

Het vroege proza van Peter Weiss. Aspecten van literatuur- en cultuurverandering

door

Heleen LAFAUT

Es (ist) ein individuelles Erleben, das
dem Engagement zugrunde liegt.¹
Peter Weiss

De door het fascisme veroorzaakte dwang tot politieke emigratie noodzaakte Peter Weiss om zijn bestaan opnieuw te bepalen. Kunst en schrijven werden daarbij belangrijke aanknopingspunten: als oriëntering trad de problematiek kunst – leven, die het surrealisme kenmerkte, op de voorgrond. Tegelijk bood het prozawerk een essentiële herziening en nieuwe bepaling van deze verhouding.

Deze kritiek resp. nieuwe bepaling is niet zo verwonderlijk: Peter Bürger die in *Theorie der Avantgarde* de mogelijkheden van een maatschappelijke werking van kunst behandelt, kon al niet tot een eenduidig besluit komen. Bürger beschrijft de ontwikkeling van de kunst van een autonome entiteit tot de opheffing van die autonomie. Deze opheffing ziet hij gerealiseerd in het streven van het surrealisme resp. de historische avant-garde naar een verbinding van kunst en leven. Het surrealisme als prototype van de historische avant-garde richt zich tegen de autonomiestatus van de kunst in de burgerlijke maatschappij; er vindt een strijd plaats tegen de institutie van de kunst als zodanig. Opvallend is Bürgers opmerking dat zo'n opheffing van de scheiding tussen kunst en leven misschien toch niet het nastreven waard zou zijn.

Von der Erfahrung der falschen Aufhebung der Autonomie her wird man fragen müssen, ob eine Aufhebung des Autonomiestatus überhaupt wünschenswert sein kann, ob nicht vielmehr die Distanz der

1. Peter Weiss. *Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk*. 1938-1980. Leipzig: Reclam 1992, p. 5.

Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, innerhalb dessen Alternativen zum Bestehenden denkbaar werden.²

Ook in recenter literatuuronderzoek wordt het feit dat kunst nooit volledig in het leven kan opgaan steeds weer benadrukt. In dit artikel beroep ik mij exemplarisch op Rudolf Helmstetter³, die in 1997 op het DFG-Symposion een voordracht hield met als titel "Guter Rat ist (un)modern. Die Ratlosigkeit der Moderne und ihre Ratgeber". Zijn kritiek maakt het mogelijk om de hele problematiek in een breder, sociologisch perspectief te zien en knoopt aan het begrip 'Praxis' aan, dat Peter Bürger in *Theorie der Avantgarde* als tegenstelling tot het begrip kunst invoerde.

Nieuwe perspectieven openen ook de studies van Gabriele Brandstetter⁴, Petra Stuber⁵ en Erika Fischer-Lichte⁶. Het zal blijken dat een volledig opgaan van kunst in het leven niet te realiseren is met betrekking tot afzonderlijke werken resp. opvoeringen (vgl. Petra Stuber met betrekking tot Frank Castorf en Fischer-Lichtes benadering van Vachtangov⁷). Veeleer moet kunst als autonoom gedefinieerd worden, dit echter niet in de zin van een superioriteit of uitzonderingspositie van de kunst tegenover het leven van alledag, maar juist als uitgangspunt om zich kritisch met het leven bezig te kunnen houden. De kunst wordt heel duidelijk als zodanig behouden en geenszins, zoals Peter Bürger het verlangt, definitief in het leven opgenomen. Wordt de problematiek van de verbinding kunst en leven hier in een breder perspectief behandeld (zie hierna), dan is dit exemplarisch voor de wijze waarop we deze problematiek bij Peter Weiss kunnen benaderen.

2. Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp 1974, p. 73.

3. Rudolf Helmstetter. *Guter Rat ist (un)modern. Die Ratlosigkeit der Moderne und ihre Ratgeber*. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.). *Konzepte der Moderne*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, p. 147-172.

4. Gabriele Brandstetter. *Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungskonzepten von Tanz und Theater der Avantgarde*. In: Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann (Hg.). *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr 1994, p. 87-110.

5. Petra Stuber. *Von der Differenz zur Indifferenz. Frank Castorf und die Avantgarde*. In: Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann (Hg.). *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, p. 221-230.

6. Erika Fischer-Lichte. *Grenzgänge zwischen den Welten – Vachtangovs Inszenierung der Prinzessin Turandot (1922)*. In: Franz Norbert Mennemeier und Erika Fischer-Lichte. *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen: Francke 1994, p. 317-340.

7. Zie voetnoten 5 en 6.

In dit artikel behandel ik de werken *Der Fremde* (1948), *Abschied von den Eltern* (1961) en *Rekonvaleszenz* (1970-71), die een duidelijke ontwikkeling laten zien in het kader van het surrealisme en zijn streven naar een opgaan van kunst in het leven.⁸ Dit streven weerspiegelt zich in Peter Weiss' proza als een zoektocht naar een evenwicht tussen ratio en het irrationele en tussen buitenwereld en ik. De aanvankelijk eenzijdige ik-gerichtheid mondt uit – via een zoeken naar de juiste verhouding tot de omringende werkelijkheid – in een definitieve positiebepaling tegenover de buitenwereld. Hierbij herformuleert Peter Weiss het surrealistische project dat een verbinding tussen ik en buitenwereld nastreeft.

In *Der Fremde* (1948)⁹ onderneemt Weiss een poging om de voorwaarden voor het vinden van een identiteit literair te bepalen. Centraal staat de strijd om de identiteit van de ik-figuur, die als emigrant in een vreemde stad komt. Omdat het ik als emigrant geen thuis meer heeft en nergens meer bij hoort, raakt het ook zichzelf in zekere zin kwijt en moet het zich opnieuw bepalen. Overeenkomst en verschillen met het surrealisme vallen daarbij op. De surrealisten streefden naar een 'Revolution des Geistigen', waarbij de mens, die door het verstand eenzijdig rationeel bepaald is, door inzicht in en kennis van zichzelf tot meer bewustzijn zou moeten komen. Verbeeldingskracht, waanzin, droom, overgave aan de donkere krachten van het onbewuste en een terugkeer naar het wonderbaarlijke worden tegenover een levenshouding geplaatst die zich op noodzakelijkheid baseert, op logische ordes, op het verstandige. Vooral de shock wordt daarbij belangrijk als grondpatroon van de kunst voor een reconstructie van ervaring. De surrealisten willen door de hegemonie van het bovennatuurlijke, van het magische en fantastische provoceren en daardoor de verhouding tot de overwegend rationele werkelijkheid verande-

8. Hier kan opgemerkt worden dat Breton deze eis afzwakte na zijn samenwerking met de communisten (1927-1933), die een dwaalspoor bleek te zijn. Vooral na de tweede wereldoorlog ontwikkelden de surrealisten zich steeds meer tot een eenzijdig artistieke groep. Met deze fase wordt hier echter, binnen het bestek van dit artikel, geen rekening gehouden.

9. Citaten zie Peter Weiss. *Der Fremde* [FR.]. In: *Werke in sechs Bänden. Band I*. Frankfurt a/M: Suhrkamp 1991, p. 145-219. "Der Fremde" werd in 1948 in Zweden geschreven. Het in het Duits geschreven manuscript met de titel "Der Vogelfreie" werd aanvankelijk door meerdere Duitse uitgeverijen afgekeurd (o.a. door Peter Suhrkamp). In 1949 verscheen het dan in het Zweeds als privédruk met de titel "Dokument I". Het Duitse manuscript kreeg pas in 1980 de titel "Der Fremde" en Peter Weiss liet het als zodanig onder het pseudonym Sinclair in de uitgeverij Suhrkamp verschijnen.

ren. Ze streven een opheffing van tegenstellingen in een soort 'surréalité'¹⁰ na.

Ook in *Der Fremde* streeft het ik, in overeenstemming met de handelwijze van de surrealisten, naar een bevrijding van de geest om een nieuwe identiteit te kunnen vinden – evenwel in tegenstelling tot het surrealisme niet door een collectieve, strategisch geplande aanval op de burgerlijke maatschappij. Veeleer moet het ik eerst nog een taal vinden voor het negatieve van de buitenwereld (oorlog, geweld...) om daardoor meer over zijn exilsituatie te weten te komen. Het ik kan in die zoektocht enkel slagen als het inzicht in de maatschappij verwerft: "Um mich aus meiner schwierigen Lage zu retten, muß ich die ganze Umwelt zu Hilfe nehmen, muß erkennen, was in ihr vor sich geht, wohin sie strebt [...]" (FR., p. 214).

Bij Weiss vermengen zich bij de beschrijving van de buitenwereld verbeelding en het 'werkelijk' beleefde, wat precies overeenstemt met een surrealistische waarneming en beleving van de realiteit. Zo wil het ik in *Der Fremde* geen eenzijdig rationeel gedetermineerde stad "[...] in der die Bewohner auf zwei Beinen gehen und die Vögel nicht vom Himmel fallen [...]" (FR., p. 161), maar een stad waar mensen centraal staan en waar ook het fantastische, het irrationele en de emoties tot hun recht kunnen komen. In de beschrijving van de stad domineren bijgevolg niet de feitelijke ontwikkelingen en gebeurtenissen maar wel hun vormgeving door het ik.

Hier stoten we op een verdere (vgl. de revolte) surrealistische vooronderstelling, namelijk de opheffing van de scheiding tussen kunst en leven. Met behulp van een surrealistische waarneming, die tot de beschrijving van visioenen en droombeelden leidt, proberen de surrealisten iets van het leven te vatten, inzichten in de sociale werkelijkheid te winnen om deze opnieuw te kunnen vormgeven. De surrealisten willen kunst uit haar reservaat halen, haar institutionele kader doorbreken en ze daardoor tot een wapen tegen de heersende orde maken. Ze definiëren, volgens Peter Bür-

10. In het eerste manifest, waarin Breton opzet en programma van het surrealisme behandelt, staat: "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire." [cursief in het origineel]. André Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard 1973, p. 23-24.

ger, de autonome status van de kunst als een maatschappelijke.¹¹ De surrealisten eigenen zich straten en plaatsen voor hun kunst toe. Kunst mag zich niet meer in musea of galleries laten verbannen omdat ze daar van haar invloed en kracht beroofd wordt. Ze streven een kunst na die zich als deel van het leven begrijpt: “*pratiquer la poésie*” [cursief in het origineel]¹²: de kunst ‘leven’ wordt hun devies.

Precies in die zin is bij Peter Weiss de revolte van het ik tegen de stad te begrijpen. Om zich tegen de structuren die de vrijheid inperken te kunnen verzetten, voert het ik een lange en bevrijdende dans op: “[...] meine Antwort ist der Tanz.” (FR., p. 181). De dans van het ik is helemaal tegengesteld aan het rationele en het onmenselijke van de maatschappij. Volledig in de zin van het surrealisme (vgl. ook Peter Bürger) gebruikt het ik hier kunst om in de maatschappij in te grijpen. Meer nog, het doorbreekt de institutie kunst omdat het de kunst uit haar distantie ten opzichte van de samenleving haalt en in het leven overbrengt. Doordat de dans op straat wordt getoond en niet in een daarvoor voorziene institutie (in de kunstruimte van de scène), waarin zijn effect opgeheven zou kunnen worden, wordt hij als bedreigend ervaren. Het ik vlucht omdat het dreigt door de menigte die zich verzameld heeft opgenomen te worden.

Hätte ich nur eine Bühne gehabt, dann würde man mich vielleicht dulden! Da ich aber hier auf ebener Erde in gleicher Höhe mit jedermann mich absonderlich zu gebärden beginne, fühlt man sich beunruhigt, ja bedroht [...]. (FR., p. 181)

Het blijkt echter dat het ik niet zo vrij is als het zelf meent. Reeds bij het eerste betreden van de stad voelt het ik hoe het door de stad, door de samenleving ingelijfd wordt:

Schon die erste Berührung mit diesem Organismus versetzt mich in eine starke mit Forderungen geladene Beziehung. Mit meinem Eintritt bin ich in der Gesamtheit dieser atmenden Welt enthalten. (FR., p. 148)

11. Vergelijk Peter Bürgers kritiek op de autonomie van de kunst: “[...] die Tatsache, daß es sich bei dieser Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen um einen *historischen Prozeß* handelt, d.h. daß er *gesellschaftlich bedingt* ist. Und eben darin besteht die Unwahrheit der Kategorie, das Moment der Verzerrung [...]” [cursief in het origineel]. Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*, p. 63.

12. André Breton. *Manifestes du surréalisme*, p. 28.

Ook de pogingen van het ik om tot een revolutie te komen, mislukken. Elke omwenteling van de maatschappij wordt door het globale scenario van de stad, dat de mensen iets voorspiegelt, verhinderd. Daardoor probeert men de diepere oorzaken van de wantoestanden toe te dekken :

Und außerdem ist alles gut gemeint. Sind die Klänge nicht erheiternd und angenehm betäubend? Sie wollen ja nur die Zweifel im Keime ersticken! (FR., p. 186)

Tegenover de onveranderbaarheid van de uiterlijke omstandigheden blijft als enige mogelijkheid enkel die, zichzelf te redden : "Zu ändern ist hier nichts. Nur ich selbst kann mich retten." (FR., p. 187). Als het ik inziet dat een onafhankelijk bestaan binnen de samenleving niet mogelijk is, verlaat het de stad en kiest het bewust de afzondering. Identiteit krijgt hier enkel vaste vorm met als prijs dat het ik zich slechts buiten de maatschappij kan definiëren. Het ik, dat zich alleen in het begin wilde integreren, heeft zich als 'vreemde' kunnen handhaven. Weliswaar moet het ik zich gedwongen met de maatschappij bezighouden, maar het geeft uiteindelijk zijn daaruit voortkomende poging om die maatschappij te veranderen op. Het wil absoluut vermijden dat het eigen bestaan door de samenleving ingepalmd wordt. Het ik neemt een eenzijdig irrationele houding aan en wil met al zijn zinnen leven. Een synthese tussen rationaliteit en irrationaliteit, zoals de surrealisten die nastreefden, wil het ik niet bereiken. Het resultaat is een resoluut gekozen niet-engagement.¹³ Het maatschappelijk perspectief in de zin van een engagement is Weiss hier nog volkomen vreemd.

Belangrijk is echter dat de ik-verteller door de methode van de 'interne monoloog' een zekere afstand tot dit ik zal bewaren : "*Hier reißt* alles den Gedanken von *seinem* Herzen weg. Wie

13. Dit niet-engagement heeft Weiss ook in een rede bevestigd die hij aan de universiteit van Princeton hield en die heel instructief is voor zijn literaire oeuvre : Peter Weiss. *Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966, unter dem Titel : 'I come out of my Hiding Place'*. In: Volker Canaris. *Über Peter Weiss*. Frankfurt a/M.: Suhrkamp 1981, p. 9-14. In deze rede spreekt Weiss over zijn houding tegenover de maatschappij en de ontwikkeling ervan aan de hand van zijn literair werk. "Bei meinen frühesten Versuchen zu schreiben, dachte ich nur an meine eigene Existenz. Das war die Zeit der Emigration und des Krieges. Ich gehörte nirgendwo hin und machte aus diesem Nichtgehören eine Tugend. Mein Engagement bestand darin, mich nicht in einer Auseinandersetzung zu engagieren, die meiner Ansicht nach wahnsinnig war." (p. 9). Hieruit blijkt duidelijk dat Weiss zich met zijn kunst niet wil engageren, een engagement lijkt hem zelfs 'waaninnig' in deze fase van zijn leven waarin oorlog en emigratie centraal staan. Hij staat bewust buiten de samenleving en houdt zich enkel met zichzelf bezig.

könnte er jetzt noch Ansatz und Sammlung finden [...]. Demütig hatte man sich nur zu beugen [...]" [cursief H.L.] (FR., p. 209). Doordat hij plots en onverwacht de derde persoon gebruikt, treedt er een distantie resp. een zelfvervreemding op. Met dit procédé is de aanzet tot een ontwikkeling gegeven die zich vooral in *Abschied von den Eltern* zal doorzetten.

Terwijl in *Der Fremde* de zoektocht naar identiteit met behulp van surrealistische middelen niet lukte, wordt dit zoeken in *Abschied von den Eltern*¹⁴ (1960/61) weer opgenomen, maar op consequentere wijze. Met deze autobiografische vertelling, die over de kindsheid en jeugd van Peter Weiss in de jaren twintig en dertig bericht, zijn we bij zijn eigenlijke autobiografische proza¹⁵ beland. Het zich distantiëren van een niet-engagement in *Der Fremde* zet Weiss voort door, in overeenstemming met de vormgeving in de autobiografie, de afstand tussen heden en verleden, tussen beschrijvend ik en beschreven figuur uit te werken (formeel¹⁶). Ook inhoudelijk biedt de tekst aanzetten tot een engagement.

Zoals op het einde van het verhaal duidelijk wordt, is het ik "auf der Suche nach einem eigenen Leben" (AE., p. 141) en probeert het daarom zijn vroegere ik te vatten. Na de bijna gelijktijdige dood van zijn ouders maakt het ik een balans van zijn leven op. Het gaat terug naar zijn kindsheids- en jeugdijaren waarbij door de afstand ook plaats gemaakt wordt voor kritiek. Evenals de surrealisten verzet het ik zich tegen het burgerlijke thuis, waar ouders als typische representanten van het burgerlijke verschijnen,

14. Citaten zie Peter Weiss. *Abschied von den Eltern* [AE.]. In: *Werke in sechs Bänden. Band II*, p. 57-141.

15. Ook de vertelling *Der Fremde* kan in een autobiografisch perspectief gezien worden. Vgl. Peter Hanenberg. *Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*. Berlin: Schmidt 1993, p. 14: "Dieser Titel ["Der Fremde", H.L.] ist bezeichnend und aufschlußreich für die Situation, in der Weiss sich nach dem Krieg befand und die auf seine Entwicklung erheblichen Einfluß nahm." Binnen het bestek van dit artikel kan enkel beperkt op het aspect 'autobiografie' ingegaan worden.

16. De autobiografie is een literaire beschrijving van het eigen leven of van afzonderlijke levensfasen. Bij de vormgeving van het eigen leven construeert de autobiograaf een ik waarop hij het eigen ik kan overdragen. Er zijn dus fundamenteel twee tijdsniveaus: 'verteltijd' (tijd nodig om de handeling in het heden te vertellen) en 'vertelde tijd' (tijd van de handeling in het verleden). Daarbij treedt een afstand op van het schrijvende ik ten opzichte van de beschreven figuur, het ik uit het verleden. Vgl. in dit verband ook Wolfgang Paulsen. *Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer 1991.

en later tegen de school, waar de ideologie van het burgerlijke thuis in zekere zin voortgezet wordt.

Het ik vlucht aanvankelijk in de natuur, in het gebied van het – volgens de surrealisten – irrationele en ongeordende. Later biedt de zolder een toevluchtsoord waar het ik zich in zijn irrationele speelwereld kan terugtrekken. De omringende realiteit zet zich toch door, eerst definitief als het ik oud genoeg wordt om naar een beroep uit te kijken. In navolging van de surrealisten wordt deze realiteit als steriel en versteend ervaren. Het ik wil zich op de kunst toeleggen als een alternatief voor een burgerlijk beroep in de maatschappij. Woorden, beelden en muziek geven een antwoord op zijn vragen en verlangens, die in de maatschappij geen aandacht krijgen en zich in het gebied van het rationele niet kunnen handhaven.

Toch blijft het ik gevangen in de ambivalentie van zijn bestaan tussen kunstenaarschap en burgerlijkheid, ik-gerichtheid en maatschappij, revolte en aanpassing. Reeds de eerste zin van het verhaal typeert deze positie van het ik : “Ich habe oft versucht, mich mit der Gestalt meiner Mutter und der Gestalt meines Vaters auseinanderzusetzen, peilend zwischen Aufruhr und Unterwerfung.” (AE., p. 59). Ook verder duidt het ik zijn eigen positie als uitgesproken ambivalent¹⁷, als “[...] die Situation des Bürgers, der zum Revolutionär werden möchte und den die Gewichte alter Normen lähmen.” (AE., p. 125). Het ik kan weliswaar in opstand komen tegen het burgerlijk-rationele door kunstenaar te willen zijn (een ‘revolutionair’ worden), maar het zal altijd een burger blijven. Door zijn opvoeding die helemaal in het teken van de burgerlijke ideologie staat, is het ik zo van het burgerlijke doordrongen dat het er zich niet zonder meer van kan losmaken.

In het zich bezighouden met kunst komt het element ‘maatschappij’ dan ook al naar voren en wel wanneer het ik Jacques en de schrijver Harry Haller ontmoet, die beiden – zoals de surrea-

17. Vgl. in dit verband ook de kunstenaarsnovelle van Thomas Mann : *Tonio Kröger* (impressionisme), waarvan het hoofdthema precies is ‘hoe kunstenaar te zijn in een burgerlijke samenleving’. Ook Tonio staat tussen twee werelden : “Denn mein bürgerliches Gewissen ist es ja, was mich in allem Künstlertum, aller Außerordentlichkeit und allem Genie etwas tief Zweideutiges, tief Anrühiges, tief Zweifelhaftes erblicken läßt [...]. Ihr Künstler nennt mich einen Bürger, und die Bürger sind versucht, mich zu verhaften...”. Thomas Mann. *Tonio Kröger*. In: idem. *Tonio Kröger / Mario und der Zauberer*. Frankfurt a/M: Fischer 1994, p. 72-73.

listen – op de noodzaak van een verbinding van kunst met de maatschappij wijzen.

Jacques laat, zoals Weiss later zegt, “zum ersten Mal eine Welt-von-außen in mich einbrechen”¹⁸. Hij maakt zich al na een korte tijd los uit de artistieke dromen en wil zich in de maatschappelijke strijd (de Spaanse burgeroorlog) van zijn tijd mengen. Ook in de confrontatie van het ik met Harry Haller keurt Haller een volledige overgave aan de artistieke, irrationele wereld af en wijst hij op de noodzaak van het rationele, van de maatschappij: “das geduldige Arbeiten”, “das langsame und gründliche Studieren”, “die Notwendigkeit eines Broterwerbs”, “die Gefahren des Alleinseins” (AE., p. 125). Deze ontmoetingen blijven echter nog zonder gevolgen voor het ik.¹⁹ De houding van het ik is, doordat het het irrationele eenzijdig benadrukt, nog helemaal tegengesteld aan het surrealistische programma (zoals we ook bij het ik in *Der Fremde* vastgesteld hebben).

Een verdere distantie van dit niet-engagement, die we al in de ontmoeting met Jacques en Haller merken, komt formeel in de manier van vertellen tot uitdrukking. Doordat het ik terugblikkend vertelt, kan het zich van het egocentrisme van zijn vroeger ik distantiëren en diens niet-engagement afwijzen.

Diese Phase des Daseins, voll aufgestauten Unheils, scheint unendlich weit zurückzuliegen, weiter zurück als die frühesten Tage der Kindheit. Wie aus einem anderen Leben blicke ich in diese Zeit hinein, fremd vor dem Ich, aus dem ich hervorgegangen bin. (AE., p. 97)

Het verteller-ik beseft dat het verderfelijk is om zich enkel aan kunst te wijden.²⁰ Of zoals een commentaar aangeeft: “Die Geschichte des Individualisierungsprozesses stellt sich heraus als eine Krankheitsgeschichte.”²¹ Omdat het ik zich enkel met zichzelf bezighield, moest het falen: “Das Ich, das ich mit mir

18. *Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos*. In: Peter Weiss. *Briefe*, p. 19.

19. Het werk dat het ik in de fabriek heeft en dat hem een mogelijkheid biedt om zich in de samenleving te integreren, gebruikt het niet om in de buitenwereld werkzaam te zijn. Het ik ondergaat alles als een noodzakelijke tussentijd, een ‘wachttijd’ om geld bijeen te kunnen sparen en zich in de toekomst volledig aan de kunst te kunnen wijden.

20. Te beklemtonen is het feit dat het ik in het verhaal zich niet ontwikkelt, het blijft in zijn egocentrische bestaan gevangen. Pas vanuit het perspectief van het verteller-ik wordt door de kritiek een ontwikkeling duidelijk die zich na het einde van de vertelling zal doorzetten.

21. Karl Heinz Bohrer. *Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror*. München: Hanser 1970, p. 78-79.

schleppte war verbraucht, zerstört, untauglich, es mußte untergehen." (AE., p. 125)²²

Het verlangen om met kunst in de maatschappij in te grijpen wordt door Weiss pas in *Rekonvaleszenz*²³ verwezenlijkt resp. kritisch herzien. Het gaat hier om dagboeknotities, vermoedelijk van 10 augustus 1970 tot eind 1971²⁴ ontstaan, die een zelfdiagnose bieden. Het ik heeft zich al lang niet meer met zijn innerlijke wereld beziggehouden. Doordat de buitenwereld nu overweegt en de eigen persoon zagezegd verwaarloosd wordt, wordt het ik ziek, het wordt aan een "Grenzlinie" (RE., p. 347) gebracht. Het ik besluit dan ook om zich opnieuw aan de andere pool van het irrationele, het innerlijke te wijden, houdt zich in het merendeel van de aantekeningen echter niet hoofdzakelijk met zichzelf bezig dan wel met sociale, politieke en economische vraagstukken van de tijd (o.a. de aanvalsoorlog van de USA in Vietnam).

Het ik komt echter als gevolg van een nieuwe ziekte (een niersteencrisis) tot inzicht: "Die Anschläge der Krankheit gegen mich zeigten mir dann und wann, daß das eigentliche Problem, das völlige Aufgehn in einer Sache, nach wie vor ungeklärt war." (RE., p. 363). Het ik heeft zich nog niet van een 'volledig opgaan in een zaak' kunnen losmaken: zowel het eenzijdig beklemtonen van zichzelf (het irrationele) als een zich eenzijdig bezighouden met de buitenwereld (het rationele) kan enkel tot ziekte leiden. Beide polen moeten dan ook, in de zin van het surrealisme, verenigd worden. Deze tweepoligheid nu wordt kenmerkend voor de hele

22. Ook in de rede die Weiss aan de universiteit van Princeton hield, wordt deze periode van zijn artistiek werk belicht. Ook hier kan een afstand tot en een kritiek op het ik vastgesteld worden dat 'dacht' zich volledig aan zichzelf en aan zijn kunst te kunnen wijden. "[...] der große Raub ging immer weiter, ich konnte ihn sehen und so lange ich zusah und nicht dagegen protestierte, billigte ich ihn und war dafür verantwortlich. [...] und so lange ich fühlte, daß ich mit meiner Kunst fortfahren könnte, ohne mich um den Rest zu kümmern, war ich ein Teil des Verderbens." Het niet-engagement wordt hier beslist afgewezen doordat Weiss zich nu zelf als 'deel van het verderf' beschrijft en zich er precies daardoor ook voor verantwoordelijk acht. Peter Weiss. *Rede in englischer Sprache*, p. 13.

23. Citaten zie Peter Weiss. *Rekonvaleszenz* [RE.]. In: *Werke in sechs Bänden. Band II*, p. 345-546.

24. *Rekonvaleszenz* eindigt met de datum van 1 januari 1971! Voor een mogelijke verklaring vgl. Michael Bauer. *Genosse im Totenreich. Peter Weiss zwischen Trotzki und Hölderlin – die Tagebuchnotizen seiner 'Rekonvaleszenz' und eine ruinöse Werkausgabe*. In: *Die Zeit* 50 (1991). "Mit jedem Tag seiner Gesundung ähnelte das eigens angelegte Traumtagebuch von Peter Weiss mehr seinen seit langem geführten Notizbüchern. [...] Weiss übertrug die wesentlichen Passagen [...] in die Notizbücher und legte das Tagebuch seiner Gesundung auf den Stapel unvollendeter Entwürfe und Manuskripte [...]". Een eerste uitgave verscheen pas postuum in 1991 bij de uitgeverij Suhrkamp.

structuur en thematiek van *Rekonvaleszenz*: politiek en privé-leven, binnen- en buitenwereld staan centraal en moeten verbonden worden om een 'genezing' te bereiken.²⁵

In de 'droomprotocollen', de in de zin van het surrealisme neergeschreven berichten over dromen, wordt deze tweepoligheid toegespitst. Hier wordt duidelijk de betekenis van de buitenwereld vastgelegd, evenwel vanuit het innerlijke, van de kunst uit gezien. Het ik tekent in de droomprotocollen nachtelijke visioenen en dromen in aansluiting aan de 'écriture automatique' op, maar zal daarbij heel duidelijk de vraag naar de maatschappelijke relevantie stellen. De kunst mag – zoals in het surrealisme – niet meer geïsoleerd staan, maar moet ook maatschappelijk (politiek, sociaal) een betekenis hebben. Opvallend is evenwel het element 'enscenering', dat in een radicale oppositie tot de werkwijze van de surrealisten staat. De auteur treedt bij Weiss duidelijk als regisseur op, wat in het 'grottentheater' tot uiting komt:

Jedenfalls kam ich wieder in mein Theater, in dieses Grotten-Theater, dieses Urwelt-Theater, in dem ich Regisseur und Schauspieler war, und ich hatte die Vorstellung jetzt zu erläutern, es war ein exotisches Stück, ich agierte zwischen großen Puppen, aus zusammengeflochtenen Tuchfetzen, mit Halmköpfen [...] und die Frage war, ob dies alles eine politische Bedeutung habe, ob es sozial sinnvoll sei, oder nur etwas Animalisches, Emotionales darstellte. (RE, p. 440)

Het was juist de bedoeling van de surrealistische artistieke methode om de vrije, onbewuste stroom van gedachten te garanderen, buiten elke controle door het verstand.²⁶ Peter Weiss wijst er met zijn grottentheater evenwel op dat zo'n eis niet haalbaar is.²⁷ Bovendien maakt de enscenering bij hem een vraag naar de maatschappelijke relevantie pas mogelijk. Dit betekent dat niet het

25. "'Rekonvaleszenz', das sind mehr als zweihundert Seiten mit Marginalien zur Biographie und Materialien zu einzelnen Arbeiten, Werkstattbericht des Schriftstellers Weiss, vor allem aber ein Lesebuch zur Zeitgeschichte, in dem politisches Credo und privates Bekenntnis verflochten sind; das Tagebuch des Rekonvaleszenten ist Diskurs über die Mächte der Innenwelt und die Mächtigen der Außenwelt." Michael Bauer. *Genosse im Totenreich*.

26. "SURREALISME, n.m. automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale [...]" André Breton. *Manifestes du surréalisme*, p. 37.

27. Hier stoten we op een paradox van het surrealisme en de avant-garde in het algemeen, het feit namelijk dat het spontane, het niet-rationele, dat door de surrealisten nagestreefd wordt, altijd op een bepaalde manier vorm gegeven moet worden. Vgl. het probleem van de 'écriture automatique' die een techniek werd.

optekenen onder uitschakeling van het verstand maar wel een zich kritisch bezighouden met dromen tot een tweepoligheid (kunst en leven) kan leiden. Reeds hier kunnen we op het mislukken van het surrealisme vooruitwijzen, een falen dat Peter Weiss weinig later in het dagboek duidelijk zal vastleggen. In deze passage krijgen we al een aanwijzing voor het feit dat kunst niet in het leven kan ingrijpen zonder het puur onbewuste en irrationele op te geven. In dit verband ook typeert Weiss het ik als een "Gedankenzentrum" (RE., p. 513; vgl. verder onder).

Evenals in de droomprotocollen komt ook in het schrijven het belang van de omringende realiteit en van het element 'enscenering' naar voren. Doordat men zijn eigen innerlijke leven en gevoelswereld wil opschrijven, moet men de bevindingen steeds op een bepaalde manier naar buiten toe voorstellen en is er altijd een zelfscenering. Meer nog : in de zelfscenering van het ik in zijn 'grottentheater' voltrekt zich tegelijk een zelfdistantiëring *en* in het in-scène-zetten een wending naar het publiek. Diegenen die je werk lezen, moeten er ook voordeel bij hebben :

Untrennbar von der Schilderung des Intimsten deines Eigenlebens ist der Gedanke, daß du dich in dieser Situation einem fremden Betrachter aussetzt, und darauf muß die Frage folgen, ob ein solcher Exhibitionismus gerechtfertigt sei, ob er beitragen könne zur Erweiterung unseres Wirklichkeitsbildes, ob er anderen bei der Beschäftigung mit eigenen Konflikten behilflich sei [...]. (RE., p. 459)

Het zich intensief bezighouden met het eigen ik kan volgens Weiss enkel gerechtvaardigd worden voor zover het ook op de omringende realiteit betrekking heeft. Toch maakt Weiss zich geen illusies over het feit dat kunst onmiddellijk op de werkelijkheid zou kunnen inwerken. Zo schrijft hij in zijn aantekeningen over Hölderlin :

Er geht nicht zugrunde, weil er sich in ein geschlossenes privates Reservat zurückziehn will, sondern weil er versucht, seinen Traum mit der äußeren Realität zu verbinden, er geht zugrunde, weil eine Einheit noch nicht möglich ist, jedenfalls nicht zu seinen Lebzeiten, und vielleicht zu meinen auch nicht. (RE., p. 442)

Het streven van de surrealisten om de scheiding tussen rationaliteit en irrationaliteit, tussen kunst en leven op te heffen lijkt dus (nog) niet mogelijk. In dit verband stelt Weiss ook het mislukken van het surrealisme vast (vgl. ook boven). Het surrealisme, dat de

bedoeling had 'kunst in het leven om te zetten', heeft zich te veel door het leven, door de rationele werkelijkheid laten inpalmen :

Ursprünglich hatten die beiden Umwälzungen, die künstlerische und die politische, untrennbar zusammengehört [...] doch als die Einheit von kreativer Phantasie und praktischem Konstruieren vernichtet wurde, durch Zensur, Machtkult, Borniertheit, hierarchische Erstarrung, entzog sich das Ziel einer grundlegenden Umwandlung der Gesellschaft. (RE., p. 356)

Hier kunnen we opnieuw aanknopen bij Peter Bürgers vraag of een opheffing van de autonomie van de kunst wel wenselijk is. Bürger heeft in *Theorie der Avantgarde* evenals Peter Weiss het mislukken van de historische avant-garde vastgesteld. De kunst werd door de maatschappij ingepalmd doordat de samenleving het protest in de 'kunstenaarsbohème' institutionaliseerde. Bovendien hebben de werkingsmiddelen die de avant-gardisten inzetten volgens Bürger een aanzienlijk deel van hun shockwerking ingeboet. Ze zijn onderhevig aan een herhalingsdwang en daardoor zal men geleidelijk aan hen wennen.²⁸

Weiss gaat verder dan deze vaststelling door de pool van het ik resp. de kunst te beklemtonen en in die zin positief op Bürgers vraag naar de autonomiestatus van de kunst te antwoorden. Zolang een verbinding van kunst en werkelijkheid bedreigd wordt omdat kunst door de maatschappij helemaal ingepalmd en uitgeschakeld wordt, moet kunst volgens Weiss een zekere autonomie bewaren. In dit opzicht wordt aan het subject een beslissende rol gegeven bij het vinden van de 'waarheid'.²⁹ Het ik moet zichzelf ten aanzien van de realiteit in zijn individualiteit bevestigen en een waarheid opbouwen zonder op het objectieve, algemeen erkende werkelijkheidsbeeld te vertrouwen, dat het ik geen ruimte laat. De beklemtoning van het subject dat zich op de eerste plaats in de kunst uit, mag niet tot een individualisme leiden maar moet als uitgangspunt dienen om zich in de realiteit te engageren. Het engagement ontstaat vanuit het subject, vanuit de kunst, "[...] in

28. "Insofern die Mittel, mit deren Hilfe die Avantgardisten die Aufhebung der Kunst zu bewirken hofften, inzwischen Kunstwerkstatus erlangt haben, kann mit ihrer Anwendung der Anspruch einer Erneuerung der Lebenspraxis legitimerweise nicht mehr verbunden werden." Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*, p. 80.

29. Vergelijk in dit verband ook Weiss' affiniteiten met het existentialisme (Sartre, Kafka, Beckett, Genet ...) als een van de avant-gardebewegingen, waarover o.a. Michael Hofmann. *Entwürfe gegen die Ichauflösung. Spuren des kritischen Existentialismus Sartres im literarischen Werk von Peter Weiss*. In: Irene Heidelberger-Leonard. *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, p. 140-155.

dem mit keinem andern Maßstab, keinem andern Wert gerechnet wird, als mit der Wahrheit, die in dir selbst lebt [...]” (RE., p. 464) om zich voor een volledig opgaan in de realiteit te behoeden. In dit verband heeft Weiss het programma van het surrealisme nieuw gedefinieerd³⁰: de kunst en het ik blijven de basis van waaruit men pas op de omringende realiteit kan inwerken en ze krijgen daardoor in zekere zin een overwicht. De buitenwereld kan en mag niet verwaarloosd worden maar moet van het subject en de kunst uit beoordeeld worden.

Niet meer de introspectieve zoektocht naar een tegenwereld maar het onderzoeken van maatschappelijke mechanismen vanuit het ik, dat zich aan zijn dromen gesterkt heeft, wordt belangrijk. Als vereiste daarvoor verschijnen de vertellingen *Der Fremde* en *Abschied von den Eltern*. Zelfkennis is voor Weiss voorwaarde voor het maatschappelijke engagement. Het gaat immers nog altijd om het eigen bewustzijn, om de benadering van het eigen ik, hoewel in verband met grotere bereiken. *Rekonvaleszenz* blijkt dan ook de definitieve realisering van een engagement te zijn dat zich al in de vorige verhalen aftekende.

Ook vanuit een sociologisch perspectief lijkt het verlangen van de surrealisten naar een volledig opgaan van kunst in het leven onhoudbaar, zoals Helmstetter³¹ aangetoond heeft. Helmstetters kritiek vertrekt van Peter Bürger, wiens aanpak hij als exemplarisch ziet voor de handelwijze van theoretische specialisten die de praktijk uit het oog verliezen.³² Sociale en literatuurwetenschappers beogen en postuleren, evenals Bürger, een maatschappelijk belang van hun doen³³, waarbij ze volgens Helmstetter de maatschappij al begripsmatig missen. Ook Bürgers begrip van ‘prak-

30. Hoewel Peter Weiss aan de hooggeplaatste, radicale eisen van het surrealisme met betrekking tot een verandering van de realiteit twijfelt, verwerpt hij ze niet. Hij distantieert zich weliswaar deels van hun specifieke revolutionaire praxis maar refereert toch nog aan hun waarden en theoretische vooronderstellingen.

31. Rudolf Helmstetter. *Guter Rat ist (un)modern*, p. 147-172.

32. Als kenmerkend voor het modernisme ziet Helmstetter een verdiepte kloof tussen theorie en kennis enerzijds en praktijk, handelen anderzijds, wat zich volgens hem in ‘radeloosheid’ uit. Deze problematiek hangt samen met de moderne maatschappij die door “funktionale Differenzierung” (p. 149) en “moderne Ausdifferenzierung” (p. 155) gekenmerkt wordt zodat ook de ervaring van deze realiteit steeds meer gedifferentieerd wordt. Om deze differentiëring meester te worden, baseren de literatuurwetenschappers zich volgens Helmstetter dan ook niet meer op de ervaring maar willen ze hun kennis door theorie overbrengen.

33. Vergelijk in dit verband Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*, p. 8: “Kritische Literaturwissenschaft unterscheidet sich von traditioneller Wissenschaft dadurch, dass sie die gesellschaftliche Bedeutung ihres eigenen Tuns reflektiert.”

tijk', dat hij als tegenstelling van de kunst invoert, nivelleert alle verschillen ("Individualisierung, Jeweiligkeit, Diversifizierung und Temporalisierung", p. 159) die de moderne maatschappij kenmerken. Doordat begrippen als 'praktijk' en 'samenleving' theoretisch opgebouwd worden, komt bijgevolg ook het begrip 'kunst' theoretisch tot stand. Daarenboven wordt van de kunst verwacht dat ze ingrijpt in de – alle verschillen omvattende – 'praktijk', een verwachting waaraan ze echter niet kan voldoen omdat deze 'praktijk' met de reële, gedifferentieerde maatschappij niet overeenstemt. De oorzaak van dit fenomeen ziet Helmstetter in de moderne radeloosheid van de mensen die van teksten heil verwachten. Hoewel deze teksten de verwachtingen niet kunnen inlossen, zijn ze toch niet volledig nutteloos. Net als Peter Weiss gelooft ook Helmstetter in de werkingsmogelijkheden van een tekst. Van een volledig opgaan van kunst en literatuur in het leven resp. 'praktijk' kan evenwel geen sprake zijn.³⁴

[...] ist die Erwartung von Rat, "Lebenshilfe", "gesellschaftlicher Relevanz" u.ä. denkbar unangemessen. Wenn die institutionellen Einbettungen von Texten und Lektüren wegfallen, zeigt sich, daß Texte *qua Schrift* von der Lebenspraxis 'abgehoben' sind. Dadurch wird jedoch ihr 'Lebensbezug' nicht etwa verhindert, sondern ermöglicht [...]. (p. 162)

Deze bevindingen stemmen verder overeen met een these van Gabriele Brandstetter, die in haar artikel met betrekking tot dans en theater van de avant-garde opmerkt: "[...] solche Ästhetik meint auch nicht: Verknüpfung und Integration von Kunst und Leben."³⁵ Ook Petra Stuber benadrukt in het bijzonder de beide polen kunst en leven, zoals we die in Peter Weiss' *Rekonvaleszenz* aangetroffen hebben. In haar artikel gaat ze op de opvoeringen van de stukken van Frank Castorf in en toont ze hoe deze zich verzetten tegen een volledig opgaan van kunst in leven. Evenals Peter Weiss pleit ze voor een kunst die zich, vanuit de kunst en terwijl ze bewust kunst blijft, met het leven verbindt: "Es gibt keine Grenze mehr zwischen dem Stück und dem Diskurs der "Lebenspraxis" – beide werden *in* den Inszenierungen montiert –

34. Een uitzondering maakt Helmstetter voor de etiquetteboeken ("Manieren- und Benimmbücher"). Het gaat hier volgens hem om een "Gebrauchsliteratur mit festem Sitz im Leben" (p. 167). Deze literatuur houdt wel rekening met de differentiëring van de moderne samenleving, hoewel Helmstetter erop wijst dat boeken alleen niet volstaan om adequaat in de samenleving te kunnen handelen: "Bücher allein thun's nicht, auch hier geht probieren über studieren [...]" (p. 169).

35. Gabriele Brandstetter. *Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde*, p. 109.

und bleiben damit freilich Theater.”³⁶ Ook in haar expliciete kritiek op Peter Bürgers eis tot een opgaan van kunst in het leven, benadrukt ze de kunst: “Zwar verändert sich Kunst auf diese Weise in Richtung “nicht-organisch” oder “offen” – bleibt dabei aber Kunst und wird nicht etwa indifferent gegenüber Alltagsphänomenen!”³⁷

Tenslotte kan nog aan Erika Fischer-Lichte gerefereerd worden die Bürgers verlangen om kunst in het leven te laten opgaan afwijst. Ze maakt bovendien op de complexiteit van de verhouding kunst en leven attent, geschetst aan de hand van het domein theater:

Weder kann theatrale Wirklichkeit als Abbildung irgendeiner nicht-theatralen Wirklichkeit begriffen werden noch auch lassen sich theatrale und nicht-theatrale Wirklichkeit umstandslos in eins setzen, wie es der Slogan der Avantgardisten zu fordern scheint, Kunst in Leben zu überführen. Die Relation zwischen beiden erweist sich als viel komplexer und komplizierter.³⁸

Peter Weiss' aanpak kan in deze context als een mogelijke oplossing van de problematiek gezien worden. Door het ik in het proza in toenemende mate met het element maatschappij te confronteren, eerst als 'vreemde' in *Der Fremde* en later als 'zoekende naar een eigen leven' in *Abschied von den Eltern*, komt Weiss tot een kritische confrontatie met de verhouding kunst resp. ik en leven. Pas in *Rekonvaleszenz* wordt het duidelijk dat die problematiek niet eenduidig opgelost kan worden, zoals de surrealisten dit beoogden. Kunst en leven kunnen niet zonder meer in elkaar opgaan. Het ik moet zich vanuit de kunst tot de twee polen ik en buitenwereld wenden omdat de realiteit, in elk geval in onze tijd, altijd de overhand neemt. Weiss stelt in dit verband het mislukken van het surrealisme vast en vervolledigt daarenboven Bürgers vraag in verband met een autonomie van de kunst in positieve zin. Kunst moet haar autonomie bewaren, dit evenwel als aanzet tot een engagement in de realiteit.

36. Petra Stuber. *Von der Differenz zur Indifferenz*, p. 224.

37. Petra Stuber. *Von der Differenz zur Indifferenz*, p. 224, n. 16.

38. Erika Fischer-Lichte. *Grenzgänge zwischen den Welten*, p. 336.