

**CARL PIETZCKER**

Individualistische Befreiung als Kunstprinzip  
„Das Duell“ von Peter Weiss

Aus: Johannes Cremerius (Hrsg.)  
**Psychoanalytische Textinterpretation**

**Carl Pietzcker**

**Individualistische Befreiung als Kunstprinzip**  
›Das Duell‹ von Peter Weiss

Sonderdruck Hoffmann und Campe Verlag

# Individualistische Befreiung als Kunstprinzip »Das Duell« von Peter Weiss

von  
Carl Pietzcker

Peter Weiss schrieb die Erzählung »Das Duell« 1951 in schwedischer Sprache und veröffentlichte sie 1953 in Stockholm;<sup>1</sup> erst 1972 erschien sie in deutscher Übersetzung. Der Leser steht ihr zunächst ratlos gegenüber, denn nichtdeutbare Bilder scheinen hier ohne erkennbaren Zusammenhang aufeinander zu folgen. Wer genauer hinsieht, entdeckt freilich, daß Weiss Vorgänge, wie sie die Psychoanalyse beschreibt, bildhaft und in innerer Konsequenz darstellt. Dieser Aufsatz soll mit Hilfe der Psychoanalyse das zunächst Unverständliche dem Verständnis öffnen; nur das ist seine Aufgabe. Er folgt weitgehend dem psychoanalytischen Ansatz des Textes, läßt wie dieser die soziologische Komponente außer acht und steht so einem Kommentar zu subjektiven Regungen näher als einer metatheoretisch fundierten psychoanalytischen Interpretation.

Die Erzählung liest sich über weite Strecken, als liefe hier ein Film ab, der aus unterschiedlicher Perspektive erläutert wird. Dialoge fehlen nahezu; die wenigen werden in der Regel in indirekter Rede referiert, die Reflexionen der Figuren wirken wie Überlegungen des Erzählers. Das Geschehen tritt vor die deutende Sprache, die sich reflektierend zu ihm verhält, ohne es ihrerseits zu bestimmen. An den Film erinnern: der rasche Wechsel der Perspektiven und Schauplätze, die montierte Sequenz unverbundener Abschnitte, die Zeitlupe, die Auflösung der Figuren, die ineinander übergehen, der Verzicht auf eine sich im Dialog entwickelnde Handlung und entsprechend der weitgehende Verzicht auf eine einheitliche, in ihrer Kontinuität zu überblickende Fabel. Wie im Film wird das Innere der Figuren, ihre Psyche, ins Bild umgesetzt und in die erzählte Realität eingebliendet. Als ein Beispiel dieses Stils wollen wir den Eingang der Erzählung analysieren:

»Der gefrorene Park. Lea in einem Schneemantel, glitzernd in einer Woge aus weißen Blüten, die von den kahlen schwarzen Bäumen herabschneiten. Strahlenkränze zwischen den Zweigen und den vereinzelt Laternen, Eisblumen streckten sich aus dem Teich und tasteten nach ihren eilenden Füßen. Und die Schwäne, die ausgespannten, schlagenden Flügel, die Schwäne mit klatschenden breiten Gummifüßen, emporgestreckten Hälsen und aufgesperrten Schnäbeln aus dem Eisloch steigend. Die weißen Vögel kamen auf sie zu, sie wich zurück. Am Wegrand ein toter junger Schwan, ihr Fuß stieß an die steifen Federn, rückwärts, gleitend rutschend, erstieg sie den Hügel, die Schwäne waren bei dem toten Vogel zurückgeblieben, Kristallsträucher sprühten Perlen über sie, es war als fiele sie, als fiele sie aufwärts, in einem Mantel aus warmem wolligen Schnee.« (D 9)

Der Abschnitt beginnt wie ein Film mit einem ruhenden Bild: Lea im Park, in einer gefrorenen Jugendstillandschaft. Dann gerät der Zustand in Bewegung; sie geht von der Natur, von den Eisblumen aus und setzt sich in der Bewegung der Schwäne fort. Lea dagegen wird getrieben, reagiert nur. Als ließe man einen Film zurücklaufen, gleitet sie rückwärts den Hügel hinauf; der Eindruck entsteht, »als fiele sie aufwärts«. Selbst dort, wo sie aktiv sein müßte, beim Steigen, setzt sich also die Passivität ihrer Bewegung fort. Dieser Vorgang wirkt wie gefilmt; er wird nicht von einem erzählenden Subjekt eingeleitet, situiert und vorgeführt. Wo sich ein Subjekt zu ihm verhält, sucht es nur den Eindruck wiederzugeben, den er weckt, nicht aber ihn zu deuten: »es war als fiele sie aufwärts«.

Der ungedeutete Vorgang setzt in einer scheinbar realistisch gezeichneten Landschaft ein, die jedoch schnell phantastische Züge annimmt; so wird er selbst phantastisch: Lea erscheint wie eine Schneepinzessin, die aus der winterlichen Natur vertrieben wird. Dieses Bild verlangt nach Deutung, bietet zunächst jedoch keine an. Im Gang der Erzählung werden dann einzelne seiner Momente und Voraussetzungen entfaltet, in neuen Zusammenhängen gezeigt und reflektiert, so daß sich allmählich Ansätze zu seiner Deutung ergeben, jedoch nie eine Gesamtdeutung. Es bleibt immer auch bloßes, nur durch seine eigene Gegenwart gerechtfertigtes phantastisches Bild.

Einen ersten Hinweis zur Deutung bietet uns das Schlußbild (D 130), das die Bewegung des Anfangsbildes umkehrt: Lea kehrt in die gefrorene Landschaft zurück und wird, von den Schwänen begrüßt, »eins mit dem Park«. Im Eingangsbild löst sie sich also wohl aus ihrer Einheit mit der kalten Natur. Und wenn sie hier an einen toten Schwan stößt, dieser dort aber fehlt, während sie nun ihr Kind auf dem Arm trägt, so können wir den toten jungen Schwan vielleicht als Anspielung darauf verstehen, daß sie – wie sich später zeigt – anfangs vor ihren Kindern flieht und eine Abtreibung erwägt.

Einen Schritt weiter hilft uns eine Stelle, an der es von einer anderen Figur, von Leas Ehemann Robert, heißt, »er war getrieben worden von einem Verlangen nach einem langsamen schwerelosen Fall, nach einem Stürzen im Zeitlupentempo durch stäubenden Schnee« (D 60). Hier erscheint Leas Bewegung, die wohl erst durch ihr Zeitlupentempo den Eindruck, »als fiele sie aufwärts«, erweckt, umgekehrt. Da aus dem Zusammenhang deutlich wird, daß Robert sich auf sich zurückgezogen und seiner Todessehnsucht überlassen hatte, können wir aus der Umkehrung schließen, daß Lea hier aus Einsamkeit und Todesnähe zu den Menschen getrieben wird; und tatsächlich gelangt sie unmittelbar nach der Vertreibung aus dem Park zu Gregor, ihrem Geliebten. Wir beginnen uns damit einer psychologischen Deutung zu nähern und fühlen uns ermutigt, fortzufahren, wenn die Frigidität Leas, von der die Erzählung berichtet, später als Frost und Eisblock erscheint und der Koitus als Aufbrechen des Eisblocks (D 65). Den gefrorenen Park verstehen wir nun als ein Bild ihrer »Gefrorenheit« und »Unzugänglichkeit« (D 126) und den weißen Schnee als Bild ihrer Abwehr gegen die Triebe (vgl. D 25 ff.).

Einmal aufmerksam gemacht auf ihr Sexualverhalten, finden wir von dort aus auch einen Ansatz zur Deutung der Schwäne. Schon zu Beginn der Erzählung phantasiert Lea:

»Nun hatte sie die beiden [Männer] gebunden liegen in ihrer Grotte, [...] sie sah die Geschlechtsteile, die sich aufrichteten, sie aber nicht erreichen konnten. Sie hielt ihre hochgezogenen Knie mit den Armen fest umklammert und wartete.« (D 15)

In dieser Phantasie ersehnt sie den sexuellen Angriff und hält den Angreifer zugleich auf Distanz (vgl. D 62). Wie hier die Geschlechtsteile, so richten sich im Eingangsbild die Schwäne gegen sie; da sie jedoch nicht gebunden, also auf Distanz zu halten sind, läßt Lea sich von ihnen vertreiben. In den Schwänen, können wir vermuten, wird der männliche sexuelle Angriff, demgegenüber Lea sich angstvoll fasziniert verhält, zum Bild. Mit ihnen hat der Sexualwunsch das Eis der Frigidität durchbrochen: Die sexuelle Bedrohung kommt aus dem »Eisloch«.

Eine mythologische Reminiszenz hilft uns weiter. Lea, die vor den Schwänen zurückweicht, erinnert an Leda, die im Schwan Vater Zeus liebte. Wir fühlen uns bestätigt, wenn Lea sich in späteren Phantasien einem Adler hingibt, dem Vogel des Zeus, und als eine zweite Danaë dem Regen (D 54). Hinter der Hingabe an den Adler verbirgt sich, wie die Erzählung zeigt, die unbewußte Liebe zum Vater, der Inzestwunsch. Wenn Lea vor den Schwänen, die dem Eisloch entsteigen, den Hügel hinauffliegt, meint das also wohl ihre Flucht vor dem unbewußten Inzestwunsch, der nun ins Bewußtsein dringt. Später nähert sie sich dem Unbewußten und damit dem Inzestwunsch; dort heißt es dementsprechend in Umkehrung des Bildes: »Die Treppe hinunter wie einen Abhang hinunter zum Meer« (D 43). Die psychologische Bedeutung, die wir fanden, wird im Gang der Erzählung nur mittelbar erschlossen. Sie bestimmt nicht das ganze Bild und verbirgt und offenbart sich hinter mythologischen und literarischen Reminiszenzen. Lea erinnert an Leda, an Jakobs Frau Lea, den Engel, mit dem er ringt (D 113), und damit an *Strindberg*<sup>2</sup>, und sie erinnert an *Mallarmé*, dessen *Hérodiade* zur Nacht spricht »Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté, / Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!«<sup>3</sup> – eine Anrede, die den Zustand Leas genau beschreibt. Lea wird aus ihrer weißen Nacht von Eis durch die Glut vertrieben, die unter dem grausamen Schnee brennt. Diese Glut erscheint als Schwan – der bei *Mallarmé* den Turm der *Hérodiade* verlassen hatte.<sup>4</sup> Das Eingangsbild, so können wir zusammenfassen, wirkt durch sich selbst, hat eine psychologische Bedeutung und spielt auf eine Literatur an, deren Überwindung sich in ihm schon ankündigt. Das gilt für den Stil der ganzen Erzählung, dem wir uns nun wieder zuwenden.

Die Nähe zum Film ist Nähe zum surrealistischen Film, der die Bilder des Traums in die Darstellung der Realität einbrachte, die Gesetze der Logik außer Kraft setzte und eine den Gesetzen des Traums – Verdichtung, Verschiebung, Verbildlichung – folgende Darstellungsweise schuf. Dem surrealistischen Film, mit dem *Weiss*, der selbst Filme drehte (D 7), sich eingehend beschäftigte (R I 7–35), sind einige Bilder entlehnt.<sup>5</sup> Wichtiger aber

ist, daß in ihm, wie *Weiss* ihn verstand, ein zentrales Moment der Erzählung ihr Vorbild hat: die Wendung zum Unbewußten und die Darstellung des inneren Zustands im äußeren Bild. In jenem Film fand sich nach *Weiss* »die Vision anstelle der Abbildung« (R I 10); es ging um den Ausdruck von Emotionen, von »Gedankenketten, die sich der Vernunft entziehen« (R I 10). Halluzinatorische, »ungeklärte Bilder, mit starken Erlebnissen geladen« (R I 20), sollten nicht erzählen, sondern »dem Zuschauer einen Schlag ins zentrale Nervensystem« versetzen (R I 11).

Entsprechend wird in der Erzählung der innere Zustand zum äußeren Bild: »Der Schmutz tropfte von ihm nieder, schwere Klumpen aus Lehm troffen über sein Gesicht« (D 36f.); die Metapher wird als realistische Beschreibung ausgeführt, sie gewinnt Eigenleben: »An den Strand des Tages gespült, schiffbrüchig, betäubt kroch er durch Geröll und Staub« (D 48); die innere Wahrnehmung tritt vor die äußere: »Plötzlich erlosch sie, jetzt befanden sie sich an einem spiegelblanken See« (D 14). Phantasie und Realität, Subjekt und Objekt sind nicht klar getrennt; es besteht Gefahr, daß sie »verschmelzen« (D 98f.). Die bildliche Redeweise wird vielfach nicht als bildliche gezeigt; die Übergänge auf der Skala vom halluzinierten und als Realität vorgeführten Bild über die Metapher bis hin zum Vergleich sind überall fließend. Doch anders als im surrealistischen Film wird die Halluzination durch den Begriff zurückgenommen, der auf das Bild folgt. Das mag ein beliebiges Beispiel zeigen:

»Bei dem Gedanken, daß Gregor weggehen würde, schwindelte ihr, sie war an den Händen in ungewisser Höhe aufgehangen und pendelte zwischen Robert und ihm hin und her. Sie wünschte, er würde hierbleiben, sie bereitete ein Bett für ihn auf dem Diwan, sie wollte die Gefahr an sich saugen, in unmittelbarer Nähe haben. Gregor verkörperte das Unbekannte, das Gefürchtete, Robert war ihre Leere.« (D 14)

Darstellung eines in der fiktiven Realität situierten Geschehens, halluziniertes Bild, zurückverwandelt aus einer verblaßten Metapher (zwischen zwei Menschen hin und her pendeln), und begriffliche Deutung (»verkörperte das Gefürchtete«, »war ihre Leere«) gehen ineinander über. Gegen die Bilder stehen in der Erzählung die Begriffe wie das Wachen gegen den Traum, das Distanzierte gegen das Unmittelbare, das Unmenschlich-Kalte gegen das Affektbesetzte, das Diskursive, sich in der Zeit Bewegende gegen das Zeitlose, Simultane. So nähert sich die Erzählung nicht mehr nur dem Traum, sondern stößt sich auch von ihm ab.

Das zu verstehen, liefert »Das Duell« selbst den Schlüssel. Gregor, der Protagonist, ist Künstler; er reflektiert sein Selbstverständnis als Kunstverständnis und seine Selbstbefreiung als Entwicklung einer neuen Kunst. Seine ganze Kunst ist vom Motiv der Befreiung und Selbstfindung her zu verstehen. Zunächst ist sie Standortbestimmung des Isolierten im Leeren (D 76) und Beweis der eigenen Existenz für den, der sich sonst nicht erfährt (D 86); so ist sie nichtkommunikativ, absurd und unmenschlich (D 70). Sie zu überwinden, sucht er die aus dem Unbewußten aufsteigenden Bilder, beginnt jedoch zu erkennen, daß diese dem Verdrängten, also seiner eigenen Verkrüppelung entspringen:

»Das Bewußtsein war wie Gift, das die Poesie des Abgrunds zersetzte, [...] er wünschte, er könnte ganz zum Werkzeug des Traumes werden, aber es war zu spät, sein Forschen hatte schon dünne Kanäle einwärts gegraben, er wußte, was die Triebkraft seiner Arbeit gewesen war: das Fehlende, die Leere, der Schrecken. [...] Man wußte nicht, was man da aus sich herausgehoben hatte, man hatte einen Traum geträumt, zu dessen Deutung man den Schlüssel nicht besaß, man hatte dem Traum künstlerische Werte abgewonnen, doch kannte nichts von diesem Spiel aus Impulsen, Störungen, Erinnerungen und Wünschen, das den Traum heraufbeschworen hatte. [...] Diesen Zeichen gegenüber stand er als ein Fremder, etwas in ihm hatte sie hervorgebracht, sie vermittelten das Krankheitsbild, wie aber war diese Krankheit beschaffen, wie sahen die Bazillen aus, von wo waren sie in ihn eingedrungen.« (D 99 f.)

Schließlich gelangt Gregor zu einer Kunst zwischen Traum und Wachen, aus Bild und Begriff; sie kann den Künstler heilen, weil sie das Verdrängte weckt und dem Bewußtsein zugänglich macht. Ihr entspricht der Stil der Erzählung.

Die Erzählung legitimiert sich ästhetisch einerseits aus der Faszination des Autisten durch das Unbewußte und andererseits aus der Kritik am Unbewußten im Zeichen der Befreiung von Verdrängtem. Diese einander widersprechenden Legitimationsansätze werden vermittelt durch den Gedanken, daß solche Befreiung nur möglich ist, wenn das Verdrängte in halluzinierten Bildern begegnet und dann reflektiert wird. So erscheint das Bild – und das gilt ebenso für die Federzeichnungen, mit denen *Weiss* den Text illustrierte – ontologisiert als unerklärlich, das Unbewußte als Naturkraft (D 99), zugleich aber setzt ihre Herleitung ein. Das Bild wird nicht aufgelöst – die Erzählung schließt mit einem Bild –, doch die Kategorie der Kausalität (D 100) zersetzt die uneingeschränkte Hingabe an das Bild. Mit dem Begriff, mit der Kausalität, mit dem Bezug der Kunst auf eine psychische Krankheit (D 100) und mit der Reflexion über Kunst ist in die Erzählung die Kritik ihres halluzinatorischen Moments und so die Kritik ihrer selbst eingegangen. Die in sich geschlossene dichterische Welt thematisiert ihre eigene Durchbrechung, die autistische Äußerung öffnet sich zur Mitteilung.

Näherten wir uns der Erzählung bisher über ihre formalen Momente, so treten wir nun einen Schritt zurück und betrachten sie im Zusammenhang der Schriften von Peter *Weiss*. Deren Zentralmotiv bilden das Leiden unter Herrschaft und Einsamkeit und der Versuch, sich aus ihnen zu befreien. Die Prinzipien, nach denen sie sich als ästhetische Gebilde konstituieren, ergeben sich wesentlich aus der besonderen Art des Leidens und des Befreiungsversuchs; das Werk versteht sich als ein Moment der Befreiung. Die Entwicklung führt vom Rückzug des vereinsamten Individuums gerade auf seine Einsamkeit und vom Versuch, sich hier von verinnerlichter Herrschaft zu befreien, hin zur Wendung gegen die Gesellschaft, die ihre Zwänge im Individuum verinnerlicht. »Das Duell« steht an jener Stelle der Entwicklung, wo das nahezu kommunikationslose Indivi-

duum sich auf sich selbst zurückzuziehen und zugleich schon den Mitmenschen zuzuwenden sucht; wo es sich auf der Flucht vor der Außenwelt den verinnerlichten Zwängen unterwirft und ihnen zugleich schon zu entkommen trachtet; wo es sie bewußt macht und sich dadurch wieder der Außenwelt öffnet. Diese Übergangssituation bestimmt die Erzählung inhaltlich wie formal; im unausgesprochenen Selbstverständnis der Erzählung stellt sie sich als Überwindung der Position *Kafkas* dar.

Gregor, wie *Kafka* und *Weiss* ein Künstler, erinnert an Gregor Samsa; in der Phantasie *Leas* nähert er sich einem Käfer:

»Ein großer schwarzer Käfer kroch übers Geröll, starr vor Furcht folgte sie ihm mit dem Blick, bis er in einer Spalte der Mauer verschwand. Voller Ekel lief sie in das helle Zimmer, in die Echohalle leerer Erwartungen, brach sich ein in seine Verschanzung, schrie, ich will hier nicht sein, will hier nicht sein!

Er kroch hervor wie ein ertappter Dieb, der das Gestohlene nicht schnell genug verstecken konnte. Ihr Ruf hing noch in der Glocke des Zimmers, dröhnte hin und her. Wie verlogen dein Leben ist, wie unmenschlich du bist, kriech heraus aus deinem leeren Raum, umarme sie, küsse sie, höre wie deine Kathedrale den Tod alter Epochen einläutet. Stolpre durch den leeren Raum des Unmöglichen zum einzig Möglichen – zur Umarmung der Leiber, laß dich blenden und ertränken.« (D 71 f.)

Im Gegensatz zu Samsa geht Gregor hier nicht zugrunde, sondern befreit sich durch die »Umarmung der Leiber« von der alten Welt, unter deren Druck er im Schutz seiner Kommunikationslosigkeit ein Käferdasein führte: »Ich krieche hervor aus der alten Welt, die zerborsten ist!« (D 124) Solche Umkehrung kaskascher Bilder zieht sich durch die ganze Erzählung. Im Gegensatz zu Samsa wird nicht Gregor bei der Jagd im Zimmer verletzt, sondern der Vater (D 18). Stürzte sich im »Urteil« der Sohn auf des Vaters Befehl hin über das Geländer, so läßt der Sohn hier im Traum eine Mutterfigur hinunterstürzen: »er ließ sie vorbeigehen zum Balkon, wo sie, durch die Kraft seines Willens, sich über das Geländer warf« (D 52). Die Urteilsprüche werden revidiert, der »Prozeß« wird rückgängig gemacht; der Angeklagte wird nicht hingerichtet wie Joseph K., sondern entkommt (D 128). Der »Foltertisch« (D 24, 43, 70, 121, 126) der »Strafkolonie« wird zum Operationstisch, auf dem die Vergangenheit wie ein Geschwür weggeschnitten wird; die »Wunde«, in »Ein Landarzt« noch die Blume, an welcher der Junge zugrunde geht, ist nun Voraussetzung der Heilung (D 26, 40, 65, 69).

Mit dieser Umkehrung kaskascher Bilder sucht *Weiss* die Überwindung einer eigenen Position, einen Schritt auf dem Weg der Befreiung aus Herrschaft und Einsamkeit, zu gestalten. In seinem 1960/61 entstandenen autobiographischen Roman »Fluchtpunkt« beschreibt er, wie er 1941<sup>6</sup> *Kafkas* »Prozeß« las:

»In allen Büchern wurden mir Vorbehalte und Ausflüchte deutlich, die es in *Kafkas* Bericht nicht mehr gab. Hier war alles Außenwerk abgeschält, und das Ich des Buches stand schutzlos und entkleidet da. Selbst wenn jedes Buch mir einen Reichtum von neuen Bildern schenkte, so lag das Wesentliche doch immer im Auftauchen der eigenen Gedanken, die durch die Konfrontation geweckt wurden.

So begann ich jetzt, beim Lesen des Prozesses, hellhörig zu werden für den Prozeß, der mich selbst gefangen hielt.«<sup>7</sup>

*Kafka* wurde für *Weiss* wichtig, weil er bei ihm der eigenen Gefangenschaft unter einer nicht erkannten Autorität begegnete, von der er sich verurteilt fühlte, und weil er bei ihm keinen Rückzug aus der als mechanisch und anonym erfahrenen Gesellschaft in eine bewahrende Illusion fand. Er bezog *Kafkas* Werk, ohne es vom Autor zu trennen, auf seine eigene Problematik und erfuhr und objektivierte seine Entwicklung in Identifikation mit *Kafka* und in Ablösung von ihm.<sup>8</sup> So begann er schon 1943<sup>9</sup> in zunehmender Distanzierung zu erkennen, daß er unter der Bindung an Autorität litt:

»Ich drängte gegen die Begrenzungen an, und wenn es gelang, sie an einer Stelle zu erweitern, sackte ich wieder zurück, ich verstand weder, was ich gewonnen hatte, noch, was diese Begrenzungen eigentlich vorstellten. *Kafka* stand vor dieser Mauer, an der er sich schließlich zerschlug, er rannte immer wieder gegen diese Mauer an, die doch nicht breiter war als er selbst. Diese Mauer bestand aus den überlieferten Gesetzen, und ich brauchte nur einen Schritt zur Seite zu treten, um vor der Offenheit zu stehen. Doch um zu diesem einfachen Schritt fähig zu sein, mußte ich erst die Chimäre, an der ich mich abschleppte, wegwerfen.« (F 99 f.)

Die Lektüre von *Millers* »Tropic of Cancer« markiert nach dem Selbstverständnis von *Weiss* 1945<sup>10</sup> einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Befreiung von jener »Chimäre«; *Weiss* beginnt den Zusammenhang von Autorität, Bindung an den Vater und Sexualangst zu erkennen und gegen die Autorität zu revoltieren:

»Die Welt, in der ich mit *Kafka* im Zwiegespräch stand, erhielt den Todesstoß [...], sie bestand noch, doch sie war eine Grabkammer, in der ich gegen Mauern anließ. *Kafka* hatte nie gewagt, die Urteilsprüche der Richter zu revidieren, er hatte die Übermacht verherrlicht und sich ständig vor ihr gedemütigt. Wenn er einmal auf dem Weg war, sie zu durchschauen, so sank er schon bald ins Knie, um Abbitte zu leisten. [...] Nie hatte er sich von seinem Vater lossagen können, und auch vor der Frau hatte er nie etwas anderes empfunden als seine Untauglichkeit. Er hatte sich blindgestarrt an der Mauer, an der verrammelten Tür, und hinterrücks hatte er sich ermorden lassen. Doch hier, aus diesem [...] Buch [von *Miller*] schlug mir die Revolte gegen jede Autorität entgegen. Es gab keine Übermacht mehr. [...] Bei *Kafka* war alles von der Furcht vor Berührung durchsetzt. [...] Er befand sich auf einer hoffnungslosen Suche nach der Nähe der anderen [...]. In diesem anderen Buch aber herrschte die blendend helle Tagwelt, in der Leib an Leib schlug, hier wurde auf die Gemeinschaft gepfiffen und Schuld und Rücksichtnahme war fauler Plunder. Die Hierarchien der Kanzleien, die alles umfassenden Gesetze waren zertrümmert, und in einem fruchtbaren Chaos begann das neue Leben [...], und das Geschlechtliche, das bei *Kafka* in einem dumpfen Hintergrund lag, nahm tropische Üppigkeit an.« (F 164 f.)

1951 gestaltet *Weiss* dann im »Duell« den Versuch, sich durch »das Geschlechtliche«, die »Umarmung der Leiber« (D 72), von verinnerlichter Autorität und Kommunikationsscheu zu befreien, als Überwindung der Position *Kafkas*. Dieser Befreiungsversuch bestimmt Form und Inhalt der Erzählung. Er soll nun in weitgehender Abstraktion vom dargestellten Einzelgeschehen entwickelt werden. Dann wird es auch möglich sein, die-

ses zunächst unverständliche und deshalb kaum nacherzählbare Geschehen zu begreifen.

Der Versuch, sich von verinnerlichter Autorität zu befreien, bedeutet Zerstörung der alten Identität, zu der ja auch das Verinnerlichte gehört; und er bedeutet Suche nach einer neuen, nicht autoritätsbestimmten Identität. So ist die Erzählung durch die Spannung zwischen Identitätsauflösung und Identitätsgewinn geprägt.

Die Identität der Figuren ist nur scheinhaft, durch Identifikation mit elterlicher Gewalt entstanden; sie sind in sich widersprüchlich, Trieb und verinnerlichte Autorität liegen miteinander im Konflikt, Vergangenheit und Gegenwart sind durch Verdrängung getrennt, innere und äußere Wahrnehmung sind dadurch gestört. Diese alte, von der Gesellschaft geforderte und mühsam aufrechterhaltene (D 81 f.) scheinhafte Identität zerfällt. Sowie die verinnerlichten Normen geschwächt sind, aktivieren die Figuren der Erzählung ihre verdrängte Vergangenheit und übertragen sie auf ihr Gegenüber; so nimmt z. B. Lea in den Augen Gregors Züge seiner Mutter an. Die Konturen des Mitmenschen verschwimmen, er erscheint als er selbst und zugleich als eine Figur aus der verdrängten Vergangenheit seines Gegenübers. An ihm aktualisieren sich – wie in der analytischen Situation am Analytiker – die unbewußten Wünsche des anderen. Dieser wiederholt an ihm seine infantilen Vorbilder und konfrontiert sich dabei mit ihnen. So heißt es von Gregor und Lea: »Sie suchten im andern sich selbst. Sie waren einander Spiegel für die Vorstellung vom andern Geschlecht« (D 75). Wenn eine Figur ihre Vergangenheit auf eine andere überträgt, verliert sie ihre alte Identität, denn sie zerlegt sich in sich selbst und die andere, ist also beide zugleich und doch nicht beide zugleich. Sie entäußert ihren eigenen inneren Widerspruch wie z. B. Lea, als sie ihrer Tochter gegenübersteht:

»Sie konnte nicht unterscheiden zwischen sich und dem Kind. Das Kind war ihr Widerstand, ihr Zweifel an sich selbst. [...] Sie selbst war das Kind. Sie war es, die wachsen, sich erweitern wollte, und sie war die Zerstörungssucht, die alles, was wachsen wollte, verschlang. Sie schlug auf sich selbst ein.« (D 92)

Entäußert eine Figur ihren inneren Widerspruch, so kann sie sich zu ihm verhalten, dabei ihre verdrängte Vergangenheit aufarbeiten und zu einer neuen Identität finden. Das geht jedoch nur, wenn sie wie am Ende einer Analyse schließlich die Übertragung aufhebt; Gregor z. B. lernt zwischen seiner und Leas Problematik zu unterscheiden: »Erst jetzt [...] konnte er ihren Namen aussprechen, ohne sich selbst zu rufen.« (D 129)

Was gerade auf der Ebene der Figuren dargestellt wurde, gilt für die Erzählung allgemein; die Bemühung, sich von verinnerlichter Autorität zu befreien, führt zur Wiederbelebung des Verdrängten, die Gesetze des Primärprozesses suchen sich durchzusetzen: Der Satz der Identität verliert seine Geltung, einzelne Momente spalten sich, verdoppeln sich, fließen zusammen, zerfließen. Doch das bewußte Denken erlischt nicht: Die Figuren sind sie selbst und doch nicht sie selbst; an den Kapitelgrenzen – aber auch bis hinein in die einzelnen Sätze – verschwimmen die Perspektiven, Figuren, Zeiten und Räume und heben sich dann doch wieder voneinander

ab. Dem Verhältnis der Figuren zueinander entspricht ihres und des Erzählers Verhältnis zur übrigen Realität. Sie sind völlig von ihr getrennt und begegnen sich zugleich in ihr; Inneres begegnet als Äußeres und Äußeres als Inneres, und dennoch sind Außen und Innen nicht eins.

Das Verschwimmen der Identität – zentrales, inhaltliches wie formales Prinzip – ist als Moment des Übergangs zu sehen: als Moment des Zerfalls der alten Identität und des Gewinns einer neuen, des Zerfalls einer alten, autoritätsgebundenen Kunst und des Gewinns einer neuen.

Von hier aus läßt sich der Kampf verstehen, das Duell, das der Erzählung ihren Titel gab. Die autoritätsbestimmte Identität zerfällt, der unterdrückte Trieb beginnt sich gegen die unterdrückende Instanz durchzusetzen. Dieser innere Kampf zwischen Unterdrücktem und Unterdrückendem führt zum äußeren Kampf mit einem anderen Menschen, wenn die Figuren einen Anteil ihrer selbst auf ihn übertragen und an ihm bekämpfen. Das Duell, das sie in mannigfachen Konstellationen ausfechten, ist ihr Kampf mit sich selbst. So kämpft Gregor im Kampf mit Jannas Vater zugleich mit seinem eigenen Vater und letztlich mit sich selbst, weil er seinen Vater verinnerlicht mit sich trägt (D 18 f.)

Die Figuren leiten ihre Selbstzerstörung, das meint die Zerstörung durch die verinnerlichte Autorität und zugleich die Zerstörung jener Autorität nach außen. Der innere Feind wird am anderen greifbar, angreifbar und so auch überwindbar. So führt der irrationale Kampf, der an die Stelle der blinden Auslieferung der Figuren an sie selbst tritt, auf den Weg zur Befreiung. Er endet, wenn die Figuren, zur Subjekt-Objekt-Scheidung fähig, im anderen nicht mehr sich selbst sehen. Diejenigen aber, die nicht kämpfen, können sich nicht begegnen und zerstören sich deshalb selbst.

Die Übertragung und mit ihr der Kampf wird wie in der analytischen Situation begünstigt und vorangetrieben durch die Beziehung sexuellen Verlangens, durch Versagung, durch Versetzung in infantile Situationen und durch Lockerung der Verdrängung. Die übertragene Vergangenheit ist wie in der analytischen Situation die des Ödipusschemas im weiteren Sinne; in ihm spielen deshalb alle Kämpfe: Sohn – Vater; Sohn – Mutter; Tochter – Vater; Tochter – Mutter. Die Figuren übertragen ihre bisher verdrängten sexuellen Wünsche, die Inzestwünsche, auf den Geliebten, der ihnen deshalb im Bild des jeweils gegengeschlechtlichen Elternteils erscheint. So bekämpfen sie in der Liebe an ihm die früher erlittene Abweisung, nehmen Rache an ihm dafür, daß der Vater die Mutter, die Mutter den Vater vorzog. Dazu kommt, daß ihre Sexualität bisher unterdrückt und von, schließlich verinnerlichter, Autorität mit Strafe bedroht war, so daß sie jetzt einen Koitus nur wagen, wenn sie sich zugleich dafür bestrafen. Diese Strafe wenden sie masochistisch und sadistisch nach außen, lassen sich in der Liebe vom Geliebten strafen oder züchtigen ihn. So wird der Koitus zum sado-masochistischen Kampf:

»Als ihr Gesicht sich dem seinen näherte, sah er, daß sie der glich, die ihn geboren hatte [...] Er biß in die zerschlissenen Zitzen, die ihn gestillt hatten [...] er zerriß ihren blut- und speichelklebrigen Körper, zerriß ihren Schoß mit seiner Waffe, in ihrer Sehnsucht nach Vernichtung flüsterte sie in sein Ohr befehlende

blinde Koseworte, und er würgte sie, während die Wunde des Schoßes in Todeszuckungen die eingestochene Waffe umsaugte.« (D 39 f.; vgl. 26, 36, 65)

Der Koitus fördert die Befreiung des Geliebten, insofern er die sexualunterdrückenden Normen und die auf ihnen basierende Identität zerstört und die Sexualität weiter weckt. Der nach Befriedigung drängende Sexualtrieb führt also zum Kampf, der Kampf wiederum treibt, so unfrei die Kämpfenden auch sein mögen, die Befreiung der Sexualität voran, die ihrerseits, einmal geweckt, die Normen weiter zerstört. Die einander bekämpfenden Liebenden wiederholen die Kind-Eltern-Situation und verfolgen sie bis in früheste Zeiten zurück: In dem als Vergewaltigung erfahrenen Koitus werden ihnen frühe Vergewaltigungsphantasien zugänglich (Lea); und die als Kampfmittel gegen ihn eingesetzte Verweigerung stößt den Liebenden auf die Grundsituation der Zurückweisung durch die Mutter (Gregor). So können sie frühestes Verhalten agieren, reflektieren und sich dabei von ihm lösen.

Der Kampf ist nur ein besonders auffälliges Moment des allgemeinen Identitätszerfalls. Dieser erscheint in der Erzählung sehr vage und ohne historisch-gesellschaftliche Herleitung als Untergang einer »Kultur«, in dem auch die Figuren, d. h. ihre alte Identität, untergehen: »Ich, untergehend in einer untergehenden Kultur« (D 113). Zu Beginn der Erzählung hat dieser Identitätszerfall zur widersprüchlichen Einheit von »Fäulnis« und »Zerbröckeln« einerseits und angstgeborener »Erstarrung«, »Kälte« und »Panzerung« andererseits geführt. Die Figuren suchen sich hinter ihrem »Panzer« vor der »Fäulnis« und dem nun ans Licht drängenden verbotenen Trieb zu schützen. Der Zerfall bedroht ihr Selbstverständnis und ihre Panzerung und löst deshalb Angst aus; andererseits befreit er den Trieb aus seiner Verdrängung und wird deshalb gefördert. Er ist erlitten und gewollt; die Figuren verhalten sich ihm gegenüber in unterschiedlicher Mischung von Aktivität und Passivität, Einverständnis und Abwehr. Wer sich durch Zerfall befreien will, muß aktiv und passiv zugleich sein – »Es galt [...], zu akzeptieren, daß man fallfertig, verfault war, es galt seinem menschlichen Zusammenbruch nicht auszuweichen, ihn durchzustehen und sich dabei gleichzeitig zu revidieren« (D 100) –, genauer: er muß Passivität und Aktivität betonen und beide zugleich voneinander absetzen: »Gib nach, weich aus, laß dich sinken. Nein, kämpfe, schneide, schneide.« (D 113) – Wer seinen Zerfall vorantreibt, öffnet sich den aus dem Unbewußten aufsteigenden Wünschen; dabei winkt ihm die Befreiung vom alten Ich, andererseits droht ihm völliger Ichverlust. Denn so wie die Befreiung vom alten Ich die Öffnung zum Unbewußten fordert, fordert die Entwicklung zu einem neuen die Bewahrung des Bewußtseins. Deshalb sind Wendung zur Halluzination und Rückwendung zur bewußten Wahrnehmung strukturbestimmende Momente der Erzählung (D 44, 47, 52, 55, 60, 85, 94). Beide müssen schließlich balanciert werden: »Doch wenn etwas ihn auch ständig hinabziehen wollte, mußte er den Weg des Bewußtseins fortsetzen.« (D 100)

Den Befreiungsprozeß vergegenwärtigt die Erzählung in zwei Bildkomplexen: in der Auflösung des Festen und in der chirurgischen Operation.

Die alte Identitätsstruktur erscheint als festes Haus, als Turm, Panzer, Verschanzung, die meist aus früher Zeit stammen wie das Haus, in dem Gregor wohnt, die ehemalige Fabrik seiner Eltern (vgl. D 115, 119, 120, 122). Das Feste und Schützende ist in Reaktion auf den Zerfall einerseits verfestigt, starr und erlaubt keine menschliche Regung – Gregor kann sich in seiner Rüstung z. B. nicht über Lea beugen (D 11) –, andererseits aber zerbröckelt es – wie Gregors Höhle (D 10) – und löst sich von innen her auf: Es ist schlammig (D 10) und feucht (D 11). Im Gang der Erzählung zerfällt der starre Schutz, das Haus nähert sich, sosehr der Bewohner sich auch in seinen Turm zurückzuziehen sucht, dem Zusammensturz (D 52), sein Boden birst (D 129), schließlich soll es abgerissen werden (D 130). Gegenbild des Festen ist das Flüssige, Gestaltlose: das Wasser, das die alte Identität bedroht und in dem sie sich auflöst; das im Innern des Menschen eingeschlossene Meer (D 105), dem er sich ausliefert, will er eine neue Identität gewinnen. So muß er sich in der Umarmung ertränken lassen (D 72), um seinen Panzer zu verlieren; im Liebeskampf ahnt Gregor erstmals das Meer (D 39). Die Hingabe an den Regen (D 54) ist für Lea, die sonst im Zeichen des Eises und des Schnees, also des gefrorenen Wassers steht (D 9, 130), Glück und Befreiung. Der Drang zur Selbstauflösung (D 83 f), die Flucht vor bewußter Realitätsbewältigung (D 52, 54) und die Hingabe an die eigenen Triebe (D 69 f) führen ins Wasser, ins Unbewußte. Das Verbleiben im Wasser, der völlige Identitätsverlust, bedeutet den Tod (D 85), das Treiben in einem Meer ohne Küsten den gänzlichen Zusammenbruch (D 125). Freiheit aber erscheint als Leben am Strand an der Grenze von Festem und Flüssigem (D 121; vgl. auch 48).<sup>11</sup> Zur Freiheit gelangt, wer sich der niederziehenden Kraft des Wassers aussetzt und zugleich gegen sie ankämpft, wer im niederströmenden Regen den Fels hochklettert (D 114). Dann löst sich der starre Panzer auf, die Verwandlung Gregor Samsas wird zurückgenommen.

Der zweite Bildkomplex ist der von Krankheit und Operation. Die Krankheit erscheint als eine Form des Zerfalls, in ihr bricht die alte Identitätsstruktur zusammen (D 43 ff., 47 ff., 76 ff.); sie führt ins Grenzgebiet von Traum und Wachen (D 81). Die unterdrückten Wünsche und mit ihnen die verinnerlichte Herrschaft sind ein Geschwür, das operiert werden muß: »Würde er je den Mut aufbringen, sein Inneres aufbrechen zu lassen? Er selbst, das war etwas Unerträgliches, ein Geschwür, das in ihm brannte.« (D 68) – Das Geschwür kann auch der Embryo sein, den eine Frau in sich trägt (D 11, 12, 44); in ihm verkörpern sich ihre verborgenen Wünsche und ihre Vergangenheit. Die Abtreibung (D 43, 44) wird in diesem Fall zur Operation, in der sich die Frau von ihrer eigenen Vergangenheit löst, mit der sie sich konfrontieren müßte (D 86), wollte sie zu neuer Identität gelangen. Zugleich wird die Abtreibung aber zur Operation, in der die alte Identitätsstruktur aufbricht, so daß sich die Frau ihren alten Wünschen nähert (D 44). In der Operation, welche die Figuren gelegentlich an sich selbst vornehmen (D 121, 126), wird das Messer an die alte Identität gelegt; solche Vivisektion ist auch Bild künstlerischer Arbeit, die als Vorgang der Befreiung verstanden wird. Die Operation nähert

sich der Folter (D 43, 70); da sie zur Befreiung führt, nimmt sie die Folter in *Kafkas* ›Strafkolonie‹ zurück. Das gilt auch für die Wunde in ›Ein Landarzt‹; hier bei *Weiss* ist sie als Bruchstelle der Ichstruktur Einbruchstelle des bislang Verdrängten (D 26) und so Medium der Befreiung.

Nach dieser allgemeineren Darstellung fällt es leichter, das Einzelgeschehen zu begreifen. Es soll in drei Durchgängen analysiert werden, die der Entwicklung der Hauptfiguren Gregor, Robert und Lea folgen. Diese ineinandergefügten Entwicklungen spielen in Parallelität und Kontrast das Thema der Ablösung von verinnerlichter Autorität durch; was an der einen Figur verborgen bleibt, wird an der anderen unverhüllt sichtbar; das Verhalten der einen Figur präludiert das der anderen, wiederholt es auf anderer Ebene des Affekts und der Einsicht oder beleuchtet es im nachhinein.

*Gregor* ist der Protagonist, alle anderen Figuren sind aus der Zuordnung zu ihm zu begreifen. Seine persönliche Problematik ist mit seiner Problematik als Künstler und mit der ästhetischen dieser Erzählung untrennbar verbunden; in der einen werden jeweils die anderen mitreflektiert. Er ist vereinsamt, hält seine verinnerlichte Vergangenheit anfangs noch verdrängt, lebt in der Kälte und zieht daraus ästhetischen Genuß. Im Rückzug aus einer sich selbst zerfleischenden Gesellschaft (D 81 f.) und auf der Flucht vor seinen Trieben hat er sich zwangsneurotisch kalt, starr und innerlich leer eingepanzert. Seinem Charakterpanzer – der Unzugänglichkeit, dem Chitinpanzer des Käfers, dem Taucheranzug – entspricht seine kalte, affektfreie und berührungsscheue Kunst. Ziel seiner Entwicklung ist es, sich von verinnerlichter Autorität und Sexualangst zu befreien, kommunikationsfähig zu werden und zu einer Kunst zwischen Wachen und Traum zu gelangen.

Diese Entwicklung wird durch die Begegnung mit anderen Menschen ausgelöst und vorangetrieben; er gerät in sie hinein, bis er sie schließlich selbst reflektiert und weitertreibt. Sie setzt ein, als ihn Lea, Roberts Frau und seine Geliebte, erregt aufsucht, weil sie von ihm ein unerwünschtes Kind erwartet; ihre Erregung weckt sein Schuldgefühl, d. h. seine Bindung an verinnerlichte Autorität, und zugleich seinen Wunsch nach einer Vitalität wie der Leas, so daß ihm nun seine eigene Leblosgkeit bewußt werden kann (D 12). Dieser ungeklärte Widerspruch läßt ihn – wie auch Lea – vage das unbewußt inzestuöse Verhältnis spüren, in dem sie zueinander stehen und im anderen jeweils die gegengeschlechtliche Elternfigur lieben und sich hierfür in Haß und Furcht bestrafen:

»... sie spürten nur, daß sie in einer quälenden Verbindung zueinander standen, als hätten unbekannte Mächte sie bewaffnet und sie Angesicht gegen Angesicht gestellt, um etwas Namenloses zu sühnen.« (D 13)

Im Gang der Erzählung wird dieses unbewußte Verhältnis ausagiert, bewußt und schließlich überwunden. Die geweckte, aber noch nicht ins Bewußtsein gedrungene inzestuöse Liebe treibt Gregor zu Janna (D 16), die ihn unverhüllter an seine Mutter erinnert. Bei ihr beginnt er nun den

Ödipuskomplex rückwärts aufzurollen, d. h. von der biographisch-späteren hin zur früheren Phase, von der Auseinandersetzung mit dem strafenden Vater zurück zur inzestuösen Liebe mit der Mutter. Er wird von Jannas Vater, der mit ihr in inzestuösem Verhältnis lebt, angegriffen und wiederholt mit ihm im Kampf um die Geliebte den Kampf mit seinem Vater um die Mutter. So kommt er im äußeren Kampf zur ersten Auseinandersetzung mit verinnerlichter Gewalt und wird aktiv autoritätsstürzend. Nun, da er in Jannas Vater seinen eigenen, jedenfalls vorläufig, besiegt hat, bestimmt das Verhältnis zur Mutter seine weitere Entwicklung. Er beginnt in der sexuellen Begegnung mit Janna die verdrängte Beziehung zu seiner Mutter zu agieren:

»Ihr dunkler tiefender Schoß konnte Furcht in ihm wecken, sein herber Geruch ekelte ihn, und als sie unter ihm lag, konvulsivisch zuckend und schreiend, war es, als ob er blind, die Außenwelt noch nicht kennend, in ihrem Körperinnern schwamm.« (D 25)

Der Inzestwunsch verbirgt sich noch in einer Mutterleibspheantasie, die Sexualangst wird im Ekel manifest. Doch die einmal geweckte Sexualität drängt weiter: In einer masochistischen Orgie mit Janna und ihrer Freundin Inez (D 26) gibt er sich seiner Sinnlichkeit hin und beginnt seine »Ungreifbarkeit« (D 25) zu verlieren, die Kälte, mit denen er sich vor seinen Trieben zu schützen suchte. Seine Kunst beginnt sich dem Unbewußten zu öffnen, an die Stelle bloßer Gedanken treten nun Gestalten; das wiederholt sich mehrfach im Gang der Erzählung.

Die Begegnung mit Janna weckt Gregors Sehnsucht nach Lea (D 26 f.): Der Inzest, den er bei Janna nur in sinnlicher Liebe agiert, treibt das Bedürfnis nach dem stärker verdrängten vollständigen Inzest hervor, in dem sich auch die zärtlichen Strömungen befriedigen. Das führt schließlich zur Übernahme der Janna-Komponente, d. h. der sinnlichen Mutter-Komponente durch Lea (symbolisiert im Reißzahn); in der Übertragung wird sie für Gregor sinnlich und zärtlich geliebte Mutter. Seine Entwicklung weg von Lea und hin zu Janna ist also ein Umweg zu Lea; bei Janna kann er seiner unbewußten inzestuösen Bindung in der Außenwelt begegnen – wie bei Jannas Vater seinem unbewußten Haß auf seinen eigenen Vater –, deshalb kann er diese Bindung agieren und dann auf Lea transponieren. Vorläufig erfährt er allerdings, daß ihn die Bindung an Janna von Lea zurückhält:

»Er ging zu der, die in ihrer Schönheit geschlechtslos war [scl. Lea], er war mit Stricken an die Frau hinter sich gebunden, sie, die wie Gold schimmerte, war unerreicherbar. Er sah ihre nackten Beine, ihre nackten Schultern und Arme, ihr verzücktes Gesicht, durch Morast strebte er zu ihr, bis er nah vor ihr stand, aber hinter ihm wuchs eine Bürde und legte sich über ihn, zwang ihn, die Junge, Schwesterliche zu verjagen.« (D 36)

An Janna ist er gebunden, weil er ihr gegenüber den weniger von Strafe bedrohten nur sinnlichen Inzest agiert, vor Lea hat er Angst, weil er ihr gegenüber das Bedürfnis spürt, den stärker bedrohten vollständigen Inzest zu agieren; dieses Bedürfnis wehrt er ab, indem er Lea nur zärtlich als

geschlechtslos sieht und indem er sie zurückweist. Doch unmittelbar darauf arbeitet er die Furcht vor der Strafe im sexuellen Angriff auf Janna, d. h. im gewaltsamen Inzest weiter ab (D 39); hier, wo die Strafe nicht so massiv droht, setzt er sich aktiv über das Inzestverbot hinweg, greift dabei die auf jenem Verbot basierende verinnerlichte Autorität an und erzielt in der Hingabe an den Trieb einen entscheidenden Einbruch in den Panzer: Erstmals spürt er das »Meer« (D 39 f.). Nun kann er sich, wenn vorläufig auch nur im Traum, von Janna lösen, sie hinrichten und Lea suchen (D 52). Es zeigt sich freilich, daß er immer noch an Janna gebunden ist, obgleich er sie schon zurückzuweisen vermag (D 67).

Er hat den Widerspruch zwischen Panzer und Sinnlichkeit so deutlich erfahren, daß ihm in der Begegnung mit Lea sein Käferdasein und der befreiende Weg über die »Umarmung der Leiber« bewußt werden (D 71 f.). Die Liebe zu Lea bedroht ihn jedoch, weil sie ihn an die Realität bindet und zwingt, die »Kafkaposition«, wie *Weiss* sie versteht, aufzugeben:

»Er haßte sie, weil sie ihn band, er wünschte, sie möge ihn verlassen, daß er sich ganz dem *Schmerz* hingeben könnte. Er hatte diesen Schmerz, diese Einsamkeit verherrlicht, sie waren ihm Triebkraft zur Arbeit gewesen. Ihre Körperlichkeit unmittelbar vor ihm zwang ihn, sich zu verwandeln, er wußte, die alte Welt, an der er noch festgeklammert hing, mußte zerbrochen werden.« (D 76)

So wendet er sich Lea zu und wird von ihr allmählich aus seiner Höhle gezerrt. Er agiert ihr gegenüber die Kind-Mutter-Situation, doch sie versagt sich ihm. Dabei erfährt er die frühe Verstoßung durch die Mutter, die anfangs – wie vorher der Inzest mit Janna (D 25) – noch im Bild der Geburt erscheint, sich aber nach zahlreichen weiteren Versagungen als Verstoßung zugunsten des väterlichen Rivalen enthüllt. Anfangs verlangt es ihn zurück aus der Selbständigkeit, in die Lea ihn stößt, er regrediert und bricht physisch zusammen (D 79). In der Krankheit zerfällt seine alte Ichstruktur weiter; zugleich beginnt er seinen eigenen Weg zu erkennen und seine Problematik mit der anderer Menschen zu konfrontieren; erstmals sieht er Lea übertragenfrei: »Er dachte an Lea. Sah sie zum erstenmal ohne Beziehung zu sich, freistehend.« (D 82) Er wird von ihr jedoch, wie künftig immer wieder, zurückgewiesen. Sie beginnt, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen; das gefährdet ihn, weil er sich in sie einfühlt und dabei an seine Auseinandersetzung mit sich selbst erinnert wird. Deshalb zieht er sich zurück; das reizt sie zum Angriff, sie zeigt ihm ihre »Wunden« und weckt in ihm dadurch die Bilder seiner eigenen Vergangenheit (D 97). So jagt ihn ihr Kampf mit sich in seinen Kampf mit sich und treibt die Widersprüche in ihm weiter hervor.

Er sucht Distanz und reflektiert seinen Kampf mittelbar am Beispiel seiner Kunst: Seine Aufgabe als Künstler sieht er darin, Bewußtes und Unbewußtes zu »verschmelzen« (D 98) und dabei das bisher Unbewußte auf seine Ursachen zu befragen (D 100); er muß die »Kafkaposition« der Abhängigkeit von unerkannten Leidenschaften (D 99) und der Hingabe an eine unverständliche, absurde Kunst (D 99 f.) überwinden. In dieser mittelbaren Selbstreflexion hat er soviel Abstand von Leas und seinem gemeinsamen Kampf gewonnen, daß er ihn begreifen kann:

»Ihre Gemeinsamkeit lag auf einer anonymen Ebene. Sie lebten zusammen, um im anderen die verletzbarsten Punkte zu finden, sie lebten miteinander, um ihr altes Ich zu töten.« (D 100 f.)

Nach dieser Einsicht drängt er, sich Lea schutzlos preiszugeben (D 105); sie versagt sich (D 106 ff.), doch er treibt seinen Zerfall im Kampf mit ihr immer bewußter weiter. Er kämpft gegen ihre Verweigerung an und erinnert – wie der Herr von Ketten in *Musils* »Portugiesin« den Fels hinaufkletternd<sup>12</sup> – seine Vergangenheit, während er sich preisgibt und zugleich seinen Willen aufs äußerste anspannt (D 114 f.): Die Bindung an die Vergangenheit und der Turm zerfallen (D 119). Nun kann er erkennen, daß er Leas Zurückweisung braucht, um sich selbst zu befreien, und daß er Lea zugleich um ihrer selbst willen begehrt. Er bedrängt sie, doch sie verweigert sich, zeigt, wie sie sich ihrem Vater hingibt (D 121 f.), und stellt damit Gregors Grundsituation her: die Abweisung durch seine Mutter zugunsten des Vaters. Damit stößt sie ihn auf seine ambivalente Mutterbeziehung, die sein Verhalten zu Lea unbewußt bestimmt hatte:

»Er lief durch ein rotes Meer, durch ein violettes Meer, ein schwarzes Meer. Er sah die Mutter, sie hatte einen Wolfskopf und riesige, harte Brüste, die sich ihm entgegenstreckten. Er griff nach den Brüsten, deren Warzen starr wie Eisenschrauben standen und aus denen Schlangenzungen hervorstießen, ihn leckten, ihn umspielten.« (D 122)

Er entäußert hier seine verinnerlichte, geliebte und gefürchtete Mutter. Diesen Befreiungsprozeß treibt er weiter, besucht seine wirkliche Mutter und löst sich von ihr (D 122 f.). Nun kann er aus der alten Welt hervorkriechen (D 124). In einem rückblickenden Traum erfährt er seine Entwicklung als geglückte Flucht vor der Hinrichtung. Lea verläßt ihn; er steht bindungslos in einer neuen Freiheit.

*Robert*, der Ehemann Leas, ist ein Doppelgänger Gregors; er ist identisch mit ihm und steht zu ihm in Kontrast. Die Entwicklungen beider sind vielfach so ineinander montiert, daß die Identitäten verschwimmen (z. B. D 83, 104–120). Beide sind durch autoritäre, sexualunterdrückende Sozialisation und durch extreme Vereinzelung geprägt und von ihrem Vater bedroht; beide wurden von der Mutter abgewiesen und erfahren dies an Lea.

Im Gegensatz zu Gregor überwindet Robert die »Kafkaposition«, wie *Weiss* sie versteht, nicht durch Aktivität, sondern durch Passivität. Er treibt sie ins Extrem, kämpft nicht mit Leas Vater wie Gregor mit Jannas und löst sich nicht im Liebeskampf von der verinnerlichten Mutter, sondern unterwirft sich ihnen durch zunehmende Auslöschung seiner selbst; durch die Auslöschung aber wird er nicht mehr greifbar und vom Vater belangbar. Er regrediert, von Erniedrigung zu Erniedrigung getrieben, bis er am tiefsten Punkt der Regression die »Grundsituation« erfährt, die sein Leben bestimmte: seine Abweisung durch die Mutter. Nun könnte er, doch diese Möglichkeit deutet die Erzählung nicht an, die »Kafkaposition« überwinden. Entscheidend für seine Entwicklung ist, daß er anders als Gregor nicht die »Gebundenheit«, d. h. die Libidobesetzung der Objekte sucht, sondern sich von ihnen zurückzieht. So wendet er seine Aggressivität auch

nicht nach außen, sondern gegen sich selbst, so kämpft er nicht gegen die Abweisung durch Lea, sondern nimmt sie an. Da er kaum an die Außenwelt gebunden ist, kann er seine Widersprüche nicht austragen; er kann nicht kämpfen und sinken zugleich, sondern muß sich seinem Zerfall und seinem inneren Kampf ausliefern: Er kann nur sinken. In ihm stellt sich das passive, masochistische und narzißtische Moment Gregors dar. Er ist die Versuchung Gregors, der sich auch einsam wünscht, um sich dem Schmerz zu überlassen (D 76), die Spannung zwischen Rückzug und Zuwendung jedoch aushält.

Von Lea verstoßen, aber unfähig, sich von ihr zu lösen, sucht Robert zu Beginn der Erzählung in Gregor seine verlorene Stärke, d. h. seine Potenz (D 14); damit setzt das Thema der Untauglichkeit vor der Frau ein, die *Kafka* empfand (F 164 f.), ein Thema, das nun mit Robert durchgespielt wird. Er läßt sich von Lea quälen (D 15) und unterwirft sich der allmächtigen Autorität des Kapitäns (D 27), der sein Chef und zugleich Leas Vater ist. Die Unterwerfung unter die Vaterfigur erscheint als Unterwerfung unter anonyme Arbeit und unter das Inzestverbot und als Annahme der Kastration: »Vor dem Kapitän war die Niederlage definitiv: ein Messerstich in den Bauch.« (D 28) – Diese Erniedrigung weckt den Drang nach der nächsten: »Am Abend, als er nach Hause ging, wollte immer wieder etwas ihn zwingen, sich mitten auf die Straße zu legen, das Gesicht in den kotigen Asphalt gedrückt.« (D 28) – Eine Erniedrigung treibt den Masochisten zur nächsten: Lea verläßt ihn (D 29), er erstarrt in Selbstvernichtung (D 30), wird in die Klinik geschafft, liefert sich den Pflegern aus, regrediert auf den Zustand kurz nach der Geburt, muß dann aber wieder zurück in die verlassene Wohnung (D 47). Durch die Regression wird sein verdrängtes ambivalentes Verhältnis zur Mutter geweckt; er überträgt es – wie Gregor – auf Lea:

»Er wollte das Bild [scl. Leas] reinhalten, aber ständig wurde das Bild besudelt, [...] die Macht, die ihren Körper entstellte, war in ihm, ihr Mund wurde zu einer Rattenschauze, die zischte und bleckte die spitzen Zähne [...]. Er wußte nicht, was in ihm geschah, er fürchtete sich vor diesem Haß, [...] da war ein Bedürfnis zu schreien, zu zerstören, da war ein Aufruhr gegen alles, was ihm widerfahren war, aber er wagte nicht, sich einer Zerstörung des Vergangenen hinzugeben, mit zusammengebissenen Zähnen und zu Fäusten verkrampften Händen kämpfte er dagegen an, er lag auf den Knien in der Zelle und leistete Abbitte, er biß sich in die Fingerknöchel, um nicht zu schreien, und um nicht um sich zu schlagen, drückte er mit seinen Nägeln blutige Schrammen in die Hände.« (D 48)

Durch Anstoß von außen und durch Regression ist das Verdrängte erwacht, er überträgt es auf Lea, erfährt Ambivalenz, wendet seine Aggressivität nach außen, lenkt sie jedoch aus Angst vor Strafe sogleich wieder masochistisch gegen sich selbst und leistet Abbitte, wie *Kafka* nach solchen ersten Schritten zur Befreiung auch (F 164). Dieser Ablauf wird sich wiederholen (vgl. D 55 ff.), er treibt die »Kafkaposition« ins Extrem.

Er hat in der Ablösung von der Realität, in der Zelle, narzißtisch seine Identität erfahren (D 55) und ist nun unfähig, sich in der Objektwelt zu bewegen. So gerät er wehrlos in die Verurteilung durch den Kapitän,

bleibt wie Joseph K. dem Prozeß ausgeliefert, ja liefert sich ihm in exhibitionistischem Masochismus noch selbst aus (D 55 f.): Nur so ist er noch vorhanden, als Mittelpunkt der Blicke anderer, als Gesehener. Nachdem er hier abermals seine infantile Verurteilung wiederholte, erwacht, wie vorher schon, seine verdrängte Aggressivität; er meint, er habe Lea umgebracht (D 57). Diesen Gedanken will er unterdrücken, doch er verselbständigt sich: Es kommt zur Spaltung zwischen Robert, der das Verdrängte zurückhält und untätig bleibt, und phantasiertem Robert, der die verdrängten Wünsche in Handlung umsetzt und Lea niederschlägt (D 58). Von nun an spaltet er sich zunehmend in Handelnden und Untätigen, in Gesehenen und Sehenden (D 58, 74, 84, 107, 116, 118). Auf den phantasierten Ausbruch seiner Aggressivität folgen wiederum Selbstverurteilung und Regression. Die Regression weckt die Sehnsucht nach seiner Mutter, die er auf Lea überträgt (D 59). Deshalb sucht er sich Lea und damit der Außenwelt wieder zu nähern, wird jedoch von der fremden Realität auf seine isolierte Existenz zurückgeworfen – (»Es geschah nichts anderes, als daß er selbst da war«) (D 59) – und regrediert erneut. Da er sich hierbei nicht ganz von der Außenwelt löst, hat er die Distanz zu erkennen, daß er von der Sehnsucht nach dem Tod in die Regression getrieben wird (D 60). In der Todessehnsucht kommen die masochistische Regression und das Verlangen nach der geliebt-gefürchteten Mutter zur Einheit. Dieser Ablauf – Wendung der Aggression nach innen, Regression, Erwachen des Inzestwunschs, Verlangen nach Lea, Abweisung, erneute Regression – wird sich mehrfach wiederholen und die Regression bis zu dem Punkt treiben, wo Robert sich der Abweisung durch seine verinnerlichte Mutter ausliefert.

Er regrediert weiter (D 72), zieht sich in den Keller zurück und beobachtet von dort als Sehender aus sicherem Abstand das Leben, das ihn bannt, weil er sich davor fürchtet zu wissen, daß es – und dahinter steht als treibende unbewußte Vorstellung: die Mutter – sich von ihm abgewandt hat (vgl. D 84), und weil er dies unbewußt masochistisch dennoch wissen möchte (D 73). Er ist nun so weit regrediert und in Sehenden und Gesehenen gespalten, daß er dem Gericht des Kapitäns widerstehen kann; denn er hat sich als Gesehener zwar äußerlich an dessen Gewalt angeglichen, als Sehender sich ihr aber durch inneren Vorbehalt zugleich entzogen (D 73 f.). Er sinkt als ein anderer Malte Laurids Brigge so tief in seine Furcht, daß er sie nicht mehr bemerkt (D 75),<sup>13</sup> und gewinnt in der Selbstauslöschung nun als Sehender Macht über die von ihm Beobachteten. Diese Macht, so erinnert er sich, geht zurück auf sein frühes voyeuristisches Verhalten (D 75). Er nimmt im Keller als Sehender in einer Holzkiste die Alexiusposition ein (D 75), die Position des den Geschehnissen geöffneten, als handelndes Subjekt jedoch erloschenen Dichters, wie Hofmannsthal sie beschrieben hatte.<sup>14</sup>

Doch der in der Regression verstärkte Inzestwunsch treibt ihn zurück zu Lea:

»Er sah, daß sie nach einer Sekunde der Überraschung gleichgültig wurde, sich auszukleiden begann, ohne von ihm Notiz zu nehmen, ihre Nacktheit riß den

ganzen Raum auseinander. Sie warf sich ein Nachthemd über, legte sich aufs Bett, drehte ihm den Rücken zu. Er blieb stehen, während er sich zum Bett laufen, an ihr rütteln sah, er hörte, wie er ihren Namen schrie, er schlug auf sie ein und schrie: Warum, warum! [...] sie lag still im Bett, zur Wand gedreht, hörte ihn nicht. Das Leben hatte keine Verwendung für ihn. Sein letzter Aufruhr verebbte langsam, jetzt *wußte* er, er sah den stummen Rücken des Lebens zwischen den Laken und vernahm das Saugen des Kellers, das sich weich in seinem Körper ausbreitete.« (D 83 f.)

Er regrediert ins saugende Kellerwasser, sucht den auflösenden Uterus und erweitert in der Regression seine – dichterische – Fähigkeit zu sehen; er erfährt »die Substanz, die Struktur von allem, woran er gerührt hatte« (D 85). Doch solche Regression bedeutet den Tod; deshalb flieht er zurück in die kalte Außenwelt, die phantasierte »Substanz« schwindet (D 85).

Zurück in die Außenwelt, regrediert er auch dort, löscht sich weiter aus, sucht sich nur noch mittelbar über andere, die ihn beobachten, als Gesehener zu erfahren (D 107), läßt sich verfallen und erniedrigt sich, dem Wahn nahe, vor den Gästen eines Restaurants (D 109). Er spaltet sich weiter, die Erde – und so er selbst – wird ihm fremd, er sieht sich und sie wie vom Mond (D 116, 118). In der Fabrik läßt er sich freiwillig eine niedrige, gänzlich entfremdete Arbeit zuweisen und findet in ihr, indem er sich zugleich als Sehender von ihr abspaltet, seine Geborgenheit (D 118). Nun ist er ganz unter der Gewalt des Kapitäns und ihr zugleich entkommen: »Er war zum Schlußpunkt in sich gesunken, deshalb sah er alles, was rings um diesen Punkt lag, als etwas Zufälliges, Fließendes, er trug seine Bestimmung in sich.« (D 118) Das ist die »Vorbereitung« (D 118) seiner Auslieferung an die abweisende Mutter. Er gibt seine »Würde« auf und tut – hier verhält er sich erstmals aktiv – den Schrei nach ihr, den er als Säugling zurückgehalten hatte. Er wirft sich vor sie hin:

»Sie hatte ihn gestürzt, [...] hatte ihn gefällt, mit einer kleinen Geste, die andeutete, daß sie ihn verlassen würde. Ihr Sieg war vollständig. Sie hatte die Grundsituation wiederhergestellt, die einmal sein Leben bestimmt hatte.« (D 119)

Die »Grundsituation« ist seine Sehnsucht und ihre Abweisung. – Mehr wird von ihm nicht berichtet. Doch es läßt sich vermuten, daß ihr Sieg auch einen Schritt zu seinem Sieg bedeutet; denn in der Auslieferung an die Mutter zerbricht er seinen Charakterpanzer, mit dem er den Inzestwunsch abwehrte; er beginnt die Ichspaltung aufzulösen und eine Objektbeziehung, und zwar die entscheidende, aufzunehmen, wenn für ihn etwas, das »um den Schlußpunkt liegt«, nämlich die Mutter, nicht mehr nur »zufällig« ist. Auch beginnt er, sich nun dem Vater zu stellen, dessen Drohung sich hinter der Abweisung durch die Mutter verbirgt. So öffnet sich am tiefsten Punkt der Regression der Weg zurück zur Welt der Objekte.

*Lea* ist geprägt von einer autoritär-sexualfeindlichen Erziehung (D 88). Sie ist unbewußt inzestuös an ihren Vater gebunden; da sie den geliebten Vater in sich hineingenommen und verdrängt hat und deshalb keine befriedigende Sexualbeziehung aufnehmen kann, bleibt sie kommunikationslos in sich verschlossen und wendet ihre Sexualität auf sich selbst zurück;

ebenso ihre Aggressivität, mit der sie sich für den verbotenen Inzest bestraft. So erfährt sie die Beziehung zum Vater nur unbegriffen in sich selbst und fühlt sich auf den Spiegel – ihr ständiges Attribut – verwiesen, um dem anderen und sich selbst zu begegnen, was freilich nicht gelingt. So wird sie von innerer Unruhe getrieben, ihr Körper verselbständigt sich, sie fühlt sich getrennt von ihm und ihm dennoch ausgeliefert. Dieser Spaltung in Körper und Bewußtsein sucht sie zu entkommen, um in Einheit mit sich selbst zu leben, zu »existieren« (D 34). Das kann sie nur, wenn sie ihr »altes Ich« zerstört, den Vater aus sich entläßt und sich aggressiv wie sexuell mit anderen konfrontiert.

In ihrer unbewußt inzestuösen Bindung ist sie jedoch frigid und hält die Männer von sich fern, weil sie dem Vater unbewußt treu bleibt, weil sie fürchtet, daß sie ihre verbotenen inzestuösen Wünsche wecken, und weil sie sie verachtet, da sie dem Vater nicht gleichkommen. Zugleich aber sucht sie die Männer auch, weil sie an ihren Vater erinnern und deshalb ihr Begehren wecken und weil sie sie von ihrer Vaterbindung befreien könnten. So reizt die Hysterika die Männer und hält sie zugleich fasziniert von sich fern.

Die unbewußt inzestuöse Bindung bedeutet Bindung an etwas, das nicht zur bewußt erfahrenen äußeren Wirklichkeit gehört. Deshalb entzieht Lea sich ständig dem Wirklichen, das sie als sinnloses, bloß vorhandenes erfährt, und sucht in den Bereich des Möglichen zu entkommen. Das wird außer an ihrem Verhältnis zu Gregor auch am Beispiel ihrer Mutterschaft thematisiert. Sie möchte sich durch die Abtreibung aus der Gebundenheit an ihren Körper und an die Wirklichkeit befreien und hat vorher schon ihre Tochter Gerd zu ihren Eltern abgeschoben. Diese Flucht kann sie erst beenden, wenn sie sich aus ihrer Vaterbindung löst und der Wirklichkeit ihres Kindes stellt. Das Ziel ihrer Entwicklung müßte analog der Gregors die Befreiung von verinnerlichter Autorität, d. h. von der verbotenen Vaterbindung sein und entsprechend die Hinwendung zur Wirklichkeit und zur Kommunikationsfähigkeit. Sie gelangt jedoch nur zur Annahme ihrer Mutterschaft, nicht zur Kommunikationsfähigkeit; sie bleibt unzugänglich.

Zu Beginn der Erzählung treibt die Bindung an ihren Vater, das Eis der Verdrängung und Frigidität durchbrechend, Lea zu Gregor. Lea blickt zurück zu den Schwänen und wird doch zu Gregor gedrängt, ekelt sich vor seiner Welt voll Fäulnis und Kälte und wirft sich doch bei ihm hin (D 9 ff.). In diesem Widerspruch zwischen Ablehnung der äußeren Welt und Hinwendung wird ihr bewußt, daß sie das Kind abtreiben will, das sie in die Wirklichkeit bindet (D 11). Diese Rückzugsbewegung läßt sie dann umgekehrt die Bindung an Gregor und deren bewußte Momente spüren (D 13). Das hier angespielte ambivalente Verhalten zu Gregor wird seine Widersprüche weiter entfalten, bis Gregor und der Vater für sie auseinander-treten; sie wird Gregor ihres Vaters wegen zurückweisen und andererseits ihren inzestuösen Wunsch bewußt agieren und so überwinden. Zunächst weckt Gregor ihre unbewußten Wünsche und steigert dadurch ihre innere Unruhe, in der sie sich ihrem Körper ausgeliefert fühlt. Die Erfahrung,

ausgeliefert zu sein, steigert wiederum ihr Bedürfnis nach Gregor, der sich ihr jedoch entzieht (D 16).

Sie verläßt Robert und kommt das zweite Mal zu Gregor (D 30), räumt seine Vergangenheit (»Eiszeitschädel«) weg und bereitet eine idyllische Wirklichkeit. Das erinnert sie im Gegenzug daran, daß sie ihr Kind abtreiben will; hierauf wiederum träumt sie, das Kind lebe bei ihr. So wird sie in ihren Widersprüchen zur Erkenntnis, daß sie sich der Wirklichkeit entzieht, getrieben und darauf zum Wunsch, zu »existieren« (D 30 ff.). Ihre Erregung wächst; sie fühlt sich durch Gregors Haus bedroht und phantasiert im Gegenzug Gregor selbst als bedroht und im Leiden nach ihr verlangend; das weckt wiederum die Phantasie ihrer eigenen masochistischen Hingabe:

»Sie vernahm Flügelschlag über sich, der Schatten von großen Vogelschwingen legte sich auf sie, sie lief, war jetzt ganz im Freien, in einer freien Berglandschaft und *der Adler* verfolgte sie. Der gewaltige Vogel stürzte sich auf sie herab, sie fühlte seine Krallen in ihrem Rücken, sie wurde emporgehoben und durch die Luft getragen. Sie lag jetzt an seiner Brust, umklammert vom harten Griff, ihren Kopf weit zurückgebogen, ihre Arme um seinen Hals geschlungen. [...] Sie wußte, daß sie ihn gewinnen konnte, ihn gewinnen mit ihrer Liebe, fester preßte sie ihren Körper an ihn, streichelte mit ihren Händen die rauhen Federn auf seiner Brust, fühlte wie sein Griff weicher, vorsichtiger, zärtlicher wurde.« (D 34 f.)

Mit der Entführung durch den Adler beginnt sie – eine zweite Claudine aus *Musils* »Die Vollendung der Liebe«<sup>15</sup> – den verbotenen Inzest als Vergewaltigung zu phantasieren. Wenn sie zum Sexualakt gezwungen wird, trägt sie keine Verantwortung für ihn, braucht deshalb die Strafe weniger zu fürchten und kann nun auch zärtlicher werden. Die Phantasie steigert ihre sexuelle Erregung, die sie jedoch nicht ableiten kann. Als Gregor mit Janna kommt, muß sie weichen.

In ihrer Erregung eilt sie zur Abtreibung. Dort gelingt ihr der entscheidende Durchbruch zum Unbewußten; sie löst sich aus der Realität in eine Mutterleibphantasie, in der sich der Inzest mit dem Vater verbirgt:

»Sie war in die Werkstatt des Werdens versetzt worden, ein Tosen von stampfenden Kolben erfüllte die Luft, riesige Pfähle fuhren auf und nieder und erschufen sie mit ihrer Kraftentwicklung.« (D 44)

Sie nähert sich wieder der äußeren Realität und erinnert zwischen Traum und Wachen ihr Danaë-Glück straflosen Geliebtwerdens, als sie vom Gewitterregen überströmt wurde und Zeus-Adler und Meer zugleich über sie kamen (D 54). Nach dieser Öffnung zum Unbewußten vermag sie sich früher Kindheitssituationen zu erinnern (D 54 f.).

Das dritte Mal bei Gregor (D 61), wiederholt sie im Koitus, den sie zunächst verweigert, dann masochistisch forciert, die Vergewaltigungsphantasie, nun aber in der Realität (D 65). Sie weist Gregor ab, weil er nicht der Vater, der Adler ist, und erfährt ihn zugleich im Koitus als Vater, als Tier; ihre inzestuöse Bindung wird entäußert und so allmählich bewußtseinsfähig, der Weg zur Hingabe an das Verdrängte liegt offen. Deshalb kann sie die Position Jannas, die in realem Inzest lebt, übernehmen (Reiß-

zahn 69) und in einem Urwaldtraum ihre durch Unterdrückung entstellte Sexualität erstmals nach außen wenden und sadistisch ausleben; sie greift Gregor an und kastriert (vgl. D 69, Zeile 4) ihn:

»Sie traf ihn an im schwülen Wassernebel, sie drehte ihm die Pistole aus der Hand und schlug sie in sein unbestimmbares Gesicht, spürte, wie die Nase, die Backenknochen zersprangen. Sie schlug in sein Blut hinein, er brach zusammen, unter ihren Schuhen hatte sie lange Nägel, damit durchbohrte sie seine Hände, sie hämmerte ihn in den Boden.« (D 69 f.)

Diesen phantasierten Angriff will sie in einem wirklichen fortsetzen, stößt dabei auf die Wirklichkeit und wird von ihr auf die Erkenntnis zurückgeworfen, daß sie selbst immer vor dem Wirklichen ins Mögliche floh; nun beweint sie ihr verpfushtes Leben (D 71).

Sie weist Gregor abermals zurück. Als ihn die Sanitäter nach seinem Anfall wegtragen (D 80), wird ihr jedoch bewußt, daß sie zu ihm in den Turm, in die erstarrte und zerbröckelnde Vergangenheit gehört, um sich hier zu »neuem Leben« durchzukämpfen. Dennoch wird sie sich ihm ihrer Vaterbindung wegen auch künftig verweigern. Als er zurückkehrt, läßt sie sich von ihm in ihre eigenen Gedanken drängen, ihr Kind von ihren Eltern zurückzuholen, denen sie es überlassen hatte (D 86). Das ist nun möglich, denn sie hat das Verlangen nach ihrer eigenen Wirklichkeit erfahren, den Zugang zum Unbewußten gefunden und die Notwendigkeit anerkannt, mit ihrer Vergangenheit zu kämpfen. Sie nimmt in der äußeren Wirklichkeit den Kampf mit ihren Eltern um ihr Kind auf und treibt dabei ihre eigene Befreiung von ihrer verinnerlichten Vergangenheit weiter, die ihr nun als äußere Realität und als Ursache ihrer inneren Zwänge und Bilder begegnet; der Adler z. B. hängt ausgestopft im Hause der Eltern. Dieser Prozeß setzt sich fort: Sie versucht, sich mit ihrer eigenen und ihres Kindes Wirklichkeit zu konfrontieren und entäußert dabei ihr verinnerlichtes Verhältnis zu den Eltern (D 87–92); das Kind tritt an die Stelle des Spiegels. Da Leas eigene widersprüchliche Einheit sich zur widersprüchlichen Einheit von Mutter und Tochter entäußert, beginnt ihre in sich kreisende Unruhe sich zu wandeln in den Drang nach außen, den Drang, das Kind zu schlagen. Das kann sie jedoch nicht, weil sie weiß, daß sie mit ihrem Haß nicht das Kind meint. Ihre dadurch gesteigerte Erregung wendet sich wieder zurück: Sie kommt zur Selbstzerfleischung (D 93), letztlich zum masochistischen »Mut«, sich dem Unbewußten, dem Adler auszuliefern (D 94); der Inzestwunsch drängt sich immer stärker ins Bewußtsein.

Sie reflektiert ihr Verhalten zu Gerd:

»Warum haßte sie das Kind? Wollte sie es vernichten, weil sie sich selbst hatte vernichten wollen? Sah sie im Kind sich selbst? Jetzt war es, als wäre ihre eigene Mutter in ihr. Das war erschreckend, es flößte Ekel ein, den Griff der Mutter in sich zu spüren. Sprachrohr der Mutter zu sein.« (D 104)

Diese Überlegungen wecken die Erinnerung an ihre Kindheit und diese wiederum die Sehnsucht nach dem Inzest, durch die sie nun von Gregor weggetrieben wird (D 105). Während er sich ihr zu nahen sucht, phanta-

siert sie, daß der Oberste Priester – eine Vaterfigur nach *Murnaus* Film ›Tabu‹ (F 30) – sie Gregor entzieht; erstmals zeigt sich offen, daß die Abwendung von Gregor und die Hinwendung zum Vater einander entsprechen; beide erscheinen jedoch noch als erlitten, nicht als gewollt, so wie anfangs auch der Inzestwunsch in passiver Form als Vergewaltigungsphantasie erschien. Gregor setzt sich über ihren Widerstand hinweg und vergewaltigt sie (D 116); das treibt ihren Wunsch nach dem Inzest ins Bewußtsein. Sie will Gregor verlassen und führt, als er sie weiter bedrängt, ihren aktiven, nicht mehr erlittenen Inzest vor, als ein Mittel, um Gregor abzuschrecken, als ersehnte Lust und als einen Schritt zur Befreiung:

»Sie aber hatte schon die Tür geöffnet zum Zimmer, in dem sie sich mit dem andern befand. Sie lag ausgestreckt auf dem Rücken und er saß hinter ihr, ein undeutlich gealtertes Profil, einer heidnischen Steinskulptur ähnlich. Ihr Körper war gespannt, hob sich in einem wilden Begehren, ihre Arme ausgebreitet, die Beine gespreizt.« (D 121)

Sie hat ihren Vater entäußert, braucht Gregor deshalb nicht mehr und verläßt ihn. Auch sie gelangt in eine leere Freiheit: »schon stand jeder allein in seiner Nacht. Jetzt wußten sie nichts mehr voneinander« (D 127). Im Schneemantel kehrt sie in den gefrorenen Park zurück, das Kind auf dem Arm (D 130); sie hat sich zu ihm und damit ihrer eigenen Wirklichkeit bekannt, jedoch nur narzißtisch.

Wir haben bisher den Stil und das dargestellte Geschehen untersucht; außerdem verfolgten wir die Entwicklung von *Peter Weiss*, so wie dieser sie selbst versteht, um den werk- und individualgeschichtlichen Ort des ›Duells‹ annäherungsweise zu bestimmen. Dabei setzten wir den inneren Zusammenhang all dieser Momente voraus und sprachen ihn gelegentlich auch an. Diesem Zusammenhang wenden wir uns jetzt zu; wir setzen bei dem Verhältnis der Erzählung zur Tradition ein, das einen bestimmten Ort in der Entwicklung des Autors und des Werkes anzeigt und sich ebenso im Stil ausprägt wie im dargestellten Geschehen.

›Das Duell‹ ist als Duell mit der literarischen Tradition ein Kampf des Autors mit sich selbst. Er kämpft gegen Autoren, mit denen er sich (teilweise) identifiziert, und er kämpft auf der Seite und im Zeichen von Autoren, mit denen er sich (teilweise) identifiziert. Die einander widerstreitenden Momente kommen in der Erzählung so zur Einheit wie Gregor mit seinem Hund und dem Vater Jannas, gegen den er kämpft (D 19). So wie dort Gregor in Jannas Vater sich selbst bekämpft, also auch der Vater ist, und als Hund, das meint als unterdrückter Sexualtrieb, den Vater anfällt, der ebenfalls der Hund ist, weil er als Unterdrückter in den Unterdrückten einging, so kommen hier das die jeweilige Tradition bekämpfende Moment und diese Tradition selbst zur Einheit.

Entsprechend übernimmt die Erzählung die Absurdität *Kafkas*, kritisiert sie jedoch, übernimmt dessen Bilder, übersetzt sie jedoch, dem Kafka- und Selbstverständnis von *Weiss* folgend, im Gang des Geschehens zurück auf die Autoritäts- und Sexualproblematik, der sie entsprangen, und kehrt

sie zugleich um (oben S. 222 ff.). Dementsprechend versteht Gregor seine und seiner Kunst Entwicklung als Überwindung der Hingabe an das Absurde durch psychologische Ursachenforschung (D 99 f.).

Wie die Erzählung von *Kafka* die Vaterwelt bekämpft, die als verinnerlichte zugleich die Welt des Sohnes ist, so läßt sie umgekehrt in die »Henry-Miller-Position«, die für *Weiss* die Befreiung aus der »Kafka-Position« repräsentiert (F 164 f.), die bekämpfte Vaterwelt eingehen, zu dem Zwecke freilich, dabei überwunden zu werden. Gregor, Janna und Lea gelangen zu einer Sexualität von »tropischer Üppigkeit«, wie *Weiss* sie bei *Miller* erfahren hatte (F 164 f.). Ihre Sexualität ist jedoch im Gegensatz zu dem Bild, das sich *Weiss* von *Miller* machte, durch Schuldgefühle geprägt; sie wird nicht um ihrer selbst willen genossen oder auch nur provozierend vorgeführt, sondern als Moment im Befreiungsprozeß. Während *Miller* sich »moralisch frei, körperlich lebendig« gibt,<sup>16</sup> muß sich Gregor erst zu solcher Freiheit entwickeln; er ist wie *Weiss* ein »übermüdeten Europäer« (F 165). *Weiss* und Gregor müssen noch gegen verinnerlichte Autorität angehen, *Miller* – wenigstens seinem illusionären Selbstverständnis nach – nur gegen Konventionen. Gregor muß sich aus seinem Turm, aus seiner Maschinenwelt befreien, während *Miller* schreibt: »Ich war ein Mensch mit Leib und Seele, hatte ein Herz, das nicht durch Stahlgewölbe geschützt war«<sup>17</sup>. Gregor muß seinen eigenen Schutzpanzer durchbrechen und seine Wunde freilegen, während *Miller* ganz allgemein schreiben kann: »Alles, was kühl und vernünftig behandelt werden kann, gehört zum Schutzpanzer, und ein Mensch, der auf Schöpfung bedacht ist, greift darunter an die offene Wunde, das schwärende obszöne Grauen.«<sup>18</sup>

Wenn *Miller* vom »obszönen Grauen« spricht, verrät er freilich, daß er seine Angst, also seine Bindung an die strafende Autorität sonst nur überspielt, während *Weiss* sie offen einbekennt und deshalb auch überwinden kann.

Obwohl *Millers* Werk für *Weiss* gelungene Befreiung repräsentierte, brachte er die dort überspielte Unfreiheit in den Befreiungsprozeß seiner Figuren ein. Das gilt auch für Robert. Im »Fluchtpunkt« heißt es über den »Wendekreis des Krebses«:

»Die Nachricht kam aus der gleichen Welt, in der Kafka zugrunde ging, der mechanischen anonymen Vernichtungswelt, und noch gesteigertes, noch brutaler und fieberhafter war sie erlebt, doch sie war überwunden worden, mit einem Kunstgriff, der äußerst einfach wirkte, der aber erst gewonnen werden konnte, wenn der Entschluß, sich dieser Welt ganz auszuliefern, und jede Rückzugsmöglichkeit aufzugeben, durchgeführt worden war.« (F 164)

Robert liefert sich wie *Miller*<sup>19</sup> der entfremdeten Arbeit aus, macht sich hierdurch immun gegenüber der Objektwelt, begrüßt wie dieser als potentielle Null<sup>20</sup> Erniedrigung und Selbstausslöschung<sup>21</sup> und lebt ohne Hoffnung<sup>22</sup> und angepaßt an die Forderungen der Außenwelt<sup>23</sup>. Er treibt im Zeichen *Millers* – ohne dessen Revolte und ohne dessen Betonung der Sexualität – die »Kafka-Position« ins Extrem und überwindet sie dadurch, daß er sich dem Gericht als eine Null entzieht. *Weiss* hat also die »Miller-Position« gespalten und in Gregor die Überwindung der kaskaschen Vaterwelt durch

millersche Revolte und Sexualität gestaltet, in Robert dagegen ihre Überwindung durch millersche Unterwerfung; beidemal aber ließ er die Vaterwelt in die Figuren miteingehen.

Entsprechend gehen der autobiographische Zug und der antiliterarische Impetus des ›Wendekreises‹ in ›Das Duell‹ nur ein, um durch Objektivierung in Figuren und durch kunstvolle Komposition balanciert zu werden, so sehr sie diese auch bedrohen: Die Erzählung bleibt im Vorfeld des Durchgestalteten, sucht wie Gregor (D 99 ff., 76, 83) um der Befreiung von verinnerlichtem Zwang willen aus dem Ästhetischen auszubrechen, rundet sich aber im Gegensatz zum ›Wendekreis‹ in der Wiederkehr der Bilder und fügt sich dem von außen auferlegten Zwang dantescher Zahlen.<sup>24</sup> – Bei *Miller* begegnete *Weiss* der Tradition, auf die er sich selbst bezieht: *Strindberg* und den Surrealisten. So ist zu vermuten, daß er sich auch durch einige Sätze, die *Miller* über *Strindberg* schrieb, zu Titel und Konzeption der Erzählung anregen ließ: »dieser ewige Zweikampf der Geschlechter«; »der blutige Kampf, sich frei zu machen, von der Vergangenheit gereinigt als lichter, an eine fremde Küste geworfener blutbefleckter Sonnengott aufzutauchen«<sup>25</sup>.

Damit sind zwei für *Weiss* wichtige Aspekte angesprochen, die erkennen lassen, daß er von *Strindberg*, anders als von *Kafka* und *Miller*, nicht ein isoliertes Moment des Kampfes übernahm, sondern das Motiv des Kampfes und der Befreiung selbst. Er trägt den Kampf *Miller* gegen *Kafka* im Zeichen *Strindbergs* aus. *Gregor* erinnert an *Strindberg*: er lebt in einem zerfallenden Haus,<sup>26</sup> geht physikalischen Versuchen nach<sup>27</sup> und ringt mit *Lea* wie *Jakob* mit seinem Engel (D 113)<sup>28</sup>. Wie *Strindberg* nach dem Verständnis von *Weiss* die patriarchalische Gesellschaft, gegen die er ankämpft, in sich selbst trägt (R I 75), so auch *Gregor*. Wie *Strindberg* wagt er es, sich in seinen Gegensätzen zu zeigen (R I 76), macht sich selbst zum Gegenstand der Vivisektion (R I 82), arbeitet sich »an das Verbotene, an das Gefährliche heran« (R I 81) und öffnet dadurch »Möglichkeiten für neue Ausdrucksformen« (R I 82). Er gelangt zu einer Dichtung, auf welche die Worte *Strindbergs* zutreffen »Nicht Wirklichkeit – mehr als Wirklichkeit. Nicht Traum – waches Träumen« (R I 80) und »Ich will beim Schreiben eine Einheit herstellen aus Naturwissenschaft, Poesie und Raserei« (R I 81). Diese Sätze treffen auch auf die Erzählung zu. Auch die Figuren des ›Duell‹ sind wie bei *Strindberg* »gehetzt, nervös, hysterisch, zerrissen, hin- und hergeworfen zwischen Altem und Neuem« (R I 79).

Wie die Erzählung im Zeichen *Strindbergs* den Kampf *Miller* gegen *Kafka* austrägt, so geht sie andererseits im Zeichen der Tradition, in der sie steht, über *Strindberg* hinaus. Im Zeichen *Kafkas* fällt der Rückzug in eine Illusion (F 57) weg; Befreiung erscheint nicht als Rückzug ins Kloster,<sup>29</sup> also als erlösende Unterwerfung, sondern als Befreiung von Autorität. Der Zweikampf der Geschlechter geht – im Zeichen *Millers* – durch üppige Sexualität, in den Träumen dringt – im Zeichen des Surrealismus – das Unbewußte ins Bewußtsein, und das wache Träumen schließt – im Zeichen der Psychoanalyse – die Selbstreflexion ein.

Die Nähe zum Surrealismus haben wir schon erwähnt. Sie wird deutlich,

wenn wir die Erzählung mit der Beschreibung vergleichen, die Weiss 1955 von dem Film ›Un chien andalou‹ gab:

›Die Bilder waren hart und kunstlos, drückten nur elementare Triebe, Wünsche, Ängste aus. Auch dieser Film war nach den Prinzipien der Traumarbeit aufgebaut. Doch der Traum war hier nicht als unwirklicher Zustand geschildert, als ein isoliertes Phänomen, sondern als selbstverständlicher Bestandteil unserer Realität. Dieser Traum war eine Wirklichkeit, in der jedes Ereignis geladen mit Bedeutung ist. So wie Eisensteins Potemkin die äußere Lebenssituation analysierte und entschleierte, so schneidet Buñuel in seinen surrealistischen Werken in die Eingeweide der bürgerlichen Gesellschaft hinein, er operiert mit den schärfsten Messern, er zeigt den gekuschten modernen Menschen, mit seinen gelähmten Trieben, seinen verzerrten, verbogenen Impulsen, seinen unbefriedigten Sehnsüchten. Er arbeitet mit der surrealistischen Technik des ›psychischen Automatismus‹. Wie in der Psychoanalyse wird das Verdrängte ans Licht befördert, all das Amoralische, Barbarische, was gefährlich ist für unsere Anpassung.« (R I 21)

Weiss nimmt dieses surrealistische Verfahren auf und gibt ihm einen neuen Sinn als Moment einer Bewegung, die auf Befreiung zielt: Er verbindet das Bild mit seiner Kritik durch den Begriff und er zeigt nicht nur ›den gekuschten modernen Menschen‹, sondern läßt ihn auch ein Stück weit in Richtung Freiheit gelangen, und zwar eben durch die Reflexion der aufsteigenden Bilder. Was den Surrealisten in ihrem Kampf gegen eine repressive Gesellschaft dazu diente, die Rezipienten in eine Bewußtseinskrise zu stürzen, das wird bei Weiss zu einem Verfahren, das zur individualistischen Befreiung des Künstlers und zu deren Gestaltung dient, die Leser aber kaum noch beachtet. So verliert er seinen provozierenden, auf die Befreiung der Gesellschaft zielenden Impetus und verstärkt seinen ästhetischen, auf die Befreiung des isolierten Individuums zielenden.

Obwohl Weiss den Versuch der Surrealisten, sich von verinnerlichter Autorität zu lösen, teilt, greift er – im Gegensatz zu ihnen<sup>30</sup> – die Gesellschaft, welche die Verinnerlichung erzwingt, hier noch nicht an. Er wendet sich zwar auch gegen Logik, Moral, Familie, Erziehung und die Kultur,<sup>31</sup> doch ohne sie als Momente einer zu bekämpfenden Gesellschaft zu sehen. Ihm fehlt die ›bedingungslose Empörung und Unbotmäßigkeit der Surrealisten‹<sup>32</sup>. Sein Nonkonformismus beschränkt sich auf diejenigen Momente der Unterdrückung, die dem auf sich zurückgeworfenen Individuum unmittelbar begegnen; der Kampf gegen die Religion fehlt ebenso wie der ganz allgemeine gegen Konventionen. Während die Surrealisten in der Regel kollektiv, gesellschaftsbezogen und auf die Veränderung des Publikums ausgerichtet arbeiten, das sie als eine Vielfalt von Individuen verstehen, arbeitet Weiss – und als sein Revenant Gregor – isoliert, auf sich selbst bezogen und sieht Kunst als Hilfsmittel des einzelnen. Ansatz zur Überwindung des Individualismus ist bei ihm der extrem individualistische Kampf gegen die – noch nicht begriffene – Gesellschaft im Individuum selbst, bei den Surrealisten der Arbeitsstil und die Ausrichtung an der Wirkung. Diese Wirkung freilich, so stellt Weiss 1962 fest, trat nicht ein; die surrealistischen Werke konnten von der angegriffenen Gesellschaft integriert werden:

›Man hatte diesen Werken die Kraft von Sprengbomben, von Höllenmaschinen

zugesprochen, und doch waren es immer nur Meditationen. Diese Werke hier, die umstürzen wollten, lebten still und nach innen gerichtet, sie waren nichts als sichtbar gemachtes Traummaterial.« (R I 83 f.)

Während die Surrealisten den Traumzustand als Medium des »Wunderbaren« anstrebten, das von der zweckrationalen Ordnung befreien soll,<sup>33</sup> während sie sich dabei um die Wiederherstellung der Totalität menschlicher Erfahrungsweisen<sup>34</sup> und um das Praktischwerden der Phantasie<sup>35</sup> bemühten, ist Phantasie für *Weiss* wesentlich Mittel zur Befreiung von verinnerlichtem Zwang. Deshalb insistiert er auf dem Abarbeiten des Verdrängten, das im Traumbild erfahrbar wird, und auf der von den Surrealisten vernachlässigten Selbstreflexion.<sup>36</sup> Wenn Robert sich den Bildern hingibt, die aus dem Unbewußten aufsteigen, dann aber wieder in die äußere Realität zurückgetrieben wird (D 85), darf das auch als Kritik an den Surrealisten gelesen werden. Gregor, der sich anfangs wie ein surrealistischer Künstler als Registrierapparat und bloßes Instrument<sup>37</sup> versteht, und sein Werk als Experiment<sup>38</sup> und Untersuchung,<sup>39</sup> überwindet diese surrealistische Position durch Vivisektion (D 113). Seines und der Erzählung Ziel ist es, den Surrealismus durch Abarbeiten und Reflexion der halluzinierten Bilder aufzuheben. Die von *Max Ernst* begründete und von *Dali* systematisierte kritisch-paranoische Methode wird Moment jener Bewegung.

Schon 1941, als *Weiss* sich in der *écriture automatique* versuchte, wurde er mißtrauisch gegen die bloße Hingabe an das, was aus dem Unbewußten aufsteigt:

»Manchmal hatten diese freiströmenden Monologe eine magische, beschwörerische Wirkung, sie schienen eine dunkle Poesie zu enthalten, doch dann wurde ich mißtrauisch gegen diese unterirdischen, verführerischen Worte [. . .]. Es war leicht, an Symbolen zu spinnen, doch oft unmöglich, die Tatsachen, die darunter lagen, ans Licht zu fördern. Immer wenn die Betäubung und Versumpfung aus den Entwicklungsjahren über mich kam, geriet ich in die undurchsichtige Kunst, und redete mir ein, daß in ihren Halluzinationen eine Kraft läge. Doch diese Kunst war nie gefährlich. [. . .] Zu einer Waffe konnte sie erst werden, wenn ich alles, was ich ausdrücken wollte, greifbar zurückversetzte in die Wirklichkeit, aus der es einmal in mich eingedrungen war.« (F 64 f.)

Es ist leicht zu erkennen, daß *Weiss* den Surrealismus mit Hilfe des therapeutischen Moments der Psychoanalyse aufhebt. Er verfällt nicht dem surrealistischen Mythos von der Kreativität des Unbewußten, sondern relativiert es durch Ichpsychologie: Er sieht es dynamisch im bewegten Kräftefeld von Verdrängtem und Verdrängendem und versteht es aus seinem Zusammenhang mit dem Bewußten. Die Psychoanalyse erweist sich so als eines der ästhetischen Prinzipien des »Duells«.

*Weiss* kennt die Psychoanalyse aus einer 1940 abgebrochenen (F 49–53) und aus einer späteren Behandlung, aus der Lektüre *Freuds*, *Reichs*, *Fromms* und anderer Analytiker<sup>40</sup> sowie mittelbar über die Surrealisten (F 49). Er verwendet ihre Begriffe bei der Darstellung von Kunstwerken (R I 18, 21, 24), auch seiner eigenen, und versteht sie als notwendiges Erkenntnisinstrument (R I 153). Er schrieb »Das Duell«, als er eben eine

psychoanalytische Behandlung abgeschlossen hatte.<sup>41</sup> Es ist einerseits nach psychoanalytischen Kenntnissen und nach Erfahrungen, die er in der eigenen Analyse gewann, bewußt aufgebaut, andererseits von seiner unbewußten Problematik bestimmt. Wenn Gregor gegen Ende seines Befreiungsprozesses zu einer Kunst zwischen Traum und Wachen gelangt, die dem Stil der Erzählung entspricht, so liegt es nahe, daß *Weiss* mit der Entwicklung Gregors seine eigene Analyse objektiviert, die es ihm erlaubt, in diesem Stil zu schreiben, und die er mit diesem Stil angemessen wiederzugeben sucht. Stimmt das, so läßt sich auch verstehen, warum *Lea* sich nicht analog zu Gregor aus ihrer Unzugänglichkeit befreit: Sie begleitet Gregor, die Projektionsfigur des Autors, und darf sich deshalb nicht zur Kommunikationsfähigkeit befreien, denn Gregor benötigt ihre Verweigerung zu seiner Befreiung wie der Analysand die Verweigerung des Analytikers. Diese Überlegung wird vermutlich bestärkt durch den Hinweis von *Weiss*, daß »*Lea* natürlich auch in einem starken Verhältnis steht zu einem Psychoanalytiker«<sup>42</sup>.

Gregor erkennt rückblickend, daß *Lea* seine Entwicklung ebenso vorantrieb wie die inspirierende Idee zu einem Kunstwerk:

»Er begriff, was *Lea* für ihn bedeutete. Er war von ihr ergriffen, wie von der Idee eines Kunstwerks, sie hatte ihn überwältigt, ihn gelähmt, sie hatte zu Leben geweckt, was seine Gedanken früher in abstrakter Qual zu gestalten versuchten.«  
(D 129)

*Lea* rückt an die Stelle der Muse; Liebe und Kunstwerk verändern den Künstler in gleicher Weise. »Das Duell« stellt als Kunstwerk solch eine verändernde Liebe dar. Fügen wir hinzu, daß *Weiss* mit dem Verhalten Gregors zu *Lea* sein eigenes Verhalten zu seinem Analytiker zu gestalten suchte und mit der Künstlerproblematik Gregors seine eigene, so können wir schließen, daß der Analytiker – und vielleicht genauer: die Analyse – wie *Lea* bei Gregor, wie die Idee zum »Duell« bei *Weiss*, »zu Leben« weckte, was *Weiss* vorher »in abstrakter Qual zu gestalten« suchte. »Das Duell« gestaltet, was in der Analyse »zu Leben geweckt« wurde, so, daß es noch im Stil den analytischen Prozeß wiedergibt. Hier finden das Einzelgeschehen, insbesondere die Liebe Gregors zu *Lea*, der Stil, die in die Erzählung eingegangene Kunstreflexion und die Erfahrung des Autors ihre Einheit.

Diese Überlegungen zeigen, daß wir den inneren Zusammenhang zwischen dem Stil der Erzählung, ihrem Ort in der Entwicklung des Autors und dem dargestellten Geschehen bisher zu Recht voraussetzten. Dennoch wollen wir uns nicht zufriedengeben, sondern nachweisen, in welchem Ausmaß die persönliche Problematik von Peter *Weiss*, auch die unbewußte, »Das Duell« bestimmt. Zu diesem Zweck wenden wir uns seinem weiteren Werk zu, in dem er diese Problematik entfaltete und teilweise überwand.

Die autobiographischen Schriften lassen, wiewohl sich hier die Vergangenheit im subjektiven Medium bricht, erkennen, wie sehr *Weiss* sich im »Duell« mit seiner eigenen Problematik auseinandersetzt. Auch er mußte die autoritäre sexualunterdrückende Sozialisation seiner Figuren erleiden und auch er fühlte sich verurteilt; er läßt seine künstlerische Tätigkeit mit einem Bild beginnen, das Richter darstellt, die jede Begnadigung abweisen

(A 77), und viel später noch sieht er sich – wie im ›Duell‹ Gregor – als einen, der der Hinrichtung entkam.<sup>43</sup> Die Sexualunterdrückung führte zu masochistischen Vergewaltigungsphantasien (A 51), die er im ›Duell‹ in fiktive Handlung umsetzt (D 26), zu sadistischen Spielen (A 42 f.), an die sich auch Gregor erinnert (D 51), zu jenem ambivalenten Verhältnis zu seiner Mutter, das sie als Wölfin oder auch Meduse erscheinen läßt (A 17 f., 48; D 121, 122, 39), und zu einer deutlich vom Inzestverbot bestimmten Sexualangst (A 129), bei deren partieller Überwindung er den Koitus als Wiedervereinigung mit der Mutter phantasiert (A 132; D 25).<sup>44</sup> Wie Gregor zog sich *Weiss* »verschlossen und gefroren« (A 106) in seine »Höhle« (A 129) oder »Grotte« (A 11) zurück und floh wie dieser »vor den Regungen der Wärme [...] in selbstgewählte Kälte« (F 28). Und als spräche Gregor von sich, bedachte *Weiss* seine eigene Situation: »Wenn ich zurückdachte an meinen Entwicklungsgang, so sah ich nur diesen Schutthaufen von unnützem lebensfeindlichem Ballast, den ich mir hatte aufladen lassen, und nur ein winziger Funke glomm irgendwo darin, und dieser Funke war ich selbst.« (F 162) Wie Gregor (D 68) fühlte er seine Kindheit als Geschwür in sich (A 25 f.; A 50), und wie dieser sah er die Notwendigkeit, sein altes Ich zu zerstören (A 119).

In das Verhältnis Roberts zum Kapitän und zu dessen Firma ging das Verhältnis von *Weiss* zu seinem Vater und zu dessen Firma ein, und zwar bis hin zu den Seekarten und der Zigarrenkiste, deren Innenseite dunkelhäutige Frauen zieren (D 73 f.; A 90). Als »Sohn des Chefs« (A 140) – Robert ist der Schwiegersohn – verödete *Weiss* wie Robert in der Fabrik (A 141 ff.). Wie Robert suchte auch er, sich durch Selbstausslöschung zu behaupten (A 62). In Robert gestaltet er, was aus ihm wird, wenn er sich nicht von seinem Fabrikantenvater und der »Kafka-Position« befreit, wenn er vielmehr der »Betäubung und Versumpfung aus den Entwicklungsjahren« (F 65) verfällt. Mit Robert und Gregor stellt er zwei sich mehrfach wiederholende Phasen seiner Entwicklung einander gegenüber: das Leben in der Fabrik des Vaters und den Versuch, sich als Künstler zu befreien.

Die Abtreibung Leas erinnert an die seiner Freundin Else (F 73), die er im Schnee kennenlernte (F 41; D 9). Mehr gehört sie jedoch in den Bereich der mißglückten Ehe mit Edna (F 190). Edna wuchs wie Lea in einer Patriarchenvilla (F 74) als vernachlässigtes Kind auf (F 76; D 88); zu ihren Phantasiefiguren gehören die Elche (F 77; D 87); auch die weißen Kindermöbel erinnern an sie (F 75; D 89, 97). Ednas Vater lehnt wie der Leas seinen Schwiegersohn voll Verachtung ab (F 107; D 74, 56); er und der Vater von Peter *Weiss* gehen also in den Kapitän ein. Edna treibt ab (F 78), später kündigt sie *Weiss* abermals an, daß sie ein Kind erwartet (F 102; D 11); diese Tochter entspricht der Leas. In der Erzählung hat *Weiss* die Reihenfolge Abtreibung, Geburt umgekehrt. Edna und *Weiss* sind den Geräuschen der umliegenden Wohnungen ausgesetzt wie Lea und Robert (F 104; D 14); sie öffnen sich einander ebensowenig wie anfangs Gregor und Lea (F 107); Edna weiß nicht, worum es ihm geht (F 115; D 70), und er stößt nicht zu ihr vor. Als die Ehe gescheitert ist – wohl 1946 –, bringt er die zweijährige Tochter zu seinen Eltern (F 168 ff.); in der Erzählung

stellt er dann fünf Jahre später ihre Heimholung dar, überträgt sie jedoch auf Lea. Auch die Nierenkolik (D 79) fällt in die Zeit der Ehe (F 129); zu ihr gehört sogar die Lust, mit der sich Robert den Krankenwärtern ausliefert (D 47; F 129). In der Krankheit dringt *Weiss* wie Gregor weiter in die Vergangenheit vor und beginnt sich dabei von ihr zu befreien: »Was ist aus den verkrüppelten Vätern geworden. Ich bin euren Drohungen entkommen, ich habe euch überlebt.« (F 135) In der Krankheit wird auch ihm die Vergangenheit aus dem Leib geschnitten (F 135 f.). – Wahrscheinlich suchte *Weiss* mit dem ›Duell‹ auch das Scheitern seiner Ehe zu bewältigen; er nahm in die Abwendung Leas von Gregor die Abwendung seiner Frau von ihm selbst auf und gewann ihr hierbei einen versöhnlichen Aspekt ab, weil sie nun – analog der Versagung des Analytikers – zur Befreiung des Zurückgewiesenen beiträgt.

In die Erzählung gingen an biographischen Momenten also ein: die analytische Behandlung, die von ihr geweckten Erinnerungen an die frühe Kindheit, das Leiden des Heranwachsenden in der Fabrik des Vaters, der Versuch, sich als Künstler zu befreien, und die gescheiterte Ehe.

Dem Selbstverständnis von Peter *Weiss* aus jener Zeit entspricht die Freiheit, in die Gregor schließlich gelangt. 1947, so stellt er es im ›Fluchtpunkt‹ später dar, machte er die Erfahrung, seine bisherige Identität zu verlieren: »verlor ich von Stunde zu Stunde mehr von mir selbst, bis mein eigener Name ungewiß wurde« (F 193), »alles, was nicht fest war, was nicht Teil von mir war, wurde weggeschwemmt, alles Außenwerk blätterte ab« (F 194). Er wird in die Selbständigkeit geworfen:

»Dies war der Augenblick der Sprengung, der Augenblick, in dem ich hinausgeschleudert worden war in die absolute Freiheit, der Augenblick, in dem ich losgerissen worden war von jeder Verankerung, von jeder Zugehörigkeit.« (F 194)

Das bedeutet Verurteilung zur Freiheit:

»Ich hatte die Freiheit nicht gewonnen, ich war verurteilt worden zu dieser Freiheit, es war nur noch eine einzige Wahrnehmung da, die Wahrnehmung des Urübels, des Ausgesetzseins, der Verlassenheit. Niemand fragte nach mir, niemand erwartete etwas von mir, niemand schalt mich.« (F 195)

In dieser Freiheit findet er sich selbst:

Ich »spürte, wie ich dastand und atmete, und daß ich aus der Umnachtung, in die mich der Schock der Freiheit geworfen hatte, herausgeraten war. Die Freiheit war noch vorhanden, doch ich hatte Boden in ihr gewonnen, sie war keine Leere mehr, in der ich im Alptraum der Anonymität lag [. . .] Ich hatte noch einmal bis zum Grunde die Furcht vor der Selbständigkeit ausgekostet, ich hatte mich fallengelassen und alle Ansichten, alle Bestrebungen, die meine Identität ausgemacht hatten, aufgegeben und jetzt stand ich hier.« (F 196)

An diesen Zitaten wird deutlich, wie nahe die Freiheit, auf welche ›Das Duell‹ zielt, der existentialistischen steht. Sie meint die Freiheit des scheinbar aller inneren und äußeren Abhängigkeit ledigen vereinzelt Individuums, unterscheidet sich aber von der Freiheit, die *Sartre* proklamierte, dadurch, daß die von jenem betonten aktiven Komponenten Entwurf, Entscheidung und Aktion fehlen.<sup>45</sup> Das Individuum erscheint hier aller

inhaltlichen Bestimmungen entledigt, und ohne sich aus dem Bezug zu einem Objekt zu verstehen, auf sich als isolierten und einzigen Bezugspunkt zurückgeworfen; zugleich erscheint es fähig, von diesem Punkt Null aus den Rückweg zu den Objekten anzutreten. Es ist in eine leere Freiheit geraten, in der es die verinnerlichte Herrschaft noch nicht stürzen kann, sondern ihr nur entkommt, in eine Freiheit, die dennoch voll Möglichkeiten ist, weil es nun Anschluß an kreative Potenzen gefunden hat und in Ansätzen die Fähigkeit, zu lieben und sich angstfrei zu bewegen. – Das scheint die äußerste Position zu sein, zu der in dieser Situation ein Befreiungsprozeß führen kann, der sich nur der Psychoanalyse verdankt. Nun muß die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft beginnen, die ihre Zwänge im Individuum verinnerlicht. Diesen Weg ging Peter Weiss. Eine Voraussetzung hierfür war, daß er die erreichte Freiheit nicht als völlig gelungene glorifizierte, das Leiden nicht leugnete, sondern auf dem Beschädigten beharrte und bewußt hielt, daß das Bedrohliche weiterbesteht:

»Aber schon stand jeder allein in seiner Nacht. Jetzt wußten sie nichts mehr voneinander.

Es gibt eine Ebene des Lebens, die ist abgeschlossen im Licht der Wirklichkeit, darunter aber gibt es keine Grenzen.« (D 127)

Es hat sich gezeigt, wie sehr Weiss sich im ›Duell‹ auf sich selbst bezieht. In dieser Hinsicht steht die Erzählung in seiner frühen Schriftstellerei nicht allein. Er berichtet z. B. von einem Gespräch, in dem er 1945 geäußert habe:

»Meine Arbeit sei Teil meines täglichen Lebens, ich könnte mir keine abgesonderten Kunstwerke denken, nur einen unmittelbaren Ausdruck für die gegenwärtige Situation, für eine fortlaufende Veränderung und Umwertung, und deshalb gäbe es nur ein Journalführen für mich.« (F 167)

Und etwas früher:

»Das Spiel mit frei erfundenen Figuren erschien mir wie eine Konstruktion, eine Notlösung. Ich wollte mich nicht aufteilen in fingierte Personen und meine Angelegenheiten von Fürsprechern austragen lassen, sondern nach dem Dieb, dem Krämer, dem Gewalttäter, dem Scheinheiligen, [...] in mir selbst suchen.« (F 166)

Das war 1945. 1951 bezieht er sich dann mit dem ›Duell‹ auf die eigene Vergangenheit und nicht mehr so sehr auf die eigene Gegenwart; er gewinnt also Distanz zu sich. An die Stelle des Journals beginnt einerseits die Objektivierung der privaten Problematik in Figuren zu treten, andererseits, in Auslieferung an die verinnerlichte Vergangenheit und in Reflexion zugleich, die Autobiographie. Diese beiden Entwicklungslinien der Schriftstellerei von Peter Weiss kündigen sich im ›Duell‹ an. Voraussetzung dieser Entwicklung ist der Befreiungsprozeß, den er hier auf der Ebene des Inhalts wie auf der des Stils vorführt.

Da Weiss nicht abließ, sich als Künstler mit seiner eigenen Problematik auseinanderzusetzen, finden sich Motive, Themen und Strukturen der Erzählung auch in seinen *nicht* ausdrücklich *autobiographischen Texten*. Wir wollen ihnen nachgehen, um den Ort des ›Duells‹ im Werk zu erkennen.

Der Rückweg in die eigene autoritätsbestimmte Vergangenheit, um sich in der Konfrontation von ihr zu befreien, ist strukturprägendes Moment beim jungen *Weiss*. Er bestimmt schon die Konzeption des ›Turms‹<sup>46</sup> von 1948, auf höherer Stufe der Reflexion dann die autobiographischen Schriften von 1960/61 und findet sich schließlich im ›Marat/Sade‹ objektiviert als Hinweis auf die Ursachen späteren Verhaltens.<sup>47</sup> ›Das Duell‹ ist eine Durchgangsstation dieser Entwicklung, die zu größerer Distanz und besserer Erkenntnis führt. Das Motiv der Befreiung durch Krankheit setzt mit dem ›Duell‹ ein und zieht sich über die autobiographischen Schriften und den ›Mockimpott‹ hin, wahrscheinlich bis zu dem noch nicht veröffentlichten Roman ›Rekonvaleszenz‹; dabei tritt die Befreiung von verinnerlichtem gesellschaftlichen Zwang immer deutlicher hervor. Der Kampf mit sich selbst beginnt schon im ›Turm‹ mit der Duellnummer (Dr I 19), dem Kampf des Spiegelfechters, in dem dieser sich selbst besiegt (Dr I 31), einerseits und mit dem Kampf des Protagonisten gegen seine Vergangenheit andererseits. Im ›Duell‹ beginnen sich die Figuren zu entäußern und im andern zu bekämpfen.<sup>48</sup> In ›Abschied von den Eltern‹ erzählt *Weiss* dann, wie er die Ermordung eines Freundes phantasierte, in dem er eine Möglichkeit seiner selbst sah (A 114); hier berichtet er auch von Träumen, in denen er mit einem Alter ego um Leben oder Tod kämpft (A 114); er verfolgt das Motiv also in die vorkünstlerischen Phantasien zurück. Im ›Marat/Sade‹ objektiviert er diesen Kampf schließlich und läßt Sade sich mit sich selbst auseinandersetzen, indem er sich mit der von ihm gedichteten Figur Marat auseinandersetzt; hier wird die Auseinandersetzung der Figur mit sich selbst zur Auseinandersetzung zwischen der Befreiung im ästhetischen Bereich, der »Imagination«, und der Befreiung im gesellschaftlichen Bereich, der »Revolution«.<sup>49</sup>

Befreiung ist das zentrale Thema aller Texte von Peter *Weiss*. Anfangs versteht er deren Ziel individualistisch-introvertiert als Freiheit von der absurden Gesellschaft und von verinnerlichter Tradition (›Turm‹), dann über ›Das Duell‹ hinaus in wachsender Entäußerung anarchisch-surrealistisch als Revolte (›Versicherung‹), existentialistisch als Freiheit im Leeren (›Nacht mit Gästen‹), schließlich zunehmend gesellschaftlich (›Mockimpott‹), bis er innere und äußere Freiheit zugleich thematisiert (›Marat/Sade‹), um von da an die Befreiung politisch zu verstehen. Er entwickelt sich wie die Surrealisten, auf die er immer wieder zurückgreift,<sup>50</sup> von individualistischer Revolte zur Einsicht in die Notwendigkeit einer Revolution, welche eine individuelle Befreiung, auch die von verinnerlichter Vergangenheit, erst möglich macht.

All diese Entwicklungslinien scheinen dafür zu sprechen, daß *Weiss* nach dem ›Duell‹ allein die in Gregor repräsentierte aktive, aggressive Auseinandersetzung des Individuums mit sich selbst und seiner Umwelt vorantreibt. Doch auch die Robert-Komponente, Passivität, Erniedrigung und Rückzug, beschäftigte ihn weiterhin. 1952 schrieb er den ›Schatten des Körpers des Kutschers‹ aus Roberts Perspektive der Selbstausslöschung. Robert ist eine Dichterfigur; seine Alexius-Position erinnert an Hofmanns-

thal;<sup>51</sup> seine Guckkastenperspektive (D 73, 83) nimmt *Weiss* immer wieder für sich selbst in Anspruch. Die Erzählung ›Das Gespräch der drei Gehenden‹ beschreibt seine Perspektive als die eines Dichters:

»... er irgendwo zwischen Packpapier [...] in den Gerümpelhaufen [...], und wenn es möglich ist, so verfaßt er dort seine Oden, die davon handeln, daß er nichts weiß, daß er nichts versteht, daß er nicht fassen kann, warum er gerade hier ist.« (GS 75)

In dieser Erzählung, welche auch die Identitätsspaltung des ›Duells‹ weiterführt, schläft die Robert-Figur, nachdem sie von der Ehefrau zugunsten eines anderen verlassen wurde, auf der Kiste vor der Tür (GS 33; D 75); nach der ersten Begegnung mit dem neuen Paar zieht sie sich in die Kiste zurück, läßt sich fallen und horcht wie Robert auf die Geräusche des Hauses (GS 41). Vorher schleicht sie wie Robert hinter der Ehefrau und dem Mann her und beobachtet sie hinter dem Adler, der hier wieder auftaucht (GS 35). Dann zieht sie sich auf den Abfallhaufen zurück und beobachtet von dort aus (GS 59). Als einen Hinweis auf die innere Einheit von Robert und Gregor können wir wohl werten, daß im ›Gespräch der drei Gehenden‹ auch Lea als frierende Ehefrau erscheint, die bei der Berührung Kälteschauer überfluten, der es beim Koitus graut (GS 68). Sie verspottet ihren Mann, stößt ihn von sich und reißt sich vor ihrem imaginären Geliebten auf (GS 72). Sie lebt in innerer Erregung (GS 72). Ihr Kind wurde wie Gerd bei der Geburt operiert und trägt seither einen großen Schrecken mit sich (GS 70 f.). – Im ›Mockimpott‹, dessen Ausgangslage *Kafkas* ›Prozeß‹ nachgebildet ist,<sup>52</sup> nimmt *Weiss* die Robert-, also auch die »Kafka-Position« zurück. Mockimpott lernt zu gehen, was Robert nicht konnte (D 55), und revidiert die Urteilssprüche. In der Verstoßung durch die Ehefrau, den Firmenchef und in der Behandlung als Kranker – das sind auch Roberts Stationen – lernt er, sich von Autoritäten zu lösen.

Die Robert- und die Gregor-Position, die sich 1951 im ›Duell‹ noch als widersprüchliche Einheit zeigen, spaltet *Weiss* schon 1952 voneinander ab; er schreibt den ›Schatten des Körpers des Kutschers‹ aus der masochistischen Robert-Position und kurz darauf (Dr I 260) das hiermit scheinbar unvereinbare Stück ›Die Versicherung‹ aus einer weitergetriebenen anarchisch-sadistischen Gregor-Position. Im ›Duell‹ teilte er seine eigene Problematik in die Gregors und Roberts auf und führte an Robert eine Ichspaltung vor, kurz darauf schreibt er selbst aus gegensätzlichen Positionen. Das läßt weitere Rückschlüsse auf die Entwicklung von *Weiss* und auf den Ort des ›Duells‹ in dieser Entwicklung zu.

Die beiden Positionen zeichnen sich durch gegensätzliches Verhalten zur Autorität aus: durch Unterwerfung und Selbsterniedrigung einerseits, durch Erhebung und Angriff andererseits. Das eine Verhalten ist masochistisch, das andere sadistisch, in beiden Fällen also durch Regression auf anale Fixierung bedingt; dort finden beide Verhaltensweisen ihre Einheit. Wer jedoch, ohne dies zu reflektieren, zwischen entgegengesetzten Positionen wechselt, gefährdet seine Identität; er treibt die oben angesprochene

Identitätsproblematik weiter. Dem angedeuteten Zusammenhang zwischen dem Verhalten zur Autorität, dem Wechsel zwischen den beiden analen Positionen (der masochistischen und der sadistischen) und der Identitätsproblematik wenden wir uns nun zu.

Im Werk von Peter Weiss kehrt eine Szene mehrfach wieder, an der sich dieser Zusammenhang kristallisiert. Weiss berichtet im »Fluchtpunkt«, wie sein Vater, ein emigrierter Jude, seinen Bruder – Weiss nennt ihn Gregor! – durchs Zimmer jagt:

»Sie liefen beide im Zimmer umher, der Vater keuchte und wollte ihn fassen, Gregor riß sich los, Stühle fielen um, und dann rief mein Vater die Worte, zweimal. Verfluchter Judenkümmel, verfluchter Judenkümmel. Draußen lag der Hof mit den grunzenden Schweinen und drinnen im Haus verdammte Abraham sein Geschlecht.« (F 49)

Beginnen wir mit dem Problem der Identität. Der Vater, das zeigt dies in der Erregung gefallene Wort, verachtet die Juden, obwohl er selbst Jude ist; er verachtet sich also selbst. Er hat die Verachtung der arisch-christlichen Umwelt im Über-Ich verinnerlicht und dadurch seine Identität zerstört. Außerdem machte er, wie andere Stellen nahelegen, seine Sexualangst an seiner Identität als Jude fest; er wagt es nicht, sich als beschnittener Jude zu zeigen (A 87). Mit diesem schwachen, in sich zerrissenen Vater, der hinter einer heftig agierenden Mutter verschwand, identifizierte sich Weiss, wie sich aus den autobiographischen Schriften erschließen läßt, und übernahm so die Unfähigkeit zu selbstverständlicher Identität. Seine Mutter verstärkte diese Unfähigkeit durch ihr widersprüchliches Verhalten (A 17 f., 48, 51, 85 f.).

Dennoch erscheint der Vater hier als Patriarch, Autorität und Verfolger. Der verfolgte und der berichtende Sohn erleiden Gewalt und Verstoßung; das Thema des Verlorenen Sohnes und das der Verdammnis werden angespielt (vgl. F 84 f., Sch 7 ff.): Die Szene wird aus der Sohnes-Perspektive erfahren und berichtet, und zwar masochistisch. Dennoch geht in den Bericht auch insgeheim sadistisch ein Angriff gegen den Vater ein; denn wenn die Juden Lümmel sind, gilt das für ihn ebenso. Der Vater verdammt als Abraham, als patriarchalische Autorität, seine Söhne und als Sprachrohr der arischen Christen die Juden, deren Patriarchen, und damit sich selbst. Weiss, so läßt sich folgern, hat sich mit der väterlichen Gewalt und zugleich mit der väterlichen Unterwerfung identifiziert. Er verinnerlichte die väterliche Autorität, erfuhr sie aber immer schon als angeschlagen. Die bei jeder Identifikation mit der elterlichen Gewalt notwendig sich einstellende Ambivalenz von Liebe und Haß führte ihn wohl dazu, daß er sich einerseits dem unterlegenen Vater besonders liebend zuwandte, sich aber andererseits in seinem Haß besonders bestätigt fühlte, da die gehaßte Autorität sich als geschwächt, also angreifbar erwies. Da die väterliche Autorität angeschlagen war, konnte er sie weiter angreifen; da er aber an sie gebunden war, wurden eben hierdurch seine Schuldgefühle verstärkt, in denen sich seine Bindung an sie offenbarte. In diesem Zwiespalt konnte er verinnerlichte Autorität besonders deutlich erleiden; er war noch genügend an sie gebunden und zugleich schon etwas aus ihr entlassen. Ebenso

konnte er die Identitätsproblematik besonders deutlich erfahren, weil er als Sohn eines Juden in eine Identität gezwungen wurde, die er über Identifikation annahm, zugleich aber unbewußt verachtete; eine Situation, die sich dadurch noch verwickelte, daß es in der Zeit der Konzentrationslager besondere Schuldgefühle gekostet hätte, sich von der vom Vater übernommenen jüdischen Identität loszumachen. So gehen bei *Weiss* in den vierziger Jahren masochistisches Erleiden der Autorität und sadistischer Angriff auf sie, Fixierung auf die Identität als Jude und Bruch in dieser Identität zusammen.

Von der masochistischen Hingabe des jüdischen Sohnes an die Bestrafung durch die geliebt-gefürchtete »arische« Vaterfigur, wie sie sein Vater anbot, sofern er Sprachrohr der arischen Christen war, d. h. aber auch von der Identifikation mit dem leidenden und hierdurch bestrafte jüdischen Vater, kam *Weiss* lange nicht los. Er identifizierte sich masochistisch mit den jüdischen Häftlingen, die er eng mit dem Juden *Kafka* und mit Prag assoziierte:

»Lange trug ich die Schuld, daß ich nicht zu denen gehörte, die die Nummer der Entwertung ins Fleisch eingebrannt bekommen hatten, daß ich [...] entwichen war. Ich war aufgewachsen, um vernichtet zu werden, doch ich war der Vernichtung entgangen [...] Ich hätte umkommen müssen, ich hätte mich opfern müssen.« (F 137)

Von hier aus zeigt sich, daß Gregors Befreiung im »Duell«, die er als Entkommen aus einem Vernichtungslager träumt (D 128), noch keineswegs völlige Ablösung von verinnerlichter Autorität bedeutet, sondern zumindest unbewußt beim Autor noch unter dem Vorwurf steht, ein Frevel zu sein – ein Vorwurf, der sich aus der Bindung an jene Autorität ergibt. Mit Gregors Entkommen stellt *Weiss* einen ersten Schritt zur Befreiung auf dem mit der Gregor-Position vorgezeichneten Weg dar. Auch die der Robert-Position – deren Nähe zur »Kafka-Position« hier noch deutlicher wird – entsprechende Identifikation mit den jüdischen Opfern führte *Weiss* zur Befreiung von seiner Vergangenheit; zunächst konnte er sich mit ihrer Hilfe aus seiner Isolation befreien: Er begann, sich ihnen und damit der Außenwelt zuzuwenden, dort die im Elternhaus erfahrene Austauschbarkeit von Angreifer und Angegriffenem wiederzuerkennen und sich über die sadomasochistische Identifikation mit Henker und Opfer der Gesellschaft zu nähern. Dieses Verhalten geht sogar noch in »Die Ermittlung« ein.

Wie sehr beim jungen *Weiss* Unterwerfung unter die Autorität des Vaters und Aggression gegen sie, Identifikation mit dem angreifenden und zugleich mit dem leidenden Vater vermengt sein mußten, so daß er schwer die Identität eines seinen eigenen Antrieben folgenden und sich von anderen deutlich abhebenden Subjekts entwickeln konnte, das läßt eine Szene aus der Autobiographie ahnen, die der eben analysierten Verfolgungsjagd durch den Vater entspricht. Vater *Weiss* muß den Sohn auf die Aufforderung der Mutter hin bestrafen; er nähert sich ihm; der Sohn spürt eine einem Lachkitzel ähnliche Spannung; dann greift der Vater an:

»Da er nicht stark war, taten seine Schläge nicht weh. Qualvoll bis zum Brechreiz war nur die demütigende Gemeinschaft in der wir uns befanden. Er auf mich

einschlagend, ich jammernd, lagen wir in einer schrecklichen Umarmung übereinander. Ich schrie um Verzeihung und er schrie unzusammenhängende Worte, und weder wußte er, warum er schlug, noch wußte ich, warum ich geschlagen wurde [...] schweißbedeckt saß mein Vater da, nachdem er seine Kräfte verausgabt hatte, und nun mußte er getröstet und gehegt werden, er hatte seine Schuldigkeit getan, nun kam die Versöhnung, nun kam der kranke Familienfrieden, auch die Mutter eilte hinzu, und wie ein einziger Block lagen wir ineinander verschlungen.« (A 89)

Aus diesem kranken Familienfrieden, in dem die erlittene Autorität selbst leidet, aus diesem einzigen Block von Masochismus und Sadismus suchte sich *Weiss* zu lösen, seit er zu schreiben begann. 1951 hat er mit dem ›Duell‹ diesen Block schon etwas aufgesprengt. Zwar hält die Erzählung masochistisches und sadistisches Verhalten durch das Zusammenspiel der Figuren noch zusammen, doch sie hat mit der Figur Robert das masochistische Verhalten schon abgespalten, es mit der Figur Gregor dem sadistischen untergeordnet und ihm eine Funktion im Prozeß der Befreiung zugewiesen. Nun kehrt sich auch die Verfolgungsszene auf der Ebene der Gregorposition um: der Sohn wird von der Vaterfigur zwar anfangs noch um den Tisch gejagt, ihrer beider Identität scheint sogar zu dem alten ›Block‹ zu verschwimmen, doch schließlich siegt der Sohn – wenigstens vorläufig (D 18 ff.).

Im ›Schatten des Körpers des Kutschers‹ behandelt *Weiss* dann die Szene auf der Ebene der Robert-Position. Er führt Roberts Ichspaltung in die Erzählstruktur ein und stellt den Erzähler als Sehenden, den verfolgten Sohn als Gesehenen dar. Der Erzähler beobachtet durchs Schlüsselloch, wie der Vater hinter dem Sohn herrennt und ihn verprügelt, bis er Besserung verspricht (Sch 40 ff.). Der Vater erleidet einen Anfall, sinkt um und wird aufs Bett gelegt. Der Sohn aber nützt diese Schwäche nicht aus, sondern wendet seine Aggressionen ganz wie Robert (D 48, 58) schuldbeußt gegen sich selbst und unterwirft sich:

›Der Sohn, gebückt zum Bett schleichend und vor dem Bett auf die Knie sinkend, sagte, wie in einem leiernden Gebet, nie wieder, nie wieder, nie wiedertun, nie wiedertun.« (Sch 47)

Im ›Schatten des Körpers des Kutschers‹ hat *Weiss* die Robert-Position so weit getrieben, daß auch ihre anale Komponente deutlicher wird, und zwar im Inhalt wie im Stil. Der Erzähler beobachtet anfangs vom Abort aus, seine Beobachtungen zerfließen ihm, er stellt sie zusammen wie die fragmentarischen Texte auf den als Klopapier dienenden Zeitungsblättern; die Beobachtungen entgleiten ihm, lassen keine ihnen eigene Ordnung erkennen, so sucht er sie nach von außen auferlegten danteschen Zahlenverhältnissen zu gliedern. In der Sprache des ›Duells‹: Er wehrt sich mit einem Panzer gegen das Flüssige. In der Sprache der Psychoanalyse: Er wehrt sich zwangsneurotisch mit Reaktionsbildungen gegen den Drang, sich aufzulösen, der ihn über den Mechanismus der Projektion die Wirklichkeit als sich auflösende sehen läßt. Hinter jenem Drang steht die unbewußte Phantasie, in der Auflösung, im Rückgang in den Uterus, den Inzest zu vollziehen und hierfür zugleich mit dem Verlust der eigenen

Existenz bestraft zu werden; auf der Ebene der Regression auf anale Fixierung äußert sich jener Drang als Drang, sich masochistisch zu erniedrigen und sich in Kot aufzulösen (vgl. D 28; vgl. hierzu A 15 und A 50 f.). Indem Weiss im ›Schatten des Körpers des Kutschers‹ die Robert-Position ins Extrem treibt, treibt er sie zugleich ihrer Überwindung entgegen. Der Erzähler nähert sich hier dem, durch Reaktionsbildungen abgewehrten, Inzest und bleibt ihm dennoch fern, wenn er schließlich, voyeuristisch wie Robert (D 75), den nur als Schatten sichtbaren Koitus zwischen dem Kutscher und der Haushälterin beobachtet (Sch 97 ff.), der als Fluchtpunkt der Erzählung zu Recht den Titel gab; er gelangt bis zur Urszene, der Vereinigung der Eltern, die den Sohn ausschloß. Nun könnte er das grundlegende Trauma abarbeiten; das war ein Jahr zuvor im ›Duell‹ nur auf der Gregor-Position möglich. – Die Auflösung der Robert-Position kündigt sich auch im Versuch des Erzählers an, die zerfließende Wirklichkeit zu fassen. Robert hatte sich noch völlig von der Objektwelt zurückgezogen, der Erzähler aber sucht sich ihr vom äußersten Punkt des Rückzugs und der Erniedrigung aus wieder zu nähern; er erfaßt bereits äußere Realität. Wenn es stimmt, daß Weiss mit der Figur Robert ein Moment seiner eigenen Problematik gestaltete und dieses Moment ein Jahr später im ›Schatten des Körpers des Kutschers‹ weitertrieb, dann bestätigt sich unsere Vermutung, daß der Sieg der Mutter im ›Duell‹ (D 119) auch ein Schritt zu Roberts Sieg war.<sup>53</sup>

Kurz nach dem ›Schatten des Körpers des Kutschers‹ schrieb Weiss ›Die Versicherung‹, ein anarchisch-surrealistisches Stück, in dem Autoritäten rücksichtslos angegriffen und die Stützen der Gesellschaft brutal gequält werden; die Sexualität ist offen sadistisch, man liebt sich im Dreck, die Mutterfigur wird von einer halbtierischen rebellischen Sohnesfigur verführt und dann im Mülleimer abgestellt. Weiss' Phantasie schlug also in weiterer Auseinandersetzung mit der verinnerlichten Autorität auf die Gregor-Position um, deren sadistische und offen anale Komponenten ebenso weiter hervorgetrieben wurden wie die ihr zugehörige Realitätswendung. ›Das Duell‹, so konnten wir zeigen, vereinigt in sich noch die Positionen und Widersprüche, die sich im weiteren Werk von Peter Weiss dann entfalten. Der Prozeß, den die Erzählung vorführt, gibt die Richtung an, in der sich das Werk bis zum ›Marat/Sade‹ entwickeln wird: Es wird sich durch Angriff auf Herrschaft und durch Abwendung von der Objektwelt der Befreiung von verinnerlichtem und äußerem Zwang nähern und der Objektwelt zuwenden. Die Tatsache, daß ›Das Duell‹ einen nicht auswechselbaren Ort in einem Werk einnimmt, das sich mit psychoanalytisch erfassbarer Konsequenz in die dort vorgeführte Richtung weiterentwickelt, zeigt, daß Weiss dort wie auch künftig seine eigene Problematik gestaltete und vorantrieb; zur Zeit des ›Duells‹ noch als scheinbar bloß individuelle, später dann zunehmend als gesellschaftliche.

*Siglen:* siehe unter dem Stichwort Weiss

## Bibliographie

- Best, O. F. (1971): Peter Weiss. Bern/München  
 Bürger, P. (1971): Der französische Surrealismus. Frankfurt  
 Canaris, V. (Hrsg.) (1970): Über Peter Weiss. Frankfurt  
 Hofmannsthal, H. v. (1957): Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Frankfurt
- Karnick, M. (1969): Peter Weiss' dramatische Collagen. In: G. Neumann, J. Schröder, M. Karnick: Dürrenmatt, Frisch, Weiss. München
- ders. (1972): Peter Weiss und der Hölderlin-Turm. In: Der andere Hölderlin. Hrsg. v. Th. Beckermann u. V. Canaris. Frankfurt
- Mallarmé, St. (1945): Œuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Paris
- Miller, H. (1970): Wendekreis des Krebses. Hamburg  
 Millfull, J. (1966): From Kafka to Brecht. Peter Weiss' development toward marxism. In: GLL 1966, S. 61 ff.
- Musil, R. (1957?): Prosa, Dramen, Späte Briefe. Stuttgart/Zürich  
 Nadeau, M. (1965): Geschichte des Surrealismus. Reinbek-Hamburg
- Weiss, P. (1966): Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt (zit. Sch)
- ders. (1968): Dramen I und II. Frankfurt (zit. Dr I+II)  
 ders. (1968): Rapporte. Frankfurt (zit. R I)  
 ders. (1969): Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt (zit. GS)
- ders. (1971): Abschied von den Eltern. Frankfurt (zit. A)  
 ders. (1971): Fluchtpunkt. Frankfurt (zit. F)  
 ders. (1971): Rapporte 2. Frankfurt (zit. R II)  
 ders. (1972): Das Duell. Frankfurt (zit. D)

## Anmerkungen

- 1 »Das Duell« wird unter der Sigle »D« zitiert. Auch die anderen Texte von Peter Weiss werden nach Siglen zitiert. – Die schwedische Ausgabe des »Duells«, die im Privatdruck in einer Auflage von 500 Exemplaren erschien, wurde mir leider nicht zugänglich.
- 2 Vgl. das Inferno-Tagebuch und »Nach Damaskus«; den Hinweis verdanke ich Manfred Karnick.
- 3 Mallarmé (1945), S. 45.
- 4 Ebd., S. 41. Im »Duell« kehrt der Schwan wieder, doch Lea flieht vor ihm. Ein anderer Schwan aber bleibt tot am Weg liegen, auch das wohl eine Reminiszenz an Mallarmé, bei dem der Schwan sich von der Welt abwendet, im gefrorenen See erstarbt und sich an den Himmel hinaufverwandelt (ebd., S. 68), während er in einem anderen Gedicht auf dem Weg liegen bleibt: »Déchiré va-t-il entier/ Rester sur quelque sentier!« (ebd., S. 66). Diese Möglichkeiten läßt Lea hinter sich. – Den Hinweis verdanke ich Fritz Erik Hövels.

- 5 Dem ›Seestern‹ entlehnt ist die Gegenüberstellung von Operationsaal und Maschine einerseits und Meer andererseits (R I 16), dem ›Chien Andalou‹ die Behinderung des Liebenden durch die Last der Vergangenheit (D 36 – R I 21); der Titel des Films scheint zum Bild des Hundes beigetragen zu haben (vgl. D 97 – R I 22). Die Federzeichnung auf S. 111 erinnert an *Cocteau's* Film ›Orphée‹.
- 6 Vgl. F 53 und R I 52.
- 7 F 57; vgl. ebd. 56 und 58.
- 8 Vgl. hierzu *Milfull* (1966), S. 61 ff.
- 9 Vgl. F 85 und R I 52.
- 10 Vgl. F 135.
- 11 Vgl. die Worte Pablos bei seiner Befreiung aus dem Turm: »Die Landungsbrücke – der Strand – das Meer – ich bin draußen – ich bin im Freien – ich überwinde den Turm« (Dr I 32).
- 12 *Musil*: Die Portugiesin. In: *Musil* (1957?), S. 247–264; dort S. 263.
- 13 Seine Verwandtschaft mit Malte zeigt sich auch an seiner Auslieferung an die Geräusche (D 107, 108, 14, 72, 84). Beide sind Schauplatz von Eindrücken und Empfindungen, nicht klar konturierte Figuren.
- 14 *H. v. Hofmannsthal*: Der Dichter und diese Zeit. In: *H. v. H.* (1957), S. 440–464; dort S. 451 f.
- 15 *Musil*: Die Vollendung der Liebe. In: *Musil* (1957?), S. 162–199. Vgl. dort S. 195: »... sie fühlte [...] die errötenden Worte der Hingabe und die Augen des Menschen, niederhaltend über ihr stehend, gestäubte Augen wie Raubvogelflügel« (ebd., S. 195; vgl. S. 197). In *Claudine* begegnete *Weiss* auch *Leas* Masochismus (ebd., S. 166, 179, 195). In diesem Zusammenhang wird auch die Nähe von Gregors Hund zu dem Adler deutlicher. In *Musils* Erzählung »Die Versuchung der stillen Veronika« (ebd., S. 200–228) wird u. a. beschrieben, wie das sodomitische Erlebnis eines pubertierenden Mädchens mit einem Hund (ebd., S. 211) dessen späteres Verhalten zu ihrem Geliebten bestimmt (ebd., S. 216). So liegt es nahe, in Gregors Hund anfangs ein Glied in der Reihe Schwan, Adler, Vater zu sehen: Gregor »bemerkte die liebkosende Intimität zwischen ihr und dem Hund, beide standen unbeweglich, der Kopf des Hundes gegen ihren Schoß gedrückt, ihre Hände geöffnet, an den Hund gelegt« (D 10). An dem Hund erfährt *Lea* die Sexualbeziehung zu ihrem Vater und stellt sich deshalb gegen Gregor; zugleich aber erfährt sie ihre Sexualbeziehung zu Gregor und wird deshalb zu ihm getrieben.
- 16 *Miller* (1970), S. 123.
- 17 Ebd., S. 290.
- 18 Ebd., S. 289.
- 19 Vgl. ebd., S. 176.
- 20 Vgl. ebd., S. 179.
- 21 Vgl. ebd., S. 177: »Dieses Leben, das – wenn ich noch ein Mensch mit Stolz, Ehre [...] wäre – wie die letzte Stufe der Erniedrigung scheinen würde, begrüße ich jetzt, wie ein Schwerkranker den Tod begrüßt. Es ist eine negative Wirklichkeit, ganz wie der Tod – eine Art Himmel ohne die Qual und den Schrecken des Sterbens.«
- 22 Vgl. ebd., S. 181: »Eine Welt ohne Hoffnung, aber keine Verzweiflung. [...] Ich bin in einer Sackgasse, und sie ist gemütlich und bequem.«
- 23 Vgl. ebd., S. 183 und 122.
- 24 Die Erzählung ist vermutlich in 33 oder 35 Abschnitte gegliedert. Die genaue Aufgliederung läßt sich nur schwer erkennen.
- 25 *Miller* (1970), S. 215; vgl. D 101.

- 26 Vgl. *Weiss* über *Strindberg*: »In *Tschandala* beschreibt er das Milieu, in dem er haust. Die Ruine eines dänischen Schlosses [...] In den Räumen Gestank von verfaultem Fleisch und nassen Hunden, zerfallene Möbel und Musikinstrumente. Auf dem Fußboden Kalk und Lehmbrocken.« (R I 80)
- 27 Vgl. das *Inferno*-Tagebuch und »Nach Damaskus«. Vgl. auch R I 77 die Erwähnung des Teleskops in *Strindbergs* Wohnung. – Zu der *Strindberg*-Lektüre von *Weiss* siehe A 68 und R I 72.
- 28 Siehe oben S. 210.
- 29 Siehe den Schluß von »Nach Damaskus«.
- 30 Vgl. *P. Bürger* (1971), S. 102.
- 31 Vgl. *M. Nadeau* (1965), S. 73–89.
- 32 Ebd., S. 146.
- 33 *Bürger* (1971), S. 85 f.
- 34 Ebd., S. 90.
- 35 Ebd., S. 72.
- 36 Ebd., S. 103.
- 37 *Nadeau* (1965), S. 63.
- 38 Ebd., S. 78.
- 39 Ebd., S. 51.
- 40 Nach einem Brief von *Weiss* an den Verfasser.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd.
- 43 *Weiss*: »Rede in englischer Sprache«. In: *Canaris* (1970), S. 9–14; dort S. 12.
- 44 Die Mutterfigur heißt *Magda*, im »Duell« *Jänna*; die Vokalabfolge entspricht sich wie die von *Lea* und *Edna*. *Edna* nennt *Weiss* im »Fluchtpunkt« seine erste Frau.
- 45 *Best* (1971) behauptet (S. 17 f.) die *Sartre*-Nähe von *Weiss*, beachtet jedoch diesen Unterschied nicht, der sich beim frühen *Weiss* auch sonst feststellen läßt.
- 46 Dr I 259: »Nur wenn er es wagt, noch einmal tief in den Turm einzudringen und sich mit seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen, kann er sich vielleicht befreien.« – Auch das Turm-Motiv zieht sich durch das Werk (siehe *Karnick*, 1972).
- 47 »Marats Gesichte« (Dr I 216 ff.).
- 48 Damit ist der nicht entäußerte Kampf mit sich selbst freilich noch nicht überwunden. Vgl. GS 55 (aus dem Jahr 1962).
- 49 Vgl. *Sades* Worte: »Mein Leben ist die Imagination / Die Revolution / interessiert mich nicht mehr.« (Dr I 187) – Ihnen widerspricht seine andauernde Auseinandersetzung mit der Revolution. – In diesem Stück hat die wahrscheinlich von *Hesse* übernommene Alter-ego-Technik der Aufteilung einer Figur in Kontrastfiguren (vgl. *Best*, 1971, S. 195), die sich bekämpfen, ihre weiteste Entfaltung gewonnen.
- 50 Hierauf hat zuerst *Manfred Karnick* hingewiesen; *Karnick* (1969), bes. S. 145–149 und 124 f.
- 51 Siehe oben Anm. 14.
- 52 *Karnick* (1969), S. 120.
- 53 Siehe oben S. 225.