschrieben sind und durch recherchierende Lektüre aktiviert werden können. Was in den *Schloß*-Passagen indirekt mit verhandelt wird, geht weit über die erzählte Zeit im Jahr 1937 hinaus. Entlang der Wege und Umwege, der Landschaften und Intertexte im unmittelbaren Umfeld der *Schloß*-Passagen wird einerseits historisches Wissen aufgerufen, das den Bewusstseinshorizont des erzählten Ich überschreitet, und andererseits Motive wie Schock, Erschütterung, Angstbereitschaft und Abwehr sowohl als psychologisches Phänomen als auch als ästhetisches Problem der Narrativität verhandelt. Die *Schloß*-Lektüre des Erzählers ist somit eingebettet in eine subtile Auseinandersetzung mit der Geschichte aus der Nachkriegsperspektive sowie, wie sich noch zeigen wird, mit der Problematik des Schreibens nach Auschwitz.

Der erste Umweg auf dem Weg zur *Schloß*-Interpretation besteht in der Auseinandersetzung mit Dantes *Divina Commedia*, denn Kafka wird zum ersten Mal kurz vor Beginn der gemeinsamen »Inferno«-Lektüre der jungen Widerstandsaktivisten in Berlin im Jahr 1937 erwähnt: »Wir bestanden darauf, daß Joyce und Kafka, Schönberg und Strawinski, Klee und Picasso der gleichen Reihe angehörten, in der sich auch Dante befand, mit dessen Inferno wir uns seit einiger Zeit beschäftigten.« Die Romanfiguren betreten den »Weg in die merkwürdige, auf den Kopf gestellte, in die Erde versenkte Kuppel, mit ihren Kreisen, die immer tiefer führten«. Zu Beginn empfinden sie nur Befremden: Dantes Schilderung sei »scheinbar von allem Bekannten entfernt«, weshalb sich die Lesenden mühevoll durch die Übersetzungen von Gmelin und Borchardt kämpfen, »die Dreizeiler vergleichend mit den italienischen Terzinen, die Heilmann, ausgehend von seinen lateinischen und französischen Kenntnissen, uns vorlas«. (ÄdW I 79) Gleichzeitig stellen sie fest, wie einzelne Momente der Schilderung ein blitzhaftes Wiedererkennen bei ihnen auslösen. Über Dante berichtet der Erzähler:

Wir konnten den Anfang seiner Reise mit Schlaftrunkenheit vergleichen, wir kannten das plötzliche Absacken von dem, was wir vor Händen hatten, das Einsetzen des Traums, die Augenblicke, in denen der Greifhaken an der Kette des Krans dir an den Schädel schlagen, der Treibriemen der Maschine dir einen Arm abreißen konnte, oder nachts, frühmorgens, da es sich nicht ausmachen ließ, ob das Zimmer, in dem wir uns befanden, Bestandteil eines Traums war oder ob der Traum über dein Zimmer herfiel, und in diesem Zwischenzustand, umfangen von schwerer Müdigkeit, doch noch imstande, etwas zu sehn, zu hören, nach Gedanken suchend, um das Auftauchende, Spürbare gegenständlich zu machen, setzte er [Dante] Buchstaben aufs Papier. (ÄdW I 81)

Weiss' lesende Arbeiter machen weniger Dante durch ihre Erfahrungen lesbar als vielmehr ihre Erfahrungen durch Dante: Wenn sie ihn als Realisten bezeichnen, beziehen sie sich nicht vorrangig auf das Florenz des 14. Jahrhunderts, sondern auf Einzelheiten des literarischen Textes, in denen sie ihre eigene Wahrnehmung wiedererkennen.⁶ Sie lesen mit einem Sensorium, das in den Fabriken geschult wurde, und verbinden die Erschöpfung Dantes im ersten Gesang der *Divina Commedia* mit der surrealen Wahrnehmung, die aus der zermürenden Schichtarbeit resultiert: Nach der Somnambulie beim Aufwachen zur Frühschicht setzt sich die traumartige Wahrnehmung durch den stets drohenden Einbruch des Horrors fort, denn in der Fabrik ist der Normalzustand vom Wissen geprägt, dass der Greifhaken jederzeit an den Schädel schlagen und der Treibriemen jederzeit den Arm abreißen kann. In »diesem Zwischenzustand«, so heißt es, setzt Dante Alighieri Buchstaben aufs Papier, sein Zustand zwischen Traum und Wirklichkeit, Leben und Tod wird somit in die Berliner Fabriken um 1937 verlagert.

In der *Ästhetik des Widerstands* rezipieren die Romanfiguren Kunst durchgehend von der Vorstellung eines plötzlichen Einbruchs von Horror ausgehend. Dabei bildet das spezifische Motiv des Arbeitsunfalls einen verborgenen Hinweis auf Kafka, der seinen Lebensunterhalt bei der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt des Königreichs Böhmen verdiente und sich eingehend mit Invaliditäts- und Sterbeanträgen für verletzte und getötete Arbeiter beschäftigen musste.⁷ In seiner Ausgabe von Kafkas *Briefen* hat Weiss den folgenden Satz unterstrichen:

In meinen vier Bezirkshauptmannschaften fallen – von meinen übrigen Arbeiten abgesehen – wie betrunken die Leute von den Gerüsten herunter, in die Maschinen hinein, alle Balken kippen um, alle Böschungen lockern sich, alle Leitern rutschen aus, was man hinauf gibt, das stürzt hinunter, was man herunter gibt, darüber stürzt man selbst. Und man bekommt Kopfschmerzen von diesen jungen Mädchen in den Porzellanfabriken, die unaufhörlich mit Tüchern von Geschirr sich auf die Treppe werfen.⁸

⁶ Überzeugend arbeitet Kaisa Kaakinen die Rolle der sinnlichen Wahrnehmung für die anachronistische Erzählstrategie der *Ästhetik des Widerstands* heraus. Ihr zufolge stellt die temporal strukturierte Erzählstrategie ein offenes zeitliches Register her, eine Form von Mimesis, deren spezifischer Weltbezug jene binäre Einteilung aufhebt, der zufolge Mimesis entweder als weltabbildendes Verfahren oder als Erzeugung einer in sich geschlossenen, selbstreferenziellen Textwelt zu begreifen sei. Vgl. Kaakinen, »A Readjustment in Our Bearings. Untimely Reference in Peter Weiss' *The Aesthetics of Resistance*«, in: *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, hg. v. Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi u. a., Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2012, 179–198.

⁷ Dieser Umstand diente bereits als Anlass, den Verelendungsbegriff von Karl Marx mit Franz Kafkas »Strafkolonie« und Elaine Scarrys *The Body in Pain* neu zu interpretieren: Fracchia, »Die körperliche Tiefe des Marxschen Verelendungsbegriffs«.

⁸ Kafka, *Briefe 1902–1924*, 73.

Weiss' Unterstreichung endet allerdings vor dem letzten Satz, in dem der ironische Gestus Kafkas im Bild der Mädchen mit Porzellantellern kulminiert. Während sich Kafka mit Komik vom Leid und Elend seiner Klienten distanziert, verhandelt Weiss' Roman andere Formen emotionaler Immunisierung. Seit den 1960er-Jahren dienten sowohl Dante als auch Kafka als Vorbilder für Weiss' ästhetisches Prinzip der Anästhesie.⁹ In Dantes Begleiter Vergil erkennen die Diskutierenden in der *Ästhetik des Widerstands* die Verkörperung des künstlerischen Bewusstseins, ohne welches »wir entweder vom Mitgefühl für die Qualen anderer oder vom Leiden am selbsterfahrenen Unheil überwältigt werden«. Dantes Schreiben kennzeichne eine »Methode der Doppelheit, in der der Schreck vorm Vergehen sich selbst überwand, indem er Zeichen hinterließ«. (ÄdW I 81)

Die Funktion des künstlerischen Bewusstseins entspricht hier jener des Bewusstseins schlechthin bei Freud. Noch unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs erklärte dieser den Reizschutz zur wichtigsten Funktion des Bewusstseins, da der psychologische Apparat ohne ihn von den Erschütterungen der Außenwelt erschlagen werden würde.¹⁰ Das Ich figuriert bei Freud als eine »zu Schutzbauten, Reaktionsbildungen befähigte Instanz«,¹¹ wobei das Bewusstsein zunächst als eine empfindliche Haut, als Hülle und Membran beschrieben wird, die sich mit der Zeit allerdings infolge kleiner, unablässiger Reize verhärtet, bis sie als abgestorbenes Gewebe, als verhärtete Rinde ihre Funktion als Reizschutz erfüllt. Analog zu Freuds Begriff der Taubheit¹² operieren Weiss' Romanfiguren mit dem Begriff der Anästhesie: Als Effekt des künstlerischen Bewusstseins sei die Anästhesie Bedingung der Möglichkeit, die Brutalität der Wirklichkeit zu ertragen. (ÄdW I 83) Ein Trauma entsteht Freud zufolge dann, wenn eine Erregung stark genug ist, um den bereits bestehenden Reizschutz zu durchbrechen.¹³ Ob eine physische Verletzung, etwa infolge einer mechanischen Erschütterung, tatsächlich eintritt, ist für Freud nicht entscheidend, vielmehr erklärt er die Wirkung mit dem Schreck, dem Moment der Über-

⁹ Lindner, »Anästhesie: Die dantesche Ästhetik des Widerstands und die Ermittlung«, vgl. auch Schulz, *Die Ästhetik des Widerstands. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*, 104–109. Zum Verhältnis von Dante und Kafka vgl. auch Günter Samuel, »Kafka hinter Dantes Schultern. Textfiguren und Schattenkörper in der *Ästhetik des Widerstands*«, in: Garbers (Hg.): *Ästhetik, Revolte, Widerstand: Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, 273–293, hier 275 f. Samuel vertritt die These, dass Dante bei Weiss Züge von Kafka erhält, während Kafka wiederum einem Verfahren der eindeutigen semantischen Besetzung unterliegt: »Zwar werden beide in einer Reihe genannt, doch ist Kafka eher hinter Dantes Schultern, die gleichsam herkulisch den Bau des Romanwerkes tragen, versteckt«.

¹⁰ Sigmund Freud, »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders., *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a. M.: Fischer 1975 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richardis u. James Strachey, Bd. 3), 213–272, hier 234–237 f.

¹¹ Ebd., 260.

¹² Ebd., 236 f.

¹³ Ebd., 239.

raschung und der Lebensbedrohung. In diesem Zusammenhang definiert er das Trauma als »Durchbrechung« des Reizschutzes.¹⁴

Wenn Weiss' Romanfiguren über Kunst und Anästhesie diskutieren, haben sie eine Vorrichtung im Sinn, die bei einem bereits bestehenden Trauma zum Tragen kommen soll: Hier bildet das Trauma nicht einen einzelnen, eingrenzbaaren Vorfall, vielmehr besteht der Ausgangspunkt in einem Schockzustand in Permanenz. Entsprechend spielen die kleinen, unablässigen Reize, die bei Freud die Entstehung des Reizschutzes erst bewirken, in den Textwelten von Weiss keine Rolle. Es sind Reflexionen über verschiedene Formen der Schockabwehr, die als Bindeglied zwischen der *Divina Commedia* und dem *Schloß* fungieren. Dieser Umstand eröffnet eine Perspektive auf historische und literaturtheoretische Diskurse, in denen das Verhältnis von Trauma, Narration, Geschichte und literarischer Moderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verhandelt wird.

In Weiss' Roman wird diese Problematik zunächst anhand der Situation des Fabrikarbeiters verhandelt, der als zutiefst anachronistisches Bindeglied zwischen Dante Alighieri und dem Renaissancekünstler und Mathematiker Piero della Francesca eingesetzt wird. Auf dem Weg von Dante zu Kafka geht die Diskussion über das Inferno zunächst gleitend in die Auseinandersetzung mit Piero della Francescas Freskenzyklus *Leggenda della Santa Croce* über. Der Fabrikalltag prägt die Kunstrezeption des Erzählers: In der Montagehalle der Separatorenwerke übt er sich darin, sich die Gesichter der Krieger auf den Fresken von Arezzo vor Augen zu führen, wie sie »unter riesigen Helmen, reglos und unberührt aus dem Kreuzwerk der Waffen« hervorstarren. »[R]eglos«, »unberührt« und »fühllos« sind hier die entscheidenden Worte:

Manchmal projizierte mein Gedächtnis ein Detail des Bilds in die Kessel, Zylinder und Kolben der Zentrifugen, mit denen ich beschäftigt war. Zumeist waren es die Gesichter, fühllos, doch voller Ausdruckskraft, ernst, schweigend, mitten in der Auseinandersetzung, die ich vor mir sah [...]. (ÄdW I 85)

Nicht nur die Gesichter der dargestellten Soldaten sind fühllos, auch dem Maler Piero della Francesca spricht der Erzähler ein Sehen zu, »das jede Emotion vermied«. (ÄdW I 84) An diesem Blick nimmt sich Weiss' Erzähler ein Beispiel, um sich gegen den Fabrikalltag abzuhärten, wie ein Montagekünstler projiziert er die gemalten Gesichter aus dem 15. Jahrhundert auf die Kessel, Zylinder und Zentrifugen an seinem Arbeitsplatz. Während die Romanfigur Hans Coppi den Blick des Künstlers als verschlossen und fatalistisch ablehnt, bewundert die Erzählerfigur den Stil, wie er in den soldatischen Gesichtern zum Ausdruck kommt:

¹⁴ Ebd., 222.

Eingekeilt zwischen einem scharf nach vorn stoßenden Visier, einer Posaune, einer Keule, einem Pferdekopf blickte ein anderer mit äußerster Aufmerksamkeit dem Beschauer entgegen, so von diesem Forschen in Anspruch genommen, daß er nicht wahrnahm, was ihm zugefügt wurde, denn hinter ihm ballte sich eine Faust um den Knauf des Dolchs, dessen Spitze sich ihm in den Hals bohrte. Das Drama des Dolchs [...] spielte sich in exakt gleicher Höhe an einer zweiten Stelle ab, doch hier nicht beengt, versteckt, sondern gleichsam zur Unterweisung dargeboten. Am grade vollgestreckten Arm faßte die Hand leicht und locker den kunstvoll ziselierten Schaft und stieß die lange dünne Schneide tief in die steil zurückgebogene Kehle des Gegners. [...] [D]as Gesicht des Sezierenden hoch über ihm drückte die gleiche sorgfältige und sachliche Überlegung aus, die den Maler bei der Abfassung seines Bilds geleitet haben mußte. (ÄdW I 85 f.)

Die Erdolchung wird einmal als plötzlicher Einbruch aus dem beengenden Tumult heraus und einmal offen wie »zur Unterweisung« dargeboten. Der emotional unbeteiligte Gestus »des Sezierenden« wird im Romantext vervierfacht: Kalt und fachgerecht treten erstens die dargestellten Tötenden mit Dolch und Schwert auf, forschende Aufmerksamkeit kennzeichnet zweitens den Erdolchten selbst, wie er eingengt zwischen Posaune, Keule und Pferdekopf dem Betrachter entgegenschaut. Drittens geht der Maler sezierend vor, indem er die dargestellten Vorgänge visuell anschaulich zergliedert. Gelehrig wiederholt schließlich der Erzähler den visuell vorgeführten Gestus, indem er alle Details über drei Seiten hinweg mit vivisektorischer Präzision festhält. Selbst dort, wo einem Abgebildeten die Wange von einem Hieb gespalten wurde, so stellt er fest, wahren die einzelnen Gesichter den gleichen »sinnenden Blick«. (ÄdW I 85)

Das Gefühl, das der Katastrophe in Permanenz entspricht, so Walter Benjamin, ist der *Spleen*.¹⁵ Hier sei die Wahrnehmung übernatürlich geschärft, »jede Sekunde findet das Bewusstsein auf den Plan, um ihren Chock abzufangen«, wobei das Subjekt einem leeren Zeitverlauf ausgeliefert sei.¹⁶ Ausgehend von Freuds Begriff des Reizschutzes widmet sich Walter Benjamin der Frage, wie Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, bei der »das Schockerlebnis zur Norm« geworden ist: »Eine solche Dichtung müsste ein hohes Maß von Bewusstsein erwarten lassen.«¹⁷ Anhand der Lyrik Baudelaires beobachtet er das Bestreben, eine krisensichere Erfahrung mit literarischen Mitteln zu etablieren.¹⁸ Der erschütternde Vorgang sei hier die Konfrontation mit den Menschenmassen auf den Straßen einer modernen

¹⁵ Walter Benjamin, »Zentralpark«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, 655–690, hier 660.

¹⁶ Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, 603–653, hier 624.

¹⁷ Ebd., 615.

¹⁸ Ebd., 638.



Abb. 15: Detail einer Szene aus Piero della Francescas Freskenzyklus *Legende vom Heiligen Kreuz*. Rechts und links die beiden in der *Ästhetik des Widerstands* beschriebenen Erdolchungen.

Metropole. Auf ihre Thematisierung komme es in der Dichtung Baudelaires jedoch nicht an:

Was Baudelaire angeht, so ist die Masse so wenig etwas ihm Äußerliches, daß sich in seinem Werk verfolgen läßt, wie er, von ihr bestrickt und von ihr angezogen, sich ihrer wehrt.

Die Masse ist Baudelaire derart innerlich, daß man ihre Schilderung bei ihm vergebens sucht.¹⁹

Was Baudelaires Werk innerlich ist, wird darin nicht beschrieben. Benjamin behandelt den literarischen Text als Sediment eines Abwehrvorgangs, wobei der sichernde Gestus lediglich indirekt von seinem Anlass zeugt: Die Erschütterung selbst befindet sich außerhalb der Beobachtbarkeit. Auf formaler Ebene wird hier ein Umgang mit einem Gegenstand erkannt, der nicht ausgesprochen wird. Zugleich erläutert Benjamin Baudelaires Werk anhand von konkreten, historischen Parametern: Die Erschütterungen, von denen Benjamin spricht, haben mit der Urbanisierung und Beschleunigung im 19. Jahrhundert zu tun, es ist der Flaneur, dessen Blick die Reizüberflutung durch Schockmomente auf den Pariser Straßen abwehrt. Benjamin identifiziert somit die Zertrümmerung der Wahrnehmung im traumatischen Schock als wesentlichen Bestandteil der Lyrik Baudelaires, mit Implikationen, die für das Verständnis der Stilrichtungen der literarischen Moderne entscheidend sind.²⁰

¹⁹ Ebd., 620 f.

²⁰ Vgl. hierzu Ulrich Baer, »Katastrophen. Baudelaire und Celan als Anfang und Ende der Moderne«, in: ders., *Traumadeutung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, 7–43, hier 30.

Vordergründig betrachtet, thematisiert Benjamins Aufsatz Phänomene des 19. Jahrhunderts. Allerdings muss eine Lektüre seiner Studien über Baudelaire in Rechnung stellen, dass sie um 1939 entstanden sind, zu einem Zeitpunkt also, als sich Benjamin bereits auf der Flucht vor den Nationalsozialisten befand. Während Freud Eisenbahnunfälle und Ereignisse des Ersten Weltkriegs als Beispiele heranzieht, greift Benjamin neben dem Schock, den der Anblick der urbanen Menschenmenge auslöst, ebenfalls härtere Beispiele auf: Er parallelisiert die Haltung des Flaneurs mit der Haltung, die sich der Fabrikarbeiter aneignen muss: »Dem Chock-erlebnis, das der Passant in der Menge hat, entspricht das ›Erlebnis‹ des Arbeiters an der Maschinerie.«²¹ Später im gleichen Jahr bezieht er sich auf die Situation des Immigranten in der fremden Stadt, auf den sichernden Blick des Verfolgten im eigenen Land sowie auf die Haltung des illegalen Untergrundkämpfers.²² In all diesen Beispielen rückt ein sichernder Blick ins Zentrum, der das Unstete mit dem jähem Aufmerken kombiniert.²³

Benjamins Begriff des Blickes, der im Moment des Schocks alles teilnahmslos registriert, verhält sich strukturanalog zum späteren kognitionswissenschaftlichen Begriff der Blitzlichterinnerung, in der nicht etwa das traumatische Ereignis selbst, sondern vielmehr beliebige visuelle Eindrücke aus der Situation memoriert werden, in der das Individuum vom Ereignis erfuhr.²⁴ Im Augenblick größter Gefahr wird die gesamte Registratur beansprucht, es wacht ein obsessiver Blick, mit Sicherungsfunktionen überlastet, unter welchem das Alltägliche und Vertraute seine Selbstverständlichkeit verliert. Diese gefühllose visuelle Registratur in der akuten Schocksituation bringt genau jene Elemente auf den Punkt, die bei der Verortung von Weiss' Kafka-Lektüre entscheidend sind. Weiss' Erzähler konstatiert, dass es bei Piero della Francesca nichts anderes gebe »als die Einmaligkeit dieser konzentriert beobachteten Sekunde, aus der alles Empfundne ausgeschaltet war zugunsten eines Flechtwerks visueller Beziehungen«. (ÄdW I 84) Visuell ist die Herangehensweise des Erzählers an Kafkas *Schloß*: »In der Realismusdebatte war Kafka als dekadent abgefertigt worden«, konstatiert er, »[d]och damit hatte man sich verschlossen vor seinem gesteigerten Wirklichkeitsbild«. (ÄdW I 177) Es stellt sich dabei sowohl die Frage nach dem Begriff des Bildes, als auch nach jener spezifischen Wirklichkeit, vor der sich die Vertreter des Dekadenzvorwurfs verschließen.

Kurz nach den Passagen über Piero della Francesca verlässt Weiss' Erzähler Berlin, um am Spanischen Bürgerkrieg teilzunehmen. Entsprechend ereignete sich die bisher kommentierte Kunstrezeption im Zustand einer »Wende, im Übergang zu einem neuen Lebensabschnitt«. (ÄdW I 87) Dieser Zustand setzt sich in Warnsdorf fort, wo der Erzähler einige Tage bei seinen emigrierten Eltern verbringt, in Erwar-

²¹ Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, 632.

²² Benjamin, »Versuche über Brecht«, 67 f.

²³ Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, 649.

²⁴ Roger Braun u. James Kulick: »Flashbulb memories«, in: *Cognition* 5 (1977), 73–79.

tung genauerer Anweisungen vom Spanienkomitee in Prag: »Ich wartete, und dieses Warten war weder untätig noch gelassen.« (ÄdW I 169) Hier kommt es zu jener ausführlichen, explizit formulierten Kafka-Interpretation des Erzählers, die bereits häufig mit der im gleichen Zeitraum entstandenen, semantisch vereindeutigenden *Prozeß*-Dramatisierung von Weiss verglichen wurde.²⁵

In der Tat mutet der Umgang des erzählten Ich mit Kafka zunächst wie ein neuerliches Beispiel für Weiss' Tendenz an, die beunruhigende Mehrdeutigkeit der Textwelten Kafkas durch dokumentarische Rekonstruktionsarbeit zu bannen. Der Erzähler kontrastiert die Akzeptanz und Selbstunterwerfung der Dorfbewohner im *Schloß* mit dem Proletarieraufstand in Klaus Neukrantz' *Die Barrikaden am Wedding* aus dem Jahr 1931. Wie unterschiedlich diese beiden Texte sind, zeigt bereits ein kurzer Ausschnitt aus Neukrantz' historischem Arbeiterroman:

»Ich wiederhole ... wir werden am Mittwoch auf die Straße gehen. Unbewaffnet werden wir uns unter den Augen einer von unseren Groschen bis an die Zähne bewaffneten Polizei, die unter der Führung eines Sozialdemokraten steht, die Straße erobern ...«

»Jawohl ... det werden wir ... !«

Der Arm des Referenten streckte sich wie zu einer beschwörenden Anklage über die Köpfe der Arbeiter: »Genossen ..., wenn die SPD im ›Vorwärts‹ in einer Front mit den reaktionären Zeitungen mit ihren maßlosen Lügen und Verleumdungen über die angeblich von der KPD ›gewollten‹ Todesopfer den Blutschatten eines Noske, eines Bielefelder Severing an die grauen Hausfronten der Berliner Arbeiterviertel malt, so wird – wie in Sowjetrußland – einmal die Geschichte der Revolution über diese mit rotem Arbeiterblut besudelten Schergen das Gericht der Vergeltung halten ...!«²⁶

Das KPD-Mitglied Neukrantz rekonstruiert die Kämpfe nach dem Blutmai in Berlin 1929, als die Polizei mit Panzern und Maschinengewehren das von den Sozialdemokraten beschlossene Demonstrationsverbot durchsetzte und dabei über 30 Menschen erschoss. Während es den Dorfbewohnern in Kafkas Roman nie in den Sinn kommt, mit Gewalt bis ins Zentrum des Schlosses vorzudringen, stürmen die Proletarier bei Neukrantz das Polizeipräsidium am Alexanderplatz. Diese Differenz bringt Weiss' Erzähler wie folgt auf den Punkt: »Das eine Buch bestand aus fließendem Stoff, der langsam in der Phantasie Gestalt annehmen konnte, das andre Buch war ein Gegenstand, daran man sich stieß [...] greifbar, klobig, ein kantiger Block«. (ÄdW I 180 f.) Während *Das Schloß* den Alpdruck aufzeige, liefere der aggressive Roman von Neukrantz Anleitungen, um die Ursachen des Übels zu beseitigen. Um

²⁵ Auf entsprechende Übereinstimmungen geht u. a. Andrea Heyde ein: *Unterwerfung und Aufruhr*, 135 u. 138.

²⁶ Neukrantz, *Barrikaden am Wedding*, 25 f.

Kafkas Roman trotzdem vor den Karren der Weltrevolution zu spannen, scheuen Weiss' Romanfiguren keine interpretatorische Gewalt. Diese Tendenz gipfelt in der Passage, in der der Erzähler, mittlerweile in Warnsdorf angekommen, darüber reflektiert, wie der Landvermesser bei Kafka sich um eine Telefonverbindung mit dem Kastellan bemüht. Bei Kafka stellt sich die Szene wie folgt dar:

Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim Telefonieren nie gehört hatte. Es war, wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen –, wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe, aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug, so, wie wenn sie fordere, tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör. K. horchte, ohne zu telefonieren, den linken Arm hatte er aufs Telefonpult gestützt und horchte so.²⁷

Ohne zu telefonieren, horcht K. auf das Summen in der Hörmuschel, das kein Summen ist, sondern ein Gesang allerfernster Stimmen, aus denen sich wiederum eine einzige Stimme bildet, die offenbar noch tiefer eindringen will als in das Gehör. Hier sind die Störungen in der Leitung von den technisch entstellten Stimmen nicht zu unterscheiden, die Mitteilung wird von Nebengeräuschen absorbiert, das Medium hat sich derart verselbstständigt, dass die Bedingungen von Kommunikation schlechthin aufgehoben sind.²⁸ Solche Fragen spielen allerdings für den Erzähler der *Ästhetik des Widerstands* zunächst keine Rolle. Vielmehr zielt er darauf, das Geräusch zu bestimmen, wobei er verdächtig rasch eine Antwort parat hat, an der es scheinbar nichts mehr zu deuten gibt. Aus dem Hörer, so erkennt er, lärmt der Feind schlechthin, nämlich der Imperialismus:

Es entsprach genau den Hergängen bei uns, daß sich die Befehlshaber in ihren Regionen verborgen hielten, daß ihre Emsigkeit zu einem Tönen, einem Gesang, einem Rauschen anwuchs, ganz so, wie der Landvermesser es hörte, als er, übermüdet, zerschlagen, den Telefonhörer abnahm, um eine Verbindung zum Schloß herzustellen. Und was er hörte, gab ihm natürlich keinerlei Aufschluß über die Machenschaften dort oben, es wurde nur der Eindruck erweckt, daß etwas wichtiges, folgeschweres vor sich ging, ein ungeheurer, weltweiter Betrieb, dem wir, als winzige Bestandteile

²⁷ Franz Kafka, *Das Schloß*, hg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 32.

²⁸ Für eine Zusammenfassung von Interpretationen in diese Richtung vgl. Friedrich Schmidt, »Sprache, Medien und Kritik. Kafkas Sprachskepsis im Kontext seiner Zeit«, in: Marek Nekula, Ingrid Fleischmann u. Albrecht Greule (Hg.), *Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit*, Köln: Böhlau Verlag 2007, 31–60, hier 51 f. Schmidt gibt zu bedenken, dass das Telefon, ähnlich wie das Radio, lange Befremden, Befangenheit und argwöhnische Antipathie hervorrief, bedingt durch die ungewohnte körperliche Abwesenheit des Gesprächspartners und die technische Entstellung der Stimme.

des Maschinenparks, zu dienen hatten. So klang die Stimme des Imperialismus dem, der bisher zu schwach gewesen war, Kenntnisse zu erwerben über die Zusammenhänge der ökonomischen Verläufe. (ÄdW I 178)

»So klang die Stimme des Imperialismus« – mit dem Gestus der Enthüllung führt Weiss' Erzähler das beunruhigende Moment auf eine klare Ursache zurück: Das Geräusch wird gebannt, indem es an einen Urheber gebunden wird, der wiederum im Rahmen eines festen Bezugssystems identifiziert und gezielt bekämpft werden kann. Unverständlich ist der Klang offenbar nur »dem, der bisher zu schwach gewesen war, Kenntnisse zu erwerben«. Literarische Mehrdeutigkeit scheint hier hermeneutisch domestiziert zu werden, im Sinne einer verkürzten Kapitalismuskritik, die darauf zielt, die Macht an bestimmte, souverän gedachte Agenten zu binden: Es sind »die Befehlshaber«, die sich hinter dem Geräusch verbergen, »ganz so, wie der Landvermesser es hörte«, was wiederum dem Erzähler zufolge »genau den Hergängen« auf dem Berliner Arbeitsmarkt in den 1930er-Jahren entspricht. Genau dort, wo Weiss' Erzähler das Wort »genau« verwendet, eröffnen sich allerdings die abgründigen Dimensionen seiner Deutung.

Der Erzähler betrachtet sich und seinesgleichen als Bestandteile des kapitalistisch-imperialistischen Maschinenparks und konstatiert entsprechend, dass sie selbst sich weit entfernt »von diesem Surren« aus dem Schloss wähten, »obgleich wir doch daran beteiligt waren, als Heizer, Mechaniker, Lastträger, Karrenschieber«. (ÄdW I 178) Dieser Satz wirft jene Orientierung und immunisierende Distanz über den Haufen, die nur scheinbar durch die Bestimmung des Geräusches hergestellt worden waren. Wenn das Geräusch sich doch nicht an fremde Gegner binden lässt, sondern die Horchenden vielmehr selbst daran beteiligt sind, dann ist das fremde, surrende Geräusch zugleich ihr eigenes Geräusch. Entfremdung bedeutet für Marx, sich selbst im Ergebnis der eigenen Arbeit nicht wiederzuerkennen. In der kapitalistischen Maschinerie verortet er die akkumulierte, vergegenständlichte körperliche Tätigkeit der Menschen, die selbst dazu beitragen, die Mittel ihrer eigenen Ausbeutung herzustellen. Obwohl bei Weiss nichts von einer vertiefenden theoretischen Auseinandersetzung mit Marx zeugt, findet sich bei ihm eine strukturgleiche Denkfigur, mit dezentrierenden, umstülpenden Implikationen für das Subjekt. Wie bereits gezeigt wurde, kreist Weiss' Rhetorik der Sprachbeschreibung im Wesentlichen um Erfahrungen, in denen dem Sprecher seine eigenen Äußerungen fremdartig erscheinen. Entsprechend ist der Umgang mit Kafkas Telefonpassage sowohl bezeichnend für das Sprachdenken bei Weiss als auch für die problematische Frage nach der Verortung des Gegners sowie für die Zwickmühlen im Umgang mit der Gefahr, die vom Gegner ausgeht. Dort, wo das andere, um dessen Interpretation es geht, sich als Teil des Eigenen erweist, wird der vordergründig erhobene Autonomieanspruch des Interpretierenden unterlaufen. Die Dichotomie von Fremd und Eigen, der Stellenwert der Bedeutung und die Möglichkeit des Deutens überhaupt werden fraglich.

Wichtiger noch ist allerdings der Umstand, dass Weiss' Romanerzähler seine eigene emotionale Reaktion auf *Das Schloß* im Sinne einer literaturwissenschaftlichen Gegenübertragungsanalyse für seine Interpretation fruchtbar macht. Die eigentliche Erkenntnis, die *Das Schloß* für Weiss' Erzähler bewirkt, betrifft nicht die Machenschaften der Machthaber, sondern zunächst ihn selbst. Er spricht von »qualvollen Erinnerungen an den Schmutz, das Elend, die Niedrigkeit alles dessen, was uns nah gewesen war« und äußert zunächst die Befürchtung, dass eine Auseinandersetzung mit dieser Materie politisch kontraproduktiv sein könnte, da das Buch den Leser »in fruchtloses Grübeln, in Teilnahmslosigkeit« versetze. Letztlich lehnt er dieses Urteil jedoch ab:

Doch dann sah ich wieder, daß meine Abwehr mit meiner Betroffenheit zusammenhing, meine Nächsten, mich selbst hatte ich in diesen krummen, beschädigten, abgenutzten Dorfbewohnern wiedererkannt [...]. (ÄdW I 180)

Die Schilderungen im *Schloß* werden mit genau jenen Aspekten des Arbeiterdaseins verbunden, die vom Bild des entschlossenen Kämpfers in Neukrantz' *Barrikaden am Wedding* nicht erfasst werden. Weiss' Erzähler stellt bei sich selbst eine Abwehrreaktion fest, einen innerpsychologischen Widerstand, der sich dagegen richtet, eigene Erinnerungen in den bei Kafka geschilderten Szenen der Schwäche wiederzuerkennen. »Was in Kafkas Buch zu lesen war, versetzte mich nicht in Hoffnungslosigkeit, sondern beschämte mich.« (ÄdW I 177) Scham ist eine starke Emotion. Indem der Erzähler die Abwehr dieses Gefühls mit der von ihm selbst verworfenen Rationalisierung verbindet, Kafkas Buch verleite den Leser zu fruchtlosem Grübeln, stellt er eine These über die tieferen psychologischen Beweggründe der Ablehnung Kafkas in der staatssozialistischen Kulturpolitik auf: Der Dekadenzvorwurf wehrt unerträgliche Erinnerungen, Gefühle der Scham und der Erniedrigung ab, die Kafkas Texte wachrufen. Die körperliche Unterwerfung, zu welcher die Menschen im Dorf durch ihre Arbeit selbst aktiv beitragen, lässt Weiss' Erzähler an sein persönliches Umfeld denken:

Ich sah vor mir meine Mutter, gekrümmt im Sofa sitzend, ihre Hüften, ihr Rücken rheumatisch nach dem jahrelangen Stehn auf dem Steinboden der Fabrik, ich sah Coppis Mutter, die geschwollenen Füße in der Wasserschüssel, ich sah meinen Vater in den Dämpfen des Textilwerks, sah ihn in der Küche in Warnsdorf, mit entblößtem Oberkörper, sich die blauvioletten, roten Farbflecken aus der Handdruckerei abschrubben, so wie er abends in Bremen die Haut von Teerspritzern, von Metallstaub gereinigt hatte, und sie alle, die ich kannte, glichen diesen Menschen im Dorf [...]. (ÄdW I 179)

Ohne Kafka direkt zu zitieren, verweist Weiss' Erzähler auf gebeugte Gestalten und gequälte Physiognomien, wie sie im *Schloß* beschrieben werden. Wer sich bemüht,

Kafkas Roman mit den Augen von Weiss' Erzähler zu lesen, stößt auf etliche Gestalten, die zu intertextuellen Gedankenexperimenten einladen – sei es Frieda mit ihren »traurigen Augen und mageren Wangen«²⁹ oder der von Hustenanfällen geschüttelte Fuhrmann, eine »gebückte, gewissermaßen misshandelte Gestalt«³⁰, »hinkend, mit magerem, rotem, verschnupftem Gesicht«³¹. Spielt man *Das Schloß* und die *Die Ästhetik des Widerstands* gegeneinander aus, erscheint Weiss' Erzähler als Verkörperung eines Kafka-Lesers, der von jenen Emotionen ergriffen wird, die Kafkas nüchterner Stil ausspart: Während Weiss' Erzähler die gekrümmte Gestalt seiner Mutter aus der Perspektive eines liebenden Sohns beschreibt, betrachtet Kafkas Erzählinstanz die Körper aus maximaler Distanz, am deutlichsten in der Beschreibung der »förmlich gequälten Gesichter« der Bauern in der Wirtschaft: »[D]er Schädel sah aus, als wäre er oben platt geschlagen worden, und die Gesichtszüge hatten sich im Schmerz des Geschlagenwerdens gebildet.«³²

Zentral für die *Schloß*-Interpretation in der *Ästhetik des Widerstands* sind gestische Details bei Kafka, aus denen Formen von »Erniedrigung«, »Demütigung« und »Geschlagenheit«³³ sprechen. (ÄdW I 176) Die entsprechenden Formulierungen in Kafkas Text treffen Weiss' Erzähler, sie rufen die von ihm selbst diagnostizierte Abwehrreaktion hervor. In Anbetracht zahlreicher Textstellen aus dem *Schloß* gewinnt das berüchtigte Fazit von Weiss' Erzähler – »[w]as Kafka geschrieben hatte, war ein Proletarierroman«³⁴ – an Plausibilität. Die sozioökonomischen Aspekte seiner Interpretation sind nicht aus der Luft gegriffen. Wenn dem nomadisierenden Landvermesser K. im *Schloß* schriftlich mitgeteilt wird, dass er in den Dienst des Schlosses aufgenommen wurde, heißt es bei Kafka wie folgt: »Dienst, Vorgesetzter, Arbeit, Lohnbestimmungen, Rechenschaft, Arbeiter, davon wimmelte der Brief [...]. Wollte K. Arbeiter werden, so konnte er es werden, aber dann in allem furchtbaren Ernst, ohne jeden Ausblick anderswohin.«³⁵ Dieser Ernst lässt sich als symbolische Gewalt begreifen, die mit den Machtstrukturen zusammenhängt: Im *Schloß* ist von der »Gewalt der entmutigenden Umgebung, der Gewöhnung an Enttäuschungen, d[er] Gewalt der unmerklichen Einflüsse jedes Augenblicks«³⁶ die Rede, und diese

²⁹ Kafka, *Das Schloß*, 59 f.

³⁰ Ebd., 30.

³¹ Ebd., 28.

³² Ebd., 39.

³³ »Von dieser Geschlagenheit und dem gleichzeitig verbreiteten Wahn, daß wir durch Gnade unser Auskommen fanden, ging Kafkas Buch aus, und es beunruhigte, bedrängte den Lesenden, weil er die Gesamtheit unserer Probleme aktualisiert sah.« (ÄdW I 176)

³⁴ Diesem Satz folgt ein weniger häufig zitiertes: »Da wurde über Liebe nicht gesprochen, wir kamen nicht einmal darauf, daß uns was fehlte, [...] und für die jungen Arbeiterinnen, die arbeitslosen Mädchen, galt die gleiche Demütigung, von der die Frauen im Dorf betroffen waren [...].« (ÄdW I 179)

³⁵ Kafka, *Das Schloß*, 42 f.

³⁶ Ebd., 42 f.

Gewaltform wird mit seinen physischen Wirkungen beschrieben: Sie trifft das Individuum in seiner Gesamtheit.

Während das narrative Problem, das aus dieser Opferperspektive hervorgeht, bei Neukrantz weder formal noch inhaltlich eine Rolle spielt, bildet der Fokus auf die vor Schmerz verzerrten Leiber das verbindende Glied zwischen den Passagen über Kafka und den umgebenden Textabschnitten in der *Ästhetik des Widerstands*. Schreck, Überraschung und Lebensbedrohung bilden den Ausgangspunkt der Kafka-Lektüre in Weiss' Roman: Dem Erzähler zufolge ist der »plötzliche Einbruch des Unvorstellbaren«, wie in den Tötungsszenen Piero della Francescas, »auch in der Erzählung vom Landvermesser zu etwas Bestehendem geworden«. (ÄdW I 175) Entsprechend sind seine Erläuterungen über Kafkas *Schloß* ohne das anhand von Dante entwickelte Konzept der Anästhesie nicht zu begreifen. In beiden Fällen wird das literarische Werk als Korrelat und Ergebnis eines Abwehrvorgangs dargestellt: Einerseits setzt der Einbruch des Horrors die gesamte Sprache aufs Spiel, andererseits wird der Horror als Ansporn genau jener Bemühungen begriffen, die das Sprachkunstwerk als Schutzwall oder Reizschutz überhaupt erst entstehen lassen. Auch das *Schloß* wird in der *Ästhetik des Widerstands* in Verhältnis zu einem Schrecken gesetzt, der im künstlerischen Zeichen freudianisch »verpufft«.³⁷ Dieses Zeichen zeugt allenfalls distanziert von seinem Anlass.

Im Vorwort des Liblice-Bandes *Kafka aus Prager Sicht* wird eine Lesart von *Das Schloß* entwickelt, der zufolge Kafkas Landvermesser das Dorf als Vorbote der revolutionären Bodenverteilung im Rahmen der Umverteilung des Eigentums betritt.³⁸ Diese These hat Weiss in seinem Exemplar deutlich unterstrichen, sie passt auch zu der explizit formulierten Lesart des fiktiven Erzählers in der *Ästhetik des Widerstands*. Die Rolle der Landschaft, des Bodens und der Topografie in den Passagen rund um die *Schloss*-Lektüre hat damit allerdings wenig zu tun. Zentral ist vielmehr der Blick des Fremden auf die Landschaft, der über die Ekphrasis des Gemäldes von Brueghel in eine erneute Auseinandersetzung mit dem Motiv des panisch sichernden Blickes in akutem Schockzustand übergeht. In der Buchhandlung am Marktplatz in Warnsdorf findet Weiss' Erzähler Kafkas Roman *Das Schloß*. Vor seiner oben bereits erläuterten Lektüre beginnt damit sein letzter Umweg auf dem Weg zu Kafka, denn zunächst umkreist er dieses Buch, ohne es aufzuschlagen. Bevor er mit seiner Kafka-Lektüre überhaupt beginnt und Neukrantz als Vergleich heranzieht, vertieft er sich in Reproduktionen der Gemälde Pieter Brueghels:

³⁷ Freud, »Jenseits des Lustprinzips«, 235: »Das System Bw wäre also durch die Besonderheit ausgezeichnet, daß der Erregungsvorgang in ihm nicht wie in allen anderen psychischen Systemen eine dauernde Veränderung seiner Elemente hinterlässt, sondern gleichsam im Phänomen des Bewusstwerdens verpufft.«

³⁸ Goldstücker, Kautman u. Reimann, »Vorwort«, in: dies (Hg.), *Kafka aus Prager Sicht*, 43.

Doch ehe ich es aufschlug, zu lesen begann, erstand und mitnahm, studierte ich einen andern Band, den der Buchhändler hergetragen hatte, er enthielt farbige Reproduktionen der Gemälde Brueghels, ein Band für Ansässige, Geborgne, nicht für Reisende mit leichtem Gepäck. Auf ein Stehpult legte er das breitformatige Buch aus dem Verlag Schroll, und die Kleinstadt Warnsdorf im herbstlichen Böhmen verschmolz mit den flämischen Landschaften des sechzehnten Jahrhunderts, wie auch während der folgenden Tage, beim Lesen Kafkas, das dort geschilderte Dorf und Schloß in die trübe, kleinbürgerlich bäuerliche Abgeschiedenheit der hiesigen Umgebung gehörten. (ÄdW I 171)

Der schwere Bildband ist »für Ansässige, Geborgne, nicht für Reisende mit leichtem Gepäck«, ein Band also, der für Weiss' Erzähler genauso ungeeignet ist wie für Kafkas Landvermesser K., der ebenfalls ohne festen Wohnsitz lebt. Der Erzähler lässt die Landschaft um Warnsdorf sowohl mit der Landschaft auf den Gemälden Brueghels als auch mit der Landschaft in Kafkas *Schloß* verschmelzen. Über die Vorstellung überdeutlicher Landschaftswahrnehmung wird eine Verbindung zwischen Brueghel und Kafka hergestellt:

Brueghel und Kafka hatten Weltlandschaften gemalt, dünn, transparent, doch in Erdtönen, ihre Bilder waren gleichzeitig leuchtend und dunkel, sie wirkten massiv, schwer im Ganzen, glühend, überdeutlich waren sie in ihren Einzelheiten. Ihr Realismus war hineinversetzt in Ortschaften und Gegenden, die sofort erkennbar waren und sich doch wieder allem bisher Gesehenen entzogen, alles war voll vom Gespür, von den Gesten, Regungen, Handhabungen des Alltäglichen, alles war typisch, zeigte Wichtiges, Zentrales auf, nur um im gleichen Augenblick schon fremdartig, absonderlich zu wirken. (ÄdW I 172 f.)

Kafka erscheint hier als Maler von Landschaften und Gesten, in denen das Alltägliche fremdartig wirkt. In einem der tschechoslowakischen Beiträge der Anthologie *Kafka aus Prager Sicht* hat Weiss einen Satz unterstrichen, der in eine ähnliche Richtung geht:

Kafka malte mit dunklen, düsteren Farben, wie Kleist und Dostojewski, die er gern gelesen hat. Die Landschaft seiner Prosa ist finster und trüb und erinnert an einen unheimlichen Wald, der von Dämonen der Unruhe bewohnt ist. Es gibt in der modernen Literatur keinen Dichter, der das Böse unseres Zeitalters so dunkel darstellte.³⁹

³⁹ Jiřina Popelová, »Die Kategorie der Vereinsamung in Franz Kafkas Werk«, in: Goldstücker, Kautman u. Reimann (Hg.), *Kafka aus Prager Sicht*, 113–119, hier 117. Von Peter Weiss zweifach angestrichen.

Die Nachkriegsperspektive auf das »Böse unseres Zeitalters« ist für die *Schloß*-Lektüre der *Ästhetik des Widerstands* bestimmend. Sie wird allerdings nicht thematisiert, sondern auf indirektem Wege hergestellt. Weiss' Erzähler verschiebt diese Thematik auf die Gemälde Brueghels, in denen er das Motiv einer Bedrohung erkennt, die die gewohnte Welt ins Ambivalente verkehrt: Es ist der Augenblick des Horrors, in dem das Alltägliche ins Fremdartige kippt. Hier wird die Reflexion über den Einbruch des Schocks und die daraus resultierende visuelle Wahrnehmung aus den Passagen über Dante und Piero della Francesca fortgeführt. Einschneidend ist der unvermittelte Satz, der fällt, als der Warnsdorfer Buchhändler seinem Kunden über die Schulter schaut: »Kein Pflug bleibt stehn um eines Sterbenden willen, sagte der Buchhändler, auf den Schädel eines Greises zeigend, der ausgestreckt [...] am Rand des Ackers lag, den der Bauer bestellte«. (ÄdW I 174) Ins Zentrum rückt daraufhin Brueghels Gemälde *Der Bethlehemitische Kindermord*, wo die biblische Szene in eine niederländische Dorflandschaft versetzt worden ist. Bei Brueghel hebt der Erzähler die Polarität von dörflicher Idylle und Schrecken, Geborgenheit und Überfall hervor.⁴⁰ Wie bei den Fresken in Arezzo ruft das Bild Brueghels beim Erzähler die Vorstellung vom Blick des Malers hervor:

Der Blick, der solches sah, war erbarmungslos, unbestechlich, ich dachte mir die Augen, den Mund des Malers zusammengekniffen, exakt gab er wieder, was geschah, eine Erleichterung, eine Hilfe konnte er nicht finden. (ÄdW I 174)

Auf dem Bild schlachten Söldner die Bewohner systematisch ab, »in schrecklicher Anschaulichkeit wurden die Kinder den Eltern entrissen, am Hemdzipfel, am Arm davongeschleppt, von Schwertern, von Spießen durchbohrt, und über den Leichen hockten die Fassungslosen«. (ÄdW I 164) Der Erzähler verbindet diese Szene direkt mit den Textwelten Kafkas:

Was sich abspielte [...], war nicht zu ertragen, und es stand doch, in seiner andauernden Gestik des Entsetzens, des kalten Abschlachtens, eingestanz für immer in der ikonenhaft weißen Fläche. Dieses Überraschtwerden unter vermeintlichem Obdach, dieser plötzliche Einbruch des Unvorstellbaren war auch in der Erzählung vom Landvermesser zu etwas Bestehendem geworden. (ÄdW I 175)

⁴⁰ Vgl. Günter Butzer, »Der groteske Körper des Widerstands. Pieter Brueghel d. Ä. und Peter Weiss«, in: *PWJ* 14 (2005) 101–122, hier 106 f. Es ist allerdings anzunehmen, dass diese spezifische Romanbeschreibung sich auf die Reproduktion der Kopie des Gemäldes von Pieter Brueghel d. J. bezieht, (Abb. 17) auf der die einzelnen Tötungen, anders als bei der älteren Vorlage, genau zu sehen sind.

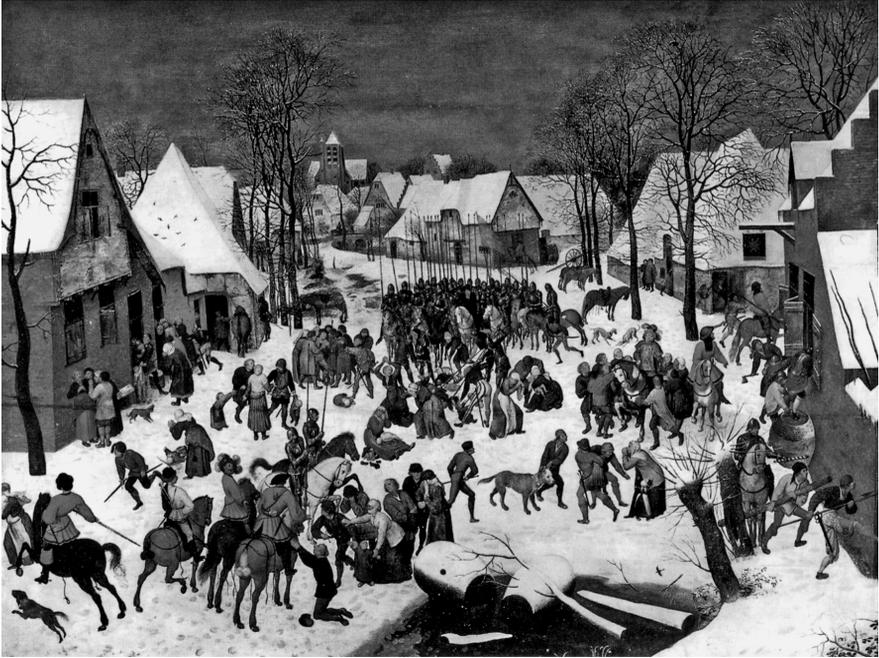


Abb. 16: Die Landschaft in *Der Bethlehemitische Kindermord*, wie bei Pieter Bruegel d. J. dargestellt, verbindet der Erzähler in Weiss' Roman mit der Landschaft in Warnsdorf sowie mit der Landschaft in Kafkas Schloß.

Dass der »Einbruch des Unvorstellbaren«, wie ihn Weiss' Erzähler in der von Bruegel dargestellten Schlacht vorfindet, bei Kafka »zu etwas Bestehendem geworden« sei, ist nicht selbstverständlich: Im *Schloß* wird niemand getötet. Es scheint vielmehr, als habe Weiss' Erzähler drei Landschaften übereinandergelegt: die im Gemälde Brueghels, die im *Schloß* geschilderte Landschaft und die Umgebung in Warnsdorf. Wenn in Weiss' Erzähltext diese Bilder wie Folien übereinandergelegt werden, wird der Einbruch des Unvorstellbaren, die Szene des Mordens, in die Gegenwart des Erzählers hineinmontiert, in die böhmische Landschaft am Vorabend von jenen Pogromen, Deportationen und Massenvernichtungen, die in der erzählten Zeit, 1937, noch bevorstanden.

Weiss hat auch Max Brod gelesen, der in der Ablehnung seitens der ansässigen Dorfbewohner gegenüber dem reisenden Landvermesser Josef K. Antisemitismus erkannte: Die notgedrungene Freundlichkeit des Nomadisierenden mit leichtem Gepäck bleibe ohnmächtig gegenüber dem Misstrauen der Sesshaften. Die Zeilen, in denen Brod auf das Motiv des Judentums zu sprechen kommt, hat Weiss deutlich markiert:



Abb. 17: Das Gemälde von Weiss zeigt den Ausblick aus dem Fenster jenes Hauses in der Niedergrunder Straße, Warnsdorf, in dem seine Familie zwischen 1936 und 1939 lebte, vgl. Abb. 2.

Es ist das besondere Gefühl des Juden, der sich in einer fremden Umgebung einwurzeln möchte, der aus allen Kräften seiner Seele danach strebt, den Fremden sich anzunähern, gänzlich ihresgleichen zu werden, – und dem diese Verschmelzung doch nicht gelingt. Das Wort »Jude« kommt im »Schloß« nicht vor. Dennoch ist mit Händen zu greifen, daß Kafka im »Schloß« aus seiner jüdischen Seele hervor in einer schlichten Erzählung über die Gesamtsituation des heutigen Judentums mehr gesagt hat, als in hundert gelehrten Abhandlungen darüber zu lesen ist.⁴¹

Explizit hat Weiss aus dieser angestrichenen Textstelle nichts übernommen, in den *Schloß*-Passagen kommen keine Formulierungen vor, die in diese Richtung weisen. Dennoch ist, um mit Brod zu sprechen, die Gegenwart dieses Themas auch in der *Ästhetik des Widerstands* »mit Händen zu greifen«. Am Ende der Passagen über Warns-

⁴¹ Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie. Erinnerungen und Dokumente*, New York: Schocken Books 1957, 228 f. Exemplar von Gunilla Palmstierna-Weiss und Peter Weiss, im Privatbesitz.

dorf wird von einem Vagabunden erzählt, von dem es heißt, er werde als »Jidd« beschimpft. Der Erzähler hört »das Geschrei und Gelächter einer Gruppe von Kindern und Jugendlichen«:

Zuerst glaubte ich, es handle sich um ein Kriegsspiel und ging langsam vorbei, bemerkte dann aber, daß zwischen ihnen im Schotter ein Mensch lag, der röchelnde Laute von sich gab, und als ich näher trat, sah ich, daß es der Eger Franz war, der Dorftrottel oder Jidd geschimpft wurde, ein harmloser, geistig zurückgebliebener Tagelöhner. Er wälzte sich, das Gesicht blutüberströmt, mit Schaum vor dem Mund, in Krämpfen zwischen den Halbwüchsigen umher, die ihn mit Füßen traten und mit Stecken auf seinen Kopf einschlugen. Die Schinder auseinanderdrängend, hob ich ihn auf und trug ihn bis zur Gärtnerei Filiala in Niedergrund, wo Hilfe herbeikam. Er starb, so hörte ich später, an den Folgen der Verletzungen. Seine jungen Mörder, deren Namen bekannt waren, wurden nicht zur Verantwortung gezogen, es hieß, der vagabundierende Jude habe sich beim Sturz während eines epileptischen Anfalls den Schädel gebrochen. (ÄdW I 189)

Mit dieser Passage endet der erste Band des Romans und damit zugleich der Textblock, der unter anderem die Kafka-Interpretation enthält. Die Passage lässt an *Fluchtpunkt* denken, an die Episoden über die grausamen Bremer Kinder um Friederle. Das Motiv des entgleisenden Kinderspiels wird hier auf die Spitze getrieben: Dies ist der Einbruch des Unvorstellbaren, ein singuläres kleines Beispiel für gesellschaftlich tief verwurzelten Antisemitismus, das auf vergangene und kommende Morde verweist. Die knappe Schilderung dieser Tötung steht nicht nur im gleichen Textblock wie die *Schloß*-Interpretation des Erzählers, der Vorname Kafkas ist auch dem Namen Franz Egers eingeschrieben, dem vielleicht einzigen Namen in diesem Roman, der nicht historisch verbürgt zu sein scheint.

Bei Adorno, der, anders als Benjamin, den Nationalsozialismus im Exil überlebte, beeinflusst das Wissen um das Ausmaß des Genozids die gesamte Literatur- und Kunstauffassung. In seinem Essay über Kafka greift er das Prinzip schockförmiger Wahrnehmung wieder auf und verbindet es explizit mit antisemitischer Gewalt. In Kafkas *Schloß* erkennt Adorno den verkehrten Blick auf die fremd gewordene Landschaft:

Im Mittelalter hat man Folter und Todesstrafe an den Juden »verkehrt« vollzogen; schon an der berühmten Stelle des Tacitus wird ihre Religion als verkehrt angeprangert. Delinquenten wurden mit dem Kopf nach unten aufgehängt. So wie diesen Opfern in den endlosen Stunden ihres Sterbens die Erdoberfläche muß ausgesehen haben, wird sie vom Landvermesser Kafka photographiert.⁴²

⁴² Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, 284.

Hier wird die Vorstellung einer verkehrten Welt unter Rückgriff auf eine historisch überlieferte Hinrichtungsmethode literalisiert, es ist die Welt aus der Sicht eines kopfüber Aufgehängten. In den Vernichtungslagern, so Adorno, sei »wie in Kafkas verkehrten Epen« genau das zugrunde gegangen, »woran Erfahrung ihr Maß hat, das aus sich heraus zu Ende gelebte Leben«. ⁴³ Dabei betont er ausdrücklich, dass damit kein Schlüssel zur Deutung der Werke Kafkas angeboten sei, vielmehr werde das Deuten selbst infrage gestellt. ⁴⁴ Wie Benjamin orientiert sich auch Adorno an visuellen Parametern, um das Verhältnis der modernistischen Literatur zum historisch bedingten Schockzustand zu erläutern:

Strafkolonie und Verwandlung, Berichte, wie sie erst durch die von Bettelheim, Kogon und Rousset eingeholt wurden, etwa wie Aufnahmen der von Bomben zerstörten Städte aus der Vogelperspektive den Kubismus durch die Verwirklichung dessen, worin er die Wirklichkeit aufgekündigt hatte, gleichsam versöhnten. ⁴⁵

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts spitzt sich das modernistische Krisenempfinden zu. Spezifische künstlerische Verfahren, die bereits in der Frühmoderne theoretisiert wurden, rücken in ein anderes Licht. Von den minimalen Erschütterungen, denen der Flaneur ausgesetzt ist, über die mechanischen Erschütterungen der Fahrzeuge und die Gefahren in der Fabrik bis hin zum Leben im Schatten der Vernichtungspolitik orientieren sich die genannten theoretischen Erläuterungen des spezifisch modernen Erzählverfahrens am Verlauf der Geschichte. In der Kafka-Rezeption dieser Traditionslinie wird der Schockmoment besonders häufig hervorgehoben: Unlängst hat Georges-Arthur Goldschmidt Kafkas Schreiben als schriftliche Manifestation dessen bezeichnet, »was dem Fallenden zwischen dem Balkon im sechsten Stock und dem Erdboden passiert«. ⁴⁶

Die *Schloß*-Lektüre des Erzählers in der *Ästhetik des Widerstands* lässt sich in diese Tradition einordnen. Die ausgeprägte Nachkriegsperspektive, geprägt durch das Wissen um das Ausmaß der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik, wird weder von Weiss' Romanfiguren noch vom Erzählten Ich des Romans geteilt, denn dieses liest Kafka bereits im Jahr 1937, noch fünf Jahre vor der Wannseekonferenz. Der Bezug zu dem, was dort beschlossen wurde, wird allerdings auf indirektem Wege hergestellt. Die erzählte Zeit wird vermittelt Namen, Orten, Bildmotiven und Daten überschritten: In den *Schloß*-Passagen wird das für Weiss so charakteristische Streben nach genauer historischer Rekonstruktion erneut deutlich, und gewiss eröffnet die Nennung der Daten eine Referenz. Die Daten bilden jedoch keinen stabilen Rahmen, vielmehr brechen sie Zeit und Ort der Erzählung auf und

⁴³ Ebd., 273.

⁴⁴ Ebd., 266.

⁴⁵ Ebd., 266.

⁴⁶ Goldschmidt, *Meistens wohnt der den man sucht nebenan. Kafka lesen*, 83.

begegnen gerade dadurch auf der formalen Ebene dem Bruch, der indirekt thematisiert wird.⁴⁷ Die expliziten Verweise auf Kafka gerade im Umfeld der Romanpassagen über *Das Schloß* sind zudem in ein komplexes Netzwerk eingesponnen, bei dem es den Lesern überlassen bleibt, die Intertexte, Bilder, Daten und geographischen Schauplätze zueinander in Beziehung zu setzen. Durch die Überblendung der verschiedenen Kunstwerke und unter Berücksichtigung der beiläufig genannten Daten im Umfeld der *Schloß*-Passagen ergibt sich der Eindruck, als ginge es vor allem darum, jene Landschaften und Topografien auszumessen, in denen sich Schreckliches zugetragen hat, oder vielmehr, von der erzählten Zeit aus gesehen, noch zutragen wird.

Während der Erzähler eine Interpretation des *Schloß*-Romans formuliert, die nichts mit Antisemitismus und Verfolgung zu tun hat, bringt der Erzähltext mit indirekten Mitteln einen damit verbundenen Themenkomplex zur Sprache. Die *Ästhetik des Widerstands* geht performativ mit einer Problematik um, die sich gleichsam den diskursiven Parametern der Romanfiguren entzieht. Das Verhältnis der Kafka-Lektüre des Erzählers zu den umgebenden Bildbeschreibungen, Landschaften und Ereignissen bietet Aufschluss über ein Erzählverfahren, bei dem es letzten Endes um die Unmöglichkeit einer klaren Verortung geht. Die Wege und Umwege um Kafkas *Schloß* umkreisen ein Thema, das nicht mit der Wiedergabe von Kausalzusammenhängen und zweckgebundenen Aktionen erfasst werden kann. Am direktesten noch wird es anhand des Blicks verhandelt: Den roten Faden bei der Auseinandersetzung mit einer heterogen anmutenden Auswahl von Kunstwerken bildet das Motiv der hypervigilanten visuellen Wahrnehmung im akuten Schockmoment, die Vorstellung eines sichernden Blicks, der die traumatische Erschütterung sowohl abwehrt, als auch von ihr zeugt. Diese Kontextualisierung von *Das Schloß* lässt den sichernden Blick mit dem Blick des heimatlosen, umherstreifenden Nomaden zusammenfallen, wie er in Kafkas Roman als Landvermesser erscheint. Seine akute Gefährdung steht in Weiss' Romantext unausgesprochen im Raum, sie ergibt sich aus der Kombination von *Schloß*-Thematik und gemalten Tötungsszenen, sie erschließt sich zugleich aus der implizit eingeschriebenen Nachkriegsperspektive auf Kafka im Schatten der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik.

Es wird allerdings noch zu zeigen sein, dass die Gegenwart Kafkas in Weiss' Roman damit bei Weitem nicht erschöpfend dargestellt ist. »Brecht schätzte Kafka«,

⁴⁷ Zu dieser Funktion von Daten vgl. Birgit R. Erdle, »Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat«, in: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle u. Sigrid Weigel (Hg.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 1999, 27–50. Erdle betont in diesem Sinne die Lesbarkeit von Daten in Abgrenzung zum Unsagbarkeitsstos, das auf das jüdische Verständnis von Auschwitz als Ort der Leere zurückzuführen ist (Schoah, hebr.: Verwüstung, Vernichtung, Katastrophe): Sie verweist auf die Problematik des Verschweigens, die dann entsteht, wenn eine entsprechende Denkfigur von nichtjüdischer, insbesondere von deutscher Seite aus angeeignet und vereinnahmt wird (vgl. 34 u. 46).

heißt es im zweiten Band der *Ästhetik des Widerstands*, »weil dieser sich nicht darum bekümmerte, ob ein Buch seinen Abschluß erhielt, weil dieser das meiste unvollendet hinterlassen und gerade dem Fragmentarischen Vollkommenheit verliehn hatte.« (ÄdW II 314) Auch *Das Schloß* blieb ein Fragment. Es ist beobachtet worden, dass Kafka, wenn eines seiner Romanprojekte stockte, sich der Kurzprosa zuwandte und das Romannarrativ in eine Parabel umkippen ließ und dass in diesem Sinne der *Schloß*-Roman in die Erzählung »Der Bau« umkippt.⁴⁸ Die Parallelektüre von *Ästhetik des Widerstands* und »Der Bau« macht eine Dimension des Verhältnisses von Weiss und Kafka jenseits der Ebene expliziter Verweise sichtbar, eine Dimension, bei der die Funktion und Wahrnehmung der Sprache sowohl auf der motivischen als auch auf der formalen Ebene in den Vordergrund rückt. Die Vorstellung von der Arbeit mit der Sprache als Arbeit am Bau ist der Leitfaden des folgenden Kapitels.

⁴⁸ Gerhard Neumann, »Kafkas Architekturen – Das Schloss«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.), »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld: transcript Verlag 2013, 197–217, hier 215.

4 Die Untergrundarbeit. Mit Kafkas Bau-Tier in Weiss' Roman-Bau

Das hermetische Prinzip hat unter anderem die Funktion einer Schutzmaßnahme: den andrängenden Wahn draußen zu halten.¹

Theodor W. Adorno über Franz Kafka

»Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen«, (B 576) lautet der Beginn von Kafkas Erzählfragment »Der Bau«, das er im Dezember 1923 in Berlin, etwa ein halbes Jahr vor seinem Tod, verfasste. Es war ein Winter der Hyperinflation und der Eiskälte, Berlin war besonders betroffen. Der bereits schwer an Tuberkulose erkrankte Kafka war wegen seiner Beziehung mit Dora Diamant nach Berlin gezogen, mit ihrer Hilfe konnte er eine kleine Wohnung in Steglitz beziehen. Die Lebensmittel waren knapp, Kafka erhielt eine geringe Rente aus Prag, und die in Polen geborene Diamant arbeitete beim Jüdischen Volksheim. Über Kafkas Sicht auf seinen Berliner Alltag ist nur wenig bekannt, aus dem betreffenden Winter sind nur Briefe und Postkarten erhalten,² die Notizhefte aus dieser Zeit sind dagegen verschollen, seitdem sie im April 1933 von der Gestapo bei der Suche nach Beweismitteln gegen den kommunistischen Ehemann von Dora Diamant beschlagnahmt wurden.³ An seine Schwester Ottla schrieb Kafka im Oktober 1923, er zittere vor den Aufschriften der Zeitungen.⁴ Am 5. November desselben Jahres fand im Scheunenviertel ein Pogrom gegen die jüdische Bevölkerung statt, am helllichten Tag wurden Menschen überfallen, ausgezogen, verprügelt und beraubt, Wohnungen und Geschäfte wurden zerstört.⁵ Nur drei Tage später begann mit Hitlers Revolverschuss in die Decke des Münchner Bürgerbräukellers der Hitler-Ludendorff-Putsch. In dieser Zeit schrieb Kafka »Der Bau«, Dora Diamant zufolge in einer einzigen Nacht.⁶ Die mitten im letzten Satz abgebrochene Erzählung besteht aus dem Mo-

¹ Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, 265.

² Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 563. Das Porto für eine Postkarte nach Prag betrug 36 Milliarden Mark.

³ Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, 586.

⁴ Franz Kafka, *Briefe an Ottla und die Familie*, hg. v. Hartmut Binder u. Klaus Wagenbach, Frankfurt a. M.: Fischer 1974 (= Franz Kafka: *Gesammelte Werke*, hg. v. Max Brod), 144.

⁵ Rainer Zilkenat, »Der Pogrom am 5. und 6. November 1923«, in: Verein Stiftung Scheunenviertel (Hg.), *Das Scheunenviertel. Spuren eines verlorenen Berlins*, Berlin: Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung 1999, 95–111.

⁶ Joseph Paul Hodin, »Erinnerungen an Franz Kafka«, in: *Der Monat* 1.8/9 (1949), 92.

nolog eines animalischen Wesens, das unter der Erde lebt und Strategien für den Fall entwickelt, dass »ein großer Angriff kommen sollte«. (B 587) Klare Gründe für diese Befürchtung gibt es nicht, einen Feind bekommt der Erzähler nie zu Gesicht, und dennoch wähnt er sich mit der »Gegnerschaft der Welt« konfrontiert. (B 592) Sein unterirdisches Domizil ist seine Schutzburg, und wenn er über eventuelle Baumängel nachdenkt, gerät er »in die Atmosphäre einer großen Gefahr«, er bangt um sein Leib und Leben:

[M]ir ist manchmal als verdünne sich mein Fell, als könnte ich bald mit bloßem kahlen Fleisch dastehen und in diesem Augenblick vom Geheul meiner Feinde begrüßt werden. (B 588)

Der Bau »scheint wohl gelungen«, konstatiert der Erzähler zu Beginn, aber der Schein trügt. Sobald er bei der Arbeit kurz innehält, wähnt er ein unbestimmtes »Geräusch in der Ferne« (B 626), das ihn die Vergeblichkeit seiner Bemühungen ahnen lässt. Was seine gesamte Konstruktion zu vernichten droht, ist der einzige Gedanke, dass er nicht im selbst konstruierten System lebt, sondern vielmehr Teil eines fremden Systems ist.⁷ Die allmähliche Erkenntnis, dass seine Herrschaft über den Bau illusorisch ist, hindert ihn allerdings nicht daran, all seine Ressourcen einzusetzen, in der verzweifelten Hoffnung, ihn dennoch uneinnehmbar zu machen. Die körperliche und geistige Verausgabung bilden eine einzige Bewegung des Bauens und Erzählens: Während die physische Arbeit im Wühlen, Kratzen, Beißen, Scharren, Stampfen und Stoßen besteht, mutet der Erzählmonolog wie der Versuch an, die Bedrohung buchstäblich wegzureden. Vom Eintreten des Geräusches an weist der Text nicht einmal mehr Absätze auf.⁸

Im Erzählermonolog vollzieht sich eine Hermeneutik außer Rand und Band. Vergeblich bemüht sich der Erzähler darum, das Geräusch zu bestimmen, um die Gefahr möglichst exakt einzuschätzen und davon ausgehend eine sinnvolle Strategie zu entwickeln. Anhand von mehrdeutigen Zeichen will er auf das Wesen der Gefahr schließen. Ist es ein Pfeifen, ein Rauschen, ein Rieseln oder gar ein Kratzen wie von Krallen knapp unter ihm in der Erde? Was wie ein leises Zischen in weiter Ferne begann, nimmt er bald als fürchterlichen Lärm, als Zittern in der Erde wahr:

⁷ Neumann, »Kafkas Architekturen«, 216.

⁸ Vgl. Julia Encke, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934*, München: Wilhelm Fink 2006, 134. Diese Beobachtung bezieht sich auf die kritische Edition, aus der ich ebenfalls zitiere. Vgl. auch Bettine Menke, die betont, dass sich die Konstruktion des literalen Baus parallel mit dem Textaufbau vollziehe, da sich der Erzähler als Autor des Textes und des Baus zugleich inszeniere. Er schreibe, indem er grabe, und grabe, indem er schreibe. Bettine Menke, »Aufgegebene Lektüre: Kafkas ›Der Bau‹«, in: Ludo Verbeeck u. Bert Philipsen (Hg.), *Die Aufgabe des Lesers*, Leuven: Verlag Peters 1992, 147–175, hier 147 f.

Das Geräusch scheint stärker geworden [...]. Und dieses Stärkerwerden scheint ein Näherkommen, noch viel deutlicher als man das Stärkerwerden hört, sieht man förmlich den Schritt mit dem es näherkommt. (B 619)

Um das Unheimliche objektivierbar zu machen, beschwört der Erzähler ein breites Spektrum von Tierbildern herauf, von einer »großen Herde kleiner Tiere auf der Wanderschaft« bis hin zu einem einzigen großen Tier, »über alle Vorstellbarkeit hinaus gefährlich«. (B 613) Seine Katastrophenphantasie verbindet sich mit dem Begehren, zu einer unerschütterlichen Wahrheit über das Wesen der Gefahr vorzudringen. Gerade dadurch evoziert er immer schrecklichere Vorstellungen:

Ich kann mir das Zischen nur so erklären, daß das Hauptwerkzeug des Tieres nicht seine Krallen sind, mit denen es vielleicht nur nachhilft, sondern seine Schnauze oder sein Rüssel, die allerdings wohl abgesehen von ihrer offenbar ungeheuren Kraft wohl auch irgendwelche Schärpen haben. Wahrscheinlich bohrt es mit einem einzigen mächtigen Stoß den Rüssel in die Erde und reißt ein großes Stück heraus, während dieser Zeit höre ich nichts, das ist die Pause, dann aber zieht es wieder Luft ein zum neuen Stoß, dieses Einziehen der Luft, das ein die Erde erschütternder Lärm sein muß, [...] höre ich dann als leises Zischen. (B 624)

Der Erzähler verleiht der unbestimmten Gefahr Kontur und geht dabei bis ins anatomische Detail. Da er allerdings jede einzelne seiner unterschiedlichen Analysen zugunsten der jeweils nächsten, vermeintlich eindeutigeren Version verwirft, (B 629 f.) mangelt es bei seinen Gegenmaßnahmen an Konsequenz. Während sich die Feindbilder in jähem Wechsel ablösen, erkennt er nach und nach, dass gerade seine vermeintliche Gefahrenabwehr längst zur Quelle einer neuen Gefahr geworden ist, nämlich der der »Überrennung des Verstandes«. (B 586) Die ständigen »Vorausrechnungen« und »Beschäftigungen mit Verteidigungsvorbereitungen« bringen ihn zur Erschöpfung, aber sobald er einschläft, schreckt er wieder auf, von der Einsicht gepackt, dass seine gegenwärtige Strategie auch »große Gefahren herbeiführen kann«. (B 583) Dies ist der entscheidende Punkt, an dem die Gefahrenabwehr selbst gefährlich wird: »Was ist es denn für eine Sicherung, die ich hier beobachte?« (B 593) Tragisch bis tragikomisch wirkt es, wenn der Erzähler bei voller Einsicht über die Hoffnungslosigkeit seines Unterfangens mit unverminderter Verbissenheit auf seinem Ideal beharrt:

[W]enn ich mir vorstelle, ich sei mitten in einer Gefahr, dann will ich mit zusammengebissenen Zähnen und mit aller Kraft des Willens, daß der Bau nichts anderes sei als das für meine Lebensrettung bestimmte Loch und daß er diese klar gestellte Aufgabe mit möglicher Vollkommenheit erfülle und jede andere Aufgabe bin ich bereit ihm zu erlassen. (B 599)

Spätestens wenn der Leerlauf aus Beteuerungen und Zweifel den einzigen Erzählstrang ausmachen, wird offensichtlich, dass die »verzehrende Wirkung« der Sorge in keinem Verhältnis zur »tatsächlichen Sicherung« steht. (B 600) Unter dem Vorwand, nach dem Feind zu suchen, reißt der Erzähler »bei jedem Hörbarwerden des Geräusches die Erde auf« (B 615), wobei gerade diese »Versuchsgrabungen« (B 616; 632) irreparable Materialschäden verursachen. Während er vordergründig danach strebt, seine Festung zu sichern, lässt seine physische Aktivität ein konträres Begehren vermuten, nämlich das Begehren, aus der isolierenden Struktur auszubrechen. Der Bau ist zum Gefängnis geworden, und glaubt man den geschilderten Gesten des Erzählers, so wird dieser von dem – vielleicht nicht eingestanden – Wunsch getrieben, ihn zu zerstören:

[I]ch scharre hier und dort in Eile, habe keine Zeit die Löcher zuzuschütten, [...] öfter bin ich schon für ein Weilchen in irgendeinem Loch bei der Arbeit eingeschlafen, die eine Pfote eingekrallt oben in der Erde, von der ich im letzten Halbschlaf ein Stück niederreißen wollte. (B 614)

Diese Bemühungen sind eher geeignet, die Sorge zu verschärfen, als sie zu bannen. Entsprechend liest sich die Erzählung, so formuliert es Georges-Arthur Goldschmidt, wie eine »regelrechte Methodologie der Angst«.⁹ Anders gesagt: Es dürfte kaum einen literarischen Text geben, der die Aporien des Sicherheitsdenkens, wie sie auch für die Relektüre der *Ästhetik des Widerstands* wesentlich sind, differenzierter auslotet als Kafkas »Der Bau«. In Weiss' Roman wird die Angst zwar an konkrete Gegner gebunden, allerdings keineswegs zu bloßer Furcht gebannt. Sie steigert sich zur Panik.

Kafkas Fragment endet, ohne zu verraten, ob das Erzählertier an Verfolgungswahn leidet oder von realen Gegnern eingekreist wird, ob es überlebt oder untergeht. Der Interpretationsspielraum ist entsprechend weit, wobei die Forschung dazu neigt, die hermeneutischen Bemühungen des Erzählertiers zu wiederholen. Dies beginnt bereits mit der Frage, um was für ein Tier es sich handle, vorgeschlagen wurden bereits Murmeltier, Fuchs, Feldmaus, Riesenhamster, Maulwurf und schließlich Dachs, wie es Hartmut Binder in seinem einflussreichen *Kafka-Kommentar* behauptet.¹⁰ Die Bemühung, die Erzählerfigur zoologisch zu bestimmen, gleicht sich in geradezu mimetischer Manier deren eigener Tätigkeit an, und darin

⁹ Goldschmidt, *Meistens wohnt der den man sucht nebenan. Kafka lesen*, 90.

¹⁰ Zu den verschiedenen Tiergestalten vgl. Karl-Heinz Fingerhut, *Funktion der Tierfigur im Werk Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele*, Bonn: H. Bouvier 1969, 190. Binder begründet die zoologische Einordnung als Dachs mit den Nahrungspräferenzen sowie mit den Charakterzügen des Dachses, wie sie Kafka in seinem Exemplar von *Brehms Tierleben* hätte zur Kenntnis nehmen können: »Den vollendeten Schein eines selbststüchtigen, mißtrauischen, übellaunischen und gleichsam mit sich selbst im Streite liegenden Gesellen erweckt der Dachs« (Alfred Edmund Brehm, *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Säugetiere – Erster Band*, Leipzig u. Wien:

besteht die Falle, in die der Text den Leser lockt: Wer den hybriden Erzähler als Dachs greifbar zu machen versucht, wird unweigerlich selbst diesem vermeintlichen Dachse ähnlich. Diese mimetische Bewegung geht in beide Richtungen, denn das Erzählertier ist selbst ein Forscher und insofern eher Mensch als Dachs: Er ist es, der sich um die eindeutige Bestimmung unterschiedlichster Lebewesen bemüht, die er alle in unausgesprochener Abgrenzung zu sich selbst als »Tiere« bezeichnet. (B 623 f.; 631)

Eine weit verbreitete biografische Lesart besteht darin, das unterirdische Höhlensystem als allegorische Repräsentation des literarischen Werks von Kafka zu betrachten: Der Bau sei seine künstlerische Sprache, mit deren Hilfe er sich von der Welt abschotten möchte.¹¹ Auch der Fokus auf Anatomisches eröffnet eine Vielzahl von Lesarten. Walter Benjamin hat als Erster darauf hingewiesen, dass Kafka seinen Husten »das Tier« nannte, ein Tier, das an den vergessenen Körper erinnert.¹² Entsprechend ist argumentiert worden, Kafka habe mit »Der Bau« seine eigene medizinische Fallgeschichte geschrieben, als Auseinandersetzung mit dem nahenden Tod. Dieser Interpretation zufolge sind die Gänge und Plätze des Baus eigentlich die Bronchien und Lungen des an Tuberkulose Erkrankten, das Zischen und Pfeifen sind seine Atembeschwerden, und das leise, unsichtbare »Kleinzeug« (B 582; 613) sind Tuberkelbakterien. Die antizipierte Einnahme des Baus durch das fremde Tier wäre schließlich der Tod, als endgültige Niederlage des Immunsystems gegenüber der Krankheit.¹³ »Nun, einen solchen Gegner habe ich nicht erwarten können«, (B 624) konstatiert der Erzähler. Dem Paradigma der Immunität entsprechen auch jene Interpretationsansätze, die das Fragment im Verhältnis zu dem von Ernst Jünger idealisierten »stählernen Typus« lesen.¹⁴ Wenn infolge des kollektiven Traumas nach dem Ersten Weltkrieg der Wunsch nach Panzerung in der Zwischenkriegszeit zum politischen und ästhetischen Programm wurde,¹⁵ ließe sich sagen, dass Kafka die Aporien ebendieses Sicherheitsparadigmas behandelt:¹⁶ Die Besessenheit des Erzählertieres lässt sich als vergebliches Bestreben um Immunisierung begreifen. Dabei lenkt die Architektur des Baus im Hinblick auf die Funktion

Bibliographisches Institut 1900, 645, zitiert in: Hartmut Binder (Hg.), *Kafka Handbuch*, Stuttgart: Kröner 1979).

¹¹ Heinz Politzer, *Franz Kafka der Künstler*, Frankfurt a. M.: Fischer 1965, 452 f.

¹² Walter Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.2*, 409–438, hier 431.

¹³ Britta Mache, »The Noise in the Burrow: Kafka's Final Dilemma«, in: *The German Quarterly* 55.4 (1982), 526–540, hier 537. Vgl. hierzu Johannes Türk: »Rituals of Dying, Burrows of Anxiety in Freud, Proust and Kafka. Prolegomena to a Critical Immunology«, in: *Germanic Review* 82.2 (2007), 141–156.

¹⁴ Ernst Jünger, »Über den Schmerz«, in: ders.: *Blätter und Steine*, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1934, 154–213, hier 194.

¹⁵ Vgl. Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*.

¹⁶ Dies ist die Hauptthese in Julia Enckes Untersuchung: *Augenblicke der Gefahr*.

der Sicherung zugleich die Aufmerksamkeit auf das bürgerliche Berufsleben Kafkas: Als Mitarbeiter bei der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen in Prag hat Kafka unter anderem Berichte über Vorsichtsmaßregeln beim »Schacht und Stollenbau unter Tage« verfasst, über die »Sicherung des Schachtes, der Grube oder des Grabens«, ja sogar über »[d]ie Gefahren am Bau«. ¹⁷

Es ist genau diese Polyvalenz des Baus an der Schnittstelle der Diskurse – militärisch, medizinisch, historisch-politisch, architektonisch und zeichentheoretisch –, die Kafkas Fragment mit Weiss' Romanmonolith verbindet. Zentral ist bei beiden das Phantasma der isolierenden Struktur, bei der es unentschieden bleibt, ob sie als Mittel zum Zweck des Selbstschutzes dient oder ob sie selbst genau das verkörpert, was es zu schützen gilt: »[D]ie Empfindlichkeit des Baues hat mich empfindlich gemacht«, konstatiert Kafkas Erzähler, »seine Verletzungen schmerzen mich als wären sie die meinen«. (B 625)

4.1 *Hämmernde Hermeneutik oder: Die Aporien der Sicherung*

Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte. Etwa als Wunsch einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun, und zwar nicht so, daß man sagen könnte: »Ihm ist das Hämmern ein Nichts«, sondern »Ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts«, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher, und, wenn du willst, noch irrsinniger geworden wäre. ¹⁸

Franz Kafka

Um die *Ästhetik des Widerstands* mit Kafkas »Der Bau« zu lesen, müssen zunächst die offensichtlichsten Unterschiede zwischen den beiden Texten erläutert werden. ¹⁹ Während Weiss' dreibändiger Roman sich als historisch fundierte Chronik eines

¹⁷ Encke, *Augenblicke der Gefahr*, 144.

¹⁸ Kafka, *Tagebücher*, hg. v. Koch/Müller/Pasley, 855, zitiert bei Benjamin, »Franz Kafka«, 435.

¹⁹ Weder Weiss' *Notizbücher* noch sein Exemplar von Kafkas *Erzählungen* liefern Belege für eine Auseinandersetzung mit »Der Bau«, ein direkter Einfluss etwa auf die *Ästhetik des Widerstands* lässt sich also weder bestätigen noch ausschließen. Für eine Rezeption spricht allerdings die in der Forschung bisher unbeachtet gebliebene Kurzgeschichte, die Weiss im Jahr 1953 in einer schwedischen Zeitschrift publizierte: Peter Weiss, »Krönika«, in: *All Världens Berättare* 11 (1953), 1009–1016. Hier widmet die Hauptfigur ihr Leben dem Bau einer Hütte im Wald, in der sie sich von

politisch vernetzten Widerstandskämpfers lesen lässt, besteht Kafkas Erzählfragment aus dem Monolog eines in Isolation lebenden hybriden Wühltieres, das sein Hab und Gut für sich allein sichern will. Während Weiss' Erzähler sich einem Kollektiv verschrieben hat, erklärt Kafkas Erzählertier, dass es nicht einmal einen Nachbarn ertragen kann. Für ihn sind andere Lebewesen grundsätzlich entweder Beute oder Feind, und sein sehnlichster Wunsch besteht darin, sie zu »zerbeißen, zerfleischen, zerreißen und aus[zu]trinken« und die »Kadaver gleich zur andern Beute [zu] stopfen«. (B 596) Bei Weiss ist der Erzähler eigentümlich körperlos: Er verrät nichts über sein Aussehen oder seine körperlichen Bedürfnisse, man erfährt nicht einmal seinen Namen. Kafkas Erzählertier ist zwar ebenfalls namenlos, aber dafür erscheint es geradezu aufdringlich in seiner physischen Präsenz: Aus seinem Monolog geht hervor, dass es über Barthaare und Scharppfoten mit Krallen verfügt, in Gebüsch zu lauern und durch die »Kreuz- und Quergänge« (B 584) seines Baus zu galoppieren pflegt. Es ist ein blutrünstiger Jäger, der die Beute in seinem Bau anhäuft, wobei er die besten Stücke lange im Maul hin und her trägt, um sie optimal zwischen den Vorratskammern zu verteilen. Besonders gerne nascht und verschlingt das Erzählertier enthäutetes rotes Fleisch, wobei es gelegentlich vorkommt, dass es bis zur vollständigen Selbstbetäubung frisst. Danach liegt es reglos, umflossen von Blut und Fleischsäften in den Fleischmassen, und wenn es danach aufwacht, hängt manchmal noch eine Ratte an seinen Zähnen.²⁰

Die Last der Gefräßigkeit dürfte dem disziplinierten Erzähler der *Ästhetik des Widerstands* fremd sein: Seine Ernährungsgewohnheiten werden nie thematisiert. Dafür hortet er Wissen, wie Kafkas Tier Essen hortet. Was dem Bau-Tier seine Fleischmassen, sind den Figuren in Weiss' Roman die Datenmassen, die im Hinblick auf einen kommenden Kampf gehortet werden: »Wir sammelten Material zu unsrer Verteidigung und zur Vorbereitung einer Eroberung.« (ÄdW I 53) Während bei Kafka das Denken als Fortsetzung des animalischen Wühlens erscheint, wird die Grenze zwischen körperlicher und intellektueller Arbeit in Weiss' Romanwelt von der anderen Richtung her aufgelöst. Die intellektuelle Arbeit der lesenden Arbeiter und Widerstandskämpfer wird zum physischen Kraftakt: »[W]ir sanken weg aus Erschöpfung« und »die Stirnen schlugen aufs Pult« (ÄdW I 59), berichtet der Erzähler über den Besuch einer Abendschule in Berlin, »[j]eder Meter auf das Bild zu, das Buch, war ein Gefecht, wir krochen, schoben uns voran, unsre Lider blinzelten«. (ÄdW I 91) Während Kafkas Erzähler die Erde durchwühlt und die Wände seiner unterirdischen Höhle befestigt, wühlen sich Weiss' diskutierende Romanfiguren durch Namen, Daten und politische Informationen: »Es war diese Detailar-

der Welt isoliert. »Redan vid mycket unga år började jag med mitt bygge«, beginnt der Text, in meiner Übersetzung: »Bereits in sehr jungen Jahren begann ich mit meinem Bau.«

²⁰ Die Zusammenfassung beruht auf anatomischen Details, die auf den Seiten 581 f., 584 f., 589, 593, 596, 602, 603, 618, 611 und 630 f. genannt werden.

beit, dieses unermüdliche Wühlen und Forschen«. (ÄdW I 137) Mimetisch gleicht sich die Figur des Untergrundkämpfers dem unterirdischen Wühltier an:

Es war, als gäbe es noch keine Sprache für dieses Wühlen und Graben, für das stundenlange Liegen mit angehaltenem Atem, das langsame Sichvortasten, das Suchen nach namenlosen Vermittlern, nach chiffrierten Adressen, für die plötzliche Konfrontation mit dem Mörder. (ÄdW I 151 f.)

Der politische Untergrund ist Versteck und Handlungsraum zugleich, ein Ort für Aktivismus wie für passiv-defensives Verhalten. Während Kafkas Erzähler seine Höhle »durch Kratzen und Beißen, Stampfen und Stoßen dem widerspenstigen Boden abgewonnen« hat, (B 601) besteht das Ziel von Weiss' Romanfiguren darin, die Sprache zu erobern, und zwar »unter der Verwendung aller Mittel«. Gerade das Schreiben wird als extreme Verausgabung beschrieben, als Form des »Lebens in körperlichem Verschleiß«. (ÄdW III 29)

Der fiktive Erzähler der *Ästhetik des Widerstands* ist der implizite Autor des Romans und als solcher blickt er auf den mühsamen Prozess zurück, in dem er zum »Berufsschreiber« (ÄdW II 169) geworden war. Als Exilant und als Arbeiter musste er sich sowohl die Sprache der Bildung als auch die Sprache des Exillandes erst aneignen, ein überaus strategischer Prozess: Am Anfang standen nur »Wegzeichen, die sich, kaum sichtbar, in einem Dickicht« erhoben, von denen ausgehend jedoch »Vermessungen vorgenommen, Verbindungen hergestellt« werden konnten, die einen »ungefähren Begriff von weiträumigen, bisher unbekanntem Gebieten« vermittelten. (ÄdW II 306) Die somit eroberte Sprache ist sowohl Gegenstand der Aneignung als auch Mittel zum Zweck einer weiteren Eroberung. Fernab vom eigentlichen Kampfgeschehen, wähen sich die Diskutierenden im Schützengraben. Ihre Sprache ist eine Waffe im Kampf:

[N]un war in gleicher Stärke der Stellungskrieg der Gedanken zu führen, Worte, Erklärungen hatten ausdauernd auf den Wegen der List das Lager des Gegners zu suchen, hier mußten die Vorstöße geplant werden wie bei militärischen Aktionen. (ÄdW I 302 f.)

Das Vokabular militärischer Mobilisierung wechselt sich mit einem Bild der Sprache ab, das eher auf Statik beruht. Im Roman werden die Worte selbst mehr denn je als ästhetisch formierte Artefakte inszeniert. Dabei lesen sich die Sprachphantasien der Romanfiguren als Bauphantasien. Während Kafkas Erzählertier die Wände in seinem Bau verfestigen möchte, zielen die explizit formulierten sprachlichen Bemühungen von Weiss' Romanfiguren darauf, »einen festen Grund herzustellen« (ÄdW I 58), hier werden Buchstaben aufs Papier gesetzt, um das »Spürbare gegenständlich zu machen«. (ÄdW I 81) Mit der Sprache bauen die Exilanten »ein Gerüst«, das sie »vor den Zerfall, die Katastrophe stellen«. (ÄdW II 170) Fasziniert

stellt Weiss' Erzähler fest, dass sogar rein literarische Texte dazu geeignet sind, das Chaotische »von Zeile zu Zeile, Abschnitt zu Abschnitt, in gleichmäßiger, mit fortlaufenden Randnummern versehener Gliederung, zu einer stabilen, harmonischen, nicht mehr anders zu denkenden Einheit« zusammenzufügen. (ÄdW I 80) Dieses Ideal setzt genaue Artikulation und Ordnung voraus, entsprechend will der Erzähler »scheinbar Unzusammenhängendes zu Gliederungen« bringen, »Vernommenes, Erfahres zu Sätzen« ordnen, um Allgemeingültiges daraus herzuleiten. (ÄdW II 306)

Die statischen Aspekte des Sprachbaus werden oftmals auf Kosten der medialen Funktion der Worte betont. Eine Nebenfigur des Romans, der Widerstandskämpfer Wilhelm Guddorf, erzählt, er habe die »europäischen Sprachen, deren Dialekte und Frühformen« und zudem Hebräisch, Arabisch, Persisch und Chinesisch größtenteils im Zuchthaus »eingeübt«. (ÄdW III 192) In der Isolationshaft können diese Sprachen kaum als Mittel zum Zweck der Kommunikation dienen, vielmehr scheint sich Guddorf das linguistische Regelwerk einer Fremdsprache anzueignen, um sich im Angesicht des über ihn verhängten Todesurteils daran festzuhalten. Die Sprachen stehen somit nicht im Dienst der Erkenntnis, sondern schützen vielmehr vor dem unerträglichen Wissen um die drohende Hinrichtung. Immer wieder verweist der Roman auf Furcht und Angst als Triebfeder der Formulierungswut, etwa wenn Funk, alias Herbert Wehner, in einer konspirativen Wohnung in Schweden seine Flugblätter schreibt. Sobald er für einen Moment bei der Arbeit innehält, wähnt er sich in Deutschland:

Er stellte sich die Gefangnen vor in ihren Zellen. Vom Viereck des Zuchthauses glitt sein Blick in den Hof, wo sich das Schafott befand. Bald würde das Beil wieder fallen. Seine Angst bekämpfend, schrieb er weiter am Flugblatt. (ÄdW III 142)

Die Angst unterbricht das Schreiben und spornt es zugleich an. Das Flugblatt Wehners dient einerseits als Medium, mit dessen Hilfe die politische Botschaft verbreitet und kommuniziert werden soll. Andererseits wird es vom Schreibenden als Mittel zum Zweck der Angstabwehr eingesetzt, mit gutem Grund: Wie Bischoff droht auch Wehner die Auslieferung an die Gestapo. Diese beiden Funktionen des Flugblatts – politisch und psychologisch – haben mit den verschiedenen Dimensionen von Abwehr und Widerstand zu tun, um die es hier geht. Mit diesem Beispiel wird zudem der wesentlichste Unterschied zu Kafkas »Der Bau« deutlich: Während es in Kafkas Fragment bis zum Schluss unklar bleibt, ob außerhalb der manischen Vorstellungswelt des Erzählers die Gefahr überhaupt existiert, steht die Gefährdung von Weiss' Romanfiguren außer Frage. Die diffuse Angst in einem Text der klassischen Moderne ist somit einer konkret begründeten, historisch-politisch bedingten Furcht gewichen, allerdings unter Beibehaltung der entscheidenden destabilisierenden Strukturmerkmale.

Obwohl Weiss' Romanfiguren gegen existierende Gegner kämpfen, stehen auch sie immer wieder vor der unmöglichen Aufgabe, die Gefahr zu verorten. Als Mit-

glieder der Komintern sind sie eingebunden in die paranoiden Strukturen des Stalinismus, und viele von ihnen fügen sich jedem Richtungswechsel. Gilt es, das Finanzkapital, die Konterrevolutionäre in den eigenen Reihen, die Sozialdemokratie oder nur den Faschismus zu bekämpfen? Von 1935 an beruhte die Volksfrontpolitik der Komintern auf der Revision des Urteils, dass die Sozialdemokratie eine einzige reaktionäre Masse darstelle. Entsprechend folgen Weiss' Romanfiguren – allerdings nur bis zum Molotow-Ribbentrop-Pakt – der Richtlinie, dass der Kampf sich ausschließlich gegen den Faschismus richtet, also gegen einen »eindeutigen, exakt kenntlichen Feind«. (ÄdW I 137)

Im Alltag ist dieser Feind allerdings nicht einmal unter den Bedingungen der Volksfrontpolitik exakt auszumachen. Einerseits richten die Romanfiguren die Aufmerksamkeit nach außen, denn sie können nie sicher sein, »wo Verrat und Betrug auf der Lauer« liegen, sie dürfen »keinen Augenblick von ihrer Wachsamkeit, ihrem Argwohn ablassen« und haben »jeden Schritt nach allen Richtungen abzusichern«. (ÄdW I 130) Um im Untergrund zu überleben, bedarf es daher der »Gelassenheit bei höchster Fluchtbereitschaft«. (ÄdW III 57) Andererseits beobachten sie an sich selbst das Phänomen, das von Klemperer als nach Innen gerutschte LTI bezeichnet wurde. (LTI 266) Es sind Zustände, in denen die Trennung zwischen Fremd und Eigen unmöglich wird. Man darf niemandem vertrauen,

bei Würstchen und Kartoffelsalat aus dem Automaten, Ellbogen an Ellbogen mit Arbeitern, Angestellten, Uniformierten, eingekeilt zwischen denen, die seine Verfolger waren, ohne daß sie ihn erkannt hätten, er gewöhnte sich dann schnell, ja, manchmal kam die Gewöhnung zu schnell, man glaubte sich sicher, man glitt hinein in die Sprache, man war doch von hier, war zu Hause im Dialekt, schreckte dann auf, als habe man einen andern aus sich sprechen hören. Diese Spaltung war gefährlich, man mußte immer beobachten, durfte nicht eine Sekunde vergessen, daß man auf Horchposten war, wie die Kinder dort im Schnee mußte man sich vorwärtsstoßen, dann mühe-los, geübt, zu blitzschnellen Wendungen bereit, den Weg hinab. (ÄdW III 57)

Vor der Imbissbude am Berliner Bahnhof Friedrichstraße muss der Untergrundaktivist seine Tarnung als Durchschnittsbürger um jeden Preis wahren, denn jeder Tischnachbar könnte ein überzeugter Nationalsozialist sein, und schlimmer noch: Gerade die Abgrenzung von der Sprache des Gegners ist prekär, man kann in die feindliche Sprache hineingleiten, »man war doch von hier, war zu Hause im Dialekt«. In der *Ästhetik des Widerstands* ist die Gefahr überall, sie wird keineswegs durch abgrenzbare individuelle Vertreter verkörpert. Entsprechend sind die Romanfiguren, wie der Erzähler im »Bau«, auf Visualisierungen des Feindes angewiesen. Antifaschistische Propagandaplakate erfüllen diesen Zweck offenbar nicht, die Romanfiguren bleiben vielmehr vor Pieter Brueghels Gemälde *De Dulle Griet* stehen, dessen groteske Figuren sowohl an die Phantasiegebilde des »Bau«-Erzählers erinnern als auch an das Bild des Kritikers als pfeifende, faschistoide Kloakenratte

in Weiss' *Notizbüchern*. In der *Ästhetik des Widerstands* beschreibt der Erzähler die krabbelnden Jauchetonnen, die Käfer und Spinnen des alten Meisters, und seine Freunde zeigen auf die Kreuzungen zwischen Maden, Fischen, Insekten und Nagern. Das Bild Brueghels wird aktualisiert, indem es zur Visualisierung des unsichtbaren und ungreifbaren Feindes herangezogen wird:

Die Materialisation des großen beschuppten Gesichts, mit dem einen leeren, dem andern dunkel glänzenden Auge, den gleich Fensterläden aufgeklappten Lidern, dem scheußlichen Rattenschwanz, der sich aus einem der Nasenlöcher ringelte, der steinernen, zu einem Wartturm auswachsenden Stirn, dem klaffenden Rachen, aus dem sich eine wimmelnde Kloake ergoß, es war der Tyrann, wie er sich aufgebaut hatte in allen Ländern [...]. (ÄdW II 150)

Weiss' Romanfiguren stehen vor dem mittelalterlichen Bildnis eines Monstergesichts, sie zeigen auf groteske anatomische Details, und der Erzähler betont diese deiktische Geste durch mehrfache Wiederholung: »[D]as war das Gezücht, das sich sonst vor uns verborgen hielt, das am Werk war ohne Aufenthalt, das waren die Parasiten, die Pestbringer«. Dies, so stellen sie gemeinsam fest, sei die Verkörperung dessen, was sich weder im Alltag noch beim Nachvollzug politisch-ökonomischer Zusammenhänge objektivieren lasse, da eben die Strukturen und die Funktion des Faschismus sich nicht anhand einzelner Vertreter dingfest machen lassen.²¹ Gleichzeitig erinnert das Gemälde die Betrachtenden an die Halluzinationen sterbender Soldaten im Wundfieber: »[O]ft hatten wir solche, deren Augen ausgeschossen, deren Arme, Beine abgerissen worden waren, bitten hören, wir sollten dieses Tier dort, diese Ziege, diese Eule, diesen schnappenden Karpfen, oder was es war, von seiner Bettstatt entfernen«. (ÄdW II 150) Brueghel sei ein realistischer Maler, lautet ihr Fazit, denn seine Monstren verkörperten die reale Unterdrückung, wahrgenommen aus der Perspektive jener, die vor Entsetzen und Schmerz den Verstand verloren hätten. Diese halluzinatorische, den Rahmen jeglicher Vernunft sprengende Perspektive komme der Wirklichkeit am nächsten.

Ähnlich wie für den Erzähler bei Kafka ist auch für Weiss' diskutierende Romanfiguren die Frage nach der Grenze zwischen rational begründeten Vorsichtsmaßnahmen und Verfolgungswahn von akuter Relevanz. Sie sind immerfort auf der Lauer, »gezeichnet vom Dasein im Versteck, im Hinterhalt, in Verstellung und Lüge, wie sie notwendig waren bei der Bekämpfung des Feinds«. (ÄdW I 130) Da-

²¹ Die *Ästhetik des Widerstands* verzichtet konsequent darauf, die Namen Hitler, Mussolini und Franco zu nennen. Hitler wird stattdessen beschrieben, unter anderem als der Mann »mit dem bleichen Hysterikergesicht« (ÄdW II 39); »mit dem aufgeklebten Bärtchen unter der Nase«; »mit der Haarsträhne, die ihm in die flache Stirn fiel« (ÄdW I 110); ferner als »der Braunauer«, »der Eroberer Österreichs« (ÄdW I 304) und der »Schnurrbärtige«, dessen Erklärung sich »langsam, männlich gefaßt, kehlig zuerst, dann heiser und schrill sich steigend, an die gesamte Welt richtete« (ÄdW I 302).

bei markiert das Motiv des Hämmerns die Schwelle zwischen Disziplin und Besinnungslosigkeit. Zunächst wirkt es erbaulich, wenn der Erzähler bewundernd beobachtet, wie Bertolt Brecht die Sprache meistert: »[E]s war mir, als sei das Hämmern zu hören, mit dem er aus dem Konträren eine Kette von Folgerichtigkeit herstellte«. (ÄdW II 169) Am häufigsten erscheint das Hämmern allerdings als Form der Indoktrinierung, entweder durch den nationalsozialistischen Propagandaapparat oder seitens der kommunistischen Parteiführung. In Spanien werden »Phrasen und Sprüche« den Freiwilligen »eingehämmert«, sie sollen sie »auf vereinfachte Gedankengänge drillen«. (ÄdW I 207) Eingehämmert wird auch auf die jungen Deserteure aus der Wehrmacht, deren Aufnahme in der Roten Armee wie folgt kommentiert wird: »Hodann sah nur, wie auf die jungen Leute eingehämmert wurde, [...] wie man ihnen ins Gewissen redete, wie schon einmal, nur unter andern Vorzeichen.« (ÄdW III 256) Die »Gehirne befanden sich in unablässigem Kampf mit der Brutalität« ÄdW I 130), erklärt der Erzähler rückblickend. Unter diesen Bedingungen wird nicht nur auf die Denkenden eingehämmert, vielmehr hämmert es in den Köpfen selbst:

Es gab Perioden, in denen jede Vernunft mich verließ, in denen es nur in den Schläfen hämmerte, in denen das Gehirn aus Blei war, und nur noch Raserei, blindes Wüten mobilisiert werden konnte gegen die Kräfte, die uns durch und durch verstörten. (ÄdW I 170)

Ist es die Vernunft selbst, die in den Schläfen bis zum Irrsinn wütet? In der *Ästhetik des Widerstands* wird der aufklärerische Gestus immer wieder durch die Wahnsinns-thematik unterlaufen.²² Während bei Weiss ein Kollektiv von Gehirnen am Werk zugange ist, lebt der Erzähler Kafkas durchgehend in Isolation, er betreibt ein solitäres Hämmern mit dem eigenen Kopf. Beim Ausbauen seiner Höhle dient ihm die Stirn als »Stampfhammer« (B 585), mit der er die sandige Erde gewaltsam verfestigt:

Für eine solche Arbeit aber habe ich nur die Stirn. Mit der Stirn also bin ich tausend und tausend mal tage- und nächtelang gegen die Erde gerannt, war glücklich, wenn ich sie mir blutig schlug, denn dies war ein Beweis der beginnenden Festigung der Wand [...]. (B 581)

Anhand des Hämmerns wird lesbar, wie das Sicherheitsdenken sowie das Beharren auf festen Strukturen buchstäblich den Kopf gefährden. Das Bau-Tier verletzt sich selbst an der Härte, mit der es dem Angriff aus der Fremde vorbeugen will. Im Kampf gegen den unsichtbaren Feind schlägt es sich seine Stirn blutig, wobei die

²² Schulz, *Die Ästhetik des Widerstands. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*, 135: Der aufklärerische Gestus des Romans wird durch Krankheits-, Wahnsinns- und Todesthematik unterlaufen.

Wand, an der es sich verletzt, erst dadurch überhaupt entsteht, dass es mit dem Kopf gegen sie anrennt.²³

Die Aporien des Sicherheitsdenkens avancieren bei Weiss und bei Kafka auf jeweils unterschiedliche Art zur literarischen Form. Wie Kafkas Tier im Bau sind Weiss' Romanfiguren in gewisser Hinsicht rationalistische *masterminds* am Rande des Wahnsinns. Mit »zusammengebissenen Zähnen und mit aller Kraft des Willens« glaubt Kafkas Erzähler, dass sein Bau »nichts anderes sei als das für meine Lebensrettung bestimmte Loch«. (B 600) Entsprechend verkünden Weiss' Romanfiguren: »Wir waren gewiß, daß sich unser gegenwärtiges Radebrechen einmal in konsequente, kontinuierliche Wortreihen übertragen ließe.« (ÄdW I 271) In ihren Verstecken diskutieren sie so ehrgeizig, wie das Bau-Tier hämmert, dabei gilt auch für sie, dass beunruhigende Geräusche hörbar werden, sobald sie auch nur kurz innehalten. Das Motiv der Akustik markiert in beiden Texten einen Einschnitt in der Erzählstruktur. In den Momenten des Aufhorchens, oft nur während einiger Atemzüge, sind Weiss' Romanfiguren für diffuse Eindrücke offen:

Einige Atemzüge lang [...] war uns Berlin nah, das Berlin vor der großen Wende, da war dieses Gezisch und Gewinsel, dieses Pfeifen um die Ecken, dieses metallne Getrampel, da waren diese Stöße und Hiebe in etwas Weiches, da war dieses Keuchen, das sich näherte und entfernte, dieses schattenhafte Vorbeisausen, und dann das Geschrei, das Ineinanderdringen der Stimmen, das Brüllen, ruckhaft erst, dann anwachsend zu einem Heulen, einem johlenden Orkan. (ÄdW III 33)

In der *Ästhetik des Widerstands* erscheint die Sprache immer wieder als Baumaterial bei der Errichtung eines antifaschistischen Schutzwalls gegen diese androhende Gefahr, gegen das Sausen, Johlen, Pfeifen, das sich aus der Ferne nähert. Im zweiten Band befindet sich die Romanfigur Lotte Bischoff in schwedischer Haft, ihr droht die Abschiebung nach Deutschland, was einer Auslieferung an die Gestapo gleichkäme. Während sie von einer Gefängniswärterin durch Stockholm geführt wird, betrachtet sie die beschrifteten Schilder der Stadt. Dabei bleibt ihr Blick an einer Firma für Baumaterial haften:

Es war ihr, als ließe sich aus dem Deuten all dieser Beschriftungen etwas wie Festigkeit gewinnen. Vor dem Brettversschlag mit den großen Lettern ZEMENT verweilte sie. (ÄdW II 163)

²³ Frei nach Wittgenstein: »Die Ergebnisse der Philosophie sind [...] Beulen, die sich der Verstand beim Anrennen an die Grenze der Sprache geholt hat.« (Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, hg. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 (= Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 1), § 119, 301).

Wofür braucht Lotte Bischoff Zement? Es wirkt, als öffnete sie alle Sinne, um Material zur Sicherung in ihrer prekären Lage zu finden. Dabei stellt das durch Versalien bildhaft wiedergegebene Wort »ZEMENT« im ganzen Roman – und das dürfte kein Zufall sein – die einzige Abweichung vom ansonsten zementartig hermetischen Schriftbild dar. Das Wort lautet und bedeutet zwar »Zement«, schriftbildlich fungiert es jedoch als erratisches Bruchstück in der nur scheinbar zementartig homogenen Textmasse. Das Vertrauen in die Vorkehrungen der Sicherung, so wird sich im Folgenden zeigen, sitzt bei Weiss' Romanfiguren keineswegs tiefer als das Vertrauen von Kafkas Erzählertier in sein bröckelndes Bauwerk. Wie bei Kafka erscheint ihnen der Bau von vornherein als unterhöhlt, bruchstückhaft und fraglich.

4.2 Haltungen zur Akustik im Bau. Abdichten, Horchen, Zuhören

Écrire, de nos jours, s'est infiniment rapproché de sa source. C'est-à-dire de ce bruit inquiétant, qui, au fond du langage, annonce, dès qu'on tend un peu l'oreille, contre quoi on s'abrite et à quoi en même temps on s'adresse. Comme la bête de Kafka, le langage écoute maintenant au fond de son terrier ce bruit inévitable et croissant.²⁴

Michel Foucault

De ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympanes percés.²⁵

Gilles Deleuze

In Kafkas »Der Bau« kündigt sich der Untergang durch zischende und pfeifende Geräusche an. Auch in der *Ästhetik des Widerstands* nehmen die akustischen Bedrohungen unter allen anderen eine Sonderstellung ein: Die Artikulationsbemühun-

²⁴ Michel Foucault, »Le langue à l'infini«, in: *Dits et écrits I*, hg. v. Daniel Defert, François Ewald u. Jacques Lagrange, Paris: Gallimard 1994, 250–261, hier 255. Vgl. Michel Foucault, »Die Sprache, unendlich«, übers. v. Hans-Dieter Gondek, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, 86–99, hier 92: »Schreiben ist heute seiner Quelle unendlich nahe, das heißt diesem beunruhigenden Lärm, auf dem Grund der Sprache, der verkündet, sobald man nur ein wenig das Ohr spitzt, wovor man sich schützt und woran man sich zugleich wendet. Wie das kafkasche Tier hört die Sprache jetzt auf dem Grund ihres Baus diesen unvermeidlichen und weiter anwachsenden Lärm.«

²⁵ Gilles Deleuze, »La littérature et la vie«, in: ders.: *Critique et clinique*, Paris: Les Éditions de minuit 1993, 11–17, hier 14. Vgl. Gilles Deleuze, »Die Literatur und das Leben«, in: ders., *Kritik und Klinik*, übers. v. Joseph Vogel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 11–17, hier 14: »Von dem, was er gesehen und gehört hat, kehrt der Schriftsteller mit geröteten Augen und durchlöcherterem Trommelfell zurück.«

gen der Protagonisten finden vor dem Hintergrund einer Geräuschkulisse statt. Die Gefahr, gestört, übertönt oder unterbrochen zu werden, trifft die »grundlegende Schwierigkeit, sich auszudrücken« (ÄdW I 221) in der Substanz. Bei der Reaktion der Romanfiguren auf ihre akustische Umgebung lassen sich grob drei verschiedene Haltungen beobachten. Erstens, da die Geräusche meistens überwältigend laut sind, macht sich die Tendenz bemerkbar, sich gegen diese destabilisierende, invasive Kraft abzuschotten, denn der Lärm gefährdet die Körpergrenzen und die Artikulation. Zweitens ist der Versuch zu beobachten, die Geräusche als Zeichen zu deuten und sie auf bestimmte Ursachen zurückzuführen. Drittens, und darin besteht eine tiefere Ebene der Vergleichbarkeit der *Ästhetik des Widerstands* mit den Textwelten Kafkas, widmet sich besonders Weiss' Erzähler einem offenen, nicht intentionalen Lauschen, weshalb Beschreibungen unbestimmter, schwer kategorisierbarer Geräusche am Ende der vorliegenden Arbeit noch genauer zu untersuchen sein werden. Die verschiedenen Haltungen gegenüber akustischen Phänomenen verfügen über jeweils spezifische Implikationen für die Sprachauffassung und die Poetologie in der *Ästhetik des Widerstands* und lassen sich anhand der vergleichenden Lektüre mit Kafkas »Bau« genauer bestimmen.

Wurde die schriftstellerische Arbeit bisher mit dem Bauen parallelisiert, macht der Fokus auf Geräusche deutlich, dass das Schreiben selbst bereits einen geschützten Raum voraussetzt. Das Motiv der Akustik allgemein und das der gefährdeten Arbeitsruhe im Besonderen gehört bei Kafka wie bei Weiss konstitutiv zur Szene des Schreibens dazu, es verbindet die literarischen Texte mit den persönlichen Notizen.²⁶ Über die Arbeit am Roman schreibt Weiss:

Ich arbeite an diesem Buch genau so, wie dort mein Ich sich mit Literatur u Kunst befasst, immer ankämpfend gegen Störungen – unter Bedingungen, die jeder produktiven Tätigkeit entgegengesetzt sind. (NB 1971–80, 602)

Das Schreiben gestaltet sich als Kampf gegen Störungen, die Weiss in seinen Notizbüchern detailliert dokumentiert hat. Es handelt sich zunächst um ganz profane Widrigkeiten: Die Arbeit wird durch das Radio der Nachbarn gefährdet, (KGA 460 f.)²⁷ durch das Geräusch der Motorboote und Wasserskifahrer vor der Datscha (KGA 7.940 f.)²⁸ sowie durch das leise, aber unerträgliche Geräusch des Ventilationsystems in der Stockholmer Wohnung: Anhand zahlreicher Entwürfe für Briefe an die offenbar nur zögerlich reagierende Hausverwaltung lässt sich nachvollziehen, wie Weiss alle Öffnungen des Ventilationssystems zugeklebt hat. (KGA 10.035–

²⁶ Mit der Rolle der Akustik im Frühwerk von Weiss beschäftigt sich eine im Erscheinen begriffene Studie: Markus Huss, *Motståndets akustik. Språk och (o)ljud hos Peter Weiss 1946–60* Lund: Ellerströms förlag 2014.

²⁷ Notizbuch ohne Nummer und Datum [1956], 71 f.

²⁸ Notizbuch 35 (30.2.1976–2.7.1976), 131 f.

10.040; 10.062 f.)²⁹ Die Künstlerin Le Klint, mit der er in den Jahren 1946–50 zusammenlebte, berichtet wie folgt über seine Phonophobie: »Und Peter schlug und hämmerte, und schlug und hämmerte, noch mehr isolierende Platten an die Tür zu seinem Zimmer, jeder Laut musste ausgeschlossen werden, am liebsten das Leben selbst.«³⁰ Um den Bau hermetisch abzudichten, scheut er keine Mühen.

Auch Kafkas Briefe und Tagebücher zeugen von einer ausgeprägten Phonophobie, die auch bei ihm mit der Angst verbunden ist, nicht mehr schreiben zu können. Seine Briefe beinhalten drei explizite Erwähnungen von Ohrstöpseln, die er sich auf umständlichen Wegen aus Berlin nach Prag bestellen musste: »Ohne Ohropax Tag und Nacht ginge es nicht.«³¹ Die moderne Stadt beschreibt er als einen Ort, an dem »jeder überwundene Lärm von einem neuen erst zu überwindenden in unendlicher Reihe« abgelöst werde.³² In seinem Tagebuch konstatiert er: »Ich sitze in meinem Zimmer, das heißt im Lärmhauptquartier der ganzen Wohnung«. Der Lärm erscheint mitunter als feindliche Einwirkung der Welt und des Lebens selbst, »vorläufig stört mich noch alles, fast scheint es mir manchmal, daß es das Leben ist, das mich stört; wie könnte mich sonst alles stören?«³³ Die Empfindlichkeit gegenüber Störungen lässt sich mit der existenziellen Rolle verbinden, die sowohl Weiss als auch Kafka dem Schreiben zuweisen. »Meine Geschichten sind ich«,³⁴ schreibt Kafka an Felice Bauer. Weiss wiederum markierte in seiner Ausgabe der *Tagebücher* Kafkas folgenden Eintrag aus der Zeit kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs: »Es ist allgemeine Mobilisierung. [...] Aber schreiben werde ich trotz alledem, unbedingt, es ist mein Kampf um die Selbsterhaltung.«³⁵ In seinem eigenen Notizbuch konstatiert Weiss: »[M]it einem Buch ist ein Lebenszeichen gemeint, denn im Schreiben bin ich vorhanden, es ist meine Art des Existierens« (NB1960–71 786), und: »Die Arbeit, das ist für mich die einzige Möglichkeit zu überleben. Ist sie auch nur einen einzigen Tag nicht zugänglich, so bedeutete dies den Untergang.« (NB 1960–71, 657)

Wenn Geräusche das Denken und Schreiben gefährden und wenn das Leben nur schreibend möglich ist, dann sind Geräusche tödlich, entsprechend hellhörig horchen die Schreibenden nach. Das Schreiben scheint eine Abschottung gegenüber der Welt zu erzielen und setzt sie zugleich voraus, wobei sich in den Gerä-

²⁹ Notizbuch 45 (8.11.1979–23.4.1980), 158–163; 185 f.

³⁰ Le Klint, »Erinnerungen an Peter Weiss«, übers. v. Christa Grimm u. Jens Erik Mogensen, in: PWJ 9 (2000), 166–182, hier 170 f.

³¹ Kafka, *Briefe 1902–1924*, 398, Brief vom 24. Juli 1922. Vgl. John Hamilton, »Ist das Spiel vielleicht unangenehm?« Musical Disturbances and Acoustic Space in Kafka«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 1/2 (2004), 23–27, hier 24 f.

³² Kafka, *Briefe 1902–1924*, 388.

³³ Ebd., 293; vgl. 288.

³⁴ Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. v. Jürgen Born u. Erich Heller, Frankfurt a. M.: Fischer 1967, 226; vgl. 179.

³⁵ Kafka, *Tagebücher*, hg. v. Koch/Müller/Pasley, 543.

schen das unvermeidliche Fortbestehen all dessen manifestiert, wovor das Schreiben hätte schützen sollen. Genau in diesem Sinne sind die Störungen produktiv: Sie bilden die Voraussetzung der Textproduktion, da sie jene (Schreib-)Vorgänge anregen, die auf Stabilisierung zielen. Bei Weiss wie bei Kafka ist die Schreibe als Motiv so eng mit dieser Wechselwirkung verbunden, dass die Störung als Kehrseite des Schreibens selbst erscheint, zumal die Geräusche im Ergebnis der Bemühungen, also in den literarischen Texten, leitmotivisch wiederkehren.

Das Zischen, Pfeifen und Hämmern in Kafkas »Bau« ist nur ein Beispiel von vielen. In der Erzählung »Nachforschungen eines Hundes« machen die animalischen Titelhelden einen »entsetzlichen Lärm«, der weder ein Sprechen oder Singen noch ein Bellen ist.³⁶ In der Erzählung »Die Verwandlung« figuriert der Klang zunächst als ein »schmerzliches Piepsen« in der Stimme des Riesenungeziefers Gregor Samsa, das seine anfangs noch menschlichen Worte nach und nach unverständlich werden lässt.³⁷ Der schmerzhaft Sprachverlorene Gregor Samsas steht dabei in einem eigentümlichen Verhältnis zum Geigenspiel der Schwester am Ende der Erzählung. Wenn Gregor sich diesen Klängen hingibt, handelt es sich um einen der wenigen Momente in der gesamten Geschichte, die eine Öffnung aus der klaustrophobischen Atmosphäre des Elternhauses und der Geschichte selbst ermöglichen.³⁸ Die letzte Erzählung, die Kafka geschrieben hat, handelt von einer unmusikalischen, wild singenden Maus: »[W]enn man vor ihr sitzt, weiß man: was sie hier pfeift, ist kein Pfeifen«; »[e]s gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreißt«.³⁹

Angesichts der Phonophobie, die Kafkas *Tagebücher* zum Ausdruck bringen, ist die positive Konnotation des unbestimmten Klangmotivs in seiner Kurzprosa auffällig. Deleuze und Guattari verbinden diese ungeformte Ausdrucksmaterie mit der Vorstellung eines Auswegs aus geschlossenen Systemen.⁴⁰ Seit ihrem Essay *Kafka: Pour une littérature mineure* wird dieses Motiv in der Grauzone zwischen Lärm und Musik immer wieder als Mittel betrachtet, um den *logos* von innen her zu dekonstruieren. Es stellt sich die Frage, inwieweit eine positiv konnotierte Geräuschmaterie auch bei Weiss eine Rolle spielt. Dafür, dass sie es tut, spricht bereits, dass er die

³⁶ Franz Kafka, »Forschungen eines Hundes«, in: ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 1992 (= Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 423–491, hier 427.

³⁷ Franz Kafka, »Die Verwandlung«, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann, Frankfurt a. M.: Fischer 1994 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 113–200, hier 119.

³⁸ Vgl. Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Frankfurt a. M.: Athenäum 1961, 124. Emrich zufolge hält Musik bei Kafka immer eine Möglichkeit bereit, »den Menschen aus allen irdischen Grenzen zu reißen«.

³⁹ Franz Kafka, »Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse«, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, 350–377, hier 350.

⁴⁰ Gilles Deleuze u. Felix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1976, 10 f.; vgl. Gilles Deleuze u. Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions de minuit 1984, 13: »*matière non formée d'expression*« (kursiv im Original).

Tonspur seiner Experimentalfilme in den 1950er-Jahren selbst herstellte. Sie besteht zu großen Teilen aus rhythmisch geformtem Bau- und Straßenlärm, aus Schritten, Glockengeläut und Klirren, zusammenmontierten Geräuschkomponenten, aus denen sich stellenweise Melodien herausbilden, die sich immer wieder verflüchtigen.⁴¹ Dieses Material weist erhebliche Parallelen mit der Auswahl an Hintergrundgeräuschen auf, die in Weiss' späteren literarischen Texte in rhythmisierenden Substantivierungen beschrieben sind. Auch aus den *Notizbüchern* geht Weiss' Vorliebe für Klangphänomene hervor: Er interessierte sich für Zwölftontechnik und für atonale Musik, immer wieder finden sich Einträge zu Kompositionen etwa von Alban Berg, Arnold Schönberg, John Cage, Belá Bartók und Arvo Pärt. Im Jahr 1979, kurz vor der Fertigstellung des dritten Bandes der *Ästhetik des Widerstands*, notiert er in schwedischer Sprache seine Vision, noch einmal die Ausdrucksform zu wechseln, das »gesprochene ~~geschriebene~~ Wort« zu verlassen, zugunsten eines Chorwerks mit rasenden, brüllenden Stimmen, Zymbalen und schrill tönenden Trompeten, angeführt von einer wilden, ungeschulten Frauenstimme, »durchschneidend, mit einer Stärke, die das Trommelfell bis an die Grenze des Zerberstens erzittern lassen würde«. (KGA 9.417 f.)⁴²

Die hymnische Beschreibung eines fortreißenden Gesangs, der kein Gesang ist, liefert ein Beispiel dafür, dass die positiv konnotierte Vorstellung einer Destruktion der sprachlichen Ordnung bei Weiss neben dem Phantasma vom unerschütterlichen Sprach-Bauwerk besteht. Die Kombination ist explosiv, weshalb es kaum überraschen dürfte, dass das Geräuschmotiv in der *Ästhetik des Widerstands* auf den ersten Blick vor allem als Gefährdung der Sprache figuriert und sich entsprechend zunächst in Szenarien brachialer Überrumpelung, heftigster Zusammenbrüche und Detonationen bemerkbar macht. Dominierend sind Beschreibungen extrem verstörender Geräusche, deren Herkunft genau genannt wird: »Lastwagen poltern herein, vollbeladen mit Eisenschrott« (ÄdW II 94); »die Drehmeißel kreischten in den Maschinsälen« (ÄdW II 209). Weiss' Romanfiguren werden überwältigt vom »Gebrüll der Marschlieder« (ÄdW I 106), vom »Krachen der Geschütze«

⁴¹ Mit dem Aspekt der Akustik und des Musikalischen bei Weiss beschäftigt sich Markus Huss in: »The Soundtrack of Exile: Towards an Intermedial Interpretation of Peter Weiss' Literary Works«, in: *Time and Space in Words and Music: Proceedings of the 1st Conference of the Word and Music Association Forum*, hg. v. Mario Dunkel, Emily Petermann u. Burkhard Sauerwald, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012, 73–84.

⁴² Notizbuch 42 (9.11.1978–12.3.1979), 162 f., Eintrag vom 22. Februar 1979: »[J]ag skulle vilja ett hav av cymbaler, horn o. gälla trumpeter till ett utbrott o. låta en vild, oskolad kvinnoöst häva an med ett svar, genomsökande, med en styrka som skulle bringa trumhinnan att darra till bristningsgränsen.«; »[O] jag skulle vilja byta uttrycksform, bort från det talande skrivna ordet, fram till de stämbandens otroliga förmåga [...]«. (Schwedisch im Original, Übers. JW) Anlass dieses mehrere Seiten umfassenden Ergusses war eine aus dem Ruder gelaufene öffentliche Debatte über den chinesischen Angriff auf Vietnam, an der Weiss in der schwedischen Tageszeitung *Dagens Nyheter* teilgenommen hatte. Näheres zum Kontext vgl. Huss, »The Soundtrack of Exile«, 74 f.

(ÄdW I 181), vom »Zischen der Schweißapparate im Werkstattkeller« (ÄdW I 212), vom »Knattern der Maschinengewehre«, vom »Klirren der manövrierenden Tanks« (ÄdW I 300) und vom »Dröhnen der Panzerwagen« (ÄdW II 206). Solchen Geräuschen ausgesetzt zu sein, bedeutet eine körperliche Auslieferung, der Lärm verkörpert die Gefahren, um deren Abwehr die Romanfiguren sich artikulierend bemühen:

Das Wichtige, das alles Überschattende war nicht das fortwährende Zerbersten und Zusammenbrechen, sondern die Anstrengung, mitten im Dröhnen, Geschrei und Röcheln auszuharren. Immer wieder mußten die Halden des Schutts beiseite geräumt, winzige Bewegungsräume geschaffen werden, und dies durfte, wenn die Lawinen zurückrollten, der Boden erzitterte, nie sinnlos erscheinen, denn dann wäre das Vernichtende schon in dich eingedrungen, hätte dich in die Knie gezwungen. (ÄdW III 48 f.)

Der invasive Lärm ist »das Vernichtende«, und die Romanfiguren kämpfen um ihre Grenzen: »Sie preßten die Hände an die Ohren, aus Furcht, das Schmetter, dessen Ursprung sich immer noch nicht zu erkennen gab, könne die Trommelfelle zum Platzen bringen.« (ÄdW III 13) Über das Trommelfell als psychosomatische Schnittstelle schlechthin finden die Auflösungstendenzen unmittelbaren Zugang zum Subjekt, dessen intellektuelle Distanz vernichtet wird.⁴³ Wenn die Arbeiter in den Berliner Fabriken halb taub werden vom »Geschmetter des Metalls und der Niethämmer«, (ÄdW I 55) besteht kein qualitativer Unterschied zu den anderen Materien, die in ihre Körper eindringen: »[S]chneidend drangen die Dämpfe in die Lunge ein, hustend, mit tränenden Augen, hievten wir die schwelenden, tropfenden Teile aus den Bottichen und beförderten sie zu den Zinntiegeln.« (ÄdW I 94) Wenn der Lärm der Außenwelt über das Trommelfell in den Kopf hineindrängt, wird die Verständigung durch ebenjenen physiologischen Sinnesreiz verhindert, der normalerweise ein Gespräch erst ermöglicht. Das Ohr wird häufig als physiologische Alarmanlage und als Tür zur Seele bezeichnet,⁴⁴ oder, mit Roland Barthes, als unbewehrter, von außen nach innen gerichteter Trichter, gespitzt wie bei einem lauschenden Tier, empfänglich für vielfältige Sensationen, die erst sortiert werden müssen.⁴⁵

⁴³ Für eine Kontextualisierung dieses Motivkomplexes vgl.: Nicola Gess, Florian Schreiner u. Manuela K. Schulz (Hg.), *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, darin insbes. Helmut Lethen, »Geräusche jenseits des Textarchivs«, 33–52.

⁴⁴ Nicola Gess, Florian Schreiner u. Manuela K. Schulz, »Vorwort der Herausgeber«, in: dies., *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, 7–12, hier 7.

⁴⁵ Roland Barthes, »Zuhören«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, 249–263, hier 251 (Roland Barthes, »Écoute«, in: ders., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Éditions du seuil 1982, 217–230, hier 219: »[E]lle [= l'oreille] est immobile, figée, dressée, à la façon d'un animal aux aguets; comme un entonnoir orienté de

Mit der Beschreibung vernichtender Geräusche steht Weiss in einem besonderen Verhältnis zur Tradition der Kriegsliteratur. Während und nach dem Ersten Weltkrieg geriet das Ohr in den Fokus von Medizin, Psychologie und Kunst,⁴⁶ in den Debatten über Kriegsneurosen galt es als Einbruchsstelle von traumatischer Erschütterung, Granatenfieber oder *shell shock*. Alarmiert durch die Vorstellung vom Verlust der Körpergrenzen machte sich die Psychiatrie daran, einen traumasensiblen Typus zu entwerfen. Das entsprechende Ideal prägte auch die ästhetischen Diskurse und war paradigmatisch für die »Verhaltenslehren«⁴⁷ der Zwischenkriegszeit. Dabei ist nicht so sehr die Abschottung, sondern vielmehr die Vorstellung eines an der Front trainierten, besonders leistungsfähigen Gehörs wesentlich. Von 1917 an ließ die Preußische Artillerie-Prüfungskommission Motoren und Propellergeräusche auf Kriterien zur Freund-/Feinderkennung hin zergliedern.⁴⁸ Die Verortung des Gegners mittels Geräuscherkennung wurde im Krieg zu einer Überlebensfrage, wobei entsprechende Fähigkeiten zugleich psychische Resistenz gewährleisten sollten. Unter den Literaten prägte das Ideal einer entsprechend professionellen Haltung gegenüber dem Lärm vor allem Ernst Jünger: »Nach und nach lernt er [der Soldat] aus der Menge der Geräusche die ihm gefährlichen zu unterscheiden; er errät aus den ersten flatternden Andeutungen eines Geschosses dessen Bahn.«⁴⁹ Bei Jüngers retrospektiv entwickeltem Ideal eines gerichteten Zuhörens sind akustische Querschläger und diffuse Geräusche nicht vorgesehen. Helmut Lethen spricht deshalb von einer »Umgehung des Traumas«.⁵⁰ Indem die genaue Herkunft des Geräusches bestimmt wird, wird die Angst gebannt. Dieser Diskurs dreht sich um das Phantasma der Sicherung vor der Gefahr. Erich Waetzmann formuliert im Jahr 1934 in seinem Handbuch *Schule des Horchens* das Ziel, »die Fähigkeiten des Ohres so zu üben und zu steigern, daß wir uns in Ruhe und Vertrauen der Führung des Ohres überlassen können, wenn das Auge versagt«, denn in Zukunft würden schließ-

l'extérieur vers l'intérieur, elle reçoit le plus d'impressions possible et les canalise vers un centre de surveillance, de sélection et de décision«).

⁴⁶ Lethen, »Geräusche jenseits des Textarchivs«, 34.

⁴⁷ Vgl. Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, insbes. 7–15.

⁴⁸ Helmut Lethen, »Im Schallraum des 20. Jahrhunderts. Carl Schmitt liest Franz Kafka«, in: Heinz-Peter Preußler u. Matthias Wilde (Hg.), *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*, Göttingen: Wallstein Verlag 2006, 92–101.

⁴⁹ Ernst Jünger, »Das Wäldchen 125«, in: ders., *Tagebücher I: Der erste Weltkrieg*, Stuttgart: Klett-Cotta 1978 (= Ernst Jünger, *Sämtliche Werke*, 1. Abt., Bd. 1), 301–438, hier 331 f. Zitiert nach: Lethen, »Geräusche jenseits des Textarchivs«, 35. Lethen setzt sich außerdem mit der Experimentalpsychologie anhand von Christoph Hoffmann, *Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und die Texte Robert Musils 1899–1942*, München: Wilhelm Fink 1997, auseinander.

⁵⁰ Lethen, »Geräusche jenseits des Textarchivs«, 47 f.

lich Fälle, »in denen das Ohr der alleinige Wächter über unsere Sicherheit sein wird«, immer zahlreicher werden.⁵¹

Genau dies ist die Grundhaltung von Kafkas Erzähler im »Bau«, der wiederholt auf sein verfeinertes Gehör zu sprechen kommt, denn sein Ohr sei durch die Übung geschärft. (B 608) Sein gesamtes Dasein unter der Erde wird durch das intentionale Hören bestimmt: »[I]mmer wieder mitten in der Arbeit drücke ich das Ohr an die Wand und horche«. (B 617) Er will »den Grund des Geräusches richtig erraten« (B 609) und »den Plan des Tiers enträtseln« (B 630). Ihn kennzeichnet zunächst eine fortschrittsoptimistische Begeisterung für Technik, etwa wenn er erläutert, wie er die Lage einzuschätzen pflegt:

Bei solchen Gelegenheiten ist es gewöhnlich das technische Problem, das mich lockt, ich stelle mir z. B. nach dem Geräusch, das mein Ohr in allen seinen Feinheiten zu unterscheiden die Übung hat, ganz genau, aufzeichnenbar, die Veranlassung vor, und nun drängt es mich nachzuprüfen, ob die Wirklichkeit dem entspricht. (B 608)

Im Hinblick auf die rhetorische Nähe zu den Kriegsdiskursen ist es aufschlussreich zu wissen, dass Kafka im Jahr 1915 die Nachbildung eines Schützengrabens besichtigte, die zur Belehrung der Prager Bevölkerung vor der Stadt aufgebaut worden war.⁵² Wolf Kittler liest Kafkas »Bau« als Kontrafraktur von Bernhard Kellermanns *Krieg unter der Erde*, wo die Notwendigkeit, bewusst nach dem Feind zu horchen, als überlebensnotwendig dargestellt wird.⁵³ Kafka, der in seinen Notizen kaum explizit auf den Ersten Weltkrieg eingeht, ist Kittler zufolge vom Grabenkrieg gerade deshalb fasziniert gewesen, weil er ihm durch Ausmusterung erspart geblieben war. Die kollektive Erfahrung des Krieges prägt auch diejenigen, die nicht an ihm teilgenommen haben. In *Jenseits des Lustprinzips* hat Freud beschrieben, wie ein Trauma häufig gerade dann entstehe, wenn die in Angstbereitschaft erwartete Verletzung ausbleibe: Die physische Verletzung könne also sogar vor psychischer Traumatisierung schützen.⁵⁴ Wie später Weiss, lässt sich auch Kafka als jemanden begreifen, der sich in physischer Sicherheit in literarischer Form mit kollektiven Erschütterungen auseinandersetzt, die ihn selbst lediglich in vermittelter Form, über das Studium von Schriften erreichten.

⁵¹ Erich Waetzmann, *Die Schule des Horchens*, Leipzig u. Berlin: Verl. B. G. Teubner 1934, 1 f. Zitiert nach Encke, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg der Sinne 1914–1934*, 183.

⁵² Vgl. Kafka, *Tagebücher*, hg. v. Koch/Müller/Pasey, 772. Julia Encke zeigt, dass Formulierungen wie das »Zickzackwerk der Gänge« (B 586) sowie »Kreuz- und Quergänge« (B 584), wie sie sich in den Bauplänen des Erzählertieres finden, typisch für die Pläne der Grabenanlagen des Ersten Weltkriegs sind: *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934*, 142, Abb. 41.

⁵³ Wolf Kittler, »Grabenkrieg – Nervenkrieg – Medienkrieg. Franz Kafka und der Erste Weltkrieg«, in: Joachim Hörisch u. Michael Wetzl (Hg.), *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, München: Wilhelm Fink 1998, 289–309, hier 290 f.

⁵⁴ Freud, »Jenseits des Lustprinzips«, 222, vgl. 241.

Liest man den »Bau« vor dem Hintergrund des Grabenkriegs, besteht das Wesentliche darin, dass Kafkas Text die Vergeblichkeit jener Sicherungsstrategien vorführt, die das kulturelle Klima der Zwischenkriegszeit bestimmten.⁵⁵ Das Dilemma des Erzählers besteht darin, dass sein Impuls, sich zu isolieren, zunehmend in Widerstreit mit seiner nach außen gerichteten Aufmerksamkeit gerät. Bereits in dieser Struktur ist die Aporie des Sicherungsparadigmas eingeschrieben. Einerseits will der Erzähler seinen Bau gegen jegliche Störgeräusche abdichten, andererseits strengt er sein Gehör gezielt an und gibt dabei besserwisserisch zu bedenken, dass manche Geräusche »gewissermaßen nur mit dem Ohr des wirklichen sein Amt ausübenden Hausbesitzers hörbar« sind. (B 606) Roland Barthes definiert das Horchen als eine vorausseilende Aufmerksamkeit, die alles erfassen möchte, was ein territoriales System stören könnte.⁵⁶ Noch während Kafkas Erzählertier sein geschultes Ohr im Dienst solch territorialer Ansprüche spitzt, nimmt es widerwillig die konstitutive Unmöglichkeit einer Abgrenzung zur Kenntnis. Geräusche sind es, die es dazu anspornen, seine Wände zu verfestigen, Geräusche sind es ebenfalls, die es bei dieser Arbeit unterbrechen, es ablenken und schließlich in Panik versetzen: »[J]etzt wird nun das Geräusch doch stärker, die Kreise also enger.« (B 624) Das fortschrittsoptimistische Horchen verwandelt sich in ein panisches Warten auf das unregelmäßige, fremde Geräusch, das die Sicherheit des Baus stört. Die Rhetorik der Sicherung geht damit schleichend in ein klassisches Motiv aus der Schauerliteratur über.⁵⁷ Der Erzähler scheitert daran, zwischen bedeutungstragenden und bedeutungslosen Geräuschen zu unterscheiden: »[I]ch finde nichts, oder vielmehr ich finde zu viel«, (B 608) wobei die fremden Geräusche nicht zuletzt von den eigenen kaum getrennt werden können: »Manchmal [...] überhört man ein solches Zischen, allzu sehr klopft das eigene Blut im Ohr«. (B 618) Je fragwürdiger die Grenzen zwischen Innen und Außen, Eigenem und Fremdem werden, umso absurder wird die Kampfhaltung des Erzählertiers. Akustischen Sensationen hilflos ausgeliefert, verliert es zunehmend jegliche Orientierung.

Auch die *Ästhetik des Widerstands* verhandelt eine Vielzahl unterschiedlicher Möglichkeiten, auf Lärm zu reagieren, auch hier schwanken die Protagonisten zunächst zwischen Abschottung, Abhärtung und intentionalem Dekodieren. Das militaristische Ideal eines stählernen Typus bildet den Ausgangspunkt: »Das Krachen des Dampfhammers war dazu da, uns zu härten. Wir hatten zu zeigen, daß wir dem fortwährenden Schmettern gewachsen waren.« (ÄdW I 94) Eine andere Strategie läuft darauf hinaus, in das bedrohliche Geräusch einzustimmen, um es für eigene Zwecke zu nutzen. Seit frühester Kindheit war etwa der Romanfigur Münzenberg »ein schweres Stottern eingebleut worden«, aber im »Gekreisch der Maschinen, im

⁵⁵ Dies ist die zentrale These von Julia Encke in *Augenblicke der Gefahr*.

⁵⁶ Barthes, »Zuhören«, 251.

⁵⁷ Zur Bedeutung unbekannter Geräusche für die Schauerliteratur vgl. Barthes, »Zuhören«, 251.

Gehämmer« kann er sich im Sprechen schulen: »In Kürze vermochte er das Wort Propaganda auszusprechen«. (ÄdW II 51 f.)

Bei der Machtergreifung der Nationalsozialisten haben die Romanfiguren längst erlebt, dass »ein Bauwerk, wie es uns aus Büchern, Zeitschriften, Bildern, Gesprächen und Diskussionen entgegenkam, im Handumdrehn aufgelöst« wurde und »nichts als Panik übrigblieb«. (ÄdW III 85) Entsprechend müssen die Worte des Widerstands »ausdauernd« sein, um »das Lager des Gegners zu suchen [...] wie bei militärischen Aktionen«. (ÄdW I 302) Vieles von dem, was die Protagonisten der *Ästhetik des Widerstands* über ihr Dilemma zu sagen haben, könnte auch aus dem Monolog des Erzählers in Kafkas »Bau« stammen: Es geht um die »Wechselwirkung zwischen notwendiger Absonderung und äußerst wachsamer Erkundung in einem gegnerischen Bereich, dessen Grenzen sich unaufhörlich ausweiteten«. (ÄdW I 27) Die Protagonisten horchen nicht nur nach außen, sondern zugleich in sich selbst hinein. Es geht nicht zuletzt um die konstitutive Schwierigkeit, sich selbst gegenüber dem Bedrohlichen abzugrenzen. Wenn die Romanfiguren ihre antifaschistische Gegensprache aufrüsten, reagieren sie auf Lärm, denn das verstörende Idiom des Gegners wird nicht nur in Form faschistischer Aussagen, sondern, wie bereits in Weiss' Lessingpreisrede, über die akustisch bis taktil wahrgenommene Wirkung der einzelnen Sprechakte beschrieben. Von außen dringen die verstörenden akustischen »Schlagworte der Neuordnung auch in unsern Sprachkreis hinein«. (ÄdW I 301) Mit dem Eindringen in die Sprache ist die Identität bedroht, zudem ist dieses Eindringen untrennbar mit dem Eindringen in den Körper verwoben. Mit den »Fasern ihrer Nerven« registriert Lotte Bischoff, als Matrose verkleidet und vor der Gestapo in einem Schiff versteckt, die Sprache des Gegners als Geräusch:

Plötzlich ertönten deutsche Stimmen. Scharf schnitten sie sich durch die eisernen Wände. Sie konnte nicht unterscheiden, ob sie vom Laderaum nebenan oder vom Deck her kamen. Die Stimmen drangen bis in die innersten Fasern ihrer Nerven. (ÄdW III 77)

Versteckt, und dennoch physisch ausgeliefert, nimmt Bischoff die Stimmen physisch wahr. Sie lassen sich nicht lokalisieren, sie durchdringen sowohl die eisernen Wände ihres Verstecks als auch ihren Körper bis in die innersten Nervenfasern. Anhand des Motivs vom Klang der eigenen Muttersprache als Sprache der Mörder lässt sich das Problem Derridas – »Ja, ich habe nur eine Sprache, und die ist nicht die meinige« (E 13) – als körperliche Erfahrung konkretisieren. Gegenüber etwas Fremdem, das mit Worten der eigenen Sprache den eigenen Leib durchdringt und dort widerhallt, kann es keine distanzierte Beobachterposition geben.

Und dennoch besteht eine wesentliche Strategie im Umgang mit dem Feind auch in der *Ästhetik des Widerstands* darin, das nach außen gerichtete, intentionale Hören im Sinne einer Schule des Horchens zu trainieren. Die Gesten des Erzähler-tiers in Kafkas »Bau« werden von den vielen illegalen Funkern des Romans perfek-

tioniert, die sich »auf Horchposten« (ÄdW III 180) befinden. Aus dem Rauschen im Äther müssen sie Morsesignale erkennen, dokumentieren und dekodieren. Ihr Umgang mit Kurzwellenempfängern steht für eine Haltung, die den gesamten Alltag im Untergrund bestimmt: »[M]an mußte immer beobachten, durfte nie eine Sekunde vergessen, daß man auf Horchposten war.« (ÄdW III 57) Überall lauert Verrat, jederzeit ist ein Überfall möglich und entsprechend gehen die Diskussions-szenen in der *Ästhetik des Widerstands* immer wieder in Szenen des bangen Horchens über: »Immer, wenn wir verstummten, begann dieses gebannte Lauschen, das eigentlich immer da war, als ständige Bereitschaft zur Flucht.« (ÄdW III 112) Entsprechende Bewegungsabläufe kennzeichnen die Figuren: »Er lief zur Tür, legte das Ohr an das Holz.« (ÄdW III 147)

Das damit einhergehende Wechselbad von Optimismus und Überforderung wird in den Spanien-Passagen des Romans am deutlichsten. Zu seiner anfänglichen Enttäuschung ist der Erzähler nicht als bewaffneter Kämpfer bei den Internationalen Brigaden eingesetzt worden, sondern als Pfleger fernab der Fronten im Hospital Cueva la Potita bei Albacete, einem Krankenhaus für schwer verletzte Brigadisten. Entsprechend kreisen die Spanien-Passagen um die Wahrnehmung der Gefahr aus der Peripherie, aus der Perspektive der Aktivisten, die es erst in der passiven Lage als Patienten mit der Angst zu tun bekommen. Die Zurückgeworfenheit auf den eigenen Leib wird zur Überforderung, und mehr noch als unter ihren Verletzungen leiden die Patienten »unterm Verlust der Handlungen«. (ÄdW I 221) Die einzige Möglichkeit, »etwas Geregeltes, Handfestes« zu tun, bietet der krankenhausinterne Nachrichtendienst. Techniker sind aufs Dach geklettert und haben eine Antenne für das »Rundfunkgerät, Marke Telefunken« (ÄdW I 224) installiert, ein Funken Hoffnung. Von nun an wachen Personal und Patienten schichtweise am Lautsprecher und horchen intentional. Auf der »Kurzwellen Neunundzwanzig Acht« empfangen sie die Rapporte der Brigaden:

Wir überwachten, für unsern Nachrichtendienst, die englischen, französischen, tschechoslowakischen Radiomeldungen, skandinavische Kurzwellensender unterrichteten uns, und die deutschen Rundfunkstationen, deren tönendes Triumphieren von Grieg zu Worten übersetzt wurde, aus denen der Sachverhalt andeutungsweise hervorging. Was wir erfuhren, waren unzusammenhängende Signale, Morsezeichen, Finngerzeige, die erläutert werden mußten. (ÄdW I 288)

Diese Tätigkeit steht zunächst im Zeichen der Selbstermächtigung, ausgehend vom Vertrauen in Übersetzbarkeit und sprachliche Repräsentation: Die Morsezeichen lassen sich transkribieren und decodieren, und für die Rundfunkberichte in verschiedenen Sprachen finden sich unter den krankgeschriebenen internationalen Brigadisten problemlos Dolmetscher. Die Kompetenz im Umgang mit Zeichensystemen und Kommunikationstechniken liefert allerdings kein dauerhaftes Gefühl von Orientierung. Nachts, beim Versuch, die unterschiedlichen Meldungen für die

Wandzeitung des Krankenhauses zusammenzufassen, verfliegt der Optimismus. Der Grauzone zwischen Kriegsbericht und Propaganda sind keine eindeutigen Informationen zu entnehmen, in den Diskussionen darüber wird vielmehr die Mehrdeutigkeit offensichtlich, die jeder Äußerung innewohnt, die Rapporte und Meldungen erweisen sich als »dunkle Darlegungen, die in verständliche Tatsachen erst übersetzt werden müssen«. Die Übersetzungsaufgabe ufert in lange nächtliche Auslegungsversuche und politische Grundsatzdiskussionen aus und mündet schließlich im Schweigen: »[H]inter dem Angerührten lag etwas andres, das jetzt nicht zur Sprache gebracht werden konnte und das schwerer als alle spanischen Misshelligkeiten auf uns lastete.« (ÄdW I 288)

Die Atmosphäre ist bedrückend, denn die Schweigenden wissen, dass sie bei mangelnder Linientreue Gefahr laufen, als Verräter in den eigenen Reihen denunziert zu werden. »Man konnte noch so sehr von seiner eigenen Treue überzeugt sein, die Furcht, verdächtig zu wirken, wollte einen manchmal fast zerreißen.« (ÄdW I 224) In der Stille werden die Kämpfer im Krankenhaus auf leichte, dumpfe Stoßgeräusche aufmerksam:

Fledermäuse [...] warfen sich gegen das Haus, [...] wir hörten ihre Stöße an die farbigen Scheiben der Fenster oberhalb der Treppe, und das dumpfe Aufprallen mischte sich in das Knacken des brennenden Holzes im Kamin. (ÄdW I 225)

Hier wird erstens die bereits deutlich gewordene Atmosphäre der Unsicherheit unterstrichen: Die Vorstellung von Fledermäusen, die aus der Dunkelheit anfliegen und sich gegen das Haus werfen, wirft die grundsätzliche Frage nach der Sicherheit abschottender Strukturen auf. Zweitens illustriert das Beispiel die ambivalente Rolle akustischer Signale, denn anders als Morsezeichen verfügt das dumpfe Aufprallen von Fledermauskörpern über keinerlei semantischen Wert. Es ist im wahrsten Sinne unheimlich, nicht zuletzt weil dieses fremdartige, animalische Geräusch von außen sich mit dem gemütlichen Knacken des brennenden Holzes im Kamin mischt, am Ort der Heimlichkeit schlechthin. Drittens stammen diese Signale weder vom Feind noch von Verbündeten, ihre Erwähnung erzeugt Desorientierung. Sie kann allerdings auch positiv gedeutet werden, als Atempause bei der Sinnsuche.

Die Aufmerksamkeit, die Weiss' Protagonisten der Kategorie ›unbestimmte Geräusche‹ zukommen lassen, ist als besondere Form des Zuhörens fassbar. Roland Barthes definiert diesen Begriff als psychologischen Akt und unterscheidet drei verschiedene Modi:⁵⁸ Bei der ersten Form richtet das Lebewesen seine Hörfähigkeit auf Indizien, um sich zeitlich und räumlich zu orientieren. Es können die Geräusche der Beute, die des Feindes oder die des Geliebten sein. Bei der zweiten Form steht die Tätigkeit des Entzifferns im Zentrum: Hier ist das Zuhören wie ein Lesen, es ist die Suche nach bestimmten Codes, verbunden mit einer Hermeneutik, mit

⁵⁸ Barthes, »Zuhören«, 249 f.

welcher das Gehörte dekodiert werden soll. Die dritte Form des Zuhörens, und darum wird es im Folgenden gehen, sucht nach keinen klaren Indizien und verlangt keine Dekodierung. Barthes zufolge handelt es sich um einen nicht intentionalen Vorgang, vergleichbar der frei schwebenden Aufmerksamkeit des Psychoanalytikers, der dem Patienten sein eigenes Unbewusstes zuwendet.⁵⁹ Dieses lauschende Zuhören erzeugt eine Öffnung gegenüber allen Formen der Polysemie, es nimmt die Töne zwischen Körper und Diskurs, Materialität und Aussage wahr und ermöglicht vielfältige Assoziationsketten.

Die Szene mit den Fledermäusen ist typisch für eine subtilere Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Geräusch und Sprache, die sich durch die *Ästhetik des Widerstands* zieht. Sobald die diskursiven Bemühungen der Romanfiguren zu scheitern drohen, legt der Erzähltext den Fokus auf die akustische Umgebung. Hier stehen nicht das Donnern, Krachen und Dröhnen im Vordergrund, sondern zartere Geräusche, zu denen nicht menschliche Lebewesen erheblich beitragen. Ihr kleiner Lärm weist auf ein Sprach- und Körperdenken hin, das weit über die binäre Struktur von Sinn und Wahnsinn, Artikulation und Störung, Panzerung und Einbruch hinausgeht. Für die literarische Sprache der *Ästhetik des Widerstands* ist dies wesentlich: Die Tierlaute bilden eine besondere Kategorie von Geräuschen, die zwar manchmal unheimlich, aber nie unmittelbar bedrohlich wirken, obwohl oder vielleicht gerade weil sie von den Romanfiguren weder decodiert, erklärt, verortet noch sonst irgendwie gebannt werden können. Weiss' Bau aus starr anmutenden Textblöcken muss sinnlich wahrgenommen werden; es gilt, die Ohren zu spitzen: Hört man genau hin, ist zu vernehmen, wie es im Gebälk zittert und knirscht, in den Wänden knackt, kratzt und pfeift.

⁵⁹ Ebd., 259, mit Verweis auf Jacques Lacan, *Schriften II*, hg. v. Norbert Haas, Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1975, 64.

4.3 *Der Bau und sein Anderes. Wort und Kreatürlichkeit*

Musik benimmt sich wie Tiere; als wollte ihre Einföhlung an deren geschlossene Welt etwas von dem Fluch der Geschlossenheit gutmachen. [...] An den Tieren wird die Menschheit ihrer selbst als befangener Natur inne und ihrer Tätigkeit als verblendeter Naturgeschichte: darum sinnt Mahler ihnen nach.⁶⁰

Seine Symphonik hascht nach den unreglementierten Stimmen des Lebendigen bis zum Abschiedsgefang des Lieds von der Erde, den es ins Amorphe zieht.⁶¹

Theodor W. Adorno über Gustav Mahler

Das Problem, das sich beim Lesen von Kafkas »Der Bau« aufdrängt, nämlich dass die eigentliche Gefahr nicht mit den Störungen, sondern mit dem »Traum eines ganz vollkommenen Baues« (B 599) zusammenhängt, geht dem Erzählertier nur in seinen helllichtigen Momenten auf: Sein Bau droht zum Gefängnis zu werden. Seine Gesten zeigen allerdings, dass etwas in ihm die ganze Zeit darüber Bescheid weiß, denn sein Wühlen bringt einen destruktiven Impuls an den Tag: »[I]ch werfe die Klumpen in die Höhe, daß sie in aller kleinste Teile zerfallen [...] ich durchwühle damit nur die Wände meines Baues, scharre hier und dort in Eile, habe keine Zeit, die Löcher zuzuschütten«. (B 614) Seine Ausflüge sind kleine Fluchten aus dem Bau: »Es hat immer eine gewisse Feierlichkeit, wenn ich mich dem Ausgang nähere«, (B 586) im Freien »drücke ich mich nicht mehr durch die Gänge, sondern jage im offenen Wald, fühle in meinem Körper neue Kräfte, für die im Baue gewissermaßen kein Raum ist« (B 590).

Auch innerhalb der Wände seines Bauwerks wird das Erzählertier zuweilen von einem Bewegungsdrang gepackt, der es von der Denkarbeit befreit, »dann eile ich, dann fliege ich, dann habe ich keine Zeit zu Berechnungen«. (B 583) Die eigentlich nicht vorgesehenen Löcher, die bei der Suche nach dem Feind entstehen, weiß es »als neue Luftzuführung« (B 606) zu schätzen. Es geht ihm nicht nur darum, seine Festung abzudichten, sondern zugleich darum, einen »Ausweg zu erarbeiten«. (B 577) Dieser Aspekt des Erzählfragments hat Deleuze und Guattari zu der These

⁶⁰ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, 16 f.

⁶¹ Ebd., 25.

veranlasst, dass das Tier in Kafkas Bau eigentlich keine Angst hat, sondern vielmehr die unsinnige Hoffnung auf einen Ausweg hegt.⁶²

Der Traum von der Sicherung hat seine Kehrseite: In Kafkas »Der Bau« geht die eigentliche Bauarbeit mit der Sehnsucht einher, den Bau zu verlassen oder zu zerstören. In der *Ästhetik des Widerstands* ist eine analoge Struktur zu beobachten: Das Ergebnis der geschilderten diskursiven Bemühungen figuriert nicht nur als schützende Konstruktion, sondern zugleich als klaustrophobisches Gebilde, das es aufzubrechen gilt. Im ersten Band hocken die Diskutierenden in der engen Küche der Familie Coppis in einer Berliner Mietskaserne: »Selbst wenn unsre Gespräche [...] sich zu sammeln begannen, immer waren sie beschwert durch die Nähe einer tödlichen Gefahr.« (ÄdW I 27) Die Versammelten müssen sich sowohl vor dem faschistischen Gegner als auch vor den Gegnern dieses Gegners verstecken: Zum Schutz vor alliierten Fliegerangriffen wurden die Fenster mit Verdunklungspapier verdeckt. Die Feststellung, die »Dichte innerhalb der Küche« sei »fast hermetisch«, (ÄdW I 27) bezieht sich zugleich auf die Gespräche, die den Raum füllen. Die Diskussion über die politische und künstlerische Entwicklung in der Sowjetunion entfaltet sich auf fünfzig absatzlosen Seiten, es sind dicht gepackte Themen- und Problembündel, die nicht nur dem Leser, sondern auch den Romanfiguren schwer zusetzen. Am Ende hält es Coppis Vater nicht mehr aus:

Für Coppis Vater aber wurde in diesem Augenblick die Enge der Küche unerträglich, er mußte Luft schöpfen, er drehte das Licht aus, wir hörten ihn durch die Dunkelheit stapfen, die Scheiben hätte er zerschlagen, wäre das Fenster verriegelt gewesen, die Fingernägel hätte er sich abgewetzt an der Wand, hätte es kein Fenster gegeben, prasselnd fiel das Papier ab, er riß das Fenster auf, Kühle drang ein und der Geruch von feuchtem Staub, und unser Blickfeld erweiterte sich auf ein paar dunkelgraue Fassaden, mit schwarzen Quadraten, über die gespiegelte Wolken hintrieben. (ÄdW I 71 f.)

Wenn die Romanfiguren debattierend Distanz von der Gefahr suchen, bietet dieser Vorgang ihnen Entlastung. Sobald sie jedoch kurz innehalten, wird ihnen all das überwältigend spürbar, wovon die Diskussion gerade noch ablenkte. Noch ist keine der Romanfiguren verhaftet worden, doch vorwegnehmend wird hier das Bild eines Gefangenen in einer fensterlosen Isolationszelle evoziert, der an der Gefängnismauer kratzt, bis seine Fingernägel brechen. Wäre das Fenster verriegelt gewesen, er hätte es zerschlagen, und hätte es kein Fenster gegeben, dann hätte er sich die Fingernägel an der Wand abgewetzt.

Während die Erzählerfigur nach der Diskussion in Coppis Küche zu Fuß nach Hause läuft, geht der Fliegeralarm los. Der ruhige Spaziergang wird zu einer Flucht durch die Straßen Berlins, rennend setzt sie ihre prinzipiellen Überlegungen fort, umgeben von den Geräuschen des nahenden Bombenangriffs; atemlos durch die

⁶² Deleuze/Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, 63.

Straßen jagend, geht sie der Frage nach, ob alle Beschäftigung mit Büchern und Bildern vielleicht nur eine Flucht sei:

[U]nterm Heulen der Alarmsirenen, von Blockwarten angerufen, die mich in den nächsten Luftschutzkeller treiben wollten, verfolgt vom Trillern ihrer Pfeifen, saß eine Frage in mir fest, und diese verlangte, während Automobile und Omnibusse anhielten, Eilende in den mit weißen Pfeilen angezeigten Löchern verschwanden und ich nur noch schneller die nächste Ecke nahm, um nach Haus zu gelangen, eine Antwort drauf, ob alle Beschäftigung mit Büchern und Bildern nicht doch nur eine Flucht gewesen war, weg von den praktischen, überwältigenden Problemen, gleiche atemlose panische Flucht wie dieses Jagen übers regenblanke Pflaster, hinein durchs zweiflüglige Tor mit den geschnitzten Pfosten, den Gang entlang, über den Hof, die Treppen rauf, in die kalte ausgeräumte Wohnung. (ÄdW I 88)

Nur scheinbar kreisen diese Gedanken um die Vorstellung von Kunst als Zuflucht: Die Beschäftigung mit Malerei und Literatur wird nicht als Abgrenzung von der Welt gedacht, denn nicht die Frage nach dem Zufluchtsort wird hier verhandelt, sondern das Flüchten als Bewegungsform, die »gleiche atemlose panische Flucht wie dieses Jagen übers regenblanke Pflaster«. Entsprechend wird die intellektuelle Arbeit nicht etwa mit der Wohnung parallelisiert, in der die Erzählerfigur anschließend Zuflucht findet, sondern vielmehr mit dem Rennen selbst, unabhängig davon, wohin es führt. Zwar erreicht sie die Wohnung rechtzeitig, dort werden allerdings, als ginge es darum, die Zerbrechlichkeit einer jeglichen isolierenden Struktur zu demonstrieren, die Risse in den Tapeten beschrieben, die Geräusche, die die Wände durchdringen, und die Holzdielen, die nach und nach aufbrechen. Wie der Erzähler in Kafkas »Bau« kennt auch Weiss' Romanerzähler Momente des Fliegens, in denen es »keine Zeit zu Berechnungen«, (B 583) keine Zeit für Argumentationsketten gibt. Es folgt die surrealistische Passage im ganzen Roman: Die Erzählerfigur setzt sich ans Fenster, lässt sich rückwärts fallen, stürzt jedoch nicht, sondern fliegt über die Stadtlandschaft Berlins:

[Ü]ber das geschwärzte Glasdach des Bahnhofs streichend, wußte ich, daß ich rechter Hand eine breite Straße finden würde, und schon flog ich niedrig über eine dichte Baumgruppe, entlang an der Säulenfassade eines Museums, voll von urzeitlichen Knochen, versteinerten Gewächsen und Muscheln, blickte ins gedämpfte Licht der Säle, durch die ich sonntags mit meinem Vater gegangen war, und wieder tauchten Begräbnisplätze auf, ich mußte mit den Armen ausschwingen, um mich emporzuheben, um nicht hängen zu bleiben an den steinernen Monumenten [...]. (ÄdW I 94)

So wie der Bau in Kafkas Erzählung seinem Erbauer gegenüber ein bedrohliches Eigenleben entwickelt, werden die sprachlichen Konstruktionsbemühungen auch in Weiss' Roman mitsamt ihren Kehrseiten verhandelt. Anders als bei Kafka wird

bei Weiss die soziale und politische Dimension der sprachlichen Sicherungsbemühungen ausbuchstabiert und die Sprachwahrnehmung anhand verschiedener Romanfiguren unterschiedlich perspektiviert.

Die abgründige Seite der Bauarbeit wird in der Darstellung der Brecht-Figur im zweiten Band der *Ästhetik des Widerstands* besonders deutlich. Zunächst wähnt sich das erzählte Ich diesem Meister hoffnungslos unterlegen: Während Brecht als Herr über die Sprache auftritt, fühlt sich sein junger Gehilfe im Stockholmer Exil sprachlos und entwurzelt. Anders als Brecht, der als etablierter Schriftsteller ins Exil ging, kann sein Gehilfe sich nur unter dem Schutz der Metallgewerkschaft in Schweden aufhalten. Als Arbeiter im Kreis der intellektuellen Elite ist er ein Außenseiter, anders als die Intellektuellen um Brecht muss er tagsüber körperliche Schwerarbeit leisten. Seine Entwicklung hin zum »Berufsschreiber« (ÄdW II 169) hat gerade erst begonnen, und sie wird durch die Fremdsprache im Exil erschwert. Entsprechend divergieren die Perspektiven auf die Sprache, wobei der Erzähler über den doppelten Blick des integrierten Außenseiters verfügt: Das Arbeitskollektiv um Brecht, so formuliert er es rückblickend, habe »ein Gerüst« errichtet und es »vor den Zerfall, die Katastrophe« gestellt. (ÄdW II 170) Das gleiche Arbeitsmaterial, das ihnen als Mittel zum Zweck des Selbstschutzes dient, wird vom erzählten Ich noch als bedrohliche Materie wahrgenommen. Rückblickend parallelisiert der Erzähler die Schriftstellerwerkstatt mit dem gefährlichen Arbeitsmilieu in der Fabrik:

In einer Werkhalle befand ich mich, oder, da die Anstrengung, die Instrumente und Maschinen hier kennenzulernen, mich einer Ohnmacht nahbrachte, in einem Folterkeller. Brecht war beheimatet zwischen diesen bedrohlichen Gestellen und Bänken. Listig saß er in seiner ledernen Schutzgrube, die knöchernen Hände aneinandergelagt. Er konnte sich zurechtfinden in dem Gespinst aus Sprache, das sich abhob von der Zersetzung, die aufzuhalten wir nicht fähig gewesen waren. (ÄdW II 169)

Brecht findet sich im »Gespinst aus Sprache« zurecht, sein Chefsessel ist ihm eine lederne Schutzgrube. Für den Außenseiter ist ein solcher Umgang mit der Sprache unmöglich: Was Brecht als rettende Konstruktion dient, droht jegliche Konstruktionsbemühungen des erzählten Ich zu torpedieren: »Über die Manuskripte, Notizzettel, Bühnenmodelle rauschten die Prognosen der nächsten Entwicklungsstadien hin«, eine »Schwallwoge aus Vokalen und Konsonanten«, die auf den Gehilfen »zurollte und einschlug«. (ÄdW II 169 f.) Auch in der schwedischen Fabrik sieht er sich »Kombinationen von Wörtern ausgesetzt«, (ÄdW II 306) über die er durch äußerste Konzentration, Kraftanstrengung und penible Aufzeichnung Kontrolle erlangen möchte.

Langsam, im Schatten Brechts, der ihn nicht einmal anspricht, schult sich sein Gehilfe im Schreiben. In dieser Zeit lernt er die neunzehnjährige Rosalinde von Ossietzky kennen, die hinsichtlich ihres Umgangs mit der Sprache als Gegenpol Brechts fungiert. Rosalinde ist die Tochter des in nationalsozialistischer Haft ge-

storbenen Nobelpreisträgers Carl von Ossietzky, sie arbeitet im Stockholmer Exil als Hausgehilfin. Rosalinde baut keine Gerüste. Bereits bei ihrer ersten Begegnung mit dem Erzähler schildert sie dafür ihre unwiderstehliche Lust, Gläser zu zerschlagen:

Ob ich das kenne, fragte sie unvermittelt, diese Lust, Glas zu zerschlagen. Da halte sie in der Hand eines dieser Gläser, das sie aus der Vitrine genommen habe, und könne dem Drang nicht widerstehen, es fallen zu lassen, obwohl sie gleich wisse, daß die Hausfrau, Gattin des Buchhalters, dessen Wert vom Lohn abziehen würde. [...] Das Lachen um ihren breiten, schmalen Mund war freundlich und trug zugleich den Anflug eines Aufbegehrens. Ihr schwarzes langes Haar hing lang und glatt über die Schultern. Die bräunlichen Hände, die sie vor sich auf den Knien hielt, waren von ausgeprägter kräftiger Form. (ÄdW II 131)

Das aufbegehrende Lachen Rosalindes ist programmatisch, es steht für den komplett unorganisierten Widerstand. Alles an Rosalinde ist unorganisiert: Weil sie sich weigert, die Sprache der Mörder ihres Vaters zu sprechen, (ÄdW II 134) redet sie »halb schwedisch, halb englisch« (ÄdW II 132). In ihrer Mischsprache erkennt der Erzähler eine strukturelle Ähnlichkeit mit ihrer Weigerung, sich rational mit der politischen Entwicklung auseinanderzusetzen. Ihm zufolge spiegelt sich in ihr der politische Zerfall wider, »wie er in einzelnen Menschen zur Auswirkung« kommt. (ÄdW II 139) Und dennoch bildet Rosalinde in der Gegenüberstellung mit Brecht keineswegs die schwächere Partie: Mit ihrer Tendenz zum Sprachgemisch, mit ihrer selbst eingestandenen Gebrochenheit sowie mit ihrem Hang dazu, Geschirr zu zertrümmern, geht sie offen mit einem Zustand um, von welchem Brecht zu seinem eigenen Entsetzen überfallen wird.

Wie alle Autoritätsfiguren in der *Ästhetik des Widerstands* wird die Romanfigur Brecht genau dort interessant, wo seine Strategien der Sicherung an ihre Grenzen geraten, wo seine Arbeit ins Stocken gerät und er sich in der Grauzone von Artikulation und Laut, Körper und Sprache, Mensch und Tier wiederfindet. Auf intellektuelle Sackgassen reagiert er nämlich körperlich, bis er sich nur noch unterbrochen von »bellendem Husten« (ÄdW II 255) zu artikulieren vermag. Bei einer Hausdurchsuchung durch die schwedische Sicherheitspolizei überkommt ihn Panik: Während der Meister in ein »Sprachgemisch aus Dänisch und Schwedisch« ausbricht, wird sein Gesicht »grünlich weiß, von Ekel verzerrt«, (ÄdW II 316) ein Zusammenbruch bahnt sich an: »Brecht klapperten die Zähne vor Furcht«, er schwankt zwischen hysterischem Gelächter und Verzweiflung, »grell aufflachen[d]«, »fast schluchzend«. (ÄdW II 318) Ohne prothetisches Sprachgerüst ist sein Körper unkontrollierbaren physischen und psychischen Kräften ausgeliefert.

Mit der Krise der Romanfigur Brecht wird das gesamte Konzept des Herrseins über die Sprache infrage gestellt. Dafür entfaltet sich ein Sprachdenken, das scheinbar disparate Phänomene miteinander verbindet: den verletzlichen Körper, anima-

liche Laute sowie die Unbeherrschbarkeit der Worte. Dem Motiv des Hustens kommt eine besondere Rolle zu, als physiologisches Sprechhindernis und als animalisches Geräusch aus menschlicher Kehle. Der asthmatische Husten des Volksfrontkämpfers, Arztes und Sexualforschers Max Hodann ist ein wiederkehrender Laut im Roman. Sobald Hodann den intellektuellen Schutzschild beiseitelegt, liefert er seinen Körper überwältigenden Kräften aus: »Kaum hatte er die Mappe geschlossen, begann er zu würgen, gegen einen Erstickungskampf anzukämpfen.« (ÄdW I 214) Hodanns physische Integrität ist von der Artikulation abhängig, die Grenzen der Kommunikation werden durch seine Asthmaattacken markiert: »Immer, [...] wenn ein Konflikt, zumeist politischer Art, ungeklärt blieb, überkam ihn die Erstickungsnot. [...] Sein Hals war voll vom Rassel.« (ÄdW II 130) Hodanns besorgter Gesprächspartner muss warten, bis die Konversation wieder aufgenommen werden kann: »Zusammengekrümmt dasitzend, preßte er [Hodann] mit bellendem Husten Schleim aus dem Hals und spie in den Napf, der neben ihm auf dem Boden stand.« (ÄdW III 214 f.) Der sterbensranke Hodann verortet das Unheimliche nicht etwa außerhalb, sondern innerhalb der feststehenden Ordnung:

Vom Hustenanfall geschüttelt floh er in einen Torgang, spuckte ins Taschentuch und sagte mit rasselnden Lungen, [...] das Unheimliche sei nicht in den Schreckensgesichten zu sehen, diese könnten sich, in unendlicher Folge, bis zu immer unvorstellbarer werdenden Grausamkeiten variieren lassen, das Unheimliche sei vielmehr das ein für alle Mal Feststehende, diese riesige unnahbare Ordnung, die kaum etwas Beruhigendes von sich gibt, die einfach nur da ist, mit Selbstverständlichkeit fortwirkt und all das bestimmt, was uns dann schließlich, auf weit verzweigten Umwegen, erwürgt und vernichtet. (ÄdW III 47)

Neben den physiologischen Sprechhindernissen, wie etwa Husten und Stottern, spielen Tiergeräusche in der *Ästhetik des Widerstands* eine wesentliche Rolle. Wie bereits anhand der Fledermäuse in Spanien demonstriert, bilden Erwähnungen animalischer Gesten und Laute Kontrapunkte zum explizit politischen Diskurs. Auch bei Weiss gilt, was Benjamin über die Tiere in den Erzählungen Kafkas schrieb: »Sie sind wohl nicht das Ziel, aber ohne sie geht es nicht.«⁶³ In seine Aufmerksamkeit schließe Kafka alle Kreatur ein, den Tieren lausche er das Vergessene ab:

Weil aber der vergessene Fremde unser Körper – der eigene Körper – ist, versteht man, wie Kafka den Husten, der aus seinem Innern brach, »das Tier« genannt hat. Es war der vorgeschobene Posten einer großen Herde.⁶⁴

⁶³ Benjamin, »Franz Kafka«, 430.

⁶⁴ Ebd., 431.

In der *Ästhetik des Widerstands* werden manche Sprecher »überkreischt von Papageien« (ÄdW II 228), und ernsthafte Erläuterungen werden von einem »Schreien, Blöken und Gackern« (ÄdW III 15), vom »Dröhnen der Zikaden« (ÄdW III 109 f.), von zirpenden Spatzen oder gurrenden Tauben begleitet (ÄdW II 13). Manchmal laufen Hühner vorbei, »kluckend, im spärlichen verbrannten Gras« (ÄdW III 200) oder »im Sand zwischen Thymianbüscheln scharrend« (ÄdW III 220). Menschen werden »beäugt von einem festgepflockten Dromedar« (ÄdW III 156), auch der Pfau »äugt schläfrig« aus seinem Käfig (ÄdW I 212). Wie die Tiere in der Kurzprosa Kafkas sind Weiss' Tiere keineswegs als Symbole oder Archetypen zu verstehen, die sich auf eine Bedeutung reduzieren lassen. Auch werden ihre Geräusche nicht als expressionistische Urlaute überhöht. Während allerdings die Tiere Kafkas als Hunde, Katzenlämmer, Riesenmaulwürfe, berichtende Affen und singende Mäuse im Zentrum stehen, blitzen sie in der *Ästhetik des Widerstands* lediglich in beiläufigen Erwähnungen auf. Während Hodann in seiner Stockholmer Bleibe das Verhältnis der deutschen Exil-KP zu Moskau erläutert, liegt dem lernwilligen erzählten Ich das »Schnüffeln und Kauen in den Käfigen [...] wie ein fortwährendes Knistern in den Ohren«, (ÄdW II 130) denn Hodann haust im Keller eines Chemielabors und empfängt seinen Besucher umgeben von weißen, rotäugigen Versuchskaninchen. Hier ist der Text eine Parallelmontage zwischen der Welt der Diskutierenden und der Welt der Wispernden und Scharrenden:

Aus den Käfigen kam das Wispern der Kaninchen, ihre rosigen Nasenlöcher drückten sie ins Gitter, ihre Ohren zuckten, ihre Schneidezähne blitzten auf, Päckchen von trockenem Gras hielten sie in den Pfoten. Mit Münzenberg war es so, sagte er [Hodann], sich auf die Arme stützend, daß sein Verhältnis zur Partei durch die fortwährenden Zusammenstöße mit Abusch, Eisler und Dahlem unhaltbar geworden war. Pieck, Dimitroff, Manuilski waren ihm anfangs gewogen, Ulbrichts Gruppe in Moskau arbeitete gegen ihn. Rechthaberei, Eifersucht von Seiten der Auslandsleitung. (ÄdW II 125)

Die Kaninchen sind das Fremde im Text, und zugleich verfremdet ihre Anwesenheit die Diskussion, wodurch einerseits die Kaninchen politisiert, andererseits die politischen Aktivisten animalisiert werden. Während Hodann und der Erzähler die Machtkämpfe innerhalb des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale erläutern, kauen die Kaninchen schnüffelnd, mit zuckenden Ohren an Gras-päckchen, die sie mit den Vorderpfoten festhalten. Die Erwähnung der Arme Hodanns in direktem Anschluss an die Pfoten der Kaninchen parallelisiert diese Lebewesen und hebt ihre räumliche Nähe hervor, während die Vorgänge um die genannten Parteigrößen sich in weiter Ferne ereignen.

Benjamin und Adorno zufolge ist das, was die Figuren Kafkas sagen, nicht das Wesentliche, vielmehr müsse man auf ihre Gesten sowie auf die »inkommensurab-

len, undurchsichtigen Details« beharren.⁶⁵ Entsprechende Einzelheiten bei Weiss stellen eine Ebene der Vergleichbarkeit mit Kafka her, allerdings versetzt in einen Kontext, in dem das explizit Historische und Politische im Vordergrund steht. Dort, wo die *Ästhetik des Widerstands* sich dem Entsetzlichsten nähert, wo kein Ausweg mehr besteht, werden durchgehend unauffällige Tieraufnahmen gemacht. Ganz beiläufig werden Tiere auch dann genannt, wenn die Mutter des Erzählers Zeugin einer Massenerschießung von Juden in Polen wird. Nur aus dem Kontext gerissen fallen diese Zeilen auf:

[D]as Stückchen Erde [...] war voller Furchen und Spalten, eine Ameise, die eine tote Ameise trug, ruderte mit den Fühlern über einem Abgrund, setzte dann die Vorderbeine weit ausstreckend, darüber hinweg, ein schwarzer Käfer erklomm einen Grashalm, bis dieser sich neigte, und er wieder hinabkroch. (ÄdW III 13 f.)

Das Tiermotiv, das den Kontext aufbricht, wird hier zugleich als Fixpunkt eingesetzt. Die Mikroszene wirkt einerseits beliebig, als wäre sie als Schnappschuss, mit im Schock geschärfter Wahrnehmung festgehalten worden. Andererseits dürfte es kein Zufall sein, dass ausgerechnet eine Tierererwähnung die umgebende Passage über Massenmord und Luftangriff zwischen Hyperrealismus und Surrealismus schwanken lässt. Tiere sind es, die anstelle der Menschen fliehen, wenn die Mutter des Erzählers sich zu Boden wirft: »[T]ief unten aber, zwischen den Halmen, den Mohnblumen, war ein Huschen und Flitzen, kleine Tiere sausten vorbei, Eidechsen, Mäuse, Kaninchen, auch Schlangen«. (ÄdW III 13) Die Mutter verstummt nach dieser Erfahrung.

Besonders bemerkenswert sind die Tierererwähnungen allerdings dort, wo nicht das Verstummen, sondern das Weitersprechen beschrieben wird. Damit nimmt die Sprache selbst unsprachliche Züge an und die Grenze zwischen Artikulation und Störung, Wort und Kreatürlichkeit überhaupt wird fraglich. Bei der Rekonstruktion historischer Entwicklungen haften störende Sinneseindrücke den einzelnen Worten an. So erfüllt etwa der Name Brüssel bei der Erläuterung des Zerfalls der russischen Sozialdemokratie in Bolschewiki und Menschewiki nach dem Brüsseler Parteikongress 1903 nicht nur eine referenzielle Funktion. Die Nennung evoziert zugleich die Erinnerung an ein Krabbeln:

Die Nennung Brüssels erinnerte uns an jenen Getreidespeicher, in dem, bei stickiger Hitze, geplagt von Flöhen und Ratten, auf Brettern zusammengedrängt, von Spitzeln umschlichen, die emigrierten russischen Revolutionäre, unter Lenins Führung, ihre Strategien begründeten. (ÄdW I 28)

⁶⁵ Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, 258.

In der *Ästhetik des Widerstands* ist das Andere der Sprache untrennbar verbunden mit der Sprache selbst. Dabei wird dieses Andere nicht nur dort beschrieben, wo das Sprechen endet, sondern figuriert in zahlreichen Passagen als das andauernde Begleitgeräusch der Artikulation. Zahlreich sind die Beispiele dafür, wie mühelos artikulierte Worte immer weniger menschlich klingen. Im dritten Band von Weiss' Roman, kurz vor der Hinrichtung von Hans Coppi, Horst Heilmann, Libertas Schultze-Boysen und anderen Widerstandsaktivisten in Plötzensee, erfährt der Gefängnispfarrer Harald Poelchau das unheimliche Eigenleben seiner eigenen Worte. Den zum Tode verurteilten Widerstandskämpfern liest er Bibelstellen vor: »[D]ie Lippen regten sich zu den Worten, die ihm, dem Sprechenden, immer fremder wurden und ferner rückten, bis sie ihm nur noch wie ein Zirpen klangen.« (ÄdW III 214) Der Text verrät weitaus mehr über das Grillengeräusch der Worte als über den Inhalt des Gesprochenen. Poelchau spricht aus seiner institutionellen Funktion als Pfarrer heraus und steht dabei buchstäblich neben sich. Jenseits von Funktion, Sinn und Bedeutung tönt diesem Sprecher die eigene, fremde Stimme entgegen, eher als Geräusch denn als Aussage gegenwärtig.

Das Zirpen der Pfarrerstimme verhält sich zu den von ihm vorgelesenen Bibelstellen wie die prekäre Körperlichkeit der Beamten Kafkas zu ihren Uniformen. Etwas an der sprechenden Stimme fügt sich nicht in die Rolle, die mit dem Akt des Vorlesens zugleich manifestiert wird. Während der Pfarrer das Zirpen seiner Worte aus der Ferne registriert, misst die Erzählinstanz einen immer größer werdenden Abstand aus. Hier wird eine Dissoziation lesbar, eine Spaltung, die die meisten Protagonisten in Weiss' Roman in höherem oder geringerem Ausmaß betrifft. Ein Riss geht durch die Sprecher, die animalischen Geräusche ihrer Worte zeigen, dass sie etwas in ihrer Sprache wahrnehmen, das sich wie ein Überschuss zur Funktion des Gesagten verhält.⁶⁶

Bei den politischen Hardlinern in der *Ästhetik des Widerstands* ist diese Spaltung besonders ausgeprägt. Der KPD-Funktionär Mewis alias Arndt »wisperte die Akten-sprache, die Funktionärssprache«, (ÄdW III 52) wobei das Wispern seine Stimme mit den Kaninchen in Hodanns Keller verbindet. Die Beschreibung der höhe-

⁶⁶ Mladen Dolar zufolge überschreitet die Stimme als Geräuschkomponente der Sprache die Grenzen von Selbst und Anderem, Geist und Körper: »[T]here is a dimension of the voice which runs counter to self-transparency, sense, and presence: the voice against logos, the voice as the other of logos, its radical alterity.« Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge: MIT Press 2006, 52, vgl. auch 131, wo er in Anlehnung an Lacan diesen Stimmanteil der Sprache mit dem Begriff von der Stimme des Unbewussten verbindet: »Is there a voice of the unconscious as opposed to language structure? I can tentatively start with the formula that language itself appears not to be quite structured like a language. There is the element of voice which disturbs it, prevents it from quite being language; there is a voice like a foreign body which eludes language and at the same time drives it, as it were.« Gerade seine Lektüre von Kafkas »Der Bau« entwickelt diese Begrifflichkeit weiter: Mladen Dolar, »The Burrow of Sound«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 22 (2–3), Duke University Press 2011, 112–139.

ren Untergrundfunktionäre in Weiss' Roman führt immer wieder in die Tierwelt. Richard Stahlmann ist ein Abenteurer, Partisan und Geschichtenerzähler, allerdings auch ein überzeugter Stalinist, der spätestens seit dem Spanischen Bürgerkrieg das Leben mehrerer ›Abweichler‹ auf dem Gewissen hat.⁶⁷ Im Stockholmer Exil hält er regelmäßig beim Spaziergang an, um die Enten im Park zu betrachten, während die Wölfe aus dem Tierpark heulen:

Er blieb auf dem Weg stehn, vor den Enten, die auf dem Eis, zwischen dem Schilf, watschelten, hörte das Heulen der Wölfe aus dem Tierpark Skansen, drüben vom andern Ufer her, wandte sich dann um und ging, fröstelnd und hustend, zu der weißen Villa. (ÄdW III 158)

Jener Kafka-Lesart zufolge, die sich an Walter Benjamin orientiert, haben die Tiere bei Kafka nicht so sehr mit der Infragestellung der Mensch-Tier-Grenze zu tun als damit, dass das menschliche Individuum der Sprache und den Institutionen gegenüber nicht als Schöpfer zu betrachten ist, sondern als Schöpfung, als Kreatur.⁶⁸ Benjamin dienten die Schriften Kafkas als Quelle, um das in diesem Sinne kreatürliche Leben in seiner modernen Verkörperung zu verstehen: Seine Kafka-Lektüren kreisen um den sprechenden Körper, der vom Wort durchdrungen ist.⁶⁹ Im Sinne dieser Tradition begreift Eric Santner das kreatürliche Leben als spezifisch menschliches Phänomen, als Form der Desorientierung, die kennzeichnend ist für die Reaktion des Körpers und der Psyche auf Ausnahmezustände und Antagonismen im sozialen und politischen Raum.⁷⁰ Der kreatürliche Mensch ist demzufolge nicht eine unter vielen Kreaturen, sondern vielmehr noch kreatürlicher als das Tier. Die Kreatürlich-

⁶⁷ Berthold Brunner, »Richard Stahlmann – zur historischen Person. Eine Textcollage und zwei handschriftliche Lebensläufe«, in: PWJ 2, 118–154, vgl. auch Brunner, *Der Herakles/Stahlmann-Komplex in Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«*.

⁶⁸ Vgl. Rainer Nägele, »Body politics: Benjamin's dialectical materialism between Brecht and the Frankfurt School«, in: *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, hg. v. David S. Ferris, Cambridge University Press 2004, 152–176, hier 160: »Human existence as *Kreatur* and *kreatürlich* emphasizes the human condition in its physical subjection to death and decay, the human subject as created rather than creator. This is in contrast to both bourgeois rhetoric of individual creativity and to the communist rhetoric of a promethean collective activity.«

⁶⁹ Ebd., 162: »*Kreatur*, as the figure of modernity, figures human subjectivity as a sexualized body that speaks, as the flesh premeated by the word, inscribing the body in the experience of the law; 165 f.: »[T]he gestural bodies and the theatrical world of Kafka suggest a structure in which the traditional terms are both opposed in stark extremes and intersect at the same time in the most violent ways. [...] It is the staging of the body that speaks, of flesh permeated by word, of a field of action and gestures that are not so much expressions of individuals but interactions of bodies in a space that is both physical and structured by the rules of symbolic games.«

⁷⁰ Eric Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago, London: University of Chicago Press 2006.

keit des Menschen wird vom Politischen produziert, sie ist das Abspaltungsprodukt des Gesetzes, der Macht und des Wortes, die das Individuum treffen.⁷¹

Der Begriff einer menschlichen Kreatürlichkeit ermöglicht es, die Spaltung der Protagonisten in der *Ästhetik des Widerstands* genauer zu analysieren. Santner zufolge äußert sich diese Kreatürlichkeit als manisch anmutende Form von Expressivität, die das Individuum nicht nur dem Betrachter, sondern vor allem sich selbst gegenüber fremd macht.⁷² Befremdet vernimmt der Pfarrer Poelchau seine eigenen schwirrenden, zirpenden Worte; erschrecken würde Mewis, wenn er sein kaninchenhaftes Wispern als solches wahrnehmen würde. In Weiss' Roman äußert sich das Kreatürliche tatsächlich inmitten der Sprachproduktion, insbesondere im Rahmen des politisch-instrumentellen Diskurses. Dies wird vor allem in den vielen Schreibtischszenen des Romans veranschaulicht. Anhand der Figur des schreibenden Jakob Rosner lässt sich die Sprache der Macht und ihre kreatürliche Kehrseite in Personalunion betrachten. Rosner ist jüdischer Österreicher, vor den Nationalsozialisten geflohen, und Funktionär der Komintern, ein Wiener, der im Stockholmer Untergrund lebt. Der Erzähler arbeitet Rosner als Geheimgänger zu, besucht ihn in seinem isolierten Versteck und beobachtet, wie er beim Schreiben wühlt und gräbt:

Rosner, mit der großen gewölbten Nase, den blinzelnden Maulwurfsaugen, Rosner, schmatzend, schnaufend, Rosner, einquartiert in der Fremde, beheimatet in seiner Überzeugung, Rosner, abgesperrt von der Möglichkeit, sich frei auf den Straßen zu bewegen, wühlte in den Zeitungshaufen, übergab mir die bekriztelten Papiere zur Reinschrift. (ÄdW II 207 f.)

Als Funktionär der Kommunistischen Partei schreibt Rosner für *Die Welt*, die Zeitschrift der Kommunistischen Internationale während des Molotow-Ribbentrop-Paktes. Seine Arbeit besteht darin, die Linie der Komintern selbst dann als gerechtfertigt und notwendig darzustellen, wenn die Wehrmacht im Frühjahr 1940 in Dänemark und Norwegen einmarschiert:

Und hier, auf unsrer Seite, gab es einen, der hieß Rosner, ein kleiner, vor ihnen [den Nationalsozialisten] geflüchteter Jude, den hätten sie gleich, wären sie seiner habhaft geworden, erschlagen, aus dem Fenster geworfen, und grade dieser kritzelte abends, am neunten April, zum Lied von der Erde, aus dem Radio, seltsam Lobendes über sie auf Papier, er nickte, wisperte, brummte, nun drohe Schweden keine Gefahr mehr,

⁷¹ Ebd., 26: »[H]uman beings are not just creatures among other creatures but are in some sense *more creaturely* than other creatures by virtue of an excess that is produced in the space of the political and that, paradoxically, accounts for their humanity.«

⁷² Ebd., xiii: »[T]his creaturely expressivity that makes the other strange not only to me but also to him- or herself.«

zum Schutz der skandinavischen Länder seien sie, dort drüben, gekommen, und unter den gegenwärtigen Umständen bedeute die Besetzung Dänemarks und Norwegens auch eine Absicherung der Sowjetunion. (ÄdW II 320 f.)

Rosner, der selbst zu den potenziellen Opfern des Nationalsozialismus zählt, schreibt Lobendes über das Vorgehen der Wehrmacht. Auf die besorgte Frage seines Assistenten, des erzählten Ich, ob auf begangene Fehler, die nicht behoben worden seien, nicht immer neue Fehlentscheidungen folgen müssten, gibt Rosner keine Antwort. Er schenkt dem Fragenden nur ein doppeltes Grinsen, das seine Dissoziation endgültig besiegelt:

[Er] grinste nur zahnlos zum Grinsen seines Gebisses im Wasserglas auf dem Tisch. Der ausgehöhlte Mund brachte dem Gesicht Kerben, Rillen, Höcker, Fältchen bei, und seine Züge verrieten, daß er, in seiner Klausur, die Welt, wie sie sich mit steilen Lettern auf dem Kopf der Zeitschrift bot, längst zu einer Welt gemacht hatte, die nur ihm gehörte, und ihm, reich an innern Kontinenten und Meeren, das Dasein ermöglichte. (ÄdW III 138)

Dieses gespenstische Doppelgrinsen bestätigt die Spaltung der Person und zugleich die doppelte Funktion der Tätigkeit Rosners für *Die Welt*: Einerseits bezeichnet dieser Name ein der Außenwelt zugewandtes, publizistisches Organ, andererseits ein geschlossenes Bezugssystem, eine Welt, in der Rosner sich immer mehr »verschanzt«. (ÄdW III 140) Mit seiner politischen Schreiarbeit baut Rosner Abwehr auf: »In der Klausur erbaute er sich seine Welt, es war notwendig, jetzt, da alles zu zerfallen schien, ein System zu errichten, an das man sich halten könne.« (ÄdW II 321)

Rosners ideologisches Denkgebäude ist der Bau, an dem er schreibend arbeitet, »einquartiert in der Fremde, beheimatet in seiner Überzeugung«. (ÄdW II 207 f.) Genau jene politischen Begründungszusammenhänge, an denen er mitarbeitet, drohen dabei für ihn selbst zur Falle zu werden. Rosners rettende Konstruktion wird zu einer neuen Gefahr, denn seine Lage ist von außen betrachtet in mehrerlei Hinsicht klaustrophobisch: Geografisch befindet er sich zwischen den machtpolitischen Bereichen Hitlers und Stalins, die das schwedische Exil zangenförmig umschließen, wobei sein Versteck, seine konspirative Wohnung zugleich wie ein Kerker anmutet: Aus Sicherheitsgründen müssen die Fenstervorhänge immer verschlossen bleiben.⁷³ »[E]ingedenk des Findlings im Turm« zeichnet Rosner seine Beiträge mit

⁷³ Frederic Jameson erläutert anhand der Rosner-Figur, wie sich die Raumvorstellung in der Illegalität verändert: »A Monument to Radical Instants« [Vorwort], in: *The Aesthetics of Resistance*, übers. v. Joachim Neugroschel, Durham u. London: Duke University Press 2005, Bd. 1, VII–XLIX, hier XIV.

dem Pseudonym »Hauser«. (ÄdW III 140) In seinem Notizbuch äußert Weiss die Vermutung, dass die historische Person Rosner den Stalinismus nicht überlebte.⁷⁴

Die antifaschistische Untergrundarbeit unter der Leitung der Komintern, die von der Mitte der 1930er-Jahre an immer mehr zu einem stalinistischen Werkzeug wurde, ist ein paradigmatisches Beispiel für eine Form des Widerstands, die sich zu einer neuen Gefahr entwickelt. Mit seiner Verteidigung des Molotow-Ribbentrop-Pakts trägt Rosner formulierend, schreibend zu seiner eigenen Gefährdung bei, darin den Angeklagten der Moskauer Schauprozesse ähnlich. In der *Ästhetik des Widerstands* bilden diese das extremste Beispiel für die Spaltung zwischen Sprache und Sprecher. Die Sprache der politischen Macht tritt hier in Personalunion mit ihren physischen Opfern auf, der Riss geht durch die sprechenden Körper der Angeklagten hindurch:

Sie gehn zugrunde an den Gesetzen, die sie selbst geschrieben haben, doch hätten sie diese Gesetze nicht geschrieben, gehörte nicht auch das Recht auf Befehlsgewalt hinzu, und dieses Recht war es, nach dem alle strebten. So zerschlagen, so ausgelöscht kann nur der sein, der aus großen Höhen gefallen ist. Ihrer Autorität verlustig gegangen, sind sie in den Abgrund geraten [...], mit fremden Zungen sprechen sie sich selbst das Todesurteil aus. (ÄdW I 293)

Die Tätigkeit Rosners in der *Ästhetik des Widerstands* ist vor diesem historischen Hintergrund zu begreifen, sie wird aus der Perspektive des Erzählers wahrgenommen, der als einer der wenigen unter den Romanfiguren die Zeit, von der er erzählt, überlebt hat. In der Schreibstube rechtfertigt Rosner jenen Stalinismus, dessen Parteisäuberungen er selbst womöglich zum Opfer fallen wird.

Von besonderer Relevanz ist nun, dass die Anwesenheit des Körpers bei der Zeichenproduktion in den Passagen über Rosner stets hervorgehoben wird: Er »nickte, wisperte, brummte«; (ÄdW II 320 f.) »dem Speicher seines Gehirns entfuhr Impulse, Buchstaben der Spitze des Anilinstifts, den er in den blassen Fingern hielt, er sah, wie sich die ruckhaften Bewegungen des sehnigen Unterarms und der Hand fortpflanzten«. (ÄdW III 49) Die Beschreibung scheint zunächst zu suggerieren, dass die Schriftproduktion wie eine Elektroenzephalografie vonstattengeht, als direkte Fortsetzung von Gehirnimpulsen, als würde die Sprachmaterie durch Körper, Sinne, Schreibmaterialien und Medien transferiert werden. Genauer betrachtet, wird jedoch eher ein Bruch beschrieben als ein Schreibfluss. Als wäre Rosner halb beobachtender Geist, halb Maschine, sieht er, wie die »ruckhaften Bewegungen« in den Sehnen seines Unterarms sich in Form von »Haken, Kringeln, Kurven und Za-

⁷⁴ »Er war Austromarxist. Kam er, nach der Rückreise in die SU, dort um? Überlebte er das Kriegsende? [...] Im Institut für Marx.-Leninism. in Berlin DDR keinerlei Hinweise. Die stillen Helden des Kriegs und Widerstandskampfs, im Namenlosen untergegangen. (Unzählige von ihnen verleugnet, aus den Annalen gestrichen.)« (NB 1971–80, 702).

cken« auf dem Papier fortpflanzen. Mit dem vermutlichen Schicksal Rosners vor Augen, verändert sich der Blick auf die Schreibtischszene. Dieser Körper ist in Gefahr: Was zunächst einen lebendigen Fluss zwischen Hirn und Text suggeriert, wirkt nun eher, als stünde die dinghafte Fremdheit des Idioms kurz davor, auf die Muskeln und Sehnen des gerade noch lebendigen Schreibenden überzugreifen – den Stift hält Rosner »in den blassen Fingern«. (ÄdW III 49)

Bei Kafka wie bei Weiss steht die grundsätzliche Frage im Zentrum, ob das Individuum, das sich seine Welt baut, nicht genau genommen in einem fremden Bau, in einer fremden Sprache operiert. Kafkas Tier im Bau wähnt sich zuweilen im Bau eines Feindes, es ahnt, dass der Traum von der sicheren Festung eine tödliche Illusion ist:

Hier gilt auch nicht, daß man in seinem Haus ist, vielmehr ist man in ihrem Haus. Vor ihnen rettet mich auch jener Ausweg nicht, wie er mich wahrscheinlich überhaupt nicht rettet, sondern verdirbt, aber eine Hoffnung ist er und ich kann ohne ihn nicht leben. (B 578)

Mit Rosners Welt als Bezugssystem und als Strategie der Verschanzung findet sich das strukturelle Dilemma von Kafkas Erzählertier in einen historisch-politischen Kontext eingefügt. Auch Rosner lebt von seiner Überzeugung, von einer Hoffnung, die für ihn selbst keine Rettung bieten kann. Rosner erschreibt sich seinen Bau, seine *Welt*, aber der Erzähler gibt kaum die Inhalte seiner Schriften wieder. Vielmehr liegt der Fokus auf den Gesten sowie den unüberhörbaren Geräuschen bei der Zeichenproduktion: Es »klapperte und prasselte in der winzigen Kammer«. (ÄdW III 109) Das Porträt Rosners in der *Ästhetik des Widerstands* kreist im Wesentlichen um die Kreatur im Bau, um die Geräusche des Körpers und der Stimme. Gerade als Schreibender ist Rosner auf exzessive Weise lebendig und körperlich präsent, »schmatzend, schnaufend«. (ÄdW II 207 f.) Es sind animalisch anmutende bis musikalische Laute, die von seiner Schreibtischtätigkeit untrennbar sind:

Hinter zugezogenen Gardinen saß er, brummelnd Folioseiten vollkritzeln, dann und wann sich aufrichtend, beim Durchlesen des Geschriebnen wienerisch vor sich hinsummend und flötend. (ÄdW II 174)

Während Rosner einerseits seine Welt hermetisch abdichtet, zeigt sich andererseits in seinem Wühlen, Prasseln, Schmatzen, Schnaufen, Tönen und Flöten eine gegenläufige Tendenz. Diese Gesten und Geräusche lassen eher an eine Öffnung als an eine Schließung denken und relativieren somit die klaustrophobische Anmutung der Szene. Allerdings geben sie keinen Anlass zum Optimismus: Rosners Kreatürlichkeit äußert sich durch diese sonderbare Form von Expressivität, sie ist die Kehrseite seines entfremdeten Idioms. Seiner eigenen, fremden Sprache gegenüber ist Rosner ein hochsensibles, erregbares Wesen, sein Körper reagiert auf die Sprach-

produktion. In der Wahrnehmung des gebannt lauschenden Erzählers verschmelzen die Geräusche Rosners mit der Musik aus dem Radio:

[Z]u ihm kam man nicht um sich mit Dingen abzugeben, die außerhalb des fest umrissenen Aufgabenkreises lagen, allenfalls musikalische Untermalung war zugelassen, wie es grade kam, die ganze Skala vom Schlager bis zur Symphonie, welche Motive sich auch anboten, immer stimmte er ein, pfeifend, summend, nickend, und doch fragte ich mich, ob nicht das Tönen ihm das Atmen erleichterte, ob das für ihn nicht zum Vibrieren der Nerven gehörte, in dem die Gedanken entstanden. (ÄdW III 109)

Rosner ist ein Bündel vibrierender Nerven, er braucht Geräusche, um zu denken, und er hört wahllos Radio, ohne Berücksichtigung ästhetischer Kriterien. Wenn jemand das Radiogerät ausschaltet, dreht er den Lautsprecher gleich wieder an, »als habe er seine eigene Handbewegung gar nicht bemerkt«. (ÄdW III 109) Der Erzähler findet Rosners Verhältnis zur Musik bemerkenswert: »[D]er unerschütterliche Statthalter der Komintern huldigte der Kunst des Gesangs«. (ÄdW III 122) Musik bewirkt Vibrationen und Erschütterungen, die in Kontrast zum Ideal des unerschütterlichen Funktionärs stehen, etwas daran überschreitet sowohl die Grenzen des Individuums als auch die Funktion desselben innerhalb eines hierarchisch organisierten Kollektivs.⁷⁵ In seinem Notizbuch schreibt Weiss: »[A]uch Rosner verrückt«. (KGA 9.982)⁷⁶ Rosner ist in der Tat verrückt, er befindet sich nicht wirklich an Ort und Stelle, er lässt sich fortreißen. »Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges«, heißt es in Kafkas Geschichte über Josefine, die Sängerin aus dem Volk der Mäuse, »was sie hier pfeift, ist kein Pfeifen [...]. Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreißt.«⁷⁷

Rosner hört alles, was aus dem Radio kommt, »die ganze Skala vom Schlager bis zur Symphonie«, aber nur wenige Musikstücke werden im Erzähltext genau genannt. Umso signifikanter sind die Ausnahmen: Am Abend des 9. April 1940 kritzelt Rosner »zum Lied von der Erde« (ÄdW II 320 f.), er hört also Gustav Mahler. Mit Mahler und Rosner parallelisiert das Narrativ das Leben zweier Wiener Juden:

⁷⁵ Gerade hierin besteht eine Parallele zur Rolle der Akustik bei Kafka, wie von Hamilton analysiert. John Hamilton, »Ist das Spiel vielleicht unangenehm? Musical Disturbances and Acoustic Space in Kafka«, 25. Zum Verhältnis von Musik, Wahnsinn und Sprachauflösung siehe auch John Hamilton, *Music, Madness, and the Unworking of Language*, New York: Columbia University Press 2008.

⁷⁶ Notizbuch 45 (8.11.1979–23.4.1980), 105. Diese Anmerkung wurde nicht in die von Weiss veröffentlichte Fassung übernommen.

⁷⁷ Franz Kafka, »Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse«, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, 350–377, hier 350.

Brummelnd hob er [Rosner] das Glas, stieß es mir entgegen. Nah vor mir sein mit Bartstopfeln bedecktes Gesicht, die Haare zerrauft, die Augen fast blind hinter den Linsen. In Wien war auch Mahler zu Hause gewesen, sein Empfinden und Denken war dort geformt worden, von der Unstetigkeit, dem Wandertrieb, der zerrissenen Tiefe und Geistigkeit seiner Widersacher, zu ihrem Vorsänger war er geworden, viele derer, die jenseits der Grenze standen, hatten ihm gelauscht, vielleicht zu Tränen gerührt, bis sie ihn, lebte er noch, aufs Pflaster gedrückt, ihm den Mund am Stein zerrieben hätten. Wenn nur ein Traum das Dasein ist, sang Rosner mit, und ein Johlen war dahinter zu vernehmen, warum dann Müh und Plag. (ÄdW II 321)

Mit den letzten Zeilen wird deutlich, dass Rosner auswendig mitsingt: »Wenn nur ein Traum das Dasein ist [...], warum dann Müh und Plag«. Es handelt sich um den fünften und vorletzten Teil von Mahlers *Lied von der Erde*, »Der Trunkene im Frühling«, von Adorno ein »ungeheuerliche[s] Stück« genannt, eine expressionistische Situation hinter der Maske des Balladentons.⁷⁸ Weiss' literarisches Porträt von Rosner fügt sich in das Bild, das Adorno von der Musik Mahlers im Allgemeinen und vom *Lied von der Erde* im Besonderen entwarf.

Adorno verteidigt Mahler gegen seine Verehrer, seine Auseinandersetzung kreist um Ausdrucksformen des Lebendigen im Angesicht des Tödlichen, oder, anders formuliert: um die Kreatürlichkeit des entfremdeten Subjekts. In der musikalischen Physiognomie Mahlers wähnt er eine grundlegende »Zwiespältigkeit«,⁷⁹ eine Form des Ausdrucks, bei der die Musik selbst sich dissoziiert, bis sämtliche ihrer Elemente auseinanderklaffen.⁸⁰ In »Der Trunkene im Frühling« überschlage sich das Taumeln des Trunkenen »im Rausch zwischen Verzweiflung und der Lust absoluter Freiheit«; »durch die Lücken zwischen Tönen und Akkorden« lasse diese Musik »den Tod ein«; Mahler hole »den Schauer von Poe und Baudelaire [...] nach, als wäre er zur Entfremdung vom eigenen Körper geworden«.⁸¹ Mit Mahler verbindet Adorno nicht die Vorstellung eines gefährdeten Körpers; eines Körpers, der auf Gewalt reagiert und zugleich weitere Gewalt an sich zieht:

Was im Spätstil [...] das Material selber beistellt, das Grelle, zuweilen Näselerde, Gestikulierende und durcheinander Redende macht genau, ohne Beschönigung jenes Jüdische zur eigenen Sache, das den Sadismus reizt. Die Verfremdungseffekte des Lieds von der Erde sind getreu dem Irritierenden abgehört [...].⁸²

⁷⁸ Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, 197 f.

⁷⁹ Ebd., 36.

⁸⁰ Ebd., 195–199.

⁸¹ Ebd., 198.

⁸² Ebd., 193.

In diesem Sinne macht der aufmerksame Blick, den Weiss' Erzähler Rosners Gesten und Geräuschen widmet, die subversive wie verletzliche Kreatürlichkeit des gefährdeten Individuums zur eigenen Sache. Indem das Romannarrativ sich einem Körper und einer Psyche zuwendet, die auf die Antagonismen im sozialen und politischen Raum heftig reagieren, macht es sich zum Anwalt des Irritierenden.

Die politischen Implikationen sind hier untrennbar von den ästhetischen und sprachphilosophischen. Die Geräuschdimension der Stimme Rosners, denn »immer stimmte er ein, pfeifend, summend, nickend« (ÄdW III 109), dient weder der Sinnvermittlung noch dem ästhetischen Genuss, sondern stört vielmehr beide Bereiche. Rosners musikalisch-unmusikalische Geräusche haben nichts mit der Vorstellung phonozentrischer Präsenz zu tun,⁸³ vielmehr destabilisieren sie die Grenze von Körper und Sprache. Dabei fügt sich das Motiv der Kreatürlichkeit und der Musikalität in Weiss' Schilderung ineins mit der berühmten Kafka-Lektüre von Deleuze und Guattari: Was Rosner in seiner Klausur betreibt, blinzelnd mit Maulwurfsaugen, schmatzend, schnaufend und wühlend, »der Arie lauschend« (ÄdW III 122), ist seine Verwandlung zum Tier. Deleuze und Guattari stufen alle Erzählungen Kafkas als Tiergeschichten ein, selbst diejenigen, in denen keine Tiere vorkommen. Dieses Tier-Werden begreifen sie als Ensemble von Zuständen, die ein Mensch durchläuft, während er einen Ausweg sucht.⁸⁴ Gregor Samsa wird demzufolge Käfer, um einen Ausweg zu finden, »in jene Region zu gelangen, wo die Stimme nur noch summt. ›Hast du Gregor jetzt reden hören?‹ ›Das war eine Tierstimme«, sagte der Prokurist.«⁸⁵

Das Tier-Werden des Menschen bei Kafka ist jedoch Deleuze und Guattari zufolge ein lediglich vordergründiges Phänomen, viel wesentlicher sei das Tier-Werden der Sprache: Die »Worte sind nicht ›wie‹ Tiere, sondern klettern selber empor, bellen oder wimmeln in ihrer Eigenschaft als Sprachhunde, Sprachinsekten oder Sprachmäuse.«⁸⁶ Deleuze und Guattari nennen es »Wörterflucht«, die Wörter fliehen »Hals über Kopf« vor Bedeutung und Sinn.⁸⁷ Kafkas Verdienst bestehe darin, in seiner Sprache »das Hundegebell, den Affenhusten, das Käfergesumm«⁸⁸ freigesetzt zu haben. Der damit hervorgehobene Begriff des Auswegs impliziert keine

⁸³ Mladen Dolar geht über Derridas Begriff des Phonozentrismus hinaus und vertieft Lacans These von der Stimme als Verkörperung des *objet a*, behandelt also Dimensionen der Stimme, die weder als Mittel der Kommunikation noch als Gegenstand ästhetischer Erfahrung fungieren, die weder dem Körper noch der Sprache, dem Selbst oder dem Anderen zugeordnet werden können: »The ›phonocentric‹ voice was just one part of the story. It presented the voice as the illusory pledge of presence, reduced its inherent ambivalence, and disavowed its part of alterity. The presence of the present in the voice becomes doubtful in the moment sense is deluded, and this dissociation is at the core of the Lacanian operation« (Dolar, *A Voice and Nothing More*, 52).

⁸⁴ Deleuze/Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, 49 f.

⁸⁵ Kafka, »Die Verwandlung«, 131.

⁸⁶ Ebd., 32.

⁸⁷ Ebd., 38.

⁸⁸ Deleuze/Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, 37.

Zuflucht als Ort definitiver Rettung. Es handelt sich vielmehr um eine Fluchtlinie, eine Bewegung in der Sprache selbst, die sich häufig gerade dann bemerkbar macht, wenn sich der Schreibende, wie Rosner, eigentlich nicht von der Stelle rührt.

Rosner rührt sich nie von der Stelle, auch weicht er niemals vom »fest umrissenen Aufgabenkreis« ab. Dafür entzieht sich etwas anderes an ihm dieser bedrohlichen Festigkeit: Sein Pfeifen und Summen zeugt vom Vibrieren seiner Nerven, es steht in einem tiefen, aber paradoxen Verhältnis zur institutionellen Funktion seiner Sprachproduktion. Rosner ist ein Hardliner, der sich von Vibrationen durchzucken lässt. Die Geräusche, die er in manisch anmutender Lebhaftigkeit produziert, während er zum starren Denkgebäude der Komintern beiträgt, lassen sich als Wirkung dessen interpretieren, was Eric Santner die traumatische Dimension der politischen Macht nennt.⁸⁹ Etwas im Körper, in der Psyche und in der Sprachproduktion Rosners reagiert auf den Machtdiskurs, zu dem er selbst beiträgt.

Abschließend ist festzuhalten, dass die Textwelten von Kafka und Weiss nicht nur durch die semantische Überlappung von Schreiben und Bauen miteinander verbunden sind, sondern zugleich durch die Vorstellung von der Sprache, vom Bau und vom Werk sowohl als Produkt als auch als Gegenüber des verletzlichen Körpers. In Weiss' Porträt von Rosner wird die enge Verbindung von Sprachbeschreibungen und Beschreibungen kreatürlicher Regungen deutlich, eine Dimension der *Ästhetik des Widerstands*, die geradezu in Kafkas »Bau« hineinführt: In Weiss' Roman wie in Kafkas Fragment ist das Individuum seiner Schöpfung gegenüber eine unterwerfene Kreatur. In den literarischen Texten von Weiss finden sich unterschiedliche Variationen eines Denkgebäudes, das den Körper als Schauplatz von physischer und sprachlicher Gewalt betrifft. Diese Konstellation, bei der das Subjekt niemals Herr im eigenen Hause sein kann, widerspricht jeglichem Fortschrittsoptimismus, ob in seiner sowjetischen oder bürgerlich-idealistischen Fassung. Während die politischen Implikationen bei Weiss wesentlich expliziter verhandelt werden als bei Kafka, prägen die Aporien, wie sie im Erzählermonolog Kafkas in aller Deutlichkeit vorgeführt werden, auf implizite Weise sowohl Form als auch Inhalt in Weiss' Roman.

Weiss' Kafka-Komplex ist eine ästhetische, historisch-politische wie persönlich-biografische Konstellation. Die Analyse dieses Komplexes zeigt, wie sich das Leben, Schreiben und nicht zuletzt das Sprachdenken zweier Schriftsteller am Rande des deutschen Sprachraums in den Jahrzehnten vor und nach dem Nationalsozialismus vielfach miteinander überkreuzen. Die Parallelektüre von Weiss und Kafka lenkt die Aufmerksamkeit auf das, was erst nach dem Tod Kafkas, aber lange vor dem literarischen Durchbruch von Weiss in Europa passierte. Anhand des Vergleichs lässt sich das Spannungsverhältnis analysieren, das darin besteht, dass Weiss sowohl als politisch Engagierter schreibt als auch als jemand, der sich dem Problem des Schreibens nach Auschwitz in aller Radikalität stellt.

⁸⁹ Santner, *On Creaturely Life*, 12; 24.

Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass Weiss' Arbeit an der Dramatisierung von Kafkas *Prozeß* in seinen Notizbüchern vor allem als heftige Störung thematisiert wird. Solche persönlichen Notizen von Weiss, die den Kafka-Komplex betreffen, lesen sich als Kehrseite seiner öffentlichen Äußerungen über jene *Prozeß*-Lesart, die seiner Dramatisierung zugrunde liegt: Während Weiss' Stück den Roman Kafkas durch Distanzierung, Instrumentalisierung und Vereindeutigung zu bannen trachtet, vollziehen sich in den Notizbüchern Formen hysterischer Mimesis in Bezug auf den verleumdeten, verfolgten und getöteten Josef K. Die parallel entstandene *Schloß*-Lektüre in der *Ästhetik des Widerstands* umfasst dieses doppelte Verhältnis zu den Textwelten Kafkas in Form eines vielschichtigen Narrativs: Die explizite *Schloß*-Lesart der Romanfiguren, die die Mehrdeutigkeit zu bannen trachten, wird in einen Kontext eingeschrieben, der die erzählte Zeit und den entsprechenden Bewusstseinshorizont des erzählten Ich im Jahr 1937 bei Weitem überschreitet. Als Bindeglied zwischen Zeiten, Orten, Gemälden und Intertexten fungiert dabei das Motiv des verletzlichen Körpers, der Blick des Arbeiters und die Perspektive des verfolgten Nomaden.

Bei Weiss ist das Sprechen und Schreiben Teil der erzählten Handlung, wobei gerade dieser Erzählstrang um Ereignisse kreist, die in einem Spannungsverhältnis zu den Intentionen und expliziten Aussagen der Romanfiguren stehen. Die Sprache erscheint als in sich gespalten: Etwas an ihr ist zutiefst unsprachlich, etwas an ihr lässt sich genauso wenig bewältigen wie die Vergangenheit. In den Tropen der Sprachbeschreibung wird das Verhältnis von Körper und Sprache literarisch verhandelt, wobei das damit hervorgehobene Sprachproblem konstitutiv mit historischen und politisch bedingten Gefahren zusammenhängt. Die Sprachbeschreibungen markieren jene Dimension von Weiss' Roman, in der das Politische mit dem Formalästhetischen zusammenfällt. Sie zeugen sowohl von der existenziellen Funktion, die den sprachlichen Bemühungen zugeschrieben wird, als auch von der Problematisierung entsprechender Sicherungsstrategien vor dem Hintergrund der Geschichte des 20. Jahrhunderts.

4.4 *Ausblick mit Pausenmusik*

Werk: Das *altgerm.* Substantiv mhd. Werc, *ahd.* werc[h], *niederl.* werk, *engl.* work, *schwed.* verk ist – wie das unter ↑wirken behandelte Verb – verwandt mit *griech.* érgon »Arbeit, Werk« (↑Energie) und *armen.* gorc »Arbeit«, weiterhin wahrscheinlich mit *aind.* vrajá-h »Hürde, Umhegung«, *awest.* varəz- »absperren«, *griech.* éirgein »einschließen«, *air.* Fraig »Wand«. Alle diese Wörter bedeuten wahrscheinlich »flechten, mit Flechtwerk umgeben« und gehören damit zu der Gruppe der unter ↑Wurm behandelten *idg.* Wortgruppe.⁹⁰

Nach zehn Jahren Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands*, unmittelbar nach Abschluss der Korrekturen für den dritten Band, schrieb Weiss im Jahr 1981 sein letztes Stück: *Der neue Prozeß*. Er nannte es das »spontanste und persönlichste Stück«, das er je geschrieben habe, ohne »diese Massen von Quellenmaterial, mit denen ich sonst gearbeitet habe«.⁹¹ Es handelt sich diesmal nicht um eine Dramatisierung von Kafkas Roman. Anders als Weiss' *Prozeß*-Stück aus dem Jahr 1974, ist *Der neue Prozeß* Kafka lediglich gewidmet. Dennoch heißt der Mann, der zu Beginn der Handlung in seinem Bett liegt, auch diesmal Josef K.

Im *Neuen Prozeß* ist Kafkas »Der Bau« zum Greifen nah: Das Stück beginnt mit einer Geräuschkollage und dem Traum von einem hermetisch abgedichteten Unterschlupf. Laut Regieanweisung steht mitten auf der Bühne ein Apparat zur Messung von Geräuschen. Das Gerät gibt keinen Ausschlag. Zwei Männer bewegen sich im dunklen Schlafzimmer, im Schein ihrer Taschenlampen werden Bücherhaufen, Zeitungsausschnitte, Zettel und Reproduktionen von Bildern sichtbar: Bosch, Brueghel, Rousseau, Picasso. Die Regieanweisung erwähnt auch Abbildungen von Don Quichotte, vom Kopf Dantes, von Hexenverbrennungen, einer Folterkammer und merkwürdigen Architekturen.⁹² Die beiden Männer entziehen dem schlafenden Josef K. das Bettlaken, richten ihre Taschenlampen auf ihn, halten den Messapparat auf und sagen: »Zu hören ist nichts. Wir haben versucht,

⁹⁰ *Duden Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim u. a.: Dudenverlag 1997, 810.

⁹¹ »3 x Weiss. Ein Gespräch zwischen Peter Weiss, Gunilla Palmstierna-Weiss und Anita Brundal«, aus dem Schwedischen übers. v. Jörg Scherzer, in: Peter Weiss, *Der Neue Prozeß. Stück in drei Akten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 109–119, hier 109.

⁹² Weiss, *Der Neue Prozeß*, 9 f.

rauszufinden, was Sie meinen – aber wir hören gar nichts.« Sie sind als Vertreter einer Firma erschienen, denn Josef K. hatte sich über akustische Störungen beschwert:

- K *richtet sich auf. Ist nackt, bis auf eine kurze Unterhose. Dreht den Kopf lauschend hin und her: Hier – hier ist es zu hören – Sie müssen ganz still stehn, dann hören Sie es –*
- KAMINER *hält das Messgerät hoch, wendet es hierhin und dorthin. Schüttelt den Kopf.*
- K So ein Summen. Es muß vom Ventilator kommen.
- WILLEM *beleuchtet mit dem Scheinwerfer das Pappstück an der Wand: Die Ventilation ist zugeklebt –*
- K Weil es sonst reinweht – mit Staub –
- KAMINER Sie sperren sich die Luft ab –
- K Ich kann das Fenster öffnen –
- KAMINER Dann haben Sie Staub und Lärm von draußen –⁹³

Josef K. arbeitet als Prokurist in der Versicherungsabteilung eines multinationalen Konzerns. Sein Dilemma, das sich im Verlauf des Stücks entfaltet, beginnt damit, dass ihm, ohne dass er etwas Böses getan hätte, Erfolg widerfährt: Er wird in die Direktion befördert. Als rechtschaffener Mann und ewiger Idealist soll er dem multinationalen Konzern ein menschliches Gesicht geben. Ehrgeizig, wie er ist, gibt er sein Letztes und zerbricht daran. Das Stück ist kein Lehrstück, es legt keine Lösung seines Dilemmas nahe. Als Josef K. am Ende aussteigen will, wird er beiläufig getötet. Im Anhang des Stücks hält Weiss fest: »K muß eine Grundhaltung finden, die er hie und da, so als wollte er sich sammeln, einnimmt und die man wieder erkennt; Modell: Ballettänzer vor einer großen Bewegung.«⁹⁴ In der ersten Szene hat K. sein Zimmer gegen Geräusche luftdicht verschlossen. Gleichzeitig richtet er weiterhin seine Aufmerksamkeit nach außen, er streckt seinen Kopf und horcht:

- K streckt den Kopf noch höher: Hier hören Sie es ganz deutlich –
- KAMINER hält das Messgerät neben ihn: Nichts! Zeigt mit dem Finger auf den Kasten. Das sind unsre Stimmen – das sind unsre Atemzüge – das ein paar Schritte draußen – Er drückt den Kasten an K. – und das ist Ihr Herz. Sonst nichts.⁹⁵

Bei der Uraufführung am 12. März 1982 am Dramaten-Theater in Stockholm spielt Stellan Skarsgård die Hauptrolle als Josef K., Peter Weiss und Gunilla Palm-

⁹³ Ebd., 10.

⁹⁴ Peter Weiss, »Einige Rollen« [Anhang], in: ders., *Der Neue Prozeß*, 122–131, 124.

⁹⁵ Weiss, *Der Neue Prozeß*, 11.

stierna-Weiss führen gemeinsam Regie. »In diesem Gespräch kehren wir zum Seziertisch zurück, auf dem Nähmaschine und Regenschirm etwas anderem, nicht Etikettiertem Platz gemacht haben«,⁹⁶ kommentiert Regieassistentin Anita Brundal ein von ihr selbst geführtes Interview mit den beiden. Im Verlauf des Gesprächs wird auf die Toncollage eingegangen, die Weiss für die Produktion komponiert und aufgenommen habe.⁹⁷ Im Peter Weiss Archiv, im Berliner Archiv der Akademie der Künste, befindet sich die fünf Minuten lange Aufnahme: Die Pausenmusik zum *Neuen Prozeß*.⁹⁸ Das umfangreiche Tonmaterial wurde vor Probenbeginn produziert, es hatte nicht als Vignette oder Begleitung, sondern als strukturierenden Bestandteil der Inszenierung selbst zu fungieren.⁹⁹ Es handelt sich um eine polyrhythmische Geräuschcollage, bestehend aus einer schlichten Melodie im Viervierteltakt. Ein gedämpfter Gong gibt den Takt an, Glockentöne steigen auf und ab und bilden eine repetitive Melodie, die durch ein leises Trommeln begleitet wird. Ein Xylophon ist zu hören sowie ein Geräusch wie von klingenden Gläsern.¹⁰⁰ Die Komposition lässt an einen Spielmannszug denken und erzeugt eine vernebelte Stimmung. Das Repetitive erinnert an ein Beschwörungsritual und übt einen hypnotischen Effekt aus. Nach Ablauf von etwa zwei Minuten werden einige klarere, lautere Klänge beigemischt. Der Tontechniker Jan-Erik Piper, der für Schnitt und Produktion zuständig war, erinnert sich, dass Weiss alle Instrumente eigenhändig spielte und die Aufnahmepezedur sichtbar genoss. Nach dem Schnitt sei er mit dem Ergebnis glücklich gewesen.¹⁰¹

Nach etwa drei Minuten, in denen die Grundmelodie und die Rhythmen bei leichter Steigerung und Variation gleich bleiben, ist die Stimme von Weiss zu hören, zuerst nur als leichter Atemhauch, der sich kaum bemerkbar in die Collage einmischt. Langsam steigert sie sich zu einem fauchenden Geräusch, aus denen sich später härtere, stoßweise herausgepresste Konsonanten herausbilden. Der Atemluftstrom wird durch eine Verengung des Stimmtraktes blockiert, Obstruenten im Hals erzeugen Turbulenzen, der physische Aufwand ist hörbar, es ist eine materielle Angelegenheit. Es sind angestrenzte, intensive Geräusche, die sich rhythmisch bis kontrapunktisch zur Melodie verhalten, und erst langsam kommt Stimmbeteiligung dazu, einzelne Vokale, es bilden sich Silben. Zunächst unverständlich, gedämpft,

⁹⁶ »3 x Weiss«, 109.

⁹⁷ Ebd., 117.

⁹⁸ PWA 7.5.2, *Der Neue Prozeß (Nya Processen)*, Stockholm 1982. Tonträger mit der Aufschrift: »Peter Weiss trommelt seine eigene Komposition während einer Pause bei den Proben zum Stück am Kungliga Dramatiska Teatern«.

⁹⁹ Ebd., 118.

¹⁰⁰ Für den Austausch beim Analysieren des Materials bedanke ich mich beim Musiker Viljam Nybaka.

¹⁰¹ E-Mail von Jan-Erik Piper an Markus Huss, 7.9.2010: »Jag upplevde att Peter tyckte inspelningen var både lustfylld och rolig då han var mycket kreativ under inspelningen och glad då vi var klara med ljudmixningen«.

wie geknebelt, fügen sie sich zusammen, klingen dabei immer noch zerhackt. Erst jetzt, zu Beginn der vierten Minute, sind stoßweise ausgepresste Wortfetzen in schwedischer Sprache zu erkennen: »militärens och polisens samling« – »Versammlung des Militärs und der Polizei« –, mehr ist nicht herauszuhören.

Nach diesem Höhepunkt folgt eine Rückbildung der Artikulation. Die Wortfetzen werden wieder kürzer, die Stimme ist außer Atem. Danach fallen die Konsonanten weg, sodass der Phonationsstrom weitgehend ungehindert ausströmen kann. Es ist zu vernehmen, wie letzte Hinterzungenvokale gebildet werden, die gerade noch im Takt zur Musik tönen, sie werden nicht mehr mit den Lippen am Ende gerundet, sondern bleiben offen. Diese stimmhaften Laute gehen schließlich in ein stimmloses, keuchendes Geräusch über, nach und nach wird daraus ein letztes Aushauchen im Takt des Glockengeläuts, und erst als dieser Rest einer Stimme abgeebbt ist, werden die anderen Tonspuren ausgeblendet. Ganz leicht und hell klingen die letzten Glockentöne.

Dank

Diesem Buch liegt meine Doktorarbeit zugrunde, die am 27.1.2012 am Peter Szondi-Institut, FU Berlin, verteidigt wurde. Es ist mein großes Glück gewesen, von Martin von Koppenfels betreut zu werden, zunächst in der von ihm geleiteten VW-Nachwuchsgruppe »Rhetorik der Immunität«, später im Rahmen der Arbeit an seinem Lehrstuhl an der LMU München. Dank seiner aufmerksamen Lektüre und fruchtbaren Kritik haben unsere Gespräche stets zu den produktivsten Schreibphasen geführt. Eine lebhaft Disputation und wesentliche Hinweise verdanke ich zudem meinem Zweitgutachter Martin Rector sowie den Kommissionsmitgliedern Irmela von der Lühe, Sandra Janßen und nicht zuletzt Gisela Klann-Delius, mit der ich bereits während meiner Zeit als Stipendiatin am Cluster »Languages of Emotion« Kapitel dieser Arbeit besprechen durfte. Alexander Schmitz von Konstanz University Press danke ich für die sorgfältige Lektüre sowie für die Unterstützung bei der Anfertigung des Buchmanuskripts. Die genaue wie feinfühlig Korrektur verdanke ich Kathrin Kurz.

Wenn ein Buch einen Paten haben kann, dann heißt der Pate dieses Buches Jürgen Schutte. Die ersten Impulse entstammen der Zeit, in der ich bei seiner *Kritischen Gesamtausgabe* der Notizbücher von Weiss mitgearbeitet habe, und weit über dieses Arbeitsverhältnis hinaus ist er als Freund, Berater und kritischer Leser immer da gewesen. Als führender Experte für den Nachlass von Weiss hat er mir unzählige Male entscheidende Hinweise gegeben und als Rechteinhaber Materialien bereitgestellt. Durch die Vermittlung von Jürgen Schutte entstand zudem der Kontakt mit Gunilla Palmstierna-Weiss, Nadja Weiss und Mikael Sylwan – ett stort tack till er alla tre för alla samtal, för möjligheten att se igenom era böcker med Weiss' anteckningar – och överhuvudtaget för er intellektuella öppenhet, även för era roade blickar. Gunilla Palmstierna-Weiss gilt ein besonderer Dank für die Erlaubnis, Zeichnungen und Gemälde aus dem Nachlass abzdrukken.

Entscheidend für die Perspektivierung dieser Studie waren zwei unvergessliche Gastsemester an der New York University, German Department. Für die freundliche Aufnahme sowie für die detaillierte Kritik an einigen Kapiteln bedanke ich mich vor allem bei Eckart Goebel und Robert Cohen. Besonders fruchtbar war auch die Teilnahme an dem von Ulrich Baer und Shelley Rice geleiteten Seminar »Archive – Image – Text«.

Den Organisatoren zahlreicher Veranstaltungen verdanke ich die Gelegenheit, meine Arbeit zur Diskussion zu stellen: bei der Tagung der Internationalen Peter

Weiss Gesellschaft, Paris 2009; dem Workshop über Weiss bei der Gruppe »Kulturteori: Kosmopolis«, Södertörns Högskola, 2009; dem Panel »Modernist Animals in Literature« bei der Northeast Modern Language Association, Boston 2009; dem Workshop »Sprachliche Gewalt« am SFB Kulturen des Performativen, FU Berlin 2009; der Ringvorlesung »Språket, makten och härligheten«, Uppsala Universitet, 2010; dem Workshop »Traumets Litteraritet«, Universitetet i Agder, 2011.

Für Feedback zu Kapitelentwürfen und/oder Vortragsfassungen der Arbeit bedanke ich mich herzlich bei Wiebke Amthor, Peter Banki, Kerstin Beyerlein, Claudia Hein, Christoph Hesse, Markus Huss, Kaisa Kaakinen, Unni Langås, Sabine Mainberger, Martina Mescher, Helmut Müssener, Barbara Natalie Nagel, Philipp Stratmann, Johanna Richter, Sven Rücker und Nina Tecklenburg sowie bei allen Teilnehmern am Institutscolloquium (Komparatistik) an der LMU München 2011. Bei der Recherche und/oder bei der Korrektur wurde ich in jeweils unterschiedlichen Phasen durch Mira Shah, Regina Karl, Manuel Mühlbacher, Lorenz Becker und Björn Vedder unterstützt. Ein besonderer Dank gebührt zudem Bettina Raabe und ihren Kolleginnen im Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Bei Jörg Boström bedanke ich mich für die freundliche Erlaubnis, zahlreiche seiner Fotografien zu publizieren, bei Manfred Haiduk für die Publikationsgenehmigung für den letzten handschriftlichen Brief von Weiss.

Das Unterrichten zählt zu den Dingen, die dem Schreiben förderlich sind. Zahlreiche Hinweise, Hilfe beim Denken sowie regelrechte Motivationsschübe verdanke ich den Studierenden in allen meinen Lehrveranstaltungen am Peter Szondi-Institut, FU Berlin, und am Institut für Komparatistik, LMU München. Ganz besonders gilt dies für jene, die bei der ersten Fassung meiner Lehrveranstaltung über Sprache und Gewalt dabei waren (FU Berlin, WS 2008–09).

Mein persönlicher Dank gilt Hannes Kuch, der mich in allen Dingen unterstützt hat, unter anderem als sorgfältiger und kritischer Leser, als Diskussionspartner und als hervorragender Koch. Dass ich gelernt habe, das Schreiben als unverzichtbaren Teil eines in jeder Hinsicht genussvollen Alltags zu betrachten, verdanke ich vor allem ihm. Sist men inte minst ett stort tack för stöd och uppmuntrande nyfikenhet i alla lägen till min mor Margareta Nybacka-Willner och min far Johan Willner.

Stockholm, 1. Dezember 2013

Jenny Willner

Siglen

- A Peter Weiss, *Abschied von den Eltern*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- ÄdW I/II/III Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 3 Bde.
- AGW Christoph Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die »Ermittlung« im Kalten Krieg. Teil II* [Materialien], St. Ingbert: Röhrig 2002.
- AP »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt«, in: ders., *Rapporte 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 14–23.
- B Franz Kafka, »Bau(-Konvolut (Ende November/Dezember 1923))«, in: ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 575–632.
- E Jacques Derrida, *Einsprachigkeit*, übers. v. Michael Wetzell, München: Wilhelm Fink 2003.
- ES Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York u. London: Routledge 1997.
- F Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- I Peter Weiss, *Inferno. Stück und Materialien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- L Peter Weiss, »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. Lessing-Preisrede«, in: ders., *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 170–187.
- LTI Viktor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Stuttgart: Reclam 2007.
- M Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris: Éditions Galilée 1996.
- NB 1960–71 Peter Weiss, *Notizbücher 1960–1971*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, 2 Bde.
- NB 1971–80 Peter Weiss, *Notizbücher 1971–1980*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, 2 Bde.
- KGA Peter Weiss, *Die Notizbücher. Kritische Gesamtausgabe. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage*, hg. v. Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor u. Jenny Willner, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2012.

- O Peter Weiss, »Meine Ortschaft«, in: ders., *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 113-124.
- PWA Peter Weiss Archiv, Archiv der Akademie der Künste, Berlin.
- PWG *Peter Weiss im Gespräch*, hg. v. Rainer Gerlach u. Matthias Richter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- PWJ *Peter Weiss Jahrbuch*, Bd. 1–7 (1992–1998) Opladen: Westdeutscher Verlag; ab Bd. 8 (1999–) St. Ingbert: Röhrig.
- R Peter Weiss, *Rekonvaleszenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- R1 Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968.
- R2 Peter Weiss, *Rapporte 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971.
- St I Peter Weiss, *Stücke I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- St II Peter Weiss, *Stücke II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 2 Bde.
- UWB *Siegfried Unseld. Peter Weiss. Der Briefwechsel*, hg. v. Rainer Gerlach, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Abbildungen

- Abb. 1 Peter Weiss, *Skizze* [Körperteile u. a.], 1946, Tusche 24,2 x 18,9 (40 x 55), Rechteinhaberin: Gunilla Palmstierna-Weiss. Das Original wurde im Jahr 2008 gestohlen, seitdem verschollen.
- Abb. 2 Fotograf: unbekannt. Rechteinhaber: Jürgen Schutte, der das Bild im Jahr 2005 zusammen mit Joanna Sumbor von Hans-Friedrich Bernischka, einem Warnsdorfer Jugendfreund von Weiss, erhielt.
- Abb. 3 Archiv der Akademie der Künste, Peter Weiss Archiv, Sign. 2122, 16–17. Vgl. KGA 8.661–8.662, Notizbuch 39 (1.11.1977–16.2.1978), 16–17 (Transkription ohne Abbildung).
- Abb. 4 Bildzitat KGA 9.041, Notizbuch 40 (16.2.1978–15.5.1978), 184. Das Original befindet sich im Archiv der Akademie der Künste, Peter Weiss Archiv, Sign. 2123, 184.
- Abb. 5 Brief von Peter Weiss an Manfred Haiduk, 3. Mai 1982. Original im Privatbesitz von Haiduk.
- Abb. 6 Fotograf: Horst Münch. Archiv der Akademie der Künste, Peter Weiss Archiv, Sign. 5031, 2. Sollten aktuelle Rechteinhaber übergangen worden sein, mögen diese sich an die Autorin wenden.
- Abb. 7 Archiv der Akademie der Künste, Peter Weiss Archiv, Sign. 2089, 20–23, vgl. KGA 1.551–1.559, Notizbuch 8 (28.11.1964–5.4.1965), 20–23 (Transkription ohne Abbildung).
- Abb. 8 Peter Weiss, *Gärdfärihandlarn* [Der Hausierer]: Öl auf Leinwand, 77,5 × 33,3 cm (1940). Rechteinhaberin: Gunilla Palmstierna-Weiss. Das Original wurde im Jahr 2008 gestohlen, seitdem verschollen.
- Abb. 9 Fotograf: Jörg Boström, Bildzitat aus ders., »Lidl-Protest. Schauspielhaus Düsseldorf«, in: Renate Buschmann (Hg.), *Rebellisches Düsseldorf 1965–1972. Fotografien von Jörg Boström*, Bielefeld: Kerber Verlag 2007, 170–178, hier 173.
- Abb. 10 Fotograf: Jörg Boström. Abzug aus seinem Privatarchiv.
- Abb. 11 Archiv der Akademie der Künste, Peter Weiss Archiv, Sign. 2099, 106–107. Vgl. KGA 3.317–18, Notizbuch 18 (25.08.1969–31.03.1970), 105–106 (Transkription ohne Abbildung).
- Abb. 12 Fotograf: Jörg Boström. Abzug aus seinem Privatarchiv.
- Abb. 13 Fotograf: Jörg Boström. Bildzitat aus ders., »Lidl-Protest. Schauspielhaus Düsseldorf«, in: Renate Buschmann (Hg.), *Rebellisches Düsseldorf*

- 1965–1972. *Fotografien von Jörg Boström*, Bielefeld: Kerber Verlag 2007, 170–178, hier 177.
- Abb. 14 Bildzitat KGA 7.508, Notizbuch 33 (12.02.1975–02.09.1975), 102. Das Original befindet sich im Archiv der Akademie der Künste, Peter Weiss Archiv, Sign. 2115, 102.
- Abb. 15 Piero della Francesca, *Legende vom Heiligen Kreuz*, Szene: *Lobpreisung des Heiligen Kreuzes nach dessen Rückführung nach Jerusalem durch Kaiser Heraklius*, Fresko (1452–1466). Original im Chor von San Francesco in Arezzo, Italien.
- Abb. 16 Pieter Brueghel d. J., *Der Bethlehemitische Kindermord*, Öl auf Holz, 116 x 160 cm (1565–1567), Kunsthistorisches Museum, Wien.
- Abb. 17 Peter Weiss, *Das Haus in der Niedergrunder Straße*. Öl auf Holz, Maße: unbekannt (1936), Rechteinhaberin: Gunilla Palmstierna-Weiss. Das Original wurde im Jahr 2008 gestohlen, seitdem verschollen.

Literatur

Schriften von Peter Weiss

- »3 x Weiss. Ein Gespräch zwischen Peter Weiss, Gunilla Palmstierna-Weiss und Anita Brundal«, aus dem Schwedischen übers. v. Jörg Scherzer, in: Peter Weiss, *Der Neue Prozeß. Stück in drei Akten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 109–119.
- »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt«, in: Peter Weiss, *Rapporte 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 14–23
- Peter Weiss. Briefe an Henriette Itta Blumenthal*, hg. v. Angela Abmaier u. Hannes Bajohr, Berlin: Matthes & Seitz 2011.
- Abschied von den Eltern*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- Aesthetics of Resistance*, übers. v. Joachim Neugroschel, Durham u. London: Duke University Press 2005.
- Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 3 Bde.
- »Avantgarde Film«, in: Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 7–35.
- Avantgarde Film*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1956.
- Avantgarde Film*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- »Bemerkungen zu ›Hölderlin‹«, in: Peter Weiss, *Stücke II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 608–610.
- zus. mit Gunilla Palmstierna-Weiss, *Bericht über die Angriffe der US-Luftwaffe und –Marine gegen die Demokratische Republik Vietnam nach der Erklärung Präsident Johnsons über die »begrenzte Bombardierung« am 31. März 1968*, Berlin: Voltaire Flugschrift 24.
- »Bericht über die Einrichtungen und Gebräuche in den Siedlungen der Grauhäute«, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Aus aufgegebenen Werken*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 85–105.
- De besegrade*, Stockholm: Bonnier 1948.
- Die Besiegten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- »Che Guevara!«, in: Peter Weiss, *Rapporte 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 82–90.
- »Che Guevara!«, in: *Kursbuch 11* (1968), 1–6.
- »Dante-Prosa« (DP), im Anhang von: Yannick Müllender, *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964–1969). »... läßt sich dies noch beschreiben« – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*. St. Ingbert: Röhrig 2007, 504–540.
- zus. mit Manfred Haiduk, *Diesseits und jenseits der Grenze. Peter Weiss – Manfred Haiduk. Der Briefwechsel 1965–82*, hg. v. Rainer Gerlach u. Jürgen Schutte, St. Ingbert: Röhrig 2010.

- Dokument I*, Stockholm: Privatdruck 1949.
- Duellen. Mit Federzeichnungen des Verfassers*, Stockholm: Privatdruck 1953.
- zus. mit Hans Magnus Enzensberger, »Eine Kontroverse«, in: *Kursbuch 6* (1966), 165–176.
- zus. mit Gunilla Palmstierna-Weiss, »Einige Rollen«, in: Peter Weiss, *Der Neue Prozeß. Stück in drei Akten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 122–131, hier 124.
- Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, in: Peter Weiss, *Stücke I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, 257–449.
- Fluchtpunkt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Från ö till ö*, Stockholm: Bonnier 1947.
- »*Füreinander sind wir Chiffren*«. *Das Pariser Manuskript*, übers. u. hg. v. Axel Schmolke, Berlin: Rotbuch Verlag 2008.
- »Gegen die Gesetze der Normalität« [1962], in: Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 72–82.
- Gesang vom Lusitanischen Popanz. Mit Materialien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- »Gespräch über Dante«, in: Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 142–169.
- Inferno. Stück und Materialien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- »Kafkas und Henry Millers Amerika«, in: Andrea Heyde, *Unterwerfung und Aufruhr. Franz Kafka im literarischen Werk von Peter Weiss*. Berlin: Erich Schmidt 1997, 202–204.
- Kopenhagener Journal. Kritische Ausgabe*, hg. v. Rainer Gerlach u. Jürgen Schutte, Göttingen: Wallstein 2006.
- »Krönika«, in: *All Världens Berättare* 11 (1953), 1009–1016.
- »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. Lessing-Preisrede«, in: Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 170–187.
- »Meine Ortschaft«, in: Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 113–124.
- »Meine Ortschaft«, in: *Atlas. Zusammengestellt von deutschen Autoren*, Berlin/West: Wagenbach 1965, 31–43.
- Der Neue Prozeß. Stück in drei Akten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984
- Notizbücher 1960–1971*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, 2 Bde.
- Notizbücher 1971–1980*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, 2 Bde.
- Die Notizbücher. Kritische Gesamtausgabe. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage*, hg. v. Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor u. Jenny Willner, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2012.
- »Notizen zum Dokumentarischen Theater«, in: Peter Weiss, *Rapporte 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 91–104.
- »Notizen zum »Hölderlin-Stück«, in: Thomas Beckermann, Volker Canaris (Hg.), »*Der andere Hölderlin*«. *Materialien zum »Hölderlin«-Stück von Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, 127–32.
- Notizen zum kulturellen Leben der Demokratischen Republik Viet Nam*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968.
- »Pariser Journal«, in: Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 83–112.
- Peter Weiss. Briefe an Henriette Itta Blumenthal*, hg. v. Angela Abmaier u. Hannes Bajohr, Berlin: Matthes & Seitz 2011.

- Peter Weiss im Gespräch*, hg. v. Rainer Gerlach u. Matthias Richter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- »Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. Der Kampf um meine Existenz als Maler«, in: Peter Spielmann (Hg.), *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme* [Ausstellungskatalog Museum Bochum], Berlin: Fröhlich und Kaufmann 1982, 5–37.
- Der Prozeß*, in: Peter Weiss, *Stücke II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 519–594.
- Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968.
- Rapporte 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971.
- »Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966 unter dem Titel: *I Come out of My Hiding Place*«, in: Volker Canaris (Hg.), *Über Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Hanser 1984.
- Rekonvaleszenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- zus. mit Siegfried Unseld, *Siegfried Unseld. Peter Weiss. Der Briefwechsel*, hg. v. Rainer Gerlach, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960.
- Situationen*, Stockholm: Bonnier 2001.
- Die Situation. Roman*, übers. v. Wiebke Ankersen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Stücke I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Stücke II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 2 Bde.
- Trotzki im Exil. Stück in zwei Akten*, in: Peter Weiss, *Stücke II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 417–517.
- »Unter dem Hirseberg«, in: Peter Weiss, *Rapporte 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 7–13.
- Von Insel zu Insel*, Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1984.
- Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.
- »Vorbemerkung zur Dramatisierung des Buches ›Der Prozeß‹ von Kafka«, in: Peter Weiss, *Stücke II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 619–622.
- »Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia«, in: Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, 125–141.
- Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird*, in: Peter Weiss, *Stücke I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, 113–153.

Schriften anderer Autoren

- Adorno, Theodor W., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.
- , »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.1), 254–287.

- , »Meinung, Wahn, Gesellschaft«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.2), 573–594.
- , »Die Wunde Heines«, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11), 95–100.
- , »Engagement«, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11), 409–431.
- , »Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács, ›Wider den mißverstandenen Realismus‹«, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11), 251–280.
- , »Rückblickend auf den Surrealismus«, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998 (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11), 101–105.
- /Horkheimer, Max, »Elemente des Antisemitismus. Grenze der Aufklärung«, in: dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer 1969, 177–217.
- Agamben, Giorgio, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, hg. v. Giorgio Petrocchi, Florenz: Casa Editrice Le Lettere 1994, Bd. 1.
- , *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Ida u. Walther Wartburg. Mit 48 Illustrationen von Gustave Doré, Zürich: Manesse Verlag 1963.
- Almgren, Brigitta, »Peter Weiss im Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik. Rhetorik im Kalten Krieg am Beispiel von Berichten der DDR-Kulturbehörden«, in: *Studia Neophilologica* 79 (2007), 215–232.
- , »Peter Weiss – Författare mellan Sverige och DDR«, in: dies., *Inte bara Stasi ... Relationer Sverige-DDR 1945–1990*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 2009, 370–405.
- Althusser, Louis, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg u. Berlin 1977.
- Alt, Peter André, *Franz Kafka. Der Ewige Sohn. Eine Biographie*, München: C. H. Beck 2008.
- Andersch, Alfred, *Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation*, Karlsruhe: Volk & Zeit 1948.
- Ankersen, Wiebke Annik, »Ein Querschnitt durch unsere Lage«. *Die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss*, St. Ingbert: Röhrig 2000.
- , Nachwort«, in: Peter Weiss, *Die Situation*, übers. v. Wiebke Annik Ankersen, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2000, 253–260.
- Anonymus, *Der Kampf des vietnamesischen Volkes und die Globalstrategie des Imperialismus. Internationaler Vietnam-Kongreß 17./18. Februar Westberlin*, hg. v. SDS Westberlin u. Internationales Nachrichten- und Forschungs-Institut, Berlin: 1968.
- Anonymus, »Deutsch. Der Wortschatz fror ein«, in: *Der Spiegel* 26 (1963).
- , »Das ›Anrennen gegen die Grenzen der Sprache – Methoden und Strategien des Lesens‹. Treffen in Paris am 18. Februar 1965, Diskussion mit Roland Barthes, André Breton,

- Gilles Deleuze und Raymond Federman, in: http://www.lichtensteiger.net/pdf/methoden_des_schreibens.pdf (zuletzt aufgerufen am 13.08.2013).
- , »Albernhheiten«, in: *Neue Rheinische Zeitung*, 21.1.1970.
- , »Skandal-Konsum«, in: *Rheinische Post*, Nr. 17, 21.1.1970.
- , *Aus dem Leben eines Berufsrevolutionärs. Erinnerungen an Richard Stahlmann*, Leipzig 1986.
- , »Szene«. Darin u. a.: »Theater: Wortblasen aus Kafkas ›Prozeß‹«, in: *Der Spiegel* 3 (1975).
- Arendt, Hannah, »Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache«. Gespräch mit Günter Gaus, publiziert in: Günter Gaus, *Zur Person*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1965, 11–30.
- Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1994
- , *Rhetorik*, Stuttgart: Reclam 1999.
- Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Beck 2006.
- Baer, Ulrich , »Einleitung«, in: ders., *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 7–31.
- , »Katastrophen. Baudelaire und Celan als Anfang und Ende der Moderne«, in: ders., *Traumdeutung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, 7–43.
- Baerwald, Olaf, »Polis, Solitude, and Solidarity: Soundings of Kafka in Weiss and Canetti«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 1/2 (2005), 15–22.
- Barthes, Roland, »Écoute«, in: ders., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Éditions du seuil 1982, 217–230.
- , »Zuhören«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, 249–263.
- Bäcker, Heimrad, *nachschrift. Verbesserte und korrigierte Neuauflage*, Graz u. Wien: Droschl 1993.
- Beise, Arnd, »Stirner, Rousseau und Marx. Staatstheoretische Diskurse im dramatischen Werk von Peter Weiss«, in: *PWJ* 8 (1999), 97–113.
- /Birkmeyer, Jens/Hofmann, Michael (Hg.), *Diese bebende kühne zähe Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands*, St. Ingbert: Röhrig 2008
- Benjamin, Walter, »Der destruktive Charakter«, in: ders., *Gesammelte Schriften IV.1*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser u. Tillman Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 396–398.
- , »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders., *Gesammelte Schriften IV.1*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser u. Tillman Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 9–21.
- , »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [Zweite Fassung], in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 471–508.

- , »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 605–653.
 - , »Zentralpark«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 655–690.
 - , »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 691–704.
 - , »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.2*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 409–438.
 - , »Der Autor als Produzent«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.2*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, 683–701.
 - , »Karl Kraus«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 334–367.
 - , »Erfahrung und Armut«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, 213–219.
 - , »Notizen Svendborg Sommer 1934«, in: ders., *Gesammelte Schriften VI*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, 520–542.
- Bergh, Magnus, *Mörkrets Litteratur. Peter Weiss i Motståndets Estetik*, Stockholm: Bonniers 1999.
- , »Die Kristalle von Peter Weiss. Ein verborgenes Muster in der ›Ästhetik des Widerstands‹ und in den autobiographischen Texten«, übers. v. Wiebke Ankersen, in: *PWJ* 12 (2003), 59–71.
 - , »Peter Weiss, der Sammler«, in: Yannick Müllender, Jürgen Schutte u. Ulrike Weymann (Hg.), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2007, 93–104.
- Bergson, Henri, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, übers. v. Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011.
- Birkmeyer, Jens, *Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1994.
- Bohrer, Karl Heinz, »Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten«, in: Rainer Gerlach (Hg.), *Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 182–207.
- Bolz, Norbert, »Das Pathos der Deutschen«, in: ders. (Hg.), *Das Pathos der Deutschen*, München: Fink 1996, 13–26.

- Bommert, Christian, *Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Erfahrung in der »Ästhetik des Widerstands«*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1991.
- Born, Günter, »Die Gedenkhalle Schloß Oberhausen. Gedenkstätten in NRW, Teil 2«, in: *Lotta* 29 (2007/2008), 48–50.
- Bourguignon, Annie, *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden*, St. Ingbert: Röhrig 1997.
- Böhme, Hartmut, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg: Rowohlt 2006.
- Braese, Stefan, *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin u. Wien: Philo 2001.
- , »In einer deutschen Angelegenheit« – Der Frankfurter Auschwitz-Prozess in der westdeutschen Nachkriegsliteratur«, in: »*Gerichtstag halten über uns selbst ...*«. *Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses*, hg. v. Fritz Bauer Institut, Frankfurt a. M.: Campus 2001, 217–244.
- Braun, Roger/Kulick, James: »Flashbulb memories«, in: *Cognition* 5 (1977), 73–79.
- Brecht, Bertolt, »Aus dem Lesebuch für Städtebewohner«, in: ders., *Gedichte I. Sammlungen 1918–1938*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1988 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 11), 155–176.
- , *Dreigroschenroman*, in: ders., *Prosa 1*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1990 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 16), 7–391.
- , »Lied des Stückeschreibers«, in: ders., *Gedichte 4*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1993 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 14), 298–301.
- , »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit«, in: ders., *Schriften 2*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1993 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 22), 74–89.
- , *Journalen 1 (1913–1941)*, Frankfurt a. M., Berlin, Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1994 (= Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 26).
- Brehm, Alfred Edmund, *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Säugetiere – Erster Band*, Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut 1900, 645, zitiert in: Hartmut Binder (Hg.), *Kafka Handbuch*, Stuttgart: Kröner 1979.
- Briegleb, Klaus, *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: »Wie antisemitisch war die Gruppe 47?«*, Berlin u. Wien: Philo 2003.
- Brod, Max, *Franz Kafka. Eine Biographie. Erinnerungen und Dokumente*, New York: Schocken Books 1957.
- Brunner, Berthold, »Richard Stahlmann – zur historischen Person. Eine Textcollage und zwei handschriftliche Lebensläufe«, in: *PWJ* 2 (1993), 118–154.
- , *Der Herakles/Stahlmann-Komplex in Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«*, St. Ingbert: Röhrig 1999.

- Buch, Robert, »The Resistance to Pathos and the Pathos of Resistance: Peter Weiss«, in: *The Germanic Review* 83.3 (2008), 241–266.
- , *Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2010.
- Buchkremer, Michael, »Chronologie. Brennpunkt Düsseldorf 1970–79«, in: Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.): *Ausstellungskatalog. Brennpunkt Düsseldorf 2. Die Siebziger Jahre. Entwürfe. Joseph Beuys zum 70. Geburtstag. 1970–1991*, Düsseldorf: Das Museum 1991, 136–144.
- Burkhardt, Werner, »Kafka den Prozeß gemacht. Uraufführung der Peter-Weiss-Bearbeitung in Bremen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.5./1.6.1975.
- Buschmann, Renate (Hg.), *Rebellisches Düsseldorf 1966–1972. Fotografien von Jörg Boström*, Bielefeld: Kerber Verlag 2007.
- Butler, Judith: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York u. London: Routledge 1997.
- Butzer, Günter »Der groteske Körper des Widerstands. Pieter Brueghel d. Ä. und Peter Weiss«, in: *PWJ* 14 (2005), 101–122.
- Canetti, Elias, *Masse und Macht*, München: Hanser 1979, Bd. 1.
- Carlebach, Emil/Schmidt, Willy/Schneider, Ulrich, *Buchenwald. Ein Konzentrationslager. Berichte, Bilder, Dokumente*, Bonn: Pahl-Rugenstein 2000.
- Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland*, New York: A Norton Critical Edition 1971.
- Chaumont, Jean-Michel, »Der Stellenwert der ›Ermittlung‹ im Gedächtnis von Auschwitz«, in: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.), *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, 77–93.
- Coetzee, John Maxwell, *Elisabeth Costello. Eight Lessons*, London: Secker & Warburg 2003.
- Cohen, Robert, *Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss' ›Ästhetik des Widerstands‹*, Berlin: Argument 1989.
- , *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 1992.
- , »The Political Aesthetics of Holocaust Literature. Peter Weiss's The Investigation and its Critics«, in: *History and Memory. Studies in Representation of the Past* 10.2 (1998), 43–67.
- , »Zu Heimrad Bäcker's *nachschrift*«, in: *PWJ* 8 (1999), 141–153.
- , »Arnd Beise, Jens Birkmeyer, Michael Hofmann (Hg.): Diese bebende kühne zähe Hoffnung« [Rezension], in: *Das Argument* 50, H. 279 (2008), 902–904.
- , »Identitätspolitik als politische Ästhetik. Peter Weiss' *Ermittlung* im amerikanischen Holocaust-Diskurs«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 156–172.
- DeKoven Ezrahi, Sidra, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, Chicago 1980.
- Deleuze, Gilles, »Sacher-Masoch und der Masochismus«, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1968, 163–281.
- /Guattari, Felix, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1976.
- /Guattari, Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions de minuit 1984.

- , »La littérature et la vie«, in: ders., *Critique et clinique*, Paris: Les Éditions de minuit 1993, 11–17.
- , »Die Literatur und das Leben«, in: ders., *Kritik und Klinik*, übers. v. Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 11–17.
- Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris: Éditions Galilée 1996.
- , »Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs«, übers. v. Barbara Vinken, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1997, 15–41.
- , *Einsprachigkeit*, übers. v. Michael Wetzels, München: Wilhelm Fink 2003.
- , *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. v. Susanne Lüdemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge: MIT Press 2006.
- , »The Burrow of Sound«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 22 (2–3), Duke University Press 2011, 112–139.
- Duden Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim u. a.: Dudenverlag 1997.
- Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim u. a.: Dudenverlag 2001.
- Dwars, Jens-Fietje, *Und dennoch Hoffnung*, Berlin: Aufbau Verlag 2007.
- Emrich, Wilhelm, *Franz Kafka*, Frankfurt a. M.: Athenäum 1961.
- Encke, Julia, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934*, München: Wilhelm Fink 2006.
- Engel, Ulrich, »Laokoons ältester Sohn alias Peter Weiss«, in: Yannick Müllender, Jürgen Schutte u. Ulrike Weymann (Hg.), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2007, 79–92.
- Enquist, Per Olov, *Ein anderes Leben*, München: Hanser 2009.
- Enzensberger, Hans Magnus, »Europäische Peripherie«, in: *Kursbuch 2* (1965), 154–173.
- , »Peter Weiss: ›Fluchtpunkt‹« [Rezension], in: *Der Spiegel* 49 (1962).
- , »Peter Weiss und andere«, in: *Kursbuch 6* (1966), 171–186.
- Erdle, Birgit R., »Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs. Spuren des Ereignisses in den Texten«, in: Bernhard Böschstein u. Sigrid Weigel (Hg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Vierzehn Beiträge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, 85–115.
- , »Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat«, in: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle u. Sigrid Weigel (Hg.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 1999, 27–50.
- Esposito, Roberto, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, Berlin: Diaphanes 2004.
- Fingerhut, Karl-Heinz, *Funktion der Tierfigur im Werk Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele*, Bonn: H. Bouvier 1969.
- Foucault, Michel, »Le langage à l'infini«, in: *Dits et écrits I*, hg. v. Daniel Defert, François Ewald u. Jacques Lagrange, Paris: Gallimard 1994, 250–261.

- Foucault, Michel, »Die Sprache, unendlich«, übers. v. Hans-Dieter Gondek, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, 86–99.
- Fracchia, Joseph, »Die körperliche Tiefe des Marxschen Verelendungsbegriffs. Der kapitalistische Arbeitsprozess und der Körper im Schmerz«, in: Christine Kirchoff u. a. (Hg.), *Gesellschaft als Verkehrung. Perspektiven einer neuen Marx-Lektüre*, Freiburg: ça ira Verlag 2004, 219–248.
- Frei, Norbert, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, München: Beck 1997.
- Freud, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Bd. 1).
- , »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten«, in: ders., *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Bd. 4), 9–219.
- , »Die Abwehr-Neuropsychosen«, in: ders., *Werke aus den Jahren 1892–1899*, Frankfurt a. M.: Fischer 1972 (= Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. v. Anna Freud, Bd. 1), 57–74.
- , »Bruchstücke einer Hysterie-Analyse«, in: ders., *Hysterie und Angst*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Bd. 6), 83–186.
- , Freud, »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders., *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richardis u. James Strachey, Bd. 3), 213–272.
- , »Die Ichspaltung im Abwehrvorgang«, in: ders., *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richardis u. James Strachey, Bd. 3), 389–394.
- , »Fetischismus«, in: ders., *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richardis u. James Strachey, Bd. 3), 379–388.
- , *Briefe an Wilhelm Fliess. 1887–1904*, hg. v. Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt a. M.: Fischer 1986.
- /Breuer, Josef, »Studien über Hysterie«, in: ders., *Werke aus den Jahren 1892–1899*, Frankfurt a. M.: Fischer 1972 (= Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. v. Anna Freud, Bd. 1), 75–312.
- Friedrich, Heinz (Hg.), *Schwierigkeiten heute die Wahrheit zu schreiben. Eine Frage und einundzwanzig Antworten*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1964.
- Garloff, Katja, »Peter Weiss' Entry into the German Public Sphere. On Diaspora, Language and the Uses of Distance«, in: *Colloquia Germanica* 30 (1997), 47–70.
- Gehring, Petra, »Über die Körperkraft von Sprache«, in: Steffen K. Hermann, Sybille Krämer u. Hannes Kuch (Hg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, 211–228.

- Genette, Gérard, *Métalepse: De la figure à la fiction*, Paris: du Seuil 2004.
- Gerlach, Rainer, *Die Bedeutung des Suhrkamp-Verlags für das Werk von Peter Weiss*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2005.
- Gernhardt, Robert, *In Zungen reden. Stimmenimitation von Gott bis Jandl*, Frankfurt a. M.: Fischer 2000.
- Gess, Nicola/Schreiner, Florian/Schulz, Manuela K. (Hg.), *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- , »Vorwort der Herausgeber«, in: dies., *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, 7–12.
- Ginsburg, Lew, »Selbstdarstellung und Selbstentlarvung des Peter Weiss«, in: Volker Canaris (Hg.), *Über Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, 136–140.
- Goldschmidt, Georges-Arthur, *Die Absonderung*, Frankfurt a. M.: Fischer 2001. Erstveröffentlichung im Züricher Ammann-Verlag 1991.
- , »Die Bedeutung einer Lektüre«, in: PWJ 8 (1999), 21–33.
- , *Meistens wohnt der den man sucht nebenan. Kafka lesen*, Frankfurt a. M.: Fischer 2010.
- Goldstücker, Eduard/Kautman, František/Reimann, Paul (Hg.), *Kafka aus Prager Sicht*, Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften 1965.
- , »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Kafka aus Prager Sicht*, 18.
- Göricke, Jutta, »Maler Jörg Immendorff gestorben. Gast im Café Deutschland«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.05.2007.
- Haiduk, Manfred, »Der dritte Band. Kompilation zur Editions-geschichte des dritten Bandes der Ästhetik des Widerstands«, in: Jürgen Garbers, Sven Kramer (Hg.), *Ästhetik Revolte Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, Lüneburg: zu Klampen Verlag 1990, 294–310.
- Hamacher, Werner, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Das Problem*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 121–155.
- Hamilton, John, »Ist das Spiel vielleicht unangenehm?« Musical Disturbances and Acoustic Space in Kafka«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 1/2 (2004), 23–27.
- , *Music, Madness, and the Unworking of Language*, New York: Columbia University Press 2008.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, hg. v. Eva Moldenhauer, Bd. 3).
- Heidelberger-Leonard, Irene, »Jüdisches Bewusstsein im Werk von Peter Weiss«, in: Michael Hofmann (Hg.), *Literatur, Ästhetik, Geschichte: neue Zugänge zu Peter Weiss*, St. Ingbert: Röhrig 1992, 49–64.
- (Hg.), *Peter Weiss: neue Fragen an alte Texte*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.
- , »Die Zwei Seelen von Peter Weiss. Zur Rekonvaleszenz«, in: dies. (Hg.), *Peter Weiss: neue Fragen an alte Texte*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, 15–24.

- Hein-Khatib, Simone, *Mehrsprachigkeit und Biographie. Zum Spracherleben der Schriftsteller Peter Weiss und Georges-Arthur Goldschmidt*, Tübingen: Gunter Narr 2007.
- Hermann, Steffen K./Kuch, Hannes: »Symbolische Verletzbarkeit und sprachliche Gewalt«, in: dies. u. Sybille Krämer (Hg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, 179–210.
- Hermisdorf, Klaus, *Kafka in der DDR. Erinnerungen eines Beteiligten*, hg. v. Frank Schneider u. Gerhard Hörnigk, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2006.
- Heyde, Andrea, *Unterwerfung und Aufruhr. Franz Kafka im literarischen Werk von Peter Weiss*. Berlin: Erich Schmidt 1997.
- Hildesheimer, Wolfgang, »Die Wirklichkeit des Absurden«, in: ders., *Vermischte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (= Wolfgang Hildesheimer, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle, Bd. 7), 49–99.
- Hinrichs, Benjamin, »Der Prozeß von Peter Weiss in Bremen«, in: *Die Zeit*, 6.6.1975.
- Hofmann, Heinrich, *Der Struwwelpeter*, Fürth: Verlag Jos. Hesse 1926.
- Hofmann, Michael, »Der ältere Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lesingpreisrede und in der Ästhetik des Widerstands«, in: PWJ 1 (1992), 42–58.
- Hoffmann, Christoph, *Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und die Texte Robert Musils 1899–1942*, München: Wilhelm Fink 1997.
- Hodin, Joseph Paul, »Erinnerungen an Franz Kafka«, in: *Der Monat* 1.8/9 (1949), 89–96.
- Humboldt, Wilhelm von, *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, in: ders., *Schriften zur Sprachphilosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969 (= Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel, Bd. 3), 336–440.
- Huppert, Hugo, »Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan«, in: Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus (Hg.), *Paul Celan. Materialien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 319–324.
- Huss, Markus, *Motståndets akustik. Språk och (o)ljud hos Peter Weiss 1946–60*, Lund: Ellerströms förlag 2014.
- Huss, Markus, »The Soundtrack of Exile: Towards an Intermedial Interpretation of Peter Weiss' Literary Works«, in: *Time and Space in Words and Music: Proceedings of the 1st Conference of the Word and Music Association Forum*, hg. v. Mario Dunkel, Emily Petermann u. Burkhard Sauerwald, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012, 73–84.
- Immendorff, Jörg, *Das zu tun, was zu tun ist. Hier und jetzt; Materialien zur Diskussion; Kunst im politischen Kampf. Auf welcher Seite stehst du, Kulturschaffender?*, Köln, New York: Gebrüder König 1973.
- Jameson, Frederic, »A Monument to Radical Instants« [Vorwort], in: *The Aesthetics of Resistance*, übers. v. Joachim Neugroschel, Durham u. London: Duke University Press 2005, Bd. 1, VII–XLIX.
- Jünger, Ernst, »Über den Schmerz«, in: ders., *Blätter und Steine*, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1934, 154–213.

- , »Das Wäldchen 125«, in: ders., *Tagebücher I: Der erste Weltkrieg*, Stuttgart: Klett-Cotta 1978 (= Ernst Jünger, *Sämtliche Werke*, 1. Abt., Bd. 1), 301–438.
- Kaakinen, Kaisa, »A Readjustment in Our Bearings. Untimely Reference in Peter Weiss' *The Aesthetics of Resistances*«, in: *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, hg. v. Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi u. a., Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2012, 179–198.
- Kafka, Franz, *Den sanningssökande hundens och Förvandlingen*, Stockholm: Forum 1945.
- , *Processen*, Stockholm: Holger Schildts förlag 1945.
- , *Tagebücher 1910–1923*, Frankfurt a. M.: Fischer 1951 (= Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, hg. v. Max Brod) (Lizenzausgabe, Schocken Books New York).
- , *Briefe 1902–1924*, Frankfurt a. M.: Fischer 1958 (= Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, hg. v. Max Brod) (Lizenzausgabe, Schocken Books New York).
- , *Briefe an Ottilie und die Familie*, hg. v. Hartmut Binder u. Klaus Wagenbach, Frankfurt a. M.: Fischer 1974. (= Franz Kafka, *Gesammelte Werke*).
- , *Briefe 1900–1912*, hg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M.: Fischer 1999 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.).
- , *Briefe 1913–März 1914*, hg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M.: Fischer 1999 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.).
- , *Briefe April 1914–1917*, hg. v. Hans-Gerd Koch Frankfurt a. M.: Fischer 2005 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.).
- , *Das Schloß*, hg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.: Fischer 1982 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.).
- , *Tagebücher*, hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.: Fischer 1990 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.).
- , »Forschungen eines Hundes«, in: ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 1992 (= Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 423–491.
- , »Die Verwandlung«, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann, Frankfurt a. M.: Fischer 1994 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 113–200.
- , »Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse«, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann, Frankfurt a. M.: Fischer 1994 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 350–377.
- , »Bau-Konvolut (Ende November/Dezember 1923)«, in: ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (= Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born u. a.), 575–632.
- Karnick, Manfred, »Peter Weiss' dramatische Kollagen. Vom Trauerspiel zur Agitation«, in: Gerlach (Hg.), *Peter Weiss*, 208–239.
- Kienert, Petra, »Peter Kien nicht vergessen! Zum Gedächtnis eines, der nicht entkam«, in: *PWJ* 5 (1996), 19–36.

- Kittler, Wolf, »Grabenkrieg – Nervenkrieg – Medienkrieg. Franz Kafka und der Erste Weltkrieg«, in: Joachim Hörisch u. Michael Wetzel (Hg.), *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, München: Wilhelm Fink 1998, 289–309.
- Klemperer, Victor, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher*, hg. v. Walter Nowojski unter Mitarb. v. Hadwig Klemperer, Berlin: Aufbau-Verlag 1996, 2 Bde.
- , *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Stuttgart: Reclam 2007.
- Klint, Le, »Erinnerungen an Peter Weiss«, übers. v. Christa Grimm u. Jens Erik Mogensen, in: PWJ 9 (2000), 166–182.
- Klüger, Ruth, *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen: Wallstein 1992.
- Koppenfels, Martin von, »Immunisierung«, in: Bettina von Jagow u. Florian Stenger (Hg.), *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp. 395–401.
- , *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München: Wilhelm Fink 2007.
- Kostka, Jan, »Die Bearbeitung des Vietnam-Problems in Weiss' *Trotzki im Exil*«, in: Bircken, Mersch u. Stillmark, *Ein Riss geht durch den Autor*, 196–214.
- Kotyková-Martová, Marta, »Die Publizistin Milena Jesenská«, in: Kurt Krolop u. Hans Dieter Zimmermann (Hg.), *Kafka und Prag*, Berlin u. New York: de Gruyter 1994, 199–207.
- König, Hartmut (Text), »Sag mir wo du stehst«, Vinyl, 7, Single, Mono, 45 RPM. Label: Amiga. Deutsche Demokratische Republik, August 1967. Thomas Natschinski mit seiner Gruppe; Mitglieder des Oktoberclubs.
- Kösser, Uta, »Literatur im Umgang mit Geschichte. Zur Rezeption der *Ästhetik des Widerstands* in der DDR«, in: Hofmann (Hg.), *Literatur, Ästhetik, Geschichte*, 115–132.
- Kramer, Sven, »Zusammenstoß in Princeton. Peter Weiss und die Gruppe 47«, in: Stephan Braese (Hg.), *Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999, 115–174.
- , »Stillstellung oder Verflüssigung? Schrift-Bild-Konstellationen bei Walter Benjamin und Peter Weiss«, in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 18/19 (2004), 99–115.
- Kraus, Dorothea, »Zwischen Agitation und Resignation. Der Künstler als Intellektueller in den westdeutschen Inszenierungen der sechziger Jahre«, in: Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.), *Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2006, 289–310.
- Kricke, Norbert, »Kein Fall für mich«, in: *Die Zeit*, 20.12.1968.
- Kuhn, Juliane, *Wir setzen unser Exil fort. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss*, St. Ingbert: Röhrig 1995.
- Lacan, Jacques, *Schriften II*, hg. v. Norbert Haas, Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1975.
- Lange, Sigrid, *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*, Bielefeld: Aisthesis 1999.
- Langer, Lawrence L., *Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven 1975.
- Langston, Richard, »Peter Weiss and the Exilic Body«, in: *Modernism/modernity* 14.2 (2007), 273–290.

- Lehmann, Hans-Thies, »Die Spalten der Literatur. Über eine materialistische Theorie der literarischen Produktion«, Einleitung in: ders. (Hg.), *Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1977, 9–108.
- , »Marx: Das unheimliche Subjekt«, in: ders. (Hg.), *Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1977, 292–294.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam 1987.
- Lethen, Helmut, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- , »Geräusche jenseits des Textarchivs«, in: Nicola Gess, Florian Schreiner, Florian, Manuela K. Schulz (Hg.), *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 33–52.
- , »Im Schallraum des 20. Jahrhunderts. Carl Schmitt liest Franz Kafka«, in: Heinz-Peter Preußler u. Matthias Wilde (Hg.), *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*, Göttingen: Wallstein Verlag 2006, 92–101.
- Lettau, Reinhard, *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Ein Handbuch*, Berlin, Neuwied: Luchterhand 1967.
- Levi, Primo, »Lettere di tedeschi«, in: ders., *I sommersi e i salvati*, Turin: Einaudi 1986, 137–161.
- , »Briefe von Deutschen«, in: ders., *Die Untergegangenen und die Geretteten*, übers. v. Moshe Kahn, München u. Wien: Hanser 1990, S. 171–203.
- Lévinas, Emmanuel, *De l'évasion* [1935/36], Montpellier: Fata Morgana 1982.
- Lidman, Sara, *Samtal i Hanoi*, Stockholm: Bonnier 1966.
- Lindner, Burkhardt, »Halluzinatorischer Realismus. Die Ästhetik des Widerstands, die Notizbücher und die Todeszonen der Kunst«, in: Alexander Stephan (Hg.), *Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 164–204.
- , »Links hatte sich noch alles zu enträtseln«, in: ders. (Hg.), *Walter Benjamin im Kontext*, Königstein/Ts.: Athenäum 1985, 7–14.
- , »Anästhesie. Die dantesche ›Ästhetik des Widerstands‹ und die ›Ermittlung‹«, in: Jürgen Garbers (Hg.), *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, Jena u. Lüneburg: Universitätsverlag Jena u. Dietrich zu Klampen Verlag 1990, 114–128.
- , »Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss«, in: Michael Hofmann (Hg.): *Literatur, Ästhetik, Geschichte: neue Zugänge zu Peter Weiss*. St. Ingbert: Röhrig 1992, 65–78.
- , »Die Unzeit der ›Ästhetik des Widerstands‹. Gesten der Wahrnehmung«, in: PWJ 9 (2000), 115–129.
- , »Protokoll, Memoria, Schattensprache. ›Die Ermittlung‹ von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater«, in: Stephan Braese (Hg.), *Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*, Göttingen: Wallstein Verlag 2004, 131–145.
- , *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2006.

- , »Spaltungen. Die Kunst und die Künste bei Peter Weiss«, in: Yannick Müllender, Jürgen Schutte u. Ulrike Weymann (Hg.), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2007, 105–118.
- , »Den ›Autor: Freud entdecken. Eine Lektüre der Abhandlungen über den Witz und über das Unheimliche«, in: Rolf Haubl u. Tilmann Habermas (Hg.), *Freud neu entdecken. Ausgewählte Lektüren*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, 90–116.
- Lukács, Georg, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg: Claassen 1958.
- Luxemburg, Rosa, *Gesammelte Briefe Bd. V: August 1915 bis Januar 1919*, Berlin: Dietz Verlag 1984.
- Lühe, Irmela von der, »Zwischen Zeugniszwang und Schweigegebot. Literarische Erinnerungsarbeit bei Primo Levi und Peter Weiss«, in: Silvio Vietta, Dirk Kemper u. Eugenio Spedicato (Hg.), *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005, 249–264.
- Mache, Britta, »The Noise in the Burrow: Kafka's Final Dilemma«, in: *The German Quarterly* 55.4 (1982), 526–540.
- Makarova, Elena/Rabin, Ira, *Franz Peter Kien* [Ausstellungskatalog], Prag: Verlag Helena Osvaldová 2009.
- Marx, Karl, »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«, in: ders. u. Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 8, Berlin: Dietz 1960, 111–207.
- , »Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis«, in: ders., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, Berlin: Dietz 1970 (= Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23).
- Mebs, Dietrich, *Gifftiere. Ein Handbuch für Biologen, Toxikologen, Ärzte und Apotheker*, Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 1992.
- Meinert, Joachim, »Geschichte eines Verbots. Warum Primo Levis Hauptwerk in der DDR nicht erscheinen konnte«, in: Annette Leo u. Peter Reif-Spirek (Hg.), *Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus*, Berlin: Metropolis 2001, 277–298.
- Menke, Bettina, »Aufgegebene Lektüre: Kafkas ›Der Bau‹«, in: Ludo Verbeeck u. Bert Philippen (Hg.), *Die Aufgabe des Lesers*, Leuven: Verlag Peters 1992, 147–175.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard 1964.
- , *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, übers. v. Regula Giuliani, Bernhard Waldenfels, hg. v. Claude Lefort, München: Wilhelm Fink 1986.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard, »Die Peinlichkeit in der Parodie«, in: ders., *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 407–423.
- Miller, Henry, *Frühling in Paris*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991.
- Müllender, Yannick, *Peter Weiss' ›Divina Commedia‹-Projekt (1964–1969). ›... läßt sich dies noch beschreiben‹ – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*. St. Ingbert: Röhrig 2007.

- /Schutte, Jürgen/Weymann, Ulrike (Hg.), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2007.
- Müller, Herta »Der König verneigt sich und tötet«, in: dies., *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 130–150.
- Müller, Jost, *Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die ›Ästhetik des Widerstands‹ und die Krise des Marxismus*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1991.
- Müller-Gast, Alfred, »Neuer Skandal am Düsseldorfer Schauspielhaus. Dunkelmänner gaben keine Minute Ruhe«, in: *Neue Rheinische Zeitung*, Nr. 17, 21.1.1970.
- Müssener, Helmut, »Von Bert Brecht bis Peter Weiss. Die kulturelle deutschsprachige Emigration nach Schweden 1933–45«, in: *Exilliteratur 1933–1945*, hg. v. Wulf Koepke und Michael Winkler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, 216–240.
- , »Du bist draußen gewesen. Die unmögliche Heimkehr des exilierten Schriftstellers Peter Weiss«, in: Justus Fetscher, Eberhard Lämmert u. Jürgen Schutte (Hg.), *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*, Würzburg: Königshausen u. Neumann 1991, 135–151.
- Naumann, Bernd, *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka und andere vor dem Schwurgericht Frankfurt*, Frankfurt a. M.: Fischer 1968.
- Nägele, Rainer, »Body politics: Benjamin's dialectical materialism between Brecht and the Frankfurt School«, in: *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, hg. v. David S. Ferris, Cambridge University Press 2004, 152–176.
- Neukrantz, Klaus, *Barrikaden am Wedding. Der Roman einer Straße aus den Berliner Maitagen 1929*, Wien, Berlin, Zürich: Internationaler Arbeiterverlag 1931.
- Neumann, Gerhard, »Kafkas Architekturen – Das Schloss«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.), »Schloss«-Topographien. *Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, 197–217.
- Nietzsche, Friedrich, »Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt«, in: ders., *Der Fall Wagner. Götzendämmerung. Nachgelassene Schriften 1888–1889: Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, Berlin: de Gruyter 1969 (= Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 6. Abt., Bd. 3), 49–157.
- , »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«, in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–III (1872–1874)*, Berlin: de Gruyter 1972 (= Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 3. Abt., Bd. 1), 239–330.
- Oberwinter, Kristina, »Bewegende Bilder«. *Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls ›Triumph des Willens‹*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007, 116–143.
- Packalén, Sture, »Som om det under varje ord låg en skugga«. Peter Weiss – författare mellan två språk«, in: *Samlaren. Tidskrift för Svensk litteraturvetenskaplig forskning* 113 (1992), 27–33.

- Palmstierna-Weiss, Gunilla, »Reise nach Auschwitz«, in: *Szenographie. Gunilla Palmstierna-Weiss. 22. Februar–6. April 1997* [Ausstellungskatalog], hg. v. Museum Bochum u. Kulturverein Ost-West e.V., Museum Bochum 1997, 28–32.
- , »Trotzki im Exil. Düsseldorf 1970«, in: *Szenographie. Gunilla Palmstierna-Weiss. 22. Februar–6. April 1997* [Ausstellungskatalog], hg. v. Museum Bochum u. Kulturverein Ost-West e.V., Museum Bochum 1997, 33–35.
- , *Minnets spelplats*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2013.
- /Schutte, Jürgen (Hg.), *Peter Weiss. Målningar, Teckningar, Collage, Filmer, Teater, Litteratur, Politik*, Stockholm: Moderna Museet 1991.
- , »Missvisande om Peter Weiss«, in: *Dagens Nyheter*, www.dn.se/kultur-noje/debatt-essal-missvisande-om-peter-weiss (zuletzt aufgerufen am 18.8.2013).
- Peters, Jan, *Exilland Schweden. Deutsche und schwedische Antifaschisten 1933–1945*, Berlin: Akademie-Verlag 1984.
- Plavius, Heinz, *Zwischen Protest und Anpassung. Westdeutsche Literatur, Theorie, Funktion*, Halle: Mitteldeutscher Verlag 1970.
- Poltzer, Heinz, *Franz Kafka der Künstler*, Frankfurt a. M.: Fischer 1965.
- Poltzer, Heinz, *Franz Kafka der Künstler*, Frankfurt a. M.: Fischer 1965.
- Popelová, Jiřina, »Die Kategorie der Vereinsamung in Franz Kafkas Werk«, in: Eduard Goldstücker, František Kautman u. Paul Reimann (Hg.), *Kafka aus Prager Sicht*, Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften 1965, 113–119.
- Port, Ulrich, »Vom erhabenen Drama der Revolution zum Selbstgefühl ihrer Opfer. Pathosformeln und Affektdramaturgie in Büchners Dantons Tod«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123 (2003), 206–225.
- Prince, Gerald, »Disturbing Frames«, in: *Poetics Today* 27.3 (2006), 625–630.
- Rector, Martin, »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss«, in: *PWJ* 1 (1992), 24–41.
- , »Der zensierte Sympathisant. Zur selektiven Rezeption von Peter Weiss in der DDR«, in: *Studia Germanica Posnaniensia* 12 (1995), 139–163.
- , »Frühe Absonderung, später Abschied. Adoleszenz und Faschismus in den autobiographischen Erzählungen von Georges-Arthur Goldschmidt und Peter Weiss«, in: *PWJ* 4 (1995), 122–139.
- , »Sechs Thesen zur Dante-Rezeption bei Peter Weiss«, in: *PWJ* 6 (1997), 110–115.
- , »Peter Weiss: Inferno. Stück und Materialien« [Rezension], in: *PWJ* 13 (2004), 179–184.
- , »Fünfundzwanzig Jahre *Die Ästhetik des Widerstands*. Prolegomena zu einem Forschungsbericht«, in: Arnd Beise, Jens Birkmeyer u. Michael Hofmann (Hg.), *Diese bebende kühne zähe Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands*, St. Ingbert: Röhrig 2008, 13–47.
- Redder, Angelika, »Die Fremdheit des Deutschen. Zum Sprachbegriff bei Elias Canetti und Peter Weiss«, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 17 (1991), 34–54.
- Reemtsma, Jan Philipp, »172364: Gedanken über den Gebrauch der ersten Person Singular bei Jean Améry«, in: Stephan Steiner (Hg.), *Jean Améry [Hans Maier]*, Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1996, 63–86.

- Reich-Ranicki, Marcel, »Das unbegreifliche Schweigen. Eine der wichtigsten deutschen Debatten findet ohne die Beteiligung der Schriftsteller statt«, in: *Die Zeit*, 12.2.1965.
- , »Goes, Grass und Weiss«, in: *Die Zeit*, 19.3.1965.
- , *Mein Leben*, Stuttgart: DVA 1999.
- Richter, Hans Werner, »Wie entstand und was war die Gruppe 47?«, in: Hans Neunzig (Hg.), *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1981, 27–110.
- , *Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*, München: Hanser 1986.
- Rosenfeld, Alvin H., *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington 1980.
- Röhl, Bettina, »Antisemitismus und Literatur. Ein Interview mit Marcel Reich-Ranicki«, in: *literaturkritik.de* 5 (Mai 2004).
- Rumler, Fritz, »Macht Peter Weiss große Löcher? Fritz Rumler über die Düsseldorfer Theater-Eröffnung«, in: *Der Spiegel* 5 (1970), 26.1.1970.
- Rühle, Jürgen, *Theater und Revolution. Von Gorki bis Brecht*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963.
- Samuel, Günter, »Kafka hinter Dantes Schultern. Textfiguren und Schattenkörper in der *Ästhetik des Widerstands*«, in: Garbers (Hg.): *Ästhetik, Revolte, Widerstand: Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, 273–293.
- Santner, Eric, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago, London: University of Chicago Press 2006.
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York u. a.: Oxford University Press 1985.
- Schaefer, Thomas, »Georges-Arthur Goldschmidt: Die Befreiung«, in: *Konkret. Politik und Kultur* 2 (Februar 2008).
- Schmidt, Friedrich, »Sprache, Medien und Kritik. Kafkas Sprachkepsis im Kontext seiner Zeit«, in: Marek Nekula, Ingrid Fleischmann u. Albrecht Greule (Hg.), *Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit*, Köln: Böhlau Verlag 2007, 31–60.
- Schmidt, Werner, »Peter Weiss – ein intellektuell i den kommunistiska rörelsen«, in: *Socialistisk Debatt* 3/2006 (Sondernummer: »Peter Weiss och Motståndet«, hg. v. C.-H. Hermansson), 21–40.
- Schmolke, Axel, *Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern. Strukturwandel und biographische Lesarten in den Varianten von Peter Weiss' Abschied von den Eltern*, St. Ingbert: Röhrig 2006.
- Schnabel, Anja, *Nicht ein Tag, an dem ich nicht an den Tod denke. Todesvorstellungen und Todesdarstellungen in Peter Weiss' Bildern und Schriften*, St. Ingbert: Röhrig 2010.
- Schneider, Manfred, »Ahnen des Gelächters. Canettis Exorzismus des Komischen«, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 44 (1995), 49–60.
- Scholz, Michael F., *Skandinavische Erfahrungen erwünscht? Nachexil und Remigration. Die ehemaligen KPD-Emigranten und ihr weiteres Schicksal in der SBZ/DDR*, Stuttgart: Steiner Verlag 2000.

- Schroers, Rolf, »Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur« in: *Merkur* 19, H. 206 (1965), 448–462.
- Schulz, Genia, *Die Ästhetik des Widerstands. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*, Stuttgart: Metzler 1986.
- Schumacher, Ernst, »Kafka vor der Neuen Welt«, in: Eduard Goldstücker, František Kautman u. Paul Reimann (Hg.), *Kafka aus Prager Sicht*, Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften 1965, 245–256.
- Schutte, Jürgen, »Für eine kritische Ausgabe der Ästhetik des Widerstands«, in: Arndt Beise, Jens Birkmeyer u. Michael Hofmann (Hg.), *Diese bebende kühne zähe Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands*, St. Ingbert: Röhrig 2008, 49–54.
- , »Manchmal ist die Welt doch eine Scheibe«, in: Margrid Bircken, Dieter Mersch u. Hans-Christian Stillmark (Hg.), *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*, Bielefeld: transcript 2009, 215–237.
- Schütz, Günter, *Peter Weiss und Paris. Prolegomena zu einer Biographie. Band 1: 1947–1966*, St. Ingbert: Röhrig 2004.
- , *Peter Weiss und Paris. Prolegomena zu einer Biographie. Band 2: 1967–1982*, St. Ingbert: Röhrig 2011.
- Sebald, Winfried G., »Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss«, in: ders., *Campo Santo*, hg. v. Sven Meyer, München: Hanser 2003.
- Simmel Georg, *Philosophie des Geldes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 (= Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 6).
- Skrandies, Timo, »Das Denken des Einzelnen – Ein Gespräch mit Burkhardt Lindner über die Frankfurter Schule, Benjamin, Medien und Kulturkritik«, in: Arndt Hofmann u. a. (Hg.), *Marginalien zu Adorno*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2003, 65–106.
- Söllner, Alfons, *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1988.
- Stach, Reiner, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008.
- Starobinski, Jean, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, hg. v. Peter Böger u. Friedrich Breinlinger, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 1987.
- Steiner, George, »A Hollow Miracle«, in: ders., *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, New Haven u. New York: Yale University Press 1998, 95–109.
- , »A Kind of Survivor«, in: ders., *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, New Haven u. New York: Yale University Press 1998, 140–154.
- Sumbor, Joanna, *Ich weiss, dass ich Maler und Dichter bin oder einmal werde. Peter Weiss: Die Jugendschriften (1934–1940)*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2012.
- Tairow, Alexander, *Das entfesselte Theater*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1964.
- Terada, Rei, *Feeling in Theory: Emotion after the Death of the Subject*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2001.
- Trabant, Jürgen, »Sprach-Passion: Derrida und die Anderssprachigkeit des Einsprachigen«, in: Susan Arndt, Dirk Naguschewski u. Robert Stockhammer (Hg.), *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2007, 48–65.

- Trommler, Frank, »Schwierigkeiten mit der Tradition«, in: Thomas Koebner (Hg.), *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, Stuttgart: Kröner 1984, 29–43.
- Türk, Johannes, »Rituals of Dying, Burrows of Anxiety in Freud, Proust and Kafka. Prolegomena to a Critical Immunology«, in: *Germanic Review* 82.2 (2007), 141–156.
- Ueding, Gert, (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, 10 Bde.
- Vinken, Barbara, »Zum Tod von Jacques Derrida. Philosophie des Zerbrechlichen«, in: *Die Zeit*, 14.10.2004.
- Vormweg, Heinrich, *Peter Weiss*, München: Beck 1981.
- Waetzmann, *Die Schule des Horchens*, Leipzig u. Berlin: Verl. B. G. Teubner 1934.
- Wagner, Elisabeth, »Peter Weiss' bildnerische Wahrnehmung in der Literatur«, in: Yannick Müllender, Jürgen Schutte u. Ulrike Weymann (Hg.), *Peter Weiss. Grenzgänge zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2007, 119–133.
- Wagner, Klaus, »Weiss macht Kafka den Prozeß. Die Uraufführung des neuen Stücks von Peter Weiss in Bremen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.5.1975, Nr. 123, 19.
- Walser, Martin, »Unser Auschwitz«, in: *Kursbuch 1* (1965), 189–200.
- Warburg, Aby, »Einleitung zum Mnemosyne-Atlas«, in: Ilsebill Barta Fliedl u. Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg u. Wien: Residenz-Verlag 1992, 171–173.
- Weigel, Sigrid, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien: Paul Zsolnay Verlag 1999.
- Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München: Fink 2004.
- Weiss-Eklund, Irene, *Auf der Suche nach einer Heimat*, Bern, München, Wien: Scherz 2001.
- Weiß, Christoph, *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die »Ermittlung« im Kalten Krieg*, 2 Teile, St. Ingbert: Röhrig 2002.
- Wetzl, Michael, »Alienationen. Jacques Derridas Dekonstruktion der Muttersprache«, Nachwort des Übersetzers, in: *Einsprachigkeit*, übers. v. Michael Wetzl, München: Wilhelm Fink 2003, 141–154.
- Willner, Jenny, »Deckname Karin. Gespräche mit Solveig Hansson, einer Figur der *Ästhetik des Widerstands*«, in: Arnd Beise, Jens Birkmeyer u. Michael Hofmann (Hg.), *Diese bebende kühne zähe Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands*, St. Ingbert: Röhrig 2008, 183–199.
- , »Lenins Gürtelrose. Zur Überlieferung von Körperwissen in und um Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands«, in: Sarah Mohi-von Känel, Christoph Steier (Hg.), *Nachkriegskörper. Prekäre Korporalitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 175–188.
- , »... men vi hör döden i orden ...« Om antisemitism och språklig traumatisering hos Franz Kafka, Victor Klemperer, Peter Weiss och Georges-Arthur Goldschmidt«, in: Hel-

- mit Müssener, Per Jegebäck (Hg.), *Språket, Makten och härligheten. Fem föreläsningar*. Uppsala: Uppsala Multiethnic Papers 2011.
- , »Other Animals in the Shelter. Peter Weiss, Franz Kafka and the Noise of Language«, in: *(M)Other Tongues. On Tracking a Difficult Distinction*, hg. v. Juliane Prade, Cambridge Scholars Publishing 2013, 186–203.
- , »Simone Hein-Khatib: ›Mehrsprachigkeit und Biographie. Zum Sprach-Erleben der Schriftsteller Peter Weiss und Georges-Arthur Goldschmidt« [Rezension], in: *PWJ* 17 (2008), 190–195.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, hg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart: Reclam 1977.
- Winnen, Angelika, *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.
- Wittgenstein, Ludwig, »Philosophische Untersuchungen«, in: ders., *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–196. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (= Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 1), 225–580.
- , *Wittgenstein und der Wiener Kreis. Gespräche aufgezeichnet von Friedrich Waismann*, hg. v. Brian McGuinness, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (= Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, hg. v. Gertrude Ascombe u. a., Bd. 3).
- Wohlfarth, Irving, »In lingua veritas. LTI mit und gegen Klemperer gelesen«, in: *Germanica* 27 (2000), 103–146.
- Wolf, Ror, »Die Poesie der kleinsten Stücke. Bemerkungen zu Peter Weiß [sic]«, in: *Streitschrift*, Heft 1, 34–36.
- Young, James E., *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and Consequences of Interpretation*, Bloomington 1988.
- , *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1992.
- Ziermann, Horst, »Bremen: Peter Weiss dramatisierte Franz Kafkas Roman ›Der Prozeß‹«, in: *Die Welt*, 31.5.1975.
- Zilkenat, Rainer, »Der Pogrom am 5. und 6. November 1923«, in: Verein Stiftung Scheunenviertel (Hg.), *Das Scheunenviertel. Spuren eines verlorenen Berlins*, Berlin: Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung 1999.

Namenregister

- Abusch, Alexander, 225, 259 f., 351
Adorno, Theodor W., 118, 121, 140,
152 f., 163, 167, 171, 178, 278, 280 f.,
314 f., 319, 345, 351 f., 360
Agamben, Giorgio, 142, 145
Althusser, Louis, 96
Arendt, Hannah, 48, 85 f.
Assmann, Aleida, 123
- Baer, Ulrich, 55
Barthes, Roland, 107 f., 337, 340, 343 f.
Bartók, Béla, 336
Beckett, Samuel, 57, 138, 269
Benjamin, Walter, 29, 32, 114, 119, 121,
128, 135, 168, 254–256, 301–303,
314 f., 323, 350 f., 354
Berg, Alban, 336
Bergman, Ingmar, 267, 286
Bergson, Henri, 119 f.
Bernsdorf, Max, 237
Biermann, Wolf, 153 f., 220
Bischoff, Charlotte, 327, 331 f., 341
Böhme, Hartmut, 175 f.
Bosch, Hieronymus, 195, 364
Braese, Stefan, 54 f.
Brecht, Bertolt, 30, 116 f., 124 f., 127,
135 f., 155, 161, 164, 168 f., 171 f.,
227, 255, 268, 316, 330, 348 f.
Breton, André, 107, 139, 269
Brod, Max, 312 f.
Brueghel, Pieter, 296, 309–312, 328 f.,
364
Buñuel, Luis, 180
Butler, Judith, 13, 30, 77, 90 f., 96, 98.
- Cage, John, 336
Canetti, Elias, 119
Carl, Friedrich (Friederle), 288, 291 f., 314
Carroll, Lewis, 189
Celan, Paul, 78, 146, 179
Coetzee, J.M., 37
- Dante, 31 f., 40 f., 51, 57–59, 73, 80,
113–115, 167, 189, 191, 194–202,
295–300, 309, 311, 364
Deleuze, Gilles, 107, 143, 332, 335, 345,
361
Derrida, Jacques, 13, 30, 42, 77, 79–82,
84–86, 93 f., 96, 102,
105 f., 175, 341
Dolar, Mladen, 353, 361
Duchamp, Marcel, 179
- Eisenstein, Sergei, 127
Eklund-Weiss, Irene, 295
Enquist, Per Olov, 205, 211 f.
Enzensberger, Hans Magnus, 120, 136,
191, 196–201
Ernst, Max, 179
- Foucault, Michel, 332
Francesca, Piero della, 296, 300, 302 f.,
309, 311
Freud, Sigmund, 32, 99, 104, 119, 178,
234, 236, 284, 299–301, 303, 309, 339
Frisch, Max, 26
- Gaudí, Antonio, 256
Gernhardt, Robert, 191

- Ginsburg, Lew, 221
 Goebbels, Joseph, 18, 60, 64, 96
 Goldschmidt, Georges-Arthur, 13, 15, 31, 50, 138, 141–145, 147, 285, 315, 322
 Grass, Günter, 43, 67 f., 230
 Guattari, Félix, 335, 345, 361,
- Habermas, Jürgen, 121
 Hager, Kurt, 154
 Haiduk, Manfred, 26–28, 222
 Hamacher, Werner, 122 f., 156
 Hansson, Solveig, 259 f.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 156, 238
 Hildesheimer, Wolfgang, 45 f., 540
 Hodann, Max, 259, 330, 350 f., 353
 Hofmann, Heinrich, 130
 Hölderlin, Friedrich, 225, 230, 238–240
 Honecker, Erich, 220
 Horkheimer, Max, 121, 152 f.
 Humboldt, Wilhelm von, 79 f.
- Immendorff, Jörg, 203, 207–209, 213
- Judd, Donald, 257
 Jünger, Ernst, 323, 338
- Kafka, Franz, 16, 32 f., 57, 77, 87–90, 141, 196, 227, 248 f., 255, 265, 267–287, 289–293, 295–300, 303–317, 319–335, 339–341, 345–347, 350–354, 358 f., 361–363
 Karasek, Hellmuth, 288–291
 Kien, Peter, 271–273, 291 f., 295
 Klemperer, Victor, 13, 29, 60–64, 66, 85, 96, 328
 Klint, Le, 334
 Klüger, Ruth, 15
 Koppenfels, Martin von, 64, 71, 114
- Lehmann, Hans-Thies, 174, 240
 Lenin, Wladimir Iljitsch, 203, 206, 218, 221, 25, 352
- Lessing, Gotthold Ephraim, 37, 48, 65, 72 f., 109 f.
 Lethen, Helmut, 137, 323, 337 f.
 Levi, Primo, 147, 150
 Lévinas, Emmanuel, 142
 Lukács, Georg, 121, 281 f.
 Lunačarskij, Anatolij, 240 f.
 Luxemburg, Rosa, 251
- Mahler, Gustav, 345, 359 f.
 Majakowski, Wladimir, 127
 Marat, Jean Paul, 131–134, 150 f., 204, 242
 Marcuse, Herbert, 121
 Marcuse, Ludwig, 121
 Marx, Karl, 51, 122, 129 f., 161–163, 171–177, 306
 Meinhof, Ulrike, 56
 Merleau-Ponty, Maurice, 40
 Mewis, Karl, 262, 353, 355
 Meyerhold, Wsewolod, 126 f.
 Mielke, Erich, 261 f.
 Miller, Henry, 268 f., 274–276, 282
- Nägele, Rainer, 354
 Neukrantz, Klaus, 295, 304, 307, 309
 Nietzsche, Friedrich, 127 f.
- Ossietszky, Rosalinde von, 348 f.
- Palmstierna-Weiss, Gunilla, 26, 45, 130, 205, 208, 224, 231, 286, 288, 365 f.
 Pärt, Arvo, 336
 Perten, Hanns Anselm, 133, 221 f.
 Piscator, Erwin, 126, 152, 224
- Reemtsma, Jan Philipp, 74
 Reich-Ranicki, Marcel, 23, 43, 54, 56
 Reinecke, Chris, 207 f., 213
 Richter, Hans Werner, 44, 54, 59, 66, 129–132, 146, 161
 Riefenstahl, Leni, 95 f.

- Rosenberg, Alfred, 61
 Rosner, Jakob, 355–362
 Rühle, Jürgen, 125 f.
- de Sade, Donatien Alphonse François,
 132 f., 195
 Santner, Eric L., 354 f., 362
 Scarry, Elaine, 162, 174, 240, 298
 Schönberg, Arnold, 297, 336
 Sebald, W. G., 157, 170
 Seghers, Anna, 116, 124
 Stahlmann, Richard, 259, 354
 Starobinski, Jean, 238
 Steiner, George, 13, 60, 77, 90, 97 f.
 Strindberg, August, 128, 182, 184, 269
- Tairow, Alexander, 127
 Tretjakow, Sergei, 127
 Trotzki, Leo, 31, 204 f., 217 f., 224, 278
- Ullbricht, Walter, 125, 351
 Unseld, Siegfried, 12, 135 f., 180, 252
- Walser, Martin, 55, 136
 Warburg, Aby, 122
 Wehner, Herbert, 260, 327
 Weisberger, Lucie, 272 f., 291 f.
 Weiss, Eugen, 295
 Winckelmann, Johann Joachim, 73
 Wittgenstein, Ludwig, 79
 Wolf, Christa, 26
- Zürn, Unica, 179
 Zweig, Arnold, 116

