

## Kapitel 6

### Peter Weiss und die Reise der Bilder<sup>1</sup>

*Zur Forschungssituation. Methodologische und terminologische Vorklärung  
zum Begriff des Bildes und der Metapher*

Daß die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Bild bei Peter Weiss ins Zentrum seiner Ästhetik führt, ist unbestritten; es gibt keinen zentralen poetologischen Text von Peter Weiss und auch keinen literarischen, der nicht an prominenter Stelle die Begriffe *Wort* und *Bild* zueinander oder gegeneinander führt. Und nicht zuletzt die Tatsache, daß „der Schriftsteller (...) Peter Weiss ursprünglich Maler werden“<sup>2</sup> wollte – und es auch wurde, wie Martin Rector betont – legt nahe, dem Spannungsfeld von Bildlichkeit und Sprache eine eingehende Analyse zu widmen. Das Interesse an der angezeigten Fragestellung hat sich im Laufe der Jahre in vielen Einzelbeiträgen bekundet und mit dem Sammelband *Die Bilderwelt des Peter Weiss*<sup>3</sup> eine monographische Form gefunden.

Diesem Interesse und den anhaltenden Bemühungen der Forschung entspricht indessen kein angemessenes semiologisches und bildlichkeitstheoretisches Problembewußtsein. Warum das so ist, bleibt unerklärlich. Viele Verkürzungen der Forschung haben ihren Grund gerade darin, daß unter dem Begriff des Bildes subsumiert wird, was sich nicht unter einem einheitlichen Konzept *des* Bildes versammeln läßt. Damit ist nicht nur gemeint, daß das Bild je nach Medialität an verschiedenen medienkonstitutiven Eigenschaften und Defizienzen partizipiert und insofern eine jeweils getrennte Analyse zu erfahren hätte, d.h., daß das Bild, verstanden als Traum, Trauma, Angstvorstellung oder Obsession, Erinnerung oder antizipierende Vorstellung, grundsätzlich von den Bildern des Films und der Malerei, stärker noch von sprachlichen Bildern eben in Abhängigkeit von der Medialität, in der sie artikuliert sind, zu unterscheiden wäre. Gemeint ist auch, daß – näher besehen – innerhalb der jeweiligen Medien

---

<sup>1</sup> Eine Vorarbeit zu diesem Kapitel ist bereits 1998 im Peter-Weiss-Jahrbuch erschienen: Klaus MÜLLER-RICHTER, Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis, in: Peter-Weiss-Jahrbuch 6 (1996), 116–137.

<sup>2</sup> M. RECTOR, Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss, in: Peter Weiss-Jahrbuch 1 (1992), 24–41; 24.

<sup>3</sup> A. HONOLD und U. SCHREIBER (Hrsg.), Die Bilderwelt des Peter Weiss. Mit Beiträgen v. N. Badenbergh u. a., Hamburg 1995.

die Unterschiede zwischen den Bildern, begründet durch den Grad ihrer Artikuliertheit, gewaltig sind, und demnach die Idee einer einheitlichen Bildtheorie von vornherein fraglich scheint. Darauf wird zurückzukommen sein.

Peter Weiss, das soll nicht unterschlagen werden, hat zu diesen Ungenauigkeiten beigetragen, insofern er den Bildbegriff, ohne die entsprechenden begrifflichen Unterscheidungen vorzunehmen, auch dort invariant einsetzt, wo er sachlich, d.h. medial sehr Verschiedenes und Unterscheidbares meint. Einen einheitlichen Bildbegriff oder eine einheitliche Bildtheorie hat Peter Weiss nicht vorgelegt. Aus dieser Beobachtung, daß nämlich der Bildbegriff bei Peter Weiss konzeptionelle Differenzen einebnet, die er onomasiologisch einhält und bewahrt, ergibt sich *ante litteram* ein methodologischer Vorbehalt gegen Positionen der Forschung, die von einem einheitlichen Bildkonzept ausgehen.

Das Gesamtbild der Forschung in dieser Frage sieht, typologisch vereinfacht, etwa folgendermaßen aus. Drei Hauptstränge lassen sich unterscheiden<sup>4</sup>. Der erste, solitär von Karl Heinz Bohrer formuliert, überspringt die mediale Frage völlig und ordnet die Bilder bei Peter Weiss einer *Ästhetik des Schreckens* zu<sup>5</sup>. Durch die Überführung der Schreckenserfahrungen in die Fiktionalität der Kunst bleibt es sich laut Bohrer schließlich gleich, welchem medialen Kontext die Bilder entstammen und durch welche Ausdrucksträger sie konstituiert sind. Die Punktualität und Plötzlichkeit<sup>6</sup>, die Weiss mit der Sphäre der Bilder verbindet, reicht für Bohrer als Beweisgrund für den über die Bildlichkeit forcierten Austritt aus dem Politischen und den Eintritt in den transmundanen Bereich der Phantasie, welche die Katastrophenbilder eröffnen – ein Bereich, der eben nicht nur seine Referenz auf Außersprachliches einbüßt, sondern überdies die Gebundenheit an seine Medialität abzuschütteln vermag.

Der zweite Hauptstrang sieht eine Verschiebung in der postulierten Hierarchie zwischen Bild und Wort in Abhängigkeit der Werkchronologie von Peter

<sup>4</sup> Alternativ hierzu G. BUTZER, Der groteske Körper des Widerstands. Pieter Brueghel d. Ä. und Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 14 (2005), 101–122. Auch Butzer teilt die Peter Weiss-Forschung mit Blick auf die Analyse des Medienzusammenhangs bzw. der Mediendifferenz zwischen Schrift und Bild bereits rückblickend in historische Phasen ein. Die Phasen sind: Ikonologie, Ikonographie, Ekrphrasie.

<sup>5</sup> K. H. BOHRER, Katastrophenphantasie oder Aufklärung. Zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, in: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 30 (1976), 85–90; DERS., Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte des Individualisten, in: DERS., Die gefährdete Phantasie. Surrealismus und Terror, München 1970, 62–88. Zur Kritik an Bohrer's Position vgl. u. a. M. HOFMANN, Der ältere Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der *Ästhetik des Widerstands*, in: Peter Weiss-Jahrbuch 1 (1992), 42–58; 48f.; K. R. SCHERPE, Kampf gegen die Selbstaufgabe. Ästhetischer Widerstand und künstlerische Authentizität in Peter Weiss' Roman, in: DERS. und K.-H. Götz (Hrsg.), Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss, Berlin 1981, 57–73; 67f.

<sup>6</sup> Vgl. K. H. BOHRER, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M. 1981; DERS., Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt a.M. 1994.

Weiss bzw. in Abhängigkeit von der poetologischen Ausrichtung seiner Kunst im politischen Funktionsgefüge; aufgrund der Subjektivität des Bildes und der Intersubjektivität des Wortes – eine Unterstellung, die Peter Weiss zwar hier und da suggeriert, jedoch keineswegs durchhält – führe die Politisierung von Weiss Mitte der 60er Jahre zu einem „Kampf gegen das Bild“<sup>7</sup>. Schließlich aber rehabilitiere Weiss die Bildsphäre, insofern sie „nicht mehr nur als primärer Impulsgeber für das verändernde Wort anerkannt, sondern (...) auch aufgewertet [wird] als bleibendes notwendiges Korrektiv gegen die Wörter, als Resistenzpotential gegen die sich zu blindem Dogmatismus deformierende Vernunft“<sup>8</sup>.

Der dritte Strang interpretiert Bilder und Worte als grundsätzlich „verschiedene Zugangsweisen zur Wirklichkeit (...), die gegeneinander irreduzibel sind“<sup>9</sup>, wobei das Verhältnis dieser beiden grundverschiedenen Stämme des ästhetischen Vermögens bei Weiss durchaus variieren kann: es reicht von einer dualen Anlage von Bild und Sprache auf der einen Seite des Extrems bis hin zu einem dialektischen Ineinandergreifen von Bild und Sprache auf der anderen<sup>10</sup>. Michael Hofmann, der diese Linie am überzeugendsten vertritt, ist nun nicht vorzuwerfen, daß ihm die Vielfalt dessen, was unter den Bildbegriff versammelt wird, entgangen wäre. Doch die obstinate Wiederholung der Trennlinien in der Bildersphäre, jener zwischen der mentalistischen und ästhetischen sowohl wie jener Trennung zwischen bildender Kunst und Literatur, zeugt weniger von differenzierendem Geschick als vielmehr davon, daß ihm die terminologische Streuung des Bildbegriffes, wie Weiss ihn einsetzt, nicht ganz geheuer ist. Letzten Endes ist er weder zu einer systematischen Bildtypologie gelangt noch ist er von der Überzeugung abgewichen, daß eine einheitliche Bildlichkeitstheorie aus dem poetologischen und literarischen Werk von Peter Weiss doch zu entwickeln wäre.

Worin – so die These Hofmanns – alles, was Bild ist, übereinkommt und gegen die Sprache bzw. das Wort pointiert wird, ist dreierlei: seine Visualität, seine Emotionalität und vor allem seine epistemische Opposition zum Rationalen; diese Trias sichert dem Bild eine Intensität der Wirkung, die dem Wort bzw. dem Sprachlichen generell abgeht. Ohne jede Deckung durch das Werk von Peter Weiss ist diese Bestimmung nicht gesprochen. Namentlich aus der *Laokoon-Rede*<sup>11</sup> ließen sich in dieser Hinsicht einige Belegzitate beibringen; doch eine

<sup>7</sup> Rector, *Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder*, a.a.O., 30.

<sup>8</sup> Rector, *Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder*, a.a.O., 40; vgl. hierzu auch A. SÖLLNER, *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*, Opladen 1988, 132ff.

<sup>9</sup> Hofmann, *Der ältere Sohn des Laokoon*, a.a.O., 49.

<sup>10</sup> Es ist allerdings darauf hinzuweisen, daß, wie immer bei oppositionellen Relationen, die jeweils extremen Pole nicht zugleich vertreten werden können; wer folglich versäumt, auf die Unvereinbarkeit der Optionen hinzuweisen, verfängt sich in den Fallstricken der eigenen Analyse.

<sup>11</sup> Für die Literatur von Peter Weiss werden folgende Siglen verwendet: ÄdW: *Ästhetik des Widerstands*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1975; Bd. 2, Frankfurt a.M. 1978; Bd. 3, Frankfurt a.M. 1981; AvE: *Abschied von den Eltern*, Frankfurt a.M. 1964; F: *Fluchtpunkt*, Frank-

durchgängige oder auch nur von Weiss vorrangig vertretene Einschätzung ist dies nicht. Keine der drei genannten Eigenschaften läßt sich mit Blick auf eine einheitliche Bildtheorie ohne größere Schwierigkeiten formulieren. Während sich die Qualität des Visuellen der Malerei und dem Film ohne Probleme beilegen läßt, solange man damit nicht einen bedeutungs- bzw. sprachneutralen Transport von Inhalten suggeriert, so muß man im Bereich des Mentalen bereits Zweifel anmelden. Im linguistischen Bereich von Visualität zu sprechen und dabei den Bedeutungsaspekt der Zeichen, also die Signifikatebene zu meinen (und nicht den graphematischen der Materialität von Sprache), verfällt dann vollends den substantialistischen Suggestionen des Bildbegriffes und dem vorstellungstheoretischen Fehlschluß, wonach die wesentliche Funktion von Sprache und insbesondere von Metaphern in der Erweckung von visuellen Vorstellungen liegt.

Wer im literarischen bzw. sprachlichen Kontext Bildlichkeit als visuelle Repräsentation und nicht als ein semantisches Verfahren kennzeichnet, geht unbeußt die Schritte rückwärts, welche die Metapherntheorie des 20. Jahrhunderts, aber auch schon die Bildlichkeitstheorie von Herder und von den romantischen Vertretern bis hin zu Nietzsche vorwärts gegangen sind und die – wie Anselm Haverkamp so eindringlich formuliert hat – ihre eigene metaphorologische Pointe hat: „An die Stelle des im Bild transportierten ‚Gehalts‘ tritt die Technik des sprachlichen Transports; die Metapher als Terminus des Transports ersetzt das Bild als Metapher der ‚Gestalt‘ (‚Figur‘). Das entspricht der allmählichen Verlagerung des literaturwissenschaftlichen Interesses vom ontologischen Status des ‚literarischen Kunstwerks‘ zur kommunikativen Funktion literarischer Texte und zur Dynamik der literarischen Kommunikation<sup>12</sup>.“

Vergleichbare Schwierigkeiten ergeben sich für die Verbindung von Bildlichkeit und Emotionalität. Historisch gesehen, datiert sie zurück bis in die antike Rhetorik, wo Bildlichkeit über den Begriff des *movere* mit Gemütsbewegungen und Affekten des Hörers assoziiert ist. Die Diskussionen der auf Descartes folgenden Rationalisten werten dann die Bildlichkeit als Sprache der Emotionen im Lichte eines in die Krise geratenen Evidenzkonzeptes auf; dem Wahren, das sich nicht mehr einfach *von selbst* versteht, muß fortan mit der emotionalen Evidenz des figurativen Diskurses aufgeholfen werden; zum anderen ist die insbesondere von Lessing begründete Einführung von Metaphorik und Natürlichkeit wichtig, die unter dem Gesichtspunkt der semiotischen Unterscheidung natürlicher und künstlicher Zeichen geschieht; hier erscheint durch die Inhärenz der Bedeutung im Zeichenkörper ein unmittelbarer Bezug der Zeichen auf

---

furt a.M. 1965; R1: Rapporte, Frankfurt a.M. 1968; R2: Rapporte, Frankfurt a.M. 1971; N1: Notizbücher 1960–1971 (Hefte 1–21), 2 Bde., Frankfurt a.M. 1982; N2: Notizbücher 1971–1980 (Heft 22–46), 2 Bde., Frankfurt a.M. 1981; hier: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, in: R1, 170–195.

<sup>12</sup> A. HAVERKAMP, Einleitung in die Theorie der Metapher, in: DERS. (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, 1–27; 2.

ihre Benutzer gegeben<sup>13</sup>. Wie leicht zu sehen ist, will weder die Assoziation von Emotionalität und Metaphorik bzw. Bildlichkeit noch die These der unmittelbaren Wirkung des Bildlichen auf die Sprachverwender im Kontext der Moderne sonderlich überzeugen<sup>14</sup>.

Besonders bedenklich aber ist die dritte Eigenschaft, die Hofmann unter Berufung auf die *Lessingpreisrede* der Bildlichkeit zuordnet: ihre epistemische Opposition zur Wörtlichkeit, wobei das Wort immer schon, wie Hofmann suggeriert, als rationalistisch gedacht ist – eine Opposition, welche die historisch lokalisierbare, dennoch theoretisch fragwürdige Logik von Ursprünglichkeit auf der Seite des Bildes und Abkünftigkeit auf der Seite des Wortes, Unmittelbarkeit und Authentizität auf der einen, Mittelbarkeit und Verallgemeinerung auf der anderen Seite wiederholt. Solche Oppositionen mögen einen historischen Ort und Sinn in den Polemiken um die Kantische Philosophie und deren vermeintlichen Zwang des Vernünftigen besitzen, spätestens mit dem *linguistic turn* sind sie obsolet geworden. Bedenklich ist der Widerspruch zwischen Wort und Bild nicht nur, weil er auf einen vorkritischen Gedankenstand zurückfällt, den – wie sich noch erweisen wird – Weiss nie vertreten hat. Bedenklich ist er vor allem in einer zweiten Hinsicht.

Insofern Hofmann in den „Bilder(n) das geeignete Medium zur Artikulation und Darstellung von Schmerz“<sup>15</sup> sieht, unterstellt er die Selbsterschlossenheit und Durchsichtigkeit des Eigenpsychischen, die für Weiss gerade das fundamentale Problem seiner Ästhetik darstellt und zugleich das entscheidende *agens* für das artikulatorische und kompositorische Unternehmung der Kunst ausmacht. Denn der Schmerz ist wie das, was ihn anzeigt, der Schrei, gerade das, was noch nicht artikuliert ist und was einer Artikulierung bedarf, um dargestellt werden zu können. Und um in einem darstellenden Medium artikuliert zu sein – das hat sich Peter Weiss eingestanden –, muß der Schmerz, der eine individuelle *origo* besitzt, allgemein werden, d.h. in einen sprachlich erschlossenen Horizont eintreten, der nicht mehr individuell, sondern intersubjektiv und intersubjektiv verständlich ist. Peter Weiss hat keine repräsentationalistische, sondern eine *expressivistische*<sup>16</sup> Sprach- und Kunsttheorie vertreten<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu „*Kampf der Metapher!*“, insbes. Kap. 5 und 6.

<sup>14</sup> Zur Geschichte der diskursiven Verbindung zwischen Bildlichkeit und Emotionalität vgl. W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago / London 1986.

<sup>15</sup> Hofmann, *Der ältere Sohn des Laokoon*, a.a.O., 43.

<sup>16</sup> Zum Konzept einer expressivistischen Sprachtheorie vgl. Charles TAYLOR, *Deutungstheorien*, in: DERS., *Negative Freiheit? Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus*, mit einem Nachwort von A. Honneth, Frankfurt a.M. 1989, 52–117, 63f.; im Zusammenhang mit dem Begriff der Artikulation werden wir die Grundzüge einer expressivistischen Sprachtheorie nachzeichnen.

<sup>17</sup> Eine sonderbare Stellung in dieser Diskussion nimmt Jürgen Nieraad ein (J. NIERAAD, *Kunstwerk und Sprachwerk. Bilderfahrung und Erzählverfahren in der deutschen Gegenwartsliteratur*, in: *Ästhetik, Revolte, Widerstand: zum literarischen Werk von Peter Weiss*, hrsg. v. J. Garbers, Jena 1990, 173–206); einerseits verfällt er nicht der irrigen

*Unterwegs zu einer Typologie der Bilder*

Oben wurde angedeutet, daß ein analytisches Unternehmen, das mit Blick auf Peter Weiss Bildlichkeit und Sprache gegeneinander führt und im Rahmen dieser Opposition Eigenschaften dem einen und dem anderen Pol zuweist, fehlgehen muß, wie immer das Zusammenspiel der beiden Vermögen späterhin bestimmt wird. Dies liegt nur bedingt an den medialen Differenzen, über die ein einheitlicher Bildbegriff hinwegsieht. Der näheren Analyse erschließt sich eine fundamentale Opposition, die ein semantisches Differential durch beide Oppositionsglieder legt, durch Bild *und* Sprache. Dieser Gegensatz bleibt die zentrale ästhetische Spanne, die existentiell jedes Individuum in seiner Sozialisation und lebensweltlichen Auseinandersetzung, welche die Gesellschaft im Geschichtsprozeß, aber auch und vor allem die Kunst sowohl in produktionsästhetischer als auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht durchlaufen muß: es ist dies der kontinuierliche Gegensatz zwischen dem *Unartikulierten* und dem *Artikulierten*.<sup>18</sup>

Eine Analyse der Bildlichkeitstheorie von Peter Weiss macht nicht eher Sinn als auf dem Niveau dieses Differentials. Denn unzweifelhaft gibt es für Peter Weiss Bilder, die sich nicht mehr weiter artikulieren lassen; Bilder, die, ohne die Erinnerung an ihren Ursprung und die Spuren, die der Prozeß des Artikulierens gekostet hat, zu löschen, das Produkt eines jahrelangen Ringens darstellen und als solche auch entfaltet werden. Géricaults *Floß der Medusa* wäre ein solches Bild; es ist bildlich in seinem Medium, artikuliert in dem Maß seiner Komposition. Aber sowie es Bilder gibt, deren Grad der Artikulierung sich nicht mehr weiter steigern läßt, so gibt es für Peter Weiss sprachliche Äußerungen, die nahe dem Pol des Stammelns sind und jede semantische Kontur abgeworfen haben, die also privat, aber dadurch auch vage und sinnlos sind wie der erste Schrei des Kindes, der nicht mehr, aber auch nicht weniger als dessen Existenz anzeigt oder der Schrei des Schmerzes, der auf die Tortur verweist, die dem Schreienden angetan

---

Meinung, Bildlichkeit (und was ihr vermeintlich nahesteht: die visuelle Wahrnehmung) hintergehe den bedeutungsgeleiteten Prozeß der Welterschließung; andererseits aber findet die Frage der sogenannten „Schrift-Bild-Konkurrenz“ (ebd., 179), die am Leitfaden von Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie kenntnisreich und ausführlich entfaltet und bis in die historischen Tiefen des frühen 18. Jahrhunderts verfolgt wird, nur eine sehr beiläufige und unspezifische Anbindung an die Position von Peter Weiss (man höre: „An diesem Punkt nun sollen die Überlegungen Merleau-Pontys, die ja in Feststellungen münden, wie sie wohl auch Peter Weiss hätte treffen können ...“ [ebd., 186]). Was allerdings Nieraad überzeugend gelingt (auch in der Anwendung auf Weiss), ist der Nachweis, daß die Verbindung zwischen der Zeichenregel und ihrer Anwendung, zwischen *langue* und *parole* weder als eine kausale noch als eine logisch-*nezessierende* gedacht werden kann; wir werden diesen Gedanken später als *Divination* näher bestimmen und als *Rezeptionsstruktur* der doppelten Umkehr bezeichnen.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu auch A. LARCATI, Der Kampf des Gefesselten um Artikulation. Eine Motivkonstellation bei Ingeborg Bachmann. Mit Seitenblicken auf Paul Celan, Peter Weiss und andere, in: Peter Weiss Jahrbuch 15 (2006), 113–136.

wird. „Unter jedem Wort“, heißt es in der *Lessingpreisrede*, das der Schriftsteller „in seiner Schrift festzuhalten vermag, liegen die Anfangsgründe des Wortes, es liegt ein Stammeln und Lallen in jedem Wort und tiefer darunter noch sind unartikulierte Geräusche herauszuhören, ein Zungenschlagen, ein Lippenklappern, und in der Machtlosigkeit ist der Schrei und dann nur noch die Stille“<sup>19</sup>.

Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Analyse der Bildfelder, in denen die Pole des Gegensatzes ‚unartikulierte‘ versus ‚artikulierte‘ umschrieben werden. In dieser Hinsicht hat sich Peter Weiss keine Abweichung gestattet. Zustände des Unartikulierten und Prozesse, die sich auf diesen Pol zubewegen, werden mit Metaphern des Liquididen, des Strömens und Fließens gekennzeichnet oder in Verbindung gebracht mit Bildern des Amorphen, des unbeständigen Materials, in dem sich eine Schrift nicht halten läßt. Die temporalen Metaphern, die Weiss im Zusammenhang mit dem Unartikulierten verwendet, sind Motive des Punktuellen und des Augenblickes, der die nur transitorische Geltung des Geschehens oder Bedeuteten anzeigt: „Der einzige Sinn der Arbeit war die Bewegung, das Umkreisen, das Beleuchten von ein paar auftauchenden Augenblicken, die wieder verschwanden“<sup>20</sup>.

Wer nun die Texte von Peter Weiss durchgeht, wird bemerken, daß diese Metaphernfelder unabhängig davon aktiviert werden, ob vom Bildlichen im Sinne pikturaler Zeichen oder vom Sprachlichen die Rede ist, etwa: „Was ich sagen wollte, war ebenso gestaltlos wie die Bilder. Die Worte, die sich einstellten, deckten nichts. Ein unartikulierte Stammeln lag darunter“<sup>21</sup>. Entscheidend ist vielmehr das Vorhandensein einer Krise, in der entweder noch keine signifikanten Einheiten artikuliert sind (für Weiss läge diese Situation am Anfang des Erst- oder Zweitsprachenerwerbs, also in der Kindheit oder im Exil vor) oder in der eine bestehende Auslegung des Daseins aufgehoben wird, sei diese Erschlossenheit auf einen kollektiv tradierten Sprachhorizont, auf die Schematisierung einer bestimmten Wahrnehmungsform oder auf einen bestimmten lebensweltlichen Hintergrund eines klassenspezifischen Herkommens bezogen<sup>22</sup>.

Wenn in der Weiss-Philologie bisweilen, wiederum meist unter Bezug auf die Rede *Laokoon. Über die Grenzen der Sprache*, die Opposition von Bild und Sprache mit dem Gegensatz von *Statik* und *Dynamik* zur Deckung gebracht

<sup>19</sup> R1, 170.

<sup>20</sup> F, 101.

<sup>21</sup> F, 38.

<sup>22</sup> An dieser Stelle sei auf den interessanten Zusammenhang zwischen Exilerfahrung, dem Verlust tradierter Sprachhorizonte und der Sensibilität für die Erschließungsinitiative der Literatur verwiesen, den Gilles Deleuze und Félix Guattari (G. DELEUZE und F. GUATTARI, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a.M. 1976) unter dem Stichwort Deterritorialisierung an Kafka entfalten (vgl. die Kurzdarstellung der Deterritorialisierung und ihrer erkenntnistheoretischen und semiologischen Konsequenzen im Celan-Kapitel), der sich aber auch mit gleicher Berechtigung an Paul Celan und Peter Weiss demonstrieren ließe. Vgl. hierzu J. VOGT, *Treffpunkt im Unendlichen? Über Peter Weiss und Paul Celan*, in: *Peter Weiss-Jahrbuch* 4 (1995), 102–121. Vgl. Fn. 38, S.128.

wird<sup>23</sup>, so ist dies, wie aus dem Vorgegangenen zweifellos hervorgeht, dem Grunde nach zweifelhaft (auch wenn man die Geltung der Argumentation auf die Lessingpreisrede einschränkt), da in diesem Gegensatz der letztlich haltlose Widerspruch von Bild und Wort vorausgesetzt ist. Aber wichtig ist der Gegensatz zwischen Statik und Dynamik dennoch. Denn metaphorologisch findet sich sehr wohl eine starke Affinität des Unartikulierten zu Motiven des Statischen, Starren, Unveränderlichen oder der Lähmung und Versteinerung<sup>24</sup>. Man wird dies als inkonsistent zu der ersten Analyse der Bildfelder empfinden, die zu dem Schluß kam, daß gerade das scheinbare Gegenteil zuträfe: daß das Unartikulierte als Liquidität der Signifikanten metaphorisiert würde.

Doch auch hier lohnt es sich, genau hinzusehen. Die Bilder des Strömens und Fließens, des Verwitterns und Zerrinnens beziehen sich auf die signifikative Dimension: Bedeutung bedarf eines dauerhaften Mediums, um sich einzuschreiben; die Rückkehr zum Amorphen löscht diese aus. Das Statische hingegen bezieht sich auf die Bedingungen, unter denen der Mensch die Frage, was er mit sich anfangen, was er tun und was er tunlichst unterlassen soll, zu beantworten vermag. Die *dynamis*, die aus der Auflösung oder Abwesenheit signifikanter Zusammenhänge resultiert, kippt – handlungspsychologisch gesehen – in Lethargie um. Das Statische und das Dynamische beziehen sich also auf verschiedene Aspekte oder Begleitphänomene einer Krise des Unartikulierten.

Aus dieser Vorklärung ergibt sich nun der Fortgang der weiteren Überlegungen. Zunächst soll am Leitfaden des erarbeiteten Differentials zwischen dem Unartikulierten und dem Artikulierten eine typologische Ausdifferenzierung dessen geschehen, was Weiss mit dem Bildbegriff einheitlich kennzeichnet. Das wird auch die Gelegenheit geben, dem Begriff der *Artikulation* oder des *Artikulationsprozesses* geistesgeschichtliches und sprachphilosophisches Profil zu verleihen und anzudeuten, wie die einzelnen Bildtypen verfahrenstechnisch in der literarischen Praxis umgesetzt werden. Der zweite Hauptteil erarbeitet dann die *ungeschriebene Lehre* der Bildlichkeit von Peter Weiss, die sich von allen substantialistischen Vorgaben löst und die Bildlichkeit als semantischen Prozeß, als Verfahren des Metaphorischen deutet.

### *Nahe am Pol des Stammelns: Bilder des Traums – Traum der Bilder*

Traumbilder, in Sprache abgeleitet und theoretisch reflektiert, sind aus dem poetologischen und literarischen Werk von Peter Weiss nicht wegzudenken. Sie treten als erzählte Tag- oder Nachträume, zumeist aber als Alpträume auf. Ihre Eigenschaften und Potentiale, nicht zuletzt ihre Funktion für und in der Kunst

<sup>23</sup> Vgl. Rector, Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder, a.a.O., 32.

<sup>24</sup> Vgl. das folgende Zitat (R1, 181): „Für ihn, dem es die Stimme verschlagen hatte, bestand zeitweise nur die Erstarrung. Die Bilder, die vor ihm auftauchten, waren reglos und spiegelten seine Ohnmacht.“



werden in immer wiederkehrenden Erkundungen erörtert. Der Essay *Avantgarde Film*<sup>25</sup> ist weniger eine Darstellung der Filmgeschichte als vielmehr eine Theorie des surrealen Traums bzw. ein beharrliches Aufsuchen dessen, was an Filmen traumartig ist und an Träumen surreal.

Wie wichtig diese Theorie des surrealen Traums in seiner eigenen Ästhetik ist, zeigt Peter Weiss unter anderem durch die Stelle an, in der sie in der *Ästhetik des Widerstands* reflektiert wird: der letzte Brief Heilmanns<sup>26</sup> vor seiner Hinrichtung – dadurch, daß er an *unbekannt* adressiert ist, die Struktur dessen nachvollziehend, was er theoretisiert – legt in Form einer Traumtheorie dessen Vermächtnis nieder. Der Brief ist, durch seine strategische Positionierung im Schlußteil des dritten Bandes überdies hervorgehoben, das Legat an die nachfolgende Generation derer, die den politischen Kampf, dem er in Kürze zum Opfer fallen wird, wiederaufnehmen und weiterführen werden; und er zeigt an, unter welcher Leitfunktion und in welchem Lichte dies geschehen soll: im Lichte des Traums. Spätestens hier wird deutlich, daß der Traum als ein epistemischer Prozeß angesprochen wird, der, weil er die eingespielte Ordnung der Dinge anarchisch hintertreibt, ästhetische und politische Konsequenzen nach sich zieht. Im Essay *Avantgarde Film* ist nicht von ungefähr von der Kunst als eines „fruchtbare(n) Anarchismus“<sup>27</sup> die Rede.

Dazu stimmt es, daß als Traum auch das gekennzeichnet wird, was nur dessen Struktur trägt oder dessen ästhetische Eigenschaften erfüllt, im eigentlichen und engeren Sinne aber gar kein Traum ist. Zu denken wäre etwa an den *großen Traum des Briefträgers Cheval*<sup>28</sup>, der die jahrelange (Traum-)Arbeit an einem Bauwerk zum Gegenstand hat; an die in den biographischen Romanen *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* vom Erzähler-Ich als solipsistisch insinuierte Malerei des Exils, der traumhafte Eigenschaften zugesprochen werden; an die aus der exilbedingten Sprachverwirrung entbundenen „freiströmenden Monologe“, die eine „magische, beschwörerische Wirkung“ entfalteten, aber die wie alle „Schatzkisten, die im Traum auftauchten“, doch wieder „verschwanden und (...) Leere zurück[ließen]“<sup>29</sup>.

Ihren epistemischen und ästhetischen Stellenwert erhalten die Träume aufgrund der Nähe zum Beginn eines Prozesses mühevoller Gestaltgewinnung, welche die Ausdifferenzierung des im prägnanten Wortsinne Gleich-Gültigen in einem auf Alterität hin angelegten Medium der Sprache zum Ziel hat: Träume sind unartikuliert wie das Stammeln und direkt wie der Schrei. Die Konstruktion, mit der Peter Weiss die anzeigende Kraft des Traumes bzw. des Schreis analysiert, erscheint zunächst äußerst gewagt. Der Schrei, die reduzierteste Form der verbalen Sprache, oder der Traum *zeigen* den Schrecken, der sie auslöst, und

<sup>25</sup> R1, 7–35.

<sup>26</sup> ÄdW, 3, 199–210; 203f.

<sup>27</sup> R1, 12.

<sup>28</sup> R1, 36–50.

<sup>29</sup> F, 64.

den Schmerz, der sie verursacht, an, aber *meinen* sie nicht. Der Schrei bekundet die Existenz eines Wesens, aber er qualifiziert weder dieses Wesen noch das, was ihm angetan wird; um von einem Schmerz zu sagen, er sei dieser und nicht jener, ist immer schon eine ausdifferenzierte Reihe von Schmerzbezeichnungen vorausgesetzt – also das differentielle Gepräge einer Sprache.

Die unartikulierten Traumbilder und alles, was ihnen im Grad an signifikativer Ausformung gleichgestellt ist, zeigen also die Beschädigung, von der sie Zeugnis geben, an, aber meinen sie nicht. Hieraus ergibt sich die ambivalente Bewertung dieser Bildform, wobei die Einschätzung der Ambivalenz oder die Akzentuierung innerhalb dieser Ambivalenz durchaus wechseln kann. Für Weiss schlägt negativ zu Buche, daß Bild und Schrei aus der „Einmaligkeit eines Augenblicks“<sup>30</sup> geboren sind und über diesen Augenblick hinaus keine Bedeutung haben; sie sind, was semiologisch damit zusammenhängt, privat in dem Sinne, daß sie an ein Individuum gebunden sind und getrennt von diesem auch noch ihren rudimentären Zeichencharakter, nämlich das Anzeigen einer vorhandenen Existenz, einbüßen<sup>31</sup>; sie sind sinnlos, weil der semantische Gehalt und die semantische Kontur eine Differenz zu anderen Einheiten des Sprechens voraussetzt, weil die Differenzqualität der Zeichen wiederum ihrerseits holistisch das Ganze des Sprechens zur Basis hat und weil schließlich die Bedeutung des Ganzen der Sprache nicht nur einmal, sondern immer wieder in der Kommunikation hergestellt und bestimmt werden muß, folglich eine soziale Tatsache darstellt und der Sozialität notwendig bedarf.

Das ist also die eine Seite der Ambivalenz: der Schrei mag zwar von der „Hoffnung“ getragen sein, „daß jemand mit der Stimme zu erreichen sei“<sup>32</sup>, die Ausgesetztheit ausdrücken und diese dadurch allgemein werden lassen kann er nicht. Ebenso die Traumbilder: „Hinter den dünnen aufgespannten Häuten der Bilder lag ein Chaos, in dem es keine Wegzeichen gab, sondern nur ein Toben und Schreien, eine Verzweiflung, gegen die die gemalten Figuren, mit den Gesten des Schreckens, sich auflehnten“<sup>33</sup>.

Aber auch wenn Bilder und Schreie wie eine schmerzverzerrte Grimasse keinen bestimmten kognitiven Inhalt haben und den Hang besitzen, privatistisch

<sup>30</sup> F, 65.

<sup>31</sup> Das Haben von Schmerzen ist notwendig individuell; niemand anderes als ich selbst kann meine Schmerzen haben. Nicht individuell ist aber das Qualifizieren, das Ansprechen des Schmerzes. Was meinem Schmerz Bedeutung verleiht, ist ein sozial geteilter Raum, in dem der Schmerz artikuliert ist. Man könnte also auch sagen, daß der Schrei das Haben von Schmerzen anzeigt und daß folglich auch dieses Anzeigen nur individuell gelingen kann; denn obwohl ein anderer meinen Schmerzen auf eine wahre Weise Eigenschaften beilegen kann (ich kann meinen Schmerz in seiner Beschreibung wiedererkennen), kann dennoch ein anderer meinen Schmerz durch seinen Schrei nicht anzeigen. Dies würde weiterer Zeigeprädikate bedürfen. Vgl. hierzu M. FRANK, Die Grenzen der Verständigung, Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas, Frankfurt a.M. 1988, 39.

<sup>32</sup> R1, 171.

<sup>33</sup> F, 46.

zu sein, so ist dies doch noch einen entscheidenden Schritt von der Indifferenz der Tatenlosigkeit und Lethargie entfernt:

Dieses Ganze, diese Entladung, leicht zu zerreißen, zu verbrennen und fortzuwerfen, stelle die Unzulänglichkeit der Mittel dar, drückte aus, daß Sprache und Bild nicht mehr ausreichten und nur noch Abfall waren. Und doch mußte noch etwas anderes in dieser Besessenheit liegen, mit der sich die Entwertung und der Zerfall alles Bekannten angreifen ließ, denn wenn es wirklich nichts mehr zu fassen gäbe, dann würde ich auch nichts mehr zu sagen haben, und die Lethargie, die oft verführerisch auftauchte, akzeptieren. Es war aber befriedigend, der Katastrophe noch ein paar Hieroglyphen abzugewinnen, und ich war immer noch ein Schöpfer, solange ich mir die Zerstörung und die Zerfetzung beschreiben konnte<sup>34</sup>.

Hier kündigt sich die andere Seite der Ambivalenz an: Zum einen ist die Privatisierung zumindest in einer Hinsicht vor allen allgemeinen Begriffen ausgezeichnet. Während ein Begriff das ist, was mehrere Menschen mehreren Dingen zugleich zusprechen, hängt der Schrei oder das Traumbild ganz wesentlich (weil ursächlich) mit der Existenz des Schreienden oder Träumenden und überdies (wiederum ursächlich) mit der „Einmaligkeit eines Augenblicks“<sup>35</sup> zusammen: „Ich mußte mich an die kleinen fragmentarischen Bilder halten, die meine eigenen Erfahrungen spiegelten. Nur in diesen Bildern konnte ich erkennen, auf welche Weise ich in die Zeit gehörte, alles andere mußte Konstruktion bleiben“<sup>36</sup>.

Wichtiger ist aber ein zweiter Aspekt des Unartikulierten, der positiv zu Buche schlägt. Auch wenn die Unartikuliertheit der Bilder schließlich verhindert, daß sie zu einer „Waffe“<sup>37</sup> werden können, und dies, weil „wirkungsvoll (...) ein Vorgang nur (wurde), wenn er eine Verständigung darüber zuließ“<sup>38</sup>; die Abwesenheit eines allgemeinen sprachlichen Horizonts, der vor und über allen Individuen als verbindlich anerkannt wäre, erscheint doch als Unvoreingenommenheit, die, so sie nur transitorisch gelingt, die kurzfristig überschrittenen Schematisierungen der Welterfahrung um so fragwürdiger erscheinen lassen (die nur transitorische Überschreitung semantischer Regeln gehört zu den immer wiederkehrenden Wahnerfahrungen von Peter Weiss, und dies sowohl in weltgeschichtlicher oder politischer als auch in persönlicher Hinsicht<sup>39</sup>):

Und wenn es manchmal war, als wären meine Sinne so unvoreingenommen, als sähen sie alles wie zum ersten Mal, so wirkten die Begrenzungen, die dann wieder auftauchten, und an denen sonst niemand Anstoß nahm, betäubend auf mich. (...) Ich drängte gegen die Begrenzungen an, und wenn es gelang, sie an einer Stelle zu erweitern, sackte ich wieder

<sup>34</sup> F, 103.

<sup>35</sup> F, 65.

<sup>36</sup> F, 60.

<sup>37</sup> F, 65.

<sup>38</sup> R1, 177.

<sup>39</sup> Vgl. AvE, 119, 137; F 38, 99; R1, 81; 165.

zurück, ich verstand weder, was ich gewonnen hatte, noch, was diese Begrenzungen eigentlich vorstellten<sup>40</sup>.

Was zunächst als die entscheidende Schwäche des Unartikulierten erschien, die Unmöglichkeit einer Qualifizierung, ist somit zugleich eine entscheidende Stärke, man sollte genauer sagen: eine notwendige Vorbedingung im ästhetischen Prozeß. Sie ist im Begriff des Anarchischen angedeutet: über die Unvoreingenommenheit hinaus, welche die Abwesenheit vorgängiger Verständigungen über die Welt erzwingt bzw. ermöglicht, wendet sich die Gewalt, die nur den Schrei bzw. das unartikulierte Bild zuläßt und die keinen differenzierten Ausdruck findet, gegen den tradierten Horizont des Ausdrucks, die vorgängige Erschlossenheit der Welt selbst.

Auffällig häufig wird bei Weiss die Umkehrung der Gewalt, die dem Subjekt angetan wird, wiederum in Metaphern physikalischer oder körperlicher Gewalt (Impuls, Schlag) ausgedrückt. Die gewaltsame Destruktion ist geradezu die Fundamentalqualität des Traumes: Die epistemische Auslegung, die dem einzelnen zunächst Orientierung ermöglicht, ihm dann aber als Gewalt des Verfestigten oder Dogmatischen gegenübertritt, wird nicht in einem kritischen oder argumentativen Prozeß aufgehoben; sie wird nicht in den Bereich kontroversen Wissens gebracht und dann falsifiziert; es ist vielmehr so, daß der ästhetische Prozeß kraft der *dynamis*, die dem Unartikulierten eignet, fühlbar macht, daß die eingespielte und für wahr gehaltene Ordnung der Dinge nicht die einzige und einzig mögliche ist. Bedingt durch diese *dynamis* der Zeichen zerfällt der kulturelle Horizont vorausliegender Erschlossenheit.

*Eine Theorie des surrealen Traumes: der Essay „Avantgarde Film“*

Die analysierte Ambivalenz des Bildlichen und des Sprachlichen, so diese in der Nähe des Unartikulierten anzusiedeln sind, findet sich nicht nur in den biographisch orientierten Romanen *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* als ästhetische Vorbehalte gegen die eigenen ästhetischen Versuche, seien diese nun verbaler oder piktoraler Natur. Auch in dem Essay *Der große Traum des Briefträgers Cheval* schreiben sich diese Vorbehalte in die zunächst emphatisch begrüßte Traumkunst als nachgereichte Vorwürfe des Privatistischen ein – Vorwürfe, die durch die Wahl des Metaphernfeldes, in dem die Kritik geführt wird, an Deutlichkeit nichts fehlen lassen; es heißt:

Er (Cheval, Anm. d. Verf.) hat sich in seinem Traum verschanzi, sein Traum ist seine Festung, draußen, hinter der Gartenmauer, ist das Dorf, der Alltag, hier drinnen baut er sich in immer dichteres Filigranwerk ein. (...) Vielleicht verspottet er den Beschauer nur, (...) vielleicht verlacht er ihn oben hinter den Schießscharten seiner höchsten Traumhöhen.

<sup>40</sup> F, 99.

Und weiter unten unmißverständlich: „Er will seine Ruhe haben“<sup>41</sup>.“ Nicht zu übersehen ist der Quietismus des Privaten. Indem die Traumwelt sich dem anderen verschließt, verliert sie ihr Wesentliches: ihre anarchische Mission. Der sezessionistische Impetus, den Weiss diesem Traumgebilde unterstellt, wiederholt also die Enttäuschung des Bürgertums, dem Cheval sich eigentlich entgegenzusetzen meint, und dies, indem er ebenso wie dieses den Glauben an die Möglichkeit einer umfassenden politischen und ästhetischen Partizipation verloren hat. Der sezessionistische Zug vereitelt, daß die Unvoreingenommenheit, die in der traumgeleiteten Auflösung der bestehenden Ordnungen und Bedeutungen möglich wird, als individualistisches Angebot eines einzelnen an die Gemeinschaft gelten und dadurch allererst revolutionär wirksam werden kann. Das Rätsel und das Labyrinthische seiner Lösungen, die nach einer Deutung verlangen und erst in der Deutung mit (handlungsrelevanter) Bedeutung begabt würden, bleiben hermetisch (eben hinter dem ‚immer dichteren Filigranwerk‘ verborgen) und deshalb trotz ihrer anarchischen Form wirkungslos.

Anders liegen offenkundig die Dinge im Film, zumindest wenn man das Fazit von Peter Weiss zugrundelegt; zunächst aber überwiegen, im Traumbegriff gebündelt, die Ähnlichkeiten zum solipsistischen Baubemühen des Briefträgers Cheval. Die Analyse zu Dziga Vertovs Film *Der Mann mit der Kamera* etwa lautet:

Hier gilt nichts der Unterhaltung, der Vorspiegelung, er zeigt nur das Rohmaterial des Lebens, chaotisch gehäuft, Augenblicksbilder, Pulsschläge, Fakten. Die Kamera vergrößert die kleinen Bruchstücke, sie entwickelt die Möglichkeit des Assoziierens, sie stellt verwandte oder gegensätzliche Dinge nebeneinander, und weist unerwartete Relationen auf, öffnet so den Blick zu einem neuen Sehen. In heftigen Kontrasten stellt er Interieur gegen Exterieur, Beengendes gegen Offenheit, Rundes gegen Kantiges, Hartes gegen Weiches. Er hat nie Zeit, einen Eindruck zu vertiefen, überwältigt von den optischen Möglichkeiten seines Kameraauges flackert er über die äußeren Schichten des Daseins hin<sup>42</sup>.

Hier wie bei anderen Filmen sucht Weiss immer wieder die Abläufe von Ereignissen oder die punktuelle Zusammenstellung von Gegenständen auf, die einer erwartbaren Ordnung der Handlungen und der Dinge zuwiderlaufen und in denen infolgedessen die Gewalt, die aus den eingespielten Ordnungen resultiert, gegen diese selbst gekehrt ist. Dem Zuschauer, der den Ordnungen als Leitideen seiner Orientierung vertraut, teilt sich die Umkehrung als „Faustschlag“<sup>43</sup>, als „Schlag ins zentrale Nervensystem“<sup>44</sup>, als Schock mit: „Was er jetzt in der Folge der Bilder erlebt, ist ein Zerreißen der alltäglichen Beherrschtheit, der Gleichgültigkeit und der Erstarrung. Er wird hineinversetzt in heftige, aufwühlende Emotionen, in denen eine ursprüngliche Kraft sich unaufhörlich auflehnt gegen die Gewalt der Moralgesetze“<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> RI, 48.

<sup>42</sup> RI, 29.

<sup>43</sup> RI, 28.

<sup>44</sup> RI, 11.

<sup>45</sup> RI, 21.

An dieser Stelle nun wird eine entscheidende Frage dringlich. Wodurch, wenn doch in ihrer signifikativen Verfassung den unartikulierten Träumen vergleichbar, unterscheiden sich die Bildbeispiele aus dem Film (die ja, nach Weiss, auch Träume sind) von jenen privatistischen des Träumers Cheval oder den selbstbezogenen Bildern der Exilzeit oder den autistischen Alpträumen in der Kindheit. Die Antwort ist, wie wir gleich sehen werden, in ihrer letzten Konsequenz erstaunlich, wirft aber bereits von hier aus ein Licht auf die dialogische Grundauffassung der Kunst von Peter Weiss: Was die Bilder des surrealistischen Traums (bzw. Films) auszeichnet, ist die Intentionalität des Unartikulierten, die gleichsam schon Anleihen nimmt an einer neuen, jetzt aber noch nicht überschaubaren semantischen Klarheit.

Nur so kann sie wirklich revolutionär sein: Von Indifferenz und schierer Sinnlosigkeit sind die surrealistischen Träume nämlich durch das *télos* ihres Ausdrucks getrennt, der noch nicht vollständig bestimmt ist und nicht vollständig bestimmt sein kann, wenn es sich um einen ästhetischen, und das heißt für Weiss immer: einen offenen und innovativen Prozeß handeln soll. In der aktuellen Indifferenz des Beginnens liegt die *potentia* der Artikulation, sowie umgekehrt im ausgeführten Bild oder im literarischen Text, d.h. in der Artikulation *in actu*, die Spuren des Ursprungs als „Male der Zerrüttung“<sup>46</sup>, um mit Adorno zu sprechen, erhalten bleiben müssen.

Allerdings ist zu betonen, daß für Peter Weiss die *Male der Zerrüttung* doch eine ganz andere Funktion besitzen als in der *Negativen Ästhetik* Adornos. Sind sie bei Adorno die Echtheitsgarantien einer Kunst, die sich der Korrumpierung durch das Bestehende und der Gewalt der instrumentellen Vernunft nur dadurch zu entziehen weiß, daß sie ihr Sinnangebot fragmentiert oder in der Fragmentierung Sinn überhaupt verweigert, so sind Probleme der Form für Peter Weiss – genau besehen – das Gegenteil: sie sind der Einlaß, durch den der um eine Deutung bemühte Rezipient in den noch laufenden Prozeß, welcher der Text ist, hineingelangt. Von dort aus geht die Rezeption den Spuren des bis zuletzt Unartikulierten auf den Grund, und zwar bis zu jenem Punkt, an dem diese ganz virulent werden und einer erneuten Deutung bedürfen – einer Deutung, die notwendig einen divinatorischen Charakter trägt<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> T. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1973, 41; vgl. auch W. BENJAMIN, *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*, in: DERS., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung v. T. W. Adorno und G. Scholem, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1977, 603–607.

<sup>47</sup> Der Begriff der Divination ist im Sinne Schleiermachers gemeint; in dessen Hermeneutik heißt divinieren soviel wie Sinnstiftung ohne letzten positiven „Rückhalt beim Regelsystem der Sprache oder des Textes“. Manfred Frank (F. D. E. SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hrsg. und eingeleitet v. M. Frank, Frankfurt a.M. 1977, 46) erklärt das treffend so: „Da man vielmehr, um den freien Akt der Sinnbildung als solchen zu erfassen, vom Ensemble aller kodifizierten Daten (grammatischer nicht minder als biographischer) sich lösen muß, gilt es einen selbst freien Akt zu vollbringen, zu dem der Text die Interpretation zwar moti-

Ist die Spur des Unartikulierten im artikulierten Kunstwerk bei Weiss der Eröffnungsgrund einer tätig-deutenden Auseinandersetzung, so arretiert oder narkotisiert die Dissonanz bei Adorno zunächst den Prozeß der Sinnstiftung; sie enthüllt am Negativen erst über die Dialektik von Verweigerung und Kritik dessen, dem die Verweigerung gilt, über die Dialektik von Autonomie und Subversion den postulatorischen Charakter eines abwesenden Utopischen und wieder Heilen<sup>48</sup>.

Das zweite Zwischenfazit nach diesem Exkurs in die Ästhetik Adornos lautet also, daß die surrealistischen Träume ihren solipsistischen Verwandten nicht durch den Grad ihrer tatsächlichen Artikulierung überlegen oder von ihnen unterschieden wären; der Unterschied liegt in ihrem potentiellen Vorgriff auf Sinn begründet, der im Horizont einer polyphonen und kommunikativ gelösten Konzeption der Lektüre von Kunst<sup>49</sup> sichtbar wird.

Auf dem Hintergrund dieser Rezeptionsstruktur lassen sich nun eine Reihe von weiteren Fragen beantworten und Beobachtungen erklären, die sich aus dem kunstphilosophischen Thesenbestand und der formalen Anlage der Texte von Peter Weiss ergeben. Seine hermeneutische Grundüberzeugung lautet: Kunst, ebensowenig wie die Wirklichkeit, *ist* nicht, sondern wird im Prozeß ihrer kommunikativ geführten Interpretation konstituiert. Im Falle der Kunst ist diese Interpretation zunächst die produktive Umkehr des Artikulationsbemühens, das der Künstler investiert hat, indem sie den Gründen und Spuren des Unartikulierten, der *Male der Zerrüttung*, nachspürt. Am zweiten Umkehrpunkt, an dem alle signifikanten Schnitte wieder gelöscht sind, nimmt sodann der rezeptive Prozeß den freien Akt der Sinnbildung auf, der vorhin im Begriff der Divination angezeigt wurde; Freiheit ist von daher das Kernstück seiner Ästhetik.

---

viert, ohne ihr indessen eine bestimmte – durch ‚strukturelle Kausalität‘ (Althusser) vorgezeichnete – Verfahrensweise an die Hand zu geben. Es entsteht so ein methodologisches Vakuum, das sich durch keinerlei Positivitäten auffüllen läßt und die hermeneutische Aufgabe zu einer ‚unendlichen‘ verhält.“ Soweit wir sehen, hat sich Weiss zumindest nicht an prominenter Stelle auf Schleiermacher berufen; im zweiten Hauptteil aber werden wir eine Reihe von sachlichen Affinitäten finden, die zu dieser Verbindung berechtigen.

<sup>48</sup> Hier zeigt sich auch, wie weit Weiss den vorhermeneutischen und vorkritischen Materialismus einer aus sich selbst, d. h. aus ihrer Materialität heraus sinnvollen Kunst hinter sich gelassen hat, auf die Adorno mit seiner Kritik des Formalen noch vertraut, ohne dabei freilich die grundsätzliche Negativität seiner Kunsttheorie aufzugeben. Das formalistische Moment der Kunst gilt Adorno als Fortsetzung der subjektiven Herrschaft: „Versöhnung als Gewalttat, ästhetischer Formalismus und unversöhntes Leben bilden eine Trias“ (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., 78; vgl. auch 91). Zum Zusammenhang von Autonomie und Subversion vgl. Ch. MENKE, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1991.

<sup>49</sup> Der Begriff einer polyphonen und kommunikativ gelösten Lektüre, als Gegenmodell „eines einsam sich in ein Objekt versenkenden und im Nachvollzug es wieder erschaffenden Rezipienten“ entworfen, stammt von Albrecht WELLMER, *Zur Kritik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, in: DERS., *Zur Kritik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt a.M. 1985, 48–114; 67.

Die Rezeptionsstruktur einer doppelten Umkehr erklärt auch die mögliche und notwendige persönliche Anbindung der Rezeption; gelingt es nicht, an einem Kunstwerk oder an einem historischen Ereignis die Aktualität im Sinne eines Zwangs zur persönlichen Stellungnahme zu enthüllen, bleibt das eine wie das andere, das Kunstwerk wie das historische Ereignis, totes Datum.

Peter Weiss hat dies an einem der sensibelsten Punkte der deutschen Geschichte entfaltet: an Auschwitz<sup>50</sup>. Der Aufsatz *Meine Ortschaft* ist, wovon er handelt und was er theoretisiert: Er ist neben dem Nachdenken über die Möglichkeit der Vergegenwärtigung des Grauens, das an diesem Ort geschah, der fortwährende, in immer neuen Anläufen ansetzende Versuch einer persönlich nachempfindenden, divinitorischen und antizipatorischen Vergegenwärtigung<sup>51</sup> dessen, wovon die Zahlen nur Zeichen sind. Das Possessivpronomen im Titel ist demnach sowohl rezeptionstheoretisches als auch kunstästhetisches Programm. Wenn es nun gegen Schluß des Essays heißt:

Der Lebende, der hierherkommt, aus einer andern Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt. Nur wenn er selbst von seinem Tisch gestoßen und gefesselt wird, wenn er getreten und gepeitscht wird, weiß er, was dies ist<sup>52</sup>

– wenn es so heißt, dann widerlegt der Text allein dadurch, daß er *ist*, und nicht zuletzt durch die Eindringlichkeit seiner Wirkung performativ seine eigene Schlußthese, die eben von der Unmöglichkeit dessen, was ja der Text schon ist, überzeugt scheint. Auch der Text *Meine Ortschaft* ist also ähnlich wie Dantes Jenseitsreise (im *Gespräch über Dante*), die später noch analysiert wird, ein Versuch, „die Erniedrigung auszuforschen“, dem „rettungslosen Verurteiltsein Bilder und Worte abzugewinnen“ und „dieses scheinbar Unfaßbare“<sup>53</sup> zu beschreiben.

Der Freiheitsgrad der Rezeption ist aber nicht nur die Vorbedingung dafür, daß Kunst gegenwärtig, d.h. als ein Aktuelles uns zur Stellungnahme aufgegeben ist; der Freiheitsgrad ermöglicht darüber hinaus auch eine Umkehr dritten Grades: daß ein Kunstwerk, obwohl sowohl das, was es darstellt, als auch seine Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte eine ununterbrochene Historie der Unterdrückung ist, dennoch in der Entbindung divinitorischer Energien zur Unterbrechung der Unterdrückung führen könnte, also zur Unterbrechung des-

<sup>50</sup> R1, 113–124.

<sup>51</sup> Die nichtssagende, eben nur faktische Skizze des Situationsplanes von Auschwitz, die dem Essay vorangeschickt wird, macht sofort die Aufgabe und ästhetische Spanne erkennbar, die der Essay sich vornimmt. Die literarischen Verfahren, die Peter Weiss verwendet, um die historisch zurückliegenden, nicht persönlich durchlittene Katastrophe Auschwitz sich nahezuholen und die Zeitebenen kollabieren zu lassen, entsprechen weitgehend jenen, die wir später an der Géricault-Passage beobachten können.

<sup>52</sup> R1, 124.

<sup>53</sup> Alle Zitate R1, *Gespräch über Dante*, 142–169.



sen, wovon es eigentlich und zunächst Ausdruck war: von unheilvoller Macht. In diesem Sinne sagt Heilmann mit Blick auf den Pergamonfries, „daß Werke wie jene, die aus Pergamon stammen, immer wieder neu ausgelegt werden müßten, bis eine Umkehrung gewonnen wäre und die Erdgeborenen aus Finsternis und Sklaverei erwachten und sich in ihrem wahren Aussehn zeigten“<sup>54</sup>.

Da der divinatorische Akt, der in der Rezeption geschieht – oder doch geschehen muß, wenn diese ihre emanzipatorische Aufgabe erfüllen soll –, auf eine im prägnanten Wortsinne radikale Weise individuell und innovativ ist, kann dieser Akt sinnvoll nur als ein kommunikativer gedacht werden. Dies ist der eigentliche Grund, warum für Peter Weiss in der Kindheit und im Exil die Überschreitung semantischer Regeln nur transitorisch gelingt und als eine nur transitorische geschildert und durchlitten wird: weil die sinninnovative Initiative eines einzelnen, als privatistisches Unternehmen konzipiert, notwendig fehlgehen muß; nur wenn den Regelüberschreitungen, den Entwürfen und Neuerungen, den Erkundungen in das noch vage bestimmte Feld der *eigenen* Schmerzen und *eigenen* Gefühle ein Widerlager aus der gemeinsamen Verständigung zuwächst, wenn es ihnen also gelingt, sich in das gemeinsame sprachliche Repertoire einzutragen, dann und nur dann kommt den neu konstituierten Zeichen semantische Bestimmtheit zu, und zwar, ohne daß das Innovatorische ihres Ursprungs und das Innovative ihrer Bedeutung in der intersubjektiven Verständigung und Übereinkunft geopfert würde.

Es kommt also nicht von ungefähr, daß die *Ästhetik des Widerstands* sowohl auf der konzeptuellen wie auf der figurativen Ebene des Romans an Modellbeispielen einer kontroversen, von individuellen Ausgangspunkten begonnenen Rezeption besonders reich ist und daß diese Rezeptionsprozesse trotz der Individualität ihres jeweiligen Ausgangspunktes ein konstruktives Gespräch in Gang zu halten versuchen, sei dieses nun mit dem Leser geführt oder als ein Gespräch zwischen den Figuren angelegt.

„*Fließender Stoff, der langsam in der Phantasie Gestalt annehmen konnte*<sup>55</sup>.“  
Géricaults „*Floß der Medusa*“ als auskomponiertes Bild

Wir haben unsere Untersuchung damit begonnen, die in der Forschung häufig vertretene These zu prüfen, daß bei Peter Weiss *Wort* und *Bild* in ein konträres Verhältnis treten. Die Gegenthese lautete, daß nicht etwa die Opposition zwischen *Bild* und *Wort*, sondern jene zwischen Unartikuliertem und Artikuliertem die Ästhetik von Peter Weiss wesentlich bestimmt. Der erste Beweis wurde metaphorologisch geführt; die Bildfelder, die Weiss um den Pol des Unartikulierten gruppiert, Punktualität der Geltung (Augenblick), Liquidität bzw. Unbeständigkeit des Signifikanten (Strömen und Verwittern der Zeichenträger)

<sup>54</sup> ÄdW, 1, 53.

<sup>55</sup> ÄdW, 1, 181.

und Gleich-Gültigkeit aller Handlungen (Lähmung, Lethargie, Starre, Stupor) blieben ohne jeden Zweifel neutral gegenüber der Unterscheidung von Wort und Bild. Der metaphorologische Befund ließ sich zweitens auch sachlich bestätigen, insofern sowohl Wort als auch Bild in krisenhafter Dynamik oder aufgrund einer ästhetischen Strategie ihre distinkte Bedeutung preisgeben können.

Der dritte Beweis liegt nun in folgendem: Peter Weiss führt nicht nur verbalsprachliche Texte als Beispiele artikulierter Kunst an (Kafka, Beckett, u. a.); ebenso bezeichnet er Beispiele aus der bildenden Kunst (Pergamonfries, Picassos *Guernica*, Bilder von Brueghel, Géricaults *Floß der Medusa* u. a.<sup>56</sup>) als „vollendet komponiert“<sup>57</sup>; diese Bilder stehen, was den Grad ihrer Artikuliertheit anlangt, den literarischen Zeugnissen um nichts nach; nicht selten werden sie in unmittelbarster Nähe zueinander gerückt<sup>58</sup>. Eine der ausführlichsten Passagen nun, in der uns eine Probe auf das Exempel der bildenden Kunst gemacht wird, bezieht sich auf Géricaults Bild *Das Floß der Medusa*, das die völlig entkräfteten Schiffbrüchigen nach ihrer langen und opferreichen Odyssee in genau jenem Augenblick zeigt, in dem am Horizont die rettende Fregatte sichtbar wird<sup>59</sup>.

Vorwegzuschicken ist, daß es sich hier nur sehr bedingt um eine *Bild-*beschreibung handelt. Allein der gemessen am Ganzen geringe Umfang rein analysierender und darstellender Abschnitte spricht dagegen<sup>60</sup>. Das literarische Verfahren, das die produktionsästhetischen und die rezeptionsästhetischen Ebenen ineinander spiegelt, wird später noch eingehender analysiert; doch bereits an dieser Stelle können wir festhalten, daß Verschiedenstes in unmittelbarem Kontakt und textlichen Zusammenhang gebracht wird: Biographische Einzelheiten aus dem Leben Géricaults werden mit dem Entstehungsverlauf des Bildes zusammengeführt; aus literarischen Quellen beigebrachte Details über das Vor- und Nachspiel des Schiffbruchs werden mit zeitgenössischen Reaktionen auf die Tragödie aus dem Paris des frühen 19. Jahrhunderts und gleichzeitig mit den aktuellen Rezeptionsumständen des Erzählers (gut hundert Jahre später) in vielfältige und bedeutungsvolle Verbindungen gebracht. Dies allein zeigt, daß es dem Ich-Erzähler um mehr und anderes zu tun ist, als ideologisch gewichtete Betrachtungen und kunsthistorische Beobachtungen anzustellen. Man kann sogar sagen, daß die kunsthistorische Würdigung und Einordnung eher flüchtig

<sup>56</sup> Nana BADENBERG gibt mit ihrem *Kommentierten Verzeichnis der in der „Ästhetik des Widerstands“ erwähnten bildenden Künstler und Kunstwerke* (in: Honold und Schreiber [Hrsg.], *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, a.a.O., 131–230) einen Eindruck davon, wie breit gestreut und umfassend das Interesse von Peter Weiss an bildender Kunst war.

<sup>57</sup> *ÄdW*, I, 350.

<sup>58</sup> So stehen etwa Kafka und Brueghel unmittelbar zusammen (*ÄdW*, I, 172). Eine überzeugende Analyse der Textfunktion ekphrastischer Passagen findet sich in BUTZER, *Der groteske Körper des Widerstands. Pieter Brueghel d. Ä. und Peter Weiss*, a.a.O.

<sup>59</sup> Als komprimierten Kommentar mit Hinweisen zu Verfahren, vor allem aber zu Vorstudien für *Das Floß der Medusa* und Géricaults Gesamtwerk vgl. Nana Badenbergs, *Kommentiertes Verzeichnis*, a.a.O., 183–186.

<sup>60</sup> Vgl. Nieraad, *Kunstwerk und Sprachwerk*, a.a.O., 178.

als wissenschaftlich geschieht; sie beschränkt sich fast vollständig auf eine kurze Vorabvorstellung des Bildes am Ende des ersten Bandes<sup>61</sup> und auf wenige Sätze am Ende der Passage<sup>62</sup> im zweiten Band.

Das zweite, worin sich die Auseinandersetzung mit Géricaults *Floß der Medusa* von einer Bildbeschreibung ganz wesentlich unterscheidet, ist der Umstand, daß das Hauptaugenmerk der Betrachtungen keineswegs auf dem fertigen Bild liegt; wie schon bei der Betrachtung von Picassos *Guernica* werden vielmehr die Stufen seiner Entwicklung diskutiert<sup>63</sup>, detailliert der Prozeß seiner Entstehung und das „Jahr des Entwerfens“ verfolgt, das dann als „Zusammenfassung“ in Form eines „großen Bildes in Erscheinung“<sup>64</sup> tritt. Das prozessuale Moment ist also nicht, wie man zunächst annehmen könnte, der Übertragung des Bildes in die Linearität linguistischer Zeichen geschuldet, sondern dem Vorgang der Schöpfung des Bildes.

Es kann nun kaum verwundern, daß dieser Entstehungsprozeß bis in die metaphorologischen Details der Beschreibung hinein nach dem Modell der Artikulation skizziert ist, von dem oben schon mehrfach die Rede war: Von Vorstudien zu Vorstudie – so die Analyse – verliere sich das Vage, das „Gärende, Traumhafte“ und das Visionäre, das zunächst „noch keine Festigkeit angenommen hatte“<sup>65</sup>; Schritt für Schritt gewinne die Aussage an semantischer Bestimmtheit und werde „der Prozeß der Bildschöpfung“ der endgültigen „Konzeption der Geschlossenheit“<sup>66</sup> entgegengeführt. Das Bild ist von daher auch nicht die Übersetzung eines schon Ausgemachten und Ausgedachten; die „Handlung“ des Malens<sup>67</sup> macht das Katastrophengeschehen auf eine bestimmte Weise und aus einer bestimmten Perspektive allererst zugänglich und ist folglich selbst schon Niederschlag eines Prozesses.

Weiss' kompliziertes Verfahren einer (bisweilen überanstrengten) Parallelisierung verschiedenster, erzähltheoretisch und sachlich trennbarer Ebenen macht es nicht immer leicht, die Bezüge zu ordnen und einen klaren Überblick zu bewahren. Das soll auch gemäß dem konzeptionellen Kalkül des Textes gar nicht gelingen. Aber überdeutlich ist die Engführung der aus literarischer Quelle eingebrachten langwierigen Vorgeschichte des Schiffsunglücks mit der ebenso langwierigen Entstehung des Bildes; je mehr der Tod auf dem Floß um sich greift, desto mehr gleicht sich Géricault dem Tod, den er darstellen will, an, sei es durch die Studien, die er in Leichenhallen anfertigt, sei es durch Auszehrung, die er während der Entstehungszeit des Bildes provoziert, um dem Dargestellten nahe zu sein. Über Géricault heißt es: „Ohne das Durchleben der dreizehn Tage

<sup>61</sup> ÄdW, 1, 344f.

<sup>62</sup> ÄdW, 2, 33.

<sup>63</sup> ÄdW, 1, 332ff.

<sup>64</sup> ÄdW, 2, 9.

<sup>65</sup> ÄdW, 2, 22.

<sup>66</sup> ÄdW, 2, 16.

<sup>67</sup> ÄdW, 2, 28.

und Nächte der Qual (so lange dauerte die Odyssee des Floßes, Anm. d. Verf.) hätte er nicht den Augenblick der Endgültigkeit finden und die übriggebliebne Gruppe in ihrer Unteilbarkeit darstellen können<sup>68</sup>.“ Géricault betreibt Mimikry ans Katastrophale, ans Tote. So wie die Zahl der Überlebenden sich reduziert, so minimiert sich auch das zur Komposition erwogene Figurenensemble<sup>69</sup>.

Durch die harte Fügung der Ebenen erreicht Weiss, daß in vielen Fällen die Entscheidung, ob sich eine Aussage auf den kompositorischen Prozeß oder den Verlauf der dargestellten Schiffskatastrophe bezieht, nicht eindeutig möglich ist; es heißt etwa: „In der ausbrechenden Meuterei, da die Besatzung, die ein Weinaß zerschlagen und sich vollgetrunken hatte, mit Äxten und Messern auf ihre Vorgesetzten losging, im Gedränge um den Mast, wo die Offiziere ihren Platz mit den Pistolen behaupteten, sah der Maler die Möglichkeit zu einer großen Komposition entstehen<sup>70</sup>.“ Nach diesem plötzlichen Sprung auf die entstehungsgeschichtliche Bezugsebene der Bildkomposition setzt das obige Zitat wieder im Raum des Erzählgeschehens fort, ohne daß die mehrfache Bezüglichkeit der narrativen Sätze ganz gelöscht wäre: „Zu viele aber waren es noch, die sich dort an die Planken klammerten, die kopfüber ins Wasser hingen, zu viel Wirrnis war noch in diesem Anstürmen gegeneinander, diesem Kampf um Vorherrschaft auf winzigem Boden<sup>71</sup>.“

Der Schöpfungsakt des Bildes wird so einerseits zum Spiegelbild der Schiffskatastrophe und andererseits zur persönlichen Katastrophe des Malers selbst (die in Géricaults frühem Tod endet); zugleich aber ist der Schöpfungsakt des Bildes auch Spiegelbild für den Hoffnungsschimmer am Ende der Katastrophe – eine Hoffnung, welche die Überlebenden mit dem auftauchenden Schiff assoziieren, der Maler mit der angestrebten Wirkung seines Bildes und mit weiteren Kompositionsplänen, die er noch auf dem Sterbebett hegte, verbindet<sup>72</sup>.

Noch zweierlei ist mit Blick auf Géricaults Bild bzw. auf die Passage, die dieses Bild zum Gegenstand hat, in unserem Zusammenhang zu klären; einmal die Frage, wie die Figur des Erzähler-Ich in den Erzählvorgang (Erzählerstandort und Erzählverhalten) eingehängt ist; dann die Frage, inwiefern das Bild die in Aussicht gestellte Geschlossenheit der Konzeption erreicht. Wir beginnen mit der ersten Frage. Vergewenwärtigt man sich die Stellung des Erzähler-Ich im Verlauf der Passage, so fällt auf, daß diese enormen Schwankungen unterworfen ist. Nicht nur leiht das Erzähler-Ich dem Maler immer wieder da seine literarische Imagination, wo das Bild schweigt und schweigen muß, weil die Dynamik der Katastrophe in der medienkonstitutiven Statik der Malerei nicht

<sup>68</sup> ÄdW, 2, 17.

<sup>69</sup> ÄdW, 2, 16: „Je geringer die Anzahl der Menschen auf dem Floß wurde, desto näher kam der Maler der Konzentration, die er für die endgültige Fassung seines Bilds benötigte.“

<sup>70</sup> ÄdW, 2, 14.

<sup>71</sup> ÄdW, 2, 14.

<sup>72</sup> ÄdW, 2, 27.

wirklich übernommen werden kann<sup>73</sup>. Auch rückt es damit seinen Standort mitten in die erzählte Welt. Vor allem die Fusion des Erzählerdiskurses mit dem Vorstellungsraum des Katastrophengeschehens zeigt die Nähe des Erzählers zu dem an, was er darstellt.

Die Textverfahren, die Weiss anwendet, um die erzähltheoretische Trennung zwischen erzählerbezogener Diegesis einerseits und Figurendeixis und Text-Welt-Semantik<sup>74</sup> des Katastrophengeschehens andererseits durchlässig zu machen, sind verschieden. Ein wichtiges Mittel ist das Zusammenfallen der Erzählformen unter Verzicht auf vermittelnde Kontaktsätze. Ich-Erzählung und Er-Form werden asyndetisch ineinandergeschaltet. Oben war auch schon von einem weiteren Mittel, der Ambiguisierung der Bezüglichkeiten, die Rede, die Weiss zur Fusion der Erzählperspektiven einsetzt: gegenläufig zur expliziten und seltsam exakten Nennung der Zeitdaten (Tag, Monat, Jahr der Schiffskatastrophe, der Publikation der Katastrophenschilderung, des Rezeptionsverlaufs usw.) erstellen Zeitdeiktika einen alle Ebenen übergreifenden Bezugsraum; etwa: „Jetzt, bei Morgengrauen, war die See ruhiger geworden, zehn Mann hatte das Meer verschlungen, weitere zwölf hingen festgesteckt, verendet, zwischen den Bohlen und Brettern. Ich ging die Rue Saint Dominique entlang ...“<sup>75</sup>. Oder ähnlich: „Und während das Floß dahinrauschte, im schäumenden blaugrünen Wasser, angehoben von der einen Woge, überschüttet vom harten Schwall der nächsten, im fortwährendem Auf und Ab, drang der Tag des einundzwanzigsten September von draußen auf mich ein“<sup>76</sup>. Ein weiteres wichtiges Mittel ist das asyndetische Verfugen verschiedener Diskursebenen, die sachlich streng zu trennen wären, etwa das Ineinanderlegen von kunstphilosophischem Diskurs über Sinn und Funktion der Museen und der erzählten Welt des Schiffsunglücks.

Das ist oft, mehr oder minder erzähltheoretisch exakt, untersucht worden<sup>77</sup>. Die Frage nach der Funktion dieser Verfahren indes ist noch nicht angemessen

<sup>73</sup> So etwa die beeindruckende Beschreibung der Schiffsräumung (ÄdW, 2, 13f.): „Die Vorstellung von diesem Einschiffen, unter Gebrüll und Hieben, während die Wogen die Schanzkleidung und die Maststümpfe der gekenterten Fregatte zertrümmerten, das Hinunterklettern auf Strickleitern, an Seilen, die Hilferufe der ins Meer Gestürzten, die verzerrten Münder, die aufgerißnen Augen, emporgestreckten, gespreizten Hände ...“

<sup>74</sup> Der Begriff der Text-Welt-Semantik stammt von J. S. Petöfi (J. S. PETÖFI, Thematisierung der Rezeption metaphorischer Texte in einer Texttheorie, in: *Poetics* 13–16 [1975], 289–310). Er besagt zunächst vor allem, daß jeder Text die strukturelle Verfaßtheit seiner erzählten Welt mitliefert; erst in Abhängigkeit von den Gesetzen, die in der Text-Welt-Semantik enthalten sind, kann über die narrative Wahrheit einer Aussage befunden werden. Konkret: ob die Aussage ‚Die Wiese lacht‘ Nonsens, eine mehr oder weniger subtile Metapher oder eine plane Wahrheit ist, hängt wesentlich von der Welt ab, die der Text erstellt.

<sup>75</sup> Der Erzähler befindet sich, als er dieses Geschehen imaginiert, auf einem morgentlichen Spaziergang in Paris; ÄdW, 2, 13f.

<sup>76</sup> ÄdW, 2, 22.

<sup>77</sup> Vgl. Nieraad, *Kunstwerk und Sprachwerk*, a.a.O., 175; G. SCHULZ, ‚Die Ästhetik des Widerstands‘. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, Stuttgart 1986.

beantwortet. Nun läßt sich aber zeigen, daß die Schwankungen der Erzählerposition einem subtilen Kalkül folgen. Je weiter der Erzähler in die Entstehung des Bildes (sukzessive Artikulation), in die epische Rekonstruktion des in ihm Dargestellten eindringt, je größere Kenntnis er über die Produktionsumstände bzw. über die Biographie Géricaults gewinnt, desto mehr verliert er die Sicherheit<sup>78</sup>, die er zunächst über die herangezogene Katastrophenschilderung zweier Überlebender erlangt hatte. Es ist reizvoll zu sehen, wie das Erzähler-Ich, zunächst gegen die Richtung der langsam aus Vorstudien gestaltgewinnenden Komposition des Bildes und konsequent begleitet von Bildfeldern des Unartikulierten<sup>79</sup>, seiner Teilhabe an einer, wie sie der Erzähler nennt, „unumstößlichen Ordnung“<sup>80</sup> verlustig geht. Deutlich ist also die gegenläufige Dynamik der beiden Prozesse: De-Artikulation auf seiten des Ich, Artikulation auf seiten des Bildes. Aber an genau der Stelle, an welcher der Erzähler das Bild Géricaults einerseits als Bild von dessen eigener „persönlicher Katastrophe“<sup>81</sup>, aber ebenso, andererseits, als Zeichen der „Zersplitterung“ seiner eigenen „Generation“<sup>82</sup> wahrnimmt, erkennt er auch in den Auflösungen, zu denen ihn die Auseinandersetzung mit dem Bild geführt hatte, die ständige Aufforderung zu einer divinatorischen Begabung der Welt mit innovativer Bedeutung. Der divinatorische Akt der Rezeption wird auch hier als Prozeß der doppelten Umkehr inszeniert.

Die zweite Frage läßt sich schneller beantworten: oben wurde, in Abgrenzung von Adornos Ästhetik, die These vertreten, daß Peter Weiss in der Disparität der Form den Ermöglichungsgrund und die Öffnung des Werkes für eine produktive Aneignung sieht. Unsere Analyse hatte zeigen können, wie wörtlich Weiss dieses Postulat erzählkonzeptionell genommen hat. Was den Schöpfungsvorgang als Artikulation und die Interpretation als Re-Artikulation unter innovativen (historischen) Bedingungen betrifft, so hat Weiss auf konsequenteste Weise den produktionsästhetischen und den rezeptionsästhetischen Verlauf – wie an der Géricault-Passage demonstriert – zunächst gegenläufig und sodann gleichgerichtet ineinandergelegt. Aber auch die „Konzeption der Geschlossenheit“ ist – will man der Analyse des Erzählers glauben –, bezogen auf Géricaults Bild, letzten Endes Desiderat geblieben; es überwiegen die *Male der Zerrüttung*. Eigentlich würde der im Bild gewählten Augenblick der baldigen Rettung ein Gefühl der Spannung und Hoffnung nahelegen; das Bild wird allerdings – kontraintuitiv – durch „ein Gefühl der Ausweglosigkeit“<sup>83</sup> bestimmt:

<sup>78</sup> Es heißt (ÄdW, 2, 7): „Von den Sätzen auf den vergilbten Seiten ging eine ungemein beruhigende Wirkung aus, obgleich der Bericht sich mit Gewißheit auf die Katastrophe hinbewegte.“

<sup>79</sup> Einige Beispiele: „etwas Fließendes“, „Schwindel“, „Umnachtung“ (ÄdW, 2, 14); „Besessenheit“, „Rausch“, „Impuls“ (ÄdW, 2, 15); „Gärendes, Traumhaftes“ (ÄdW, 2, 22).

<sup>80</sup> ÄdW, 2, 18.

<sup>81</sup> ÄdW, 2, 22.

<sup>82</sup> ÄdW, 2, 23.

<sup>83</sup> ÄdW, 2, 21.

„Nur noch Schmerz und Verlorenheit waren aus der gewaltsam gebändigten Komposition abzulesen“<sup>84</sup>; und die Gewalt der formalen Bändigung bleibt als Spur des Unartikulierten lesbar, die, und hier ist eine erstaunliche Nähe von Peter Weiss zu Elementen der kantischen Ästhetik zu ahnen, verhindert, daß das Kunstwerk letztgültig auf den Begriff oder ein fixes ideologisches Dogma zu bringen wäre; daß es, anders formuliert, aufhört, uns als Prüfstein unserer Überzeugungen und als Anlaß immer neuer Auslegungen zu dienen.

*Die ungeschriebene Lehre der Bildlichkeit von Peter Weiss*

Am Anfang dieses Kapitels stand die Kritik bislang angestellter Analysen des Bildlichkeitsbegriffs bei Peter Weiss. Entscheidend war dabei der Nachweis sowohl substantialistischer Voraussetzungen als auch substantialistischer Implikationen des dort vorgeschlagenen Bildbegriffes. Nun hat sich im Fortgang unserer Typologisierung der Bilder etwas Erstaunliches ergeben. Denn die Pointe des Metaphorischen, verstanden als semantisches Verfahren, ergab sich bereits aus einer genauen Betrachtung der Bildkonzeption, die zunächst die substantialistischen Voraussetzungen noch übernahm. Es zeigte sich, daß das Bild als Metapher (Übertragung) eines schon Gegenwärtigen bzw. eines kodierten Inhalts zurücktritt und einer Auffassung das Feld überläßt, die auf die *dynamis* des innovativen Prozesses abstellt und das Bild, und zwar gegen die in ihm suggerierte Statik, als Überschreitung bestehender Regeln und Ordnungen bestimmt. Peter Weiss verfolgt nun – so lautet unsere Abschlußthese – eine metaphorische Doppelstrategie, die aber auf etwas Gemeinsames zielt: eine umfassend geistige und – daran anschließend – eine umfassend politische Revolution.

Die erste Strategie betont über ein Analogisierungsverfahren die *Identität des Verschiedenen*. Hieraus resultiert der Schock, daß die Gewalt, von der die Kunst auf verschiedenste Weise Zeugnis ablegt, noch immer fort dauert und auch als destruktive Macht gegen den Rezipienten gerichtet ist, wenn dem Rezipienten die individuelle Aktualisierung gelingt. Die zweite Strategie betont, nur scheinbar gegenläufig zur ersten, die *Verschiedenheit des Identischen*. Peter Weiss hat immer wieder dem Wunsch nach endgültiger Synthese der antagonistischen Bestandteile sowohl der Kultur und Politik als auch der Kunst vehement entgegengearbeitet.

Mit der Formel ‚Verschiedenheit des Identischen‘ ist allerdings noch etwas anderes gemeint. Wenn oben von einer Nähe zwischen der Ästhetik Kants und jener von Peter Weiss die Rede war, so bezog sich dies auf die gemeinsame Betonung dessen, was am Kunstwerk trotz beharrlichem Bemühen begrifflich unausschöpflich bleibt<sup>85</sup>. Allerdings sieht Weiss anders als Kant in dem unab-

<sup>84</sup> ÄdW, 2, 21.

<sup>85</sup> Vgl. das folgende Zitat (ÄdW, 1, 172): „Ihr Realismus (gemeint ist der Brueghels und Kafkas, Anm. d. Verf.) war hineinversetzt in Ortschaften und Gegenden, die sofort erkennbar

schließbaren Kreislauf von Reflexion und Bestimmung nicht den Überstieg in eine Metaebene, von der aus die Erkenntnisvermögen als solche überblickt würden. Weiss formuliert daraus vor allem eine sprachtheoretische These äußerster Brisanz, die erst mit der Ablehnung des Kantischen Apriorismus und mit der Kritik seines Konzeptes einer universellen Vernunft nötig und ganz verständlich wurde. Denn fällt das transzendente Bezugsschema aus, in dessen Licht sich die kategoriale Bestimmung der Welt, das *explanandum* unserer Analyse allererst konstituiert, dann verfügt die welterzeugende Subjektivität nicht mehr über eine transindividuell garantierte, vollständig gegliederte, eindeutig und durchgängig interpretierte Ordnung der Dinge<sup>86</sup>; Welt wird zur sprachlichen Option, die immer wieder neu in einem unablässig geführten Dialogspiel ergriffen werden muß. Nun muß den Zeichen, vermittels deren wir die Welt gemeinschaftlich zu distinkten Einheiten gliedern, von Mal zu Mal ein neuer Sinn verliehen werden, denn solange divergente Erweiterungen unserer sprachlichen Praxis immer möglich sind, können Zeichen nicht die Regeln ihres Gebrauchs für die Zukunft mitliefern<sup>87</sup>.

Die Divination, verstanden als notwendig freier Akt der Sinnstiftung, ist demnach weniger Lizenz eines individuellen Umgangs mit Zeichen als vielmehr unumgänglicher Zwang zu interpretatorischer Erneuerung. Ohne diese würde Sprache ihr Gliederungs- und Orientierungsvermögen verlieren; sie wäre als identische Wieder-Holung<sup>88</sup> schließlich nur noch das sinnlose Gesamt abgelöster, von der Welt abgewendeter Zeichen.

Obwohl also Sprache (wie alle Urteile, in denen Dingen Eigenschaften zuerkannt werden) in jedem Augenblick, von Sprecher zu Sprecher und von Generation zu Generation neu gedeutet werden muß, will sie ihr Sinnangebot nicht verlieren, so müssen ihre Einheiten eine minimale Sinnidentität bewahren, eine Familienähnlichkeit zur vorherigen Anwendung des Kodes – eine Familienähnlichkeit, für die allerdings den Sprechern kein von der Zustimmung der Sprach-

---

waren und sich doch wieder allem bisher Gesehenen entzogen, alles war voll vom Gespür, von den Gesten, Regungen, Handhabungen des Alltäglichen, alles war typisch, zeigte Wichtiges, Zentrales auf, nur um im gleichen Augenblick schon fremdartig, absonderlich zu wirken.“

<sup>86</sup> Vgl. hierzu J. HABERMAS, Individuierung durch Vergesellschaftung. Zu George Herbert Meads Theorie der Subjektivität, in: DERS., Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze, Frankfurt a. M. 1992, 187–241; 191.

<sup>87</sup> Vgl. zum Problem des Regelfolgens L. WITTGENSTEIN, Das blaue Buch, Werkausgabe in 8 Bde., Bd. 5, Frankfurt a. M. 1984, 60; DERS., Philosophische Untersuchungen, Werkausgabe in 8 Bde., Bd. 1, Frankfurt a. M. 1984, §§ 81–86; DERS., Über Gewißheit, Werkausgabe in 8 Bde., Bd. 8, Frankfurt a. M. 1984, §§ 140–144; siehe auch H. PUTNAM, Vernunft, Wahrheit und Geschichte, Frankfurt a. M. 1982, insbes. Kap. 3, Zwei philosophische Perspektiven, 75–106.

<sup>88</sup> Das Sprachspiel stammt von Kierkegaard; vgl. S. KIERKEGAARD, Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantius (1843), in: Gesammelte Werke, 5. u. 6. Abteilung, übers. v. E. Hirsch, Gütersloh 1980, 1–97.



gemeinschaft verschiedenes Kriterium zur Hand ist<sup>89</sup>. Sowohl das Festhalten an einer minimalen semantischen Identität der Zeichen als auch die Notwendigkeit permanenter Semiosis, die sich der vorausliegenden Übereinkünfte bestenfalls als Motivationshintergrund versichern kann, stellen die sprach- und kunsttheoretischen Grundüberzeugung von Peter Weiss dar.

Nun sollen abschließend die beiden metaphorischen Verfahren, die wir ausgemacht haben, an den Texten von Peter Weiss sachliches Profil gewinnen. Über das erste, den Schock der Analogie, läßt sich konzeptionell wenig mehr aussagen als das, was wir in diesem Kapitel bereits entwickelt haben. So sachlich überzeugend es oft Weiss gelingt, über Jahrhunderte hinweg die homologen Strukturen der Unterdrückung herauszuarbeiten – man denke an den Eingang der *Ästhetik des Widerstands*, die Passage über den Pergamonfries –, so zweifelhaft ist bisweilen die verfahrenstechnische Umsetzung der Homologisierung. Denn die Suche nach einem *tertium* der Analogisierung zwingt nicht selten dem, was in Beziehung gebracht werden soll, ein stereotypes Korsett des Identischen auf. Wo immer biographische Zusammenhänge eine Rolle spielen (bei Dante, Strindberg, Géricault, Kafka, um nur einige zu nennen), werden Strukturen herauspräpariert, die Weiss' eigener Biographie zum Verwechseln ähnlich sind: die traumatische Erfahrung einer Regelüberschreitung, die nur transitorisch gelingt, die indessen den Rückfall um so tragischer und die endgültige Überwindung des vorgängig Regulären um so dringlicher erscheinen läßt.

Das zweite metaphorische Verfahren hingegen, das darauf abstellt, an jeder Kontinuität das Potential einer Innovation und endgültigen Sprengung des Alten freizulegen, erweist sich zunächst thematisch auf der figurativen Erzählebene als Versuch einer Ablösung aus einer alten, als strukturelle Gewalt empfundenen Kultur und überkommenen Sprachstrukturen, sodann auf der poetologischen Ebene als subjektives Verfahren der Semiose, die den Text generiert, oder als Allegorie der Lektüre, die in den Texten selbst ständig und ausführlich praktiziert wird.

*Metapher als Figur der Sprengung: Die Odyssee des Sinns oder das Ringen  
um das Artikulierte nach der Explosion*

Man könnte an jedem wichtigen Werk aus dem Œuvre von Peter Weiss demonstrieren, daß jeweils an prominenter Stelle des Textes in den Figuren eine entscheidende geistige Veränderung oder Krise vor sich geht. Die Veränderung besteht in folgendem: Die Innovation, um die sich die Figuren so nachdrücklich

<sup>89</sup> Dies hat Manfred Frank gegen Jacques Derridas Argumente ins Treffen geführt, wonach durch die Wiederholung der Zeichen die semantische Identität der Zeichen nicht nur nicht mehr eindeutig entscheidbar, sondern beliebig interpretierbar wird. Vgl. M. FRANK, ‚Zerschwatze Dichtung‘ vor ‚Realer Gegenwart‘, in: DERS., *Conditio Moderna. Essays, Reden, Programm*, Leipzig 1993, 156–171; 169ff.

bemühen, bzw. die Eröffnung eines grundlegend neuen Horizontes von Sinn tritt aus dem transitorischen Status in ein Stadium der Dauer ein. Besonders klar ausgeführt sind die euphorischen Befreiungserlebnisse, in denen die unanfechtbare Gegenwart des Augenblicks über diesen hinaus sich konsolidiert, am Ende des Romans *Fluchtpunkt* oder am Ende der *Lessingpreisrede*. Weniger deutlich, aber deshalb nicht minder eindrücklich dort, wo die Befreiung als geistiger Prozeß die körperliche und soziale Vernichtung nicht aufhalten kann oder diese gar ursächlich nach sich zieht; wo eingeräumt und verstanden wird, „daß man sich auf dieser Entdeckungsreise verbrennt“<sup>90</sup>. Zu denken wäre an Heilmanns Vermächtnisbrief vor seiner Hinrichtung am Ende der *Ästhetik des Widerstands*, an Weiss' Darstellung der Selbsterstörung von Strindberg und Géricault.

Fragen wir nach der Symptomatik und dem phänomenalen Befund, so erreicht die Zerstörung der bisher bestehenden, als unumstößlich erfahrenen Ordnung offenkundig eine Gewalt, die jene übertrifft, welche von dieser Ordnung ausging. Durch die Wucht der Sprengung ist die Gefahr einer *restitutio* des Früheren gebannt. Indessen bleibt völlig unklar, wodurch sich der Befreite davor schützen kann, – so zitiert Weiss Strindberg – „übermüdet vor Anstrengungen ins Alte zurückzufallen“<sup>91</sup>; worin diese Regelüberschreitungen, anders gefragt, sich wesentlich von jenen Ausbrüchen unterscheiden, die vom Überkommenen wieder eingeholt wurden.

Diese Unklarheit zieht sofort eine zweite Frage nach sich: Wenn doch im „Augenblick der Sprengung“<sup>92</sup> unweigerlich „alle Bezeichnungen ihren Sinn“<sup>93</sup> verlieren, dann bedarf die „Freiheit, in der ich jedem Ding einen Namen geben“<sup>94</sup> kann, eines Prinzips – eines Prinzips, um so die Freiheit nicht als Zwang ohne jeden Maßstab, als „Ausgesetztsein“, als „Verlassenheit“<sup>95</sup> erscheinen zu lassen. Dieses „Ausgesetztsein“ und die „Verlassenheit“ ist für Weiss nur durch eine kommunikativ gelösten Erschließung der Kunst und der Wirklichkeit zu einer tragfähigen Stiftung von Sinn zu beheben – eines Sinnes, der, weil er nichts Vorgegenwärtiges abbildet, zur Odyssee seiner Konstitution gerät.

Mit diesem Gedanken sei eine metaphorologische Schlußerkundung in die Poetik von Peter Weiss eingeleitet. Um das Ergebnis der Erkundung vorwegzunehmen: Ohne jeden Zweifel ist die *Reise* oder die *Vagabundage* die zentrale, wenngleich verborgene poetologische Metapher der Texte von Peter Weiss; sie ist auch die heimliche Homologie, die er zwischen Kunst und Leben setzt und unentwegt inszeniert. Daß Peter Weiss seine eigene Biographie als Reise verstanden hat, ist mehr als nur ein Reflex der Exilerfahrung. Wo vom Verlust des Heimatbodens und der Muttersprache, wo vom Neubeginn im Fremden die Rede

<sup>90</sup> R1, *Gegen die Gesetze der Normalität*, 72–82; 81.

<sup>91</sup> R1, 81.

<sup>92</sup> F, 194.

<sup>93</sup> F, 196.

<sup>94</sup> F, 196.

<sup>95</sup> F, 195.

ist, vom Ungewohnten, Unererschlossenen und von der Hoffnung, vielleicht „eines Tages Boden“<sup>96</sup> unter den Füßen zu gewinnen, da wird allgemein Künstlertum und ästhetische Aufgabe thematisiert; die „Wanderschaft“ oder das „Umherirren“<sup>97</sup>, als realer Vorgang oder als ästhetischer und schließlich epistemischer Prozeß gedacht, ist für Weiss ein unverzichtbares Konstituens jeder Künstlerbiographie, mögen die Künstler nun Dante<sup>98</sup>, Kafka, van Gogh oder Géricault heißen. Géricaults Bild, so die Analyse in der *Ästhetik des Widerstands*, hat nicht nur eine Odyssee zum Bildgegenstand, sondern speichert in den formalen Dissonanzen die Erinnerung an die kompositionelle Odyssee seiner Entstehung und an die biographische seines Malers.

Darüber hinaus ist die Reismetapher, bezogen auf den Gesamttext der *Ästhetik des Widerstands*, der geheime Konvergenzpunkt zwischen dem deiktischen System des Erzähler-Ich und der Struktur seiner Diegesis: dem Vagabundieren des Textes durch verschiedene Diskursebenen und Zeitstufen entspricht der von politischen Unwägbarkeiten beherrschte *drift* des Erzählers über die (politische) Topographie Europas. Das dritte hängt mit dem Begriff der Avantgarde und ihren militärischen Konnotationen zusammen. Unter Avantgarde werden gewöhnlich jene Kräfte verstanden, die, auf alle Gefahr hin, Erkundungsgänge in fremdes, feindliches Gebiet unternehmen. Weiss hält nun der historischen Avantgarde-Bewegung und allem, was er ihr typologisch an die Seite stellt, genau dies zugute: daß sie, auf alle Gefahr hin, sich dem Unternehmen verschreibt, „zum Unmöglichen, zum Unbekannten vorzustoßen“<sup>99</sup>, Erkundungslinien zu legen in die *terra incognita*<sup>100</sup>. Wenn dies richtig ist, dann finden wir aber schließlich in dem Motiv der Reise nicht nur eine Metapher für das zentrale Verfahren der Texte von Peter Weiss und eine Allegorie ihrer eigenen divinatorischen Lektüre (sowohl jener, die in den Texten angestellt werden, als auch jener, die der Leser der Lektüren zu leisten hat), sondern darüber hinaus ist das Motiv der Vagabundage eine Metapher für die Metapher, die in Verschiedenem das Identische der immer noch herrschenden Gewalt erkennt und am vermeintlich Identischen das Potential für das uneinholbar Innovative enthüllt.

<sup>96</sup> AvE, 120.

<sup>97</sup> F, 102.

<sup>98</sup> Diesen Namen neben Kafka, van Gogh und Géricault zu finden, versteht sich nicht von selbst; in den Notizbüchern (N1, 678) rückt Weiss Dante an die Seite von Hölderlin und Rimbaud; aber später werden wir sehen, daß und durch welche Argumente diese Zuordnung gerechtfertigt ist.

<sup>99</sup> R1, 81.

<sup>100</sup> Wieder taucht aus der historischen Tiefe zur Überraschung des Lesers der Name Dantes auf, ein wahrlich früher Vertreter der Avantgarde. Nicht auf den genauen Gehalt und Kontext dieser Passage kommt es an, sondern auf die aktivierten Metaphernfelder. Im *Gespräch über Dante*, formuliert vom Unterredner A, heißt es (R1, 158): „Und da begibt er (Dante, Anm. d. Verf.) sich hinein in das Gebiet, in dem alle Feindlichkeit aufgespeichert liegt, in dem alles versammelt ist, was diese Bemühungen hemmt. Er begibt sich hinein, um es zu erforschen.“

Beide metaphorischen Verfahren, das der Analogie und das der Regelüberschreitung, welche sich der „explosiven Glut“ der „angestauten Verzweiflung“<sup>101</sup> des ersteren bedient, verschränken sich in einem Gespräch über ein Buch, das nicht von ungefähr eine *Jenseitsreise* beschreibt: über Dantes *Divina Commedia*<sup>102</sup>. Das Grundprinzip, nach dem der Text verfährt, kennen wir bereits aus der Passage über Géricaults *Floß der Medusa*: Den Text durchzieht eine Vielzahl von strukturellen Ebenen, die analog aufeinander abgebildet sind; die Konsistenz der Ebenen selbst und die Stimmigkeit ihrer Relation auf das, was ihnen homolog ist, erreicht Weiss wiederum durch die Erstellung eines alle Ebenen überwölbenden Erzählraumes. Konkreter: Gleichsam um die Spiegelachse der Analogie zwischen dem historischen Dante und der historisch kontextualisierten Biographie der beiden Gesprächsteilnehmer schichten sich sowohl Beobachtungen und Bemerkungen über die sukzessive Entstehung der *Divina Commedia* als auch die Sukzession ihrer Lektüre. Über diese zweite Schicht legen sich noch die Stufen der *Jenseitsreise*, welche in der *Divina Commedia* durchlaufen werden<sup>103</sup>.

Was die Dinge entscheidend kompliziert, ist die Tatsache, daß alle ausdifferenzierten Strukturebenen des Textes kraft ihrer analogen Ausrichtung gleichzeitig aufeinander Bezug nehmen. Dadurch kollabieren nicht nur Vergangenheit und Gegenwart, eine Fusion, die der Text über Anachronismen und eine skizzierte Aktualisierung der *Divina Commedia* hervorkehrt; darüber hinaus werden aufgrund der Identifikationen über Ebenengrenzen hinweg die getroffenen Aussagen vieldeutig: Indifferent in der Benennung tritt Dante als historische Person auf, die „aus seiner Heimatstadt Florenz verjagt“ wird, „ein Todesurteil über sich hängen“ hat und „irgendwo im Exil [sitzt] und schreibt“<sup>104</sup>; Dante wird angesprochen als abstrakter Autor, der die „Gesänge“ der *Divina Commedia* konzipiert, dem aber in das „Stück fiktiven Bodens“<sup>105</sup>, von dem er sich im Schreibakt distanzierend zurückzuziehen hofft, doch eigene Enttäuschungen, Katastrophen und Liebesdesaster hineingeraten; Dante ist aber schließlich drittens auch noch das Erzähler-Ich, das die Jenseitstopologie durchläuft und im Paradies, das wiederum je nach Referenzebene, auf das es bezogen ist, variant interpretiert wird, ins Ziel kommt.

<sup>101</sup> AvE, 127.

<sup>102</sup> Zur Textgenese, Funktion des Dante-Komplexes für Weiss' literarisches Schaffen vgl. Susanne KNOCHÉ, Die Hölle der Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands. Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante, in: Honold und Schreiber (Hrsg.), Die Bilderwelt des Peter Weiss, a.a.O., 48–63.

<sup>103</sup> Hinzuweisen ist auch darauf, daß das Gespräch über die *Jenseitsreise* der *Divina Commedia* einen intertextuellen Bezug auf literarische Werke setzt, in denen gleichfalls die Reise als zentrale poetologische Metapher fungiert, d. h. eine Fusion zwischen den Raum-Zeitkoordinaten (deiktisches System) des Erzähler-Ichs und der Art der Entfaltung seines Stoffes (Diegesis) vorliegt. Im Gespräch wird auf Walt Whitmans *Leaves of Grass* und auf *Ulysses* von James Joyce verwiesen.

<sup>104</sup> R1, 150.

<sup>105</sup> R1, 145.

Fast unheimlich in seiner metaphorologischen Folgerichtigkeit wird nun die Lektüre selbst als eine Reise konzipiert, in der die beiden Leser und Widerredner Gewohntes, bislang für wahr Gehaltenes durchbrechen; Dantes Karriere ist in diesem Zusammenhang beachtlich: er beginnt als „Portalheilige(r) zur abendländischen Kunst“<sup>106</sup> und endet als Avantgardist der ersten Reihe. Die Lektüre, als Gespräch angelegt, klärt zunächst ihre Prämissen, ihre Vor-Urteile (wobei – sicherlich von Weiss bewußt so angelegt – nicht klar wird, ob das Weltbild Dantes oder die erzählte Welt der *Divina Commedia* gemeint ist). Es heißt zunächst, Dantes Weltbild sei ein heiles, ein metaphysisches Weltbild. Darin gilt eine ausgegliederte, durchgängig gedeutete Ordnung, die sich als identische immer wiedererkennen läßt; sie ist demnach unveränderlich und – das ist entscheidend – sie speist sich aus einem transzendenten Prinzip, das für die Gültigkeit und Dauer der Ordnung einsteht. „So wie das Ganze vollendet ist, ist jeder Teil, aus dem sich das Ganze zusammenfügt, vollendet“<sup>107</sup>.

Nun aber beginnt die Lektüre Schritt für Schritt mit der Revokation ihrer Vorurteile, die sie am „Anfang“<sup>108</sup> für gültig hielt. Dies geschieht – auch dieses Verfahren ist uns bekannt – im Aufsuchen und Aktualisieren jener Spuren im Text der *Divina Commedia*, die hinter- und untergründig gegen die „Geschlossenheit und Überzeugung“<sup>109</sup> einer metaphysisch, daher vortrefflich eingerichteten Weltordnung opponieren<sup>110</sup>. Es ist wichtig zu bemerken, daß es keine spezifizierten oder artikulierten Gegenoptionen sind, die ins Feld geführt werden, sondern „Irrungen, Zweifel, Begierden, Befürchtungen und Hoffnungen“<sup>111</sup>: die Lektüre aktualisiert demnach gerade das, was sich einer vollendeten Artikulierung verweigert, was in seinem unartikulierten Status anarchisch bleibt. Die Widerredner lesen gegen den Strich, gegen die Textoberfläche der *Divina Commedia*: „nicht in der Richtung, die zu einer kosmischen Allmacht führt, zu einer Versöhnung, zu einem mystischen Gleichgewicht, sondern zu den Ausgangspunkten der Ungewißheit, der Verwirrung, des Zweifels“<sup>112</sup>. Sie lesen Dante als Ketzer. Unter der Oberfläche, die er den Mächtigen zukehrt, – so die These der Widerredner – spricht der Text anders (in ihm wandert ja auch

<sup>106</sup> RI, 142.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Dieser Punkt ist gegen Susanne Knoche (ähnlich M. RECTOR, Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der „Ästhetik des Widerstands“, in: A. Stephan (Hrsg.), *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a.M. 1983, 104–133) zu betonen, der zwar nicht die Dynamik der Jenseitsreise in der *Divina Commedia*, aber offenkundig doch der Prozeß ihrer Rezeption entgangen ist; der Witz der Lektüre und ihres Fortganges besteht ja gerade darin, jene Elemente des Danteschen Textes zu verstärken, die für dessen Zweifel an der Geschlossenheit des Weltbildes sprechen (vgl. Knoche, *Die Hölle der Gegenwart*, a.a.O., 56).

<sup>111</sup> RI, 144.

<sup>112</sup> RI, 148.

das Erzähler-Ich zunächst unter die Erdoberfläche, in die Hölle), er offenbart seine Brüche, die textuellen Niederschläge der „Verwirrungen“, aus denen es nur einen „Ausweg (gibt), durch das Wort, durch das Artikulieren“<sup>113</sup> hin „zum Verstehen“<sup>114</sup>.

Schicht für Schicht läßt sich nun die Geschichte der Emanzipation, jener aus dem Beengten zur Freiheit, aus dem Vagen und Ungefähren zum Verstehen, freilegen. Der historische Dante, angetreten im „Vertrauen in seine eigene Ausdauer und in die Kraft und Verständlichkeit seiner Sprache“<sup>115</sup>, ist als Scholastiker Philosoph der wohlgeordneten Hierarchiebeziehung alles Seienden auf alles Seiende und auf das erste Wahre, Gott. Als Politiker ist er ein Vertreter des Feudalstaates<sup>116</sup>. Aber dieser Dante verliert dann, im Laufe seiner Biographie, nachdem er Partei ergriffen hat, den heimatlichen Boden. Auch davon schreibt er im Exil. Als Exilant zeichnet er „das subjektive Bild von einem Menschen, der sich vom düstren Ballast des Mittelalters befreit und vor einer neuen Welt steht, die sich mit einer ungeheuren Aktivität erweitert“<sup>117</sup>.

Dies spricht dafür, daß der Verfasser der *Divina Commedia* das metaphysische Weltbild, das ihm anfänglich unterstellt wurde, als „Arbeitshypothese“<sup>118</sup> betrachtete, die dann, bei näherer Prüfung, dieser nicht standhielt: aus der Hölle *im* Jenseits wird das Diesseits *als* Hölle, wird der Alptraum des Starren und Unveränderlichen. Aus diesem hilft nur der Weg über das Paradies hinaus. Das Paradies jedoch erfährt nun eine andere, nicht mehr primär theologische Interpretation: „Alles, was er in seinem Paradies angesammelt hat, und was mir in meiner beschmutzten und bedrängten Welt zum größten Teil verborgen bleibt, sind Augenblicke des Glücks, der Selbstbefreiung, der Zuversicht, und diese gesammelten Sekunden aus einem ganzen Leben schließen sich zu einem einzigen euphorischen Zustand zusammen“<sup>119</sup>.

So kommt das Gespräch, also die Lektüre, die selbst, wie die Reise im Text, der gelesen wurde, ein langer Weg zum Verstehen war, im Argumentationsraum, der alle Ebenen des Textes überspannt und als homologe integriert, zeitgleich mit der „Divina Commedia“ *als* Text zu Ende; der historische Dante kommt in seiner persönlichen Emanzipation zeitgleich mit der Erzählerfigur der Jenseitsreise ins Ziel. Und das Ziel ist wahrlich hoch gesteckt, es ist nichts Geringeres nämlich als dies: „Er mußte eine neue Sprache finden oder die bekannten Wörter mit einem neuen Sinn füllen“<sup>120</sup>.

<sup>113</sup> RI, 157.

<sup>114</sup> RI, 158.

<sup>115</sup> RI, 147.

<sup>116</sup> RI, 154.

<sup>117</sup> RI, 163.

<sup>118</sup> RI, 148.

<sup>119</sup> RI, 148.

<sup>120</sup> RI, 167.