

Gustav Landgren
(Uppsala/Mainz)

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

Einleitung

Im deutschen Kulturraum, so stellt Wolfgang Müller-Funk zusammenfassend fest, stellt der Essay »insgesamt eine unterrepräsentierte Gattung« dar, die »eine Randerscheinung des geistigen (philosophischen wie politischen) Lebens« bildet¹. Im Jahr 1949 stellt Josef Kärner lapidar fest, dass eine »Geschichte des Essays [in Deutschland] fehlt«². Dies mag damit zu tun haben, dass der Essay »ein fremdländisches Gewächs« darstellt, das im Gegensatz zu den etablierten literarischen Gattungsformen (Roman, Novelle, etc.) eine schwer zu definierende Mischform darstellt, die sich am Randgebiet der Literaturwissenschaft bewegt³. In Deutschland erfolgt die Einführung des Formbegriffs »Essay« erst im Jahr 1859, als der Berliner Professor für Kunstgeschichte Hermann Grimm, Sohn und Neffe der Brüder Grimm, eine Sammlung literarischer Arbeiten unter diesem Titel herausgab⁴. Als selbstständige literarische Ausdrucksform konnte sich der Essay erst nach 1945 durchsetzen.

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

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

³ Ebd., S. 10f., S. 21, hier S. 21.

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

Der Essay stellt keine Gattung im herkömmlichen Sinne dar, sondern ein heterogenes literarisches Genre, welches schwer definierbar ist. Bereits der etymologische Ursprung des Wortes deutet auf Unbestimmtheit hin. Als Gewährsmann des Essays gilt Michel de Montaigne, dessen *Essais* zwischen 1580 und 1588 erschienen sind. Zu den Gründungsgestalten der Gattung zählt zudem Francis Bacon, der einzelne Prosastücke erstmals explizit als »Essays« bezeichnet hat, während Montaigne immer diesen Begriff auf die Gesamtheit seiner Schriften bezog⁵. Das französische Wort *essai*, das sich aus dem Spätlateinischen *exagium* (Prüfung, Abwägen, Gleichmaß) herleitet, bedeutet Überprüfung, Verifizierung, Experiment, Versuch, Probe-
lauf oder »literarisches Prosawerk von sehr freier Gestaltung, das eine Thematik behandelt, ohne sie zu erschöpfen oder verschiedene Artikel miteinander verknüpft«⁶. Klar ist, dass sich der Essay in einem literarischen

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

⁵ Vgl. ebd., S. 27.

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

Grenzgebiet zwischen Literatur und Philosophie oder Literatur und wissenschaftlicher Theorie bewegt. Unter den offenen, mit dem Essay verwandten literarischen Formen rechnet demgemäß Bruno Berger das Feuilleton, den Brief und das Tagebuch⁷. Die Länge eines Essays ist nicht eindeutig festgelegt. Im Extremfall kann er wie eine Kurzgeschichte konzipiert sein, wie etwa Virginia Woolfs *The Death of the Moth*. Zu den Hauptmerkmalen des essayistischen Diskurses zählen laut Peter V. Zima Nichtidentität von Subjekt und Objekt, Erfahrung, Ambivalenzbewusstsein, Selbstreflexion, Offenheit und Dialog; der Essay fordert den Autor immer wieder heraus, seine Stellungnahme zu relativieren⁸. Ähnlich definiert Christian Schärf den Essay als »offene Form [...] im Gegensatz zum einstigen fundamentalistischen Kathedermonolog, er dient als Experimentierfeld in der Sache und für die Arbeit des Autors als Ebene der Selbsthinterfragung«⁹. Zudem zeichnet sich der Essay häufig durch eine Verbindung zwischen Kritik¹⁰ und Utopie aus. Mittlerweile herrscht eine inflationäre und verwirrende Anzahl von Definitionen des Begriffs Essay, der als Oberbegriff nichtfiktionaler Prosa scheinbar beinahe alles umfassen kann. Dies hat Christian Schärf dazu veranlasst,

⁷ Vgl. ebd., S. 33, S. 37.

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

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

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

von einer Kapitulation der Literaturwissenschaft hinsichtlich der Heterogenität des Genres zu sprechen: »Genau besehen wird beinahe alles zum Essay. Dokumentarfilme werden zu Filmessays, es entsteht der Essayroman und der Romanessay; das essayistische Gedicht, der Versessay [...]. Heute kann man den Eindruck gewinnen, dass der Essay allgegenwärtig ist«¹¹. Solche und ähnliche Definitionen sind insofern problematisch, da sie den Begriff Essay zu einem *umbrella term* für beinahe alles Geschriebene ausdehnen. Diese breite Definition macht eine Untersuchung des Essays belanglos, da der Begriff dadurch seine ursprüngliche Bedeutung verliert. Der Essay wird hier in Anlehnung an Reinhard Nickisch folgendermaßen definiert: »Der Essay ist ein subjektiv gestaltetes und stilästhetisch durchformtes abgeschlossenes Stück nichtfiktiver Prosa, das prinzipiell weder thematisch noch tendenziell eingegrenzt ist und seinen Gegenstand in aller Regel kritisch-skeptisch, intuitiv-assoziativ, facettenreich und oft auch mehr oder minder dialogisch (nicht aber methodisch, systematisch und erschöpfend wie etwa Traktat oder Abhandlung) behandelt«¹². Hinzuzufügen wäre hier, dass der Essay zudem tendenziell von einem reflexiven Charakter gekennzeichnet ist¹³.

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

¹¹ Schärf: Geschichte des Essays [wie Anm. 9], S. 7.

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

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

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

Gefahr des Individuums sieht. Der kritische Intellektuelle wendet sich von der formierten Massengesellschaft ab und versucht, das »sterbende Individuum« (Paul Valéry) durch radikale Kritik zu retten. Dabei ist das bevorzugte Medium der Essay, der durch seine vornehmsten Merkmale, Reflexion, Kritik, Ironie und Dialog die Rettung des Individuums in einer entmenslichten Gesellschaft ermöglichen soll¹⁵.

Zu den zahlreichen Intellektuellen, die im 20. Jahrhundert den Essay als kritisches Instrument erprobt haben gehört – neben Robert Musil, Heinrich Mann, Jean-Paul Sartre, Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse – auch Peter Weiss. Weiss' erste schwedische essayistische Arbeit geht auf das Jahr 1947 zurück, als Weiss als Journalist im Auftrag der schwedischen Zeitung »Stockholms-Tidningen« eine Reihe von Reportagen über das Leben im zerstörten Berlin sowie dem Prosastück *De Besegrade* (*Die Besiegten*) schreibt¹⁶. In den 1950er und 1960er-Jahren folgen mehrere feuilletonistische Beiträge in der schwedischen Presse¹⁷. Zum Teil ist davon auszugehen, dass das essayistische Werk Gelegenheitsarbeiten bzw. Brotarbeit des in den 1950er-Jahren noch fast gänzlich unbekanntens Autors waren. Dies darf nicht über die Bedeutung der Essays für das Gesamtwerk hinwegtäuschen: In dem

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

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

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

¹⁷ Dies war bis vor kurzem ein beinahe gänzlich unbeachteter Aspekt des Gesamtwerks des Autors.

essayistischen Werk spiegelt sich *en passant* die sich wandelnde Ästhetik des Autors wider. Bezeichnend für Weiss' essayistisches Werk ist nicht nur die allgemeine kritische Haltung, sondern auch der zumeist latent vorhandene politische Unterton. Dieser politische Unterton schlägt ab Mitte der 1960er-Jahre in politische Militanz und erbittertes Engagement um. Die Ironie – sonst ein konstituierendes Merkmal deutscher Essayistik¹⁸ – fehlt dagegen gänzlich in Weiss' Essays. Aufschlussreich ist ein Vergleich der Zahl der feuilletonistischen Arbeiten aus den Jahren 1950-1980. Daraus ergibt sich, dass der evidente Schwerpunkt (52 Beiträge gegenüber 27 Beiträgen in den 1950er-Jahren und 43 Beiträgen in den 1970er-Jahren)¹⁹ des essayistischen Werks in den 1960er-Jahren liegt. Ein Gipfelpunkt wird im Jahr 1965 verzeichnet, das bezeichnenderweise mit dem literarischen Welterfolg des Dramatikers Weiss (*Marat/Sade, Die Ermittlung*) zusammenfällt: 1961/62: 1/2, 1963/64: 4/2, 1965/66: 15/10, 1967/68: 6/7, 1969/1970: 5/0.

Weiss hat sich selbst gelegentlich zum Hybrid-Genre²⁰ des Essays geäußert, wie etwa in seiner *Antwort auf Kritiken zum »Vietnam«-Aufsatz* (1966):

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

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

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

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

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

²¹ Peter Weiss: *Rapporte 2*. Frankfurt a.M. 1971, S. 63.

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

Sein essayistisches Werk, das 1968 und 1971 in zwei Bänden erschien, nannte Weiss *Rapporte*. Die Bände enthalten aber nicht nur Berichte, sondern auch Reden, politische Stellungnahmen, offene Briefe und Aufsätze. Der erste Band enthält neun kürzere Texte, die zwischen 1960 und 1965 in literarischen Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht wurden. Darin finden u.a. zentrale poetologische Aussagen des Autors Eingang. Der zweite Band mit seinen dreizehn Pamphleten zur aktuellen Tagespolitik hat einen ausgesprochen politischen Charakter. Die *Rapporte*-Bände wurden offensichtlich auf Initiative des Autors veröffentlicht, was einem Hinweis auf einen verschollenen Brief des Autors an seinen Verleger Sigfried Unseld zu entnehmen ist²³. Unselds Einschätzung von Weiss' essayistischem Werk war ambivalent. Einerseits sah er die Veröffentlichung des zweiten *Rapporte*-Bandes als berechtigt an, »zumal er einige sehr wichtige Texte enthält«. Andererseits bezweifelte Unseld, »ob wirklich genug Material für diesen Band vorhanden ist«²⁴. Die *Notizbücher*, die in zwei Teilen veröffentlicht wurden, bieten eine Fortsetzung der *Rapporte*, aber in verkürzter Form. Als eine Sammlung essayistischer Arbeiten könnte man auch das fingierte Tagebuch *Rekonvaleszenz* deuten, ein Buch, das während eines Krankenhausaufenthaltes

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

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

²⁴ Ebd., S. 761f.

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

Gerade das essayistische Werk des Autors ist in der Weiss-Forschung zu Unrecht eher stiefmütterlich behandelt worden²⁵. Einige seiner wichtigsten Essays hat Weiss zuerst auf Schwedisch publiziert, z.B. *Meine Ortschaft*²⁶ und *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*²⁷.

Dieser Beitrag setzt sich mit einer Sammlung der Essays auseinander, die Weiss auf Schwedisch geschrieben hat²⁸. Untersucht wird, welche Funktion der Essay im Werk erfüllt sowie wie Weiss der Essay als poetologisch-politisches Instrument erprobt. Gezeigt wird, dass Weiss den Essay vornehmlich als rein operative Form in kritischen Daseinsfragen, aber auch als eine künstlerische Reflexion des eigenen, im Prinzip nie abgeschlossenen Selbstverständigungsprozesses benutzt. Anhand des hier präsentierten Essay-Materials lässt sich beispielhaft die Entwicklung des Autors Peter Weiss zeigen. Das hervorstechende Merkmal des späten Essayisten Weiss ist die Militanz,

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

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

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

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

durch die der Autor aktiv an den gesellschaftlichen und politischen Diskursen seiner Gegenwart eingreifen will. Das stilbildende Element dieser politischen Essays ist nicht selten ein für Weiss eher ungewöhnliches Pathos, das im Lichte seiner Erfahrungen als Überlebender der Shoah gedeutet werden muss. Die politischen Essays des Autors erscheinen allerdings als weniger ästhetisch wertvoll, da sie einen Zweckcharakter aufweisen. Sie sind der Tagespolitik verschrieben und sind mitsamt den politischen Stücken (*Viet Nam Diskurs*, *Gesang vom Lusitanischen Popanz*) die Werke des Dichters, die am schnellsten verblasst sind. Dieses literaturwissenschaftliche Problem der *littérature engagée* lässt sich auch im essayistischen Werk Heinrichs Manns beispielhaft ablesen, der wie Weiss eine kulturkritisch radikale Essay-Tradition vertritt²⁹. Die politischen Essays- und Theaterstücke beanspruchen allerdings einen kulturhistorischen Wert, indem sie historische Verläufe dokumentieren sowie den damaligen Geist der politischen 1968er Bewegung widerspiegeln.

Essay und Filmarbeit

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

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

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

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

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

³¹ Ebd., S. 114.

³² Ebd.

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

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

Filmarbeit und Zensur

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

³³ Ebd., S. 116f.

³⁴ Ebd.

1958, als er zusammen mit seinem Filmkollegen Hans Nordström am Demonstrationzug der Arbeiterparteien und Gewerkschaften in Stockholm teilnahm, um gegen die Filmzensur zu demonstrieren³⁵. Der Filmemacher Peter Weiss sieht sich immer wieder veranlasst, zum Thema der staatlichen Filmzensur Stellung zu nehmen. Weiss, der zwischen 1952 und 1960 sechs Experimentalfilme, sechs Dokumentarfilme und zwei Spielfilme drehte, bekam die staatliche Filmzensur selbst zu spüren als sein Dokumentarfilm *Enligt lag* (dt.: *Im Namen des Gesetzes*) 1957 von der schwedischen staatlichen Filmzensur zensuriert wurde. Peter Weiss' und Hans Nordströms Dokumentarfilm *Im Namen des Gesetzes* wurde in dem als Reformmodell geltenden Jugendgefängnis in Uppsala gedreht und folgt dem Ablauf eines normalen Tages in der Anstalt, von dem frühen Aufstehen über die Arbeit der Insassen bis zum Abend in den bequemen Zellen mit Radiomusik. Im Februar 1958 wurde der Film der staatlichen Filmzensur vorgelegt. Deren Vorsitzender, Erik Skoglund, stand dem Film von Anfang an äußerst skeptisch gegenüber. Unter anderem notierte er folgende Szenen: »unanständige Zeichnung (nackte Frau mit den Beinen stark auseinander sitzend), Insasse geht aufs Klo! – Nackte Körper mit bloßgelegten Geschlechtsorganen, Duschszene, Kamera in Nahaufnahme. – Pin-ups an den Wänden, mehr oder weniger pornographisch. Onanie schwach angedeutet (Rücken, Handbewegungen) in Zusammenhang mit wenigen sexualsymbolischen Bildern (Tätowierungen u.s.w.)«³⁶. *Im Namen des Gesetzes* wird zur öffentlichen Vorführung in Schweden von der staatlichen Filmzensur zwar zugelassen, allerdings ab 15 Jahren und mit der zusätzlichen Anmerkung: »Schnitte: die Onanie-Szene und die danach direkt folgenden pornographischen pin-up-Bilder an den Zellenwänden sind zu entfernen«³⁷. Obwohl Weiss eine

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

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

³⁷ Ebd.

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

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

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

Doch das Massenmedium des Filmes enthält auch das Potential, die Massen gegen den Wahnsinn des Krieges zu überzeugen. In Anlehnung an Brechts Radiotheorie⁴⁰ plädiert Weiss für die Umfunktionierung des Filmmediums von einem bloßen Konsumgut in einen Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, als kritisches Medium zur Herstellung von Öffentlichkeit in politischen Daseinsfragen: Ein einziger nicht geschnittener Film, so Weiss, könnte »Millionen von Menschen aus ihrer Gleichgültigkeit erwecken«. Hier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmische Ausdrucksmittel und der *Laokoon*-Essay.

Peter Weiss' Rundfunkvortrag *Filmische Ausdrucksmittel* aus dem Jahr 1953 ist ein Schlüsseltext zum Verständnis des Medienkritikers Weiss. Dort setzt sich der Autor im Rahmen zahlreicher Medienreflexionen mit der Ästhetik des Filmmediums auseinander und nimmt zudem einigen Kerngedanken seines 12 Jahre später erschienenen Essays *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* vorweg (1965). Der Aufsatz war in leicht unterschiedlicher Fassung bereits 1952 unter dem Titel *Om filmens konstnärliga uttrycksmedel* (*Über die künstlerischen Ausdrucksmittel des Filmes*) in einer schwedischen Zeitschrift veröffentlicht worden⁴⁴. Die übergreifende Frage in Weiss' *Laokoon*-Essay betrifft die Darstellungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Medien angesichts einer »eigentlich unerzählbaren« Wirklichkeit. In Lessings

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

⁴³ Ebd.

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

Tradition vergleicht Weiss Sprach- und Bildmedien wie Malerei, Bildhauerei und Buch und reflektiert dabei die eigenen Erfahrungen und Probleme als antifaschistischer Emigrant, der seine Mitteilungsnot am Rande des Schweigens im Medium einer fremden Sprache bewältigen musste. Diese Mitteilungsnot des modernen Künstlers, der »ein jeder für sich unter einer Glasglocke und aus Langeweile« schreibt⁴⁵, suchte Weiss zur gleichen Zeit im Bewegtbildmedium Film zu überwinden. Hier kristallisiert sich seit 1965 ein Schlüsselproblem seines Schaffens zwischen Erzählprosa, Theater und Filmarbeit heraus – die Darstellbarkeit des Schrecklichen an der Grenze des Sag- und Zeigbaren. Um dieses Verhältnis von Sagen und Zeigen, Wort und Bild, Mittelbarkeit und Verstummen kreist die ganze erzählerische, essayistische, dramatische und filmische Selbstverständigung und Wirklichkeitsaneignung des Autors. Gerade der Essay erschien ihm als geeignetes Medium, in dem er dieses Spannungsverhältnis reflektierend aufarbeiten konnte. Denn der Essay ermöglichte ein Oszillieren zwischen Kommunikation und Metakommunikation, Empirie und Selbstreferenz des Autors in einer (nicht nur informationstechnologischen, sondern auch institutionellen und ökonomischen) Medienabhängigkeit. Insofern ist der Essay

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ Ebd., S. 50f.

ein Drogenlieferant, der unsere unendliche Sehnsucht nach Wirklichkeitsflucht befriedigt.⁴⁸

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

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

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

Dem Unerreichbaren auf der Spur: Samuel Beckett und Hans Henny Jahnn

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

⁴⁸ Ebd., S. 52.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Peter Weiss: *Rapporte*. Frankfurt a.M. 1968, S. 83.

Bilder an, »kotzen aus Übelkeit über den eigenen Gestank, servieren die Kotze parfümiert« und trinken Cocktails mit den Besuchern⁵¹. Und aus dem einst revolutionären Wortführer der Surrealisten, André Breton, ist ein durchaus gesitteter und arrivierter Salonlöwe geworden. Auch die einst bewunderten Kunstwerke Jean Tinguelys, die einst das Potenzial entfalteten, »Kunst nur als Handlung« zu rechtfertigen, werden »als Verkaufsobjekte« in Galerien zur Schau gestellt, »mit festgesetzten Preisen«⁵². Selbstkritisch räumt auch Weiss ein, dass er als Autor von *Fluchtpunkt* den Markt willig bedient habe und dass sein Buch zur »Handelsware« degradiert worden sei⁵³. Selbst ein Konzeptkünstler wie Daniel Spoerri habe sich dem Markt angepasst und repräsentiere im Zerrspiegel die Erhaltung einer alten Ordnung. Als einziger künstlerischer Lichtpunkt gilt ihm das kompromisslose Schreiben Samuel Becketts, der die Ansicht vertrat, es würde vielleicht bald ein einziges Schweigen geben. In den 1950er-Jahren hatte Weiss das Werk des damals noch fast gänzlich unbekanntes Dramatikers Samuel Beckett eingehend studiert. Der vom Surrealismus beeinflusste Weiss fand im Werk Becketts eine literarische Bestätigung seiner eigenen Ästhetik. Selbst hatte Weiss in den 1950er-Jahren Becketts Sprachexperimente umzusetzen versucht, etwa im Mikro-Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, der 1960 im Suhrkamp Verlag veröffentlicht wurde und den literarischen Ruf von Weiss in Deutschland begründete. Seine Faszination für das Werk des gebürtigen Iren gipfelte 1954 in der zusammen mit Gunilla Palmstierna-Weiss unternommenen Reise nach Paris. Von seinem Treffen mit Beckett berichtet Weiss in seinem Essay *Aus dem Pariser Journal* (1962). Vor allem fasziniert den Autor Becketts radikale Sprachkritik, seine Fähigkeit, das Mimetische an der Sprache fast gänzlich abzustreifen und bis hin zur Grenze des Unsagbaren vorzustoßen.

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

⁵¹ Ebd., S. 84.

⁵² Ebd., S. 89, S. 88.

⁵³ Ebd., S. 87.

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

Im Auftrag einer schwedischen literarischen Zeitschrift interviewte Weiss Beckett mehrere Stunden in dessen Pariser Wohnung⁵⁵. Das Gespräch fiel etwa in die Zeit, als der Artikel *Der fragende Mensch*, eine Rezension zu Becketts Roman *Watt* (1953), in der schwedischen Abendzeitung »Expressen« erschien. In seiner Rezension *Der fragende Mensch* rühmt Weiss, ähnlich wie im *Pariser Journal*, den Zweifel an der Mimesis in Becketts Werk. Für Weiss spricht der in Paris wohnhafte Ire in seinem Werk das »Unausprechliche« in »mathematischer Präzision«⁵⁶ aus. Der Haupttenor des Essays ist ein Plädoyer für das Experimentierende, was die Essay-Gattung von Anfang an geprägt hat. Becketts Texte seien eigentlich »unerzählbar«. Die radikale Verneinung der Wirklichkeit sei mit einer Detailbesessenheit verbunden, mit der einzelne Gegenstände minutiös beschrieben würden. Die Diskrepanz zwischen Kritik an der Wirklichkeit und unwahrscheinlicher Detailbeschreibung vermittele den Eindruck, als höre man einem »Irren« zu.

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

⁵⁴ Ebd.

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

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

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

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

In den 1950er-Jahren bildete das Werk Hans Henny Jahnns (1894-1959) einen weiteren Impulsgeber für Weiss. Es sei dem literarischen Außenseiter Jahnns, der nach 1933 für entartet erklärt wurde und ins dänische Exil ging, so ergangen wie dem anderen großen deutschsprachigen Epiker Robert Musil, dessen Werke erst nach dem Krieg entdeckt wurden. In seiner Rezension *Dem Unerreichbaren auf der Spur*, die 1954 erschien, bespricht Weiss Jahnns Romane *Perrudja* (laut Weiss ein Pendant zu James Joyces Roman *Ulysses*) und *Fluß ohne Ufer*. Sowohl der unvollendete Roman *Perrudja* (1. Teil 1929) mit seinen gut tausend Seiten, als auch die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* (2000 Seiten) sind äußerst umfangreiche Werke. Mehrmals nimmt Weiss in seiner Rezension von *Fluß ohne Ufer*, in welchem der Musiker Gustav Anias Horn im Mittelpunkt steht, Bezug auf andere zeitgenössische Werke der deutschen Literatur, vor allem auf Hermann Hesses *Glasperlenspiel* (1943) und Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). Die explizite Erwähnung zeitgenössischer Autoren in den literaturkritischen Beiträgen zu Jahnns und Beckett ist ein Merkmal der Gattung Essay. Nur der gebildete Leser ist imstande, Weiss' Anspielungen auf literarische Werke zu entschlüsseln. Hier zeigt sich Weiss als klassischer Essayist, der in einem elitären Gestus literarische Bildung von seiner Leserschaft verlangt und selbst seine Bildung kundgibt⁵⁸. Weiss beschreibt Jahnns als »eine[n] der bedeutendsten Autoren

⁵⁷ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dokumentation des eigenen, im Prinzip nie abgeschlossenen Selbstverständigungsprozesses. Dies erklärt auch Weiss' Einfühlung in die Gedankenwelt des exzentrischen Exildichters, die offensichtlich von einem hohen Maß an Identifikation geprägt ist⁶³. Der Sprachgestus kontrastiert mit dem rein journalistischen Jargon der Essays zur Filmzensur und ist eine Annäherung an die künstlerische Avantgarde, mit der sich Weiss in den 1950er-Jahren noch verbunden fühlte: Die subversive Entfesselung der Fantasie, die Weiss bei Beckett und Jahn rühmt, spiegelt die ästhetische Position des Autors Anfang der 1950er-Jahre wider. Die Auseinandersetzung mit Beckett und Jahn vermittelt Weiss darüber hinaus neue Impulse und Beschreibungstechniken, die im Mikroroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* erprobt werden. Die beiden Essays vermitteln interessante Einblicke in die Gedankenwelt des in Deutschland damals noch gänzlich unbekanntes Exilautors, der um diese Zeit auf der Suche nach einem adäquaten künstlerischen Ausdruck war.

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

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

Peter-Weiss-Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Das zehn Blätter umfassende Typoskript ist, noch ohne Titel, auf Schwedisch verfasst und wird nach seinen Anfangsworten archiviert: »Skulle jag vara riktigt konsekvent...« (»Wenn ich richtig konsequent wäre«)⁶⁴. Offenbar handelt es sich hierbei um ein undatiertes Vorlesungsmanuskript über den Surrealismus. Von Belang ist es für die Weiss-Forschung insofern, als es auf einige wichtige Themen des Gesamtwerks des Autors vorausgreift. Dazu gehören u.a. das Motiv des Grabens, die Hervorhebung des Irrationalen und Traumhaften, die Bedeutung von Cheval und Strindberg⁶⁵ für das Werk des Autors sowie ein allgemeiner kulturkritischer Impetus. Doch wichtiger ist vielleicht die Akzentuierung der künstlerischen Mittel des Surrealismus, die als beispielhaft dargestellt werden. Der Surrealismus ist noch in der Lage zu provozieren; man kann die einfachsten Gegenstände provokant machen, z.B. eine Kaffeetasse in ein Stück Fell kleiden. Dann regt sich beim Zuschauer ein Gefühl von Unmut, es artikuliert sich so etwas wie »ein ziemlich grausamer Aufschrei«. Ziel ist es, den Lebensstil des Zuschauers zu hinterfragen. Das Leben als etwas Veränderliches, Fantastisches und Mannigfaltiges zu betrachten, trifft den Kern des Surrealismus. Das Manuskript, das ursprünglich als Rede konzipiert wurde, zeichnet sich durch einen kritisch-skeptischen, ausgeprägt dialogischen Charakter aus und kann insofern als eine frühe Probe der Essaykunst von Peter Weiss eingestuft werden. Der Autor

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

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

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

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

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

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

Essay als operative Form

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

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

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

diesem Hirseberg der Meinungsnivellierung und Konsens-Stimmung im Wirtschaftswunderland kann der Autor die Argumente der Opposition »kaum von den Argumenten der Konservativen unterscheiden«⁶⁹. Doch als dezidiert politisch engagierter Autor tritt Weiss erst im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des politischen Pamphlets *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt* (1966) hervor. Die Veröffentlichung dieses Pamphlets fällt in die Zeit, als Weiss die Shoah literarisch verarbeite, etwa in seinem Drama *Die Ermittlung* (1965) und im häufig zitierten Essay *Meine Ortschaft* (1964). In seinem Essay prangert Weiss die westliche Sozialdemokratie an, die seines Erachtens in den Händen der »Großkapitalverwalter« gefesselt ist. Die Industriegesellschaft sei nichts anderes als eine neue »Klassengesellschaft auf erhöhtem Niveau«, in welchem die Arbeiterbewegung allmählich die »Normen der Bürgerlichkeit« übernehme. Hier bekennt sich Weiss explizit zum ersten Mal dezidiert zum Sozialismus, wenn auch mit dem Vorbehalt, dass »Fehler« im Namen des Sozialismus begangen worden seien und noch begangen würden: »Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit«⁷⁰. Im Kontext dieses Essays und der allgemeinen politischen Entwicklung Ende der 1960er-Jahre sind Weiss' Vietnam-Aufsätze zu verstehen. Weiss' politisches Engagement trug ihm zunehmend den Ruf eines Vulgärmarxisten ein, der mit einer »derben Holzschnitt-Technik« die Welt dualistisch betrachte und vereinfache⁷¹. Dieser Vorwurf betraf nicht zuletzt seine Inszenierung von Kafkas Roman *Der Prozeß*. Das Drama, das 1975 in Bremen uraufgeführt wurde, stieß rundum auf Ablehnung, nicht zuletzt, weil die Reduktion der Vieldeutigkeit Kafkas auf eine einseitige klassendeterminierte Interpretation Mitte der 1970er-Jahre kaum noch Beifall fand. Tatsächlich ist unstrittig, dass Weiss' einseitige Interpretation von Kafkas Roman weit hinter der Mehrschichtigkeit der entsprechenden Romanpartien zurückbleibt. Dennoch bleibt Weiss' Beschäftigung mit

⁶⁹ Ebd., S. 9.

⁷⁰ Ebd., S. 22.

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

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

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

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

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

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

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

Fazit und Ausblick

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

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

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

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