

Serena Grazzini

(Pisa)

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

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

Wolfram Högbe¹

Von der Literaturkritik allseitig gelobt, erleben surreale Schreibweisen in der neueren deutschsprachigen Literatur eine Hochkonjunktur, vor allem bei Schriftstellern und Schriftstellerinnen – wie schon bei Peter Weiss – mit Migrationshintergrund und transnationalem Bewusstsein². Manchmal verfahren diese Autoren und Autorinnen wie beispielsweise Herta Müller,

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

¹ Wolfram Högbe: Philosophischer Surrealismus. Berlin 2014, S. 67.

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

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

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

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

Werke auch begünstigen, so ist es dennoch Tatsache, dass dieser Zug eine breite Zustimmung sowohl beim Lesepublikum als auch bei der Literaturkritik und Literaturwissenschaft findet. Das lässt darauf schließen, dass das Interesse am Surrealen heute ein diffuses kulturelles Phänomen darstellt. In dieser Hinsicht ist es vielleicht kein Zufall, dass der im deutschen Sprachraum bis zum Ende des 20. Jahrhunderts eher vernachlässigte historische Surrealismus eine Aufwertung erfährt, und zwar sowohl in der Kunst- und Kulturwissenschaft als auch in der germanistischen Literaturwissenschaft und in der Philosophie der letzten Jahre³.

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

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

primär um das Verhältnis von surrealen Schreibweisen, Transnationalität und Mehrsprachigkeit gehen⁴; vielmehr wird hier der Versuch unternommen, Leistung und Erkenntniswert der in Betracht gezogenen surrealen Schreibweisen herauszuarbeiten. Peter Weiss' Werk fordert diese Frage geradezu heraus, so wie sie hier auch an einige Textbeispiele aus der zeitgenössischen Literatur ansatzweise gestellt wird, um nicht zuletzt über das Surreale als bloßes, Unterschiede einebnendes Schlagwort hinausgehen.

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

I. Vom »historischen« zum »hypothetischen« Surrealismus

Die Skepsis, die der in Frankreich um André Breton entstandenen Bewegung über die Jahrzehnte hinweg entgegengebracht wurde und die nicht selten die Form einer offenen Missbilligung annahm⁵, kann heute im Großen und Ganzen als überwunden gelten. Im philosophischen Bereich hängt dieser Sachverhalt mit einer allgemeinen Umwertung der surrealistischen Erfahrung zusammen. Wenn auch wichtige Unterschiede zwischen dem Vorkriegs- und dem Nachkriegssurrealismus, d.h. zwischen einer ersten radikalen Phase und einer – mit einem enttäuschten Peter Weiss ausgedrückt⁶ –

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

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

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

durch Anpassung an den bürgerlichen Kunstmarkt und Kunstgenuss gekennzeichneten zweiten Periode nicht ausblendet werden, neigt man heute dazu, in dem kritischen Diskurs um den Surrealismus die Schwerpunkte und Gewichte anders zu legen als früher. Die surrealistische Revolution wird nicht mehr – oder zumindest nicht nur – an den Folgen gemessen, die sie in der Lebenspraxis hatte bzw. nicht hatte⁷, und ihre Bedeutung wird nicht mehr durch die faktische Ohnmacht der schockierenden Wirkung ihrer Werke im Angesicht der Schrecknisse der historischen Wirklichkeit relativiert⁸. Vielmehr wird das Augenmerk auf den vom Surrealismus geleisteten Beitrag zur Erweiterung des menschlichen Erkenntnisvermögens gelenkt. Seinen Vertretern wird allgemein das Verdienst zuerkannt, in ihren Werken dem allgemeinen Bewusstsein psychische und denkerische beunruhigende Dimensionen eröffnet, sondiert und freigelegt zu haben, und dies mit ungekannter Rücksichtslosigkeit gegen die herrschenden Moralvorstellungen.

Bekanntlich geschah diese Freilegung nicht, um die aus moralischen und rationalen Hemmungen befreiten Kräfte des Traums, des Unbewussten, des Erotischen, des Schreckens oder der Phantasie zu beherrschen und sie der Ordnung der Logik, der Moral und des bürgerlich eingerichteten Gesellschaftslebens wieder gefügig zu machen⁹, sondern um den selbstverständlichen Charakter dieser Ordnung in Frage zu stellen und dabei auf ein

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

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

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

von jeglichem Utilitarismus freies Leben und Dasein abzu zielen¹⁰. Der Surrealismus entstand nämlich in den Zwanzigerjahren des vorigen Jahrhunderts als ein Akt des Widerstands gegen die rationalistisch und zweckorientiert organisierte und kriegführende Welt. Die Surrealisten erhoben den Anspruch, die Trennungslinien zwischen Kunst und Leben auf äußerst radikale Weise aufzuheben: Einerseits gestalteten sie ihr Leben künstlerisch performativ und traten als Personen in ihren eigenen Texten auf, die sie nicht als Literatur *stricto sensu* verstehen wollten; andererseits stellten sie sich vor, mit ihrem Tun konkrete Wirkungen auf die Lebenswelt auszuüben. In ihrer Distanzierung vom entheiligenden Dadaismus und seiner orgiastischen Zerstörungswut versuchten die Surrealisten durch eine sich selbst als Kunst negierende Kunst eine neue, transzendenzlose und der Kontrolle der Vernunft entzogene Lebensdimension zu entwerfen.

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

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

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

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

Darin lag das revolutionäre Versprechen der surrealistischen Kunststücke, die mehr ein subversives als ein zerstörerisch-kritisches Potential besaßen. Um dieses Potential zu erfassen, ist es umso wichtiger, daran festzuhalten, dass das Surrealistisch-Surreale der denkerischen – wenn auch unbewussten – Wahrnehmung des Realen entspringt¹³. In dieser Hinsicht ist es nur konsequent, dass der Surrealismus über sich hinausführte: Das durch seinen *modus operandi* erzeugte oder bloß aufgedeckte Surreale kann weder auf eine Poetik noch auf die historische Bewegung beschränkt werden, sondern – und darin lag das wichtigste und folgenschwere Resultat der Gruppe – es ist als mögliche Dimension des Denkens, des Wahrnehmens, des Daseins schlechthin zu betrachten¹⁴. Um mit Ralph Konersmann zu

¹¹ Ebd., S. 26.

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

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

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

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

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

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

Ausgerechnet diese epistemologische Dimension, die Peter Weiss' ausgeprägtem Interesse für den Surrealismus zugrunde lag und für das Verständnis des surrealen Elements in seinem Werk eine ausschlaggebende Rolle spielt¹⁶, scheint sowohl im heutigen literarischen Diskurs um das Surreale als auch in heutigen surrealen Schreibweisen in den Hintergrund getreten zu sein. Dies hat zum Teil mit einer hinzugetretenen begrifflichen Verschwommenheit zu tun, die als Ergebnis einer historischen Entwicklung betrachtet werden kann. Inzwischen hat sich nämlich der Begriff des Surrealen auch im normalen Sprachgebrauch durchgesetzt¹⁷ und wird in Bezug auf Ereignisse oder Situationen verwendet, welche nicht nur die Grenzen

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

¹⁶ Vgl. unten, Teil III.

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

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

In der Tat: So sehr die Surrealisten eine antiliterarische und antikünstlerische Haltung einnahmen, so sehr sie sich gegen die Identifizierung des Surrealismus mit einer bestimmten Stilrichtung und gegen eine ästhetische Lesart der Produkte ihrer Phantasie wandten; sie bereicherten dennoch sowohl die Kunst als auch die Literatur mit einem Vorrat an malerischen und sprachlichen Gebilden, an Techniken, Schreibstrategien und -situationen, deren Einfluss auf die späteren Generationen kaum zu unterschätzen ist. Dieses ästhetische Arsenal wurde ursprünglich von einem Wunschdenken konzipiert und erzeugt, dem zumindest idealiter »die Kraft von Sprengbomben, von Höllenmaschinen zugesprochen« wurde¹⁹. Es ist jedoch festzustellen, dass der surrealistische Vorrat an Techniken, Strategien und Formen dieses Denken überlebt hat. Nicht zuletzt durch die Vermarktung und die kommerzielle Trivialisierung surrealistischer Werke ist er zu einem kulturellen Allgemeingut geworden, das kaum noch Spuren seines subversiven Ursprungs erkennen lässt. Übrig geblieben ist vor allem das Bewusstsein des Surrealen als Aufhebung der Trennung von »Wirklichkeit und Unwirklichkeit«²⁰, Rationalem und Irrationalem, Wachzustand und Traum, Realem und Phantastischem.

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

¹⁸ Surreal. In: Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim 2001, S. 1550.

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

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

geworden²¹. Bei der Suche nach den Einflüssen des Surrealismus auf die spätere Literatur richtet sich heute die Aufmerksamkeit überwiegend auf textuelle Manifestationen einer unauflösbaren Mischung von Traum- und Wirklichkeitselementen, von Realem und Phantastischem²². Wobei auch

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

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

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

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

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

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

Bohrers Vorschlag kann in zweifacher Hinsicht produktiv gemacht werden: Zum einen dient die vorgeschlagene Definition als Erkenntnisinstrument bei der Frage, ob das surreale Element in einem Werk oder bei einem Autor auf den Surrealismus zurückgeführt werden kann oder nicht; zum anderen bietet Bohrer indirekt einen methodologischen Hinweis, der über die nominalistische und strikt poetologische Problemstellung hinausführt. Er stellt nämlich die Frage nach der spezifischen Qualität und literarischen Leistung sowie dem Erkenntnisbeitrag der in Betracht gezogenen Schreibweise²⁴. Diese letzte Frage leitet die folgende Untersuchung, deren Anliegen nicht der definitorische Purismus ist. Vielmehr soll hier der Versuch unternommen werden, über die bloße, Unterschiede einebnende Feststellung des surrealen Elements in literarischen Texten hinauszugehen und das Augenmerk auf die spezifische Erkenntnis kraft oder auf die besondere literarische Leistung der jeweils betrachteten literarischen Gestaltung des Surrealen zu lenken.

III. Surreales Schreiben und Bedeutung: Peter Weiss

Konersmanns oben zitierte Worte wieder aufnehmend, kann man behaupten, dass auch Peter Weiss den Surrealismus als »ein ganz allgemeines erkenntnistheoretisches Ereignis« versteht, das »heute wie stets präsent« ist²⁵. In der anlässlich der Strindberg-Feier am Berliner Schillertheater 1962 gehaltenen Rede *Gegen die Gesetze der Normalität*²⁶ lässt Weiss dies deutlich erkennen, wenn er z.B. bezüglich des «neuen Strindberg-Bildes» Folgendes behauptet:

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

²⁴ Vgl. Anm. 2.

²⁵ Vgl. Anm. 15.

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

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

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

Freilich: Nicht nur der Surrealismus, sondern auch Autoren wie Beckett, Adamov, Ionesco und Miller erschließen nach Weiss Beschaffenheit und Bedeutung von Strindbergs Visionen, die dem Verständnis seiner Zeitgenossen insgesamt verschlossen bleiben mussten. Mit den genannten Namen zeichnet Weiss allerdings eine klare Linie, die auf den bahnbrechenden Wert hinweist, den er dem Surrealismus beimisst²⁸: Nach Meinung des Autors hat dieser das menschliche Bewusstsein erweitert, indem der Surrealismus z.B. die Furcht vor dem Verstoß gegen die »Gesetze der Normalität«, so wie er einem in Strindbergs Werk begegnet, überwunden hat. Ganz im Sinne Bretons versteht Weiss den Surrealismus als eine epistemologische und nicht als eine stilistische Kategorie. Konsequenterweise kennen für ihn die Erzungenschaften der Surrealisten keine zeitliche Einschränkung und können auch für das Verständnis von Werken aus der Vergangenheit produktiv gemacht werden.

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

²⁷ Ebd., S. 74.

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

Briefträgers Cheval (1960)²⁹, in dem Weiss versucht, seine Erfahrung im Bauwerk des Briefträgers Cheval im Südfrankreich in ihrem Entfaltungsvorgang sprachlich zu reproduzieren. Er erkennt, oder er meint zumindest zu erkennen, dass

[...] dies Gebilde kein Kunstwerk ist, sondern nur Ausdruck einer Seele. Seelenlabyrinth, Gefühls-, Gedankengrube. Man wird nicht vor ein Kunstwerk gestellt, um es zu betrachten, um es zu beurteilen, sondern man gelangt tief in das Phantasieinnere eines Menschen hinein. Andere tragen diesen Traum, der ein Leben lang dauert, in die Irrenhäuser, versinken dort in der Dumpfheit ihrer Einkerkerungen, diesem Briefträger aber gelang es, seinen Traum zu materialisieren und damit sein Leben zu retten.³⁰

Die ganz eigentümliche surrealistische Aufhebung von Kunst und Leben, die für den Surrealismus so wichtige Vorstellung des Labyrinths leiten Weiss' Lesemodus von Chevals Werk. Das Stichwort dieses Modus ist »Seele«: Weiss will in die innere Bedeutung eindringen, die das Bauwerk für das Subjekt, das es produzierte, gehabt hat, und als Besucher versucht er, dem Entstehungsprozess des Werkes nachzuspüren und diesen nachzuvollziehen. Im Text verleiht er diesem Durchdringen, dieser Begegnung von zwei Seelen – der des Betrachters und der des Schaffenden – sprachliche Gestalt. In der Tat präsentiert sich der Aufsatz nicht als ein Bericht, in dem eine vorsprachliche Erkenntnis mitgeteilt würde. Vielmehr ist Weiss' poetische Phantasie am Werk, die ein Schreiben hervorruft, welches die subjektive Dimension des Menschen in seinem Verhältnis zu einem Gegenüber sondiert und freilegt. Es geht um ein Schreiben, in dem sprachliche Bilder in ihrem Entstehen erfasst werden. Durch sie kann der Leser an diesem Seelen-Gespräch aktiv teilnehmen und sich in denselben Erkenntnisprozess des Schreibenden hineinbegeben.

Im Zugang zur Seele, in der Entdeckung der Bedeutung eines Ereignisses oder eines Werkes für das Subjekt, in dem poetischen Hineinsinken in diese Bedeutung besteht nach Weiss der spezifische Erkenntnisbeitrag und

²⁹ Vgl. Weiss: *Rapporte* [wie Anm. 6], S. 36-50.

³⁰ Ebd., S. 40.

das spezifische Veränderungspotential des Surrealismus, das er im Aufsatz *Avantgarde Film* (1955) untersucht und deutlich hervorhebt. Hier geht der Autor über die reine Beschreibung surrealistischer Filme und Techniken hinaus, indem er versucht, sich über deren Ziel und die beim Zuschauer gewünschte Wirkung Rechenschaft abzulegen. Es sei hier an eine in der Weiss-Forschung oft zitierte Stelle erinnert:

Diese Filme wollen die Phantasie des Zuschauers anregen, sie wollen ihn beunruhigen. Sie wollen ihn aus seiner Zufriedenheit wecken. Damals, zu Anfang und Mitte der Zwanzigerjahre, war die Kunst angriffslustig. Die Maler, die Filmpoeten waren Revolteure. Sie glaubten an eine Veränderung der Gesellschaftsordnung.

Und sie haben doch die politischen Schiebereien und den Krieg nicht abwehren können.

Sie bestehen aber noch, alle diese Werke, und viele von ihnen haben bis heute ihre Frische bewahrt. Diese avantgardistischen Arbeiten aus dem Film, der Malerei, der Literatur, haben die Katastrophe überlebt. Sie bilden keinen Abschluß, sondern stehen immer noch an einem Anfang. Sie lassen sich weiterentwickeln, fortsetzen. Je konformistischer die äußere Ordnung wird, desto lebendiger wird diese respektlose, aufwieglerische Kunst. Wir brauchen wieder gewaltsame künstlerische Handlungen – in unserem satten, zufriedenen Schlafzustand!³¹

Die im Aufsatz vorgeschlagene Interpretation des Surrealismus legt Weiss' sehr spezifisches Interesse an der französischen Bewegung umstandslos an den Tag und kann als poetologisches Eingeständnis betrachtet werden. Wohlwissend, dass die »Revolteure« die historische Katastrophe nicht verhindern konnten, misst er – anders als im späteren *Pariser Journal* – den Wert ihrer Werke nicht an dieser Tatsache, sondern vielmehr an der potentiellen Fähigkeit der von ihm betrachteten Filme, das Bestehende in Zweifel zu ziehen, indem sie beim Zuschauer »Phantasie anregen«. Dass Weiss der surrealistisch angeregten Phantasie Veränderungspotential zuschreibt, hängt damit zusammen, dass sie für ihn nicht mit Willkür, sondern mit Bedeutung

³¹ Peter Weiss: *Avantgarde Film*. Aus dem Schwedischen und hg. von Beat Mazenauer. Frankfurt a.M. 1995, S. 17.

gleichzusetzen ist. So beschreibt er z.B. die Traumarbeit in Buñuels *Un chien andalou*:

[...] der Traum war hier nicht als unwirklicher Zustand geschildert, als ein isoliertes Phänomen, sondern als selbstverständlicher Bestandteil unserer Realität. Dieser Traum war eine Wirklichkeit, in der jedes Ereignis geladen mit Bedeutung ist. [...] Wie in der Psychoanalyse wird das Verdrängte ans Licht befördert, all das Amoralische, Barbarische, was gefährlich ist für unsere Anpassung.³²

Schlüsselbegriff für Weiss' Interesse am Surrealismus ist also nicht der Traum oder die Vision *an sich*, sondern die ihnen anhaftende *Bedeutung*. Diese geht aus der für Weiss besonders wichtigen Verbindung des Traums zur Realität des (individuellen oder kollektiven) Subjekts hervor. So ist der Traum »[k]ein isoliertes Moment« im surrealistischen Gebilde, und er macht auf virulente Weise das offensichtlich, was in der Wirklichkeit meistens verdrängt wird. In Weiss' Deutung stellt also die surreale Dimension eine untrennbare Einheit von Traum und Realität dar, in der subjektiver und objektiver Standpunkt, Betrachter und Betrachtetes verschmelzen, nicht durch logisches Denken, sondern durch Phantasie.

Hier erkennt Weiss eine Qualität der surrealistisch agierenden Subjektivität, die sich Fragmente der Wirklichkeit aneignet, und mit ihnen so verschmilzt, dass sie im surrealen Objekt einerseits verdinglicht, die Wirklichkeit andererseits subjektiviert wird. Dadurch kann das surreale Objekt vom Betrachter so wahrgenommen werden, dass er sich von ihm angesprochen fühlt: Das Verständnis aber ist nur möglich, indem »wir uns in sie [die Filme] hineinwittern, mit unserm eigenen poetischen Gefühl«³³. Das Surreale entsteht für Weiss aus einem Prozess der Wirklichkeitswahrnehmung heraus, zugleich ermöglicht es Bewusstseinsweiterung und -veränderung: Im Traum werden nämlich ansonsten aus der Wirklichkeit verdrängte und die Anpassung gefährdende Bestandteile integriert. Was aus der Wirklichkeit verbannt wurde, kommt in den Visionen wieder, die – Weiss insistiert

³² Ebd., S. 21.

³³ Vgl. ebd., S. 16.

mehrmals darauf – die Ebenen des Realen *nie* verlassen. Folgt man seiner Argumentation, kann man behaupten, dass sich für Weiss die Wirklichkeit erst in der surrealen Vision vervollständigt, wobei – und das ist kein Widerspruch, sondern eine Schlussfolgerung – das Bestehende seine Selbstverständlichkeit verliert³⁴.

Der surrealistische Gegenstand stellt in der Tat etwas vollkommen Neues, ein noch nie Dagewesenes, ein reales Objekt dar, das nach logischen und moralischen Maßstäben eigentlich nicht bestehen könnte bzw. sollte. Diese vermeintliche Unmöglichkeit kann Reaktionen wie Überraschung, Verstörung und Verwunderung im stutzenden Betrachter auslösen. Hier liegt der Wert des Surrealistisch-Surrealen als logischer, moralischer und ästhetischer Skandal. Was Breton mit dem berühmten Satz ausdrückt »Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings so viel wie möglich in die Menge zu schießen«³⁵, heißt bei Weiss Erweckung aus dem »satten, zufriedenen Schlafzustand«³⁶ mittels der Kunst. Nur: Der Schock, den das surrealistische Werk auslöst, ist in gewissem Sinn auf eine Erinnerungsleistung des Rezipienten angewiesen: Voraussetzung eines Skandals ist nämlich eine nach bestimmten Normen organisierte Wirklichkeit, gegen die es verstößt. So bleibt der Surrealismus von der Wirklichkeit und der Normalität abhängig,

³⁴ Weiss entwirft eine Auffassung der Vision, die im Laufe seiner schriftstellerischen Karriere konstant bleibt. Man braucht nur an *Rekonvaleszenz* oder an *Die Ästhetik des Widerstands* zu denken. Der Aufsatz zur Filmavantgarde zeigt, wie für den Autor von seinen schriftstellerischen Anfängen an die Vision nicht im Gegensatz zum Engagement steht, vielmehr stellt sie für ihn eine denkerische Leistung dar, die einer angriffslustigen Kunst zugrunde liegt und in ein revidiertes Verhältnis des Subjekts zu seiner Wirklichkeit mündet. Dass das Visionäre und das Politische bei Weiss keine gegensätzlichen Pole bilden, hat Marco Castellari in seiner ausführlichen Analyse des *Hölderlin*-Stücks (mit vielen wichtigen Bemerkungen auch zum *Inferno*) in aller Deutlichkeit gezeigt. Vgl. Marco Castellari: *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation*. Berlin/Boston 2018, S. 408-428.

³⁵ André Breton: Zweites Manifest des Surrealismus. In: ders. *Die Manifeste des Surrealismus* [wie Anm. 13], S. 56.

³⁶ Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 31], S. 17.

die er transzendieren möchte. Die Kehrseite davon ist der surrealistisch veränderte Blick, der auf die Wirklichkeit geworfen wird.

Diese Gedanken werden von Weiss nicht auf diese Weise theorisiert, finden jedoch in seiner literarischen Praxis Entsprechung und zusätzliches Fundament. Im Versuch, das sogenannte Unfassbare dem eigenen Bewusstsein so fassbar wie möglich zu machen, sah er im Surrealismus sowohl für seine Malerei als auch für das literarische Schreiben eine wichtige Quelle. *Die Ermittlung* stellt vielleicht das gewagteste Resultat eines surrealistisch geübten Blickes dar, für den *Der Schatten des Körpers des Kutschers* ein frühes radikales Beispiel liefert³⁷: In diesem Mikroroman schärft der seine Position als Betrachter kaum verlassende Schreiber seinen Blick, indem er ihn auf die einzelnen Objekte und Personen richtet. Die Aufzeichnungen, aus denen der Roman besteht, stellen den Versuch des schreibenden Ichs dar, der eigenen Wahrnehmung seines Lebens in einem nicht genau definierten Niemandsland »eine Kontur zu geben«³⁸ und dem Geschehen einen Sinn abzugewinnen. Aber an diesem geschichtslosen Ort, an dem die »Reste der Zeitungen« im Abtritt lediglich Einblicke »in kleine, durcheinandergewürfelte Bruchstücke der Zeit, in Ereignisse ohne Anfang und ohne Ende, oft auch in der Längsrichtung oder in der Quere geteilt«³⁹, geben, lässt sich für das Ich kein Sinn erschließen, der über denjenigen des Vollzugs alltäglicher Ritualen hinausgehen würde. Das Ich kann sich nur auf seine eigenen Sinne verlassen. In dem Versuch, die wahrgenommene Wirklichkeit niederzuschreiben, zerlegt es selber diese eine Wirklichkeit in Bruchstücke. Sein Auge – also der intellektuelle Sinn – seziert die umstehende Welt, während die Sprache Bilder einzelner Körperteile, Objekte, Bewegungen produziert,

³⁷ Söllner schlug richtigerweise vor, *Die Ermittlung* »als ein gegen die Verdrängung gerichtetes Aufklärungsunternehmen [zu begreifen; S.G.], einen Versuch, »den grossen schlafenden Körper zum Erwachen, die Deutschen zur Besinnung auf ihre unbewältigte Vergangenheit zu zwingen«. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung. Opladen 1988, S. 170.

³⁸ Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 2: Prosa 2. Frankfurt a.M. 1991, S. 7-56, hier S. 30.

³⁹ Ebd., S. 11.

die zunehmend an Autonomie gewinnen und sich von dem Ganzen loslösen, dem sie eigentlich angehören. Man braucht nur an die surrealen Schilderungen der Mahlzeiten zu denken oder an die fesselnde Beschreibung der sich im Sexualakt vereinigenden Körperschatten am Schluss des Romans. Die surrealen Bilder sind keine Abbilder der Wirklichkeit, sondern Vergegenständlichung der subjektiven Wahrnehmung dieser Wirklichkeit. Ohne Pathos, im Gegenteil: Objektivität vorspielend, lässt der Roman auf diese Weise an dem Inneren – mit Peter Weiss gesagt: an der Seele – des Schreibers teilnehmen. Dessen Blick ist vivisezierend und empathisch zugleich, eine ganz seltsame Mischung, wie sie uns davor in dieser Art und Weise vielleicht nur bei Büchner begegnet. Im Versuch, sich eine ihm im Grunde fremde Wirklichkeit durch das Auge und durch das Ohr anzueignen, verwandelt der Schreibende sie in eine surrealistische Vision. Und umgekehrt: Was er sicher wähnt, weist am Ende des Textes eine gefährliche Nähe zur Täuschung auf:

Bei der Mahlzeit die der Kutscher auf dem freien Platz zu meiner Linken einnahm, fragte ich ihn noch einmal, finden Sie nicht, Kutscher, daß der im Keller entstandenen Haufen von Kohlen um eine Vielfaches größer ist als der Innenraum der Kutsche, und wie erklären Sie sich das; worauf er, ohne von seinem hoch mit Kartoffeln und Bohnen beladenen Löffel aufzublicken, antwortete, nur eine Täuschung.⁴⁰

Vor dem wahrgenommenen Missverhältnis zwischen der Zahl der Haufen von Kohlen und dem Fassungsvermögen der Kutsche steht das Ich verständnis- und hilflos da, und zum ersten Mal im Roman ergreift er das Wort. Dadurch verwirrt, dass die Wirklichkeit seinem Verständnis versperrt bleibt, kann es für »drei Tage und bald vier Nächte«⁴¹ lang seine Aufzeichnungen nicht fortsetzen. Sollten aber seine Eindrücke in der Tat »nur eine Täuschung« sein, dann wäre auch der ganze Roman – sprich: des Schreibers Leben – eine Täuschung. Es ist nämlich wichtig zu betonen, dass die Bedeutung der Wirklichkeit für das Ich die eigentliche Drehachse des Romans und den Auslöser von dessen surrealem Element bildet.

⁴⁰ Ebd., S. 53.

⁴¹ Ebd., S. 56.

Peter Weiss kennt die bei den Surrealisten weit verbreitete Variante des surrealen Schreibens als Entfesselung des Wunderbaren kaum. Und auch da, wo es um Wunderbares geht, schwingt beinahe immer etwas Bedrohliches mit. Dies ist der Tatsache zuzuschreiben, dass er das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit nicht auflöst, wobei die Wirklichkeit, die er darstellt, zumeist furchterregend oder demütigend ist. Ein Beispiel aus *Abschied von den Eltern*:

Sie öffnete uns eine Tür und aus der blendenden Helligkeit des Zimmers trat uns der Chef des Warenhauses entgegen, mit elegant eingezogener Taille und breit ausladenden, gestopften Schultern, goldglitzernd, sprudelnd, lachend. Mit seiner Hand beklopfte er meinen Vater, wie man ein Pferd beklopft, leitete ihn an einen Tisch, wie an eine Krippe, half ihm, die Mustertasche zu entleeren. Mein Vater breitete, mit zärtlich fühlenden Fingern, die Stoffstücke auf dem Tisch aus. [...] Mit freundschaftlicher Geste willigte der Chef des Warenhauses ein, daß ich als Volontär in seinen Betrieb eintreten dürfe. Auf dem Rückweg zum Kontor meines Vaters entglitt ich auf Abwege. Ich ging unter altertümlichen Häusern und hohen Kastellmauern hin, überquerte einen Hof, auf dem sich ein Ziehbrunnen befand [...]. Dann trat ich hinaus auf meinen Hof, sattelte ein Pferd und ritt über aufgebrochene Felder einer zerklüfteten Gebirgskette entgegen, am Rand eines Gehölzes saßen ein paar zerlumpte Gestalten, bewaffnet mit Messern und Hellebarden, langsam ritt ich an ihnen vorüber, das Zaumzeug klirrte, die Schreibmaschine klapperte, die Stimme des Teilhabers der Firma murmelte auf meinen Vater ein, und zwischen den kahlen Birkenstämmen schimmerten große, gehörnte Tiere und der weiße Torso einer Frau. Gegen Abend stand ich am Fenster meines Zimmers.⁴²

Das Ich erlebt mitten am Tag eine Art Alptraum. Dieser wird in der Erzählung durch eine lange Passage reproduziert, in der die Grenze zwischen Realem und Phantastischem zwar fließend wird, ohne dass jedoch diese Vision für den Leser (und für den Schreiber) je den Bezug zur Wirklichkeit, die

⁴² Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 2: *Prosa*. 2. Frankfurt a.M. 1991, S. 57-141, hier S. 111-112.

sie veranlasst hat, verlieren würde. Die Erzählung bewegt sich im Subjektiven, aber dieses Subjektive wird so objektiviert, dass die Erzählung fortschreiten kann. Das Pferd bildet dabei das erzählerische Verbindungsglied zwischen der vom Sohn als Demütigung des Vaters erlebten Geste des Betriebschefs und der Projektion der eigenen zukünftigen Demütigung.

Auch wenn Peter Weiss im Traum, in Visionen usw. eine Fährte für die Rettung des Ichs gegen die Übermacht der Wirklichkeit legt, spielt in seinem surrealen Modus »das Verhältnis« vom Subjekt und Objekt immer die zentrale Rolle. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich in dieser frühen Erzählung bedeutet hauptsächlich die literarische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis des Ichs zur Lebenswelt, zu der es umgebenden, geschichtlichen Wirklichkeit, die das Ich meistens nicht zu verstehen vermag. Im exemplarisch gewählten Passus geht es um die Verwandlung eines substanz- und bestandslosen Ichs, das Gefahr läuft, genau zu dem zu werden, zu dem ihn die von ihm unabhängige Wirklichkeit macht. Die Visionen, die Träume und der surreale Stil entstehen aus der Übertragung des nach Vernunftregeln organisierten und erkennbaren Wirklichen ins Psychische, das dieses Wirkliche zugleich verwandelt. In der zitierten surrealen Passage wird das für Demütigung stehende Pferd in eine Flucht- und Rettungsmöglichkeit für das Ich verwandelt. Das Surreale stellt hiermit eine Form des Widerstands dar, an dem der Leser durch die Stimulierung seiner eigenen Phantasie teilnimmt. Diese Schreibweise stellt also ein Angebot an den Rezipienten dar, die Wirklichkeit so wahrzunehmen, dass ihre Bedeutung für das Subjekt nicht vergessen wird. Der Leser partizipiert an der Wahrnehmung des jungen Mannes, erkennt dabei die Bedeutung des (Alp-)Traums auf eine Weise, in der Gefühl und Denken ausbalanciert zusammengehalten werden. Die Wahrnehmung des Jungen wirft zugleich ein erhellendes Licht auf die Wirklichkeit: Indem ihr bedrohlicher Charakter an den Tag tritt, verliert die Wirklichkeit ihren selbstverständlichen Charakter.

In Bezug auf *Die Ermittlung* kann hingegen genau das behauptet werden, was Weiss in *Avantgarde Film* zu Buñuels Wende zum Dokumentarfilm schreibt: »In seinem nächsten Film geht er ganz von der äußeren Wirklichkeit aus, und was er dort in seinem kurzen Film *Terre sans Pain* [...] zeigt, übertrifft

jede surrealistische Vision«⁴³. In Weiss' Stück ist es allerdings nicht nur die von den Zeugen und Angeklagten erzählte Wirklichkeit, sondern vor allem die absolut nüchterne Sprache der – um Bretons Metapher wieder aufzugreifen – gegen den Leser gerichtete, schießende Revolver. Gerade diese Sprache zwingt den Rezipienten zu einem anderen, transzendenzlosen Sehen, zu einer Konfrontation mit dem Verdrängten und dem Gefährlichen, das die vertraute Wirklichkeit in Frage stellt: Sie wird zur bloßen Erinnerung, der Züge des Unwirklichen anhaften. Das Stück zwingt zu einer Revision dessen, was man als normal betrachtet, und deckt dessen Täuschungscharakter auf. So behauptet Zeuge 3:

Wenn wir mit Menschen
die nicht im Lager gewesen sind
heute über unsere Erfahrung sprechen
ergibt sich für diese Menschen
immer etwas Unvorstellbares
Und doch sind es die gleichen Menschen
wie sie dort Häftling und Bewacher waren.⁴⁴

Die Ermittlung zeigt, wie sich Peter Weiss' surrealistisch geübter Blick als wichtig erweist, um diesem »Etwas Unvorstellbare[n]« ins Auge zu sehen und um es als integrierenden Bestandteil der Wirklichkeit zu erkennen und auch literarisch darzustellen. Wenn die Summe der Moderne – wie Hogrebe im oben als Motto zitierten Passus meint – surreal ist; wenn die Schrecken der Wirklichkeit – im Sinne Adornos – die surrealistische Gewaltphantasie übertroffen haben, dann zeigt Peter Weiss, dass surreales Schreiben noch zur Bewusstseinsweiterung und dadurch zum Versuch einer Durchdringung dieser historischen Wirklichkeit dienlich sein kann. Zumindest kann es zur Erkenntnis ihrer Bedeutung und ihrer Folgen für das Subjekt verhelfen. In der Aufdeckung dieser Bedeutung liegt der Kernpunkt von Weiss' ganz eigentümlicher und persönlicher Verarbeitung des surrealistischen Vermächnisses und seines subversiven Erkenntnispotentials.

⁴³ Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 31], S. 27.

⁴⁴ Peter Weiss: *Die Ermittlung*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 5: *Dramen 2*. Frankfurt a.M. 1991, S. 7-199, hier S. 85.

IV. Surreale Tendenzen in der Gegenwartsliteratur

Wie schon oben angedeutet, bedienen sich heute transnationale Autoren und Autorinnen surrealer Schreibweisen, nicht selten um literarische Erinnerungsarbeit zu gestalten, oder auch um das Verhältnis des erzählenden Ichs zur (Fremd- oder Eigen-)Sprache, zur Wirklichkeit und zu sich selbst zu sondieren. Sowohl die Erinnerungsarbeit als auch die sprachliche Erfahrung in der Fremde implizieren eine Distanz zwischen dem Subjekt und der (erinnerten oder sprachlichen) Wirklichkeit, wodurch diese nicht selten als ihrer Normalität enthoben erscheint; zumindest erscheint sie durch das Abhandenkommen von selbstverständlichen Zusammenhängen gekennzeichnet. Schon die oben angeführte Textstelle aus Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* zeigt, dass sich surreale Schreibweisen dafür eignen, das Fließende, die Aufhebung der zeitlichen und räumlichen Grenzen, die Vermischung verschiedener Sinnebenen auszudrücken, so wie sie die literarische Erinnerungsarbeit oft kennzeichnen. Die Brüchigkeit der Erinnerung, die Kristallisation der Vergangenheit in voneinander losgelösten Gedächtnisbildern, die dann im erzählerischen Ganzen ineinanderfließen oder gegeneinanderstoßen, scheinen sich einer surrealen Verarbeitung geradezu anzubieten. Ähnliches kann auch in Hinblick auf die Erfahrung der Sprache in der Fremde behauptet werden: Emigration bedeutet stets körperliche, sprachliche, gedankliche Grenzüberschreitung; sie stellt eine Erfahrung des Fremden, des Ungewöhnlichen und Ungewohnten, des Dazwischen, in vielen Fällen der Isolierung, aber auch der potentiell neuen Kombinationen und Zu-Fälle dar. Die Begegnung mit der neuen Sprache ist nicht selten die erste Erfahrung des ganz Fremden. Um der Distanz zwischen dem sprechenden Subjekt und der Sprache poetische Evidenz zu verleihen, wird die Sprache von manchen Autoren und Autorinnen personifiziert. Diese Hypostasierung der Sprache entwickelt sich nicht selten ins Surreale. Ein frühes – und ästhetisch unübertroffenes – Beispiel davon bietet Peter Weiss selber in *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. In diesem Aufsatz bedient sich der Autor einer surrealen Schreibweise, um die mühsame Arbeit literarisch zu gestalten, durch die sich der Zwangsexilierte seiner verlorenen und im Nationalsozialismus verdorbenen Muttersprache auf eine neue Weise aneignete

und sie zum Mittel einer Erinnerungsarbeit und eines Erkenntnisprozesses machte.

Wenn Emigration und Erfahrung der Fremde die Neigung zum Surrealen vielleicht erklären mögen, so gilt es zugleich zu bedenken, dass surreale Schreibweisen auch ganz voneinander stark differierende Funktionen erfüllen können. Das beweisen heutige Formen des Surrealen, die nicht mehr mit jenem Erkenntnisprozess in Verbindung gesetzt werden können, der sowohl für den historischen Surrealismus als auch für Peter Weiss von zentraler Bedeutung war. Zumindest in der Tendenz scheinen sich die heutigen surrealen Schreibweisen nämlich von diesem epistemologischen Wert und von dem prozessualen Charakter des surrealistischen Produkts losgelöst zu haben. Der Surrealismus ist zu einem Zitat geworden, und das Surreale wird vor allem im Dienst von Darstellungsstrategien oder auch von poetischen Arbeiten an der Sprache gestellt, die nicht auf subversives Potential, sondern auf Authentizität und poetische Intensität Wert legen. Einige exemplarisch ausgewählte Passagen aus der zeitgenössischen Literatur bieten sich für die Darlegung der hier angesprochenen interpretatorischen Problematik an und gewähren einen Einblick in die oben umrissene historische Entwicklung vom Surrealistischen zum Surrealen.

Das erste Beispiel stammt aus Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*:

Unter einer Bettdecke mit der nassen Stimme des Meeres, die wie ein Hausgeist immer im Zimmer rumlief, machte ich ein Auge zu, das andere ließ ich etwas auf, um unseren Hausgeist zu betrügen. Ich wollte ihn sehen, beim Warten wurde mein Körper zu Stein, als Stein schlief ich ein, irgendwann konnte ich nicht atmen, ich sah eine Frau, sie saß auf meinem Mund, auf meiner Brust lag ein Berg, den ich nicht mit den Händen wegschieben konnte. Die Frau, die auf meinem Mund saß, hatte Flügel. Sie flog im Zimmer hin und her und setzte sich ans Fenster, sie sprach zu mir: »Ich gehe jetzt, ich laß das Fenster auf, damit du glaubst, daß ich hier gewesen bin«, und dann flog sie weg. Sie hatte ein sehr schönes Gesicht. »Großmutter, der Geist war da, eine Frau«. Großmutter sagte: »Sie heißt ALKARSI«. Ich sah, daß das Fenster offen war, aus der Richtung vom Läusehafen brachte der Wind unklare Stimmen, oder vielleicht weinten die Tiere. Ich legte

mich wieder in das kalte Bett, als Stein schlief ich ein. Am nächsten Morgen wollte ich raus aus dem Zimmer, die Tür ging nicht auf.⁴⁵

Die Tür geht nicht auf, weil das Kind und seine Großmutter Läuse haben und unter eine achttägige Quarantäne gestellt worden sind. Die Ich-Erzählerin erinnert sich an die Situation und an den Traum, den sie als kleines Mädchen gehabt hat. Im Traum sieht das Kind Bilder, die einem surrealistischen Gemälde entspringen könnten. Und die Kleine glaubt an deren Wirklichkeit, so dass sie nicht richtig zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden kann. Auch für den Leser ist die Grenze zwischen Traum und Wachzustand verwischt, so dass man nicht ganz sicher sein kann, ob z.B. das Gespräch der Großmutter im Wach- oder Traumzustand stattfindet, ob das Fenster wirklich offen ist oder nicht. Der Traum stellt keine klar umrissene erzählerische Parenthese dar, weil er für das Kind genauso real ist wie die Wirklichkeit. Durch dieses surreale Element und durch die surrealen Bilder partizipiert der Leser an der kindlichen Wahrnehmungsperspektive, und er findet zur Wirklichkeit nicht mehr zurück, einfach aus dem Grund, dass die Wirklichkeit im Traum ausgeblendet bleibt. Es geht der Autorin hier nicht darum, der Wirklichkeit unerprobte Möglichkeiten abzugewinnen. Wichtig ist vielmehr die literarische Mitteilung eines erinnerten Traums. Die Erzählerin (Autorin) erinnert sich an das Kind, das sie war, und aus der Distanz der Erinnerung betrachtet sie es sowohl mit Ironie als auch mit Wehmut, was auch im Leser ein sympathetisches Gefühl gegenüber dem Kind erwecken könnte. Wenn z.B. Özdamars Beispiel im kontrastierenden Vergleich mit der oben zitierten Stelle aus Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* gelesen wird, dann stehen die verschiedenen literarischen Ergebnisse ins Auge, auf die das Surreale hinauslaufen kann. Bleibt Weiss dem surrealistischen Wahrnehmungsmodus nah, dienen die surrealen Bilder in Özdamars Beispiel einer Darstellungsästhetik⁴⁶, welche ganz

⁴⁵ Emine Sevgi Özdamar: Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus. In: dies.: Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie. Köln 2006, S. 7-435, hier S. 17.

⁴⁶ Für die Überlegung über den hier angedeuteten Kontrast zwischen den zwei besprochenen ästhetischen Modi bin ich einem Hinweis von Arnd Beise dankbar.

andere Ziele verfolgt, als z.B. den Leser in ungeahnte, beunruhigende Seelenbereiche zu führen oder seinen Blick zu verändern. Hier wird das Surreale im Dienst eines im Grunde mimetischen Schreibens gestellt, in dem ein kindlicher, der magischen Dimension des Lebens offen gegenüberstehender Blick wiedergegeben wird.

In den zwei folgenden Beispielen wird die entfremdende Erfahrung mit der Sprache mit surreal anmutenden Bildern nahegelegt. Das erste Beispiel ist von Yoko Tawada⁴⁷:

Wenn man in einem fremden Land spricht, schwebt die Stimme merkwürdig isoliert und nackt in der Luft. Es ist, als würde man nicht Wörter, sondern Vögel ausspucken.

Manchmal entsteht ein Vogelzwitschern, das tief ins Gehör eindringt, dabei aber unfaßbar bleibt. Dann sucht man nach dem Singvogel, als wollte man eine Bestätigung dafür haben, daß da wirklich eine Stimme war. Man sieht aber nichts außer den dicht gewachsenen Blättern. Wenn man Glück hat, sieht man den Schatten eines wegfliegenden Wesens.⁴⁸

Die Metapher hat sich von ihrer Referenz verselbstständigt, und die Wörter sind in der Tat zu Vögeln geworden. Man kann als Leser mitfliegen, und die Reflektion über die Sprache als poetische Erfahrung erleben. Bei der Lektüre lernt man das lyrische Können der Autorin kennen. Im Vergleich zu dem ersten Satz, der über die eigentümliche Erfahrung des Sprechens in einem fremden Land berichtet, führen die darauffolgenden Sätze zu keiner zusätzlichen Erkenntnis. Im Gegenteil bieten sie eine poetische Bebilderung der in dem ersten Satz schon zum Ausdruck gebrachten Erfahrung an. Indem die Autorin hier mit der (übrigens von Breton stark bekämpften) Analogie arbeitet, führen die Bilder die Poetisierung der Erfahrung herbei. Durch surreale Bilder wird hier einerseits die Kunst bereichert, andererseits die Welt poetisiert. Dies ist etwas Anderes als die – im Surrealismus und

⁴⁷ Zum Surrealismus bei Yoko Tawada, vgl. Brand: Schnitt durchs Auge [wie Anm. 2]; Miho Matsunaga: Zum Konzept eines »automatischen« Schreibens bei Yoko Tawada. In: *Études Germaniques* 65 (2010), H. 3, S. 445-454.

⁴⁸ Yoko Tawada: Die erste Vorlesung: Stimme eines Vogels oder das Problem der Freiheit. In: dies.: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen 1998, S. 7-22, hier S. 7.

auch bei Peter Weiss gesuchte – Bewusstseinsweiterung durch das Schriftmedium. Das Surreale entsteht in diesem Beispiel überwiegend aus dem poetischen Spiel der Sprache mit sich selbst. Auch hier handelt es sich um eine Darstellungsästhetik, die nicht den Anschein hat, auf einen Erkenntniswert zu zielen, dem subversives Potential anhaften würde. Die surrealen Bilder verleihen aber der Aussage im ersten Satz Authentizität.

Das dritte Beispiel ist von Marica Bodrožić, die sich in der Nachfolge des Surrealismus sieht, wenn sie etwa behauptet, mit ihrem Roman *Das Gedächtnis der Libellen* habe sie gerade dort angeknüpft, wo Breton mit seiner *Nadja* geendet hatte⁴⁹. Das nachfolgende Beispiel ist dem Roman *Sterne erben, Sterne färben* entnommen. Die Erzählerin sucht hier die Sprache, die es ihr ermöglichen könnte, die Erinnerung an die vergangene, in Jugoslawien verbrachte Zeit zu erzählen.

Während des Atemschlafs können die Buchstaben nicht zueinanderfinden, die Jakobsleiter ruht sich aus. Das Sprachinnere sortiert sich, bringt sich ins Zählbare. Der Stille bedarf es, um die nun dem Menschenohr zugewandten Buchstaben zu hören, wie sie gehört werden möchten. [...] Der Stille bedarf es, um das Ich und den dazugehörigen Namen aus seiner Brauchbarkeit hin zu umpflügen. Und wieder auf eine neue Tonart der Erde zu stoßen. Die rote Erde der Maler lebt im Semikolon, im Punkt, im Komma, im Nichts zwischen Wort und Wort, zwischen Groß- und Kleinbuchstabe.

Dieses Fließen erlebe ich nur in der deutschen Sprache, in der die Wurzeln der Buchstaben ganz mit mir und meinem Nabel verbunden sind. Die Buchstaben sind Bewohner einer inneren Landschaft, in der das Slawische als Rhythmus und als Hintergrundmusik lebt, niemals aber als Chor der Buchstaben, als Singen schon und vielleicht auch als das Innere der Luft.

Die erste Sprache kommt nie aus dem Rund des Nabels. Aber mein Nabel ist auch nicht immer nur rund. Mein Nabel ist wie bei allen Menschen eine runde Narbe in der Bauchwand.⁵⁰

⁴⁹ Zum Verhältnis zwischen diesem Roman und Bretons *Nadja* vgl. Marie-Hélène Quéval: Marica Bodrožić, L'un et le multiple. In: *Germanica* 51 (2012), S. 51-87.

⁵⁰ Marica Bodrožić: *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. München 2016, S. 11-12.

Auch in der Textpassage dieser – wenigstens in ihrem Selbstverständnis – surrealistischen Nachfolgerin bebildern die surrealen Bilder einen Zustand, der als schon gegeben dargestellt wird, d. h. sie dienen der Beschreibung und der Erläuterung der Distanz zwischen der Sprechenden und den Worten. Bei einem Beispiel wie diesem fällt das Abhandenkommen des oben beim Surrealismus und bei Peter Weiss hervorgehobenen prozessualen Charakters des Surrealen besonders auf, und sicher geht es auch hier nicht darum, den Leser – mit Peter Weiss ausgedrückt – aus seinem »Schlafzustand«⁵¹ zu erwecken. Durch eine solche Verwendung des Surrealen lässt sich zweifellos einiges erfahren, vielleicht auch erleben; es koinzidiert freilich nicht mit dem Erkenntnisprozess, der auf diesen Seiten am Beispiel von Peter Weiss' als der epistemologische Stellenwert des Surrealismus erläutert wurde. Im Gegenteil weist das Surreale in diesem sowie auch in den zwei oberen Textpassagen einen domestizierten und insgesamt beruhigenden Charakter auf.

Anhand dieser Beispiele verbietet es sich natürlich, eine Schlussfolgerung im Hinblick auf das Heute zu ziehen, die den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben könnte. Auch würde das facettenreiche Schreiben der hier genannten Gegenwartsautorinnen eine reichere Überlegung als die hier mögliche verdienen. Dennoch bieten die aus ihren Werken stammenden und repräsentativ gewählten Beispiele den Vorteil, verbreitete Tendenzen in Kürze aufzuzeigen. Der kontrastierende Vergleich zu Peter Weiss zeigt, wie unter demselben Label ganz unterschiedliche, sogar entgegengesetzte literarische Leistungen subsumiert werden können. Interpretatorisch scheint es also ein Gewinn, die jeweils spezifische Leistung des Surrealen hervorzuheben. Der Suggestion des Begriffes zu erliegen kann nämlich leicht dahin führen, auf eine Übertragbarkeit der surrealistischen epistemologischen Erfahrung auf neue Erscheinungsformen des Surrealen zu schließen, bei denen die Wirklichkeit nicht in Frage gestellt, sondern eher poetisch beglaubigt wird.

⁵¹ Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 31], S. 17.