

Arnd Beise
Peter Weiss

Reclam

Beise · Peter Weiss

Arnd Beise
Peter Weiss

Reclam

Mit 13 Abbildungen

Alle Rechte vorbehalten

© 2002 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Made in Germany 2015

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-950498-8

ISBN der Buchausgabe 978-3-15-017633-7

www.reclam.de

Inhalt

Vorbemerkung	7
Heimatloses Leben	10
Malerei, Zeichnung, Collage	22
Film	44
Filmästhetik	46
Experimentalfilme	50
Dokumentarfilme	54
Spielfilme	59
Stücke	65
Dramatische Anfänge	65
<i>Der Turm</i>	65
<i>Die Versicherung</i>	68
Schaubude	75
<i>Nacht mit Gästen</i>	76
<i>Mockinpott</i>	80
Schriftstellerstücke	84
<i>Marat/Sade</i>	86
<i>Trotzki im Exil</i>	98
<i>Hölderlin</i>	104
Welttheater	110
<i>Divina Commedia I (Inferno)</i>	110
<i>Die Ermittlung</i>	116
<i>Gesang vom Lusitanischen Popanz</i>	125
<i>Viet Nam Diskurs</i>	131

Kafka-Stücke	140
<i>Der Prozeß</i>	141
<i>Der neue Prozeß</i>	145
Theaterästhetik	149
Prosa	158
Romantisierende Anfänge	158
Experimentelle Erzählungen	170
<i>Von Insel zu Insel und Die Besiegten</i> . .	170
<i>Der Fremde</i>	179
<i>Das Duell</i>	185
<i>Der Schatten des Körpers des Kutschers</i>	188
<i>Die Situation</i>	193
<i>Gespräch, Grauhäute, Schmolke</i>	200
Autobiografische Romane	209
<i>Abschied von den Eltern</i>	209
<i>Fluchtpunkt</i>	217
Die Ästhetik des Widerstands	222
Rapporte, Journale, Notizbücher	234
<i>Journale</i>	235
<i>Vietnam</i>	241
<i>Rekonvaleszenz</i>	251
<i>Notizbücher</i>	258
Bibliografie	263
Verzeichnis der Abbildungen	285
Werkregister	287
Personenregister	291
<i>Zum Autor</i>	296

Vorbemerkung

Wie sollten wir noch Romane schreiben, etwas erfinden, irgend etwas ausdenken können, wenn ringsum Ungeheuerliches im Entstehn begriffen ist, sich ständig entpuppt, schreckliche Gewalt annimmt, sich verwandelt, plötzlich auch wilde Hoffnungen weckt, diese dann durch überraschende Einbrüche wieder zerschlägt, wie könnten wir uns etwas Nicht-Authentischem hingeben, wenn das Authentische uns fortwährend mit phantastischer Kraft überwältigt – (NB 2,59)

»Sich auszudrücken, das war eine Lebensbedingung geworden«, formulierte Peter Weiss Mitte der 1950er Jahre (S 221). Der Satz macht doppelt Sinn: Es ging erstens darum, *sich* auszudrücken, also das eigene Ich in Kunst zu verwandeln; und zweitens ging es Weiss darum, sich *auszudrücken*, also dem, was er zu sagen hatte, eine künstlerisch durchgestaltete Form zu geben, damit es unabhängig von der Person des Autors für sich sprach. In dem Ende 1956 geschriebenen Roman *Die Situation* ist in diesem Zusammenhang von den »beiden Polen« die Rede, zwischen denen der Ausdruckswille eines der Protagonisten wie der des Autors oszilliert: der Sehnsucht nach dem »Dokumentarischen« auf der einen und der nach dem »großen geschlossenen Kunstwerk« auf der anderen Seite (S 241 f.). Zeitlebens blieb Weiss dem Programm treu, beide Ziele so gut es ging zu verfolgen, auch wenn sie unterschiedlich stark akzentuiert wurden. Soll eine Tendenz in der Entwicklung des künstlerischen Werks von Peter Weiss insgesamt benannt werden, so besteht sie vielleicht in der wachsenden Fähigkeit, den »ständigen Bruch zwischen dem natürlichen Rohmaterial und dem künstlerischen Bewußtsein« (S 241), wie Weiss an derselben Stelle die genannte Polarität beschrieb, in der Gestaltung eines Werks selbst aufzuheben. Diese Entwicklung nachzuvollziehen ist interessant; sie verführt

aber gerade bei einem Autor, der wie wenig andere das eigene Leben und Empfinden von Anfang an zum Gegenstand seiner Kunst gemacht hat, allzu leicht zu biografistischen Erklärungen. Für die Nachgeborenen ist die Frage, wie sich ein Autor *auszudrücken* verstand, aber allemal spannender als die Frage danach, wie ein Autor *sich* auszudrücken verstand. »Wen kümmert's, wer spricht?« zitierte Michel Foucault (B 6: 1974, 7, 10 f., 31) programmatisch Samuel Beckett.

In einer Werkmonografie ist die Frage »Wer spricht?« indes nicht so irrelevant, wie es Diskursanalytiker postulieren. Insbesondere im Fall von Peter Weiss lässt sich eine Analyse der Werke kaum von der Frage nach der historischen Situation des Autors trennen. Trotzdem scheint es sinnvoll, das Gesamtwerk von Peter Weiss nach Gattungen und einzelnen Werken getrennt zu behandeln, sie für sich selbst stehend zu behandeln, weil dadurch der vorschnelle Schluss von der Biografie des Autors auf sein Werk verhindert wird. Wenn gleichwohl, besonders bei den früheren Werken, häufig Bezug auf die Lebensumstände von Weiss genommen wird, so geschieht dies mit Rücksicht darauf, dass hier der Drang, *sich* auszudrücken, dominierte; bei späteren Werken wird diese Rücksicht, gemäß der vorgenannten These von einer zunehmenden Integration von subjektiven und objektiven Schreib-Intentionen bei Peter Weiss, geringer. Wenn gleichwohl auch bei späteren Werken gelegentlich biografische Erläuterungen gegeben werden, so haben sie sekundären Charakter; sie stützen dann eine bestimmte Interpretation oder dienen zur genaueren historischen Situierung des Werks, das ja von dem Individuum Peter Weiss zu einer bestimmten Zeit produziert wurde. Nur in dieser Hinsicht kann der Rekurs auf den Autor nützen. Seine Werke müssen für sich selbst sprechen, und sie können es. Einige tun es sogar mehr, als Peter Weiss selbst meinte. Manche Werke muss man gegen ihren Autor in Schutz nehmen.

Es ist unklar, ob das Peter Weiss gefallen hätte: Knapp zwanzig Jahre nach seinem Tod ist aber klar, dass er einer der großen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts war, der zum Kanon der Literaturgeschichte gehört und auf lange Frist dazu gehören wird: ein moderner Klassiker also. Nun sind Klassiker, einem Bonmot Max Frischs zufolge, zu durchschlagender Wirkungslosigkeit verurteilt. Man kennt sie, aber man liest sie nicht, wie Lessing schon über den seinerzeit bereits kanonisierten Klopstock schrieb. Peter Weiss nun scheint am Anfang des 21. Jahrhunderts sich in einer ähnlichen Situation zu befinden wie Klopstock am Ende des 18. Jahrhunderts. Als Autor zwar kanonisiert, ist dennoch nicht ganz klar, mit welchen Werken genau er letztlich in die Literaturgeschichte eingehen wird. In Klopstocks Fall haben wir es mit einer seit 200 Jahren andauernden Revisionsgeschichte zu tun, und vielleicht wird es Peter Weiss ähnlich geschehen?

Es fällt schwer, in Sachen Weiss zu Beginn des dritten Jahrtausends Prognosen im Einzelnen zu geben. Festzustellen ist aber immerhin, dass *Abschied von den Eltern* (zumindest auszugsweise) ein Lesebuchklassiker geworden ist und dass vor allem *Marat/Sade*, die *Ermittlung* und die *Ästhetik des Widerstands* bislang bevorzugte Gegenstände der Literaturwissenschaft sind. Die anderen Werke verdienen aber darum nicht weniger Aufmerksamkeit: Auch bisher vernachlässigte Schriften von Peter Weiss haben oft Qualitäten, die sie über ihren Anlass hinaus bestehen lassen. Eingeladen sei daher zu einer Tour de force durch Weiss' Œuvre, bei der bekannte Werke etwas kürzer wegkommen, unbekanntere dagegen im Vergleich dazu ausführlicher behandelt werden. Das Urteil über den Kanon, jedenfalls was Weiss angeht, ist noch nicht gesprochen.

Heimatloses Leben

Peter Ulrich Weiss wurde am 8. November 1916 in Nowawes geboren (heutige Adresse: Potsdam, Breitscheidstraße 232). Sein Vater Eugen ›Jenö‹ Weiss (1885–1959), der in Nagy Emöke – bei Nitra in der heutigen Slowakei – geborene Sohn eines Getreidehändlers und gelernter Textilkauflmann, war zu dieser Zeit als Oberleutnant der k. u. k. Armee im polnischen Przemysł stationiert. Seine Mutter Frieda Weiss geb. Hummel (1885–1958), in Basel geborene Tochter eines Uhrenfabrikanten aus dem Schwarzwald war Hausfrau. Peter war der älteste Sohn der Eheleute Weiss; allerdings gab es zwei Stiefbrüder, Arwed (1905–1991) und Hans (1907–1977), aus Friedas erster, 1912 geschiedenen Ehe mit dem Düsseldorfer und späteren Berliner Regierungsbaumeister Ernst Thierbach (1867–1945). Die frisch geschiedene Frieda Thierbach war von Max Reinhardt bei einem Casting für Statistenrollen am Deutschen Theater in Berlin entdeckt worden, wo sie zwischen 1913 und 1915 in einigen Nebenrollen auftrat (vgl. Huesmann, B 6: 1983). Als Schauspielerin wurde sie von verschiedenen Männern hofiert, angeblich soll ihr auch der drei Jahre jüngere Friedrich Wilhelm ›Fritz‹ Murnau einen Heiratsantrag gemacht haben. Doch entschied sie sich für den Textilkauflmann und damaligen Leutnant Jenö Weiss und gab die Schauspielerei auf. Nach ihrer Hochzeit Ende 1915 wurden die Kinder Peter, Irene (1920–2002), Margit (1922–1934) und Alexander (1924–1987) geboren (zur Familiengeschichte vgl. Weiss-Eklund, B 6: 1990, und B 6: 2001; Weiss, B 6: 1978, 7–44).

Nach einem kurzen Zwischenspiel 1917 in Przemysł siedelte die Familie nach Jenö Weiss' Entlassung aus dem Militärdienst 1918 nach Bremen über, wo der Vater mit Partnern einen erfolgreichen Textilhandel (Hoppe, Weiss &



Peter Weiss
Schweden 1974

Co.) begründete, der der Familie Weiss einen gehobenen Lebensstandard ermöglichte. Zum Haushalt gehörten zeitweise eine Köchin, eine Haushaltshilfe und das Kindermädchen Auguste, dem Peter Weiss in *Abschied von den Eltern* ein Denkmal setzte (W 2,65–69). Bremen – auch hier zog die Familie vier Mal um (»Nordischer Hof«, Grünenstraße, Marcusallee, Außer der Schleifmühle und Horner Straße heißen die Stationen) – war für Peter Weiss die prägende Stadt der Kindheit: »Ich habe hier Gehen gelernt, Denken gelernt, Sprechen gelernt, hab' hier meine ersten Freunde gehabt [...]. Ich habe erlebt, was Beziehungen zwischen Menschen sind, und ich hab' auch damals noch ganz unbeeiligt erlebt, was in einer Stadt enthalten ist an Klassenkräften«. Vor allem aber die Atmosphäre der Neustadt beeindruckte das Kind nachhaltig: »Sie prägte das, was später in meinen Bildern immer wieder vorkam, diese Fabrikgebäude, Werften, Hafenanlagen – ganz grundlegende Bilder, die sich eingeätzt haben ins Gehirn und die manchmal in Träumen ganz deutlich wieder herauskommen« (Wu 185 f.).

Peter Weiss besuchte in Bremen die Grundschule und die ersten Klassen des Gymnasiums. Nichts deutete auf seinen späteren Werdegang hin; die erhaltenen Kinderzeichnungen zeugen, so will es scheinen, von keiner besonderen Begabung (vgl. dagegen Hoffmann, B 5a: 1984, 11 f.); die ersten Schreibversuche werden kaum besser ausgefallen sein. Vom Elternhaus kamen wenig kulturelle Anregungen. Immerhin waren die Eltern starke Leser; klassische und zeitgenössische Literatur waren zu Hause verfügbar. Erst als 16-jähriger entwickelte Peter Weiss eine Leidenschaft für Kunst jeder Art.

1929 war die Familie nach Berlin (Preußenallee) gezogen, wo sich der Vater eine selbstständige Existenz aufbaute. »Da fing es an«, erinnerte sich Weiss später:

Da fing es an mit einigen Freunden, die ich damals hatte, die sehr interessiert waren an Kunst. [...] Wir

gingen jeden Sonntag in die Museen, in das Kaiser-Friedrich-Museum, in das Pergamon-Museum – das waren meine frühen Eindrücke, die ich später in der *Ästhetik* in veränderter Form schildere, obwohl es genau so in meinem eigenen Leben war, die Malerei-Erlebnisse, die Musik-Erlebnisse, wir hörten uns die Bach-Passionen an im Berliner Dom, wir gingen in die Bibliotheken, wir lasen alles, was überhaupt zu lesen war, wir verschlangen ein Buch nach dem anderen. In diesen Jahren, zwischen 1931 und 1933, erwarb ich meine ganzen Literaturkenntnisse, den ganzen Hesse, Thomas Mann, den ganzen Brecht, alles lasen wir damals als ganz junge Leute. Ich hatte schon angefangen Gedichte zu schreiben, die ich heute noch habe, diese Manuskripte, geprägt durch Eindrücke, Einflüsse von Wedekind, Hesse und eine Mischung aus beiden.

(MPW 14–16)

Hitlers Machtergreifung bedeutete für die Familie Weiss einen entscheidenden Einschnitt, aus Gründen, die den Kindern zunächst nicht klar waren. Jenö Weiss war jüdischer Abstammung, die Hochzeit 1915 war noch nach mosaischem Brauch geschlossen worden. Bald aber wandte sich Jenö vom Judentum ab, ließ sich, seinen Sohn Peter und seine Tochter Irene anlässlich der Konfirmation seines ältesten Stiefsohns Arwed taufen (13. Februar 1921), wie natürlich auch die folgenden Kinder. Fortan wurde in der Familie über die jüdische Abkunft des Vaters nicht mehr gesprochen, der Kontakt zur Wiener Verwandtschaft weitgehend abgebrochen. Das Verschweigen der Herkunft warfen die Söhne den Eltern übereinstimmend vor. »Ich verstand nicht, warum ich ein Fremdling war, nur, daß ich es war«, klagte etwa Alexander Weiss (B 6: 1978, 18; vgl. W 2,98).

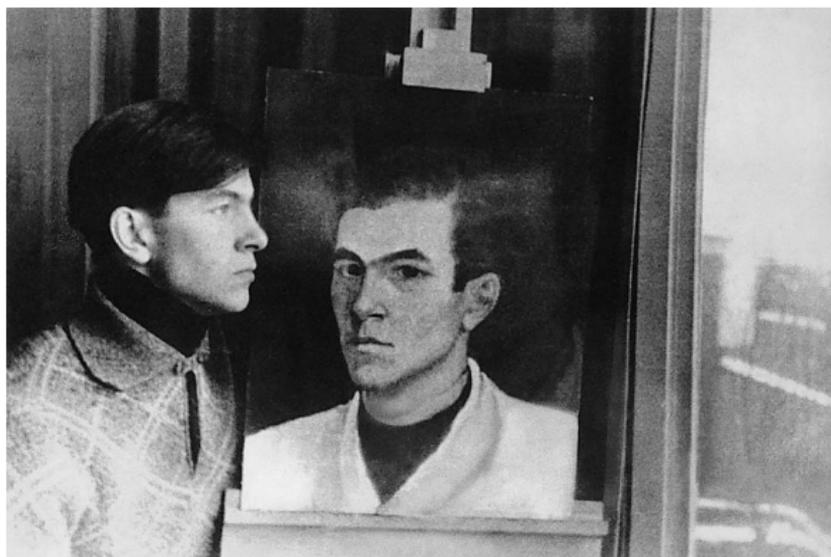
Sogar nach 1933 begriff Peter Weiss bestimmte Repressionen nicht als Folge seines »Halbjudentums« (wie es in

NS-Terminologie hieß),¹ weil er es als Folge seines »Ausländertums« deuten konnte: Wie der Vater und die Weiss-Geschwister besaß er die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft. Jenö Weiss hatte nämlich nach dem Ende der Habsburgermonarchie 1918 für den Staat votiert, in dem sein Geburtsort lag. Dies alles war in Deutschland unproblematisch, solange die Weimarer Republik existierte und die wirtschaftlichen Verhältnisse der Familie stabil waren.

Das hatte sich nach 1933 geändert. Bereits zuvor hatten Weissens die Möglichkeit der Emigration ins Auge gefasst. Zunächst aber versuchte es Jenö Weiss mit verstärkten Assimilationsanstrengungen; er bewarb sich um die deutsche Staatsbürgerschaft, angeblich wollte er sogar in die NSDAP und die SA eintreten (vgl. Weiss, B 6: 1978, 18). Da all das vergeblich war, bereiteten die Eltern die Emigration nach England vor, wohin Jenö Weiss geschäftliche Kontakte hatte.

März 1935 bis Ende 1936 lebte die Familie Weiss bei London (Chislehurst, Willow Grove, Haus »Deep Dene«); danach zog sie ins nordböhmische Warnsdorf (Wohnung in der Niedergrunder Straße), wo Jenö Weiss die kaufmännische Leitung einer großen Weberei übernommen hatte. Nachdem die deutsche Wehrmacht am 1. Oktober 1938 das Sudetenland besetzt hatte, floh die Familie nach Schweden, wo der Vater erst in Borås arbeitete und dann in Alingsås im Auftrag der Brüder Deutsch aus Buenos Aires erneut eine Textilfabrik (SILFA) aufbaute. Bis 1938 bemühten sich die Eltern, vor ihren Kindern die »Lebenslüge« (Weiss, B 6: 1978, 36) aufrecht zu erhalten, sie seien nicht aus politischen Gründen, sondern nur der Geschäfte des Vaters

1 Mit seinem »Judentum« hat Weiss sich zeitlebens nicht sehr intensiv und überhaupt erst spät auseinandergesetzt (vgl. Vogt, B 4: 1991; Heidelberger-Leonhard, B 4: 1992; Breuer, B 4: 1994; Tieder, B 4: 1996). »Was sind Juden eigentlich? Habe keine Ahnung« (NB 2,58). Zu seinen letzten Plänen gehörte aber ein Stück, »aus dem ersichtlich wird, daß er noch einmal den Wurzeln seiner Kindheit nachging, und nun offensichtlich auch mit einem bewußten Akzent auf die jüdische Herkunft« (Haiduk in: PWJ 3,72).



Peter Weiss vor einem Selbstporträt
England 1935

wegen von einem Ort zum andern, von einem Land zum andern gezogen.

Die Weiss-Söhne erlebten daher die Emigration kaum als Folge des historischen Bruchs von 1933, sondern als »Bestätigung der Unzugehörigkeit« (W 2,139) oder »Wurzellosigkeit« (Weiss, B 6: 1978, 26, 41; vgl. W 1,10), die sie »von frühest Kindheit an erfahren« hatten. Dies gilt besonders für Peter Weiss, der in dieser Zeit einen klassischen Konflikt durchlebte. Seit 1933 war er davon überzeugt, dass er Maler werden musste. Sein Vater jedoch – die Schwierigkeiten des Exils vor Augen – wollte, dass er einen praktischen Beruf erlernte, um ihm nötigenfalls zur Hand gehen zu können; er zwang den Sohn noch in Berlin, das Heinrich-von-Kleist-Gymnasium zu verlassen und die Rackow-Handelsschule zu beziehen. In London arbeitete Peter Weiss dann in der Tat im Büro des Vaters, setzte aber auch den Be-

such der Polytechnic School of Photography durch. Daneben lebte er seit 1934, als der Unfalltod seiner jüngsten Schwester Margit »den ganzen Prozeß der [künstlerischen] Produktivität« auslöste (MPW 19), ein nächtliches Parallelleben als Maler und romantischer Dichter. 1936 veranstaltete er in einer Londoner Garage (Little Kinnerton Street) die erste Ausstellung seiner Bilder.

Als die Familie Weiss um den Jahreswechsel 1936/37 nach Warnsdorf kam, hatte Peter Weiss eine Menge kleinerer Arbeiten angefertigt. Das *Skruwe*-Manuskript nutzte er, um im Januar 1937 Kontakt herzustellen zu Hermann Hesse, dessen Werke für ihn »Spiegel« waren, »in denen eine süchtige Identifizierung gebannt ist« (W 2,448). Dass ihm dies gelang, bedeutete für den jungen Künstler den Durchbruch, vor allem für sein Selbstwertgefühl: Im »Nachwort« zur Juni/Juli 1937 geschriebenen *Insel* heißt es: »Ich weiss, es ist schwer, heutigen Tages Künstler zu sein, aber ich ersehne kein leichtes Leben«. Wenn er »wahrhaft zu etwas grossem berufen sein sollte, dann wird es mir gelingen, das durchzusetzen, selbst wenn alle Welt voller Abneigung und ohne Verständnis ist« (MPW 127). Zunächst gelang es ihm, eine Reise nach Montagnola im Tessin zu Hermann Hesse durchzusetzen. Danach ging er daran, mit dessen Hilfe sowie der von Max Barth und von Willi Nowak seine Eltern davon zu überzeugen, ihm ein Studienjahr an der Prager Kunstakademie zu bezahlen. Dort trat er im Herbst 1937 in die Klasse von Nowak ein, wurde rasch akzeptiert, arbeitete »altmeisterlich« in avantgardistischer Umgebung, gewann aber gleichwohl bei der Akademieausstellung im Frühjahr 1938 einen Preis. Im September 1938 unternahm er abermals eine Reise ins Tessin und verlebte dort bis Januar 1939 die erste glückliche Zeit seines Lebens, wie er nachträglich befand (MPW 30).

All dies wurde durch den Einmarsch der Deutschen in das Sudetenland abgebrochen. Die Eltern gingen nach Schweden, und eine Rückkehr nach Prag war für Weiss we-

nig ratsam. Also folgte er den Eltern nach Alingsås (Haus Lillgården): »ein fürchterlicher Sturz zurück in alles Alte! In Schweden fing sofort das Problem wieder mit den Eltern an – wieder mußte ich in der Fabrik des Vaters arbeiten [...], zwei Jahre lang« (MPW 33).

Ende 1940 gelang ihm der Absprung nach Stockholm; gelegentlich kehrte er für kurze Zeit zum Geldverdienen in die Fabrik nach Alingsås zurück oder verdingte sich als Holzfäller, ansonsten aber lebte er seit seinem 24. Geburtstag überwiegend in Schwedens Hauptstadt. Im Roman *Fluchtpunkt* literarisierte er diese Zeit, die für ihn ein Weg aus der Isolation war. »Meine Fremdheit dem Leben gegenüber, die Unmöglichkeit, auf Realitäten, auf andere Menschen einzugehen, sie beginnt langsam zu schmelzen«, meldete Weiss den Schweizer Freunden am 6. August 1941 (Br 160).

In Stockholm verkehrte er zunächst mit anderen deutschsprachigen Emigranten (MPW 34: »In Schweden war für mich das Emigrationserlebnis am stärksten, weil ich die Sprache nicht beherrschte«), zunehmend aber auch mit schwedischen Künstlern. Im März 1941 hatte er seine erste schwedische Ausstellung (Stockholm, »Mässhallen«), 1942 studierte er an der Stockholmer Kunstakademie, 1943 stellte er in Alingsås aus, 1944 beteiligte er sich an den »Konstnärer i landsflykt«-Ausstellungen in Stockholm und Göteborg (»Künstler im Exil«), die ein großer Erfolg wurde, vor allem für Weiss, der in den Zeitungsbesprechungen der häufigst erwähnte deutschsprachige Künstler war (Krause, B 4: 1984, 62). Zunehmend integrierte sich Weiss im Folgenden innerhalb der schwedischen Künstlerszene, beteiligte sich noch mehrfach an Ausstellungen und begann, auch in schwedischer Sprache zu schreiben. Gleichwohl konnte er bis Anfang der 1960er Jahre nicht von seiner künstlerischen Arbeit leben. Zunächst auf Designaufträge aus der väterlichen Fabrik angewiesen, verdiente er nach seiner Einbürgerung in Schweden (8. November 1946) Geld auch mit Re-

portagen (1947), Lehraufträgen zu Filmtheorie und -praxis bzw. Theorie des Bauhauses (seit 1952) an der Stockholmer »Högskola« (später »Kursverksamheten vid Stockholm Universitet«), mit Illustrations- oder Übersetzungsaufträgen, Malkursen, Auftragsfilmen. Nicht zuletzt aber lebte er auch von seinen Frauen (vgl. Palmstierna-Weiss in: Eldh, B 4: 1990, 200; Haiduk in: PWJ 3,70).

Seit 1942 lebte Weiss drei Jahre mit der Malerin und Bildhauerin Helga Henschen (1917–2002) zusammen, die er 1943 heiratete (vgl. Henschen B 4: 1991); die Tochter Rebecca bzw. Randi-Maria wurde 1944 geboren. Es folgte die Beziehung mit der dänischen Künstlerin Le Klint (geb. 1920), mit der Weiss auch drei Jahre zusammenlebte (vgl. Klint, B 4: 1999). Währenddessen heiratete Weiss »pro forma« die spanische Diplomantochter Carlota Dethorey (1928–2002), weil der gemeinsame Sohn Paul 1949 auf die Welt kam. In diesen Beziehungen hatte Peter Weiss »nicht nur als Ehemann, sondern auch als Vater versagt«, resümierte der Freund Manfred Haiduk später knapp (PWJ 3,71). Das änderte sich in der Beziehung zu Gunilla Palmstierna (geb. 1928), die er 1949 kennen gelernt hatte und mit der er seit 1952 zusammen lebte. Daraus entwickelte sich trotz aller Schwierigkeiten (vgl. Eldh, B 4: 1990, 199 f.) eine lange Ehe (Trauung 1964; Geburt der Tochter Nadja 1972), vor allem weil diese Beziehung auch eine der produktivsten Arbeitsgemeinschaften war, die die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts kennt. Einen Teil des Schaffens von Gunilla Palmstierna-Weiss – einschließlich der Verflechtungen mit dem Werk ihres zweiten Ehemanns Peter Weiss – präsentierte die *Szenographie*-Schau in Stockholm und Bochum vor wenigen Jahren (vgl. Palmstierna-Weiss, B 6: 1997).

Mochte auch die Integration in Schweden äußerlich in den 1950er Jahren geglückt erscheinen, »subjektiv und dauerhaft« gelang sie nicht, weil für den Künstler Weiss die Publikumsresonanz zu gering war und anhaltender ökonomischer Erfolg ausblieb (Krause, B 4: 1984, 69). »1959, als das

mit Filme machen, Artikel schreiben, Malerei, auf schwedisch schreiben – als all das nicht mehr ging, da war er eigentlich fertig, wollte alles aufgeben«, berichtete Gunilla Palmstierna-Weiss 1990 in einem Interview mit Gisela Peterson (*die tageszeitung*, 18. Juli 1990). Genau zu diesem Zeitpunkt aber setzte die Resonanz auf seine deutsch geschriebenen Texte zunächst in Westdeutschland ein: *Der Schatten des Körpers des Kutschers* wurde von Walter Höllerer für *Akzente* angenommen und an den Suhrkamp-Verlag vermittelt. Nach diesem ›Debüt als deutscher Schriftsteller‹ ging es Schlag auf Schlag; in kurzer Folge erschienen die verschiedenartigsten Texte, bis Weiss 1964 mit *Marat/Sade* zu einem weltweit beachteten Autor wurde. Er war damals sogar als Gründungsdirektor der in Aufbau befindlichen Filmakademie in Westberlin vorgesehen, lehnte aber die Berufung ab, weil er jetzt die Chance sah, als freier Autor überleben zu können und nur noch das zu machen, was er selbst richtig fand (NB 1,293). Innerhalb von nur knapp zwei Jahrzehnten schuf Weiss nun ein Werk, das ihn zu einem Klassiker der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur werden ließ.

Das Gefühl von »Unzugehörigkeit« (W 2,98, 139; PWG 249) vermochte jedoch auch dieser Erfolg nicht zu beseitigen. »Die wilden Reisen, die ich immer wieder unternehme, sie sind weiterhin Ausdruck der Emigration. Menschen, die in einem natürlichen Milieu beheimatet sind, brauchen diese Reisen nicht. Sie können irgendwohin in Ferien fahren, können reisen, um neue Eindrücke zu sammeln. Wenn ich reise, tue ich es mit der Frage, ob ich einen Wohnort finden könnte.« Er sage zwar, »ich könnte überall zuhause sein, doch es stimmt nicht. Ich bin es nirgendwo«, heißt es in einer auf den 14. Juli 1969 datierten Passage der *Notizbücher* (NB 1,657 f.), die seine Frau bestätigte: »So lang ich Peter gekannt habe, hat er gesagt: ›Wir müssen weg.« Weiss hielt es weder in Paris noch in Berlin, New York, London oder Frankfurt lange aus: »Ich weiß nicht, wieviel Wohnungen

wir hatten. Wir haben immer gesucht, gelebt, gewohnt und wieder aufgegeben. [...] Aber das Bedürfnis wegzugehen, das ist immer da gewesen« (*die tageszeitung*, 18. Juli 1990).

Letztlich ist es bei dem »Provisorium Stockholm« (NB 1,658) geblieben, nicht zuletzt, weil die Situation außerhalb des deutschen Sprachraums trotz aller Schwierigkeiten bei Peter Weiss offenbar erst die Energie freisetzte, sein häufig genug quer zu allen Modeströmungen stehendes Œuvre zu schaffen. Sein Leben »zwischen zwei Sprachen« (R 1,177) hat Weiss oft reflektiert. Für ihn war das Ringen um den richtigen sprachlichen Ausdruck ein permanenter Kampf, der ihn oft genug bis an den Rand der Erschöpfung oder gar in die »Depression« (PWJ 3,25) trieb, besonders als ihm der Lektor des Suhrkamp-Verlags nach Abschluss der *Ästhetik des Widerstands* das Gefühl vermittelte, er »sei der deutschen Sprache nicht mehr mächtig« (PWJ 3,27; vgl. dazu Haiduk, B 5d: 1990; Strützel, B 5d: 1993). Literarisch aber trug dieser zermürbende Kampf reiche Frucht; früh schon, als er sich auf schwedisch auszudrücken begann (vgl. das *Nachwort* von Gunilla Palmstierna-Weiss in: *Die Besiegten*, B 1: 1985, 156: »Peter Weiss schrieb ein sehr reines, knappes und klares Schwedisch«), wie später in den deutschsprachigen Werken, die sich durch ihre eigentümliche sprachliche Präzision auszeichnen, durch eine »Sensibilität für jedes einzelne Wort, für jede Nuance. Jedes Wort galt es zu wägen, Schreiben bedeutete Widerstand zu überwinden und zugleich zu leisten, ästhetischen Widerstand« (Palmstierna-Weiss, B 4: 1984, 193).

Als Peter Weiss im April 1982 aus Deutschland nach Stockholm zurückkam, gab es abermals ziemlich ernsthaft den Plan, nach Berlin überzusiedeln und als Schriftsteller wieder anzuknüpfen an die »Zeiten der 60er Jahre, er wollte das Psychologische von damals kombinieren mit dem Politischen und den Erfahrungen, die er in den letzten 10 Jahren gemacht hatte. Das wäre sicher ein Anfang für eine neue Ara geworden«, erinnerte sich Gunilla Palmstierna-Weiss

(PWF 12). Weiss starb aber am 10. Mai 1982 in einer Stockholmer Klinik.

»Wer ihn gekannt hat, denkt zurück an einen ernsten Menschen, der lachen konnte: an einen Freund der Schwachen und der Opfer, dem alle Sentimentalität fernlag. An einen hochbegabten Menschen, der immer bescheiden blieb. Der Würde besaß in der Armut wie im Wohlstand. Beim Angriff, wenn es um Gegner ging, wie in der Freundschaft« (Mayer, B 6: 1993, 191 f.).

Malerei, Zeichnung, Collage

Peter Weiss hat stets gemalt *und* geschrieben, beides lief »neben- und ineinander her«, wie er später notierte, beides kam »aus gleicher Quelle« (PWA; »Kopenhagener Tagebuch«). Doch bis Mitte der 1940er Jahre stand die Bildkunst als Medium des künstlerischen Ausdrucks im Vordergrund. Danach verdrängten der Film und vor allem die literarische Arbeit die Bildkunst als bevorzugtes Ausdrucksmittel, doch gab Peter Weiss sie nie ganz auf. Die letzte Collage zu seiner Erzählung *Abschied von den Eltern* entstand 1982 kurz vor seinem Tod.

Das bildkünstlerische Werk lässt sich grob in folgende Phasen einteilen: tastende Anfänge vor 1934; eine überwiegend düstere und altmeisterlich geprägte Phase von 1934 bis 1941; der Versuch, den Anschluss an die künstlerische Moderne (wieder) zu finden, von 1941 bis 1946; und endlich die Periode der Reduktion des malerischen Ausdrucks nach 1947.

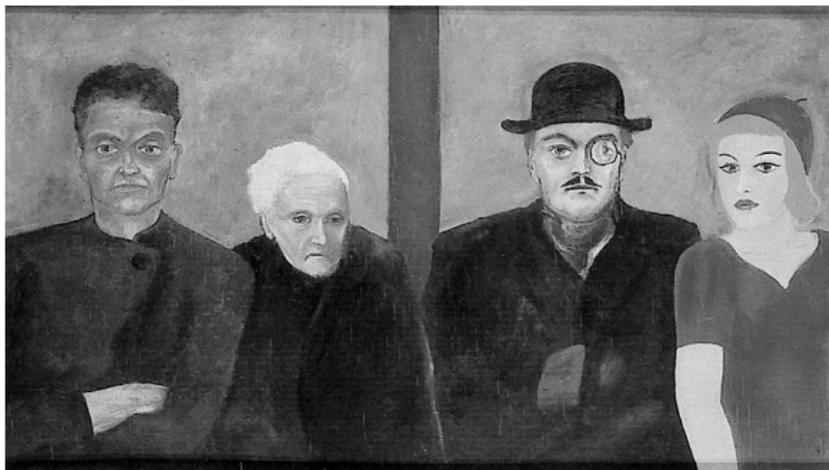
Die ersten Zeichnungen und Aquarelle von Weiss sind – soweit erhalten – kaum der Rede wert. Es handelt sich durchgehend um Fingerübungen aus der Zeit seines Besuchs der Zeichenschule bzw. der Malschule von Eugen Spiro 1932/33. Die aquarellierte Tuschezeichnung *Berl[in] Friedrichstraße* (31 × 25 cm) lässt immerhin erahnen, welchen Eindruck die zeitgenössische moderne Malerei auf den Schüler gemacht hat; Weiss nannte verschiedentlich als Anreger jener Jahre Maler wie Emil Nolde, Lyonel Feininger, Paul Klee, Max Ernst oder Otto Dix.

Als die zwölfjährige Schwester Margit 1934 nach einem Unfall starb, löste dies bei Weiss »eigentlich den ganzen Prozeß der Produktivität« erst aus (MPW 19). Noch in Berlin entstanden einige auch großformatige Gemälde, die heute jedoch zum größten Teil verschollen sind. »Schwarze

dunkle Bilder, voller Trauer, voller Verzweiflung«, wie sich Weiss erinnerte (ebd.). Fotos zeigen das große Bild, das Weiss malte, als seine Schwester im Krankenhaus mit dem Tod, »ihrem unheimlichen Geliebten rang«, und das Weiss in *Abschied von den Eltern* beschrieb: »Aus dem schwarzen Hintergrund wuchsen drei Gestalten in weißen Gewändern hervor, Ärzte, oder Richter, ihre Gesichter waren in erdrückendem Ernst gebeugt, ihre niedergeschlagenen Blicke wiesen jegliche Begnadigung ab« (W 2,100).

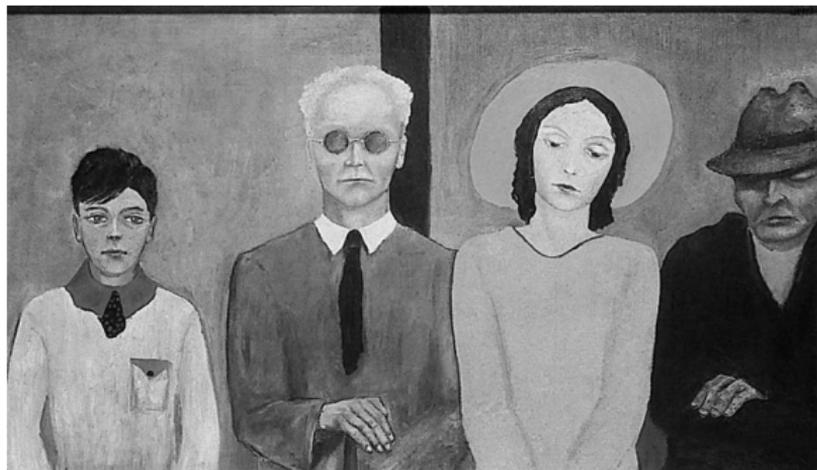
Das Gefühl von Isolation, Verfolgung und Ausgeliefertsein an ungnädige Mächte beherrschte fortan die Bilder von Weiss. Sie waren düster und melancholisch, häufig auch grausam. Für Weiss war das Zeichnen und Malen eine Möglichkeit, der Sprachlosigkeit zu entkommen, der er sich in doppelter Hinsicht ausgeliefert fühlte: zunächst durch den Verlust der Schwester, die das einzige Familienmitglied war, von dem er sich verstanden fühlte; und dann durch die Emigration nach England bzw. in die Tschechoslowakei, die ihn in eine Situation »zwischen zwei Sprachen« (R 1,177) versetzte, in der ihm weder die Muttersprache, aus der er sich verbannt fühlte, noch die neue Sprache, die er zu wenig beherrschte, taugliches Mittel des persönlichen Ausdrucks war. »In diesem Zustand lag es nah, daß er sich nur noch an die Bilder hielt. Er projizierte die inneren Bilder auf Tafeln, und diese Tafeln brachen nicht, wie die Blätter mit Wortzeichen, vor der Leere auseinander, sie hielten, sie spiegelten sein Vorhandensein«, beschrieb Weiss später diese Situation, von sich als »dem Schreibenden« in der dritten Person sprechend (R 1,179).

Noch aus der Berliner Zeit stammt das Diptychon *Menschen in der Straßenbahn*, zwei Ölgemälde auf Holztafeln (je 53 × 90 cm), stilistisch oszillierend zwischen expressionistischer und neusachlicher Malweise. Das Diptychon wirkt fast wie eine Illustration zu Alfred Wolfensteins berühmtem Sonett *Städter*: »Ineinander dicht hineingehakt / Sitzen in den Trams die zwei Fassaden / Leute, wo die Blicke eng



Peter Weiss: Menschen in der Straßenbahn I
Öl auf Holz, 1934

ausladen / Und Begierde ineinander ragt.« Und »wie stumm in abgeschlossener Höhle / Unberührt und ungeschaut / Steht doch jeder fern und fühlt: alleine« (in: *Menschheitsdämmerung*, B 6: 1993, 45 f.). Jeweils vier Figuren sitzen nebeneinander und blicken abgestumpft oder teilnahmslos aus dem Bild heraus, wenn die Augen nicht sogar ganz oder halb geschlossen sind bzw. hinter einer dunklen Brille verschwinden. Eine Ausnahme stellt der Blick des Jungen auf der zweiten Tafel dar, in dem sich unschwer ein Selbstporträt von Weiss erkennen lässt: sein Blick scheint wach und interessiert, doch seine Isolation wird noch einmal dadurch betont, dass er die einzige Figur ist, die durch einen Zwischenraum vom Nachbarn getrennt ist, während sich die Konturen der anderen Figuren, so scharf sie gezogen sind, räumlich überschneiden. Die Farben der beiden Bilder sind matt, eher dunkel und betonen die triste Stimmung. Ausgenommen ist lediglich die Kleidung der beiden jungen Frauen, die grell rot bzw. gelb



Peter Weiss: Menschen in der Straßenbahn II

Öl auf Holz, 1934

gemalt ist. Das Mädchen in Rot kann man wegen ihrer auffälligen Kleidung und den vollen roten Lippen, wegen ihres zwar leeren, aber herausfordernden Blicks als »Straßenmädchen« bezeichnen (Hoffmann, B 5a: 1984, 16). Stellt man sich die beiden Tafeln als Abbildungen einander gegenüber sitzender Fahrgäste vor, starrt das Ebenbild des Malers das »Straßenmädchen« an. Auf seiner Seite sitzt jedoch das gelb gekleidete Mädchen, mit gebrochenem Blick und einem wie ein Heiligenschein wirkenden Hut: unverkennbar eine jener »madonnenhaften Figuren«, zu denen Weiss seine tote Schwester in zahlreichen Bildern idealisierte: »überall kommt die Gestalt der Schwester vor [...] immer als eine Art von Idealbild, das weiter lebte« (MPW 21). Sie ist die am meisten entkörperlichte Figur der beiden Tafeln, aber auch die auffälligste. Wenn man will, kann man das Diptychon auch als Ausdruck jener Konstellation lesen, die Weiss später in *Abschied von den Eltern* beschrieben hat: die Begierde und die Unfähigkeit zugleich, eine andere Frau als

die tote Schwester in der Wirklichkeit und nicht nur in der Fantasie zu lieben (W 2,129–131). Ohne dass es dem Künstler damals bewusst gewesen sein muss, drückt sich in dem Diptychon seine Ohnmacht in diesem Konflikt durch die merkwürdige Verkehrung des realen Altersverhältnisses aus: der Maler stellt sich als vielleicht 12-jährigen Knaben dar, während die idealisierte Schwester, die als 12-jährige starb, hier wie eine junge Frau von gut 18 Jahren erscheint (ebenso übrigens das Mädchen in Rot), also so alt ist wie der Maler in Wirklichkeit.

Man hat diesem Diptychon zurecht eine »frühreife psychologische Schärfe« zugesprochen, und in der Tat lässt sich die frühe Bilderwelt des Peter Weiss insgesamt als »bildlich-psychologische Vergegenständlichung innerer und äußerer Nöte« und wie eine »Autobiographie in Bildern« lesen (Böttcher/Mittenzwei, B 6: 1980, 331). Innere und äußere Not sind zumeist in allegorisierenden Darstellungen miteinander verwoben.

In *Abschied von den Eltern* erzählte Weiss, dass er sich als Kind aus der bedrückenden Gegenwart in das »Exil« der Gartenlaube oder des Dachbodens flüchtete und dort Fantasien von »Tod und Zerstörung« nachhing (W 2,76, 80). Seine »Visionen von apokalyptischen Landschaften mit Feuersbrünsten, fliehenden Tieren, Ertrinkenden und vergehenden Städten«, »Visionen von Gekreuzigten und Geißelten, von schrecklichen Fratzen und verführerischen Frauengesichtern« (W 2,118 f.) bannte Weiss in den 1930er Jahren mit groß angelegten Gemälden. *Die Maschinen greifen die Menschen an*, gemalt in London 1935 (Öl auf Holz, 53 × 53 cm), und *Das große Welttheater*, gemalt 1937 in Prag (Öl auf Holz, 120 × 170 cm), sind die Hauptwerke dieser Zeit.

In dem erstgenannten Bild sieht man zwischen Ruinen eine von metallisch schimmernden Maschinenteilen gehetzte Menschenmenge vorn aus dem Bild gleichsam herausfliehen. Die Bildidee erinnert an James Ensors Radie-

rung *Der Tod verfolgt die Herde der Menschen* von 1896 (Hoffmann, B 5a: 1984, 30), das Thema ist das im Expressionismus bis zur Maschinenstürmerei gesteigerte Unbehagen über die Dehumanisierung der Welt durch ihre Technisierung. Konkret dürfte eine Halluzinationsszene aus Hermann Hesses *Steppenwolf* den Anstoß für das Gemälde geliefert haben (vgl. Hiekisch-Picard, B 5a: 1984a, 96 f.). »Da riß es mich in eine laute und aufgeregte Welt. Auf den Straßen jagten Automobile, zum Teil gepanzerte, und machten Jagd auf die Fußgänger, überfuhren sie zu Brei, drückten sie an den Mauern der Häuser zuschanden. Ich begriff sofort: es war der Kampf zwischen Mensch und Maschine, lang vorbereitet, lang erwartet, nun endlich zum Ausbruch gekommen« (Hesse, B 6: 1979, 196).

Das zweite Gemälde ist komplexer angelegt. Es ist das vom Format her gesehen größte erhaltene Gemälde von Weiss. Auf zwei Quadratmetern versammelte er in einer nächtlichen Totallandschaft (Stadt, Land, Gebirge, Meer) ein Panorama aller möglichen Katastrophen: Mord, Folter, Krieg, Bestien, Schiffbruch, Vergewaltigung, Flutwelle, Sturm, Hinrichtung, Mänaden, Selbstmord, Teufelsmarter, Schlägerei, Feuersbrunst. Immerhin gibt es auch positiv konnotierte Szenen: Geburt, Tanz, fröhliches Jahrmarktstreiben, träumerische Selbstvergessenheit. Intendiert war eine Gesamtansicht der Welt, in der Hölle und Paradies, Vergehen und Werden, Hass und Liebe gleichermaßen anschaulich werden, doch überwiegt zweifellos der Schrecken und die Not (vgl. auch das in MPW 138 faksimilierte Gedicht aus *Skrüwe*). Weiss orientierte sich bei diesem Bild in Technik und Ausdruck vor allem an den altniederländischen Malern Pieter Brueghel d. Ä. (*Triumph des Todes; Die tolle Grete; Der düstere Tag; Der Tanz unter dem Galgen; Die Kreuztragung Christi; Der Seesturm; Der Turmbau zu Babel*) und Hieronymus Bosch (*Das tausendjährige Reich; Die Versuchungen des Heiligen Antonius*).

Weiss beschrieb 1941 in einem Brief an Hermann Levin

Goldschmidt eine 1940 begonnene zweite Version des *Großen Welttheaters*, die allerdings niemals beendet wurde (vgl. Br 159); darin bezeichnete er ein Liebespaar im Vordergrund, das »in zerfetzter, halb abgerissener Kleidung, in Coitus-Umarmung liegt, selbst verderbenselig in dem großen Verderben und doch abgeschlossen von der chaotischen Welt und von eigener Welt durch ihre Liebe umgeben«, als die »Hauptfiguren« seines Gemäldes (Br 157). Solche selbstvergessenen Figuren gibt es auch schon in dem *Großen Welttheater* und in *Die Maschinen greifen die Menschen an*.

In dem Gemälde von 1937 sieht man im Mittelgrund rechts vorn zwei Liebespärchen, im Vordergrund eine »natürliche« Nackte und unterhalb dieser, in einer Art Erdhöhle, einen verträumt dasitzenden Jungen; auf dem fabrikartigen Turm des Gebäudekomplexes im Mittelgrund sitzt ein Junge im Nachthemd, der mit einem Fernrohr den Mond zwischen den stürmenden Wolken betrachtet.

In dem Gemälde von 1935 erkennt man im Obergeschoss des aufgerissenen Hauses einen selbst in der kleinen Figur noch als Peter Weiss identifizierbaren Maler vor der Staffelei, der unbeeindruckt von der Panik und Zerstörung draußen und dem Tod drinnen das romantische Bild eines kahlen Baums mit Mondsichel malt, das an Caspar David Friedrichs Gemälde erinnert.

In diesen Figuren thematisierte Weiss sein Verhältnis zu der auseinander fallenden Welt der späten 1930er Jahre. Diese Bilder sind, so beschreibt es Beat Mazenauer, »Abbild elementarer innerer Kämpfe und zugleich innegewordene Außenwelt, der das Ich einzig standzuhalten vermag, indem es in den Mond schaut. Weiss' romantische Bildsprache verinnerlicht also »die Welt« oder grenzt sie ganz aus; so demonstriert er gleichzeitig sein Außenseitertum wie seine Unsicherheit« (Mazenauer, B 5a: 1995, 19). Seine Malerei dieser Zeit drückt eine Sehnsucht nach dem romantischen Rückzug in ein privates Glück aus, das gegen alle Katastrophen der Welt gefeit wäre.

1937 ist auch das Jahr, in dem Weiss endlich und gleich mehrfach die Anerkennung als Maler erhält, die er sich wünschte und die ihm seitens der Eltern stets versagt geblieben war (vgl. MPW 19: »Auseinandersetzungen mit meinen Eltern, die natürlich nicht wollten, daß ich Maler werde, wovon allerdings *ich* fest überzeugt war«; ebd., 23: »ich habe ständig um meine Mutter geworben, gehofft, sie möge nun endlich erkennen, was ich da tue, daß ich tatsächlich fähig bin zu eigenen Leistungen. Meine Eltern wollten das beide nie richtig anerkennen«). Anfang 1937 schrieb Weiss an Hermann Hesse, legte ein Konvolut mit »Geschichten, Bildern und Gedichten« bei (gemeint ist *Skruwe*; der Brief ist faksimiliert bei Richter, B 4: 1984, 38 f.). Hesse antwortete am 21. Januar 1937: »Begabung haben Sie ohne Zweifel, sowohl als Dichter wie als Zeichner«. Er riet Weiss aber, sich zunächst auf die malerische Karriere zu konzentrieren. »Ihre Zeichnungen scheinen mir schon reifer und selbständiger zu sein als das Geschriebene. Ich könnte mir denken, daß Sie als Zeichner rascher fertig werden und auch Anerkennung finden, denn als Dichter« (Brief faksimiliert in MPW 87). Durch Vermittlung von Hesse, den Weiss im Sommer besucht hatte, und dessen Prager Bekannten Max Barth erhielt Weiss im Oktober einen Platz in der Malerklasse Willi Nowaks an der Prager Kunstakademie. Dort entstand unter anderem *Das große Welttheater*, für das, und für ein weiteres Gemälde mit dem Titel *Das Gartenkonzert*, er im Frühjahr 1938 sogar einen Preis der Akademie erhielt.

Das Gartenkonzert (Öl auf Holz, 106 × 83 cm) ist für den weiteren Weg des Malers Peter Weiss wahrscheinlich sogar signifikanter als die welttheatralischen Gemälde, denn hier realisierte sich das möglicherweise damals noch unbewusste, nachher aber gewollt verfolgte Konzept einer »Autobiographie in Bildern« vergleichsweise genauer. Weiss malte sich hier als Musiker vor einem Tasteninstrument sitzend mit einem Publikum, das niedergeschlagen den verklungenen oder niemals gespielten Tönen nachlauscht. Eine

männliche Figur im Vordergrund, die auch ein Alter Ego sein könnte, hält sich (der ertönten Dissonanzen wegen?) ein Ohr zu; die weibliche Figur hinter ihm, die abermals die idealisierte verstorbene Schwester Margit darstellt, scheint noch verzückt zu lauschen; die beiden die Mittelgruppe flankierenden Gesichter zweier weiterer Männer wirken enttäuscht: deshalb, weil das erwartete Konzert nicht stattfand, oder weil das Falsche gespielt wurde?

Das *Gartenkonzert* lässt diese Fragen offen. Weiss' anschließend entstandene Gemälde beantworten die Frage nach dem Standpunkt des Ichs genauer. Die Mauern, die auch schon die Aussicht aus Gartenzimmer oder Wintergarten in dem eben besprochenen Gemälde begrenzen, rücken immer näher an den als Einzelfigur auftauchenden Protagonisten der am neusachlichen Stil sowie Caspar David Friedrich orientierten Gemälde heran. *Der Junge im Garten* (Öl auf Holz, 49 × 45 cm) zeigt einen verloren wirkenden Jungen zwischen kahlen Bäumen im Garten eines kapellenartig aussehenden und fern an die ehemalige Villa der Familie Weiss in der Bremer Marcusallee erinnernden Gebäudes. Hinter einer Mauer im Hintergrund erhebt sich die Silhouette einer Stadt. Ähnlich wirkt das Bild *Jüngling am Stadtrand* (Öl auf Holz, 66 × 58,5 cm), wo ein einsamer junger Mann in einem eingemauerten Hof geht, mit Blick auf eine Treppe im Hintergrund, die in die Stadt zu führen scheint. Eine Möglichkeit, den eingemauerten Bezirk zu verlassen, ist auf Bildern wie *Im Hinterhof* (Öl auf Holz, 22 × 12,2 cm) oder *Im Hof des Irrenhauses* (Öl auf Holz, 68 × 54 cm) nicht vorhanden, ebensowenig übrigens für *Kaspar Hauser* (auch unter dem Titel *Junger Mann in der Landschaft*, Öl auf Holz, 28 × 20 cm), der umgeben von einem undurchdringlich wirkenden Dickicht von der am Horizont erscheinenden Stadt getrennt ist.

Alle zuletzt genannten Bilder sind 1938 entstanden und Ausdruck einer vollständigen Isolation. Es gibt nicht einmal mehr – wie im *Gartenkonzert* – eine, wenn auch verständ-