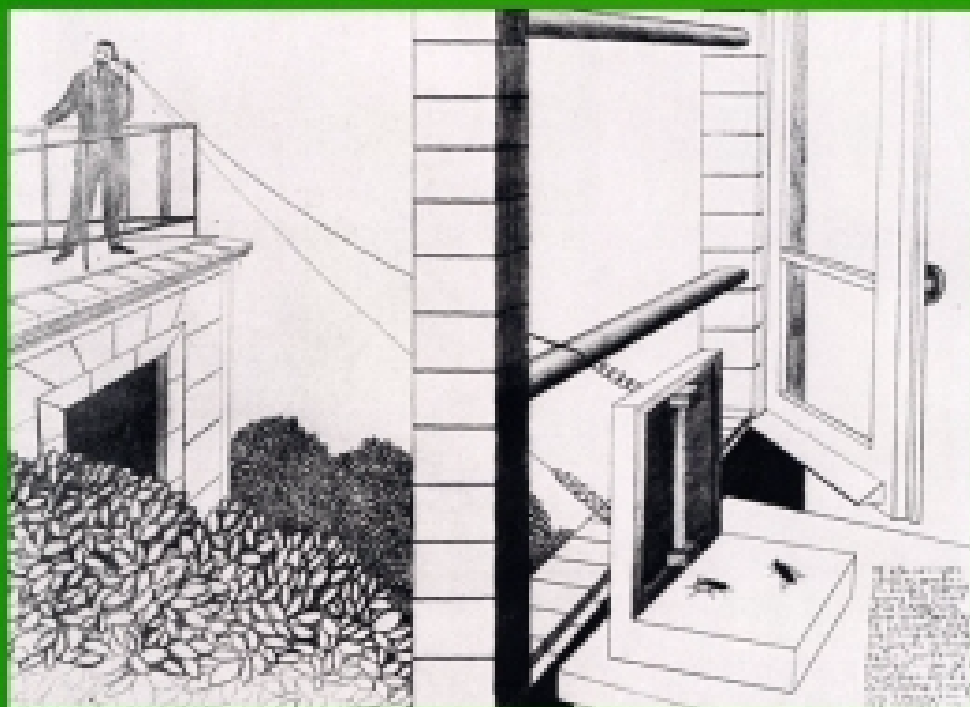


Yannick Müllender
Jürgen Schutte
Ulrike Weymann
(Hrsg.)

PETER WEISS

Grenzgänger zwischen den Künsten

Bild – Collage – Text – Film



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Einleitung

Als Walter Benjamin 1934 die These entwickelte, das Kunstwerk verliere im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit mit seiner Aura auch den Kultwert, begründete er diesen Vorgang in einer historischen Entwicklung, die man mit gutem Recht als eine intermediale bezeichnen könnte. Die Erfindung und Entwicklung der Fotografie und des damals avanciertesten Mediums, des Tonfilms, verändern nach dieser Vorstellung die Produktion und Rezeption der Kunst grundlegend, und diese Veränderung – „An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf [...] Politik“ – tangiert auch den Begriff des Kunstwerks. Die durch eine neue mediale Konstellation verursachte „Erschütterung der Tradition“, die dieser Vorgang bedeutet, resultiert auch aus einem historischen Wandel der Wahrnehmung: „Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“¹

Im Verein mit der Historisierung der Wahrnehmung ermöglichte die entschiedene Beobachtung der *technischen* Veränderungen, das heißt der Bedeutung der *Apparatur* für die Kunstproduktion und -rezeption, den Entwurf einer Theorie der medialen Transposition, deren Grundlinien durch die Entwicklungen bis in unsere Gegenwart nachhaltig bestätigt werden. Die Rückwirkungen, welche von der Erfindung des Films auf die Rezeption der anderen Künste ausgehen, hat Benjamin kräftig unterstrichen und anschaulich beschrieben. „Der Filmesehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmesehender“ heißt es bei Brecht etwa gleichzeitig.² Die mit der „klassischen Moderne“ um die Wende zum 20. Jahrhundert einhergehende Veränderung der medialen Konstellation, als deren Konsequenz Peter Bürger die Auflösung der Institution Kunst und des organischen Werkbegriffs beschrieben hat, ist der historische Kontext, auf den die Reflexion über Intermedialität nach unserer Auffassung bezogen werden muss. Der Stellenwert der Apparatur kann dabei gar nicht überschätzt werden, zeigt deren Verwendung doch ein grundlegend gewandeltes Wirklichkeitsverhältnis an:

1 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, Bd. I 2, S. 471–508, hier S. 478.

2 Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*. In: Ders.: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 21. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 448–514, hier S. 464.

Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.³

Benjamins Feststellung, „daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht“⁴, ist für uns, siebzig Jahre nach seinem Essay, ein Gemeinplatz – und nichts betätigt dessen theoretische Relevanz für die gegenwärtige kulturtheoretische Diskussion nachdrücklicher als diese Tatsache. Es zeigt sich, dass die Beobachtung und Deutung grenzüberschreitender und intermedialer Phänomene in der Literatur und Kunst der Gegenwart umso überzeugender ist, je entschiedener sie sich der historischen Voraussetzungen ihres Gegenstands und der Eigenart seiner theoretischen Konstruktion bewusst bleibt.

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge, die auf der Berliner Tagung der Internationalen Peter Weiss-Gesellschaft unter dem Titel *Peter Weiss – Grenzgänger zwischen den Künsten: Bild – Text – Film – Collage* am 13. und 14. Mai 2006 in der Akademie der Künste, Berlin, vorgetragen wurden.⁵

Die Tagung zielte auf eine Erkundung der verschiedenen Motive, Verfahren und Effekte der intermedialen künstlerischen Praxis des Malers, Filmemachers und Schriftstellers Peter Weiss. Dieser eignet sich wie nur wenige andere, die Grenzüberschreitung zwischen den Künsten und die Durchdringung verschiedener Medien und Kunstformen in der Kultur der Moderne zu thematisieren. Er hat seit seiner frühen Jugendzeit als bildender Künstler und Schriftsteller, in den 1950er Jahren auch als Filmemacher gearbeitet und dabei die Möglichkeiten der unterschiedlichen Medien souverän genutzt. Die Leistungsfähigkeit, die Wechselwirkungen und die ästhetische Bedeutung der verschiedenen, medial geprägten Verfahren hat er kontinuierlich reflektiert und in immer wieder neuen Konstellationen erprobt. So finden sich in seinem Werk ‚erzählende Gemälde‘ neben einer starken Visualisierung in der Prosa, filmische Schreibweisen, collagierende Erzählformen und andere künstlerische Techniken, denen die Tendenz gemeinsam ist, die traditionellen Grenzen der Medien zu ignorieren oder aufzubrechen, um den Herausforderungen der Gegenwart in der Kunst zu entsprechen. Weiss hört also nach 1960 in seinen Texten keineswegs auf, als Bild-Künstler wahrzunehmen und zu gestalten. Zudem stellt er immer wieder historische Künstler-Figuren und deren Werke ins Zentrum. Mehrere Prosatexte illustrierte Weiss mit Collagen, welche das Geschriebene sowohl kommentieren als auch konterkarieren. Reflexionen über die Möglichkeiten und Grenzen der ver-

3 Benjamin (Anm. 1), S. 495.

4 Ebd., S. 500.

5 Um Beiträge gebeten wurden außerdem einige Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die durch Veröffentlichungen zu Aspekten der Intermedialität bei Peter Weiss hervorgetreten sind, an der Tagung aber leider nicht teilnehmen konnten. – Wir danken der Schwedischen Botschaft Berlin, den Freunden der Deutschen Kinemathek und dem Archiv der Akademie der Künste für die freundliche Unterstützung bei der Durchführung der Tagung.

schiedenen Künste, der Kommunikations- und Ausdrucksmedien begleiten sein Werk; sie sind programmatisch unter anderem in dem Essay *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* formuliert und finden ihren konzentriertesten Ausdruck in dem Epochenroman *Die Ästhetik des Widerstands*.⁶

Die Aufsätze thematisieren diese und andere intermediale Aspekte im Gesamtwerk von Weiss. Sie richten sich auf gezielte Medienwechsel oder die Gleichzeitigkeit verschiedener Ausdrucksformen in einzelnen Werken und auf die explizite und immanente poetologische Reflexion dieser neuen Verfahren sowie auf die existenziellen und biographischen Implikationen der vielfältigen „Grenzgänge“ des Autors. Sein eigenes Verständnis der intermedialen Transformation und deren Schwierigkeit fasste er in einem Notizbucheintrag aus dem Jahr 1971 in die Metapher des Übersetzens:

Ein künstlerisches Medium lässt sich eben nicht adäquat von einem anderen Medium wiedergeben, Musik bleibt Musik, Bild bleibt Bild, Sprache kann nur Sprache ausdrücken (?) (Es muss übersetzt werden)⁷

Die Arbeit der Übersetzung, die Frage nach den intermedialen Verfahren bildet naturgemäß so etwas wie einen gemeinsamen Nenner der hier versammelten Beiträge, die ansonsten die intermediale Praxis keineswegs übereinstimmend beschreiben und deuten. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf dem intermedialen Zusammenspiel und der wechselseitigen Beeinflussung von Wort und Bild, vor allem indiziert durch die Bedeutung der Lessingpreis-Rede von 1965,⁸ aber auch die Beziehung von Sprache und Film wird in mehreren Beiträgen thematisiert.

MATTHIAS BAUER untersucht den Einfluss von Collage-Techniken auf Weiss' filmisches und literarisches Schaffen zwischen 1947 und 1965. Ausgehend von Weiss' Beschäftigung mit dem avantgardistischen Film weist er in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* und *Duell* Spuren einer „Des-Integration“ nach, die eine konsitutive Eigenschaft der Collage ist. Von wesentlicher Bedeutung für Weiss' intermediale Poetik ist die in *Avantgarde Film* ausgedrückte Erkenntnis, dass der Experimentalfilm es nicht nur ermögliche, die Fragmente der Realität immer wieder neu zu konfigurieren, sondern dynamisch „von der Kon-Figuration zur Trans-Figuration überzugehen“. Mit Blick auf Weiss' *Laokoon*-Essay deutet Bauer diesen Übergang zur Trans-Figuration, welche die Bilder in Bewegung setzt, als wesentlichen Schritt in dessen kreativer Entwicklung vom Verstummen zum Sprechen. Zugleich zeigt er, wie Weiss sich die am avantgardistischen Film herausgestellte Möglichkeit zu eigen macht, entfesselte Fantasie und Halluzinationserlebnisse mit der Dokumentation der sozialen Realität zu verbin-

6 Noch immer unterschätzt ist Weiss als Theoretiker und Historiker des frühen und experimentellen Films; sein Buch *Avantgarde Film* (1956) war eine der ersten zusammenfassenden Veröffentlichungen zum Thema.

7 Notizbuch 21 (15.02.1971-09.09.1971), Peter Weiss: *Die Notizbücher*, S. 3844.

8 Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*.

den. Dergestalt erscheinen Des-Integration und Trans-Figuration als künstlerische Verfahren, deren produktive Kraft darin liegt, „dass sie den schöpferischen Prozess der Gestaltenbildung immer wieder neu stimulieren, weshalb das Werk an keiner Stelle zu einer abschließenden Bedeutungsgestalt gelangt.“

Die Auseinandersetzung mit Geschichte und Gegenwart in Anbetracht existenzieller, politischer und epochaler Krisen, die das Werk von Weiss grundiert, sieht INGO BREUER in der intermedialen Qualität der Stücke widergespiegelt. Die eingesetzten Medien sind „im Sinne einer gestischen Dramaturgie mit Bedeutung aufgeladen“ und kommentieren sich gegenseitig, ohne dass hierbei eine Synthese angestrebt wird. Diesen Vorgang bezeichnet Breuer als „Transkription von Medien in ein anderes Medium“, wobei diese Übersetzung in einen neuen Kontext zwangsläufig Zwischenräume eröffne. Die Reflexion auf das unaufgelöste Spannungsverhältnis der übersetzten, kombinierten Medien ist wesentliches Element von Weiss' Dramatik: Die Texte problematisieren selbst die Bedingungen dieser Transformationsprozesse; sie stellen ihre Medialität und Materialität aus. Weiss' „Gedächtnistheater“, das die dramatische Handlung durch Bilder, Diskurse und Träume ersetzt, erschließt durch intermediale Techniken neue Möglichkeiten der Bedeutungskonstitution.

Der konzeptionellen und strukturellen Bedeutung von medialen Grenzüberschreitungen geht der Beitrag von ULRIKE WEYMANN nach. Sie vergleicht die semantische Funktion sowie die Darstellung des Raumes in Literatur und Film. In dem Prosatext *Dokument I* von 1949 [dt. *Der Fremde*] stellt Weiss innere Impulse, mentale Befindlichkeiten und psychische Konflikte der Figuren mittels der Raumtopographie metaphorisch dar und knüpft dabei an Motive seiner Malerei an. Außerdem macht er sich künstlerische Techniken des avantgardistischen Films wie die Montage nutzbar und arbeitet mit theatralischen Mitteln wie Gestik, Mimik und Proxemik, um das diskursive Geschehen in traumhaft-visionäre Sprachbilder zu fassen. Demgegenüber weist die zehn Jahre später unter dem Titel *Hägringen* realisierte Verfilmung des Textes eine Bedeutungsverschiebung von der inneren zur äußeren Welt auf: „Der Stadtraum ist hier nicht mehr wie in dem Prosastück Darstellungsmittel, sondern dient viel eher als Anschauungsobjekt sozialer Verhältnisse.“ Mit der Objektivierung der Raumsemantik geht im Film eine realitätsnähere Bildgestaltung einher, die insbesondere durch eine die narrative Kontinuität stiftende Schnitttechnik zur Geltung kommt. Aus der Veränderung der Raummetaphorik und der bildkünstlerischen Verfahrensweise leitet Weymann eine Verschiebung in der Kunstauffassung des Autors ab. Es wird überdies deutlich, „wie konzeptionelle Konfigurati-

onen durch die medialen Differenzen der gekoppelten Zeichenverbundsysteme determiniert werden.“⁹

Im Spannungsfeld von Filmarbeit und literarischer Produktion bewegen sich auch die Aufzeichnungen, die Peter Weiss 1960 in Kopenhagen machte.¹⁰ Die Bedeutungskonstitution und die Darstellungstechniken in den 1962 veröffentlichten Auszügen *Aus dem Kopenhagener Journal* thematisiert TORSTEN PFLUGMACHER. Seine Analyse macht die sprachliche Arbeit am Bild und deren Möglichkeiten einer Wahrnehmungsbeeinflussung sichtbar. Die Struktur der Beschreibungen ergibt sich aus der Intention des Autors, großstädtische Lebensverhältnisse unverstellt objektiv „mit wissenschaftlicher Nüchternheit“ zu vermitteln und jegliche Subjektivität auszuschalten. Durch das Verfahren der „Blickmimese“ macht der Text die eigene Materialität geltend. Konkrete visuelle und akustische Sinneseindrücke treten an die Stelle der Narration und interferieren mit der auf den Handlungsfortgang gerichteten Erwartung des Lesers. Die wechselseitige Beeinflussung von Wort und Bild führt zu einer synästhetischen Vermischung verschiedener Wahrnehmungsmodi: „Die Spracharbeit des Autors mündet in die Codierung von Anweisungen für unsere Vorstellungsbildung, die zu befolgen wir so gut trainiert sind, dass wir häufig das Wort vor lauter Sinnlichkeit nicht mehr sehen.“

MAGNUS BERGH porträtiert den Autor und einige seiner Figuren als Sammler und zeigt damit eines jener künstlerischen Verfahren auf, die Weiss entwickelte, um das Subjektivste zu objektivieren. Die überall im Gesamtwerk auffindbaren inventarisierenden und aufzählenden Verfahren, die Formen der Kataloge dienen nicht allein dazu, die ansonsten erdrückende Materialmasse zu strukturieren, sondern sie werden als Form selbst zum Inhalt der Darstellungen: Weiss entwickelt für seine ‚Sammlungen‘ eine mimetische oder gestische Sprache. Diese rekonstruiert mühevoll und gleichzeitig phantasieanregend Bauwerke der Erinnerung und des Traums wie den Pergamon-Fries, die Sagrada Familia und die Tempelruinen von Angkor Wat; sie zielt auf eine Art Gedächtniskunst oder eine Technik der Erinnerung. Solche Traumzeichnungen sind für Bergh lesbar sowohl als „Spur von Reisen und Einflüssen, kristallisierte Augenblicke“ als auch als „Beweismaterial in dem großen Prozess gegen die sozialen Verbrechen und Ungerechtigkeiten aller Zeiten“. Die Metapher des Kristalls¹¹, die Bergh schon früher eingeführt hat, zielt auf das „am meisten

9 Ernest W.B. Hess-Lüttich, Karin Wenz, Uwe Wirth: DGS-Kongress 2005 in Frankfurt a.d. Oder. *Stile des Intermedialen. Gibt es stilbildende Übergänge zwischen den Medien?* Vgl. www.vlw.eu/frankfurt-o.de/Kongress_2005/Sektionen/Intermedialität.htm

10 Weiss wirkte im Herbst 1960 in Kopenhagen als Regisseur an der Produktion des Films *Bag de ens facader* [Hinter den Fassaden] mit; gleichzeitig vollendete er die Erzählung *Abschied von den Eltern*.

11 Vgl. Magnus Bergh: *Kristaller bryter ljuset hos Weiss* [Kristalle brechen bei Weiss das Licht]. In: Svenska Dagbladet (Stockholm) 9.11.2001.

Konstruktive“ in Weiss' Werk und Künstlerrolle. Der Sammler bei Weiss ist ein Glied in der dokumentarischen Rekonstruktion einer vergangenen Zeit, aber die Chronik ist selten ohne autobiographische, das heißt existenzielle Bedeutung: „Der melancholische Sammler ist ein Allegoriker, der die Welt in Trümmer schlagen muss, bevor diese rekonstruiert und neu gebaut werden kann.“

Die Rede, die Weiss unter dem Titel *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* 1965 bei der Entgegennahme des Lessingpreises in Hamburg hielt, thematisiert programmatisch die Beziehung, in welcher Bild und Sprache in seiner Kunst zueinander stehen. Mehrere Beiträge des vorliegenden Bandes rekurrieren auf diese wesentliche medientheoretische Überlegung des Autors. Sie kommen dabei zu durchaus unterschiedlichen, partiell auch einander widersprechenden Deutungen, was sich nicht zuletzt daraus ergibt, dass der Autor eindeutige Antworten verweigert. ULRICH ENGEL unterstreicht nachdrücklich den durchgehend multimedialen Charakter der Werke von Peter Weiss. Er spricht sich sowohl gegen eine feste Einteilung von Weiss' Künstlerbiographie in separate medien-spezifische Phasen als auch gegen die Vorstellung einer linearen Entwicklung des Malers zum Schriftsteller aus. Ausgangspunkt seiner Deutung des *Laokoon*-Texts ist der autobiographische Aspekt, die Art und Weise, in der Weiss die Geschichte seines Bewusstseins rekonstruiert. Das dialektische Verhältnis von Bild und Wort, die Zeitvorstellung und der Begriff des Augenblicks perspektivieren diese Interpretation der *Laokoon*-Rede.

BURKHARDT LINDNER liest den *Laokoon*-Aufsatz im Lichte des universellen Kunstbegriffs und in Bezug auf Hegels *Ästhetik* neu. Seine Lektüre hebt die Zweideutigkeit in der Wertung der Medien hervor. Weiss nimmt Lessings Thesen zum Anlass, um „über seine fast tödliche Verstrickung in die Ursprünge des Sprechens und der Bilder zu reflektieren“. Sein Verhältnis zu den Medien ist bestimmt durch den unhintergehbaren Konflikt zwischen Wort und Bild. Mit beiden gerate er immer wieder in das „Grenzgebiet der Denkfähigkeit“, denn der Ursprung des Eigenen ist die Zerteiltheit, sind die unaufhebbaren Spaltungen. In ihnen manifestiert sich eine Grundproblematik der modernen Kunst, die an Derridas „Schacht und Pyramide“ vertieft wird. In seinem Essay *Der große Traum des Briefträgers Cheval* (1960) hat Weiss ein einziges Mal die vollständige künstlerische Materialisierung des „nächtlichen Schachts der Bilder“ beschrieben. Der Bau des Facteur Cheval, den Weiss vielleicht nicht zufällig im Krisen- und Wendejahr seiner Karriere so emphatisch beschreibt, steht für „eine Doppelbewegung der Verinnerlichung und der Verleiblichung“; er steht für die Möglichkeit, durch den Umweg über die Form eigene Assoziationen und Träume an Material der Außenwelt zu fixieren und das absolute Ausdrucksbegehren umzuleiten. Weiss' intermediale Grenzüberschreitungen sind ein Weg zur Objektivierung des Subjektivsten und Teil „einer strikten Formkonstruktion“. Im Hinblick auf die existenzielle Dramatik und die konstruktive Konse-

quenz dieses Vorgangs gibt es Berührungspunkte zu dem, was bei Magnus Bergh in der Kristall-Metapher zusammengefasst ist.

Der letztlich unlösbare Konflikt zwischen dem „Wunsch nach Nähe, Inkorporation, Berührung“ einerseits und der unvermeidlichen „Distanzierung des Allernächsten als Bedingung der künstlerischen Darstellung und der ästhetischen Evidenz“ andererseits bildet auch für ELISABETH WAGNER den Ausgangspunkt und die zentrale Problematik der künstlerischen Situation von Peter Weiss. Die enge Verknüpfung von künstlerischen und existenziellen Fragen, der Primat des „Gestaltwerdens“ und einer emphatischen Suche nach einer abgeschlossenen Form bildet den Hintergrund für die Analyse der Interferenzen von Wort und Bild im Gesamtwerk und in der Arbeitsweise von Peter Weiss. Wagner vergewärtigt literarische Verfahren an den Gemälden *Atelier* und *Der Schreiber* von 1946 und bildkünstlerische Wahrnehmungsweisen an der Erzählung *Die Situation* von 1956. Ein wesentlicher Grund, aus dem Weiss die Malerei aufgibt, ist der abgeschlossene Ausdruck der Bilder; es ist jedoch dieser Medienwechsel keinesfalls eine Abwendung von der „Bildlichkeit seiner Kunst“; vielmehr übernimmt Weiss die Plastizität und Intensität der Gemälde mittels bildkünstlerischer Verfahren in seine Texte. Übereinstimmend mit Pflugmacher unterstreicht Wagner, dass Weiss' Literatur „wie die Malerei, stets statuarische Bildbeschreibung und nicht bewegte Bilderzählung“ ist. Die in der Beschreibung erzeugte Bildlichkeit des Geschehens stellt die Erzählung still. Bis hinein in die Gestalt seiner Typoskripte lässt sich dieser Kampf um die adäquate Form als ein Kampf „auf Leben und Tod“ aufweisen, wie es Lindner formuliert. In dieser Deutung ergeben sich auch Berührungspunkte mit der Thematisierung sinnlich-körperlicher Dimensionen in den Überlegungen Müller-Richters und Willners: „Zeichnen und Malen waren für Peter Weiss als sinnlich-körperliche Tätigkeit dem Schreiben verwandt und umgekehrt auch das Schreiben dem Zeichnen als Vorstufe des Bildschaffens. Er schuf also nicht nur einen Text, sondern auch die bildnerische Gestalt, die Schrift**bildlichkeit**.“ In dieser Interpretation erweist sich das künstlerische Verfahren als eine Möglichkeit, den konstitutiven Widerspruch von Nähe – Authentizität – und Distanz gangbar zu machen. Das Verfahren erscheint als ein „Anstauen von Material, das zum Bild werden kann“, worin die Anwendung unterschiedlicher medialer Techniken eine ebenso wichtige Funktion haben mag, wie die von Bergh beschriebene Tätigkeit des Sammlers. Für den gilt auch, was Wagner für Weiss als bildschaffenden Schriftsteller konstatiert: Er will Berührung und schafft Distanz. Darin zeigt sich, wie vielleicht auch in der Kristall-Metapher, „dass auch der stärkste Ausdruck des Bildes letztlich nicht mitteilungsfähig ist“, auch nicht in der Sprache.

Für KLAUS MÜLLER-RICHTER lässt Weiss im *Laokoon*-Essay und in der *Ästhetik des Widerstands* die von Lessing etablierte Differenzierung von Bild und Wort hinter sich, indem er mittels ekphrastischer Lektüreverfahren unterschiedliche mediale Techniken ineinander spiegelt. Das Körperliche wird in diesem Verfah-

ren zum katalysierenden Bestandteil der Deutungs- und Sinngebungsaktivität. So sind die Schilderungen in der Eingangssequenz der *Ästhetik des Widerstands* von einem semiotischen, hermeneutischen und ästhetischen Vokabular durchsetzt, wobei die Deixis als angestrebte Symmetrie zwischen den Zeichenkörpern und dem dargestellten Körper gelesen werden kann. Das „Modell einer körperlichen Lektüre“, in dem Deartikulation und Reartikulation permanent zusammenfallen, löst für Weiss den Lessing'schen Mediengegensatz auf. Nicht die Differenz von Wort und Bild, sondern das „Differential von Unartikulierte[m] und Artikulierte[m]“ ist für Weiss von Bedeutung.

Mit diesem Differential bekommen es auch die Hauptfiguren in der *Ästhetik des Widerstands* und in Terezia Moras Roman *Alle Tage zu tun*, denen der Beitrag von JENNY WILLNER gewidmet ist. In beiden Texten kämpfen die Hauptfiguren – der körperlos erscheinende und namenlose Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* und das „Körperwesen“ Abel Nema in Moras Roman – um das Überleben im Zweiten Weltkrieg. Dieser Überlebenskampf wird in beiden Romanen mit dem Kampf um den sprachlichen Ausdruck analogisiert. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf den Phantasien über und Szenarien mit Sprache. Das unaufgelöste Spannungsverhältnis zwischen dem Kampf um die Artikulationsfähigkeit und den unabstellbaren, kontingenten „Störgeräuschen“ erscheint in beiden Romanen als Ursache einer zugleich absurden und bedrohlichen Sprachverwirrung: „Beim Denken im Kampf gegen das Störgeräusch verschmilzt der physiologische Sinnesreiz mit der Sprachaufnahme.“ Willner vergegenwärtigt die Grenzüberschreitungen und Überschneidungen von Sprache und Körper, den Transformationsprozess von Sprachnot in körperliche Not und den physischen Zusammenbruch. Die existenzielle Problematik, die in mehreren Beiträgen als Indikation für das intermediale Verfahren identifiziert wird, ist in dieser der Schrift an die Seite gesetzten „Tonspur“ auf eindringliche Weise ausgestellt.

Auch die beiden folgenden, aufeinander bezogenen Beiträge thematisieren intertextuelle Beziehungen und zwar im Vergleich der Erzählweisen von Weiss mit dem Nouveau Roman. MANUEL KÖPPEN vergegenwärtigt das Verfahren der Wahrnehmungsprotokollierung in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* als eine neutrale und exakte Tätigkeit eines reinen, scheinbar interesselosen Beobachters. Objektiv erscheint diese Darstellung in zweifachem Sinn: als ‚Kadrierung‘ und Perspektivierung des Blicks, aber auch im Sinne einer Wahrnehmung von Oberflächen, die von jeder Sinnzuschreibung befreit scheinen. Die radikale Zurücknahme des Ich auf die Instanz des Beobachters impliziert bei Weiss jedoch eine eigensinnige, subjektunabhängige Dynamik. Hier liegt ein Berührungspunkt mit der Erzählweise des Nouveau Roman, wobei man aus der Gleichzeitigkeit nicht auf einen direkten ‚Einfluss‘ schließen darf. Wie an den Romanen *Les gomme[s]* (1953) und *Le voyeur* (1955) von Alain Robbe-Grillet gezeigt wird, erlangen die Dinge auch im Nouveau Roman eine

Eigenpräsenz, durch welche sie die Handlungen und Bewegungen der Figuren zu steuern scheinen. Die Realität wird vom Erzähler in isolierte Einzelaspekte und Detailansichten zerlegt, deren blanke Oberfläche ihren Sinn nicht mehr hergibt. Robbe-Grillet's literarische Technik hat ihr Vorbild in Fotografie und Film und kann als ein „Gleiten der Bilder“ beschrieben werden, als ein Verfahren, in dem durch Bilder neue Paradigmen und Zusammenhänge eröffnet werden sollten. Diese Engführung unterschiedlichster Sinn- und Bedeutungskontexte zeichnet auch Weiss' Erzählweise aus, besonders markant in der *Ästhetik des Widerstands*. Im Unterschied zum Nouveau Roman bleibt die Poetik von Weiss jedoch auf das bezogen, was in der Realität der Fall ist.

Auch im Beitrag von RÜDIGER STEINLEIN geht es, vereinfacht gesprochen, um den Realismus. Er vergleicht die Gestaltung des Spanischen Bürgerkriegs in der *Ästhetik des Widerstands* und in Claude Simons *Georgica* und vergegenwärtigt die Leistung der Erzählweise und vor allem der Beschreibung. Intermedialer Vergleichspunkt ist der Primat des Visuellen in den Texten; beide Autoren zeichnet eine ausgesprochene Affinität zur bildenden Kunst aus. Während Simon die gesellschaftliche Wirklichkeit geschichtspessimistisch dekonstruiert, rekonstruiert Weiss die historisch-gesellschaftlichen Entwicklungen, um ihre nicht eingelösten Möglichkeiten und ihre produktiven Potenziale freizulegen. Am Beispiel von Picassos *Guernica* in der *Ästhetik des Widerstands* führt Steinlein vor, wie bei Weiss durch die Arbeit der ‚Übersetzung‘ von Bild in Sprache und Sprache in Bild die kritische Perspektive und die historische Tiefendimension konstituiert werden. Das Gemälde Picassos werde in Beziehung zum Romangeschehen und den geschichtlichen Ereignissen gesetzt und auf eine Sinnaussage hin gelesen. Demgegenüber zielt das literarische Verfahren Simons auf eine „geschichtspessimistisch radikale Dekonstruktion“ aller Sinnzuschreibungen und stellt derart den Realitätsbezug generell in Frage. Beide Autoren vertreten ein dezidiert avantgardistisches Literaturverständnis; beide handhaben virtuos das Instrumentarium moderner Erzählweisen inklusive intermedialer und intertextueller Techniken. Das *Wirklichkeitsverhältnis* ihrer Texte könnte gegensätzlicher nicht sein. Die in der modernen Kunst und Literatur entwickelten poetischen Konzeptionen und künstlerischen Techniken, die sich nicht zuletzt aus den Möglichkeiten intermedialer Grenzüberschreitung ergeben, führen eben *keinen* ‚natürlichen‘ Index ästhetischer oder politischer Wertung mit sich. Vielmehr müssen Wissenschaft und Kritik sich die Werke immer wieder neu aneignen und dabei, soweit nötig, „die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den (jeweils) gegenwärtigen Produktionsbedingungen“¹² zur Sprache bringen.¹³

12 Benjamin (Anm. 1), S. 473.

13 Wir danken der Internationalen Peter Weiss-Gesellschaft für ihre Unterstützung bei der Produktion dieses Tagungsbandes.