
Gustav Landgren

»Weiter kann man kaum noch gehen,
um zu veranschaulichen, dass das, was
man erzählen will, eigentlich unerzählbar ist.«

Die schwedischen Essays von Peter Weiss¹

Einleitung. – Zu den zahlreichen kritischen Intellektuellen, die im 20. Jahrhundert den Essay als kritisches Instrument erprobt haben, gehört – neben Robert Musil, Heinrich Mann, Jean Paul Sartre, Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse – auch Peter Weiss. Seine berichterstattende Prosa, die 1968 und 1971 in zwei Bänden erschien, nannte Weiss »Rapporte«. Die *Rapporte*-Bände wurden offensichtlich auf Initiative des Autors veröffentlicht, was einem Hinweis auf einen verschollenen Brief des Autors an seinen Verleger Siegfried Unseld zu entnehmen ist.² Die *Rapporte* umfassen nicht nur Essays, sondern auch Reden, politische Stellungnahmen und offene Briefe. Der erste Band enthält neun kürzere Texte, die 1960 bis 1965 in literarischen Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht wurden. Der zweite Band mit seinen dreizehn Pamphleten zur aktuellen Tagespolitik hat einen ausgesprochen politischen Charakter. Die *Notizbücher*, die in zwei Teilen veröffentlicht wurden, bieten eine Art Fortsetzung der *Rapporte*, aber in verkürzter Form. Eine Sammlung essayistischer Arbeiten liegt mit *Rekonvaleszenz* vor, einem Buch, das während eines Krankenhausaufenthaltes nach dem ersten Herzinfarkt 1970 entstand. Darin äußert sich Weiss zur Tagespolitik, Kunst und Literatur, aber auch zu spezifisch schwedischen Phänomenen, etwa dem Niederreißen der alten Bausubstanz Stockholms. Auch das erzählerische Werk des Autors, vor allem *Die Ästhetik des Widerstands* (1975–1981), trägt ausgeprägt essayistische Züge. So wurde in der Sekundärliteratur etwa bezweifelt, dass es sich bei Weiss' *Magnum Opus* um einen Roman handle. Vielmehr entziehe sich *Die Ästhetik des Widerstands* jeglicher Gattungsbestimmung; dieses Werk sei ein essayistisches Gebilde: »Die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ wird diesem nicht gerecht, handelt es sich doch kaum um Figurenkonstellation, Charakterentwicklung, Handlungsstrukturen, sondern eher um Abhandlung, Essay, Traktat, um kunsttheoretische, politische und wissenschaftliche Überlegungen mehr als um erzählerische Ausfabulierung eines Gesellschaftspanoramas oder eines individuellen Konflikts.«³ Nun ist aber gerade das essayistische Werk des Autors in der Weiss-Forschung eher stiefmütterlich behandelt worden. So bildet eine Gesamtausgabe der Essays bis heute ein Desiderat der Forschung. Selbst die *Rapporte*-Bände sind Aus-

wahlbände. Eine detaillierte Untersuchung des gesamten essayistischen Werkes des Autors kann im Rahmen dieses Beitrags selbstverständlich nicht geleistet werden. Ziel ist vielmehr, anhand eines signifikanten Materials die kritische Haltung des Essayisten Peter Weiss in ihrem historischen und künstlerischen Kontext zu spezifizieren. Ein wichtiges Anliegen dieses Beitrages besteht darin, die Frage aufzuwerfen, unter welchen formal-inhaltlichen Aspekten Peter Weiss die Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten der Essayistik bereichert hat. Die hier zugrundegelegte Auswahl von Essays spiegelt die künstlerische und politische Entwicklung des Autors und kann als repräsentativ für die verschiedenen Stationen seines Schaffens als Maler, Filmemacher und Autor gelten. Die thematische Spannweite der Texte ist groß und entspricht der medialen, politischen und ästhetischen Vielfalt des Essayisten von seinen surrealistischen Anfängen bis hin zur politischen Radikalisierung, die Weiss' essayistisches Werk ab Mitte der 1960er Jahre überschattet. Dabei liegt in diesem Beitrag der Fokus auf den frühen Essays der 1950er Jahre. Das Textkorpus berücksichtigt auch eine Auswahl von Weiss' nicht übersetzten schwedischen Essays derselben Zeit, die bisher zu Unrecht wenig Beachtung in der Weiss-Forschung gefunden haben. Das hier zum ersten Mal präsentierte Material stammt aus dem Peter-Weiss-Archiv in Berlin und besteht zudem aus übersetzten schwedischen Zeitungsartikeln des Autors, die nunmehr einem breiteren deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht werden. Berücksichtigt werden außerdem die 2013 im Stockholmer Bonnier Verlag erschienenen Memoiren *Minnets spelplats* von Gunilla Palmstierna-Weiss.

Essay und Filmarbeit. – In der schwedischen Zeitschrift *Kulturkontakt* veröffentlichte Weiss 1960 den Essay *Aus einem Filmtagebuch*, in dem seine damalige Filmästhetik paradigmatisch zum Ausdruck kommt. Der journalistische Charakter dieses Essays wird durch den sachlichen, berichterstattenden sprachlichen Duktus deutlich. Darin prangert der zu dieser Zeit noch aktive Filmemacher Weiss die Bedingungen innerhalb der kommerziellen Filmindustrie an. Es sei ein Wunder, dass gelegentlich Meisterwerke entstehen in einer Branche, die von »einer großen kommerziellen Maschinerie« gelähmt und eingeengt werde, in der »jede Bewegung [...] überwacht und beschnitten«⁴ werde. Gewürdigt werden in diesem Filmtagebuch – bei näherer Betrachtung ein filmkritischer Essay – vor allem die jungen französischen Filmemacher »der neuen Garde«, Bresson, Truffaut und Godard. Ähnlich wie in Weiss' Buch *Avantgarde Film* (schw. 1956; dt. 1995), das die Geschichte des experimentellen Filmes dokumentiert, wird das Werk des Filmemachers Luis Buñuel hervorgehoben: Dieser habe eine Arbeitsmethode geschaffen, die es ihm erlaube, »einen Spagat zwischen den kommerziellen Forderungen und seinen eigenen Absichten« zu vollbringen. Buñuel, so Weiss, »lädt Sprengstoff unter eine konventionelle Oberfläche, er unterhöhlt eine herkömmliche Welt.«⁵ Dass der am Surrealismus geschulte Weiss Buñuel lobt,

ist durchaus verständlich. Überraschender ist in dem *Filmtagebuch* seine Eloge auf den realistisch-dokumentarischen polnischen Spielfilm *Freistadt*, der das Leben polnischer Postboten in der freien Hansestadt Danzig unmittelbar vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges darstellt.⁶ Die unvermutete Verwandlung friedlicher polnischer Postbeamter in zähe Widerstandskämpfer beeindruckt den Filmkritiker Weiss: »In diesem Film passiert etwas, dem ich früher nie begegnet bin, eine eigenartige Verwandlung wegen einer plötzlichen Inhaltsverschiebung.« Der Autor erläutert:

Plötzlich werden diese unbedeutenden Alltagsmenschen zu einer Widerstandsgruppe. Früher waren sie nur kleine Postbeamte mit ihren Lohnproblemen, ihren trivialen menschlichen Konflikten, nun wird ihr Arbeitsplatz plötzlich zu einer Festung inmitten von Feindesland. Und die einförmige Schilderung eines alten Normallebens rückt jetzt in eine neue Perspektive: So ist unser Alltag, gedankenarm und einförmig, bis wir plötzlich aufgerüttelt und vor ein übermenschliches Geschehen gestellt werden. Das Merkwürdige an diesen Menschen ist, dass sie die gleichen sind wie früher, sie sind nicht stärker oder heroisch geworden, sie haben in der exponierten Situation nur plötzlich ein Gesicht bekommen. Sie haben keine andere Wahl, als sich vor ihren Angreifern zu verbarrikadieren. Es sind Durchschnittsmenschen, die plötzlich gezwungen werden, sich zu verteidigen, deren Leben auf einmal einen Wert bekommen hat. Ihre Verteidigung ist selbstverständlich, auch wenn sie gegen das Heer der motorisierten Deutschen aussichtslos erscheint. Diese Handvoll Menschen verkörpert eine ungeheure Macht, weil sie ihre grundlegenden Rechte verteidigt, ihre Freiheit. Wenn die Verteidiger nach ihrem aussichtslosen Kampf mit Flammenwerfern aus der Verschanzung hinausgetrieben werden und wegen »unerlaubten Waffenbesitzes« an die Wand gestellt werden, stehen sie da, in einer unvergesslichen Vision, als ein Symbol des Widerstands.⁷

Filmarbeit und Zensur. – Immer wieder taucht in Peter Weiss' Überlegungen zum Film die Frage der staatlichen Zensur auf. Weiss, der zwischen 1952 und 1960 sechs Experimentalfilme, sechs Dokumentarfilme und zwei Spielfilme drehte, bekam die schwedische Filmzensur selbst zu spüren, als diese seinen Dokumentarfilm *Enligt lag* (1957) [dt.: *Im Namen des Gesetzes*] zensurierte. Peter Weiss' und Hans Nordströms Dokumentarfilm *Im Namen des Gesetzes* wurde in dem als Reformmodell geltenden Jugendgefängnis in Uppsala gedreht und folgt dem Ablauf eines normalen Tages in der Anstalt, von dem frühen Aufstehen über die Arbeit der Insassen bis zum Abend in den bequemen Zellen mit Radiomusik. Im Februar 1958 wurde der Film der staatlichen Filmzensur vorgelegt. Deren Vorsitzender, Erik Skoglund, stand dem Film von Anfang an äußerst skeptisch gegenüber. Unter anderem notierte er folgende Szenen: »unanständige Zeichnung (nackte Frau mit den Beinen stark auseinander sitzend), Insasse geht aufs Klo! – Nackte Körper mit bloßgelegten Geschlechtsorganen, Duschszene, Kamera in

Nahaufnahme. – Pin-ups an den Wänden, mehr oder weniger pornographisch. Onanie schwach angedeutet (Rücken, Handbewegungen) in Zusammenhang mit wenigen sexualsymbolischen Bildern (Tätowierungen u.s.w.)⁸ *Im Namen des Gesetzes* wird zur öffentlichen Vorführung in Schweden von der staatlichen Filmzensur zwar zugelassen, allerdings ab 15 Jahren und mit der zusätzlichen Auflage: »Schnitte: die Onanie-Szene und die danach direkt folgenden pornographischen pin-up-Bilder an den Zellenwänden sind zu entfernen.«⁹ Mit der Filmzensur und dem Umgang mit seinem Dokumentarfilm setzt sich Weiss in seinem polemischen Artikel *Die Zensur macht Film zu Pornographie und hohlem Jux* (1958), der in der schwedischen Abendzeitung *Expressen* erschien, kritisch auseinander: »Filme, die die wirklichen Konflikte im Leben zeigen – namentlich das Eingesperrtsein in bürgerlichen Normen, die Erstarrung in erotischen Konventionen, die Unträglichkeit des Daseins, die Rebellion gegen Hierarchien, das Unvermögen, sich davon loszureißen – würden von der Zensur nicht zugelassen.«¹⁰ Hierbei widmet sich Weiss verstärkt der formalen Seite der inkriminierten Filme, die zu ihrer subversiven Wirkung entscheidend beiträgt, und wirft ein wichtiges mediales Problem auf. Weiss macht darauf aufmerksam, dass dem Film als Bewegtbildmedium nicht erlaubt wird, »unter den gleichen Spielregeln arbeiten zu dürfen wie die Literatur.«¹¹ Eine restriktive Zensur hindert den Film vielmehr daran, das Ausdrucks- und Wirkpotenzial seiner Bildsprache voll zu entfalten. So wird der Widerstand gegen die Zensur zugleich zu einer politischen Auseinandersetzung mit der konservativen schwedischen Medienlandschaft der 1950er Jahre.

Der polemische Artikel *Die Zensur macht Film zu Pornographie und hohlem Jux* spitzt das Funktionsverständnis des essayistischen Schreibens in einem wichtigen Punkt zu: Der Essay dient als operative Form zur Herstellung von Öffentlichkeit in kritischen Daseinsfragen. In der rhetorischen Struktur des Essays verbinden sich aktivierendes Pathos und sachliche Argumentation. Weiss hat gegen die staatliche Filmzensur nicht nur verbal polemisiert, sondern auch auf der Straße demonstriert: Am 1. Mai 1958 hat er zusammen mit seinem Filmkollegen Hans Nordström am Demonstrationszug der Arbeiterparteien und Gewerkschaften in Stockholm teilgenommen, um die Filmzensur anzuprangern.¹² Bereits 1957 schrieb Weiss einen Protestartikel, betitelt *Der Zensor schreckte vor ehrlichem Alltagsrealismus zurück*, über das Totalverbot, das den 1949 entstandenen Dokumentarfilm *Le sang des Bêtes* (dt.: *Das Blut der Tiere*) von Georges Franjus in Schweden betraf.¹³ Die Entscheidung der schwedischen Zensur wurde damit begründet, der Film könne »mentale Schäden« verursachen.¹⁴ *Le sang des Bêtes* schildert mit authentischem Ton einen Schlachthof in Paris und stellt laut Weiss »ein Detail unserer prosaischen Wirklichkeit« dar.¹⁵ Bezeichnenderweise vergleicht der Filmhistoriker und Avantgarde-Kenner Weiss den Film von Franjus in formaler Hinsicht mit Fernand Légers und Dudley Murphys experimentellem Stummfilm *Ballet Mécanique* (1924). Folgende Passage, die den Handlungsablauf

von Franjus' Film rekapituliert, adaptiert filmische Darstellungsmittel und stellt ein Beispiel für »filmisches Schreiben« dar. Dies manifestiert sich u.a. in bestimmten Zoom-Techniken, im objektiven, bloß registrierenden »Kamera-Auge« sowie in *jump cuts* zwischen den einzelnen Szenen, die als literarische Umsetzungen bestimmter filmischer Techniken gedeutet werden können.

Die großen Hallen werden mit Gemüse, Obst und Fleisch gefüllt. Die Tiere werden in langen Reihen hinein geleitet: Sie werden geschlachtet, enthäutet und zerteilt. Die Männer laufen in Gummistiefeln in Flüssen von Blut herum. Die Blutdünste quellen herauf in der frühen Morgensonne. Die Männer führen ihre Arbeit mit sicheren Bewegungen durch, mit wissenschaftlicher Präzision. Beim Arbeiten haben sie eine Zigarette im Mundwinkel, sie lachen, quatschen miteinander. Die Tiere fallen eins nach dem anderen tot zu Boden, große Fässer fangen das Blut auf, das aus ihren Hälsen hervorspritzt. Die unerhörte Sicherheit und Regelmäßigkeit in den Bewegungen der Männer schafft eine Art neues »Ballet Mécanique«. Wir sehen eine riesengroße, funktionale Maschinerie, in welcher die Messer beinahe zärtlich die Haut der noch warmen Tierkörper aufschneiden.¹⁶

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

Filmische Ausdrucksmittel und »Laokoon«-Essay. – Peter Weiss' Rundfunkvortrag *Filmische Ausdrucksmittel* aus dem Jahr 1953 ist ein Schlüsseltext zum Verständnis des Medienkritikers Weiss. Dort setzt sich der Autor im Rahmen zahlreicher Medienreflexionen mit der Ästhetik des Filmmediums auseinander und nimmt zudem einigen Kerngedanken seines Essays *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* (1965), der 12 Jahre später erschien, vorweg. Die übergreifende Frage in Weiss' *Laokoon*-Essay betrifft Darstellungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Medien angesichts einer »eigentlich unerzählbaren« Wirklichkeit. In Lessings Tradition vergleicht Weiss Sprach- und Bildmedium wie Malerei und Bildhauerei und reflektiert dabei die eigenen Erfahrungen und Probleme als antifaschistischer Emigrant, der seine Mitteilungsnot am Rande des Schweigens im Medium einer fremden Sprache bewältigen musste und zur gleichen Zeit im Bewegtbildmedium Film zu überwinden suchte. Hier kristallisiert sich seit 1965 ein Schlüsselproblem seines Schaffens zwischen Erzählprosa, Theater und Filmarbeit heraus – die Darstellbarkeit des Schrecklichen an der Grenze des Sag- und Zeigbaren. Um dieses Verhältnis von Sagen und Zeigen, Wort und Bild, Mittelbarkeit und Verstummen kreist die ganze erzählerische, essayistische, dramatische und filmische Selbstverständigung und Wirklichkeitsaneignung des Autors. Gerade der Essay erschien ihm als geeignetes Medium, in dem er dieses Spannungsverhältnis

reflektierend aufarbeiten konnte. Gerade der Essay ermöglichte einen ständigen ›Grenzverkehr‹ zwischen Kommunikation und Metakommunikation, Empirie und Selbstreferenz des Autors in einer (nicht nur informationstechnologischen, sondern auch institutionellen und ökonomischen) Medienabhängigkeit. Insofern ist der Essay unverzichtbar für Weiss' Materialästhetik. Auffällig ist aber, dass Weiss in seinem *Laokoon*-Essay zwar die Eigenart des statischen Bildes hervorhebt, den Film als Bewegtbildmedium aber ausspart – anders als in genannten Rundfunkbeitrag *Filmische Ausdrucksmittel*, wo die Differenz zwischen Gemälde und Film nachdrücklich herausgestellt wird:

Ein Buch können wir von uns legen, wir können zurückblättern, eine Zeile erneut lesen; wenn wir lesen, ist die Außenwelt um uns herum greifbar. Auch vom statischen Bild können wir uns abwenden. Aber wenn die Bestandteile des Bildes beweglich sind, dann können wir den Blick davon nicht losreißen. Was passiert, ist oft gleichgültig, die Bewegung an sich ist genug, sie erweckt immer unsere Aufmerksamkeit. Vor dem Film sind wir wehrlos wie vor dem Traum.¹⁷

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

Im Film nimmt die Vision Form an, und wir werden in sie hineingesaugt. Die literarischen Symbole und Bilder lassen größeren Spielraum für die Phantasie des Rezipienten; die Worte erwecken und stimulieren den Leser nur, der das Angedeutete selbst ergänzen muss. Die Auseinandersetzung mit dem Buch und dem Gemälde ist eine selbständige Handlung, eine Art Gespräch, in welchem man seine Individualität nicht verliert. Die Auseinandersetzung mit dem Film dagegen gleicht einem magischen Kult, wo unser Ich erlischt.¹⁸

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

Das Konkretionspotential des Filmes, dessen Griff über alle unsere Sinne, kann uns in eine lähmende Passivität versetzen. Das Medium des Filmes an sich besitzt eine derartige Stärke, dass der Filmemacher häufig verleitet wird, es bequem für sich zu machen. Meistens wird der Film nicht benutzt, um unser Vermögen, das Dasein aufzufassen, zu erweitern, sondern eher um es zu betäuben. Der Filmproduzent ist ein Drogenlieferant, der unsere unendliche Sehnsucht nach Wirklichkeitsflucht befriedigt.¹⁹

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

Das, was allgemein Film genannt wird, besitzt äußerst wenig von der wirklichen Eigenart und Suggestionskraft des Filmes. Meistens bleibt der Film ein Ausläufer der naturalistischen Novellenkunst. Aber der Film besteht nicht nur aus Handlung, sondern auch aus der emotionalen Substanz in den Bildsequenzen. Die Handlung des Filmes liegt im Rhythmus und in der Bewegung, in der assoziativen inneren Struktur, in der Poesie des Objektes und in der Spannung zwischen den verschiedenen Komponenten des Bildes.²⁰

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

Jenseits des Surrealismus: Samuel Beckett und Hans Henny Jahn. – Das Scheitern der surrealistischen Kunstströmung und deren Einverleibung in das *juste milieu* des kommerziellen Kunstbetriebs ist Thema des *Pariser Journals*: »Diese Werke, die das Gewohnte niederreißen wollten, die den Blick öffnen wollten zu einem ungebundenen Lebenszustand, die die Fragwürdigkeit, den Wahn der äußeren Normen spiegelten, stellten sich konserviert in gepflegten Räumen dar und ließen sich aus bequemen Plüschsesseln betrachten.«²¹ Mit Abscheu wird konstatiert, dass die surrealistische Kunst, die einst »die Kraft von Sprengbomben hatte«, das Interesse am »Wilden und Unbändigen« verloren hat. Die Produzenten der Kunst bei einer Vernissage, so der Erzähler, schauen sich ihre eigenen Bilder an, »kotzen aus Übelkeit über den eigenen Gestank, servieren die Kotze parfümiert« und trinken Cocktails mit den Besuchern.²² Und aus dem einst revolutionären Wortführer der Surrealisten, André Breton, ist ein durchaus gesitteter und arrivierter Salonlöwe geworden. Auch die einst bewunderten Kunstwerke Jean Tinguelys, die einst das Potenzial entfalteten, »Kunst nur als Handlung« zu rechtfertigen, werden »als Verkaufsobjekte« in Galerien zur Schau gestellt, »mit festgesetzten Preisen.«²³ Selbstkritisch räumt auch Weiss ein, dass er als Autor von *Fluchtpunkt* den Markt willig bedient habe und dass sein Buch zur »Handelsware« degradiert worden sei.²⁴ Selbst ein Konzeptkünstler wie Daniel Spoerri habe sich dem Markt angepasst und repräsentiere im Zerrspiegel die Erhaltung einer alten Ordnung. Als einziger künstlerischer Lichtpunkt gilt ihm das kompromisslose Schreiben Samuel Becketts, der die Ansicht vertrat, es würde vielleicht bald ein einziges Schweigen geben. In den 1950er Jahren hatte Weiss das Werk des damals noch fast gänzlich unbekanntes Dramatikers Samuel Beckett eingehend studiert. Der vom Surrealismus beeinflusste Weiss fand im Werk Becketts eine literarische Bestätigung seiner eigenen Ästhetik. Selbst hatte Weiss in den 1950er Jahren Becketts Sprachexperimente umzusetzen versucht, etwa im Mikro-Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, der 1960 im Suhrkamp Verlag veröffentlicht wurde und der den literarischen Ruf von Weiss in Deutschland begründete. Seine

Faszination für das Werk des gebürtigen Iren gipfelte 1954 in der zusammen mit Gunilla Palmstierna-Weiss unternommenen Reise nach Paris. Von seinem Treffen mit Beckett berichtet Weiss in seinem Essay *Aus dem Pariser Journal* (1962). Vor allem fasziniert den Autor Becketts radikale Sprachkritik, seine Fähigkeit, das Mimetische an der Sprache fast gänzlich abzustreifen und bis hin zur Grenze des Unsagbaren vorzustößen.

Als ich Beckett aufgesucht hatte, berichtete ich ihm von dem Eindruck, den mir seine Schrift vermittelte, ich sah darin ein Zeichen seiner Fähigkeit, selbst hoch über der Ausweglosigkeit, in der seine Gestalten gefangen liegen, zu atmen. Ich sagte, daß ich fast einen Eindruck von Optimismus in seiner Schrift entdecken wollte, und daß diese Eigenschaft vielleicht eine Voraussetzung sei für die Möglichkeit, die Erniedrigung bis in die letzten Phasen zu schildern. Jedes seiner Bücher schien ja das letzte Aus-sagbare zu enthalten, und dann gelang es ihm doch wieder, noch weiter vorzustößen. An jeder Begrenzung lag vor ihm die Fluglinie des Pfeils. In seinem Arbeitsraum mit den glatten abstrakten Flächen sprach er von seiner Müdigkeit, vor dem Gedanken, daß es einmal vielleicht nichts mehr gäbe als ein endgültiges Schweigen.²⁵

Im Auftrag einer schwedischen literarischen Zeitschrift interviewte Weiss Beckett mehrere Stunden in dessen Pariser Wohnung.²⁶ Das Gespräch fiel etwa in die Zeit, als der Artikel *Der fragende Mensch*, eine Rezension zu Becketts Roman *Watt* (1953), in der schwedischen Abendzeitung *Expressen* erschien. In seiner Rezension *Der fragende Mensch* rühmt Weiss, ähnlich wie im *Pariser Journal*, den Zweifel an der Mimesis in Becketts Werk. Für Weiss spricht der in Paris wohnhafte Ire in seinem Werk das »Unaussprechliche« in »mathematischer Präzision« aus. Der Haupttenor des Essays ist ein Plädoyer für das Experimentierende, was die Essay-Gattung von Anfang an geprägt hat. Becketts Texte seien eigentlich »unerzählbar«: Die radikale Verneinung der Wirklichkeit sei mit einer Detailbesessenheit verbunden, mit der einzelne Gegenstände minutiös beschrieben würden. Die Diskrepanz zwischen Kritik an der Wirklichkeit und unwahrscheinlicher Detailbeschreibung vermittele den Eindruck, als höre man einem »Irren« zu.

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

Tür, einem Stuhl, einem Schuh die Rede ist, gerät man in eine fesselnde Spannung. Es wird z.B. häufig von Mr. Knotts Bekleidung geredet: Manchmal hat er eine Socke an jedem Fuß, oder eine Socke an dem einen Fuß und einen Strumpf an dem anderen, oder einen Stiefel oder einen Schuh oder eine Socke und einen Pantoffel oder einen Strumpf und einen Schuh oder einen Strumpf und einen Pantoffel oder nichts usw. Oder als Watt einmal drei Frösche Krak! Krek! und Krik! quaken hörte.²⁷

In den 1950er Jahren bildete das Werk Hans Henny Jahns (1894–1959) einen weiteren Impulsgeber für Weiss. Es sei dem literarischen Außenseiter Jahnn, der nach 1933 für entartet erklärt wurde und ins dänische Exil ging, so ergangen wie dem anderen großen deutschsprachigen Epiker Robert Musil, dessen Werke erst nach dem Krieg entdeckt wurden. In seiner Rezension *Auf der Suche nach dem Unerreichbaren*, die 1954 erschien, bespricht Weiss Jahns Romane *Perrudja* (laut Weiss ein Pendant zu James Joyce Roman *Ulysses*) und *Fluß ohne Ufer*. Sowohl der unvollendete Roman *Perrudja* (1. Teil 1929) mit seinen gut tausend Seiten als auch die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* (2000 Seiten) sind äußerst umfangreiche Werke. Mehrmals nimmt Weiss in seiner Rezension von *Fluß ohne Ufer*, in welchem der Musiker Gustav Anias Horn im Mittelpunkt steht, Bezug auf andere zeitgenössische Werke der deutschen Literatur, vor allem auf Hermann Hesses *Glasperlenspiel* (1943) und Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947).²⁸ Weiss beschreibt Jahnn als »ein[er] der bedeutendsten Autoren im heutigen Deutschland«, der ganz frei von dem romantischen Erbe der ästhetisch verbrauchten Vorkriegsgeneration stünde: »Stilistisch steht Jahnn ganz frei von der erschwerenden literarischen Tradition, die immer noch die meisten der jüngeren deutschen Autoren bindet. Dort gibt es nichts von dem romantisierenden Zug, nichts vom Erbe Hölderlins oder Rilkes. Seine Sprache ist selbstständig, manchmal herb, knapp, brutal, manchmal wildgewachsen, assoziativ gleich einer Liane.«²⁹ Der Rezensent zeigt sich fasziniert von der naiven Sprache Jahns, der in seinen Werken einen Einklang mit der Natur anstrebe. Übernatürliche Phänomene würden bei Jahnn mit der gleichen Sorgfalt wie realistische Erscheinungen dargestellt. Diese Naivität betreffe nicht zuletzt die Einstellung zur Natur und zur Liebe, was an D.H. Lawrence erinnere. Aber wichtiger erscheint Weiss, wie in seiner Rezension zu Beckett, der radikale Zweifel an der Sprache, der auch Jahns Werk prägt und der dadurch gekennzeichnet ist, dass er seine Prosa immer wieder abbricht, um dann unvermutet fortzufahren. Denn Jahns Werk, so Weiss, ist ein Beispiel für die Auflösung der alten Epik, wobei das Medium der Musik als Bindeglied zur psychischen Konstitution des Menschen dient. Denn im Gegenteil zum Schrift- und Bildmedium sei die Musik nicht von der menschlichen Vernunft bearbeitet worden:

Die Realität ist aufgelöst, sie hat sich als etwas Fadenscheiniges, Unbeständiges, Unhaltbares erwiesen und darum begibt man sich in die tieferen Bezirke, in die

Urgründe des Seins. Man lotet neue Gebiete aus. Das ist wesentlich für diese neue Art der Epik: das Unbeschreibbare als eine Wirklichkeit hinzustellen. Und die Musik dient hier als eine Hilfe, sie ist ein Bindeglied, ein Symbol für die innersten Regungen im Menschen. Die Musik kann als zentralster Ausdruck gelten für eine Empfindung. Das Bild und das Wort liegen schon auf höheren Stufen, sind schon mehr vom Bewusstsein, von der Vernunft bearbeitet (wenn sie nicht, auf surrealistische Weise automatisch, rein assoziativ zur Geltung kommen). [...] Die Ueberlieferungen des Aberglaubens sind Bestandteile seiner Landschaft. Seine Beziehung zu den Tieren ist von engster Intimität. Von einem Pferd spricht er mit einer Zärtlichkeit die einer Frau gelten könnte. Alle Lebewesen sind vor ihm gleich, leiden die gleiche Furcht, den gleichen Schmerz. Wie kaum ein anderer dringt er in das Wesen der Tiere ein und versteht die Bedingungen ihres Daseins. In seiner Liebe für das Tier ist nichts von Sodomie, nur ein Gefühl von Gemeinsamkeit, es ist etwas Urzeitliches an ihm, etwas das ihn verwandt macht mit einem Kentauren, und auch die Gestalten seiner Fantasie haben archaische Züge, gleichen oft Tieren in ihrer Animalität und Triebhaftigkeit. Bei Lawrence findet sich ein ähnlicher Zug, in die Natur einzudringen, sich die Natur zueigen zu machen – doch dort blieb es oft Konstruktion, Wunschbild. Bei Jahnn – obgleich er auch das Reflektierende, das intellektuell Bauende nicht verleugnet – steckt alles tief im Organischen. Er gleicht eher Dostojewskij in der brodelnden, dunklen Schwere des Gefühls. Wenn er von der Musik spricht, oder von der Architektur, die der Musik gleicht, so bewegt er sich in einem Netz von Blut und Nerven und Geweben. Hier ist es: das Innerste seiner körperlichen Existenz, das Rauschen in seinen Adern, das Schlagen des Herzens, das Auf und Ab der Lungenflügel, das legt er bloss. Seine Körperlichkeit wird einem beim Lesen so nahe, dass man darinnen ertrinkt.³⁰

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

Noch in den 1950er Jahren glaubte Weiss an die künstlerische Kraft der surrealistischen Bewegung. Davon zeugt nicht zuletzt ein Typoskript im Peter Weiss Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Das zehn Blätter umfassende Typoskript ist, noch ohne Titel, auf Schwedisch verfasst und wird nach seinen Anfangsworten archiviert: »Skulle jag vara riktigt konsekvent ...« (»Wenn ich richtig konsequent wäre«).³¹ Offenbar handelt es sich um ein undatiertes Vorlesungsmanuskript über den Surrealismus. Von Belang ist es für die Weiss-Forschung insofern, als es auf einige wichtige Themen des Gesamtwerks des Autors vorausgreift. Dazu gehören u.a. das Motiv des Grabens, die Hervorhebung des Irrationalen und Traumhaften, die Bedeutung von Cheval und Strindberg für das Werk des Autors sowie ein allgemeiner kulturkritischer Impetus. Doch wichtiger ist vielleicht die Akzentuierung der künstlerischen Mittel des Surrealismus, die als beispielhaft dargestellt werden. Der Surrealismus ist noch in der Lage zu provozieren; man kann die einfachsten Gegenstände provokant machen, z.B. eine Kaffeetasse in ein Stück Fell kleiden. Dann regt sich beim Zuschauer ein Gefühl von Unmut, es artikuliert sich so etwas wie »ein ziemlich grausamer Aufschrei«. Ziel ist es, den Lebensstil des Zuschauers zu hinterfragen. Das Leben als etwas Veränderliches, Fantastisches und Mannigfaltiges zu betrachten, trifft den Kern des Surrealismus. Das Manuskript, das ursprünglich als Rede konzipiert wurde, zeichnet sich durch einen kritisch-skeptischen, ausgeprägt dialogischen Charakter aus und kann insofern als eine frühe Probe der Essaykunst von Peter Weiss eingestuft werden. Der Autor hinterfragt hier die herkömmlichen mimetischen Vorstellungen von Zeit und Raum, wobei er das Experimentierende in den Vordergrund stellt:

Eine Tasse ist an sich nichts Merkwürdiges, auch nicht ein Stück Fell. Aber eine Tasse, eingekleidet in ein Stück Fell, zusammen sind sie ein ziemlich grausamer Aufschrei, der vielleicht folgenden Sinn ergibt: Stopp, bevor du deinen Kaffee trinkst, halt ein, wie lebst du eigentlich? Das verdirbt uns den Appetit, es stellt unsere Geborgenheit in Frage. Nun kann man sich ja fragen: Warum sollte unsere Geborgenheit in Frage gestellt werden, warum sollten wir uns überhaupt solche Schocks antun? Aber dann antwortet der Dadaist und Surrealist: Ihr seid gar nicht so geborgen, wie ihr euch einbildet, seht euch nur an, wie es in der Welt um euch herum zugeht (und dies ist, wie gesagt, heute mindestens so aktuell wie vor dreißig Jahren), ihr seid im Grunde genommen ängstlich, ohne Fantasie und Spontaneität, eigentlich führt ihr ein ziemlich langweiliges und armes Leben. Dieses Gefühl von Sicherheit, das lähmt euch nur, es wäre besser, ihr würdet dieses Gefühl verwerfen und das Leben stattdessen als etwas Veränderliches, Fantastisches und Mannigfaltiges sehen! Und dann – wenn wir so weit wären, dann sind wir auf den Kern des Surrealismus gestoßen.

Essay als operative Form. – War Weiss' Einstellung zur Realität um 1950 von einer Ablehnung der Wirklichkeit geprägt – bezeichnend ist folgende Passage aus

dem Prosastück *In der Stadt legt sich gleich wieder der alte Druck über einen*: »ich will mich nicht der Wirklichkeit anpassen, ich will die Wirklichkeit überwinden, ich will mich nicht begrenzen, sondern steigern«,³² so engagierte sich der Autor ab Mitte der 60er Jahren zunehmend politisch. Der Aufsatz *Unter dem Hirseberg* (1965) ist in der Form eines offenen Briefes an Hans Werner Richter konzipiert und entstand im Rahmen des stark polarisierenden Wahlkampfes, in dem sich viele Künstler und Intellektuelle für die SPD engagierten. Dort begründet Weiss seinen Unwillen, nach Deutschland zurückzukehren, und legt seine Gründe für diesen Entschluss dar. Einen Hauptgrund, sein Exildasein fortzusetzen, bildet das Scheitern der Sozialdemokratie in Deutschland, ihr Unvermögen, autoritäre Strukturen abzuschaffen und eine wahre sozialistische Alternative zur CDU/CSU darzustellen. Dieses Scheitern eines Neuanfangs veranschaulicht Weiss mit der Metapher des erstickenden Hirsebergs: »Die sozialistische Demokratie, die Ihr damals plantet, wurde unter dem Berg von Hirsebrei begraben.«³³ In diesem Hirseberg der Meinungsnivellierung und Konsens-Stimmung im Wirtschaftswunderland kann der Autor die Argumente der Opposition »kaum von den Argumenten der Konservativen unterscheiden.«³⁴ Doch als dezidiert politisch engagierter Autor tritt Weiss erst im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des politischen Pamphlets *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt* (1966) hervor. Die Veröffentlichung dieses Pamphlets fällt in die Zeit, als Weiss die Shoah literarisch verarbeitete, etwa in seinem Drama *Die Ermittlung* (1965) und im häufig zitierten Essay *Meine Ortschaft* (1964). In seinem Essay prangert Weiss die westliche Sozialdemokratie an, die seines Erachtens in den Händen der »Großkapitalverwalter« gefesselt ist. Die Industriegesellschaft sei nichts anderes als eine neue »Klassengesellschaft auf erhöhtem Niveau«, in welchem die Arbeiterbewegung allmählich die »Normen der Bürgerlichkeit« übernehme. Hier bekennt sich Weiss explizit zum ersten Mal dezidiert zum Sozialismus, wenn auch mit dem Vorbehalt, dass »Fehler« im Namen des Sozialismus begangen worden seien und noch begangen würden: »Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit.«³⁵ Im Kontext dieses Essays und der allgemeinen politischen Entwicklung Ende der 60er Jahre sind Weiss' Vietnam-Aufsätze zu verstehen. Weiss' politisches Engagement trug ihm zunehmend den Ruf eines Vulgärmarxisten ein, der mit einer »derben Holzschnitt-Technik« die Welt dualistisch betrachte und vereinfache.³⁶ Dieser Vorwurf betraf nicht zuletzt seine Inszenierung von Kafkas Roman *Der Prozeß*. Das Drama, das 1975 in Bremen uraufgeführt wurde, stieß rundum auf Ablehnung, nicht zuletzt, weil die Reduktion der Vieldeutigkeit Kafkas auf eine einseitige klassendeterminierte Interpretation Mitte der 70er Jahre kaum noch Beifall fand. Tatsächlich ist unstrittig, dass Weiss' einseitige Interpretation von Kafkas Roman weit hinter der Mehrschichtigkeit der entsprechenden Romanpartien zurückbleibt. Dennoch bleibt Weiss' Beschäftigung mit Kafka als Zeugnis »einer lebenslangen produktiven Kafka-Rezeption«³⁷ wich-

tig – noch kurz vor seinem Tod 1982 wurde ein weiteres Kafka-Stück, *Der neue Prozeß*, am Dramatischen Theater in Stockholm uraufgeführt.

In dem Artikel *Författaren och kritikern (Der Autor und der Kritiker)* antwortet Weiss auf die Kritik seiner Stockholmer Inszenierung von Kafkas Roman *Der Prozeß* aus dem Jahr 1975. Im Anschluss an diese Inszenierung hatte ihm der Journalist und Kafka-Kenner Harry Järv in der Zeitschrift *Horisont* Nr. 5/6 1976 vorgeworfen, er habe Kafka »vulgärmarxistisch« umgedeutet. In seiner Entgegnung geht Weiss explizit auf die Rolle des Kritikers bei der Deutung literarischer Werke ein. Järv habe seine Inszenierung nach falschen Maßstäben gedeutet, indem er das Werk »subjektiv« und »emotional« beurteilt habe. Man müsse sich stattdessen die Frage stellen, ob es überhaupt wünschenswert und möglich sei, einen komplexen Roman wie *Der Prozeß* zu inszenieren. Denn das Theater, so scheint Weiss zu meinen, stellt mit seiner »groben Gegenwärtigkeit« ein grundsätzlich anderes Medium als das des Romans dar. Gerade in der Frage des Medienwechsels sieht Weiss die Aufgabe des Kritikers begründet: Dieser sollte die Frage aufnehmen, die sich der Autor selber gestellt und praktisch-experimentell zu beantworten versucht hat, »ob man überhaupt einen Roman in ein Drama umwandeln und inszenieren« könne:

Vor allem einen Roman wie den Kafkas, der sich in einem hohen Maß mit psychologischen und traumähnlichen Motiven befasst. Ich bin skeptisch gewesen und habe mich dafür entschieden, meine Arbeit zu folgendem experimentellen Versuch einzuengen: Ist es überhaupt möglich, ein äußerst abstraktes und vielfältiges Thema in die beinahe grobe Gegenwärtigkeit der Theaterbühne zu überführen? Hier sollte der Kritiker seine Aufgabe finden: Er sollte begründen, ob man, mit Kafkas Roman als Ausgangspunkt, einer bestimmten Lebenssituation in einer bestimmten Gesellschaft anschauliche Form verleihen kann.³⁸

Hier schließt sich in gewisser Weise ein Kreis im essayistischen Werk des Autors. In seinen späten Essays nähert sich Weiss, wie bereits angedeutet, wieder Themenbereichen seines Frühwerks, ohne auf seine politisch gewonnenen Stellungnahmen der 60er Jahre zu verzichten. In diesem Sinne bedeutet seine spätere Beschäftigung mit dem an psychologischen und traumähnlichen Motiven reichen Werk Franz Kafkas eine Rückkehr zu seinen surrealistischen Anfängen, allerdings mit einer verschärften politischen Einsicht.

Fazit. – Weiss' spezifischer Beitrag zur Entwicklung des modernen kulturkritischen Essays seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist geprägt von einem problemorientierten, sachbezogenen Sprachduktus, der sich einer dialogischen Argumentationsstruktur annähert. Dabei führt Weiss bereits in seiner frühen Kritik an der staatlichen Filmzensur verschiedene Standpunkte aus, die einander widersprechen, um den

Leser zu einer eigenständigen Meinungsbildung herauszufordern. Das essayistische Werk von Peter Weiss zeichnet sich durch eine große Spannweite der Schreibverfahren und Textsorten aus. Weiss hat das heterogene Hybrid-Genre des Essays durch Filmanalysen, Medienreflexionen, kulturdiagnostische Kommentare, Buchrezensionen, sozialkritische und kulturpolitische Zeitungsaufsätze um zusätzliche Bedeutungsdimensionen bereichert. Ein spezifisches Merkmal seiner Essaykunst ist, abgesehen von ihrem dialogischen Charakter, eine journalistische Diktion, in der kulturpolitische Zeitkritik geleistet wird. Der journalistische Charakter vieler Essays erklärt sich aus der Tatsache, dass Weiss seine schriftstellerische Laufbahn als Journalist begründete: Im Auftrag der schwedischen Zeitung *Stockholms-Tidningen* schrieb Weiss 1947 eine Reihe von Reportagen über das Leben im zerstörten Berlin, die portionsweise veröffentlicht wurde. Die Berliner Reportagen-Serie mündete später in dem Prosastück *Die Besiegten*.

Auffällig ist die Diskrepanz zwischen der scharfen, kommentarlosen, zum Teil zum Dokumentarischen tendierenden, häufig auch schockierenden Deskription einerseits und andererseits den vielfältigen thematischen und stilistischen Anleihen bei surrealistischen Bestrebungen, Richtungen und Darstellungstechniken der künstlerischen Avantgarde. Dieser künstlerische Spagat des Essayisten Weiss wird in seinen schwedischen Essays der 1950er Jahre besonders deutlich. Die Funktion des Essays in Weiss' Schaffen ist vielfältig: Zum Einen ist seine Essayistik offensichtlich als eine fortgesetzte Dokumentation einer im Prinzip un abgeschlossenen Selbstreflexion zu sehen. Zum Anderen nutzt Weiss bereits früh den Essay als rein operative Form zur Herstellung von Öffentlichkeit in kritischen Daseinsfragen. Zudem wird die Essayistik häufig zum Vehikel einer Sprachkritik, die sich in einer Suche nach einer adäquaten medialen Ausdrucksform manifestiert, wie etwa die Rezensionen zu Beckett und Jahn belegen.

Die hier präsentierte Auswahl von Weiss' bekannten und unbekanntem Essays erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie zeigt aber, dass Weiss zu den wichtigsten Essayisten der deutschen Nachkriegsliteratur gehört, dessen Entwicklungsstadien und -krisen, Schreibprobleme und Selbstzweifel, Realitätsvergewisserungen und Medienerkundungen sich beispielhaft im essayistischen Werk entfalten. Dies betrifft nicht zuletzt seine Medienreflexionen in dem frühen Essay *Filmische Ausdrucksmittel*, der einigen medienkritischen Kerngedanken des Autors vorausgreift. Dabei gewinnt das spezifisch Experimentierende, das die Gattung prägt, an Bedeutung für Weiss, der mit vielen verschiedenen Medien – zum Teil gleichzeitig – experimentiert hat, bevor er mit dem Mikroroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* 1960 seinen späten literarischen Durchbruch in Deutschland erlebte. Zudem antizipieren seine Essays wichtige Themenbereiche im Werk des Autors. Waren die frühen Essays in den 1950er Jahren ein fortgesetzter Versuch des weithin unbekanntem Exilanten, seine Ästhetik zu formulieren, wird der Essay in den 1960er Jahren nach dem spektakulären,

doch niemals unkritischen Bekenntnis des Autors zum Sozialismus zunehmend zur politischen Plattform: Aus dem esoterischen und unsicheren Künstler Weiss wird nun der weltbekannte, durch das Medium des Essays in die öffentliche Debatte eingreifende Autor, der sich seiner Umwelt kritisch zuwendet und mediale Wirkungsmöglichkeiten durchaus zu nutzen weiß. Das spielerische Element, das Weiss' frühe surrealistisch beeinflusste Essays zum Teil kennzeichnet, geht unter wachsendem politischen Druck allmählich verloren und weicht einem kritischen, aufklärerischen Pathos.

Anmerkungen

- 1 Mein Dank gebührt Frau Gunilla Palmstierna-Weiss für die Genehmigung zur Veröffentlichung der schwedischen Essays sowie für zahlreiche Auskünfte zu den Texten. Finanziell unterstützt wurde der Beitrag von Sven und Dagmar Saléns Stiftelse.
- 2 Peter Weiss und Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, hg. von Rainer Gerlach, Frankfurt/Main 2007, 643. Unselds Einschätzung der *Rapporte*-Bände war ambivalent. Einerseits sah er die Veröffentlichung des zweiten Bandes als berechtigt an, »zumal er einige sehr wichtige Texte enthält.« Andererseits bezweifelte Unseld, dass »wirklich genug Material für diesen Band vorhanden ist« (ebd., 761f).
- 3 Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart 1993, 504.
- 4 Peter Weiss, *Ur en filmdagbok [Aus einem Filmtagebuch]*, in: *Kulturkontakt*, Nr. 1, Stockholm 1960, 32–37, hier 36 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 5 Ebd., 33.
- 6 *Freistadt* (1958, pl.: Wolne miasto) Film des polnischen Regisseurs Stanislaw Różewicz (1924–2008).
- 7 Peter Weiss, *Ur en filmdagbok [Aus einem Filmtagebuch]*, 36 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 8 Zitiert nach Jochen Vogt, *Peter Weiss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 3. Auflage, Reinbek 2005, 61.
- 9 Ebd.
- 10 Peter Weiss, *Censuren gör filmen till pornografi och ihåligt gyckel [Zensur macht Film zu Pornografie und hohlem Jux]*, in: *Expressen*, Stockholm, 7.7.1958, 4 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 11 Ebd.
- 12 Anwesend waren zudem viele Freunde, die später wichtige Positionen im schwedischen und im internationalen Film- und Kulturleben einnehmen sollten. Vgl. hierzu Jochen Vogt, *Peter Weiss Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 63. Vgl. Jens-Fietje Dwars, *Und dennoch Hoffnung. Peter Weiss: Eine Biographie*, Berlin 2007, 105.
- 13 Siehe Peter Weiss, *Censorn ryggade inför ärlig vardagsrealism [Der Zensor schreckte vor ehrlichem Alltagsrealismus zurück]*, in: *Expressen*, Stockholm, 26.3.1957, 4 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Peter Weiss, *Filmens uttrycksmedel [Filmische Ausdrucksmittel]*, in: *Dagens Nyheter*, Stockholm, 5.5.1953, 4f. (Übersetzung von Gustav Landgren).

- 18 Ebd.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt/Main 1968, 83.
- 22 Ebd., 84.
- 23 Ebd., 89 und 88.
- 24 Ebd., 87.
- 25 Ebd., 93.
- 26 Vgl. hierzu die Memoiren von Gunilla Palmstierna-Weiss, *Minnets Spelplats*, Stockholm 2013, 148f.
- 27 Peter Weiss, *Den frågande människan* [Der fragende Mensch], in: *Expressen*, Stockholm, 7.12.1953, 4 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 28 Gerade intertextuelle Bezüge gelten als typisches Merkmal essayistischer Prosa. Siehe hierzu Birgit Nübel, *Robert Musil - Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin-New York 2006, 41: »Der Essay ist eine Textform, die als hochgradig intertextuell bezeichnet werden kann.«
- 29 Peter Weiss, *På spaning efter det ouppnåeliga* [Auf der Suche nach dem Unerreichbaren], in: *Expressen*, Stockholm, 26.7.1954, 4 (Übersetzung von Gustav Landgren). In einem Interview mit Thomas von Vegesack vom 8. September 1963 vergleicht Weiss die Sprache in seinem eigenen Mikro-Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) mit einer Liane: »In meinem ersten deutschen Buch *Der Schatten des Körpers des Kutschers* arbeite ich noch bewußt mit der verwickelten deutschen Sprache, der Lianensprache mit den langen Perioden.« Zitiert nach *Peter Weiss im Gespräch*, hg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter, Frankfurt/Main 1986, 29.
- 30 Hier zitiert nach dem deutschsprachigen Typoskript »Rezension über ›Die Niederschrift des G. A. Horn‹ von Hans Henny Jahnn«, das im Peter-Weiss-Archiv (Akademie der Künste, Berlin, Stiftung Archiv, Robert-Koch-Platz 10) unter der Signatur 1671 archiviert ist. Vgl. auch die schwedische Version des Artikels: Peter Weiss, *På spaning efter det ouppnåeliga* [Auf der Suche nach dem Unerreichbaren], 4.
- 31 »Skulle jag vara riktigt konsekvent ...« [»Wenn ich richtig konsequent wäre«]; vgl. Peter Weiss-Archiv, Signatur 2005 (Übersetzung des nachfolgenden Zitats von Gustav Landgren).
- 32 Peter Weiss-Archiv, Signatur 2268. »In der Stadt legt sich gleich wieder der alte Druck über einen« (76/86/6061).
- 33 Weiss, *Rapporte 2*, Frankfurt/Main 1971, 7–13, hier 8.
- 34 Ebd., 9.
- 35 Weiss, *Rapporte 2*, 22.
- 36 Vgl. Eberhard Lämmert, *Peter Weiss - ein Dichter ohne Land*, in: *Germanistische Streifzüge: Festschrift für Gustav Korlén*, hg. von Gert Mellbourn, Helmut Müssener, Hans Rossipal, Birgit Stolt, Stockholm 1974, 95–109, hier 105.
- 37 Jochen Vogt, *Peter Weiss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 133.
- 38 *Författaren och kritikern* [Der Autor und der Kritiker], siehe Peter Weiss-Archiv, Signatur 2164 (Übersetzung von Gustav Landgren).