

NOTIZBLÄTTER

Mitteilungen der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft

Nr. 17 – März 2003

Gunilla Palmstierna-Weiss zum 75. Geburtstag am 28. März 2003

Vernunft und Poesie

von Sverker R. Ek

Bezeichnend für den Menschen und die Künstlerin Gunilla Palmstierna-Weiss sind tiefer Ernst und starkes Engagement. Sie hat durchaus Aufsehen erregt. Überwiegend aber mit Zustimmung und Applaus. Konsequenter ist sie ihren Weg gegangen. Streng mit sich, unverblümt aufrichtig in den persönlichen Beziehungen, stellt sie in ihrer Kunst unbeugsam den Anspruch an hohe Qualität. In ihrer Arbeit fürs Theater teilt sich politisches und auch soziales Engagement mit, als zielbewusstes ästhetisches Programm. "Theater als ein Ausdruck für die gesellschaftliche Situation ist im Grunde immer politisch. Es bezieht Stellung und wird damit politisch," hebt sie 1979 in einer Grundsatz-erklärung hervor und fährt fort: "Herausforderndes Theater ist mir lieber als eines, das schmeichelt oder schockiert, um zu schockieren. Eine Darstellung muß begründet sein. Für welche Form auch immer wir uns entscheiden, es sollte klar sein, was sie vermittelt". Doch nicht nur sich und anderen Bühnenbildnern gegenüber

ist sie anspruchsvoll. In einem seriösen Theater sollte auch das Publikum "alle Aufmerksamkeit und alles Wissen mobilisieren" und sich als Mitschöpfer des Bühnenbildes zum Nachdenken und Handeln anregen lassen. In aufgeklärten Zeiten werden ihrer Ansicht nach die Fähigkeiten eines Publikums unterschätzt, wenn das Theater nur Unterhaltung bietet.

Wesentliche Impulse für ihre Theaterauffassung stammen von Bertolt Brecht, daraus macht sie kein Geheimnis, die Hellhörigkeit literarischen Texten gegenüber erlaubte es ihr aber mehr als ihm, unterschiedlichen Stilrichtungen gegenüber offen zu bleiben. So möchte sie in der gemeinsamen Vorarbeit zu einer Inszenierung die Textauffassung des Bühnenbildners ebenso berücksichtigt wissen wie die des Regisseurs. Das Verständnis für die Bedeutung des Zusammenhangs von eingehender Textausle-

gung und visueller Gestaltung wurde sicherlich noch vertieft in Gesprächen mit ihrem Mann Peter Weiss, der nicht nur Schriftsteller war, sondern einen großen Teil seines Lebens auch Maler und Filmemacher. Ausgehend von dieser Erkenntnis bezeichnet sie es als Aufgabe des Bühnenbildners "dazu beizutragen, dass Sinn und Zweck des Textes verdeutlicht und unterstrichen werden. Mehr noch vielleicht bei Stücken, die einen Weg aufzeigen wollen, eine Möglichkeit zur Veränderung unserer Bedingungen. Mit Bedingungen meine ich die sozialen und politischen ebenso wie die seelischen."

Gunilla Palmstierna-Weiss folgt der modernen internationalen Tradition, die das alte zweidimensionale Theaterdekor verwarf, das in erster Linie Illusionen hervorrufen und Milieuangaben zu Zeit und Raum machen

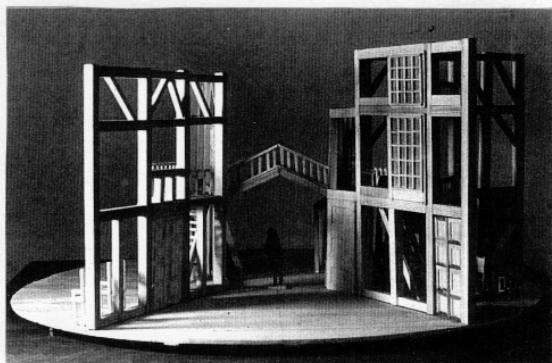
wollte, zugunsten eines mehrdimensionalen Bühnenbildes. Es will den Spielort als einen vor allem sinnfälligen Raum gestalten, ohne darum auf die Bezeichnung sozialer und geographischer Positionen oder der historischen Epoche völlig zu verzichten. Anregung für ihre Bühnenbilder bezieht sie vornehmlich aus Architektur und Skulptur, ausgehend von der hollän-



dischen Kunstrichtung De Stijl, mit ihrer strengen Forderung nach einfachen Strukturen, die unterschiedliche Formelemente harmonisch ausbalancieren und mit klaren Grundfarben arbeiten. Schon am Frühwerk zeigt sich das, an dem Bühnenbild zu Peter Weiss *Marat/Sade* am Schillertheater in Berlin 1964. Die Beharrlichkeit ihrer Stilbemühungen über Jahre hinweg mag deutlich werden an der Inszenierung von Ibsens *Nora*, ein *Puppenheim* auf der großen Bühne des Dramaten 1989, der noch ähnliche Intentionen zugrunde liegen. Hier wie dort wirkte der äußere Raum mit seiner Überhöhung wie eine Skulptur, mit kahlen Wänden und wenigen, aber rhythmisch angeordneten Formelementen. Zudem betonten beide Bühnenbilder die Verlassenheit und Enge der sozialen / existentiellen Welt, in der sich das dramatische Geschehen abspielt. Ein häufig wiederkehrender Untertext in ihren

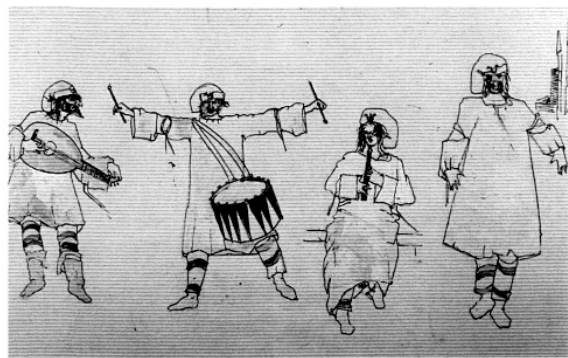
Bühnenbildern bezeichnet ihre Lebenshaltung. Damit reduziert Gunilla Palmstierna-Weiss das Bühnenbild nicht auf eine grundlegend stilistische Funktion, sondern lässt es, wie sie sagt, "dazu beitragen, dass Text und Spiel anschaulich werden." In der berühmten Inszenierung von Marat/Sade 1965 auf der kleinen Bühne des Dramaten konnte sie z.B. das Publikum zu einer ebenso hellhörigen wie kritischen Haltung gegenüber der szenischen Gestaltung bewegen. Damals verkleidete sie Spielort und Zuschauerraum mit einer Art Kachelung und hob so die Trennung zwischen beiden Bereichen auf. Gemäß der Intention des Autors sollte der Zuschauer direkt in die Dynamik auf der Bühne und ihre provokante Konsequenz am Ende einbezogen sein. Man sieht, nicht nur Brechts rationale, sondern auch Artauds emotionale Theorien haben ihre Auffassung von Theater beeinflusst.

Wie vielen Bühnenbildnern heute ist auch Gunilla Palmstierna-Weiss am Entwurf der Kostüme bei den von ihr ausgestatteten Inszenierungen gelegen, damit farblich und formal weitgehend ein Gesamteindruck entsteht. So konnte sie aber auch interessante Gegensätze herausarbeiten zwischen kühlem Formwillen im Bühnenraum und eher übermütig gestalteten Kostü-



Shakespeare: Was ihr wollt. Dramaten, Stockholm 1975. Bühnenmodell

men. Eher frei und assoziativ bezieht sie sich auf ältere Kunst, die sie im Hinblick auf ihr Ziel kritisch überprüft. Ablesbar ist das u.a. an den komplexen Collagen – strukturell so reich und bedeutsam wie Ikonostasen – die sie gelegentlich in ihre Bühnenbilder einbaut. Grundlegende Impulse für die Kostümentwürfe kommen verständlicherweise aus der Malerei, hier vor allem von den großen Karikaturisten wie Bosch, Brueghel d.Ä., Goya und Daumier, die in grotesker und satirischer Form den Schmerz im Chaos des Lebens festhielten, den sozialen ebenso wie den existenziellen. Gunilla Palmstierna-Weiss' Kostümentwürfe sind immer mit sanftem Strich gezeichnet, ob sie nun Geschlecht, Alter oder sozialen Rang einer Bühnenfigur versinnbildlichen. Bald kommt in der Wahl der Gewänder beißender Spott zum Ausdruck, bald soll das Mitgefühl des Betrachters geweckt werden, insgesamt aber gehen ihre Kostüme von einem warmen, humorvollen Menschenbild aus. Mit ironischem Zwinkern zum Zuschauer scheint sie bei allem Ernst darauf hinweisen zu wollen, was für seltsame Vögel wir Menschen doch sind.



Marat/Sade. Schillertheater 1964. Kostümskizze für die Musikanten

Gunilla Palmstierna-Weiss ist unter den schwedischen Bühnenbildnern diejenige, die sich am häufigsten auf internationalen Bühnen bewähren konnte, u.a. in der Zusammenarbeit mit Peter Weiss und Ingmar Bergman. So haben ihre Arbeiten ungewöhnlich viel zur Entwicklung des Bühnenbildes in der Nachkriegszeit beigetragen, u.a. auch dadurch, dass sie ihre Modelle auf den Ausstellungen der Quadriennalen in Prag vorgestellt hat. Sie vertritt eine nicht-dekorative, in Form und Farbe sparsame Bühnenbildkunst. In grundlegenden Äußerungen zur Funktion von Bühnenbildern entwickelt sie Klarheit und Rationalität, die beweisen, wie engagiert sie am Projekt der Moderne bezüglich der Hoffnung auf gesellschaftliche und existenzielle Veränderungen teilnimmt. Will man sie aber ausdrücklich als aufgeklärten Menschen beschreiben, dann sollte man die Sensualität ihrer nuancierten Farbauswahl ebensowenig vergessen wie das Spielerische in der Gestaltung ihrer Figuren. Sie selbst betont: "Vernunft und Poesie schließen einander nicht aus." Diese künstlerische Vielfalt macht ihre Bühnenbilder so anregend.

Dr. Sverker R. Ek ist Professor emeritus an der Universität Umeå in Nordschweden. Sein Text ist dem Ausstellungskatalog "Szenographie. Gunilla Palmstierna-Weiss" (Museum Bochum 1997) entnommen. Wir danken für die Genehmigung des Abdrucks. Der Titel stammt von der Redaktion.

Dekonstruktives Sehen – genaue Beobachtung

Ein kurzes Porträt des Filmemachers Harun Farocki anlässlich der Verleihung des Peter-Weiss-Preises 2002 der Stadt Bochum

Von Arnd Beise

Zum ersten Mal seit seiner Stiftung erhielt am 13. Oktober 2002 mit Harun Farocki ein genuiner Filmemacher den Peter-Weiss-Preis der Stadt Bochum.

Farocki wurde am 1.9.1944 im deutsch besetzten »Sudetengau« als Sohn eines indischen Arztes, der seit den 1920er Jahren in Deutschland lebte, geboren. Die Mutter war während der Bombardierung Berlins dorthin evakuiert worden. 1947 wurde die Familie in Indien repatriert, floh aber vor dem Bürgerkrieg zwischen Hindus und Muslimen bald weiter nach Indonesien, wo der Vater ein Hilfskrankenhaus leitete. 1956 kehrte die Familie nach Deutschland zurück und lebte zuerst in Bad Godesberg (»rheinischer Klerikalismus«) und Hamburg (»Herrschaft der Bourgeoisie«). Farocki studierte ab 1966 im ersten Jahrgang der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) – für deren Leitung im Vorfeld der Gründung bekanntlich auch Peter Weiss im Gespräch war –, bevor er 1968 wegen seines Radikalismus' relegiert wurde. Seit 1966 entstanden rund 90 eigene kürzere oder längere Experimental-, Agitations-, Dokumentar-, Spiel- und Essayfilme (darunter in den 1970er Jahren auch Beiträge für die *Sesamstraße* und das *Sandmännchen*), in denen zunehmend die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von Beobachtung gestellt wird. Daneben arbeitete Farocki als Drehbuchautor, Schauspieler oder Produzent an Filmen anderer mit. 1974 bis 1984 war er Redakteur und Autor der Zeitschrift *Filmkritik*, die 1980/81 maßgeblich an der Wiederentdeckung des Filmemachers Peter Weiss beteiligt war. In den 1980er und 1990er Jahren arbeitete Farocki als Dozent in Berlin, Düsseldorf, Hamburg, Manila, München, Stuttgart und Berkeley und brillierte mit komplexen Essayfilmen und Dokumentationen. Zugleich gab es wichtige Ausstellungen und Retrospektiven in Lissabon (1990), Los Angeles (1992), Paris (1995), Graz (1998), Stockholm (1999), New York und Münster (2001). Er erhielt 1990 den Deutschen Dokumentar-Filmpreis und 1994 den Adolf-Grimme-Preis.

Die Jury der Stadt Bochum verlieh Harun Farocki den Peter-Weiss-Preis 2002, weil er eine »filmische Ästhetik des Widerstands« geschaffen habe, die »den Stellenwert technischer Bilder in unserer Mediengesellschaft« hinterfrage. Besonders beeindruckte die Jury, »dass Farocki immer wieder auf archiviertes Bildmaterial zurückgreift, um so auch die historische Entwicklung und Verschiebung des technischen, gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Stellenwerts von Bildern aufzuschlüsseln«. Er gehöre zu den »wenigen zeitgenössischen Filmemachern, die das Medium Film dazu nützen, soziale und kulturelle Prozesse nicht nur zu dokumentieren und zu analysieren,

sondern immer auch die jeweils dominierenden Bildtechniken in ihrer eigenen Ästhetik dafür zu verwenden«. Die Preisvergabe wollte die Jury auch »als ein Signal zur Stärkung experimenteller und dokumentarischer Filmarbeit verstanden wissen« (aus der Begründung der Jury). Während der Preisverleihung wurde *Auge/Maschine II* (2002) gezeigt, die Fortführung des Projekts *Auge/Maschine I*, das im Oktober 2001 zuerst von *3sat* ausgestrahlt wurde. Ausgangspunkt waren die Aufnahmen von Projektilen aus dem Golfkrieg von 1991, bei denen Bombe und Berichterstatter identisch waren. Zugleich wird deutlich, dass mittlerweile fotografierte und simulierte Bilder nicht mehr zu unterscheiden sind. Farocki verknüpft diese Erfahrungen mit Beobachtungen zur sogenannten C3I (Command, Control, Communication & Intelligence)-Technologie, die nicht nur im militärischen Bereich, sondern auch in der zivilen Konsumgüterproduktion Anwendung findet: Visuelle Bilderkennungsprogramme, die automatisiert Handlungen auslösen und den die Maschine angeblich kontrollierenden, in Wirklichkeit aber nur noch bedienenden Menschen zu einem nachgeordneten Organ degradieren. Die Bilder werfen die radikale Frage auf, inwieweit der Einzelne und die Gesellschaft angesichts des technologischen Standards noch Verantwortung übernehmen können.

Die Verquickung ziviler und militärischer Technologie interessierte Farocki schon früh. Der 1969 entstandene Film *Nicht lösches Feuer* exemplifizierte dies bereits am Beispiel der Firma Dow Chemical, bei der Klarsichtfolien für den Alltag ebenso wie das Napalm für den Vietnam-Krieg hergestellt wurden. Der Krieg, dem man auf allen Ebenen entgegenwirken müsse, blieb ein wichtiges Thema für Farocki. *Zwischen zwei Kriegen* (1978), wo es um wirtschaftliche und technische Entwicklungen ging, die den Kapitalismus zum Nationalsozialismus und in den Krieg geführt haben, wäre ein Beispiel; ein anderes *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), das Bilder aus Algerien 1960, aus einer Kunstakademie und einer Maschinenfabrik um das Luftbild gruppieren, das amerikanische »Aufklärer« am 4.4.1944 von Auschwitz gemacht hatten, ohne zu erkennen, was darauf zu sehen war – das entdeckte man erst 1977. Um richtig gelesen werden zu können, brauchen die Bilder einen bereits »aufgeklärten« Betrachter, was die Frage nach der Möglichkeit von Aufklärung durch Bilder im Zeitalter visueller Medien besonders virulent macht.

Die Skepsis gegenüber dem Bild als Abbild der Welt blieb ein beherrschendes Thema in der Arbeit Farockis; immer wieder stellte er die Frage, ob Bilder die Wirklichkeit ablichten oder sie vielmehr erst konstruieren. Der Filmemacher muss infolgedessen vorgefundene Bilder ästhetisch dekonstruieren, um ihren möglichen Wirklichkeitsgehalt befragbar zu machen. Was war eigentlich in Rumänien zwischen dem 21. und 26.12.1989 passiert? Ob der streng chronologische Zusammenschnitt »authentischer« Aufnahmen, die Farocki und Andrej Uijca 1993 zu den *Videogrammen einer Revolution* montierten, die historischen Ereignisse tatsächlich dokumentieren, bleibt am Ende zweifelhaft. Dass in Rumänien 1989 ein histo-

rischer Bruch stattfand, ist unbestreitbar; aber gleicht sein Abbild nicht eher einer »Operette« als einer Dokumentation, fragte Aureliana Sorrento.

Filmische Bild-Komposition ist für Farocki längst synonym geworden mit Bild-Analyse, also der Zergliederung von Bildern zum Zweck des Erkenntnisgewinns. »Mein Programm ist nicht Remythisierung«, meint Farocki. Ihren Mythos produzieren die Bilder selbst. Ihn zu destruieren, ohne mit der Kritik eine neue, abermals eindeutige Lesart mitzuteilen, bleibt die Aufgabe des kritischen Dokumentars und filmischen Essayisten.

Somit scheint Farocki an der gleichen »Zweifel-Krankheit« zu leiden wie Peter Weiss, dessen Kurzfilme er 1982 filmisch porträtierte. Und noch eines verbindet ihn mit diesem: Die Fähigkeit zur genauen Beobachtung, die er einem ähnlichen »Schicksal« wie Weiss zu verdanken glaubt: »Wenn man als Kind so oft umzieht und immer wieder alles verliert, von Freunden, Haus, Garten Abschied nehmen muss, dann prägt man sich alles gut ein, erinnert sich an jede Einzelheit«.

Während seine Lehrer in den 1960er Jahren von seinem Minimalismus noch überfordert waren, reüssierte Farocki spätestens seit den 1980er Jahren mit seinen auf den ersten Blick intentionslos wirkenden, jedenfalls aber kaum interpretierten Sammlungen von »Informationen, Ideen« und »Vorstellungen«. Neben den schon genannten stehen dafür bekannte Filme wie etwa *Etwas wird sichtbar* (1982), *Wie man sieht* (1986), *Leben BRD* (1990), *Stilleben* (1997, für die documenta X), *Die innere Sicherheit* (2000, mit Christian Petzold) und *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (2001). Noch 1993 nannte der niederländische Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser Harun Farocki Deutschlands »wichtigsten unbekanntesten Filmemacher«; zehn Jahre danach musste er ihn als den »bekanntesten der wichtigen Filmemacher« Deutschlands apostrophieren.

Hinweise:

Harun Farocki: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings. Hg. v. Susanne Gaensheimer und Nicolaus Schafhausen. Berlin: Vorwerk 8/New York: Lukas & Sternberg, 2001.

Tilman Baumgärtel: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonografie eines Autorenfilmers. Berlin: b_books, 1998.

Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hrsg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki. Konstanz: UVK Medien, 1998 (= Close up, Bd. 10).

Internet: www.farocki-film.de

THE VISUAL WEISS.

Internationale Konferenz über Peter Weiss an der Universität Karlstad, 29. bis 30. August 2003. Organisiert vom filmwissenschaftlichen Lehrstuhl der Karlstad University in Zusammenarbeit mit der IPWG.

Vorläufiges Programm:

Freitag, 29. August 2003:

Retrospektive einiger Filme von Peter Weiss:

Eröffnung von Gunilla Palmstierna-Weiss

I. *Studien I-V* (ca. 45 min.) 16 mm

II. *Ingenting ovanligt* und *Vad skall vi göra nu då* (40 min.) 16 bzw. 35 mm

III. *Hägringen* (70 min.) 35 mm

Zum Abschluss spricht der Filmemacher und Autor Staffan Lamm: Working with Peter Weiss

Samstag, 30. August 2003:

The Visual Culture of Peter Weiss:

Eröffnung: Gunilla Palmstierna-Weiss:

Peter Weiss the Filmmaker: a Historical Background

I. The Films:

Prof. Lutz Koepnick (Washington University, St. Louis):

Peter Weiss as Filmcritic and Theoretician

Dr. Anton Philipp Knittel (Heilbronn-Flein): Psychoanalysis and Weiss' experimental films

II. The Visual:

Magnus Bergh (Stockholm): The Surrealistic Visual in Peter Weiss

Dr. Christine Ivanovic (Friedrich Alexander Universität, Erlangen-Nürnberg): The Aesthetics of The Collage

III. The Pictures:

Thomas Millroth (Intendent/Kritiker, Ystads konstmuseum): Peter Weiss the Painter

Dr. Max Reithmann (Paris): The Resistance of Paintings

Zum Abschluss: Videovorführung von *Ansikten i skugga* und *Enligt lag* (ca. 30 min.)

Tagungs-Organisation: Dr. John Sundholm, Universität Karlstad: john.sundholm@kau.se,

in Zusammenarbeit mit Dr. Arnd Beise, IPWG: beise@peterweiss.org

IMPRESSUM

Die "Notizblätter. Mitteilungen der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft" erscheinen zweimal jährlich und werden an die Mitglieder versandt.

Adresse: Notizblätter der IPWG, Prof. Dr. Jürgen Schutte, Apostel-Paulus-Str. 7, 10823 Berlin, Tel. 030-782 18 11, E-mail: jschutte@peterweiss.org

Redaktion dieser Ausgabe:

Yannick Müllender, Tilman Lücke, Günter Schütz, Jürgen Schutte, Joanna Sumbor

Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe:

15. August 2003

Wer in die Mailing-Liste aufgenommen werden möchte, melde sich bitte an (Adresse s.o.)!

Wie Politik und Poetik zusammenspielen.

Die Notizbücher von Peter Weiss werden elektronisch publiziert

Von Steffen Richter

Im September 1965 erklärte Peter Weiss in der ihm eigenen gestanzten Diktion: „Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit.“ Da war gerade ein Jahr seit der Uraufführung seines „Marat /Sade“-Stückes vergangen. Dessen weltweiter Erfolg verdankte sich aber gerade dem Widerspruch zwischen dem hedonistischen Begehren des Individuums und dem Drang zum kollektiven Handeln. Allen, die den subtilen Schriftsteller kannten, war klar, dass Weiss gewaltige innere Kämpfe ausgetragen hatte, bevor er jenen Satz aussprach.

Einen tiefen Einblick in diesen Prozess gewähren seine „Notizbücher“. Als Kommentar zum Mammutprojekt „Die Ästhetik des Widerstands“ gedacht, erschienen 1981 die Aufzeichnungen aus den siebziger Jahren. Dann reichte Weiss zwei weitere Bände über den Zeitraum von 1960 bis 1971 nach. Noch im Mai 1981 bestätigte er: „Die Eintragungen sind ja gar nicht bearbeitet.“ Ganz so ist es nicht. Unter der Federführung des Germanisten und Weiss-Forschers Jürgen Schutte hat eine Arbeitsgruppe an der Berliner Akademie der Künste den Nachlass des in Berlin geborenen und als Jude in die Emigration getriebenen Autors durchforstet.

Nun präsentierte sie im Archiv der Akademie ein Textgebirge aus 9432 Seiten handschriftlicher Aufzeichnungen. Nur 40 Prozent der ursprünglichen Notizen sind in Druck gegangen. Ergänzt wurden sie durch Essays und Fragmente, die Weiss nachträglich eingefügt hat. Die vom Autor selbst besorgte Edition gibt also keinen erschöpfenden Einblick. Vielmehr, so Schutte, stellt sie im besten Sinne Literatur dar, einen „Selbstverständigungstext der Jahre 1980/81“.

Die unveröffentlichten Notizbücher werden das Peter-Weiss-Bild nicht in seinen Grundfesten erschüttern. Aber sie geben Aufschluss über viele bisher unbekanntes Quellen, die Chronologie und Methode seiner Arbeiten. Mit der Freude des philologischen Pfadfinders berichtet Schutte etwa vom Fund einer schwedischen Kunstgeschichte, die Weiss' Interpretation von Adolph Menzels Gemälde „Das Eisenwalzwerk“ in der „Ästhetik des Widerstands“ die Richtung vorgab. Oder von wörtlich übernommenen Gesprächsprotokollen.

Bei der Auswahl, die Weiss vornahm, waren natürlich auch persönliche und politische Rücksichten im Spiel. Der Zwist mit Hans Magnus Enzensberger und anderen geht laut Schutte zuweilen an die „Grenze des Druckbaren“. Zudem glättete Weiss seine Entwicklung zum *écrivain engagé*. Besonders interessant sind kritische Kommentare zur DDR: „Wo die Macht die Kritik niederzwingt,“ – heißt es in aller wünschenswerten Deutlichkeit – „stirbt die Kultur ab.“ Und während Weiss in der gedruckten Ausgabe nur eine westdeutsche antisemitische Reaktion auf das 1965 uraufgeführte Auschwitz-Oratorium „Die Ermittlung“ verzeichnet, liest man in der

Handschrift: „Im einen Berlin nach Ermittlung die rohen Mordandrohungen, im anderen Berlin nicht erwünscht.“

Selbst wenn Weiss auch offiziell aus seinen Vorbehalten gegen die Praxis des realen Sozialismus nie einen Hehl gemacht hat – die kultivierte „Haltung des Zweiflers“, so Schutte, sei noch etwas anderes als die verzweifelte Suchbewegung, wie sie sich in den Handschriften mit ihren Streichungen und Überschreibungen darbietet. Dennoch ist es weniger politische oder private Opportunismus, die Weiss zur Inszenierung seiner selbst und zur Literarisierung seiner Aufzeichnungen veranlasst. Immer hat er um das gerungen, was jüngere Autoren heute bestenfalls als Spielmarke einsetzen: Identität.

In familiärer, politischer und nationaler Hinsicht entwurzelt, hat Weiss bis zu seinem Tod 1982 in Schweden darum gerungen, seinem Leben eine Form zu geben. Der im Jahr 2000 aus dem Nachlass herausgegebene Roman „Die Situation“ schildert dieses Oszillieren zwischen den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Films, der Malerei und des Schreibens. Vom Kampf um die Sprache zeugen auch die Original-Notizbücher. Alltagsquellen sind häufig auf Schwedisch abgefasst. Geplagt von einer unablässig Staub produzierenden Belüftungsanlage, entwirft Weiss einen Brief an seinen Vermieter: „Wir können uns nicht mit ständigem Säubern beschäftigen!“ Kurz darauf macht Lotte Bischoff in der „Ästhetik des Widerstands“ sauber. Der Alltag also ist schwedisch. Die Sprache der Kunst, der Konstruktion und Distanz aber ist Deutsch.

Da die Publikation der Original-Notizbücher ein Konvolut von mehr als 3000 Seiten ergeben würde, hat man sich für eine elektronische Edition entschieden. Im nächsten Jahr soll sie in Zusammenarbeit mit der Firma Directmedia Berlin und dem Frankfurter Suhrkamp Verlag in den Handel kommen.

Welche Möglichkeiten das Medium eröffnet, lässt schon die Demo-CD-ROM erahnen. Erläuterungen zu Personen, Werken und Institutionen, die in Zusammenarbeit mit Zeitzeugen – allen voran seine Frau Gunilla Palmstierna-Weiss – erstellt wurden, sind dem Text unterlegt.

Ausgeschöpft würde das Potenzial allerdings erst, wenn es gelingt, die Notizbücher mit den anderen Werken auf einer CD zu „verlinken“: Günter Berg, Suhrkamps neuer Chef, scheint diese Idee zu gefallen. Dann stünde auch der Literaturwissenschaft dem Surfen mit Peter Weiss nichts mehr im Wege.

2002 © Verlag Der Tagesspiegel GmbH

Hebbel-Theater, Berlin
8./9. Juni, 20:00 Uhr

Marat / Sade

TRIUMVIRATUS ART GROUP

JAVOR GARDEV VARNA
Nach Peter Weiss In bulgarischer Sprache mit deutscher Übertitelung / Deutsche Erstaufführung

In Bulgarien, einem Land, in dem Morde zur täglichen Realität gehören, tötet man kaum noch aus politischen, idealistischen Gründen wie Charlotte Corday, die den Revolutionär Jean-Paul Marat umbrachte. Die heutigen Beweggründe entstehen aus Interesse am Profit oder der wahnwitzigen Furcht, in einer undurchsichtigen politischen und ökonomischen Hierarchie Einfluss zu verlieren.

Javor Gardevs Ästhetik ist gekennzeichnet von einer präzisen Lichtarbeit, einer klaren Aufteilung der Bühne in Ebenen und von dem starken Akzent, den er auf körperlichen Ausdruck legt. Ihm gelingen auf der Bühne Bildsequenzen filmischer Qualität, die für »Marat/Sade« konsequent mit dem Medium Film überschnitten werden.

»The revolution does not eat its children anymore - now the children eat themselves - alone!« (Javor Gardev)

Regie JAVOR GARDEV. Bühne, Kostüme NIKOLA TOROMANOV. Dramaturgie Dagmar Pfensig. Musik HANS-MARTIN MAJEWSKI.

KOPRODUKTION: Triumviratus Art Group, Varna - Hebbel-Theater, Berlin - La Rose des Vents Festival, Scene Nationale de Villeneuve d'Asco - Dramatic Theatre »Stojan Bachvarov«, Varna

CHRISTER STRÖMHOLM Lebenswerk und Fotoschule

Ausstellung vom 22. März bis 30. April 2003

Das Lebenswerk des berühmten schwedischen Fotografen Christer Strömholm und sein Wirken an der Fotoschule Stockholm wird erstmalig in Deutschland gezeigt.

Die Ausstellung will den Altmeister der skandinavischen Fotografie in Deutschland vorstellen und bringt dazu erstmals das fotografische Gesamtwerk Christer Strömholms (1918–2002) nach Berlin. Hinzu kommen bisher in Deutschland nicht gezeigte Fotos von Lehrern und Schülern seiner Fotoschule (*Fotoskolan*).

Strömholms Bilder erzählen von der höllischen Dynamik des Lebens, existenzieller Einsamkeit, Sinnlichkeit und Tod. Oft rätselhaft und bizarr, zeugen sie zugleich von einer großen Nähe.

„Er ist offen für alles, was erschrecken oder verwirren könnte, offen für das Bedrohliche. Innerhalb einer Wirklichkeit, die auch gefährlich ist, fängt er etwas Wesentliches ein“, schreibt sein Freund Peter Weiss.

In Deutschland wird Christer Strömholm hauptsächlich mit der „subjektiven Fotografie“ in Verbindung gebracht. Anfang der fünfziger Jahre war er Mitglied bei Otto Steinerts *fotoform*.

Anfang der sechziger Jahre übernahm Strömholm die Kurse in Bildgestaltung von dem in Schweden lebenden Schriftsteller Peter Weiss und schuf daraus die legendäre Fotoschule *Fotoskolan*. Sie entwickelte sich zu einem internationalen Anziehungspunkt und wurde zur Ausbildungsstätte der besten Fotografen Skandinaviens.

Konzeption und Durchführung: Ann-Christine Jansson und Gisela Kayser.

Di-So, 12-18 Uhr, WILLY-BRANDT-HAUS, Stresemannstr. 28, 10963 Berlin

Aufgrund erhöhter Sicherheitsvorkehrungen ist der Einlass im Willy-Brandt-Haus nur mit Personalausweis möglich.

Aktuelle Termine

Im Anschluss an die erfolgreiche und gut besuchte Diskussionsveranstaltung auf der Leipziger Buchmesse:

"Peter Weiss - Engagement und künstlerische Form. Der Weg von Hesse über Brecht zur *Ästhetik des Widerstands*". Ein Gespräch mit Dr. Arnd Beise (Univ. Marburg) und Dr. Christa Grimm (Univ. Leipzig), Moderation: Dr. Rüdiger Sareika (Ev. Akademie Iserlohn). Freitag, 21. März 2003, 15-16 Uhr, im Congress Center Leipzig (CCL),

fand eine Vorstandssitzung der IPWG statt, auf der unter anderem die anstehenden Termine und Tagungen besprochen wurden.

Am 7./8. November 2003 wird im Zusammenhang mit der Uraufführung von Peter Weiss' „Inferno“ – deren Ort und Termin stehen noch nicht fest – eine **Tagung** der IPWG sowie die diesjährige **Mitgliederversammlung** stattfinden. Mitarbeit und Vorschlag zu Vortragsthemen im Umkreis des „Inferno“-Themas sind sehr erwünscht (an die Redaktion der „Notizblätter“).

Die **Mitgliederversammlung 2004** soll im Zusammenhang mit der Verleihung des Peter-Weiss-Preises der Stadt Bochum im November 2004 am Ort der Preisverleihung stattfinden. Ins Auge gefasstes Rahmenthema: „Peter Weiss als bildender Künstler und seine Deutungen von Kunstwerken“.