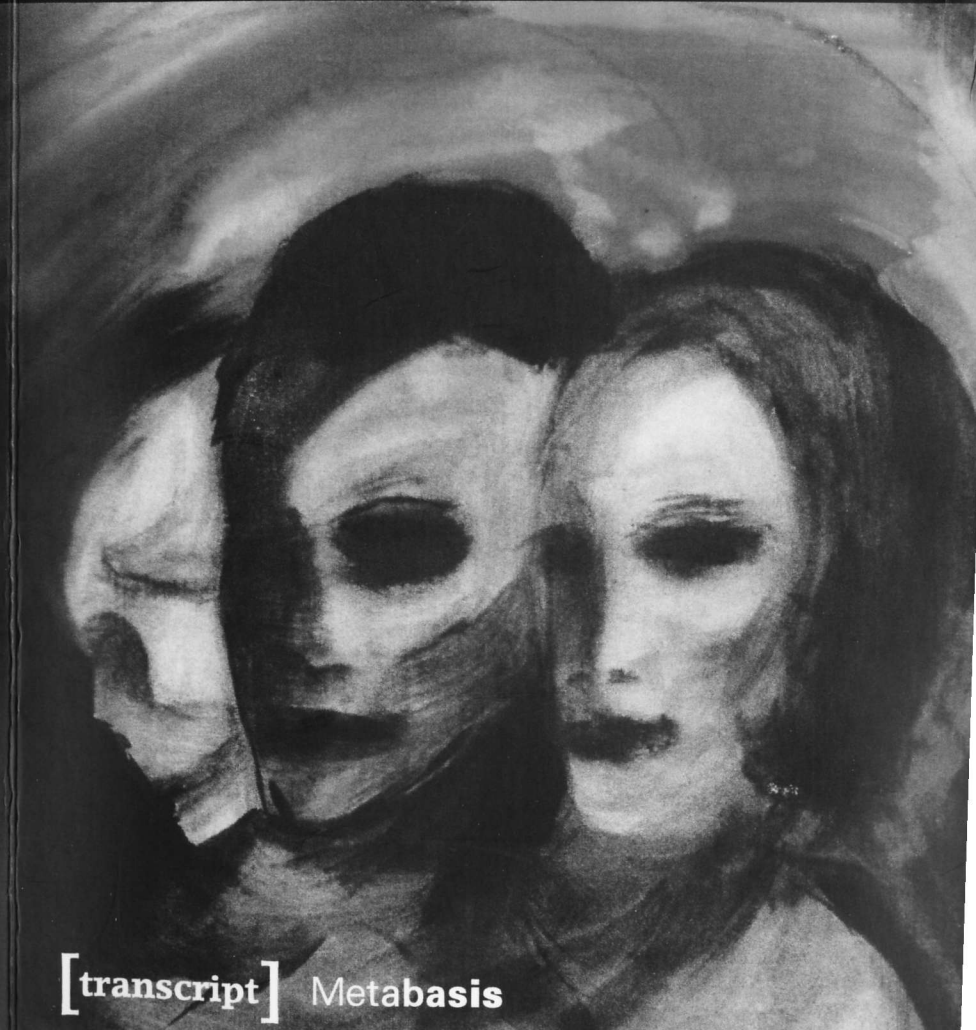


Margrid Bircken, Dieter Mersch,
Hans-Christian Stillmark (Hg.)

EIN RISS GEHT DURCH DEN AUTOR

Transmediale Inszenierungen
im Werk von Peter Weiss



[transcript] Metabasis

- Elaborata dal GfP, servizi
operazioni addetti al servizio,
Nel sottoscrivere le present
riscontro disallineamen
8. Le biblioteche si impegn
c. Chiedere la presen
documento richie
d. Comunicare in i
giorni lavorativi
a. Evitare le rivolte
riguarda i seguenti sepa
pratiche (interpolazione
9. Le biblioteche si impeg
invia gratuitamente.
d. I DD sulle ER di Atene
"operatore", inserendo i
2. Le biblioteche si impeg
casale.
molinare ad un'altra sit
nate le connesse presen
4. In caso di impossibilit
dell'area disciplinare di
3. Le biblioteche si impeg
possibile dei documenti
l'attenzione al fatto ch
secondo quanto definit
licenze di Ateneo, in b
5. Il servizio viene svolto
attraverso il canale beta
transazioni di DD su
1. Al fine di garantire
pratiche che seguono:
Le biblioteche che partecipano
sulle Risorse Elettroniche di A

Editorial

Medien entfachen kulturelle Dynamiken; sie verändern die Künste ebenso wie diskursive Formationen und kommunikative Prozesse als Grundlagen des Sozialen oder Verfahren der Aufzeichnung als Praktiken kultureller Archive und Gedächtnisse. Die Reihe **Metabasis** (griech. Veränderung, Übergang) am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam will die medialen, künstlerischen und gesellschaftlichen Umbrüche mit Bezug auf unterschiedliche kulturelle Räume und Epochen untersuchen sowie die Veränderungen in Narration und Fiktionalisierung und deren Rückschlag auf Prozesse der Imagination nachzeichnen. Darüber hinaus werden Übergänge zwischen den Medien und ihren Performanzen thematisiert, seien es Text-Bild-Interferenzen, literarische Figurationen und ihre Auswirkungen auf andere Künste oder auch Übersetzungen zwischen verschiedenen Genres und ihren Darstellungsweisen. Die Reihe widmet sich dem »Inter-Medialen«, den Hybridformen und Grenzverläufen, die die traditionellen Beschreibungsformen außer Kraft setzen und neue Begriffe erfordern. Sie geht zudem auf jene schwer auslotbare Zwischenräumlichkeit ein, worin überlieferte Formen instabil und neue Gestalten produktiv werden können.

Mindestens einmal pro Jahr wird die Reihe durch einen weiteren Band ergänzt werden. Das Themenspektrum umfasst Neue Medien, Literatur, Film, Kunst und Bildtheorie und wird auf diese Weise regelmäßig in laufende Debatten der Kultur- und Medienwissenschaften intervenieren.

Die Reihe wird herausgegeben von Heiko Christians, Andreas Köstler, Gertrud Lehnert und Dieter Mersch.

MARGRID BIRCKEN, DIETER MERSCH,
HANS-CHRISTIAN STILLMARK (HG.)

Ein Riss geht durch den Autor

Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss

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.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Peter Weiss: »Selbstbildnis zwischen Tod und Schwester« (1935), © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

Lektorat & Satz: Stefanie Rymarowicz

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1156-4

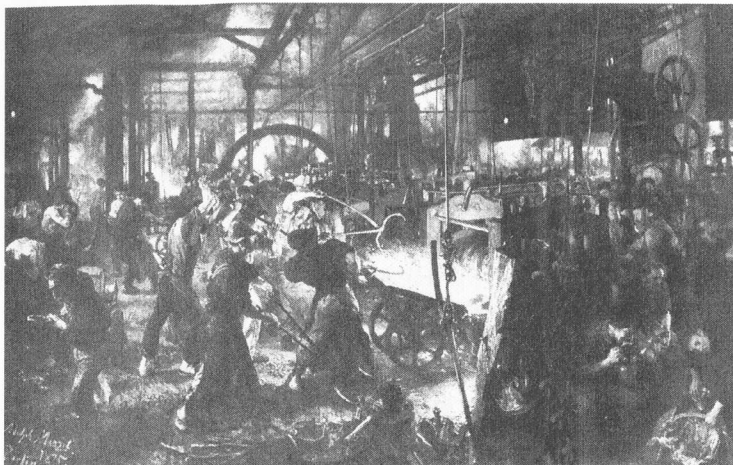
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Peter Weiss: Maler, Filmemacher, Schriftsteller, Dramatiker.	7
<i>Dieter Mersch</i>	17
Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen. Peter Weiss' intermediale Kunst	
<i>Jost Hermand</i>	38
Arbeiterbilder. Adolph Menzels <i>Das Eisenwalzwerk</i> und Robert Koehlers <i>Der Streik</i>	
<i>Gerhard Friedrich</i>	59
Die »Ortschaft« des Peter Weiss. Ortslosigkeit und Raumverlust in der Sprache der frühen Prosa	
<i>Jochen Vogt</i>	69
Ugolino trifft Medusa. <i>Nochmals</i> über das »Hadesbild« in der <i>Ästhetik des Widerstands</i>	
<i>Helmut Peitsch</i>	92
»Heilmann an Unbekannt: [...] dies aber ist der Abschiedsbrief«. <i>Die Ästhetik des Widerstands</i> und das Genre des letzten Briefs	
<i>Thomas Schmidt</i>	127
Begrenzung und Ausschnitt. Zur Problematisierung der Wahrnehmung in Peter Weiss' <i>Der Schatten des Körpers des Kutschers</i> und ausgewählten Texten des Nouveau Roman	
<i>André Fischer</i>	155
Bilder der Konvulsion. Betrachtungen zum filmischen Werk von Peter Weiss	
<i>Hans-Christian Stillmark</i>	179
Inszenierungen des Körpers in frühen Werken von Peter Weiss	
<i>Jan Kostka</i>	196
Die Bearbeitung des Vietnam-Problems in Weiss' <i>Trotzki im Exil</i>	
<i>Jürgen Schutte</i>	215
Manchmal ist die Welt doch eine Scheibe	
Zu den Beiträgern	238



Adolph Menzel Das Eisenwalzwerk



Robert Koehler Der Streik

Gerhard Friedrich

Die »Ortschaft« des Peter Weiss. Ortslosigkeit und Raumverlust in der Sprache der frühen Prosa

Der Vater von Peter Weiss – Eugen Weiss – in Ungarn geboren und jüdischer Herkunft, ist zum Protestantismus übergetreten, nachdem er als österreichisch-ungarischer Offizier am ersten Weltkrieg teilgenommen hat. In der Folgezeit wurden die jüdischen Wurzeln des Vaters zum Familientabu. Peter selbst erfuhr von ihnen – nach den Memoiren seiner Schwester Irene – erst 1938, nachdem er von seiner Mutter darüber unterrichtet worden war.

Nach der Emigration der Familie hat Weiss diese verdrängte Identität sozusagen als Negativabdruck ihrer selbst annehmen müssen, d.h. in der verfremdet-oktroierten Gestalt, in der sie nur Anlass von Diskriminierung war. Jüdische Identität wird ihm als von vornherein negierte zuteil – und zwar als zweifach negierte: sowohl in der Assimilation des Vaters, als durch den die Emigration erzwingenden Antisemitismus der Nazis. Mit anderen Worten: Weiss hat sich nie positiv als Jude wahrnehmen können, sondern erst aus der Perspektive der Negation jüdischer Identität, als einer, dessen Identität darin besteht, kein Existenzrecht zu haben und – sofern dies so zur Identität wird – sich selbst auch kein Existenzrecht zusprechen zu können.

Aus dieser im Kern selbstzerstörerischen Identifikation mit der Perspektive des übermächtigen Feindes, aus dieser Identität negierter Identität, ergeben sich – unter anderem – sowohl Weiss' Betonung einer Dialektik im Verhältnis von Täter und Opfer, die diese Rollenverteilung im Sinne ihrer potentiellen Umkehrbarkeit relativiert, als auch seine Affinität zu Franz Kafka, dem er sein letztes Stück, *Der Neue Prozeß*, widmete.

Das künstlerische Schaffen des Peter Weiss – von der Malerei in den 30-er und 40-er über die Filme der 50-er Jahre bis zum Schreiben in deutscher Sprache – war wesentlich die Anstrengung, dieses auf seiner Existenz lastende Veto zu überwinden, sich im Schreiben, die tatsächliche, negierte kompensierend, eine virtuelle Identität zu schaffen. Noch sein letztes Werk – *Die Ästhetik des Widerstands* – hat er als seine »Wunschautobiografie« bezeichnet. Wenn dergestaltete Identität Heimstatt hat, kann dies nur die nomadisch-autonome Schrift als solche sein, deren Sprache auch nur scheinbar national geprägt und gebunden ist. Weiss schrieb seit Beginn der 50-er Jahre auf Deutsch und gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, und doch beharrte er noch 1979 darauf: »Ich war nie ein Deutscher.«

Weiss ist, 18-jährig, mit den Eltern über England und die Tschechei nach Schweden emigriert und – außer zu kurzen Besuchen – nie nach Deutschland zurückgekehrt. Er vollzieht in seinem Text *Meine Ortschaft* (1964) in Form einer Art von Zugehörigkeits-erklärung zu allen dort ermordeten Juden die ihm bis dahin nicht möglich gewesene definitive »Verortung« in einer »Ortschaft«, die er als die wesentlich Seinige, ihm existentiell zugehörige anerkennt, die er aber – rein zufällig – verpasst hat: Auschwitz. Er begreift sich als zufällig Lebender. Die Negativität einer Identität aus der Perspektive der Täter mutiert so in eine im Kern melancholische Identifikation mit den Toten, die ihm sein Noch-Leben als ungebührlichen und uneigentlichen Überhang ohne Mittelpunkt erscheinen lässt.

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.¹

60

Nachträglich wurde sie ihm von so existentieller Bedeutung, dass kein anderer Ort ihm jemals existentielle Koordinaten liefern und ihm jemals würde konsistent erscheinen können. Er erwähnt verschiedene europäische Orte und Landschaften, um sie aber sofort als mögliche »Lebensorte« zu verwerfen:

Es waren Durchgangsstellen, sie boten Eindrücke, deren wesentliches Element das Unhaltbare, schnell Verschwindende war, und wenn ich untersuche, was jetzt daraus hervorgehoben und für wert befunden werden könnte, einen festen Punkt in der

1 Weiss 1968b, 114.

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.²

Alle Orte konnten für Peter Weiss von diesem einem »Un-Ort« absorbiert werden, da sein »Name auf den Listen derer stand, die dorthin für immer übersiedelt werden sollten«, aber auch, da er schon vor seinem Auschwitz-Besuch jüdische Identität vorrangig als Existenzverbot wahrnahm. Er stirbt in Auschwitz einen inneren Tod aus Empathie und lebt nun bewusst in einem Nirgendwo, jedoch seine Wahrnehmung der Dimension des Raums als im Diesseits und Dasein versicherndes Gerüst konstanter Koordinaten wird schon vor dem Auschwitz-Besuch prekär gewesen sein.

Wesentlich mit dem Raum und den konstanten Koordinaten des »Territoriums« verbunden ist für Weiss die Sprache. Er erzählt in seinem Text *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache* (1965), wie er die Vertreibung aus seinem Land zugleich als Vertreibung aus seiner Sprache erfuhr und erlitt. So konnte ihm im Umkehrschluss die Wiedererringung der Sprache im Schreiben als Autonomie verleihende Kompensation des »Heimatverlustes« erscheinen:

So kommt der Schreibende auf einem Umweg über den Zerfall und die Machtlosigkeit zum Schreiben, und jedes Wort, mit dem er eine Wahrheit gewinnt, ist aus Zweifeln und Widersprüchen hervorgegangen. Einmal wurde er aus allen Bindungen herausgerissen und in eine Freiheit versetzt, in der er sich selbst aus der Sicht verlor. Aber die Möglichkeit entsteht, dass er mit der Sprache, die ihm zur Arbeit dient und die nirgendwo mehr einen festen Wohnsitz hat, überall in dieser Freiheit zu Hause sei.³

Nach seiner ersten Periode als Maler verknüpft sich – nach den Schreibversuchen auf Schwedisch – in der Wiederaufnahme des Schreibens auf Deutsch zunächst vor allem das Ringen um den Wiedererwerb der Sprache mit dem auf sprachlichen Raumverzicht, mit dem radikalen Experiment einer Sprache ohne Raum, d.h. in lebensgeschichtlicher Perspektive letztlich: der Sprache des Ortslosen, des über eine absolute Sprache verfügenden Weltbürgers oder Nomaden.

Der Prosatext *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1952) nimmt im Werk von Peter Weiss unter verschiedenen Gesichtspunkten eine Schlüsselrolle ein. Er ist der erste – mit einer Verzögerung

2 Ebd.

3 Weiss 1968c, 187.

61

rung von acht Jahren (1960) – auf Deutsch veröffentlichte Text von Weiss.⁴ Er ist der Text, mit dem Weiss seine Schaffensperiode als Maler abschließt und mit dem er als Schriftsteller im deutschsprachigen Raum bekannt wird.

Der Übergang vom Malen zum Schreiben zeichnete sich in der Weiss'schen Perspektive ab als Übergang von der Gestaltung des reinen Raums zum reinen Zeitablauf. Die Raum-Zeit Koordination erscheint ihm in beiden Ausdrucksmodi auf jeweils entgegengesetzte Weise in einer der beiden Dimensionen absorbiert. Noch 1965 verzeichnet er in seinen *Notizbüchern*: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichtens - der Raum das Gebiet des Malens.⁵

Die Flucht aus der unbewältigbar erscheinenden Raumbeherrschung – Weiss betrachtete sich aus ebendiesem Grund als Maler gescheitert – in die allerdings nur scheinbar reine Zeitfolge der Sprache erprobt Weiss im *Schatten des Körpers des Kutschers*.

Zunächst erscheinen in der Textstruktur wesentliche Operationen der Repräsentation dreidimensionaler Wirklichkeit im Sprachinnenraum radikal eliminiert: Kontinuum und Konfiguration, Gleichzeitigkeit, Über- und Unter-, Vor- und Nachordnung: Ordnungsprinzipien, die es gestatten, wahrgenommene Einzelphänomene untereinander und zu größeren Raumeinheiten in Beziehungen zu setzen, die als mentale Repräsentation von Räumlichkeit von der »realen« Zeit der Sprache unabhängig sind.

All dies hat Weiss seiner Sprache im *Schatten des Körpers des Kutschers* radikal ausgetrieben. Das Ergebnis ist die Bruchstückhaftigkeit des Ganzen, die sprachliche Anhäufung von Einzelwahrnehmungen, die Konzentration auf kleinste Einheiten, die bestenfalls zur nächstgrößeren in eine mechanische Verbindung gebracht werden, die Auflösung von gleichzeitig – im Raumkontinuum – ablaufenden Handlungen in seriell Nacheinander, die Wiedergabe wahrgenommener – auch gleichzeitiger – sprachlicher Äußerungen einer Konversation als seriell Nacheinander einzelner akustischer Reize.

Das wahrnehmende Subjekt erscheint so von seinen Wahrnehmungen überwältigt. Es hat nicht die Möglichkeit, sie zu sichten, unter ihnen auszuwählen und sie zu ordnen. Wenn nicht die völlige Abwesenheit, so kann doch die konstitutionelle Schwäche des wahrnehmenden und schreibenden Subjektes festgestellt werden. Es entsteht eine Textstruktur, die an Schreibweisen und Konzepte

4 Erste Veröffentlichung 1960 als Tausenddruck 3 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. mit sieben Collagen des Autors.

5 Weiss 1972, 323.

des »extremen« deutschen Naturalismus erinnert, wie zum Beispiel an den »Sekundenstil« eines Arno Holz.

Einige kurze Beispiele (obwohl sie, um den seriellen Charakter adäquat wiederzugeben, nur lang sein dürften):

[...] auf das rechte Bein stütze ich den Arm mit der schreibenden Hand, [...] Die Hände, den Löffel haltend, heben sich jetzt von allen Seiten den Töpfen entgegen, die Hand der Haushälterin [...], die Hand des Hauptmanns [...], die Hand des Doktors [...], die Hand des Hausknechts [...], die Hand des Schneiders [...], meine eigene Hand [...], und dann keine Hand, in einem leeren Raum [! – G.F.] der auf eine Hand wartet.⁷

Die Gleichzeitigkeit des gemeinsamen Essens dieser Figuren erscheint als Nacheinander isolierter Momente in der Aufzählung der Hände gegen die Töpfe, wie die Personen als von ihren Händen getrennt erscheinen. Dieses Zerfallen des Zeitkontinuums in Einzelmomente, wie auch die Zerstückelung der organischen Einheit der Individuen, ist in letzter Instanz der absoluten Herrschaft des »Nacheinander« geschuldet, das seinerseits aus der Anerkennung der Zeit als einziger Dimension der Sprache resultiert. »Von den Worten der Haushälterin [...] verstand ich folgende Bruchstücke, Bohnen lange kochen, Schinken, Speckschwarte, Fett auslassen, gestocktes Fett, Schmalz, Gans (ganz) [...]«⁸

Die Wiederholung von »Gans« als »(ganz)« deutet hier auf die Reduzierung der Wahrnehmung der Worte als bloße akustische Reize hin, denn »Gans« und »ganz« lauten gleich. Eine als völlig autonom begriffene Sprache ist nur akustisches Phänomen; es besteht kein Kriterium zur Distinktion lautgleicher Phoneme, da ihre Zeichenfunktion ausgeblendet wird – so kann sie nur als Lautfolge in der Zeit bestehen.

Dies sind die Geräusche; das Schmatzen und Grunzen des Schweinerüssels [nicht des Schweins! G.F.], das Schwappen und Klatschen des Schlammes, das borstige Schmierens des Schweinerückens an den Brettern, das Knirschen der Bretter und lockeren Pfosten an der Hauswand, [...].⁹

Hier kann verallgemeinernd bemerkt werden, dass der Erzähler sich in seiner Wirklichkeitswahrnehmung mehr auf akustische Reize als

6 Weiss 1991b, 11.

7 Ebd., 18.

8 Ebd., 41.

9 Ebd., 9.

auf Gesehenes stützt. Häufig identifiziert Weiss selbst Personen nach den von ihnen hervorgerufenen Geräuschen:

[...] und das Schaben einer Säge, vom Schuppen her. Das ruckhafte, zuweilen kurz aussetzende und dann wieder heftig einsetzende Hin und Her der Säge deutet darauf hin, daß sie von der Hand des Hausknechts geführt wird. Auch ohne dieses besondere, oft von mir gehörte und durch Vergewisserung bestätigte Merkmal wäre es nicht schwer zu erraten, daß der Hausknecht die Säge handhabe, [...]; es sei denn, daß eben ein neuer Gast eingetroffen wäre [...]. Doch ich habe den Wagen nicht kommen hören, weder das Scheppern der Räder und Riemer, noch das Poltern der Karosserie, weder das Hornsignal des Kutschers das dieser bei seiner Ankunft auszustoßen pflegt, noch sein Schnalzen mit der Zunge und seinen trommelnden Zungenlaut mit dem er das Pferd zum Halten mahnt, auch das Stampfen des Pferdes habe ich nicht gehört, und auf dem aufgeweichten Feldweg müßte es zu hören gewesen sein.¹⁰

Nach einer solchen Textstelle wird verständlich, dass Weiss vereinfachen konnte: die Dimension der Malerei sei der Raum, die der Literatur aber die Zeit.¹¹ Die Wahrnehmung der Realität und ihre sprachliche Wiedergabe vollzieht sich hier als „Symphonie“ von Geräuschen, der Text besteht in der Evokation der Vorstellung akustischer Phänomene und nähert sich – soweit dies einem Text möglich ist – tatsächlich der Musik an; die Dimension der Musik aber ist die Zeit. Sprache ohne Raum wäre in letzter Konsequenz wahrscheinlich eine rein onomatopäische Sprache – und dieser nähert sich Weiss hier an. Den Totalverlust ihrer Fähigkeit, Räumlichkeit und damit auch Körperlichkeit wiederzugeben, erleidet diese Sprache am Ende des Textes, als sie – und das Paradox steigert die Spannung ins Extreme – den Koitus, Körperlichkeit par excellence, von Haushälterin und Kutscher schildert. Er wird wiedergegeben als Schattenspiel. Nicht die Körper, sondern nur die – zweidimensionalen – Schatten der Körper agieren.

10 Ebd., 9 f.

11 Um Missverständnissen vorzubeugen: selbstverständlich vollziehen sich Sprache, Schreiben und Lesen – im Vergleich zur ›Statik‹ des Bildes – wesentlich in der Zeit. Sprache allerdings auf ihre Exekution in realer Zeit zu reduzieren, und folglich in ihrem ›Innenraum‹ auch nur die Zeit gelten zu lassen, bedeutet in letzter Konsequenz, sie als bloß akustisches Phänomen – ähnlich der Musik – wahrzunehmen, sie ihrer spezifischen Zeichenfunktion, Welthaltigkeit in allen Sinnen und Dimensionen repräsentieren zu können, zu berauben.

Die Schatten der Hände des Kutschers drängten sich in den Schatten des Rockes der Haushälterin ein, der Schatten des Rockes glitt zurück und der Schatten des Unterleibes des Kutschers wühlte sich in den Schatten der entblößten Schenkel der Haushälterin ein.¹²

Und selbst da, wo Räumliches den Text zu strukturieren scheint, konstituiert sich dieses wesentlich als Übertragung in zeitliches Aufeinanderfolgen, als das Paradoxon einer Art von ›seriellem Raum‹.

Den Blick nach links wendend nehme ich den Steinhaufen hinter dem Schuppen wahr, und hinter dem Steinhaufen [...] erhebt sich die Scheune, und hinter der Scheune breiten sich die Äcker aus, und in den Ackerfurchen stampft ein Pferd, und hinter dem Pferd schwankt ein Pflug her, und hinter dem Pflug [...] stampft der Hausknecht, und hinter den Äckern liegen die Waldungen [...]¹³

Hier erscheint Räumlichkeit als Reihung auf einer Linie. Die Ordnung der wahrgenommenen Objekte oder Personen konstituiert sich als sich in der Zeit vollziehendes Nacheinander. Und zwar geschieht diese Übersetzung von Raum in Zeit in der Wiederholung der ständig gleichen Präposition ›hinter‹. Durch die Wiederholung wird die spezifische Bedeutung der Präposition des Ortes abgeschliffen, sie wird zu einem beliebigen Verbindungsstück, zu einer Art von Konjunktion, die die Reihung in der Zeit herstellt.

Allerdings gelingt es dieser Sprache nicht völlig, das Raumproblem zu liquidieren. Gegen Ende des Textes – unter anderem in dem einzigen intakt wiedergegeben Dialog – geht der Erzähler selbst ihm tief beunruhigt nach:

[...] wie alle die mit Kohlen angefüllten Säcke in der [...] nicht einmal vollbeladenen Kutsche Platz gefunden hatten, und dies wurde mir, nachdem ich einige Male zwischen der Kutsche und dem Kohlehaufen im Keller hin und hergegangen war, um die Raummenge zu vergleichen, nur noch unverständlicher. [...]; und auch heute, drei Tage und drei Nächte später, habe ich noch keine Erklärung gefunden für den unverhältnismäßig großen Unterschied zwischen der Raumgröße die die Kohlen im Wagen zur Verfügung hatten und der Raumgröße in der sie sich im Keller ausbreiteten.¹⁴

12 Ebd., 55.

13 Ebd., 30.

14 Ebd., 53.

Zweifellos dient das Grübeln über die Unverhältnismäßigkeit der Größen der Räume Keller-Kutsche bezogen auf die Kohlenmenge hier einer Dämonisierung des Kutschers und seiner Kutsche. Dass diese Dämonisierung aber gerade über das unlösbare Rätsel unproportionaler Raumgrößen geschieht, kann nach allem bisher Gesagten auch als Hinweis darauf verstanden werden, dass der Raum als solcher und überhaupt alle Orte für Weiss zu Dämonen geworden sind. Denn es gelingt ihm nicht, in der nomadenhaft absoluten orts-, raum- und körperlosen Sprache eines metaphysisch-omnipräsenten Weltbürgers die ihm durch das Bewusstsein seiner »Unzugehörigkeit«, seiner Zugehörigkeit zu dem einen Un-Ort zugefügten Verletzungen zu kompensieren – die Wunde bleibt offen. Noch 1969 – Jahrzehnte nach der Zeit einer Emigration als Überlebensfrage – erkennt er:

Die wilden Reisen, die ich immer wieder unternehme, sie sind weiterhin Ausdruck der Emigration. [...] Wenn ich reise, tue ich es mit der Frage, ob ich einen Wohnort finden könnte. Die anderen wissen, sie kehren zurück nachhause. Für mich ist Reisen Fortsetzen der Auswanderung, [...]. Ich sage zwar, ich könnte überall zuhause sein, doch es stimmt nicht. Ich bin es nirgendwo.¹⁵

Und auch in seiner »späten« *Ästhetik des Widerstands* finden sich Spuren einer nur prekären Verankerung im Raum:

Der eigentliche Vorstoß ins Fremde begann, als ich die Uferstraße über der Seine erreicht hatte, ich folgte der Mauerbrüstung nach rechts, unter einem Anfall von Schwindel und Umnachtung. Eine Stange war aus dem Boden des Floßes gerissen, als Mast aufgerichtet und mit dem Bugseil befestigt worden, das Klatschen des Segelfetzens war zu hören [...].¹⁶

66

Der Ich-Erzähler der *Ästhetik des Widerstands*, während eines kurzen Aufenthaltes in Paris (1938), geht durch die Straßen der Stadt und unmittelbar – Sprung – befindet er sich in dem Gemälde von Géricault, *Das Floß der Medusa*. Er befindet sich nach bruchlosem Übergang in der Zweidimensionalität des Bildes, wie er sich zuvor auf der Straße befand. Bild und Wirklichkeit gelten ihm gleich – wie dem Phantom, das in den Spiegel hinein und wieder aus ihm austritt.

Diese »Sprache ohne Raum« des Peter Weiss, als Schreibweise und Textstruktur paradoxe »Heimstatt« des zugleich überall und

15 Weiss 1982, 658.

16 Weiss 1976, 14.

nirgendwo Beheimateten, kann in letzter Instanz als Versprachlichung der Erfahrungen von »Ortslosigkeit« und »Unzugehörigkeit« begriffen werden, den existentiellen Konstanten im Leben und im Tod der europäischen Juden im Zeichen von Auschwitz. Ich möchte abschließend die Zeile aus Paul Celans *Todesfuge* erinnern: » ... er schenkt uns ein Grab in der Luft«.

67

Literatur

Weiss, Peter (1968a) *Rapporte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Weiss, Peter (1968b) *Meine Ortschaft*. In: Weiss 1968a.

Weiss, Peter (1968c) *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache*. In Weiss 1968a.

Weiss, Peter (1972) *Notizbücher 1960-1971*, Erster Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Weiss, Peter (1976) *Ästhetik des Widerstands II*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Weiss, Peter (1982) *Notizbücher 1960-1971*, Zweiter Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Weiss, Peter (1991a) *Werke in sechs Bänden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Weiss, Peter (1991b) *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. In: Weiss 1991, 2. Band

Jochen Vogt

Ugolino trifft Medusa. Nochmals über das »Hadesbild« in der Ästhetik des Widerstands

»Gut, ich erreiche ein Extrem. Ein Schiffbrüchiger, der auf einem Wrack treibt, indem er auf die Spitze des Mastbaums klettert, der schon zermürbt ist. Aber er hat die Chance, von dort zu seiner Rettung ein Signal zu geben.«

Walter Benjamin an Gershom Scholem, 17.4.1931

Bilder und Beschreibungen des Schreckens und des Schmerzes, der Ausübung von Gewalt und der Deformation leidender Körper durchziehen das bildkünstlerische und literarische Werk von Peter Weiss von Anfang bis Ende. Sie sind mehr als ein roter Faden, sie bilden seine grundlegende Textur. Ein anfangs besonders glühender – und später umso tiefer enttäuschter Verehrer des Künstlers, Karlheinz Bohrer, hat dies als erster im Begriff der »Tortur« festgehalten. Fast ebenso früh, vor fast vierzig Jahren, hat Reinhold Grimm auf das unverwechselbare »Bilderdenken« des Autors Weiss hingewiesen.¹ An beide Beobachtungen möchte ich, im Blick auf ein besonders herausragendes »Schreckens-Bild«, das ominöse *Floß der Medusa*, anknüpfen. Nicht weiter eingehen will ich hingegen auf die kontroverse Diskussion über das Verhältnis von »Wort« und »Bild«, oder von Literatur und Malerei (bzw. Film), bei Weiss, die er mit ebenso apodiktischen wie ambivalenten Formulierungen in seiner *Laokoon*-Rede von 1965 selbst provoziert hatte. Mir scheint es ausreichend, das Unstrittige festzuhalten: dass es bei Weiss – *erstens* – eine lebenslang produktive Spannung zwischen Bild- und Sprachmedium gibt: »Das Bild liegt tiefer als die Worte [...] Worte bezweifeln die Bilder [...]« Und dass – *zweitens* – aller Medienkonkurrenz

1 Bohrer 1970, 182ff.; Grimm 1971, 234ff.