

Dear reader,

This is an Author Accepted Manuscript that has been published in: *Peter Weiss – Grenzgänger zwischen den Künsten: Bild – Collage – Text – Film*, edited by Yannick Müllender, Jürgen Schutte and Ulrike Weymann.

The document does not include the final publisher's layout or pagination.

Original publication:

Ulrich Engel

„Laokoons ältester Sohn alias Peter Weiss“. Zum Verhältnis von Bild und Schrift im Werk von Peter Weiss

in: Yannick Müllender / Jürgen Schutte / Ulrike Weymann (eds.), *Peter Weiss – Grenzgänger zwischen den Künsten: Bild – Collage – Text – Film*, pp. 79–91

Frankfurt am Main: Peter Lang 2007

<https://www.peterlang.com/document/1103000>

Access to the published version may require subscription.

Published in accordance with the policy of Peter Lang: <https://www.peterlang.com/repository-policy/>

Your IxTheo team



Ulrich Engel

## „Laokoons ältester Sohn alias Peter Weiss“<sup>1</sup>

Zum Verhältnis von Bild und Schrift im Werk von Peter Weiss

Die neuere Weiss-Forschung hat gezeigt, dass im Gesamtwerk von Peter Weiss die Malerei, die Filmarbeit und die schriftstellerische Produktion eher neben- als nacheinander stehen, bei unterschiedlicher Schwerpunktsetzung in verschiedenen Phasen – unübersehbar ist jedoch, dass sich in allen Perioden der Werkbiographie die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksweisen wechselseitig beeinflussen und bedingen. Andreas Schönefeld hat auf diesen meines Erachtens sehr wichtigen Aspekt hingewiesen:

Bei Peter Weiss' Arbeit mit dem jeweiligen Medium ist oft charakteristisch, daß er experimentiert, die Grenzen des Mediums sucht, mit Verfahren aus anderen Medien arbeitet. Ausdruck der Vermischung von Film und Wort ist auch [...] *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, in dem der Erzähler die Situation aufnimmt und genauso wiedergibt, wie es das Auge der Filmkamera und das Mikrophon aufnehmen würden. Seine Malerei hat oft erzählenden Charakter, die Literatur ist eine malerische. Die spätere Dramatik hat epischen Charakter und verzichtet z.B. in der *Ermittlung* fast ganz auf Handlung und Bewegung. Die Malerei wird durch den Film in Bewegung gesetzt, und doch werden oft eher

---

1 Martin Rector: *Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder*. In: *Peter Weiss Jahrbuch* 1, 1992, S. 25-41, hier S. 35. – Meine Ausführungen orientieren sich im Wesentlichen an Ulrich Engel: *Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“*. Münster: Lit 1998 (Religion – Geschichte – Gesellschaft; 9), S. 189-199.

statische Bilder im Film konzipiert. In der *Ästhetik des Widerstands* werden Verfahren aus all diesen Künsten virtuos verbunden.<sup>2</sup>

Als weiteren Beleg für die These von der Multimedialität der Weiss'schen Arbeit zitiert Schönefeld dessen Äußerung zu *Die Versicherung* (1952):

Die surrealistisch-visionäre Form des Dramas hängt eng zusammen mit meinen damaligen filmischen Versuchen. Ursprünglich stellte ich mir eine Bühnenaufführung vor in einer Mischtechnik, bei der einzelne Szenen gefilmt auf verschiedenen Ebenen neben der Darstellung einherliefen. Ich wollte einen vielschichtigen Eindruck hervorrufen: Sprecher, und dazu überlebensgroß gefilmte Gesichter; kleine Handlungszellen, und dazu eingeblendete Bilder aus der Großstadt; das Eindringen der Außenwelt in den Bühnenraum; von Schauspielern begonnene Aktionen, die sich im Film erweitert fortsetzen; Leuchtreklamen, dokumentarische Bilder von Straßenunruhen und Naturkatastrophen.<sup>3</sup>

Schon diese ersten Hinweise machen deutlich, wie fragwürdig, auf jeden Fall: wie begrenzt die These von einer linearen Entwicklung vom Maler über den Filmemacher zum Schriftsteller ist, dass sie letztlich nicht greift. Dies gilt auch gegen Weiss' eigene Interpretation!<sup>4</sup> Für Peter Weiss „blieb die Frage Bild und/oder Wort eine lebenslange und kaum gültig entscheidbare“<sup>5</sup>.

---

2 Andreas Schönefeld: *Die filmische Produktion des multimedialen Künstlers Peter Weiss im Zusammenhang seiner künstlerisch-politischen Entwicklung in den späten 40er und 50er Jahren*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Peter Weiss. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier 1987 (Sammlung Profile; 27), S. 114-128, hier S. 119f.

3 Peter Weiss: *Notiz zu „Die Versicherung“ (1968)*. In: Ders: *Stücke I*, S. 454.

4 Vgl. *Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos*. In: *Der Maler Peter Weiss. Bilder – Zeichnungen – Collagen – Filme*. 2., verb. Aufl. Berlin: Frölich & Kaufmann 1982, bes. S. 40f.

5 Rector (Anm. 1), S. 25. Ähnlich auch Michael Hofmann: *Der ältere Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der „Ästhetik des*

Zum Beleg dieser These sei ein ausführlicher Blick auf eine Rede geworfen, die 1965, anlässlich der Entgegennahme des Lessingpreises, in Hamburg gehalten wurde. In distanzierter Er-Form formuliert Weiss in diesem Vortrag die Geschichte seines Bewusstseins. Mit deutlichen Anspielungen auf die entsprechende Schrift Gotthold Ephraim Lessings betitelte Weiss seinen Vortrag *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. Während Lessing jedoch „über die Grenzen der Malerei und Poesie“<sup>6</sup> handelte, sucht sich Weiss den „Grenzen der Sprache“ anzunähern. Dabei aber – und das macht die Rede für den hier zu reflektierenden Zusammenhang erst ergiebig – spielt das Bild die wichtige Rolle eines „Kontrastmediums“<sup>7</sup>.

In entwicklungspsychologischer und sprachbiographischer Hinsicht unterscheidet Weiss Spracherwerb, Sprachverlust und Sprach-Neuerwerb. Dem Spracherwerb kommt die Funktion der Selbstbehauptung zu: „[...] indem es Laut gibt, konstituiert sich das Kind als Subjekt durch Abgrenzung von der Objektwelt“<sup>8</sup>. Im Anschluss an den identitätsstiftenden Schrei

---

*Widerstands“*. In: *Peter Weiss Jahrbuch 1*, 1992, S. 42-58, hier S. 42: „Die Kontinuität der Fragestellung zeigt die Bedeutung, welche dem Phänomenbereich des Visuellen und damit der bildenden Kunst und besonders der Malerei auch für den Schriftsteller Peter Weiss zukommt.“

6 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Paul Rilla, Bd. 5: *Antiquarische Schriften*. Berlin und Weimar: Aufbau 1955, S. 7-215.

7 Rector (Anm. 1), S. 26.

8 Ebd., S. 28. Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. In: Ders.: *Rapporte*, S. 170-187, hier S. 171: „Das Kind, das im dunklen Zimmer liegt, in einer Ausgesetztheit, in der es keine Erklärungen und keine Verständigung gibt, muß sich mit großer Anstrengung zur Handlung des Schreiens herarbeiten, es muß allen Mut aufbringen, um die Stille zu durchbrechen und mit dem Schrei seine Gegenwart in

nimmt es Kontakt mit seiner Umwelt und mit anderen Subjekten auf. Diese Kommunikationsgemeinschaft mitsamt all ihren Konventionen wirkt desillusionierend, insofern das Kind erfahren muss, „daß es die Sprache, in der es sein Ich ausgebildet hat, nicht für sich allein hat.“<sup>9</sup> Die dann folgende Phase ist zu beschreiben als trotziger Rückzug in die (selbst gewählte) Isolation, „die die Verfügung über die Sprache sichern soll durch Verzicht auf Gehörtwerden“<sup>10</sup>. Als letzten Aspekt nennt Weiss die soziale Integrationsfunktion der Sprache im Modus des Rufes, genauer: des Anrufes beim eigenen Namen. Dieser „Ruf der Mutter, des Freundes, der Gesellschaft“<sup>11</sup> ist „die Sekunde des Einbruchs, der Forderung“<sup>12</sup>.

Das solcherart sprachlich erworbene Erwachsenen-Ich stellt jedoch keineswegs einen gesicherten ‚Besitz‘ dar. Dies musste Peter Weiss am eigenen Leib schmerzlich erfahren. Der Faschismus vertrieb ihn nicht nur aus seiner angestammten Umgebung, sondern auch aus seiner sprachlichen Heimat: Er wurde seiner Sprache „enteignet“<sup>13</sup>. Weiss erlernte die schwedische Sprache. Sie wurde ihm zur zweiten Ausdrucksweise. „In diesem Stadium befand er sich zwischen zwei Sprachen. Die eine Sprache

---

der Dunkelheit darzustellen. Der Laut der eigenen Stimme im Dunkeln ist erschreckend.“

9 Rector (Anm. 1), S. 28. Vgl. hierzu Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 172.

10 Rector, ebd. – Solcherart kindliche Rückzugspraktiken beschreibt Weiss eindringlich in seiner Erzählung *Abschied von den Eltern*.

11 Rector, ebd.

12 Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 172.

13 Ebd., S. 176.

gehörte zu seinem täglichen Leben“<sup>14</sup>, insofern sie ihm als alltägliches Kommunikationsmittel half, im Exil zu überleben.

Die andere Sprache gehörte der Nacht an. [...] Die Wörter trieben plätschernd umher [...] Er saß mit Papier und Bleistift, um einige von ihnen festzuhalten, er bemühte sich, die Leere, die ihn umgab, mit Wörtern zu überspannen, er hielt das Papier über die Leere, er dichtete ein kleines Stück der Leere mit engen Reihen von Buchstaben ab, doch die Leere drang wieder durch, überflutete die Buchstaben, löschte sie auch. Sie waren nicht geschrieben, um gelesen zu werden. *Es war niemand da, an den er sich mit ihnen wenden konnte.*<sup>15</sup>

In der gewaltsam erzwungenen schwedisch-deutschen Doppelsprachigkeit des Exils fallen für Weiss „Erfahrungsraum und Sprachraum, Kommunikation und Identität, pragmatische Alltagssprache und künstlerisches Ausdrucksmedium“<sup>16</sup> auseinander. Die gewaltsame Enteignung der Sprache, in der er „zu Hause“<sup>17</sup> war, zieht für den Schriftsteller unweigerlich den Verlust seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten nach sich.

In diesem Zustand lag es nah, daß er sich nur noch an die Bilder hielt. Er projizierte die inneren Bilder auf Tafeln, und diese Tafeln brachen nicht, wie die Blätter mit Wortzeichen, vor der Leere auseinander, sie hielten, sie spiegelten sein Vorhandensein.<sup>18</sup>

Weiss bleibt jedoch weder in seiner Lessingpreis-Rede noch in seiner künstlerischen Entwicklung an dieser Stelle des Übergangs vom Wort zum Bild stehen. Rückblickend erkennt er im Verzicht auf das Wort „einen Irrweg,

---

14 Ebd., S. 177.

15 Ebd., S. 178, Hervorhebung U.E.

16 Rector (Anm. 1), S. 29.

17 Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 175.

18 Ebd., S. 179.

eine Sackgasse, ja letztlich eine Selbstaufgabe, eben weil für ihn der Rückzug aus der Sprache gleichbedeutend ist mit dem Verzicht auf allen Selbstbehauptungswillen“<sup>19</sup>. Dementsprechend thematisiert er die mühevollen, aber überlebensnotwendigen Anstrengung zur Neuaneignung der Sprache unter den Bedingungen des Exils:<sup>20</sup> Es „war ihm, als müsse er noch einmal beginnen“<sup>21</sup>. Eine solche „Wiedereroberung des Sprechens und Schreibens“<sup>22</sup> ist nach Weiss allerdings nur erreichbar mit Hilfe einer reduzierten Sprache. Möglich, so Martin Rector, „wird ihm dies durch einen fast heroischen Verzicht auf den alten ganzheitlichen und emphatischen Sprachbegriff. Er betrachtet die Sprache nun, notgedrungen, nicht mehr als Wohnung, sondern nur noch als Handwerkszeug, als Mittel der Kunst.“<sup>23</sup> Weiss bezeichnet die neu gewonnenen (deutschen *und* schwedischen) Wörter in diesem Zusammenhang als „topographische Werkzeuge“<sup>24</sup> oder auch als „Wegzeichen“<sup>25</sup>. Insofern es sich hier um eine Reduktion des ursprünglichen Sprachbegriffs handelt, kann Rector von einer Art sprachlichem Purgatorium reden.<sup>26</sup> Insofern jedoch die Rückeroberung der

---

19 Rector (Anm. 1), S. 29f.

20 Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 181: „Er mußte lernen, sich in der neuen Sprache anzusiedeln, oder er mußte in der Sprachlosigkeit untergehen.“ Und an anderer Stelle heißt es: „Außerhalb der Sprache sein, bedeutete Sterben.“ Ebd., S. 182f.

21 Ebd., S. 186.

22 Rector (Anm. 1), S. 30.

23 Ebd.

24 Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 183.

25 Ebd.

26 Vgl. Rector (Anm. 1), S. 30. Dort spricht er auch vom „kathartische[n] Sprachprogramm der Laokoon-Rede“ selbst. Rector erinnert in diesem

Sprache zugleich die Wiederaneignung des sprachkünstlerischen Ausdrucksmittels darstellt, kann zugleich von einer Erweiterung des Weiss'schen Sprachbegriffs geredet werden.<sup>27</sup>

Die hier kurz beschriebene doppelte Entwicklung von Reduktion einerseits und Erweiterung andererseits interpretiert Rector als von Weiss getätigte „Absage an [...] das Bild“<sup>28</sup>. Zum Beleg dient ihm dessen Blick auf die *Laokoon*-Plastik (um 50 v. Chr.), vor allem deshalb, weil Weiss die Interpretation des Werkes direkt auf seine eigene Sprachbiographie im Moment der im Exil erfahrenen Krise bezieht: „Er war Laokoons ältester Sohn.“<sup>29</sup> In den Gebärden des Sohnes erkennt sich Weiss wieder:

Laokoon und seine Söhne, von Schlangen umwunden, verharren in den Dehnungen und Krümmungen ihres Gefangenseins. [...] Nur der älteste Sohn zeigt in seinen Gesten an, daß er des Sprechens, des Sichmitteilens noch fähig ist. Während Laokoon und sein jüngerer Sohn völlig in ihrem Untergehen eingeschlossen sind und sich niemandem mehr bemerkbar machen können, weist der ältere Sohn noch auf das Geschehnis hin. Er kann es überblicken. [...] Der ältere Sohn aber gehört noch einer belebten Welt an, er bricht aus dem Statuarischen heraus, um denen, die ihm vielleicht zur Hilfe kommen, Bericht zu erstatten.<sup>30</sup>

---

Zusammenhang, dass Weiss zu jener Zeit (um 1965) gerade an seinem Dante-Projekt arbeitete.

27 Vgl. ebd.

28 Ebd.

29 Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 183. Zur Laokoon-Plastik selbst vgl. die Einführung von Bernard Andreae: *Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991 (Fischer Taschenbücher. Kunststück; 10743).

30 Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 180f.

In listiger Beerbung Lessings übernimmt Weiss dessen Differenzierung von Bild und Wort (die entsprechende Opposition lautet Bild/Raum/Statik versus Wort/Zeit/Dynamik), transformiert diese aber zugleich psychologisch (hier heißen die Kontradiktionen nun Bild/Selbstbezug/Isolation versus Wort/Beziehung/Kommunikation). Rector nennt die von Weiss solchermaßen semantisch erweiterte Bild-Wort-Unterscheidung eine „tätigkeitspsychologische“<sup>31</sup>. Im Sinne dieser ist das Wort „der Versuch, sich aus der Fesselung durch die eigene Bilderwelt zu befreien“<sup>32</sup>.

Eine zusammenfassende Passage aus der Lessingpreis-Rede mag das hier Gesagte unterstreichen:

Am Anfang waren die Bilder. Im Traum waren die Gegenstände und Ereignisse, die sich in ihm regten, losgelöst von der Tätigkeit des Benennens. Dies war ein Bereich, in denen die Mühen der Verständigung vergangen waren, der Träumende hatte sich aus allen äußeren Sprachgebieten entfernt und ging nur noch mit sich selbst um. [...] In der völligen Abgeschlossenheit war eine Welt, die nur ihm gehörte und die niemandem mitgeteilt zu werden brauchte. [...] Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz, Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen.<sup>33</sup>

Von dieser Interpretation her erscheinen alle Bilder – auch die des Malers auf der Leinwand – als Projektionen innerer Bilder. Weiss' Verhältnis zu ihnen ist dementsprechend auch eher affektiv denn analytisch. Bildern eignet eine emotionale Intensität. Dies hängt zusammen mit der Herkunft der Bilder aus

---

31 Rector (Anm. 1), S. 33.

32 Ebd.

33 Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 178f., 182.

frühester Kindheit: „Im Anfang waren die Bilder.“<sup>34</sup> Als unbewusst-bewusste umfassen sie sowohl Kindheits- als auch Erinnerungs- und Traumbilder.<sup>35</sup> In „struktureller Analogie“<sup>36</sup> zu diesen Bewusstseinsbildern ergeben sich nun die künstlerisch geformten Bilder der Malerei. Ästhetik wird hier in ihrem ursprünglichen Sinn zur Empfindungslehre.<sup>37</sup>

Zugleich aber gelten Weiss die Bilder „kraft ihrer medialen Hermetik als subjektivistisch, ja autistisch.“<sup>38</sup> Anders ausgedrückt: Das Bild allein bleibt – auch in seiner künstlerischen Materialisierung – nichts „als geronnene und

---

34 Ebd., S. 178. Vgl. auch ebd., S. 171: „Die frühesten Bilder, die wir in uns tragen und die uns im Traum immer noch nachwirken, umreißen den Standort dieser Augenblicke. Sie haben ihre Schärfe bewahrt. Sie zeigen überdeutlich die Sandkörner eines Weges, die tiefgrünen Blätter eines Busches, die Steinblöcke und eisernen Ringe an einer Uferböschung, wo das Bewußtsein wachgerufen wurde, daß das, was hier geschah, mir selbst geschah.“

35 Vgl. Walter Benjamin: *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, Bd. 2, S. 295–310; weiterhin vgl. ders.: *Über den Begriff der Geschichte*, ebd., Bd. 1, S. 691–704. Zur Interpretation vgl. auch Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 12: „Die zeitliche Differenz zwischen ursprünglichem und erinnertem Erlebnis bildet keinen bloß mechanisch-kausalen Begründungszusammenhang, sondern fundiert erst eigentlich das ‚Glücks‘-Gefühl des sekundären ‚Augenblicks‘ [...] Das ‚Glück‘ (Anmut) wird gerade durch einen Akt des unbewußten Bewußtseins festgehalten bzw. erreicht.“ – Zur Bedeutung der *Erinnerungsbilder* in Weiss' *Ästhetik des Widerstands* vgl. besonders Alexander Honold: *Das Gedächtnis der Bilder. Zur Ästhetik der Memoria bei Peter Weiss*. In: Ders. und Ulrich Schreiber (Hrsg.): *Die Bilderwelt des Peter Weiss*. Hamburg, Berlin: Argument 1995 (Argument Sonderband; 227), S. 100-113.

36 Hofmann (Anm. 5), S. 44.

37 Vgl. ebd., S. 42.

38 Rector (Anm. 1), S. 33.

verdoppelnde Selbstaussstellung des Subjekts“<sup>39</sup>; eine Kommunikation mit der es umgebenden Objektwelt findet *nicht* statt. Eine Öffnung zu dieser kann nur die Sprache, exakter: die „Versprachlichung des Bildes“<sup>40</sup> leisten.

Bilder, so wurde Weiss zitiert, begnügen sich mit dem Schmerz. Damit ist ihre suggestive Wirkkraft gekennzeichnet; sie überwältigt und verlangt Identifikation. Worte dagegen wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen. Sie revoltieren gegen die suggestive Wirkung der Bilder, sind in der Lage, sie zu überwinden, und erweisen sich so als „Medium kritischer Reflexion, als Mittel der Distanzierung“<sup>41</sup>.

Zur Begründung der hier vorgestellten differenten Eigenschaften von Wort und Bild verweist Weiss auf die unterschiedliche Zeitstruktur von Bild und Sprache.<sup>42</sup> Während Bilder simultan ‚funktionieren‘, stehen die Worte in einer chronologisch und kausal verknüpften, syntaktisch und semantisch bedeutsamen Kette von Wörtern.<sup>43</sup> Mit dieser zeitstrukturellen Unterscheidung zwischen Bild und Wort rezipiert Weiss die klassische Tradition ästhetischer Theorie.<sup>44</sup> Zugleich jedoch sprengt er die

---

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Hofmann (Anm. 5), S. 43.

42 Vgl. ebd., S. 43-48; diesem Abschnitt verdankt sich die folgende Darstellung wesentlich.

43 Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 179f.

44 Vgl. hierzu besonders Lessing (Anm. 6), S. 114f. – Weiterhin vgl. Christian W. Thomsen und Hans Holländer (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984; Burkhardt Lindner: *Der Schrei des Laokoon. Winckelmann, Lessing ... Peter Weiss*. In: Jutta Kolkenbrock-Netz, Gerhard

überkommene Vorstellung auf, indem er in Anlehnung an die ästhetische Moderne behauptet,

dass das Bild (hier noch das Erinnerungsbild und schon das Bild der bildenden Kunst) nicht – wie die traditionelle Ästhetik meinte – eine sehr kleine Einheit innerhalb der chronologischen Zeitkette, also einen Zeit-Punkt, besetzt, sondern die Zeitstruktur des ästhetischen oder absoluten Augenblicks aufweist, in welcher Elemente verschiedener Zeitpunkte zu einem die chronologische Zeitachse transzendierenden Ganzen verbunden werden.<sup>45</sup>

Im Rahmen der *Laokoon*-Interpretation verortet Weiss seine eigene Situation – auf den ersten Blick der von Lessing für den bildenden Künstler geforderten Maxime folgend<sup>46</sup> – genau im kritischen „Augenblick“<sup>47</sup>, in dem vergangene

---

Plumpe und Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): *Wege der Literaturwissenschaft*. Bonn: Bouvier 1985, S. 65-87.

45 Hofmann (Anm. 5), S. 44. Vgl. hierzu auch Lessings Einlassungen zum ‚fruchtbaren Augenblick‘: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß *jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt*. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. [...] Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch [Fußnote Lessings: vorübergehend, im Augenblick entstehend und verschwindend] denken läßt.“ Lessing (Anm. 5), S. 28, Hervorhebung und Fußnoteneinschub U.E.

46 Vgl. ebd., 115f.

47 Den Terminus *Augenblick* verwenden in diesem Zusammenhang sowohl Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 183, als auch Lessing (Anm. 5), S. 28, 115 u.ö.

Vorgeschichte und zukünftiger Fortgang zusammenfallen.<sup>48</sup> Mit Blick auf sich selbst im Bild des ältesten Laokoon-Sohnes kann Weiss wie folgt formulieren: In „der Zeitspanne, die ihm noch zur Verfügung stand, untersuchte er jede Möglichkeit, die Fesseln zu lockern. Der Augenblick, in dem sich seine gesamte Aufmerksamkeit darauf richtete, das Aussichtslose zu durchbrechen, dauerte an. Von manchen wurde gesagt, daß dieser Augenblick ein Leben lang währen kann.“<sup>49</sup> Der künstlerischen Bildsprache entkleidet tönt die gleiche Einsicht so: „Wenn er jetzt mit neuen Wörtern einen Vorgang beschrieb, so war dies die Wiedererweckung einer schon aufgegebenen Welt.“<sup>50</sup>

Auch wenn es auf den ersten Blick so scheint, als gebe sich Weiss in seinem Begriff des Augenblicks als getreuer Erbe Lessings zu erkennen, so weisen die Zeittheorien der beiden Autoren doch signifikante Unterschiede auf.<sup>51</sup> Bei Lessing ist im 16. Kapitel seiner *Laokoon*-Schrift folgender Satz nachzulesen: „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus dem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“<sup>52</sup> Damit aber kann Lessing ‚nur‘ eine größtmögliche *Annäherung* der verschiedenen Zeitpunkte denken, niemals jedoch die

---

48 Vgl. Rector (Anm. 1), S. 32.

49 Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, S. 183.

50 Ebd., S. 183.

51 Zum folgenden vgl. auch Hofmann: *Der fruchtbare Augenblick und der Augenblick der Kunst. Ästhetische Reflexionen an Lessings „Laokoon“*: In: *Littérature & Civilisation à l'Agrégation d'Allemand*, Tome II. Nancy 1991, S. 31-45.

52 Lessing (Anm. 6), S. 115f.

Identität des einen Augenblicks. Zwei weiterhin voneinander unterschiedene Zeitpunkte können „so nahe und unmittelbar aneinander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können“<sup>53</sup>, d.h. sie können zwar als *einer gelten*, bleiben jedoch *faktisch* immer *zwei*.

Bei Weiss dagegen kann von einer Durchbrechung der Zeit gesprochen werden, insofern die Synchronik aufeinander folgender Zeitpunkte im Modus der Stillstellung „transzendiert“<sup>54</sup> wird. Diese an Walter Benjamin gemahnende Überlegung mag mit einer Bemerkung von Hans Holländer näher erläutert werden:

Es geht also nicht um den Schnitt durch die Zeitachse, um die wandernden Punkte auf einem Kontinuum, sondern um eine Unterbrechung, einen Riß, einen Sprung, eine Sprengung der Zeit, deren Fragmente freilich zur Darstellung unerlässlich sind. [...] Es gibt also keine Möglichkeit, einen Augenblick darzustellen, der nicht die Zeitdarstellung voraussetzt. Der Bruch im Zeitgefüge setzt voraus, daß es mitrealisiert wird. Nur vor dem fiktiven Hintergrund der Kontinuität einer ungebrochenen Zeitfolge, dem Strom der Ereignisse in der Zeit, ist die Unterbrechung sichtbar. [...] Im Gegensatz zum neutralen Zeitpunkt ohne Dauer ist der Augenblick, dessen Dauer unbestimmt ist, eine Metapher für Bewußtsein und Wahrnehmung, für Erkenntnis und bewußtes Begreifen. Eben wegen der Wortwahl ist bereits der Augenblick als Blick des erkennenden Auges, das Strukturen des Raumes und der Zeit gleichzeitig ‚realisiert‘, ein perspektivisches Phänomen.<sup>55</sup>

---

53 Ebd., S. 133, Hervorhebung U.E.

54 Hofmann (Anm. 5), S. 44.

55 Holländer (Anm. 44), S. 18f. Hierzu vgl. auch Stefan Howald: *Kreis, Sprengung und Spirale. Geschichtsphilosophische Figuren bei Peter Weiss*. In: Honold, Schreiber (Anm. 35), S. 77-90; Michael Hofmann: *Zerbersten, Zersägen, Sprengen. Zeit-Bilder im literarischen Werk von Peter Weiss*. In: Ebd., S. 91-99.

Auch im Hinblick auf das Verhältnis zur Zeit grenzt Weiss das Wort gegen das Bild ab. Michael Hofmann beschreibt die bei Weiss vorfindbare Differenz wie folgt: „Während die Bilder [...] zumindest tendenziell eher an Vergangenes, Ursprüngliches erinnern, sind die Worte auf Veränderung und damit auf Zukunft gerichtet.“<sup>56</sup> Nun dürfen allerdings – das zeigt die Lessingpreis-Rede als ein Stück genuiner Prosa, die sich auf ein künstlerisches Bildwerk, eben die antike *Laokoon*-Plastik bezieht – Bild und Wort, künstlerisches Bildwerk und schriftstellerische Reflexion nicht als starres Gegeneinander verstanden werden. Jedwede Annahme medialer Eindimensionalität nach dem Motto *allein das Wort* versus *allein das Bild* bliebe unbefriedigend, kann unter Umständen gar katastrophische Züge annehmen.<sup>57</sup> Vielmehr ist der Hamburger *Laokoon*-Text als „Modell einer Wechselwirkung von Bildern und Worten“<sup>58</sup> zu lesen. Die entsprechende Verhältnisbestimmung ist also eine dialektische, insofern Bilder und Worte „verschiedene Zugangsweisen zur Wirklichkeit dar[stellen], die gegeneinander irreduzibel sind“<sup>59</sup>. Letztlich

---

56 Hofmann (Anm. 5), S. 46.

57 Vgl. idealtypisch die beiden in der *Ästhetik des Widerstands* präsentierten Modelle: hier die Begrenztheit des *alleinigen Wortes*, vorgeführt in der langen Aufzählung der am Aufkommen der Nationalsozialisten mitverantwortlichen Großindustriellen in der Weimarer Republik (*Ästhetik des Widerstands* I, S. 116); Robert Cohen: *Versuche über Weiss* „*Ästhetik des Widerstands*“. Bern [u.a.]: Peter Lang 1989 (New York University Ottendorfer Series; N.F. 33), S. 92-97; dort die Ohnmacht des *isolierten Bildes*, geschildert am Beispiel der in ihren Schreckensvisionen hermetisch verschlossenen, eben sprachlosen Mutter-Gestalt (*Ästhetik des Widerstands* III, S. 7-36, 123-132). – Vgl. zum zweiten auch Rector (Anm. 1), S. 33: Das Bild ist für Weiss „der Rohstoff der künstlerischen Produktion. Es muß im Prozeß der sprachlichen Formung getilgt werden. Als Bild belassen und nach außen projiziert, stabilisiert es nur das Verstummen und Erstarren, die Selbstaufgabe.“

58 Hofmann (Anm. 5), S. 48.

59 Ebd., 49.

dürfen Bilder und Worte in ihren gegenseitigen Bezugnahmen gleichermaßen ‚Wahrheit‘ für sich beanspruchen. Hofmann führt diese seine These im Blick auf den hier schon erwähnten Umgang mit dem Schmerz wie folgt aus:

Das Bild gibt (als Vorstellungs-, Phantasie- oder Erinnerungsbild, als Gemälde oder auch [...] als in Worte transponierte bildliche Vorstellung) eine Situation des Schmerzes vor, die als absolut und irreduzibel erlebt und wiedergegeben wird; die Worte stellen dieses Bild und damit diese Situation in verschiedene hypothetisch konstruierte kausale Zusammenhänge und reflektieren die möglichen Bedeutungsperspektiven des Bildes. Sie arbeiten sich auf diese Weise an dem Bild ab, ohne die Intensität des Schreckens verdrängen zu können; sie nähern sich aber der Situation des Leidens und des Schreckens auf verschiedenen experimentellen Wegen an und suchen auf diese Weise Möglichkeiten des Umgangs mit dem Schrecklichen, die weder eine Verdrängung noch eine definitive Bewältigung darstellen.<sup>60</sup>

Dass eine solche Auseinandersetzung auch der historisch-gesellschaftlichen, kurz: politischen Konkretion bedarf, erkannte Weiss erst später.

Zugleich erfolgte im Rahmen der skizzierten Entwicklung auch – jetzt über Lessing hinausgehend – die Erweiterung des bislang zweifachen Bildbegriffs (inneres Bild und Bildkunstwerk), insofern die Literatur das visuelle Element der bildenden Kunst beerbt<sup>61</sup> – vor allem die Bild-Interpretationen in der

---

60 Hofmann (Anm. 5), S. 48. Vgl. auch Karl Heinz Bohrer: *Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“*. In: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken* 30, 1976, S. 85-90, bes. 88f. Kritisch gegenüber Bohrer äußert sich Hofmann, der Bohrer vorwirft, bildliches („Katastrophenphantasie“) und diskursives Moment („Aufklärung“) in unzulässiger Weise zu separieren; vgl. Michael Hofmann (Anm. 5), S. 48f.

61 Vgl. ebd., S. 51.

*Ästhetik des Widerstands* zeugen davon.<sup>62</sup> Die Weiss'sche Sprache kann nun sowohl *Bilder* als auch *Handlungen* und *Reflexionen* ausdrücken.

Mit dieser Literarisierung des Visuellen gelingt es Weiss, die am Bild erarbeitete Struktur des absoluten Augenblicks ins Schriftwort, d.h. in die Literatur zu überführen. Vor allem die Beschäftigung mit Dante Alighieri und dessen Fähigkeit, die Schrecken der Höllenbilder zu verbalisieren, ermöglichte es Weiss, unter Einbeziehung des darstellenden und auch des reflexiven Moments eine eigene *visuelle Sprache* zu entwickeln.<sup>63</sup> In der *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* heißt es dazu:

Trotz zahlreicher Anfälle von Mutlosigkeit und Überdruß gelang es Dante /  
Worte zu finden für einen Stoff, der allen gehörte, doch ungreifbar schien, / und  
was sich bisher der Sprache entzogen hatte, war jetzt / vernehmbar. Gesichtern  
gab er Form, die in den Träumen seiner Zeitgenossen / lebten, und Kunst war  
ein Mittel, Gesichte zur Sprache kommen zu lassen.<sup>64</sup>

In der *Ästhetik des Widerstands* hat Weiss die sich immer auch gegenseitig korrigierende und damit begrenzende Zusammenbindung von Traum und Kritik, Bild und Reflexion auf fast eintausend Druckseiten durchbuchstabiert.

---

62 Zu entsprechenden Ansätzen im erzählerischen Frühwerk vgl. Steinlein, der schon dort „Visualität als Darstellungsprinzip“ erkennt (Rüdiger Steinlein: *Ein surrealistischer „Bilddichter“*. *Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk von Peter Weiss*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Peter Weiss. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier 1987, S. 60-87.

63 Vgl. Peter Weiss: *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*. In: Ders.: *Rapporte*, S. 125-141; Ders.: *Gespräch über Dante*. Ebd., S. 142-169. Zur Interpretation dieser beiden Texte vgl. Kurt Oesterle: *Dante und das Mega-Ich. Literarische Formen politischer und ästhetischer Subjektivität bei Peter Weiss*. In: Martin Lüdke und Dieter Schmidt (Hrsg.): *Widerstand der Ästhetik? Im Anschluß an Peter Weiss*. Reinbek: Rowohlt 1991 (Literaturmagazin; 27), S. 45-72.

64 Peter Weiss: *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*, S. 135.

Um das Roman-Ich als „die organisierende Instanz der Rede“<sup>65</sup> hat Weiss sein Modell der wechselseitigen Korrektur und Begrenzung von Worten und Bildern – in gleichzeitiger Nähe zur und Absetzung von der Hamburger Lessingpreis-Rede – konzeptionell ausgestaltet. Mit Hofmann kann dieses Interpretationsmodell wie folgt beschrieben werden: „Auf die Evozierung der Bilder folgt die kritische Rekonstruktion von Schaffensprozeß, gesellschaftlichem Bezug der Kunstwerke und – soweit möglich – der Biographie des Produzenten.“<sup>66</sup> Es ist allerdings notwendig darauf hinzuweisen, dass sich die Bedeutung der Bilder in der *Ästhetik des Widerstands* keinesfalls im interpretativen Behandeln einzelner Kunstwerke erschöpft. Vielmehr beeinflussen die Bilder auch die Grundprinzipien der Poetik des Romans „durch die Einführung einer Art von visueller Sprache. Umgekehrt bewahrt der Roman die Bedeutung der Worte und der mit diesen verbundenen Dimension des rationalen Denkens und Sprechens und vermeidet dadurch eine unkritische Fixierung auf die Bilder des Schreckens.“<sup>67</sup> Insofern greift im Blick auf die *Ästhetik des Widerstands* das von Karl Heinz Bohrer entwickelte Modell einer „Ästhetik des Schreckens“<sup>68</sup> zu kurz.

Wenn Peter Weiss im Blick auf den Schmerz und das Leiden in seinem *Gespräch über Dante* sagt: „Aus der Verwirrung gab es nur einen Ausweg: durch

---

65 Hofmann (Anm. 5), S. 53.

66 Hofmann (Anm.5), S. 52.

67 Ebd., S. 55.

68 Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München: Hanser 1978.

das Wort, durch das Artikulieren“<sup>69</sup>, dann verlangt er von seiner Sprache nicht weniger, als dass sie „auch die absoluten Augenblicke der Schreckensbilder darstellen kann.“<sup>70</sup> Damit wird die Augenblicksstruktur zu einem zentralen Charakteristikum der Weiss'schen Literatur wie auch der Kunst überhaupt.<sup>71</sup>

Es wurde gezeigt, wie Weiss in der Hamburger Lessingpreis-Rede den Wechsel seines künstlerischen Mediums vom Bild zum Wort interpretiert. Zugleich aber thematisiert dieser Selbstverständigungstext auch den Übergang vom „subjektbezogenen gleich unpolitischen Bild in das objektbezogene gleich politische Wort“<sup>72</sup>. Nicht von ungefähr entstanden um das Jahr 1965 die beiden politisch-programmatischen Positionsbestimmungen *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*, in denen sich Weiss in „shocking“<sup>73</sup> Manier dem Sozialismus verpflichtete<sup>74</sup> und die Rede auf der Tagung der Gruppe 47 an der University of Princeton/USA, *I come out of my Hiding Place* (1966), in der er sich zum

---

69 Peter Weiss: *Gespräch über Dante*, S. 157.

70 Hofmann (Anm.5), S. 55.

71 Vgl. hierzu auch Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 131: „Sind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichen, so konzentrieren sie sich im Augenblick als einem Momentanen. Kunst erfahren heißt soviel wie ihres immanenten Prozesses gleichwie im Augenblick seines Stillstands innezuwerden; vielleicht ist davon der zentrale Begriff der Lessingschen Ästhetik, der des fruchtbaren Moments, genährt.“

72 Rector (Anm. 1), S. 35.

73 Ebd.

74 Vgl. dazu auch Maria C. Schmitt: *Peter Weiss' sozialistische Position. Entwicklung, Einfluß, Formkonzept*. In: Wolff (Anm. 62), S. 27-38.

politischen Engagement des Schriftstellers bekannte, wie auch die Auschwitz-Reflexion *Meine Ortschaft* (1964).

Vor allem das in *I come out of my Hiding Place* entworfene Konzept einer politischen Kunst fällt in ästhetischer Hinsicht jedoch wieder hinter die theoretischen Überlegungen der *Laokoon*-Reflexion zurück, redete Weiss doch in Princeton vornehmlich einer bildasketischen, zugespitzt: einer bilderlosen Kunst das Wort. Die entsprechende Umsetzung dieser Position, verstanden als künstlerisch-moralische Selbstverpflichtung, erfolgte in den Arbeiten des dokumentarischen Theaters. In den 1960er Jahren entstanden in relativ schneller Folge die zuweilen als ‚Agitprop‘ missverstandene Moritat *Nacht mit Gästen* (1963), das Auschwitz-Oratorium *Die Ermittlung* (1965), das den portugiesischen Kolonialismus anprangernde Angola-Stück *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (1967) und der antiimperialistische *Viet Nam Diskurs* (1968).<sup>75</sup>

Insofern sich das in den genannten Werken manifestierende künstlerische Schaffen Weiss' als Kampf gegen die Bilder darstellte, markierte es nur ein Geschehen von temporärer Bedeutung.<sup>76</sup> Das bildkathartische Theater blieb

---

75 Zum dokumentarischen Theater vgl. Peter Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: Ders.: *Rapporte 2*, S. 91-104. Weiterhin vgl. Klaus Harro Hilzinger: *Montage des Zitats. Zur Struktur der Dokumentarstücke von Peter Weiss*. In: Rainer Gerlach (Hrsg.): *Peter Weiss*. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989 (suhrkamp taschenbuch; 2036), S. 268-281; Robert Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1992, S. 164-191. Zur Politisierung des Literaten Weiss vgl. Reinhard Baumgart: *In die Moral entwischt? Der Weg des politischen Stückeschreibers Peter Weiss*. In: *Text+Kritik*, Heft 37. 2., völlig veränderte Aufl., 1982, S. 47-57.

76 Ausführlicher dazu Rector (Anm. 1), S. 37-41, der „eine Abfolge von vier Phasen bei Peter Weiss [erkennt], in denen die Medienpräferenz und der Grad der Politisierung jeweils neu miteinander korreliert sind.“ (Ebd., S. 37)

eine – wenn auch wichtige – Episode im Weiss'schen Produktionsprozess. Insofern diese Entwicklung aber die Politisierung des Künstlers beförderte, hatte sie weit reichende Folgen. Als Markstein einer erneuten, jetzt aber politisch bewussten Wiederentdeckung des Bildes in seiner literarischen hat der Zweiakter *Hölderlin* (1970/71) zu gelten. In diesem Stück werden die inneren Bilder in aller Form rehabilitiert, tritt doch dort ein Trierer Student namens Karl Heinrich Marx auf, der dem Tübinger Stiftler die „politische Absolution“<sup>77</sup> erteilt. Die Lossprechungsformel lautet wie folgt:

Zwei Wege sind gangbar / zur Vorbereitung / grundlegender Veränderungen / Der eine Weg ist / die Analyse der konkreten / historischen Situation / Der andre Weg ist / die visionäre Formung / tiefster persönlicher Erfahrung<sup>78</sup>

Die hier von ‚Marx‘ gewiesenen zwei Wege macht sich Weiss in seinem weiteren künstlerischen Schaffen zu Eigen. Nun kann und darf er „die Bilder in sich und aus sich heraus wirken lassen und sie in ihrer dialektischen Spannung zum Wort *ästhetisch* und *politisch* produktiv machen.“<sup>79</sup> Dementsprechend

---

77 Ebd., S. 40.

78 Peter Weiss: *Hölderlin. Stück in zwei Akten. Neufassung*, S. 191. Vgl. auch die entsprechende Erläuterung des Autors in: *Von der Realität in die Ecke gedrängt. Interview mit Peter Weiss vor der Uraufführung seines neuen Stückes „Hölderlin“*. In: Rainer Gerlach und Matthias Richter (Hrsg.): *Peter Weiss im Gespräch*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (edition suhrkamp; 1303), S. 185-191, hier S. 189f. Weiterhin vgl. Klaus L. Berghahn: „Wenn ich so singend fiel ...“ *Dichter und Revolutionär, gestern und heute, Hölderlin und Weiss*. In: Thomas Beckermann und Volker Canaris (Hrsg.): *Der andere Hölderlin. Materialien zum „Hölderlin“-Stück von Peter Weiss*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972 (suhrkamp taschenbuch; 42), S. 171-190, hier S. 185f.; Hans Mayer: *Die zweifache Praxis der Veränderung (Marat – Trotzki – Hölderlin)*. In: Ebd., S. 205-216, hier S. 215f.

79 Rector (Anm. 1), S. 41, Hervorhebung U.E.

wandelt sich Weiss wieder zum Erzähler; dies gilt insbesondere für den Verfasser der *Ästhetik des Widerstands*.

Aber nicht als durch Versprachlichung getilgte kehren seine Bilder nun wieder, sondern als zugelassene, wahrgenommene, erzählte und dadurch erst wirksam gemachte. Das ist die Funktion der Bildaneignung in der *Ästhetik des Widerstands*. Indem sie sich der niederdrückenden Gewalt des Pergamon-Frieses, von Géricaults *Floß der Medusa* oder von Picassos *Guernica*, selbst der Sogwirkung von Dürers *Melencolia I* wahrnehmend aussetzt, gewinnen die sich gegen tödliche Niederlagen stemmenden antifaschistischen Revolutionäre aus der Selbstaufgabe die Kraft zum Widerstehen.<sup>80</sup>

---

80 Ebd.